

Universität Erfurt
Philosophische Fakultät
MA-Studienrichtung Literaturwissenschaft

Magisterarbeit

Paratexte:

Fußnoten und Anmerkungen als textkonstituierende Bestandteile neuerer Erzählliteratur

Sabine Zubarik
Nordhäuser Str. 108
99089 Erfurt
Tel.: 0361-6025939
e-mail: zubariksabine@yahoo.de

Matrikel-Nr. 391

Inhalt

	Seite
Einleitung	3
TEIL I: Allgemeines	4
1. Begriffsklärung	4
2. Forschungsstand zur Theorie und Praxis der Fußnote	5
3. Überblick zur Geschichte der Anmerkungspraxis	7
4. Formen der Anmerkung	12
5. Funktionen der Fußnote	14
6. Statusfragen: Paratextualität und Marginalität	18
TEIL II: Textanalysen	22
1. José Carlos Somoza: <i>La caverna de las ideas</i> – Der Rahmen	22
1.1. Ergon und Parergon	22
1.1.1. Außen und Innen	22
1.1.2. Überbordung	24
1.1.3. Hineingezogen werden	28
1.1.4. Verdrehung und <i>mise en abyme</i>	32
1.1.5. Mangel und Mehrwert	34
1.1.6. Setzung und Aufhebung	37
1.2. Modelle der Lesbarkeit	38
2. Alain Robbe-Grillet: <i>La Reprise</i> – Die Entropie	45
2.1. Das Prinzip der Entropie	45
2.2. Dispersion von Identität(en)	48
2.3. Das Zwillingssyndrom	50
2.4. Multiplizierung und Spiegelung	52
2.5. Gleichwahrscheinlichkeit in Raum und Zeit	54
2.5.1. Raum	54
2.5.2. Zeit	55
2.6. Umschreibung	58
2.7. Katabolische Tendenzen	60
2.8. Anabolische Tendenzen	61
2.9. Die neue Ordnung	62
3. Albert Goldbarth: <i>Pieces of Payne</i> – Das Rhizom	64
3.1. Rhizomatik	66
3.2. Bifurkationen	70
3.3. Konnexionen	73
3.4. Fragmente	76
Zusammenfassung und Ausblick	81
Appendix	82
Literaturverzeichnis	83

Einleitung

Dass die Fußnote weder ein marginales Phänomen noch ein bloßes Mittel des Hilfsdiskurses ist, zeigt – neben ihrer Bedeutung in wissenschaftlichen Texten – die steigende Tendenz ihrer Verwendung in der neueren Erzählliteratur. Zahlreiche Romane benutzen sie nicht nur gehäuft, sondern basieren regelrecht auf der Aufteilung in Haupttext und Anmerkungen. Die (noch) inoffizielle Bezeichnung „Fußnotenroman“ lässt eine neue Untergattung vermuten und verrät bereits den Bedarf, sich näher mit diesem Phänomen auseinanderzusetzen.

Natürlich ist der Gebrauch von Fußnoten als Gestaltungselement fiktionaler Texte keine neue Erscheinung – jedoch ist es die Art und Weise ihrer Anwendung: Bereits bei Fielding, Sterne und Joyce werden Fußnoten und Anmerkungen nicht mehr nur als typographische Möglichkeit der zusätzlichen, nicht fiktiven Erläuterung oder der textperipheren Hinweise genutzt, sondern als strukturelle Mitkonstituenten der Fiktion Text betrachtet und somit auf der Ebene der Textorganisation mit zum „Haupttext“ erhoben. Erst in den letzten Jahrzehnten aber beginnt bei einer Vielzahl von Romanen eine Verselbständigung und Emanzipation der Fußnote. Sie scheint sich gänzlich aus dem Rahmen des Paratextuellen herauszulösen und auf den Text zuzubewegen, sich quasi in ihn hineinzuschieben, ihn zu bestimmen oder ihn sogar zu verdrängen. Diese Texte wären ohne ihre Anmerkungebene undenkbar; sie bauen nicht nur formal auf der gleichzeitigen Zerteilung und Ineinanderlappung der Textebenen auf, sondern konstituieren ihren Inhalt vornehmlich daraus. Bei den hier zur genaueren Analyse ausgewählten Exemplaren *ist* die Form der Inhalt.

Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich, nach einer kurzen Darstellung des derzeitigen Forschungsstandes, mit der Geschichte der Fußnote bzw. der Anmerkung allgemein, ihren diversen Formen, Funktionen und Spielarten. Ebenso wird die Frage nach ihrem paratextuellen bzw. marginalen Charakter gestellt.

Die Textanalyse im zweiten Teil untersucht drei nach 2000 erschienene Romane, die in besonderer Weise die oben dargestellte Verwendungsart der Notenebene umsetzen. Es handelt sich um *La caverna de las ideas* von José Carlos Somoza (2000), *La Reprise* von Alain Robbe-Grillet (2001) und *Pieces of Payne* von Albert Goldbarth (2003).

TEIL I: ALLGEMEINES

„Fußnoten werden einerseits für unentbehrlich erachtet, denn sie sind die Signatur intellektueller Redlichkeit und der einzige Garant für kontrollierbare Informationen. Andererseits gelten sie als schwerfällig und pedantisch, als Manifestation sich aufplusternder Mittelmäßigkeit. Sie machen Bücher dick und Lektüren mühselig, weshalb es üblich ist, sie v.a. selbst zu schreiben, aber bei anderen nicht zu lesen, Dagegen verbindet sie jedoch schon die Bezeichnung mit der Musik und die Stellung mit dem Ornament, der Vignette, der Ranke; der Rand ist nicht nur der Ort des disziplinierten Belegens, sondern auch der der geistigen Beweglichkeit und der Beziehungsfülle. Fußnoten sind Digressionen von der Linie des Haupttextes, sie sind Ideenparadies, Fundgrube, Gelegenheit zum Spaziergang, zu beiläufigen Morden und anderen schönen Nebentätigkeiten.“ (Mainberger 338)

1. Begriffsklärung

Die Frage, inwiefern *Fußnote* und *Anmerkung* als synonyme Begriffe gebraucht werden können, hängt vom Kontext ab: Ist es ein historischer, so sind sie zu trennen,¹ da *Anmerkung* als Oberbegriff jegliche Form des zusätzlichen Textes (wie Marginalien, Glossen, Scholien, Endnoten etc.) meinen kann,² die Fußnote aber speziell diejenige Form der Anmerkung ist, die tatsächlich den unteren Rand der Seite zum Ort hat. In der praktischen Anwendung jedoch werden beide Begriffe häufig synonym verwendet, teils von den Autoren literarischer Texte selbst,³ teilweise aber auch in Sekundärliteratur,⁴ die sich mit der einen oder anderen Form von Anmerkungen beschäftigt. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass *Anmerkung* im Angelsächsischen mit *annotation* dem Begriff der Note näher steht als dies im Deutschen der Fall ist, so dass der Übergang

¹ Vgl. hierzu ausführlich Kaestner 204-205

² Vgl. die Definition von Genette: „Eine Anmerkung ist eine Aussage unterschiedlicher Länge (ein Wort genügt), die sich auf ein mehr oder weniger bestimmtes Segment des Textes bezieht und so angeordnet ist, dass es auf dieses Segment verweist oder in dessen Umfeld angesiedelt ist.“ (Genette 304-305). Ähnlich Kaestner: „Unter Anmerkung verstehen wir [...] eine Äußerung unterschiedlichen Inhalts, die der Verfasser eines Textes von dem fortlaufenden Haupttext absondert, gleichzeitig aber mit diesem durch symbolische Repräsentanz verbindet. Diese Repräsentanz kann durch Anmerkungszeichen [...] oder Lemmata [...] dargestellt werden.“ (Kaestner 205)

³ Goldbarth bezeichnet die Anmerkungen in seinem Roman *Pieces of Payne* als *footnotes*, obwohl sie in einem eigenen Anmerkungsteil nach dem zusammenhängenden Text stehen.

⁴ Z.B. Benstock, Bowersock, Hilbert, Grafton, Eckstein, Stang. Rieß spricht sich in seiner satirischen Abhandlung eindeutig für die Bezeichnung *Fußnote* aus, da *Anmerkung* semantisch zu ungenau sei (vgl. Rieß 13-14)

von *note* zu *footnote* ein fließender ist. Je näher Untersuchungen an das 20. Jhd. rücken, desto verwirrender wird ihr Gebrauch der Begriffe: „In keinem anderen Jahrhundert sind die Bezeichnungen für die Anmerkung so vielfältig und widersprüchlich.“ (Kaestner 218).

Es wäre durchaus möglich, beide Bezeichnungen präzise auseinanderzuhalten, da die Literatur dies aber nicht tut, ist es in der Auseinandersetzung mit ihr problematisch und führt zu unnötigen Komplikationen; deshalb wird im analytischen Teil dieser Arbeit auf die akkurate Trennung verzichtet. Als Fußnote werden also in dieser Arbeit – abgesehen davon, wenn es tatsächlich um historische oder formale Unterscheidungen geht - gemeinhin alle Anmerkungsformen bezeichnet, die auf räumlich und graphisch abgesonderter Ebene mit einem Verweis im Haupttext einen weiteren Diskurs führen, seien sie auf jeder Seite unterhalb des Textes, am Ende eines Abschnitts, eines Kapitels oder sogar des gesamten Textes.⁵

2. Forschungsstand: Theorie und Praxis der Fußnote

Die Beschäftigung mit der Fußnoten ist nicht so außergewöhnlich, wie man es zunächst vermuten könnte. Schriftsteller, Wissenschaftler und Philologen haben sich seit ihrer Entstehung und Verbreitung mit ihren Vor- und Nachteilen auseinandergesetzt. Die Polemik ihrer Nützlichkeit hat eine Jahrhunderte währende Geschichte.

Rieß, der in satirischer Manier zur Begründung einer „Fußnotologie“, der Lehre von den Fußnoten, auffordert, trifft deshalb mit folgender Aussage nicht ganz die Wahrheit:

Die Häufigkeit der Fußnote [...] steht in einem auffälligen Gegensatz zu der geringen wissenschaftlichen Behandlung, die die Fußnote als solche erfahren hat. Die Fußnote ist (oder gibt vor, es zu sein) Träger wissenschaftlicher Information, aber nicht wissenschaftlicher Betrachtung. Soweit ersichtlich, hat selbst die Wissenschaftslehre die Fußnote noch nicht ernstlich thematisiert. (Rieß 2)

In neuerer Zeit ist sie v.a. seit den 80er Jahren in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit gerückt, ausgelöst durch die Debatte ihrer Abschaffung oder zumindest Eindämmung⁶

⁵ Vgl. auch Mainberger 339: „Ob die Anmerkungen tatsächlich auf der gleichen Seite oder am Ende des Textes abgedruckt werden, ist dann eine im wesentlichen praktische Frage. Auch ans Ende gestellte Anmerkungen werden ‚Fußnoten‘ genannt.“

⁶ Bowersock beklagt 1983: „[...] the art of sophisticated annotation is so rarely practiced these days.“ (Bowersock 54). Betsy Hilbert erklärt 1989 die Fußnote im Wissenschaftsdiskurs für tot: „Debilitated by disuse and misunderstanding, and finally euthanized in 1984 by the Modern Language Association, footnotes in scholarly prose are gone with the breezes that blow through English departments these days“ (Hilbert 400). Als Beweis führt sie den Ratschlag von Walter Achtert and Joseph Gibaldi im *MLA Handbook* (S. 158) an: „Avoid essaylike notes, which divert the reader’s attention from the primary text. In general, if you cannot fit comments into the text, omit them“ (vgl. Hilbert 401). Tatsache ist jedoch

mit dem Harvard-Zitiersystem⁷, zunächst in den USA, aber bald auch international übergreifend. Die Verschmähung ihres üppigen Gebrauchs in wissenschaftlichen Schriften ruft gleichzeitig das Interesse an ihren literarischen Spielarten hervor. Es scheint fast so, dass die literaturwissenschaftliche „Aneignung“ des Themas weitere literarische Werke produziert,⁸ entstehen doch gerade in und nach den 80ern eine erstaunliche Menge an „Fußnotenromanen“ (siehe Appendix), die jedoch bei weitem nicht ausreichend untersucht worden sind, auch wenn einige wenige Einzelstudien vorliegen.

Im Großen und Ganzen aber ist die Fußnote zum Thema geworden,⁹ was die wachsende Zahl der Publikationen bestätigt: Neben Aufsätzen zur allgemeinen Frage der Fußnoten sowie einigen Textanalysen erscheinen bald Dissertationen, die das Phänomen der Anmerkungen in der Literatur ernst nehmen und sowohl in seiner Entwicklung als auch in seinen spezifischen Ausbildungen bei einzelnen Autoren beleuchten. Evelyn Eckstein widmet sich vorrangig dem Verhältnis von Poesie und Wissenschaft im 17. bis 19. Jhd., während Harald Stang fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung im 20. Jhd. untersucht.

Nicht zuletzt Gerard Genettes Beschäftigung mit Paratexten als wesentliche Elemente literarischer Texte rückt Fußnoten in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit. Sowohl die theoretischen Überlegungen zu als auch der praktische Umgang mit dem Marginalen in Jacques Derridas Werk machen deutlich, dass typographische Formen der diskursiven Trennung vorrangiges Interesse verdienen.

Bahnbrechend ist der Aufsatz von Cahn, der die Fußnote als typographisches Instrument, als „Graphem der Gelehrsamkeit“ (Cahn 92) untersucht, das eine ihm eigene Rhetorik, die „nicht mehr eine Rhetorik des sprachlichen Ausdrucks, sondern eine der typographischen Realisierung wäre“, besitzt. (95):

auch, dass mit dem Einmarsch des Computers anstelle der Schreibmaschine die Wegrationalisierung der Fußnote zumindest seitens der Schreibinstanz weniger notwendig wurde und ihre Möglichkeiten durch ausgefeilte Computerprogramme sogar neu belebt wurden. (vgl. Bowersock 55). Dagegen argumentiert Derrida, lineares Schreiben würde gerade durch die Erleichterung der Integration von hinzugefügten Textteilen dank des Computers geschützt werden: „The computer today makes possible the fluid integration of the digression or supplement into the course of linear writing, whereas the rigidity and heaviness of other instruments and props (including the typewriter and tape recorder) limit such an integration, because they limit the reversibility and the insertion after the fact of any supplement.“ (Derrida2 199).

⁷ Cahn bezeichnet das Harvard-System als „Scheinsieg der Anhänger des einsträngigen Textes“, denn auch das Klammerzeichen konstituiere ein weiteres diskursives Niveau (Cahn 96).

⁸ Auch Hilbert konstatiert diesen Umschwung: „It should not be surprising, therefore, that a form which is disappearing from expository prose should now become content for new kinds of literature. Extirpated from the genre that gave notation birth, the footnote has managed to defy obsolescence, finding a niche in cotemporary fiction.“ (Hilbert 404).

⁹ „[...] the footnote now becomes appropriate as a subject, rather than a method, of scholarly commentary“ (Hilbert 400)

Die Fußnote, das universale Element des wissenschaftlichen oder des gelehrten Diskurses, bietet einen Gegenstand, an dem sich die Perspektive der Diskursanalyse, der Buchgeschichte und der Wissenschaftsgeschichte treffen. Damit wird der wissenschaftliche Diskurs nicht mehr als Rede, sondern als Drucksache analysiert. (94)

Dabei stehe die Fußnote „in einer Reihe von typographischen Strukturen, die alle, jeweils unterschiedlich, das Modell eines einfachen linearen Fließtextes in Frage stellen.“ (98)

Fast alle erschienenen Untersuchungen, egal ob zur allgemeinen Theorie von Anmerkungen oder zur speziellen Anwendungspraxis in ausgesuchten Werken, bekunden die lediglich begonnene Erforschung des Themas und das Desiderat der Forschung nach diesbezüglich weiteren und ausführlicheren Beiträgen.¹⁰

Insbesondere mangelt es an Untersuchungen, die wie Cahn die Fußnote eher als Ordnungsprinzip denn als Erkenntnismittel¹¹ betrachten und ihre spezifische Form des (typo)graphischen Ausdrucks unter die Lupe nehmen. Auch fehlen Analysen der neuesten Romanerscheinungen noch völlig. Erzählwerke mit Fußnoten, die sich bereits einige Jahre auf dem Buchmarkt guten Absatzes erfreuen, werden zwar literaturwissenschaftlich verhandelt, die Tatsache aber, dass sie in Aufbau und Inhalt maßgeblich auf das Verfahren der zweiten diskursiven Ebene angewiesen sind, bleibt dabei meist unbeachtet. Die Bearbeitung des „Fußnotenromans“ als blühendes Phänomen der Textorganisation der letzten Jahrzehnte steht noch aus.

3. Überblick zur Geschichte der Anmerkungspraxis

Wenn auch die Geschichte der Fußnote an sich (als tatsächliche Note am Fuß der Seite) relativ jung ist, so hat sie dennoch eine lange Vorgeschichte in der Tradition der Anmerkungspraxis. Das Phänomen, etwas an einen Text anzufügen, dürfte so alt sein wie die Entstehung der Schrift,¹² geht man grundsätzlich von zwei Dingen aus: Erstens, eine Fixierung im Schreibprozess fordert immer auch die Revidierung heraus, die Korrektur und den Einspruch – und dies umso mehr, je autoritärer ein Schreibakt

¹⁰ Vgl. Connor 7: „There is a small but growing literature on glosses and annotations of texts, and scholars begin to debate the meanings and property values of the margins of text and the foot of the page.“ Auch Kaestner 226: „Die Anmerkung insgesamt steht im Grunde erst noch vor ihrer eigentlichen Erforschung.“

¹¹ Vgl. Kaestner 226: „Erst weitere Untersuchungen könnten detailliertes Wissen über ihre Funktion als *Erkenntnismittel* in Buchkunde, Wissenschaftsgeschichte und Literaturwissenschaft hervorbringen.“ (Kursivierung S.Z.)

¹² Etwas weniger radikal Connors 7: „Glossing and annotation are as old as literature.“

auftritt,¹³ zweitens besteht der Kommunikationsgehalt von Sprache gerade darin, dass sie keine eindeutige Repräsentation leisten kann, das heißt sie impliziert von vornherein Missverstehen und Vieldeutigkeit – und dies umso mehr in ihrer Verschriftlichung, bei der Spezifizierungen, die im Sprechakt durch Tonlage, Lautstärke, Betonung, Sprechrichtung etc. möglich sind, wegfallen. Die Folge davon ist die Notwendigkeit von Zusätzen erklärender, verbessernder, widersprechender Art. Die schriftliche Anmerkung ist eine Form, diesen Mangel sowohl auszugleichen als auch mitzukommunizieren und festzuhalten.

Die ältesten bekannten Anmerkungen stammen aus dem fünften Jhd. v.Chr. und wurden zu den homerischen Epen verfasst. Die ursprünglich textkritische Funktion der Anmerkung geht zurück auf die alexandrinische Philologie: In der antiken Manuskriptüberlieferung wird die Anmerkung vor allem als Methode genutzt, um Übertragungsfehler beim Abschreiben der Papyrusrollen auszugleichen bzw. voneinander abweichende Versionen der Abschriften mitzunotieren, also dem Originaltext so gut als möglich auf die Spur zu kommen und ihn „wiederherzustellen“. Dies geschieht meistens am Rand des Papyrus als marginale Anmerkung oder zwischen den Zeilen oder einzelnen Worten als sogenannte Glosse.

In der späten Antike werden bereits verschiedene Formen der Anmerkung aufgrund ihrer Funktion unterschieden: Die interlinear eingefügte Glosse dient kurzen Worterklärungen und Übersetzungsfragen, die Scholie am Rand, selten auch am Fuß der Seite, der längeren Sacherklärung, der thematischen Erörterung und dem Hinweis auf Parallelstellen. Ausgehend von der Scholiastentradition festigt sich im Mittelalter der Brauch, den Text auf der Seitenmitte mit Erläuterungen in kleinerer Schrift darum herum zu versehen. Es wird üblich, den Zusammenhang von Anmerkung und einem bestimmten Textsegment durch Verweiszeichen wie Sternchen, Zahlen oder andere Zeichen zu kennzeichnen.¹⁴ Speziell in Bezug auf die Bibel (ab Mitte des 11. Jhd.) und auf bedeutende Rechtstexte (seit Ende des 12. Jhd.) entstehen aus den einzelnen

¹³ Vgl. Derrida (am Beispiel von Gesetzestexten): „Yet we see how this law text, which makes the law, produces at the same time a double bind: it says to the reader or auditor, ‘Be quiet, all has been said, you have nothing to say, obey in silence,’ while at the same time it implores, it cries out, it says, ‘Read me and respond: if you want to read me and hear me, you must understand me, know me, interpret me, translate me, and hence, in responding to me and speaking to me, you must begin to speak in my place, to enter into a rivalry with me.’ The more a text is ‘unannotatable’, the more it generates and cries out for annotation: this is the paradox and the double bind. An infinitely ‘unannotatable’ text provokes infinite annotation.” (Derrida2 202)

¹⁴ Teils wurden diese Zusätze von Abschreibern als Verbesserung angesehen und in den Text integriert. Solche fälschlich in den Text geratenen Anmerkungen nennt man Glosseme. Ihre Entdeckung und neuerliche Auslagerung wurde zur Aufgabe der Textkritik (vgl. Eckstein 25).

Scholien und Glossen ganze Sachglossare, die als Kommentare unabhängig vom Haupttext tradiert werden und eine systematische Zusammenstellung der Auslegungstradition liefern. Es ist nicht verwunderlich, dass gerade die als besonders heilig und autoritativ angesehenen Texte der Platz- und Aufmerksamkeit raubenden Anmerkungen entledigt werden, um die Reinheit und Einheitlichkeit der Seite aufs Neue zu wahren.¹⁵

Der Buchdruck des 15. Jhd. ermöglicht erstmals das Verfahren, Werke einheitlich, nach Ausgabe und Seitenzahl, zu zitieren – zunächst eine Möglichkeit, die später zur Pflicht erhoben wird.

Um das 16. Jhd. taucht verstärkt die Marginalie auf, die am äußeren Seitenrand Inhaltliches zusammenfasst und dem Überblick dient.¹⁶ All diese Anmerkungsformen wurden üblicherweise nicht vom Autor selbst, sondern von Abschreibern und Gelehrten verfasst. Insofern verstehen sie sich als Eingriffe, die die Kontur des Textes als ein „Ergebnis von Kollaborationen und Kontaminationen“ (Cahn 100) erscheinen lassen. Gewollt (bei Kommentaren, Übersetzungen, thematischen Erläuterungen) oder ungewollt (bei Verbesserungen, Streichungen, Verdeutlichung von Unlesbarkeiten und Fehlern) wird die Tradierung des Textes sichtbar. Ein diesbezüglicher Umbruch erfolgt in der Renaissance:¹⁷ Gelehrte übernehmen nun selbst die Aufgabe, ihre Texte durch Anmerkungen zu erläutern und durch Verweisliteratur zu beglaubigen.

Ab dem 17. Jhd. wird in Frankreich erstmals „note“ als Ersatz für den älteren Terminus Glosse im Lexikon verwendet¹⁸ und die Einrichtung der Fußnote findet ihre allmähliche Verbreitung, die sich gegen die Marginalie durchsetzt. Durch die Verschiebung des Ortes vom Rand auf den Fuß der Seite erfährt die Anmerkung eine abgesonderte Stellung, die sowohl für ihre Qualität als auch ihre Quantität Folgen hat: Die größere räumliche Trennung begünstigt den Hang zur thematischen Abschweifung; die Flexibilität der Setzung¹⁹ sorgt für einen größeren Spielraum, was die Länge der Anmerkung betrifft (vgl. Cahn 103-104).

¹⁵ Vgl. zum Zusammenhang Reinheit des Textes und Bibelkommentar Tribbles Ausführungen (insbes. 230)

¹⁶ Diese Funktion blieb ihr erhalten: Die heutzutage zugegebenermaßen eher wenig anzutreffenden Marginalien befinden sich meist in Schul- oder Lehrbüchern und liefern mit Stichworten, Überschriften von Unterkapiteln oder Hauptmerkpunkten eine Übersichts- und Lernhilfe.

¹⁷ Zur Anmerkungspraxis in der Renaissance ausführlich und mit anschaulichen Abbildungen siehe Connors. (Der angekündigte zweite Teil der Untersuchung zum 20. Jhd. blieb leider unveröffentlicht).

¹⁸ Genauer: 1636 im Robert (vgl. Genette 305). In Deutschland findet die Bezeichnung der Note, speziell der Fußnote, erst im 19. Jhd. Eingang in die Wörterbücher und Nachschlagewerke (vgl. Eckstein 23-26; Kaestner 204-205).

¹⁹ Für den marginalen Kommentar hatten die Setzer eine Winkelvorrichtung, die einen ganz bestimmten, festgelegten Raum ermöglichte, der zum Text hin nicht erweiterbar war. Die Fußnote dagegen kann ohne enorme Schwierigkeiten in die Höhe Richtung Haupttext drängen, der sich dementsprechend auf die

Unter dem Primat der gesellschaftlichen und moralischen Nützlichkeit entstehen im Barock umfangreiche Anmerkungsapparate, die den polyhistorischen Wissenschaftsbetrieb des 17. Jhd. repräsentieren. Der Roman wird zu einem enzyklopädischen Nachschlagewerk, in dem der gelehrte Dichter den Leser bilden und ihm Wissen in didaktischer Manier nachvollziehbar und zugänglich machen soll. Bereits die Vorrede zu Cervantes' *Don Quijote* zeigt, dass die literarische Wissenschaftskritik nicht lange auf sich warten ließ: die ironische Forderung, alles müsse erklärt, mit langatmigen geographischen, philologischen oder sonstigen gelehrten Erläuterungen ausgeschmückt und einer Litanei von Autoren und Vorgängertexten versehen werden, um einen lesenswerten und vom Publikum geschätzten Roman zu erzeugen, der nicht sogleich den Stempel der unnützen Unterhaltung aufgedrückt bekommt, wird nicht nur in Frankreich und England Nachfolger finden, die gerne über den Noteneifer deutscher Gelehrter spotten,²⁰ sondern auch in Deutschland Karriere machen, wo gerade zur Zeit der Aufklärung die Fußnote als Statthalterin für die Auswüchse der Gelehrtensamkeit satirische und parodistische Angriffe auf den *poeta doctus* provoziert.²¹

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jhd. hat sich die Fußnote in allen Wissenschaftsbereichen etabliert und als vornehmliche Form der Anmerkungspraxis durchgesetzt. Die wissenschaftsgeschichtliche Veränderung – die Poesie verlässt ihren Status als „schöne Wissenschaft“ und emanzipiert sich als autonome „schöne Kunst“ - ruft auch einen Funktionswandel der Anmerkung in literarischen Texten hervor: Ihre Aufgabe verschiebt sich vom Kommentar auf die Kritik. Diente sie vormals der Sakralisierung des einen, wahren, originalen Textes, den sie kommentierte und damit stützte, so trägt sie von nun an eher zur Profanisierung des Textes bei. Sie zeigt statt der einen Wahrheit verschiedene, miteinander konfligierende Versionen von Wahrheit und greift somit die alleinige Autorität des Textes an. Im Roman der zweiten Hälfte des 18. Jhd. findet die Fußnote als literarische Spielfigur ihre Verwendung, um das Verhältnis von poetischer und empirischer Welt darzustellen. Die Aufgabe der Fiktion ist nun weniger, einen Beitrag zur Erkenntnis der Wissenschaft zu leisten als vielmehr jene Erkenntnis zu kompensieren.²²

nächste Seite verschiebt. (Zur Satztechnik der Marginalnote und deren Schwierigkeiten siehe Kaestner 208)

²⁰ Ausführlich dazu Eckstein 13-21.

²¹ Für Beispiele siehe Moennighoff 355.

²² Jean Paul z.B. liefert im *Titan* jeweils zwei parallele Texterklärungen, eine literarische und eine wissenschaftliche; ausführlicher zu Jean Paul siehe Eckstein und Stang. Eine detaillierte Untersuchung der Fußnoten bei Jean Paul liefert Rehm.

Der Roman des 19. Jhd. verzichtet weitgehend auf die Fußnote, abgesehen vom historischen Roman, der durch die Belegung der geschichtlichen Fakten größere künstlerische Wahrscheinlichkeit zu erzeugen versucht. Durch die Trennung der Literatur als schöne Kunst von der Wissenschaft erfährt die Anmerkungspraxis vor allem in den neu aufblühenden Geisteswissenschaften, insbesondere der Philologie, ihre Hochphase. Für die gelehrten Anmerkungen ist nunmehr weniger der Dichter als der Philologe zuständig. Die Fußnote wird zum „Arbeitsplatz“ der Literaturwissenschaft.²³

Die Literatur des 20. Jhd. treibt v.a. ihr ironisches Spiel mit den Fußnoten und ihrer bis dato überwiegend wissenschaftlichen oder die Wissenschaft nachahmenden Anwendung. Sie tritt aber nicht nur in die Fußstapfen der bereits seit einigen Jahrhunderten bekannten Gelehrten satire, sondern nutzt Anmerkungen in Erzähltexten auch als formale Möglichkeit der Trennung von diskursiven Ebenen. Unabhängig von einer Auseinandersetzung mit Wissenschaft bzw. der wissenschaftlichen Praxis dienen Fußnoten neuerdings zur Organisation von Erzähltexten.

Die seit den 80ern v.a. in den USA geführte Debatte um die Nützlichkeit der Fußnote in wissenschaftlichen Texten hat, wie bereits dargelegt, nicht nur die Einführung des Harvard-Zitiersystems als alternative fußnotenlose Methode zur Folge, die aber keinesfalls den weiterhin üppigen Gebrauch von Fußnoten in der Wissenschaft langfristig eindämmen konnte, sondern ruft gleichzeitig, neben der allgemeinen Beschäftigung mit dem Phänomen Fußnote, eine Reihe von literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Anmerkungen in fiktionalen Texten hervor.

In den 80ern noch eher als Seltenheit betrachtet,²⁴ herrscht seit den 90ern ein regelrechter Boom²⁵ von Romanen, die Fußnoten und andere Formen der Anmerkung als konstitutive Elemente verwenden. Die steigende Tendenz der letzten Jahre erlaubt es, hier von einer neuen Untergattung des „Fußnotenromans“ zu sprechen. Der kreativen Möglichkeiten von Form und Funktion sind dabei keine Grenzen gesetzt.

²³ Vgl. Eckstein 11: „Die fußnotenlose schöne Literatur schafft der Literaturwissenschaft ihren Arbeitsplatz.“ (Offensichtlich zitiert, aber nicht ausgewiesen, nach Lütkehaus 14: „Die fußnotenlose Literatur [usw.]“.

²⁴ Vgl. Benstocks Aussage von 1983: „A far less customary practice among writers, one that may occur in fewer texts than can be counted on one hand: the use of footnotes in literary texts to extend, explain, or define the fictional premises of the work“ (Benstock 204). Auch Kaestner bemerkt 1984: „[...] sind Anmerkungen in der Schönen Literatur des 20. Jahrhunderts eine äußerst seltene Erscheinung. [...] Als zeitgenössische literarische Tendenz jedoch ist die Anmerkung tot“ (Kaestner 223). Dass diese Einschätzung zwar dem Beachtungsgrad solcher Werke entspricht, aber nicht der Realität ihrer Existenz, zeigt sich in der Anzahl der bereits in den 50ern und 60ern erschienenen Titel (siehe Appendix).

²⁵ Mainberger spricht von der „zweiten Blüte“ der literarischen Fußnote im 20. Jhd. - die erste fand im 18. Jhd. statt (vgl. Mainberger 340).

4. Formen der Anmerkung

Aus der geschichtlichen Entwicklung der Anmerkung wird ersichtlich, dass sie, je nach Genre, Funktion, wissenschaftspraktischem Usus oder persönlicher Präferenz verschiedene Orte im Gesamtwerk einnehmen kann. Dem Text am nächsten ist die interlineare Anmerkung, gefolgt von der Note am linken oder rechten Seitenrand.²⁶ Die tatsächliche Fußnote am unteren Rand (oder je nach Länge bis zur oberen Seitenhälfte drängend) findet sich am häufigsten; umso seltener ist ihr Pendant am Kopf der Seite – allein durch die Logik der Leserichtung scheint sie wenig praktikabel für Nebenbemerkungen, die der Textstelle *folgen* sollen, und dient eher, wie manchmal auch die Marginalie am rechten Rand, dem Textüberblick durch Unterüberschriften oder Stichwörter.

Die nach einem Absatz erfolgenden Noten sind nicht sehr gebräuchlich, da sie den Nachteil haben, keine klare Stellung im Schriftbild einzunehmen. Ihr Zwischenstatus mitten im Fließtext zwingt sie in eine Lesefolge, die der Extrastatus der Anmerkung eigentlich auszuhebeln versucht. Zudem verwischen sich hier die Grenzen: Die Orientierung, ob man sich noch im Anmerkungsteil oder schon im nächsten Absatz des Fließtextes befindet, wird oft noch durch gleiche Schriftgröße und –art erschwert – ein Faktor, den sich literarische Texte, die es auf diese Verwirrung anlegen, gern zunutze machen.²⁷ Vor allem in wissenschaftlichen Schriften – exzessiv in philologischen Schriften des 18. und 19. Jhd. - erfreut sich die Kapitelnote großer Beliebtheit. Sie ist ein Kompromiss zwischen Fuß- und Endnote und besitzt dementsprechend ihre abgemilderten Vor- und Nachteile: Die Endnote nämlich ist zwar in der Herstellung bequemer – alle Anmerkungen lassen sich gebündelt nacheinander am Ende des Textes abdrucken; dafür aber erschwert sie durch das ständige Vor- und Rückblättern die Lektüre.²⁸

Die Endnote ist der Übergang zum ausgelagerten Anmerkungsapparat, der entweder als Anhang, als zweiter Teil des Werkes, oder wie in den bereits genannten Sachglossaren unabhängig vom Hauptwerk verlegt werden kann.

²⁶ Genette nennt zudem eine äußerst seltene Variante: In einer kommentierten Bibel bilden die Anmerkungen eine Mittelspalte zwischen zwei Textspalten (vgl. Genette 305).

²⁷ Z.B. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, oder Robbe-Grillet, *La Reprise*.

²⁸ Zur Debatte Fuß- versus Endnote mit Beispielen für ihre jeweiligen Befürworter siehe Eckstein 27-31.

Hinzu kommt die Möglichkeit, verschiedene Orte gleichzeitig zu nutzen und damit die Anmerkungen ihrer unterschiedlichen Funktion nach zu trennen,²⁹ z.B. die Quellenangabe nach dem Harvard-Zitiersystem interlinear mit Verweiskürzeln in Klammern, inhaltliche Anmerkungen am Fuß der Seite, ausführliche Erörterungen am Ende des Werks oder ähnliche Mischformen;³⁰ ebenso kann der Fuß der Seite den Anmerkungen des Autors vorbehalten sein, während der Herausgeber gebündelt in den Endnoten auftritt. Denkbar ist auch ein mehrstufiges Anmerkungs-system, das Noten zu Noten zulässt.³¹

Weniger gut zu kennzeichnen ist der Bezugspunkt der Anmerkung. Sie kann sich auf ein Wort im Text, einen Satz, einen gesamten Absatz oder gar ein ganzes Kapitel³² beziehen. So mancher Aufsatz beginnt mit einer Anmerkung, die den gesamten Text in den Kontext der ersten Veröffentlichung stellt. Kurios aber nicht unbekannt sind Anmerkungen, die sich auf gar keinen Text beziehen³³ oder deren genauer Bezugspunkt im Text nicht gekennzeichnet ist.³⁴

²⁹ Dies rät bereits Harnack in seinen „Zehn Geboten für Schriftsteller, die mit Anmerkungen umgehen“: „[...] und scheue dich nicht, zwei Gattungen von Anmerkungen zu bieten und im Drucke zu unterscheiden, wenn der Stoff das verlangt“ (Harnack 161-162).

³⁰ Bowersock lobt beispielsweise P.N. Furbanks *Biography of E.M. Forster*, da er durch ein zweifaches Notensystem (kurze Fußnoten mit dem „Wesentlichen“ und lange, diskursive Endnoten als Appendix) das Nützliche („amuse“) mit dem Angenehmen („instruct“) verbindet. „Furbank knows how to make documentation a sheer delight“ (Bowersock 59-60).

Im zehnten Kapitel von *Finnegans Wake* nutzt Joyce die Aufteilung der Seite auf ganz besondere Weise, indem er den Haupttext in der Mitte – die Schulstunde – von den drei Kindern kommentieren lässt, am linken Rand Shaun, am rechten Shem und unten auf der Seite Issy. Die Anmerkungen haben hier auch mimetische Funktion: Sie machen nicht nur die Eigenschaften der Sprecher in Schriftbild und Position kenntlich, sondern auch die Situation der Schulstunde und des damaligen Lernens an sich (vgl. Lipking; Benstock). Man darf behaupten, dass eine Verräumlichung der Erzählstimmen und gleichzeitig des Inhalts in einem Roman selten so gut gelungen ist.

³¹ Vgl. *L'Interdit* von Wajcman ab Fußnote 207. Mehrstufige Anmerkungen bis zur sechzehnten Ebene finden sich in *Travers* von Camus (vgl. Genette 306).

³² Siehe die jeweils ersten Fußnoten eines Kapitels bei *La caverna de las ideas* von Somoza, wo bereits die Kapitelzahl eine Verweisnummer trägt.

³³ Rabeners Satire von 1745, *Hinkmars von Repkow Noten ohne Text*, war eine logische Antwort auf die übertriebenen Anmerkungsapparate seiner Zeit, die den eigentlichen Text völlig überdeckten und verdrängten. Wajcmans Roman *L'Interdit* besteht allein aus Fußnoten, deren Text abhandeln gekommen zu sein scheint. Im Verlauf aber erhalten die Fußnoten ihre eigenen Fußnoten und avancieren so doch am Ende zum Text (zur ausführlichen Interpretation siehe Mainberger).

³⁴ Die erste Anmerkung der *Nouvelle Héloïse* von Rousseau bezeichnet Genette als ein „als Anmerkung verkleidetes Nachwort“, da die Bezugsstelle ungenau definiert ist und sich die Note auf das gesamte Werk bezieht (vgl. Genette 306). Auch bei Jean Pauls *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten* gibt es Fußnoten, die keiner bestimmten Textstelle zugewiesen werden können.

5. Funktionen der Fußnote

Zwei wesentliche Eigenschaften charakterisieren die Fußnote in Zusammenhang mit ihrem Bezugstext: die trennende und die zufügende.³⁵ Durch ihre topo- und typographische Absonderung vom Haupttext sorgt sie für dessen Reinhaltung³⁶ und Ordnung. Gleichzeitig ermöglicht sie aber die Anfügung von weiterem Material, das den Text nur peripher betrifft oder im Lektüreprozeß zweitrangig sein soll. So bewirkt sie im Gesamttext auch Ausbeulung und Aufblähung. Gerade bei nicht autographen Anmerkungen ist durchaus von Kontamination zu sprechen.

Die Fußnote im wissenschaftlichen Kontext hat zahlreiche Funktionen:³⁷ Sie dient der Präzision (durch genauere Erklärungen, Definitionen, ergänzende Dokumente, längere Zitate), der Abschweifung (Übergang zu benachbarten Themen, Kommentare, Erörterungen), der Beglaubigung (Anführung von Gewährsleuten, Quellen, Ausführung von Beweisen), der Spekulation (Darstellung von Ungewissheiten, Vagheiten und vernachlässigten Komplexitäten), der Einordnung in den wissenschaftlichen Kontext (Darstellung des Forschungsstands, eigene Abgrenzung, Auswahl der zur Kenntnis genommenen Vorgänger, eigenes Wissenschaftsverständnis, Genese des Reflexionsprozesses und der Forschungsarbeit),³⁸ der Selbst- und Fremdkritik (Vorwegnahme von eventuellen Einwänden, Korrektur, Antwort auf Kritik, Bemerkungen von wirklichen oder fiktiven Lesern) und der Lesehilfe (Erklärung von Fachbegriffen, Etymologien, Übersetzung von fremdsprachigen Zitaten bzw. Lieferung des fremdsprachigen Originals). Durch die abgekürzte Ausdrucksweise³⁹ bietet die Fußnote ein dem wissenschaftlichen Diskurs nützliches Maß an Ökonomie.

In fiktionalen Texten kann der Gebrauch der Fußnote sich diese wissenschaftlichen Funktionen zunutze machen. Insofern können sie „echte“ oder fiktive Fußnoten sein, d.h. der Autor oder der Herausgeber können tatsächlich historische, technische, geographische oder philologische Erklärungen abgeben – Beispiele hierfür wären die

³⁵ Kaestner stellt zutreffend fest: „[Es] drängt sich jedoch der Eindruck auf, als müsse man bezüglich der Anmerkungen prinzipiell in Dichotomien denken“ (Kaestner 203).

³⁶ Bowersock betont v.a. den reinigenden Aspekt der Fußnote: „Although the note should justify or illuminate the text in some way, it will evidently contain such alien matter as would disfigure that text if it were embedded there.“ (Bowersock 55)

³⁷ Vgl. auch die detaillierte Auflistung Harnacks von 1906 (Harnack 152).

³⁸ Cahn bezeichnet wissenschaftliche Fußnoten deshalb als „Fingerabdrücke“, an denen die Genealogie eines Textes, also seine akademischen Ursprünge abgelesen werden können, aber auch als eine Art Buchführung des Wissens“ des Verfassers (97), ein „in Abbeviatur vorgetragener Bildungsroman des Wissens“ (102); ebenso lassen sie Aspekte der wissenschaftlichen Schulbildung, Anerkennungen und Allianzen erkennen (vgl. 98).

³⁹ Z.B.: *a.a.O.*, *vgl.*, *cf.*; einzelne Adjektive vor Autoren als Lesehinweis: *grundlegend*, *im Ansatz interessant*, *ausführlich* etc.

polyhistorisch-enzklopädischen Barockromane oder die historischen Romane des 19. Jhd. – oder aber in parodistischer Nachahmung ihr Spiel damit betreiben. Teils geht beides eng ineinander über, d.h. die gegebenen Informationen sind nachweislich richtig, dienen aber der satirischen Gestaltung des Textes.⁴⁰

Besonders die Funktion der Selbst- und Fremdkritik tritt bei der literarischen Fußnote maßgeblich in den Vordergrund. Durch Herausgeber- und Übersetzerfiktionen wird nicht nur Wissenschaftlichkeit nachgeahmt, sondern der Haupttext oft ironisch gebrochen und dadurch in seiner Intention subvertiert.⁴¹ Subversion geschieht aber auch durch die Möglichkeit des Registerwechsels:⁴² die ausgelagerte Note weist oft einen völlig anderen Sprachstil oder einen veränderten Ton auf.⁴³ Die Anmerkung ist ein bevorzugtes Mittel, um Erzählinstanzen aufzuspalten und Polyphonie⁴⁴ zu erzeugen; hier kann der Autor seine Meinung zu den Figuren abgeben,⁴⁵ aber umgekehrt auch die Figuren ihre Meinung zum Autor, oder zu anderen Figuren. In manchen Genres – wie

⁴⁰ Auch Mainberger betont die Schwierigkeit der Unterscheidung: „Moderne Werke machen die Unterscheidung zwischen Anmerkungen mit seriösem wissenschaftlichen Anspruch und fiktionalisierter Wissenschaft allerdings oft schwer; Beispiele sind Eliots Anmerkungen zu *The Waste Land* oder diejenigen Nabokovs zu seiner Übersetzung von Puškins *Evgenij Onegin*.“ (Mainberger 337)

⁴¹ Wielands Kommentare zur *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* zeigen allerdings, dass die Ironie sich gar zum „Kontrahent des Textes“ (Mainberger 342) auswachsen kann: Sollten seine Anmerkungen den allzu braven und pathetischen Ton der Autorin Sophie von La Roche brechen, so beklagten sich nicht wenige Leser über die „dummen Noten“, die die einführende Lektüre unmaßig stören (vgl. ebd.).

⁴² Dass diese Funktion auch von nicht fiktionalen Texten genutzt wird, hier aber problematisch sein kann, beweist Bowersocks Untersuchung der Anmerkungen von Edward Gibbons 1776 veröffentlichtem Werk *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Die darin enthaltenen Fußnoten treten auf als „counterpoint“ (Bowersock 56) zum Text; vom christlichen Klerus wurden sie zu Endnoten verbannt, wo eine impertinente Bemerkung wie „probably stolen from some better writer“ (siehe ebd.) - hunderte Seiten von der eigentlichen Textstelle getrennt - den frühchristlichen Autoren weniger anhaben konnte. Erst 1781 durften die Anmerkungen ihren eigentlichen Platz am Fuß der Seite einnehmen. Gibbons Buch wurde auf den Index des Vatikans gesetzt, nicht so sehr wegen seines Textes, sondern vielmehr wegen seiner Anmerkungen: „Gibbon’s text may have seemed offensive, but the notes were more dangerous because they gave authority to the text.“ (ebd.). So dient die Fußnote auch als Fluchtpunkt: „Over the years the footnote has regularly provided a safe refuge for untenable hypotheses. Writers are inclined to behave as if they will be held less accountable for indiscretions committed below the text than in it.“ (Bowersock 61) Manche Autoren verlagern Vorurteile, unorthodoxe Meinungen etc., auch ihren Sinn für Humor in die Noten. (vgl. Bowersock 62)

⁴³ Vgl. Benstock 204: „They allow the writer to step outside the critical discourse and comment on it from a perspective that may be different from (and in a voice that may be separate from) that established in the text.“ und Hilbert 400: „a message slipped under the door, a whispered aside in counterpoint to the formal discourse of the text“ (Hilbert 400)

⁴⁴ Vgl. Cahn 96: „Die typographisch realisierte Struktur von Trennung und Zusammenhang überführt die linear-unterbrochene Sequenz der gedruckten Schrift in die komplexere Struktur einer virtuellen Gleichzeitigkeit. Wer in Text und Fußnoten schreibt, ‚spricht‘ mit mehr als einer ‚Zunge‘. Und diese Mehrspurigkeit ist nicht eine Verstärkung der Stimme, sondern situiert den Diskurs in komplexen, intratextuellen Selbstbeziehungen [...]“

⁴⁵ In Fieldings *Tom Jones* z.B. stehen die Fußnoten, in denen der Autor seine Meinung über das Verhalten der Figuren und Spekulationen über ihre ungewissen Beweggründe abgibt, im Widerspruch mit der in der Erzählung zur Schau gestellten Allwissenheit des Erzählers. Der Autor in den Fußnoten, der weniger weiß als der Erzähler im oberen Text, liefert eine zusätzlich eingeführte Reflektionsebene, die zwischen Erzähler und Leser steht. (vgl. Genette 319; ausführlicher Benstock).

z.B. dem Briefroman - ist die Fußnote der einzige Ort für einen reflektiven Eingriff des Autors und eine Kontaktaufnahme zur Leseinstanz.⁴⁶

Ebenso kann die örtliche Distanz der Note auch eine zeitliche zum Ausdruck bringen und in Retrospektion das Erzählte relativieren, ergänzen oder negieren. Die Chronologie sowohl des Erzählten als auch des Erzählens kann so erhalten oder aber grundlegend zerstört werden.⁴⁷

Desweiteren nimmt die Fußnote, nicht nur in literarischen Texten, intratextuelle Bezüge durch vor- und rückverweisende Anmerkungen innerhalb eines Werkes auf und stellt so den Text als ein selbstreferentielles Gefüge aus, das die Schwierigkeit des linearen, unverzweigten Erzählens abbildet.⁴⁸

Auch die Funktion der Intertextualität ist nicht allein der wissenschaftlichen Fußnote vorbehalten; gerade der moderne Fußnotenroman nutzt die Ebene der Anmerkung als Anschluss nicht nur zu einzelnen Werken, sondern zum potentiellen Gesamtkorpus der Literatur an sich. Die Technik der Montage von Zitaten produziert ein Textverständnis, das mit Kristevas *texte général* beschrieben werden könnte.⁴⁹

⁴⁶ Genette nennt als Beispiel Rousseaus *Nouvelle Héloïse*, in der der fiktive Herausgeber auf Lücken und Auslassungen verweist: „Man sieht, dass hier wie auch an vielen anderen Stellen mehrere dazwischenliegende Briefe fehlen. Der Leser wird meinen, dass man sich mit solchen Auslassungen sehr bequem aus der Affäre zieht, und ich bin ganz seiner Meinung“ (Rousseau in Genette 324). Der auktorial-erzählerische Diskurs, zu dem die Briefform keinerlei Gelegenheit bietet, wird hier in die Anmerkungsebene verlagert. Auch Stendhal nutzt diesen Funktionstypus der Fußnote, allerdings ohne verlegerischen Vorwand (vgl. Genette 324-325).

⁴⁷ Bei Paul Austers *Oracle Night* dienen die Fußnoten einer klaren Trennung der zeitlichen Ebenen, bei Robbe-Grillet's *La Reprise* hingegen wird durch die Anmerkungsebene jegliche zeitliche Einordnung ad absurdum geführt.

⁴⁸ John Barth in *Sabbatical* nutzt intratextuell verweisende Fußnoten, um z.B. Hauptcharaktere, die im ersten Abschnitt, in dem sie erwähnt werden, nur eine periphere Rolle spielen, durch den Hinweis auf die spätere Beschreibung, die bei Bedarf vorgeholt werden kann, einzuführen. Das Vor- und Nachblättern vollzieht die Art und Weise des Erzählens der beiden Hauptfiguren nach. Das Versprechen der späteren Klärung durch kommende Ausführungen erweist sich dabei oft als illusionär: „The reader quickly learns that the promise of clarity is illusory, for one set of facts leads on to a further complexity.“ (Hilbert 404) Das Referenzsystem, das die Noten innerhalb ihrer selbst bilden, stellt dabei die Autorität jeglicher Information, die immer nur aus sich selbst generiert wird, in Frage. Ausführlicher zu den Fußnoten in *Sabbatical* siehe Hilbert.

Allgemein zum Verweis der Fußnote auf die Referentialität der Sprache siehe Benstock 215: „The notes appear to support the traditional notion that all types of documentation, even footnotes in literary texts, force the reader to recognize the inherent repeatability and referentiality of writing, of language in any context, its insistence on dragging with it into the present moment all the accretions of its historical development. Especially notes that blatantly add new interpretations to the inscribed meaning of the narrative suggest that such new possibilities – references – can be infinitely extended back through time, always drawing on their multilingual involutions, transferences, and cross-references.“

⁴⁹ Ein Beispiel hierfür ist Albert Goldbarths Roman *Pieces of Payne*, der neben einem schmalen Handlungsgerüst hauptsächlich aus einer Collage von intertextuellen Bezügen und Zitaten besteht. Mit Goldbarths Werk wäre auch Benstocks Aussage eindeutig zu widerlegen, fiktionale Fußnoten würden sich darin von wissenschaftlichen Fußnoten unterscheiden, dass sie nur immer zurück auf den Bezugstext verweisen und nicht auf ein Außerhalb des Textes: „Most significant, they belong to a fictional universe, stem from a creative act rather than a critical one, and direct themselves toward the fiction and never toward an external construct, even when they cite ‚real‘ works in the world outside the particular fiction. The referential and marginal features of these notes serve a specifically hermeneutic function; to the extent that notations in fictional texts negotiate the distance between writer and reader, they do so in

Nicht zuletzt fungiert die Ebene der Fußnoten als Referenz auf die Gemachtheit des Textes, sowohl in seiner Materialität als Schriftstück, als auch in seiner Eigenschaft als fiktives Erzählwerk.⁵⁰ Sie lässt den Arbeitsprozess des Erfindens, Schreibens und Editierens durchscheinen und ist in ihrer Position am Rand des Textes oftmals der Ort, an dem der Autor den Leser in den kreativen Akt, samt seinen Schwierigkeiten, miteinbezieht.⁵¹ Dementsprechend zeigt der Anmerkungsapparat auch auf die grundsätzliche Unabschließbarkeit von Texten, zu denen immer weitere Anmerkungen gemacht werden können.⁵²

Ob wissenschaftlich oder literarisch, faktual oder fiktional, auto- oder allograph, immer ist die Fußnote Mittel zur Textorganisation. Durch sie ist es möglich, Digressionen und Umwege einzugehen sowie parallele Versionen⁵³ darzustellen. Insofern stellt sie per se einen Angriff auf die Hierarchie ihres Bezugstextes dar, den sie mit der ihr inhärenten potentiellen Pluralität bedroht und entmacht. Letztlich hinterfragt sie durch ihre bloße Existenz sowohl die einspurige Linearität eines jeden Textes, den sie als ein Konstrukt des Geistes, das weder wissenschaftlicher Praxis noch schlechthin der menschlichen Art zu denken entspricht, präsentiert, als auch seine abgeschlossene Autorität, denn sobald eine Anmerkung benötigt wird, kann der Text nicht vollständig, autonom und absolut wahr sein. Jedoch wahrt sie durch ihre Ausgliederung aus dem ersten „Stratum“⁵⁴

terms that differ radically from those of scholarly discourse.” (Benstock 205). Vgl. Kap. 2.3. dieser Arbeit.

Den der Anmerkung inhärenten intertextuellen Charakter betont Derrida: „Annotation in the strict sense in no way differs from intertextuality. It is intertextual through and through, from the moment we understand ‚text‘ in the classical sense as a notation representing one discourse propped on another. It consists, in effect, of a text related to another text that has meaning only within the relationship.“ (Derrida 197)

⁵⁰ Vgl. Benstock 208: Fußnoten sind „one of dozens of ways in which the text calls attention to itself as text, to its existence as printed matter, to its writerly quality, and to its scripted authority“.

⁵¹ In *The French Lieutenant's Woman* von John Fowles „betritt“ der Autor den Text kontinuierlich über die Fußnoten: Er stellt Kommentare, Erläuterungen und Informationen zur Verfügung, die Zeit und Ort der Handlung als historische Vergangenheit verdeutlichen und den Leser nicht vergessen lassen, dass die Charaktere fingiert sind. Im Stile Hitchcocks schreibt er sich sogar selbst in die Handlung ein als Passagier desselben Zuges, den der Protagonist nach London nimmt. Über den Rand des Textes - „a voice that speaks not from inside the text, but at its edge“ (Hilbert 403) – erfolgt „[the] consciousness of the text as artifice“ (Hilbert 403). Die Verfilmung des Romans allerdings verdeutlicht die Schwierigkeit, Fußnoten adäquat in ein anderes, nichtschriftliches Medium umzusetzen.

⁵² Vgl. Lipking 611: „Thus the apparatus of the margin, with its constant suggestion that revisions are possible, explanations are needed, delivers a vivifying thruth: however much the text pretends to finality, it is always open to change. And even the gloss requires in turn a gloss.“

⁵³ Vgl. Bowersock 55: „It [the footnote] is like a variation on a theme. The composer offers a new perspective on what he or someone else has already expressed.“ Die Fußnote als Möglichkeit der Variation wird besonders deutlich in Robbe-Grillet's *La Reprise* genutzt, in dem die erzählte Version des Haupttextes einer anderen Version des Doppelgänger-Erzählers der Anmerkungen gegenübergestellt wird. (Vgl. Kap. 2.2.)

⁵⁴ Vgl. Cahn 105: „Die wichtigste Leistung der typographischen Techniken der Zweistimmigkeit ist nämlich nicht die Schaffung eines zusätzlichen Raumes, um etwas zu sagen, was sonst keinen Platz hätte, sondern umgekehrt die Abschließung und Isolierung des ersten Stratum des Textes von dem zweiten. [...] Die graphische Separierung der zweiten Stimme affirmiert den Status und die „Heiligkeit“ des ersten

gleichzeitig auch dessen hierarchische Macht: „Die Tatsache der Ausgliederung allein impliziert bereits, dass der Text ohne diese Ausgliederung abgewertet wäre“ (Cahn 105), denn die Eingliederung in den Text hätte zur Gefahr, „dass eine in den Text integrierte Abschweifung darin eine unansehnliche oder gar Verwirrung stiftende Beule bilden könnte.“ (Genette 312)

In Bezug auf den Leseprozess hat die Fußnote noch eine weitere Funktion, die sich eng an Victor Šklovskijs *Verfahren der Verfremdung* knüpft, nach dem poetische Texte z.B. durch Verlangsamung die Lektüre entautomatisieren. Wie Cahn darlegt, affirmierte schon Edmund Spenser im *Shepherds Calender* von 1586 die Unterbrechungskraft der Anmerkungen, weil sie zu einer sorgfältigeren Lektüre führen: „Many excellent and proper devises both in wordes and in matter would passe in the speedie course of reading, either as unknowen, or as not marked.“ (Spenser in Cahn 107). Die Kritik an der Fußnote, sie würde die kontinuierliche, flüssige Lektüre behindern und verhindern,⁵⁵ verkehrt sich hier also in ihrer gewollten Störung des Lesers zu ihrer Stärke.

6. Statusfragen: Paratextualität und Marginalität

*„Schreibe nichts in die Anmerkung, was
den Text in Frage stellt, und schreibe auch
nichts hinein, was wichtiger ist als der
Text.“
(Harnack 162)*

Paratexte, zu denen neben Autornamen, Titel, Vorwort, Widmung, Motti, Überschriften etc. auch Anmerkungen zählen, werden gemeinhin als Rahmenstücke eines Textes definiert, „die keine Bestandteile von ihm sind, ihn gleichwohl auf das engste umgeben und zu ihm in einem vielfach komplexen Verhältnis stehen.“ (Moennighoff 349). Dass diese Aussage problematisch ist, zeigt bereits die polysemische Vorsilbe *para*:

Textes, den Kommentar und Anmerkung nicht unterbrechen dürfen und dem sie sich nur von Ferne nähern. Die Typographische Spaltung in Text und Nebentext ist mehr als eine Division, weil sie eine diskursive Hierarchie impliziert: Genau diese semantische Aufladung der graphischen Differenz zur Darstellung eines hierarchischen Verhältnisses verselbständigt sich und wird zum dauerhaften Zug des doppelten Schreibens. Sie stellt die typographisch-rhetorische Figur der Selbstermächtigung durch Annotation zur Verfügung: Selbstermächtigung durch Annotation, durch Äußerung in einem separaten Register.“

⁵⁵ Beispielsweise Bowersock 54, der Fußnoten „absorbing“, lästig und unwillkommen findet: „the principal pleasure they give is to distract the reader from the text he is reading.“ Ihm ist der inzwischen vielzitierte Vergleich der Fußnote mit einer im falschen Moment ertönenden Türlocke zu verdanken: „Encountering one [...] is like going downstairs to answer the doorbell while making love“ (ebd.)

'Para' is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, [...] something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in 'para', moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them. It also forms an ambiguous transition between one and the other. (Miller 219)

Ein Paratext könnte demnach zu seinem Bezugstext in folgenden unterschiedlichen Verhältnissen stehen: neben ihm, an seiner Seite, darüber hinausgehend, daran vorbeigehend, jenseits von ihm, gegen ihn, unter ihm, als unecht oder fälschlich in Bezug auf ihn (vgl. ebd.). Das Potential der Auflehnung des an sich Untergeordneten ist also schon im Begriff enthalten.

Gerard Genette betitelt seine systematische Untersuchung des Paratextes im französischen Original mit *Seuils*, „Schwellen“. Paratexte, gleich Türschwellen, die Ein- und Ausgang ermöglichen, sind Zonen des Übergangs und der Transaktion (vgl. Genette 10), von denen man nicht mit Sicherheit sagen könne, „ob man sie dem Text zurechnen soll“ (9), da sie vielmehr einen „oft unbestimmten Randbereich zwischen Text und Nicht-Text“ (327) einnehmen.

Genette betont den funktionalen Charakter des Paratextes und damit seine Subordination als das ihm Wesentliche:

Wesentlich, weil der Paratext offenkundig – von punktuellen Ausnahmen abgesehen, die wir da und dort antreffen – in allen seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes. Welchen ästhetischen oder ideologischen Gehalt [...], welche Koketterie und welche paradoxe Umkehrung der Autor auch in ein paratextuelles Element einbringen mag, es ist immer „seinem“ Text untergeordnet, und diese Funktionalität bestimmt ganz wesentlich seine Beschaffenheit und seine Existenz. (Genette 18)

Auch Benstock verweist auf die ausgelagerte Position, sowohl topographisch auf der Textseite als auch inhaltlich am Rande des Hauptthemas. Fußnoten, zumindest von wissenschaftlichen Texten, seien „inherently marginal, not incorporated into the text but appended to it“, „cooperative with the text, but not intrinsic to it“ (Benstock 204).

So nennt Genette Anmerkungen eine „Gattung“, die „zwangsläufig enttäuschend“ sei, da ihre „Auftritte definitionsgemäß punktuell sind, aufgesplittert, gleichsam verrieselnd, um nicht zu sagen staubig“ (Genette 304). Die Tatsache, dass sie so eng auf den Text bezogen sind, dass ihnen kaum selbständige Bedeutung zukomme, löse „Unbehagen bei ihrer Behandlung aus“ (ebd.). Jedoch räumt er ein, dass die Originalanmerkung ein lokaler Umweg oder eine momentane Verzweigung des Textes sei und als solche ihm

beinahe ebenso sehr angehöre wie ein bloßer Einschub, ihren paratextuellen Charakter also grundsätzlich infrage stelle:

[...] die autoriale Originalanmerkung gehört, zumindest wenn sie sich auf einen gleichfalls diskursiven Text bezieht, zu dem sie eine Beziehung der formalen Kontinuität und Homogenität unterhält, eher zum Text, den sie eher weiterführt, verzweigt und moduliert als kommentiert. (Genette 313)

Die Zuordnung zur ‚Gattung‘ des Paratextes sieht Genette dennoch gerechtfertigt, da die Anmerkungen wegen ihres diskursiven Charakters unweigerlich einen Bruch der Aussageform darstellen (vgl. 317)

Entscheidend ist die Frage nach der Etablierung einer Hierarchie, die Fußnoten schon allein struktural durch die Aufteilung des Ortes mit sich bringen:

In the strict sense, the status of a footnote implies a normalized, legalized, legitimized distribution of the space, a spacing that assigns hierarchical relationships: relationships of authority between the so-called principal text, the footnoted text, which happens to be higher (spatially and symbolically), and the footnoting text, which happens to be lower, situated in what could be called an inferior margin. (Derrida2 193)

Dabei kann sich der Autor auch sich selbst unterordnen und zu seinem eigenen Hilfsdiskurs werden, indem er durch seine Entscheidung, was erstrangig und was zweitrangig ist, den Text hierarchisiert: „[...] who in other words organizes in his own text a multiplicity of connected hierarchized functions that always correspond to the structure of a political community or to some institutional model“ (194) Diese Hierarchien können durch die unterschiedliche Anwendung der Fußnote aber auch subvertiert werden; die je für das Primäre und das Sekundäre zugewiesenen Orte können vertauscht oder aber jegliche kohärente Einteilung ganz aufgegeben werden – wie dies häufig in literarischen Werken geschieht.⁵⁶

Genette deutet bereits eine Form der Anmerkung an, die weniger unter die Bezeichnung des Paratextuellen zu rechnen wäre als unter die Mittel der Textorganisation:

Es ließe sich eine emanzipierte Funktionsweise vorstellen, bei der die Anmerkung nicht mehr unter den Diskurstyp fiele, sondern, selbständig und in eigenem Interesse, narrativen Typs wäre und eine momentane Verzweigung der Erzählung übernehme. Die mögliche Formel dafür würde uns Valéry unbeabsichtigt liefern, wenn er sich über die allzu sklavisches Linearität der Erzählfiktionen beklagt: „Vielleicht wäre es interessant, einmal ein Werk zu schreiben, das bei jedem seiner Knoten die vielfältigen Möglichkeiten aufzeigen würde, mit denen der Geist konfrontiert ist und unter denen er die einmalige Fortsetzung wählt, die dann im Text erfolgt. Damit würde man die Illusion einer eindeutigen, die Wirklichkeit nachahmenden Determination durch die Vorstellung eine In-jedem-Augenblick-Möglichen ersetzen, die mir der Wahrheit näher

⁵⁶ Bei Nabokovs *Pale Fire* beispielsweise haben sich die Texterläuterungen „zum Roman ausgewachsen und machen den zu kommentierenden Text zur Marginalie“ (Mainberger 343). Auch *Tristram Shandy* von Sterne ist ein Beispiel dafür, wie der „Haupttext“ zum Untertext der Fußnote wird: Der Text ist von seinem Thema, das die Fußnote erläuterte, abgewichen und kommentiert seinerseits nun die Fußnote (dazu näher Benstock 210).

zu kommen scheint.“ Mir ist allerdings kein Beispiel dieses möglichen Gebrauchs bekannt. (Genette 320)

Inzwischen hat ein solcher Gebrauch der Anmerkungen seine tatsächliche literarische Umsetzung gefunden. Im Folgenden sollen drei Romane, die paradigmatisch für eine ganze Reihe stehen und dennoch durch ihr Ausloten der Grenzen prototypischen Charakter haben, näher auf diese Besonderheit hin untersucht werden.

1. José Carlos Somoza: *La caverna de las ideas* – Der Rahmen

Am Beispiel von José Carlos Somozas Kriminalroman *La caverna de las ideas* sind hier zwei Aspekte von vorrangigem Interesse: Erstens bietet sich der Roman für eine Art Rahmenanalyse⁵⁷ an, bei der geklärt werden muss, welchen Einfluss die Anmerkungsebene als Rahmen auf die im Haupttext erzählte Geschichte hat, inwieweit sich diese Ebenen verdrehen bzw. die Rahmenfunktion überhaupt aufgegeben wird. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang Derridas Überlegungen zu Werk und Beiwerk im Abschnitt „Das Parergon“ in *Die Wahrheit in der Malerei*. Zweitens lässt sich *La caverna* auch als allegorisierte Debatte um die verschiedenen Modelle des Lesens verstehen, die durch die Aufteilung des Textes in einzelne Diskursebenen zu einer ganz eigenen Aussage gelangt.

1.1. Ergon und Parergon

1.1.1. Außen und Innen

Somozas Roman beginnt mit einer zunächst semantisch unauffälligen Fußnote,⁵⁸ die das erste Kapitel mit einer Erklärung des Übersetzers über den fehlenden Anfang des Manuskripts, das er zu übersetzen hat, und der Erwähnung eines Herausgebers, Montalo genannt, einleitet. Es handelt sich hier um einen literarischen Kunstgriff, der weder neu noch unerforscht ist und der bereits langen literarischen Tradition der Herausgeberfiktion folgt, zu welcher eine weitere Ebene, die des angeblichen Übersetzers, hinzugefügt wird. Bereits in Cervantes' *Don Quijote* wird ein komplexes Spiel mit mehrfachen fiktiven Instanzen der Textbearbeitung - Herausgeber, Autoren, Manuskriptbesitzer und Übersetzer - betrieben, das zahlreiche Nachfolger, vor allem im

⁵⁷ Der Begriff *Rahmenanalyse* wurde in den Sozialwissenschaften von Erving Goffman geprägt, der den Rahmen – nach Batesons Begriff – als Organisationsprinzip von sozialen Ereignissen und Erfahrungen untersucht (E. Goffman, *Frame Analysis, An Essay on the Organization of Experience*, 1974) – verweist aber hier auf keinerlei Ähnlichkeit in der Vorgehensweise, sondern hat lediglich die Bezeichnung gemein.

⁵⁸ Typographisch ist sie sehr wohl auffällig, da sie in der spanischen Ausgabe ein Viertel des Textes der ersten Seite ausmacht (in der deutschen aufgrund der Schriftgröße der Fußnoten, die der des Textes entspricht, sogar ein Drittel) und nach dem Vorwort und der Kapitelangabe I das erste ist, was der Rezipient lesen wird, so er denn der Chronologie der Fußnotenangaben folgt.

18. und 19. Jhd., findet. Insofern ist dem Romanleser des 20. und 21. Jhd. der Hinweis des Autors auf eine anzunehmend fiktive Vorlage bzw. das eingebaute Manöver der Editions- und Übersetzungsarbeit als literarischer Verweis auf die Textualität des vorliegenden Werkes als solches, - nämlich als ein Text, der gefunden, erfunden, zusammengesetzt wurde und deshalb in seiner Autorität bzw. in Bezug auf seine Verfassungsinstanz zu hinterfragen ist -, nicht unbekannt oder gar verdächtig. Es scheint, man habe es mit einem Paratext im ‚klassischen‘ Sinne zu tun, der zwar autograph verfasst und dessen Inhalt höchstwahrscheinlich fiktiv ist, doch den Status des *para*, des „Neben-dem-Text“ oder „Gegen-den-Text“ noch nicht sprengt, die Ebene des Rahmens oder des Beiwerks also nicht verlässt.

In diesem Zusammenhang muss jedoch grundsätzlich die Frage nach dem Verhältnis von Werk und Beiwerk gestellt werden. Ein Blick auf Derridas Überlegungen zum Parergon verdeutlicht die Problematik. Was ist zunächst ein Parergon, und wie arbeitet es?

Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen. Es ist zunächst das An-Bord. (PAR 74)

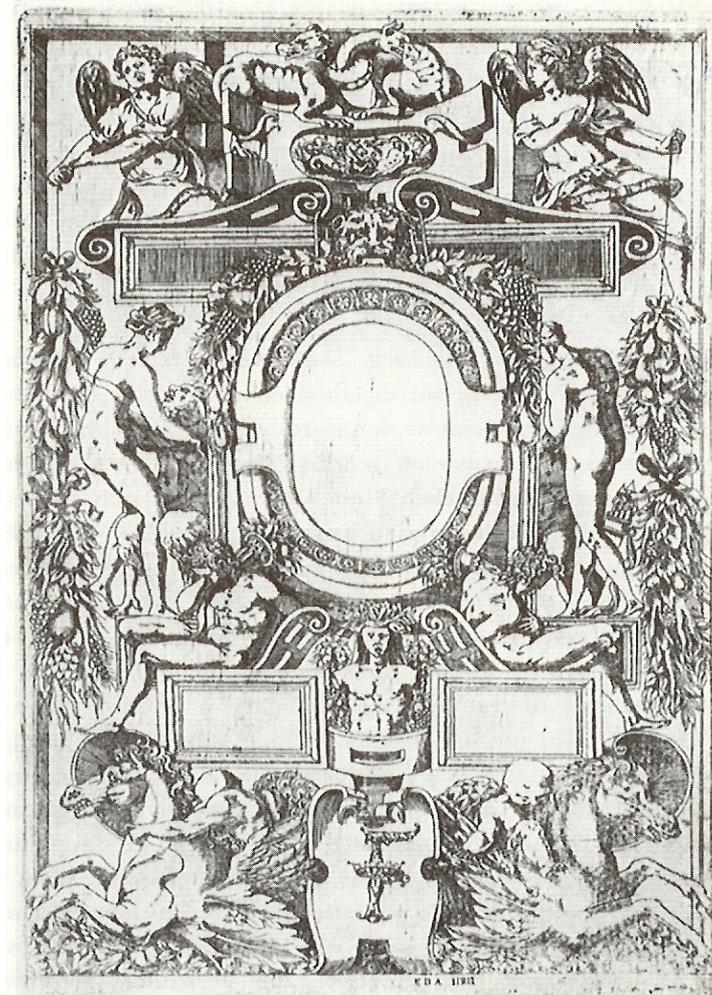
Es handelt sich also um ein Beiwerk, „das sich dennoch nicht einfach aus dem Werk heraushält, sondern vielmehr neben, ganz dicht am Werk wirkt“ (ebd.).

Dabei sei zu vermeiden, „dass die *Parerga* die Oberhand über das Wesentliche gewinnen“ (ebd.). Doch was ist das Wesentliche? Hier wird bereits die Schwierigkeit der Unterscheidung Rand und Inneres, *Ergon* und *Parergon* klar:

Nun ist der Rahmen problematisch. Ich weiß nicht, was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist. Und vor allem weiß ich nicht, was dieses Ding ist - weder wesentlich noch nebensächlich, weder rein noch unrein -, was Kant *Parergon* nennt, zum Beispiel den Rahmen. Wo hat der Rahmen seinen Ort. Hat er einen Ort. Wo beginnt er. Wo endet er. Was ist seine innere Grenze? Seine äußere Grenze? Und seine Oberfläche zwischen den beiden Grenzen? (84)

Dies ist auch eine Frage von Autorität. Welche Instanz bestimmt überhaupt, was als wesentlich gelesen werden muss? Allein die topographische Anordnung weiß diese Frage nicht zu klären. Die Hierarchie des Ortes schafft noch keine Hierarchie des Wertes oder gar der Bedeutung. (Bekanntlich ist es in Verträgen das Kleingedruckte in der Anmerkung, was erfahrene Vertragspartner zuerst lesen – genau darum, weil es der Verfasser nicht gelesen wissen möchte.) Nicht immer ist das, was auf der Textseite oberhalb des Strichs steht oder in einem Bild sich innerhalb des Rahmens befindet auch

das, was die primäre Aufmerksamkeit des Rezipienten hervorruft, zumal wenn Größenverhältnisse sich verschieben und ein allein schon quantitatives Mehr an Rahmen einem Weniger an Bild gegenübersteht. Dies verdeutlicht folgende Abbildung aus Derridas Untersuchung (85), bei der es gerade der Rahmen ist, der besticht. Er hat sich einem leeren Zentrum übergestülpt und nimmt stellvertretend dessen Platz ein; das Innere als Leerstelle dient der örtlichen Grenze für den Rahmen, der zum eigentlichen Bild geworden ist:



1.1.2. Überbordung

Der Rahmen kann sich also ausdehnen und den Innenraum einschränken bzw. ihn ganz zuwuchern.

Wie verhalten sich nun Werk und Beiwerk in Somozas Roman zueinander?

Schon die zweite Fußnote hat den Charakter einer Notiz des Übersetzers zu sich selbst; sie kommentiert seinen Arbeitsprozess und Auffälligkeiten am Text, kann also kaum an den Leser eines „fertigen“ Buches gerichtet sein. Ab hier verfolgt er den Verdacht der Eidesis⁵⁹, und ab der dritten Fußnote erwartet er die Aufmerksamkeit und Mitarbeit des Lesers, der, einmal von ihm auf die Fährte geschickt, wie er selbst die eidetischen Bilder bemerken soll. Er verhält sich also zunächst als Lesehilfe, als erläuternder Kommentar, der dem Leser, an den er sich wendet, jedoch keinerlei Wissen in Bezug auf den weiteren Verlauf der Erzählung voraus hat. Die ständigen Hinweise auf die vermeintliche Eidesis erweisen sich bald als störend, da redundant. Sie unterbrechen und verlangsamen die Lektüre der Geschichte erheblich und quälen den Leser, der vorrangig am Fortgang und der Aufklärung des antiken griechischen Kriminalfalls interessiert ist, bereits ab dem zweiten Kapitel. Zudem hat der Leser meist schon längst nebenbei bemerkt, was der Übersetzer umständlich einige Zeilen oder Seiten später unterbreitet.⁶⁰ Der hinter jeder Anmerkung zu findende Zusatz (*N. del T.*) – *Nota del Traductor* – gewinnt in seiner Beharrlichkeit und Überflüssigkeit – es ist spätestens nach einigen Seiten hinlänglich klar, dass alles unterhalb des Strichs Anmerkungen des Übersetzers sind - Raum und Aufmerksamkeit für die Präsenz einer weiteren Person „außerhalb“ der Handlung. Dass dem Übersetzer diese Aufmerksamkeit des Lesers als geschuldet erscheint, wird aus einer späteren Bemerkung deutlich:

Permíteme, lector, esta nueva interrupción. Sé que te interesa mucho más continuar con la obra que escuchar mis desgracias, pero recuerda que, por muy marginal que me veas aquí abajo, me debes un poco de atención en agradecimiento a mi fructífera labor, sin la cual no podrías disfrutar de la mencionada obra que tanto te agrada. Así pues, léeme con paciencia. (CI 238)

Spätestens ab der vierten Fußnote wird der zweite, eigenständige Erzählstrang deutlich, indem die Anmerkungen des Übersetzers sich nicht allein auf den Fortlauf des zu übersetzenden Textes und seinen Arbeitsprozess beziehen, sondern eine eigene

⁵⁹ Zur Eidesis wird folgende Erklärung abgegeben: „La eidesis es una técnica literaria inventada por los escritores griegos antiguos para transmitir claves o mensajes secretos en sus obras. Consiste en repetir metáforas o palabras que, aisladas por un lector perspicaz, formen una idea o una imagen independiente del texto original“ (CI 26). Der Begriff der Eidesis ist weder in *Paulys Realenzyklopädie* noch im *Neuen Pauly* noch in weiteren gängigen Nachschlagewerken und Wörterbüchern zu finden. Allerdings nennen sowohl der *Duden* (Fremdwörterbuch, ⁵1990) als auch das *Wahrig* Fremdwörterbuch (²1991) die *Eidetik* und dazugehörig *eidetisch*. Der Duden: „Eidetik [gr.-n.lat.] = Fähigkeit, sich Objekte oder Situationen so anschaulich vorzustellen, als ob sie realen Wahrnehmungscharakter hätten“; ähnlich Wahrig: „Eidetik = Fähigkeit, früher Wahrgenommenes als anschauliches Bild wieder vor sich zu sehen“. Im Griechischen bedeutet *eidēsis* „Wissen, Einsicht“. Das literarische Stilmittel der versteckten Botschaften, die unabhängig vom Inhalt des Textes als Bilder in ihn eingewoben sind, scheint eine Erfindung Somozas zu sein.

⁶⁰ Besonders ausgiebig zelebriert der Übersetzer seinen lesedidaktischen Auftrag im fünften Kapitel. Immer wieder betont er hier die Unabhängigkeit der eidetischen Bilder (Vögel und Schmetterlinge) vom Geschehen der Erzählung (vgl. CI 140-143, 150-151, 154-156).

Handlung mit weiteren Protagonisten eröffnen. Der Übersetzer breitet sich nicht nur quantitativ aus – diese Fußnote umfasst zwei Seiten – sondern präsentiert sich von nun an auch selbst als Autor und Dichter, indem er die Diskussion mit seiner Kollegin Helena über die Problematik der Übersetzungsarbeit um Beobachtungen zur Situation erweitert, deren informativer Wert hauptsächlich im ästhetischen Gehalt besteht: „Se quedó inmóvil observándome, la mano izquierda sosteniendo por el rabillo una de las cerezas del plato cercano.“ (26). Der Leser wird hiermit informiert: Der Übersetzer ist gleichzeitig auch Protagonist (zunächst nur der Rahmenhandlung) und überdies Autor. In derselben Anmerkung zieht er jedoch die scharfe Trennung zwischen einem Übersetzer und einem Schriftsteller: „pues un traductor debe ser sincero en sus notas; la mentira es privilegio del escritor.“ (25). Was teilt dies mit? Heißt das, ‚ich, der Übersetzer, tue getreu meine Pflicht; wenn etwas nicht stimmt, dann liegt es am Manuskript des Autors‘, oder ist es die Selbsterlaubnis zur Erfindung, zur „Lüge“ für den, der sich kurz zuvor selbst als Autor präsentiert hat, oder stellt es nicht vielmehr die gesamte Aufteilung Autor – Übersetzer und somit Wahrhaftigkeit und Lüge in Frage, denn wie er gezeigt hat, und einige Seiten später auch explizit vertritt, ist ein Übersetzer *immer* auch ein Autor: „pues un traductor, en cierto modo, también es autor... o, más bien, una eidesis del autor – me hace gracia pensar así -: Siempre presente y siempre invisible“ (81).

Eine weitere Handlung, wenn man so will eine Rahmenhandlung, ist jedenfalls etabliert: Von nun an wird der Übersetzer in den Fußnoten nicht nur Angaben zum Manuskript, zu seiner Übersetzerarbeit und zum Inhalt des Textes machen, sondern er wird sich auch selbst als Protagonisten darstellen, indem er seine Gefühle, Gedanken und Reflexionen zur Lektüre von Wichtigkeit sein lässt („He gozado traduciendo este pasaje, pues creo que tengo algo de ambos protagonistas.“ 109), aber auch Bemerkungen zu seinem persönlichen Befinden abgibt, die mit seiner Lektüre nichts zu tun haben („Una noche de descanso sienta de maravilla.“ 82). Im Laufe seiner Verstrickung in die zu übersetzende Geschichte und ihr Geheimnis gewinnen die Fußnoten für ihn therapeutischen Zweck: „Si es verdad que estas notas me han de servir para no enloquecer, quizá sea bueno contar todo lo que recuerdo sobre lo sucedido [...]“ (237). Gerade in Bezug auf seinen Status als Übersetzer-Autor hegt er den dringlichen Wunsch, sich auszubreiten, den ihm in der Anmerkungsebene zugewiesenen Rahmen zu überschreiten:

He pensado que necesitaba, por ello, reforzar estas notas marginales, equilibrar de algún modo el peso de Atlas del texto superior. ‘Si pudiera escribir’, he pensado – no por

pimera vez pero sí con mayores ansias que nunca - , ‘si pudiese crear algo propio...’
(214)

Der eigentliche Text wird als Bürde empfunden; die Randnotizen sollen verstärkt werden, um ein Gleichgewicht zu erzeugen, das an sich zwischen Inhalt und Rahmen nicht erwartet wird. Der für den Rahmen Zuständige will sich von seiner funktionalen Stellung emanzipieren und am kreativen Akt teilhaben. Dabei wird er vom Herausgeber und seinem Peiniger Montalo, der ihn gefangen hält und zum Übersetzen zwingt, in seine Schranken verwiesen: „Traductor: *limitate* a permanecer en la *caverna* de tus notas a pie de página. No pretendas salir de ese encierro y *ascender* hasta llegar al *texto*. No eres un Descifrador de Enigmas, por mucho que lo desees... Eres un simple traductor.“ (343)

Der Rahmen aber kann sich nicht aus dem Inneren, auf das er immer wieder verweist, heraushalten – er muss es mitgestalten. Weniger als Rätsellöser denn erneut als Autor mischt sich der Übersetzer ein weiteres Mal in das zu Übersetzende: Auf Heracles’ Bitte an Etis, sie möge ihm antworten, dass sie am Mord ihres Sohnes nicht beteiligt war, kommt der Übersetzer dessen Wunsch nach, im Zweifelsfall zu lügen und lässt Etis ihre Unschuld beteuern, doch bricht er nach zwei weiteren Sätzen ab und verweist sich selbst zurück auf seinen Platz außerhalb des „heiligen“, unberührbaren Textes:

Lo siento, Heracles [...]. Necesitabas una frase, y yo, como traductor omnipotente, era capaz de ofrecértela... ¡Pero no debo hacerlo! El texto es sagrado, Heracles. Mi trabajo es sagrado. Tú me suplicas, me animas a prolongar la mentira [...], pero no puedo ayudarte... No soy escritor sino traductor. (360)

Das einmalige Umschreiben wird sofort zurückgenommen, doch selbst die Rücknahme ist nun im Text fixiert – der Eingriff kann nicht ungeschehen gemacht werden. Selbst wenn der Rahmen sich aus dem Inneren heraushält, ist sein Verweis darauf, dass er dies tut, ein Eingriff ins Innere, eine Überbordung und ein Angriff auf den heiligen Text, der schon in der bloßen Möglichkeit, von außen gestört und verändert zu werden, an Autorität verliert; es handelt sich somit um einen performativen Widerspruch: Das Zum-Ausdruck-Bringen der Grenzeinhaltung wird zur Grenzüberschreitung.

Doch darf nicht übersehen werden, dass der Text selbst, bzw. Heracles aus ihm, nach diesem Eingriff verlangt: „No es difícil mentir con palabras. Necesito otra frase [...]“ (359). Das Innere fordert den Rahmen auf, in ihm sichtbar zu werden, sich an ihm zu beteiligen und es so mitzukonstituieren, selbst wenn die Beteiligung darin besteht, die Unmöglichkeit der Beteiligung zu postulieren.

1.1.3. Hineingezogen werden

“¡Ah, la literatura!... Leer no es pensar a solas, amigo mío: leer es dialogar! Pero el diálogo de la lectura es un diálogo platónico: tu interlocutor es una idea. Sin embargo, no es una idea inmutable: al dialogar con ella, la modificas, la haces tuya, llegas a creer en su existencia independiente...”
(302-303)

Ein Rahmen, so Derrida, „ist ein *Parergon*, eine Mischung aus Außen und Innen, aber eine Mischung, die nicht eine Vermischung oder eine halbe Maßnahme ist, ein Außen, das ins Innere hineingerufen wird, um es (von) innen zu konstituieren“ (PAR 84). Der Übersetzer, bis jetzt seiner Übersetzungsarbeit äußerlich, findet sich mit einmal – oder besser nach und nach – im zu übersetzenden Text erwähnt; er fühlt sich explizit und persönlich angesprochen. Besonders die Figur des Krantor dient als Verbindungsglied, das sich immer wieder an die äußere Ebene des Übersetzers wendet und ihn somit in die Erzählung hineinzieht. Mitten in einer philosophischen Debatte mit Diágoras und Heracles spricht er unvermittelt vom „Traductor“:

[...] todo lo que hacemos y decimos son palabras escritas en otro idioma en un inmenso papiro. Y hay Alguien que está leyendo ahora mismo ese papiro y descifra nuestras acciones y pensamientos, descubriendo claves ocultas en el texto de nuestra vida. A ese Alguien lo llaman el Intérprete o el Traductor... Quienes creen en Él piensan que nuestra vida posee un sentido final que nosotros mismos desconocemos, pero que el Traductor puede ir descubriendo conforme nos *lee*. Al final, el texto terminará y nosotros moriremos sin saber más que antes. Pero el Traductor, que nos ha leído, conocerá por fin el sentido último de nuestra existencia. [...] Bueno, hay quienes piensan que es posible *hablar* con el Traductor. Dicen que podemos dirigirnos a Él sabiendo que nos está escuchando, pues lee y traduce todas nuestras palabras. [...] Algunos lo alaban o le piden cosas como, por ejemplo, que les diga lo que va a sucederles en capítulos futuros... Otros lo desafían, pues saben, o creen saber, que el Traductor, en realidad, no existe... (CI 121-122)

Er statuiert ein Exempel, indem er den Übersetzer anruft und ihn zur Entschlüsselung seiner selbst auffordert. Doch eigentlich ist es nicht Krantors Stimme, die sich an den Übersetzer wendet, sondern die des auktorialen Erzählers, der hier, außerhalb der Rede Krantors, in die Anrede in zweiter Person verfällt: „Te buscaba a ti.“ (122). Krantors Aussage, der Übersetzer, wenn er überhaupt existieren würde, wisse so wenig wie die Figuren selbst, wird sofort bestätigt, denn in der nächsten Anmerkung stellt der hilflose Übersetzer fest, dass er mit diesem Anruf nichts anzufangen weiß. Im nächsten Kapitel nimmt Krantor wiederum unvermittelt Bezug auf einen hypothetischen Übersetzer, Sohn eines Schriftstellers, der aus Mangel an Talent sich dem Übersetzen von Texten widmet und der eines Tages an ein altes literarisches Prosawerk gerät, in dem er das

verborgene Geheimnis, den Schlüssel, sucht und immer nur zu weiter verweisenden Schlüsseln gelangt. Auch hier wieder die plötzliche auktoriale Anrede: „Te miraban a ti“ (152). Der Übersetzer erkennt diesmal: „¡Habla de mí!“ (153).

Eine weitere Warnung aus dem Text heraus erfolgt durch den Chor in der heimlichen Theateraufführung der Sektenmitglieder: Im Dialog des Chorführers mit einem Übersetzer wird proleptisch das bevorstehende Schicksal des metadiegetischen Übersetzers dargestellt, der eingesperrt seiner Sisyphusarbeit frönt, die verborgenen Schlüssel zu suchen. Die Warnung des Chors ist deutlich: ¡Cuidado, Traductor, cuidado! ¡Te vigilan! ¡Te vigilan! [...] ¡Un peligro te acecha! ¡Ya has sido advertido, Traductor!“ (162).

Doch der Übersetzer fühlt sich nicht nur allgemein in seiner Funktion als solcher angesprochen, er erkennt sich auch persönlich, ja sogar in seiner individuellen Physiognomie beschrieben wieder. Er steht *im* Text: „Estoy en el texto“ (214). Die Geheimratsecken, die Besonderheit der Ohren und der Hände, ein bestimmter Ring mit einem eingravierten Schwan, die Arbeitshaltung – all das scheint haargenau auf ihn zu passen. Besonders an der Stelle im Text, als Heracles und Diágoras dem Bildhauer Menekmos einen Besuch abstatten und eine Skulptur entdecken, die ihr Interesse weckt, findet der Übersetzer sich selbst gespiegelt. Menekmos erklärt zu seinem Kunstwerk:

Se llama *El traductor*. El hombre que pretende descifrar el misterio de un texto escrito en otro lenguaje sin percibir que las palabras sólo conducen a nuevas palabras, y los pensamientos a nuevos pensamientos, pero la Verdad permanece inalcanzable. ¿No es un buen símil de lo que hacemos todos? (211)

In der darauffolgenden Beschreibung des Äußeren der Skulptur erkennt der Übersetzer bis ins kleinste Detail sich selbst wieder, zumal die Kleidung als fremdländisch und unbekannt beschrieben wird. Der dargestellte Übersetzer schreibt gerade etwas nieder; die eingemeißelten Worte entsprechen denen, die derjenige Übersetzer der Anmerkungsebene in dem Moment im Text übersetzt hat: „No supo qué podían significar. Decían“ (213). Hier kann nicht nur von einem „Hineinziehen“ gesprochen werden, sondern von Parallelität: Die beiden Ebenen decken sich wie übereinandergelegte Folien, bei denen eine gemeinsame Schnittmenge entsteht. (Dazu mehr in Kapitel 1.1.5.).

Doch tritt er nicht nur *neben* die Figuren der Geschichte, er nimmt sogar die Beziehung zu ihnen auf, kommuniziert mit ihnen,⁶¹ warnt, ruft sie an,⁶² kritisiert und meint,

⁶¹ z.B. mit Krantor, dessen Ausführungen während des Abendessens in der Akademie allein an den Übersetzer gerichtet zu sein scheinen und dem er in den Fußnoten antwortet; „Debo haberme vuelto loco. ¡He estado *dialogando* con un personaje! De repente me pareció que se dirigía a mí, y le *contesté* con mis notas.“ (233)

Heracles Póntor das Leben gerettet zu haben. Wie in Michael Endes *Unendliche Geschichte* (erschienen 1979), in der der Junge Bastian von den Figuren im Buch aufgefordert wird, ihr Land Fantasia zu retten, so glaubt auch der Übersetzer, Hilferufe aus dem Text zu vernehmen und dazu prädestiniert zu sein, diesem Wesen im Text zu Hilfe eilen zu müssen: „Una muchacha pide ayuda en el texto. [...] ¿Y tú la vas a salvar?“ (107). Das setzt ein Zum-Text-Werden voraus: Der bis jetzt dem Text Äußerliche (ob Bastian als Leser oder bei *La caverna* der Übersetzer) nimmt sich selbst als schon Geschriebener war und handelt doch gleichzeitig das zu Schreibende erst aus. Während Bastian sich ganz in die Geschichte begibt und am Schreibakt per se keinen Anteil nimmt, steht der Übersetzer als Lesender/Schreibender am Rand des Textes, von dem aus er Kontakt zu den Protagonisten der Binnenhandlung aufzunehmen scheint. Er wird jedoch niemals tatsächlich Mithandelnder innerhalb der antiken Geschichte. Er ist passives Element der Erzählung, nicht aktives des Geschehens. Selbst sein vermeintlicher Eingriff im zehnten Kapitel, in dem er Heracles durch einen Warnschrei das Leben rettet, besteht im Akt des Schreibens und nicht des Handelns: „Mientras traducía, anoté mi propio grito, y tú lo escuchaste.“ (339) Hier findet eine paradoxe Verkehrung von Ursache und Wirkung statt: Damit Heracles im Text den Schrei wahrnehmen kann, wird vorausgesetzt, dass die Anmerkungen vor ihrem Haupttext, auf den sie sich beziehen, geschrieben worden sind, oder, noch wahrscheinlicher, gleichzeitig mit ihm als eine Art Dialog. Dies würde auch die Logik der sich gegenseitig aufschaukelnden Warnung erklären: Der Übersetzer wird eidetisch vom Text gewarnt durch die „repentina floración eidética de la palabra ‚vigilar‘ (320), er löst das Rätsel der Warnung im weiteren Lese- und Übersetzungsprozess und warnt somit Heracles. In einem merkwürdigen Zwischenstatus befindet sich der Übersetzer auch im eingeschobenen „apokryphen“ achten Kapitel. Hier ist die Ebene der Anmerkung tatsächlich an den Ort des Haupttextes gerückt. Heracles tritt in direkten Kontakt mit dem Übersetzer und versucht ihm zu helfen: „[...] esto *es* la obra. Es obvio que formas parte de ella. Pero necesitas ayuda, y por eso he venido.“ (240) Meint Heracles mit *obra* den antiken Kriminalfall, also die Geschichte um ihn selbst, dann ist die Beteiligung so offensichtlich nicht, denn dieses erste der beiden achten Kapitel bricht nach drei Seiten ab und das „echte“ achte Kapitel folgt. Meint er das Gesamtwerk *Filotextos*, in dem die Anmerkungebene tatsächlich eine entscheidende Rolle spielt, so wäre es nach den gängigen Regeln der Erzähltechnik nicht logisch, dass Heracles darauf verweist.

⁶² V. a. Heracles, den er in seiner Verzweiflung um Hilfe bei der Enträtselung bittet (vgl. 292).

Die Ebene der Anmerkungen funktioniert auch als literarisierte Veranschaulichung der Wechselwirkung Text – Leser. Durch die Kommentare des Übersetzers tritt evident zutage, wie Selbstidentifikation des Rezipienten mit dem zu Rezipierenden funktioniert, aber auch inwiefern das Bewusstsein um die Instanz der Rezeption in die Textproduktion eingreift und somit nicht nur Art und Weise des Erzählens, sondern sogar die erzählte Geschichte mitkonstituiert. Der Übersetzer als zwischengeschobener Leser zeigt als Prototyp, wie sich Gegenstand und Betrachter vermischen – und das nicht nur in einem eidetischen Werk:

Cuando un texto posee una eidesis muy fuerte, como es el caso, las imágenes llegan a obsesionar de tal manera al lector que lo implican de algún modo en la obra. No podemos obsesionarnos con algo sin sentir, al mismo tiempo, que formamos parte de ese algo. En la mirada de tu amante crees atisbar su amor por ti, y en las palabras de un libro eidético crees descubrir tu presencia. (302)

Das Parergon ist das, was metonymisch „umrandet, was umschließt, was begrenzt, was am äußersten Ende ist“ (PAR 74) - metonymisch deshalb, weil sich der Rahmen nicht vom Inneren trennen lässt, aber auch nicht vom Äußeren, auf das er als Grenze verweist. Am „äußersten Ende“ ist der Leser, der sowohl die Wirkung des Randes wahrnimmt, als auch dessen Überschreitung und die damit verbundene Ent-Grenzung. In *La caverna* ist es diese Ebene des Rahmens, die den Bezug zum Leser aufnimmt, ihn gleichsam ins Innere mit hineinzieht. Der Lesende wird unterrichtet, zum Lesen befähigt und gleichzeitig gewarnt, nicht vorschnell einer Lösung zu verfallen: „¡No caiga el lector en el error de pensar en lo *más fácil!*“ (CI 51). Noch während er sich am Rande des Textes wähnt, wird er Teil von ihm. Wie der Übersetzer bereits geschrieben worden ist, bevor er sich liest, so wird auch der Lesende seine Existenz während der Lektüre bezeugt finden,⁶³ eingeschrieben vom Übersetzer, der ihn anspricht wie er selbst vom Textinneren angesprochen wird und ihn durch die Anrede der ersten Person Plural zur Komplizenschaft im Entschlüsselungsprozess auffordert: „¡Seguro que estas líneas finales han sorprendido al lector tanto como a mí! Debemos excluir, por supuesto, la posibilidad de una complicada metáfora, pero tampoco podemos caer en un exacerbado realismo [...]“ (50) Indem er den Leser direkt adressiert mit der Frage, ob er sich nicht manchmal vom Text angesprochen fühle,⁶⁴ führt er performativ vor, wovon er spricht, untergräbt aber gleichzeitig diese Aussage durch die doppelte

⁶³ Vgl. Benstocks Feststellung, dass Paratexte grundsätzlich die Eigenschaft besitzen können, mit sich selbst auch die Ebene des Lesers ins Textinnere ziehenzulassen: „[...] we may discover not only that marginalia – notes, prefaces, afterwords, appendixes, and epilogues – are part of the text but that we are as well. In other words, we may participate in an authorial prerogative that would seem to rest inside the text with the author.“ (Benstock 210-211)

⁶⁴ Die genaue Stelle lautet: „Seamos sinceros, lector: ¿No tienes, a veces, la enloquecedora sensación de que un texto – por ejemplo, este mismo que ahora lees – *se dirige a ti personalmente?*“ (218)

Setzung: In diesem Moment versteht jeder Leser, dass er sich nur deshalb vom Text angesprochen fühlt, weil jemand – der Erzähler durch die Stimme einer Figur – dies explizit und gewollt tut. Die implizite Aussage des Übersetzers, es sei der *Text* der sich an die Leseinstanz richte, wird subvertiert durch seinen Beweis, dass es die Rede/Schreibinstanz ist, die Identifikation produziert und nicht der Leser selbst im Produkt des Textes.

1.1.4. Verdrehung und *mise en abyme*

Sollen die Anmerkungen zumindest anfangs noch dazu dienen, einen Beitrag zur Entschlüsselung des Textes oberhalb der Linie zu leisten, so ist es spätestens ab dem fünften Kapitel umgekehrt: Der obere Text dient zur Entschlüsselung der Handlung in der Anmerkungsebene – der „wahre“ Kriminalfall findet unterhalb der Linie statt. Die wiederkehrenden Warnungen Krantors an den Übersetzer, er möge sich vor der Enthüllung des Rätsels hüten, betonen umso mehr die Tatsache, dass das Rätsel um die athenischen Morde von einem allumfassenderen Rätsel umgeben wird. Der obere Text wird zur Nebenhandlung und liefert den Hintergrund für die Geschichte des Übersetzers, auf dem seine Auseinandersetzung mit Helena, Elio, Professor Aristides und Montalo basiert.

Teils wird der „Haupt“-Text nur als Stichwortgeber für die Geschichte in den Anmerkungen genutzt, die aufgrund ihrer Eigenschaft als zugewiesene Erläuterungen nicht als fortlaufender Text funktionieren kann, sondern immer einen Verweispunkt im Fließtext als „Anlauf“ benötigt. Beispielsweise dient die Frage einer Stimme in der Dunkelheit im oberen Text „¿Hay alguien aquí?“ (194) lediglich dazu, die Geschichte der Entführung des Übersetzers voranzutreiben und die Möglichkeit zu bieten, einen zweiseitigen Exkurs darüber einzuschieben.

Wie in der zuvor gezeigten Abbildung 1 ist der Rahmen zum eigentlichen Anschauungsobjekt geworden, während das Innere als leeres Zentrum zurücktritt.

Doch ganz so leer ist dieser Innenraum in Somozas Roman nicht – er wird immerhin als „erstes und zweites Element“ eines Beweises gebraucht:

Filotexto⁶⁵ schließt mit Platon eine Wette ab, dass er ein Buch schreiben könne, das die fünf Elemente der Erkenntnis enthält. Platon erachtet dies für unmöglich, da das geschriebene Wort nur die ersten beiden der fünf Ebenen erreichen kann:

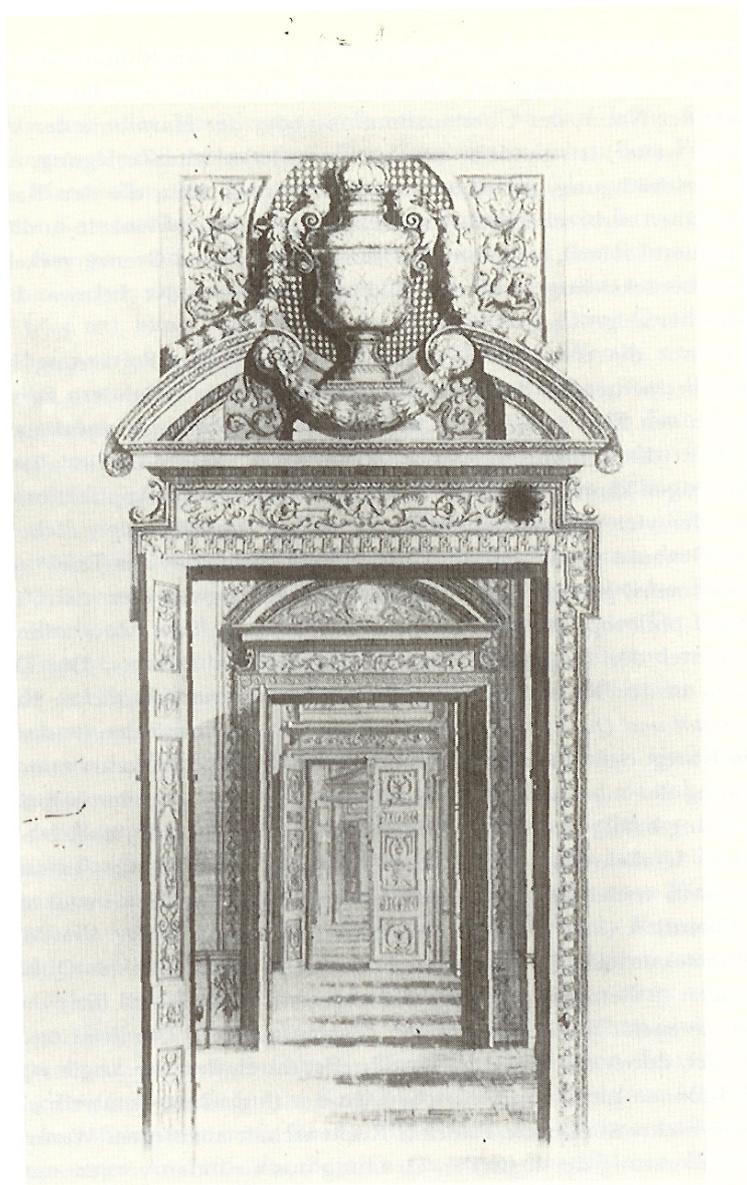
Desde hace bastante tiempo, los miembros de esta Academia sabemos que el conocimiento de cualquier objeto contiene cinco niveles o elementos: el nombre del

⁶⁵ Ein bezeichnender Name: Philo-textos, etymologisch „die Liebe zum Text“.

objeto, la definición, la imagen, la discusión intelectual y el Objeto en sí, que es la verdadera meta del conocimiento. Pero la escritura llega tan sólo a los dos primeros: el nombre y la definición. La palabra escrita no es una imagen, y por ello es incapaz de alcanzar el tercer elemento. Y la palabra escrita no piensa, y tampoco puede acceder al elemento de la discusión intelectual. Mucho menos, desde luego, sería posible alcanzar con ella el último de todos, la Idea en sí. De este modo, un libro que describiera nuestro conocimiento de las cosas sería imposible de escribir. (235)

Filotexto versucht, diese fünf Elemente anhand der verschiedenen Diskursebenen des Werkes textuell darzustellen. Insofern kann von Rahmen- und Binnenhandlung nicht mehr gesprochen werden, sondern nur noch von Schichten, die sich jeweils zur nächsten Schicht abgrenzen.

Derrida bespricht die Möglichkeit des Mise-en-abyme-Rahmens.⁶⁶ Folgende Abbildung (Derrida 95) verdeutlicht die strukturellen Implikationen:



⁶⁶ Als Beispiele werden genannt: „ein Rahmen, der ein Gemälde einrahmt, das ein von Säulen umgebenes Gebäude darstellt, von Säulen in der Form bekleideter menschlicher Körper“; oder: „ein Rahmen als ganzer auf der Staffelei eines Malers, der selbst durch ein andres Bild dargestellt ist“ (PAR 82)

Hier wird die Rahmengrenze zum Außen wiederum eine weitere Innengrenze und so fort. Jeder Rahmen, also jede parergonale Ebene, wird gleichzeitig für den jeweils noch weiter äußeren Rahmen zum Innenwerk, zur ergonalen Ebene. Ein wirkliches Außen gibt es hier nicht mehr, weil der nächste Rahmen schon erahnt werden kann. Das Ergon besteht nur noch aus Schichten von Parerga; es bildet sich aus einem sich fortsetzenden „Dazwischen“: Der Kriminalfall der Sekte wird gelesen von Heracles und Diágoras, diese werden gelesen von Montalo und dem Übersetzer, die geschrieben wurden von Philotextos, der geschrieben wurde von Somoza, der gelesen wird von uns.

1.1.5. Mangel und Mehrwert

Das Parergon kann aber nur deshalb ins Innere des Ergons vordringen, weil es, wie Derrida deutlich macht, dessen ihm innerlichen Mangel zu decken vermag:

Das *Parergon* schreibt etwas ein, das *äußerlich* zum eigentlichen Feld [...] hinzu kommt, aber dessen transzendente Äußerlichkeit die Grenze selbst nur in dem Maße umspielt, säumt, streift, reibt, bedrängt und ins Innere eindringt, wie das Innere fehlt. Es fehlt *an* etwas und fehlt *sich* selbst. (PAR 76)

Das Werk wird erst durch das Beiwerk zum Werk konstituiert. Das Ergon braucht das Parergon, dies ist sein Mangel:

Was sie [die Beiwerke] zu *Parerga* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*. [...]. (80)

Beide leiden also Mangel *aneinander*: „Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon*“ (ebd.). Dies kann mehrerlei bedeuten: Der Mangel des Ergon ist, dass ihm das Parergon fehlt. Oder vice versa, der Mangel am Ergon ist des Parergon Mangel. Oder, der Mangel des Ergon ist derselbe Mangel, den auch das Parergon leidet. Oder, das Ergon leidet Mangel am Parergon wie auch das Parergon Mangel am Ergon leidet – sie fehlen sich gegenseitig.

Inwiefern nun unterliegt in *La caverna* die intern erzählte Geschichte einem Mangel an der Rahmenhandlung und andersherum, warum braucht die Rahmenhandlung des Übersetzers den antiken Kriminalfall? Konstituiert sich die Gesamterzählung gerade durch diesen gegenseitigen Mangel? Wird der Mangel aufgehoben?

Zunächst ist auffällig, wie oft angeblich fehlende Textstellen in den Fußnoten durch den schlechten Zustand oder verschollene Seiten des Manuskripts gerechtfertigt werden:

So sind z.B. die biografischen Angaben zu den beiden Protagonisten Heracles und Diágoras als unleserlich ausgewiesen; lediglich vereinzelte Worte sind lesbar (CI 54-55). Auch die Trauerrede des Trisipo fehlt, ausgelöscht durch „una enorme mancha color marrón oscuro“ in der Form einer Ellipse (!) – „elíptica“ – mit dem Zusatz in der Anmerkung: „¡Qué lástima! ¡El discurso de Trisipo perdido para la posteridad!“ (183). Hier wird ironischerweise der Verlust von etwas bedauert, das nie entstanden ist. Zusätzlich zu den angeblich fehlenden Textstellen nimmt sich der Übersetzer das Recht, Textteile, die ihm zu langatmig vorkommen, zu kürzen bzw. zu streichen: „Abusando de mi privilegio de traductor, intentaré condensarlo para ir más rápido, limitándome a narrar lo esencial.“ (247); „Aquí me detengo yo. El resto del larguísimo párrafo es una agobiante descripción de cada uno de los pasos de Heracles acercándose a Yasintra [...]“ (249). Der Mangel des Textes - seine Lücken - wird durch die Erklärungen der Anmerkungen gerechtfertigt und steigert so zusätzlich die Glaubwürdigkeit der Qualität des Werkes als antikes, überliefertes Manuskript.

Auch die genaue Beschreibung des Gesichts der Übersetzer-Skulptur von Menecmo fehlt - kommentiert sowohl durch die Anmerkung „Laguna textual a partir de aquí. Montalo afirma que las cinco líneas siguientes son ilegibles“ (216), an dieser Stelle aber auch durch den Text der antiken Geschichte selbst: „Un hombre muy astuto – dijo Heracles cuando salieron del taller -. Deja las frases inacabadas, como sus esculturas“ (ebd.). Hier bezieht sich die Kritik der unvollendeten Sätze zwar auf Menecmo, jedoch, da dieser Dialogteil direkt nach der vermeintlichen Lücke erscheint, trifft die Bezeichnung „hombre muy astuto“ auch selbstreflexiv auf den Autor zu, der gerade etwas unvollendet ließ.

Es handelt sich hier um eine äußerst ökonomische Schreibweise: Was der Autor nicht ausformulieren will, weil es nicht von vorrangigem Interesse ist, aber angedeutet wissen will, das wird als zwar geschrieben, aber fehlend ausgewiesen. So braucht sich nicht einmal der Leser die Mühe machen, sich unwesentliche Details vorzustellen. Der Mangel wird durch den Verweis der Anmerkung zu einem Mehrwert an Schreib- und Lektüreverdichtung.

Zudem fügt die Ebene der Anmerkung auch eine weitere Ebene der Textwahrnehmung hinzu, denn hier ist es möglich, Aussagen über die materielle Beschaffenheit des Manuskripts zu treffen, über den Zustand des Papyrus, die Vollständigkeit der Seiten und Zeilen und die Qualität der Schrift – all das, was primär und intradiegetisch nicht erzählt werden kann, für die Praxis der Eidesis aber ausschlaggebend ist; daran nämlich wird klar, dass Montalo sie bemerkt, wenn nicht gar geschrieben haben muss, da sich

die Materialbeschreibung mit der im jeweiligen Kapitel vorherrschenden Eidesis deckt: Die Seiten des zweiten Kapitels, in das das Bild der Schlange eingewoben ist, wird als rutschig und schuppig beschrieben; im Kapitel des Ebers ist die Schrift hastig, unregelmäßig und unleserlich; die Eidesis des Schmetterlings oder des Vogels entspricht einem weichen Papyrus mit zarter Faserung, „frágil, poroso, débil como el ala de una mariposa o de un pequeño pájaro“ (128); im siebten Kapitel entspricht die Qualität des Originals der Eidesis des Unrats: „Sucio, plagado de correcciones y manchas, frases ilegibles o corruptas“ (178), „el estilo es como un residuo del original, un desperdicio arrojado a este capítulo“ (181), sodass Montalo den Text von stilistischem Unrat erst einmal reinigen musste, um das Ergebnis „más higiénico“ (ebd.) präsentieren zu können. Dem Rahmen ist es möglich, das Bild/das Innere in seiner Materialität zu zeigen, „...von der Seite der Leinwand und des Holzes her“ (PAR 96). So verweist er gleichzeitig auf die Gemachtheit des Werks mit seinen materiellen Bedingungen und auf seine eigene Gemachtheit als Einfassung des Werks.

Ohne den parergonalen Status der Anmerkungen wäre dieses Verfahren der Textkommentierung kaum möglich, das zur Enträtselung des Gesamtwerks maßgeblich beiträgt. Das zunächst örtlich gemeinte „Zur-Seite-Stehen“⁶⁷ des Beiwerks (76) wird auch ein übertragenes Zur-Seite-Stehen, eine Hilfe und Unterstützung.

Ökonomie entsteht vorrangig durch die Zusammenführung der Ebenen:

Besonders deutlich wird dies im zehnten Kapitel, das bereits mit einer Überlappung beginnt. Die ersten Sätze – „¿Quieres quitarme la máscara? – No, pues no saldría vivo de aquí.“ (CI 305) - beziehen sich sowohl auf Heracles und Diágoras, die sie als Losung benutzen, um in das geheime Theater zu gelangen, als auch auf den Übersetzer in der Zwiesprache mit seinem Entführer. Der spätere Liebesakt zwischen Heracles und Yasintra wird im Moment des zeitlich kurz versetzten aber wortgleichen Ausrufs „[...] la llegada de un placer extraño, avasallador...“ vom Übersetzer im unteren Teil (329) und Heracles im oberen (330) zum „Liebesakt“ des Textes: „¡Mis propias palabras! ¡Las que acabo de escribir en una nota previa! [...] ¿No es casi una *fusión*? ¿No es un acto de amor? ¿Qué otra cosa es hacer el amor sino unir fantasía y realidad? ¡Oh, maravilloso placer textual [...].“ (ebd.) Die „fusión“ der beiden Ebenen bildet eine gemeinsame Schnittmenge. Ein Ausruf, ein Gedanke, eine Antwort oder ein Ereignis trifft auf je beide Seiten der Geschichte, die „Binnen-“ und die „Rahmenhandlung“, zu. Im achten

⁶⁷ Das Zur-Seite-Stehen bedeutet bei den Fußnoten nicht nur An-der-Seite-/Am-Rand-Stehen, sondern auch Auf-derselben-Seite-Stehen.

Kapitel ermöglicht das Verfahren der Überlappung die Doppelung eines Gesprächs im jeweils unterschiedlichen Kontext der beiden Ebenen: Der Dialog zwischen Yasintra und Heracles läuft parallel zum Dialog des Übersetzers und seines Peinigers, wobei Yasintras Part sich mit dem des Entführers deckt und deshalb in der Anmerkungsebene nicht noch einmal notiert wird, wo der Übersetzer lediglich seine von Heracles abweichenden Antworten als jeweilige Fußnote zur im oberen Text gegebenen Antwort angibt. (vgl. 275-277).

Entscheidend für das Gesamtwerk *La caverna* ist dabei nicht so sehr der Inhalt dieser Schnittmenge, sondern die Tatsache, dass es eine gibt. Dies ist der Mehrwert des Mangels: Indem sich die Geschichte oberhalb der Linie und diejenige unterhalb gegenseitig benötigen, um vollständig erzählt werden zu können, bilden sie eine dritte Ebene, die genau auf dieser Linie stattfindet, über die der Austausch erfolgt. Der Mangel von Ergon und Parergon aneinander wird in der Synthese der Schnittmenge zum Überschuss. Aus diesem Überschuss produziert sich Filotextos Geschichte.

1.1.6. Setzung und Auflösung

***„Ein Rahmen ist im wesentlichen
zusammengesetzt und deshalb zerbrechlich, das ist das
Wesen oder die Wahrheit des Rahmens; wenn es eine
solche gibt.“
(PAR 94)***

Wenn man vom Rahmen spricht, gibt es immer das Moment der Setzung: „Es gibt keinen natürlichen Rahmen. Es *gibt* Rahmen, aber der Rahmen *existiert nicht*.“ (103). Da er dazu da ist, das Werk auszustellen, seinen Charakter der gemachten Kunst hervorzuheben, hebt er sich in seiner Existenz in dieser Gemachtheit auf, in jenem Moment, in dem er auf sie verweist. Die Fußnotenebene bei Somoza stellt den Text als literarisches, gemachtes Werk aus, verweist immer wieder auf seine Textualität und Materialität. Dabei wird die eigene textuelle Gemachtheit reflektiert. Die Rahmenhandlung als gesetzter Verweis wird zur Binnenhandlung, auf die sie verweist, wird zu nichts anderem als (äußerer) Teil der Geschichte. Die Linie, die Oben und Unten auf der Textseite trennt, macht sich selbst überflüssig und verschwindet. Dort, wo der Binnentext aufhört, geht der Rahmen weiter und zeigt gleichzeitig, dass er nicht existiert, nie existiert hat: Der Text oberhalb der Anmerkungen endet nach der Aufklärung der athenischen Morde mit dem Satz „Entonces, el Traductor dijo:“ (CI 401) und wird in der Anmerkung fortgeführt mit dem Ausspruch des Übersetzers „¡El texto está incompleto!“ (ebd.). Aber das ist er nicht, wie Montalo betont („No. El texto

no está incompleto" ebd.), denn die Beendigung durch den Rahmentext, der zum Haupttext avanciert, macht ihn komplett. Der Rahmen selbst aber wird dadurch unnötig, gibt seinen ihm zugewiesenen Platz auf und zerbricht in dem Moment, wo er am wichtigsten wird: „Das *Parergon* ist eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet.“ (PAR 82). Es ist also eine logische Konsequenz des parergonalen Status, dass die Stimme der Anmerkungsebene tatsächlich zerfließt: „El espacio destinado a mis palabras se acorta. Me vuelvo tan marginal como mis notas. El autor decide finalizarme aquí.“ (CI 406). Der Wunsch des Übersetzers, die Freiheit wiederzuerlangen, sowohl aus der Zelle, in die er eingesperrt, als auch aus der Geschichte, in die er eingeschrieben ist, und Montalos Versprechen, er werde, sobald er fertig übersetzt habe, frei sein („Pero si de verdad te interesa salir de aquí, continúa traduciendo. Cuando termines, quedarás en libertad.“ 238), wird doppelt erfüllt und hebt sich gleichzeitig auf: Der Übersetzer verlässt den Obertext, weil dieser mit der Aufklärung der Mordfälle beendet ist, er verlässt den Rahmentext, da der Rahmen sich im Ganzen aufhebt - und dennoch wird er gerade dadurch zu nichts anderem als Text, zu einem textuellen Verfahren des Beweises eines angeblichen Autors Filotexto, der selbst wiederum nur eine weitere Ebene des Textes ist. Der mit dem Text von Filotexto intendierte Beweis, dass Ideen existieren, führt zum Gegenbeweis, dass Existenz nur eine Idee ist und die Welt nur ein Buch, wie Montalo betont: „el único mundo que existe es el de la obra [...]. Ése es el mundo *real*, no el nuestro.“ (403) - oder mit den Worten Mallarmés: „Le monde est fait pour aboutir à un beau livre“.⁶⁸

1.2. Modelle der Lesbarkeit

„Escribir es extraño, amigo mío: en mi opinión, la primera actividad más extraña y terrible que un hombre puede realizar. [...] Leer es la segunda.“
(CI 176)

Es bietet sich an, den Roman als einen Wettstreit von Modellen der Lesbarkeit zu verstehen, der auf den verschiedenen Diskursebenen ausgetragen wird. Dass es um das Lesen von Text(en) und Ereignis(sen) geht, wird nicht nur vorrangig durch die Arbeit

⁶⁸ Aus einem Interview mit Jules Huret, 1891, für *L'Echo de Paris*. Abgedruckt in: *Magazine Littéraire* Nr. 96, Heft 1, 1975

des Übersetzers am Text und die Arbeit des Rätsellösers am Ereignis deutlich, sondern schon auf den ersten Seiten durch Signale, die immer wieder auf textuelle Materialität verweisen: Die Untersuchung des Arztes Asquilo an der Leiche des Trámaco wird mit der Lektüre eines Papyrus verglichen: „...con la pulcra atención con que un lector desliza su índice por los grafitos de un papiro...“ (10), ebenso wie der Leib des alten Kandalos mit dem Papyrus selbst: „el arrugado papiro de su vientre inferior“ (11). Yasintras Anblick wird als „rara, misteriosa, desafiante como un jeroglífico en una piedra“ (245) beschrieben. Im Dämmerzustand nach einer Bewusstlosigkeit verschwinden vor Heracles' Auge die Bilder „como un rollo de papiro“ (373). So wird von Anfang an ein „Wink“ an die Leseinstanz gerichtet: Hier wird das verhandelt, was sie selbst auch gerade tut, nämlich Lesen und Entziffern. Dabei gehen die einzelnen Figuren aber unterschiedlich vor. Auf der Figurenebene des Obertextes, also der fiktiv antiken Geschichte, vertreten Heracles und Diágoras zwei extreme Positionen:

Heracles Póntor, „el Descifrador de Enigmas“ (32), versteht sich aufs Zeichenlesen. Für ihn besteht die Welt aus Zeichenhaftigkeit. Sein Ruf besagt, dass er im Antlitz der Menschen und in der Gestalt der Dinge lesen könne „como si fueran papiros escritos“ und dass er die Sprache der äußeren Erscheinungen verstehen und sie übersetzen könne (33). Er misst nur dem Bedeutung bei, was er „buchstäblich“ sieht bzw. hört, er ist der Semiotiker, der alles zu deuten vermag, was Zeichencharakter besitzt: Sprache, Schrift, Symbole, Gesten und Formen. Heracles liest *alles* wie einen Text, sogar seine Sklavin Ponsika, deren Stummheit sie zur Gebärdensprache zwingt:

„'una visita' dijo Heracles descifrando los armónicos, ondulantes gestos de las delgadas manos de su esclava enmascarada, de ágiles dedos. – Un hombre. Quiere verme - las manos se agitaban juntas; las diez cabezas de los dedos conversaban en el aire. - Sí, hazlo pasar.“ (32)

Heracles vertraut *nur* dem Zeichen und fühlt sich selbst vom Sender der Nachricht abgelenkt. Deshalb hieß er die Sklavin, deren Gesicht von zahlreichen Narben entstellt ist, eine Maske tragen, da die komplexe Vielfalt ihrer Züge ihn ablenken würde: „El rostro de mi esclava es un nudo espiral e infinito de grietas, un enigma constante para mi insaciable mirada, de modo que decidí ocultarlo obligándola a llevar esa máscara sin rasgos“ (34); so kann sie weder mit der Stimme noch mit dem Gesichtsausdruck unerwünschte Konnotationen, menschliche „Mitbotschaften“ ausrichten, sondern übermittelt die „reine“ Nachricht, die entziffert werden kann wie ein Text: „yo veo lo que alguien me dice [...]. Todo lo que hacemos o decimos es un texto susceptible de ser leído e interpretado.“ (75). Die Kunst des Lesens besteht für ihn „en saber ver las cosas“ (192). Die Frage nach der Wahrheit ist eng mit der Erkenntnis verbunden, wieviel

Wahrheit wir überhaupt imstande sind, wahrzunehmen: „Saber la verdad equivale a saber cuánta verdad podemos saber“ (46).

Diágoras, im Gegensatz zu Heracles, der die Grenze der Wörter nicht überschreitet („no voy más allá de las palabras“, 35), sucht als Anhänger der Platonischen Schule hinter den Zeichen und Dingen die Ideen, um zur Wahrheit zu gelangen: „Siempre hay ideas más allá de las palabras, aunque sean invisibles. Y ellas son lo único importante“ (35-36). Er versucht, mit dem inneren Sinn zu lesen: „Pero nuestro pensamiento⁶⁹ también tiene ojos, y con él podemos ver cosas que nuestros ojos carnales no ven“ (47). Daraufhin verdeutlicht Heracles ihm an einem Beispiel, worin sich ihrer beider Sehweise unterscheidet: Während er, Heracles, beim Anblick einer schönen, aber in Wahrheit wurmstichigen Feige davon ausgeht, dass es sich um eine unversehrte Frucht zu handeln *scheint*, denkt Diágoras, dass es eine unversehrte Frucht *ist*. Für Diágoras steht die Idee dennoch höher als die Vernunft, denn die Wahrheit an sich - „verdades absolutas e inmutables“ – kann zwar durch Ideen erahnt, niemals aber mit der Vernunft erfasst werden, da die Wahrheit der Vernunft durchaus widersprechen kann: ¿Por qué la verdad ha de ser racional, Heracles? ¿No cabe la posibilidad de que existan... verdades irracionales? (260). Heracles schmähe laut Diágoras die Wahrheit mit seinem Verstand:

Te limitas a observar las cosas materiales, juzgarlas y concluir: esto ocurrió de este modo o de este otro, por tal o cual motivo. Pero no llegas, ni llegarás nunca, a la Verdad en sí. No la has contemplado, no te has saciado con su visión absoluta. Tu arte consiste únicamente en descubrir las sombras de esa Verdad. (104)

Heracles dagegen wirft ihm vor, er verwechsle Schönheit mit Wahrheit, die für Diágoras an der Wahrheit teilhat: „La Belleza es una parte de la Verdad“ (ebd.).

Hinzu kommt auf der Figurenebene der „Binnen“-Handlung noch die Meinung Krantors, der Wahrheit überhaupt für unlesbar und nur durch das un(ver)mittelbare Leben erfahrbar hält. Nichts kann diese Lebenserfahrung festhalten, weder Worte, noch andere Zeichen, noch der Verstand, die Vorstellungskraft oder die Erinnerung; die Wahrheit ist nicht reproduzierbar:

¿Qué puedo contarte, Heracles? ¿Qué puedo decirte de las maravillas que he conocido, de los prodigios que mi razonamiento ateniense jamás hubiese querido admitir y que mis ojos atenienses han visto? Me haces muchas preguntas, pero no tengo respuestas: no soy un libro, aunque me hallo repleto de extrañas historias. (112)

Leben muss seiner Meinung nach zwar erlernt werden, doch es lässt sich nicht erklären. Die Realität ist weder verstehbar noch übermittelbar: „No se puede traducir en palabras. No se puede filosofar sobre ello. Es *algo* absurdo, si quieres, irracional, enloquecedor...“

⁶⁹ In der deutschen Übersetzung des Romans steht *Seele* für *pensamiento*; *Sinn* wäre die richtigere Übersetzung.

pero *real*.” (385). Für ihn besteht nicht wie für Diágoras eine absolute Wahrheit, oder wie für Heracles eine objektive, „vernünftige“ Schlussfolgerung der Wahrheit, sondern nur subjektive, individuelle Wahrheiten: „no hay una sola verdad: todos los hombres poseen la suya propia“ (120). Darüber hinaus gibt es nur „la negrura del caos“ (ebd.).

Auf der Ebene der Anmerkungen hat der Übersetzer eine ganz andere Ansicht von Lesen und Lesbarkeit. Er sucht nach der Botschaft des Autors, nach dem *einen* gemeinten Sinn. Hierin gleicht er dem fiktiven Herausgeber Montalo: „Es el autor quien tiene la última palabra sobre lo que sucede en el mundo de su obra, no nosotros.“ (51). Der Text wird buchstäblich darauf abgeklopft, was der Autor damit sagen wollte: „He llegado a golpear el texto con las manos, como dicen que Pericles hizo con la estatua de la Atenea crisoelefantina de Fidias para exigirle que hablara: ‘¿Qué significa? ¿Qué quieres decir?’. El papel, por supuesto, ha continuado inaccesible.” (62). Dabei verfährt er nach dem hermeneutischen Zirkel: Er bemerkt zunächst die Eidesis, indem er feststellt, dass die Art, wie die Geschichte erzählt wird, oft nichts mit der Geschichte an sich zu tun zu haben scheint. Dann wendet er das eidetische Prinzip auf den gesamten Text an und sucht nach einem übergeordneten Strukturprinzip, das er in den zwölf Arbeiten des Herkules zu finden meint, die eidetisch in den zwölf Kapiteln des Manuskripts *La caverna de las ideas* versteckt sind. Bestätigung hierfür sieht er auch im Namen des Protagonisten Heracles. Daraufhin stellt er fest, dass Montalos Anmerkungen zur Materialität des Papyrus des Originals ebenfalls eidetisch zu lesen sind, parallel zur jeweiligen Eidesis des Kapitels. Die Anweisungen Montalos werden somit für ihn zur Lektürehilfe, aber auch zum Teil des Textes, bis er begreift, dass Montalo mehr ist als Herausgeber und evtl. sogar Autor des Gesamtwerks sein könnte. Helena sieht zweierlei Gefahren in der Vorgehensweise des Übersetzers: Zum einen handelt es sich beim Entschlüsseln der Eidesis auch gleichzeitig um die Aufgabe des Verbindens, denn die Eidesis ist in Bruchstücken über das gesamte Kapitel verteilt („repartida en trozos por todo el capítulo“ 79). Die Möglichkeit der Willkür ist von vornherein gegeben, denn was aus einzelnen Wörtern zusammengesetzt wird – die ja erst einmal als zugehörig erkannt werden müssen – kann leicht falsch zusammengesetzt sein oder aus den falschen Bestandteilen bestehen. Die Beliebigkeit bei der Zusammenstellung des Bildes könnte genauso gut einen Drohbrief oder ein Liebesgedicht erzeugen.⁷⁰ Die zweite Gefahr besteht, so der Vorwurf Helenas an den

Übersetzer, im Verwechseln von Redundanz und Eidesis: „[...] De repente empiezas a creer que todas sus imágenes significan algo por el mero hecho de hallarlas repetidas, lo cual es absurdo [...]“ (ebd.)

Auch Elio, der Auftraggeber des Übersetzers, hat Zweifel an der ultimativen Lesbarkeit der Autorbotschaft; Schlussfolgerungen, die auf „destillierten Bildern“ basieren, setzt er nicht mit einer gültigen Botschaft gleich:

Estoy de acuerdo con vuestras conclusiones, pero los libros eidéticos son traicioneros: tened en cuenta que se trata de trabajar con objetos completamente imaginarios, ni siquiera con palabras sino con... ideas. Con imágenes destiladas. ¿Cómo podemos estar seguros de la clave final que tenía en mente el autor? (52).

Auf Helenas Einwand, es könne sich bei dem Werk um eine Eidesis der Eidesis handeln – hinter den Arbeiten des Herkules verbirgt sich noch ein anderes Bild – betont er die Unmöglichkeit des Lesens von immer weiter verweisenden Bildern: „No podríamos conocer entonces la idea original. Debemos detenernos en algún sitio. Según ese punto de vista, Helena, cualquier cosa escrita puede remitir al lector a una imagen que, a su vez, puede remitir a otra, y a otra... ¡Sería imposible leer!“ (ebd.). Gerade weil die eidetischen Bilder so wenig mit dem Textinhalt zu tun haben und losgelöst davon ihr Eigenleben führen, das sogar die Glaubwürdigkeit der Szenen beeinträchtigt und in die Figurendialoge eindringt, („modifica el realismo de las escenas, incluso los diálogos y las opiniones de los personajes“ 125), hält sie der Übersetzer für einen Schlüssel. Doch nicht die versteckten Bilder soll er auf Befehl Montalos suchen, sondern den versteckten Sinn: „¡Las imágenes varían, son imperfectas! ¡Has de encontrar una idea final que sea igual para todos los lectores! Debes preguntarte: ¿cuál es la clave? ¡Tiene que haber un sentido oculto!“ (241)

Dem Übersetzer kommt es aber lediglich darauf an, seine Theorie zu beweisen: „Todo consiste en probar nuestra teoría“ (52). – Nicht stimmige Elemente (wie das eidetische Bild des Mädchens mit der Lilie) versucht er in seine Deutung zu integrieren, an reine „licencia poética sin ningún significado real“ (61) glaubt er nicht. Die Spannung des Widerspruchs bedeutet für ihn das Versagen des Interpretens. Hierin gleicht er Heracles: Geht der Fall nicht reibungslos auf, ist die Theorie des „descifrador“ fehlerhaft und erfordert eine Umdeutung des bis jetzt interpretierten Materials. Unentscheidbarkeit oder gar Unlösbarkeit wird von beiden nicht als real existierende Alternative, sondern als Mangel im System betrachtet. Die Tatsache, dass mehrere Leser nicht zu ein und

⁷⁰ In der deutschen Übersetzung ist ein im Original nicht vorhandener Zusatz eingefügt, der die Eidesis auch in textueller Hinsicht erklärbar macht: „...ein Bild, das aus lauter einzelnen Wörtern gewebt ist...“ (dt. 77). Mit dem Material des „großen“ Textes wird ein neuer Text gewebt; es entsteht eine Art Zwischentextur, unabhängig vom Untergewebe, aber materiell doch mit ihm verknüpft.

demselben Lektüreergebnis kommen – nämlich die letztgültige Aussage gefunden zu haben – ist ihm „schrecklich“, wie ein Dialog zwischen ihm und Helena verdeutlicht:

- Y es horrible... - ¿Qué es horrible? – Que tu opines lo contrario después de haber leído el *mismo* texto. Es horrible que las imágenes, las ideas que forman las palabras en los libros, sean tan frágiles... Yo *he visto* una cierva mientras leía, y *también he visto* una muchacha con un lirio en la mano que grita pidiendo ayuda... Tú ves la cierva pero no la muchacha. Si Elio leyera esto, quizá sólo el lirio le llamaría la atención... Otro lector cualquiera, ¿qué vería?... Y Montalo... ¿qué vio Montalo? Únicamente que el capítulo había sido escrito con descuido. Pero – golpeé los papeles durante un instante de increíble pérdida de autocontrol – *debe* existir una idea *final* que no dependa de nuestra opinión, ¿no crees? Las palabras... *tienen* que formar al final una idea *concreta*, exacta... (80-81)

Den Schlüssel zum Ganzen herausfinden zu wollen, so Arístides – ein weiterer Berater des Übersetzers, „puede convertirse en el peor veneno que ofrece la literatura“ (175), und zwar deshalb, weil man schließlich das zu sehen glaubt, womit man sich beschäftigt, man kreierte es sozusagen allein durch die Suche danach: „Cada cual lee lo que desea leer. Las palabras sólo son un conjunto de símbolos que siempre se acomodan a nuestro gusto.“ (340). Der letzte Ausruf Filotextos’ könnte auch aus dem Munde Krantors stammen: „¡Dejad de buscar ideas ocultas, claves finales o sentidos últimos! ¡Dejad de leer y *vivid!*!“ (408)

Die Anmerkungsebene steht in Filotextos’ Werk für das vierte Element von Platons Ideenlehre: die geistige Erörterung durch eine Figur, die außerhalb des Textes die fiktive Handlung mit Distanz betrachtet. Doch dieses vierte Element ist nicht nur eine Parodie auf all die platonischen Philosophen, die eingesperrt wie der Übersetzer in Platons „Höhle der Ideen“ leben und versuchen, die Idee als solche zu finden und durch den Dialog zur Wahrheit vorzudringen, sondern auch auf all die Leser, die das Rätsel von *La caverna de las ideas* zu entschlüsseln suchen und wie Diágoras ausrufen: „Tiene que haber una explicación. Una clave.“ (318). Könnte man von den Fußnoten erwarten, dass sie in klassischer Manier eine Lesehilfe bieten und als Anleitung zur Entzifferung des Obertextes dienen, so erweist sich in *La caverna* das Gegenteil: Der Übersetzer-Kommentator scheitert mit seiner Leseweise genauso wie die Figuren im Text. Alle kommen im Laufe der jeweils unterschiedlichen Suche zu dem Ergebnis, dass ihre Methode nicht ausreicht: „Me he equivocado“ rufen Diágoras und Heracles unabhängig voneinander, aber gleichzeitig aus (271). Diágoras merkt, dass er mit Ideen allein nicht zur Wahrheit gelangt, und Heracles kommt am Ende zu dem Schluss: „No podíamos llegar a la Verdad con la razón“ (313-314). Der Übersetzer findet zwar die eidetischen Bilder, weiß sie aber nicht zu deuten. Die für ihn und seine Existenz wichtigste Eidesis

nämlich hat er nicht bemerkt⁷¹ – sie bleibt dem Auge der äußeren Leseinstanz vorbehalten. Es handelt sich hierbei um das Bild der Höhle, das vermehrt, wie bereits im Titel, wiederkehrt, z.B. im zweiten Kapitel, in dem die Köpfe von Diágoras und Heracles vom Schein der Öllampe mehrmals als Schatten an der Wand auftauchen; auch die Theateraufführung der geheimen Sekte wird an einem Ort aufgeführt „que era como el ojo de un Cíclope que acechara al público desde su caverna“ (160); die Aufklärung des antiken Verbrechens findet in einer Höhle statt. Das Höhlengleichnis steht, wie Speusippos Krantor erklärt, für die Vortäuschung der Wirklichkeit, während der Höhlengefangene die ganze Zeit nicht ahnt, dass er nur Schatten sieht, die wahre Welt aber außerhalb der Höhle liegt. Im Moment, als der Übersetzer begreift, dass er tatsächlich der Schatten an der Höhlenwand und somit Fiktion ist wie alle anderen Figuren, verliert sich sein Schreiben und damit die gesamte Ebene der Anmerkungen. Auch seine Frage nach der Botschaft des Autors erweist sich insofern als unlösbar, als bis zum Ende nicht geklärt ist, wer nun eigentlich der Autor des Werkes ist. Im Moment des Wissen darum, wer tatsächlich das Werk geschrieben hat und aus welchen Beweggründen, verlöscht seine Existenz. Der gesuchte Schlüssel, die gefundene Botschaft hat ihn, den Suchenden, überflüssig gemacht. Ihr Inhalt war der Beweis, dass sie gefunden und gelesen werden kann; der Suchende wird somit zur Botschaft.

⁷¹ Obwohl er an einer Stelle selbst explizit die Metapher der Höhle verwendet: Er vergleicht die Zelle, in die ihn Montano gesperrt hat, mit einer Höhle - „celda-caverna“ (230).

2. Alain Robbe-Grillet: *La Reprise* – Die Entropie

„*Deux dangers menacent le monde,
l'ordre et le désordre.*“
(Paul Valéry)

Während die Fußnote traditionell als Mittel zur Textordnung dient, indem sie Hauptsächliches von Nebensächlichem, Inhalt von Anmerkung, Autor- von Kommentatorstimme trennt, stellt sie in ihrer neuen literarischen Variante, insbesondere bei Robbe-Grillet, eher ein Moment der (Text-)Unordnung dar. Sie wird nicht mehr dazu benutzt, etwas zu trennen, sondern etwas zu vervielfältigen; sie dient nicht der Klärung, sondern der Verwischung der (Schreib-)Spuren; ihre Funktion ist die der Verteilung und der Spiegelung, weniger der Strukturierung als vielmehr der Destrukturierung, und somit auch gewissermaßen der Destruktion von Form und Kohärenz. Verfahren wie Dispersion, Auflösung und Formzerstörung lassen an den aus der Thermodynamik stammenden Begriff der Entropie denken, solche der Vervielfältigung, Spiegelung und fragmentarischen Brechung auch an das Modell des Kaleidoskops. Nach einer kurzen Beschäftigung mit dem Prinzip der Entropie lässt sich Robbe-Grillet's Roman *La Reprise* anhand der Analyse von verschiedenen Aspekten (wie z.B. Zeit- und Raumkomponente, Figuren- und Erzählerkonstellationen, Diskontinuität der Handlung etc.) daraufhin untersuchen, inwiefern die Fußnote den oben genannten Verfahren dient und somit eine Schreibweise produziert, die entropisch (und damit verbunden kaleidoskopisch) genannt werden kann.

2.1. Das Prinzip der Entropie

Der zweite Hauptsatz der Thermodynamik besagt, dass das Weltall einem Höchstmaß an Unordnung zustrebt; zwar bleibt die Gesamtenergie des Universums erhalten (dies ist Inhalt des ersten thermodynamischen Hauptsatzes), verteilt sich aber immer mehr – und zwar gleichmäßig, wodurch einzelne Konzentrationspunkte verloren gehen (vgl. Dümchen 11). Mit dem Begriff der Unordnung tritt ein erstes Problem auf, das Rudolf Arnheim in seiner Studie *Entropie und Kunst* klar ausführt:

Die Physiker sind sich natürlich dessen bewusst, dass ein Zuwachs an Entropie häufig zu einem Gleichgewichtszustande führt. [...] Nun ist aber Gleichgewicht das genaue Gegenteil von Unordnung. [...] Das bedeutet aber, dass das Maximum an Entropie, das

in einem solchen System durch Umgruppierung erreicht werden kann, durch die bestmögliche Ordnung zustande kommt. (Arnheim 40)⁷²

Insofern stellt sich die Bezeichnung des thermodynamischen Endzustands als Unordnung von den Physikern als irreführend heraus. Die Schwierigkeit liegt hier in der Wahl und der Definition des Begriffs. Auch wenn sich allein Naturwissenschaftler über Entropie verständigen, ist zunächst Begriffsklärung vonnöten;⁷³ ein Thermodynamiker, ein Stochastiker, ein Statistiker und ein Informationstheoretiker können jeweils das Grundkonzept der Entropie zur Ausgangsbasis nehmen, aber je nach begrifflicher Definition voneinander sehr abweichende Schlüsse für das jeweilige Forschungsgebiet ziehen.⁷⁴ In der vorliegenden Arbeit geht es v.a. um die Abgrenzung des kunsttheoretischen vom physikalischen Entropiebegriff, speziell im Hinblick auf die Frage der Beziehung zwischen Ordnung-Unordnung und Gleichverteilung. Hierzu Arnheim:

Die Physiker beschreiben die Entropie als eine Tendenz zur Unordnung, wenn sie katabolische Formzerstörung im Sinne haben. Die Gestalttheoretiker hingegen richten ihr Augenmerk auf Situationen, in denen ordnungslose oder relativ weniger geordnete Kräftekonstellationen die Freiheit haben und geradezu gezwungen sind, ihren Ordnungsgrad zu erhöhen. (45)

Das Auflösen gegebener Strukturen bedeutet also nicht die Abwesenheit von jeglicher Ordnung. Es handelt sich auch in einem entropischen Zustand immer noch um Ordnung, wenngleich eine Ordnung niedrigen Grades – sozusagen „ein Grenzfall“ (24, 46).

⁷² Arnheim führt dies am Beispiel des Mischens von Spielkarten vor: Üblich wäre die Annahme, dass das Mischen der Karten von einer bestehenden Ordnung (meist des vorherigen Spiels – also gleiche Farben oder gleiche Zahlen bzw. bestimmte Reihenfolgen liegen beieinander) durch Gleichverteilung zu einem Zustand des Ungeordnetseins führt. Sinn des Mischens ist aber, dass jeder Mitspieler die Chance hat, eine ähnliche Auswahl von Karten zu erhalten: „Die durch das Mischen angestrebte Zufallsverteilung soll also die verschiedenen Kartensorten im ganzen Spiel gleichmäßig vorkommen lassen. Diese Gleichmäßigkeit ist die Ordnung, auf die das Mischen abzielt“. Es ist vergleichbar mit der symmetrischen Verteilung, die man erhalten würde, wenn anfangs jeder Spieler systematisch von jeder Kartensorte eine zugeteilt bekäme. Es ist offensichtlich, dass man hier nicht von Unordnung sprechen kann. (23-24)

⁷³ Dies veranschaulicht ein Sammelband, der nach einem Symposium von Beteiligten des internationalen Forschungsprojekts zur Entropie entstand, sowohl in seiner Einleitung als auch in seinem Aufbau (vgl. Greven/Keller/Warnecke, insbes. xi-xii und 1-16).

⁷⁴ Besonders paradox wird z.B. der physikalische Begriff der Unordnung beim Entropieverständnis der Informationstheorie: Dort geht man davon aus, dass der Informationsgehalt mit dem Grad der Unwahrscheinlichkeit zunimmt – je wahrscheinlicher ein Geschehen ist, desto weniger neue Information ist zu erwarten. Ein Maximum an Information ist also in einer ordnungslosen, chaotischen Geschehensabfolge anzunehmen, denn in einem Zustand von Chaos kann nicht vorausgesagt werden, was als nächstes passieren wird. Vollkommene Unordnung vermittelt also ein Höchstmaß an Information. Nun wird aber gemeinhin Ordnung in der Informationstheorie als Träger von Information bezeichnet bzw. durch Information gemessen. Das würde bedeuten, dass höchste Ordnung durch höchste Unordnung erreicht wird (vgl. Arnheim 25-26, die „babylonische Konfusion“).

Zwei Begriffe sind nun noch näher zu klären, die für die folgende Textanalyse von Bedeutung sein werden: Es handelt sich um das dichotome Begriffspaar Katabolismus und Anabolismus. Den katabolischen Effekt könnte man gemeinhin als Formzerstörung bezeichnen:

Katabolismus kommt, so kann man sagen, dadurch zustande, dass wir in einer ausreichend ordnungslosen Welt leben, in der eine Unzahl von Kräftekonstellationen einander dauernd in die Quere kommen. Der katabolische Effekt erhöht die Entropie demnach auf zweierlei ganz verschiedene Weise: unmittelbar durch die Zufallszerstörung von Formen, deren Wiederherstellung durch bloßen Zufall höchst unwahrscheinlich ist; und mittelbar, indem er Zwänge beseitigt und dadurch den Bereich erweitert, in dem sich Spannungsverminderung auswirken kann, was also das Ordnungsniveau im System zu größerer Einfachheit bringt und dadurch die Entropie erhöht. (43-44)

Jedes Strukturmodell hat aber auch eine weitere Tendenz, nämlich „das formbildende kosmische Prinzip, dem wir den inneren Aufbau der Atome und Moleküle verdanken, die Macht zu lösen und zu binden“ (50), was man analog zur katabolischen als anabolische Tendenz bezeichnen kann,⁷⁵ oder, besonders im Hinblick auf die Kunsttheorie, das Strukturthema.⁷⁶ Es besteht also ein Unterschied zwischen der Makroebene eines Systems, die Entropie anstreben, und seiner Mikroebene, die weiterhin Konzentrationspunkte ausbilden kann, wie auch Sybil Dümchen betont:

Falsch wäre es aber, anzunehmen, dass, wenn ein Gesamtsystem die Gleichverteilung seiner Kräfte anstrebt, seine konstitutiven Elemente es ihm in ihrem Aufbau gleichtun. Das Gegenteil kann der Fall sein: die Mechanismen im Mikrobereich spiegeln die des Makrobereichs *nicht* zwingend wider. Im Universum z.B. strebt im Makrobereich alles auf die Gleichverteilung der Energie hin, im Mikrobereich dagegen sind überall Konzentrationen von Organisationsformen zu finden: Kristalle, Moleküle bis hin zu komplizierten lebenden Organismen. (Dümchen 12)

Will man ein System struktural in Bezug auf sein Entropieverhalten untersuchen, so gilt es die Beziehung zwischen der katabolischen Tendenz zur Unordnung und der anabolischen Tendenz zur Ordnung zu klären.

Was aber bedeutet dies alles übertragen auf ein literarisches System? Gibt es eine Schreibweise, die sich *entropisch* verhält? Wie wirkt sich dies auf die Textstruktur aus? Lassen sich auch in einem Roman katabolische und anabolische Tendenzen finden? Zunächst lässt sich folgern, dass „entropisch“ auch hier das Bestreben nach Gleichverteilung und somit den Verlust der hierarchischen Strukturierung bedeuten muss. Dieses antihierarchische Schreiben aber bedeutet automatisch den Tod des

⁷⁵ Von der Physik wird dieser Effekt als negative Entropie bezeichnet, was aber Struktur fälschlicherweise als das Fehlen von Formlosigkeit definieren (vgl. 50) und Entropie somit als Ausgangs- und nicht als Endzustand voraussetzen würde.

⁷⁶ Physikalische und biochemische Strukturthemen wären z.B. das Atommodell, Kristalle, oder auch Einzeller; musikalische Strukturthemen findet man in der Einteilung des Taktes, bestimmten Rhythmus- oder Tonfolgen etc..

Systems: „So hat die Tendenz eines Systems zur Entropie ‚Selbstmordcharakter‘, da dort, wo Gleichwahrscheinlichkeit herrscht, keine Weiterentwicklung mehr möglich ist“ (Dümchen 11-12).⁷⁷ Wenn die Veranlassung zum Schreiben bisher die Darstellung einer Entwicklung und das Schreiben selbst das Entwickeln war, diese Möglichkeit der Entwicklung aber durch Gleichverteilung entfällt, so bringt entropisches Schreiben - im Sinne des eben genannten „Selbstmordcharakters“ – das traditionelle Schreiben an sich um – was im Folgenden zu untersuchen wäre. All dies wird später noch von Interesse sein, doch bevor nach dem Zusammenhang dieser Modelle und dem Roman *La Reprise* gefragt werden kann, muss der Text im Einzelnen untersucht werden – mit besonderem Augenmerk auf der Verwendung der Anmerkungsebene.

2.2. Dispersion von Identität(en)

„[...] le personnage n’est plus
aujourd’hui que l’ombre de lui-même.“
(Nathalie Sarraute)⁷⁸

Zunächst scheint die Notenebene in *La Reprise* dazu zu dienen, die Glaubhaftigkeit des Erzählers, dem Leser anfänglich als HR bekannt, anzugreifen und seine Identität in Frage zu stellen. Die erste Anmerkung lautet: „Le narrateur, lui-même sujet à caution, qui se présente sous le nom fictif d’Henri Robin commet ici une légère erreur. [...]“ (LR 29). Auch in den folgenden Noten wird der Bericht des Textverfassers konsequent von seinem Kritiker in Frage gestellt; es ist die Rede von „inexactitude“, „manque de fiabilité“, „mensonge délibéré“, „erreur“ und „manipulation“ (42-43). Doch wer ist dieser Anmerker, der gerne auch von „nous“ spricht, und vor allem, wer ist HR? Schon früh erfahren wir, dass der Name uns nichts zur Identität dieser Person verraten wird, denn er ist ebenso ein Pseudonym wie all die anderen Namen, die HR in gefälschten Ausweisen zuhauf mit sich herumträgt. Henri Robin nennt sich ebenso Ascher, und HR steht sowohl für die Initialen, als auch, in französischer Aussprache, für *asch* (H) – *er* (R). Im Verlauf weiterer Zonenüberschreitungen – der Roman spielt im Nachkriegsberlin - nimmt er die Namen Boris Wallon, von anderen auch Wall – dies jedoch eher als Abkürzung für Walther - genannt, und Franck Matthieu oder auch Mathieu Frank an.⁷⁹ Doch damit nicht genug, nach all diesen Umbenennungen

⁷⁷ vgl. auch Arnheim: „Da es ohne Ordnung kein Überleben gibt [...]“ (11)

⁷⁸ In: *L’Ere du soupçon*, Paris 1956, 88

⁷⁹ Weitere Namensbedeutungen fügen sich ein, beachtet man frühere Romane Robbe-Grilletts: Der Protagonist in *Le Voyeur* heißt Mathias, in *La Jalousie* Franck und in *Les Gommages* Wallas.

vermischen sich auch diese Namen noch; auf einmal ist von Boris Robin die Rede. Auch sein „wirklicher“ Name Markus wird am Ende nochmals abgewandelt in Marco Vau-Be, oder auch Faou-Bé, das für v.B., Markus von Brücke steht.

Des Namen- und Identitätenwechsels ist er sich meist gar nicht bewusst (z.B. erwacht er plötzlich als Franck Matthieu,); zusätzlich aber hat HR einen Doppelgänger. Dieser zeigt sich zunächst als Wahnvorstellung, die den Agenten bereits seit seiner frühen Kindheit begleitet, doch manifestiert er sich zunehmend im Text, und zwar als HRs Kritik- und Kontrollinstanz, eben jenem Anmerker, der anzutreffen ist in den insgesamt 14 Anmerkungen, die sich absatzweise⁸⁰ unter den Text mischen. Dieser Kontrolleur wacht über HR und seinen Bericht wie ein Über-Ich, begibt sich dann aber selbst auf persönlicher Ebene mitten ins Geschehen. Letztlich bleibt ungeklärt, welcher Teil tatsächlich von HR erlebt und aufgeschrieben ist, und welche Stelle bereits vom Doppelgänger usurpiert ist, der sich in die Persönlichkeit HRs einzuschleichen scheint und sich nicht nur mit der Anmerkungsebene zufrieden gibt. Die Tatsache, dass es sich um Zwillingenbrüder handelt, die in der Kindheit getrennt worden sind und jeder auf seine Weise unter der Anwesenheit bzw. dem Mangel des anderen gelitten haben, macht den Kampf um die Identität auch auf psychologischer Ebene begreiflicher. Am Ende wird der unerwünschte Zwillingen-Doppelgänger einfach mitübernommen: HR, mit dem Kindernamen Markus, bringt den Bruder Walther um, lässt ihn aber in sich selbst wiederauferstehen, indem er seine Identität samt der körperlichen Leiden annimmt und in die eigene integriert:

Le docteur Juan avait, sur notre demande, établi le certificat de décès au nom de Marco von Brücke. Lorentz a donné son accord sans difficulté. J'aimais l'idée de ma nouvelle vie, dont beaucoup d'aspects m'alliaient comme un gant. Une brève douleur à l'œil gauche m'a rappelé les combats sur le front de l'est, auxquels je n'étais mêlé que par procuration. J'ai pensé que, dès notre arrivée à Sassnitz, il me faudrait acquérir des verres sombres pour protéger mes yeux blessés du soleil hivernal sur les étincelantes falaises blanches. (253)

Dass Markus-Walther zusammen mit Gigi an die Ostsee fährt, wo vor vielen Jahren Walther mit seiner jungen Stiefmutter vermutlich Gigi zeugte, in die er sich später als vermeintlicher Halbbruder verlieben wird, ist nur ein weiteres Indiz dafür, wie Markus die Vergangenheit des Bruders inkorporiert und durch das nochmalige Wiederholen in der Gegenwart tatsächlich zu seiner selbst erlebten macht.

⁸⁰ Gemeint ist, dass die Fußnotentexte weder am Fuß der Seite noch am Ende des Kapitels oder des Gesamttextes, sondern nach dem jeweiligen Abschnitt, auf den sie sich beziehen, vorzufinden sind. Im Leseprozess bewirkt diese Stellung oft Unsicherheit, ob man sich noch in der Anmerkung oder schon wieder in HRs Bericht befindet, da die Trennung allein durch den neuen Absatz gekennzeichnet ist. Die Inkongruenz der Identitäten der Brüder und die verschwommenen Wechsel des einen zum anderen übertragen sich hier auch auf die Ebene des Lesens.

Interessant an der Sache mit den Doppelgängern ist allerdings, dass sie sich gegenseitig verfolgen und den Platz streitig machen, und das wie gesagt nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf erzähltechnischer Ebene – denn es ist eigentlich nicht für beide Platz:

Je n'ai plus qu'une idée dans ma pauvre tête : je dois coûte que coûte éliminer l'intrus pour de bon. L'expulser d'ici ne suffirait pas, il faut le faire disparaître à jamais. L'un de nous deux est en trop dans cette histoire. (221)

Den anderen loszuwerden erweist sich als schwierig, wenn dieser an ihm klebt „comme une ombre“ (222). Es beginnt ein Wettlauf mit dem eigenen Doppelgänger-Ich: „De toute manière, il faut que je sois le premier que Pierre Garin apercevra“ (23). Die Paranoia des Verfolgt-Werdens und Selber-Verfolgens führt schließlich dazu, nicht mehr zu wissen, wer man selbst ist: *paranoia*: a split self, „the root of the word – *para* – suggests that one is beside one's mind, not fully inhabiting one's head“ (Parker 198). Markus wird zu seinem eigenen Schatten, wird somit Walther. Der Todesschuss gilt so zunächst Markus, es ist sein Sterben, das erzählt wird, doch wer am Ende überlebt ist nicht Walther, sondern er.

Da sowohl Walther als auch Markus sich um das Fortführen des Berichts und seiner Richtigkeit bemühen, ist ihre Rivalität auch ein Kampf um das Vorrecht der Erzählerschaft, wie Brochier betont: „Mais ce qui reste, c'est la lutte entre les deux, une lutte à mort pour le pouvoir narratif, à coups de versions contradictoires.“ (Brochier 26) Wird es dem Anmerker gelingen, die Autorität zu übernehmen, die er dem Berichtersteller streitig macht, oder diskreditiert er sich durch überpenible Detailberichtigungen und persönlichen Zynismus in einer Weise, die bewirkt, dass der Leser zum Kritiker dieses Kritikers wird und die wenn auch verworreneren, so doch sympathischere Erzählvariante des lückenhaften HR-Berichts vorzieht?

2.3. Das Zwillingssyndrom

Die Verdopplung und Vervielfachung geschieht nicht nur an HR. Nahezu alles scheint einer Art Zwillingssyndrom zu erliegen. Es gibt nicht nur die Gebrüder Mahler, die ausdrücklich als Zwillinge bezeichnet werden, sondern auch Gegenstände treten meist im Doppel auf.⁸¹ Am Beispiel der Mahler-Brüder, die je nach Belieben die Eigenarten

⁸¹ Hier nur einige Beispiele: In der ersten Wohnung gibt es zwei gleiche Zimmer, die wie spiegelverkehrt aneinander liegen, es ist von zwei sich ähnelnden Kirchen die Rede, im Bronzestandbild sind zwei junge Männer (einen halben Schritt versetzt) und zwei Pferde zu sehen, auf dem Platz treten zwei Männer in Overalls auf, das Gemälde von Walther zeigt zwei Schimmel und zwei Bogenschützen und in einer späteren Beschreibung zwei gleiche Männer; Polizisten, amerikanische Offiziere, Sanitäter und Herren, die auf Wall-HR warten, treten grundsätzlich zu zweit auf, Markus wird von zwei Kugeln getroffen, das

des anderen annehmen können und somit in ihrem Verhalten und ihrer Funktion austauschbar sind, zeigt sich, wie das Zwillingssphänomen als Inbild der Austauschbarkeit zu verstehen ist. Mehr als Textmarkierungen denn als wirkliche Protagonisten zu verstehen, lösen sie sich auf, als das Spiel der Doppelbespitzelung keinen Sinn mehr macht und aus den Zwillingen Markus und Walther endgültig eine Person geworden ist:

[...] je me rends compte que les deux visages jumeaux sont en train de s'estomper, dans un imperceptible mouvement de recul. Celui de droite, déjà, ne se devine plus qu'à peine, devenant un vague reflet de l'autre, pâli et légèrement en arrière... Au bout d'à peine une minute, Franz et Joseph Mahler ont disparu, comme fondus au noir. (LR 224)

Genauso mündet nach der „Einswerdung“ der Brüder Markus und Walther auch die Zweigleisigkeit des Textes in einen einzigen Erzählstrang: Die Anmerkungebene versiegt nach einem letzten Hin und Her nach dem Schuss. Im Epilog fehlt sie ganz.

Aber auch ganze Textpassagen treten doppelt auf; beispielsweise die Erstbegegnung mit Gigi, während sie sich gerade übers Balkongeländer beugt, wird erst von HR in dritter Person, dann vom Anmerker in erster Person erzählt. Auch das Aufwachen im Kinderzimmer wird zweimal erlebt und zweimal berichtet - zwar von der Grundstruktur identisch, doch mit ein wenig verschobenen Details, so dass sich wiederum die Frage stellt: Sind es hier zwei Personen, die Ähnliches erleben, oder haben wir es mit einer schizophrenen Person zu tun, die ein mentales Doppelleben führt, von dem sie nicht einmal selbst etwas ahnt? Der Aufbau des Textes suggeriert: Es sind zwei Individuen, einer, der den Bericht verfasst und einer, der die Anmerkungen dazu schreibt. Die Art und Weise, wie die Erzählinstanz aufgespaltet wird, lässt allerdings ahnen, dass es sich um die zwei Seiten einer Münze, also um eine multiple Persönlichkeit handeln könnte. Der Wechsel vom Ich- zum Er-Erzähler stimmt nämlich keineswegs mit dem Wechsel von Bericht und Anmerkung überein. Beginnt der Prolog in erster Person, geht HR im Kapitel des Ersten Tages zur dritten Person über. Mitten in der Er-Erzählung heißt es „à la mort de maman...“ (81) oder „pour quelque raison qui m'échappe“ (85); als über Wallon berichtet wird, spricht der Erzähler von „ma mémoire“ (73) - und meint damit sich als Wallon - was auf eindeutigen Bezug zur eigenen Biografie des Berichterstatters schließen lässt; nicht zu vergessen die Umgewichtung des Anmerkers zum momentanen Haupterzähler in seinem 24seitigen Diskurs über Gigis Verhör im Kapitel des dritten Tages. So schlägt sich das Zwillingssyndrom maßgeblich in der Erzählstruktur nieder,

Kinderzimmer von Markus und Walther kommt doppelt vor, und in jedem der Zimmer sind die Gegenstände doppelt vorhanden, jeweils mit den Initialen M und W. Auf einigen Gegenständen, z.B. auf dem Wasserkrug und den Waschschüsseln, sind die Initialen derart „entrelacées, si bien que seul un oeil averti peut permettre leur identification“ (LR 110), was bereits auf die Vermischung der Persönlichkeiten von M. und W. hindeutet.

indem „Ich“ und „Er“ zu beliebig austauschbaren und nie genau identifizierbaren Brüdern werden, die sich narrativ sowohl bekämpfen als auch ergänzen.

2.4. Multiplizierung und Spiegelung

Eine weitere Strategie des Romans ist die der Spiegelung, deren Sinn darin besteht, so viele Spiegelbilder zu produzieren, dass der verwirrte Betrachter nicht mehr den „wahren Moment“, den „originalen Gegenstand“ findet; was Trugbild ist und was Wirklichkeit, ist letztlich nicht nur unentscheidbar, sondern auch unwesentlich, denn sie alle sind Fragmente ein und desselben Puzzles, das kein statisches Ganzes ergibt: „Wie in gewissen kubistischen Bildern fügen sich all diese Bruchstücke, wechselseitig einander spiegelnd und wiederholend, schließlich zu einem beunruhigenden *Mobile* zusammen, in dem alles und ständig in Bewegung ist“ (Janvier 45). Eine wichtige Funktion nehmen hierbei die im Roman vorkommenden Gemälde oder Standbilder ein. Sie sind zum Augenblick erstarrte artifizielle Gebilde, die die gesamte Handlung reflektieren. Das anfänglich beschriebene Bronzestandbild auf dem Gendarmenmarkt zum Beispiel stellt nicht nur einen Monarchen dar, der an Dany von Brücke erinnert, sondern auch zwei gleiche junge Männer, einen Schritt versetzt, die man mit den Brüdern Markus und Walther verbinden könnte; auch Gigi ist vertreten in mehrfacher Anspielung:

Entre eux et le conducteur du char [also zwischen dem Vater und den beiden Brüdern] une jeune femme aux seins nus [so wie sich später Gigi am Balkon präsentieren wird] est assise sur des coussins, dans une posture qui rappelle la Lorelei, ou la petite sirène de Copenhague [die „Sirenen der Ostsee“!]. Les grâces encore adolescentes de son visage comme de son corps s’allient à une mine altière, presque dédaigneuse [wie später beim Verhör]. (LR 33-34) [Anmerkungen in eckigen Klammern: S.Z.]

Der daraufhin erschossene Mann, also Dany von Brücke, gleicht der Bronzefigur („Le visage ressemble à celui du vieillard de bronze“), doch, wie HR hinzufügt, „ce qui ne veut rien dire, puisque je l’avais moi-même inventé“ (37). Später ist von einem Familienfoto die Rede, auf dem der Oberst von Brücke abgebildet ist, der HR wiederum an das Bronzestandbild erinnert. Dasselbe ließe sich für das Gemälde im Kinderzimmer von M und W unternehmen, in dem zu den auftretenden Hauptpersonen und Ereignissen auch Gegenstände aufgenommen werden, die der „realen“ Handlung entstammen. Hier ist zudem interessant, dass jeweils das, was in der Beschreibung des einen Bruders als Bildvordergrund dient, beim anderen als Bildhintergrund auftaucht. Als das Gemälde –

Spiegelung der Handlung – sich in einem tatsächlichen Spiegel verdoppelt, wird die Beschreibung genauso verworren wie das entstandene mehrfach gebrochene Bild:

Contre la paroi de droite (pour l'observateur placé dos à la fenêtre) se dresse une grosse armoire à glace, assez profonde pour servir de penderie, dont l'épais miroir aux biseaux très marqués occupe en presque totalité la porte à un seul battant, où l'on aperçoit l'image du tableau, mais inversée, c'est-à-dire que la partie droite de la toile peinte se retrouve dans la moitié gauche de la surface réfléchissante, et réciproquement, l'exact milieu du châssis rectangulaire [...] coïncidant de façon précise avec le point central de la glace pivotante, qui est close et donc perpendiculaire au tableau réel, ainsi d'ailleurs qu'à sa virtuelle duplication. (107-108)

Der gesprungene Spiegel, in dem HR sich kaum wiedererkennt, steht somit metaphorisch nicht nur für die zersprungene Identität, die sich in vielen Brechungen reflektiert, aber kein einheitliches Ganzes mehr ergibt, sondern auch für die Fragmentierung der Handlung und die Unmöglichkeit, alles „richtig“ zusammenzufügen. HR und auch die anderen Protagonisten bestehen aus Fragmenten von Persönlichkeit, wobei sich das eine oder andere Bruchstück durchaus im falschen Spiegelbild befinden kann, d.h. jeder nimmt Züge von jedem an.⁸²

Weitere Elemente des Romans im Zusammenhang mit Spiegelung und Multiplizierung ließen sich ausführen, was aber hier den Rahmen sprengen würde; sie sollen lediglich genannt sein: Interessant ist z.B. die Art und Weise, wie für den Fortgang der Ereignisse entscheidende Objekte sich vervielfachen und, ebenso wie das doppelte Kinderzimmer in kleinen Details verschieden, überall auftauchen und wieder verschwinden. Weiterhin findet sich der Spiegel nicht nur als Mittel, sondern auch als Bild schlechthin für den Akt der Kontrolle – explizit dargestellt in einer Szene, in der Gigi den angeblich schlafenden HR durch einen Spiegel betrachtet, so wie der Leser gleichzeitig, durch den Blick des Erzählers in denselben Spiegel, wiederum Gigi beobachtet. Er übernimmt hierbei in diesem Moment die Rolle der Kontrollinstanz, die textuell vom Anmerker besetzt ist. Doch wenn der Leser zum Kritiker wird, indem er indirekt den Platz der Notenebene besetzt, dann wird er gewissermaßen auch zu HR, bzw. HR wird zu seinem eigenen Leser, der sich im Spiegel betrachtet.

⁸² Diese Zerstückelung und gleichzeitige Vermehrung findet sich bereits in der Vervielfältigung der Namen wieder. Für HR wurde dies bereits ausgeführt, doch auch Pierre Garin, Joelle Kast und Gigi lösen sich gleichermaßen in multiple Persönlichkeiten auf (Gigi z.B. wird zu Guégué, Gegenecke, Geneviève, 2G, GG, Ginette; Joelle zu Jo und Io; Pierre Garin ist auch Sterne; Violetta ist eine weitere Spiegelung Gigis usw.).

2.5. Gleichwahrscheinlichkeit in Raum und Zeit⁸³

2.5.1. Raum

Das Geschehen verortet sich vorrangig im Berlin der Nachkriegszeit, einem sehr ambivalenten Schauplatz zwischen Zerstörung und Wiederaufbau; das Leben in Trümmerlandschaften sorgt für die improvisierte Atmosphäre, die Aufteilung der Stadt mit ihren Spionagediensten und die Grenzübergänge mit ihren gegenseitigen Überwachungen für bedingungslose Kontrolle. Ein bestimmter Ort kann dabei stets mehrere Funktionen einnehmen, ganz von der Tageszeit oder der Nationalität bzw. Zonenzugehörigkeit des Besuchers abhängig. Bestes Beispiel hierfür ist der Puppenladen, der dem äußeren Anschein nach den „An- und Verkauf von Puppen und Gliedermädchen“ (57) anbietet, in Wahrheit bzw. im Untergrund aber ein gut besuchtes und sowohl bei Agenten wie auch beim Militär bekanntes Bordell mit Minderjährigen darstellt. Schon allein der Titel des Ladens, „Die Sirenen der Ostsee“ (57), deutet auf mehrerlei: zum einen auf die unwirkliche Märchengestalt der Sirene, die sich dem Untergang ihrer Bewunderer verschworen hat, zum anderen auf einen Ort, der halb in Erinnerung und Traum versunken ist, die Ostsee, die HRs Mutter vor langer Zeit mit ihm besuchte, wo aber auch Joelle mit Dany von Brücke, der kleinen Gigi und dem Stiefsohn bzw. dem Geliebten Markus ihre Ferien verbrachte, wovon ein erwähntes Foto zeugt. Hier überlappen Räume in vielfacher Weise: der reale Ort im Tageslicht, der nächtliche Ort des Untergrunds, der Ort der Halluzination und des Traums und der Ort der Erinnerung. Kein Wunder, dass HR sich nicht mehr zurechtfindet. Vom unvermittelten Übergang zwischen Traum, Erinnerung und Wirklichkeit geplagt, ist er zudem von ständiger Ortsunbestimmtheit bedroht: „C’est à peine s’il savait encore où il se trouvait“ (68), „Son esprit est si embrouillé qu’il n’est pas tout à fait sûr de l’endroit où il se trouve“ (155-156), „une incertitude persistante concernant le lieu exact où il se trouve“ (116).

Schon bei der Ankunft am Bahnhof Lichtenberg ist er orientierungslos und geht in die falsche Richtung, später verwechselt er ständig die Besatzungszonen, was mitunter daran liegt, dass alles stets anders ist als vorher oder in seiner Erinnerung: „[...] la rue Frédéric lui paraît plus longue qu’il ne l’aurait cru“ (51). Wirklich mysteriös und nicht

⁸³ Die Analysearbeit dieses Kapitels hat nur indirekt mit der Anmerkungsebene zu tun, da sich natürlich Orts- und Zeitdispersionen auch auf sie erstrecken, sie dient aber eher zur Unterstützung der Übertragungs-These des Entropiemodells auf den Roman und soll deshalb nur in aller Kürze dargestellt werden.

mehr mit bloßer Orientierungsschwierigkeit zu erklären ist die Tatsache, dass er in einem anderen Zimmer aufwacht als dasjenige, in welchem er eingeschlafen ist. Beispielsweise zeigt das Zimmer der ersten Nacht plötzlich nicht mehr auf den Gendarmenmarkt, sondern auf die Jägerstrasse. Auch in den weiteren Nächten, in der Pension, glaubt er sich von unbekannter Regie je nach Lust und Laune zwischen zwei ähnlichen Zimmern hin- und hertransportiert.

Mit zunehmender Verwirrung der Ereignisse scheinen sich auch die Flure des Hauses mehr zu verwirren, Wege vervielfältigen sich, und mit den äußeren Dimensionen des Hauses stimmt hier nicht mehr viel überein. Doch der Agent ist nicht nur schlecht zu verorten in den verschlungenen Pfaden unterirdischer Gänge und den verdoppelten Räumen seines Spiegellabyrinths, er ist auch unverortbar in seiner Geschichte, die sich gleichzeitig immer mehr auflöst wie auch verspiegelt. So wie die Verortung in den Räumlichkeiten der Handlung im zunehmenden Verlauf nicht mehr funktioniert, so versagt auch die Verortung des Berichtstatters in seinem Bericht. Die sich ständig wiederholenden Kreise werden zu einer allgemeinen Ortspotentialität: Man befindet sich überall und nirgends zugleich.

2.4.2. Zeit

Noch drastischer gestaltet sich die Verwirrung auf der zeitlichen Ebene. Immer wieder muss HR feststellen, dass er keine Ahnung hat, wieviel Zeit tatsächlich verstrichen ist, welches Datum herrscht oder ob es Tag oder Nacht ist:

[...] bien que je fusse à vrai dire incapable de chiffrer la durée approximative de mes récentes mésaventures. (15)

Le jour vient à peine de se lever, semble-t-il, ce qui, à Berlin en cette saison, doit signifier sept heures et quelques. Mais le ciel gris est si bas, ce matin, que l'on n'oserait guère l'affirmer avec certitude: il pourrait, aussi bien, être beaucoup plus tard. Voulant consulter sa montre, gardée à son poignet toute la nuit, HR constate qu'elle est arrêtée... Cela n'a rien de surprenant, puisqu'il a omis d'en remonter le ressort la veille au soir. (45-46)

[...] pendant un laps de temps néanmoins difficile à chiffrer (j'ai omis de regarder ma montre, dont le cadran, d'ailleurs, n'est plus lumineux). (36)

Trotz der logisch-rationalen Erklärung der nicht aufgezogenen Uhr oder des eigenen Versäumnisses bleibt der Schleier der Mysteriosität. Die Frage nach der Zeit wird zu einem wiederholten Ritual - „Dressé sur son séant, il se pose bien entendu l'importante question de l'heure“ (71) - nicht nur HRs, sondern auch der Textstruktur, und die nicht

zu findende Antwort lässt einmal mehr darauf schließen, dass etwas aus den Fugen geraten ist, wenn sogar Zeit nicht mehr chronologisch abläuft.

Was die Zeit so schwer bestimmbar macht, ist HRs Herumirren in Erinnerungen, Déjà-vu-Erlebnissen, Träumen, Phantasien, Wiederholungen, vorgegriffenen Erlebnissen und tatsächlichen Ereignissen. Dadurch fließen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander und lassen eine Art Präsenz im Raum entstehen: Was gewesen ist, was ist und was sein wird ist gleichzeitig, in überlagerten Schichten stets im Augenblick anwesend und für HRs Erfahrungswelt verfügbar. Somit sind die Ereignisse nicht nur räumlich präsent, sondern auch räumlich permanent, eingraviert und der ständigen, potentiellen Wiederkehr ausgesetzt: Was HR jetzt sieht, könnte genauso gut in der Kindheit gewesen sein oder erst in den nächsten Jahren passieren. Die Uhr ist also buchstäblich stehengeblieben, „comme si le temps s’était acquitté une fois pour toutes de son action corrosive et avait ensuite cessé d’agir par on ne sait quel prodige“ (59), und die tatsächliche Zeit ist somit ihrer Bedeutung enthoben.⁸⁴

Was sich in Wirklichkeit nur einmal zuträgt, ereignet sich im Text stets von neuem [...] als ewige Wiederkehr obsessioneller Vorstellung. Man könnte daraus folgern, dass sich alles nur in einer Erinnerung abspielt, doch würde man damit an der eigenen Qualität des Romans vorbeigehen, nämlich seiner lastenden Unmittelbarkeit. [...] Die Sprache geht voran nach einem Bewegungsprinzip, das keinen fixen Brennpunkt in der ‚wahren Zeit‘ besitzt. (Zeltner-Neukomm 79)

Wiederholung und Erinnerung sind die zentralen Punkte im Roman, um die sich alles dreht, besonders markiert durch die intertextuellen Bezüge zu Kierkegaards Text *Die Wiederholung* (z.B. HRs Wohnen im selben Zimmer mit Anspielung auf dieselben Möbel), und explizit im vorangestellten Zitat thematisiert:

Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées; car, ce dont on a ressouvenir, cela a été: il s’agit donc d’une répétition tournée vers l’arrière; alors que la reprise proprement dite serait un ressouvenir tourné vers l’avant. (Kierkegaard in LR 7)

Alle Wiederholungen und Erinnerungen im Roman zu analysieren, wäre im Rahmen dieser Arbeit wenig sinnvoll, doch kann generell folgendes festgestellt werden: Beides dient dazu, Zeit zu zerstückeln, und durch Pro- und Analepsen, also dem ständigen Hin- und Herspringen in der vermeintlich chronologischen Abfolge, genau dieses Suchen nach der *einen* narrativen Linie zu vereiteln. Am klarsten wird dies am Beispiel des wiederholten Aufwachens von HR bzw. HR als Mathieu. Die Kapiteleinteilung des Buches in 5 Tage suggeriert hier: Wir haben es mit einem neuen Tag zu tun. Seltsamerweise passiert aber fast spiegelverkehrt dasselbe am dritten wie auch am

⁸⁴ Ein weiteres Zitat aus dem Roman zur Bedeutungslosigkeit der Zeit: „Au reste, on dirait que la notion d’heure, exacte ou même approximative, a perdu toute importance à ses yeux“ (157).

zweiten Tag. Und doch scheint es ausschließlich zeitlich noch einmal dasselbe zu sein, denn die Wahrnehmung des Erwachenden unterscheidet sich in kleinen Details (wie etwa dem Licht), und auch das Zimmer ist in Details verändert. Ist also der zweite und der dritte Tag, einmal mit HR und einmal mit Mathieu, das gleichzeitige Erwachen in einer Spiegelwelt, die sich zwar entspricht, aber mit „Fehlern“ abbildet? Hat HR ein Aufwachen nur geträumt, somit keine Zeit verloren,⁸⁵ der Bericht aber in seinem Drang, chronologisch fortzuschreiten, hat der inhärenten Logik zufolge – Aufwachen ist gleich neuer Tag – ein eigenes Kapitel daraus gemacht, so dass nicht mehr zu unterscheiden ist, welcher Tag tatsächlich stattfand und welcher nur halluziniert wurde? Oder sind die beiden Zwillingenbrüder so sehr synchronisiert, dass sie, in angrenzenden Zimmern, dasselbe erleben, gleichzeitig aber nicht mehr auszumachen ist, wer von beiden welcher ist? Keine dieser angedachten Lösungen ist mit Sicherheit zu bejahen oder abzulehnen. Die Unentscheidbarkeit wird den Leser weiterhin verfolgen. Exakte Analysearbeit, die ihm vielleicht bei anderen Kriminalromanen von Nutzen sein könnten, wird durch Robbe-Grilletts sprachliches Verwirrspiel ad absurdum geführt: Weder die gelegentlich eingeworfenen Hinweise auf die genaue Uhrzeit, noch das Verwenden von Präsens, Perfekt oder Imperfekt, stehen in irgendeinem Zusammenhang mit etwaigen glaubhaften Zeitabfolgen. Der Text zirkuliert um immer dieselben Ereignisse, wie zum Beispiel das Klirren von Glas, das wiederholt genannt wird, als würde es wieder und wieder passieren, dabei liegt dieses Ereignis des brechenden Glasdolchs entweder bereits in der Vergangenheit, oder wird erst noch vonstatten gehen. Nicht nur HR verliert dabei völlig den Überblick der Zusammenhänge:

[...] les événements en chapelet de la nuit lui laissent une désagréable impression d'incohérence, à la fois causale et chronologique, une succession d'épisodes qui paraissent sans autres liens que de contiguïté (ce qui empêche de leur assigner une place définitive) [...] (157)

Auch dem Leser wird es nicht gelingen, die Ereignisse kohärent und sinnvoll einzuordnen, zumal am Ende die erzählte Zeit an sich in Frage gestellt wird, wenn nämlich HR als der neue Walther zur Weiterfahrt an die Ostsee genau den gleichen Zug nimmt, aus dem er 14 Tage zuvor in Berlin-Lichtenberg, seinem Doppelgänger folgend, ausgestiegen war. Hier erfährt der von HR erwähnte paradoxe Zusammenschluss von „Zusammenfassen und Fortfahren“ seinen Höhepunkt: Es könnte sein, dass es diese 14 Tage dazwischen nicht gab, dass jemand die Zeit zurückgedreht hat und alles von vorne beginnt, oder noch einmal anders erzählt wird, dass überhaupt alles anders passiert ist,

⁸⁵ Der Text selbst schlägt diese Variante vor durch die Bemerkung: „Au cours de son sommeil (et donc dans une temporalité différente)“ (68).

oder bereits mehrmals? Der Text jedenfalls kann nicht fortfahren, da sein Anlass, sein Motor und seine Erzählinstanzen mit dem Erzählen abhanden gekommen sind. Der Kampf ist ausgefochten, die (Erzähl-)Macht ist verteilt, es gibt keine Entwicklung mehr; das Textsystem ist tot.

2.6. Umschreibung

Eines dürfte klar geworden sein: Die Geschichte verwehrt sich dagegen, eindeutig sprachlich erfasst und in einer kohärenten Erzählung festgehalten zu werden. Der Status des Berichts wird ständig unterminiert. HR spricht von narrativer Schwierigkeit („difficulté narrative“ 176), richtiger wäre es, von narrativer Unmöglichkeit zu sprechen. Dieser Bericht braucht nicht nur zahlreiche Erzähler, um den „Tatsachen“ zuleibe zu rücken, er braucht auch etliche Anläufe und Versuche. Das „Nochmals-Erzählen“ wird zu einem Topos, der nicht nur die im Titel des Romans benannte Wiederholung am narrativen Prozess verdeutlicht, sondern überhaupt das Aufschreiben an sich als reproduktives, und somit der Wiederholung ausgesetztes Verfahren darstellt. Die Annahme des Anmerkers, dass durch das Um- und Neuschreiben eine objektivere Wirklichkeit ihren Ausdruck finden könnte („C’est à partir de ce moment précis [...] que le récit de notre agent spécial psychotique devient tout à fait délirant, et nécessite une rédaction entièrement nouvelle, non plus seulement rectifiée sur quelques points de détail, mais reprise dans son ensemble d’une façon plus objective.“ 182), wird durch HRs kreisförmiges Rekurrieren ad absurdum geführt: „Ici, donc, je reprends, et je résume“ (9), so beginnt die Erzählung in der ersten Zeile des Prologs, gefolgt vom Bericht der Eisenbahnreise. Diese Stelle wird einige Seiten später (31) vom Text selbst wieder abgeholt, indem HR in seiner Berichterstattung genau an dem Punkt seiner Reise angekommen ist – nämlich dem ersten Abend in Berlin – als er anfängt, seine Erlebnisse aufzuzeichnen. Sein Bericht, dessen Anfang er zitiert, beginnt mit exakt demselben Wortlaut, abgesehen vom ersten Satz, wie der Anfang des Prologs: „Au cours de l’interminable trajet en chemin de fer [...]“ (31); der Absatz endet mit „etc., etc.“, was darauf schließen lässt, dass dieser erste Part des Romans endlos wiederholt werden könnte, ohne im weiteren Bericht fortzufahren. Diese mise-en-abyme-Struktur, implizit im Eigensitat enthalten, wird nochmals explizit an anderer Stelle erwähnt: „Les anciens mots toujours la même vieille histoire de siècle en siècle, reprise une fois de plus, et

toujours nouvelle...“ (227).⁸⁶ So wird nicht nur die Ambivalenz von Wiederholung und Neuerzählen im Roman thematisiert, sondern schlichtweg die Unmöglichkeit der Sprache generell, Neues auszudrücken ohne auf Altes zu rekurrieren, und seien es eben nur die Worte, die als vorhandener Fundus stets wiedergebraucht werden müssen. Der Zusammenschluss von Fortfahren *und* Zusammenfassen, ein Unterfangen, das gleichzeitig nicht vonstatten gehen kann, weist hier auf die Synchronisierung der gegenläufigen Zeitrichtungen des Zurückschauens (=Zusammenfassen) und des Vorausgehens (=Fortfahren) hin, die sich in der Gegenwart verdichten. Die verschiedenen Spuren der Handlungsebene ergeben sich bereits aus der Temporalität der narrativen Struktur. Das Thema, „en pleine mouvance narrative“ (247), wird von allen Richtungen eingekreist: „Vous suivez une piste? Bien entendu, et même plusieurs. Les choses avancent à grands pas, dans de multiples directions.“ (ebd.).

Die Idee des Kriminalromans, einen verworrenen und obskuren Fall zu entwirren und ans Tageslicht zu befördern, findet hier ihre Verkehrung: Im *nouveau roman* von Robbe-Grillet stiftet Schreiben Verwirrung, Fragmentierung und Verfälschung. Die Dezentrierung der Erzählinstanz schafft Inkohärenzen und Unentscheidbarkeiten. Durch die Problematisierung des Schreibaktes an sich werden Lesbarmachung und ein homogener narrativer Diskurs vereitelt. Authentizität wird hier gerade nicht durch Klarheit erreicht, die den Verdacht von Falschheit evoziert und vermieden werden muss,⁸⁷ sondern durch textualisierte dispersive Verhaltensweisen. Robbe-Grillet's Vorwort verweist bereits darauf - Entwirrung und Suche nach Linearität sind nicht erwünscht: „Et puis, qu'on ne vienne pas m'embêter avec les éternelles dénonciations de détails inexacts ou contradictoires. Il s'agit, dans ce rapport, du réel objectif [...]“ (7). Die objektive Wirklichkeit (im Gegensatz zur „vérité historique“, ebd.), das ist Vielstimmigkeit, Pluralität und Potentialität, wie Parker, auch in Anlehnung an Deleuzes rhizomatischen Plateau-Begriff, argumentiert: „Perhaps *the plot* and *the plan* are only plateaux, and there are thousands of those. Thousands of places to see from,

⁸⁶ Dies ist die einzige Stelle, an der ein zeitlicher Sprung zum Zeitpunkt der tatsächlichen Romanverfassung stattfindet: Man befindet sich im Jahr 2000, augenscheinlich nun bei dem Erzähler, der sich als Autor des Romans ausgibt.

⁸⁷ Ein Textbeispiel hierfür ist Joelle Kasts flüssige und genaue Berichterstattung über ihre Vergangenheit (85-89), die bei HR höchsten Argwohn über die Richtigkeit ihrer Angaben erregt: „L'ex-Madame Joëlle von Brücke [...] présente toutes ces confidences avec un si évident souci de clarté, de cohérence et d'exactitude, précisant chaque fois les lieux comme les dates de ses pérégrinations sans oublier leurs motifs justifiés, que Boris Robin, qui ne lui en demandait pas tant, ne peut s'empêcher au contraire de trouver son histoire suspecte, sinon invraisemblable. On dirait qu'elle récite une leçon soigneusement apprise, en prenant garde de rien omettre. Et sans doute son ton posé, raisonnable, détaché, sans émotion comme sans rancune, compte pour beaucoup dans l'insidieuse sensation de faux qui s'en dégage. Pierre Garin en personne pourrait avoir forgé l'ensemble de cette édifiante odyssee. (92)

and a multiplicity of different plots and plans to be uncovered and buried.” (Parker 205).

2.7. Katabolische Tendenzen

Nach dieser genaueren Analyse lässt sich also zusammenfassend sagen, dass Robbe-Grillet's Schreibweise in folgender Weise für Auflösung und Gleichverteilung sorgt:

Der Erzählstrang wird in mehrere sich ergänzende aber auch widersprechende Einzelstränge mit unterschiedlichen Erzählperspektiven aufgefächert; die Überlagerungen und Wiederholungen bewirken eine Auflösung der linearen Ordnung. Durch die syntagmatische Anordnung paradigmatischen Materials⁸⁸ werden zudem traditionelle Konzepte von Chronologie und Kausalität systematisch unterwandert, was die Nicht-Bestimmbarkeit von Raum und Zeit zur Folge hat und sowohl bei den Personen des Romans (insbesondere bei HR) als auch beim Rezipienten Orientierungslosigkeit hervorruft. Auf der Ebene der Figurenkonstellationen findet eine Zerteilung und Umverteilung statt: Einer ist immer viele, viele sind auch einer.⁸⁹ Dies zeigt sich in der darauffolgenden Namenlosigkeit bzw. Vielnamigkeit der Personen und den damit einhergehenden Verwechslungen, fehlenden oder falschen Erinnerungen und dem Rollentausch.⁹⁰ Ordnungsstrukturen bekannter literarischer Gattungen (wie etwa des Kriminal- oder Liebesromans)⁹¹ werden zerstört.

Den Anmerkungen kommt dabei die Rolle zu, die genannten Faktoren auf textformaler und typographisch-räumlicher Ebene zu verwirklichen. Sie dienen dem entropischen

⁸⁸ Zur Erläuterung einige Beispiele: 1) Eine Figur ist *entweder* Mörder *oder* Detektiv – bei Robbe-Grillet ist sie beides nebeneinander. 2) Anstatt eines Erzählers in der ersten *oder* der dritten Person können beide in ein und demselben Abschnitt, ohne begründbaren Wechsel, vorkommen. 3) Verschiedene zur Wahl stehende Varianten des Ereignisberichts werden nacheinander vorgeführt.

⁸⁹ vgl. Dümchen, 26-27: „Durch die Vielzahl der Charakteristika, die immer anderen, ineinander übergehenden Personen zugeordnet werden, gibt es keine Einheit der einzelnen Personen mehr. [...] Bei der Handlung herrscht Entropie.“

⁹⁰ Dümchen nennt diesen Umstand den „Verlust der sozialen Koordinaten“ (33). Vgl. zum „Formverlust“ des Robbe-Grillet'schen Romanhelden auch Janvier: „Sie [die Romanhelden] stellen sich uns nur über den Umweg irgendeines Ereignisses vor. Die meiste Zeit wissen wir nichts von ihrer Herkunft, ihrer physischen Erscheinung, ihren Gewohnheiten. Sie sind ohne Gesicht: sie zeigen dem genießerischen Leser nicht mehr die Warze auf der Nase oder die Unregelmäßigkeiten ihrer Stirn... Man weiß nichts von der Farbe ihrer Augen, kennt kaum den Umriss ihrer Gestalt. Haben sie Namen? Wir erfahren sie oft recht spät, so als ob sie ein Etikett wären, das am Sehen hinderte.“ (Janvier 17).

⁹¹ Vgl. dazu Dümchen 57: Der Kriminalroman funktioniert durch eine Umkehrung der Zeit-Kausalitätsbeziehungen: Er beginnt mit dem Ende (Mord/Straftat) und versucht dann den Fall wieder aufzurollen bis zum Anfang (als noch alles „in Ordnung“ war); der Leser sucht also immer wieder den Moment im Text, in dem noch alles in der Ordnung läuft. Bei Robbe-Grillet (nicht nur in *La Reprise*, sondern z.B. auch in *Les Gommages*) steht das eigentliche Verbrechen am Ende – das am Anfang ist nur vorgetäuscht und unwesentlich – und wird durch den Detektiv selbst verübt. „Robbe-Grillet hat diese dem *genre* eigene umgekehrte Zeitstruktur wieder rückgängig gemacht und somit das *genre* pervertiert.“ (ebd.)

Streben nach Gleichverteilung bestimmter Ereignismomente auf alle Figuren (den Anmerker eingeschlossen) und Erzählabschnitte, und dem Vernichten bzw. Verteilen der narrativen Macht. Durch ihre ortsunbestimmte Einordnung auf der Textseite, lediglich durch die Nummer und einen neuen Abschnitt markiert, befinden sie sich mitten im Fließtext und bewirken im Leseprozess die zeitliche und räumliche Verstörung, die inhaltlich thematisiert wird. Insbesondere wenn in den Anmerkungen Teile des Berichts wiederholt werden, vollzieht sich die déjà-vu-Erfahrung des Berichterstatters in der déjà-lu-Erfahrung des Rezipienten wieder.

2.8. Anabolische Tendenzen

Wie eingangs festgestellt, bedeutet Entropie im Makrobereich nicht, dass es im Mikrobereich keine formbildenden Tendenzen mehr gäbe. Auch in *La Reprise* sind solche Kristallisationspunkte zu finden. Dies sind einerseits Objekte (wie der Pailletten-Schuh, der Sektkelch, der Revolver, die Mädchenwäsche, Blutstropfen etc.), andererseits Topoi (das Zwillingssyndrom, das labyrinthische Verirren⁹² etc.), die Bedeutung als eine Art Abstraktum – nicht als konkrete Bedeutung im jeweiligen Textabschnitt – in sich konzentrieren. An sich unbedeutend, kehren sie mannigfach wieder und bilden erst aufgrund ihrer vielfachen Spiegelung eine Form, so wie die einzelnen Steinchen eines Kaleidoskops⁹³ unspektakulär sind, die erst in ihrer optischen Vervielfachung Form produzieren, auffällig werden und faszinieren. Die wenigen Teilchen ermöglichen dabei ein großes Potential durch die Art ihrer Kombination bzw. ihrer Brechung im Spiegelsystem. So handelt es sich im Roman häufig um „Variationen einer bestimmten, oft klischeehaften Kernszene“ (Dümchen 60), die nicht als kausallinearer Zusammenhang Bedeutung gewinnt, sondern durch die mehrfache Spiegelung und die montageartige Aneinanderreihung als Bedeutungszentrum für sich steht.

⁹² Zur Labyrinthstruktur bei Robbe-Grillet bzw. *dem nouveau roman* allgemein vgl. Dümchen 114 ff.; siehe ausführlich auch: Mireille Calle-Gruber, *Itinerari di scrittura: nel labirinto del Nouveaux Roman*, Rom 1982 und Henri Ronsse, „Le labyrinthe, espace significatif“, in: *Cahiers internationaux de symbolisme*, Nr. 9-10, 1965-66, 27-43.

⁹³ Das Kaleidoskop, ein Gerät zum „Schönbildschauen“ (von griech. kalós = schön, eĩdos = Gestalt, Bild, skopeĩn = betrachten, schauen) gilt als optisches Spielzeug, „bei dem durch mehrfache Spiegelung von bunten Glassteinchen im Innern, die sich durch Drehen jeweils anders zusammenfügen, wechselnde geometrische Bilder und Muster erscheinen“ (vgl. Duden⁴2001, 866).

2.9. Die neue Ordnung

**„Jeder Fortschritt erfordert eine Veränderung der Ordnung, und eine Revolution muß die vorherrschende Ordnung zerstören und führt nur dann zum Erfolg, wenn sie eine ihr gemäße Ordnung an deren Stelle setzt.“
(Arnheim 11)**

Warum diese Un- und Um-Ordnung des Materials? Laut Eco liegt die Positivität dieser Unordnung im „Zerbrechen einer traditionellen Ordnung, die der westliche Mensch für unwandelbar hielt und mit der objektiven Struktur der Welt gleichsetzte“ (Eco 9). Die Aufgabe der Kunst ist es, diesem Zweifel an der alten Ordnung Form zu geben:

Nun, da diese Vorstellung [der traditionellen Ordnung als objektive Weltstruktur] sich in einer jahrhundertelangen problematischen Entwicklung, im methodischen Zweifel, in der Instaurierung der historischen Dialektiken, in den Hypothesen von der Unbestimmtheit, der statistischen Wahrscheinlichkeit, den provisorischen und variablen Erklärungsmodellen aufgelöst hat, hat die Kunst nichts weiter getan, als diese Situation zu akzeptieren und – ihrer Berufung entsprechend – zu versuchen, *ihr Form zu geben.* (ebd.)

Mit dem Aufbrechen der narrativen Strukturen wendet sich Robbe-Grillet gegen die „Pseudo-Natürlichkeit“ jener Erzählstrukturen, die vielleicht zur Vermittlung der bürgerlichen Weltsicht dienlich sein mochten, heutzutage aber der Wirklichkeitssicht nicht mehr entsprechen können (vgl. Dümchen 22). Im Erstellen einer Gegenordnung, bzw. einer Nichtordnung soll der „Mythos der natürlichen Kohärenz“ (50) zerstört werden. Nur weil die überlieferte (Erzähl-)Ordnung institutionalisiert ist, ist sie, so Robbe-Grillet, noch lange nicht natürlich:

I understand that the critic would be surprised by that order, but I do not understand why he should complain that it cannot be natural; it is not natural, but it is not unnatural *either*; it is no more or less natural than traditional order. But this new order has the great advantage of calling attention to its own artificiality, of pointing to its mask with its finger, instead of hiding behind the appearance of something natural, in essence, an ideological trap. It is the artifice itself which appears on the scene in the novel. And the great advantage, in my opinion, even the great didactic advantage, of this operation is to place the reader opposite, so to speak, his own liberty. He is not told that the world has been constructed once and for all and that his only duty is to reproduce the world one more time according to the already created forms borrowed from tradition; he is not told, then, that man will never change because he is an eternal and natural animal. (Robbe-Grillet 5)

In diesem Hinweis auf die Artifizialität der Werke und ihrer jeweils konstruierten Ordnung liege, so Dümchen, die „außerliterarische Relevanz“ von Robbe-Grilletts Schreibweise, denn die Fragmente des Textes seien das, was wir auch von der Gesellschaft erhalten: kein kohärentes Bild, sondern Bruchstücke, die von jedem einzelnen in eine neue Ordnung gebracht werden müssen: „once the book is finished,

the only thing new that remains is each reader's freedom to create for himself a new order, a new order for narration and a new order for the world.“ (Robbe-Grillet 16). Die Konstruktion eines Diskurses geht schließlich immer von Fragmenten aus:

En quoi consiste la liberté humaine ? De quoi est-elle faite ? Eh bien, de morceaux. La société sans cesse me parle et me fournit des stéréotypes que ma liberté se limite à réarranger de façon personnelle. La liberté de la parole ne consiste pas du tout en une liberté essentielle des contenus, mais dans une combinatoire. (Robbe-Grillet, in Dümchen 29)

Nicht im Inhalt besteht also das Engagement des Schriftstellers bzw. Künstlers, sondern in der Form, im Neukombinieren des Materials. Es ist alles eine Frage der Verteilung, ob im entropischen Universum, im Kaleidoskop oder in einem Text; die Energie, die bunten Glassplitter, das sprachliche Material bleiben dasselbe, lediglich der Grad und die Art der Ordnung ändern sich.⁹⁴ Die Nutzung der Anmerkungsebene ist dabei nur eine – wenn auch vielleicht die offensichtlichste - Strategie der Verteilung und der Umordnung in *La Reprise*.⁹⁵

Der im Zusammenhang mit dem entropischen Endzustand eintretende „Tod des Systems“ kann also für die entropische Schreibweise nur bedingt festgestellt werden. Die Versuche des *nouveau roman*, von Janviers als „totale Revolution im Schreiben“ bezeichnet (5), demontieren zwar die alte Ordnung, bringen also das traditionelle System als solches um, können aber dem Gesamtsystem Sprache und Schrift als vorhandenes Zeichenuniversum nichts anhaben und stellen somit nicht, wie Zeltner-Neukomm propagiert, einen Selbstmordversuch der Literatur dar⁹⁶, sondern halten im Gegenteil die Möglichkeit des Schreibens am Leben:

At a moment of the human quandary when life has lost its predetermined meaning, objects have ceased to be reassuring, identity has become problematical, and divine right and the natural mastery of man are at best speculative theories, Robbe-Grillet's is a novel for our times. (Grossvogel 299)

⁹⁴ Vgl. folgende Aussage Robbe-Grillet's: „Wenn ich sage, dass ich im Rahmen der Ideologie bleibe, dann heißt das, dass ich über das gleiche Material, das gleiche Vokabular verfüge, dass ich also meine Sätze und ebenso meine Begriffe in gleicher Weise bilde. Aber im Innern dieses Systems verdrehe, verändere, verzerre, untergrabe ich die Elemente, wie sie mir vorgegeben sind. Dabei bleibe ich selbstverständlich innerhalb des Systems, und vor allem bin ich darauf angewiesen, das Wortmaterial zu benutzen, das mir entgegengesetzt ist. Ich kann es nicht unmittelbar verwerfen.“ (Robbe-Grillet 2 15)

⁹⁵ Die daraus entstehende offene Struktur mit ihrem prozesshaften Charakter, der nicht definiten Organisationsform und der Plurifikation der Ebenen entspricht Ecos Modell des „Offenen Kunstwerks“, auf das sich Robbe-Grillet des öfteren bezog (vgl. Dümchen 21). Es würde sich ein näherer Vergleich anbieten, der aber hier nicht geleistet werden kann.

⁹⁶ „Im sozialen Status der gegenwärtigen Zeiten kann die Literatur nicht anders in Einklang treten mit der Welt und ihr zugleich voraus sein, außer in diesem Zustand dauernden Selbstmordversuches.“ (Zeltner-Neukomm 82)

3. Albert Goldbarth: *Pieces of Payne* – Das Rhizom

„These pieces won't halt: the boundary of a book is less than air to them. These pieces wink at each other, they shnoogle sighingly, they meet to confer, they part, they wave adieu and zip toward different mental planet zones, they reproduce, they tease us with coherence, they grimace and coil about and finagle, they repeat one another, they flaunt, they taunt, they sail away. Maybe only a deity – if deities exist – explains (or is) these splinters' unity.”
(PP 213)

Ging es bereits in den anderen besprochenen Werken um Aufspaltung, Gabelung, und Fragmentierung, so wird dies in Albert Goldbarths Roman auf die Spitze getrieben. *Pieces of Payne* verhandelt nicht nur Bi(und Poly-)furkation explizit, sondern führt sie zudem struktural konsequent durch. Auch dieser Roman⁹⁷ besteht zu einem großen Teil aus Anmerkungen, die allerdings nicht am Fuß der Seite (wie in *La caverna de las ideas*) oder am Ende eines Abschnitts (wie in *La Reprise*) zu finden sind, sondern in einem Anhang. Der laufende Text nimmt dabei 83 Seiten ein, die 50 Anmerkungstexte, die in ihrer Länge mal wenige Zeilen, mal einige Seiten ausfüllen, 110 Seiten.⁹⁸ Bereits die Vorderseite des Einbands verspricht diese Zweiteilung: Zwischen Titel und Autornamen befindet sich der Hinweis „a novel“, versehen mit einer hochgestellten Eins, die am unteren Rand den Zusatz liefert „with footnotes“.

⁹⁷ Dass die Bezeichnung *Roman* nicht völlig einwandslos verliehen werden kann, zeigt sich auf der Rückseite des Covers: In einer Reihe stehen *Essay / Memoir / Belles Lettres / Novel*; die ersten drei sind mit Rotstift einzeln durchgestrichen, *Novel* ist eingekreist. *Pieces of Payne* ist trotz aller atypischen Erscheinungsmerkmale wie essayartiger Stil, literaturwissenschaftliche Analysen, populärwissenschaftliche Ausführungen, Geschichten aus der Klatschpresse, biographische Angaben über Wissenschaftler, Schriftsteller und historische Personen, und philosophische Geistesblitze im poetischen Duktus (vgl. Brenner 1: „salvo of information, abetted by the jewellike bits of prose“) m.E. immer noch als Roman zu lesen – mit Lolita Larks berechtigtem Ausspruch „whatever it is“ und Jeff Maehres Einschränkungen im Hinterkopf: „One could, it seems plausible, be perfectly fascinated by the sundry facts and anecdotes, and feel that she is indeed reading a book of essays, no matter what is circled on the dust jacket. It doesn't matter what you call a book, but novel readers will always like stories, and there is much less narrative in Payne than analysis.” (Maehre 4). Die ausgestrichenen Bezeichnungen auf der Buchrückseite repräsentieren zudem die Tatsache, dass es sich hier um einen Genrewechsel des Autors handelt: *Pieces of Payne* ist der erste Roman von Goldbarth, der zuvor hauptsächlich für seine zahlreichen Essay- und Gedichtbände bekannt und mehrfach ausgezeichnet wurde.

⁹⁸ Die Angaben beziehen sich auf die bisher einzige Edition von Graywolf Press, Minnesota.

Ausgangspunkt⁹⁹ ist das Gespräch - während eines langen Abends in einem Lokal bei acht Drinks - zwischen Eliza, Tochter von Dr. Phillips (einer chirurgischen Koryphäe auf dem Gebiet der Brustkrebsbehandlung), und ihrem ehemaligen Literaturprofessor und gutem Freund Albert Goldbarth (!). Eliza, von Kindheit an mit *Zer*-teilung und *Auf*-teilung konfrontiert, sucht Ordnung, System und Einheit in ihrem Leben: Während es im Alltag des elterlichen Hauses unablässig um Amputationen, Transplantationen und körperliche Verluste geht, forscht sie in Astronomiebüchern nach der Einheit des Universums und der Ordnung am katalogisierten Sternenhimmel,¹⁰⁰ und während der Vater sich gleichzeitig in zwei Leben aufteilt, die miteinander wenig zu tun zu haben scheinen - er führt in seiner Praxis zwei Terminbücher, ein offizielles als der ‚rechtschaffene‘ Arzt und Familienvater und ein geheimes als Marathon-Dater von unzähligen Frauen -, verbindet sie das ihrige mit dem der berühmten Astronomin Cecilia Payne-Gaposchkin und macht sich zu deren Double:

When I was fourteen, and I read Cecilia Payne-Gaposchkin’s autobiography – bam! I was smitten. I wanted to be a clone of her. *She* dabbled in botany: so did I. *She* read Shakespeare: I read Shakespeare. She married a Russian astronomer: well, ditto. And as for the stars... through her and what she meant, I could see how all of that endlessness and all of that unknowableness out there in the sky in fact was being ordered... domesticated... tagged... one element of the periodic table at a time, one fiery asterisk after another... it was being brought into a system of human meaning. That revelation saved my adolescent sanity, I swear. (PP 69-70)

Doch auch Albert Goldbarth ist ein (mindestens) Doppelter: Er ist der Goldbarth, der an jenem Abend Eliza als Gesprächspartner dient und dies als intradiegetischer Erzähler wiedergibt. Aber er ist auch ein extradiegetischer Textsammler – der Autor Goldbarth, von dem wir annehmen, dass er all die Textfragmente, auch die Dialogpassagen des erzählten Goldbarth, zusammengestellt und miteinander verwoben hat. Dem zuhörenden Albert im „Haupt“-Text, der auf den Monolog Elizas meist nur im Sinne eines *facilitators* antwortet, indem er den Verlauf des Gesprächsfadens durch Fragen, Einwürfe und Bedenken nicht abreißen lässt, wird die nachträgliche Dialogarbeit des Textverfassers Goldbarth, der all seine Assoziationen zu Elizas Rede in den Text ein-

⁹⁹ Im Gegensatz zu Maehre, der von Rahmen spricht („*Pieces of Payne* is framed by a conversation between two friends in a bar getting sloshed“), gehe ich vom Gegenteil aus: Die Konversation zwischen Albert und Eliza schafft die Ausgangsbasis für viele vom Text abgehende Konnexionen, die auf immer Entfernteres, dem Text augenscheinlich Äußeres verweisen, während ein Rahmen die Funktion hätte, alles weiter Genannte in das Textinnere zu integrieren, die Verweisrichtung also von außen nach innen erfolgt. Lark versucht gar, aus dieser Konversation eine *story line* zu knüpfen, was sie – abgesehen von offensichtlichen Fehlern wie die Verwechslung des Nachnamens von Elizas und Cecilia Paynes Ehemann (Elizas Mann wird zu „Jay Gaposchkin“, Lark 22) – zu keinesfalls den Tatsachen entsprechenden Generalisierungen verleitet wie die Aussage, Cecilia Paynes Leben tauche vornehmlich in den Fußnoten auf (Lark 2).

¹⁰⁰ Eliza: „All of the ways we order randomness up there – a Belt, a Dipper, Fishes, you know – and all of the regimented spectra lines that Payne investigated, these things said there were parts of the universe I could count on not to change unrecognizably the moment I turned my back.“ (PP 22)

und vor allem anfügt, zur Seite gestellt. Somit hat man es bei den Anmerkungen mit einer Sammlung von Assoziationen zu tun - Gehörtes, Gelesenes, das durch ein Stichwort ausgelöst aus der Erinnerung auftaucht und in einer nicht abschließbaren Kette Elizas persönlichen Kampf zwischen Auseinanderdriften und Zusammenkommen universalisiert.

Pieces of Payne kommt dem nahe, was Deleuze und Guattari in ihrem Werk *Mille Plateau* als Rhizom-Buch bezeichnen: „Ein Rhizom-Buch, das nicht mehr dichotom, zentriert oder gebündelt ist“ (MP 38). Der Roman lässt sich sowohl inhaltlich als auch durch seinen Aufbau mit dem Modell der Rhizomatik parallelisieren, was im folgenden anhand einiger Textauszüge belegt werden soll. Um zu erläutern, warum Goldbarths Schreibweise rhizomatisch genannt werden kann, müssen zunächst die Hauptaspekte des Rhizoms näher betrachtet werden.¹⁰¹

3.1. Rhizomatik

***„Alle Dinge nämlich, die mir
einfallen, fallen mir nicht von der
Wurzel aus ein, sondern erst
irgendwo gegen ihre Mitte.
Versuche sie dann jemand zu
halten, versuche jemand ein Gras
und sich an ihm zu halten, das erst
in der Mitte des Stengels zu
wachsen anfängt.“
(Franz Kafka)¹⁰²***

Das Rhizom ist ein Strukturmodell, das der Pflanzenkunde entstammt. Es wird auch konzentrisches Leitbündel (<http> TU Dresden) oder Wurzelstock (aus dem griech.) genannt und bezeichnet „ein meist unterirdisch oder dicht über dem Boden wachsendes Sprossachsensystem mit kurzen, verdickten Internodien“ (<http> Wikipedia). Eine andere Definition betont die Dynamik des Wurzelstocks: „Ein Rhizom ist der unterirdische Teil von Pflanzen, der den Winter überdauert und räumlich unberechenbar und regelmäßig in dem Maß nach vorne wächst, in dem er hinten abstirbt. Das bedeutet permanente Verjüngung und Bewegung.“ (<http> Rhizom PR).

¹⁰¹Im Übrigen wäre es im Zusammenhang mit dem Roman ebenso interessant, Deleuzes/Guattaris Überlegungen zum „Tier-Werden“ (vgl. MP Kap. 10) oder zum „organlosen Körper“ (vgl. ebd. Kap. 6) mit Goldbarths Ausführungen zu metamorphotischen Tiermenschen und zu Amputationen und Transplantationen zu vergleichen, was aber in dieser Arbeit, die sich mehr mit der Struktur des Rhizoms als Modell für die Verwendung von Paratexten beschäftigt, nicht geleistet werden kann.

¹⁰² In: *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt/Main 1967, S. 9

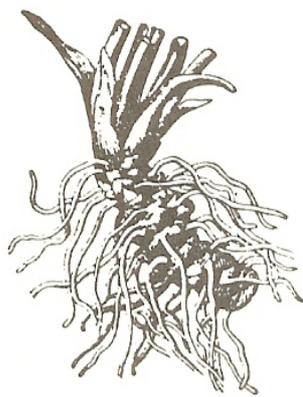


Fig. 1. Rhizom von *Primula elatior*.

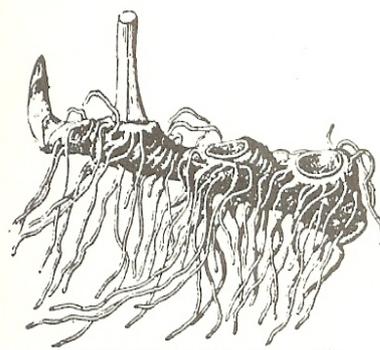


Fig. 2. Rhizom von *Convallaria multiflora*.



Fig. 3. Rhizom von *Triticum repens*.

(Abbildungen von rhizomatisch sich ausbreitenden Wurzeln)¹⁰³

Deleuze/Guattari greifen das rhizomatische Modell der Netzwurzelwerke auf und stellen es dem binären und bi-univoken Modell der Baumverzweigung gegenüber. Sie beschreiben damit Beziehungsgefüge in jeglicher Hinsicht, übertragbar auf Gesellschaft, Kommunikation oder auch die Schreibweise von Texten.

Ein Rhizom¹⁰⁴ besitzt bestimmte strukturelle Eigenschaften: Es ist antihierarchisch aufgebaut, es hat kein Zentrum, keinen Anfang und kein Ende; es besteht aus Verbindungen und Intensitäten; durch sein nichtlineares Wachstum ist kein Schnitt oder Bruch signifikant – es kann an jeder Stelle fortgesetzt werden und neue Verbindungen aufnehmen; insofern gleicht sein „System“ (das Rhizom hat kein System!) dem einer Karte: es ist immer nur Ausschnitt, die Zugänge an allen Seiten sind offen, es gibt Fluchtlinien, Richtungen, Anknüpfungen, Erweiterungen – ein Rhizom ist nicht abschließbar.

Was bedeutet nun „Rhizom sein“ im Hinblick auf Texte, und im Speziellen auf den hier zu behandelnden Text?

Rhizomorph sein bedeutet, Stränge und Fasern zu produzieren, die so aussehen wie Wurzeln oder sich vielmehr mit ihnen verbinden, indem sie, selbst auf die Gefahr hin, dass ein neuer, ungewöhnlicher Gebrauch von ihnen gemacht wird, in den Stamm eindringen. (MP 27)

¹⁰³ Die Abbildungen entstammen der Ausgabe des ersten Kapitels *Rhizom* aus *Mille Plateaux*, das gesondert 1977 vom Merve Verlag Berlin herausgegeben wurde.

¹⁰⁴ Es wird hier vereinfachend von „dem Rhizom“ die Rede sein. Strenggenommen aber gibt es kein einzelnes Rhizom als abstrakte oder gar abgeschlossene Einheit. Gemeint ist keine Entität sondern ein Prozess. Es wäre richtiger – wenngleich umständlich –, vom Modell der „Rhizomorphizität“ zu sprechen (vgl. auch <http://www.ruhr-uni.de>).

Ein Fußnotenroman ist in diesem Sinne immer in gewissem Maße rhizomorph, denn er produziert Textfasern, manchmal ganze Stränge, die vom Stammtext abgehen und gleichzeitig in ihn eindringen. Diese Verbindung konstituiert sowohl die Beschaffenheit des Stamms als auch die der Faser mit. Die Gefahr, dass ein neuer, ungewöhnlicher Gebrauch von den Fasern gemacht wird, besteht bei den Fußnoten insofern, als durch ihre Anknüpfung an den Stammtext ein neuer Kontext entsteht, mitunter ein ungewöhnlicher Zusammenhang, der die Textfaser neu bestimmt.

Ein weiteres Kriterium für Rhizome ist die Offenheit nach allen Seiten und die Absenz eines Zentrums:

Ein Rhizom hat weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück, *Intermezzo*. Der Baum ist Filiation, aber das Rhizom ist Allianz, einzig und allein Allianz. Der Baum braucht das Verb ‚sein‘, doch das Rhizom findet seinen Zusammenhalt in der Konjunktion ‚und... und... und...‘. (41)

Das Prinzip der Kartographie ermöglicht „vielleicht eine der wichtigsten Eigenschaften des Rhizoms, immer vielfältige Zugangsmöglichkeiten zu bieten.“ (23-24). Auch *Pieces of Payne* hat keinen Anfang, sondern einen Zugang - „since we need to declare *some* entryway“ (PP 3); *Anfang* impliziert Entwicklung, *Zugang* bedeutet, alles ist schon längst da, und so führt der Weg hinein in den Text über alles und nichts: statistische Krebsraten, die Erwähnung von Nachthimmel, Wal und Werwolf – all dem wird man noch mehrmals begegnen im Laufe des Parcours durch den Roman.

Ebenso gibt es kein Ende, sondern einen Ausgang über das Nachwort, das den Anschein einer weiteren Folge von Fußnoten gibt und wiederum weitere Nachworte – ein unendliches Nachliefern von Fakten und Geschichten, Gedanken und Eindrücken - zur Folge haben könnte. Selbst in den *Acknowledgments* nach dem Nachwort setzt sich die Liste fort: weitere Anekdoten, weitere Verbindungen. Die Geschichte geht weiter, weil das Leben weiter geht: „And yet the *elements* of *Pieces of Payne* are never completed. They go on, noticed or not [...]: unstoppably“ (211). Die epitextuell bedingte Funktion des nachträglichen Kontextualisierens – sowohl des geschriebenen „Haupt“-Textes als auch der neu hinzukommenden Bezugsteile – ist hier von vornherein in die Produktion des Werkes integriert und potentiell von „Anfang“ an vorhanden.¹⁰⁵

„Es [das Rhizom] hat weder Anfang noch Ende, aber eine Mitte, von der aus es wächst und sich ausbreitet“ (MP 36). Der Stammtext – Dialog zwischen Eliza und Albert – dient als Ausgangspunkt für die sich ausbreitenden Anmerkungen. Von dort aus wächst

¹⁰⁵ Die Unabgeschlossenheit eines Buches wie *Pieces of Payne* scheint manchem Rezensenten ein Manko zu sein: „If there is a failing to *Pieces of Payne*, it is that the writer cannot leave it alone. He gets so infatuated with these circles and rounds and links and ‘I am of two minds’ that they slop over the footnotes and on into the ‘Afterword’, somehow dragging in 9/11 and Ground Zero [...]. Let it be, we think...“ (Lark 5)

der Text, bildet kleinere und größere Nebenstränge, die miteinander wieder in Verbindung stehen und sogenannte Intensitätszonen¹⁰⁶ ausprägen können:

Ein Buch zum Beispiel, das aus Kapiteln besteht, hat seine Höhe- und Schlusspunkte. Was geschieht dagegen in einem Buch, das aus Plateaus besteht, die miteinander über Mikro-Fissuren kommunizieren, wie es im Gehirn geschieht? Wir bezeichnen jede Mannigfaltigkeit als ‚Plateau‘, die mit anderen Mannigfaltigkeiten durch äußerst feine unterirdische Stränge verbunden werden kann, so dass ein Rhizom entstehen und sich ausbreiten kann. (37)

Da es also kein Zentrum gibt, ist auch die Frage der Peripherie hinfällig, denn jegliche auslaufende Wurzelfaser kann sofort neue Verbindungen und Intensitäten bilden, zur Knolle und somit zu einer neuen Mitte werden. In einem Rhizom gibt es keine Hierarchie: „Jedes Plateau kann von jeder beliebigen Stelle aus gelesen und mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden.“ (ebd.).

Übertragen auf die Schrift würde dies Verräumlichung bedeuten. Die Eindimensionalität einer Linie wird zum Vektorsystem mit verschiedenen Richtungen in der Zweidimensionalität, und mit Derrida sogar zum dreidimensionalen Raum, zur Architektur – wie dies für einen plastischen Kunstgegenstand zutreffen würde:

Ein räumlicher Kunstgegenstand, genannt ein plastischer Kunstgegenstand, schreibt keine Ordnung der Lektüre vor. Ich kann mich vor ihm bewegen, oben oder unten beginnen, bisweilen auch um ihn herumgehen [...] an verschiedenen Stellen beginnen, [...] den Sinn oder die Geschwindigkeit variieren lassen. (PAR 70)

Zwar ist bei einem Text eine Gesamtwahrnehmung wie bei einem Kunstgegenstand nicht möglich, denn es gibt die Lektüreordnung der Schrift, die man nur bedingt verändern kann, zum Beispiel in der Chronologie der Kapitel, sogar der einzelnen Sätze, nicht aber der einzelnen Zeichen an sich - die Logik des Alphabets folgt nun einmal dem Nacheinander. Man kann jedoch eine Textstruktur im Ganzen als plastischen Gegenstand betrachten, insofern als die Lektüreordnung eine offene ist und von verschiedenen Orten Eingang und Ausgang gewährt, wie Derrida dies exemplarisch an Kant beschreibt: „Aber ein Buch. Und ein philosophisches Buch. Wenn es sich um ein Buch über die Metaphysik im Kantischen Sinn handelt, also über die reine Philosophie, dann kann man mit Recht von überall her Zugang dazu gewinnen: Es ist eine Art Architektur.“ (ebd.).

¹⁰⁶ Unter Intensitätszone verstehen Deleuze/Guattari analog zur Botanik die knollenartige Verdichtung: „Das Rhizom selber kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen.“ (MP 16) Übertragen in ihre Terminologie der Rhizomatik bezeichnen sie dies als Plateau: „Ein Rhizom besteht aus Plateaus“, ein Plateau ist „eine zusammenhängende, in sich selbst vibrierende Intensitätszone“ (37).

Dies macht sich auch Goldbarth zum Prinzip. Im Inhaltsverzeichnis befindet sich bei der Angabe *Notes* eine Fußnote, die der Leserschaft ausdrücklich die Freiheit lässt, mit den Anmerkungen zu verfahren, wie sie möchte:

Each may be turned to as its number is first encountered, and so read singly, as a kind of erratic punctuation to „Pieces of Payne“; or they may be read as one continuous block of prose called „Notes“; or they may be read through any mixture of these two approaches. In a sense, they are pieces of „Pieces of Payne“, and their repiecing is at the reader's discretion. (PP contents)¹⁰⁷

Deleuze/Guattari nennen dies das Prinzip des asignifikanten Bruchs: Es gibt in einem Rhizom keine übersignifikanten Einschnitte, „ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort.“ (MP 19) Was der fußnotenscheue Leser normalerweise an der Anmerkungschnik bemängelt, ist das Herausgerissen-Werden aus der Geschichte, die Unterbrechung für etwas Nebensächliches. Wenn Anmerkungen aber in einer wirklich rhizomatischen Schreibweise ihren Platz finden, dann sind sie Teil des Textnetzes, das sich anhand seiner Verbindungen fortsetzt; sie unterbrechen nicht und führen zu keinem Rand, der die Gefahr des Herausfallens aus dem zentralen Text birgt; sie sind fortgesetztes Gewebe; der Rückfluss zur Ausgangsstelle oder zum letzten Plateau müsste demnach problemlos erfolgen – was zu beweisen sein wird.

3.2. Bifurkationen

„Ah! – all of the bi(and tri- and more)furcated lives!“
(PP FN 14)

Oberflächlich betrachtet könnte bei *Pieces of Payne* zunächst der Eindruck entstehen, dass sowohl inhaltlich als auch formal die Zweiteilung im Vordergrund stünde. Es geht in diesem Buch oftmals um Gabelungen, „bifurcated lives“, ausgelöst durch das Unverständnis Elizas für ihren Vater, dessen Leben in zwei unterschiedliche Richtungen verläuft („philandering diversions“ of a „compartmented life“ 68). Davon ausgehend zeigt Goldbarth eine Reihe von sich gabelnden Biografien und Lebenszuständen. Es ist von Dickens' jahrelanger heimlicher Liebschaft mit Nelly die Rede (ein Doppelleben, das erst Mitte des 20. Jhd. aufgeklärt werden konnte), von Jack Londons Hauptfigur aus seiner Science-Fiction-Story *The Star Rover*, der, tagelang in einer Foltermaschine gefangen, sein Bewusstsein vom Körper befreien kann und währenddessen in Welten

¹⁰⁷ Eine ähnliche „Anweisung“ findet man in der Vorbemerkung zu *Mille Plateaux*: „Es [das Buch] besteht nicht aus Kapiteln, sondern aus ‚Plateaus‘. [...] Außer dem Schluß, der zuletzt gelesen werden sollte, kann man diese Plateaus nahezu in beliebiger Reihenfolge lesen.“ (MP)

und Universen wandert („All my life I have had an awareness of other times and places. I have been aware of other persons in me. – Oh, and trust me, so have you, my reader“; Jack London in PP FN 1), von Marian Evans, die unter dem männlichen Pseudonym George Eliot ihre Bücher veröffentlichte, Loreta Janeta Vasquez, die als vermeintlicher Mann 2 Jahre im amerikanischen Bürgerkrieg kämpfte, das Doppelleben der Zwangskonvertierten im Spanien des 15. Jhd., das spätviktorianische Interesse für „this divided-self theme“ (FN 36), Dr. Jekyll und Mr. Hyde, Siamesische Zwillinge, lange Listen von Tiermenschen - von der Antike bis zu heutigen Comics, durch Tätowierung und plastische Chirurgie erzeugte Tigermänner, Werwölfe, Schizophrene, antike Halbgötter, Androgyne, Transsexuelle..., kurz „a glissando of selves“ with „endless possibilities“ (FN 14) - und immer wieder der Zusatz: „another bifurcated life“. Damit verbunden zeichnet sich die Frage ab, ob es möglich ist „to exist at one time in two states“ (vgl. FN 21), oder ob es sich immer noch um „dividedness“ handelt – man ist entweder gerade das eine *oder* das andere:

Planck had redefined the universe as „two-tracked“. This is why, to quote an issue of *Discover*, „an ocean of particles continuously pops into and out of existence all around us.“ When they’re „out of existence“, what they really are is „in existence“ in the other track – or call it another universe. (PP FN 45)

Auch formal lässt sich im Leseprozess diese Frage der Zweiteilung nachvollziehen, für diejenigen Leser, die tatsächlich die Anmerkungen nicht erst am Ende des ersten Textes (oder gar nicht) rezipieren, sondern zwischen den beiden Teilen hin- und herspringen; es ist ein kontinuierliches „in and out“ der Lesewelten – während die eine Geschichte verlassen wird, springt man in andere hinein.¹⁰⁸ Die Schaltstelle ist die hochgestellte Fußnotenziffer, die das Umschalten und das Zurückfinden ermöglicht. Sie dient als Berührungspunkt der „two states“ des Buches: die Erzählung des Kneipenabends und die gesammelten Anmerkungen.

Doch, soviel auch von Bifurkation die Rede ist, muss man feststellen, dass es letztlich um die Vielheit geht. Die grobgliedrige Zweiteilung ist nur eine Durchgangsphase, die so offensichtlich gar nicht ist, zählt man auch Vorbemerkung, Motti, Nachwort,

¹⁰⁸ Hier der anschauliche Bericht einer Leseerfahrung mit *Pieces of Payne*: „I did the back and forth routine, which nicely breaks up the story line, distracts one so one loses one’s place – which I am prone to do, because of having to keep my fingers here and there in the pages, all the while keeping notes in the back of the book (another finger) – finding, at times, that the notes seem to have little or nothing to do with the text, but then again, if you stick with it you find they will, further on down the line, if you catch all the references, if you have patience.“ (Lark 3)

Danksagung und Literaturangaben hinzu;¹⁰⁹ sie dient dem, was Deleuze und Guattari die „Zauberformel“ nennen, „die wir alle suchen: *Pluralismus* = *Monismus*, und dabei durch alle Dualismen hindurchzugehen“ (MP 35). Die Auffächerung in zwei erweist sich eher als Verfälschung. Gerade im Hinblick auf die Identitätsfrage der Romanpersonen in *Pieces of Payne* findet sich anstatt der Gabelung das rhizomatische Prinzip der Mannigfaltigkeit (vgl. 17). „Ich“ ist – mit Rimbauds Ausspruch „J’est un autre“ - nicht nur ein Anderer, „ich“ ist auch „viele“. Insbesondere Eliza mit ihrer holistischen Vision eines stabilen Selbst in einem verstehbaren, einheitlichen Kosmos, muss feststellen, dass sie selbst als Person eine un stabile Vielheit darstellt. Eines Nachmittags wird sie wie erstarrt vor dem Spiegel der Mädchentoilette in der Schule gefunden: „I only stood there... it was maybe fifteen minutes until they ushered me out... lost in the realization that Eliza Phillips wasn’t exempt: I was standing there looking to see how many mes I could find in the mirror.“ (PP 22) Dies ist die Geschichte des Scheiterns des binären Baummodells: Eliza die Eine, Dr. Phillips der Doppelte, weichen einer anderen Vorstellung von *persona*: Der vielfältige und metamorphotische Mensch verhält sich selbst als Rhizom, nach den Maßstäben „werdende und sich verändernde Mannigfaltigkeiten, und nicht mehr zählbare Elemente und geordnete Beziehungen; unscharfe und nicht mehr genaue Mengen“ (MP 700). Ein Rhizombuch hat keinen Autor, weil es viele hat, viele sich verändernde Autoren. Es gibt nicht nur den Goldbarth des Dialogs im ersten Textteil und den Goldbarth des Anmerkungssteils, sondern mit jedem Textfragment einen anderen, und jedes Zitat von einem Vorläufer-Autor, der selbst wieder „viele“ war, erzeugt einen nochmals anderen Goldbarth, einen Dickens-Goldbarth, Melville-Goldbarth usw. - so wie auch Deleuze und Guattari in *Mille Plateaux* von sich sagen: „Wir haben den Anti-Ödipus zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon eine ganze Menge.“ (12)

Zwei Erklärungen liefert Goldbarth für die menschliche Fähigkeit, vieles und immer anders zu sein; eine davon ist unsere biologische Grundkonzeption zur Metamorphose:

It’s everywhere, the proof of our astounding metamorphic capability. Except it’s *not* „astounding“, it’s our first prenatal talent and we bear it all our years: we start as „stem cells“, undifferentiated, each with the promise of specifying into, say, the isinglass rind of a toenail *or* the watt-charged web that lights the neocortex *or* the tiny museum of bones inside the ear *or* [...]. It ought to be clear by the time the intrauterine photos show

¹⁰⁹ Vgl. Maehre, der die Zweiteilung betont, ihre inhaltliche Notwendigkeit aber anzweifelt: „The book is cordoned into halves, the ‚proper‘ first half, and the second, which contains the footnotes. These are [...] not much different from what populates the first half, though often shorter.“ (Maehre) Seine Betonung liegt dennoch auf den Dualitäten und nicht auf Pluralitäten: „*Pieces of Payne* is a deep and rich exploration of dualities“ (Maehre).

a fetus floating in its angelically silky hairshirt of lanugo: we were born to be to identity what the chameleon is to color. (PP 4-5)

Die andere Erklärung ist die physikalische Entdeckung, dass das Universum keineswegs nur zweispurig ist – das sei nur der Anfang der Quantenphysik gewesen. Heute gehe man davon aus, dass es mindestens viele, wenn nicht unendlich viele *tracks* gibt, und dass es möglich ist, dass Teilchen sich gleichzeitig an verschiedenen Orten aufhalten können.¹¹⁰ Wenn dem so ist, müssen viele Vorstellungen der traditionellen Denkweise aufgegeben werden, die auch Handlungen wie Schreiben und Lesen betreffen. Wenn es nie nur ein „hier“ gibt, sondern parallel immer auch ein „dort“, dann findet Lesen an vielen verschiedenen Orten gleichzeitig statt. Ein einspuriger Text kann nicht genügen.

3.3. Konnexionen

*„When one tugs at a single thing in Nature, he finds it hitched to the rest of the Universe“
(John Muir in PP 85)*

Das rhizomatische Prinzip der Konnexion und der Heterogenität - „Jeder Punkt eines Rhizoms kann (und muß) mit jedem anderen verbunden werden.“ (MP 16) - scheint für einen Text, der noch immer einen Roman darstellen soll, gar nicht so einfach umsetzbar zu sein, will man nicht davon ausgehen, dass man es mit einer völlig losen Reihung von Aussagen zu tun hat, sondern trotz aller Rhizomatik mit einem Grundaussatz an Kohärenz, um überhaupt noch von einem Erzähltext sprechen zu können.

Zunächst ist bei den Fußnoten zu beobachten, dass die Konnexionen zum Stammtext wie Assoziationsketten funktionieren: In Anmerkung 4 geht die Linie vom Praxisalltag des Dr. Randolph Phillips zu Brustoperationen, über Kriegsamputationen, zu Walt Whitman und seinem Kriegs-Zeugenbericht. Oft gleichen die Anmerkungen essayartigen Ausführungen auf ein einziges Stichwort hin, wie Ring, Insel, Verlust, Amputation. Manchmal werden im Lauf der Beispielsammlung zwei oder mehrere

¹¹⁰ Vgl. PP FN 45: „What we now suspect, 101 years after Planck’s revealing of quantum mechanics, is that there may be many tracks, much more than two, may even be infinite tracks – or call it infinite („parallel“? „congruent“? do we need a new term altogether?) universes. *Discover* says: „The laws of quantum theory insist that the fundamental constituents of reality, such as protons, electrons, and other subatomic particles, are not hard and indivisible. They behave like both waves and particles. They can appear out of pure void, and disappear. A single particle occupies not just one position but exists here, there, and many places in between. [...] Physicist David Deutsch argues that the theory’s laws must hold true at every level of reality. Because everything in the world, including ourselves, is made of these particles, and because quantum theory has proved infallible in every conceivable experiment, the same weird quantum rules must apply to us. We, too, must exist in many states at once, even if we don’t realize it” – so all of us have twin counterparts in an überconstruct of (maybe) infinite universes.”

dieser Stichwörter verbunden, z.B. Ring, Verlust und Rückkehr, und es werden eine Reihe von Geschichten erzählt, in denen es um verlorene und wiedergefundene Ringe geht. So kann es passieren, dass die Fußnote zur Textstelle erst einmal keinen thematischen Bezug aufweist, außer dass es sich um dasselbe Objekt, eben einen Ring, handelt. Fußnote 28 führt den Inhalt einer im Jahr 1919 publizierten Fantasy-Novelle, *The Girl in the Golden Atom* von Ray Cummings aus, in der ein Wissenschaftler sich so verkleinert, dass er in dem Kratzer eines Goldrings Platz findet. Die damit verbundene Textstelle schildert den Moment, als Elizas Mutter ihren Ehering aus dem Fenster in den Gemüsegarten wirft, den Eliza noch in derselben Nacht heimlich und verzweifelt suchen und nicht finden wird. Zunächst keine signifikante Verbindung. Jedoch, weiter im Text (PP 77-79), und dann in FN 48, 49, und selbst noch im Nachwort und in den *Acknowledgments* kommt Goldbarth auf den Ring zurück: Es häufen sich Geschichten, Zeitungsnotizen, historische Anekdoten, in denen ein verlorener Ring durch eigenartige Umstände wieder zu seinem Besitzer zurückfindet. Auch hier immer noch die Frage: Was hat es mit Eliza zu tun, wo ist die Verbindung, abgesehen von der Assoziation „Ring“? Am Ende des Abends und am Ende des ersten Textteils, als Eliza ihre inoffizielle Eheschließung mit Carlota und die Umstände, die dazu geführt haben, bekannt gibt, schließt sich der Kreis, der Ring kommt zurück:

„This is *why* we decided, kablooeey, to go get married. C. was preparing potato quiche. We grow them ourselves, in the garden. So she’s out there, at night, and picks a couple, and comes back in and slices one...“ *Bingo*. „YOU’RE WEARING IT RIGHT NOW.” I point – „That’s it, right?” (76)

Alles wird klar ohne explizit erklärt zu werden. In einem Textuniversum, in dem es seitenlang um verlorene und zurückgekehrte Dinge geht, genügt ein Hinweis um zu wissen, auch dieser Moment gehört zur Welt der wiedergefundenen Ringe, und jegliche bis jetzt unverbunden scheinende Fußnote findet ihren Anschluss, hat ihren Sinn.¹¹¹

Verbindung ist aber nicht nur ein textinternes, sondern vor allem auch ein intertextuelles Prinzip in *Pieces of Payne*, das zu einem großen Teil aus Zitaten besteht. Die Fußnoten

¹¹¹ Maehre zweifelt allerdings am Bedeutungszusammenhang des Eliza-Strangs und der ausschweifenden Anmerkungen. Er sieht den Dialogteil dadurch nicht bereichert sondern reduziert; statt von Verbindung spricht er von Trennung: „Some of the most interesting material is in the asides, the digressions, the histories. I’m not sure how much these things lend a feel of great importance to what Eliza has gone through and is going through. [...] Eliza’s story and the horde of other material seem a bit separated, and the Eliza material a bit dwarfed” (Maehre 4). Seine Lesweise der Paratexte ist hierarchisch: Es steht den Anmerkungen nicht zu, die Aufmerksamkeit durch das „most interesting material“ an sich zu ziehen und von der für ihn zentralen Handlung „what Eliza has gone through“ abzulenken. Ihre Berechtigung bestünde dann allein in der Zulieferung von „importance“ für den Eliza-Strang, also in der deutlichen textuellen Unterordnung.

eröffnen bzw. erweitern dadurch einen Bedeutungsraum,¹¹² in dem Interferenz und Überlagerung mit den literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Vorgängern zur eigentlichen Substanz des Textes wird. Es geht hierbei nicht mehr darum, welcher Autor zu welchem Zeitpunkt welche Aussage getroffen hat, sondern, um mit Deleuze und Guattari zu sprechen, um kollektive Aussageverkettungen:

Es gibt keine individuelle Aussage, sondern nur maschinelle Gefüge, die Aussagen produzieren. [...] Jeder von uns steckt in einem solchen Gefüge und reproduziert dessen Aussage, wenn er glaubt, in seinem eigenen Namen zu sprechen, oder spricht vielmehr in seinem eigenen Namen, wenn er dessen Aussage reproduziert. (MP 56)

Oder, mit Goldbarth in Cortázar's Worten: „In quoting others we cite ourselves.” (Julio Cortázar in PP 207).

Ein Werk reiht sich ein in einen Kontext von Verbindungen, die miteinander interferieren, und so ist es durchaus nicht unlogisch, wenn Goldbarth am Ende einer langen Literaturliste der erwähnten Werke und einem uneingeschränkt akkuraten Umgang mit Zitaten und Quellenangaben behauptet, *Pieces of Payne* habe eigentlich gar keine Quellen, „it simply takes its place among elements that precede it and that follow it” (211). In diesem Netzwerk von Literatur finden nicht nur George Eliot, Charles Dickens, Jack London, D.H. Lawrence, Herman Melville, Ovid, Plinius der Ältere, Marco Polo, Robert Silverberg, Walt Whitman und all die anderen erwähnten Autoren ihren Platz, sondern noch dazu all diejenigen, von denen explizit nicht die Rede ist. Ihr implizites Enthaltensein wird durch die Verknüpfungspotentialität aller Werke mit allen verdeutlicht, die anhand von Beispielen angedeutet werden, bei denen literarische Zitate wiederum zu weiteren Zitaten führen, wie z.B. in Fußnote 2, in der der Hinweis auf Dickens' Figurenreichtum in *Nickleby* Anlass zur Erwähnung des Science-Fiction-Autors Clifford D. Simak und den zum Erlangen verschiedener Persönlichkeiten konstruierten Einbau-Ersatzhirnen seines Helden Nicodemus gibt. Man könnte, um die bereits begonnene rhizomatische Struktur konsequent fortzuführen, Fußnoten zu Fußnoten machen und dieses Netzwerk unendlich fortsetzen, bis sich der „Kreis“ schließt und alle Stellen irgendwie wieder miteinander, bzw. mit dem Ausgangstext verbunden sind.¹¹³ Vielleicht hat Goldbarth dies zugunsten der Lesbarkeit unterlassen, was weniger fußnotenliebende Leser ihm danken werden, doch hat er damit

¹¹² Vgl. Brenner 1: „[...] the connections are of an omnicultural resonance”.

¹¹³ Lark schlägt vor, dass die Reihung der Fußnoten in dieser ahierarchischen Weise („devil-may-care fashion”) den „Haupt“-Text selbst zu einer weiteren Fußnote werden lässt: „[...] turning the actual text into a footnote to the footnotes, before he sends us running off to look at the next footnote“ (Lark 3). Dies würde bedeuten, dass der „Haupt“-Text als solcher durch die vielfache Vernetzung „entmachtet” wird und zum eigenen Anhang, zu einer Anmerkung unter vielen „degradiert”, was als durchaus zutreffend und im Sinne des Rhizoms beschrieben werden kann.

eine formale Möglichkeit unausgeführt gelassen, die sich sowohl durch die Gestaltung der Textstruktur als auch des Textinhalts durchaus in logischer Folge aufdrängt.

In letzter Konsequenz hat *Pieces of Payne* nicht nur keine Quellen, sondern auch keinen Autor, und in allerletzter hat es nicht einmal ein Thema:¹¹⁴

Ein Buch hat weder ein Objekt noch ein Subjekt, es besteht aus verschiedenen geformten Materien, aus den unterschiedlichsten Daten und Geschwindigkeiten. Wenn man das Buch einem Subjekt zuschreibt, läßt man diese Arbeit der Materien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen außer acht. Man bastelt sich einen lieben Gott zurecht, um geologische Vorgänge zu erklären. Wie bei allen anderen Dingen gibt es auch in einem Buch gliedernde oder segmentierende Linien, Schichten und Territorien; aber auch Fluchtlinien, Bewegungen, die die Territorialisierung und Schichtung auflösen. [...] Das alles, die Linien und die messbaren Geschwindigkeiten, bildet ein Gefüge. Ein Buch ist ein solches Gefüge und kann daher nicht zugeordnet werden. Es ist eine Mannigfaltigkeit – aber man weiß noch nicht, wohin dieses Mannigfaltige führt, wenn es kein Attribut mehr ist, das heißt, wenn es in den Status eines Substantivs erhoben wird. (MP 12)

Ein Buch also, das als Zustand der reinen Verbindung fungiert,¹¹⁵ das „Rhizom macht“ mit Themen, literarischen Texten, Autoren und Lesern; ein Buch, das dadurch, dass es ein Buch ist, als epistemische Einheit die Un-Einheit vorführt und sich selbst somit als ebendiese epistemische Einheit aufhebt, da es seine eigenen formal und inhaltlich bedingten Grenzen aushebelt, indem es – formal und inhaltlich – immer wieder auf sie verweist. In der steten Rede von der Vielheit und dem Fragmentarischen wird aber gerade dadurch doch wieder eine Einheit geschaffen, die den Titel Buch oder Roman als begrenzten und begrenzenden Gegenstand rechtfertigt.

3.4. Fragmente

*„[...] it seemed to me that life was always slow-motion exploding. Pieces, flying away from me.”
(PP 59-60)*

Es gibt keinen Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht ist. Deshalb hat ein Buch auch kein Objekt. Als Gefüge besteht es selber nur in Verbindung mit anderen Gefügen [...]. Man frage nie, was ein Buch sagen will, ob es nun Signifikat oder Signifikant ist; man soll in einem Buch nicht etwas verstehen, sondern sich vielmehr fragen, womit es funktioniert, in Verbindung mit was es Intensitäten eindringen läßt oder nicht, in welche Mannigfaltigkeiten es seine eigene einführt und verwandelt [...]. (MP 13)

¹¹⁴ Zum Vergleich wieder die hierarchische Lesweise von Maehre: „*Pieces of Payne* is a welcome anomaly in its rich overt exploration of theme“. Die narrativen Verzweigungen fasst er als „illustrations of this theme“ auf, wobei nicht klar wird, worin „this theme“ besteht (Maehre 3).

¹¹⁵ Vgl. Jacobs 1: „Goldbarth’s book is a short, speedy trip *going in all directions at once*“ (Kursivierung S.Z.)

Dementsprechend handelt *Pieces of Payne* nicht nur von Fragmentierung und Zerstückelung, es ist auch so „gemacht“, es funktioniert nur *als* Stückwerk und *mit* Stückwerken. Ziel ist nicht das Verständnis von Elizas „Krankheit“ (die Wahrnehmung der Welt im Bruch, in der Zerteilung) und ihrem „Heilungsversuch“ (die Suche nach Einheit und Ordnung);¹¹⁶ das Buch *wird* gleichzeitig zu dieser Krankheit und zum Heilungsversuch. Das bedeutet nicht nur, dass es performativ darstellt, was es bespricht, dass es sich also sowohl Bruch- als auch Einheits-suchend verhält; es bedeutet, dass es zur entsprechenden Intensität wird und in seiner Verbindung nach außen ebensolche erzeugt – „Eliza-Zerstückelungs-“ und „Eliza-Vereinheitlichungs-Intensitäten“, die Rhizom machen mit dem Leser, der selbst zur intensiven „Krankheits“- und „Heilungs“-Wahrnehmung wird.

Es besteht nicht nur kein Unterschied zwischen dem, wovon ein Buch handelt, und der Art, in der es gemacht ist,¹¹⁷ sondern auch nicht zu dem, der es liest, der Art und Weise wie er es wahrnimmt, und der Welt, in der es stattfindet bzw. wahrgenommen wird.

Ein Buch ist, entgegen einem fest verwurzelten Glauben, kein Bild der Welt. Es bildet mit der Welt ein Rhizom. [...] Schreiben, ein Rhizom bilden, sein Gebiet durch Deterritorialisierung vergrößern, die Fluchtlinie ausdehnen, bis sie als abstrakte Maschine die gesamte Konsistenzebene abdeckt. (MP 22)

Wie arbeitet diese „Maschine“, wie dehnt sie sich aus?

Elizas Jugendtrauma besteht wie schon erwähnt darin, alles um sich herum als zerstückelt wahrzunehmen; ihre Feststellung, dass sie sich bei der Scheidung und dem Auszug ihrer Eltern „*amputated* from something I'd originally been a part of“ (PP 23) fühlt, und ihr Vergleich mit einem abgetrennten Körperteil¹¹⁸ veranlassen Goldbarth zu einer sechsseitigen Ausführung in Anmerkung 17 über religiöse Relikte, Transplantationen, künstliche Ersatzgliedmaßen und Arten der Entleibung, die sich auch über weitere Fußnoten und Einschübe im „Haupt“-Text hinziehen wird, (wie z.B. die Zerlegung des monströsen Moby Dick oder der künstliche Beinersatz bei einer Mantis

¹¹⁶ Vgl. im Roman: „Eliza could tell: what she had for herself was only a piece of her father. [...] And so my therapist said I started pretty early seeing life as essentially fractured – seeing my task in life as ‘seeking out unification’“ (PP 13-14).

¹¹⁷ Ein einfaches Beispiel für das Verhältnis von Inhalt und Machart lässt sich am Thema des Zusammenlaufens demonstrieren: Es ist davon die Rede, wie Eliza ihr Leben mit dem von Cecilia Payne verband, so wie Payne das ihrige mit Gaposchkin: „It led to the uniting of two lives, the flowing of two rivers, bound for the same goal, into one channel.“ (PP FN 40) Diese Parallelführung findet auch auf der textkompositorischen Ebene statt: Als Elizas Leben im Detail geschildert wird, erfährt man parallel in FN 40 auch die genaue Biografie von Payne.

¹¹⁸ „You know ‚phantom limb‘? – when the body continues to feel sensation as if its severed leg or arm were still attached? Well, nobody ever wonders if the chopped-off *body part* still feels anything, but I can tell you: yes it does, its nerve ends burn in the bed at night like a million oil refineries seen from an airplane.“ (23)

(FN 20)). Das Thema Zerlegung wird also ebenso über den gesamten Text zerlegt. Elizas Art der Wahrnehmung - „if we perceive it through eyes in dismemberment mode“ (26) - wird zum Motto, zum Leitfaden und zur Anleitung des Romans: Schreiben (aber auch Lesen) im „dismemberment mode“. Die Konfrontation Elizas mit der Inkohärenz ihrer Eltern, das Gefühl mit jemand oder etwas („a shape“) zu kommunizieren, das zusammengefügt ist aus „little shifting kaleidoscope pieces“ (55),¹¹⁹ wird umgehend textuell umgesetzt: Es folgt die Ankündigung des Erzählers (im „Haupt“-Text), dass der darauffolgende Textteil aus verschiedenen Versatzstücken zusammengebaut ist - „cobbled together from that night’s talk and several earlier conversations“ (56). Doch interessanterweise, um das Spiel mit der (In)kohärenz fortzusetzen, ist dieser als Patchwork ausgewiesene Abschnitt kohärenter erzählt als der chronologische Dialog des tatsächlichen Abends, der von einem Thema zum nächsten springt. Dieser Leseindruck wirft die Frage auf, was mehr Kohärenz erzeugt, der tatsächlich chronologisch erzählte Hergang oder die fragmentarische Neuordnung des Materials. Elizas sofortige Diskreditierung der Umordnungsversuche seitens ihres Gesprächspartners - „Look, let me tell this my way, in my order. I’m all about order.“ (59) – zeigen einmal mehr, dass diejenige, die Ordnung sucht und stiften will, in Wirklichkeit Inkohärenz evoziert, da sie die dem Fragmentarischen innewohnende Kohärenz nicht entdeckt.

Elizas Heilungsversuch besteht im Anfertigen von Listen, um möglichst alles zu erfassen, die Lücken zu schließen, das Chaos zu systematisieren und zu katalogisieren.

Like making a hundred lists a day. Of food I had in the refrigerator. But then if I had cheese, I might write Havarti and start a separate list fo ‘h’ foods wether I had them or not, or it might go under ‘d’ for Danish, or both.” [...] „And you thought that... what? ... this would make your life whole again?“ „If I had enough lists. If I had every list, I would have the whole world, without gaps. [...] I made lists of stars, like my heroes did. I wanted big theories that unified. (16)

Just an dieser Stelle von Elizas Ausführungen knüpft sich eine Fußnote mit einer Liste literarischer Varianten von Elizas Hang „to compile lists“ an, von lateinischen Gebetsanrufen, „in which heaven and earth are surrendered and captured“ (FN 9), über Richard Wilbur bis hin zu Borges’ Ficciones und der Frage, ob ein Buch die Welt enthalten kann oder eine Bibliothek alles Geschriebene in seiner Potentialität. Der Text, der von „Liste machen“ handelt, macht sich selbst zur Liste, versucht wie Eliza, alles zu

¹¹⁹ Die genaue Stelle lautet: „I could see the separate parts of the universe interlinking, making, or anyway *trying* to make, a whole; and then I’d turn and see my father’s life, which had come to represent... how should I put it?... disunity. Mother, too: she’d visit sometimes, I’d feel as if I were talking to a shape composed of little shifting kaleidoscope pieces.“ (55)

erfassen und zu katalogisieren – „the whole world, without gaps“; das Anmerken von immer noch weiteren Informationen ist auch ein Weg, Lücken zu füllen. Doch gerade die Tatsache, dass stets noch Weiteres angemerkt werden kann, ist einmal mehr Beweis dafür, dass die Lücken nicht zu füllen sind.

Schließlich ist alles eine Frage der Ordnung. Elizas Art, die Welt „in Ordnung“ zu bringen ist folgende:

[...] all of my books lined up by size, from shirpocket Biblical tracts to trendy hairstyle books as large as newspaper pages. And then I'd try to get doubles so I could arrange them by color of spine as well. Or by author – see? – if I had, like, J, K, L, M, N, O, Q, I'd be frantic until I could find an appropriate P. (18)

Ebendies wird zur Art und Weise, wie die Ordnung des Romans funktioniert. So wie Eliza Bücher re-arrangiert, werden im Text Fakten und Geschichten in Stichpunktsammlungen kombiniert: „alles über amputierte Körperteile“, „alles über metamorphotische Tiermenschen“, „alles über verlorene und zurückgekehrte Ringe“ usw., - eine Umsortierung und Neukombination aus Bibel, antiker Philosophie, Geschichtsbüchern, Biografien, klassisch-kanonischen literarischen Werken, Klatschzeitschriften, Quantenphysik, wissenschaftlichen Meldungen, Science-Fiction und Comics – ein Teil des menschlichen Wissens in anderer Ordnung.¹²⁰ Das ist hier die Aufgabe des Autors: die Fakten einsammeln, sie domestizieren¹²¹ für einen Roman, den Fragmenten Form geben, einen neuen Kontext, und mag er auch so willkürlich sein wie die Zuordnung von Sternen in bestimmte Sternbilder. Goldbarths Fußnoten muten dabei an wie die polyhistorischen Kompendien aus dem 18. Jhd. Mit leichten Umsortierungen ließe sich daraus eine enzyklopädische Sammlung von loci comunes herstellen, mit den bereits genannten Stichwörtern (z.B. „bifurcated lives“, „loss“, „missing body parts“)

Wenn nach Goldbarth jeder Herausgeber auch ein „butcher“ ist (vgl. FN 19), dann ist es auch jeder Autor, und nicht nur ein butcher, sondern auch ein (intertextueller) Chirurg, der einzelne Teile aus dem Kontext herausschneidet, mit anderen Teilen wieder zusammenfügt, Texttransplantationen und –amputationen vornimmt. „Dismemberment mode“ kann mit Goldbarth nicht nur zur bevorzugten Schreibweise erklärt werden,

¹²⁰ Vgl. Deleuzes/Guattaris Vorstellung vom rhizomatischen Buch: „Ideal für ein Buch wäre, alles auf einer solchen Ebene der Äußerlichkeit, auf einer einzigen Seite, auf ein und derselben Fläche auszubreiten: wahre Ereignisse, historische Bedingungen, Ideenentwürfe, Individuen, gesellschaftliche Gruppen und Konstellationen.“ (MP 19)

¹²¹ „Domesticate“ nennt Eliza das Katalogisieren des Chaos am Sternenhimmel: „I could see how all of that endlessness and all of that unknowableness out there in the sky in fact was being ordered... domesticated... tagged... one element of the periodic table at a time, one fiery asterisk after another... it was being brought into a system of human meaning.“ (PP 69-70)

sondern auch als Intelligenzbeweis gelten; nicht umsonst wählt er die Metapher des Schneidens, um Elizas geistige Schärfe zu loben - „she was clearly the brain in the room with the keenest cutting edge“ (27).

Zwei Dinge lassen sich bei der fragmentarischen Schreibweise nicht verhindern: die bereits erwähnten Leerstellen und Widersprüche. Das liegt jedoch in der Natur der Dinge, wie uns in den Anmerkungen von *Pieces of Payne* erklärt wird: Als Max Planck den Quantensprung entdeckte, war das nicht nur der Beginn der modernen Quantenphysik, sondern revolutionierte gleichzeitig die gesamte westliche Weltvorstellung:

[...] in order to account for certain energy-spectrum phenomena, he needed to hypothesize that energy is emitted not continuously, but in what Planck called *quanta*: unconnected units. [...] Planck's most formative achievement [...] still remains his insight of 1900, when the given-wisdom structure of a universe without leaps was completely and (so far) forever destroyed. – Which is to say, Eliza was right. There *are* gaps. There are strange, incomprehensible lagunae. Reality blinks: we don't know *what* takes place in those between. (FN 21)

Kann man *nach* dieser Erkenntnis überhaupt anders schreiben als sprunghaft, „quantisch“? Wird das neu entdeckte Naturgesetz nicht auch zum Verhaltensgesetz für die Literatur? Ebenso verhält es sich mit dem Verständnis des Widerspruchs: Wenn selbst Licht in sich ein Widerspruch ist, warum sollte dann irgendwas auf der Welt es nicht sein? „Sometimes light's a wave; sometimes a bolus. Who are *we*, to be immutable?“ (FN 15). Mit diesem Paradox wird man (vorerst – bis zur Entdeckung der *Großen Vereinheitlichenden Theorie*) leben müssen. „Contradiction! Not at all, *inconsistency*; a contradiction kills its opposite; inconsistencies exist side by side“ (61-62).

Die Strategie der Fußnoten steht unter diesem Stern; sie produziert auch Komplementarität, nicht nur Diskontinuität. So wie Moby Dick als „manual on slitting part from part“ (62), aber auch als „treatise on things becoming whole, becoming mended“ (63) gelesen werden kann, ist *Pieces of Payne* gleichzeitig ein Buch, das auseinanderdriftet, das stückelt und zerteilt als auch eines das Listen macht, ordnet und vereint. Es ist umfassend, gerade weil es fragmentarisch ist.¹²²

¹²² Vgl. Deleuze/Guattari: „Eine seltsame Mystifikation: das Buch wird immer umfassender, je fragmentarischer es ist.“ (MP 16)

Zusammenfassung und Ausblick

Nach der Untersuchung der drei Romantexte im Einzelnen wird deutlich, auf welcher unterschiedlichen Art und Weise Fußnoten und Anmerkungen zur Konstituierung des Gesamttextes beitragen können. Ihre jeweilige Verwendung zeigt, dass sie gerade durch ihr Auftreten als Beiwerk zum zentralen Ort der Textgestaltung werden.

Anhand weiterer zeitgenössischer Erzähltexte mit Fußnoten und Anmerkungen wären folgende Fragen vorstellbar: Inwiefern lassen sich vormalige „Fußnotenromane“ (wie die in TEIL I genannten) mit ihren modernen Nachfahren vergleichen? Besteht eine funktionale Parallität zwischen ihnen? Gibt es eine kontinuierliche Entwicklung hin zur „Befreiung“ des Paratextes?

Neben der Gattung des Romans sind auch Erzählungen (wie z.B. die *Ficciones* von Jorge Luis Borges), lyrische Texte (z.B. *Waste Land* von T. S. Eliot) oder die Frage nach der Fußnote in dramatischen Werken (z.B. *Jonas und sein Veteran* von Max Frisch) zu untersuchen. Weiterhin lassen theoretische Texte (wie z.B. *SZ* von Roland Barthes oder zahlreiche Texte von Jacques Derrida – *Tympanon, Glas, Living on* etc.) ein weites Forschungsfeld im Hinblick auf die Textorganisation durch verschiedene typographische Diskursebenen erkennen.

Im Großen und Ganzen drängt sich die Frage auf, ob diese Verfahren der Textteilung, sowohl in literarischen als auch in theoretischen Texten, eine wirklich neue Erscheinungsform darstellt, die die zeitgenössische Art, Wirklichkeit wahrzunehmen, zu denken, zu reden, zu forschen etc., konsequent im Schriftbild umsetzt, oder ob sie vielleicht nur das auf extremere Weise fortsetzt, was Texten – zeit- und kontextunabhängig - schon immer inhärent war: Der Hang, mit mehreren Zungen zu sprechen, Aussagen zu revidieren, zu negieren und zu subvertieren und die Möglichkeit, dies auf typographischer Ebene sichtbar zu machen.

**Appendix: Liste anderer Werke mit Fußnoten ab der 2. Hälfte des 20. Jhd.
(chronologisch)¹²³**

- GOLDBARTH, Albert: *Pieces of Payne*. 2003
- AUSTER, Paul: *Oracle Night*. 2003
- ROBBE-GRILLET, Alain: *La Reprise*. 2001 (dt.: *Die Wiederholung*. 2003)
- CAMUS, Renaud: *Ne lisez pas ce livre*. 2000
- NORFOLK, Lawrence: *In the Shape of a Boar*. 2000 (dt.: *In Gestalt eines Ebers*. 2001)
- SOMOZA, José Carlos: *La caverna de las ideas*. 2000 (dt.: *Das Rätsel des Philosophen*. 2003)
- COE, Jonathan: *The House of Sleep*. 1998
- POLITYCKI, Matthias: *Weiberroman*. 1997
- EDGÜ, Ferit: *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*. 1988 (dt.: *Ein Sommer im Septemberschatten*. 1990)
- KEILLOR, Garrison: *Lake Wobegon Days*. 1986
- WAJCMAN, Gérard: *L'Interdit*. 1986
- BAKER, Nicholson: *The Mezzanine*. 1988 (dt.: *Rolltreppe oder die Herkunft der Dinge*. 1991)
- BARTH, John: *Sabbatical*. 1982
- FRIES, Fritz Rudolf: *Alexanders neue Welten*. 1982
- RAMONDINO, Fabrizia: *Althénopis*. 1981
- CAMUS, Renaud; DUPARC, Tony: *Travers*. 1978
- PEREC, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*. 1975 (dt.: *W oder die Erinnerung an die Kindheit*. 1978)
- GADDA, Carlo Emilio: *Adalgisa. Disegni Milanesi*. 1969
- FOWLES, John: *The French Lieutenant's Woman*. 1969
- WIENER, Oswald: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. 1969
- BIOY CASARES, Adolfo: *La invención de Morel*. 1968
- PANGBORN, Edgar: *Davy*. 1964
- GADDA, Carlo Emilio: *La cognizione del dolore*. 1963
- NABOKOV, Vladimir: *Pale Fire*. 1962 (dt.: *Fahles Feuer*. 1968)
- SCHMIDT, Arno: *Die Gelehrtenrepublik*. 1957
- BECKETT, Samuel: *Watt*. 1953

¹²³ Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit – sie ist vielmehr der momentane Zwischenstand einer nicht abgeschlossenen Recherche.

Literaturverzeichnis

Untersuchte Romane:

- GOLDBARTH, Albert: *Pieces of Payne*. Minnesota: Grawolf Press, 2003 (=PP, darin die Fußnoten =FN)
- ROBBE-GRILLET, Alain: *La Reprise* (dt. Übers. v. A. Spingler: *Die Wiederholung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003). Paris: Les Éditions de Minuit, 2001 (=LR)
- SOMOZA, José Carlos: *La caverna de las ideas*. (dt. Übers. v. K. Laabs u. J. Meinert: *Das Rätsel des Philosophen*, München: List, 2003). Madrid: punto de lectura, ²2002. (=CI)

Andere Literatur:

- ARNHEIM, Rudolf: *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*. Köln: Dumont, ²1996
- BENSTOCK, Shari: „At the Margin of Discourse: Footnotes in the Fictional Text“. In: *PMLA*, Vol. 98, Nr. 2, März 1983. S. 204-225
- BLÜHER, Karl Alfred: „Die Dezentrierung der Erzählinstanz in Robbe-Grilletes Romanen“. In: *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne: „nouveau roman“, „nouveau cinéma“ und „nouvelle autobiographie“*. *Acta Romanica*, Bd. 1. Hgg: Karl Alfred Blüher, Helmut Lüdtkke. Tübingen: Narr, 1992. S.77-99
- BOWERSOCK, Glen W.: „The Art of the Footnote“. In: *The American Scholar*, 4/1983. S. 54-62
- BROCHIER, Jean-Jacques: „La Reprise du Nouveau Roman“, Interview mit Alain Robbe-Grillet. In: *Magazine Littéraire*, Dossier, Heft 402, 10/2001, Paris. S. 21-26
- CAHN, Michael: „Die Rhetorik der Wissenschaft im Medium der Typographie. Zum Beispiel die Fußnote“. In: H.-J. Rheinberger et al. (Hgg.), *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie, 1997. S. 91-109
- CONNORS, Robert J.: „The Rhetoric of Citation Systems, Part I: The Development of Annotation Structures from the Renaissance to 1900“. In: *Rhetoric Review*, Bd. 17, Nr. 1, 1998. S. 6-48
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *Tausend Plateaus*. (franz. Original: *Mille Plateaux*, dt. Übers. v. G. Ricke u. R. Voullié). Berlin: Merve, ⁵2002 (=MP)
- DERRIDA, Jacques: „Das Parergon“. In: ders., *Die Wahrheit in der Malerei*. (franz. Original: *La vérité en peinture*, dt. Übers. v. M. Wetzel). Wien: Passagen, 1992. S. 56-104 (=PAR)

- DERRIDA, Jacques: „This Is Not an Oral Footnote“. In: S. A. Barney (Hrsg.), *Annotation and Its Texts*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991. S. 192-205 (=Derrida2)
- DÜMCHEN, Sybil: *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grillet's*. Schriften zur Soziosemiotik und Komparatistik, Artefakt Bd. 4. Marburg: Hitzeroth, 1994
- ECKSTEIN, Evelyn: *Fussnoten: Anmerkungen zu Poesie und Wissenschaft*. (Reihe *Anmerkungen: Beiträge zur wissenschaftlichen Marginalistik*, Bd. 1). Münster: LIT, 2001
- ECO, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. (ital. Original: *Opera aperta*, Übers. v. G. Memmert). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977
- FASCHING, Gerhard: *Das Kaleidoskop der Wirklichkeiten. Über die Relativität naturwissenschaftlicher Erkenntnis*. Wien: Springer, 1999
- FISCH, Stefan; STROHSCHNEIDER, Peter: „Die Basis des wissenschaftlichen Diskurses“. In: P. Rieß, S. Fisch, P. Strohschneider, *Prolegomena zu einer Theorie der Fußnote*. Bd. 1 der Reihe **fußnote: anmerkungen zum wissenschaftsbetrieb*. Münster / Hamburg: LIT, 1995. S. 29-57
- GENETTE, Gérard: *Paratexte*. (franz. Original: *Seuils*, dt. Übers. v. D. Hornig). Frankfurt/M. / New York: Campus, 1992
- GRAFTON, Anthony: *The Footnote. A curious history*. London: Faber and Faber, 1997
- GREVEN, Andreas; KELLER, Gerhard; WARNECKE, Gerald (Hgg.): *Entropy*. Princeton: University Press, 2003.
- GROSSVOGEL, David I.: *Limits of the Novel. Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet*. Ithaka/London: Cornell UP, 1968
- HARNACK, Adolf: „Über Anmerkungen in Büchern“. In: Ders., *Aus Wissenschaft und Leben*, Bd. 1. Gießen: Töpelmann, 1911. S. 148-162
- HILBERT, Betsy: „Elegy for Excursus: The Descent of the Footnote“. In: *College English*, Vol. 51, Nr. 4, April 1989. S. 400-404
- JANVIER, Ludovic: *Literatur als Herausforderung. Die neue Welt des Nouveau Roman*. München: Beck, 1967
- JUNKER, Hedwig: *Die Kongruenz von Inhaltsstruktur und Textstruktur bei Alain Robbe-Grillet und Italo Calvino*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978
- KAESTNER, Jürgen: „Anmerkungen in Büchern“. In: *Bibliothek: Forschung und Praxis*, Bd. 8, Heft 3. München: Saur, 1984. S. 203-226
- LIPKING, Lawrence: „The Marginal Gloss“. In: *Critical Inquiry*, 1977, Bd. 3, Chicago, University Press. S. 609-655

- LÜTKEHAUS, Ludger: *Unfröhliche Wissenschaft. Die Lage der Geisteswissenschaften aus der Sicht der Fußnote*. Marburg/Lahn: Basilisken-Presse, 1994.
- MAINBERGER, Sabine: „Die zweite Stimme. Zu Fußnoten in literarischen Texten“. In: *Poetica*, 2001, Bd. 33, München, Fink. S. 337-353
- MILLER, J. Hillis: „The Critic as Host“. In: G. Hartman et al. (Hgg.), *Deconstruction & Criticism*. New York: Continuum, 1995. S. 217-253
- MOENNIGHOFF, Burkhard: „Paratexte“. In: H. L. Arnold, H. Detering (Hgg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, 2001(4). S. 349-356
- PARKER, Martin: „Human science as conspiracy theory“. In: J. Parish, M. Parker (Hgg.), *The Age of Anxiety: Conspiracy theory and the Human Sciences*. Oxford: Blackwell, 2001. S. 191-207
- REHM, Walter: „Jean Pauls vergnügtes Notenleben oder Notenmacher und Notenleser“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 3. Stuttgart: Kröner, 1959. S. 244-337
- RIEB, Peter: „Vorstudien zu einer Theorie der Fußnote“. In: P. Rieß, S. Fisch, P. Strohschneider, *Prolegomena zu einer Theorie der Fußnote*. Bd. 1 der Reihe **fußnote: anmerkungen zum wissenschaftsbetrieb*. Münster / Hamburg: LIT, 1995. S. 1-28
- RIFKIN, Jeremy: *Entropie. Ein neues Weltbild*. (Amerikan. Orig.: *Entropy: A New World View*, 1980. Dt. Übers. v. C. Falk, W. Fliess). Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982
- ROBBE-GRILLET, Alain: „Order and Disorder in Film and Fiction“ (übers. v. Bruce Morrissette). In: *Critical Inquiry*, 1977, Heft 3. S. 1-20. (=Robbe-Grillet1)
- ROBBE-GRILLET, Alain: „Über die Avantgarde“. In: *Lendemains*, 1976. S. 13-23. (=Robbe-Grillet2)
- STANG, Harald: *Einleitung – Fußnote – Kommentar. Fingierte Formen wissenschaftlicher Darstellung als Gestaltungselemente moderner Erzählkunst*. Bielefeld: Aisthesis, 1992
- TRIBBLE, Evelyn B.: „'Like a Looking-Glas in the Frame': From the Marginal Note to the Footnote“. In: D. C. Greetham (Hg.), *The Margins of the Text*. Michigan: University Press, 1997. S. 229-244
- VORMBAUM, Thomas: „Epilegomena zu einer Theorie der Fußnote“. In: W. Hömberg, E. K. Roloff (Hgg.), *Jahrbuch für Marginalistik I*. Bd. 3 der Reihe **fußnote: anmerkungen zum wissenschaftsbetrieb*. Münster / Hamburg: LIT, 2000. S. 21-45
- WILHELM, Kurt: *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Schmidt, 1969

ZELTNER-NEUKOMM, Gerda: *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*. Hamburg: Rowohlt, 1960

Internetquellen:

BRENNER, Wayne Alan: „*Pieces of Payne* by Albert Goldbarth” (Review, 2 S.). Eingesehen am 23.06.04 bei:
http://www.austinchronicle.com/issues/dispatch/2003-04-11/books_feature.html

JACOBS, Bruce: „*Pieces of Payne* by Albert Goldbarth” (Review, 1 S.). Eingesehen am 23.06.2004 bei:
<http://www.watermarkbooks.com/review0403-002.html>

LARK, Lolita: „*Pieces of Payne*. Albert Goldbarth” (Review, 6 S.). Eingesehen am 23.06.04 bei:
<http://www.ralphmag.org/CE/pieces-payne.html>

MAEHRE, Jeff: „Albert Goldbarth. *Pieces of Payne*“ (Review, 5 S.). Eingesehen am 23.06.04 bei:
<http://www.cmsu.edu/englphil/GoldbarthReview.html>

RHIZOM PR: *Rhizom des Spargels*. Eingesehen am 12.01.05 bei:
<http://www.rhizom.at/spargel.html>

TU DRESDEN: *Anatomie und Morphologie der Wurzel*. Institut für Botanik. Eingesehen am 12.01.05 bei:
<http://www.biologie.tu-dresden.de/botanik/Leiste/Lehre/Anatomie.html>

WIKIPEDIA: *Rhizom (Botanik)*. Eingesehen am 12.01.05 bei:
[http://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom_\(Botanik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rhizom_(Botanik))

Erklärung

Hiermit erkläre ich, die vorliegende Masterarbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt zu haben.

Erfurt, den 11. März 2005

Sabine Zubarik