

## Josef Quack Gegenwartsliteratur, alexandrinisch

*Wie leer ist es hier  
an meiner Stelle  
vertan alles Streben.  
Nichts bleibt von mir  
ist die Quelle  
die sie nicht angegeben.*

K. KRAUS

I. Das pejorativ klingende Beiwort des Titels geht auf eine Epoche zurück, von der Jacob Burckhardt behauptet, sie sei nicht mehr eigentlich poetisch, sondern literarisch gewesen. Er begründet die problematische Unterscheidung, die sich bis heute erhalten hat und noch in der polemischen Entgegensetzung von Primär- und Sekundärliteratur nachklingt, mit den Worten: „Der innere Seelenaufwand dürfte bei diesen Alexandrinern fast null gewesen sein; dagegen studierten sie sich in alle frühem Schriftsteller und Dichter und in die Gesetze ihres Schaffens hinein; lernten den äußern Klang von allem, was dagewesen, und ahmten alle Gattungen sorgfältig nach; die eigentliche Poesie vertraten nun eben Gelehrsamkeit und Geschicklichkeit.“ Anschließend erwähnt Burckhardt einen Autor, der das alexandrinische Literaturkonzept der forcierten Dunkelheit, der zur unverständlichen Esoterik gesteigerten Kennerschaft am extremsten ausgebildet hatte: „Und nun kam einer aus Chalkis, der geschworen hatte, es den Kollegen im Museion so schwierig und so gesucht zu kochen, daß sie etwas zu spinnen fänden“. Lykophron hieß dieser Mann, „der, um nur recht gelehrt zu sein, z.B. den Namen dessen verschweigt, von dem er spricht, und ihn durch die am wenigsten bekannten Mythen ersetzt oder statt der gewöhnlichen Worte die allerrarsten gebraucht und neue, künstliche Komposita bildet: die Schule aber ging ihm darauf richtig ein und begann Kommentare darüber zu schreiben.“<sup>1</sup>

Wir kennen aus unseren Tagen mehr als einen Autor, der es, was vorsätzliche Hermetik und gesuchte Mystifikation angeht, nicht weniger toll getrieben hat als jener Mann aus Chalkis. So hat Handke in seiner „Lehre der Sainte Victoire“ (1980) reichlich von den Ideen eines Philosophen Gebrauch gemacht, ohne mit dem geringsten Hinweis zu verraten, um wen es sich handelt. Daß niemand anderes als Spinoza gemeint war, erkannten einige belesene Kritiker, während andere Rezensenten sich einfach weigerten, das Spiel mitzumachen; sie beschimpften den Autor, weil er ein Buch geschrieben hatte, das sie nicht verstehen konnten. Das ungewöhnlichste Stück dieser Art leistete sich jedoch Hans Wollschläger. In dem Fragment „Nacht-Stücke“ (1974) zitiert er aus der altbabylonischen Genesis und zwar auf Spät-Akkadisch. Wenn Wollschläger das Geheimnis nicht selbst gelüftet hätte, wüßten wir heute noch nicht, was die Sätze bedeuten. Daß sie aber eine semantische Bedeutung haben müssen und keineswegs „spätdadaistische Fingerübungen“ sein können, wie ein Rezensent vermutete, wird aus dem Zusammenhang unmittelbar evident.<sup>2</sup> Denn bekanntlich ging es den Dadaisten darum, durch die Produktion wortähnlicher, aber bedeutungsloser Gebilde jeden literarischen Sinn, jede sinnsetzende oder sinnverheißende Literatur zu sabotieren. Eine derartige Intention aber ist den „Nacht-Stücken“ nicht zu entnehmen, sie wäre mit Wollschlägers Literaturverständnis auch nicht vereinbar. Nach seiner Auffassung, für die er in den „Herzgewächsen“ (1982) ein überwältigendes praktisches Beispiel gegeben hat, ist jedes Kunstwerk zwar wesentlich durch ein nichtkommunikatives, asoziales Moment gekennzeichnet. Anders als die Werke der Trivialliteratur ist jedes bedeutende Werk „Privatsprache“. Zugleich aber wird in den „Herzgewächsen“ behauptet, daß alle Aufzeich-

nungen, alle Äußerungen eines Autors dechiffrierbar seien.<sup>3</sup> Daraus folgt wiederum, daß sein Begriff der Privatsprache nicht in dem strengen Sinn zu verstehen ist, den ihm Wittgenstein gegeben hat. Nach dessen Verständnis ist die Idee der Privatsprache nämlich in sich widersprüchlich, weil es zum Begriff einer Sprache gehört, daß sie kommunizierbar ist.

Nun ist die Methode, mit versteckten Anspielungen und drapierten Übernahmen aus anerkannte Werke zu arbeiten, keineswegs auf die hohe Literatur beschränkt, zu der man auch das grundgelehrte Kompendium „Haupts Werk“ (1984) von Felix Philipp Ingold rechnen muß, das ein Musterbeispiel akademischer Dichtung sein und die Differenz von Primär- und Sekundärliteratur ad absurdum führen will. Auch die erwähnenswerten Bestseller der letzten Jahre, „Die unendliche Geschichte“ (1979), „Der Name der Rose“ (dt. 1982), „Das Parfüm“ (1985) und „Die letzte Welt“ (1988), glänzen durch eine Überfülle von Traditionsverweisen, künstlerischen Reminiszenzen und literarischen Bezügen. Am höflichsten und leserfreundlichsten gibt sich noch Ransmayrs Ovid-Roman, der in einem Anhang die Parallelen zwischen mythologischen Figuren und Romanpersonen fein säuberlich auflistet, und man kann vermuten, daß das Buch ohne diesen Service kaum ein Publikum erreicht hätte, dem die klassische Bildung gänzlich fern liegt. Daß Endes Jugendbuch auf berühmte Abenteuer motive der Weltliteratur zurückgreift, sich von Episoden der Odyssee und von Rabelais' barocker Phantasie anregen läßt und Gemälde manieristischer Künstler nachzeichnet, wird dem kindlichen Adressaten verborgen bleiben; der geübtere Leser wird das Buch jedoch nur wegen dieser Ingredienzien zur Hand nehmen. Ähnlich steht es mit Süskinds Roman, der mit der Erzählung eines Kriminalfalles und der suggestiven Beschreibung der Geruchswelt den Konsumenten von Spannungsliteratur fesselt, mit den subtil kaschierten Anleihen bei dichterischen Vorbildern aber auch den versierten Leser für sich einzunehmen weiß.

Übrigens traf die Romane von Süskind und Ransmayr, die wider alles Erwarten zu Bestsellern wurden, prompt der Verdacht, ein Buch könne heute nicht erfolgreich und zugleich ein Meisterwerk sein. Doch erweist sich das Urteil in beiden Fällen als oberflächlich und unhaltbar. Denn man wird kaum sagen können, daß naiv und konventionell erzähle, wer die Übergänge von auktorialem zu personalem Erzählen so geschickt arrangiert wie Süskind oder wer wie dieser Autor ein ganzes Kapitel in erlebter Rede verfaßt.<sup>4</sup> Auch Ransmayrs Erzählkunst verkennt man sträflich, wenn man nicht wahrnimmt, wie zwanglos und harmonisch er die Beschreibungen verschiedener Wirklichkeitsebenen miteinander verzahnt, die Realität der Romanhandlung mit der Realität einer Filmhandlung kombiniert oder die scheinbar objektiv beschriebene Welt als Illusion subjektiven Erlebens ausgibt, wie es die Einleitungsabschnitte souverän vorführen.

Festzuhalten bleibt jedoch, daß sich die genannten Romane bei allen Unterschieden in Stil und Thematik in dem bedenklichen Punkt gleichen, daß sie die Literatur zu einem Ratespiel und die Leser zu Teilnehmern an einem Quiz zu degradieren scheinen. Es sieht so aus, als gebe sich hier die Dichtung, mag sie im einzelnen noch so gewählt und esoterisch sein, auf die niedrigste Stufe der Unterhaltung, die ihr im gegenwärtigen Medienbetrieb noch eingeräumt wird. Sie scheint sich mit der Rolle eines unverbindlichen, nichtigen Zeitvertreibs zufrieden zu geben. Und dieses Spiel ist natürlich nur noch eine Karikatur jenes Spiels, als welches die von allen praktischen Interessen befreite Kunst einst definiert wurde. Die Kunst als Variante des Kreuzworträtsels – das entspricht der Charakteristik, die Hesse in einer unvermindert aktuellen Analyse des „Glasperlenspiels“ (1943) vom feuilletonistischen Zeitalter gegeben hat. Er sieht in der „holden, sinnlosen Kinderei“ des Kreuzworträtsels eine Allegorie für einen Kulturzu-

stand, der an einem grundlegenden Mangel leidet. Nach seiner Zeitdiagnose widmen sich die Menschen dieser postmodernen Epoche „träumerisch dem Auflösen von Kreuzworträtseln – denn sie standen dem Tode, der Angst, dem Schmerz, dem Hunger beinahe schutzlos gegenüber, von den Kirchen nicht mehr tröstbar, vom Geist unberaten.“<sup>5</sup> Für Hesse ist der Feuilletonismus gleichbedeutend mit einer „grauenhaften Entwertung des Wortes“,<sup>6</sup> womit er unmißverständlich andeutet, daß seine Diagnose sich von Karl Kraus' Kulturkritik herleitet. Für diesen ist "Feuilletonismus" nämlich ein Synonym für die Auflösung der Literatur in Phraseologie, für die Literarisierung des Journalismus, für die Ornamentalisierung und Ästhetisierung des Lebens, die er ähnlich wie Hesse als Zeichen eines existentiellen Defizits deutet: „Jede Gebärde eine Arabeske, jeder Atemzug instrumentiert, jeder Bart eine Redensart. Das alles ist notwendig, weil sonst in den öden Fensterhöhlen das Grauen wohnen würde.“<sup>7</sup> Die Hohlheit der Literatur hat er dann in seinem wohl bekanntesten Aphorismus angeprangert, von dem bezeichnenderweise nur die erste Hälfte berühmt wurde: „Ein Feuilleton schreiben heißt auf einer Glatze Locken drehen; aber diese Locken gefallen dem Publikum besser als eine Löwenmähne der Gedanken.“<sup>8</sup> Allerdings hätte Kraus wohl kaum wie Hesse das Rätselraten zum Inbegriff gedankenloser Beschäftigung hochstilisiert, schrieb er doch selbst manches Rätselgedicht und dem Aufspüren verheimlichter Zitate, der Enthüllung von Plagiaten hat er einige seiner leidenschaftlichsten Polemiken gewidmet. Den Streit, ob eine Zitatübernahme in das eigene Werk berechtigt ist oder nicht, hat er mit dem Urteil entschieden, „daß die Erlaubnis der Nachschöpfung ausschließlich von deren Wert und von der Notorietät des Originals abhängt.“<sup>9</sup>

Während Kraus überzeugt war, daß selbst in einem feuilletonistischen Zeitalter noch originale Kunstwerke entstehen können, hat Hesse diese Hoffnung nicht mehr. In seiner Romanwelt ist man sich bewußt, „einer Spätkultur, einem Zustande anzugehören, welcher etwa dem der Spätantike, des hellenistisch-alexandrinischen Zeitalters" entspricht.<sup>10</sup> Hesse nimmt zwar an, daß der Feuilletonismus überwunden werden kann, doch glaubt er nicht mehr an die Möglichkeit einer schöpferischen Kunst; an ihre Stelle tritt das Glasperlenspiel. Bekanntlich hat man darunter ein geistreiches Kombinationsverfahren zu verstehen, das als Material alle Erkenntnisse und künstlerischen Gehalte der vergangenen kreativen Epochen zur Verfügung hat. Das wiederum ließ einige Interpreten vermuten, das Glasperlenspiel gehöre selbst zur Gattung des Kreuzworträtsels. Übersehen hat man jedoch, daß das Glasperlenspiel in Hesses Konzeption nur deshalb als rettender Ausweg aus der intellektuellen Misere einer Verfallszeit fingieren kann, weil es mehr ist als eine Form artistischer Kombination, nämlich eine Methode spiritueller Versenkung, der Versuch, den „Generalnenner" allen Wissens zu erfassen, „nichts anderes als ein unmittelbarer Weg ins Innere des Weltgeheimnisses".<sup>11</sup> Ob es Hesse gelungen ist, seine hochgemute Konzeption glaubhaft zu verwirklichen, soll hier nicht weiter untersucht werden. Wir wollen nur anmerken, daß er sich mit andeutenden Skizzen begnügt und nirgends ein Spiel im einzelnen genauer beschreibt. Auch berührt es merkwürdig, daß er mit dem Begriff der Meditation ein agonales Moment, ein Moment des Wettkampfs und der Konkurrenz verbindet, was jeder Idee der Meditation widerspricht. Übrigens hat Hesses Vorschlag insofern Nachahmer gefunden, als auch in der Gegenwartsliteratur das Motiv einer meditativen Wirklichkeitserfahrung häufiger übernommen und variiert wird.

II. Wären die Schriften unserer kleinen Auswahl nur geistreiche Vexierbilder und Ratespiele, intelligente Vorlagen für den Leser, seine Bildung zu überprüfen und zu erweitern, es lohnte nicht, sich länger bei ihnen aufzuhalten. Zu deutlich ist, daß Texten dieser Art etwas

Entscheidendes fehlen würde. Nun gibt es aber, vereinfacht gesagt, drei Möglichkeiten für Dichtungen, der Gefahr zu entgehen, bloße Sekundärliteratur, Nachschöpfung und Imitation zu sein. Um zuerst das offensichtlichste Merkmal zu nennen, das praktisch zur allgemeinen ästhetischen Norm der Literaturkritik geworden ist: Wir würden jenen Vorwurf kaum einer Literatur machen, der es gelungen ist, wahrhaft aktuell zu sein, die bedrängendsten Gegenwartsprobleme darzustellen und die innerste Tendenz der Zeit zum Ausdruck zu bringen (II). Auch würden wir besagten Einwand nicht gegen Kunstwerke vorbringen können, die sich, um Burckhardts ältliche, aber treffende Wendung aufzunehmen, durch „inneren Seelenaufwand“ auszeichnen. Auch dieses Kennzeichen ästhetischer Qualität ist ein Kriterium, auf das die Kritik nicht verzichten kann, auf das sie, wie aus den Rezensionen über Wollschlägers, Ecos oder Ransmayrs Romane hervorgeht, jedenfalls nicht verzichtet hat. Das zugrundeliegende Denkmuster leitet sich von der Existenzphilosophie Kierkegaards her, der nicht umsonst einer der unnachsichtigsten Ankläger des alexandrinischen Bildungswissens war (III). Eine andere Möglichkeit, einen Ausweg aus unverbindlicher Gelehrten- und Epigonendichtung zu finden, wurde im Anschluß an Friedrich Schlegel von Nietzsche empfohlen. Gemeint ist die Möglichkeit einer neuen Mythologie, die Chance einer neuen, mythisch inspirierten Kunst (IV). Auf die eine oder andere Weise sind alle drei Varianten einer literarischen Qualitätssteigerung in den genannten Beispielen der jüngsten Romanproduktion zumindest im Ansatz verwirklicht. Es ist jedoch die Frage, ob es den Autoren gelungen ist, ihren Werken jenes Quentchen Eigenleben und jenen Grad von Intensität mitzugeben, das sie gegen unseren Hauptvorwurf immun macht.

Es fällt auf, daß sowohl Eco wie Ende, Ransmayr ebenso wie Wollschläger oder Ingold in frappierender Übereinstimmung die Problematik der kulturellen Situation artikulieren, der ihre Werke entstammen. Während in den zurückliegenden Jahrzehnten, besonders häufig in den fünfziger oder frühen sechziger Jahren, die Krise des Romans und die Antiquiertheit des Erzählens in Kritik und Literatur beredet wurde, sehen sich die Autoren heute einer weitaus ernsteren Gefahr gegenüber. Sie müssen mit der realen Möglichkeit rechnen, daß die Epoche zu Ende geht, in der das gedruckte Wort das prägende Medium geistiger Kommunikation war. Sie müssen damit rechnen, daß der Verfall der Lesekultur und der Schwund literarischer Bildung trotz aller organisatorischen Geschäftigkeit, Initiativen und Prämien für Autoren und Leser nicht mehr aufzuhalten sind. Von dieser Gefahr handeln die genannten Autoren. Eco und Ransmayr berichten in historisch-allegorischer Form von Tendenzen einer wahrhaft bedrohlichen Bibliophobie. Der eine erzählt von der Zerstörung einer Bibliothek, die einem inquisitorischen Wahrheitsfanatismus, einer dogmatischen Literaturfeindschaft zum Opfer fällt. Der andere berichtet von einer politisch motivierten Unterdrückung der Poesie, von dem hoffnungslosen Versuch eines Dichters, öffentliches Ansehen und ehrenvolle Publizität in einer von staatlicher Vernunft beherrschten Welt zu erringen, von der Vertreibung des Poeten aus der zivilisierten Welt, seiner verzweifelten Einsamkeit, die ihn bewegt, sein Hauptwerk zu vernichten. Auch Ingold verbreitet sich über das Ende der Buchkultur und den „postmodernen Analphabetismus“,<sup>12</sup> er reflektiert über den Vorgang des Lesens, der für die Rezipienten immer fragwürdiger wird. Doch ähnlich wie Wollschläger antwortet er auf die zugespitzte Lage nicht mit einem leicht eingängigen Text, sondern mit einer Vorlage, die die Schwierigkeiten des Lesens bewußt steigert und potenziert. Er legt ein Buch über Bücher vor, eine Sammlung von Interpretationen und Lektüregeschichten, eine Mischung von allegorischen Beispielerzählungen und Diskursen über Bücher. Sein Werk weist alle Merkmale eines gelehrten Manierismus auf; es überzeugt weniger

durch originelle Einsichten als vielmehr durch die Vollständigkeit, mit der es alle einschlägigen Fragen zur Sprache bringt.

Wollschlägers Protagonist teilt ebenfalls das Urteil über die gegenwärtige Bedrohung der Kunst. Da er jedoch von allen herangezogenen Romanfiguren das radikalste Reflexionsvermögen besitzt und da er als erfahrener Misanthrop sich nichts vormachen läßt, kann er seiner Haltung auch den extremsten Ausdruck geben. Er verspürt immer weniger das Verlangen, überhaupt zu publizieren, da ihn die selbstkritische Einsicht vermuten läßt, daß der Wunsch nach Anerkennung und Ruhm nur eine Variante des von ihm verachteten Machtstrebens sein könnte.<sup>13</sup> Auch denkt er von dem möglichen Publikum seiner Schriften zu gering, als daß er ihm von Nutzen sein möchte: „[Der Wunsch], gekannt zu werden, vergeht mir immer wieder neu vor dem Anblick der Kenner“.<sup>14</sup> Andererseits ist sich Adams bewußt, daß er in künstlerischer Hinsicht Epigone ist, doch hält er sich für einen kongenialen Epigonen, gewissermaßen für den letzten kompetenten Leser großer Literatur und den letzten kompetenten Rezipienten oberster Musik. Er stellt derart hohe Ansprüche an die Rezeption von Kunst, daß er alle Kunstvermittlung, alle Theatralik und Schauspielerei unerträglich findet. Wie sein Vorbild Adorno zieht er die Lektüre von Partituren dem Besuch von Konzerten vor. In wahrhaft stolzer Bescheidenheit bekennt er: „Ich bin selber ersten Ranges nicht: meine Produktionen sind entbehrlich für die Geschichte: aber ich – bin nicht entbehrlich für die Produktionen ersten Ranges –: ich spreche Sprachen, die sonst niemand mehr spricht – und die doch einmal ein großer Geist gesprochen – schon jetzt gibt es Bücher – Bilder – Klänge – die nur noch ich: verstehe – kenne.“<sup>15</sup> Daß Wollschläger diese Gedanken thematisiert, macht die wahre Aktualität seines Buches *tat*, so präzise und treffend auch die unverhüllte Zeitkritik sonst sein mag, nämlich die Darstellung des restaurativen Schwindels der fünfziger Jahre, seine Verurteilung von Krieg und Nazismus, seine Invektiven gegen den „Deutschen Charakter“, die er mit einem an Bernhard und Brinkmann erinnernden wütenden Impetus vorträgt.

Um dieses Thema abzuschließen: Selbst eine Autorin, der die unmittelbare Gesellschaftskritik so wenig liegt wie Brigitte Kronauer, kann in ihrem Roman „Berittener Bogenschütze“ (1986) nicht umhin, den alles beherrschenden, jede Erlebnisweise formenden Einfluß des Fernsehens wenigstens zu registrieren. Sie tut es unwillig und nicht ohne Ironie; daß ihr Protagonist, wie alle vernünftigen Menschen, nicht zum Volk der Fernseher gehört, ist Medienkritik genug.<sup>16</sup> Und selbst der freundliche und unterhaltsame Michael Ende hat das gleiche kulturkritische Ziel im Auge wie seine rabiateren Kollegen. Auch er diagnostiziert den enormen Bedeutungsverlust, den die Literatur in der Zeit der visuellen Medien erfahren hat. Und er bietet seine ganze kombinatorische und nachschöpferische Phantasie auf, um seine Adressaten zum Lesen zu verführen. Er zeigt mit unbestreitbarer Bravour, daß das Lesen selbst ein großes Abenteuer ist, ein Erlebnis, für das es keinen gleichwertigen Ersatz gibt. Mit dem Thema der Medienkritik, das die jetzige Romandichtung keineswegs entdeckt hat, hängt übrigens zusammen, daß die Literatur heute fast durchweg von einem resignativen Bewußtsein der Vergeblichkeit durchdrungen ist. Man spürt deutlich, daß fast alle ernst zu nehmenden Bücher aus einer Haltung der Defensive geschrieben sind, und darin unterscheiden sie sich am stärksten von dem Geist, der noch vor kurzem die Literatur der Avantgarde beherrschte. Weniger innerliterarische Entwicklungen als vielmehr die gewandelte Mediensituation ist der Grund, warum kein Schriftsteller mehr beanspruchen kann, Avantgarde zu sein.

III. Wenn Kierkegaard gegen die philosophische Spekulation, gegen das die Wirklichkeit aufhebende Systemwissen polemisiert, hat er natürlich nicht in erster Linie das in eine bedenkliche Schiefelage geratene Verhältnis von literarischer Traditionsverbundenheit und schöpferischer Innovation im Auge, das uns hier beschäftigt. Doch erläutert er seine Absicht gelegentlich mit Beispielen aus der Praxis des Schreibens, die seine Polemik für unseren Zusammenhang wertvoll machen. Ihm geht es darum, gegen das total gewordene Wissen die Rechte des existierenden Individuums einzuklagen. Er will auf das aufmerksam machen, was das real existierende Subjekt unendlich interessiert, jedenfalls unendlich interessieren sollte. So beschreibt und kritisiert er die ästhetische Existenzform, um ihr gegenüber die ethische Haltung zu rechtfertigen, und diese grenzt er wiederum von der religiösen Existenzform ab, die er für die höchste hält. Er drückt das, worauf es ihm ankommt, in einem Vergleich aus, der nicht nur den Kulturhistoriker, sondern jeden, dem bewußt ist, daß unsere Gegenwart mangels eigener Kreativität in den Künsten nur noch vom Erbe vergangener Schöpfungen zehrt, zutiefst schockieren muß: „Ja, kann man zuweilen mit einer gewissen Erleichterung daran denken, daß Cäsar die ganze alexandrinische Bibliothek verbrennen ließ, dann könnte man der ganzen Menschheit wirklich wohlmeinend wünschen, daß jener Überfluß von Wissen wieder weggenommen würde, damit man wieder erfahren könnte, was es heißt, als Mensch zu leben.“<sup>17</sup> Wenn er das versierte Bescheidwissen attackiert, dem er zur Last legt, daß man vergessen habe, was Existieren bedeutet, denkt er keineswegs nur an den seinerzeit modisch gewordenen philosophischen Idealismus, sondern an jeden beliebigen Autor, der Erfahrungen vortäuscht, über die er nicht verfügt: „Daher kommt es, daß der mittelmäßigste Mensch, der in unserer Zeit etwas zusammenschreibt, so redet, daß man glauben sollte, er hätte alles erlebt, und nur wenn man auf seine Zwischensätze achtet, sieht man daß er ein Erzschemel ist [...]. Die Leier des Schmerzes und der Leiden kann man auswendig, ebenso das herrliche Lob der Standhaftigkeit. Alles leiert.“<sup>18</sup> Besser läßt sich das Kardinalproblem psychologischer Beschreibung nicht formulieren, das jeden Schriftsteller, dem an der Darstellung fühlender Menschen gelegen ist, immer wieder von neuem beschäftigt.

Die Frage, wie sich Emotionen überzeugend beschreiben lassen, drängt sich besonders bei Autoren auf, deren Ideal die genaueste Wahrnehmungsprosa ist. So überlegt etwa Kronauers Romanfigur, ob die Gefühle, die sie im Augenblick empfindet, spontane stimmungshafte Reaktionen sind oder ob es sich bloß um Zitate früherer Gefühle handelt. Ihr Organ der Selbstbeobachtung ist derart fein ausgebildet, daß ihr Zweifel kommen, ob sie beim Anblick einer fremden Gegend wirklich neue Eindrücke aufnimmt oder ob sie nur Sekundärbilder und vorgeformte Ansichten reproduziert.<sup>19</sup> Es sind dies Skrupel, die bezeichnenderweise bei jeder Wahrnehmungs- und Gefühlsschilderung auftreten, gleichgültig ob es sich um fiktionale oder nicht-fiktionale Texte handelt. Diese Frage bleibt gegenüber dem Problem, wie sich Gefühle überhaupt sprachlich artikulieren lassen, durchaus sekundär. – Als Gegenmittel gegen eine leierhafte, in Klischees erstarrten Literatur empfiehlt Kierkegaard: „Man müßte existierende Individualitäten in ihrer Qual darstellen, wenn die Existenz für sie in Verwirrung gerät.“<sup>20</sup> Damit hat er die Richtung angegeben, die ein wichtiger Zweig der modernen Romanliteratur in der Folge eingeschlagen hat. Denn in ihren hervorragenden Werken hat sie immer wieder die fragwürdig gewordene Existenz, vornehmlich das problematisch gewordene Ich dargestellt, und gerade zahlreiche Experimente der Erzählweise finden in der Darstellung des verunsicherten Selbstbewußtseins ihre thematische Rechtfertigung. Auch hat man, was bei dem Gegenstand nicht verwundert, über diese Fragwürdigkeit häufig auch essayistisch reflektiert. Die Form der diskursiven Erör-

terung ergibt sich nahezu von selbst, wenn der Roman in der Ich-Form geschrieben ist und wenn seine Hauptfigur Künstler oder Schriftsteller ist. So erklärt sich, warum die Problematik künstlerischen Schaffens in unserer Zeit und die Problematik des an seiner Subjektivität irre gewordenen Individuums oft als ein und dieselbe Frage betrachtet werden konnte.

In dem angegebenen Sinn verfährt zum Beispiel Ingold, wenn er in seiner allegorischen Einleitung die Frage nach der Identität des Autors für ebenso unbeantwortbar hält wie die Frage nach der Identität von Jack the Ripper. In paradoxen Formulierungen versucht er das Thema immer wieder einzukreisen, ohne es jedoch genau auf den begrifflichen Punkt j bringen zu können: „Wenn ich schreie, wenn ich schreibe, bin ich außer mir; und also bei der Sache. Ob ich ‚ich‘ schreie oder schreibe, ich bin es nicht; es allein könnte ‚ich‘ i – dasselbe statt meiner selbst.“<sup>21</sup> Ähnlichen Reflexionen begegnen wir mehrfach auch bei Wollschläger: „Spielen wir Theater –? wen will man wissen lassen, was man ‚für sich‘ sagt –?“ Ein anderes Mal spitzt er das Thema zu einer schwindelelregenden Pointe zu: „Und selbst sich selbst: erzählt man nicht alles mehr (wer –?: das sei das: Selbst in einem selbst –‘ [...] ich weiß es schlichtweg nicht)“.<sup>22</sup> Beide Autoren sind nahe daran, sich durch Sprachbilder, durch die Syntax einer gegebenen Sprache in der Frage des Ich verhexen zu lassen. Sie scheinen, wie die substantivierte Terminologie verrät, das Selbst für ein eigenständiges Wesen zu halten, das im Innern der Person haust, und das Es wiederum für ein Wesen, das sich im Innern des Selbst versteckt. Daß dies irreführende Vorstellungen sind, die sich aus einer verdinglichten psychologischen Begrifflichkeit ergeben, hat man inzwischen gründlich genug analysiert.<sup>23</sup>

Bedenkenswerter als derartige Vermutungen über das Wesen des Ich sind jedoch die Beobachtungen, die Adams über die künstlerische Kreativität mitteilt. Er stellt „Ermittlungen in unserer aller Vorleben“ an und erforscht analytisch die seelische Frühgeschichte, die er mit Freud und nach dem Vorbild der „Höllenfahrt“ aus dem Josephs-Roman in Parallele setzt zur Vorgeschichte der Menschheit.<sup>24</sup> Nach seiner Erfahrung kann jeder Versuch, das Innerste seiner selbst sprachlich zu artikulieren, die Selbsterhaltung gefährden, weshalb man in der Regel gegen sich selbst eine gewisse Diskretion wahre. Und alle Selbstbiographien sind dieser Einsicht gemäß „Leistungen viel mehr gegen als für die Selbsterhaltung“.<sup>25</sup> Die Momente künstlerischen Schaffens deutet er sich dann in Analogie zu Krankheitsphasen als reduzierte Zustände, in denen man dem Unbewußten nahe kommt. Diese These aber, daß die Kreativität eine Kraft des Unbewußten ist und daß ein waches Bewußtsein sie eher behindert, erinnert an Auffassungen der romantischen Poetik, wie man sie zum Beispiel in den „Lebens-Ansichten des Katers Murr“ findet, auf die Wollschläger wiederholt anspielt. Was bei Hoffmann jedoch ins Spöttische gewendet ist, erfährt bei Wollschläger die tiefstnigste Deutung. Sie wird an der Lebensgeschichte Karl Mays veranschaulicht, der erst dann zur Schaffung wirklicher Kunstwerke disponiert war, als er einen seelischen Zusammenbruch erlitten hatte und eine „innere Emigration“ in ein anderes Universum vollzogen hatte, „das haarscharf nebenan liegt – neben dem Hier und Jetzt“. Es war eine Reise in die „Andere Möglichkeit, Wirklich-Sein zu konstituieren“.<sup>26</sup> Diese Zusammenhänge muß man kennen, wenn man verstehen will, warum Adams vollendet geformten Sätzen und wirkungsvollen Perioden mißtraut, täuschen sie jedoch eine Sinnhaftigkeit vor, die nicht immer gegeben sein muß. Folgerichtig wird die halluzinierte Mephisto-Figur des Romans dadurch charakterisiert, daß sie allein von allen Personen des Tagebuchs eine umständlich korrekte, rhetorisch prunkvolle Prosa spricht, die die Bildungssprache, wie wir sie von der ironischen Diktion Thomas Manns kennen, ständig parodiert. – So treffend einige spruchhafte Wendungen und so anregend einzelne Gedanken auch sind, die eigentliche ästhetische Qualität des fragmentarischen

Buches wird man, was der Intention des Autors durchaus entspricht, weniger in seinen Reflexionen sehen dürfen als vielmehr darin, daß Wollschläger jene Vorgänge eines reduzierten Bewußtseins in der Prosa der privaten Aufzeichnungen stilistisch abzubilden versucht: die Zustände des Halbschlafs und der geistigen Erstarrung, die Assoziationen jenseits der Grenze wachen Sinnes, wo Zeit- und Ortsorientierung ausgeschaltet sind. In der strikt eingehaltenen Tagebuch-Form ist es übrigens auch begründet, warum Adams in Abkürzungen und Andeutungen redet, die dem Leser kryptisch erscheinen, die Adams jedoch, wie es einem wirklichen Selbstgespräch entspricht, ohne weiteres versteht.

Die „Herzgewächse“ bringen aufs kunstvollste zur Sprache, was der bevorzugte Gegenstand der subjektivistischen Literatur der siebziger Jahre war. Wie man sich noch erinnern wird, war das autobiographische Bekenntnis zu einer kurzlebigen Mode geworden, und allzu oft offenbarte sich in der schlichtesten Form ein erbarmenswert schlichtes Ich. Als Süskinds „Parfum“ erschien, registrierte man aufatmend, daß nun das Thema der Selbstbespiegelung endgültig erledigt und aufgegeben sei. Blind für eine symbolische Formensprache übersah man die Intention des Romans, und man begriff nicht, worin die Monstrosität des exzentrischen Helden besteht, obwohl der Autor mit Hinweisen nicht spart. Grenouille, das Genie der geruchlichen Weltorientierung, wird nämlich dadurch charakterisiert, daß er sich selbst nicht riechen kann. Daß er von seiner Umwelt einfach nicht beachtet wird, deutet er sich lange als Verachtung seiner Mitmenschen, bis ihm am Ende seiner siebenjährigen Einsamkeit im Traum die Wahrheit aufgeht, daß seinem Körper kein Eigengeruch anhaftet. Das mag auf den ersten Blick seltsam und unwahrscheinlich anmuten, entspricht aber nur der allgemeinsten Erfahrung, daß wir unsere Eigenart erst nach vielen und mühevollen Erlebnissen kennenlernen. Übrigens verschweigt Süskind nicht, daß man die Beschädigung dieser Person in Analogie zur Schattenlosigkeit sich vorzustellen hat, womit er natürlich auf Peter Schlemihl verweist.<sup>27</sup> Diese aber ist, wie oft betont wurde, nichts anderes als ein Symbol für die Ausgeschlossenheit aus der bürgerlichen Gesellschaft, was zur damaligen Zeit nichts anderes als Ausgeschlossenheit aus der menschlichen Gesellschaft besagte. Daß sich in Schlemihls Wesensmangel ein „wundes Ichgefühl“ ausdrückt, hat Thomas Mann klar erkannt; er glaubte, daß Chamisso seinen eigenen persönlichen Defekt figurlich dargestellt habe.<sup>28</sup> Grenouille gelingt es zwar, mit Hilfe grausam subtiler Künste den Defekt täuschend zu verdecken, doch bleibt seine Individualität eine Maske ohne Gesicht.<sup>29</sup> Er kann sich von seinem jämmerlichen Ich erst in einer Katastrophe befreien, die er nicht als solche empfindet.

Noch ausgeprägter ist die allegorische Methode der Personenzeichnung in Adolf Muschgs „Das Licht und der Schlüssel“ (1984). Der Autor verwendet sie als signifikatives Mittel, um den körperlichen Aspekt der reduzierten Identität oder des unglücklichen Bewußtseins hervorzuheben, und er macht von der Allegorie einen derart exzessiven Gebrauch, daß die Hauptfigur des Romans am Ende wahrhaft überdeterminiert ist. Constantin Samstag weist drei Körpermerkmale auf, von denen jedes einzelne schon bedeutungsvoll genug wäre: Er ist ein Vampir, ein Wesen zwischen Leben und Tod, was aus seiner Vorgeschichte erklärt wird und im Roman der Ausdruck tiefster Verzweiflung ist. Er ist einäugig, was wiederum eine biographische Ursache hat und ebenfalls die Beschädigung seiner innersten Existenz symbolisiert. Schließlich fehlt ihm das Spiegelbild, was eine Reprise eines Motivs von E. T. A. Hoffmann darstellt (aus den „Abenteuern der Silvester-Nacht“) und ähnlich wie Schlemihls Schattenlosigkeit auf ein deformiertes Ich verweist. Alle diese allegorischen Attribute sollen nichts anderes bezeichnen als die Unheilbarkeit des Lebens, von der Muschg überzeugt ist, und er hat wohl deshalb ein Motiv aus der Trivalliteratur

übernommen, weil er das Pathos seiner Grundeinsicht abmildern und ironisch verkleiden wollte. Man muß jedoch sagen, daß gerade dieser ostentative Rückgriff auf den Schauerroman verhindert, daß man die erzählten Ereignisse ganz ernst nehmen kann.

Ähnlich steht es mit den diskursiven Reflexionen über das Problem der Identität, die der Ich-Erzähler allenthalben vorträgt. Samstag treibt mit seiner Person ein verwirrendes Spiel der Mystifikation. Er soll niemand anderes sein als zwei Figuren aus früheren Romanen Muschgs, und zudem soll er selbst der Auftraggeber sein, für den er Bilder sammelt und der der Verfasser der wichtigen Briefe über das Stilleben ist. Samstag weigert sich deshalb, die Frage nach seiner Person eindeutig zu beantworten, weil er einen emphatischen, letztlich theologischen Begriff von Identität hat. Für ihn ist die Suche nach Identität ein kindliches Unterfangen, weil es nur einem absolut vollkommenen Wesen gegeben wäre, mit sich identisch zu sein, und nur ein solches Wesen sagen könnte: „Ich bin's".<sup>30</sup> Offenbar soll das heißen, daß kein Mensch wahrhaft behaupten kann, er sei vollständig mit sich im Reinen, er sei vollständig Herr über sein Leben und seine Entschlüsse, es bestehe ein vollkommener Einklang zwischen seinem geistigen Charakter und seiner Körperlichkeit. Die Frage nach der persönlichen Eigenart hält Samstag am Ende für müßig und unbeantwortbar; er empfiehlt den weisen Verzicht auf solche Rasonnements. Das aber erweist sich als eine an fernöstlichem Denken orientierte Auskunft, die durchaus den Moden und Trends entspricht, die Muschg sonst recht scharfsinnig und gelegentlich mit satirischer Verve beschreibt: den Psycho-Boom, den Körperlichkeits-Kult, den Obskurantismus, Hexenglaube und Alchemie. Es sind dies Phänomene des Irrationalismus, wie sie auch Eco im „Foucaultschen Pendel" (1988) als Chronist der Zeit registriert hat, und es sind die notorischen Kennzeichen einer alexandrinisch gestimmten Epoche. Sein Gespür für Aktualität hat Muschg jedoch am überzeugendsten dadurch bewiesen, daß er einen Fall von Immunschwäche darstellt, als von Aids erst wenige Fachleute sprachen. Auch hat er, worauf wir noch zurückkommen werden, den gegenwärtigen Kunst-Boom, die endgültige und irreversible Vermarktung der Kunst wahrgenommen und kritisch analysiert.

**IV.** Wenden wir uns nun Nietzsche und der „Geburt der Tragödie" zu, um die Sache mit dem Mythos hinter uns zu bringen. Dabei kann es nicht um eine genauere Interpretation der widersprüchlichen, letztlich inkohärenten Schrift gehen, deren Konzeption Nietzsche später revidiert und in wichtigen Teilen verworfen hat. Vielmehr sei lediglich an die Kernthese erinnert, die besagt, daß das Dasein nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei.<sup>31</sup> Das ist, wie Paul de Man, der nach dekonstruktivistischer Manier nicht an einer thematischen Deutung interessiert ist, sondern den thematischen Sinn durch eine rhetorische Analyse konterkarieren will, zutreffend bemerkt, „eher eine Anklage gegen das Dasein als eine Lobrede auf die Kunst".<sup>32</sup> Der Hauptsatz unterstreicht unmißverständlich, daß Nietzsche in der Nachfolge Schopenhauers eine metaphysische Grundlegung der Kunst vornehmen will. Gegen alle außerästhetischen Tendenzen, seien sie moralisch-religiöser, sozialer oder politischer Art, verteidigt er die Autonomie der Kunst und zwar deshalb, weil eine solcherart tendenziöse Kunst eben nicht jene Einsicht in das Wesen der Dinge hervorbringen kann, auf die es ihm allein ankommt. Man würde ihn mißverstehen, wollte man behaupten, er bestreite die Übersetzbarkeit der künstlerischen Sprache in einen metaphysischen Diskurs, verfährt er doch nicht anders, wenn er den Sinn einzelner Kunstwerke in begrifflichen Formeln resümiert. Auch muß man sehen, daß der Bereich der Kunst bei ihm keineswegs vollständig von der praktischen Sphäre getrennt ist. Er schreibt ausdrücklich, daß die apollinische Kunst eine „ethische Lehre" enthalte, und wenn er

sich von der Wiedergeburt der Tragödie aus der Musik, der Restitution des tragischen Mythos, die Wirkung verspricht, eine neue Generation könne sich wieder „zum Ernst und zum Schrecken“ erziehen und nach der Maxime richten, „resolut zu leben“, formuliert er die stärkste Beziehung von Kunst und Leben, die man sich vorstellen kann.<sup>33</sup>

Wir kommen aber deshalb auf Nietzsche zu sprechen, weil er gegen die von ihm als alexandrinisch bezeichnete Gegenwart, deren Wissenschaftsgläubigkeit, deren Fortschritts-optimismus und deren historisch-kritischen Geist er attackiert, die Überzeugung vertritt, daß eine Neubelebung des Mythos und damit eine neue Kunst möglich sei, die nicht mehr epigonal wäre, wie es die gesamte Kunst seit Euripides, seit der Renaissance und bis in die Moderne nach seiner Auffassung gewesen ist. Obwohl er zwei Prinzipien in der Kunst unterscheidet, die es ermöglichen, die „Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt“,\* nämlich das Erhabene und das Komische, verschwendet er doch keinen Gedanken daran, wie man sich eine Wiedergeburt der Komödie zu denken habe. Ihn interessiert einzig und allein die Inauguration der tragischen Weltbetrachtung, sofern sie mit dem erhabenen tragischen Mythos verbunden ist. Er bleibt insoweit Schüler Schopenhauers, als er den Mythos als die allegorische Form einer metaphysischen Weisheit begreift. Seine Terminologie läßt daran keinen Zweifel zu, nennt er den Mythos doch gewöhnlich „Gleichnis“ oder „Gleichnisbild“, „Abbeviatur der Erscheinung“ oder „zusammengezogenes Weltbild“; zweimal verwendet er sogar das moderne Wort „Lichtbild“.<sup>35</sup> Von Schopenhauer aber unterscheidet er sich dadurch, daß er jede Resignation verwirft und einem heroischen Nihilismus das Wort redet.

Wenn wir auf diesem Hintergrund, den wir nur allzu flüchtig skizziert haben, unsere Romanbeispiele betrachten, dann stellen wir überrascht fest, daß sich Süskind unmittelbar auf Nietzsches kunstmetaphysische Vorstellungen bezieht. Er nimmt nämlich das Moor des dionysischen Kollektivrausches auf und erzählt, wie es Grenouille gelingt, die Zuschauer, die auf seine Bestrafung warten, auf die unheimlichste Weise umzustimmen: „Die Folge war, daß die geplante Hinrichtung eines der verabscheuungswürdigsten Verbrechers seiner Zeit zum größten Bacchanal ausartete, das die Welt seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gesehen hatte“.<sup>31</sup> Dem defekten Individuum Grenouille, der in seinen Einsamkeitsjahren sich an Allmachtsphantasien berauschte und in der Rhetorik eines Zarathustra schwelgte, gelingt es tatsächlich, jene dionysische Wirkung hervorzurufen, so daß sich der „Bund zwischen Mensch und Mensch“ orgiastisch neu schließt.<sup>37</sup> Und wenn er endlich eine kannibalische Orgie provoziert, in der er buchstäblich vernichtet wird, vollzieht er aufs drastischste jene Auflösung des principium individuationis, die Nietzsche als Effekt der dionysischen Verzückung beschrieben hatte. Nun ist aber die Verwendung und Variation altbekannter mythischer Handlungsmuster das auffälligste Zeichen einer alexandrinischen Literatur, und sie garantiert gerade nicht jene tiefgehende Wirkung und Einsicht, die sich Nietzsche von einer mythisch erneuerten Kunst verspricht, als deren gelungenes Beispiel er damals das Opernwerk Wagners betrachtet. Sein Vorwurf an die Epigonendichtung, daß sie Mythen nur zusammenhäuft und die Kreationen schöpferischer Epochen nur effektiv nachahmt,<sup>38</sup> müßte man also ohne Einschränkung auf Süskinds Mördergeschichte beziehen – und in weit stärkerem Maße noch auf Ransmayrs Ovid-Roman. Denn die mythologischen Geschichten, die dieser präsentiert, sind Nacherzählungen und Paraphrasen von mythischen Vorlagen, die selbst schon Nacherzählungen sind. An dieser Kritik ändert auch der Umstand nicht das geringste, daß sich bei mythisch-vorgeschichtlichen Berichten das Original, die ursprüngliche Fassung aus prinzipiellen Gründen nicht mehr feststellen läßt. Bekanntlich hat Thomas Mann in der Einleitung seines Josephs-Romans dieses Argument zu seiner Rechtfertigung vorgebracht.<sup>39</sup> In ironischer Absicht aber

hat er bewußt verschwiegen, daß es immer noch einen entscheidenden Unterschied ausmacht, ob die mythische Umdichtung in vorgeschichtlicher Zeit vorgenommen wird, wenn der Mythos noch unbezweifelte, geglaubte Wirklichkeit ist, oder in aufgeklärten, theorie- und wissenschaftsbestimmten Epochen, wenn er nur noch als unterhaltsames Phantasiegebilde genossen wird. Die unbestreitbare Wirkung eines solchen ironischen Verfahrens erklärt sich aber daraus, daß auch die Dichter einer Spätzeit noch von der hohen Schätzung zehren, die der Dichtung in der Blütezeit der griechischen Antike zukam, als der Mythos zu seiner Gestaltung und nicht nur in seiner Tradierung auf die epischen Sänger und tragischen Dichter angewiesen war. Dies war so sehr der Fall, daß Burckhardt urteilen konnte: „Ein dringenderes Bedürfnis ist die Poesie auf Erden nie wieder gewesen“. <sup>40</sup> Und diesem Gedanken, der zu den impliziten Voraussetzungen von Nietzsches idealtypischer Ästhetik gehört, wie er zu den Implikationen aller Entwürfe einer neuen Mythologie der Poesie gehört, begegnen wir in abgewandelter und abgeschwächter Form in der „Letzten Welt“ wieder. Es heißt hier nämlich, daß es die Aufgabe des Dichters sei, so wie Ovid sie verstand, an das Vergessene zu erinnern, nämlich an den archaischen, mythischen Grund, dem ein Staat wie Rom seine Entstehung verdankt. <sup>41</sup> Im übrigen aber gewinnt der Roman seine Eindringlichkeit, die er zweifellos bisweilen vermitteln kann, weniger aus den mythischen Verwandlungsgeschichten als vielmehr durch die Passagen, die die Atmosphäre der wuchernden Tropenwelt und die verrottete Schäbigkeit der Eisenstadt am Rande der Welt schildern. Bei diesen evokativen Schilderungen stand aber nicht Ovid Pate, sondern der lateinamerikanische Roman der Gegenwart, besonders Garcia Marquez mit seinen dichterischen Ortsbeschreibungen. Für heutige Leser, die von klassischer Bildung vollkommen unberührt sind, besitzt die antike Mythologie bestenfalls den Reiz des Exotischen, das man vielleicht bestaunt, das einem aber nichts zu sagen hat. Die Götter- und Heroengeschichten leben nur noch, wie es Ransmayr auch gezeigt hat, als triviale Kinobilder fort. Das aber hat Nietzsche kaum meinen können, als er die apollinische Mythen-Kunst mit Lichtbildern verglich.

V. Der vielfach gescholtene Romantypus, mit dem wir es hier zu tun haben, hebt sich durch seine Gelehrsamkeit, seine demonstrativ vorgezeigte Kennerschaft, seine Vorliebe für mythologische Reprisen von anderen Romanformen ab. Bei ihm ist alles, ohne daß ein Rest bliebe, bewußt intendiert, berechnet und absichtsvoll in Szene gesetzt. Selbst das Dunkle und Mysteriöse, das man gelegentlich bei ihm antrifft, ist Ergebnis einer kalkulierten Veranstaltung. <sup>42</sup> Es sind Werke der hellsten künstlerischen Bewußtheit, einer gesteigerten Reflexivität, die sich in verschiedenster Form äußern kann. Manche Prosawerke sind so konzipiert, daß sie ihr formales Baugesetz im Bilde, in der Fabel, auf der Ebene der erzählten Ereignisse allegorisch widerspiegeln; sie neigen dazu, die Vorschrift, wie sie zu lesen und zu verstehen sind, selbst festzulegen. Sie steuern ihre eigene Interpretation und sind insofern nicht offene, sondern vielmehr hybride Kunstwerke, wie Lern sie genannt hat. <sup>43</sup> Andere Romane sind bestrebt, zum Zweck der Selbstdeutung – aber natürlich auch aus weiteren Gründen – ein theoretisch-kritisches Element in ihre Form zu integrieren. Sie tendieren zur essayistischen Gattung. Der Essayismus aber, das Übergewicht gedanklicher Überlegungen, ist keineswegs, wie häufig angenommen wird, eine Neuerung des Romans des 20. Jahrhunderts. Vielmehr ist das diskursive Moment so eng mit der Großform der Prosaerzählung verbunden, daß Nietzsche vermuten konnte, sie gehe auf das Vorbild des platonischen Dialogs zurück und dieser Herkunft sei es zuzuschreiben, daß im Roman die Poesie häufig zur Dienerin der Philosophie herabgestuft werde. <sup>44</sup> Wenn diese gattungsgeschichtliche Ableitung auch nicht der tatsächlichen Entwicklung des Genres entspricht, da

der hellenistische Roman wahrscheinlich aus dem abgestorbenen Epos und der Kunstprosa der Historiographie, die bei den Alten immer auch Reisebeschreibung und Schilderung fremder Sitten und Kulturen war, hervorgegangen ist,<sup>45</sup> so verweist Nietzsches genetische Konstruktion doch auf eine bedenkliche Tendenz, der viele Romane zu erliegen drohen.

Der alte Streit, wo die Grenze zwischen Philosophie und Literatur zu ziehen ist, hat in jüngster Zeit eine neue Aktualität durch eine Debatte erhalten, die unter Berufung auf den Dekonstruktivismus vor allem von amerikanischen Literaturwissenschaftlern und Philosophen geführt wurde. Habermas hat bei uns zuerst von dieser Kontroverse berichtet und er hat überzeugend die Argumente zusammengefaßt, die für die methodische Eigenständigkeit der Philosophie, ihren unaufgebbaren Wahrheitsanspruch und die Eigenart ihrer Erkenntnisziele sprechen.<sup>46</sup> Dem ließe sich hinzufügen, daß es trotz der antagonistischen Beziehung immer auch eine gegenseitige Befruchtung zwischen den beiden Gebieten gegeben hat. Und die Dichtung war in dieser ständigen Wechselbeziehung produktiver Anregungen keineswegs immer der empfangende Teil. Bekannt ist zum Beispiel, daß die Endlichkeitsphilosophie des frühen Heidegger entscheidend durch die Todesauffassung Rilkes geprägt wurde, und daß sowohl Sartre wie Adorno von der zeitgenössischen Kunst wesentliche Impulse erhielten, haben beide Philosophen oft genug vermerkt. Interessant wird der Fall, wenn ein Autor in beiden Gattungen kreativ ist; dann kann es vorkommen, daß er als Dichter zu Einsichten kommt, die seine philosophische Lehre dementieren. So hat Sartre etwa in „La Nausée“ Gedanken über den Humanismus vertreten, die sich mit seiner offiziellen Philosophie schlecht vertragen. Und Derrida hat es sich nicht nehmen lassen, diesen Widerspruch aufzudecken, wie es überhaupt seiner ironischen Methode gemäß ist, den Blick auf Randphänomene zu richten und von ihnen aus die anerkannten systematischen Entwürfe in Frage zu stellen. Im gleichen Sinn diskutiert er das kluge Raisonement einer Romanfigur von Anatole France so ernsthaft und penibel, als handle es sich um die These eines philosophischen Klassikers.<sup>47</sup>

In der hiesigen Literatur-Szene, wo man traditionsgemäß die Anstrengung des Begriffs nicht besonders schätzt und eher an affektiven als an kognitiven Lektüreerfahrungen interessiert ist, hat jene Debatte nur ein schwaches Echo gefunden. Einen zaghaften Widerhall zeichnet sich in den kritischen Versuchen ab, einen Philosophen wie Hans Blumenberg zu einem bedeutenden Literaten zu befördern. Die wohlmeinenden Rezensenten haben nur übersehen, daß es gewöhnlich einer Beleidigung gleichkommt, wenn man die Philosophie auf eine Stufe mit der Poesie stellt. Allenfalls der späte Heidegger oder Derrida hätten einer derartigen Gleichsetzung zustimmen können; in der verwissenschaftlichten Philosophie unserer Zeit wird sie jedoch immer als eine unentschuld bare Gedankenlosigkeit empfunden. Blumenberg selbst, dem jede offene Polemik fern liegt, hat auf distanzierte An geantwortet und die spezifische Differenz zwischen beiden Gattungen unterstrichen. In einer Rezension erklärt er nämlich, daß ein philosophischer Roman aufhöre es zu sein, wenn in ihm philosophiert werde.<sup>48</sup> So höflich und akademisch diese Aussage auch vorgetragen wird, sie enthält doch ein normatives ästhetisches Postulat von beträchtlicher Rigorosität und mit weitreichenden Folgen. Würde man den Maßstab akzeptieren, dann müßte man nicht nur ein so erstaunlich kühnes Werk wie Balzacs „Louis Lambert“ verurteilen, sondern den Großteil moderner Romane, die essayistisch angelegt sind und sich über die menschliche Kondition ihre Gedanken machen. Blumenberg kommt in dieser Hinsicht durchaus der Position Adornos nahe, der ebenfalls Romanen nicht recht traut, die metaphysische Gegenstände in diskursiver Unmittelbarkeit zur Sprache bringen. Seine abwehrende Sensibilität gegen solche literarischen Versuche erklärt sich zur Genüge aus seinem Begriff von Philosophie, der besagt, daß Philosophie wesentlich nicht referierbar sei.<sup>49</sup> Wie man weiß, rangieren für ihn jene

Kunstwerke an oberster Stelle, die sich durch Rätselhaftigkeit auszeichnen, durch eine geheimnisvolle Gestalthaftigkeit, die gleichwohl begrifflich erhellt und gedeutet sein will und die zu diesem Zweck auf die philosophische Interpretation angewiesen bleibt.<sup>50</sup> Was er aber unter dem Rätsel der Kunst versteht, hat mit den Quizspielereien, die wir eingangs erwähnten, weniger als nichts zu tun. Bevor wir das weite Feld der philosophisch-literarischen Wechselbeziehung verlassen, sei noch angefügt, daß auch die gegenwärtige Philosophie an einem Problem des Alexandrinismus laboriert, sofern man sich immer häufiger damit begnügt, Klassiker des Denkens zu kommentieren, statt selber zu philosophieren.

Wir sagten, daß das essayistisch-theoretische Moment nicht erst im modernen Roman anzutreffen ist. Man braucht nur an die erörternden Einlassungen des Autors oder des auktorialen Erzählers zu erinnern, die aus älteren Romanen nicht wegzudenken sind. Übrigens sind die „Lebensansichten des Katers Murr“ ein gutes Beispiel dafür, wie man im älteren Roman über die eigene Erzählweise reflektiert. Vor allem unter dem Einfluß Flauberts hat sich dann die poetologische Norm durchgesetzt, daß die Meinung und das Urteil des Autors niemals unvermittelt sich in einem erzählenden Text niederschlagen dürfen. Und die Maxime, daß ein Roman kein Element enthalten solle, das der erzählerischen Mittelbarkeit, worin man die Wesensbestimmung der Gattung zu sehen hat, widerspricht, ist bis heute für jede Romankritik verbindlich geblieben.<sup>51</sup> Das aber bedeutet nichts anderes, als daß diskursive Passagen nur dann geduldet werden, wenn sie aus der Perspektive einer Romanperson vorgetragen werden. Auch Thomas Mann hat sich diesen ästhetischen Maßstab zu eigen gemacht und dementsprechend das Übergewicht des Essayistischen im Josephs-Roman zu rechtfertigen gesucht. Er nennt die große Einleitung zu dem Werk einen „phantastischen Essay“, weil er deren fiktiven Charakter hervorheben und sie vom gewöhnlichen Essay unterscheiden will. Für ihn ist der Essayismus ähnlich wie die Personenbezeichnung oder die Handlungsbeschreibung nur ein weiteres Mittel, Wirklichkeit zu fingieren. Alles Essayistische und Wissenschaftliche soll, wie es heißt, „ein Beitrag zur Schein-Genauigkeit“ sein, und deshalb hat der Autor es vollständig in die ironisch-persiflierende Sprachsphäre der Erzählung eingeschmolzen.<sup>52</sup> – Von der vorhergehenden Tradition unterscheidet sich der moderne Roman im Gebrauch reflexiver Mittel jedoch dadurch, daß in ihm ein verändertes Bewußtsein von Wirklichkeit und der Darstellbarkeit von Wirklichkeit zum Ausdruck kommt. Man ist sich der Komplexität der modernen Welt so sehr bewußt, daß man zweifelt, sie lasse sich in naiver Anschaulichkeit und mit den Methoden eines erzählerischen Illusionismus darstellen. Durchaus im Sinne Thomas Manns, leitet Adorno aus dieser Gegebenheit die Forderung ab, es sei an den Kunstwerken, „das reflexive Element durch abermalige Reflexion der Sache selbst einzuverleiben, anstatt sie als stofflichen Überhang zu tolerieren“.<sup>53</sup>

Im fiktiven Tagebuch der „Herzgewächse“ ist der Vorschrift der perspektivischen Darstellung essayistischer Partien vollauf Genüge getan. Wollschläger gibt etwa eine mikrologisch genaue Kritik der „Schweren Stunde“ von Thomas Mann als Gesprächsbericht wieder, und man kann nur bedauern, daß er etwas Ähnliches nicht auch in Bezug auf die „Höllenfahrt“ versucht hat, die er „eine der größten Herrlichkeiten aller Literatur überhaupt“ nennt, ohne sein Lob im Detail zu belegen.<sup>54</sup> Bezeichnend für dieses Werk ist aber, daß auf die entscheidende theoretische Schrift Adams', auf seinen „Abschied von der Humanität“ zwar gelegentlich angespielt, daß sie aber als integraler Essay nicht vorgeti\* gen wird. Wir sollen vielmehr das Tagebuch als „Grundtext“ der Abschieds-Schrift lesen und aus den autobiographischen Äußerungen, dem Erfahrungsfundament der Schrift, deren entscheidende Motive verstehen lernen.<sup>55</sup> Ähnlich verhält es sich, wie wir gese-

hen haben, mit den Überlegungen zum künstlerischen Schaffensprozeß, die ebenfalls nur in andeutenden Stichworten umschrieben werden. Die Versuchung ist natürlich groß, Wollschlägers andernorts veröffentlichte Essays zum Thema als Ersatz für die hier ausgesparten Reflexionen zu nehmen.<sup>56</sup> Doch verbietet sich ein solches Verfahren aus methodischen Gründen.

Wie wenig allerdings damit getan ist, daß ein Roman die genannte künstlerische Norm erfüllt und gedankliche Diskurse glaubwürdig in seine Erzählstruktur integriert, zeigt Gerhard Kopfs „Strecke“ (1985), ein ausladendes Prosawerk, das einen besonders kuriosen Fall alexandrinischen Schreibens darstellt. Dem ehrgeizigen Projekt liegt unter anderem der aparte Einfall zugrunde, daß ein sogenannter einfacher Mann zum Typus des vielwissenden Erzählers ironisch verfremdet wird. Ein Streckenwärter wird zum Inbegriff einer fabulierenden Gelehrtensamkeit stilisiert, die *de omnibus rebus et de quibusdam aliis* ruminert und ungeschieden Wissenswertes und Unnützes zum Besten gibt. Und was dieser unliterarische Nicht-Intellektuelle in seiner bedächtigen List und launischen Einfalt über Leben und Erzählen, über die Geschmackskriterien zur Bewertung von Epen zu sagen hat, bleibt allemal des Nachdenkens wert.<sup>57</sup> Das Buch ist streckenweise eine Satire auf die Nichtigkeit wissenschaftlichen Dozierens und kann doch selbst nicht immer der Langeweile entgehen, die dem gelehrten Sujet gelegentlich eigen ist, besonders dann, wenn es wie hier in Form einer „Schulfunk“-Sendung dargeboten wird, die ja nicht umsonst zum Synonym einschläfernder Wissensvermittlung geworden ist.<sup>58</sup> Immerhin ist der Streckenwärter in all seiner Künstlichkeit immer noch ein sympathischerer Vertreter der Einfachheit als jene schlichten Gemüter, die uns andere Autoren zumuten und die, wie man befürchten muß, das einzig Authentische ist, was die Literatur dieser Jahre zu bieten hat.

Wir schätzen theoretische Exkurse dann am meisten, wenn ihr Sachgehalt und ihre Kompetenz sich von der Qualität nichtfiktiver Essays nicht unterscheiden. Das ist in der Tat bei Muschg und Kronauer der Fall. Und natürlich sind ihre Reflexionen auch notwendige Bestandteile des Romangeschehens, dem ohne sie eine entscheidende Sinndimension fehlen würde. Kronauers Protagonist ist ein Literaturdozent, der sich mit dem Werk Joseph Conrads beschäftigt, mit dem Motiv der Liebesgeschichte, seinem Begriff der Leidenschaft und dem Gestus seiner resignativen Weltbetrachtung. Diese romanhafte Weltsicht wird, soweit sie erotische und emotionale Einstellungen betrifft, mit den entsprechenden Erlebnissen, Ehe- und Beziehungsgeschichten unserer Jahre konfrontiert. Dabei ist für unser Problem wichtig, daß Kronauer über die Form der Literaturaneignung reflektiert und die Frage aufwirft, warum Zitate, vorformulierte Sätze eines Autors, der womöglich vor langer Zeit gelebt hat, mit einem Mal zu den „eigenen Worten“ eines jetzt Lebenden, zu „Behältern spontaner Einsichten“ werden können.<sup>59</sup> Sie berührt ein Phänomen, ohne das es kein Fortleben von Literatur und keine literarische Tradition geben würde. Allerdings bleibt der Protagonist nicht bei der Anverwandlung literarisch vermittelter Erfahrungen stehen, ihm geht es letztlich darum, ein Erkennen, ein sinnliches Wahrnehmen, zu erlernen, das nicht mehr ein Wiedererkennen ist, sondern die Entdeckung eines Neuen. Er denkt aber nicht an besonders ungewöhnliche, exotisch abgelegene Gegenstände, die er erkennen möchte, sondern an eine neue Sicht der alltäglichen Umgebung. In einer Art von Epiphanie-Erlebnis gelingt es ihm tatsächlich, zu diesem von gegebenen Vorstellungen freien Wahrnehmen und Erleben der Dinge vorzustoßen, so daß von ihm gesagt werden kann: „Es gab keine Vorbilder mehr, er war für sich“.<sup>60</sup> Glaubhaft wird diese Behauptung, die natürlich nicht bedeutet, daß Conrad nun als literarischer Bezugspunkt aufgegeben würde, aber deshalb, weil Kronauer dazu den erzählerischen Beweis liefern kann und die Wahrnehmungen des Protagonisten in einer unerhört exakten Prosa von größter Intensität zu beschreiben vermag.

Muschg wiederum faßt, der Krankheits-Thematik seines Buches entsprechend, die Literatur, die uns in Gestalt des Geschichtenerzählens entgegentritt, als eine Art von Naturheilverfahren auf, das selbst dann noch wirken kann, wenn die Schulmedizin mit ihrem Latein am Ende ist. Er orientiert sich an einem Begriff von Literatur, wie er in den Erzählungen von Tausendundeine Nacht exemplarisch entfaltet wurde. Der Kunst insgesamt aber schreibt Muschg keineswegs diese heilsame, lebensrettende Funktion zu. In dem brieflichen Nachwort über das Stilleben unterwirft er sie vielmehr einer unnachsichtigen Kritik. Er wendet sich hier nicht einer repräsentativen, sondern einer marginalen Kunstgattung zu, weil darin die Kunst zum ersten Mal zu sich gekommen und Reflexion über die eigene Künstlichkeit geworden ist. Das Stilleben ist für ihn das Paradigma der reinen Kunst, die sich von außerästhetischen Zwecken emanzipiert hat. Sein Vorwurf aber lautet, daß sie es versäumt habe, den Augenblick der Freiheit, wo sie nicht mehr in religiösen Diensten stand und noch nicht restlos bürgerlichen Interessen untergeordnet war, in dem Bild einer besseren Hoffnung festzuhalten. Gemeint ist der historische Zeitpunkt, wo der Mensch sich aus der frommen Zerknirschung gelöst/und noch nicht wie heute der Wahnsinnsangst vor sich selbst ausgeliefert war." Statt dessen ist die Kunst schon in der Frühzeit des autonomen Subjekts zu Ware und Reklame geworden, welcher Charakter dann alle ihre ästhetischen Qualitäten verfälscht hat. So wird die Kritik des Stillebens zu einer Kritik der neuzeitlichen Sozialgeschichte, und man kann nicht umhin, das meisterliche Prosastück als korrigierende Antwort auf die „Ästhetik des Widerstands“ (1975/81) zu lesen. Wenn der große Romanessay von Peter Weiss den letzten überzeugenden Versuch eines Marxisten darstellt, die Idee einer Kunst zu umschreiben, die sich aller repressiven Momente entledigt hat, so setzt Muschg dieser Utopie ein gerüttelt Maß an Skepsis entgegen. Dieser fragenden und zweifelnden Einstellung entspricht durchaus auch die sprachliche Form, die Muschg selten so glänzend beherrscht hat wie in diesen Briefen. Er verfügt vollkommen souverän über seine stilistischen Mittel, was heißen soll, daß er die Variation von Redensarten, das Spiel mit Doppeldeutigkeiten und Paradoxien sichtlich bevorzugt und die Freiheit des Essays zur assoziativen Gedankenführung bis an die Grenze des Nachvollziehbaren ausschöpft.

Während Kronauers Exkurse über Conrad im Roman zwar eine zentrale Funktion haben, selbst aber ohne fiktive Gestaltungsmittel auskommen, ist für Muschgs Nachschrift bezeichnend, daß der Verfasser der Briefe ausführlich seine Lebensgeschichte, seinen Beruf und sein Geschäft beschreibt; es sind dies nach der vertrackten Intention des Romans aber alles erdichtete Momente, die nur deshalb fingiert werden, weil sie für das Programm des Kunst-Essays notwendig sind: Sein Thema erfordert es, daß der Verfasser ein reicher holländischer Tabakhändler, ein blind gewordener Bilder-Sammler ist. Die fiktiven, erzählerischen Methoden dienen hier also der Veranschaulichung des Gesagten, es sind abkürzende Darstellungsverfahren, die dem Autor ein umständliches Theoretisieren in dieser Hinsicht ersparen. Erwähnt sei schließlich noch eine weitere Funktion, die die Fiktionalität eines Romanessays erfüllen kann. Die an die Perspektive einer Romanfigur gebundene Aussageform gestattet es dem Autor, Dinge zu äußern, die er aus vielerlei Gründen sonst nicht sagen könnte. So verhält es sich zum Beispiel in Jüngers „Eumeswil“ (1977), das zugleich ein Meisterwerk alexandrinischer Literatur und Kritik des spätalexandrinischen Bildungsschwundes ist. Im Roman wird eine ätzend scharfe Zeit- und Gegenwartskritik geübt, wie sie der späte Jünger in direkter Form nicht aussprechen würde.

Es mag aufgefallen sein, daß der bedeutendste Essayist der letzten Jahrzehnte, Jean Amery, in diesen Erörterungen nicht genannt wurde. Das hat seinen guten Grund; denn bei Amery wäre der Verdacht bloß akademischer Wissensanhäufung völlig unangebracht, wie sich auch das

Problem nicht stellt, ob sein Schreiben sekundärliterarischen Charakters sei. In seinen Schriften findet sich nichts, was nicht vollständig durchreflektiert und subjektiv verarbeitet wäre. Von allen Gegenwartsautoren kommt er dem Ideal Montaignes noch am nächsten, der schließlich der Gattung den Namen gegeben hat. Wie man herausgefunden hat, sind seine Essays aus persönlichen Bemerkungen zu einer Sammlung von Lesefrüchten hervorgegangen. Sie sind aus alexandrinischem Geist entstanden. Allmählich aber kam Montaigne zu der Einsicht, daß die Selbstbeobachtung, die Erforschung des eigenen beliebigen Lebens für die Erkenntnis des Menschen ebenso lehrreich sei wie das Studium der berühmten Menschen der Antike. Er hat deshalb aber keineswegs auf die Lektüre der Alten verzichtet, sie waren ihm so vertraut, daß er seine persönlichsten Ansichten in Worte kleidete, die sich später als verhüllte Zitate entpuppten. In seinen Aufzeichnungen kommen das Gelesene und das Gelebte zu jener glücklichen Einheit, die das Ideal allen essayistischen Schreibens ist.<sup>62</sup>

1. Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. München 1977. Band IV S. 586 ff.
2. Hans Wollschläger, In diesen geistfernen Zeiten. In: Das Tintenfaß. 26. Folge. Zürich 1976. S. 9-24. S. 18. H. Wollschläger, Nacht-Stücke. In: Das Tintenfaß. 24. Folge. Zürich 1974. S. 151-162
3. Hans Wollschläger, Herzgewächse oder Der Fall Adams. Fragmentarische Biographik in unzufälligen Makulaturblättern. Erstes Buch. Zürich 1982. S. 57
4. Patrick Süskind, Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders. Zürich 1985. S. 68 ff.
5. Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel. Frankfurt am Main 1972. S. 20
6. ebd. S. 21
7. Karl Kraus, Untergang der Welt durch schwarze Magie. München 1974. S. 186
8. ebd. S. 191
9. Karl Kraus, Die Sprache. München 1962. S. 150
10. Hesse S. 31
11. ebd. S. 125; 177 158
12. Felix Philipp Ingold, Haupts Werk: Das Leben. München 1984. S. 154
13. Wollschläger, Herzgewächse S. 158
14. ebd. S. 128
15. ebd. S. 327
16. Brigitte Kronauer, Berittener Bogenschütze. Roman. Stuttgart 1987. S. 306
17. Sören Kierkegaard, Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift. München 1976. S. 406
18. ebd. S. 406 RKronauer S. 16; 209 20. Kierkegaard S. 416
21. Ingold S. 43
22. Wollschläger, Herzgewächse S. 15; 131
23. Cf. Ernst Tugendhat, Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Frankfurt am Main 1979. S. 147; 241
24. Wollschläger S. 132; 293
25. ebd. S. 69
26. ebd. S. 328; 299; cf. E.T.A. Hoffmann, Die Elixiere des Teufels. Lebensansichten des Katers Murr. München 1969. S. 319
27. Süskind. S. 194
28. Thomas Mann, Chamisso. In: Th. Mann, Leiden und Größe der Meister. Frankfurt am Main . 1982. S. 536 f.
29. Süskind S. 306
30. Adolf Muschg, Das Licht und der Schlüssel. Erziehungsroman eines Vampirs. Frankfurt am Main

1988. S. 421 ff.
31. Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden, München 1966. Erster Band. S. 40; 131
  32. Paul de Man, Genese und Genealogie (Nietzsche). In: P. de Man, Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988. S. 134
  33. Nietzsche S. 118; 102
  34. ebd. S. 48 f.
  35. ebd. S. 115; 117; 55; 129
  36. Süskind S. 303
  37. Nietzsche S. 24
  38. ebd. S. 127
  39. Thomas Mann, Joseph und seine Brüder L Frankfurt am Main 1983. S. 18 f.
  40. J. Burekhardt, Band II S. 36
  41. Christoph Ransmayr, Die letzte Welt. Roman. Nördlingen 1988. S. 93
  42. Cf. Ernst Robert Curtius, Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern 1963. S. 318 f.
  43. Stanislaw Lem, Philosophie des Zufalls. Band 2. Frankfurt am Main 1989. S. 107 f.
  44. Nietzsche S. 80
  45. Otto Weinreich, Der griechische Liebesroman. In: Heliodor, Aithiopika. Reinbek 1962. S. 232
  46. Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt 1985. S. 224 ff.
  47. Jacques Derrida, Randgänge der Philosophie. Wien 1988. S. 331; 206 f.
  48. Hans Blumenberg, Rez.: Melchior Vischer, Der Hase. In: NZZ 4.8.1988
  49. Theodor W. Adorno, Negative Dialektik. Frankfurt am Main 1966. S. 42
  50. Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970. S. 193
  51. Cf. Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens. Göttingen 1989. S. 24 f.
  52. Th. Mann, Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag. In: Th. Mann, Rede und Antwort. Frankfurt im Main 1984. S. 103 f.
  53. Adorno, Ästhetische Theorie S. 266
  54. Wollschläger, S. 112 f.; 126
  55. ebd. S. 7
  56. Cf. H. Wollschläger, Joyce pro toto oder Tiefenmuster der Sprache. Einige Überlegungen zur Kreativität der Künstler. In: Der Rabe II. Zürich 1983. S. 174-194
  57. Gerhard Köpf, Die Strecke. Roman. Frankfurt am Main 1985. S. 270; 310 ff.
  58. ebd. S. 216 ff.
  59. Kronauer S. 270; 129
  60. ebd. S. 258
  61. Muschg S. 492
  62. Cf. zur Methode Montaignes: Erich Auerbach, Mimesis. Bern 1971. S. 280 ff.; Michel Butor, Essais sur les Essais. Paris 1968. S. 18 ff.

J.Q. 10. Nov. 2022

(Zuerst erschienen in: Josef Quack, Die fragwürdige Identifikation. Studien zur Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.S.155-172.

Nachgedruckt in: Flandziu. Halbjahresblätter für Literatur der Moderne. 2009, Heft 1, 229-252.)