

ISSN: 2702-0150

Ausgabe 6 Frühjahr 2024

Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern



ÜBERFLIESSEN

Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern

Herausgegeben von Sina Dell'Anno und Simon Godart

Ausgabe 6 Frühjahr 2024

ÜBERFLIESSSEN

Herausgegeben von Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff

Redaktion: Gesa Blume, Sina Dell'Anno, Nicolas Fink, Simon Godart, Emmanuel Heman,
Tobias Klein, Sophie Storch, Anna Sutter

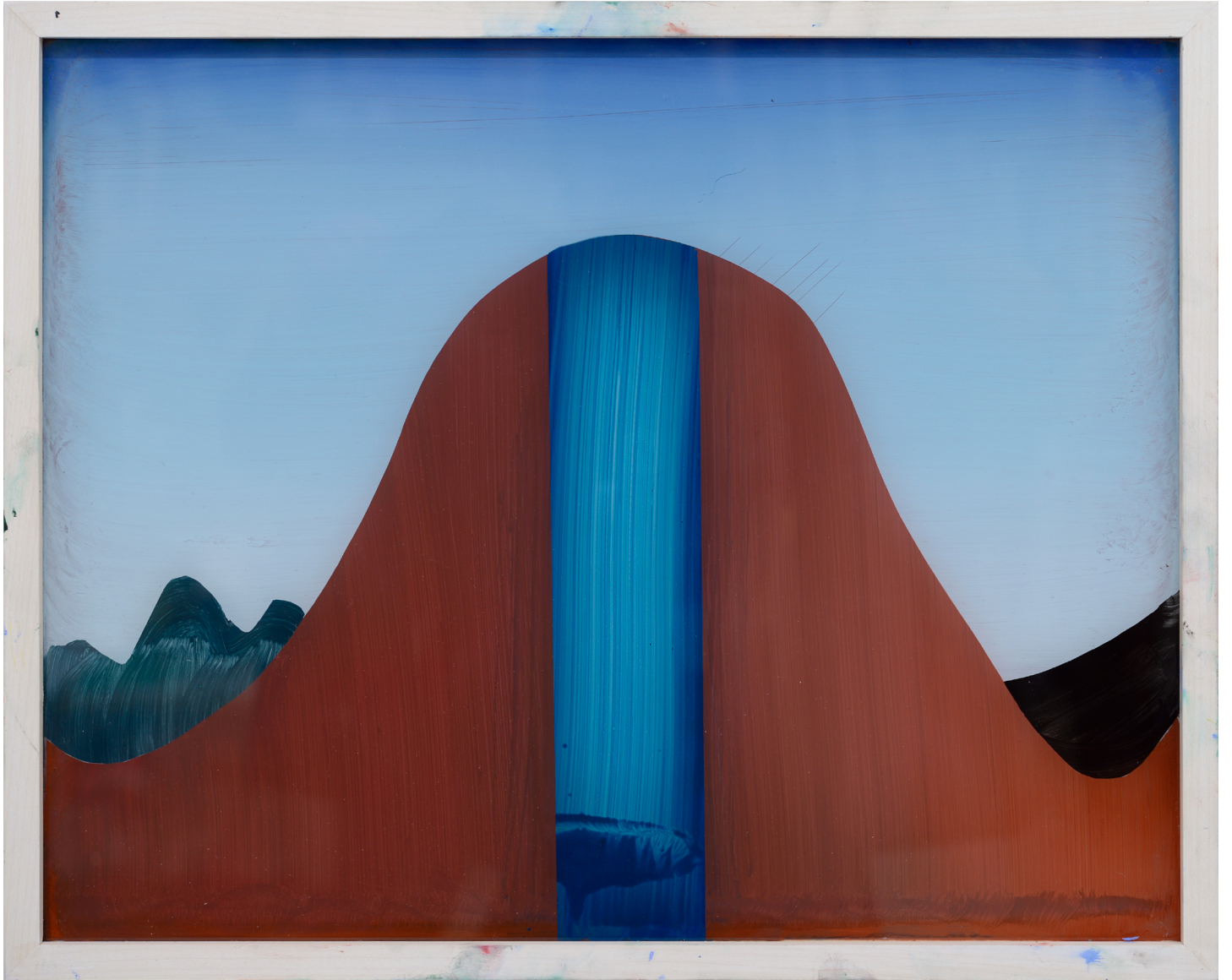
Satz und Gestaltung: Tobias Klein

Titelbild: Daniel Karrer, *Untitled* (2022)

Berlin und Basel
ISSN: 2702-0150

INHALT

Untitled, 2023	4
Überfließen. Einleitung	5
Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff	
Untitled, 2022	13
Erzählstrategien des Überflusses und der Sparsamkeit	14
Julia Genz	
Untitled, 2019	23
Vom Knaben, der das Meer (nicht) ausschöpft. Überfluss in der Gattungspoetik der Aufklärung	24
Konstantin Sturm	
Untitled, 2023	38
„das Wasser fließt über“. Randbemerkungen zum Auftakt von Auerbachs <i>Mimesis</i>	39
Sina Dell'Anno	
Untitled, 2022	52
Zwischen zwei Seen und über den Zeiten. Figuren des Erzählens und metaphorische Interaktionen in Saša Stanišićs <i>Vor dem Fest</i>	53
Sebastian Meixner	
Untitled (Buch), 2021	72
Quelle, Fluss und Überfluss. Narrative Gewalt in Heinrich Bölls <i>Katharina Blum</i>	73
Céline Martins-Thomas	
Untitled, 2022	88
Enough is enough. Hydrologie der Gewalt in Karen Duves <i>Regenroman</i>	89
Cornelia Pierstorff	
Untitled, 2019	108
Über den Künstler: Daniel Karrer	109



Daniel Karrer
Untitled, 2023
Oil, Acrylic, Reverse Glass Painting 40 x 50 cm

Überfließen

Einleitung

Sebastian Meixner und Cornelia Pierstorff

Alles fließt – dieser Heraklit zugeschriebene Satz eröffnet eines der erfolgreichsten Felder, wenn nicht das erfolgreichste Metaphernfeld der Philosophie- und Literaturgeschichte, weil er „ein Bild für *alles*, in dem *alles*, als Fluß, klare Gestalt gewinnt und zugleich ineinander verfließt“ auf den Punkt bringt.¹ Besondere Energie bündelt diese Metaphorik des Fließens, wenn sie auf poetologische Reflexionen trifft. Einer der Ersten, der dieses poetologische Potenzial expliziert hat, ist Ovid. Im 15. und letzten Buch seiner *Metamorphosen* übersetzt er die griechische Formulierung *panta rhei* als „*cuncta fluunt*“ (met. 15, 178) und resümiert mit ihr das Darstellungsprinzip seines Textes. Eingebettet ist diese poetologische Reflexion in die fiktive Rede des Pythagoras (met. 15, 60–478), die den mythologischen Verwandlungen ein naturphilosophisches Programm zur Seite stellt und dabei an die Kosmogonie des Proömiums anschließt.² Seit Anbeginn der Welt – so die Direktion der Rede – ist das Fließen einfach nicht zu stoppen. In der Rede wird das Fließen des Flusses zum Bildspender für das Vergehen der Zeit, die in der Weiterführung des Bildes eben nicht gleichmäßig strömt, sondern Welle an Welle schiebt, sodass das Fließen des Stroms zum unablässigen Motor des Werdens und Vergehens der Formen wird; es kann so auf die vielfältigen Verwandlungen bezogen werden, von denen Ovids *Metamorphosen* erzählen. In der Form der Rede deutet sich bereits an, dass die Literatur die Übertragung von Fließmetaphorik und ihren diversen Bildempfängern nicht als einfache Bebilderung denkt, sondern als eine Interaktion mit weitreichenden Folgen.

Wenn Zeit fließt, dann vergeht sie nicht einfach nur, sie verändert im Fließen alle der Zeit unterworfenen Gegenstände. Dass die intradiegetische Rede unter einem ironischen Vorbehalt steht, weil sich der fiktionale Pythagoras weniger auf die sonst den Text dominierende Verwandlung der Körper bezieht, als er auf das Konzept der Seelenwanderung (Metempsychose) anspielt,³ mindert nicht die Persistenz der sich am Fließen der Formen konkretisierenden Wassermetaphorik, die sich auf der Textoberfläche der Rede findet. Denn nach der Übertragung des Fließens als Bildspender auf „jede Erscheinung“ („*omnisque vagans formatur imago*“, met. 15, 178) erläutert

¹ So beschreibt Werner Stegmaier im Wörterbuch der philosophischen Metaphern *panta rhei* als „wohl einprägsamste und berühmteste philosophische Metapher überhaupt“ (Stegmaier 2014, 104).

² Zur Ringkomposition von Kosmogonie und Pythagorasrede vgl. Albrecht 2014, 170, 183 und Eickmeyer 2021, 104.

³ Vgl. Barchiesi 2002, 184–185.

Pythagoras, was alles im stetigen Wandel begriffen ist – und das ist buchstäblich alles. Darunter fallen die Stunden als Zeiteinheiten, ihre allgemeinere Veranschaulichung in den Jahreszeiten, ihre topische Übertragung auf vier Menschenalter und die Veränderung des Alterns genauso wie der Wechsel vom goldenen zum eisernen Zeitalter. Das Ziel dieser Reihe, in der das Fließen der Zeit mit einem verzeitlichten Fließen überblendet wird, bildet ein Rekurs auf ihren literalen Ausgangspunkt, indem Pythagoras von der formenden Kraft des Wassers redet (vgl. met. 15, 262–263) und von verschiedenen Flüssen erzählt (vgl. met. 15, 273–286). Diese ausufernde Rede begnügt sich also nicht damit, die Verwandlungen der Formen mit Fließmetaphorik zu bebildern und auf den Punkt zu bringen. Vielmehr dient die Rückführung auf das buchstäbliche Fließen des Wassers der Reflexion, dass eine der längsten Reden der *Metamorphosen* nicht an ein Ende kommen kann und doch an ein Ende kommen muss:

Desinet ante dies et in alto Phoebus anhelos
aequore tinguet equos, quam consequar omnia verbis
in species translata novas.

Eher wird enden der Tag und die keuchenden Rosse ins tiefe
Meerwasser eintauchen Phöbus, als all das, was sich in neue
Form verwandelt, in Worte ich fass. (met. 15, 418–420)

Alles muss sich verwandeln; die Aufzählung der potenziellen Gegenstände dieser Verwandlung ist unerschöpflich und so fließt die Rede nicht nur, sondern sie fließt *über*. Die naturphilosophische Ringkomposition ist also keine Figur der Schließung, mit der sich ein Werk runden würde. Sie ist vielmehr eine Aufforderung, die im Überfließen die notwendige Fortsetzung des Fließens begreift. Zugleich ist dieses Überfließen die Voraussetzung für das einzige Element, dem Ovid im Epilog bei allem Fließen, Zerfließen und Überfließen eine Konstanz zugesteht: dem Werk („opus“, met. 15, 871), das weder Jupiter, Feuer und Schwert oder das Alter verwandeln oder zerstören kann.

Das Überfließen, das die Rede des Pythagoras gleichermaßen thematisiert und performiert, führt auf den ersten mit der poetologischen Metapher assoziierten literaturtheoretischen Schauplatz: die Rhetorik. Mit der sich vom „überfließenden Wasser“ herleitenden *abundantia* bezeichnet die rhetorische Stillehre einen Subtypus der präziser definierten *copia*.⁴ Unter *copia* wird eine Fülle verstanden, die sich als Reichtum wie auch als Wortreichtum auf Sachen und Wörter (*res* und *verba*) beziehen lässt und metaphorisch von diesem Redevorrat auf das Rede Vermögen schließt. Je größer der Vorrat der *copia* ist, desto besser die Rede, die so aus dem Vollen schöpfen kann.⁵ Während die copiose Fülle größtenteils positiv diskutiert wird, ist die schillernde *abundantia* grundsätzlich ambivalent, weil sie sowohl für „gesunde Fülle“ als auch für „schädliches Übermaß“ stehen kann.⁶ Die *abundantia* weist folglich darauf hin, dass das Fließen der Rede immer vom Überfließen bedroht ist; das Stilideal des Reichtums mit all seinem Potenzial für die Begeisterung des Publikums kann jederzeit in den Ennui des Schwulstes, der zu weit hergeholten und darum ineffektiven Bilder oder andere gravierende Stilfehler kippen. Da es kein universelles Kriterium gibt, das ein positives von einem negativen Überfließen der Rede trennt, greift die Diskussion der *abundantia* in eine stilistische Fehlerlese über, die den Überfluss als Stilqualität bestimmt und in die Nähe der epideiktischen Rede rückt. Dabei bleibt die Diskussion

⁴ Vgl. Bernecker 1992, 21.

⁵ Vgl. Margolin 1994, 385–386.

⁶ Vgl. ebd. Zur *copia* vgl. Traninger 2020.

aber nicht auf die *elocutio* beschränkt, sondern verweist in der Struktur der Rede genauso auf die *dispositio* oder in der Findung von Argumenten selbst auf die *inventio*. Das Ideal des „copiose et abundanter loqui“ führt das rhetorische System damit an seine eigenen Grenzen;⁷ die überfließende Rede ist nicht auf den Stil der Prunkrede beschränkt, sondern affiziert die Grundlagen jeder Rede.

Spätestens ab dem 18. Jahrhundert verschiebt sich die Diskussion des Überfließens von der Rhetorik in die Ästhetik und damit auf den zweiten mit der poetologischen Metapher assoziierten literaturtheoretischen Schauplatz. Dabei ist es alles andere als ein Zufall, dass dem Überfließen in den ästhetischen Theorien mit der Schwulstkritik eine entscheidende Rolle zukommt. Hier verschärft sich der Gegensatz zwischen der positiv bewerteten *ubertas aethetica*⁸ und einer vehement vorgebrachten, aber unbegrifflich bleibenden Kritik des überfließenden Sprechens. Ästhetisch ist dieser Ort, weil er das erkenntnistheoretische Fundament einer poetischen Topik bildet, die analog zu den rhetorischen Übungen gelernt werden kann und die auf die Wahrnehmung zielt. Der Überfluss ist für diese Übungen wortwörtlich maßgeblich, weil er das Extrem des ästhetischen Reichtums bestimmt. Ein Vermögen, das diese Bestimmung leistet, ist der Geschmack. Wie es Gottsched konzipiert, bestimmt das Geschmacksurteil – stets klar und undeutlich – die Grenze zwischen Fülle und Überfülle.⁹ Völlig unberührt von der *elocutio* und der Stilfigur des Pleonasmus, den Gottsched schlicht als „Ueberfluß, [...] wenn man viel mehr sagt, als nöthig ist“ übersetzt,¹⁰ geht es seiner poetischen Fehlerlese vor allem darum, je nach Text fallweise über die Grenzen des Geschmacks zu entscheiden. Die Bildung des Geschmacks ist damit zentral, weil die Entscheidungen des Vermögens ästhetisch erfolgen und einer – in Gottscheds Literaturverständnis zwar prinzipiell erreichbaren, aber noch unerreichten – langatmigen Verdeutlichung der Geschmacksurteile sogar überlegen sind. So starr und vernünftelnd das System der Regelpoetik daher kommen mag, so flexibel bleibt es in seinen kritischen Praktiken, die sich vor allem im lange vernachlässigten besonderen Teil von Gottscheds Poetik finden.

Dass dieser besondere Teil nach Gattungen gegliedert ist und im Laufe der vier Auflagen der *Critischen Dichtkunst* eine massive Erweiterung, Differenzierung und Flexibilisierung erfährt, verweist auf den dritten literaturtheoretischen Schauplatz, der mit dem Überfließen angezeigt ist: die Poetik. Während die Rhetorik und die Ästhetik die metaphorische Dimension des Überfließens als einfache Übertragung verstehen, in denen das Überfließen unspezifisch für eine besonders anschauliche, detaillierte oder hypertrophe Redeweise bzw. ihre analoge Wahrnehmung stehen kann, kommt der Poetik durch die Gegenstände der Literatur die literale Dimension des Überfließens in die Quere. Das gilt insbesondere für eine Poetik nach der Regelpoetik, die keine allgemeingültigen Regeln mehr akzeptiert oder gar aufstellen will und der Vielfalt der literarischen Texte mit der Vervielfältigung ihrer poetologischen Modelle begegnet. Diese Bewegung lässt sich an der Gattungspoetik veranschaulichen, die in ihren Architexten thematische und formale Aspekte unhintergebar vermengt.¹¹ Dabei verschärft sich an der Grenze des Fließens zum Überfließen das mit der allgemeinen poetischen Metaphorik des Liquiden angezeigte „Verhältnis von Festem, Starrem und Flüssigem, Fließenden“.¹² In der Grenzverletzung des Überfließens reflektiert die

⁷ Vgl. Bernecker 1992, 24.

⁸ Vgl. Berndt 2015, 439.

⁹ Vgl. Meixner und Rocks 2023, 103–114.

¹⁰ Gottsched 1973, 395.

¹¹ Vgl. Hees-Pelikan 2024.

¹² Pape 2007, 185–202, hier 185–186. Zur Ubiquität des Fließens als poetologischer Metapher vgl. zusammenfassend Witte 2010; vgl. insgesamt Pape (Hg.) 2007.

Poetik dergestalt ihre Modelle; im Gegensatz zu rhetorischen und ästhetischen Theorien muss die Poetik die metaphorische Interaktion des Überfließens ernst nehmen, weil die Literatur als ihr Gegenstand beides verschaltet: überfließende Inhalte und überfließende Formen.

Während das Überfließen als poetologische Metapher in den Ausdifferenzierungen der Poetik bereits die Grenze von Form und Thema überschreitet und auf die metaphorischen Interaktionen des Überfließens hinweist, machen erst die literarischen Texte selbst die Probe aufs Exempel. Als eine der zentralen poetologischen Metaphern der Literaturgeschichte überhaupt, wie eingangs bemerkt, kommt das Überfließen in literarischen Texten nicht ohne seine literale Bedeutung aus: Es veranschaulicht die Sukzession der Darstellung und ist gleichzeitig thematisches Element des Dargestellten. Die bekanntesten Beispiele aus der deutschsprachigen Lyrik, die sich diese Verbindung zunutze machen, sind wohl Johann Wolfgang Goethes Sonett *Mächtiges Überraschen* (1807/08), Conrad Ferdinand Meyers *Der römische Brunnen* (1882) und Rainer Maria Rilkes *Römische Fontäne* (1906), in denen die Fließbewegung des Wassers an der Grenze zum Überfließen als komplexe Formreflexion funktioniert. Katalysator dieser Formreflexion ist stets das Verhältnis von Raum und Zeit, das die kanonischen Dinggedichte in die Relation von Fließen und Stauen überführen, indem die Bewegung des Wassers erst an ihren Grenzen Form gewinnt.

In literarischen Erzähltexten scheint dem Wasser und seiner Fließbewegung in der Regel weniger auffällig eine poetologische Funktion zuzukommen, weil sein Auftreten auf den ersten Blick aus der Handlung oder der Detaillierung der erzählten Welt hinreichend motiviert ist. Allerdings ist die poetologische Metapher gerade mit dem Erzählen literaturgeschichtlich aufs Engste verbunden. Zahllose Erzähltexte knüpfen die spezifische narrative Zeitlichkeit, die sich aus der Doppelung in Erzählzeit und erzählte Zeit ergibt, an aquatische Bewegungen in verschiedener Intensität und Gerichtetheit. Dass es nicht um das bloße Zeitvergehen im Sinne eines Fließens, sondern um Momente der Transgression geht, gilt dabei für die meisten dieser Beispiele. So korrespondieren Odysseus' Irrfahrten auf dem Meer mit der digressiven Erzählstruktur des Homerischen Epos und seinen zahllosen Episoden,¹³ während Mark Twains *Huckleberry Finn* (1885) die schicksalhaften Zufälle und getriebenen Ereignisfolgen in der mehr oder weniger hilflosen, aber klar gerichteten Bewegung der Floßfahrt stromabwärts auf dem Mississippi veranschaulicht,¹⁴ oder Christian Krachts *Faserland* (1995) die transgressiven Exzesse seiner Hauptfigur in einer invertierten Fließbewegung von der Nordsee über Elbe, Main, Neckar, Isar, den Bodensee bis zum Zürichsee verbindet.¹⁵ In diesen Beispielen, denen etliche weitere zur Seite gestellt werden könnten, ist eben nicht der Fluss oder Überfluss, sondern das Fließen und Überfließen strukturbildend, weil es um die Prozessualität geht.

Dabei geht das Überfließen weder in seiner metaphorischen Funktion auf, kann also nicht restlos in Reflexion oder Kommentar der eigenen Darstellungsverfahren übersetzt werden, noch ist es umgekehrt als thematisches Element unabhängig von seiner metaphorischen Funktion. Vielmehr bildet es ein Integral von Elementen literarischer Texte, indem es Raum, Figur und Darstellung miteinander verbindet, wobei aus dieser Verbindung eine Eigendynamik entsteht. Ganz im Sinne interaktionistischer Metapherntheorien beeinflussen sich die über das Überfließen in Beziehung gesetz-

¹³ Vgl. Wolf 2013, 15; vgl. auch Klotz 2006, 123–128.

¹⁴ Vgl. Klotz 2006, 177–181.

¹⁵ Vgl. exemplarisch Borth 2009; Brunnschweiler 2016.

ten semantischen Felder kontinuierlich gegenseitig und lassen sich darüber hinaus immer auch auf die Erzählweise beziehen, wo das Überfließen seine Produktivität entfaltet. Für die literaturwissenschaftliche und insbesondere narratologische Analyse bedeutet das: Im Überfließen ist unauflösbar das verbunden, was seit der klassischen Diskursnarratologie getrennt voneinander betrachtet wird: *histoire* und *discours*.¹⁶ In seiner Funktion als poetologische Metapher bietet das Überfließen deshalb immer eine Doppelperspektive und verbindet Logiken der Darstellungsverfahren mit Logiken der Handlung oder anderen Relationen thematischer Elemente untereinander.

Indem das Überfließen als poetologische Metapher sich wesentlich aus einer Vorstellung des Vergehens von Zeit als Fließbewegung speist, ruft es unweigerlich traditionelle und trotz berechtigter Kritik an ihnen in der Poetik leitende Vorstellungen der Literatur als ‚Zeitkunst‘ auf.¹⁷ Ausgerechnet in der Malerei aber, die der ‚Zeitkunst‘ ebenso plakativ als ‚Raumkunst‘ gegenübergestellt wird, findet die poetologische Metapher des Überfließens ihre Kehrseite. Denn im Medium der Malerei ist das Fließen und als dessen transgressive Fortführung auch das Überfließen zuerst gar keine Metapher, sondern ein konkreter materialer Aspekt, der sich je nach Konsistenz der Farbe, Beschaffenheit des Trägers und Technik des Farbauftrags anders ausnimmt und im Gemälde mal mehr, mal weniger deutlich zur Geltung kommen kann. Indem die sich aus der flüssigen Konsistenz der Farbe ergebende Materialität des Bildes in unterschiedlichen Graden indexikalisch auf den Malprozess verweist, kann dieser selbst als Fließbewegung semantisiert werden. Anders als im literarischen Text ist diese Relation zwischen der material-medialen Beschaffenheit des Artefakts und dem Fließen damit keine metaphorische, sondern eine metonymische. Indem das Fließen in der Materialität des Bildes z.B. durch verfließende Farbe oder einzelne Tropfen sichtbar wird, aktiviert es diese Metonymie und ermöglicht die Reflexion des künstlerischen Prinzips. Weil die Malerei aber nicht nur in ihrem Farbauftrag eine Anschauungsform des künstlerischen Prinzips finden kann, sondern auch in den dargestellten Gegenständen, können Metonymie und Metapher miteinander interagieren und sich wechselseitig beeinflussen. Jeweils der Umschlag von Metonymie und Metapher besitzt das Potenzial, mit dem Schritt vom Fließen zum Überfließen eine Transgression zu markieren.

Wenn diese Ausgabe digitale Reproduktionen von acht ausgewählten Hinterglasmalereien des Schweizer Künstlers **Daniel Karrer** mit den literaturwissenschaftlichen Beiträgen zum Überfließen konstituiert,¹⁸ dann entfalten die Bilder ein medien-spezifisches Reflexionspotenzial. Sie veranschlagen das Überfließen als künstlerisches Prinzip, um mit der in der material-medialen Beschaffenheit der Bilder angelegten Bewegung vom Fließen zum Überfließen Möglichkeiten der Transgression zu erkunden. Erstens wird das Überfließen in der metonymischen Relation zwischen Herstellungsprozess und fertigem Produkt greifbar. Karrer nutzt die Technik der Hinterglasmalerei in besonderer Weise, indem er sich die umgekehrte Chronologie – vom Vorder- zum Hintergrund – zunutze macht, die diese Technik auszeichnet. Dadurch dass die Prozessualität der Herstellung beispielsweise in den Farbresten sichtbar gemacht oder in ihrer Chronologie der Farbschichten durchbrochen oder gar rückgängig gemacht wird, thematisiert jedes der ausgewählten Bilder die eigene Produktion in der Zeit.

¹⁶ Zu dieser Unterscheidung vgl. allgemein Martínez 2011.

¹⁷ Zu dieser Gegenüberstellung im Kontext der Laokoon-Debatte vgl. Schneider 2014.

¹⁸ Ein Kurzporträt des Künstlers und seiner Technik findet sich am Ende des Hefts.

Zweitens lassen sich mit dem Überfließen als künstlerischem Prinzip die Transgressionen auf der bildlichen Ebene beschreiben, die Karrers Gemälde vollziehen. Sie alle zeichnet eine Vagheit und Abstraktion der dargestellten Gegenstände aus, die semiotische Konsequenzen hat: Sie konkretisiert das Dargestellte gerade noch in einem solchen Grad, dass es Ähnlichkeitsrelationen ermöglicht,¹⁹ diese aber in den Bereich des Assoziativen geöffnet werden, weil sie sich selbst durch Vagheit auszeichnen. Diese Ähnlichkeitsrelationen unterhalten die Bilder nicht nur mit ihren Gegenständen, sondern auch über ihre Komposition und Farbgebung und vor allem in Bezug auf verschiedene Bildgenres. Insbesondere diejenigen Bilder, die auf Bildformeln von Landschaftsgemälden verweisen, verbinden dabei das Überfließen als künstlerisches Prinzip mit thematischen Elementen des Überfließens und reflektieren die eigene Vagheit von Gegenständlichem und Ungegenständlichem in der Ambiguität von flüssigen oder festen Formen – Wellen oder Bergen –, die immer auch zur abstrakten Farbfläche tendieren.

Drittens schließlich lässt sich das Überfließen als künstlerisches Prinzip mit der Relation der Bilder zur Sprache in Verbindung bringen. Wenngleich für abstrakte Malerei nicht ungewöhnlich, ist die durchgehende Bildbezeichnung „Untitled“ in gewisser Weise Hinweis auf ein Programm, das den Prozess der ästhetischen Wahrnehmung miteinbezieht und reflektiert. Der leere sprachliche Signifikant ist Ausgangspunkt einer ästhetischen Wahrnehmung, welche die kontinuierliche Transgression vom Gegenständlichen ins Ungegenständliche prozessual vollzieht. Auf mindestens drei Weisen bildet das Überfließen damit auch in Karrers Bildern ein Integral, das die zwei Anschauungsformen – die überfließende Farbe und den überfließenden Gegenstand – mit der Prozessualität des Produktionsprozesses, aber auch der ästhetischen Wahrnehmung verbindet.

Das Fließen als poetologische Metapher des Erzählens im modernen europäischen Roman untersucht der Beitrag von **Julia Genz**. Er zeigt, wie gerade dort die vielseitige Metapher fließenden Wassers auf zwei Feldern eingesetzt wird und diese wiederum über eine metaphorische Relation miteinander verbunden werden: die Ökonomie und das Erzählen, so dass es mit dem fließenden Wasser um eine Erzählökonomie geht. Genz analysiert, wie Herman Melvilles *Moby-Dick* und Nikolai Gogols *Die toten Seelen* je in Abgrenzung zu einem erzählökonomischen Programm der Sparsamkeit durch Dynamisierungen und Ins-Fließen-Bringen ein Gegenprogramm entwerfen, das im einen Fall symbolische Wertschöpfung, im anderen Spekulation mit Überfluss assoziiert.

Die Rolle des Überflusses in der Gattungspoetik der Aufklärung untersucht der Beitrag von **Konstantin Sturm**. Er beobachtet, dass es in Poetiken der Aufklärung mit dem Überfluss darum geht, einen Maßstab der Gattung auszuloten, für den exemplarisch die Beziehung von Fabel und Epos einsteht. So führt Johann Christoph Gottsched in seiner Poetik einen doppelten Fabelbegriff ein, an dem das Verhältnis von Überfluss und Maß greifbar wird. Denn in ihrer Doppelung bedeutet die Fabel zum einen Sparsamkeit, zum anderen Maß, so dass das Epos sich an ihr als Gattung des Überflusses messen lässt. Diese Beziehung findet sich wiederum bei Johann Jakob Breitinger ins Bild des wortwörtlichen Überfließens gesetzt und wirkungsästhetisch zu einer Ästhetik des Überflusses ausformuliert.

Sina Dell'Annos Beitrag analysiert mit der Wiedererkennungsszene der *Odysee* eine der wichtigsten Paraphrasen von Erich Auerbachs *Mimesis*, in der das

¹⁹ Vgl. Sachs-Hombach 2013, 137–142.

überfließende Wasser zum Ausgangspunkt einer Reflexion über die Prägnanz sinnlicher Erkenntnis avanciert. In Auerbachs kontrastiver Stilanalyse, die das antike Epos dem Alten Testament entgegensetzt, wird das Fließende der homerischen Schreibart zur Signatur des Anschaulichen. Zugleich erhebt Auerbach das Überfließende implizit zu seinem philologischen Programm, weil im Wechsel von der Mikroebene der Paraphrase und detaillierten Analyse prägnanter Textstellen auf die Makroebene des Gesamttextes und seiner historischen Zusammenhänge die Mesoebene übersprungen wird. Im Fall von Homer ergänzt Dell'Annos Analyse Auerbachs Lektüre um eine ‚Prägnanz des Dunklen‘, die den Kontrast zwischen Bibeltext und Homer im Zeichen des Überfließenden verschiebt.

Als Experiment, das metaphorische Interaktionen im Zeichen des Überfließens durchspielt, liest **Sebastian Meixner** Saša Stanišićs Dorfroman *Vor dem Fest*. Indem der Text eine persistente Grenzüberschreitung inszeniert, in der zu viele Stimmen zu viele Geschichten erzählen, eröffnet er die Frage nach dem Zusammenhang dieser Geschichten und der Möglichkeit des Erzählens. Meixners These ist, dass der Text in einzelnen Figuren diese Möglichkeit des Erzählens über drei Medien figuriert, die das Überfließen der Geschichten darstellen und über ihre Interaktionen zugleich bewältigen: Während der Fährmann seine Dorfgeschichten mündlich überliefert, Johanna Schwermuth hingegen ihre Versionen schriftlich archiviert, bildet Ana Kranz Fürstenfelde den metonymischen Gegenstand des Dorfromans im Medium der Malerei ab. Dass sich im vielstimmigen und vielgestaltigen Dorfroman die Dorfgeschichte permanent verwandelt, ist der Effekt dieses Darstellungsverfahrens.

Der Beitrag von **Céline Martins-Thomas** nimmt die Bilder von Quelle, Fluss und Überfluss in Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* ernst. Er beschreibt die Konstruktion des ‚Falls‘ durch Polizei und Boulevardpresse anhand des Zusammenfließens von verschiedenen Quellen und liest die Quellenmetapher als narrative Gewalt, die Informationen nicht nur verarbeitet, sondern immer auch verfälscht. Bölls Erzähler entkommt den Fallstricken der Konstruktion um den ‚Fall‘ Katharina Blum keineswegs, die in der Allianz von Polizei und Presse die Figur immer schon als Schuldige behandeln. Indem Martins-Thomas die Narrativierung der Fallgeschichte den Verfahren der Liste und dem allegorischen Netz des Romans gegenüberstellt, bietet sie eine neue Lektüre von Bölls wohl berühmtestem Text, der eben – anders als im Untertitel annonciert – nicht nur die Frage behandelt, wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Vielmehr wird deutlich, dass Bölls Erzählen von Gewalt immer auch gewaltförmig ist.

Eine regelrechte Hydrologie der Gewalt entdeckt **Cornelia Pierstorff** in Karen Duves *Regenroman*. Diese entwirft der Roman programmatisch bereits in seinen Motiven. Mit den Bewegungen des Wassers geht es um eine schleichende, kaum merkbare kontinuierliche Grenzüberschreitung, die nachträglich jede Grenze verabschiedet. Was bleibt, ist die bloße Markierung eines ‚Zuviels‘ in der Transgression, das aber immer schon Bestand hatte. Indem das Wasser zwei metaphorische Systemstellen besetzt und zugleich als universeller Bildspender wie auch als spezifischer Bildspender für strukturelle Gewalt fungiert, entfaltet das Wasser in seinen kontinuierlichen Überschreitungen eine Gewalt, die der narrativen Struktur selbst zuzuschreiben ist.

Für die Redaktion des Hefts bedanken wir uns ganz herzlich bei Jana Manferdini und Sophie Keller. Ebenso bedanken wir uns sehr herzlich bei Gesa Blume, Nicolas Fink, Emmanuel Heman, Sophie Storch, Anna Sutter und insbesondere Tobias Klein aus der Redaktion von *Bildbruch. Beobachtungen an Metaphern*. Für die Aufnahme und Herausgabe möchten wir Sina Dell'Anno und Simon Godart ebenso herzlich danken. Darüber hinaus sind wir Daniel Karrer zu großem Dank für die Erlaubnis zur Abbildung seiner Hinterglasgemälde verpflichtet.

Literatur

- Albrecht, Michael von: *Ovids Metamorphosen. Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberg 2014.
- Barchiesi, Alessandro: Narrative Technique and Narratology in the *Metamorphoses*. In: Philip Hardie (Hg.): *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge 2002, 180–199.
- Berndt, Frauke: Poetische Topik. In: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*. Berlin/Boston 2015, 433–460.
- Bernecker, Roland: Abundanz. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von Gert Ueding. Band 1: A–Bib. Tübingen 1992, 21–24.
- Borth, Marco: Christian Krachts *Faserland* an den Grenzen der *Erlebnisgesellschaft*. In: Christine Bähr, Suse Bauschmid, Thomas Lenz und Oliver Ruf (Hg.): *Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens*. Bielefeld 2009, 89–106.
- Brunnschweiler, Johannes: „Langsam werde ich wieder nüchtern“. Die poetologische Funktion von Alkoholkonsum in Christian Krachts Romanen ‚Faserland‘ und ‚1979‘. In: *Germanistik in der Schweiz* 13 (2016), 119–145.
- Eickmeyer, Jost: *Metamorphosen*. In: Melanie Möller (Hg.): *Ovid-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Unter Mitarbeit von Christian Badura. Berlin 2021, 97–105.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. In: *Ausgewählte Werke*. Bd. VI/1. Herausgegeben von Joachim Birke und Brigitte Birke. Erster allgemeiner Teil. Berlin/New York 1973.
- Hees-Pelikan, Johannes: Gattungscodes. Zu einem Beschreibungsmodell generischer Ambiguität. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 69.2 (2024), 103–128.
- Klotz, Volker: *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München 2006.
- Margolin, Jean-Claude: Copia. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von Gert Ueding. Band 2: Bie–Eul. Tübingen 1994, 385–394.
- Martínez, Matías: *Erzählen*. In: Ders. (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2011, 1–12.
- Meixner, Sebastian und Carolin Rocks: *Critische Dichtkunst vor die Deutschen: Gottscheds Poetik*. In: Dies. (Hg.): *Gottsched-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Unter Mitarbeit von Giulia Morra und Bend Strebel. Berlin 2023, 81–138.
- Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*. Herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin/Boston 2017.
- Pape, Walter: „Leicht-Flüssigkeit“ und Sinn-Fluß: Zum Flußcharakter von Metapher und Poesie. In: Ders. (Hg.): *Romantische Metaphorik des Fließens. Körper, Seele, Poesie*. Tübingen 2007, 185–202.
- Pape, Walter (Hg.): *Romantische Metaphorik des Fließens. Körper, Seele, Poesie*. Tübingen 2007.
- Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 3. Auflage. Köln 2013.
- Schneider, Sabine: Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Claudia Benthien und Brigitte Weingart: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston 2014, 68–85.
- Stegmaier, Werner: *Fließen*. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der Philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2014, 104–124.
- Traninger, Anita: *Copia/Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit*. Hannover 2020.
- Witte, Georg: Die Flüssigkeit des Worts. Verführungen einer poetologischen Metapher. In: *Paragrana* 19 (2010), 165–179.
- Wolf, Burkhardt: *Fortuna di mare. Literatur und Seefahrt*. Zürich 2013.



Daniel Karrer
Untitled, 2022
Oil, Reverse Glass Painting, 24 x 30 cm

Erzählstrategien des Überflusses und der Sparsamkeit

Julia Genz

Fluss und Erzählfluss

Einige Gattungen wie der Roman neigen bereits aus formalen Gründen, beispielsweise schon aufgrund ihrer relativen Länge und Detailfülle, zu Fülle und Überfluss (im Gegensatz etwa zu Gattungen, die eher auf erzählerischen Minimalismus setzen wie etwa die Kurzgeschichte oder der Aphorismus). Unter den Romanen gibt es jedoch solche, die Fülle inhaltlich und/oder formal besonders herausstellen, und bei denen Fülle im Sinne von Überfülle oder Verschwendung eine besondere Rolle spielt. Beispiele hierfür sind Nikolai Gogols *Die toten Seelen* und Herman Melvilles *Moby-Dick* – zwei Romane des 19. Jahrhunderts, die sich vor allem durch eine Überfülle des Erzählens auszeichnen. Beide Romane präsentieren Überfluss auf unterschiedliche Weise: Bei Gogol wird der Text beispielsweise durch ‚tote‘ Motive oder minutiöse Figurencharakteristiken angereichert, bei Melville dagegen durch naturwissenschaftliche Exkurse, Zitate über Wale oder wuchernde Erzählstränge. In diesem Aufsatz interessiert vor allem die Metapher des Überflusses in Bezug auf Erzählstrategien, auf den „Erzählfluss“ selbst.

Dass der Überfluss in beiden Romanen heraussticht, liegt auch daran, dass sie auf besondere Weise das Wortfeld „Fluss“ thematisieren. „Überfluss“ bezieht sich zunächst auf Flüssiges, Wasser beispielsweise, das bei Melville in Form von Ozeanen die Kulisse der Handlung abgibt. Die Handlung von Gogols *Die toten Seelen* ist auf dem Land angesiedelt, Wasser spielt keine besondere Rolle. Dass der Eindruck des Fließenden und des Überflusses dennoch entsteht, hat folgenden Grund: Der Vorstellung der Metapher des Überflusses liegt flüssige Materie in Bewegung zugrunde. Welches Material dann fließt, ist austauschbar, solange dieses Material leicht bewegt werden kann – das kann beispielsweise Wasser oder Strom sein, während Glas, obwohl es auch über für Flüssigkeiten typische Eigenschaften verfügt, sich eher nicht für diese Metapher eignet, da es dem Betrachter als Festkörper erscheint. In der Beweglichkeit der Materie liegt dann auch der Umschlag von Überfluss in Überflüssigkeit begründet: Was überfließt, ist zunächst das Überschüssige, welches sich dann im Akt

des Überfließens in alle Richtungen verflüchtigt und von der ursprünglichen Masse abgezogen werden muss.¹

Überfluss im metaphorischen Sinne kann im Sinne von Harald Weinrich als Bildspender auf andere Gebiete übertragen werden,² im Fall unserer Romane ist es die Ökonomie, in der Geld metaphorisch ‚fließt‘, indem es von Hand zu Hand gegen Waren getauscht wird. Zwar ist Geld im materiellen Sinne nicht flüssig, sondern besteht aus distinkten Münzen, Geldscheinen bzw. Beträgen. Der Anschein des Fließens, aus dem sich die Metapher begründet, kommt dennoch zustande, indem die Funktion des Geldes darin besteht, unaufhörlich gegen Waren, Dienstleistungen oder andere Währungen getauscht werden zu können. Im Roman von Gogol ist es das scheinbar Überflüssige, das bereits aus der Geldwirtschaft Ausgeschiedene, die toten Seelen, die wieder in den Kreislauf des Geldflusses eingespeist und ‚verflüssigt‘ werden sollen.

Wenn der Bildempfänger Ökonomie wiederum als neuer Bildspender für den Bereich des Erzähltextes fungiert, geht es gar nicht so sehr um die „Flüssigkeit“ des Erzählens im Sinne einer gewissen Wortgewandtheit und einer stilistischen Beherrschung, sondern es geht um den Erzählfluss im Sinne einer Wortmasse, die mal daherströmt und mal abbricht bzw. zu versickern droht. Über den Bereich der Ökonomie kommt für das Erzählen ein weiterer Aspekt hinzu, nämlich die Effizienz, die Leistungsfähigkeit.

Metaphorischer und nichtmetaphorischer Überfluss koexistieren in meinen beiden Beispielen: Die Fahrt der Pequod auf den Weltmeeren wird vom Erzähler in *Moby-Dick* bildlich in einem wahren Erzählstrom realisiert. Ebenfalls korrespondiert der von Tschitschikow erhoffte Gewinn in *Die toten Seelen* mit der Erzählfülle des Romans. Daher kann man beide Romane in ihrer Gesamtheit als eine visuelle Metapher für (Über-)Fluss im Sinne von Virgil C. Aldrich auffassen, die zwar in den hier untersuchten Beispielen mit Sprache ausgeführt wird, bei der die Menge an Wörtern jedoch in materieller Hinsicht für die Veranschaulichung der Wasser- und Geldmassen dienen. Aldrich veranschaulicht sein Modell der visuellen Metapher mit einer Erklärung Picassos über seine Kunst:

Picasso sagte seiner Geliebten Françoise Gilot: „Meine Skulpturen sind plastische Metaphern. Es ist dasselbe Prinzip wie bei der Malerei.“ Er gab ihr dies zur Antwort auf ihre Frage, warum er fertige Gegenstände – überwiegend Trödelkram wie alte Körbe, Pfeifen, Vasen, Teile von Fahrrädern – für seine Skulpturen benütze, statt seine Figuren aus herkömmlichem Material, etwa Gips, zu formen. Worauf er damit tatsächlich zielte, war die Überlegung, daß in der ästhetischen Wahrnehmung und ihren Gegenständen die Metapher besser sichtbar, augenfälliger zur Geltung komme durch Kompositionen, deren Bestandteile Dinge mit eigener Identität und eigenem Namen sind, anders als der formlose Gips, der nichts Bestimmtes darstellt, bevor er nicht zu etwas geformt wird, dem man ansehen kann, was es gleicht. Kurz, die Metapher enthält eine Doppelgerichtetheit, wenn man zum Beispiel, anstatt Gips zum Brustkorb einer Ziege zu formen, an die Stelle der Rippen einen Weidenkorb setzt. Dann ist das ein Weidenkorb, den man als Brustkorb sehen soll [to be seen as], und umgekehrt kann man, wenn man die ganze Gestalt der Ziege betrachtet, ihre Rippen als Weidenkorb sehen – also eine zusammengesetzte Metapher mit doppelter Blickrichtung.³

Aldrich unterscheidet in seinen Ausführungen zur visuellen Metapher den Vergleich „M gleicht A“ (aufgrund einer Ähnlichkeit) und die Verwechslung A = M (jemand verwechselt A mit M) als dyadische Verhältnisse von der Metapher als triadische

¹ Vgl. DWB 23, 227–228.

² Weinrich 1963.

³ Aldrich 1996 [1968], 144–145.

Konstruktion.⁴ In diesem triadischen Verhältnis sieht man M, A sowie ein Vorstellungsbild von A, das durch B verkörpert wird, man hat also drei Ansichten. Aldrich spricht davon, dass „der Gegenstand A als solcher und der Stoff M als solcher aus dem Bewusstsein zugunsten des Gehalts B – der verkörperten Vorstellung“ verschwinden.⁵ In Picassos Beispiel der Ziege sieht man keine Ziege oder den Stoff des Weidengeflechts, aus dem die Ziege gebaut wurde, sondern das Kunstwerk als verkörperte Vorstellung der Ziege. Wenn dieses triadische Verhältnis auch für unsere literarischen Beispiele angenommen wird, wenn also die Wortmassen als visuelle Metapher für die Weltmeere oder für überbordende wirtschaftliche Spekulationen dienen, wie verträgt sich diese visuelle Metapher der Überfülle mit der Ökonomie des Erzählens? Den Ausdruck ‚Ökonomie des Erzählens‘ verwende ich für beide Romane als Sammelbegriff unterschiedlicher narrativer Strategien, die ein jeweils günstiges Verhältnis von Information und dafür benötigter Worte aufweisen. Die Ökonomie des Erzählens steht jeweils in Relation zu den in diesen Romanen geschilderten Wirtschaftsmodellen. Im Fall der *toten Seelen* handelt es sich um eine höchst moderne Form des Wirtschaftens, die vorwiegend auf Psychologie beruht, während das ökonomische Modell des Walfangs in *Moby-Dick* aus weiter unten beschriebenen Gründen zu seiner Zeit bereits als anachronistisch bezeichnet werden kann.

Die Ökonomie ist insofern schon ein Komplement zum Überfluss, als sie ihre Strategien aus der Verknappung oder der Knappheit schöpft: Man versteht unter Ökonomie im Allgemeinen eine Notwendigkeit zu wirtschaften, die sich aus der Knappheit der Güter und der Unbegrenztheit der menschlichen Bedürfnisse ergibt.⁶ In der Literatur steht der Unbegrenztheit des Bedürfnisses nach Geschichten die begrenzte Aufnahmefähigkeit der Leser:innen entgegen. Die ökonomische Notwendigkeit der Literatur liegt nicht so sehr im Zeichenvorrat, in Worten und ihren Kombinationsmöglichkeiten, sondern darin, inwieweit die Fiktion die begrenzte Aufmerksamkeit der Leser:innen an sich zu binden vermag – im Kampf um Aufmerksamkeit konkurriert Literatur mit anderen Kunst- und Medienformaten sowie anderen menschlichen Bedürfnissen.

Daher gibt es einerseits eine Ökonomie des Erzählens, die darin besteht, mit möglichst wenigen Worten so viel wie nötig auszudrücken. Diese Form der Ökonomie ähnelt der Grice’schen Kommunikationsmaxime der Quantität, die besagt, dass ein Gesprächsbeitrag mindestens so informativ gestaltet werden muss, wie es für den gegebenen Zweck des Gesprächs nötig ist, jedoch nicht informativer, als es für den anerkannten Zweck des Gesprächs nötig ist.⁷ Für literarisches Erzählen gilt diese Maxime dahingehend abgewandelt, als dass alles, was in die Geschichte Eingang findet, in einer (ästhetischen, informativen...) Funktion zum Ganzen stehen muss, die Einzelaussage sollte jedoch die Gesamtaussage oder den Gesamteindruck des Textes nicht überschreiten oder von ihm ablenken. Andererseits bedient Literatur verschiedene menschliche Bedürfnisse. So gibt es auch das Bedürfnis nach Deutungsüberschüssen, etwa um Poetizität oder Spannung zu erzeugen und Interesse zu wecken. Um es vorwegzunehmen: Die narrative Effizienz im Sinne einer Sparsamkeit des Ausdrucks ist in meinen Beispielen von Gogol und Melville unterrepräsentiert, aber an einigen prägnanten Stellen doch sichtbar. Ansonsten arbeiten beide Romane

⁴ Ebd., 146–147.

⁵ Ebd., 147–148.

⁶ Eichhorn 2000, 45.

⁷ Grice 1979, 249.

mit einer paradox anmutenden Verschwendung von Worten, einem wahren semantischen Überfluss als Folge aus dem Überfluss der Worte, die wiederum die Semantik des Über-Fließens aktiviert.

Herman Melvilles *Moby-Dick*

Herman Melvilles Roman *Moby-Dick; or, The Whale* von 1851 ist ein wuchernder Roman über den Walfang, der auf einem im 19. Jahrhundert schon bald veralteten Geschäftsmodell beruht. Denn 1859, also nur acht Jahre später, wird das Petroleum entdeckt, das ähnliche Eigenschaften wie Waltran besitzt und die zeitraubende und gefährliche Jagd auf den Waltran zunächst bis Ende des 19. Jahrhunderts überflüssig macht.⁸ Der Roman lotet also sprachspielerisch die Grenzen und Nuancen zwischen Flüssigem, Überfluss und Überflüssigem aus. Ich gehe aus Platzgründen nur auf Kapitel 99 „The Doubloon“ ein, das als eine Allegorie, als Quintessenz des Romans verstanden werden kann.⁹ Es umfasst nur wenige Seiten und dient zunächst als Beispiel für erzählerische Ökonomie. Gleichzeitig behandeln die wenigen Seiten die verschiedenen Deutungen des immer gleichen Gegenstands, der am Mast festgenagelten Dublone, durch die Schiffsbesatzung. Diese Dublone hat Ahab der Mannschaft als Belohnung für denjenigen, der seinen Feind Moby-Dick erlegt, versprochen. Sie kann als Emblem gedeutet werden,¹⁰ die die Mannschaft auch als solches versteht und auszulegen versucht. Diese verschiedenen Auslegungen stellen einen Überschuss an Deutungen dar.

Zunächst sieht es dabei so aus, als sei der Informationsgehalt des Kapitels gering. Auf der Münze ist ein schlichtes REPUBLICA DEL ECUADOR: QUITO zu lesen. Die Erzählstimme behandelt diesen Aufdruck als Lemma und liefert dazu folgende Erklärung: „So this bright coin came from a country planted in the middle of the world, and beneath the great equator, and named after it; and it had been cast midway up the Andes, in the unwaning clime that knows no autumn.“¹¹ Das Thema der Mitte oder des Mittelpunkts lässt sich wiederum auf die Position der Dublone auf dem Schiff übertragen, die als Nabel des Schiffs – „the ship’s navel“ (MD 363) – bezeichnet wird. Versteht man die Dublone als Emblem, so zeigt die *Pictura* drei Andengipfel und die Zeichen des astrologischen Tierkreises:

Zoned by those letters you saw the likeness of three Andes’ summits; from one a flame; a tower on another; on the third a crowing cock; while arching over all was a segment of the partitioned zodiac, the signs all marked with their usual cabalistics, and the keystone sun entering the equinoctial point at Libra. (MD 359)

Das Emblem in Gestalt der Dublone besteht nur aus *Lemma* und *Pictura*, die *Subscriptio* fehlt, was die Mannschaft intuitiv zur Suche nach dem Zweitsinn anregt. Nacheinander finden sie sich vor der Münze ein. Je nach Charakter und sozialer Position deuten die Crewmitglieder die Dublone sehr unterschiedlich: Ahab als Kapitän bezieht monomanisch die Darstellungen der Münze auf sich, „all are Ahab“ (MD 359), resümiert er in einer Nabelschau. Sein Obermaat Starbuck, der ihn beobachtet, deutet darauf die Münze als Allegorie des Lebens oder vielleicht auch der Fahrt; ins Kos-

⁸ Brandenburg 2004.

⁹ Vgl. auch Radloff 1996, 184–195.

¹⁰ Vgl. Radloff 1996, 187.

¹¹ Melville 1967 [1851], 359 (im Folgenden mit der Sigle MD und Seitenzahl).

mische greift dagegen die Deutung des zweiten Maats Stubb, der die astrologischen Tierkreiszeichen in ihrem zumeist negativ gedachten Einfluss auf ein exemplarisches Menschenleben auslegt. Der Unteroffizier Flask prüft dagegen lediglich das Material der Münze und rechnet ihren Wert sowie die Kaufkraft der Münze aus (achthundert Zigarren). Der Harpunier Queequeg weiß mit der Dublone nichts anzufangen, zumindest scheint es aus der Sicht von Stubb so, der ihn beobachtet, was allerdings eher etwas über Stubbs Vorurteile aussagt als über Queequeg. Der geheimnisvolle Fedallah, der Anführer einer besonderen Walfängergruppe auf dem Schiff, verbeugt sich vor der Münze und reagiert so semiotisch mit einem weiteren Zeichen, der Verbeugung, auf das Zeichen. Der Schiffsjunge Pip sagt mit „I look, you look, he looks, we look, ye look, they look“ (MD 362) vordergründig eine Grammatik-Übung auf, die er dreimal wiederholt, die jedoch auch als Kommentar über die vielfältigen Lesarten und ebenso vielfältigen hermeneutischen Zugänge verstanden werden kann.

In der Abfolge der verschiedenen Auslegungen zeigt sich den Leser:innen Verstehen als Abstraktionsprozess: Von der persönlichen Auslegung, der Egozentrik Ahabs („das bin ich“) zu einer Auslegung, die zunächst die *Conditio humana* betrifft, dann vom Menschen abstrahiert und immer distanzierter wird, und sich zuletzt vom Inhalt entfernt. Die Auslegung des Dublonen-Emblems wird immer allgemeingültiger, abstrakter, aber auch dunkler – die Mannschaft scheint sich von ihrem Ziel einer Sinnfindung zu entfernen. Ist dies schon ein Indiz dafür, dass die Überfülle der Deutungen auch gewissermaßen überflüssig ist?

Die Antwort lautet natürlich nein. Vielmehr lässt sich beobachten, wie der Blick der Mannschaft weg vom Inhalt und hin zu Techniken der Rezeption und des Performativen geht. Gerade die Gesten, Gesten der Demut und der Selbstvergewisserung, scheinen dabei die Bedeutung der Dublone, die auch ein Zeichen von Ahabs Hybris ist, eher zu erfassen, während die Sprache, die die einzelnen Figuren gebrauchen, ihren Blick auf die Wirklichkeit immer schon verstellt.

Darüber hinaus steht die Überfülle an Auslegungen der Dublone für eine Beweglichkeit des Denkens im Gegensatz zur Praxis Ahabs, die Dublone am Mast festzunageln. Übertragen auf ökonomische Verhältnisse heißt das: Ahab nagelt das Gold in anachronistischer Weise am Mast fest, statt das Kapital beweglich zu halten, und steht damit im Gegensatz zum ansonsten sehr geschäftstüchtigen 19. Jahrhundert. Nur die verschiedenen Deutungen der Besatzung halten die Münze in Bewegung – darüber hinaus halten die verschiedenen Deutungen auch das Schiff in Bewegung, denn Ahab lässt die Mannschaft bewusst über den wahren und einzigen Grund der Reise – seinen persönlichen Rachefeldzug gegen Moby-Dick – im Unklaren, um die Besatzung zur Weiterfahrt zu motivieren. Insofern erzeugt die an den Mast genagelte Dublone das Paradox gleichzeitiger Zirkulation und Fixierung. Beweglichkeit in der Fixierung wird zum Symbol einer Ökonomie, auch einer erzählerischen Ökonomie, die gerade nicht auf Sparsamkeit angelegt ist.

Nikolai Gogols *Die toten Seelen*

Gogols Roman *Die toten Seelen* (1842 erschien der erste Teil des ursprünglich als Trilogie geplanten Werks) setzt sich dagegen mit einer höchst modernen Form der Ökonomie auseinander, die vorwiegend auf Psychologie beruht und deren Gegenstand nur virtuell ist, da die Handelswaren die titelgebenden „toten Seelen“ sind.¹²

¹² Das folgende Kapitel stützt sich auf Überlegungen aus Genz 2021, 94–98.

Zeitlich ist die Romanhandlung in einer ökonomischen Umbruchsituation angesiedelt, in der die bisherige Feudal- und Agrargesellschaft in eine frühindustrielle umschlägt. Es ist eine Zeit, in der man laut Gutsbesitzer Kostanschoglo „an jedem Dreck noch etwas verdienen“ kann.¹³

Auch der Protagonist Tschitschikow beherzigt diese Maxime und sucht sich als Geschäftsgrundlage etwas scheinbar vollkommen Wertloses aus. Er will von Gutsbesitzern tote Seelen aufkaufen, also verstorbene Leibeigene, für die bis zur nächsten Revision, die alle zehn Jahre stattfindet, noch Steuern zu zahlen sind. Auf dem Papier sind diese Bauern oder Revisionsseelen, wie sie auch genannt wurden, allerdings nicht als verstorben zu erkennen. Es gab in dieser Zeit auch keine aktuelle Übersicht über die tatsächliche Zahl der Bauern. Daher war es möglich, die Revisionsseelen zu verpfänden und rechtlich beglaubigt zu kaufen.

Auch hier ist der Übergang von Überfluss zu Überflüssigem offensichtlich: Die toten Seelen sind auf dem Papier reichlich vorhanden und sie schmälern durch die Steuern, die durch sie anfallen, den Gewinn ihrer Besitzer, ohne dass diese etwas davon hätten, sie sind also in diesem Sinne überflüssig in einer parasitären Weise. Für Tschitschikows Geschäftspartner, die Gutsbesitzer, liegt, wenn sie die toten Seelen verkaufen, der Vorteil auf der Hand: Sie brauchen in diesem Fall keine Steuern mehr für ihr totes Kapital zu zahlen. Der Vorteil von Tschitschikow ist weniger klar erkennbar, vermutlich will er diese Seelen aufkaufen, um sie z.B. bei einer Bank zu versetzen. Bezeichnenderweise verrät er im Roman nicht, was er mit diesen toten Seelen bezweckt, er erzählt keine Geschichte dazu. Und auch der Erzähler schweigt sich über die Pläne seines Protagonisten aus. Hier zeigt sich schon eine gewisse Sparsamkeit des Erzählens, die jedoch kontraproduktiv ist, da Tschitschikow Informationen vorenthält (und damit eine der Grice'schen Kommunikationsmaximen verletzt): Eine glaubwürdige Geschichte wäre nämlich notwendig, um seine Geschäftspartner in seine Idee einzubinden. Da Tschitschikow seinen Geschäftspartnern das, was er mit den toten Seelen vorhat, verschweigt, bleibt ihre Imagination entsprechend „diffus, formlos, unfixiert“.¹⁴ An diesem Punkt schlägt Tschitschikows Sparsamkeit des Erzählens interessanterweise bei seinen Gesprächspartnern in Überfülle um.

Allein schon im Begriff „tote Seelen“ steckt das Prinzip einer Ökonomie der Verschwendung im Sinne einer Bedeutungswucherung. Denn diese Bezeichnung löst bei den Figuren des Romans die unterschiedlichsten Assoziationen aus, die sich sowohl auf Materielles als auch Immaterielles beziehen, zumal tote Seelen natürlich keine anerkannte oder geläufige Ware sind. So vergleichen Tschitschikows Geschäftspartner die toten Seelen mit Rüben oder mit Dingen, die man ausbuddeln kann, oder sie spekulieren über die Verwertbarkeit von toten Seelen als Vogelscheuchen. Um das Misstrauen seiner Geschäftspartner zu zerstreuen, geht Tschitschikow den umgekehrten Weg der Fülle: Statt Fiktionen über seine Geschäfte mit den toten Seelen zu erfinden, lässt er sich Klatsch über seine neuen Mitbürger in der Gouvernementsstadt N. erzählen. Diese scheinbar nutzlose Wissensanhäufung dient Tschitschikow zunächst dazu, sich bei den einflussreichen Personen der Stadt beliebt zu machen, Vertrauen zu erwerben und mitzureden. Diese Taktik erweist sich in ökonomischer Hinsicht als vielversprechend: Indem Tschitschikow aufgrund seiner Redegewandtheit den Ruf eines unterhaltsamen, weltgewandten Gentlemans erwirbt, wird er immer häufiger zu privaten Veranstaltungen eingeladen und steigert dort seine potenziellen Geschäfts-

¹³ Gogol 1965 [1842], 402 (im Folgenden mit der Sigle TS und Seitenzahl).

¹⁴ Iser 1993, 21.

kontakte. Er ist immer darüber informiert, wer welche Güter zu verkaufen hat, wie der jeweilige Charakter seiner potenziellen Verkaufspartner ist oder wer Geld benötigt.

Die Wirtschaftsidee Tschitschikows und die Mittel zu ihrer Umsetzung färben auf den Erzähler ab: Er scheint sich der ziel- und absichtslosen Neugierde seines Protagonisten anzugleichen, indem auch er den Leser über alles und jeden informiert, der Leser findet sich unversehens in der Position Tschitschikows wieder. Figuren tauchen im Roman auf, die in keiner erkennbaren Relation zum Helden oder der Handlung stehen und doch so eindringlich geschildert werden, dass man sie nicht wieder vergisst: etwa der Leutnant aus Rjasan, der eine große Leidenschaft für seine Schuhe entwickelt, sodass er, statt zu schlafen, die Nacht hindurch das eine oder andere Bein in die Höhe hebt, um den prächtigen Absatz zu bewundern (TS 194).

Aus der Absichtslosigkeit des Wissens wird bei Tschitschikow jedoch bald ein zielgerichtetes Interesse. Auch der Erzähler lernt von seiner Figur, nicht mehr naiv drauflos zu erzählen. In einem wuchernden Diskurs über die Dienerschaft von Tschitschikow gerät er beispielsweise plötzlich ins Stocken:

Außer dieser leidenschaftlichen Hingabe ans Lesen hatte Petruschka [d.i. Tschitschikows Diener] noch zwei Gewohnheiten, die ebenfalls zu den charakteristischen Zügen seines Wesens gehörten: in Kleidern, das heißt, in dem bekannten braunen Rock zu schlafen und immer, wo er ging und stand, den eigenartigen Mief, seine höchst persönliche Atmosphäre, zu verbreiten, die ein wenig an abgestandene Zimmerluft erinnerte [...] Der Kutscher Selifan dagegen war ein ganz anderer Mensch [...]. (TS 23–24)

An dieser Stelle unterbricht sich der Erzähler in der Erzählweise des *skaz*, also einen die Mündlichkeit nachahmenden Stil, mitten im Satz und ändert seine Erzählstrategie. Nun geht er gleichsam wie Tschitschikow vor und prüft die Belanglosigkeiten auf ihre potenzielle Verwertbarkeit: „Aber der Verfasser trägt ernste Bedenken, seine Leser noch länger mit Leuten der unteren Klassen aufzuhalten, denn er weiß ja aus Erfahrung, wie ungern sie sich mit den niederen Ständen befassen.“ (TS 24) Neben der Erzählstrategie der Verschwendung, der unzähligen Exkurse und toten Motive, reflektiert der Erzähler auch explizit das zweite Modell der erzählerischen Effizienz. Diese erscheint als Fähigkeit, mit einem Wort den Charakter einer Figur herauszumeißeln (beziehungsweise treffende Spitznamen zu verteilen) und wird vom Erzähler als Gabe des einfachen russischen Volks bezeichnet.

Die Gabe, deren Ökonomie in der erzählerischen Sparsamkeit in Bezug auf die Zahl der Worte liegt, wird zwar vom Erzähler vordergründig bewundert, allerdings als veraltetes Erzählmodell fallengelassen, denn dieses Modell verfestigt und verdichtet, anstatt zu dynamisieren: „Wer einmal einen solchen Spitznamen angehängt bekommen hat, der vererbt ihn von Geschlecht zu Geschlecht. [...] So ein Wort sitzt meist für immer und ist auch mit Gewalt nicht mehr herauszuhauen.“ (TS 136) Dieses erzählerische Modell der Sparsamkeit korrespondiert mit dem Geiz einiger Gutsbesitzer wie Pljuschkina. Der Erzähler steigt auf diese geschäftsschädigende Praxis der Spitznamen bezeichnenderweise nicht ein und verrät dem Leser nicht Pljuschkins Spitznamen. Das präzise, sparsame Charakterisieren von Figuren durch Spitznamen ist wie übermäßiger Geiz dem wirtschaftlichen Erfolg eher abträglich.

Tschitschikows Strategie, durch Überfülle der Imagination seiner Mitmenschen reich zu werden, scheitert jedoch. Gerade weil Tschitschikow den Einwohnern des Städtchens N. eine eigene Erzählung und die Erklärung seines Geschäftsmodells verweigert, ist das System so schwach wie das schwächste Glied der Kette, in diesem Fall die Psyche seiner Geschäftspartner. Solange diese gefestigt sind, projizieren sie positive Gedanken auf Tschitschikow und unterstellen ihm gute Absichten. Als der

Betrüger Nosedrew auf einem Ball laut verkündet, Tschitschikow handele mit toten Seelen, wendet sich die Stimmung gegen ihn. Obwohl die Ungewöhnlichkeit der Ware den meisten Figuren des Romans bekannt ist, verschwindet der Nimbus des Geheimnisses, es wird zum Gerücht mit verheerenden Wirkungen. Die Einwohner des Städtchens können sich gegen die Mutmaßungen und Beschuldigungen, die sich nach und nach gegen alle richten, die mit Tschitschikow irgendwie zu tun haben, nur noch wehren, indem sie ihn als Betrüger aus der Stadt jagen.

Metaphorik

Festzuhalten bleibt, dass beide Romane zwar auch die erzählerische Sparsamkeit andeuten und beherrschen, aber der Überfülle den Vorzug geben. Warum, könnte man nun fragen, konzentrieren sich beide Autoren auf erzählerische Überfülle? Die Vermutung drängt sich auf, dass hier nicht etwas behauptet, sondern mithilfe einer Metapher gezeigt werden soll.

Betrachten wir beide Romane hinsichtlich ihrer Metaphorik, so lässt sich erkennen, dass das Verhältnis von Meer und Erzählung bzw. ökonomische Spekulation und Erzählung mithilfe des oben skizzierten triadischen Modells der visuellen Metapher nach Virgil C. Aldrich beschrieben werden kann.¹⁵ In diesem triadischen Verhältnis sieht man einen Gegenstand, den Stoff, aus dem er gemacht ist sowie ein Vorstellungsbild des Gegenstands, man hat also drei Ansichten. Aldrich spricht davon, dass „der Gegenstand A als solcher und der Stoff M als solcher aus dem Bewusstsein zugunsten des Gehalts B – der verkörperten Vorstellung“ verschwinden.¹⁶ Übertragen auf unsere Romane bedeutet dies, dass die Leser:innen die Worte und die aus ihnen gebildete Romanhandlung sehen und ein Vorstellungsbild vom Ozean bzw. einem bestimmten ökonomischen System erhalten. Melville und Gogol benutzen Wörter, um den Ozean bzw. ein bestimmtes ökonomisches Wirtschaftsmodell vor dem Auge der Leser:innen erscheinen zu lassen, und umgekehrt lässt sich ebenso das Meer oder das Wirtschaftssystem als Text begreifen.

M und A werden in Aldrichs Modell als transfiguriert/expressiv dargestellt im dritten Faktor, dem Vorstellungsbild B von A, einem Vorstellungsbild, das durch M verkörpert wird. Setzen wir für B die Romanhandlung, für M das Wortmaterial und für A Ozean/Wirtschaftssystem, kommt es zu einer ‚gegenseitigen Beseelung‘ von Sprachmaterial und Ozean/Wirtschaftssystem, die sich in Form des Gehalts B, des Romans, zum visuellen und geistigen Erfassen anbietet. Stoff M und Gegenstand A treffen sich im Gehalt B, wo sie gewissermaßen verschmelzen und ihre getrennten Identitäten zugunsten der Verschmelzung verlieren. Sprachmaterial und Ozean verschwinden zugunsten des Gehalts B (des Romans) aus dem Bewusstsein der Leser:innen. Die unermessliche Weite des Ozeans wird beseelt durch ein Vorstellungsbild – die Fahrt der kleinen Pequod auf dem Meer. Insofern lässt sich das Dublonenkapitel mit seinen immer wieder an die Dublone herangetragenen Interpretationen auch als unaufhörliche Wellenbewegung des Wassers interpretieren.

Bei Gogol wäre es dagegen ein abstraktes ökonomisches Modell der Spekulationen, das auf wuchernden Diskursen und einer Psychologie basiert, die durch die Handelsware „tote Seelen“ veranschaulicht wird. Deren Unbestimmtheit und Neuartigkeit setzt sowohl bei den Romanfiguren als auch bei den Leser:innen eine wuchernde Spekulation in Gang, die Leser:innen selbst werden zu Spekulant:innen.

¹⁵ Aldrich 1996 [1968], 146–147.

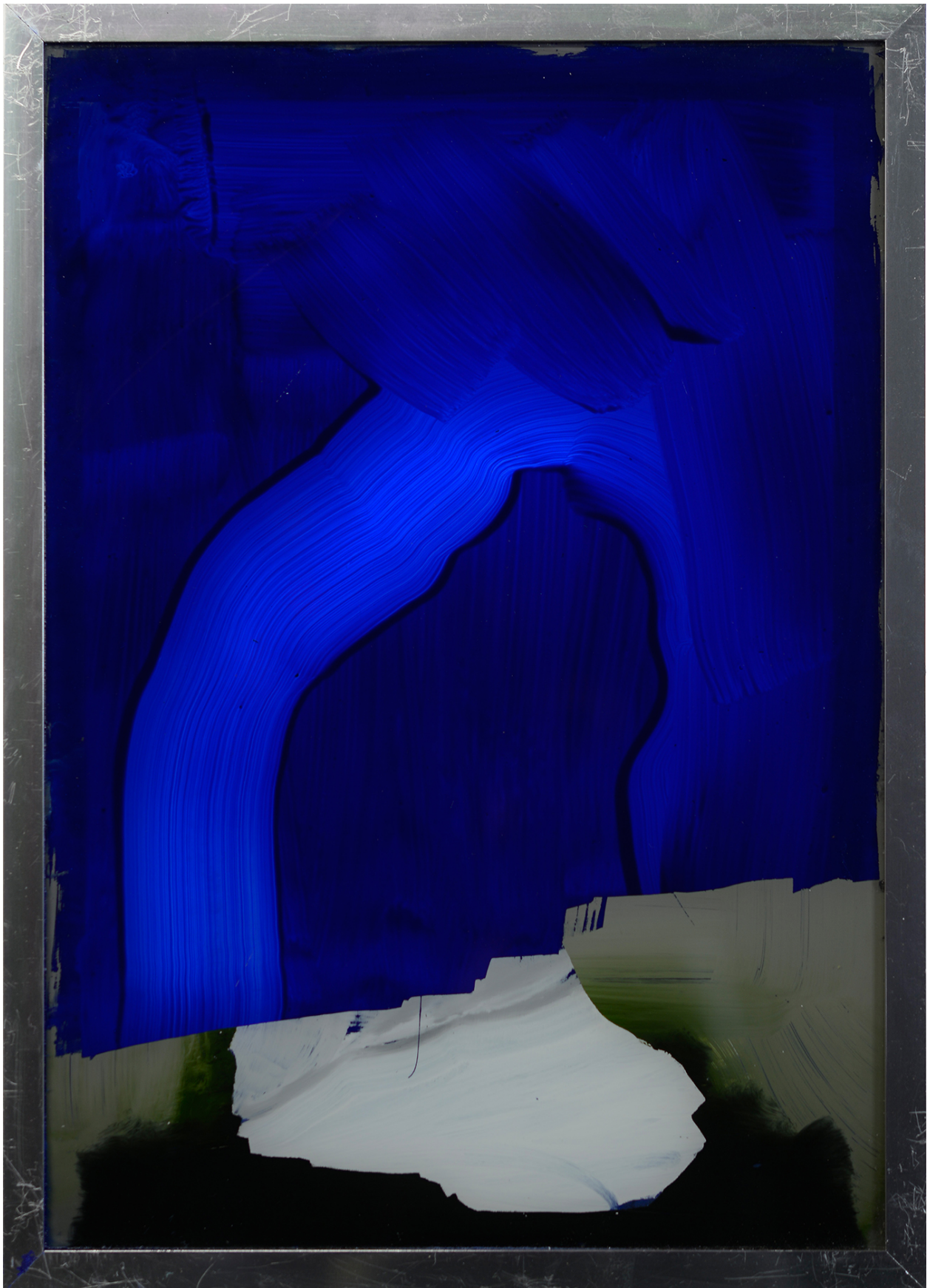
¹⁶ Ebd., 147–148.

Diese Bevorzugung der Überfülle vor der erzählerischen Sparsamkeit wird auf diese Weise zwar in beiden Romanen nachvollziehbar und erscheint folgerichtig, sie hat aber einen hohen Preis: Melvilles wuchernder Roman war nicht gerade erfolgreich, da er für viele seiner zeitgenössischen Leser (und auch für heutige Leser:innen) zu mühsam und zu undurchsichtig war bzw. ist.¹⁷ In der Kürzung auf einen reinen Abenteuerroman bzw. auf ein Jugendbuch nahmen die Verleger dann selbst eine Umgewichtung zugunsten einer erzählerischen Sparsamkeit vor. Gogols Roman blieb dagegen ein Fragment, von dem nur der erste Teil vollständig und der zweite Teil in Teilen erhalten ist – er konnte die Erzählflut letztlich nicht bändigen.

Literatur

- Aldrich, Virgil C.: Visuelle Metapher. Aus d. Engl. übers. v. Eva Klopsch. In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. 2., um ein Nachw. zur Neuausgabe u. einen bibliogr. Nachtr. erg. Aufl. Darmstadt 1996, 142–159.
- Brandenburg, Maik: Ran an den Speck. *Mare* 43 (2004), 68–71. <https://www.mare.de/ran-an-den-speck-content-2225> (28.04.2023).
- Eichhorn, Peter: Wirtschaften zur Bedürfnisbefriedigung. In: Ders.: *Das Prinzip Wirtschaftlichkeit. Basis der Betriebswirtschaftslehre*. Wiesbaden 2000, 45–70.
- Genz, Julia: Hypertrophes Erzählen. Narration und Ökonomie als evolvierende Systeme am Beispiel von Nikolai Gogols *Die toten Seelen* und William Gaddis' *JR*. In: Christine Künzel und Birger P. Priddat (Hg.): *Fiktion und Narration in der Ökonomie. Interdisziplinäre Perspektiven auf den Umgang mit ungewisser Zukunft*. Marburg 2021, 93–111.
- Gogol, Nikolai: *Die toten Seelen*. Vollständige Ausg. Aus dem Russischen übertragen v. Fred Ottow. München 1965 [1842].
- Grice, H. Paul: Logik und Konversation. In: Georg Meggle (Hg.): *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt a. M. 1979, 243–265.
- ÜBERFLÜSSIGKEIT. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [DWB]*. Bd. 23. U–Umzwingen. Bearbeitet von Arthur Hübner. Berlin 1936, 227–228.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1993.
- Melville, Herman: *The Doubloon*. In: Ders.: *Moby-Dick. An Authoritative Text, Reviews and Letters by Melville. Analogues and Sources, Criticism*. Hg. v. Harrison Hayford und Hershel Parker. New York 1967, 358–363.
- Radloff, Bernhard: *Will and Representation. The Philosophical Foundations of Melville's Theatrum Mundi*. New York u.a. 1996.
- Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37 (1963), 325–344.

¹⁷ Die heutige Rezeption von *Moby-Dick* lässt sich ein Stück weit anhand von Laienkritiken und Buchblogger:innen-Beiträgen nachvollziehen, z.B. die Einträge zu *Moby-Dick* unter <https://www.gutefrage.net>, im Blog *lesestunden* von Tobias Zeisig <https://www.lesestunden.de/2016/03/moby-dick-oder-derwal-herman-melville/> oder in der vorsichtigen Einschätzung von Meike Schulte-Meyer unter <http://buchwurm.org/melville-herman-moby-dick-11709>. (letzter Zugriff 19.03.2024).



Daniel Karrer
Untitled, 2019
Oil, Reverse Glass Painting, framed, 24 x 18 cm

Vom Knaben, der das Meer (nicht) ausschöpft

Überfluss in der Gattungspoetik der Aufklärung

Konstantin Sturm

Das Epos und die Fabel haben auf den ersten Blick wenig gemein. Das Epos wird von der Gattungspoetik der Frühen Neuzeit grundsätzlich als die wichtigste aller literarischen Gattungen gehandelt. Weitläufig und ausschweifend erzählt es von den löblichen Taten berühmter Heldinnen und Helden, von großen Reisen und Feldzügen.¹ Hingegen finden die kurzen, meist pointiert auf eine eingängige Moral oder Verhaltenslehre zugespitzten allegorischen Fabelerzählungen in den frühneuzeitlichen Poetiken in der Regel wenig bis keine Beachtung. Das ändert sich jedoch grundlegend mit dem Anbruch der Aufklärung. In den aufklärerischen Poetiken wird die Fabel zum Gegenstand poetologischer Reflexion, was ihr überhaupt erst den Status einer ernstzunehmenden literarischen Gattung erwirbt,² und migriert sogar ins theoretische Zentrum der Poetik. Von entscheidendem Vorteil für diese verblüffende Karriere erweist sich für die Fabel besonders eine ihrer Eigenschaften, die sie vom Epos schlechthin unterscheidet: ihre Kürze. Daraus ergibt sich in der Gattungspoetik der Aufklärung ein intrikates Verhältnis zwischen Epos und Fabel, das ich im Folgenden in den Poetiken von Johann Christoph Gottsched (1700–1766) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) näher beleuchten will.

Da die Fabel mit ihrem kurzen Erzählfumfang auf einen einfach gehaltenen Handlungsverlauf verdichtet ist, stellt sie sowohl für Gottsched als auch für Breitinger den exemplarischen Fall einer kleinen Gattung dar, die mit begrenzten erzählerischen Mitteln auskommen muss. Unter Bezug auf diese Struktureigenschaft der Fabel lässt sich bei beiden die allgemeine Diskussion nachverfolgen, wie diese Mittel in einer Ökonomie des literarischen Textes verteilt werden müssen, um den erwünschten ästhetischen oder didaktischen Effekt zu erzielen. Diese Fragen der Verteilung von narrativen Ressourcen sind insbesondere für das Epos relevant. Das Epos hat nämlich kein Problem mit Kürze, im Gegenteil: Es neigt generisch zum Überfluss. Epos und Fabel, so will ich daher argumentieren, berühren sich bei Gottsched und Breitinger hinsichtlich der Frage der ökonomischen Textorganisation. Die Einfachheit der Fabel bietet sich der Gattungspoetik dort als Lösung an, wo die Weitläufigkeit des Epos als Überfluss konfiguriert zum Problem der Textorganisation wird.

¹ So etwa zu lesen bei Magnus Daniel Omeis 1704, 214.

² Siehe hierzu stellvertretend Eichhorn 2013a.

In beiden monumentalen Poetikprojekten – Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1729–1751) und Breitingers *Critische Dichtkunst* (1740) – werden Epos und Fabel systematisch aufeinander bezogen, ja regelrecht aufeinander abgebildet. Die Funktionalisierung der Fabel als Maßstab der epischen Textökonomie geschieht in beiden Texten aber auf unterschiedliche Weise und mit anderer Zielsetzung: als Prävention von Überfluss (Gottsched) und als regulierte Inszenierung von Überfluss (Breitinger). Diesen in Bezug auf beide Poetiken doppelten Zugriff will ich im Folgenden herausarbeiten. Dazu beschreibe ich, (1) wie Gottsched im *Versuch einer kritischen Dichtkunst* dem zum Überfluss neigenden Epos auf Grundlage der Einheit der Fabel eine intrinsische ‚Staumauer‘ einzieht. Mit der präventiven Funktionalisierung der Fabel handelt sich Gottsched jedoch (2) einen Redundanzeffekt ein, der auf einer Dopplung des Fabelbegriffs beruht. Dieser doppelte Fabelbegriff wirkt auf einer systematischen Ebene auf die Textökonomie des *Versuchs einer kritischen Dichtkunst* zurück und verunsichert diese. Zuletzt analysiere ich, (3) wie in Breitingers *Critischer Dichtkunst* Überfluss vor einem ganz anderen Problemhorizont bewusst in Szene gesetzt wird, um solchermaßen nicht die Grenzen, sondern gerade das Leistungs- und Wirkungsprofil fiktionaler Literatur auszumessen.

Epos und Überfluss im *Versuch einer kritischen Dichtkunst*

Der *Versuch einer kritischen Dichtkunst* des Leipziger Literatur- und Philosophieprofessors Gottsched ist in zwei Teilen aufgebaut. Im ersten Teil behandelt Gottsched im Anschluss an eine umfangreiche Reihe von Paratexten (darunter eine kommentierte Übersetzung von Horaz' *Ars poetica*) in insgesamt zwölf Kapiteln allgemeine poetologische Sachverhalte: von einer Ursprungsgeschichte der Literatur über den Charakter des Poeten und den guten Geschmack in der Beurteilung von Literatur bis hin zu literaturtheoretischen Fragen zur Fiktionalität und verschiedenen Aspekten der poetischen Sprachverwendung. Dabei nimmt Gottsched eine Neubestimmung des Literaturbegriffs vor. Anders als noch die Barockpoetik definiert er Dichtkunst nicht länger formal über den Vers, sondern über ihren Fiktionscharakter. Das Stichwort lautet „Nachahmung der Natur“.³ In Anlehnung an den aristotelischen *mimesis*-Begriff inauguriert Gottsched damit einen dezidiert modernen Literaturbegriff, der wesentlich auf die Darstellung fiktionaler Sachverhalte abstellt.⁴ Der zweite, besondere Teil der *Critischen Dichtkunst* ist den historischen Gattungen gewidmet. Gottsched bespricht dort ausführlich eine Gattung pro Kapitel, welches er jeweils erneut zweiteilt: in einen historischen, die Gattungsgeschichte betreffenden, und einen dogmatischen Abschnitt, in welchem er die Produktionsregeln erläutert. Es ist der zweite, besondere Teil, der im Verlauf der Textgenese der *Critischen Dichtkunst* hinweg die stärksten Eingriffe und Veränderungen erfährt. Während der allgemeine Teil über die insgesamt vier Auflagen hinweg moderat aktualisiert wird, zieht Gottsched für den besonderen Teil konsequent neues Material und Musterbeispiele zusammen, mit denen er die theoretischen Ausführungen unterfüttert. Vor allem aber nimmt er ganze Kapitel neu

³ Gottsched 1742, 92. Ich beziehe mich hier auf die dritte Auflage, aus welcher ich nachfolgend im Text unter der Sigle GD zitiere. Diese dritte Auflage gilt angesichts der zahlreichen Streichungen, die Gottsched aus Platzgründen im Text der letzten Auflage von 1751 vorgenommen hat, als die ausführlichste, weswegen sie auch als Grundlage der Edition Gottscheds *Ausgewählter Werke* von 1973 herangezogen wurde. Alle nachfolgenden Zitate, die nicht der dritten Auflage entstammen, werde ich wie gehabt mit der entsprechenden Jahreszahl der Auflage in den Fußnoten zitieren.

⁴ Vgl. Petersen 2000, insb. Kapitel VI.

mit auf. Versammelt Gottsched in den ersten drei Auflagen jeweils zwölf Gattungen, sind es in der letzten Auflage von 1751 plötzlich 23 Gattungskapitel, die er in zwei Abschnitte „von den Alten erfunden“ und „in neuern Zeiten erfunden“ gliedert.⁵

Das Epos, natürlich eine Gattung der Alten, ist das „Meisterstück der ganzen Poesie“ (GD 165), wie Gottsched bereits im allgemeinen Teil festhält. Neben Angaben etwa zum epischen Personal kommt er dabei auch auf dessen Fabel zu sprechen: „Die Fabel [des Heldenedichts] muß nicht kurz, sondern lang und weitläufig werden, und in dieser Absicht mit vielen Zwischenfabeln erweitert seyn“ (GD 165). Gottsched spricht hier offensichtlich nicht von der Gattung gleichen Namens, die mit dem Beiwort ‚äsoptisch‘ bestimmt wird. Was Gottsched hier unter Fabel versteht, ist die – in seinen Worten – „Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt“ (GD 150). Gottsched begreift die Fabel in einem literaturtheoretisch grundlegenden Sinn als fiktionalen Ereigniszusammenhang, der narrativ organisiert und moralisch ausgelegt ist. Mit einem Wort: In Anschluss an Aristoteles’ Auffassung des *mythos* versteht er darunter die Handlung.⁶ Es deutet sich hier an, dass Gottsched mit zwei unterschiedlichen Begriffsweisen der Fabel arbeitet, die auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben: einerseits als Gattungsbegriff, andererseits als literaturtheoretische Kategorie.⁷ Die Fabel in letzterer Verwendungweise, spricht: als Begriff für die Handlung des Epos, muss nach Gottsched mit „Zwischenfabeln“, also Nebenhandlungen, angereichert sein, damit das Epos seine erforderliche Größe erhält. Genau in dieser Strukturbeschreibung bzw. -anforderung des Epos liegt aber das werkästhetische Problem begründet, das Gottsched später im besonderen Teil unter dem Namen Überfluss adressieren wird. Denn die Angabe „viele[] Zwischenfabeln“ eröffnet einen Ermessensspielraum hinsichtlich der Frage, wie viel Nebenhandlung erforderlich ist und ab welchem Punkt es womöglich ein Zuviel an Nebenhandlung gibt.

Die Bestimmung des Epos als eine durch Nebenhandlungen erweiterte Haupt-handlung ist indes nicht neu. Schon Aristoteles zielt in der *Poetik* darauf ab, wenn er das Epos von der Tragödie absetzt. Das Epos habe, so Aristoteles in der Übersetzung Manfred Fuhrmanns, die „wichtige, ihm eigentümliche Möglichkeit, den Umfang auszudehnen. [...] Im Epos hingegen [also im Unterschied zur Tragödie – KS], das ja Erzählung ist, kann man sehr wohl mehrere Handlungsabschnitte bringen, die sich gleichzeitig vollziehen; diese Abschnitte steigern, wenn sie mit der Haupthandlung zusammenhängen, die Feierlichkeit des Gedichts“.⁸ Aristoteles bringt nun diese Disposition zur Feierlichkeit über die Erweiterung des Handlungsumfangs zwar noch nicht in den Gefahrenbereich des Überflusses. Aber er erkennt eine kritische Dimen-

⁵ Gottsched 1751, XIII–XIV o. S.

⁶ Vgl. Campe 2021, 118.

⁷ Beide Fabelbegriffe sind aber sehr wohl aufeinander bezogen bzw. ineinander verschränkt, wie ich im zweiten Abschnitt dieses Beitrags herausarbeiten werde. Es ließe sich daher auch von einem Fabelbegriff mit einer doppelten und letztlich ambivalenten Bedeutung sprechen. Auf die operationale Mehrdeutigkeit der Fabel verweisen auch Meixner und Rocks (2023, 98–100) im von ihnen herausgegebenen Gottsched-Handbuch, dort allerdings stärker unter dem Aspekt der ‚Möglichkeit‘ bzw. ‚Wahrscheinlichkeit‘ als einem zentralen poetologischen Paradigma von Gottscheds *Poetik*. Letztlich führen Rocks und Meixner die Fabel auf ein für Gottscheds systematisch-historisches Denken basales Verständnis von ‚Gattung‘ zurück, das Gottsched terminologisch sowohl für verschiedene Gattungen poetischer Nachahmung als auch für literarische Gattungen beansprucht (vgl. 114–116). Vgl. parallel aus älterer Perspektive Bruck 1972, insb. 86–104.

⁸ Aristoteles 2014, 81.

sion hinsichtlich der quantitativen Anreicherung mit erzählerischem Material. In einer eigentümlichen Volte wendet er nämlich das Umfangsargument gegen das Epos zurück, indem er auf die bessere Wirkungsökonomie der Tragödie verweist. Der Tragödie gelinge es, unter sparsamerem Einsatz ihrer Mittel einen gleichwertigen oder sogar besseren Effekt bei den Zuschauenden zu erzielen als das Epos.⁹ Die Tragödie kann für Aristoteles ihre Vorrangstellung gegenüber dem Epos deswegen behaupten, weil sie schlichtweg mit weniger Material auskommt.

Auch Gottsched bringt die Tragödie als Analogie bzw. Strukturmodell für das Epos in Anschlag. Er beschreibt die (epische) Fabel als „eine vollständige oder ganze [...], die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende hat“ (GD 687) und zitiert damit – wie auch an anderer Stelle –¹⁰ die aristotelische Definition des *mythos*, dem zentralen Element der Tragödientheorie der *Poetik*.¹¹ Dieser operationale Zugriff hat wiederum mit Aristoteles seinen Vorläufer, der die auch für das Epos notwendige Handlungseinheit in Analogie zum *mythos* der Tragödie konzipiert. Perspektiviert man Aristoteles' Ausführungen zum Verhältnis der Haupthandlung und den parallel zu ihr verlaufenden Handlungsabschnitten, wie oben zitiert, durch die Linse der *mythos*-Definition, so wird klar, dass Aristoteles das Epos von der Tragödie aus denkt und dessen spezifische Handlungsstruktur letztlich als supplementären Zusatz einer einfachen und einsträngigen Grundstruktur betrachtet, die der Form der Tragödie entspricht.¹² Genau diese einfache Grundstruktur benötigt Gottsched, um die erforderliche Größe des Epos auf ein mittleres Maß regulieren zu können. Folgt man nämlich seinen Ausführungen zur Fabel des Epos weiter, zeigt sich deutlich, dass er das Umfangsproblem des Epos ernst nimmt, es aber spezifisch als Überfluss konfiguriert, der über die Einheit der Fabel verhindert werden kann: „Das heißt nun eine vollständige oder ganze Fabel machen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende hat; so daß nicht daran fehlet. Es ist aber nichts Ueberflüssiges darinn“ (GD 687).

Überfluss wird als Extrempunkt des Problemhorizonts von Gottscheds Epos-theorie aufgeworfen. Die Analogisierung von (dramatischem) *mythos* und (epischer) Fabel ist daher sowohl strukturell bedingt als auch strategisch motiviert.¹³ In der Abwehr aller „Ausschweifungen der Phantasie“ (GD 109) im Zeichen barocker Schwülstigkeit ist es Gottsched erkennbar daran gelegen, mit der Fabel ein Prinzip der „Textordnung“¹⁴ zu installieren, welches die Tendenz des Epos zum Überfluss intrinsisch reguliert, ohne ihm gewissermaßen von außen eine Beschränkung aufzuerlegen. Das Anschauungsbeispiel für eine mustergültige epische Textökonomie, in der Mangel und Überfluss ausbalanciert sind, findet Gottsched in Homers *Ilias*: „Nichts destoweniger hat er [Homer] nicht unterlassen, seine Hauptfabel mit verschiedenen kleinen Zwischenfabeln zu verlängern, die aber auch zum Verstande der hauptsächlichsten

⁹ Vgl. Aristoteles 2014, 97–99.

¹⁰ „Wenn Aristoteles sagen will, was die Fabel in einem Gedichte eigentlich sey, so spricht er: Es sey die Zusammensetzung oder Verbindung der Sachen“ (GD 149; im Original typographisch hervorgehoben).

¹¹ Vgl. Achermann 2014, 150–151.

¹² Vgl. Fuhrmann 2003, 48–61, insb. 51–56. Fuhrmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „unselbständig[en]“ Theorie: Aristoteles' „Epostheorie läuft daher im wesentlichen auf einen Vergleich von Epos und Tragödie, auf ein Verrechnen der Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinaus, ein schematisierendes Verfahren, das die geschichtlich bedingte Eigenart der alten Epik nicht zu ihrem Recht kommen läßt“ (Fuhrmann 2003, 49).

¹³ Der Barockpoetiker Christian Albrecht Rotth geht in der groß angelegten *Vollständigen Deutschen Poesie* von 1688 den gleichen Weg. Er reaktiviert den aristotelischen *mythos* in lateinischer Übersetzung, um die notwendige Handlungseinheit des Epos zu betonen: „Ich sage mit Bedacht: eine That. Denn dieses wil eben der Aristoteles haben [...] wenn er spricht: Fabula est una“ (Rotth 2000 [1688], 1030).

¹⁴ Härter 2000, 135.

nöthig waren“ (GD 688). Homer gelingt es nach Gottsched, die Zwischenfabeln so in die Haupthandlung der *Ilias* zu integrieren, dass sie sich harmonisch in die Haupthandlung fügen, ohne diese zu überlagern.¹⁵ Die Betonung liegt auf dem Verlängern. Gottsched verallgemeinert diese und andere Beobachtungen an den Epen Homers zu der allgemeinen „Regel, was zu einem solchen Gedichte gehöret, und was nicht dazu gehöret. Alles, was nöthig ist, dieselbe recht zu begreifen, ihre Möglichkeit und ihre Wirkungen aus ihren Ursachen einzusehen, das muß mit in die Fabel kommen: alles übrige aber muß heraus bleiben. So bekömmt denn ein Gedicht seine gehörige Größe“ (GD 690).

Diese „gehörige Größe“ ist für Gottsched der angestrebte Effekt der regulativen Funktion der Fabel auf das Epos. Sie beschreibt ein ökonomisches Gleichgewicht, das in der Konzentration auf die Einheit der Fabel genau die Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig narrativer Ausstattung hält, wobei die eigentliche zu bannende Gefahr natürlich vom Zuviel ausgeht. Es ist die Disposition zum Überfluss, man könnte sagen: zur ungehörigen Größe, gegen die die „gehörige Größe“ als textökonomischer Maßstab in Stellung gebracht wird. Gottsched findet damit auf einer werkästhetischen Ebene ein Relais, das die notwendige Größenbestimmung des Epos einer Begrenzung vermittelt, die in der Struktur der epischen Fabel selbst begründet liegt. Dem Überfluss wird so präventiv begegnet.

Redundanzen der Fabel in Gottscheds Poetik

Erst kürzlich hat Sebastian Meixner Gottscheds Poetik als „Dokument [eines] Paradigmenwechsels“ bezeichnet: „Im achtzehnten Jahrhundert diskreditiert die Aufklärung diese Liste [der rhetorischen Figuren] im Sinne eines falschen Überflusses als Schwulst und Manierismus und stellt ein Paradigma ästhetischen Reichtums auf, das die Angemessenheit als Maß des Überflusses mit dem Geschmack neu kalibriert“.¹⁶ Im Sinn dieser Neukalibrierung lasse sich bei Gottsched beobachten, wie der Überfluss von der *amplificatio* – dem rhetorischen Verfahren der Anreicherung und Steigerung, das noch bis zur Aufklärung den Überfluss rhetorisch inszeniert – entkoppelt und an die Hyperbel, die rhetorische Figur der Übertreibung, geknüpft wird. Überfluss bleibt somit im *Versuch einer kritischen Dichtkunst* aktualisiert, wird in seiner Funktion aber ambivalent: als Gegenstand der poetologischen Kritik und als Modus des poetologischen Programms, das diese Kritik hervorbringt.¹⁷ Dieser Ambivalenz möchte ich im Folgenden nachspüren. Ich verorte sie dabei spezifisch in der doppelten Verwendungsweise der Fabel: als Begriff für die Handlung im oben ausgeführten Sinn sowie als Begriff für die Gattung. Auf Grundlage dieser Dopplung lässt sich in der Fabel ein Redundanzeffekt analysieren, der über ihre zentrale Position im System der *Critischen Dichtkunst* dieses System selbst untergräbt.

Der doppelte Fabelbegriff hat auch einen Platz im Epos-Kapitel der *Critischen Dichtkunst*. Gottsched reicht es nicht, das ökonomische Strukturprinzip der „gehörige[n] Größe“ (GD 690) allein mit dem positiven Beispiel der *Ilias* zu veranschaulichen. Er entwirft als Gedankenspiel das kontrastierende Gegenbeispiel einer äsopischen Fabel, in der nun genau der regulierende Faktor der allgemeinen Fabel suspendiert und stattdes-

¹⁵ Dass Gottsched aber auch – wengleich mit milder Strenge und der Relativität der eigenen Bewertungsmaßstäbe eingedenk – Homers Fehler registriert, darauf machen ebenfalls Rocks und Meixner (2023, 101–103) aufmerksam.

¹⁶ Meixner 2022, 223.

¹⁷ Vgl. ebd.

sen mit vollen Händen aus dem Reservoir narrativer Ausschmückungen geschöpft wird: „Ein Stümper“, so schließt Gottsched an die Bemerkung zur „gehörige[n] Größe“ an,

würde alles hineinflicken, was er im Vorrathe hätte [...] Allein das thut kein Meister. Aesopus würde auslachenswürdig seyn, wenn er von dem Wolfe, der eine Heerde in wählender Uneinigkeit ihrer Hirten zerstreute, erzählt hätte: daß er sich einmal einen Dorn in den Fuß getreten hätte, und nach vielen Schmerzen allererst geheilet worden wäre. Das gehörte ja gar nicht zur Handlung des Wolfes. (GD 690)

Die intendierte Stoßrichtung des karikierenden Vergleichs ist offensichtlich: Was sich bereits in der Textökonomie der äsopischen Miniatur als überflüssig erweist, hat keine Aussicht darauf, in der größtmöglichen Skalierung eine integrale Funktion zu erhalten. Gottsched kann den Vergleich in dieser Form vornehmen, da er dem Epos und der äsopischen Fabel über die Fabel als Ereignis-/Handlungsbegriff eine gemeinsame Struktur unterlegt, die ein für beide verbindliches Maß an Handlungseinheit setzt. Der Unterschied von Epos und äsopischer Fabel ist somit nicht substanzieller, sondern gradueller Natur, und das heißt: im größtenhaften Zuschnitt der allgemeinen Fabel begründet, die beiden Gattungen zugrunde liegt. Deren generische Verwandtschaft zeigt sich auch daran, dass Gottsched den Vergleich anschließend ins Positive gewendet fortsetzt und so als das zu erkennen gibt, was er ist – eine recht eigenwillige Anverwandlung der *Odyssee* im Gewand einer äsopischen Fabel:

Aber wenn etwa der Wolf in der Fabel von den Hunden ergriffen werden sollte; und wegen eines lahmen Fußes ihnen nicht hätte entgehen können; alsdann hätte Aesopus dergleichen Umstand gar wohl mit in die Fabel ziehen können. So hat es Homer mit dem Fusse des Ulysses gemacht, daran ihn seine Amme erkannt. (GD 690–691)

Der Vergleich kennt also zwei Szenarien: eines *ex negativo*, das den Überfluss als ein Problem der Textökonomie benennt und mit dem wehklagenden Wolf exemplifiziert, und ein positives, das den Überfluss über die Einheit der Fabel einfängt und über den Rückbezug auf die *Odyssee* ein gelungenes Beispiel der Vermittlung von Haupt- und Nebenhandlung vorschlägt. Dabei mobilisiert der Vergleich aber gerade die Kräfte, die in ihm eigentlich abgewehrt werden sollen. Denn der Überfluss wird ja nicht nur als theoretisches Problem thematisiert, sondern im Bild des wehklagenden Wolfs gleichzeitig auch erzeugt. In der hyperbolischen Logik des Vergleichs wird Überfluss produziert, um ihn als solchen auszuweisen und zum Zweck des positiven Beispiels in die Ordnung einer geregelten Textökonomie überführen zu können. Auf diese Weise opponiert der Vergleich einer textökonomischen Redundanz, die er überhaupt erst erzeugt.

Die Redundanzen, die sich aus der ambivalenten Logik des Vergleichs ergeben, sind durch die semantische Ambiguität des Fabelbegriffs in der Struktur der *Critischen Dichtkunst* selbst angelegt. Um diese Struktur zu beschreiben, schreibe ich mich Frauke Berndt an, die mit Blick auf Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1755) festhält, dass dort die Fabel in einer zweifachen Weise in Anspruch genommen wird: als Struktur- und als Gattungsbegriff.¹⁸ Baumgarten verstehe die Fabel in ihrer Bedeutung als Strukturbegriff so, dass auch die nicht epischen Gattungen (worunter auch die äsopische Fabel zählt) Fabeln, d.h. eine „Handlungsstruktur“¹⁹ besitzen, die erst einmal gattungsunabhängig ist. Diese Dopplung lässt sich ohne Umstände be-

¹⁸ Vgl. Berndt 2017, 326. Berndt bezieht sich hier auf Meixner (2017, insb. 51–55), der die Ambivalenz des Fabelbegriffs aus der Perspektive der aufklärerischen Fabelpoetik heraus analysiert.

¹⁹ Berndt 2017, 326.

reits in Gottscheds Poetik feststellen.²⁰ Denn auch Gottsched geht davon aus, dass andere Gattungen ebenfalls Fabeln besitzen: Im systematisch zentralsten Kapitel des allgemeinen Teils, dem Kapitel zu den „Gattungen der poetischen Nachahmung und insonderheit von der Fabel“ (GD XXXVII), deduziert Gottsched auf Basis des allgemeinen Fabelbegriffs als der „Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen [...] Begebenheit“ (GD 150, siehe oben), spricht: der Fabel als Handlung, verschiedene Handlungstypen, die er jeweils mit einzelnen Gattungen, Stilregistern etc. in Verbindung setzt. Neben epischen kommt er so auf tragische und komische, hohe und niedere, wahrscheinliche und unwahrscheinliche Fabeln u.v.m. (vgl. GD 150–156).²¹

Gottscheds doppelter Fabelbegriff koinzidiert so auch mit der Zweiteilung der *Critischen Dichtkunst* in den allgemeinen und den besonderen Teil. Stellt Gottsched im ersten Teil auf Grundlage des allgemeinen Fabelbegriffs sein poetologisches System auf, in dem sich alle Gattungen idealiter von der allgemeinen Fabel ableiten lassen, argumentiert er im besonderen Teil streng historisch, d.h. auf Grundlage der konkreten Gattungen, wie sie die Literaturgeschichte überliefert.²² Der problematische Charakter dieser Zweiteilung zeigt sich entlang der gesamten *Critischen Dichtkunst*. Besonders virulent aber wird sie in der letzten Auflage von 1751, wenn durch die explosionsartige Hereinnahme neuer Gattungen die Interferenzen zwischen den beiden Fabelbegriffen offen zu Tage treten. Eine der vielen Gattungen, die meisten davon jüngerem Datums, die Gottsched neu mit aufnimmt, ist nämlich gerade die äsopische Fabel. Gottsched äußert sich nicht dazu, warum die äsopische Fabel erst nach drei Auflagen in die *Critische Dichtkunst* aufgenommen wird. Man kann jedoch vermuten, dass gerade ihre ubiquitäre Erscheinung als Beispielspenderin im gesamten allgemeinen Teil der *Critischen Dichtkunst* dafür verantwortlich zeichnet, dass sie Gottsched für ein eigenes Gattungskapitel erst gar nicht in den Sinn kam.

Im Kapitel zur äsopischen Fabel geraten nun der Strukturbegriff der allgemeinen Fabel und der Gattungsbegriff der äsopischen Fabel in Kollision. Gottsched registriert die Homonymie zwischen der allgemeinen Fabel, „der Fabel überhaupt“, und den äsopischen Fabeln, die „man eigentliche Fabeln oder Märlein nennen“ kann.²³ Gemäß seiner deduktiven Methodik kommt er von der allgemeinen zur äsopischen Fabel, indem er erstere hinsichtlich des möglichen Figurenpersonals differenziert nach Pflanzen/Tieren, allegorischen Personen bzw. Dingen, „die ganz leblos sind, oder durch nur den Gedanken der Menschen ihr Daseyn zu danken haben“,²⁴ sowie vernünftigen Wesen. Den eigentlichen Terminus der Fabel bzw. des Märchens veranschlagt er speziell für die ersten beiden wunderbaren Typen, wohingegen letztere vernünftige Fabeln „man wohl auch Erzählungen zu heißen [pflegt]“. ²⁵ Die

²⁰ So spricht auch Till (2014, 30–31) von den zwei Bedeutungen des Fabelbegriffs in der *Critischen Dichtkunst* und bezeichnet damit genau den Dualismus von Handlungs- und Gattungsbegriff.

²¹ Dietmar Till sieht in der Fabel eine „narrative[] Kurzform“, die für „unterschiedliche konkrete Gattungen adaptiert werden muss. Gottsched nennt die ‚äsopische‘ – also die Tierfabel –, die ‚komische‘, ‚tragische‘, schließlich die ‚epische Fabel‘, die jeweils ihre genretypischen Normen mitbringen, deren Erzählkern aber in der eben zitierten Fabel enthalten ist und transformiert werden kann“ (Till 2014, 20; Herv. i. O.). Eine tabellarische Darstellung von Gottscheds Fabel-Typologie findet sich bei Freier 1973, 43–47.

²² Siehe hierzu ausführlich Trappen 2001, insb. 130–135. In schematischer Kürze ebenfalls bei Voßkamp 1988, insb. 41–43. Vgl. ebenfalls und wie oben bereits erwähnt die Überlegungen zu Gottscheds Gattungsdenken bei Rocks und Meixner 2023, 101–104.

²³ Gottsched 1751, 436; Herv. i. O.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.; Herv. i. O.

doppelt relativierende Formulierung ist bezeichnend. Gottsched ahnt, dass er mit dem Begriff ‚Erzählung‘ sandigen Boden betritt. Denn „einige Neuere“, so gibt er an, wollen sie „lieber Erzählungen (CONTES) nennen; weil es nämlich mehr Anschein hat, daß sie wohl geschehen seyn könnten“.²⁶ Solche vernünftigen Erzählungen laufen nach Gottsched also Gefahr, ihre Zuschreibung als Literatur zu verlieren, eben weil sie über ihr Figurenpersonal nicht mehr klar als Fiktionen ausgewiesen sind. Infolgedessen vermeidet Gottsched den Begriff Erzählung. Er kommt auf ihn nur in den wenigen Fällen zurück, wo er explizit von „menschlichen Erzählungen“²⁷ spricht oder etwa mit Gellert oder La Fontaine auf neuere Autoren hinweist, die einen Teil ihres Fabelwerks selbst als Erzählungen bezeichnen.

An Gottscheds Unbehagen, den Gattungsbegriff Fabel auch für vernünftige Erzählungen zu gebrauchen, lässt sich deutlich erkennen, dass in Gottscheds poetologischen System der Gattungsbegriff Fabel dort zwangsläufig unbrauchbar wird, wo der Strukturbegriff Fabel, der seinem Gehalt nach ein Fiktionsbegriff ist, nur noch unter Schwierigkeiten anwendbar ist. Damit zeigt sich auch, dass die Homonymie der beiden Fabelbegriffe nicht kontingent, sondern erneut strukturell bedingt ist (wenngleich sie wohl nicht länger strategisch motiviert sein dürfte). Entgegen der operationalen Richtung von Gottscheds deduktiver Methodik ist es nicht die allgemeine Fabel, aus der sich die äsopische Gattung ableitet.²⁸ Gerade umgekehrt stellt die äsopische Fabel ein bestimmtes Fiktionsmodell bereit, das zum Vorbild für den Fiktionsbegriff der allgemeinen Fabel wird und das von dort wieder zurückgespielt wird auf die Gattung bzw. alle literarischen Gattungen überhaupt, sofern sie auf fiktionaler Darstellung beruhen.²⁹ Anders als noch im Fall des Epos besteht zwischen der Fabel als Struktur- und als Gattungsbegriff also weder ein substantieller noch ein gradueller Unterschied, der deduktiv überbrückt werden könnte: Jeder Unterschied erschöpft sich in einer Homonymie, in der nicht mehr zwischen den Begriffsebenen unterschieden werden kann.

Gottscheds Systematik hat also einen wunden Punkt. In der doppelten Verwendung des Fabelbegriffs stellt sich eine Redundanz ein, über die die ganze systematische Anlage des *Versuchs einer kritischen Dichtkunst* angreifbar wird. In dieser spezifischen Konstellation zeigt sich das Grundproblem von Gottscheds Poetik, das Wilhelm Voßkamp auf die griffige Formel „Historisierungsdruck und Systematisierungszwang“³⁰ gebracht hat, in aller Anschaulichkeit. Während Gottsched im allgemeinen Teil der *Critischen Dichtkunst* den Fabelbegriff theoretisch aus dem

²⁶ Gottsched 1751, 438; Herv. i. O.

²⁷ Gottsched 1751, 447.

²⁸ Nach Meixner und Rocks (2023, 98–100) konzeptualisiert Gottsched das Verhältnis von allgemeiner und äsopischer Fabel genau von der anderen Richtung her, indem er – über die Vermittlung des Möglichkeits- bzw. Wahrscheinlichkeitspostulats – die äsopische Fabel als Unterform der allgemeinen Fabel versteht und so neben ‚glaublichen‘ und ‚unglaublichen‘ Fabeln als „Paradebeispiel“ (Meixner und Rocks 2023, 99) einer Nachahmungsgattung ‚bedingter‘ bzw. ‚hypothetischer‘ Wahrscheinlichkeit funktionalisieren kann. Dieser Auffassung entspricht es, dass Gottsched die ‚vernünftigen‘ Fabeln, die sich nicht mehr innerhalb eines Fiktionsregimes bedingter Wahrscheinlichkeit bewegen, als ‚Erzählungen‘ terminologisch von der äsopischen Fabel abgrenzt. Es bliebe jedoch zu fragen, ob eine solche Bestimmung der äsopischen Fabel von der Nachahmungsform her dem spezifisch gattungshistorischen Ansatz Gottscheds gerecht wird, der „Literatur von Gattungen her [denkt]“ (Meixner und Rocks 2023, 114).

²⁹ In einer Verbeugung vor der literarischen Tradition akzeptiert Gottsched einigermaßen bereitwillig auch solche Gattungen als literarisch, die nicht mit Fiktion arbeiten und somit eigentlich unvereinbar mit seinem auf Fiktionalität beruhenden Dichtungsverständnis sind, vgl. GD 638.

³⁰ Voßkamp 1988, 41.

aristotelischen *mythos* gewinnt, leitet er ihn im besonderen Teil von der historischen Gattung der äsopischen Fabel ab. Beide Ursprungsversionen sind auf ihre Weise begründet, insofern sie jeweils einer eigenen Logik folgen, die aus ihrer Genese heraus verständlich wird. Sie geraten aber in Konflikt, indem Gottsched versucht, sie miteinander zu synchronisieren. Darüber geraten auch unvermeidlich die beiden Teile des Gesamtkomplexes der *Critischen Dichtkunst*, der theoretische und der historische Teil, in spannungsreiche Auseinandersetzung, die letztlich ungelöst bleibt.³¹

Fabel und Überfluss in Breitingers *Critischer Dichtkunst*

Gottscheds Konkurrenzprojekt, die *Critische Dichtkunst* des Zürcher Altphilologen und Literaturtheoretikers Johann Jakob Breitinger, hat dieses Problem nicht. Anders als Gottsched verzichtet Breitinger sowohl auf eine elaborierte Gattungssystematik als auch auf die ausführliche Explikation literarischer Gattungen samt des Regelkatalogs, der zu ihrer Verfertigung nötig wäre. Das hat seinen Grund in der völlig anders gearteten Poetikkonzeption des Schweizers. Breitinger reflektiert die Dichtkunst nicht in erster Linie von den literarischen Gattungen her, sondern von der Wirkung, die das sprachliche Kunstwerk im Rezeptionsprozess bei seinen Rezipient*innen auslöst.³² Über dieses wirkungspsychologisch-funktionalistische Modell bestimmt Breitinger die poetische Nachahmung – analog zur Bildenden Kunst – über ihren „Endzweck“, ein sinnliches Ergötzen zu bewirken und dabei bzw. dadurch einen moralischen Nutzen zu vermitteln.³³ Breitingers analytisches Vorhaben, „den Ursprung und die Natur desjenigen Ergetzens, das von der poetischen Mahlerey entspringt, in dem Grunde zu untersuchen“ (BD 12), verbindet sich zwar auch mit einem produktionsästhetischen Anspruch. Dieser wird aber ausschließlich auf die technischen Mittel und „Kunstgriffe“ (BD 13) bezogen, die es zum Erreichen dieses „Ergetzens“ bedarf, ohne dabei auf regelpoetische Traditionsbestände zurückzufallen.

Literarische Gattungen spielen in Breitingers *Critischer Dichtkunst* daher nur eine untergeordnete Rolle. Auffälligerweise kommt jedoch gerade der Fabel eine besondere Bedeutung zu, die offensichtlich nicht darin begründet ist, als werkästhetischer Maßstab einer geregelten Textökonomie zu dienen. Zwar setzt auch Breitinger die Fabel ins Verhältnis zum Epos, doch ist es ihm viel eher daran gelegen, über den Bezug beider Gattungen die Fabel wirkungsästhetisch wie epistemologisch aufzuwerten. Die Fabel wird als Modell eingeführt, an dem sich sowohl die Strukturprinzipien als auch die Wirkungspotentiale fiktionaler Literatur *in nuce* demonstrieren und veranschaulichen lassen. Gottscheds und Breitingers Vorgehen sind sich daher auf eine gewisse Weise ähnlich. Der Unterschied ist jedoch, dass Gottsched die Fabel als Regulativ literarischer Angemessenheit funktionalisiert, während Breitinger ein wirkungspsychologisches Modell anstrebt, das letztlich auf die Intensivierung von Affekten abzielt. Unter diesem Aspekt setzt Breitinger ebenfalls eine Inszenierung von Überfluss ins Werk – nicht als textökonomischer Störfall, sondern als bewusst eingesetztes Mittel zur Wirkungssteigerung.

Breitinger widmet das längste Kapitel der *Critischen Dichtkunst* und zumal das einzige, das eine spezifische Gattung behandelt, der „Esopischen Fabel“ (BD 164). Warum genau der äsopischen Fabel dieser Sonderstatus zukommt, expliziert

³¹ Vgl. Voßkamp 1988, 42.

³² Zur Dichotomie von systematischer und rezeptionsbezogener Konzeption zwischen Gottsched und Breitinger vgl. nach wie vor einschlägig Weimar 1989, 59–67.

³³ Breitinger 1740, 15 und 102. Ich zitiere nachfolgend aus dieser Ausgabe im Text unter der Sigle BD. Vgl. Voßkamp 1988, 41–44.

Breitinger nicht. Doch spätestens mit dem prominenten Verweis auf die *Ars poetica* des Horaz wird klar, dass die Gattung das antik-klassizistische Literaturideal nicht nur erfüllt, sondern schlechthin verkörpert:

Da nun die Erzählung die Fabel angenehm, und das Lehrreiche dieselbe nützlich und erbaulich machet, so ist hiemit in der Fabel das Angenehme und das Nützliche, und also die höchste Kraft der Schönheit eines Vortrages vereiniget, welches Horatius in der Anmerckung haben will: [...] *Lectorem delectando, pariterque monendo.* (BD 182)

Die Fabel, die das „Angenehme“ mit dem „Nützliche[n]“ verbindet, wird so synchron geschaltet mit einem allgemeinen Literaturbegriff, der im Anschluss an Horaz die Aufgabe von Literatur im Dualismus von Unterhalten und Erziehen verortet. Diese doppelte Funktionsbestimmung wird der Fabel nicht allein von außen auferlegt. Breitinger erkennt nämlich in der Struktur der Fabel die Antwort auf ein grundlegendes anthropologisches Problem – den „angebohrne[n] Hochmuth“ des Menschen, der nicht allzu direkt mit seiner „moralische[n] Unvollkommenheit“ (BD 166) konfrontiert werden möchte: „Daher kömmt es, daß diese moralischen Wahrheiten, wenn sie in ihrer nackten Gestalt vorgetragen werden, den Menschen insgemein so widrig und verdrießlich vorkommen, daß sie nicht einmahl so viel Gedult haben, solche nur anzuhören“ (BD 166–167). Die Fabel, „in ihrem Wesen und Ursprung betrachtet nichts anders, als ein lehrreiches Wunderbares“ (BD 166), reagiert auf diese anthropologische Disposition, sich nur ungern moralisch belehren zu lassen, indem sie sich einer „unschuldige[n] List“ (BD 167) bedient und „die wahre Absicht unter dem durchsichtigen Vorhange einer zwar fremden aber allegorischen Geschichte so künstlich zu verbergen“ weiß, dass „der Leser zwar anfänglich diese verborgene Absicht nicht vermuthen würde“ (BD 168).

Das Lehrreiche der Fabel wird so durch eine – mit dem gängigen aufklärerischen Terminus – wunderbare Erzählung den Rezipient*innen vermittelt, ohne dass diesen über das angenehme Vergnügen, das sie dabei empfinden, bewusst ist, dass sie moralisch unterrichtet werden.³⁴ Diese Grundkonstellation aus angenehmer Erzählung und moralischer Botschaft anthropologisiert Breitinger nun wiederum, indem er die „Erzählung“ als „Cörper“ und die „Lehre“ als „Seele“ (GD 169) umschreibt und die Fabel als Ganzes somit in Analogie zur „Vereinigung des menschlichen Cörpers mit der Seele“ (GD 173) begreift. Über die Analogie mit dem menschlichen Körper wird die Fabel zu einem geradezu ubiquitär anwendbaren Begriff. Anders als Gottsched, der im selben Sachverhalt auf den Terminus Erzählung ausweicht, verteidigt Breitinger den Fabelbegriff nämlich auch explizit für diejenigen Fabeln, die aufgrund ihres menschlichen Personals als vernünftig gelten (vgl. BD 189–194). Breitinger schließt seinen langen Argumentationsgang³⁵ mit der „Erklärung“, dass „jedes lehrreiche Beyspiel, das eine nützliche moralische Lehre künstlich verbirgt, den Nahmen einer Fabel“ (BD 194) beanspruchen kann. Wie Breitinger weiter ausführt, ist es „[n]icht

³⁴ Siehe dazu ausführlich Eichhorn 2013b.

³⁵ Breitingers Argumentation ist hier einigermaßen verwinkelt. Er reagiert nämlich auf zwei gängige Vorwürfe: 1) Menschliche Fabeln wären keine Dichtung; 2) das Wesen der Fabel bestünde im Wunderbaren. Breitinger widerlegt den zweiten Punkt zuerst, indem er das Wesen der Fabel in der „lehrreichen Erzählung eines ähnlichen moralischen Beyspiels“ (BD 191), also ihrer moralischen Funktionsweise, bestimmt. Das Wunderbare dient nach dieser Bestimmung allein dem Transport der moralischen Botschaft und hat keine Funktion über diesen Zweck hinaus. Auf diese Weise kann Breitinger auch das vollständige Fehlen von wunderbaren Erzählmomenten, wie es z. B. in den menschlichen Fabeln der Fall ist, exkulpiert und so auch für diese Fabeln den Status Dichtung reklamieren.

schlechterdings die Erdichtung, sondern die Verbindung vieler Umstände, welche mit einander übereintreffen, eine gewisse Wahrheit zu erkennen zu geben“ (BD 194), was die Fabel ausmacht. Das heißt: Breitingers Primat liegt anders als für Gottsched nicht auf der Fiktionalität der Fabelerzählung (dem Körper in Breitingers Analogie), sondern auf der darunter liegenden moralischen Wahrheit (der Seele). Da sich der Fabelbegriff somit allein über seinen moralischen Gehalt auszeichnet, kann Breitinger ihn auf jede Form vernünftigen Erzählens anwenden, solange dort eine moralische Botschaft transportiert wird.

Mit dieser Öffnung des Fabelbegriffs – die Analogie zum menschlichen Körper deutet das bereits an – wird aber freilich die enge Sphäre der äsopischen Gattung verlassen. Breitinger arbeitet auf ein allgemeines literarisches Strukturmodell hin, das er aus der Form der äsopischen Fabel gewinnt, aber über dieses hinaus exponiert und grundsätzlich für andere Gattungen anschlussfähig machen kann. Die Eignung der Fabel als ein solches „strukturelles Microdouble“³⁶ größerer Gattungen demonstriert Breitinger in der Folge am Epos. Zum „Schutz der menschlichen Fabel“ (BD 195) schließt Breitinger eine Passage an, in der er Epos und Fabel miteinander in Bezug setzt: „Denn gleichwie das Helden=Gedicht eine prächtige und ausführliche Fabel ist, so ist hergegen [...] die Fabel ein kleines und ins Kurze gefaßtes episches Gedichte. Beyde gehören unter ein Geschlecht und haben ein gleiches Wesen, die oben gegebene Erklärung der Fabel schliesset darum beyde ein“ (BD 195–196). Epos und Fabel sind für Breitinger also offensichtlich strukturgleich. Sie unterscheiden sich allein der Form nach – ihrer Länge, Ausführlichkeit, Prächtigkeit etc. –, nicht aber in ihrer grundsätzlichen Struktureigenschaft, die nach Breitingers „Erklärung“ in ihrer moralischen Lehre begründet ist. Diese generische Verwandtschaft, über die Breitinger das Epos als menschliche Fabel adressieren kann, wird über das *tertium datur* des gemeinsamen Geschlechts hergestellt. Im allgemeinen Begriff der Fabel als einer künstlerischen „Verbindung vieler Umstände“ (BD 194) fallen Epos und äsopische Fabel zusammen.

Breitinger betreibt damit zweierlei. Zum einen setzt er die äsopische Fabel als paradigmatischen Fall, an dem die Struktureigenschaften anderer Gattungen wie unter dem Mikroskop beobachtet und beschrieben werden können. Zum anderen und daraus folgend wertet er die Fabel auf diese Weise epistemologisch massiv auf: Sie wird vom Erkenntnisgegenstand zum Erkenntnismedium. Diese Komplexitätssteigerung will ich zuletzt analysieren an einem praktischen Beispiel, das Breitinger gibt, um seine theoretischen Ausführungen zur Fabel „in sein völliges Licht“ (BD 214) zu setzen. Breitinger kommt auf eine Fabel des Arztes und Autoren Daniel Triller (1695–1782) zu sprechen, einem Vertrauten Gottscheds und damit im Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich natürlicher Gegner des Schweizers.³⁷ In Trillers Fabel findet sich ein „Knäblein an dem Rhein“ bei dem Versuch, „mit zweene kleine[n] Töpfe[n] [...] den gantzen Rheinstrom da hinein [zu schöpfen]“, durch einen vorbeikommenden Wanderer mit der „Vermessenheit“ (GD 214) seines kindischen Vorhabens konfrontiert. Breitinger ist voll des Lobes für die Wahl der Erfindung und für den Lehrsatz, der seiner Ansicht nach wohl durch kaum eine andere, wunderbarere Erfindung besser hätte zur Darstellung gebracht werden können (vgl. BD 216).

An einem Detail nimmt er jedoch Anstoß. Wie Breitinger bemerkt, habe Triller den Stoff der Fabel „aus Augustin entlehnet, und in Reimen gebracht“ (BD 214).

³⁶ Berndt (2017, 326) in der Perspektive auf die Fabel als Strukturbegriff bei Baumgarten.

³⁷ Vgl. Schrader 1991, 58.

Breitinger bezieht sich auf die Legende, nach welcher der Kirchenvater Augustinus am Strand einem Jungen begegnet, der das Meer trockenlegen will, indem er das Meerwasser mit einem Löffel in eine kleine Grube schöpft. Breitinger kritisiert, dass „der Erfinder der Fabel [Breitinger hält wohl Augustinus selbst für den Urheber der Legende – KS] nicht ohne Grund das Gestade des Oceans dazu erwehlet“ (BD 216) habe. Denn die besondere Eingängigkeit der Fabellehre – die Vermessenheit angesichts eines unmöglichen Vorhabens – besteht nach Breitinger in der „Grösse des ungleichen Maasses“ (BD 217), also dem relativen Kontrast zwischen den Kräften des Knaben und der Größe seines Unternehmens: „Je grösser nun diese Ungleichheit des Maasses ist, desto grösser ist auch die Thorheit des Unternehmens“ (BD 217). Für Breitinger scheint es nämlich „weit unmöglicher [zu sein], den grossen Ocean in ein kleines an dem Ufer ausgescharretes Grüblein auszuschöpfen, als den Rheinstrom, ob beyde gleich, an sich selbst betrachtet, unmöglich sind“ (BD 216–217). Es geht Breitinger also um die Verhältnisse und die Verhältnismäßigkeit von Größen. Meer und Rhein repräsentieren unterschiedliche Grade eines an sich unmöglichen Vorhabens, unterscheiden sich also unter dem Aspekt des Mehr oder Weniger. Breitingers Wendung in die Sphäre des Unmöglichen hält ihn sichtlich nicht davon ab, weiterhin in skalierbaren Maßstäben zu rechnen. Auf diese Weise stellt er völlig unsinnige Relationen („weit unmöglicher“) zwischen inkommensurablen Größen auf. Diese mathematisch haltlose Relationierung wird aber wirkungsästhetisch legitimiert durch die moralische Botschaft, die als Effekt auf eben der „Grösse des ungleichen Maasses“ beruht – zwischen dem, was Breitinger das Endliche und das Unendliche nennt:

In der Lehre dieser Fabel ist die Ungleichheit in dem Maasse zwischen dem Endlichen und Unendlichen so groß, daß sie grösser nicht seyn könnte; aber in dem symbolischen Beyspiel ist dieselbe zwischen einem Topfe und dem Rheinstrom nicht so groß als zwischen einem Grüblein und dem Ocean. (BD 217)

Auch wenn es Breitinger nicht explizit benennt, so wird doch deutlich, dass er im Bildbereich des Überflusses argumentiert. Über das Meer wird – in Breitingers Logik – ein größeres Potential an Überfluss reaktiviert als über den Rhein, den auszuschöpfen Breitinger für weniger unmöglich hält. Der Überfluss, der hier im hydrologischen Sprachbild *als* Überfluss in Szene gesetzt wird, ist offensichtlich kein Effekt eines Verfahrens der Akkumulation oder Verlängerung, sondern der hyperbolischen Verdichtung bzw. Steigerung. Das markieren auf einer diskursiven Ebene die zahlreichen grammatikalischen Steigerungsformen wie auf einer metaphorischen Ebene die Transposition vom „Rheinstrom“ zum „grossen Ocean“ und dem „Welt- Meer“ (BD 216). In Breitingers Argumentation setzen sich damit zwei Steigerungsebenen voneinander ab – eine diskursive und eine metaphorische –, die aber insofern zueinander analog sind, als sie sich aufeinander beziehen. Die Pointe von Breitingers Exkurs ließe sich also darin sehen, dass über die Hyperbolik der metaphorischen Sprachebene ein Sachverhalt dargestellt wird, den der theoretische Diskurs nur zum Preis logischer Paradoxie replizieren kann. Das ist insofern entscheidend, als Breitingers Argumentation im Kontext des Fabelkapitels nach wie vor die Frage adressiert, wie die Fabelerzählung eingerichtet sein muss, um als „unschuldige List“ (BD 167) die Weitergabe der Fabellehre zu gewährleisten.³⁸ Die intensivierte Metaphorik der Fabel leistet so das, was der wissenschaftliche Diskurs qua Beschränkung auf den Verstand nicht zu leisten imstande ist: über den Umweg sinnlichen Ergötzens eine

³⁸ In dieser Weise deutet auch Eichhorn (2013a, 69–70) die Passage.

bestimmte moralische Lehre zu vermitteln. Der rhetorisch-hyperbolische Überfluss wird über seine Konfiguration als metaphorisch-hydrologischer Überfluss somit als notwendige Bedingung dafür herausgestellt, dass Dichtung – die Fabel stellt für Breitinger, wie oben ausgeführt, den paradigmatischen Fall für die gegenseitige Abhängigkeit der Horazischen Maximen Unterhalten und Erziehen – ihr volles wirkungsästhetisches Potential entfalten kann.

Breitinger funktionalisiert und kanalisiert den Überfluss damit in einer Weise, über die ein Effekt erzielt werden kann, der genuin ästhetischer Natur ist. Über den Überfluss wird Literatur als Erkenntnismedium eingesetzt, dessen epistemologischer Modus ästhetisch operiert, insofern er auf das sinnliche Empfinden und nicht den Verstand abzielt. Während Gottsched also den Überfluss produktionsseitig als abzuwehrenden Extremfall einer überbordenden Textökonomie betrachtet, der im Negativbeispiel funktional wird, sieht ihn Breitinger von der Seite der Rezeption her als Ermöglichungsgrund ästhetischer Wirkung. In Breitingers Poetik kommt dem Überfluss so eine produktive Rolle zu, deren Wirkung gerade nicht eingehegt wird durch die Einheit der Fiktion der Fabel.

Literatur

- Achermann, Eric: Was Wunder? Gottscheds Modaltheorie von Fiktion. In: Ders. (Hg.): Johann Christoph Gottsched (1760–1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft. Berlin 2014, 147–181.
- Aristoteles: Poetik. Hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2014.
- Berndt, Frauke: Mundus poetarum. A. G. Baumgartens Fiktionstheorie. In: Albrecht Koschorke (Hg.): Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015. Stuttgart 2017, 316–338.
- Breitinger, Johann Jacob: Critische Dichtkunst. Zürich 1740.
- Bruck, Jan: Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer. Erlangen/Nürnberg 1972.
- Campe, Rüdiger: Regelpoetik oder Genie. In: Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Berlin/Boston 2021, 115–124.
- Eichhorn, Kristin: Die Kunst des moralischen Dichtens. Positionen der aufklärerischen Fabelpoetik des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2013a.
- : Wie kommuniziert man moralische Lehren ohne Kommunikation der Belehrungsintention? Der mitdenkende Leser als Kernproblem in der frühauflärerischen Fabeldiskussion. In: Andre Schnyder (Hg.): Kannitverstan. Bausteine zu einer nachbabylonischen Herme(neu)tik. Akten einer germanistischen Tagung 2012. München 2013b, 281–294.
- Freier, Hans: Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst. Stuttgart 1973.
- Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin. Düsseldorf/Zürich 2003.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Leipzig 1742.
- : Versuch einer critischen Dichtkunst. Leipzig 1751.
- Härter, Andreas: Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik: Quintilian – Opitz – Gottsched – Friedrich Schlegel. München 2000.
- Meixner, Sebastian: Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen. Berlin/Boston 2017.
- : Die Ambivalenz des Überflusses. Anmerkungen zu Gottscheds Poetik. In: Bernadette Grubner und Peter Wittemann (Hg.): Aufklärung und Exzess. Epistemologie und Ästhetik des Übermässigen im 18. Jahrhundert. Berlin/Boston 2022, 217–243.

- Meixner, Sebastian und Carolin Rocks: *Critische Dichtkunst vor die Deutschen: Gottscheds Poetik*. In: Dies. (Hg.): *Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2023, 81–138.
- Omeis, Magnus Daniel: *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst*. Nürnberg 1704.
- Petersen, Wolfgang: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München 2000.
- Rotth, Albrecht Christian: *Vollständige Deutsche Poesie*. Hg. v. Rosemarie Zeller. Tübingen 2000 [1688].
- Schrader, Monika: *Sprache und Lebenswelt. Fabeltheorien des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim/Zürich/New York 1991.
- Till, Dietmar: „Anschauende Erkenntnis“. *Literatur und Philosophie bei Wolff, Gottsched und Lessing*. In: Alice Stašková und Simon Zeisberg (Hg.): *Sentenz in der Literatur. Perspektiven auf das 18. Jahrhundert*. Göttingen 2014, 19–36.
- Trappen, Stefan: *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg 2001.
- Voßkamp, Wilhelm: *Historisierung und Systematisierung. Thesen zur deutschen Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*. In: Eberhard Lämmert und Dietrich Scheunemann (Hg.): *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*. München 1988, 38–48.
- Weimar, Klaus: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München 1989.



Daniel Karrer
Untitled, 2023
Oil, Reverse Glass Painting, 31 x 25 cm

„das Wasser fließt über“

Randbemerkungen zum Auftakt von Auerbachs *Mimesis*

Sina Dell'Anno

Der Überfluss der sinnlichen Erkenntnis

„[D]as Wasser fließt über“ – so steht es mitten in der lebhaften Paraphrase, die Erich Auerbachs berühmtes *Mimesis*-Buch eröffnet.¹ Beschrieben wird die „ergreifende[] Szene“ der Anagnorisis, in der die alte Eurykleia, einstige Amme des Odysseus, diesen beim Waschen seiner Füße an einer Narbe erkennt. Hier der Anfangspassus in seinem Zusammenhang:

Die Leser der *Odyssee* erinnern sich der wohlvorbereiteten und ergreifenden Szene im 19. Gesange, in der die alte Schaffnerin Eurykleia den heimgekehrten Odysseus, dessen Amme sie einst war, an einer Narbe am Schenkel wiedererkennt. Der Fremdling hat Penelopes Wohlwollen gewonnen; nach seinem Wunsch befiehlt sie der Schaffnerin, ihm die Füße zu waschen, wie dies in allen alten Geschichten als erste Pflicht der Gastlichkeit gegenüber dem müden Wanderer üblich ist; Eurykleia macht sich daran, das Wasser zu holen und kaltes mit warmem zu mischen, indes sie traurig von dem verschollenen Herren spricht, der wohl das gleiche Alter haben möge wie der Gast, der jetzt vielleicht auch, wie er, irgendwo als armer Fremdling umherirre – dabei bemerkt sie, wie erstaunlich ähnlich ihm der Gast sehe – indes Odysseus sich seiner Narbe erinnert und abseits ins Dunkle rückt, um die nun nicht mehr vermeidbare, ihm aber noch nicht erwünschte Wiedererkennung wenigstens vor Penelope zu verbergen. Kaum hat die Alte die Narbe ertastet, läßt sie in freudigem Schreck den Fuß ins Becken zurückfallen; das Wasser fließt über, sie will in Jubel ausbrechen; mit leisen Schmeichel- und Drohworten hält Odysseus sie zurück; sie faßt sich und unterdrückt ihre Bewegung.²

Es soll hier nicht um den großen Wurf von Auerbachs Studie zur *dargestellten Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, um seine Systematik und Tragfähigkeit gehen.³ Die folgenden Seiten liefern vielmehr nichts als eine Nahaufnahme dieses berühmten Anfanges *sub specie abundantiae* – unter dem Aspekt des Überflusses.

¹ Auerbach 1946, 7. Zum Verfahren der Paraphrase bei Auerbach vgl. die Überlegungen von Emmanuel Heman (2020, 165–171), denen ich als einer frühen Anregung zu den folgenden Gedanken zu Dank verpflichtet bin, sowie Ronzheimer 2021.

² Auerbach 1946, 7.

³ Vgl. zu Auerbachs *Mimesis* und seinen methodologischen Implikationen unter besonderer Berücksichtigung des frühen *Figura*-Aufsatzes Balke und Engelmeier 2018. Die Verfahren Auerbachs beleuchtet auch Birus 2019.

Auf den ersten, grammatischen Blick mag es scheinen, als käme dem Überfließen des Wassers im zitierten Passus lediglich eine beigeordnete Bedeutung zu; steht es doch als eines von mehreren Gliedern in einer längeren, in dramatischer Parataxe gehaltener Handlungsabfolge. Tatsächlich aber markiert das Überfließen des Waschbeckens den Höhepunkt einer plötzlich aufwallenden Erregung: Während der beredt jubelnde Gefühlsausbruch gerade noch unterdrückt werden kann, zeigt sich im vergossenen Wasser wortlos die Maßlosigkeit der erkennenden Empfindung. Eurykleias überwältigende Erkenntnis, dass es sich beim fremden Gast in Wahrheit um den Herrn des Hauses, ihr „Kind“ Odysseus, handelt (Od. 19, 474), hat in diesem wortwörtlichen Überfluss ihre anschauliche Entsprechung. Der homerische Text präsentiert uns mithin die Szene eines Erkennens, dessen schiere Überfülle das Fassungsvermögen zu sprengen scheint.⁴

Tatsächlich geht es hier, dies die leitende These meiner Überlegungen, um ästhetische Erkenntnis; um das Erfassen in seiner buchstäblichen, sinnlichen Dimension: „Wahrlich, du bist Odysseus, mein Kind!“, spricht die bewegte Eurykleia zum Gast, „Und ich habe nicht eher/ Meinen Herren erkannt, bevor ich dich **ringsum betastet!**“⁵ (Hom. Od. 19, 474–475): „ἦ μάλ' Ὀδυσσεύς ἐσσι, φίλον τέκος· οὐδέ σ' ἐγώ γε/ πρὶν ἔγνω, πρὶν πάντα ἄνακτ' ἐμὸν **ἀμφαφάασθαι**.“⁶ Die Anagnorisis vollzieht sich bei Homer mithin als ein buchstäbliches ‚Begreifen‘ des Individuums; und dieses ästhetische Begreifen kennzeichnet ein charakteristischer Überfluss. In der Tat spart Auerbachs Paraphrase am entsprechenden Passus der *Odyssee* nämlich – zunächst – dasjenige aus, was das Vergießen des Wassers verdichtet ins Bild bringt: die Plethora der Evidenz, die sich im Augenblick der Erkenntnis Bahn bricht. Zwischen dem momenthaften Erkennen der Narbe (Od. 19, 392–393: αὐτίκα δ' ἔγνω/ οὐλήν) und dem darauf reagierenden Verschütten des Wassers (Od. 19, 470: τὸ δ' ἐπὶ χθονὸς ἐξέχυθ' ὕδωρ) stehen im homerischen Epos nicht weniger als 72 Verse, in denen detailreich geschildert wird, wie Odysseus zu seinem unwillkürlichen Erkennungszeichen kam. Auerbach widmet sich dieser Analepse in einem effektvollen Nachtrag, in dem er auch diesen Passus ausführlich referiert:

Bei meiner Wiedergabe des Vorganges habe ich bisher den Inhalt einer ganzen Reihe von Versen verschwiegen, die ihn mitten unterbrechen. [...] Die Unterbrechung, die gerade an der Stelle erfolgt, wo die Schaffnerin die Narbe erkennt, also im Augenblick der Krise, schildert die Entstehung der Narbe, einen Jagdunfall aus Odysseus' Jugendzeit, bei einer Eberjagd, als er zu Besuch bei seinem Großvater Autolykos weilte. Dies gibt zunächst Anlaß, den Leser über Autolykos zu unterrichten, über seinen Wohnort, die genaue Art der Verwandtschaft, seinen Charakter, und, ebenso ausführlich wie entzückend, über sein Benehmen nach der Geburt des Enkels; dann folgt der Besuch des zum Jüngling herangewachsenen Odysseus; die Begrüßung, das Gastmahl zum Empfang, Schlaf und Erwachen, der morgendliche Aufbruch zur Jagd, das Aufspüren des Tieres, der Kampf, die Verwundung Odysseus' durch einen Hauer, das Verbinden der Wunde, die Genesung, die Rückkehr nach Ithaka, das besorgte Ausfragen der Eltern; alles wird erzählt, wiederum mit vollkommener, nichts im Dunkeln lassender Ausformung aller Dinge und aller sie verbindenden Glieder. Und dann erst kehrt der Erzähler in Penelopes Gemach zurück, und Eurykleia, die vor der Unterbrechung die Narbe erkannt hat, läßt erst jetzt, nach derselben, vor Schreck den hochgehobenen Fuß ins Becken zurückfallen.⁷

⁴ Vgl. die Beschreibung der emotionalen Reaktion (Hom. Od. 19, 471–472): τὴν δ' ἄμα χάρις καὶ ἄλγος ἔλεφρένα, τῷ δέ οἱ ὄσσε/ δακρυόφιν πληῖσθεν [!], θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή. – „Freud und Angst ergriffen das Herz der Alten; die Augen/ Wunden mit Tränen erfüllt [!], und atmend stockte die Stimme.“ Ich zitiere hier und im Folgenden die Vers-Übersetzung von Voß (1793, hier: 705–706).

⁵ Voß 1793, 708–709.

⁶ Vgl. zur prominenten Sinnlichkeit der Erkennungsszene Montiglio 2018.

⁷ Auerbach 1946, 8.

Von hier aus betrachtet, liegt es nahe, das Überfließen des Wasserbeckens als eine Art bildlichen Kommentar zu diesem Überfluss der epischen Digression zu lesen: In einem plötzlichen Erguss gibt die betastete Narbe das geballte Wissen um die Identität des Gastes preis. Tatsächlich wird das griechische Verb für das Ausgießen, ἐκχέω (ἐξέχουθ'; Od. 19, 470), nicht nur für Flüssigkeiten, sondern auch für das ‚Ausströmen‘ von Worten verwendet.⁸

Ästhetische Erkenntnis (im Wortsinne der *aisthesis*) wird dabei nicht allein auf der intradiegetischen Ebene des homerischen Epos thematisiert. Was den eröffnenden Passus von *Mimesis* so interessant macht, ist vielmehr, dass Eurykleias Begreifen in Auerbachs Lektüre ein Analogon findet: Dass im „homerischen Stil[] die Erscheinungen ausgeformt, in pallen Teilen tastbar [!] und sichtbar“ seien, gerade um diesen „Grundimpuls“ der *Odyssee* ist es Auerbach auf den ersten Seiten seiner Studie zu tun.⁹ Die Anagnorisis der alten „Schaffnerin“, die in einem überwältigenden Moment den Heros an dessen Narbe identifiziert, wiederholt sich mithin in der Anagnorisis (*lectio*) des Philologen, der lesend der Prägnanz des poetischen Textes innewird. Um diese beiden, in der „Narbe des Odysseus“ ineinander geblendeten, Szenen des Erkennens soll es hier gehen.

Dabei formuliere ich mit dem Stichwort der sinnlichen Erkenntnis und der Rede von der Prägnanz des poetischen Textes bewusst im Anschluss an Alexander Gottlieb Baumgartens Grundlegung der Ästhetik, deren großer Wurf bekanntlich darin besteht, die Wissenschaft von der *cognitio sensitiva* als eine Theorie der Literatur zu entwerfen.¹⁰ Ohne dass Auerbach sich auf Baumgarten explizit bezöge, folgt gerade seine Homer-Lektüre nur zu deutlich der ästhetiktheoretischen Konzeption des Gedichts als einer „vollkommen(en) sinnlichen Rede“ (*oratio sensitiva perfecta*).¹¹ ‚Klarheit‘ und ‚Belichtung‘, oder in Baumgartens Termini: *claritas* und *lux aethetica*, sind Auerbach zufolge die wesentlichen Merkmale des homerischen Stils: „Klar umschrieben, hell und gleichmäßig belichtet, stehen oder bewegen sich Menschen und Dinge innerhalb eines überschaubaren Raumes; und nicht minder klar, restlos ausgedrückt [...], sind die Gefühle und Gedanken.“¹² Unschwer ist in dieser Homer-Charakteristik Baumgartens „Logik der Individualisierung“¹³ mit ihrem Prinzip zu erkennen, poetische Darstellungen so viel, das heißt: so detailreich wie möglich zu bestimmen.¹⁴ Mit allem Nachdruck verpflichtet die philosophische Ästhetik das Denken

⁸ Vgl. LSJ s.v. ἐκχέω: „of words, pour forth, utter“. Gleiches gilt für das lateinische Pendant, das Verb *effundere*, das uns bei Quintilian begegnen wird (s.u.).

⁹ Auerbach 1946, 10.

¹⁰ Vgl. zu Baumgarten als einem Literaturtheoretiker zuletzt Berndt 2021. Es sei hier nicht verschwiegen, dass dieser kleine Beitrag als eine Art Fortgespinnst meiner Auseinandersetzung mit Baumgartens Ästhetik entstanden ist, die mich allererst auf die Bedeutung und Ambivalenz des Überflusses in der ästhetischen Theorie hat aufmerksam werden lassen. Vgl. meine Rekonstruktion von Baumgartens ‚Logik der Saturierung‘ in Dell’Anno 2023, 307–353; insbes. 330–340. Teile dieser Rekonstruktion sind, mit besonderer Aufmerksamkeit auf die ästhetische Gratwanderung zwischen ‚möglichst viel‘ und ‚zu viel‘, erschienen in Ausgabe 3 von *Bildbruch* (Dell’Anno 2022).

¹¹ Vgl. Baumgarten: *Meditationes* § 9; vgl. zu diesem theoretischen Fundament der Ästhetik Simon 2013, 46–48.

¹² Auerbach 1946, 8.

¹³ Simon 2013, 48.

¹⁴ Vgl. neben dem einschlägigen § 18 der *Meditationes* („in poemate res repraesentandas quantum pote determinari, poeticum“ – „es ist poetisch, in einem Gedicht die vorzustellenden Dinge so viel wie möglich zu bestimmen“; Herv. i.O.) etwa den § 32, der sich wie die Blaupause von Auerbachs oben zitiertem Befund liest, bei Homer werde „alles [...] erzählt [und zwar] mit vollkommener, nichts im Dunkeln lassender Ausformung aller Dinge und aller sie verbindenden Glieder.“ (Auerbach 1946, 8): „ergo

entsprechend auf die ‚strömende Fülle‘ der konkreten, sinnlichen Erscheinungen, wie sie in der copiösen Rhetorik der *descriptio* zur Darstellung kommt.¹⁵

Die ästhetiktheoretische Hintergrundmetaphorik des reichlich Strömenden, (Über-)Fließenden, das die individualisierte Erscheinung kennzeichnet, findet sich auch in *Mimesis* prominent wieder: Wiederholt übersetzt Auerbach die Homer so eigene Qualität des ‚Ausführlichen‘ in die stilistische Metapher des ‚Fließenden‘.¹⁶ Gerade dieses „mühelos [F]ließende“ des homerischen Stils kontrastiert er aufs Schärfste mit der kargen, durch klaffende Lücken gekennzeichneten Erzählweise des Alten Testaments.¹⁷ Im ersten Kapitel von *Mimesis* steht also der strömende Reichtum von Homers Schilderungen gegen die deskriptive Armut und Deutungsbedürftigkeit des biblischen Textes.

Bemerkenswert ist, dass die homerische Kunst des ‚Umschreibens‘ und ‚Ausdrückens‘ bei Auerbach an keiner Stelle wortwörtlich in Erscheinung tritt. Sie ist vielmehr selbst Gegenstand der – philologischen – Umschreibung. Anders nämlich als in den folgenden Kapiteln arbeitet Auerbach am Beginn seines Buches, in der Auseinandersetzung mit Homer, nicht mit Zitaten aus dem Originaltext, sondern ausschließlich mit Paraphrasen.¹⁸ Dabei zielt Auerbachs Wiedergabe des epischen Textes – in

et phantasmata indicando coexistentia per locum et tempus determinare poeticum“ – „Folglich ist es poetisch, alles vorzustellen und demzufolge Einbildungen zu bestimmen, indem man das in Raum und Zeit Mitwirkliche angibt.“ (Herv. i.O.).

¹⁵ Wie der nähere Blick auf die *Aesthetica* deutlich macht, konkretisiert sich Baumgartens ‚Denkkunst‘ (*ars pulcre cogitandi*) als eine an den Poetiken der Renaissance geschulte Rhetorik der ästhetischen Fülle. (Auf die Vorbildfunktion der Renaissance-Poetik für Baumgartens Ästhetik hat Anselm Haverkamp wiederholt hingewiesen; vgl. etwa Haverkamp 2016, hier: 38). Oberstes Anliegen der ästhetischen Heuristik, die uns in den beiden Bänden der (unvollendeten) *Aesthetica* erhalten ist, ist die Beschaffung eines möglichst reichen Fundus an sinnlichem Material (*Aesth.* § 115): „Prima nempe cura sit in rebus cogitandis UBERTAS (copia, abundantia, multitudo, divitiae, opes) [...]“ – „Das erste Besorgnis im Denken der Sachen möge allerdings der REICHTUM (die Fülle, der Überfluß, die Menge, die Schätze, das Vermögen) sein [...], wenn er ÄSTHETISCH ist“. In einer demonstrativen Fülle von Ausdrücken für den ästhetischen Reichtum wird hier die *copia dicendi* zum obersten Prinzip der Ästhetik als einer Denkkunst erhoben. Vgl. zur *cornucopia* der ‚zu denkenden Dinge‘ (*res cogitandae*) auch *Aesth.* § 118, wo Baumgarten im autoritativen Gestus die horazische Formulierung zitiert „[...] modo capacitates habueris, quantum satis est, [...] et tibi copia/ Manabit [!] ad plenum benigno/ Ruris honorum opulenta cornu, Hor.“ – „vorausgesetzt, du hast eine ausreichende Fähigkeit dazu, wird [...] auch dir Fülle/ strömen [!] im Überfluß, mit reich/ An ländlichen Gaben gefülltem Horn [Hor. *carm.* 1,17,14–16]“. Zu Baumgartens Betonung der *copia* s. auch Jacob 2011, 47–48; Niehle 2018, Kap. 2.4, hier: 63–70.

¹⁶ Vgl. Auerbach 1946, 6 („ausführliche[], fließende[] [...] Rede“); ebd. 11: „Die einzelnen Erscheinungsglieder werden überall auf das klarste miteinander in Beziehung gesetzt; eine große Anzahl von Konjunktionen, Adverbien, Partikeln und anderen syntaktischen Werkzeugen, alle in ihrer Bedeutung klar umschrieben und fein abgestuft, grenzen die Personen, Dinge und Ereignisteile gegeneinander ab, und bringen sie zugleich miteinander in ununterbrochene, mühelos fließende Verbindung“. Auf die Metaphorik des Fließens macht auch Dusini (2013, 38) aufmerksam.

¹⁷ Vgl. etwa Auerbach 1946, 16: „Nicht leicht also lassen sich größere Stilgegensätze vorstellen als zwischen diesen beiden, gleichermaßen antiken und epischen Texten. Auf der einen Seite ausgeformte, gleichmäßig belichtete, ort- und zeitbestimmte, lückenlos im Vordergrund miteinander verbundene Erscheinungen; ausgesprochene Gedanken und Gefühle; mußevoll und spannungsarm sich vollziehende Ereignisse. Auf der anderen Seite wird nur dasjenige an den Erscheinungen herausgearbeitet, was für das Ziel der Handlung wichtig ist, der Rest bleibt im Dunkel; [...] Ort und Zeit sind unbestimmt und deutungsbedürftig; die Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen, sie werden nur aus dem Schweigen und fragmentarischen Reden suggeriert; das Ganze, in höchster und ununterbrochener Spannung auf ein Ziel gerichtet, und insofern viel einheitlicher, bleibt rätselvoll und hintergründig.“

¹⁸ Dass der Verzicht auf wörtliche Zitate nicht dem Umstand geschuldet sein kann, dass Auerbach – wie man gemutmaßt hat – im Istanbuler Exil keinen Originaltext der *Odysee* zur Hand gehabt hätte, zeigt der weitere Verlauf des Kapitels deutlich; etwa wenn Auerbach mit exakten Verszahlen und minutiösen

markantem Unterschied zu einem geläufigen Begriff der Paraphrase – nicht auf Abstraktion und Reduktion poetischer Exuberanz. Ganz im Gegenteil scheint Auerbach in erster Linie daran gelegen, die Ausführlichkeit der homerischen Schilderungen möglichst lebhaft nachzuvollziehen und nachvollziehbar zu machen.¹⁹ Um auf die Bildlichkeit der in Rede stehenden epischen Passage zurückzukommen: In Auerbachs Paraphrasen gewinnt die sinnliche Erkenntnis, das ‚rundum Betasten‘ der Eurykleia, die zwischensprachliche Gestalt philologischer Lektüre.²⁰ Das erste Kapitel von *Mimesis* verschränkt den Modus der philologischen Beobachtung mithin aufs engste mit dem Beobachteten. Bei dieser Korrespondenz und ihren methodologischen Implikationen möchte ich kurz verweilen.

Methodik des Konkreten

Vollkommen einleuchtend hat Arno Dusini den Auftakt des *Mimesis*-Buches als Musterfall jenes „philologischen Verfahren[s]“²¹ kenntlich gemacht, zu dem sich Auerbach wiederholt und ausdrücklich bekannt hat: dem radikal induktiven Ausgang vom „Einzelne[n] und Konkrete[n]“.²² Programmatisch formuliert dies der berühmte Aufsatz zur *Philologie der Weltliteratur*: Statt auf „fertig geprägte, aber selten genau zutreffende Begriffe“ verpflichtet Auerbach „den Schreibenden“ hier auf die „Energie des Gegenständlichen“.²³ Entschiedener noch heißt es in den 1953 erschienenen *Epilegomena zu Mimesis*: „[A]bstrakt zusammenfassende Begriffe verfälschen und zerstören die Phänomene.“²⁴ Gegenüber solch begrifflicher Gewalt am literarischen Gegenstand zielt Auerbachs philologische Methode darauf, „das individuelle Phänomen frei entfaltet leben [zu lassen]“.²⁵ Das Nachwort zu *Mimesis* präsentiert diese Methode als ein Vertrauen auf die sinnliche Evidenz der literarischen Texte: „Die Verfahrensweise,

Beschreibungen der syntaktischen Struktur einzelner Verse argumentiert (1946, 8; 11). Die Abwesenheit wörtlicher Homer-Zitate gewinnt auch dadurch an Kuriosität, dass Auerbach die zum kontrastierenden Vergleich herangezogene Geschichte von Abraham und Isaak im Wortlaut der Luther-Übersetzung wiedergibt.

¹⁹ Vgl. Heman 2020, 168–171; ähnlich Ronzheimer 2021, 61, die in Bezug auf das Rabelais-Kapitel von *Mimesis* von „einer Art sinnlicher Anteilnahme“ am Stil des paraphrasierten Textes spricht. Hanna Engelmeier (2018, 103) hat diese „mimetische[] Lektüre“ treffend als „schriftliches reenactment“ bezeichnet. Auf die Selbstreflexivität des Titels verweist auch Sharon Marcus (2016, 303): „mimesis refers both to literature’s efforts to depict reality and to the critic’s efforts to depict literary realism.“ Freilich geht kaum ein Beitrag zu Auerbachs Verfahren über die bloße Feststellung dieses Analogieverhältnisses hinaus in die detaillierte Analyse seiner philologischen Prosa, die ja, bei aller mimetischen Nähe zum literarischen Text, dennoch mit diesem keineswegs identisch ist. Den genauesten Blick auf die „paraphrastische[] Praxis“ Auerbachs wirft der bereits erwähnte Beitrag von Elisa Ronzheimer (2021, hier: 60), der allerdings auch kaum über den Befund eines zwischen Übersetzung und Erklärung schwankenden stilistischen ‚Anschmiegens‘ (ebd., 61) an den Originaltext hinausgeht. Gerade die oben zitierte Wiedergabe der homerischen Analepse böte sich für eine solche Analyse an. In der Tat besteht die Übersetzungsleistung von Auerbachs Paraphrase nämlich vor allem darin, die Prädikate der epischen Digression zu substantivieren. Diese und andere Verfahren der minimalen aber kritischen Verschiebung der *oratio sensitiva* des Gedichts in Richtung Begrifflichkeit wären eine eigene Studie wert.

²⁰ Zum Begriff der „philologischen Zwischensprache“, verstanden als eine „interpretierende Anpassung [...] an das je besondere literarische Werk“ s. Schlaffer 1990, 180; in Bezug auf Auerbach Heman 2020, 170.

²¹ Dusini 2013, 40.

²² Auerbach 1953, 15.

²³ Auerbach 1952, 49.

²⁴ Auerbach 1953, 15.

²⁵ Ebd., 15–16.

die ich angewendet habe“, erklärt Auerbach am Ende seiner Studie, „führt unmittelbar in die Sache hinein, so daß der Leser zu fühlen [!] bekommt, um was es sich handelt, noch bevor ihm eine Theorie zugemutet wird.“²⁶

Dieser Gegensatz von abstrakter Begrifflichkeit und energetischer sinnlicher Konkretion lässt sich als ästhetischer Topos unter dem Stichwort der *enargeia* oder *evidentia* über Baumgartens Ästhetik²⁷ bis zu Quintilian zurückverfolgen: Im achten Buch seiner *Institutio oratoria* spricht sich der Rhetoriklehrer, von der *enargeia* handelnd, gegen die kompakte Aussagekraft des Begriffs und für die pathetische *claritas* der detaillierten Beschreibung aus.²⁸ Sein Beispiel für das wirkungsvolle Vor-Augen-Stellen *in rhetoricis*, die lebhaft Schilderung der Erstürmung einer Stadt in all ihren grausamen Details, schließt er dabei mit dem denkwürdigen Satz: „Licet enim haec omnia [...] complectatur ‚eversio‘, minus est tamen totum dicere quam omnia.“ – „Freilich mag dies alles [...] im Ausdruck der ‚Zerstörung‘ umfasst sein; dennoch ist es weniger, das Ganze zu sagen als alles.“²⁹ In diesem Sinne plädiert Quintilian für die umständliche Explikation des im Begriff Inbegriffenen: Es gelte, so die sprechende Formulierung zu Beginn der Passage, zu entfalten (*aperias*), was in einem Wort enthalten sei (*quae verbo uno inclusa erant*). Dann nämlich erschienen (*apparebunt*) die über Häuser und Tempel sich ergießenden (*effusae*) Flammen, die zusammenstürzenden Dächer usw. usw.³⁰ Aus dem geöffneten Begriff strömen hier also scheinbar unkontrolliert die anschaulichen Details, die dem Beschriebenen eine gleichsam mit den Händen greifbare³¹ Präsenz verleihen.

Nur zu deutlich spricht aus Auerbachs programmatischen Äußerungen eben diese Überzeugung von der Wirksamkeit sinnlicher Konkretion. Bei der ‚Tuchföhlung‘ mit dem Text, die das *Medias in res* von *Mimesis*, dem Nachwort zufolge, der Leserschaft ermöglichen soll,³² will Auerbach alle Philologie anfangen lassen: Kein „allgemeine[s] Problem“, so schreibt er bereits 1939 an seinen Schüler Martin Hellweg, solle am Beginn der philologischen Untersuchung stehen, sondern „ein gut und griffig [!] ausgewähltes Einzelphänomen“.³³ Dieser Griffigkeit des Einzelphänomens entgegen steht allerdings die Eigendynamik, die auch und gerade das Kleine und Konkrete unter dem philologischen Zugriff behauptet: „[S]eien Sie sicher,“ warnt Auerbach seinen späteren Mitarbeiter Hellweg quasi im selben Atemzug, „daß es sich dabei

²⁶ Auerbach 1946, 496.

²⁷ Vgl. zum Kontext von Baumgartens berühmter Losung „Quid enim est abstractio, si iactura non est?“ („Was ist Abstraktion, wenn nicht ein Verlust?“) *Aesth.* §§ 560–564.

²⁸ *Quint. inst.* 8,3,67–70.

²⁹ *Quint. inst.* 8,3,70. Die *bella parrhesia evidentiae*, die schöne Parrhesie der Evidenz, mit deren Andeutung Baumgartens *Aesthetica* jäh abbricht (*Aesth.* § 904), dürfte in eben diesem wörtlichen Sinne zu verstehen sein als Kunst, alles (*pan*) zu sagen (*rhesis*).

³⁰ *Quint. inst.* 8,3,68.

³¹ Das Adjektiv, mit dem Quintilian die sinnliche Evidenz des anschaulich Beschriebenen charakterisiert, ist das lateinische *manifestus* (*Quint. inst.* 8,3,71; 9,2,30 u.ö.), im Wortsinne ‚handgreiflich‘. Dieser Metaphorik präzise entsprechend definiert auch Baumgarten in § 847 seiner Ästhetik die mit sinnlicher *perspicuitas* wörtlich ‚umströmt‘ (*circumfundo*) „evidentia aesthetica“ als „evidentia [...] sensitiva, quam alii demonstrationem ad oculum, ad sensus, et palpabilem dixerint“ – „sinnliche Evidenz, die andere einen Erweis für das Auge, für die Sinne, und einen handgreiflichen Erweis nennen“.

³² In der oben zitierten Formulierung des Nachworts, „der Leser“ solle noch vor aller Theorie „zu **fühlen** bekomm[en], um was es sich **handelt**“ (Auerbach 1946, 496; meine Herv.), ist die haptische Sinnlichkeit gleich zweifach betont.

³³ Auerbach an Martin Hellweg, Brief vom 22. Mai 1939 (ed. Vialon 1997, 57–58). Ich verdanke den Hinweis auf diese einschlägige Briefstelle dem bereits erwähnten Beitrag von Arno Dusini (2013, 40).

modifiziert, manchmal ganz zu verschwinden droht, und vermutlich zuletzt doch wieder, bereichert und gleichsam inkarniert ~~doch wieder~~ hervorbricht.“³⁴

Unschwer lässt sich die hier angedeutete induktive Methodik in der „Narbe des Odysseus“, mit der die große Studie zur *dargestellten Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* beginnt, gleich mehrfach wiedererkennen: Nicht nur findet Auerbach an dem paraphrasierten kurzen Ausschnitt aus dem 19. Gesang die „Eigentümlichkeit des homerischen Stils“³⁵ überhaupt exemplarisch ablesbar, schließt also von der konkreten Einzelstelle auf das Ganze und Allgemeine des homerischen Texts.³⁶ Die Narbe selbst erscheint dabei, als tastbares inkarniertes Zeichen, wie der bildliche Inbegriff der präzise gefassten ‚Einzelstelle‘, von der die philologische Untersuchung auszugehen hat. In *Odysseus’ Mal* ist mithin dasjenige verkörpert, was der Aufsatz zur *Philologie der Weltliteratur* (1952) ein „Ansatzphänomen“ nennen wird: „eine Handhabe [...], die es erlaubt, den Gegenstand anzugreifen.“³⁷

Gerade diese Handhabbarkeit ist das große Thema der philologietheoretischen Überlegungen, die Auerbach in seinem berühmten Beitrag zur Festschrift für Fritz Strich entwickelt. Angesichts der kaum zu bewältigenden „Fülle des Materials“ sei die Versuchung groß, der „hypostasierende[n] Einführung abstrakter Ordnungsbegriffe“ zu verfallen.³⁸ Dagegen setzt Auerbach den Ausgang von einem „scharf gefaßten [!], ja beinahe eng zu nennenden Einzelphänomen“, wie er ihn exemplarisch in Curtius’ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* umgesetzt sieht.³⁹

Die haptische Metaphorik in der Rede vom (Be-)Greifen des Einzelnen erscheint dabei als beschwörendes Gegenbild zum schieren Überfluss des literarischen Fundus, aus dem eine Philologie der Weltliteratur zu schöpfen hat. Und Auerbach weiß, wovon er spricht; sah er sich doch als Autor von *Mimesis* unmittelbar mit diesem Überfluss konfrontiert. Kurz vor dem Ende des Buches, im Kapitel zur Wirklichkeitsdarstellung Virginia Woolfs, wird diese *conditio* der allgemeinen Literaturwissenschaft besonders deutlich. Freimütig bekennt Auerbach hier: „Etwas wie eine Geschichte des europäischen Realismus hätte ich niemals schreiben können; **ich wäre im Stoff ertrunken**“.⁴⁰ Rettung vor der Flut des behandelbaren, unter dem Rubrum eines allgemeinen Begriffs wie ‚Realismus‘ abzudeckenden Stoffes verspricht das besagte, am „Vorgehen moderner Schriftsteller“ geschulte Verfahren, sich dezidiert dem „beliebig herausgegriffene[n]“⁴¹ Kleinen zuzuwenden. Von dessen interpretativer

³⁴ Ebd. Wie Dusini (2013, 40) zu Recht bemerkt hat, ruft die Formulierung vom ‚inkarnierten‘ Hervorbrechen nach einem ausführlicheren Kommentar; kommen mit der theologischen Metaphorik doch offensichtlich zentrale Motive von Auerbachs *Figura*-Aufsatz ins Spiel. Vgl. zur methodologischen Bedeutung des *Figura*-Aufsatzes für das *Mimesis*-Buch die Beiträge von Balke und Engelmeier (Balke und Engelmeier 2018).

³⁵ Auerbach 1946, 12.

³⁶ Dusini (2013, 40) beschreibt dieses Verfahren als „Figur[] der Synekdoche“, insofern hier, gemäß der Definition der Herennius-Rhetorik, „die ganze Sache aus einem kleinen Teil“ erkannt wird. Gottfried Gabriel wiederum parallelisiert Auerbachs Hinwendung zum Kleinen und Konkreten mit der Literatur des Realismus: „Für seine eigene *wissenschaftliche* Methode beansprucht Auerbach, was gemeinhin als *literarisches* Verfahren des Realismus gilt: die Darstellung des Allgemeinen im Besonderen.“ (Gabriel 2015, 180)

³⁷ Auerbach 1952, 47.

³⁸ Ebd., 45.

³⁹ Curtius, so konstatiert Auerbach bewundernd, weiß die „ungeheuren Materialmassen“, die seine Studie „mobilisiert“, durch die Konzentration auf ein „fest umgrenzte[s], übersehbare[s] und zentrale[s] Phänomen“ zu bändigen (ebd., 46).

⁴⁰ Auerbach 1946, 488; meine Herv.

⁴¹ Auerbach 1946, 487.

„Ausschöpfung“⁴² – so setzt sich die aquatische Metaphorik fort – verspricht sich Auerbach mehr als von der „vollständigen und chronologischen Darstellung“⁴³ ganzer Gesamtwerke oder Epochen. Während solch historischer Extensivität nicht zugetraut wird, „das Wesentliche hervorleuchten zu lassen“,⁴⁴ scheint eben darin die Stärke des intensiven, ‚ausschöpfenden‘ Zugriffs auf die Einzelstelle zu liegen.

Man wird gerade auch diese, in der Wendung vom ‚Hervorleuchten‘ betonte, Evidenz des Konkreten⁴⁵ auf die explikative Dynamik der bei Homer geschilderten Wiedererkennung beziehen dürfen: Das ‚Angreifen‘ der bezeichnenden Stelle entbindet auf einmal die Wahrheit über den empfangenen Fremden: Augenblicklich quillt aus der Narbe, dieser im wörtlichen Sinne ‚konkreten‘, zusammengewachsenen (*concretum*) und eingefleischten Stelle, die ganze lange Vorgeschichte der Verletzung. Odysseus' Wunde klafft also gleichsam wieder auf, deutlich erkennbar an den die Analepse rahmenden Versen (Od. 19, 393–394; 465–466). Deren nahezu wortwörtlich wiederholte Evokation der Narbe (οὐλήν), die der Eber mit dem weißen Zahn (σῦς λευκῷ ὀδόντι) ihm bei der gemeinsamen Jagd auf dem Parnass zugefügt hatte (Παρνησόνδ' ἔλθόντα μετ' Αὐτόλυκόν τε καὶ υἱας), lässt die Zeilen als Ränder des gewaltsam zertrennten Gewebes lesbar werden.⁴⁶

Was zwischen diesen Wundrändern als Implikation der Narbe nun nach außen tritt,⁴⁷ um, in Auerbachs Worten, „selbständige und volle Gegenwart“⁴⁸ zu werden, ist allerdings nur scheinbar eine beiläufig-anekdotische Unfallserzählung. Auerbachs Rede vom „sinnlichen Zauber“⁴⁹ der „breit erzählte[n], liebliche[n] und subtil geformte[n] Jagdgeschichte mit all ihrem eleganten Behagen, mit dem Reichtum ihrer idyllischen Bilder“⁵⁰ macht sich einer – durchaus wohlmeinenden – klassizistischen Verharmlosung schuldig.⁵¹ Denn bei aller Sensibilität für den „Reichtum“ des epischen Textes bleibt seine heuristische Konzentration auf die schiere Vordergründigkeit des homerischen Erzählens⁵² blind für eine spezifische Prägnanz der *Odyssee*; eine, die

⁴² Ebd., 489.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Bekanntlich ist der lat. Ausdruck *evidentia* (*e-videri*: hervorscheinen) als Übersetzung der gr. ἐνάργεια nach *eluceo* (hervorleuchten) gebildet; vgl. Kemmann 1996, Sp. 33.

⁴⁶ Vgl. zur auffälligen, gemeinhin der Formelhaftigkeit oraler Poesie zugeschriebenen, Wiederholung der Eingangsverse zuletzt Letoublon 2021, deren Lesart des Rückblicks als eines Falles kollektiver Erinnerung die hier hervorgehobene, metatextuelle Dimension allerdings übersieht.

⁴⁷ Wir haben es hier im Wortsinne der lateinischen *intellectio* (Synekdoche) mit dem Dazwischenlesbaren zu tun.

⁴⁸ Auerbach 1946, 12. Abermals wird hier deutlich: Ohne den rhetorischen Terminus der *evidentia* zu verwenden, bemüht Auerbachs Analyse der Passage mit ihrem Nachdruck auf die raumgreifende Gegenwartigkeit des epischen Rückblicks präzise die Kriterien jenes Vor-Augen-Stellens, das die antiken Rhetoriker unter dem Begriff der ἐνάργεια fassen. Mit dieser Betonung enargetischer Lebhaftigkeit befindet sich Auerbach in einer bis in die antiken Kommentare zurückreichenden Tradition der Homer-Rezeption (vgl. zu Homers topischer „vividness“ Grethlein und Huitink 2017).

⁴⁹ Auerbach 1946, 18.

⁵⁰ Ebd., 8.

⁵¹ Auerbachs idealisierendem Hellenismus – nicht von ungefähr befindet sich das Homer-Kapitel im Dialog mit Goethe und Schiller (vgl. Auerbach 1946, 9–10) – ist oft widersprochen worden; vgl. etwa Lynn-George 1988, 2–26 sowie Cave 1988, 22–24. Harsche Kritik an Auerbachs einseitigem, gegen die Grausamkeiten der *Odyssee* unempfindlichen Blick auf Homer hat Witte (2011, Kap. 11) geübt.

⁵² Vgl. exemplarisch Auerbach 1946, 11–12, wo es heißt, das Verfahren, „die Gegenwart sich nach der Vergangenheitstiefe [öffnen zu lassen]“, sei „dem homerischen Stil völlig fremd; er kennt nur Vordergrund, nur gleichmäßig beleuchtete, gleichmäßig objektive Gegenwart[.]“ Im kritischen Anschluss an Auerbach hat die Homer-Forschung denn auch vor allem die Frage nach der Perspektivierung der langen Analepse

über das evokative Präsens hinausreicht und geneigt ist, das Geschilderte im doppelten Sinne ‚ins Dunkle zu wenden‘, wie es zu Beginn der Erkennungsszene vom noch unerkannten Helden heißt (Od. 19, 389).⁵³

Homer unerschöpft

Es ist durchaus nicht so, dass, wie Auerbach betont, bei Homer schlechterdings „alles“ ausformuliert würde. Vielmehr kennzeichnet auch die *Odyssee* einen der sinnlichen Erkenntnis eigenen Implikationsreichtum, den Hans Adler als „Prägnanz des Dunklen“ gefasst hat.⁵⁴ So enthält die Digression, eingekapselt in die Geschichte von der verräterischen Narbe, auch das Aition von Odysseus' Namen⁵⁵ und damit quasi das heroische Individuum *in nuce*.⁵⁶ Es verwundert nicht, dass Auerbach Autolykos' Verbindung von „Odysseus“ (Ὀδυσσεύς) mit dem Verb ὀδύσσομαι, zürnen, in seiner Paraphrase des Rückblicks unterschlägt;⁵⁷ widerspricht die geschilderte Intervention des Großvaters und Hermes-Günstlings in ihrer offensichtlichen Deutungsbedürftigkeit doch Auerbachs Behauptung, man könne Homer lediglich „analysieren, aber [...] nicht deuten“.⁵⁸ Tatsächlich lässt die Szene der Namensgebung mehr als eine Deutung zu: Einerseits scheint darin – rückwirkend – das Schicksal des epischen Helden besiegelt, dessen unzählige, leidvolle Umwege einem göttlichen Zorn gegen ihn geschuldet sind.⁵⁹ Damit ist der charakterisierende Rückblick auf die Anfänge des Heldenlebens in seiner Bedeutsamkeit aber noch nicht, in Auerbachs Metaphorik zu

beschäftigt. Gegen Auerbachs Befund, Homers Erzähltechnik kenne keine perspektivische Unter- oder Zuordnung des Rückblicks zu einer der anwesenden Figuren, etwa „als Erinnerung des Odysseus“ (ebd., 11), hat man die Analepse verschiedentlich als eine intern fokalisierte gelesen (vgl. etwa De Jong 1999, 154–159, die im Rückblick die Erinnerungen Eurykleias erkennt; oder Köhnen 2003, insbes. 394–395, der die Digression wiederum dem allwissenden epischen Erzähler zuschreibt).

⁵³ Vgl. Od. 19, 388–389: „αὐτὰρ Ὀδυσσεύς ἴζεν ἀπ' ἐσχαρόφιν, ποτὶ δὲ σκότον ἐτράπετ' αἴψα“ – „Aber Odysseus/ Setzte sich neben den Herd und wandte sich schnell in das Dunkel“.

⁵⁴ Adler 1988; 1990. Dass das Konzept der ästhetischen Prägnanz, gerade in der für die *Mimesis*-Studien relevanten Spielform, auf fruchtbare Weise mit Auerbachs Begriff der *figura* bzw. Figuralität zusammengebracht werden kann, sei hier nur angemerkt. Tatsächlich entspricht die von Auerbach an Homer so intensiv hervorgehobene, vorhermeneutische Sinnlichkeit und Konkretion der Schilderungen jenem ursprünglichen *figura*-Begriff, mit dem er seinen *figura*-Aufsatz beginnt (vgl. zu den Charakteristika von Auerbachs Figurbegriff neben Balke 2018 auch Largier 2013).

⁵⁵ Vgl. Od. 19, 406–409 (die Worte des Großvaters Autolykos, dem die Aufgabe der Namensgebung zufällt): „γαμβρὸς ἐμὸς θύγατέρ τε, τίθεισθ' ὄνομα, ὅτι κεν εἶπω/ πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὀδυσσάμενος τόδ' ἰκάνω,/ ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξὶν ἀνὰ χθόνα βωπιάνειραν/ τῷ δ' Ὀδυσσεύς ὄνομα ἔστω ἐπώνυμον.“ Voß übersetzt: „Liebe Kinder, gebt ihm den Namen, den ich euch sage./ Vielen Männern und Weibern auf lebenschenkender Erde/ Zürnend, komm ich zu euch in Ithakas fruchtbares Eiland./ Darum soll das Knäblein Odysseus, der Zürnende, heißen.“ Damit nimmt Voß hier freilich eine Vereindeutigung vor, die dem Doppelsinn des homerischen Texts nicht ganz gerecht wird – treffender als „der Zürnende“ wäre „der Erzürnende“ gewesen (s.u.).

⁵⁶ Man darf hier an Baumgartens Hinweis auf die besondere Prägnanz von Eigennamen denken (*Meditationes* § 89: „*Nomina propria* sunt individua significantia, quae quum admodum poetica, poetica etiam nomina propria“ „*Eigennamen* sind Namen, die Individuen bezeichnen. Da Individuen besonders poetisch sind, so sind auch Eigennamen *poetisch*“). Über die symbolische Bedeutungsschwere des Heldennamens bzw. der im 19. Gesang geschilderten Taufszene ist viel Tinte vergossen worden; ich verweise hier nur auf Dimock 1956; Russo 1993, insbes. 53–55; Goldhill 1991, 25–26; sowie jüngst auch Letoublon 2021, 79–80 mit weiteren Literaturhinweisen.

⁵⁷ Vgl. die oben ausführlich zitierte Passage Auerbach 1946, 8.

⁵⁸ Ebd., 18.

⁵⁹ Vgl. zu den Stellen der *Odyssee*, in denen das Verb ὀδύσσομαι als Ausdruck für den Zorn verschiedener Götter gegen Odysseus Verwendung findet, Goldhill 1991, 26.

sprechen, ‚ausgeschöpft‘. Der Hinweis auf den sprechenden Namen des ‚Erzürners‘ verweist vielmehr zugleich nach vorne, auf die Unerbittlichkeit nämlich, mit welcher der zürnende Odysseus den Freiern seiner Frau Penelope begegnen wird.⁶⁰ Die Narbe ist mithin sowohl – um hier Leibniz‘ berühmte Worte zu verwenden – beladen mit Vergangenheit („chargé du passé“) als auch zukunftsschwanger („gros de l’avenir“); sie ist implikationsgesättigt im umfassenden Sinne.⁶¹

Das gilt nicht allein für die Evokation der ominösen Helden-Taufe, sondern ebenso für die daran anschließende Erzählung von Odysseus‘ erstem Jagdausflug; einem *rite de passage*, dessen gegenstrebige Dynamik des Verletztwerdens und Verletzens das in Odysseus‘ Namen implizierte Doppelschicksal, Unbill gleichermaßen zu ertragen wie auszuteilen, demonstrativ zu seinem Recht kommen lässt. Tatsächlich behauptet der nur scheinbar „idyllisch[e] [...] Exkurs über die Narbe“⁶² also eine spezifische, mit Auerbachs Homer-Charakteristik kaum vereinbare Unerschöpflichkeit. Ich möchte sie hier noch etwas weiter andeuten. Wie oben bereits bemerkt, ist die unvermittelte Analepse durch die formelhafte Repetition nahezu wortgleicher Verse gerahmt. Diese formale Klammer erweist sich auf inhaltlicher Ebene als eine perfekte Ringkomposition: Die Analepse endet mit der Rückkehr des genesenen Odysseus zu seinen Eltern in Ithaka, auf deren Frage nach der Narbe (ἐξερέεινον ἕκαστα,/ οὐλήν ὅτι πάθοι) sogleich „die ganze Geschichte“⁶³ erzählt werden muss: „Wie ein Eber sie ihm mit weißem Zahne gehauen,/ Als er auf dem Parnaß mit Autolykos‘ Söhnen gejaget.“ (Od. 19, 463–466) Tatsächlich führt die formelhafte Rahmung also in eine potentiell endlose Rekursion des traumatischen Erlebnisses, in dem sich der Held zum ersten Mal als jenes Individuum bewährt, als das ihn sein sprechender Name ausweist.⁶⁴ Gerade in dieser Struktur einer immer wieder aufs Neue zu erzählenden Geschichte von Ausfahrt, Gefährdung und Rückkehr erweist sich der Exkurs gleichsam als miniaturisierte Vorlage der großen epischen Erzählung, in die er eingebettet ist.

Die erzähltechnische Machart dieser Einbettung darf dabei wohl als Beispiel jenes bruchlos ‚Fließenden‘ gelten, das Auerbach am homerischen Stil so hervorhebt.⁶⁵ Denn das glückliche Ende der Jagdgeschichte, Odysseus‘ wohlbehaltene Heimkehr nach Ithaka, lässt die Analepse genau dort wieder ankommen, wo die epische

⁶⁰ Das Medium des Verbs ὀδύσσομαι lässt sowohl eine aktivische als auch eine passivische Lesart des Namens Odysseus zu („der Zürner“ und „der, dem gezürnt wird“, in einem Wort eben, wie oben vorgeschlagen, der ‚Erzürner‘).

⁶¹ Leibniz 1996, 11 (vgl. zum ästhetiktheoretischen Kontext der berühmten Formel, im kritischen Anschluss an Adler 1990, 91, Dell’Anno 2023, 314–317). Die Prägnanz von Odysseus‘ Eigennamen streicht besonders deutlich auch Goldhill (1991, 26) hervor; er sei „pregnant with both active and passive meanings and [...] captures much of the reciprocal nature of Odysseus‘ violent and deceptive interaction with the world.“

⁶² Auerbach 1946, 23.

⁶³ So übersetzt Voß (1793, 708) das homerische κατέλεξεν (Od. 19, 464), „ausführlich berichten“.

⁶⁴ Dabei darf an dieser Stelle nicht übergangen werden, dass das Versende mit dem höchsten Wiedererkennungswert – die Evokation des „Ebers mit dem weißen Zahn“ (σὺς λευκῶ ὀδόντι) – zugleich das Lautmaterial des Namens „Odysseus“ rezykliert und verstellt, gerade als gehe es darum, die zur Geltung gebrachte semantische Bedeutung des Eigennamens wieder zurückzubuchstabieren. Diese ‚kryptographische‘ Dimension der Episode ist nicht gänzlich unbemerkt geblieben: Auch Shoptaw hat auf die wortspielerische Verbindung von ὀδοῦς (Zahn, Hauer) und „Odysseus“ aufmerksam gemacht – diese allerdings als zusätzliche und unwiderrufliche ‚remotivation‘ des Namens gelesen: „the boar’s tusk, *odous* in Greek, inscribes the name *Odus-seus* on his flesh. Unlike the given name that Odysseus is free to doff during his years of wandering, this tattooed signature is indelible.“ (Shoptaw 2000, hier: 229)

⁶⁵ Vgl. Auerbach 1946, 6 (s.o. Anm. 16).

Diegese angehalten wurde: beim νόστος des tapferen Helden.⁶⁶ Nur zu deutlich nimmt der digressive Rückblick damit implizit das Schicksal des Protagonisten vorweg, in dessen Heimkehr sich die Teleologie des Epos erfüllt. Was die Nahtlosigkeit dieses Anschlusses jedoch unterschlägt, ist der gesamte Trojanische Krieg mit seinen unzähligen Toten; eine Blutspur, die sich in Odysseus' abenteuerlichem, von Leichen gesäumtem Heimweg fortsetzt. Die Überblendung der frühen, initiatorischen, mit der späten Helden-Heimkehr macht mithin den blutigen Preis des bestandenen Abenteuers vergessen, indem es die Freude über die Ankunft zuhause in den Vordergrund rückt.

Indes ist dieses ‚Happy End‘ eben nur die halbe Wahrheit. Hier nun kommt endlich das Waschbecken wieder in den Blick, bei dessen Überfließen diese Bemerkungen ihren Ausgang nahmen. Um die Prägnanz dieses Malheurs soll es abschließend noch einmal gehen. Wie Arno Dusini hellichtig bemerkt hat, lässt das „Ins-Wasser-Zurückfallen-Lassen“ von Odysseus' Fuß die Szene „weit über sich selbst hinaus als Abbeviatur der großen epischen Erzählbewegung erkennbar“ werden; bestimmen das Epos doch die ständigen Rückschläge des seefahrenden Protagonisten, der den Meerese Gott Poseidon gegen sich aufgebracht hat.⁶⁷ Damit aber nicht genug. Im verschütteten Wasser scheint zugleich etwas in die Diegese überzuschwappen, was die metadiegetische *mise en abyme* der Abenteuerfahrt unterdrückt hielt. So muss hier gegen Auerbachs Charakteristik des homerischen Erzählens festgehalten werden, dass in der beleuchteten Szene der Anagnorisis durchaus auch „Schreckliches“ steckt, das „stumm“ bleibt.⁶⁸ Denn nicht nur in der Erinnerung an den bedeutungsschweren Namen des ‚Zürners‘ lässt die Passage am Horizont des Textes die Gewalttaten aufscheinen, mit denen die *Odyssee* endet. Es ist vor allem das ausgeschüttete Wasser, das über den Moment des Wiedererkennens hinausweist: auf das Blutvergießen nämlich, das den gesamten 22. Gesang einnehmen wird.

An dieser Stelle lohnt sich ein erneuter Blick auf Auerbachs Paraphrase und die unscheinbare Verkürzung, die sie am homerischen Text vornimmt. Mit dem knappen Satz „das Wasser fließt über“⁶⁹ ersetzt Auerbach nämlich eine minutiöse Schilderung des Missgeschicks. Bei Homer lesen wir (Od. 19, 469–470; abermals in Voß' Übersetzung):

ἐν δὲ λέβητι πέσε κνήμη, κανάχησε δὲ χαλκός,
ἄψ δ' ἐτέρωσ' ἐκλίθη· τὸ δ' ἐπὶ χθονὸς ἐξέχυθ' ὕδωρ.

[der Fuß] fiel in die Wanne. Da klang die ehene Wanne,
Stürzt' auf die Seite herum, und das Wasser floß auf den Boden.

Man könnte meinen, der Verlust dieser ausschmückenden Details sei zu verschmerzen. Was in der paraphrastischen Verkürzung auf das bloße ‚Überfließen‘ des Gefäßes jedoch unterschlagen wird, ist die Präzision, mit der diese Verse in ihrer Wendung⁷⁰

⁶⁶ Vgl. das Verb νοστέω in Od. 19, 463, wo Odysseus als ‚Zurückgekehrter‘ freudig von seinen Eltern begrüßt und über seine Narbe ausgefragt wird (χαῖρον νοστήσαντι καὶ ἐξερέεινον ἕκαστα, / οὐλὴν ὅτι πάθοι).

⁶⁷ Dusini 2013, 38. Darin, dass er die „Analogisierung von erzählter Biographie und stilistischer Analyse“ zum Anliegen von Auerbachs Lektüre erklärt (ebd.), scheint mir Dusini allerdings einen Schritt zu weit zu gehen. Tatsächlich bleibt Auerbach in Bezug auf die frappanten Korrespondenzen zwischen Dargestelltem und Darstellung im homerischen Text bemerkenswert stumm.

⁶⁸ Auerbach 1946, 10: „Es geschieht viel Schreckliches in den homerischen Gedichten, doch niemals geschieht es stumm“.

⁶⁹ Auerbach 1946, 7.

⁷⁰ In der Tat ist man geneigt, mit Blick auf das ‚Umkippen‘ des Beckens (ἐτέρωσ' ἐκλίθη) von einer buchstäblichen Peripetie zu sprechen, die sich in dieser Szene vollzieht.

das bevorstehende Blutbad vorwegnehmen. Im selben Saal, in dem hier scheppernd das Wasser vergossen wird, ereignet sich wenig später das Gemetzel zwischen Odysseus und den Freiern, an dessen Höhepunkt die gleiche Konjunktion von Lärm und Überfluss die Gräueltaten ins Bild bringt (Od. 22, 308–309; Übers. Voß): „[...] τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' ἀεικῆς/ κράτων τυπτομένων, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θύε.“ – „[...] mit dem Krachen zerschlagener Schädel/ Tönte das Jammergeschrei, und Blut floß über den Boden.“⁷¹

Auerbachs allzu harmonischer Charakteristik des ‚fließenden‘ homerischen Stils steht also auf der thematischen Ebene des Epos ein ostentativer *spill-over* gegenüber. Wie ich zuletzt zu plausibilisieren versucht habe, lässt sich dieses Überfließen als Beispiel für eine Vieldeutigkeit lesen, für die in Auerbachs schematischer Gegenüberstellung von homerischer und alttestamentarischer Wirklichkeitsdarstellung kein Platz ist. Bei eingehender Lektüre aber entfaltet gerade der homerische Text einen Überschuss an Bedeutsamkeit, den Auerbach als „suggestive Wirkung des Unausgesprochenen“⁷² dem Alten Testament vorbehält. Es ist dies der schiere Überfluss jenes Sinnlich-Individuellen, das im literarischen Text Gestalt gewinnt. Im verschütteten Wasser der berühmten Anagnorisis-Szene hat dieser Überfluss sein sprechendes Inbild.

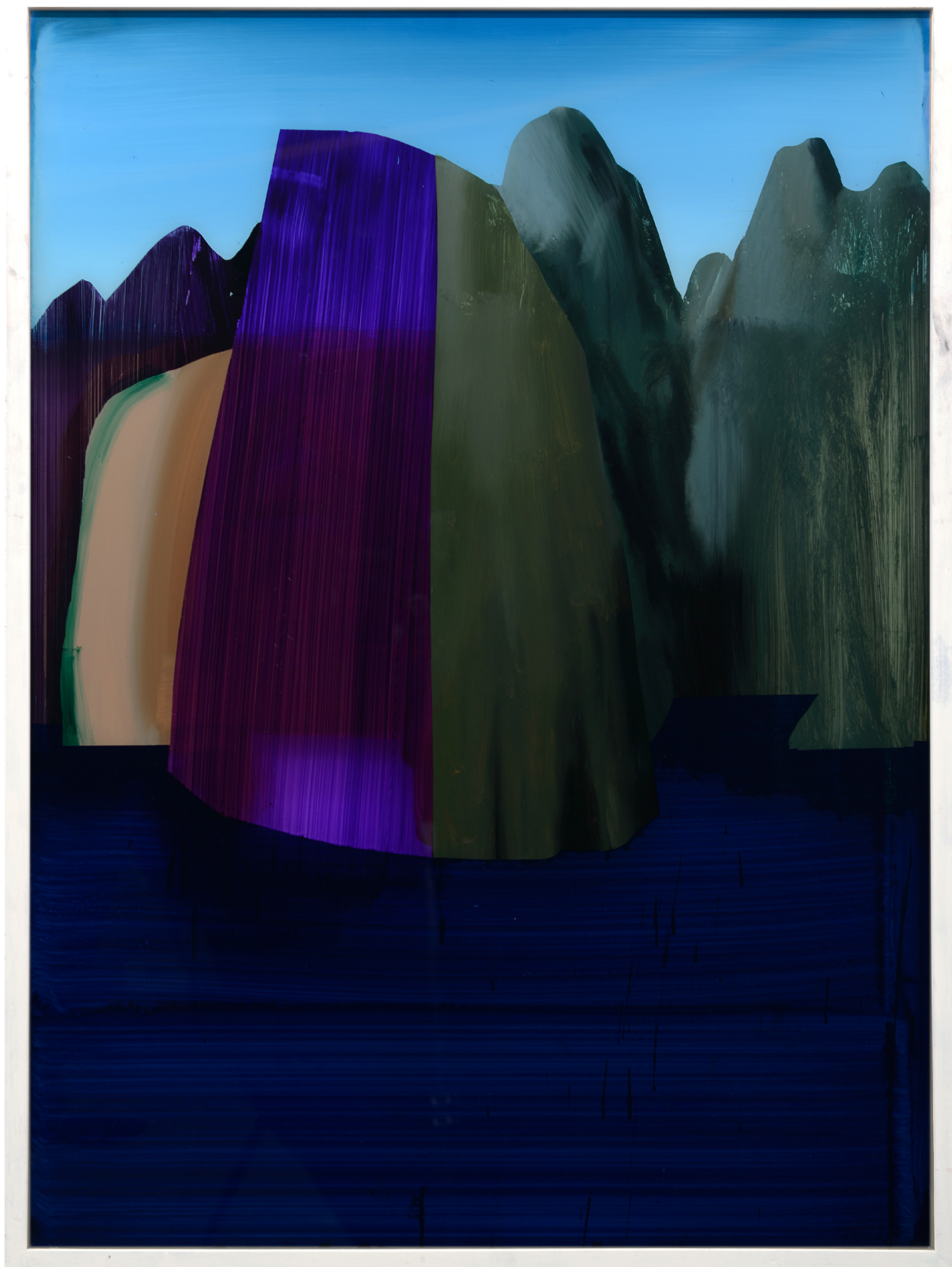
Literatur

- Erich Auerbachs Briefe an Martin Hellweg (1939–1950). Edition und historisch-philologischer Kommentar, hg. von Martin Vialon. Tübingen/Basel 1997.
- Auerbach, Erich: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946.
- : Philologie der Weltliteratur. In: *Weltliteratur*. Festgabe für Fritz Strich. Bern 1952, 39–50.
- : Epilegomena zu *Mimesis*. In: *Romanische Forschungen* 65 (1953), 1–18.
- Balke, Friedrich: *Mimesis und Figura*. Auerbachs niederer Materialismus. In: Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach. Paderborn 2016, 13–88.
- Birus, Hendrik: Was man von Erich Auerbachs *Mimesis* lernen kann – und was eher nicht. Eine persönliche Reflexion. In: *Journal of Integrative Cultural Studies* 1/2 (2019), 94–104.
- Berndt, Frauke: *Facing Poetry*. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature. Berlin/Boston 2020.
- Dell'Anno, Sina: Zwischen Allegorie und Katachrese. Das Tor zur Finsternis in Baumgartens Ästhetik. In: *Bildbruch* 3 (2022), 3–23.
- : *satura* – Monströses Schreiben in Antike und Aufklärung. Lucilius, Varro, Horaz, Petron, Martianus Capella, Hamann, Jean Paul. Berlin/Boston 2023.
- Dimock, George E.: The Name of Odysseus. In: *The Hudson Review* 9/1 (1956), 52–70.
- Dusini, Arno: Die Narbe der Schrift. Erich Auerbachs *Mimesis*. In: Helmut Lethen, Annegret Pelz und Michael Rohrwasser (Hg.): *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*. Berlin 2013, 33–50.

⁷¹ Im Sinne der philologischen Redlichkeit muss hier angemerkt werden, dass die voßische Übersetzung die Stellen enger aneinanderrücken lässt als dies im griechischen Original der Fall ist: Der homerische Text spricht im Falle der Kampfszene davon, dass der Boden von Blut ‚walle‘ oder ‚dampfe‘ (θύε). Diese Differenz im Wortlaut tut aber der hier stark gemachten Beobachtung einer augenfälligen Entsprechung zwischen beiden Stellen keinen Abbruch. In der Art einer immanent-epischen Unheilsgeschichte macht das pathetische Verb θύω die zweite Evokation des überschwemmten Bodens vielmehr als gesteigerte Wiederkehr der ersten lesbar.

⁷² Auerbach 1946, 29.

- Engelmeier, Hanna: Die Wirklichkeit Lesen: Figura und Lektüre bei Erich Auerbach. In: Friedrich Balke und Hanna Engelmeier: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach. Paderborn 2016, 89–120.
- Gabriel, Gottfried: Die Wirklichkeitserkenntnis der Literatur. Überlegungen im Ausgang von Erich Auerbachs *Mimesis*. *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. In: *Scientia Poetica* 19 (2015), 172–180.
- Grethlein, Jonas und Luuk Huitink: Homer's Vividness: An Enactive Approach. In: *The Journal of Hellenic Studies* 137 (2017), 67–91.
- Heman, Emmanuel: Die Gedächtnisschrift der Philologie zwischen Lumpensammelei und Paraphrase. Überlegungen zu Erich Auerbach und Achim von Arnim. In: *Bildbruch* 1 (2020), 148–174.
- Homeri Opera. Vol. III u. IV, ed. D. B. Monro and T. W. Allen. Oxford 1963.
- Homers Werke. Übers. von Johann Heinrich Voß. Altona 1793.
- Jacob, Joachim: Die Vielzahl der Welten oder die Fülle der Welt. Ästhetische Pluralisierung am Beginn der Moderne (Fontenelle, Baumgarten, Klopstock). In: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hrsg. v. Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. Paderborn 2011, 37–57.
- De Jong, Irene F.: Auerbach and Homer. In: J.N. Kazazis und A. Rengakos (Hg.): *Euphrosyne. Studies in Ancient Epic and its Legacy in Honor of D.N. Maronitis*. Stuttgart 1999, 154–164.
- Kemann, Ansgar: Art. Evidentia. Evidenz. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gerd Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 33–47.
- Köhnken, Adolf: Perspektivisches Erzählen im homerischen Epos. Die Wiedererkennung Odysseus-Argos. In: *Hermes* 131 (2003), 385–396.
- Largier, Niklaus: Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der figura. In: Christian Kiening und Katharina Mertens Fleury (Hg.): *Figura. Dynamiken und Zeichen im Mittelalter*. Würzburg 2013, 51–70.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer. Hamburg 1996 [1915].
- Letoublon, Françoise: Odysseus' Scar once more: Repetition, Tradition and Fiction in the Story of Odysseus' Hunting in the Mountains of Parnassus. In: Deborah Beck (Hg.): *Repetition, Communication, and Meaning in the Ancient World*. Leiden 2021, 72–92.
- Lynn-George, Michael: *Epos: Word, Narrative and the Illiad*. Highlands 1988.
- Montiglio, Silvia: Hands Know the Truth. Touch in Euryclea's Recognition of Odysseus. In: Alex Purves (Hg.): *Touch and the Ancient Senses*. London/New York 2018, 21–33.
- Niehle, Victoria: *Poetik der Fülle. Bewältigungsstrategien ästhetischer Überschüsse 1750–1810*. Göttingen 2018.
- Ronzheimer, Elisa: Stil in Übersetzung. Erich Auerbachs Paraphrasen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 140. Sonderheft (2021), 59–71.
- Russo, Joseph: *Odyssey 19, 440-443, the Boar in the Bush: Formulaic Repetition and Narrative Innovation*. In: R. Pretagostini (Hg.): *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma 1993, 51–59.
- Shoptaw, John: Lyric Cryptography. In: *Poetic Today* 21 (2000), 221–262.
- Simon, Ralf: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München 2013.
- Witte, Bernd: *Odysseus und Abraham*. In: Ders.: *Moses und Homer*. Berlin/Boston 2018, 285–296.



Daniel Karrer
Untitled, 2022
Oil, Acrylic, Reverse Glass Painting, 112.5 x 83cm

Zwischen zwei Seen und über den Zeiten

Figuren des Erzählens und metaphorische Interaktionen in Saša Stanišićs *Vor dem Fest*

Sebastian Meixner

„So eine Nacht ist das“ (VdF 163 u.ö.).¹ Es ist die Nacht vom 20. auf den 21. September 2013 in Fürstenfelde. Es ist die letzte Nacht von Anna Geher, die am nächsten Tag das Dorf verlassen wird. Und es ist eine besondere Nacht in der Geschichte des Dorfes, weil es die Nacht vor dem jährlichen Annenfest ist, in der Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen. Das wäre wohl die kürzeste Zusammenfassung von Saša Stanišićs *Vor dem Fest*. Die Schilderung von Fürstenfelde scheint sich zunächst aus dem Fundus der Klage sogenannter strukturschwacher Räume zu speisen, die Philipp Böttcher in seiner Analyse des Textes listet: „Demographischer Wandel, Landeinsamkeit, Abwanderung, Perspektivlosigkeit, zunehmende Abgeschnittenheit vom öffentlichen Nahverkehr“.² Doch geht mit dieser Darstellung der Tristesse (ost)deutscher Provinz auch eine Reflexion des Erzählens einher, die der Roman prominent inszeniert und die eine Gegengeschichte zum Verfall erzählt. Entsprechend wurde *Vor dem Fest* im Kontext einer neuen Heimatliteratur als Verhandlung darüber gelesen, wie Erzählen Identität stiften kann, gerade angesichts einer vor allem ökonomischen Krise. Dabei hat die Forschung insbesondere die auffällige Vielstimmigkeit des Textes ins Zentrum ihrer Überlegungen gestellt.³

Dass der Text aber nicht nur viele Stimmen, sondern systematisch zu viele Stimmen inszeniert, ist die Hypothese meines Beitrags. Erst in diesem Zuviel liegt das Potenzial einer Gegengeschichte, die dem dargestellten Verfall mit proliferierenden

¹ Dieser Beitrag hat eine längere Geschichte, die auf Saša Stanišićs Poetikvorlesung in Zürich 2017 zurückführt, die ich gemeinsam mit Frauke Berndt und Gesa Schneider organisiert habe. Im Begleitseminar durfte ich gemeinsam mit Studierenden Stanišićs Texte erschließen. Den Zürcher Studierenden und nicht zuletzt Stanišić selbst, der in drei Werkstattgesprächen und einer Anschlussveranstaltung seine Poetik diskutiert hat, bin ich zu großem Dank verpflichtet. Zitate aus dem Primärtext werden im Fließtext unter der Angabe der Sigle ‚VdF‘ zitiert.

² Böttcher 2020, 307.

³ Vgl. Moosmüller 2020, bes. 171–176; Böttcher 2020, 312; Matthes 2020, 95; Rink 2020, 198; Osborne 2019, 473; Huber 2017, 162 u.a.

Geschichten begegnet. Diese Gegenüberstellung darf aber nicht als schlichte Kompensation verstanden werden; dem Verfallsnarrativ wird zwar mit vielen einzelnen Geschichten begegnet, doch diese Überfülle an Geschichten führt unweigerlich zur Frage ihres gemeinsamen Nenners, der wiederum narrativ begegnet werden muss. Geschichten füllen dabei nicht einfach die Lücke des thematischen Verfalls; zu viele Geschichten werfen vielmehr die Frage auf, wie überhaupt erzählt werden kann. Die Reflexion dieser Frage steht im Zentrum dieses Aufsatzes, wobei ich vorschlage, die Überfülle von Geschichten und ihrer Stimmen als metaphorische Interaktionen zu verstehen. In dieser Perspektive werden einzelne Figuren konzeptuell als Metaphern lesbar, die erstens jeweils für eine bestimmte Form der metaphorischen Substitution stehen. Durch ihre Interaktion in der erzählten Welt stehen sie zweitens aber auch für einen bestimmten Zugriff auf diese einzelnen Substitutionen. Erst die so verstandenen Figuren produzieren Zeit (vor dem Fest) und Raum (Fürstenfelde); sie sind das Integral der Geschichten und damit Quelle und Ziel ihrer Überfülle.

Voraussetzung meiner Analyse ist eine Lektüre, die jede der 102 Episoden von *Vor dem Fest* einer Figur bzw. einer Figurengruppe zuordnet und so eine syntagmatische Logik des Textes erschließt. Durch Wiederholung der wichtigsten Figuren(gruppen) lässt sich das paradigmatische Verfahren des Romans explizieren, wobei die Interaktion zwischen den Figuren eine metaphorische Struktur generiert, die aus den Relationen zwischen der syntagmatischen und der paradigmatischen Achse besteht. In einem ersten Schritt kläre ich mit der interaktionistischen Metapherntheorie, was ich unter dieser metaphorischen Struktur verstehe. Anschließend beschreibe ich kurz die narrative Anlage des Textes mit einem Fokus auf das Verhältnis von Stimme und Raum. Drittens analysiere ich den Fährmann als zentrale figurierte Metapher des Textes, der für die Möglichkeit mündlicher Tradierung steht. Viertens analysiere ich Johanna Schwermuth, die Leiterin des Heimatmuseums und Hüterin des dort verteten Archivs, die mit der schriftlichen Überlieferung von Fürstenfelde verbunden wird. Fünftens schließlich interpretiere ich Ana Kranz, die Malerin des Dorfes, als ein drittes Modell der ikonischen Abbildung qua Malerei. Ihr Gemälde schließt als *Mise en Abyme* den Roman und führt mit Techniken der Bildbeschreibung zur ultimativen metaphorischen Substitution: Dieses Schlussbild wird zu Fürstenfelde.

Überfluss der Geschichten und ihre Interaktionen

Ökonomie ist eine der beliebtesten Metaphern in poetologischen Texten. Meist wird sie im Sinn eines Strukturbegriffs verwendet, in dem sich darüber hinaus oft eine Bewertung verbirgt, weil mit der Ökonomie eines Textes der effektive Aufbau dieses Textes gemeint ist. Ökonomisch ist ein Text demzufolge, wenn seine Elemente so angeordnet sind, dass sie den Eindruck eines Ganzen erwecken und in ihrem Aufbau Sinn generieren.⁴ Insbesondere mit dem Poetischen Realismus und realistischen

⁴ Eine vollständige Liste der Belege für diese Verwendung wäre lang und führt in die Wörterbücher: Goethe verweist beispielsweise im Briefwechsel mit Schiller auf eine „Ökonomie des Ganzen“ und bezieht sich dabei auf Probleme des Aufbaus in *Hermann und Dorothea* (Goethe 2006, 483), Lessing spricht in seinen Literaturbriefen von Werken, „welche Anlage, Erdichtungen und Ökonomie erfordern“ und Schiller benutzt die Ökonomie als Bildspender sowohl für die Struktur von Goethes *Iphigenie* als auch im Sinn einer Affektökonomie – einer „animalischen Ökonomie“, die bei jeder Rezeption einzukalkulieren sei (DWB 7, 1269). Keller schreibt von einer „Ökonomie der Bühne“ (GB I, 318) und meint damit dezidiert nicht die wirtschaftliche Seite, sondern die dramatische Einrichtung von Theaterstücken. Selbst die *Ökonomische Encyclopädie* (Bd. 104: Octochord–Ohrenzwang, 1806) von Johann Georg Krünitz, die von 1773 bis 1858 in 242 Bänden erscheint, weist im unerwartet knappen Beitrag zur

Verfahren ist der poetische Ökonomie-Begriff untrennbar verbunden.⁵ Überflüssige Elemente scheinen die textuelle Ökonomie empfindlich zu stören, wie etwa Roland Barthes' *Realitätseffekt* wirkmächtig diskutiert, indem er genau den überflüssigen Elementen die Kraft zugesteht, den Eindruck von Wirklichkeit zu erzeugen. In der allgemeinen Rede von der Ökonomie literarischer Texte oder in den spezifischeren Darstellungsverfahren dieser Ökonomie scheint die Übertragung eindeutig zu sein, der zufolge die Literatur als Bildempfänger vom Bildspender der Ökonomie im Sinn einer Bewirtschaftung der literarischen Zeichen profitiert.

Wie Literatur selbst auf ihre ökonomische Struktur hinweist, ist dabei aber sozusagen die Gretchenfrage seit dem Strukturalismus, vor allem wenn überflüssige Elemente als Mittel der Realitätsbildung herangezogen werden und damit zwar für die Handlungsführung überflüssig sein mögen, aber für die Weltbildung des literarischen Textes höchst funktional werden. Denn der Maßstab, der ein Element funktional macht und das andere als überflüssig klassifiziert, versteht sich nicht von selbst. Die Rede von der Ökonomie eines Textes eröffnet in diesem Zusammenhang eine Frage, die im Überfluss auf ihren Testfall trifft und auf ihr untergeordnete Substitutionen verweist. Literarische Texte machen also in der Reflexion ihrer Organisation eine poetische Ökonomie sichtbar, die sich nicht in individuellen wirtschaftlichen Bildern erschöpft, sondern die eine Ökonomie des Überflusses auf der Textoberfläche sichtbar macht.

Um diese Ökonomie des Überflusses in *Vor dem Fest* zu analysieren, ziehe ich eine interaktionistische Metaphertheorie heran, die „jede Metapher [als] die Spitze eines untergetauchten Modells“ behandelt.⁶ Bestimmte Metaphern in literarischen Texten verweisen also auf die Struktur des literarischen Textes, und zwar genau dann, wenn sie nicht schlicht als verkürzter Vergleich oder als uneigentlicher Ausdruck einer zu übersetzenden eigentlichen Bedeutung verstanden werden. Vielmehr ist die Metapher pragmatisch zu fassen, nicht als ein zu ersetzendes Wort, sondern als eine Äußerung, die zwei Begriffe relationiert.

Max Black als Erfinder der Interaktionstheorie geht davon aus, dass jeder Begriff ein „System miteinander assoziierter Gemeinplätze“⁷ bzw. einen „*Implikationszusammenhang*“⁸ mittransportiert. Eines seiner zentralen Beispiele ist die Äußerung, ‚Der Mensch ist ein Wolf‘, wobei der Hauptgegenstand ‚Mensch‘ und der untergeordnete Gegenstand ‚Wolf‘ relationiert werden. Dabei steht der Wolf für „Wildes, Raubtierhaftes, Verräterisches usw.“⁹ Eine Metapher ist diese Äußerung, weil „auf den Hauptgegenstand ein System von ‚assozierten Implikationen‘ angewandt wird, das für den untergeordneten Gegenstand charakteristisch ist“.¹⁰ Auf den Menschen werden also Eigenschaften des Wolfes übertragen, sodass die Metapher „eine spezifische intellektuelle Leistung“ fordert.¹¹ Diese besteht in der „simultane[n] Wahrnehmung beider Gegenstände“, die „sich aber nicht auf irgendeinen Vergleich zwischen beiden

Ökonomie von 1806 neben der wirtschaftlichen Bedeutung eine „figürlich[e]“ Bedeutung aus, die sich auf „die ganze Einrichtung der Endzwecke“ in Malerei oder Natur bezieht (Krünitz 1806).

⁵ Zur Ökonomie der realistischen Verfahren vgl. allgemein Berndt und Pierstorff 2019 sowie Rakow 2013.

⁶ Black 1996b, 396.

⁷ Black 1996a, 70–71.

⁸ Black 1996b, 392.

⁹ Black 1996a, 71.

¹⁰ Black 1996a, 75.

¹¹ Black 1996a, 78.

reduzieren läßt“.¹² Deshalb ist auch jede Paraphrase oder Explikation dem metaphorischen Ausdruck unterlegen: „Die wörtliche Paraphrase sagt unweigerlich zu viel – und mit der falschen Betonung“.¹³ Gerade in ihrer Vagheit und im dadurch eröffneten Assoziationsraum liegt die von Black explizit kognitiv verstandene Kraft der Metapher. Diese Vagheit präzisiert Black in *Mehr über die Metapher* als Vieldeutigkeit: „Vieldeutigkeit [ambiguity] ist eine notwendige Nebenerscheinung der Beziehungsvielfalt [suggestiveness] der Metapher“.¹⁴ Dabei sind gemäß einer Interaktion metaphorische Transfers der Implikationen prinzipiell in beide Richtungen möglich; der Unterschied liegt für Black lediglich in der Emphase:

Im Kontext einer bestimmten metaphorischen Aussage ‚interagieren‘ die beiden Gegenstände auf folgende Weise: (I) das Vorhandensein des Primärgegenstandes reizt den Zuhörer dazu, einige der Eigenschaften des Sekundärgegenstandes auszuwählen; und (II) fordert ihn auf, einen parallelen „Implikationszusammenhang“ zu konstruieren, der auf den Primärgegenstand paßt; und umgekehrt (III) wiederum parallele Veränderungen im Sekundärgegenstand bewirkt.¹⁵

Die Implikationszusammenhänge bedingen sich also wechselseitig, sodass der Wolf nicht nur als Bildspender für den Menschen herangezogen wird, sondern auch umgekehrt Eigenschaften des Menschen auf den Wolf übertragen werden. Der Mensch ist also einerseits zwar „wild, hungrig, in ständigen Kampf verwickelt, ein Aasfresser und so fort“.¹⁶ Andererseits lässt die Metapher aber „den Wolf dabei menschlicher als sonst erscheinen“.¹⁷ Das Modell ‚Wolf‘ wird also durch die metaphorische Projektion auf den ‚Menschen‘ beeinflusst. Dass Blacks implizite Referenz auf die durch Thomas Hobbes bekannte Sentenz „homo homini lupus“ ausgerechnet eine der zentralen Metaphern der Gesellschaftstheorie verkürzt,¹⁸ um seine Metaphertheorie zu erläutern, ist insofern vielsagend, als sie „unsere Ansicht vom Menschen [organisiert]“,¹⁹ aber es gleichzeitig nicht um eine einfache Prädikation geht, die dem Menschen wölfische Eigenschaften zuweist.²⁰ Vielmehr verbirgt sich im intertextuellen Resonanzraum dieser staatstheoretisch alles andere als unschuldigen Metapher eine Frage der gesellschaftlichen Organisation, die freilich nicht geradlinig zu Hobbes’ *Leviathan* führen muss, aber doch auf eine Integration der interagierenden Begriffe von ‚Wolf‘ und ‚Mensch‘ hinweist. Mit der Metapher, die diese Interaktion auslöst, wird analog zu Hobbes’ Vorstellung vom Naturzustand, der durch den Krieg aller gegen alle charakterisiert ist, ein bestimmtes Modell vom Menschen transportiert.

Eine Metapher zu interpretieren, heißt folglich gerade nicht den übertragenen Gebrauch auf einen wörtlichen Gebrauch zurückzuführen, den Schmuck der Rede abzulegen, um die nackten Tatsachen der Wörter freizulegen. Stattdessen besteht die interpretative Arbeit darin, das „Denken in Metaphern“ ernst zu nehmen.²¹

¹² Ebd.

¹³ Black 1996a, 78–79.

¹⁴ Black 1996b, 395. Dass Ambiguität in Kommunikation kein Sonderfall, sondern der Normalfall ist und entsprechend auch nicht vermieden werden kann, erläutern Frauke Berndt und Klaus Sachs-Hombach. Vgl. Berndt und Sachs-Hombach 2015, 272.

¹⁵ Black 1996b, 393.

¹⁶ Black 1996a, 72.

¹⁷ Black 1996a, 75.

¹⁸ Hobbes 1647, *3v.

¹⁹ Black 1996a, 72.

²⁰ Vgl. zu den Metaphern bei Hobbes – allerdings ohne Verweis auf die zitierte Stelle bei Max Black – Alexander 1971.

²¹ Black 1996b, 398.

Daniel Carranza hat die metaphorische Oszillation als „syntagmatische Entfaltung einer absoluten Metapher“ für die Interpretation literarischer Texte insofern genauer bestimmt,²² als er die semantischen Felder im Syntagma des Textes verankert sieht. Dabei verweist er vor allem darauf, dass die Metapherntheorie selbst selten ohne Metaphern auskommt, wenn sie ihre Gegenstände beschreibt. Metaphern des Transports im Besonderen und räumlicher Vorstellungen im Allgemeinen erfreuen sich andauernder Beliebtheit.²³ Diese Beliebtheit von Metaphern über die Metapher ist allerdings nicht nur auf die Metapherntheorie beschränkt, sondern ist in literarischen Texten besonders prägnant. *Vor dem Fest* ist voller Metaphern, die den Anspruch darauf erheben können, strukturbildend zu sein; der Text stellt ein Denken in Metaphern geradezu aus. Doch erhalten diese Metaphern Anschauung und nicht zuletzt ein Eigenleben, das ihren metaphorischen Gehalt erheblich modifiziert. Bezeichnenderweise sind bestimmte Figuren als Metaphern lesbar: Sie stehen für das Dorf und das Dorf steht für die Figuren. In dieser Interaktion verbirgt sich mehr als ein wechselseitiges Füreinander-Einstehen, indem diese Figuren für die Welt des Dorfes stehen wie für einen bestimmten Zugriff auf diese Welt. Bevor ich auf die wichtigsten dieser metaphorisch zu verstehenden Figuren eingehe, möchte ich die Erzählanlage mit der Raumstruktur des Textes erläutern.

Zu viel Erzählen: Die Erzählstruktur von Fürstenfelde

Die zentrale Konstante in *Vor dem Fest* ist räumlich: Fürstenfelde als Schauplatz des Romans ist ein begrenzter Raum, der im Erzählen eine historische Tiefendimension besitzt. Anders als in gängigen Dorfromanen spielt also nicht die Differenz zwischen einem begrenzten Innenraum und einem unbegrenztem Außenraum, zwischen der kleinen Welt des Dorfes und der großen Welt eines Außerhalb eine strukturelle Rolle.²⁴ Stattdessen öffnet sich die Gegenwart der Vergangenheit. Die zentrale räumliche Opposition der Gattung (innen vs. außen) wird also komplementiert durch eine zeitliche Transgression (Gegenwart vs. Vergangenheit). Wichtigstes narratives Mittel dieser zeitlichen Transgression ist das Erzählen in der ersten Person Plural, das den Text dominiert. Denn trotz ihrer Kollektivität ist die Erzählstimme keineswegs nullfokalisiert. Ihr Wissen und ihre Perspektive sind beschränkt; es handelt sich um ein „chronotopisches Erzählkollektiv beziehungsweise Personifikation der Dorfzeit“, wie eine erste narratologische Analyse des Textes formuliert.²⁵ So treffend diese erzähltheoretische Diagnose auch ist, die Crux liegt im ‚beziehungsweise‘, weil auch hier eine Lücke darin besteht, dass der Punkt keineswegs festgelegt ist, von dem aus die Geschichte von Fürstenfelde erzählt wird. Die ‚Dorfzeit‘ verändert sich mit dem Erzählen von der Zeit des Dorfes, weil sich die Geschichte des Dorfes mit dem Geschichtenerzählen verändert; die Dorfzeit ist – in anderen Worten – vom narrativen Verlauf des Syntagmas abhängig.

²² Carranza 2018, 249.

²³ Vgl. Carranza 2018, 253–254; Kurz 2009, 24.

²⁴ Zur Dörflichkeit vgl. Böttcher 2020, bes. 307–310; Albiero 2019, 139–142. Zum Verhältnis von Raum und Zeit bezogen auf das Dorf vgl. Huber 2017, 158–159. Vgl. allgemeiner und insbesondere zum Verhältnis von Dorfgeschichte und Zeitroman auch Moser 2020, 365–366. Gerade am Dorfroman entzündete sich auch die Kontroverse um Maxim Biller, der Stanišić mit dem Sujet eine Anbiederung an den deutschen Diskurs vorgeworfen hat. Vgl. exemplarisch Roth 2022, 132–134.

²⁵ Detmers und Ostheimer 2016, 66.

Dieses Syntagma ist episodisch strukturiert. In fünf unterschiedlich langen Teilen versammelt der Text 102 Abschnitte: 37 Episoden konstituieren den ersten, 31 den zweiten, 23 den dritten, neun den vierten und zwei den fünften Teil. Den dramaturgischen Höhepunkt bildet der Showdown des dritten Teils, wo sich verschiedene Erzählstränge kreuzen: „Wild West in Fürstenfelde“ (VdF 217). Insgesamt lassen sich mindestens 19 Erzählstränge unterscheiden, die meistens jeweils einzelne Figuren oder Figurengruppen fokussieren. Ganze 20 Episoden unterscheiden sich durch ihren historisierten Charakter, weil sie – oft in einem modernisierten Frühneuhochdeutsch – im Stil von Chronikeinträgen verfasst sind, die von 1587 bis 1929 explizit datiert werden, wobei Einträge aus dem 16. und 17. Jahrhundert überwiegen. Episodisch ist dieses komplexe Erzählarrangement, weil der Zusammenhang der verschiedenen Erzählstränge mehr als lose ist, obwohl sie das Dorf Fürstenfelde als Handlungsraum verbindet. Viele Erzählstränge fransen aus, werden gemessen an der Plotstruktur kaum integriert und sind entsprechend weder kausal noch final motiviert. Der Roman hat also tendenziell zu viele Episoden.

Der Zeitpunkt, von dem aus diese Episoden erzählt werden, ist allerdings festgelegt und – wie der Titel prominent ausweist – relativ bestimmt. Vor dem Fest, genauer: in der Nacht vor dem Annenfest, am Ende des Sommers ist vom Dorf und seinen Geschichten zu erzählen. Mit der topischen und leicht variierten Formel, „so eine Nacht ist das“, wird das iterative Erzählen als Hintergrund für das dominierende episodisch-singulative Erzählen etabliert. Jedes Jahr wiederholt sich also diese eine Nacht, in der die Geschichten des Dorfes erneut erzählt werden. Doch die Integration der dann erzählten Episoden ist zum Scheitern verurteilt. Das zeigt sich insbesondere am Figurenpanorama, das *Vor dem Fest* bevölkert. Denn das Dorf ist nicht nur ein Ort, es steht metonymisch für alle mit ihm verbundenen Figuren. Die Vorbereitungen vor dem und für das Fest werden nämlich vom gesamten Dorf als eine Art Kollektivfigur ausgeführt: „Das Dorf kocht, das Dorf sprüht Glasreiniger, das Dorf schmückt die Laternen. [...] Das Dorf bestiehlt. [...] Das Dorf putzt die Schaufenster. Das Dorf poliert die Felgen. Das Dorf duscht.“ (VdF 28–29) Erst vor diesem Hintergrund kollektiven und iterativ-rituellen Handelns, das mit dem kollektiven Erzählen einhergeht, bilden sich einzelne Figuren aus. Diese korrespondieren mit den Einrichtungen des Dorfes und ihren Funktionen, sodass der Tischler oder der Innenarchitekt oder die Gerüstbaufirma den Scheiterhaufen für das Annenfest baut, die Fischerei „auf den Hecht“ (VdF 29) geht und die Bäckerei „nicht mit der Marmeladenfüllung“ (ebd.) geizt. Erst dann werden die Figuren benannt und individualisiert, wenn etwa vom „Bäcker Zieschke“ (ebd.) die Rede ist. Die Figuren lassen sich anhand verschiedener Parameter gruppieren; tendenziell arbeitet der Text nicht nur mit vielen Figuren, sondern mit zu vielen Figuren. Denn die das Dorf repräsentierenden Figuren sind eben nicht immer funktional in einem handlungstragenden Sinn zu verstehen, dass der Bäcker backt, der Fischer fischt und die Gerüstbaufirma den Scheiterhaufen baut. Vielmehr bevölkern das Dorf viele Figuren, deren Funktion für das Dorf lediglich darin besteht, dass sie schlicht da sind und deshalb das Dorf ausmachen.

Diese Struktur mit zu vielen Figuren und zu vielen Episoden basiert dabei grundlegend auf einem metaphorischen Prinzip, das sich mit der Interaktionstheorie beschreiben lässt. Denn obwohl die Stimme kollektiv ist, leistet sie keine Integration der Vielheit. Stattdessen treten die einzelnen Figuren in eine Interaktion über Ähnlichkeiten, die episodisch ausgestellt, aber nicht explizit kommentiert oder produziert werden. In diesem Zusammenhang sind bestimmte Figuren besonders markiert, weil sie diese Ähnlichkeit in prononcierter Weise herausfordern. Die um den Namen ‚Anna‘ gebildete Figurengruppe, die historische Namensträgerinnen mit der

gegenwärtigen Anna Geher genauso verbindet wie Joh-anna Schwermut und ihren Sohn Joh-ann oder Ana Kranz, produziert die Ähnlichkeit fast schon überdeutlich.²⁶ Die wichtigsten dieser Figuren bilden den Rahmen für die folgende Argumentation, weil an ihnen die metaphorische Struktur des Erzählens besonders deutlich wird. Denn sie sind selbst Metaphern in dem Sinn, dass sie nicht einfach für etwas stehen, sondern für eine bestimmte Form metaphorischer Bedeutungsgenerierung, die mit einer je verschiedenen Art der Übertragung assoziiert ist. Zunächst gehe ich auf den namenlosen Fährmann ein, der den Text insgesamt strukturiert, weil er weniger mit anderen Figuren interagiert, als er selbst eine Interaktion ausstellt.

Keine Figur, sondern eine Metapher: der Fährmann

„WIR SIND TRAUIG. Wir haben keinen Fährmann mehr. Der Fährmann ist tot. Zwei Seen, kein Fährmann“ (VdF 11). Diese ersten Sätze von *Vor dem Fest* lassen keinen Zweifel an der besonderen Funktion des Fährmanns für den Roman, der an fünf prominenten Stellen ausführlich auftaucht, wobei der Textbeginn mit dem Fährmann den Rahmen für das folgende Erzählen setzt.²⁷ Es ist ein nachträgliches Erzählen, das erst nach dem Tod der Figur einsetzt, und damit ein Erzählen vom Verlust, der durch die Beschreibung der verwilderten und vernachlässigten Landschaft noch verstärkt wird. Zugleich werden in diesem Verlust Funktionen betont, die der Fährmann für das Dorf übernommen hat. Die wichtigste Funktion des Fährmanns ist eine narrative:

Der Fährmann hat es uns erzählt. [...] Jetzt ist der Fährmann tot, und wer uns erzählen soll, was die Ufer treiben, wissen wir nicht. Wer soll so schön sagen: „Wo der See die Landstraße zärtlich berührt“, und: „Das war Tunfisch aus den fernen Meeren Norwegens.“ Solche Sätze können nur Fährleute. (VdF 11)

Der Text inszeniert mit diesem Beginn eine Suchbewegung nach den richtigen Ausdrücken und koppelt diese Suche an eine Figur, deren Geschäft das Übersetzen sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn ist. Dass dabei mehrfache Brüche in Anschlag gebracht werden, wenn die zitierte wörtliche Rede des Fährmanns abgegriffene rhetorische Wendungen wie aus schlechten Werbeprospekten benutzt, hat einen komischen Effekt, der auch den anklingenden mythologischen Ballast der Figur abtönt. Die mythologischen Assoziationen der Figur des Fährmanns mit Charon als exponiertester Figur klingen so zwar an,²⁸ werden hier aber vor allem auf die Sprache bezogen:

Die Natur erobert sich zurück, was ihr gehört. Würde man woanders sagen. Wir sagen das nicht. Weil es Unfug ist. Die Natur ist inkonsequent. Auf die Natur ist kein Verlass. Und auf was du dich nicht verlassen kannst, damit bau keine Redewendungen. (VdF 11)

Der Text beginnt also mit der ablehnenden *correctio* einer Redewendung, die in eine *figura etymologica* überführt wird: „Wir haben uns seit der Wende keine gute Redewendung mehr ausgedacht“ (VdF 12). Der Tod des Fährmanns ist entsprechend beides: der Anfang des Erzählens und der Anfang einer veritablen Sprachkrise. Das Erzählen kann folglich sowohl als Symptom als auch als Ausweg aus dieser Krise interpretiert werden und diese Krise wird wiederum verbunden mit der handfesten

²⁶ Vgl. Osborne 2019, 471. Zur Transgenerationalität bezogen auf Johann Schwermuth vgl. Ostheimer 2017, 129–131.

²⁷ Zur Funktion des Fährmanns vgl. besonders Kumlehn 2016, 132–133; Huber 2017, 157–158.

²⁸ Vgl. Dräger 1997, 1107–1108; Magenau 2014; Klüppel 2023, 61–63.

demographischen und ökonomischen Krise des Dorfes, in dem „mehr tot [gehen], als geboren werden“ (ebd.). Es liegt damit die Vermutung nahe, dass die Stellen im Text, an denen der Fährmann abermals thematisch wird, das Erzählen in besonderer Weise reflektieren. Dabei erkundet *Vor dem Fest* im weiteren Verlauf am Fährmann ein ganzes Spektrum anschaulichen Erzählens: vom märchenhaften Ton über biblische Rede hin zum elliptischen Auflisten.

Die vier weiteren Passagen, in denen der Fährmann eine prominente Rolle spielt, erhärten diese Vermutung. Die erste ist durch den sechzehnjährigen Johann Schwermuth perspektiviert, den Sohn von Johanna Schwermuth, der Leiterin des Heimatmuseums:

Der Typ war krass, der Fährmann. Irgendwie fertig. Voll die Matte, Terroristenbart, Fingernägel und so. Aber er war nicht wirklich fertig, jedenfalls nicht so wie ein paar andere Kunden hier. Wenn er was gesagt hat, dann hast du entweder was verstanden, was dir vorher nicht klar war, oder du hast nicht mal das Thema verstanden. Lada sagt, so einer hätte in der Stadt unter der Brücke gepennt. Hier gibt's halt keine Brücke. Die Leute haben den gemocht und hatten gleichzeitig Angst. Die Fahrgäste vor allem. Irgendwie gehörte er nicht so hierher. Jetzt nicht nicht ins Dorf, sondern nicht in die Zeit. Mittelalter hätte eher zu ihm gepasst, schön mit Lederrüstung, Schwert oder gleich Magie, so was. (VdF 49)

Die erste explizite Figurencharakterisierung erfolgt also ihrerseits figural durch die Augen eines Teenagers, der den Fährmann als ambivalente Figur beschreibt, die entweder Sinn geben oder völlig entziehen kann, die sowohl gemocht als auch gefürchtet wird und die Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbindet. Der Fährmann setzt damit nicht nur wörtlich Fahrgäste über, sondern ist selbst als Figur charakterisiert, die in Zwischenräumen verortet wird. Und mit Johann Schwermuth, der diese Charakterisierung vornimmt, ist bereits der Kandidat ins Spiel gebracht, wenn es darum geht, die Funktion des Fährmanns zu beerben.

Das führt an die zweite Stelle, die von der Gründung des Dorfes erzählt. In dieser Geschichte spielt das „Düvelsbad“ (VdF 95), als das der größere der beiden Seen bezeichnet wird, eine wichtige Rolle. Dieses Teufelsbad wird auserzählt, wenn der Fährmann den alle 13 Jahre ein Bad nehmenden Teufel zum ersten Mal übersetzen muss, was dem Fährmann während der Überfahrt zunehmend schwerer fällt, da sich das Wasser des Sees zu verdicken scheint. Auf die Frage des Teufels, ob ihm „das Rudern nicht zu mühsam werde“ (VdF 96), antwortet dieser jedoch nur, „er habe noch jeden hinübergebracht. Die Antwort gefiel dem Passagier“ (ebd.). Sobald sich der Kahn trotz der Hilfe des Teufels nicht mehr bewegen lässt, springt dieser in den See. Als Lohn für die Überfahrt verspricht er, er würde „den Fährmann schonen, die anderen jedoch, die gewagt hatten, an seinem See zu siedeln, würden die Ernte nicht erleben“ (VdF 97). Einen Ausweg bietet der Teufel gleich mit an: Wenn der Fährmann die Siedler nämlich zum Weggehen überreden würde, würden auch sie verschont. Doch niemand schenkt ihm Glauben, obwohl zumindest der Krüger „eine Wahrheit zu erkennen [glaubte], die nur in Märchen wahr sein könne“ (ebd.). Erzählen und die Geschichte werden in den wiederholten, aber zwecklosen Warnungen des Fährmanns miteinander verbunden, „als glaubte er, wenn er nur suchte, ließe sich ein anderes Ende für diese Geschichte finden“ (VdF 98). Das Ende des Fährmanns allerdings besiegelt diese Geschichte, weil sich alle 13 Jahre die Szene auf dem See wiederholt: „Sag, alter Mann, fällt dir das Rudern schwer?‘ Dieses Jahr hat der Fährmann Ja gesagt. Weil das die Wahrheit war“ (ebd.). Der Fährmann spannt als Figur also den Bogen von der Gegenwart bis zur Gründungszeit des Dorfes; das Teufelsbad verbindet damit auch die Gründung mit dem Tod des Fährmanns und der Krise der Erzählgegenwart. Im Erzählen vom ersten Teufelsbad, das dann iterativ alle 13 Jahre

wiederholt wird und auch nach dem Ende des „Pestteufel[s]“ (ebd.) – also ohne das Auftreten der Figur – funktioniert, wird der Text raumzeitlich strukturiert, weil das Teufelsbad beides ist: eine wiederkehrende Handlung und ein Ort.

Diese märchenhaften Anklänge baut der Text aber bereits wenige Seiten weiter dezidiert ab, indem er die mit dem Märchen verbundene übermenschliche wie vage Zeitspanne auf ein kommunikatives Gedächtnis von siebzig Jahren zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Gegenwart reduziert: „EIN FUHRMANN WECHSELT EIN PAAR WORTE MIT DEM FÄHRMANN“ (VdF 102); so beginnt der kurze Abschnitt mit einem ‚u‘ und ‚ä‘ versetzenden und an linguistische Minimalpaare erinnernden Sprachspiel, berichtet von „Straßenkämpfen in Dresden“ (ebd.) und listet anschließend in Anklängen an die Inventurverfahren der Trümmerliteratur das Inventar der Hütte auf:

Steg, Dock, Fährmannsglocke.
Gummireifen, Fähre, Kahn.
Stiefel, Türvorleger, Pflanzentopf ohne Pflanze.
Holz, Holzwürmer, bessere Zeiten. (VdF 102)

Die besseren Zeiten werden zum Sprungbrett in die Gegenwart, in der auch „nach Fährmanns Tod“ (ebd.) eine Glühbirne vor der Fährhütte brennt, „vergessen oder ewig“ (ebd.). Das Erzählen ist in dieser Passage radikal reduziert; das Gästebuch, in das sich in siebzig Jahren nur sieben verdiente Passagiere – darunter Angela Merkel als berühmteste Uckermärkerin – eintragen durften, korrespondiert mit dem listenartigen Erzählen. Vom märchenhaften Ton ist bis auf die Option eines ewigen Lichtes nichts mehr übrig.

Die letzte längere Passage, in der der Fährmann prominent auftritt, verbindet die bisherigen Elemente. Sie erzählt die Bekehrung von Uwe Hirtentäschel, wobei der Fährmann abermals eine entscheidende Rolle spielt: „Uwe Hirtentäschel ist ein geretteter Mann. Gerettet hat ihn der Fährmann oder ein Engel“ (VdF 147–148).²⁹ In religiösen Begriffen von Bekehrung oder Erleuchtung ist die Figurenperspektive dieser Passage hervorgehoben. Ihr Höhepunkt bildet eine Bootsfahrt, die von Hirtentäschel als bekehrter Figur retrospektiv immer wieder repetitiv erzählt wird. Das, was Hirtentäschel vom Fährmann während der Bootsfahrt metadiegetisch erzählt worden ist, „weiß [er] bis heute nicht“ (VdF 150), was mit Ladas Diagnose in Johann Schwer-muths Perspektive korrespondiert. Doch nach der Fahrt verprügelt der Fährmann Hirtentäschel so stark, dass er bewusstlos wird:

Ich war schon gestorben. Ich legte mich zu den Fischen. Ich wusste etwas. Etwas wusste ich, und das war das allererste Mal, dass ich mit Sicherheit sagen konnte: Ich weiß. Der Stein leuchtete heller als der Mond. Der Fährmann war ein Engel auf Erden. Er hatte mir das alte Leben genommen und mir ein neues gefunden. Das war es, was ich wusste. (VdF 151)

Der Fährmann wird in dieser inspirierten wie mit allen Wassern der rhetorischen obscuritas gewaschenen Rede zu einer mythologischen Figur stilisiert. Er steht für ein Übersetzen vom Leben in den Tod – wie im Fall des Teufels –, aber auch vom Tod ins Leben – wie im Fall von Hirtentäschel. Er übersetzt Raum in Sprache und verbindet Vergangenheit mit Gegenwart. Der Fährmann figuriert das Erzählverfahren in *Vor dem Fest* zwar zunächst, weil er gute Geschichten erzählt und sich seine Dienstleistung der Überfahrt manchmal mit Geschichten bezahlen lässt. Weniger weil seine Geschichte der Warnung mit fatalen Konsequenzen ungehört bleibt, figuriert er aber

²⁹ Vgl. Kumlehn 2016, 143–144.

das Erzählen, sondern weil er eine Transposition verkörpert, die auf den zentralen Bezugspunkt in der dörflichen Topographie des erzählten Raums hinweist: Denn die beiden Seen machen Fürstenfelde erst zu einer literarischen Landschaft.³⁰ Sie ziehen die Figuren an; an ihnen entscheiden sich die Geschichten der Figuren und des Dorfes insgesamt. Und sie stehen durch das Feuer des Annenfestes und die das Dorf öfter zerstörende Feuersbrunst in elementarer Spannung zur Dorfgeschichte. Der Tod des Fährmanns ist Ausdruck und Lösung einer Krise des Erzählens, weil das kollektive Erzählen erst mit ihm einsetzt. Auf der intradiegetischen Ebene tritt nach dem Tod des Fährmanns als Geschichtenerzähler zunächst eine andere Figur ins Zentrum: Johanna Schwermuth, die das Haus der Heimat leitet und im gut gesicherten Archivarium die Vergangenheit bewahrt.

Zwischen Archivieren und Fälschen: Die Melancholikerin Johanna Schwermuth

Johanna Schwermuth ist die Leiterin im Haus der Heimat. Sie ist wie der Fährmann eine der wenigen Figuren, deren Perspektive von der Erzählinstanz nie eingenommen wird, auch wenn sie im Zentrum einzelner Episoden steht. Sie tritt im ersten Teil bereits vereinzelt auf, aber erst im zweiten Teil avanciert sie zum prominenten Gegenstand der kollektiven Erzählstimme, wenn diese konstatiert: „Johanna Schwermuth interessiert uns menschlich wie kriminalhistorisch ungemain“ (VdF 128). Sie steht am Ende einer Liste der Gegenstände, die das kollektive Wir dezidiert nicht interessiert, die es aber trotzdem wortreich aufzählt. Weder die Leitz-Ordner, welche die Geschichte von Fürstenfelde seit dem Brand von 1740 dokumentieren und die Zeit des Zweiten Weltkriegs bezeichnenderweise auslassen, noch die sagenhaften Riesen noch der Schützenverein noch Wissen im Allgemeinen noch historische Genauigkeit im Besonderen interessiert die kollektive Stimme. Und doch erzählt sie die Geschichte von Johanna Schwermuth als Leiterin des Heimatmuseums seit der Wende und als Nachfolgerin des ebenfalls melancholischen Paul Wiese, der bis in die 1950er als Dorfchronist gewirkt hat. Weil die Erzählstimme keinen Zugang zu Johanna Schwermuths Perspektive hat, ist der Effekt ein mimetisch unzuverlässiges Erzählen davon, was es mit dem Archivarium und dem angeblichen Sensationsfund von 2011 auf sich hat: Handelt es sich bei den ausgestellten Dokumenten, die vor dem Brand von 1740 datiert werden, um „außergewöhnlich ungeschickte Fälschungen“ (VdF 127)? Was befindet sich im Archivarium? Und warum bleibt der Zugang sowohl den anderen Dorfbewohner*innen als auch der kollektiven Stimme verwehrt? Diese Fragen verdichten sich in der Unzugänglichkeit der Figur und ihrer Bindung an den Fährmann, der bis zu seinem Tod bezeichnenderweise der Vorsitzende des historischen Vereins von Fürstenfelde war.³¹ Johanna Schwermuth hat damit eine erhebliche konzeptuelle Funktion für den gesamten Text; ihr Figurenkonzept ist überdeutlich durch Melancholie gekennzeichnet.³² Sobald sie ins thematische Zentrum rückt, häufen sich auch die historischen Episoden im Textsyntagma. Fast jede zweite Episode im zweiten Teil des Romans führt so in die Zeit um 1600. Kompensiert wird die Unzugänglichkeit des Innenlebens der Figur zumindest teilweise durch ihren Sohn, Johann Schwermuth. Er charakterisiert seine Mutter am ausführlichsten:

³⁰ Zur ökokritischen Dimension dieser literarischen Landschaft vgl. Sandberg 2018, 95–97.

³¹ Zur Grenze von Autorschaft und Archivierung vgl. Osborne 2019, 477–480.

³² Zur Melancholie allerdings ohne Berücksichtigung der narrativen Verfahren und der mimetischen Unzuverlässigkeit vgl. Osborne 2019, 479–481.

MEINE MU WIEGT DOPPELT SO VIEL WIE MEIN PA. Sie wiegt 130 Kilo. Im Frühling kommen 30 Kilo schwere Gedanken dazu (Sorgen, Ängste, Scham und generelle Lustlosigkeit). Dann legt sich meine 160-Kilo-Mu in die Narzissen im Garten, weil im Liegen die dunklen Wolken circa hundertsechzig Zentimeter weiter weg sind. (VdF 130)

Johann kennt den Zustand seiner Mutter und interpretiert ihre Faszination für Lokalgeschichte seinerseits als Ablenkung von ihren Sorgen. Sie hat „Ahnung“ (VdF 131) und schreibt besonders über die historischen Brände: „Fürstenfelde ist kein schlechtes Pflaster für den Feuerbrand.’ Geiler Anfang, Mu“ (ebd.), kommentiert ihr Sohn. Das von ihr geleitete Haus der Heimat und das von ihr eingerichtete Archivarium ist dabei der blinde Fleck von Fürstenfelde:

Es wundert uns, dass sich um den Raum im Keller keine Geschichten ranken. Normal kommt es doch zum Ranken, wenn Keller und Räume und offene Fragen und wir aufeinandertreffen. Uns interessiert historisch das Nichtranken der Geschichten. Zum Beispiel, warum Paul Wieses Eintrag zu Haus Nr. 11, dem heutigen Haus der Heimat, mit einem unvollendeten Satz endet: *Im Keller des Hauses fand ich in einem kleinen Raum...* (VdF 145)

Mit Johanna Schwermuth nähert sich das Erzählen im zweiten Teil auch dem Höhepunkt des Romans, der mit dem Einbruch ins Haus der Heimat vorbereitet wird, wobei unklar ist, ob es sich nicht um einen Ausbruch handelt. Das Erzählen wechselt ins Präsens, wenn Hirtentäschel die Silhouette eines im Heimatmuseum herumschleichenden Menschen „gerade beobachtet“ (ebd.). Der Text unterbricht die Handlung und schaltet – zwischen zwei historischen Episoden von 1592 und 1658 – die Geschichte von Hirtentäschel als erklärendes wie retardierendes Moment ein, um dann vom Einbruch zu erzählen (vgl. VdF 153–154). Dass Johanna Schwermuth Hirtentäschel belügt, selbst das Archivarium verschließt und damit ihren Sohn einschließt (vgl. VdF 160), kommentiert die kollektive Stimme nicht. Danach frant die abgesehen von den eingeschalteten historischen Episoden relativ einsträngig erzählte Geschichte vom Einbruch aus, bis es zum Showdown des Romans kommt, in dem Johanna Schwermuth abermals eine Rolle spielt:

WIR SIND ETWAS ÜBERFORDERT. Frau Schwermuth befiehlt mit gezogener Waffe Mitkommen. Das Licht ihrer Taschenlampe wandert wütend zwischen Anna und Herrn Schramm. Anna hält die Arme über den Kopf wie im Film, blinzelt. (VdF 217)

Fast 50 Seiten vergehen also, bis Johanna Schwermuth wieder auftaucht und dann mit einer Waffe in der Hand. „Wild West in Fürstenfelde. So eine Nacht ist das“ (ebd.), kommentiert die kollektive Stimme. Der Höhepunkt des Romans hat es in sich, weil Johanna Schwermuth offenbar die Zeitebenen nicht mehr trennen kann, Ereignisse aus dem Dreißigjährigen Krieg mit der Gegenwart vermischt, was der Text über eingeschobene Dokumente transparent macht (vgl. VdF 220–221).

Diesem dramaturgischen Höhepunkt ordnet der Text eine narrative Reflexion bei: „Wer schreibt die alten Geschichten? Wer tut sich das an?“ (VdF 224) Das Verfertigen der Geschichte beim Schreiben könnte nicht stärker markiert sein: Formulierungen werden ausgetauscht, was über Formeln expliziert wird („Sagen wir“, VdF 222), Figuren werden ausdrücklich benannt („Helden brauchen Namen, nennen wir sie Anna“, ebd.) und Handlungsschemata werden ent- und verworfen („David gegen Goliath. Naja. Gefällt uns nicht.“, VdF 223). Wichtig ist, dass Johanna Schwermuth diese narrativen Funktionen nicht zugeordnet werden, aber dass sie im Zusammenhang mit der Figur thematisiert werden. Wenn der Figur als Chronistin und Leiterin des Heimatmuseums also die Funktion aufgetragen ist, Geschichte zu erzählen, affiziert das die

Art und Weise, wie die kollektive Stimme in dieser Passage ihre Geschichte erzählt, indem Formulierungen ausgetauscht werden und das Erzählen reflexiv wird. Der Effekt dieser Reflexion besteht in der entschiedenen Verlangsamung des Erzähltempo, das mit komischen Brüchen flankiert wird. Denn der Hinweis auf den Wilden Westen, die Vorabendreihe „Tatort“ (VdF 225) oder die Erkenntnis von Herrn Schramm, dass Frau Schwermuth ihn lediglich mit einer Wasserpistole bedroht (vgl. ebd.), modifizieren den Showdown des Romans erheblich.

Der Fährmann und Johanna Schwermuth haben verschiedene Funktionen für die Struktur des Textes. Während der Fährmann im wörtlichen wie im übertragenen Sinn Figuren und Geschichten übersetzt und dabei auf mündliche Überlieferung angewiesen ist, kann Johanna Schwermuth Ähnlichkeiten erkennen und herstellen, indem sie Figuren identifiziert, die eigentlich historisch unterschieden sind, wenn sie – selbst Johanna – die Anna der Gegenwart mit der Anna aus dem Jahr 1636 verwechselt und aus Schramm den historischen Lutz macht. In ihrer Figurenperspektive verschmilzt damit das historische Nacheinander zu einem zeitlosen Nebeneinander. Sie „vermag, der Nacht Namen zu geben“ (VdF 240).

Die Nacht hieß Flut, jetzt ebbt sie ab, schaut her, was sie angespült. Zwischen dem Strandgut wandern wir, ja nicht auf etwas treten! Frau Schwermuth hat Wimpern, so lang und schön, und wenn sie blinzelt, schlägt die Finsternis Wellen. (VdF 241)

Mit Benennung ist dieses literarische Verfahren allerdings nur unzureichend getroffen; vielmehr handelt es sich um eine konzeptuelle Metaphorisierung, welche die in der Nacht auftretende Verschmelzung von Gegenwart und Vergangenheit mit der Bewegung von Ebbe und Flut relationiert. Johanna Schwermuth stellt Verbindungen her, wo sonst keine sind. Die Kreativität der Melancholikerin führt so weit, dass sie die Geschichte verändert, was *Vor dem Fest* in seiner 60. Episode, dem „RING DES KESSELFlickERS“ (VdF 187), abbildet.

„Und jetzt?“, fragt Anna von oben. ‚Märchenstunde‘, sagt Herr Schramm“ (VdF 186). Mit dieser Moderation wird das eigentümlichste Kapitel des Romans eingeleitet. Es besteht aus fünf unpaginierten Seiten, die aber trotzdem in die Seitenzählung des Buches eingehen. Das Kapitel erweckt den Eindruck eines Handexemplars, bei dem der gedruckte Text zwar noch lesbar ist, aber handschriftlich ergänzt, korrigiert und überschrieben wurde. Diese handschriftlichen Veränderungen sind am Anfang des Abschnittes noch relativ harmlos; sie ergänzen die Märchenformel „Es war einmal“ (VdF 187) zu Beginn und konkretisieren vor allem den Ort der Handlung, indem sie den Schauplatz nach Fürstentum verlegen und lokale Orte wie das Gehersche Gehöft oder eine Eiche konkretisieren. Sobald der Kesselflicker jedoch bemerkt, dass ihn der titelgebende Ring unsichtbar macht, ändert sich der gesamte Gestus des Textes: „Der ehrliche Kesselflicker nutzte das freilich nicht aus“ (VdF 190). Das handschriftlich durchgestrichene „nicht“ ist hier der Auftakt zu einer Textkorrektur, die den Verlauf des Märchens in sein Gegenteil verkehrt. Wobei der „ehrliche Kesselflicker“ (ebd.) wohl schon als Euphemismus zu lesen sein dürfte, weil es sich beim Kesselflicker gerade nicht um eine neutrale Berufsbezeichnung handelt, sondern um einen Beruf, der – wie das *Deutsche Wörterbuch* ausweist – „zu den verachteten, ehrlosen gewerben“ gehört und immer noch als ein „schweres schimpfwort“ gilt (DWB 5, 624). Der sozial marginalisierte Kesselflicker benutzt in der handschriftlichen Intervention den Ring, um seine Arbeit aufzugeben und unsichtbar „Essen von den anderen“ (VdF 190) zu entwenden. Er zahlt dem Dorf die Streiche, die es mit ihm gespielt hat, nicht gerade heim; es wird also auch in der Umschrift kein Märchen, das die magische Gerechtigkeit feiert, sondern eher eine abgetönte Version, in der sich eine marginalisierte Figur dem Dorf und seinem Gerede entzieht.

Es liegt nahe, die Umschrift Johanna Schwermuth zuzuschreiben. Ist die Geschichte doch laut ihrem Sohn Johann ihr „[a]m liebsten“ (VdF 130) und sorgt sie sich beim Schließen der offenen Tür zum Archivarium doch vor allem darum, dass „[w]enigstens Kesselflicker Jochim [...] wieder an seinem Platz [war] und [...] keinen Schaden anrichten“ (VdF 160) konnte. Und auch dass sie den „Kesselflicker [...] erwischt“ (VdF 218) habe, betont sie, als sie Schramm und Anna mit der Waffe bedroht. Dass die kollektive Stimme zudem den Verdacht äußert, dass Johanna Schwermuth Dokumente auch fälschen könnte, legt diesen Schluss nahe. Doch die Vagheit wird an keiner Stelle aufgelöst und das hat Programm, weil hier die Interaktion mit der Geschichte schriftbildlichen Niederschlag findet.

Gemalte Chronik und Trauma: Ana Kranz

Während der Fährmann Geschichten mündlich überliefert und Johanna Schwermuth diese in Schriftform archiviert bzw. bearbeitet, gibt es mit Frau Kranz eine dritte Option, die vielen um Fürstenfelde kreisenden Geschichten, Figuren und Zeiten abzubilden und zu integrieren: die Malerei.³³ Hat bereits die Kesselflicker-Episode die Sensibilität für Textbildlichkeit geschärft,³⁴ kommt hier ein drittes Medium ins Spiel, wobei die Reihe der Medien, die den Überfluss an Geschichten integrieren, auffällig betont ist: Mündliches Erzählen, schriftlicher Text und schließlich Malerei sind aber nicht einfach drei mediale Optionen, sondern sie haben eine klare Direktion, die bereits durch die Handlungsstruktur angelegt ist. Denn am Anfang steht die Klage über den toten Fährmann, in der Mitte finden sich die Episoden um Johanna Schwermuth und am Ende des Romans steht die abschließende Bildbeschreibung an der Stelle, an der die Vorzeitigkeit des *Vor dem Fest* in eine Gegenwart des Festes übergeht. Dass Frau Kranz das Bild „in der Nacht vor dem Fest gemalt“ (VdF 29) hat, obwohl es das Fest selbst abbildet, zeigt als *Mise en Abyme* die komplexe Zeitstruktur des Textes, aber vor allem auch die performative Kraft der Malerei. Diese Kraft der Malerei ist allerdings insofern zu differenzieren, als sie keineswegs auch medial in Bildlichkeit überführt wird, wie dies beim Kesselflicker – und vereinzelt typographischen Hervorhebungen – der Fall ist. Es geht also weniger um ein Gemälde, sondern mehr um das Reden über das Malen, das am Ende ins Erzählen über das Gemalte, also in eine Bildbeschreibung überführt wird. So wie der Fährmann als Metapher für die Übertragung in Form mündlicher Geschichten lesbar wird und so wie Johanna Schwermuth als Melancholikerin und Archivleiterin zur Metapher für die schriftliche Überlieferung wird, so steht Frau Kranz metaphorisch für die Übertragung in Form von gemalten Bildern. Sie bietet eine gemalte Chronik zunächst von einzelnen Orten und Figuren bis hin zur Abbildung von ganz Fürstenfelde. Frau Kranz bezeichnet also die Abbildung einer Gemeinschaft in Erinnerung; ihre Gemälde sind weniger „Reisen in die Vergangenheit“ (VdF 188), sondern ihr Malen ist sich kontinuierlich verändernde Arbeit an der Erinnerung. Die Stationen dieser dritten Option, mit dem Überfluss an Geschichten umzugehen, gilt es in einem letzten größeren Argumentationsschritt nachzuvollziehen. Dass auch die kollektive Stimme mit ihrem Erzählen im rhetorischen

³³ Als „metapoetische Spiegelfigur“ bezeichnet sie Böttcher (2020, 322), ohne die „Ekphrasis“ (ebd., 323) der letzten Episode allerdings genauer zu analysieren. Als „poetologische[n] Metakommentar“ bezeichnet Sandberg (2018, 93) das Interview mit Ana Kranz, als Ziel einer „Erzähler-Suche“ fungiert die Figur bei Huber (2017, 166).

³⁴ Durch die – zwischenzeitlich aber nicht mehr online verfügbare – Homepage (fuerstenfelde.de) erhält diese mediale Komponente eine weitere Dimension. Vgl. Albiero 2019, 148–151.

Register der Anschaulichkeit Bilder malt, wird vereinzelt deutlich, wenn es – bezogen auf die im Flachsofen umkommende Anna – heißt: „Lassen wir das Bild so stehen“ (VdF 32). Entsprechend ist die eigentliche Malerin der erzählten Welt bereits poetologisch hervorgehoben.

In der zwölften Episode wird Frau Kranz als Figur näher eingeführt. Sie taucht nur in drei Episoden des ersten Teils und schließlich im vierten Teil wieder auf. Sie ist also weit weg vom Showdown des Romans und bildet – in diesem Aspekt ist auch ihr Name sprechend – eine Art Rahmen für die restlichen Episoden. Charakterisiert wird Frau Kranz über verschiedene mit der ostdeutschen Provinz verbundene Klischees, die ein Lokaljournalist artikuliert, weil er ein „Porträt zu ihrem Neunzigsten“ (VdF 54) verfassen will: „eine H-Bombe nach der anderen: Herkunft, Heimat, Hobbys, Hitler, Hoffnung, Hartz IV, in keiner spezifischen Reihenfolge“ (ebd.). Die Bruchstücke dieses Interviews geben relativ verdichtet Informationen über die „Donauschwäbin“ (VdF 55) wieder und darüber, dass Frau Kranz „[s]eit 1945 [...] ausschließlich Fürstenfelde und die Gegend“ (ebd.) malt. Doch das durch die interviewte Figur perspektivierte Interview ist nur eine Analepse, denn eigentlich befindet sich Frau Kranz in der Nacht vor dem Fest auf dem Weg zum See, wo sie – ein Abendkleid unter dem Cape – das Bild des Festes malen will.

Der nächste Einsatzpunkt des Erzählens führt zum Journalisten zurück und zur privaten Führung durch Frau Kranz' Bildersammlung: „Fast siebzig Jahre eines Dorfes, eine Chronik in Öl, Aquarell und Kohle. *Sparkasse im Sonnenuntergang* heißt der neueste Eintrag“ (VdF 85). Die wenigen Titel ihrer Bilder spannen den Bogen von parodistischer Lokalmalerei (*Sparkasse im Sonnenuntergang*) über Mikrogeschichten („*Der Neonazi schläft*“, ebd.) bis hin zum ersten Bild, das in die Zeit vom Ende des Zweiten Weltkriegs führt:

Es heißt *April, vielleicht Mai*. Sechs junge Frauen halten Hände am Ufer vom Tiefen See. Sie stehen in einer Reihe ungefähr dort, wo Frau Kranz jetzt ihre Staffelei aufbaut und sich räuspert, als wollte sie den See etwas fragen. Die sechs blicken auf das Wasser. Ihr Profil, Kinn, Wangenknochen, Haut: jugendliche Klarheit. (VdF 85)

Dass es sich hier trotz der anschließend über den Gegenstand erklärtermaßen spekulierenden kollektiven Erzählstimme weder um ein „Spiel“ (VdF 86) noch um „Freundinnen“ (ebd.) handelt, wird erst später deutlich. Zuvor wird expliziert, dass Frau Kranz auch den Vornamen „Ana“ (VdF 99) trägt, dass sie also zu den namentlich hervorgehobenen Figuren des Textes gehört. Und es wird erzählt von der Perspektive, die Ana Kranz eingenommen hat, als ihr erstes Bild entstand. Als nämlich die Rotarmisten am Ende des Zweiten Weltkriegs nach Fürstenfelde kommen, versteckt sich Ana unter dem Kahn am See, wird vom zurückgekehrten Fährmann gefunden und „im Verschlag unter den Dielen, hinter Paddeln, Seilen, Zeug“ (VdF 100) versteckt:

Ana spähte auf den See. Auf die Promenade. Auf den Frühling. Zeichnete, Ana Kranz zeichnete die Wände voll, der Fährmann hatte nichts dagegen. Zeichnete die Rückkehrer, fast nur alte Männer und Kinder, sie wuschen sich am See. Zeichnete die Soldaten, die miteinander spazieren gingen am Ufer wie Verliebte. Sie war viel allein. Sie aß das Brot langsam, sie trank den See, sie zeichnete. Neben dem Fenster eine kleine Skizze, sechs Gestalten, Hand in Hand am See. Es war April, vielleicht Mai. Die Soldaten zeigten sich seltener. Anderthalb Monate blieb Ana im Fährhaus. Sechs Jahre später wird sie die sechs Frauen auf Leinwand übertragen, sie ankleiden und kämmen, ihnen Morgenfarben geben, und heute, so eine Nacht ist das, machen die sechs den ersten Schritt, und eine sieht sich um. (VdF 100)

Dass das erste Gemälde die Wirklichkeit nicht nur abbildet, sondern erst skizziert und dann ausmalt, wird in der Übertragung von der Skizze auf die Leinwand angedeutet. Was hier übertragen wird, bleibt ebenfalls nur im Status von Andeutungen. Doch was Ana Kranz an dieser Erinnerung „plagt“ (VdF 101) und die wiederholte Frage, was sie „hätte [...] hindern“ (ebd.) können, weisen darauf hin, dass es hier um ein Erzählen vom Trauma geht.³⁵ Analog dazu wird der Malvorgang narrativ ausgespart: Vom ersten Pinselstrich (vgl. ebd.) und vom Zusammenpacken (vgl. VdF 284) wird erzählt. Und am Morgen des Festes schließt sich die Analepse des Interviews, wenn Frau Kranz auf ihrem Rückweg vom See Zieschke begegnet, die ihr das ganzseitige Portrait im *Nordkurier* zeigt. Ihr in der Nacht vor dem Fest entstandenes Bild sieht sie in jedem Fall „gescheitert“ (VdF 288), weil sie sich am See nur an die sechs Frauen erinnern konnte; sie ist „durchgefroren und durcherinnert“ (VdF 287).

Doch noch immer wird das Bild nicht beschrieben, lediglich die verhaltenen Reaktionen der Figuren auf das Bild. Stattdessen wird ein anderes Bild thematisiert, das als Frau Kranz' Lieblingsbild firmiert: „DER RUMÄNE VOR DEM CONTAINER FÜR RUMÄNISCHE ERNTEHELPER AN DER LANDSTRASSE DRAUSSEN BEI KRAATZ“ (VdF 290). Die diesem Gemälde gewidmete separate Episode beschreibt aber wieder nicht das Bild, sondern sie erzählt die Geschichte des Sujets. Als Neonazis nämlich auf die Wohncontainer „Rumänen raus“ (ebd.) schmierien, ändert das der auf dem Bild zu sehende Rumäne mit „Tesa-film und Toilettenpapier“ (VdF 291) ab in ‚Rumänen-Haus‘. Das Gemälde selbst ist also keine Korrektur, sondern es zeigt eine Korrektur und der Fokus der Erzählung verschiebt sich konsequenterweise von den Neonazis zum Rumänen:

Das ist das Lieblingsbild von Frau Kranz. Das ist Frau Kranz' Rumäne. Ein kleiner Mann, Halbglatze, Trainingshose, Unterhemd, frühstückt vor seinem Haus, Morgensonne im Gesicht. Ein Tattoo auf seinem Oberarm: die Buchstaben „B“ und „D“ in einem Herz, dazu die Jahreszahl 1977. (VdF 291)

Indem Frau Kranz' Gemälde den kreativen Umgang mit der ausländerfeindlichen Parole ins Zentrum ihres Bildes stellt, gewinnt die zwar namenlose, aber immerhin knapp, in syntaktischen Parallelismen sowie elliptisch-listenhaft beschriebene Figur an Gewicht, was sich dadurch verstärkt, dass Frau Kranz ihr Bild der abgebildeten Figur geschenkt hat.³⁶ Dass sich dieses Gemälde allerdings – als einziges der erwähnten Bilder – nicht mehr in der Sammlung von Frau Kranz bzw. in Fürstenfelde befindet, sondern „vielleicht in Baia Mare, vielleicht in Vişeu de Sus“ (ebd.) hängt, zeigt die Grenzen von Fürstenfelde auf und macht es auch unsichtbar für den Journalisten wie für die anderen Dorfbewohner; nur Frau Kranz und die kollektive Stimme des Romans können es erinnernd beschreiben. Teil des Dorfes ist der namenlose Rumäne nicht. An diesem vorletzten Bild sind für das Erzählverfahren des Textes zwei Aspekte bemerkenswert. Erstens ist das Bild eine scheinbare Digression, die von der Nacht vor dem Fest und dem für die Auktion zum Fest gemalten Bild ablenkt. Die Bildbeschreibung ist eine narrative Pause. Zweitens verdeutlicht die Episode anhand der Bildbeschreibung gleich mehrfach das Prinzip der Verschiebung. Denn das Bild ist Anlass und Kulminationspunkt einer Geschichte über den namenlosen Rumänen; die elliptische Bildbeschreibung funktioniert nicht ohne die Narrativierung. Zugleich

³⁵ Vgl. Osborne 2019, 475–477; Ostheimer 2017, 134–136.

³⁶ Diese Verschiebung der Aufmerksamkeit – von den Tätern auf die Opfer – ist konträr angelegt zur zweiten im Roman thematisierten Szene von ausländerfeindlicher Gewalt um den so genannten „Adidas-Mann“ (VdF 179, vgl. Albiero 2019, 146; Böttcher 2020, 317), weil dort der Täter Lada fokussiert wird. Allerdings ist der eigentliche Gewaltakt auch hier ausgespart.

verweist dieses Bild, das als Artefakt anders als die anderen Gemälde von Kranz nicht mehr Teil von Fürstenfelde ist, auf Ein- und Ausschlussmechanismen in einem Raum, der – so offen dieser in *Vor dem Fest* im Hinblick auf die Vergangenheit gestaltet ist – immer auch von dieser ganz und gar räumlichen Grenzziehung abhängt, gerade wenn sie nicht thematisiert wird.

Konsequenterweise wird diese Figur auch nicht in der abschließenden Bildbeschreibung erwähnt. In dieser letzten Episode des Romans werden die Figuren von Fürstenfelde zum einzigen Mal zusammengebracht. Es ist gerade kein „Nachtbild für die Auktion“ (VdF 92); auch die sechs Frauen, an die Frau Kranz während des Malens denken musste, sind nicht Teil des Bildes. Stattdessen versammelt es bei Tag – „Die Sonne knallt“ (VdF 313) – die Menschen, die auch während der Auktion das Fest feiern. Allerdings bildet es auch nicht „die Welt selbstgenügsam ab“ (VdF 86). Hingegen sind die Figuren verfremdet, sie stehen wie die Malerin allesamt knietief im Wasser. Die Figurenreihe beginnt zunächst wie die zweite Episode des Romans, in der Lada, Suzi und Johann am See geschildert werden, doch bricht diese *Mise en Abyme* bald auf, spätestens wenn Eddie, der bereits verstorbene Tischler, auch auf dem Bild zu sehen ist. Das listenartige Erzählen ist reflexiv, was sich an den rhetorischen Fragen „Wen haben wir noch?“ (VdF 313) festmachen lässt. Dabei folgt der Gestus dieser Liste von Figuren einem identifizierenden Erzählen, das generell den allgemeinen Merkmalen der abgebildeten Figuren deren Namen zuweist. Neben individuellen Figuren werden auch kollektive Eigenschaften anhand dieser Figuren thematisch – „Wir sind entschlossen, entspannt, entrückt.“ (ebd.); darüber hinaus greift die Liste aus, indem auch „dieunddie und derundder“ (VdF 314) aufgezählt, aber gerade nicht benannt werden, sodass der sich im wiederholten „Fürstenfelde ist das“ (ebd.) artikulierte Anspruch von Abbildung eines Kollektivs erfüllt. Auch die Malerin selbst findet sich auf dem Bild: „Ganz vorn: Frau Kranz – wir erkennen sie an ihrer Staffelei –, im rechten Arm eine winzige, die einzige Bewegung“ (ebd.).

Wenn die Bildbeschreibung die Statik des Motivs dergestalt betont, so steht dies im Kontrast zur Bildbetrachtung, die dynamisch funktioniert, was sowohl die abgebildeten Figuren als auch die abgebildete Zeit betrifft. Denn die Figuren und ihr Hintergrund – der Tiefe See – sind in einem besonderen Verhältnis geschildert: „Es ist, als würden die Leute, pflanzengleich, überall dort aus dem Wasser sprießen, wohin unser Blick schweift“ (ebd.). Und auch die im Bild fixierte Zeit verändert sich: „Und je länger wir hinschauen, desto dunkler wird es, es wird Nacht. Der Güldenstein glüht“ (ebd.). Beim Betrachten verändert sich das Betrachtete. Und dieses Betrachten wird durch die Auktion abgebrochen, die mit der Bierflasche von Zieschke eingeläutet wird. Dass es sich ausgerechnet um eine Auktion handelt, die den Höhepunkt des Festes und den Schlusspunkt des Romans bildet, verwundert in der Logik der Integration eines Zuviels nicht. Anna, das Erstgebot mit einem brennenden Holzschicht abgebend, wird von der kollektiven Stimme überboten.

Das letzte Bild von Ana Kranz repräsentiert Fürstenfelde und ist eine *Mise en Abyme* des Textes, indem es „den ewig letzten schönen Tag des Jahres“ (ebd.) fixiert. Weil das Bild die abgebildeten Figuren stillstellt, betont es weniger die Interaktionen dieser Figuren untereinander als die Interaktion der Bildbetrachtung. Damit bildet es den Blick auf Fürstenfelde ab, für den die kollektive Erzählstimme steht, die das Bild schließlich ersteigert. Diese Perspektivierung kann kaum überinterpretiert werden, weil sie insbesondere auch deutlich macht, wer in diesem Blick fehlt. Weder der namenlose Rumäne noch der ebenfalls namenlose „Adidas-Mann“ (VdF 179) als Opfer eines gewalttätigen Übergriffs sind Teil der Dorfgemeinschaft, genauso wenig wie die tierischen Figuren – besondere Aufmerksamkeit bündelt die periodisch auftretende

und auf dem Cover abgebildete Fähe – auf dem Bild zu finden sind.³⁷ Darüber hinaus fehlen „die notorischen Diebe, Betrüger und Aufwiegler, Schleichhändler und Wege-lagerer“ (VdF 202) Hinnerk und Kunibert bzw. deren Wiedergänger H und Q als zentrale Figuren, die einen erheblichen Anteil am Verlauf der Nacht vor dem Annenfest hatten. Durch den Vergleich der Figuren mit Wasserpflanzen und die Malsituation von Frau Kranz im See wird darüber hinaus die Relation der Figuren zum Raum naturalisiert. Es ist – das ist der Schlusspunkt des Romans – ein Erzählen aus dem Wasser und im Wasser.

Fazit: Überfluss erzählen

„Wer wird uns malen, wenn Frau Kranz nicht länger malt?“ (VdF 87) Diese Frage verweist auf den Status der verschiedenen hervorgehobenen Figuren, die meine Analyse in eine Reihe gestellt hat: vom Fährmann, dessen Tod der Auslöser des Erzählens ist, über Johanna Schwermuth, die Geschichte aufbewahrt und umschreibt, bis hin zu Ana Kranz, die im Schlusstableau des Textes alle Figuren von Fürstenfelde versammelt. Die drei Figuren eint, dass sie in besonderer Weise das Erzählen reflektieren. Sie tun dies erstens über ihre verschiedenen Medien: mündliche Erzählung, schriftliche Dokumente und Malerei. Zweitens ist an der Reihe der Figuren eine Richtung des Erzählens erkennbar, die vom Erzählen nach und gegen den Verlust über eine archivierende Aneignung und Umschrift bis hin zu einem Umgang mit Trauma führt. Drittens sind mit den Figuren verschiedene narrative Verfahren verbunden, die religiöse Rede, Märchen und Bildbeschreibung als Zugriffe auf eine erzählte Welt inszenieren, die diese immer auch im Zugriff verändert. Alle diese hervorgehobenen Figuren führen damit vor, dass es weniger um eine Interaktion zwischen den Figuren geht, sondern um eine poetische Bespiegelung, die von einer metaphorischen Struktur abhängt. Und wenn der Fährmann tot ist, Johanna Schwermuth ihre Geschichte vom Kesselflicker umgeschrieben und Ana Kranz ihr letztes Bild gemalt hat, dann werden die mit den Figuren verbundenen Elemente wiederkehren – in jeder Nacht vor dem Annenfest.

Als Träger dieser Geschichten wird eine Figur in Szene gesetzt, die zwar nicht das reflexive Potenzial der drei analysierten Figuren erreicht, aber in einer Genealogie von Fürstenfelde mit Potenzial ausgestattet wird. Denn vielleicht ist es Johann Schwermuth, der nicht nur vom Fährmann erzählt, der nicht nur seine Mutter perspektiviert und der nicht nur der neue Glöckner von Fürstenfelde wird. Schließlich ist Johann derjenige, der die Ebenen überspringt, indem er das Mottozitat des Paratextes – einen Ausschnitt von *The Streets On the Edge of a Cliff* – hört und paraphrasiert:

Johann setzt die Kopfhörer auf (*The Streets*), läuft an der alten Schmiede vorbei. Die hat mal seinen Vorfahren gehört (weiß er von Mu, und die muss als Boss von Dorfgeschichte so was ja wissen). Passender Sound dazu, der Song jetzt. Geht um Vorfahren. Wie krass unwahrscheinlich das ist, dass seit Jahrhunderten immer welche überlebt haben, Leben gezeugt haben, und jetzt ist man selber dieses Leben. (VdF 48)

Ausgerechnet Johann – Sohn des „Boss[es] von Dorfgeschichte“ – könnte es also sein, der anders als Anna Geher von Fürstenfelde nicht weggehen wird, sondern dableibt und dafür sorgt, dass es gehen wird: „Es ist immer irgendwie gegangen“ (VdF 12).

³⁷ Vgl. Sandberg 2018.

Literatur

- Albiero, Olivia: Fürstenfelde and Unterleuten. Two Literary German Villages and Their Digital Representations. In: *Pacific Coast Philology* 54.2 (2019), 135–160.
- Alexander, Richard W.: The Myth of Power. Hobbes's ‚Leviathan‘. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 70.1 (1971), 31–50.
- Berndt, Frauke und Klaus Sachs-Hombach: Dimensions of Constitutive Ambiguity. In: Susanne Winkler (Hg.): *Ambiguity. Language and Communication*. Berlin/Boston 2015, 271–282.
- Berndt, Frauke und Cornelia Pierstorff: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Realismus/Realism*. Wien/Köln/Weimar 2019, 9–20.
- Black, Max: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Aus dem Englischen übersetzt von Margit Smuda. Darmstadt 1996a, 55–79.
- : Mehr über die Metapher (1977). In: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*. Aus dem Englischen übersetzt von Margit Smuda. Darmstadt 1996b, 379–413.
- Böttcher, Philipp: Fürstenfelde erzählt. Dörflichkeit und narrative Verfahren in Saša Stanišić ‚Vor dem Fest‘. In: *Zeitschrift für Germanistik* 30.2 (2020), 306–325.
- Carranza, Daniel: Metaphorische Oszillation. Jakobson, Musil, Rilke. In: Martin Enders und Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute*. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Stuttgart 2018, 249–270.
- Detmers, Ines und Michael Ostheimer: *Das temporale Imaginäre. Zum Chronotopos als Paradigma literaturästhetischer Eigenzeiten*. Hannover 2016.
- Dräger, Paul: Charon. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 2. Ark–Ci. Stuttgart 1997, 1107–1108.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Bd. 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hg. v. Manfred Beetz. München 2006.
- KESSELFlickER. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [DWB]*. Bd. 5. K. Bearbeitet von Dr. Rudolf Hildebrand. Leipzig 1873, 624.
- ÖKONOMIE. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [DWB]*. Bd. 7. N, O, P, Q. Bearbeitet von Dr. Mattias von Lexer. Leipzig 1889, 1268–1289.
- Hobbes, Thomas: *Elementa Philosophica de Cive*. Amsterdam 1647.
- Huber, Mario: Die Erinnerungs-Kartografie der Provinz samt „Es war einmal...“. Saša Stanišić Roman ‚Vor dem Fest‘ als Versuch einer intersubjektiven Gegenwartsfindung. In: Iztueata Garbiñe, Mario Saalbach, Iraide Talavera, Carme Bescansa und Jan Standke (Hg.): *Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945*. Marburg 2017, 157–173.
- Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe in vier Bänden [GB]*. Hg. v. Carl Helbling. Bd. 1. Bern 1950.
- Klüppel, Joscha: Der Tod als konstitutiver Topos im Werk Saša Stanišić. In: Katja Holweck und Amelie Meister (Hg.): *Saša Stanišić. Poetologie und Werkpolitik*. Berlin/Boston 2023, 47–70.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 2009.
- Kumlehn, Martina: Existentielle Sprachnot wenden – Möglichkeitsräume eröffnen. Resonanzen zwischen moderner Literatur und religiöser Rede am Beispiel von Saša Stanišić Roman ‚Vor dem Fest‘. In: Miriam Rose und Michael Wermke (Hg.): *Religiöse Rede in postsäkularen Gesellschaften*. Leipzig 2016, 131–148.
- Krünitz, Johann Georg: *Ökonomie*. In: Ders. (Hg.): *Ökonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung*. Bd. 104: Octochord–Ohrenzwang. 1806. <https://www.kruenitz1.uni-trier.de/> (5. Dezember 2023).
- Magenau, Jörg: Wo der Teufel zum Fährmann ins Boot steigt [Rezension]. In: *Literaturen* 112 (2014), 30–32.

- Matthes, Frauke: 5. „Weltliteratur aus der Uckermark“. Regionalism and Transnationalism in Saša Stanišić's ‚Vor dem Fest‘. In: James Hodgkinson und Benedict Schofield (Hg.): German in the World. The Transnational and Global Contexts of German Studies. Rochester, NY 2020, 91–108.
- Moosmüller, Silvan: Wer ist wir? Identitätskonstruktion und simultane Vielstimmigkeit in Saša Stanišić' Dorfroman ‚Vor dem Fest‘ (2014). In: Ders. und Boris Previšić (Hg.): Polyphonie und Narration. Trier 2020, 165–180.
- Moser, Natalie: Detail- und Strukturalismus im Dorfroman des 21. Jahrhunderts. In: Stephan Kammer und Karin Krauthausen (Hg.): Make it Real. Für einen strukturalen Realismus. Zürich 2020, 355–378.
- Osborne, Dara: „Irgendwie wird es gehen“. Trauma, Survival, and Creativity in Saša Stanišić's ‚Vor dem Fest‘. In: German Life and Letters 72.4 (2019), 469–483.
- Ostheimer, Michael: Latenzen in Saša Stanišić's ‚Vor dem Fest‘. In: Anna Katharina Gisbertz und ders. (Hg.): Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur. Hannover 2017, 127–137.
- Rakow, Christian: Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900. Berlin/Boston 2013.
- Rink, Christian: Wer bist du eigentlich? Saša Stanišić und das transkulturelle Einschreiben in die europäische Literaturtradition. In: Hans W. Giessen und ders. (Hg.): Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Stuttgart 2020, 195–205.
- Roth, Hannelore: Uckermark postmigrantisch. Dörflichkeit und Migration in Saša Stanišić's ‚Vor dem Fest‘ (2014). In: Luise Ganter, Thomas Hardtke, Nazli Hodaie und Miriam Stock (Hg.): Provinz postmigrantisch. Rurale Perspektiven auf Politik, Alltag und Literatur. Wiesbaden 2022, 131–151.
- Sandberg, Anna: Ethische Ökokritik der Gegenwartsliteratur. Saša Stanišić ‚Vor dem Fest‘. In: Gabriele Dürbeck, Christine Kranz und Ralf Zschachlitz (Hg.): Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Perspektiven und Ansätze. Berlin 2018, 91–105.
- Stanišić, Saša: Vor dem Fest. Roman. München 2014.



Daniel Karrer
Untitled (Buch), 2021
Oil, Reverse Glass Painting, 60 x 80 cm

Quelle, Fluss und Überfluss

Narrative Gewalt in Heinrich Bölls *Katharina Blum*

Céline Martins-Thomas

Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) erzählt von Gewalt. Die Hauswirtschafterin Katharina Blum wird, nachdem sie eine Nacht mit dem gesuchten Deserteur Ludwig Götten verbracht hat, Opfer einer Hetzkampagne von Polizei und Presse. Daraufhin ermordet Katharina Blum den die Kampagne befeuernden Boulevardjournalisten Werner Tötges. In Anlehnung an die Gattungstradition der Fallgeschichte seit Friedrich Schiller, auf dessen *Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786) Bölls Titel anspielt, rekonstruiert die „Erzählung“¹ die Ereignisse, die Katharina Blum zum Mord trieben. Die im Untertitel gestellte Frage, *wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, bestimmt dabei nicht nur Katharina Blums Mord als Gewalt, sondern verortet die Gewalt insbesondere im Handeln der Staatsgewalten sowie der ‚vierten Gewalt‘ der Boulevardmedien, die Informationen rücksichtslos beschaffen, verfälschen und veröffentlichen, Katharina Blum zur Prostituierten und Terroristin stilisieren und die doppelte Verfolgung selbstreproduktiv legitimieren.² Die Forschung der letzten 50 Jahre hat dieses Gewalthandeln denn auch unter den Stichworten der strukturellen Gewalt,³ der sprachlichen Gewalt⁴ und der sexualisierten Gewalt⁵ aufgearbeitet.

Die Erzählung kritisiert die gewaltvollen Praktiken von Polizei und Presse derweil nicht nur im Modus ihrer „Schilderung“, wie ein dem Text vorangestellter Paratext ankündigt (KB 5). In ihren narrativen Verfahren führt sie außerdem vor, wie durch die Selektion und Kombination von Informationen ein ‚Straf-‘ respektive ‚Sensationsfall‘ allererst geschaffen wird. Das bedeutet aber, dass die Gewalt nicht auf die Ebene des Dargestellten begrenzt bleibt, sondern auf der Ebene der Darstellung repliziert wird. Reflektiert wird diese narrative Gewalt in einer Quellenmetapher (1), die, ausgeweitet zu einer Allegorie des Flusses und Überflusses, syntagmatische und paradigmatische Verfahren der Informationsverarbeitung gegenüberstellt und

¹ So lautet die paratextuelle Eigenbezeichnung in Böll [1974] 2018. Im Folgenden werden Zitate dieser Textausgabe unter Angabe der Sigle ‚KB‘ im Fließtext nachgewiesen.

² Zur „Selbstreproduktionsschleife“ der Medien und dem „Standort“ ihres Kritikers vgl. Schöning 2018, 62–64.

³ Vgl. bspw. Schlicht 2021; Raupach 2012; Bernath 1995 oder Sölle 1974.

⁴ Vgl. ebenfalls Schlicht 2021; Dudaš und Kasun 2018; Wiedmann 2012 oder Schmitz 2000.

⁵ Vgl. bspw. Römhild 1991 oder Armster 1988.

diejenigen Punkte einkreist, an denen fallgeschichtlich-rekonstruierendes Ordnen in fallkonstruierende Gewalt umschlägt (2). Während nämlich die ‚traditionelle‘ Fallgeschichte darauf zielt, den ‚Fall‘ wieder in die Zusammenhänge einzubetten, denen er in der Deklaration zum ‚Fall‘ entrissen wurde, wird Bölls Erzähler von Neuem auswählend und anordnend aktiv. Ausgehandelt werden die Interferenzen von Ordnung und Gewalt, Rekonstruktion und Konstruktion ferner anhand und innerhalb der Form der Liste. Diese wird zum einen als Formelement mehrfach in den Text eingegliedert und organisiert zum anderen den Text auf makrostruktureller Ebene (3). Der partikularisierenden Tendenz der Liste wirkt die stete Arbeit am allegorischen Verweisungsnetz entgegen, das über das hydrologische Bildfeld handlungstragende Elemente integriert, die selbst an der Grenze von Fluss und Überfluss operieren. Der Überfluss stellt auf diese Weise die Grenzüberschreitung als formale Bedingung der Fallkonstruktion heraus und betont die „narrative Verfasstheit“⁶ eines jeden ‚Falls‘, an der seine gewaltvolle Zurichtung ansetzt (4).

Quellen

„Für den folgenden Bericht gibt es einige Neben- und drei Hauptquellen, die hier am Anfang einmal genannt, dann aber nicht mehr erwähnt werden.“ (KB 7) In seinem ersten Satz stellt sich ein extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler als Berichterstat-ter vor, der nicht nur die Dokumente und Personen, auf die er seinen „Bericht“ stützt, offenlegt, sondern sich auf die Tätigkeit eines Herausgebers beschränkt: Die versammelten „Vernehmungsprotokolle der Polizeibehörde“, Aussagen des „Rechtsanwalt[s] Dr. Hubert Blorna“, Zugaben und Rechercheergebnisse des mit diesem befreundeten „Staatsanwalt[s] Peter Hach“ und Ergänzungen weiterer, eingangs nicht namentlich genannter Personen sollen für sich selbst sprechen (ebd.). Sogar vor der zweifelhaften Belastbarkeit der Aussagen von Hubert Blorna wird gewarnt, wenngleich ohne seine nur angedeutete emotionale Verwicklung an dieser Stelle zu begründen. Dass er nicht nur Katharina Blums „Verteidiger[]“ (ebd.), sondern auch ehemaliger Arbeitgeber ist, der außerdem eine Schwäche für sie hat, wird erst an späterer Stelle erzählt.

Mit der metaphorischen Bezeichnung der Informationslieferanten als Quellen setzt allerdings eine Entdifferenzierung ein, die einem Vorhaben sorgfältiger Bericht-erstattung entgegensteht: Disparate Zeugnisse verschiedener Provenienz unter dem Sammelbegriff der „Quellen“ zu subsumieren, bedeutet, sie zu homogenisieren; alle sind gleichermaßen „Quellen“. Ihre Verschiedenheit wird irreversibel eingeebnet, und die neue Gleichheit befähigt ihren Sammler zur neuen Einteilung nach eigenem Ermessen. Jetzt kann zwischen Haupt- und Nebenquellen unterschieden werden, deren letztere, obwohl teils „von größerer“, teils „von geringerer Bedeutung“ (ebd.), gänzlich unaufgeschlüsselt bleiben, während erstere allesamt von den eben noch gewissenhaft vorgetragenen Zweifeln an der Belastbarkeit von Hubert Blornas Aussagen kontaminiert werden. Denn Peter Hachs Zugaben sind nur zu Hubert Blornas „privatem Gebrauch“ gedacht (ebd.) und also nur über diesen zugänglich, der die einzige Kontaktperson des anonym bleibenden Erzählers zu sein scheint. Somit geht eine dritte Vermittlungsstufe in den „Bericht“ ein, ohne jedoch als solche identifizierbar und somit ohne unabhängig von Hubert Blornas mutmaßlicher Färbung bewertbar zu sein.⁷

⁶ Frey 2013, 282. Eine Untersuchung zum Umgang der Erzählung mit dem generischen Schema der Fallgeschichte liegt bisher nicht vor, obwohl Sölle 1974, 885 und Durzak 1975, 47–48 den Bezug zu Schiller bereits herstellen.

⁷ Eingehend untersucht wurde die Quellenmetaphorik erstmals von Sewell 1982, zuletzt von Knoll 2004.

Trotzdem hält der Erzähler am eröffneten hydrologischen Bildfeld fest, wenn er seine Quellenmetapher im Folgenden zu einer Allegorie erweitert:

Wenn der Bericht – da hier so viel von Quellen geredet wird – hin und wieder als „fließend“ empfunden wird, so wird dafür um Verzeihung gebeten: es war unvermeidlich. Angesichts von „Quellen“ und „Fließen“ kann man nicht von Komposition sprechen, so sollte man vielleicht statt dessen den Begriff der Zusammenführung (als Fremdwort dafür wird Konduktion vorgeschlagen) einführen, und dieser Begriff sollte jedem einleuchten, der je als Kind (oder gar Erwachsener) in, an und *mit* Pfützen gespielt hat, die er anzapfte, durch Kanäle miteinander verband, leerte, ablenkte, umlenkte, bis er schließlich das gesamte, ihm zur Verfügung stehende Pfützenwasserpotential in einem Sammelkanal *zusammenführte*, um es auf ein niedrigeres Niveau ab-, möglicherweise gar ordnungsgemäß oder ordentlich, regelrecht in eine behördlicherseits erstellte Abflußrinne oder in einen Kanal zu lenken. Es wird also nichts weiter vorgenommen als eine Art Dränage oder Trockenlegung. Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang! (KB 8; Herv. i. Orig.)

Auch in seiner Erweiterung lässt das Bildprogramm auf den ersten Blick keinen Zweifel daran, dass der folgende „Bericht“ im Dienst der Rekontextualisierung des „Fall[s]“ (KB 7) Katharina Blum steht, den der Berichterstatter-Erzähler der Dekontextualisierung durch die ZEITUNG – so heißt das fiktive Äquivalent der im Motto aufgerufenen *Bild*-Zeitung (vgl. KB 5) – wie durch die Polizei entgegensetzen möchte.⁸ Nicht nur macht er nach der Nennung seiner Informationslieferanten nun auch den Umgang mit den von ihnen bereitgestellten Informationen transparent. Darüber hinaus scheint dieser Umgang einer überprüfbaren Kompilation verpflichtet, welche der Vielfalt an Informationen Rechnung trage, um die verborgenen Geschehensabläufe hinter Katharina Blums Mord aufzudecken. Die dreimalig betonte Ordnung wird zur Leitmaxime der Informationsverarbeitung erhoben. Öfter hat die Forschung den Erzähler daher als eine „Korrektivinstanz“ angesehen, sein Vorgehen als „Wunschvorstellung von journalistischer Arbeit“ in Opposition zur „schlechte[n] Recherche, [...] Verdrehung von Tatsachen oder [...] platten Lüge“ des Boulevards.⁹

Auf den zweiten Blick jedoch müssen die Implikationen der Quellenmetapher auf die sie weiterentwickelnde Allegorie übergreifen: Indem die Rede von „Pfützen“ die Fluidität der „Quellen“ auf die Informationen selbst überträgt, wird ihre Unterscheidbarkeit und individuelle Bewertung nach ihrer „Zusammenführung“ im „Sammelkanal“ endgültig verhindert. Konsequenz dieser potenzierten Entdifferenzierung ist eine Überfülle an Informationen, die zum zweiten Mal differenzierende Zugriffe

Während ersterer Bölls Erzähler noch zugutehält, aus ihr eine symmetrische und daher übersichtliche Anlage der Erzählung zu entwickeln (170–172), bemerkt letztere bereits Widersprüche zwischen der in der Metapher avisierten Transparenz und einem praktizierten Effekttreiben (113–114).

⁸ Wie sich Böll mit seiner Erzählung in die zeitgenössische Debatte um *Bild*-Zeitung und Springer-Verlag einschreibt, arbeitet ausführlich Krohe 2008 auf.

⁹ Krohe 2008, 175. Inkonsistenzen zwischen musterhaftem Gebaren und wachsender „Parteinahme“ (Paefgen 2016, 99) des Erzählers konstatieren z.B. schon Giles 1984, Harris 1994 und Honnert 2011. Die schwindende Objektivität wird jedoch eher als Entwicklung statt als bereits in der Allegorie angelegt betrachtet (vgl. etwa Paefgen 2016, 98). Schmitz 2000 stellt fest, dass auch der Erzähler „ein System“ schafft, indem er über die „Quellen“ „verfügt“ (173), ohne aber der gewaltvollen Dimension dieser Verfügung nachzugehen. Knoll 2004 löst die widersprüchlichen Tendenzen mit generischen Konsequenzen zwischen „Bericht“ und „Erzählung“ in den zeitgenössischen Debatten um die Ansprüche an Literatur zwischen politischem Engagement und ästhetischem Eigenwert auf; der Metapher komme dabei vor allem die Aufgabe zu, „die Aufmerksamkeit [...] auf den Erzählprozess zu lenken“ (112).

rechtfertigt. Derivate des Verbs „lenken“ durchziehen die Veranschaulichung der Informationsverarbeitung und beschreiben das Auswählen, Isolieren und Neuverbinden der Informationen mit dem Ziel der „Trockenlegung“ – die freilich eine Kehrseite besitzt. Denn die „Trockenlegung“ auf der einen Seite ist offensichtlich nur um den Preis einer ‚Kloake‘ auf anderer Seite zu haben, wenn aussortierte Informationen über eine „Abflußrinne“ abgeführt werden.

Dass es sich um eine „regelrecht [...] behördlicherseits erstellte Abflußrinne“ handelt, stößt dabei eine Lesart an, die hinter den Kanälen, dem Anzapfen, Lenken und Abfließen nun doch die Informationspolitik der Staatsgewalten als Vorbild vermuten lässt.¹⁰ Die „Zusammenführung“ der „Quellen“ wird folglich auf eine grenzverletzende Informationsgewinnung – etwa durch das Abhören von Telefonen – ebenso wie auf eine prekäre Gewaltenteilung beziehbar, in der Polizei und Presse Informationen austauschen und aus der unlauter generierten Informationsüberfülle nach Bedarf ‚Fälle‘ verfertigen.¹¹ Die Überfülle an Informationen wird als Bedingung für das Phänomen des ‚Falls‘ profiliert, insofern sich dessen vermeintliche Besonderheit nur vor dem Hintergrund einer „normalistischen“ Registrierung¹² abzeichnet. Der ‚Fall‘ erscheint als „Produkt“¹³ umfassender Beobachtungs- und Aufzeichnungspraktiken erstens und sich zwingend anschließender Evaluations- und Dispositionspraktiken zweitens. Die schrankenlosen, Unmengen von Daten liefernden Überwachungs- und Recherchepraktiken von Polizei und Presse, die auch vor solch „unspektakulären Lebensläufen“¹⁴ wie dem der „fleißige[n], tüchtige[n], völlig unpolitische[n]“ (KB 141) Katharina Blum keinen Halt machen, rufen daher weitere Instanzen auf den Plan, die über ‚Normalfall‘ und ‚Sonderfall‘ – bei letzterem je nach Code: ‚Straffall‘ oder ‚Sensationsfall‘ – entscheiden.¹⁵ Im ‚Fall‘ Katharina Blum sind es der Kommissar Erwin Beizmenne und der Journalist Werner Tötges, die als solche produktiven Entscheider antreten.

Hier kippt *potestas* in *violentia*, die institutionelle Ordnungsmacht in Gewalt,¹⁶ weil sie sich nicht auf das Auffinden von Informationen beschränkt. Im opportunistischen Scheiden von relevanten oder ‚wertvollen‘ von irrelevanten oder ‚wertlosen‘ Informationen enthebt sie ein Individuum dem Syntagma seiner Biographie und transformiert es durch das Einfügen in paradigmatische Zusammenhänge zum ‚Fall‘.¹⁷ Was sie vermeintlich nur dokumentiert, bringt sie evaluierend und disponierend erst hervor, um institutionelle Aktion als Reaktion auszugeben. Indem der Erzähler nun „Pfützen“ zusammenführt, d.h. Informationen synthetisiert und Herkünfte wie Belastbarkeiten suspendiert, wiederholt er diese beschneidende Bewegung, weil er den „Pfützen“ durch die Zusammenführung eine Tiefe verleiht, die auch „unterirdische Strömungen“, „Stockungen“, „Stauungen“ und „Versandungen“ (KB 8) provoziert. Er überführt die qualitative Komplexität der Horizontalen in eine rein quantitative der Vertikalen, die zu Aufschiebungen oder ganzen Auslassungen berechtigt. Der Erzähler wird in dem Moment zum Nachfolger der Entscheider Erwin Beizmenne und

¹⁰ Vgl. auch Müller-Dietz 1990, 512.

¹¹ Zu den „Notstandsgesetzen“ von 1968, die auch das „Telefonabhörsgesetz“ inkludieren, sowie zu seinen Konsequenzen für die „Gewaltentrennung“ vgl. Sölle 1974, 886.

¹² Pethes 2016, 32.

¹³ Vgl. ebd., 27.

¹⁴ Ebd., 32.

¹⁵ Ebd., 32–33.

¹⁶ Zur Gegenüberstellung beider Gewaltformen, ihrer Entwicklung auseinander sowie der anhaltenden „Ambivalenz des Gewaltbegriffs“ vgl. Röttgers 1974, 562.

¹⁷ Vgl. Seidel 2018, 26.

Werner Tötges, in dem seine evaluative Funktion seine vermittelnde Funktion überwiegt.¹⁸ Die mit vorgeblicher Ordnungsabsicht betriebene „Konduktion“ gerät zum Einfallstor für narrative Gewalt, wenn das unterschiedslose Horten von Informationen den Voyeurismus von Polizei und Presse fortführt, zur Proliferation ansetzt und Katharina Blum, anstatt ihr zur Emanzipation zu verhelfen, erneut reguliert.¹⁹

Fluss und Überfluss

Weil ein Paradigma aber weder erzählt werden kann noch soll, wird die Überfülle zu Überfluss dynamisiert. Nach der Materialanhäufung sieht sich der Erzähler mit dem Auftrag der Fallgeschichte konfrontiert, gerade „das narrative Pendant zur numerischen Statistik“²⁰ zu bieten, die gekappten syntagmatischen Zusammenhänge also wiederherzustellen. Das gesammelte „Pfützenwasserpotential“ muss zum „Fließen“ gebracht werden (KB 8): „Wenn also diese Erzählung stellenweise in Fluß kommt, wobei Niveauunterschiede und -ausgleiche eine Rolle spielen, so wird um Nachsicht gebeten“ (ebd.), indessen versichert wird, dass „nur notwendige Niveauunterschiede“ und -ausgleiche (KB 10; Herv. i. Orig.) vollzogen werden. In der Einführung von „den Fluß ermöglichen[den]“ (KB 9) Niveauunterschieden ist die Auswertung und Neuverkettung der Informationen bebildert, welche die entdifferenzierende Materialsammlung forciert. Die vorgespiegelte Unterwerfung unter das Informationsmaterial („so wird um Nachsicht gebeten“) ist dagegen mit seiner Veranschaulichung als gebündelte Wasserkraft erkauf, mit deren Hilfe ein sich selbstständigendes Überfließen suggeriert werden kann. Sie soll darüber hinwegtäuschen, dass das Maß, auf das der Erzähler rekurriert, wenn er die Notwendigkeit von „Niveauunterschiede[n] und -ausgleiche[n]“ beurteilt, ein selbstgewähltes ist. Die Überschreitung des Maßes – erkennbar eben darin, dass sich ‚Fluss‘ zu ‚Überfluss‘ entgrenzt, d.h. Informationen vorgezogen und übersprungen, ausgedehnt und beiseitegeschoben, privilegiert und unterdrückt werden, sodass sich neue Paradigmen formieren –, markiert dabei den genauen Umschlagpunkt von der Absicht, Katharina Blum wiedereinbettend zu erklären, zum Effekt, sie neuerlich zu verstellen, und damit von der Ordnungstätigkeit in narrative Gewalt. Auf dem Weg dieser Transition nähert sich die Narration denn auch an die kritisierten Praktiken von Polizei und Presse an. Die „Niveauunterschiede“ sind nämlich nicht nur als Terrassenmodell innerhalb der verräumlichenden Allegorie von Fluss und Überfluss zu verstehen, sondern auch als Reflex auf die reißerische Berichterstattung des Boulevards, dessen Programm der „Poetisierung, Emotionalisierung, Personalisierung, Simplifizierung und Konfrontierung“²¹ auf den paradigmatischen Verfahren der „Collage, Montage, Assemblage“²², der Reduzierung auf das ‚Deviant‘ und der Hervorhebung des Nebensächlichen²³ fußt.

¹⁸ Mit der „vermittelnden Funktion“ beziehe ich mich auf die von Genette als „narrative Funktion“ (2010, 166) bezeichnete Erzählfunktion. Von der „vermittelnden Funktion“ grenze ich die mit Genettes „Regiefunktion“ (ebd.) vergleichbare „evaluative Funktion“ ab, die neben der anordnenden Tätigkeit die auswertende betonen soll.

¹⁹ Zur „Doppelfunktion“ der „literarische[n] Fallgeschichte[]“ zwischen „Emanzipation“ und „Kontrolle“ vgl. Pethes 2016, 27.

²⁰ Seidel 2018, 27.

²¹ Wiedmann 2012, 178.

²² Enzensberger [1983] 1997, 142.

²³ Vgl. Wiedmann 2012, 178.

Im Verlauf der Erzählung werden nunmehr syntagmatische Verfahren des Flusses und paradigmatische Verfahren des Überflusses gegeneinander ausgespielt. So werden die generischen Vorgaben der Fallgeschichte zunächst erfüllt, wenn die „Tatsache[]“ (KB 9) des Mordes gleich am Anfang platziert wird, um das Erkenntnisinteresse, wie vom Untertitel in Aussicht gestellt, vom Was auf das Wie oder Wieso zu verlagern; dem Faktualitätsanspruch des „Berichts“ entsprechend mitsamt genauer Zeit- und Ortsangaben (vgl. ebd.).²⁴ Der Erzähler macht vom erlangten Überblick über das gesammelte Informationsmaterial Gebrauch und schickt sich an, die Chronologie der Ereignisse zugunsten einer analytischen Reihenfolge der Informationsvergabe aufzubrechen.²⁵ „Gewisse [...] Spannungen“ seien zwar „unvermeidlich, weil nicht alle Quellen mit einem Griff und auf einmal um- und abgelenkt werden können [...]. Unnötige Spannungen aber sollen vermieden werden“ (KB 56). Das ‚Nötige‘ ist aber erklärtermaßen Ermessenssache des Erzählers, der im Folgenden das erhellende und korrigierende Potenzial des Überblicks über die Informationen für Vorgriffe und Rückblenden, Aufschiebungen und Unterbrechungen ausnutzt, um „Spannung“ ganz gegenteilig zu kultivieren (vgl. KB 58).²⁶

Auf der mit der Verlagerung vom Was auf das Wieso veranlassten Suche nach dem Moment, in dem Katharina Blum vermeintlich zum Fall ‚wurde‘,²⁷ wird so auch eine Frage benannt, die aber nicht einfach wiedergegeben, sondern umständlich eingeleitet wird:

An dieser Stelle sollte man etwas über eine höchst umstrittene Frage von Beizmenne erfahren, die Hach einmal zum besten gab, widerrief, dann noch einmal erzählte und zum zweitenmal widerrief. Blorna hält diese Frage für wichtig, weil er glaubt, daß, wenn sie wirklich gestellt worden sei, hier und nirgendwo anders der Beginn von Katharinas Verbitterung, Beschämung und Wut gelegen haben könnte. Da Blorna und seine Frau Katharina Blum als in sexuellen Dingen äußerst empfindlich, fast prüde schildern, muß die *Möglichkeit*, Beizmenne könnte – ebenfalls in höchster Wut über den verschwundenen Götten, den er sicher zu haben glaubte – die umstrittene Frage gestellt haben, hier erwogen werden. Beizmenne *soll* die aufreizend gelassen an ihrer Anrichte lehrende Katharina nämlich gefragt haben: „Hat er dich denn gefickt“ [...]. (KB 19; Herv. i. Orig.)

Die „Niveauunterschiede“ finden sich hier im sprachlichen Registerwechsel, in den insgesamt vier Vermittlungsstufen (Beizmenne – Hach – Blorna – Erzähler) sowie in den immer neuen Hypotaxen, Aufzählungen, Parenthesen und Konkretisierungen wieder, welche die beschworene Frage immer weiter aufschieben. Noch bevor sie zitiert wird, wird sie interpretiert, über ihre Auswirkung spekuliert, ohne sie je zu belegen. Spätestens wenn der männliche Blick auf Katharina Blum ohne perspektivische Brechung übernommen wird, münden die vorangehenden Differenzierungen doch in der Kloake, der inhaltlich die Überformung der Erzählung zur plumpen Sex-and-Crime-Story entspricht.²⁸

Die den Fluss garantierenden Differenzierungen geraten in ihrer Überstrapazierung zu Blockaden, die gerade keine Klärung befördern, sondern Katharina Blum von Neuem marginalisieren. Das Vorgehen ist beispielhaft für die Anlage des Textes: Im 24. Kapitel kündigt der Erzähler einen „Rückstau“ an, der sich bis zum 37. Kapitel zieht und nur deshalb erforderlich wird, weil der Erzähler die Wiedergabe von Katharina Blums Vernehmungen zugunsten der Darstellung der

²⁴ Vgl. Paefgen 2016, 97.

²⁵ Vgl. Sewell 1982, 170.

²⁶ Vgl. Sinka 1981, 168.

²⁷ Sinka knüpft daran die Suche nach einem „Wendepunkt“, der den Text als Novelle lesbar mache (ebd.).

²⁸ Vgl. ähnlich Bräunert 2015, 81.

boulevardjournalistischen Informationsbeschaffungsmaßnahmen sowie in Gänze eingerückter Artikel der ZEITUNG pausiert. Damit ist nicht nur der Versuch unternommen, die Informationsdiffusion zwischen Polizei und Presse ebenso wie die einerschreitende Beinahe-Synchronität ihrer Handlungen abzubilden. Den Zeitungsartikeln kommt auch eine segmentierende Funktion zu, welche die inhaltliche Verarbeitung der Informationen zum ‚Fall‘ strukturell adaptiert. Indem die sensationsheischend umgewichtenden Artikel nicht bloß erwähnt, sondern abgedruckt und zwischengeschaltet werden, werden sie gerade nicht abgeführt, sondern das Abzuführende wird miterzählt und schiebt sich solcherart vor das einzig belastbare Material.

Auf ähnliche Weise hält der Erzähler immer wieder Informationen zurück, über die er längst verfügt: Weshalb Ludwig Götten gesucht wird, teilt er erst im 13. Kapitel mit, weshalb Katharina Blum verhört wird, erst im 19.; dass der angeblich Flüchtige – und nur die Behauptung einer Gefahrenlage gestattet der Polizei Katharina Blums Überwachung – bereits einen Tag nach Beginn der Vernehmungen umstellt ist, im 48. Kapitel, dass die Mordklage gegen ihn gar nicht aufrechterhalten werden konnte, im 54. Lücken werden dabei durchaus ausgewiesen: „Die Frage, ob auch Hach zudringlich geworden sei, wurde nicht gestellt.“ (KB 29), oftmals jedoch ohne sie aufzufüllen.

Neben Prolepsen, Analepsen und Ellipsen stehen Digressionen unterschiedlicher Größenordnung. Ganze satirische Exkurse wie der über die „Psyche der Telefonzapfer“ (KB 97–101) oder ausführliche poetologische Kommentare produzieren Cliffhanger nach Filmvorbild (vgl. KB 96, 102).²⁹ Auf Wortebene polemisieren ständige Überpräzisierungen „ganz nebensächliche[r] Dinge“³⁰ – ist der Journalist „Opfer seines Berufes“ oder sein Tod „beruflich bedingt[]“ (KB 13) – als Überkorrekturen gegen die Vereinseitigungen von Polizei und Presse (vgl. KB 29–30), ohne die eigenen Vereinseitigungen größerer Reichweite wettzumachen. Denn völlig irrelevante Details wie die „geringfügige Freiheitsstrafe“, die Katharina Blums Bruder „abbüß[e]“ (KB 14) und deren Erwähnung, an der ZEITUNG geschult, bezweckt, Katharina Blum anhand ihrer Verwandtschaft als potenziell Kriminelle vorzustellen, gehen Hand in Hand mit der zunehmend unmarkierten Übernahme von Perspektiven und fehlenden Transpositionen in der Redewiedergabe. Sowohl das Zuviel als auch das Zuwenig an Informationen arbeitet einer Typisierung Katharina Blums im Stil der ZEITUNG zu. Jeweils indikativisch heißt es bei der Stürmung ihrer Wohnung am Morgen nach Ludwig Götters Flucht: „Sie trug einen Bademantel aus grüner Baumwolle, der mit Margueriten bestickt war, war darunter unbekleidet“ (KB 18), in der Vernehmungspause: „Später gestattete sie Frau Pletzer [...], ihr den Puls zu fühlen, als der Puls sich als normal erwies, ließ sie sich dann auch herab, sich aus einem nahe gelegenen Café ein Stück Sandkuchen und eine Tasse Tee holen zu lassen“ (KB 27), oder nach der Nachricht vom Tod ihrer Mutter: „Es sieht ganz so aus, als sei Katharina [...] nicht gerade zusammengesunken. Es scheint fast, als wäre sie erleichtert gewesen.“ (KB 106) Nach der Vermengung von Tatsachen und Spekulationen (mit boulevardähnlicher Vorliebe für den Sex im Sex-and-Crime [vgl. u.a. KB 19–20, 112]) sagt sich der Erzähler endlich ganz von den Quellen los, wenn er noch den finanziellen und gesellschaftlichen Abstieg des Ehepaars Blorna erzählt, lang nachdem die Akte ‚Katharina Blum‘ geschlossen ist (vgl. KB 121–132) – aber noch bevor er Katharina Blum selbst zu Wort kommen lässt.

²⁹ So endet das 40. Kapitel etwa mit der Nachricht von Katharina Blums Mutter, die erst im 42. Kapitel wiederaufgegriffen wird. Dem Vorgehen entsprechend wird im 41. Kapitel die Banalität der Informationen persifliert, die durch die lückenlose Telefonüberwachung von Katharina Blums Umfeld massenhaft angehäuft werden.

³⁰ Scheiffele 1999, 253.

Die früher zugunsten des ‚Erzählflusses‘ billigend in Kauf genommenen „Niveauunterschiede und -ausgleiche“ (KB 8) haben sich zu „Niveauverletzungen“ und „-verlassungen“ (KB 121–122) gesteigert. Die unter der Ägide der Fallgeschichte vorgenommenen Redifferenzierungen sind – um im hydrologischen Bild zu bleiben – zu Überflüssen eskaliert, die den paradigmatischen Begründungszusammenhang des ‚Falls‘ nicht auflösen, sondern erneuern. Die Gründe dafür reflektiert der Erzähler:

In dieser Geschichte passiert zu viel. Sie ist auf eine peinliche, kaum zu bewältigende Weise handlungsstark: zu ihrem Nachteil. [...] [L]auter Dinge und Leute, die einfach nicht synchronisierbar sind und dauernd den Fluß (bzw. den linearen Handlungsablauf) stören, weil sie sozusagen immun sind. [...] Kürzer gesagt: es ist alles zu durchlässig und doch im entscheidenden Augenblick für einen Berichterstatter nicht durchlässig genug, weil zwar das eine oder andere (etwa von Hach und einigen Polizeibeamten und -beamtinnen) zu erfahren ist, aber nichts, rein gar nichts von dem, was sie sagen, auch nur andeutungsweise beweiskräftig wäre, weil es vor keinem Gericht bestätigt oder auch nur ausgesagt würde. Es hat keine Zeugniskraft! Nicht den geringsten Öffentlichkeitswert. (KB 96–97)

Mit der ‚Durchlässigkeit‘ und mangelnden „Zeugniskraft“ ist einmal mehr die „illegitime“ (KB 65) Informationsgewinnung der Staatsgewalten und die Unantastbarkeit wie Korruption ihrer Vertreter adressiert, die unter anderem gewährleistet, dass der Großindustrielle Alois Sträubleder von der Hetze der ZEITUNG ausgenommen wird und die Information seiner Involvierung in den ‚Fall‘ nicht in die Polizeiprotokolle eingeht (vgl. KB 98). Die Ergebnisse von Katharina Blums Telefonüberwachung speist der Erzähler an anderer Stelle mit dem Hinweis ein, es handele sich um den „vertraulichen [...] Durchstich eines Nebenpfützenstaus“, den „nicht nach Quellen abzuforschen“ deshalb gebeten wird (KB 58). Die im Bemühen um Vollständigkeit praktizierte Entdifferenzierung der Informationen – die doppelte Grenzverletzung wird hier in der „durchstoche[n]“ „Staumauer“ (ebd.) bildhaft, Gerüchte wie Bewiesenes werden gleichermaßen vorgetragen – verhilft aufgrund der metonymisch auf sie übertragenen ‚Immunität‘ ihrer Lieferanten gerade zu keiner lückenlosen und wahrheitsgemäßen Kausalkette. Vielmehr setzt sie eine Verdrängungsbewegung in Gang:

Nun, es geschieht so vieles im Vordergrund – mehr noch im Hintergrund. [...] Nichts anderes ist gemeint, wenn hier an anderer Stelle von Quellen gesprochen worden ist, die „zueinander nicht kommen können“, wie die Königskinder, denen die falsche Nonne die Kerze ausblies – und irgendeiner versank da ziemlich tief, ertrank. (KB 98–99)

Entlang der Achse von Vorder- und Hintergrund entsteht ein neues Paradigma, das motivationale Zusammenhänge wiederum mehr versehrt denn konserviert. Indem der Erzähler aber Informationen willkürlich in den Vordergrund holt (sichtbar macht) oder in den Hintergrund rückt (verbirgt), konstruiert er den ‚Fall‘ Katharina Blum selektierend und kombinierend zum zweiten Mal.

Listen

Mit Vorder- und Hintergrundbildung, Sichtbarmachung und Verbergung verfährt die Narration analog zur Herstellung von Listen, die gleichfalls Komplexität reduzieren, indem sie ein- und ausschließen, klassifizieren und hierarchisieren.³¹ Der Text geht aber noch einen Schritt weiter und imitiert nicht nur die Herstellungsverfahren der Liste, sondern setzt außerdem Listen als Formelemente auf verschiedenen Ebenen ein.

³¹ Vgl. Schaffrick und Werber 2017, 304.

Erstens ist der vierzehn Kapitel umfassende „Rückstau“ (KB 43) von insgesamt drei Listen durchsetzt, welche die „Informationsflut“³² des angestauten Materials scheinbar organisieren und überblickbar machen sollen.³³ Zweitens wird die Struktur der gesamten Erzählung als Makroliste lesbar, die in 58 Kapiteln 58 Zeugnisse und Ereignisse des ‚Falls‘ Katharina Blum konstatiert. Die Kontiguität von Ordnung und Gewalt im produktiven Fall erzählen wird somit anhand und innerhalb einer Form verhandelt, die in der Selektion und Kombination von Elementen selbst immer schon Dokumentation und Konstruktion, Ordnungsstiftung und Gewaltausübung vereint.

Als administrativen Kontexten affine, pragmatische Form kontinuiert die Liste indes den Faktualitätsgestus des Erzählers und kaschiert die von ihr ausgeübte Gewalt.³⁴ Während sie „abgeschlossen und vollständig“³⁵ wirkt, ist sie aufgrund der harten Ein- und Ausschlüsse, Klassifizierungen und Hierarchisierungen, auf denen sie basiert, hochgradig kontingent.³⁶ Auf der Grundlage „minimaler Äquivalenz“³⁷ schafft sie ein nicht vorgängig existierendes Paradigma, das wiederum vereinheitlichend auf seine heterogenen Elemente zurückwirkt.³⁸ Die Liste repräsentiert demzufolge nicht nur, sondern kreierte und transformiert.³⁹ Die Abfolge von der Zerschlagung bestehender Zusammenhänge und der Stiftung neuer korrespondiert so mit jener Abfolge von Entdifferenzierung und Redifferenzierung, die in der Allegorie von Fluss und Überfluss vorgebildet wurde und die ihre Anwendung in der Auffindung, Auswertung und Anordnung der Fallinformationen fand.

Die umfangreichste und bedeutendste, weil im engsten Sinn fallkonstitutive Liste stellt die Inventarisierung der aus Katharina Blums Wohnung „beschlagmachten Gegenstände“ (KB 44) dar. Nummeriert werden Notizbücher, Kontoauszüge, Fotoalben, Reisedokumente, Briefe, Aktenordner sowie Schlüsselbünde der von Katharina Blum bewirtschafteten Haushalte präsentiert (vgl. KB 44–51). Unter beinahe jedem Posten wird dabei vermerkt, dass sich „keinerlei Verfänglichkeiten ergeben hatten“ (KB 44), „alles korrekt“ und nichts „verdächtig“ erscheine (KB 45), sodass mit Ausnahme einer ausführlicheren Begründung längerer Autofahrten (vgl. KB 46–50) „die Erläuterungen zu den weiteren beschlagmachten Gegenständen rasch erledigt“ werden (KB 50). Keiner der sichergestellten und begutachteten Gegenstände ergibt demnach ein Verdachtsmoment für Katharina Blum. Doch anstatt dies summarisch mitzuteilen und bald zu dem einen „mit Brillanten besetzten Rubinring“ (KB 52) überzugehen, der die Hauswirtschafterin angesichts ihres Einkommens und ihres Wohnungskredits zu Erklärungen zwingt – wird ihr doch eine Komplizenschaft mit dem auch des Bankraubs bezichtigten Ludwig Götten unterstellt (vgl. KB 34) –, geht der Erzähler auch hier, innerhalb der mit der Komplexitätsreduktion beauftragten Liste, unnötig ins Detail. Denn seine Untersuchungsfrage ist ja eine andere als die der Behörden, und für die Frage nach Katharina Blums Mordmotivation sind Benzinrechnungen und Pralinenvorlieben erst recht unerheblich. Gleichzeitig wird der Umstand, dass

³² Von Contzen 2017, 318.

³³ Außerhalb dieses „Rückstaus“ gibt es nur eine weitere Liste, welche die Ereignisse um Blorna, Sträubler und Lüding nach Erscheinen des Freitagsartikels der ZEITUNG entlang der Uhrzeiten reiht und so die taktende Einflussnahme der ZEITUNG nachahmt (vgl. KB 37–39).

³⁴ Von einem Effekt der Naturalisierung, der die Spuren der Listenproduktion unsichtbar mache, spricht Stäheli 2016, 15.

³⁵ Schaffrick und Werber 2017, 304.

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Stäheli 2012, 92.

³⁸ Vgl. Schaffrick und Werber 2017, 308.

³⁹ Vgl. ebd., 313.

der Ring Katharina Blum von Alois Sträubleder aufgedrängt wurde, unterschlagen. Der Erzähler reproduziert die registrierende Kontrolle der Ermittlungsbehörde genauso wie die Chronologie des Verhörs – und damit die Wertzuweisung und Spannungstaktik des interviewenden Kommissars, von denen er sich eigentlich lösen müsste.

Übereinstimmend mit der erzählenden Dynamisierung der Informationsüberfülle zum Überfluss wird nämlich auch in die Liste eine Verlaufsform eingeführt. Nach der Herauslösung der Gegenstände aus Katharina Blums Alltagszusammenhang und ihrer Angleichung zu Asservaten folgt nun ihre Gewichtung, indem die entlastenden Materialien in der Listeneinfassung angehäuft und kollektiv entwertet werden, um auf den einzig verdächtigen Ring teleologisch zu fokussieren. Konsequenterweise wird dieser auch nicht mehr im Rahmen der nummerierten Liste erfasst. Der neunte Posten firmiert nicht unter „9.“ und liegt auch nicht den übrigen Gegenständen bei; Kommissar Beizmenne zieht ihn lose aus seiner Tasche (vgl. KB 52). Nach der Entdifferenzierung durch die Listung erfolgt die Redifferenzierung qua Position, in der Platzierung des doppelt wertvollen Rings am Ende der Liste und außerhalb der Liste, am narrativen Ort der vermeintlichen „Trockenlegung“. Die Bedingung der Möglichkeit seines buchstäblichen „Herausfallen[s]“⁴⁰ ist aber der narrative Überfluss: Der Ring fällt nur im von der Überfülle an Asservaten evozierten und hierarchisierten Paradigma heraus.

Eine weitere Liste inventarisiert die Hasspost, die Katharina Blum infolge der Diffamierungen durch die ZEITUNG erreicht, und verschärft das etablierte Prinzip. Der „Packen Briefe und Drucksachen“ (KB 77) wird zu Gruppen sortiert, die nicht mehr nummeriert, aber durch Einrückung graphisch abgesetzt werden: Auf den Katalog eines „Intim-Versandhaus[es]“ folgen jeweils gezählte „Postkarten“ mit „sexuellen Offerten“, solche mit „politische[n] Beschimpfungen“, kommentierte „Ausschnitte aus der ZEITUNG“ sowie „Traktate“ mit „religiöse[n] Ermahnungen“ (KB 77–78). In erneuter Steigerungslogik werden die mit Ausnahme des vorangestellten Versandhauskatalogs allesamt anonymen Zusendungen abmildernd eingehegt, um einen einzelnen „Zettel“ (KB 78) mit konkreter Drohung durch einen Nachbarn am Ende und außerhalb der Liste zu verzeichnen. Diesmal aber wird der qua Position herausgehobene Posten nicht weiter thematisiert. Mit seiner „statistisch[en]“ (KB 77) Vorgehensweise verweigert sich der Erzähler ein weiteres Mal dem Auftrag der Fallgeschichte, der Abstraktion der Gegenstände und Ereignisse zu bloßen Posten und Zahlen narrativierend entgegenzutreten, indem er die von der Hasspost und insbesondere die vom Drohbrief ausgehende Gewalt gesondert problematisieren würde. Stattdessen verharmlost die listenförmige Darbietung die erzählte Gewalt und partizipiert an ihr, wenn der gar statistisch auffällige Zettel zwar prominent platziert, aber demonstrativ vernachlässigt wird. In pervertierter Segregationslogik wird nun ausgerechnet das aussagekräftigste Material abgeführt.⁴¹

Der Abstand zwischen dem Gehalt der gelisteten Elemente und ihrer entleerenden Registratur wird nunmehr in Katharina Blums Reaktion auf die Hasspost an-

⁴⁰ Pethes 2016, 32.

⁴¹ Die dritte Liste innerhalb des „Rückstaus“ erfasst „[d]ie Personen, mit denen Götten bis zum Betreten des Café Polkt in Berührung kam“, wo er Hertha Scheumel und Claudia Stern kennenlernt, über die er später mit Katharina Blum bekannt wird. Auch diese Personen werden listenförmig aufgeführt, weil sie alle „eindeutig als Zufalls-, nicht als Plankontakte identifiziert“ werden konnten (KB 73). Dem Funktionsmuster von Asservatenliste und Hasspostliste entsprechend wird diesmal Katharina Blum aus der Liste ausgenommen: „Ich lasse mir aber nicht einreden“, insistiert Kommissar Beizmenne, „daß die Blum ebenfalls ein Zufallskontakt war.“ (Ebd.)

schaulich, die „an die kleine Hausbar in ihrem Wohnraum ging, je eine Flasche Sherry, Whisky, Rotwein und eine angebrochene Flasche Kirschsirup herausnahm und ohne sonderliche Erregung gegen die makellosen Wände warf, wo sie zerschellten, zerflossen“ (KB 78), und das gleiche in Küche, Badezimmer und Schlafzimmer fortsetzt. Das vom Erzähler propagierte sanfte ‚Zusammenfließen‘ der „Quellen“ wird als rohes Zusammenwerfen desavouiert, das Auflösen der „Pfützen“ als brachiales Zerschellen, das im „planvoll[en]“ (KB 79), erregungslosen Vorgehen bemäntelt wird. Im Figurenhandeln kommentiert der Text die institutionell wie narrativ betriebene Aufzeichnungspraxis, die Zusammenhänge aufbricht und Gehalte aus dem Blick verliert, somit die von ihr aggregierten Informationen numerisch verflacht, um der planen Oberfläche ‚Fälle‘ abzugewinnen.

Denn indem der Erzähler Katharina Blums Flaschenexzess ein neues und eigenes Kapitel widmet, schwächt er einerseits den motivationalen Zusammenhang mit der von der Hasspost verübten, aber von der Presse erzeugten Gewalt und beutet ihn andererseits als Ereignis für das eigene Erzählinteresse aus. Hier wird erkennbar, wie die Funktionsweise der Liste auf die Struktur der gesamten Erzählung expandiert wird, innerhalb derer auch Katharina Blums Reaktion auf die ihr zugefügte Gewalt zu einem Posten (unter vielen) reduziert wird. Die 58 nummerierten und eher kurzen Kapitel bilden sodann selbst eine Liste, die 58 ausgewählte Protokolle, Aussagen und Ereignisse versammelt,⁴² Vollständigkeit vermittelt, dabei allerdings Divergenzen in Herkünften und Belastbarkeiten nivelliert, um anschließend neu zu gewichten und zu verteilen – und zwar gemäß der an Asservaten und Hasspost eingeübten Verlaufsform.

Vor Katharina Blum werden nämlich sämtliche andere Zeuginnen und Zeugen hörbar, die Erzählerkommentare, Exkurse und Nebenstränge schieben sich als je eigene Posten vor den Zielpunkt von Katharina Blums eigenmächtiger Äußerung. Über die Staffelung der Redewiedergaben werden die Aussagen hierarchisiert: Bis zu ihrer eigenmächtigen Äußerung gehen Katharina Blums Zitate vornehmlich auf den schon als unzuverlässig diskreditierten Hubert Blorna oder aber auf die Polizeiprotokolle zurück, die ebenfalls frühzeitig dem Verdacht der Fälschung ausgesetzt werden (vgl. KB 29–30). In direkter Rede eingerückt werden vor allem Aussagen zweifelhafter Befragter (vgl. KB 67–69), während entlastende Aussagen vorwiegend indirekt wiedergegeben, paraphrasiert, unterbrochen (vgl. KB 62) oder systematisch abqualifiziert werden (vgl. KB 66). Die polizeiliche Überschreitung der *potestas* in Richtung der *violentia* – die Zeuginnen und Zeugen müssten „es schon dem Vertreter des Staates überlassen, welche Details [...] er für richtig halte“ (ebd.) – wird noch in der Wiederzählung nicht revidiert. 57 Kapitel oder Listenposten lang enthält der Text den Zugriff auf Katharina Blum ebenso wie den tatsächlichen Tathergang vor, der alle Mutmaßungen darüber, wann sie „die ersten Mordabsichten faßte oder den Mordplan ausdachte und sich dazu entschloß, ihn auszuführen“ (KB 79), auszuräumen vermöchte, aber dennoch – oder gerade deswegen – ausgespart wird: „Über das ‚Interview‘ braucht wohl nichts mehr gesagt zu werden. Man weiß, wie das ausging.“ (KB 119), dabei liegt das Erkenntnisinteresse der Erzählung – wie im Untertitel prägnant formuliert – ja keineswegs im ‚Ausgang‘ der Begegnung von Katharina Blum und Werner Tötges. Erst im 58. und letzten Kapitel, abermals am Ende der Liste und bezeichnenderweise außerhalb der forensischen Rahmung, eingeleitet mit den Worten: „Letzten Endes bleibt da doch noch etwas halbwegs Erfreuliches mitzuteilen“ (KB 134) und

⁴² Paefgen 2016 weist schon auf die Optik der „mit Ziffern überschriebene[n] 58 kurze[n] [...] Kapitel“ hin, führt sie aber ausschließlich als Beleg eines Transparenzstrebens an (97). Ähnlich optimistisch argumentiert früher Zipes 1977, 79.

solchermaßen als überschüssiger Rest exponiert, wird Katharina Blum unvermittelt, in eigener und einzig unverfälschter schriftlicher Stellungnahme hörbar. Die an den kapitelinternen Listen geprobte Steigerungslogik straft die abwertende Einleitung aber Lügen: Analog zu Rubinring und Drohbrieff steht mitnichten der überschüssige Rest am Ende, sondern das wertvollste Informationsgut. Aber genau weil sie nicht das Entbehrliche außen vor lässt, sondern das Wichtigste, da einzig Verbürgte abdrängt, hat die Ordnungstätigkeit des Erzählers gewaltvolle Qualität. Ihre Signifikanz erhält Katharina Blums Aussage gleichwohl nur relativ zu den ausgewählten, modellierten und angeordneten Aussagen über sie. Katharina Blums ‚Fall‘ entsteht erst im Paradigma der 57 Kapitel.

Grenzüberschreitungen

Dem Zerfall des Textes in Listenposten beugt die fortwährende Arbeit am allegorischen Verweisungsnetz vor, das selbst dort für die fallgeschichtlich benötigte Kohäsion sorgt, wo Erzählerkommentare über „Spannungstau“ (KB 75) oder „Rückstau“ (KB 43) der Partikularisierung anscheinend Vorschub leisten.⁴³ Das Verweisungsnetz wird umso engmaschiger, als es nicht auf die poetologischen Reflexe limitiert ist, sondern über das hydrologische Bildfeld andere Motive integriert: Beharrlich in der Negation aufgerufenes (spritzendes oder tropfendes) Blut (vgl. KB 10, 13, 88, 102, 129–130) avanciert dann ebenso zum Strukturträger wie ein luxuskonnotierter Swimmingpool, der sowohl für das auf dem Spiel stehende Kapital des Ehepaars Blorna steht (vgl. KB 42–43, 124–125) als auch Alois Sträubleders Verwicklung verrät (vgl. KB 95), in dessen Villa sich Ludwig Götten versteckt hält. Das gilt auch für wiederholte Thematisierungen exzessiven Alkoholkonsums (vgl. KB 36, 50, 55, 64 u.ö.) oder für Katharina Blums Wohnung, deren kostspieliger Besitz ihr angelastet wird und die sich im Gebäudekomplex mit dem sprechenden Namen „Elegant am Strom wohnen“ (KB 25) befindet. Es sind denn auch die „Heizungs-, Lüftungs-, Kanalisations- und Leitungsanlagen“ (KB 85) genau dieses Gebäudes, durch die Ludwig Götters Flucht gelingt. Das hydrologische Bildfeld weist somit just die handlungstragenden und fallkonstituierenden Elemente aus, die als Gewalt, Exzess oder Luxus bezeichnenderweise selbst immer schon an Grenzen tätig sind. Genauer gesagt sind sie fallkonstitutiv, weil sie an der Grenze zum Exzess respektive zum Luxus stattfinden. Wenn nötig, wird ihnen das Exzessive respektive Luxurierende einfach angedichtet: Aus einer Flasche Wein wird so eine „Orgie“ (KB 64), aus einer Eigentumswohnung ein Indiz unehrlich erworbenen Geldes (vgl. KB 37).

Über die Mehrfachbesetzung der Bildfeldelemente weisen diese Grenzüberschreitungen wiederum auf die narrativen Verfahren zurück.⁴⁴ Das Blut etwa ist dann nicht nur flüssiger Index figuraler Gewalt (neben Katharina Blums Mord unter anderem einer Schlägerei zwischen Hubert Blorna und Alois Sträubleder), sondern auch ästhetisches, generisch codiertes Distinktionskriterium. So heißt es bei der Schilderung des Tatorts: „Es soll hier nicht so viel von Blut gesprochen werden, denn

⁴³ So auch Scheiffele 1999, 253. Weil Scheiffele der „Metaphorik“ aber vor allem eine „die komplizierte Textur [...] vereinheitlichen[de]“ Funktion zuschreibt (ebd.), tut er ihre repetitive Ausfaltung als „überflüssiges Beiwerk“ (254; Herv. i. Orig.) ab.

⁴⁴ So wird das Lemma der „Quellen“ im Ausdruck der „roten Quellen“ (KB 125) wiederverwendet, um das Vermögen der als kommunistisch und daher *per se* kriminell verleumdeten Blornas zu bezeichnen. Da Hubert Blorna eingangs als Hauptinformationslieferant vorgestellt wurde, wird damit auch seine Zeugenschaft nachdrücklich demontiert. Auch diese Unterschreitung qualitätsjournalistischer Standards hat die ZEITUNG vorgemacht (vgl. KB 36, 42–43).

nur *notwendige* Niveauunterschiede sollen als unvermeidlich gelten, und deshalb wird hiermit aufs Fernsehen und aufs Kino verwiesen, auf Grusi- und Musicals einschlägiger Art; wenn hier etwas fließen soll, dann nicht Blut.“ (KB 10; Herv. i. Orig.) Die Grenzüberschreitungen auf Ebene des Dargestellten geben Aufschluss über die formalen Bedingungen der Fallkonstitution, die in der nachgezeichneten beständigen Überschreitung des notwendigen Maßes auf Ebene der Darstellung auf die narrative Fallkonstruktion angewandt werden: Fallkonstruierend ist ein Erzählen, welches das Syntagmatische fortwährend in Richtung des Paradigmatischen überschreitet. In den Verdrängungsbewegungen der angesammelten und in Fluss gebrachten Informationen wird der ‚Fall‘ als Oberflächenphänomen entlarvt, das sich der Privilegierung, Marginalisierung und Unterdrückung von Informationen verdankt.⁴⁵

Das Bild des Überflusses vermag dabei zu fassen, dass das Syntagmatische nicht gänzlich aufgegeben wird. Vielmehr stellt es das Paradigmatische als graduierbar heraus, wenn Detailreferate allmählich zur Digression anwachsen, im Verweisungsnetz Elemente der Allegorie auf das Syntagma des Textes projiziert werden oder umgekehrt die Listen ein teleologisches Profil ausprägen. Entsprechend bleibt die listenförmige Erzählung in ihrem Aufbau auch auf Relikte der Fallgeschichte angewiesen: Erst der am Anfang vorweggenommene Mord verklammert die nachfolgenden Kapitel zu Etappen einer Radikalisierung, an deren Ende der ‚Fall‘ steht. Die fallkonstruierende Grenzüberschreitung vom Syntagma zum Paradigma wird als eine prozessuale erkennbar, die das Bild des Überflusses in der assoziativen Nachfolge des Erzählflusses mit der grundsätzlichen „narrative[n] Verfasstheit“⁴⁶ eines jeden ‚Falls‘ in Verbindung bringt. Sie besteht eben darin, dass ‚Fall‘ stets durch die Selektion *und* Kombination von Informationen zustande kommt. Wie nah sich Ordnung und Gewalt in der so definierten Falldarstellung stehen, bringt Bölls Erzählung dadurch zur Anschauung, dass sie das Dominanzverhältnis von gleichzeitig ausgeübter vermittelnder und evaluativer Erzählfunktion beobachtbar in Richtung der letzteren verschiebt, bis Katharina Blum nicht erklärt, sondern erneut verstellt ist. Anhand der narrativen Verfahren führt die Erzählung so vor, wie jeder ‚Fall‘ unhintergebar erstens ein Produkt und zweitens von Gewalt ist. Eine rein mimetische, faktuale Rede vom ‚Fall‘ kann es daher nie geben, wie der Erzähler weiß: „[D]er Fall der Katharina Blum“ werde „ohnehin mehr oder weniger fiktiv bleiben“ (KB 7).

Literatur

Böll, Heinrich: Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Erzählung. Mit einem Nachwort des Autors: Zehn Jahre später. Köln [1974] 2018.

Bräunert, Svea: Gespenstergeschichten. Der linke Terrorismus der RAF und die Künste. Berlin 2015.

Contzen, Eva von: Die Affordanzen der Liste. In: LiLi 47.3 (2017), 317–326.

Dudaš, Boris und Barbara Kasun: Gewalt in Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: Ditura 12 (2018), 31–40.

⁴⁵ Sinka 1981 nähert sich der aggressiven Eliminierung von Widerständen als Bedingung der erzählerischen Verkettung bereits an und verortet den Beginn des Widerstands schon in den „Pfüthen“, die sie mit Ereignissen identifiziert: „The events cannot be reconciled with each other. The narrator’s sources, as opposed to those of the police and press, do not flow together unproblematically. Thus even the metaphor chosen by the narrator to unify his tale – the puddles that lead nowhere, the sources of water that refuse to merge despite efforts to drain them, to reroute them to another level or to link them by channels – turns out to be an image of resisting unification.“ (169)

⁴⁶ Frey 2013, 282.

- Durzak, Manfred: Entfaltung oder Reduktion des Erzählers? Vom „Verf.“ des „Gruppenbildes“ zum Berichterstatte der „Katharina Blum“. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Böll. Untersuchungen zum Werk. München 1975 (Queensland Studies in German Language and Literature 5), 31–53.
- Enzensberger, Hans Magnus: Der Triumph der *Bild*-Zeitung oder Die Katastrophe der Pressefreiheit [1983]. In: Ders.: Baukasten zu einer Theorie der Medien. Kritische Diskurse zur Pressefreiheit. Hg. v. Peter Glotz. München 1997, 133–144.
- Frey, Christiane: Fallgeschichte. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben (Hg.): Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2013, 282–287.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn 2010.
- Giles, Steve: Narrative Transmission in Böll's „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: *Modern Language* 65 (1984), 157–163.
- Harris, Nigel: „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. The Problem of Violence. In: Michael Butler (Hg.): *The Narrative Fiction of Heinrich Böll. Social Conscience and Literary Achievement*. Cambridge 1994 (Cambridge Studies in German), 198–218.
- Honnef, Theo: Heinrich Böll, „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: Ders.: *Nackte Kaiser*. Ein unvoreingenommener Blick auf einige Klassiker der neueren deutschen Literatur. Norderstedt 2011, 38–59.
- Knoll, Johanna: Fiktion eines Berichts. Narrative Reflexe sozialgeschichtlicher Konstellationen in Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 35.2 (2004), 101–117.
- Krohe, Thorsten: *Bild* kannte weder Gnade noch freie Diskussion. In: *Studien zur Deutschkunde* 39 (2008), 167–177.
- Müller-Dietz, Heinz: Massenmedien, gesellschaftliches Bewußtsein und Kriminalität in Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: ders.: *Grenzüberschreitungen*. Beiträge zur Beziehung zwischen Literatur und Recht. Baden-Baden 1990, 505–515.
- Paefgen, Elisabeth K.: Ulrike – Katharina – Antigone. Heinrich Bölls politisch-literarisches Wirken in der Bundesrepublik der 1970er Jahre. In: Dies.: *Film und Literatur der 1970er Jahre*. Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste. Bielefeld 2016 (Lettre), 89–117.
- Pethes, Nicolas: *Literarische Fallgeschichten*. Zur Poetik einer epistemologischen Schreibweise. Konstanz 2016.
- Raupach, Christina: Die Ohnmacht des Individuums im Fokus moderner Medien. Literarische Auseinandersetzungen Heinrich Bölls und Martin Walsers mit der ‚vierten Gewalt‘. In: Miriam Seidler (Hg.): *Wörter für die Katz? Martin Walser im Kontext der Literatur nach 1945*. Frankfurt a. M. 2012 (Ästhetische Signaturen 1), 119–137.
- Römhild, Dorothee: Die Ehre der Frau ist unantastbar. Das Bild der Frau im Werk Heinrich Bölls. Pfaffenweiler 1991 (Thetis 2).
- Röttgers, Kurt: Gewalt. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3: G–H. Darmstadt 1974, 562–570.
- Schaffrick, Matthias und Niels Werber: Die Liste, paradigmatisch. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 43.3 (2017), 303–316.
- Scheiffele, Eberhard: Kritische Sprachanalyse in Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: Ders.: *Über die Rolltreppe*. Studien zur deutschsprachigen Literatur. Mit einem Entwurf materialer literarischer Hermeneutik. München 1999, 243–255.
- Schlicht, Corinna: Hate Speech und Antifeminismus. „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ revisited. In: Rolf Parr und Liane Schüller (Hg.): *Ästhetische Lektüren – Lektüren des Ästhetischen*. Für Werner Jung. Bielefeld 2021, 165–177.

- Schöning, Matthias: Was es bedeutet, gegen Journalisten zu hetzen. Ein Blick in die Literaturgeschichte von Gustav Freytag bis Josef Haslinger. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 43.1 (2018), 47–67.
- Seidel, Sarah: „Erfunden von mir selbst ist keine einzige dieser Geschichten“. August Gottlieb Meißners Fallgeschichten zwischen Exempel und Novelle. Hannover 2018.
- Sewell, William S.: „Konduktion und Niveauunterschiede“. The Structure of Böll's „Katharina Blum“. In: Monatshefte 74.2 (1982), 167–178.
- Sinka, Margit M.: Heinrich Böll's „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ as Novelle or How a Genre Concept Develops and Where It Can Lead. In: Colloquia Germanica 14.2 (1981), 158–174.
- Sölle, Dorothee: Heinrich Böll und die Eskalation der Gewalt. In: Merkur 9 (1974), 885–887.
- Stäheli, Urs: Das Soziale der Liste. Zur Epistemologie der ANT. In: Friedrich Balke, Maria Muhle und Antonia von Schöning (Hg.): Die Wiederkehr der Dinge. Berlin 2012 (Kaleidogramme 77), 83–101.
- : Indexing. The Politics of Invisibility. In: Environment and Planning D: Society and Space 34.1 (2016), 14–29.
- Wiedmann, Karen: Medienterror. Sprachliche Gewalt in der Boulevardpresse und ihre Folgen am Beispiel von Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. In: Stefan Bronner und Hans-Joachim Schott (Hg.): Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen. Bamberg 2012 (Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien 3), 173–191.
- Zipes, Jack: The Political Dimensions of „The Lost Honor of Katharina Blum“. In: New German Critique 12 (1977), 75–84.



Daniel Karrer
Untitled, 2022
Oil, Acrylic, Reverse Glass Painting, 40 x 50cm

Enough is enough

Hydrologie der Gewalt in Karen Duves *Regenroman*

Cornelia Pierstorff

Einleitung

Karen Duves *Regenroman* (1999) steht ganz im Zeichen des Wassers. Wie bereits der Titel verrät, regnet es nicht nur unentwegt, sondern es fließt, quillt, sickert, dampft und modert – und zwar in und aus sämtlichen Schauplätzen wie auch aus allen Figuren. Ausgerechnet in ein abgelegenes Moor nämlich ziehen die beiden frisch Vermählten, der wenig erfolgreiche Autor Leon und seine jüngere und ausgesprochen angepasste Frau Martina, die eigentlich Roswitha heißt. Dort erwartet die beiden aber nicht die ersehnte ländliche Idylle fernab der Großstadt. Durch den anhaltenden Regen ist der Boden im Moorgebiet überwässert und das steigende Grundwasser setzt dem neu erworbenen Haus mehr und mehr zu, bis es schließlich in sich zusammenstürzt. Dieser langsam vonstattengehende Prozess begleitet, grundiert und spiegelt die Handlung um Leons Konflikt mit dem gewalttätigen Zuhälter und Ex-Boxer Pfitzner und dessen Handlanger Harry, der in der grausamen Vergewaltigung Martinas und der Vergeltung durch zwei Nachbarinnen seinen Höhepunkt findet. Dabei ist die Gewalt stets auf die exzessive Wassermotivik bezogen und erhält in diesem Bezug eine andere, nämlich strukturelle Qualität, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Bereits Karl-Wilhelm Schmidt spricht in einem Beitrag von 2000 über Duves *Regenroman* von einer „detailfreudige[n], dem Thema stets neue Nuancen abgewinnende Rhetorik des Wassers, die in eine Poetik der Sintflut mündet“, wobei er zwar konstatiert, dass „die Metaphorik in diesem Zusammenhang eine genauere Betrachtung verdient“,¹ sie aber selbst nicht einlöst. Denn der Roman bewirtschaftet über seine komplexe Metaphorik das Wasser in einem System aus Wasserkreisläufen, das mit einer ubiquitären Gewalt assoziiert ist, der letzten Endes alle Figuren unterworfen sind. So lässt sich die „Rhetorik des Wassers“ als Hydrologie, als metaphorische Bewirtschaftung spezifizieren.

Die Logik, die dieser Hydrologie zugrunde liegt, ist die einer kontinuierlichen Grenzüberschreitung, die letztendlich jede Grenze verabschiedet. Denn in seinen

¹ Schmidt 2000, 172.

hydrologischen Prozessen wie dem steigenden Grundwasserspiegel, dem Regen, der erhöhten Luftfeuchtigkeit etc. kennt das Wasser keine Grenze. Nur noch scheinbar markiert es einen Punkt, an dem das sprichwörtliche Fass zum Überlaufen gebracht wird, gleichzeitig stellt sich an diesem Punkt heraus, dass jeder Tropfen bereits zu viel und damit gewaltsam war. Entsprechend müssen, um die Verbindung von Wasser und Gewalt zu beschreiben, zwei Systemstellen des Wassers als Metapher unterschieden werden.² Erstens dient das Wasser im Roman als universeller Bildspender, der in einzelnen Substitutionen beschrieben werden kann: Das Wasser steht Modell für den Raum, für die Körper der Figuren, aber auch für Sexualität oder körperliche Gewalt. Daraus folgt eine Entdifferenzierung, die zur zweiten, nämlich strukturellen Systemstelle der Metapher führt. Das Wasser wird in seiner Struktur – die wiederum auf rhetorischen Verfahren beruht –, zur spezifischen Metapher struktureller Gewalt, so meine These. Kurz: Das Wasser entspricht der strukturellen Gewalt darin, dass es ein System bildet, indem es zwar punktuell wenig bis gar nicht vorhanden zu sein scheint, insgesamt aber immer zu viel ist – nicht zuletzt ist das Wasser in diesem Roman auch ‚zu viel Metapher‘. Um diesen Zusammenhang herauszuarbeiten, beschreibe ich in einem ersten Schritt die Tropik des Wassers, mit der die drei Motti dem Roman ein hydrologisches Programm der Gewalt voranstellen, das über metaphorische und metonymische Verfahren das Wasser von Anfang an als Strukturmodell – und eben nicht als einzelne metaphorische Substitution – entwirft. Daran anschließend zeige ich zweitens, wie der Roman in der Beziehung von Figur und Raum strukturelle Gewalt figuriert, wobei ebenfalls das Wasser leitend ist. Drittens schließlich geht es um die Art und Weise, wie die Hydrologie der Gewalt sprachlich, narrativ und gattungspoetologisch zum textgenerativen Verfahren wird, so dass die Erzählung selbst strukturelle Gewalt bildet.

Die Motti und deren hydrologisches Programm

Seit jeher wird dem Wasser eine ambivalente Kraft zugeschrieben: ein enormes destruktives und ein ebenso produktives Potenzial, Naturgewalt und Lebensgrundlage. Vielgestaltig findet sich diese Ambivalenz in der kulturellen Imagination verschiedener kultureller und historischer Kontexte veranschaulicht. Die Ambivalenz entfaltet sich in diesen Imaginationen in einem Zusammenspiel von Wasser und Erde, wobei an letzterer Zerstörung und Fruchtbarkeit des Wassers gleichermaßen in Erscheinung treten.³ Eben diese mehr als abgegriffenen Topoi zitiert und montiert Duves *Regenroman* geradezu exzessiv. Mit einem entscheidenden Unterschied: Von der Ambivalenz selbst im Sinne widerstreitender Bewertungen ist im *Regenroman* wenig übrig.⁴ Trotz seiner üppigen Flora und Fauna ist das Moor ein Raum der Gewalt und des Todes, dessen mikrokosmische Schönheit nicht Positives hervorbringt, sondern höchstens die ihr zugrunde liegende Gewalt zu überdecken scheint.⁵ Dass das so ist, hat mit der Gewaltsemantik des Wassers in diesem Roman zu tun. Denn das Wasser selbst ist mit Gewalt assoziiert, wie ich im Folgenden zeigen möchte, jedoch auf eine spezifischere, nämlich strukturelle Art und Weise als in der Funktion, in der das Wasser ohnehin uni-

² Auf die Notwendigkeit einer Differenzierung weist auch Schmidt hin, vgl. Schmidt 2000, 172.

³ Vgl. Böhme und Böhme 1996, bes. 50–54.

⁴ Zum Begriff der Ambivalenz s. Berndt und Kammer 2009, 18–24; Meixner 2019. Zur eindeutig zerstörerischen Kraft des Wassers im *Regenroman* vgl. Ludden 2006, 52; Shafi 2006, 376.

⁵ Vgl. Shafi 2006, 377. Daran schließt sich das Argument an, dass Moor und Stadt keine Gegenräume darstellen, sondern ihnen dieselbe (gewaltvolle) Semantik zugrunde liegt, vgl. Brittnacher 2015, 166.

verseller Bildspender in diesem Roman ist. Indem das Wasser als der Gewalt struktur-analog entworfen ist, fallen die beiden Pole der Ambivalenz, die Destruktivität und Produktivität, zusammen. Die beiden Kräfte, so die These dieses ersten Abschnitts, sind der hydrologischen Struktur gemäß keine Gegensätze, sondern es geht um eine Produktivität, die zerstörerisch und gewaltvoll ist.

Bereits die drei Motti des Romans geben das hydrologische Programm der Gewalt vor. In ihrer Zusammenstellung an das ökonomisch ausgesprochen erfolgreiche Genre von Zitatsammlungen erinnernd,⁶ ist dieses Programm zugleich ein humoristisches. Es finden sich die Stimme des alttestamentlichen strafenden Gottes montiert mit einem „*Englische[n] Sprichwort*“ und der Sentenz einer Nonne mit dem generischen Namen „*Schwester Mary Olivia*“⁷ (R 5; Herv. i. O.). Doch auch wenn gerade die augenfällige Heterogenität der Quellen auf einen komischen Effekt in der Art eines concettistischen Witzes abzielt, ist die Zusammenstellung keinesfalls beliebig. Von besonderer Bedeutung ist selbstredend das erste Zitat, weil es die Spannweite des Concettos vorgibt. Den Anfang bildet nichts Geringeres als *die* Urszene der destruktiven Kraft des Wassers in der westlichen Kulturgeschichte schlechthin: die alttestamentliche Sintflut.⁸ Ausgerechnet für seinen Anfang greift der Roman damit den Moment auf, der in der Genesis die göttliche Schöpfung revidiert, indem die Unterscheidung von Wasser und Land für einen Neuanfang zurückgenommen wird.⁹ Die Negation des initialen Schöpfungsakts bildet also den Anfang des Erzählens bei Duve.

Im Wortlaut der Menge-Übersetzung beginnt der Roman mit den Worten Gottes, der Noah vor der Sintflut warnt: „Denn wisse wohl: Ich will die Sintflut über die Erde kommen lassen, um alle Geschöpfe, die Lebensgeist in sich haben, unter dem ganzen Himmel zu vertilgen; alles, was auf der Erde lebt, soll umkommen“ (R 5).¹⁰ Im Kontext der Genesis bereitet diese Ansprache Gottes an Noah einen Neuanfang vor und ist trotz der Willenserklärung zur Vernichtung aller Lebewesen letztlich in ein Szenario der Hoffnung funktional eingebettet. Von diesem Horizont ist im *Regenroman* allerdings wenig spürbar. Schon die Tatsache, dass ausgerechnet der Hund des Romans auf den Namen Noah hört, stellt wiederum den Figuren wenig Hoffnungsvolles in Aussicht.¹¹ Aber auch davon abgesehen: Auf diese Weise aus dem Kontext gegriffen, deutet nichts an diesem Zitat auf eine Warnung oder gar einen Akt der Gnade hin. Vielmehr imaginiert der zitierte Sprechakt Gottes die Sintflut als radikalen Gewaltakt, d.h. als alle Lebewesen betreffende Auslöschung. Angesichts dessen, dass das Wasser im Alten Testament das Mittel ist, um diese angekündigte Auslöschung zu realisieren, besitzt die Ankündigung als Motto des *Regenromans* eine doppelte Ebene. Die Ankündigung löst sich in der alttestamentlichen Sintflut, aber eben auch im Dauerregen im ostdeutschen Moor ein, mit dem feinen, aber entscheidenden Unterschied, dass die Auslöschung im *Regenroman* ausnahmslos ist.

Die radikale Gewalt des strafenden Gottes, die mit der Sintflut ausgeübt wird, ist aber nicht allein Ausgangspunkt des Romans. Schließlich folgen zwei weitere Motti, die eine einfache Substitution von Wasser und Gewalt entscheidend modifizieren. Vor diesem Hintergrund der Ankündigung einer Sintflut mutet das zweite

⁶ So findet sich auch das dritte Zitat in einer dieser Sammlungen: Byrne 1994, o.S. In diesem Kontext anschlussfähig ist auch die Auseinandersetzung des *Regenromans* mit Ratgeberliteratur, siehe dazu Hendel 2009, 21–22.

⁷ Hier und im Folgenden unter der Sigle R mit Seitenangabe.

⁸ Vgl. Shafi 2006, 375.

⁹ Vgl. Böhme und Böhme 1996, 57–59.

¹⁰ 1 Mose 6,17.

¹¹ Vgl. Boa 2006, 59–60.

Zitat zynisch an, das der Auslöschung durch Wasser ausgerechnet Regenbekleidung entgegenstellt. Die idiomatische Behauptung, es gebe „kein schlechtes Wetter“ (R 5) hat als Antwort auf die Ankündigung der Sintflut nicht nur einen ausgesprochen komischen Effekt, sondern es beinhaltet einen impliziten Sprechakt der Aufforderung. Das Bild der Regenkleidung, die den Menschen vor der Einwirkung des Regens schützen soll, spielt die Verantwortung nun an die vom Regen respektive der Gewalt Betroffenen und tilgt dabei die Position Gottes aus der Rechnung. In hypallagetischer Verschiebung als „Englisches Sprichwort“ ausgewiesen, bestimmt die Quellenangabe das in Frage stehende Wetter als den als Englisches Wetter bekannten Dauerregen und verharmlost so die Sintflut zum „schlechten Wetter“. Das dritte und letzte Motto schließlich wendet die Verbindung von Wasser und Gewalt in einen impliziten Sprechakt der Drohung: „Das Böse gedeiht an feuchten Stellen“ (R 5), wenn dem Bösen ein organischer Prozess zugeschrieben wird, im Zuge dessen es wächst und „gedeiht“. In dieser Aufeinanderfolge aktivieren die Zitate eine falsche, aber weit verbreitete etymologische Herleitung des Wortes Sintflut als ‚Sündflut‘ (vgl. DWB 20, 1168). Ursprünglich vom germanischen „sin“ („immer, überall, beständig“) stammend (DWB 20, 1168), wurde das Kompositum ab dem 15. Jahrhundert umgedeutet und erhielt in Form eines habitualisierten Missverständnisses eine neue Bedeutung als „flut, die als strafe für die sünde der menschen erging“ (DWB 20, 1168), als ‚Sündflut‘. Indem sie die Bedeutungsverschiebung lesbar machen, verbinden die Motti die Quantität des Wassers mit einer ethisch negativen Bewertung. Auf diese Weise geben die Motti nicht nur die semantische Assoziation des Wassers mit Gewalt vor, sondern sie führen diese Assoziation auf die dem Wasser inhärente Quantität zurück, in der das Viel immer schon ein Zuviel ist: Es ist ‚immer‘ und ‚überall‘, selbst wenn es nicht als Sintflut erscheint.

Obwohl die Motti, insbesondere das erste Motto, Wasser mit Gewalt auf eine Weise semantisch assoziiert, die man als einfache metaphorische Substitution beschreiben könnte, ist die Beziehung zwischen Wasser und Gewalt in den Motti komplexer. In ihrer Tropik, im Zusammenspiel von metaphorischen und metonymischen Verfahren, entwerfen sie nämlich eine Struktur des Zuviels, die Wasser und Gewalt übergeordnet miteinander verbindet: Indem das Wasser (immer schon) zu viel ist, ist es Gewalt. Dass es zu viel ist, tritt allerdings erst als Effekt in den metaphorischen und metonymischen Verfahren zutage. Metonymisch werden Wasser und Gewalt über eine Relation der Kausalität verbunden, indem das Wasser im Alten Testament als Gottes Strafe für die Gewalt unter den Menschen in einer sachlogischen Relation zu selbiger steht. Während so das erste Motto eine Kausalrelation einführt, in der das Wasser auf die Gewalt zurückzuführen ist, kehrt das letzte Motto diese Kausalität um: Das Böse, das man wiederum in metonymischer Beziehung zur Gewalt als seiner Erscheinungsform verstehen könnte, entsteht möglicherweise aus dem Wasser. Damit deutet die Abfolge der Motti einen Kreislauf an: Aus Gewalt folgt Wasser, aus Wasser Gewalt.

Doch schon das erste Motto hält auch eine metaphorische Verbindung bereit, die neben die Kausalrelation tritt und diese ambiguiert. Metaphorisch werden Wasser und Gewalt nämlich verbunden, indem das Wasser derart mit der Gewalt zusammenfällt, dass es Gewalt bedeutet. Denn die Sintflut ist ja nicht nur die Reaktion auf die Gewalt unter den Menschen nach dem Sündenfall, sondern sie ist die Art und Weise, wie Gott selbst Gewalt ausübt und die Strafe vollzieht.¹² Die göttliche Gewalt im Sinne der *potestas*, der Verfügungsgewalt, äußert sich so im Umschlag zu einer zerstörerischen Gewalt im Sinne einer *violentia*.¹³ Allerdings scheint die göttliche

¹² Für die theologische Diskussion in diesem Punkt siehe exemplarisch Baumann 2006, 54–55.

¹³ Für einen Überblick über die theologische und religionsgeschichtliche Problemstellung vgl. allgemein

potestas und mit ihr die Position eines Gottes, der als intentionaler Agent der Gewalt auftritt, in der Verkürzung und Fokussierung, die das Zitat im Kontext der Motti vornimmt, in gewisser Weise aus der Gleichung gekürzt. Denn die Radikalität der göttlichen Strafe – die Vernichtung aller Lebewesen auf der Erde – entspricht der Ubiquität der Gewalt auf der Erde: „Die Erde ist gefüllt von Gewalttat“,¹⁴ heißt es in der Lutherübersetzung. Wo Gewalt ist, soll Wasser werden, könnte man diese Übertragung auf den Punkt bringen. Ein Zuviel der Gewalt löst ein Zuviel an Wasser aus, das aber gleichzeitig wiederum mit Gewalt zusammenfällt. Damit kehrt sich auch die metaphorische Relation um, indem nun nicht mehr (nur) Wasser Gewalt bedeutet, sondern Gewalt umgekehrt zum Bildspender für das Wasser wird.¹⁵

Während die metonymischen Relationen die Umschläge von Wasser in Gewalt markieren und dabei Gewaltakte als Transgressionen anzeigen, ist es die reziproke metaphorische Relation von Wasser und Gewalt, mit der der Effekt der Struktur insgesamt vor Augen steht: Es gibt eine subtile Gewalt, die auch vor dem Ausbruch immer schon Gewalt ist. Während der Gewaltakt dazu tendiert, sich kategorial von seinen Voraussetzungen zu unterscheiden,¹⁶ macht das Wasser mit seiner inhärenten Quantität – d.h. immer Teil eines hydrologischen Systems zu sein, in dem Viel und Zuviel nicht unterschieden werden können – diese Unterscheidung unmöglich. Dabei sind die verschiedenen Intensitäten und Erscheinungsformen des Wassers leitend: Von der Sintflut über das berüchtigte englische Regenwetter hin zu den feuchten Stellen bildet nicht nur eine metonymische Reihe des Wassers, sondern eben auch eine Antiklimax in der Masse und Intensität des Wassers. Wie das Wasser besitzt auch die Gewalt eine differenzierte Phänomenologie. In seiner metaphorischen Gestalt des Wassers kann der einzelne Gewaltakt nicht mehr kategorial von der subtilen Gewalt unterschieden werden, sondern beide stehen in einem Verhältnis der Kontinuität. Im hydrologischen Programm der Motti, das die Verbindung von Wasser und Gewalt metonymisch und metaphorisch entfaltet, erscheint Gewalt zuerst als Gewaltausbruch, der rückwirkend seine nicht minder gewaltvolle Basis offenlegt. Die Akte heftiger körperlicher Gewalt, das legt die komplexe Tropik nahe, sind eingebettet und werden genährt von subtileren Formen der Gewalt, die ihnen Vorschub leisten. Anders als in den metaphorischen Beziehungen, die das Wasser sonst in seiner Funktion als universeller Bildspender in diesem Roman unterhält, geht es also in der Beziehung zur Gewalt weniger um einzelne metaphorische oder metonymische Effekte, sondern um die Struktur, die in ihrem Zusammenspiel zum Tragen kommt.

Die Konsequenzen daraus für das Konzept von Gewalt sind nicht zu unterschätzen. Dadurch dass Wasser und Gewalt in den drei Motti sowohl metonymisch und metaphorisch verbunden werden, scheint es kein Jenseits mehr zu geben, weder vom Wasser noch von der Gewalt. Denn die beiden tropischen Dimensionen, die man mit Roman Jakobson als syntagmatische und paradigmatische Achse der literarischen Darstellung beschreiben könnte, sind in der Aufeinanderfolge aufeinander bezogen und analog zu Jakobsons poetischer Funktion in ein textgeneratives Prinzip übersetzt. Wie sich diese Struktur zum Erzählen im Roman insgesamt verhält, werde

Baumann 2006, bes. 9–14. Zum Verhältnis von *potestas* und *violentia* in Bezug auf die Sintflut vgl. Böhme und Böhme 1996, 62.

¹⁴ 1 Mos 6,13.

¹⁵ Zu einer interaktionistischen Theorie der Metapher siehe den Beitrag von Sebastian Meixner in diesem Heft.

¹⁶ Zu verschiedenen Gewaltkonzepten und der Diskussion, ob der Begriff auf intentionale, körperliche Einwirkung beschränkt sein sollte, vgl. Buggeln et al. 2021.

ich im vierten und letzten Abschnitt thematisieren. Doch schon nur mit Blick auf die Motti liegt nahe: In seiner ubiquitären Wassermotivik bildet der Roman die Gewalt als generatives Prinzip ab, das die Kausalitätsrelation in die metonymischen Reihen der Wassermotive einträgt. Die Struktur, die sich in der Wassermotivik durch den Roman hindurch wiederum in metonymischen Reihen entfaltet, wird damit selbst gewaltvoll im Sinne von gewalterzeugend. Somit zielt die komplexe Tropik auf die Vorstellung einer strukturellen Gewalt, deren Struktur und Anschauung das Wasser als hydrologisches System ist.¹⁷ Die Vorstellung von Gewalt, die dabei entworfen wird, ist eine, in der die einzelnen Gewaltakte nicht von einzelnen Akteur*innen ausgeübt werden, sondern von der Struktur produziert werden, womit die einzelnen Akte jeweils auf ihre gewaltvolle Basis in der Struktur selbst verweisen.

Strukturelle Gewalt und kontinuierliche Transgression

In gewisser Weise ist mit den Motti bereits alles gesagt. Was eine solche Vorstellung von Gewalt genau bedeutet, wird allerdings erst in der Romanhandlung greifbar, wenn das hydrologische Programm der Gewalt an Figuren und Raum ausgetragen und in seinen Effekten entfaltet wird. In der Figurenbildung und ihrer Konfiguration in Verbindung mit dem Raum ist das Wasser als Anschauung struktureller Gewalt leitend. In diesen Relationierungen von Figur und Raum stehen die Grenzen – ganz konkret in ihren im Roman leitenden Anschauungsformen von Körper und Erde – im Zentrum, an denen sich das Wasser strukturell als kontinuierliche Transgression zeigt, mit der die Grenzen nur noch die Illusion von Grenzen sind und zur Auflösung tendieren. Dass der Roman an den körperlichen und räumlichen Grenzen zentrale Oppositionen verhandelt und letztendlich auflöst, hat die Forschung insbesondere mit Elizabeth Boa und Julian Koch bereits umfassend dargelegt.¹⁸ Vor dem Hintergrund einer Betrachtung des Wassers in seiner ausdifferenzierten metaphorischen Funktion lässt sich die Verhandlung der Grenze noch einmal genauer bestimmen. Denn an diesem Punkt, an den Grenzen der Körper der Figuren und denjenigen des Raumes in Relation zum Wasser interagieren die beiden Systemstellen der Metapher miteinander: Wasser als universeller Bildspender, der dem Raum und den Figuren gleichermaßen Form verleiht, und Wasser in seiner spezifischen metaphorischen Funktion als strukturelle Gewalt. So bildet sich im steigenden Grundwasser und seinen verheerenden Folgen für das Haus und seine Bewohner*innen ein Maß ab, dessen kontinuierliche Transgression zum einen auf den Umschlagpunkt von struktureller zu körperlicher Gewalt zuläuft, zum anderen aber die strukturelle Gewalt als Basis offenlegt, wie ich im Folgenden ausführen möchte.

Mit den Topoi der Ambivalenz des Wassers ist die Vorstellung einer Grenze oder eines Maßes automatisch mit aufgerufen. In der kulturgeschichtlichen Tradition bemisst sich die Ambivalenz des Wassers zwischen Produktivität und Destruktivität an der Erde. Und wie auch in den verschiedenen Mythen, die diesen Zusammenhang von Wasser und Erde in Personifikationen wie Gaia oder anderer

¹⁷ Ich verwende den Begriff der strukturellen Gewalt zwar in Anlehnung an Johan Galtung (Galtung 1975; Galtung 1998), aber nicht nur als Repression und Ausbeutung, sondern abstrakter als Gefüge aus Praktiken, Werten, Einstellungen, Narrativen und Diskursen, das einzelne Gewaltakte ermöglicht, normalisiert, relativiert oder sogar bestärkt, so dass diese einem Muster folgen.

¹⁸ Vgl. Boa 2006; Koch 2020. Boa geht zwar davon aus, dass der umfangreiche Einsatz von Metaphern zu einer Ambiguierung beiträgt, der die Grenzen verschwimmen lässt (vgl. Boa 2006, 58), differenziert aber nicht das Verhältnis der metaphorischen Ebenen untereinander und die besondere Funktion des Wassers.

Fruchtbarkeitsgöttinnen bebildern,¹⁹ gibt es im *Regenroman* eine Figur, die ihn verkörpert und schon dadurch Erde und (weiblichen) Körper verbindet: Leons und Martinas Nachbarin Isadora Schlei. Dass sich in ihr die – sicherlich durch die (Proto-) Psychoanalyse sowie feministische Theorie anachronistisch beeinflusste – Vorstellung einer chthonischen Muttergottheit aktualisiert, hat die Forschung bereits mehrfach bemerkt.²⁰ Doch obwohl ihre körperliche Üppigkeit und ihre Attribute der Feuchtigkeit auf der einen, ihre Grausamkeit auf der anderen Seite eben die mehr als topische Ambivalenz von Leben spendender und Leben nehmender Kraft geradezu idealtypisch ins Bild setzen, besitzt sie in ihr eine deutliche Schlagseite, die sich im Roman in der Beziehung von Isadora zu Leon realisiert:²¹ Für ihn stellt sie eine Gefahr dar, lockt ihn doch bereits ihr erster Anblick auf eine Verfolgungsjagd in das gefährliche Moor, auf der er einen Schuh auf dieselbe Art und Weise an das Moor verliert, wie er später sein Leben dort verlieren wird. Und auch Isadoras Sorgetätigkeit ist gewaltförmig. Den leidenden und bewegungsunfähigen Leon verspottet sie nur, nachdem sie sich über seinen Widerspruch hinweggesetzt und ihn – liest man ihr Handeln realistisch – vergewaltigt hat, um ihn dann den Schnecken zu überlassen. Zugegebenermaßen ist Isadora insgesamt allzu deutlich eine Figur des Imaginären, so dass ihre „mütterliche Grausamkeit“ (R 231) als sexuelle, masochistische Phantasie Leons zurückgenommen ist.²² Nichtsdestotrotz und gerade in Bezug auf Leon gilt: Entgegen ihres äußeren Erscheinungsbilds ist Isadora gerade nicht fürsorglich und nährend.

Isadora ist aber noch aus einem anderen Grund eine besondere Figur, also nicht nur deshalb, weil sie einen für den Roman paradigmatischen Typus eines kulturellen Imaginären aktualisiert. Sie verkörpert darüber hinaus das Moor insgesamt und so eine spezifische Erscheinungsform der Erde, die sich dadurch auszeichnet, dass sie von Wasser durchdrungen ist.²³ Insofern ist die Schlagseite der Figur zur Gewalt keinesfalls verwunderlich, sondern sie leitet sich konsequent aus der metaphorischen Verbindung von Wasser und Gewalt ab. Dennoch tritt an diesem Punkt ein grundlegendes Problem offen zutage, das sich daraus ergibt, dass das Wasser nicht nur als Metapher für die Gewalt, sondern darüber hinaus als universeller Bildspender fungiert. Geht man nämlich mit einer einfachen metaphorischen Substitution davon aus, dass Wasser respektive Gewalt auf Erde respektive Körper trifft, stellen sich die substituierten Positionen angesichts des Moores als höchst prekär heraus: Diese ‚Erde‘ ist keineswegs das Gegenstück, auf das das Wasser trifft, sondern sie zeichnet sich selbst durch ihren hohen Wasseranteil aus; ihre Sättigung ist charakteristisch. Das Moor vereint also immer schon Erde und Wasser.

Auch diese Vereinigung folgt einer mythologischen Vorlage: dem Mythos von Gaia und Uranos, den der *Regenroman* explizit aufruft: „Die Vereinigung von Himmel und Erde. Es hatte den Himmel einige Monate stetigen Regens gekostet, bis er die Erde so weit gekriegt hatte. Aber schließlich hatte er sie mit seinem Wasser zermürbt, sie völlig durchsetzt, bis sie jeden Widerstand aufgab und ihm entgegendampfte“ (R 224). Eine der Urszenen der Theogonie, der Entstehung der griechischen Götterwelt, ist die Zeugung der Titanen und weiterer Kinder durch Uranos und Gaia, der

¹⁹ Vgl. Böhme und Böhme 1996, 39.

²⁰ Vgl. Ludden 2006, 50. Vgl. auch Koch 2020, 666; Milevski 2019, 385. Zu diesem Typus vgl. Stephan 1987.

²¹ Vgl. anders Koch 2020, 679.

²² So z.B. bei Schmidt 2000, 173. Vgl. Bartel 2020, 243.

²³ Die offensichtliche Verbindung zu Klaus Theweleits *Männerphantasien* (1977) thematisiert Shafi 2006, 380–381. Vgl. dazu auch Ludden 2006, 51–52.

dann Kronos gewaltsam ein Ende setzt.²⁴ Diese Szene, die in der Rezeption durchaus unterschiedlich gedeutet und motiviert wurde,²⁵ erhält in dieser Aktualisierung eine Deutung als gewaltvoll. Keine harmonische Vereinigung also, wie diese Szene in der Folge Hesiods häufig als Naturallegorie interpretiert wurde,²⁶ sondern eine Szene sexueller Nötigung wird in mythologischer Referenz der Moorlandschaft unterlegt. Statt eines singulären Ereignisses, eines einzelnen Gewaltakts legt die mythologische Folie ein kontinuierliches Einwirken über „einige Monate“ nahe, das darauf zielt, den „Widerstand“ zu brechen. Dass die Reproduktionsakte wiederholte Vergewaltigungen sind, ist eine Interpretation des Mythos, der sich in der feministischen Rezeption häufiger findet.²⁷

Im Horizont der komplexen Tropik des *Regenromans* lässt sich auch an dieser mythologisch gerahmten Landschaftsszene die spezifische Bedeutung des Wassers beschreiben. Denn übersetzt man die zur Allegorie ausgestaltete Szene in ihre sexuelle Bedeutung, dann veranschaulicht das Wasser sowohl Sexualität als auch Gewalt, so dass Penetration und gewaltvolle Nötigung in dem Moment zusammenfallen, in dem der Widerstand gebrochen wird. Obwohl „sie“ – die Erde – in dieser Szene denkbar passiv dargestellt ist und diese so auf der einen Seite eine klare Rollenverteilung in aktive Täter- und passive Opferposition nahelegt, nimmt die Hydrologie der Szene diesen klaren Gegensatz wieder zurück: In einer Gegenbewegung „dampft“ das Wasser nun dem Himmel entgegen und deutet eine Gegengewalt an, die in derselben Struktur, der kontinuierlichen Transgression des Wassers gründet. Mit Regen und Dampf ist ein Kreislauf angezeigt, in dem die gewaltsame Einwirkung des Himmels durch den Regen auf den weiblich konnotierten Erdkörper nur einen Ausschnitt darstellt. Nicht zuletzt deshalb, weil in der einflussreichsten Version des Mythos nach Hesiod Gaia Uranos selbst hervorgebracht hat,²⁸ ist die Frage nach der Kausalität ohnehin obsolet; der Wasserkreislauf, die verschiedenen Aggregatzustände und Formen veranschaulichen die unbestimmbare Kausalität lediglich noch. Dass diese Szene innerhalb der Theogonie dann ja nicht nur die gewaltsame Entmachtung des Uranos durch seinen Sohn Kronos, sondern in der Folge auch die gewaltsame Tötung der eigenen Kinder durch Kronos nach sich zieht, zeigt einmal mehr, inwiefern Duves Hydrologie in ihren mythologischen Referenzen auf die Vorstellung einer Unhintergebarkeit der Gewalt zielt.

Mit der intertextuellen Referenz auf Gaia und Uranos wird deutlich, dass die Verbindung von Körper und Erde im Wasser über die paradigmatische Figur Isadora hinausgeht und sich in verschiedenen Figurationen des Romans wiederfindet. Denn es ist nicht unbedeutend, dass die mythologische Aufladung der Moorlandschaft Teil einer Passage ist, die von Martinas Weg durch das Moor erzählt und deren Landschaftsbeschreibung auch als interne Fokalisierung und somit als figurengebundene Deutung des Moores verstanden werden können. In dieser Deutung nimmt sie ihre eigene Vergewaltigung durch Harry vorweg, die in ihrer ausführlichen und expliziten Darstellung als zentrales Ereignis den Umschlagpunkt der Handlung von subtiler, unterschwelliger Gewalt hin zur direkten, körperlichen Gewalt bildet.²⁹ Auf diese Weise

²⁴ Vgl. Hesiod theog. 154–186. Vgl. Käppel, 1025–1026.

²⁵ Vgl. Graf 1998, 733–734.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. exemplarisch Prinzinger 1997, 54.

²⁸ Vgl. Hesiod theog. 126–128.

²⁹ Vgl. ähnlich Shafi, die mit Sabine H. Smith von einem „continuum of violence“ (Shafi 2006, 382) spricht. Vgl. auch Hendel 2009, 97–98. Ein weiteres Kontinuum besteht zwischen der Gewalt, die Mar-

mit der Hydrologie der Gewalt aufs Engste verflochten, erscheint die Vergewaltigung eine Konsequenz aus dem steigenden Wasser der Moorlandschaft durch die andauernden Regenfälle. Gewalt, auch der konkrete Gewaltakt, ist damit in gewisser Weise von Täterschaft entkoppelt und in die Struktur verlagert.³⁰ So wie der Vergewaltiger Harry ohnehin nur als Pfitzners Instrument agiert und dessen Anweisung ausführt, ist er vor diesem Horizont vor allem Agent der strukturellen Gewalt, die die Hydrologie veranschaulicht. Über sie ordnet die Erzählung den transgressiven Moment, den sie als Vergewaltigung figuriert, rückwirkend in seine nicht minder gewaltvolle Basis ein.

Dass das Wasser und seine Hydrologie den Figuren, ihren Körpern und ihrer Beziehung zum Raum eine gewaltvolle Basis unterlegt, die in kontinuierlichen Transgressionen besteht, führt von Martina wieder zu Isadora und ihrer Funktion als Verkörperung des Moores zurück. Denn an ihr zeigt sich, wie Gewalt auf die Vorstellung einer Grenze bezogen ist, die sich allerdings als Illusion entpuppt und dabei Gewalt als kontinuierliche Transgression entlarvt. Damit muss selbst die differenzierte Lektüre Julian Kochs revidiert werden, der zwei grundsätzlich verschiedene, je gegenderte Formen der Transgression im *Regenroman* voneinander unterscheidet: die gewaltvolle, männliche Penetration und die vornehmlich weiblich konnotierte Durchdringung, die er als den gewaltlosen Gegenentwurf versteht.³¹ Dass diese Gegenüberstellung aber nicht erst wie Koch zeigt nachträglich, sondern bereits von vornherein ebenso wenig stabil ist wie die Grenzen und die über sie nur noch als Zitat geordneten semantischen Oppositionen selbst, wird deutlich, wenn man mehrere Szenen parallel liest, die auffällige Ähnlichkeiten aufweisen: Leons wiederholter Sex mit Isadora und sein qualvoller Tod im Moor. Bei der diesen Szenen zugrunde liegenden Gewalt handelt es sich wie in Martinas Fall um sexualisierte Gewalt, allerdings stellt sich der Zusammenhang von Sexualität und Gewalt erst in der Serie her. Die Szenen verbindet eine Vorstellung von einem mit Flüssigkeit assoziierten Körper, in den eingedrungen wird:

Er legte sich auf sie. Sie war ungeheuer weich. Na klar war sie weich, aber so weich hatte er sie nicht erwartet. Fast ohne Widerstand. Wie Brei, wie Kuchenteig. Gott, wann hatte er seinen Finger zum letzten Mal in eine Schüssel mit Kuchenteig gesteckt? Das musste gewesen sein, als er noch ein Kind war. Er wühlte sich hinein. Es war das erste Mal, dass er mit einer Frau schlief, die dick war. Es war gut. Es war so ... – so weich. So viel. Als würde er mit dem ganzen Moor schlafen. (R 161)

Intern fokalisiert ist der Sex zwischen Leon und Isadora in seiner narrativen Darstellung imaginativ überformt. Die Darstellung folgt einer Anordnung mit einer klaren Rollenverteilung von aktiver, penetrierender Position und passiver, penetrierter Position. Besetzt sind die Positionen dieser Anordnung entsprechend heteronormativer Konvention, was sich bis in die Syntax, grammatische Subjekt- und Objektpositionen sowie transitive Verbformen, fortsetzt.³² Darin erinnert die Anordnung an die mythologische Folie von Gaia und Uranos, mit dem entscheidenden Unterschied, dass das Wasser nun nicht mehr metaphorisch mit der penetrativen Position verbunden, sondern ganz an der penetrierte Position abgebildet wird: als weicher, fluider Körper, als „Brei“ oder „[T]eig“, der aufgrund seiner Fluidität „[f]ast ohne Widerstand“ und

tina durch die männlichen Figuren erfährt, und der Gewalt, die sie gegen ihren eigenen Körper richtet, vgl. Bartel 2020.

³⁰ Vgl. ähnlich Hendel 2009, 99–100.

³¹ Vgl. Koch 2020, 665.

³² Vgl. Boa 2006, 62.

damit leicht zu penetrieren ist. Dass dieser fluide Körper mit der Struktur des Wassers und seiner inhärenten Quantität in Zusammenhang steht, in der ein Viel nicht mehr von einem Zuviel unterschieden werden kann, wird über die doppelte Attribuierung „so weich“ und „[s]o viel“ nahegelegt. Obwohl der Körper nicht explizit als Zuviel bezeichnet und so klar als transgressiv ausgewiesen wird, impliziert die Darstellung des fluiden Körpers eine grundsätzliche Maßlosigkeit und entspricht darin dem „Unermessliche[n]“ (R 93) des Moores: Isadoras Körper ist nicht ausreichend oder genug, sondern er ist – wie das Wasser – schlicht „viel“.

Viel ist an dieser Stelle aber vor allem die Imagination und damit sind es auch die Erzählverfahren, die diese Szene ausgestalten. Denn in einer, durch die erlebte Rede an Leon gebundenen Regressionsphantasie ist die Penetration zudem verdoppelt, wenn sie mit dem naschenden Kind verglichen wird, das den Finger in den Kuchenteig steckt. Die Verdoppelung geht mit einer Verschiebung einher, indem die Darstellung der Imagination diejenige des sexuellen Aktes ersetzt, der imaginierte Finger wiederum den realen Penis. Wenn in der zweiten Szene Leons Ejakulation mit einem Topf überkochender Milch verglichen wird (vgl. R 233), dann greift sie dieselbe Bildlichkeit wieder auf. Allerdings wird die Fluidität nun der penetrierenden Position zugeschrieben: „Es quoll einfach so aus ihm heraus“ (R 233), und zwar nachdem er den Widerstand aufgegeben hat – Letzteres wiederum eine Verbindung zur überwältigten Gaia respektive Martina. Es ist nun sein Körper, nicht der Isadoras, an dem sich das Zuviel des Wassers figuriert. So ‚überkommt‘ es ihn nämlich gleich doppelt: Er ejakuliert und weint (vgl. R 233–234). Die beiden aufeinander bezogenen Sexszenen bilden so in der Verunsicherung der Positionen Viel und Zuviel aufeinander ab.

Während das Wasser im *Regenroman* schon mit den Motti Gewalt veranschaulicht, scheinen diese Szenen Gewalt geradezu auszuschließen. Auf den ersten Blick aktiviert die Darstellung der Sexualität stattdessen die Vorstellung der mit Mütterlichkeit assoziierten, lebensspendenden Kraft des Wassers, die im hydrologischen Programm verabschiedet wurde. Der Vergleich der Ejakulation mit dem überkochenden Milchtopf ist nämlich nicht der erste Vergleich, sondern zuerst werden ex negativo drei andere Vergleiche ins Feld geführt, mit denen die reguläre Ejakulation von dieser besonderen unterschieden wird: „Es war nicht wie sonst, nicht wie ein Schuss, ein Platzen oder eine Eruption“ (R 233). Die Reihe der negativen Vergleiche schreibt der Ejakulation nicht nur grundsätzlich eine gewisse Plötzlichkeit und Intensität zu, sondern ruft als Negativfolie auch die topische Metapher vom Penis als Waffe auf, das kulturelle Imaginationen von männlicher Potenz an Gewalt knüpft – eine Verbindung, die sich der Darstellung von Martinas Vergewaltigung spiegelt (vgl. R 251–252).³³ Doch diese entschiedene Abkehr von gewaltförmiger Sexualität ist nur dem Schein nach gewaltlos. Schließlich ist die Gewalt an Isadora delegiert, wenn auch die Perspektivierung des Erzählens und die Imagination, die darin zum Ausdruck kommt, weiterhin an Leon gebunden sind, womit das Erzählte zwischen masochistischer Phantasie und sexualisierter Gewalt in der Schwebe bleibt. Doch die Frage, von welcher Figur die Gewalt ausgeht, verkennt die Tatsache, dass der Roman die Akte der Gewalt in einer strukturellen Gewalt aufhebt, die im Wasser ihre Anschauung erhält. So entspricht auch Leons vermeintlich gewaltlose Ejakulation im kontinuierlichen Quellen, das „sanft, langsam und unglaublich lange“ (R 233) dauert, ja ausgerechnet jener kontinuierlichen, kaum merklichen Transgression des Wassers, die im hydrologischen Programm des Romans mit struktureller Gewalt verknüpft ist. Leons langsame

³³ Vgl. Shafi 2006, 381.

Ejakulation veranschaulicht eben die kontinuierliche Transgression struktureller Gewalt, die den einzelnen Gewaltakt in sich aufhebt.

Vor diesem Bild stellen sich auch die Gewaltakte der Romanhandlung anders dar. Richtet man nur den Blick auf die direkt erzählten, von Figuren ausgeübten Gewaltakte der Handlung wie insbesondere Martinas Vergewaltigung, dann scheinen sie radikale Momente der Transgression zu sein, die sich von der restlichen Handlung deutlich abheben.³⁴ Mit Blick auf das Wasser wird diese Unterscheidung problematisch. So sind die Szenen, die Gewalt und Wasser respektive Flüssigkeit miteinander verbinden, nur scheinbar entlang einer Geschlechterbinarität auf aktive und passive Positionen geordnet: der Sex zwischen Leon und Isadora, Martinas Vergewaltigung, die mythologische Folie von Gaia und Uranos. Dass das schon deshalb nicht so ist, weil die Wassermotivik in der komplexen Tropik des Romans das Wasser von seiner kulturell verankerten Ambivalenz in eine Veranschaulichung struktureller Gewalt überführt, wird mit einem genaueren Blick auf diejenigen Szenen klar, in denen das Wasser gleichzeitig körperlicher Gewalt wie auch dem Körper selbst als Bildspender dient, wobei die Metapher auf der ersten Ebene, nämlich als universeller Bildspender, wiederholt in Widerspruch zu sich selbst gerät: Wer penetriert wen? Von wem geht die Gewalt aus? Diese Fragen können mit Blick auf das Wasser nicht mehr beantwortet werden, weil es verschiedene Szenen, aber auch verschiedene Positionen in den Anordnungen dieser Szenen verbindet und dabei entdifferenzierend wirkt.

In der letzten Szene der Reihe, die alle vorhergehenden miteinander verbindet – Leons qualvollen Tod im Moor –, findet das Wasser dabei gewissermaßen zu sich selbst. In einer Art Verschlingungsfigur finden sich alle vorausgehenden Anordnungen darin wieder, wobei sich die Gewalt damit endgültig von figürlichem Handeln oder gar Intentionen löst:

Seufzend ergab er sich in die feuchte Umarmung. Sofort brach der Morast mit grellem Schmerz in seine Lungen ein. Leon rang nach Luft und fraß bloß Sumpf. Nun war das Moor nicht mehr warm und sanft; es eroberte brutal seinen Brustraum, durchsickerte seine Bronchien, vermischte sich mit dem Wasser, aus dem er selbst bestand, und füllte ihn wie ein verschlickendes Schiffswrack. Er krümmte sich im Toteskampf. (R 315)

Zunächst wiederholt die Todesszene auf offensichtliche Art und Weise den Sex mit Isadora, indem sich die Imagination ihres weichen Körpers als Moor nun tatsächlich einlöst. Nicht von ungefähr imaginiert Leon just in diesem Moment ja auch Isadora. Dass Leon nun aber beide Positionen gleichzeitig besetzt, darauf deutet bereits die Variation des Motivs des aufgegebenen Widerstands an, das alle analysierten Szenen miteinander verbindet: Er dringt in das Moor ein und gleichzeitig ist er es, der sich ergibt. Nimmt er also zumindest qua Zitat anfangs noch eine penetrative Rolle ein, wechselt diese in dem Moment, in dem er sich ergibt. Sein Körper wird selbst zum penetrierten Körper, in das nun das Moor durch sämtliche Körperöffnungen eindringt.³⁵ Darin wiederholt sich nun wiederum die gewaltvolle Kraft des Wassers der mythologischen Folie von Uranos und Gaia. In seinem Toteskampf figuriert Leon eine gegenseitige Durchdringung, die in diesem Moment zugleich die krasseste Anschauungsform der Transgression darstellt wie diese auch verunmöglich, weil

³⁴ Diese Lesart findet sich bspw. bei Schmidt 2000, 171.

³⁵ Die Verbindung, die sich damit zur Wasserleiche des Anfangs herstellt, liest Boa überzeugend als Kontrafaktur des Motivs der schönen Leiche, vgl. Boa 2006, 64.

die Körpergrenzen nicht mehr intakt sind.³⁶ In aller Radikalität, die die produktive Destruktivität des Wassers im hydrologischen Programm des Romans mit sich bringt „vermischt[] [er] sich mit dem Wasser, aus dem er selbst bestand“ (R 315). Der Todeskampf figuriert die strukturelle Gewalt des Wassers in ihrer letzten Konsequenz.

Von der Struktur der Gewalt zur Gewalt der Struktur oder: Was reimt sich auf Vergleiche? Leiche

In der Analyse der bereits analysierten Szenen wurde eins mehr als deutlich: Die komplexe Bedeutung des Wassers als Anschauungsform struktureller Gewalt kann nur vergleichend erfasst werden. Damit führen die ubiquitäre Wassermotivik und ihre metaphorischen Dimensionen automatisch zu einem Prinzip der Ähnlichkeit, das Figuren, Schauplätze und Anordnungen beider miteinander verbindet. Das ist zunächst nicht weiter verwunderlich, weil es damit ganz der Struktur literarischer Texte entspricht, wie sie Roman Jakobson beschrieben hat, in der sich das Prinzip der Ähnlichkeit im Syntagma des Textes abbildet.³⁷ Im Fall des *Regenromans* erhält diese Struktur aber eine besondere Bedeutung, denn zum einen stellt der Roman nicht zuletzt über seine zahlreichen Vergleiche Ähnlichkeit regelrecht aus, zum anderen nimmt das Wasser als verbindendes Moment für diese Ähnlichkeit eine entscheidende Rolle ein. Damit werden die Erzählverfahren, insbesondere die Verfahren der Motivierung, mit der Anschauungsform struktureller Gewalt, dem Wasser, enggeführt, worauf ich in diesem letzten Punkt eingehen möchte. Auf diese Weise wird – so die abschließende These – aus der Gewalt ein textgeneratives Prinzip, das selbst die strukturelle Gewalt ausagiert.

Frägt man nach dem Prinzip der Ähnlichkeit als Charakteristikum der Verfahren des Romans, dann fallen sofort die zahllosen Vergleiche ein, die dem Erzählen seine spezifische Färbung verleihen. Verglichen wird alles Mögliche, was Teil der erzählten Welt ist; auch der Bildbereich, dem die Vergleiche entstammen, lässt sich in keiner Weise eingrenzen. Dass sich unter diesen Vergleichen recht außergewöhnliche befinden, hat Karl-Wilhelm Schmidt als „Einbruch des Chaos in eine geordnete Struktur“³⁸ verstanden. Ich möchte im Folgenden eine besonders dominante Funktion dieser Vergleiche in den Blick nehmen: die sprachliche Gewalt. An dieser Funktion wird deutlich, dass die Vergleiche die Struktur des Textes eben gerade nicht ‚stören‘, sondern ihr Symptom sind, indem sie die Struktur als gewaltvoll ausweisen. Nicht selten nehmen die Vergleiche nämlich Abwertungen vor oder imaginieren Szenen der Gewalt, die sich gegen die Frauen im Roman wenden oder Feminisierung als Abwertungsstrategie der männlichen Figuren verwenden.

Über weite Teile sind die Vergleiche und die in ihnen zum Ausdruck kommende Misogynie dabei durch Erzählverfahren der Fokalisierung oder der wörtlichen Rede an Leon gebunden oder zumindest anderweitig als mit seiner Position verbundene Perspektivierung nahegelegt.³⁹ Mit den beiden Sexszenen wurden oben bereits zwei prominente Beispiele analysiert, in denen die Vergleiche Leons Wahrnehmung und Bewertung Isadoras vor das Erzählen des sexuellen Akts treten lassen. Auf diese Wei-

³⁶ Vgl. Koch 2020, 679.

³⁷ Vgl. Jakobson 1983. Als Modell narrativer Verfahren insbesondere realistischer Literatur ausbuchstabiert bei Baßler 2015, bes. 15–30; vgl. auch Kammer und Krauthausen 2020.

³⁸ Schmidt 2000, 172.

³⁹ Vgl. Koch 2020, 678. In Bezug auf die Körper der Figuren vgl. Ludden 2006, 51–52.

se ist der Sex vermittelt über kulturell codierte Bilder, die Leons Wahrnehmung leiten. Die Rolle der Vergleiche für diese Vermittlung wird mehrfach sogar thematisch: „Leon betrachtete ihren [Isadoras; CP] Hintern, berechnete, ob Martinas Hintern zweimal oder dreimal hineinpassen würde. Ihm fiel kein Vergleich ein für diesen hellen, rosigen, aus der Form geratenen Mond“ (R 160). Explizit ist hier das Verfahren des Vergleichs mit Unförmigkeit und Maßlosigkeit verbunden, so dass der metaphorische Code des Wassers selbst dann auftritt, wenn das Wasser im Paradigma verbleibt. Vergleiche und Imaginationen gehen dabei Hand in Hand, um Leons Wahrnehmung zu formieren und zugleich als durch und durch misogyn auszuweisen. Denn von Anfang an liegt der Wahrnehmung eine Gewalt zugrunde, wenn der ersten Szene Leons Vorstellung vorausgeht, dass „Isadora hinterher – wenn er mit ihr fertig war – in den klebrigen Laken kauerte, aus tränenüberströmten Augen zu ihm aufsaß und verständnislos ‚Warum?‘ stammelte“ (R 158). Obwohl die Vergleiche, über die Isadora charakterisiert wird, den Typus einer chthonischen Muttergottheit zitieren und dabei eigentlich ihr Gewalttätigkeit attribuieren müssten, sind es die Vergleiche letztendlich selbst, die gewaltvoll sind. In den Szenen zwischen Leon und Isadora überblendet sich die metaphorische Gewalt des Wassers mit der sprachlichen Gewalt der Vergleiche.

Die Gewalt, die in den Vergleichen zum Ausdruck kommt, ist aber keineswegs an Leon und dessen Wahrnehmung gebunden. Per se gewaltsam sind die Vergleiche nämlich schon zu Beginn des Romans der Figur Martina gegenüber. Sie wird in der Erzählerrede mit einer auffallend misogynen Beschreibung eingeführt, die in keiner Weise die später immer wieder behauptete besondere Schönheit der Figur widerspiegelt:

Sie hatte einen großen Mund – Zähne wie Würfelzucker, die Lippen in den Winkeln wund und ein bisschen ausgefranst. [...] Und die Augen lagen so nackt und verschreckt in ihren Höhlen, als wären diese nicht ihr angestammter Platz, sondern nur ein vorläufiger Zufluchtsort, und es könnte jederzeit der rechtmäßige Besitzer kommen, Ansprüche geltend machen und sie wie zwei Murmeln in die Tasche stecken. (R 8)

Die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbilds leitet mit den Vergleichen in eine Gewaltphantasie über. Während der Vergleich der Zähne mit Würfelzucker noch recht unauffällig das Weiß ihrer Zähne in ein Bild der Süßigkeit transponieren und damit eine zum sexistischen Kosenamen verfestigte Metapher alludieren, die Weiblichkeit mit Konsum und Versuchung assoziiert, ist der zweite Vergleich zu einer kleinen Erzählung ausgestaltet, die von einem Gewaltverbrechen erzählt. Was darin zum Ausdruck kommt, ist also eine bestimmte Perspektive, die in der schönen jungen Frau ein Opfer eines Gewaltverbrechens sieht, lange bevor sie zu einem solchen wird. Die Betonung der Körperöffnungen, des Munds und der Augenhöhlen, auf die sich die Beschreibung zu kaprizieren scheint, lässt darüber hinaus Rückschlüsse auf einen Blick zu – so bereits Heike Bartel –, der den weiblichen Körper auf Möglichkeiten zur Penetration hin abtastet und so selbst penetrativ wird.⁴⁰ Es besteht also ein auffälliger Zusammenhang der Beschreibungen mit ihren Vergleichen und der Gewaltausübung und so könnte man sagen, dass die Akte körperlicher Gewalt sich auf der Basis der sprachlichen Gewalt ereignen, die ihnen den Weg geebnet hat.⁴¹

⁴⁰ Vgl. Bartel 2020, 232–233.

⁴¹ Das Motiv der Augen setzt sich fort, wenn analeptisch von der ersten Begegnung zwischen Leon und Martina erzählt wird, vgl. Boa 2006, 65. In der expliziten Schilderung der Vergewaltigung ist es dann Harry, der droht, Martinas Augen mit einem Messer herauszuschneiden, vgl. R 252.

Ausgerechnet dieses kleine Narrativ eines Gewaltverbrechens, über das Martina vergleichend eingeführt wird, stellt sich innerhalb des ersten Kapitels des Romans als alles andere als bloß ein skurriler Vergleich heraus. Denn der als hypothetisch gerahmte ‚Diebstahl‘ der Augen, der in Martinas Beschreibung seltsam unmotiviert und unnötig spezifisch erscheint, wiederholt und erfüllt sich in der Wasserleiche, die Leon und Martina in der Eröffnungsszene des Romans am Fluss finden und deren „Augäpfel fehlten“ (R 13). Der Vergleich erhält dadurch den Gestus einer Drohung; das Erzählen wiederum das Potenzial, sprachliche Gewalt auszuüben.⁴² Die sprachliche Gewalt, die in den Vergleichen offenbar wird, ist damit nur der Einsatzpunkt für die Gewalt, die sich über die Erzählstruktur herstellt, genauer über das Zusammenspiel von kausaler und so genannter ästhetischer Motivierung, also der Verknüpfung erzählter Ereignisse über eine Kausalitätsbeziehung innerhalb der erzählten Welt und einer solchen Verknüpfung über motivische Ähnlichkeit.⁴³ Innerhalb der Erzählstruktur entsprechen diese beiden Typen der Motivierung den metaphorischen und metonymischen Verbindungen, über die die Motti ihr hydrologisches Programm entfaltet haben.

Dass sich die Struktur der Motti auf diese Weise in der Erzählstruktur fortsetzt, ist mehr als einfach eine simple Analogie. Schließlich bewirkt die komplexe Tropik des Wassers ausgehend von den Motti eine Semantisierung der Struktur selbst. Während das Wasser im Zusammenspiel von metaphorischen und metonymischen Verfahren zur strukturellen Gewalt ausgestaltet ist und ihr so Anschauung verleiht, erhält sie im Erzählen eine andere Dimension: Sie wird an das Erzählen delegiert. Folglich ist jedes Erzählen zu den Bedingungen dieses Romans und seines Programms gewaltvoll. Die Verbindung von Sprache und Gewalt, die in den intra- und extradiegetischen Vergleichen thematisch und greifbar wird, setzt sich in der Erzählstruktur des Romans insgesamt fort und steht dabei wiederum mit dem Wassermotiv in enger Beziehung: Im dichten Netz von über Ähnlichkeit organisierten Motiven, die mehr oder weniger explizit mit dem Wasser verbunden sind, lässt der Roman die Ubiquität der Gewalt als narrativen Effekt entstehen.

Dass die Gewalt im *Regenroman* als ubiquitär erscheint, hängt wesentlich mit der Wasserleiche zusammen, die nicht nur als Figuration der Gewalt in das Gewaltgeschehen einstimmt, sondern die gesamte Handlung rahmt. Noch bevor der Roman mit einer Vorgeschichte der Ehe zwischen Leon und Martina oder Informationen zum Umzug ins Moor aufwartet, steht diese Leiche ganz im Zentrum der narrativen Aufmerksamkeit. An ihr oder besser am Umgang mit ihr werden die beiden Protagonist*innen eingeführt: Leon, der von der Wasserleiche so fasziniert scheint und sie mit einem Ast malträtiert, und Martina, die – nicht weniger fasziniert – in einer genauen Betrachtung die Leiche verlebendigt, nur um ihren vermutlich gewaltvollen Tod imaginativ zu wiederholen. Es werden jedoch nicht nur die Figuren eingeführt, sondern die Szene im Flussbett präfiguriert in gewisser Weise die Romanhandlung insgesamt. Sie bildet den Einsatzpunkt der gewaltsamen Ereignisse respektive Anordnungen, denen sie als Folie dient.

Aus dieser Funktion der Wasserleiche macht der Roman auch kein Geheimnis. Zumindest das Ende des Romans stellt den Bezug mehr als deutlich her und affirmiert damit den Status der Leiche als paradigmatische Figuration innerhalb der Erzählstruktur. Mit der Tierleiche, die die zu den Figuren der Romanhandlung nicht in Beziehung

⁴² Für Butler besteht sprachliche Gewalt in einem Sprechakt der Drohung, der wesentlich auf Körperlichkeit beruht, vgl. Butler 2006, bes. 24–27.

⁴³ Zur ästhetischen und kausalen Motivierung siehe Martínez und Scheffel 2019, 118–127.

stehende, namenlose Familie am Sylter Strand findet, wird ein Bogen zum Anfang geschlagen und ein Kreislauf der Gewalt angedeutet.⁴⁴ Obwohl zwischen der Tierleiche und den Ereignissen im Moor auch eine Kausalrelation besteht – es handelt sich um Harrys Bullterrier Rocky, auf brutale Art mit einem Draht zusammengebunden und in der Elbe versenkt –, ist die relevante Relation die der Ähnlichkeit mit der menschlichen Wasserleiche des Anfangs und somit die einer ästhetischen Motivierung: Beide Leichen werden einen Flusslauf entlang getrieben und zufällig aufgefunden. Aber noch konkreter nimmt das Ende auf den Anfang Bezug: Die beiden Jungen auf Sylt nähern sich der Leiche ebenfalls mit einem Holzstück, auch sie penetrieren wie Leon den toten Körper mit dem Holz; und selbst der Vater der beiden, nachdem er ihr makabres Spiel unterbunden hat, kann es nicht unterlassen, den Körper mit dem Holz zu berühren, wobei er sogar Leons Wunsch des Anfangs wiederholt: „Er musste einfach wissen, ob die Haut reißen würde“ (R 317). Beide Körper eint eine doppelte Versehrung, die aufgrund der metaphorischen Verbindung von Wasser und Gewalt als Hendiadyoin erscheint: Sie tragen Spuren der an ihnen verübten Gewalttat ebenso wie der Einwirkung durch das Wasser. Beide Leichen werden in der Beschreibung gleichsam als Körper interpretiert, der indexikalisch auf den Gewaltakt verweist, der an ihm verübt wurde – am deutlichsten wohl in den fehlenden Augen der menschlichen Leiche respektive den fehlenden Ohren des toten Tieres. Die Einwirkungen des Wassers wiederum abstrahieren vom einzelnen Gewaltakt und verbinden beide Leichen miteinander.

Abgesehen vom semantischen Effekt der Entmenschlichung, den die Verschiebung von der toten Frau hin zum toten Tier zweifelsohne besitzt,⁴⁵ stiftet die Rahmung der Handlung durch die beiden Leichen vor allem eine ganz bestimmte Erzählstruktur. Denn in den Wasserleichen ist ein narratives Potenzial angelegt, das zwei zeitliche Richtungen besitzt: Erstens verweisen die Spuren der Gewalt als Indizien auf die vorausgegangenen Gewaltakte, weshalb sie eine analytische Struktur begründen; zweitens präfigurieren sie aber auch andere Ereignisse über ein Verhältnis der Ähnlichkeit, weshalb in gewisser Weise auch eine proleptische Erzählung in ihnen angelegt ist, die sich zumindest im Nachhinein als solche entpuppt.⁴⁶ Zugegebenermaßen kann nur im Fall der menschlichen Wasserleiche von einer solchen proleptischen Funktion gesprochen werden, weil sie sich auch in Verlauf der Erzählung einlöst;⁴⁷ dadurch dass die Tierleiche nur in der letzten Szene des Romans überhaupt auftritt, bricht das Romanende eine mögliche proleptische Funktion der zweiten Leiche ab. Doch aufgrund der überdeutlichen Spiegelung der beiden Leichenfunde könnte man durchaus behaupten, dass sich in der tierischen Wasserleiche des Endes ebenfalls eine Präfiguration andeutet, in der eine potenzielle Fortsetzung des Gewaltgeschehens angelegt ist. Die ästhetische Motivierung besteht nicht in einer rein semantischen Funktion der Ähnlichkeit, sondern weist darauf hin, dass das Erzählen die Gewalt erzeugt. Die beiden Leichen sind also weitaus mehr als motivischer Rahmen der Romanhandlung, sie organisieren das Erzählen.

Genau mit diesen beiden zeitlichen Richtungen unterscheidet und verbindet die Wasserleiche zwei ganz grundsätzlich verschiedene Dimensionen der Handlung,

⁴⁴ Vgl. Koch 2020, 679; Ludden 2006, 53.

⁴⁵ Vgl. Richards 2018, bes. 496.

⁴⁶ Solche impliziten Prolepsen, die sich erst im Nachhinein aus Vorausdeutungen erweisen, nennt Gérard Genette Vorhalte (wörtlich *amorce*, d.h. „Köder“) und unterscheidet sie von den expliziten Vorgriffen, vgl. Genette 2010, 45.

⁴⁷ Vgl. Schmidt 2000, 173.

die auch zwei verschiedene generische Formate besitzen,⁴⁸ die diese zeitlichen Richtungen ausagieren: die Kriminalerzählung, die entlang der Indizien des Körpers und damit analytisch erzählt, und der Eheroman, der in seinen Ereigniskonfigurationen die Szene mit der Wasserleiche wiederholt und damit ihre proleptische Funktion einlöst.⁴⁹ Die Kriminalerzählung um die Frauenleiche bildet – so könnte man das Verhältnis der beiden Dimensionen beschreiben – den Hintergrund, der Eheroman den Vordergrund, der die Kriminalerzählung qua Ähnlichkeit wiederholt. Die Kriminalerzählung entfaltet sich ausgehend von der Leiche im Flussbett entlang von Indizien narrativ im Text, die alle mehr oder weniger mit dem Krämer Kerbel zu tun haben – sein vernagelter Imbisswagen, sein weißer Kleinbus, die Frauenkleider. Erst das neunte Kapitel verleiht dieser Struktur in Form der polizeilichen Fahndung dann auch Agenten, nur um sie dann regelrecht vor die Wand fahren zu lassen: „Und obwohl die Leiche stark verwest war, bewiesen irgendwelche Spuren in ihrem Körper, dass Kerbel als Täter nicht infrage kam“ (R 294). So tritt mit der Einstellung der Fahndung die kausale Motivierung hinter die ästhetische Motivierung zurück.

Demgegenüber wird die über Ähnlichkeit verbundene Reihe von Anordnungen, die die Wasserleiche präfiguriert, bis zur Schlusszene des Romans am Sylter Strand fortgeführt. Ähnlich sind die Figurationen, in denen sich die Wasserleiche wiederholt, vor allem in einigen wenigen Parametern: in ihrer vertikalen Blickanordnung, in Momenten der Bewegungsunfähigkeit, der Penetration des Körpers – und eben in ihre Assoziation mit dem Wasser. Die Ähnlichkeit der Anordnungen zwischen Martinas Vergewaltigung und dem Sex zwischen Leon und Isadora, die ich oben bereits mit ihren verschiedenen Folien und Variationen herausgearbeitet habe, erhalten in der Wasserleiche somit einen gemeinsamen Einsatzpunkt. Ihr leerer Blick von unten, ihre Bewegungslosigkeit, ihr von Gewalt und Wasser durchdrungener Körper – all das wiederholt sich in der einen oder anderen Variante an den beiden Hauptfiguren Leon und Martina. Zu Martina unterhält die Wasserleiche freilich eine besondere Verbindung, die bereits dadurch vorweggenommen wird, dass Martina selbst wie das Opfer eines Gewaltverbrechens beschrieben wird, als sie auf dem Weg zum Flussufer stürzt: Sie liegt „auf dem Rücken, die Beine idiotisch verdreht, den Rock bis über die Hüften hochgeschoben“ (R 10).

Obwohl es keine kausale Verknüpfung zwischen den Mordfällen an den jungen Frauen, in denen die Polizei ermittelt, und den Ereignissen um Leon, Martina, Harry und Pfitzner gibt, sind sie also miteinander verbunden. Allerdings verschiebt sich mit der zweiten Wasserleiche das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund: Die tierische Wasserleiche legt Indizien zum Gewaltgeschehen des Eheromans und verschiebt so den Vordergrund andeutungsweise in den Hintergrund. Eheroman und Kriminalerzählung stellen sich als zwei Seiten derselben Medaille heraus, womit – gattungspoetologisch argumentiert – dem Genre des Eheromans und dessen Modell heteronormativer Liebe Gewalt unterlegt wird.⁵⁰ In der Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund bilden beide eine Art Kaskade, die die potenzielle Fortführung nach demselben Muster nahelegt: Das eine Gewaltgeschehen bildet jederzeit auch immer den Hintergrund für ein anderes Gewaltgeschehen, mit dem es sich in ein Verhältnis der Ähnlichkeit setzen lässt. Gewalt, die in diesem Roman als strukturelle Gewalt

⁴⁸ Zu der Frage, inwiefern der Roman über verschiedene („triviale“) Gattungsformate neben kulturellen Normen auch eine ‚diskursive Gewalt‘ verhandelt, vgl. Shafi 2006, v.a. 379.

⁴⁹ Vornehmlich als Beziehungsgeschichte bspw. bei Hendel 2009.

⁵⁰ Vgl. ähnlich Boa 2006, 66, die dieses Argument allgemeiner für populäre Gattungen ausführt, die aus Gewaltdarstellung ein ästhetisches Lustempfinden generieren.

entworfen wird, besteht nicht in einzelnen Akten, sondern in den Wiederholungen nach bestimmten Mustern. Kausalität ist dabei nur für den je einzelnen Gewaltakt relevant; er verstellt aber den Blick auf die strukturelle Dimension. Insofern ist es nur konsequent, dass der Roman die Ermittlung um den Mord an der jungen Frau ins Leere laufen lässt. Die relevante Struktur ist diejenige der Ähnlichkeit, in der sich eine eigene Kausalität andeutet, wenn die Wasserleiche Szenen der Sexualität und Gewalt präfiguriert. Abstrakt gesprochen schiebt sich die ästhetische Motivierung vor die kausale der Handlungsfolge und generiert dabei eine zweite Kausalität, eben die des gewaltvollen Erzählens.

Was hat das Zusammenspiel der beiden Arten von Motivierung nun mit dem Wasser und seiner Struktur der kontinuierlichen Transgression zu tun, das in den einzelnen Szenen der Gewalt anschaulich wird? Angesichts des hydrologischen Programms ist es nicht zu unterschätzen, dass der Roman die Prinzipien seiner Erzählstruktur ausgerechnet in einer gewaltsam zu Tode gekommenen Wasserleiche zuerst figuriert. Die Wasserleiche ist als symbolischer Körper übercodiert. Sie verkörpert buchstäblich die Gewalt, die sich aus ihr fortschreibt. An der Wasserleiche überschreitet die Erzählung des Romans nämlich narrativ die einfache kausale Verknüpfung und stellt ihr eine Motivierung über Ähnlichkeit zur Seite. In dieser doppelten narrativen Funktion wird die Wasserleiche zum Einsatzpunkt für eine narrative Struktur, die der strukturellen Gewalt entspricht, die der Roman in den Motti – sozusagen ‚im Kleinen‘ – über metaphorische und metonymische Verfahren als hydrologisches Programm entworfen hat.

Angesichts dessen, dass der Roman Gewalt und Erzählung strukturanalog entwirft, bildet sich in der Gewalt also nicht nur ein textgeneratives Prinzip ab, sondern umgekehrt konfiguriert der Roman strukturelle Gewalt als sich fortsetzende, in bestimmten Konfigurationen wiederholende Gewalt, die narrativ produziert wird. Der Wechsel der Motivierung hat eine spezifische Bedeutung für die Art und Weise, wie der Roman Gewalt entwirft und entfaltet damit das hydrologische Programm der Motti in seinen Konsequenzen. Der Roman überführt die kausale Motivierung, die für eine Kriminalerzählung und ihr zentrales Gewaltereignis strukturstiftend ist, in eine ästhetische Motivierung, die diesem einen Gewaltereignis potenziell unendlich weitere zur Seite stellt. Daraus ergibt sich freilich eine neue Kausalität, die in der strukturellen Gewalt gründet. Während die Kriminalerzählung die Gewalt als Einzelfall behandelt, der in seiner Kausalität restlos aufgeklärt werden kann, zeichnet den Roman insgesamt ein strukturelles Zuviel aus, das sich in kontinuierlichen Transgressionen als solches herausstellt: Angesichts der Ähnlichkeiten und der neuen Kausalität, die in der ästhetischen Verbindung gestiftet werden, ist Gewalt grundsätzlich nicht mehr als Einzelfall zu verstehen. Sie ist buchstäblich überall. Indem diese Ubiquität wiederum ein Effekt des Erzählens ist, vollzieht der Roman selbst die strukturelle Gewalt, auf die er in seinem hydrologischen Programm abzielt: Die Gewalt schreibt sich, so scheint es, von selbst fort. So führt der Roman von der Struktur der Gewalt zur Gewalt der Struktur.

Literatur

- Bartel, Heike: Arctic Rolls and Gender Roles. Female and Male Eating Disorders in Karen Duve's *Regenroman* and Other Texts. In: *Journal of Romance Studies* 20.2 (2020), 225–248.
- Baßler, Moritz: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin 2015.
- Baumann, Gerlinde: *Gottesbilder der Gewalt im Alten Testament verstehen*. Darmstadt 2006.

- Berndt, Frauke und Stephan Kammer: Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit. In: Dies. (Hg.): Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Würzburg 2009, 7–30.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1984.
- Boa, Elizabeth: Lust or Disgust? The Blurring of Boundaries in Karen Duve's *Regenroman*. In: Heike Bartel und Elizabeth Boa (Hg.): Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck. Amsterdam 2006, 57–72.
- Böhme, Gernot und Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996.
- Brittnacher, Hans Richard: Zum Sumpf wird hier die Zeit. Zur Rückkehr riskanter Natur in neueren deutschen Roman. In: Almut Hille, Sabine Jambon und Marita Meyer (Hg.): Globalisierung – Natur – Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die Internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache. München 2015, 164–179.
- Buggeln, Marc, Christian Gudehus, Elissa Mailänder und Veronika Springmann: Weit mehr als die Gewalt selbst. Von der Notwendigkeit komplexer Definitionen. In: WerkstattGeschichte 29.83 (2021), 85–101.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M. 2006.
- Byrne, Robert: The Fifth and Far Finer than the First Four 637 Best Things Anybody Ever Said. New York 1994.
- Duve, Karen: Regenroman. Frankfurt a. M. 1999.
- Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek bei Hamburg 1975.
- Galtung, Johan: Frieden mit friedlichen Mitteln. Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur. Opladen 1998.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchg. u. korr. Aufl. Paderborn 2010.
- Graf, Fritz: Gaia. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): Der Neue Pauly. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1998, 733–734.
- SÜNDFLUT. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm [DWB]. Bd. 20. Bearbeitet von Arthur Hübner und Julius Schwietering. Leipzig 1942, 1168–1174.
- Die Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments. Übersetzt von Herrmann Menge. Stuttgart 1951.
- Hendel, Steffen: Auf dass der Tod sie scheidet. Das praktisch unmögliche Miteinander der Geschlechter in Karen Duves *Regenroman* (1999). In: Katja Kauer (Hg.): Pop und Männlichkeit. Zwei Phänomene in prekärer Wechselwirkung. Berlin 2009, 89–103.
- Hesiod: Sämtliche Gedichte. Theogonie, Erga, Frauenkataloge. Übersetzt und erläutert von Walter Marg. Stuttgart/Zürich 1970.
- Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1983, 163–174.
- Kammer, Stephan und Karin Krauthausen: Für einen strukturalen Realismus. Einleitung. In: Dies. (Hg.): Make it real. Für einen strukturalen Realismus. Zürich 2020, 7–79.
- Käppel, Lutz: Uranos. In: Hubert Cancik und Helmuth Schneider (Hg.): Der Neue Pauly. Bd. 12.1. Stuttgart/Weimar 2002, 1025–1026.
- Koch, Julian: Of Slugs and Wo/men. Permeated and Penetrated Boundaries in Karen Duve's *Regenroman*. In: Modern Language Review 115.3 (2020), 665–681.
- Ludden, Teresa: Nature, Bodies and Breakdowns in Anne Duden's *Das Landhaus* and Karen Duve's *Regenroman*. In: Heike Bartel und Elizabeth Boa (Hg.): Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck. Amsterdam 2006, 41–55.

- Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarb. u. aktual. Aufl. München 2019.
- Meixner, Sebastian: Bewerten – Figurieren – Erzählen. Zur Begriffsgeschichte der Ambivalenz. In: Matthias Bauer, Frauke Berndt und Sebastian Meixner (Hg.): *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst. Ambivalence in Language, Literature, and Art*. Würzburg 2019, 9–59.
- Milevski, Urania: Zwischen unproduktivem Zynismus und groteskem Humor: Karen Duve als politische Autorin. In: Stefan Neuhaus und Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin/Boston 2019, 377–395.
- Prinzinger, Michaela: *Mythen, Metaphern und Metamorphosen. Weibliche Parodie in der zeitgenössischen griechischen Literatur*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Richards, Anna: „Ob Mädchen oder Hunde“. *Women and Animals in Karen Duve's Regenroman*. In: *German Life and Letters* 71.4 (2018), 495–510.
- Schmidt, Karl-Wilhelm: Zur Rückkehr des Epischen in der deutschsprachigen Literatur der neunziger Jahre. Die Welt als Chaos in Karen Duves *Regenroman*. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 30 (2000), 164–177.
- Shafi, Monika: *Spaces of Violence. On the Role of Home, Nature and Gender in Narratives by Karen Duve and Felicitas Hoppe*. In: Helen Chambers (Hg.): *Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*. Oxford u.a. 2006, 373–388.
- Stephan, Inge: *Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué*. In: Renate Berger und Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln/Wien 1987, 117–139.



Daniel Karrer
Untitled, 2019
Oil, Reverse Glass Painting, 112.5 x 83 cm

Über den Künstler

Daniel Karrer (*1983)

Das Experimentieren mit verschiedenen Materialien und Oberflächen steht am Anfang von Karrers Hinterglasmalerei. Dabei ist es nicht nur das besondere Verhalten der Farbe auf dem Glas, sondern auch der komplexe Arbeitsprozess, was Karrer an dieser Technik interessiert und sein künstlerisches Schaffen seit 2016 maßgeblich auszeichnet. Das Besondere der Glasmalerei besteht darin, dass sich Prozess und Produkt umgekehrt zueinander verhalten: Weil die Farbe auf die Rückseite des durchsichtigen Bildträgers aufgetragen wird, bilden die früheren Farbschichten den Bildvordergrund, die späteren den Bildhintergrund. Auf diese Weise wird die Zeitlichkeit des Prozesses in den Bildern thematisch. Karrer macht diese Zeitlichkeit sichtbar, indem er viele seiner Bilder in demselben Rahmen belässt, in dem sie gemalt wurden. Deshalb finden sich an den Rahmen Spuren des Arbeitsprozesses, und zwar selbst derjenigen Farben, die im Bild nicht (mehr) sichtbar sind. Es finden sich aber auch Spuren des stetigen Drehens und Wendens in den Händen des Künstlers, um Prozess und Produkt miteinander abzugleichen. Anstatt das fertige Bild stillzustellen, offenbaren die Rahmen damit die Zeitlichkeit des Prozesses.

Obwohl Karrers Hinterglasgemälde eine jahrhundertealte Technik mit einer langen Tradition vornehmlich in religiös-volkstümlichen Sujets reaktivieren, besitzen sie eine Affinität zum Digitalen, die sowohl mit Karrers Ästhetik als auch dem Produktionsprozess zu tun hat. Die Technik der Hinterglasgemälde fordert dazu auf, in Ebenen zu denken. Damit steht sie Programmen digitaler Bildbearbeitung und -gestaltung nahe, in denen die Anordnung von Bildebenen die Grundlage der Gestaltung sind. Im Vergleich zu den Farbebenen der Hinterglasgemälde bringen die Programme digitaler Bildbearbeitung und -gestaltung jedoch ganz andere Möglichkeiten mit sich: Ebenen können nachträglich in den Vorder- oder Hintergrund gerückt werden, verändert oder gar gelöscht werden. An diesen Programmen geschult, gibt sich Karrer nicht mit dem chronologischen Auftrag der Farbebenen zufrieden. Er trägt Ebenen ab, durchbricht sie, übermalt sie. Nicht selten exploriert Karrer sogar die Möglichkeiten der Ebenenbearbeitung, indem er seine Bilder während des Entstehungsprozesses digitalisiert und probeweise bearbeitet.

Wenn im Experimentieren mit Materialien und Oberflächen der Arbeitsprozess selbst thematisch wird, ist nicht immer klar, zu welchen Gegenständen er in Konkurrenz tritt. Denn Karrers Gemälde operieren an der Grenze des Gegenständlichen. Dabei entstehen an zwei Schnittstellen Ambiguitätsphänomene: Zum einen oszillieren die Bilder zwischen Gegenstand und Farbflächen, zum anderen erzeugt die Vagheit der Darstellung bildliche Doppelreferenzen, z.B. Wellen und Berge. Dass sämtliche Bilder mit „Untitled“ bezeichnet sind, weist auf ein Programm der Unentscheidbarkeit als Merkmal ästhetischer Wahrnehmung hin. Ganz ähnlich wie Karrer in seiner Technik den Produktionsprozess reflexiv einholt, machen diese Ambiguitätsphänomene den Rezeptionsvorgang greifbar. Diese Ausgabe präsentiert insgesamt acht Hinterglasgemälde Karrers aus dem Zeitraum von 2019 bis 2023. Nicht einem Zyklus entstammend, basiert die Auswahl auf einer Breite verschiedener Werkzusammenhänge und bildlichen Korrespondenzen mit den literaturwissenschaftlichen Beiträgen zu dieser Ausgabe.

<https://www.danielkarrer.ch>