

Konflikt Grenze Dialog

Kulturkontrastive und
interdisziplinäre Textzugänge

Festschrift für Horst Turk
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von
Jürgen Lehmann, Tilman Lang,
Fred Lönker und Thorsten Unger

Horst Endre



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien



H. Tuck

Konflikt – Grenze – Dialog : kulturkontrastive und
interdisziplinäre Textzugänge ; Festschrift für Horst Turk zum
60. Geburtstag / hrsg. von Jürgen Lehmann ... - Frankfurt am
Main ; Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1997
ISBN 3-631-30825-6

NE: Lehmann Jürgen [Hrsg.]; Turk, Horst: Festschrift



Gedruckt mit Unterstützung
der Sparkasse Göttingen

Foto auf Seite 2: Thorsten Unger, Göttingen

ISBN 3-631-30825-6

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 1997
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

Inhalt

Vorwort.....	7
JÜRGEN LEHMANN Beziehung und Dialog. Horst Turk zum 60. Geburtstag.....	13
JOACHIM RINGLEBEN Luther zur Metapher	21
ULRICH BARTH Textauslegung als systematische Begriffskonstruktion. Beobachtungen zu Luthers <i>Theologia crucis</i>	31
MICHAEL SCHMIDT Persiflage. Kauserien zu einer „Ökonomie der ‘Anspielung’“	55
JÜRGEN LEHMANN Fragment als Form der Überschreitung. Günter Grass' <i>Die Blechtrommel</i> und Michail Bachtins Theorie des Romans	73
ENDRE HÁRS Narrativität und Rhetorik. Die Allegorie als Textmodell am Beispiel von Botho Strauß' <i>Der junge Mann</i>	85
GABRIELE BRANDSTETTER, GERHARD NEUMANN Opferfest. <i>Penthesilea – Sacre du printemps</i>	105
ERIKA FISCHER-LICHTE Neue Spielregeln – neue Leseweisen <i>Die gelbe Jacke</i> : chinesische theatrale Zeichen vom europäischen Theater aus gelesen.....	141
HORST THOMÉ Römertragödien des 19. Jahrhunderts. Ein vorläufiger Bericht.....	157

GÜNTER SABE	
„Der Herr Major ist in der Eifersucht schrecklich, wie in der Liebe“ – Schillers Liebeskonzeption in den <i>Philosophischen Briefen</i> und in <i>Kabale und Liebe</i>	173
ANIL BHATTI	
August Wilhelm Schlegels Indienrezeption und der Kolonialismus.....	185
REINHART MEYER-KALKUS	
Zwischen Afrikanismus und Byzantinischem Christentum: Hugo Balls „Gadji beri bimba“ und die Begründung der Lautpoesie	207
ALEXANDER KARTOSIA	
Zwischensprachspiel. Eine Betrachtung an einem Beispiel aus dem <i>Muzal</i> -Roman von Giwi Margwelashvili	223
TERESA SERUYA	
Gedanken und Fragen beim Übersetzen von Ernst von Salomons <i>Der Fragebogen</i>	227
BOŻENA CHOŁUJ	
„Das Exil geht uns alle an“ – Horst Bieneks Beitrag zum politischen und kulturellen Dialog	239
KAROL SAUERLAND	
Das Spiel mit dem abgeschlagenen Haupt oder der Salome-Stoff bei Heine, Flaubert, Oscar Wilde und Jan Kasprowicz	249
MARION DOEBELING	
Ein unmöglich gewordener Dialog? Zu den Aporien in der zeitgenössischen US-amerikanischen Debatte um die Aufbereitung und Verteilung des Wissens	263
DOUWE FOKKEMA	
Regionale Differenzen in der Rezeption des Postmodernismus.....	273
OTTO LORENZ	
Deutscher Kulturwortschatz. Vorüberlegungen zur Theorie und Methodik einer germanistischen Kultürwissenschaft	285
Schriftenverzeichnis Horst Turk.....	303

Vorwort

Zu Ehren des Literaturwissenschaftlers Horst Turk fand am 21. und 22. April 1995 an der Universität Göttingen ein internationales Symposium statt. Anlässlich seines 60. Geburtstags hatten die Göttinger Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Horst Turk zu Vorträgen zum Rahmenthema „Konflikt – Grenze – Dialog“ eingeladen. Von den neunzehn im vorliegenden Band versammelten Arbeiten wurden neun auf diesem Symposium zur Diskussion gestellt, die übrigen wurden eigens für diese Festschrift verfaßt. Die Auswahl der Beiträger sollte Horst Turks vielfältiges Wirken für die Etablierung und Institutionalisierung fruchtbare grenzüberschreitender Dialoge repräsentieren: Nicht nur Germanisten kommen daher in diesem Buch zu Wort, sondern auch Theologen, Theaterwissenschaftler und Komparatisten. Sie leben in Deutschland, Georgien, Indien, den Niederlanden, Norwegen, Polen, Portugal, Ungarn und den USA.

Die Aufsätze seien hier in ihrer thematisch begründeten Abfolge kurz vorgestellt.

*

Zwei Beiträge theologischer Provenienz eröffnen den Band. JOACHIM RINGLEBEN geht dem Zusammenhang von Theologie und Ästhetik nach. Ausgehend von Luthers Kommentaren zur rhetorischen Verfassung biblischer Texte zeigt er, welch eminente Bedeutung der Metaphernbegriff für die christliche Heils- und Rechtfertigungslehre des Reformators hat.

ULRICH BARTH zeichnet in seinem Aufsatz am Beispiel der *theologia crucis* die Entwicklung von Luthers exegetisch-systematischer Denkform nach. Es sind hermeneutische Beobachtungen zu ausgewählten Bibelstellen, die den Ausgangspunkt einer Theorie darstellen, die sich durch hohe begriffliche Distinktheit und gedankliche Geschlossenheit auszeichnet.

Den Zusammenhang von Hermeneutik und Literaturtheorie reflektieren die Aufsätze von Michael Schmidt, Jürgen Lehmann und Endre Hárs. Dabei bewegt sich der Beitrag von MICHAEL SCHMIDT zwischen Soziologie und Literaturwissenschaft. Im Durchgang durch die Geschichte des Persiflage-Begriffs kristallisiert sich ein Sonderfall der Allusion heraus, dessen Funktion am ehesten im Rahmen einer Theorie der Geselligkeit bestimmt werden kann.

Destruktion von Begrenzungen, Veränderung von Perspektiven, so charakterisiert JÜRGEN LEHMANN die ‘Kunst’ Oskar Matzeraths, eine Kunst, die im Gefolge Nietzsches als Angriff auf das Apollinische und Befreiung des Dionysischen verstanden werden kann. Theoretisch formuliert findet sich dieses Verfahren in

Blechtrommel in weiten Teilen realisiert worden ist, erscheint dabei als Ausdruck der Befreiung des künstlerischen Subjekts (als Produzent und Rezipient) zur Schöpfung, nicht wie Julia Kristeva und andere behaupten, als Indiz für seine Entmündigung, seine Zersplitterung oder gar Zerstörung. Die Repräsentanten dieser Tradition suchen durch Harmonie, Begrenzung und Schönheit geprägte Kunstwerke zu destruieren, weil sie deren alleinigen Anspruch auf totalisierende Repräsentation von Leben, von Wahrheit als Schein und jene damit als Sinnfragmente entlarven wollen, die bestenfalls Teilaspekte des Lebens und der Kunst vermitteln können. Solcherart Destruktion ist nach Bachtin die Voraussetzung dafür, daß die seiner Ansicht eigentliche Totalität zum Vorschein gebracht wird, nämlich die des vernünftigen *und* anarchischen Lebens, die der apollinischen *und* dionysischen Kunst. Oskars „zerscherbende“ Stimme und die durch sie angerichtete „Sauerei“ sind also nach Bachtin nur die eine Seite der Kunst, bleiben Fragment, wenn sie nicht in den durch den Autor geschaffenen „disharmonischen Gesang“ aufgehoben und so zum notwendigen Bestandteil des widerspruchsvollen, dynamischen, sich stetig erneuernden Lebens erklärt werden.

Narrativität und Rhetorik
Die Allegorie als Textmodell am Beispiel von
Botho Strauß' *Der junge Mann*

In seinem Aufsatz „Epistemologie der Metapher“ wirft Paul de Man bezüglich der Unhintergehrbarkeit der rhetorischen Struktur von Texten die Möglichkeit auf, narrative Sequenzen als „die zeitliche Entfaltung der anfänglichen Komplikation, des strukturellen Knotens“ von Tropen zu betrachten.¹ Wenn man annimmt, „daß syntagmatische Erzählungen Teil desselben Systems sind wie paradigmatische Tropen (...), dann taucht die Möglichkeit auf, daß temporale Artikulationen wie Erzählungen oder Geschichten ein Korrelat der Rhetorik sind, nicht aber Rhetorik ein Korrelat der Geschichte“.² Interessant an diesen Formulierungen ist nicht nur die Anstrengung, der rhetorischen Struktur – und damit der Sprachlichkeit von Texten überhaupt – einen (beinahe) ausschließlich epistemologischen Status zuzuschreiben. Bedenkenswert ist auch die Einsicht, daß dem Begriff der Trope traditionell die Eigenschaften des Momentanen und Punktuellen anhaften, die als Gegenteil der zeitlichen und räumlichen Entfaltung eines narrativen Textes verstanden werden. Mit einem etwas willkürlich herangezogenen Zitat von Botho Strauß formuliert: „Sie [in diesem Fall die momenthaften Tropen] zu erzählen wäre ebenso unangemessen, als wollte man den ‘Handlungsstrang’ einer *Epiphanie* knüpfen.“³ Gegenüber dieser historisch bekannten – und vielleicht auch evidenter – Unverträglichkeit bringen de Mans Überlegungen die Alternative einer ungewöhnlichen Verknüpfung beider Begriffe ins Spiel. Diese Alternative basiert auf der Entdeckung einer bis dahin unbekannten Angrenzung von Narratologie und Rhetorik, und besteht in der Verwendung von Tropen als Textmodell und Interpretament narrativer Texte.⁴ Diese Umfunktionierung von Tropen soll im

1 Paul de Man, „Epistemologie der Metapher“, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1983, S. 414-437, hier 428.

2 Ebd. S. 436.

3 Botho Strauß: *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München, Wien 1992, S. 79. (Hervorhebung E.H.)

4 Über die Aktualisierung der Rhetorik für die Literaturwissenschaft vgl. Horst Turk, „Poesie und Rhetorik“, in: Carl Joachim Classen; Heinz-Joachim Müllenbrock (Hg.), *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*, Marburg 1992, S. 131-148.

folgenden näher untersucht werden. Nach einer knapp gehaltenen Behandlung der Problemlage wird als Beispiel die von der Narrativität auch im traditionellen rhetorischen Verständnis nicht weit entfernte Allegorie in einem neuen Licht gezeigt, und ihre narratologische Gebrauchbarkeit in diesem neuen Sinne schließlich an einem zeitgenössischen Text erprobt.

Allgemeine Fragen

Rhetorische Begriffe kommen oft im Vokabular narratologischer Textanalysen vor. Dies schließt aber nicht aus, daß sie auch zur Grundlage von Interpretationsverfahren gemacht werden können, die sie in einem weniger geläufigen Verständnis verwenden. Dabei handelt es sich doch nur um die Frage, auf welcher Beschreibungsebene eines narrativen Textes die Tropen zu plazieren sind. Sobald man die Möglichkeit in Erwägung zieht, daß sie mehr als „Ausschmückung“ einer unabhängig von ihnen zustandekommenden Struktur sein könnten, muß man sich mit einer möglichen Verbindung von Narratologie und Rhetorik (und ihrer terminologischen Bestimmungen) auseinandersetzen.⁵

Wie kann man narratologische Probleme zu denen der Tropen in Beziehung setzen? Diese Problematik soll anhand von Roland Barthes' *Die alte Rhetorik* beleuchtet werden.⁶ Barthes versucht darin einen geschichtlichen und systematischen Abriß der traditionellen Rhetorik. Dabei erkennt man leicht, daß er in seinen Ausführungen die Distinktion der syntagmatischen und paradigmatischen Ebene offensichtlich als grundlegendes Beschreibungsmodell verwendet. Auf den syntagmatischen Pol bezieht er die Anordnung der Teile des Diskurses, die *taxis* oder *dispositio*, auf den paradigmatischen Pol die *lexis* oder *elocutio*, die auch die rhetorischen Figuren im allgemeinen miteinbegreift.⁷ Gegenüber der rhetorischen Tradition, die unter poetisch-literarischem Aspekt immer die Rolle der *elocutio* betont hat, plädiert er für die literarische Bedeutsamkeit der *dispositio*. Er will in der *dispositio*, die ursprünglich der *oratio*, d.h. dem Werk als fertigem Produkt eingegliedert wurde, „den ‘Aufbau’ als eine ‘Anordnung’ (und nicht als eine feststehende Ordnung)“ erblicken, „als einen schöpferischen Akt der Verteilung des Stoffes“, „kurz als eine Strukturierung“, und sie dadurch der vorbereitenden Phase des Diskurses, der *inventio* zuordnen. Die *elocutio* hingegen basiere als verbale Ausformung der in der *inventio* gesammelten und in der *dispositio* angeordneten Argumente auf einem „weitgehend kodierten“ Repertoire von sprachlichen Elementen (rhetorischen Figuren im allgemeinen) und stimme in dieser Ei-

5 Vgl. Hans Georg Coenen, „Literarische Rhetorik“, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 7 (Rhetorik heute I.), Tübingen 1988, S. 43-62, hier S. 57.

6 Roland Barthes, *Die alte Rhetorik*, in: Ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 15-101.

7 Ebd. S. 21.

genschaft – für Barthes in pejorativem Sinne – mit der abgeschlossenen, unbeweglichen Struktur des fertigen Diskurses, der *oratio*, überein.⁸ Aufgrund dieser Zuordnung verzichtet Barthes bei der Beschreibung der *elocutio* demonstrativ auf die Auflistung und die Klassifizierung der rhetorischen Figuren, die er, ob Figuren oder Tropen, als „Ornamente“ abwertet.⁹ Die traditionelle Rhetorik habe sich, so meint er, deshalb in unendlichen Systematisierungsversuchen der rhetorischen Figuren verloren, weil sie versucht habe „das Unkontrollierbare [zu] kontrollieren“, d.h. „das *Sprechen*, (und nicht mehr die Sprache) zu kodieren“.¹⁰ Kodiertes Sprechen habe aber als erstarrtes, abgestorbenes Sprachgut, als strukturfremde Ausschmückung, nichts mit Literarizität zu tun, deren Kriterien er vielmehr in der Strukturalität der *dispositio* erfüllt sieht.

Barthes' Kritik am Literarizitätspostulat der traditionellen Rhetorik ist insofern aufschlußreich, als er die rhetorischen Figuren im allgemeinen als für die lebende Struktur tote Materie abtut. Seine Argumentation macht klar, welche funktionale Umdeutung von rhetorischen Figuren bzw. Tropen nötig ist, um sie als Interpretament und Textmodell für die Analyse nutzbar zu machen: Sie müssen, anstatt ornamentale Fertigteile einer Struktur zu sein, selbst zur Textstruktur werden. Die theoretische Begründung einer solchen Möglichkeit bietet Heinrich F. Pletts Aufsatz „Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der ‘Elocutio’“.¹¹ Plett skizziert darin ein Modell, in dem er auf semiotischer Basis drei Klassifikationsklassen von rhetorischen Figuren im allgemeinen unterscheidet: die (semio-) syntaktische (Relation: Zeichen-Zeichen), die pragmatische (Relation: Zeichen-Sender/Empfänger) und die (semio-) semantische Klasse (Relation: Zeichen-Wirklichkeitsmodell).¹² Pletts Argumentation bietet über die klassifikatorischen Grenzziehungen des Modells hinausgehende, für unseren Zusammenhang wichtige Parallelen zwischen den einzelnen Klassen, so etwa zwischen der „relationalen Semantik“ der (semio-) syntaktischen Dimension (Beziehungen von Designata untereinander) und der „Referenzsemantik“ der (semio-) semantischen Dimension (Zeichenbezug zu einem Wirklichkeitsmodell).¹³ Mit der „Tropizität“, dem Schlüsselbegriff der (semio-) semantischen Klasse, bezieht er sich zum Beispiel nicht auf die semantisch operierenden Tropen der traditionellen Rhetorik in ihrem Gegensatz zu den syntaktisch operierenden rhetorischen Figuren im engeren Sinne. Die „Tropizität“ bezeichnet statt dessen einen „Modus der Realitätsabänderung“, und sie wird in einer „sekundären

8 Ebd. S. 51.

9 Ebd. S. 87ff.

10 Ebd. S. 88.

11 Heinrich F. Plett, „Die Rhetorik der Figuren. Zur Systematik, Pragmatik und Ästhetik der ‘Elocutio’“, in: Ders. (Hg.), *Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung*, München 1977, S. 125-165.

12 Ebd. S. 127.

13 Heinrich F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*, Heidelberg 1975, S. 251.

Referenzgrammatik“ systematisch formuliert.¹⁴ Sie stellt als ein „Modus der Pseudo-Referentialität“ einerseits die (semio-) semantische Dimension eines Textes dar. Andererseits ermöglicht sie es in einem Spezialfall von Referentialität, nämlich bei fiktionalen Texten, die referenzsemantische (Re-) Konstruktion des Wirklichkeitsmodells unter den relational-semantischen Kriterien der (semio-) syntaktischen Dimension zu behandeln. Plett führt zwar seine Gedanken über die Referenzgrammatik nicht weiter aus, seine Überlegungen legen damit aber den Schluß nahe, daß die Tropen das (pseudo-referentielle) Wirklichkeitsmodell eines fiktionalen Textes durch ihre (semio-) syntaktische Struktur repräsentieren und dadurch die Textstruktur regulieren können.

In diesem Zusammenhang ist es angebracht, zwei hypothetische Verwendungsbereiche von Tropen voneinander zu trennen. Als *strukturbildendes* Element verbleibt die Trope in der (semio-) syntaktischen Dimension und erfüllt damit prinzipiell die Funktion, die ihr die traditionelle Rhetorik in der Elocutio zuschreibt; als *strukturtragendes* Element hingegen überlagert sie auf (semio-) semantischer Ebene das (pseudo-referentielle) Wirklichkeitsmodell des Textes, das in der semantischen Struktur fiktionaler Texte begründet ist.¹⁵ In der Terminologie der traditionellen Rhetorik entspricht dann ihre Funktion einem Aufgabenbereich, der im Sinne Barthes’ der Dispositio zugeordnet ist. Der rhetorische Begriff der Trope erfährt damit eine narratologische Neudefinition.¹⁶ Ob dann eine Metapher, Allegorie, etc. strukturbildend oder strukturtragend ist, entscheidet sich erst anhand des jeweiligen Textes.

Das Beispiel der Allegorie

Es wird uns im folgenden selbstverständlich nicht darauf ankommen, die Allegorie als narratologischen Begriff zu etablieren. Ihre narrativen Eigenschaften wurden im traditionellen rhetorischen Verständnis immer schon in Betracht gezogen.

14 Heinrich F. Plett, „Die Rhetorik der Figuren“, S. 140. (Hervorhebung E. H.)

15 Hans Georg Coenens wirft den rhetorischen Systematisierungsversuchen der (strukturalistischen) Literaturwissenschaft vor, daß sie keinen befriedigenden Zusammenhang zwischen der semiotischen Eigenart (Systematik) und der literarischen Wirkung (Funktionalität) von Figuren herstellen, und damit nicht über die Figurenlehre der traditionellen Rhetorik hinauskommen. Unser Ansatz versteht sich ungeachtet unserer akzentverschiebenden Ineinssetzung von Literarizität und semantischer Textstruktur als Lösungsvorschlag für das von Coenen beschriebene Problem. Vgl. Hans Georg Coenen, „Literarische Rhetorik“, S. 47; zu den literaturtheoretischen Grundlagen vgl. Árpád Bernáth; Károly Csúri, „‘Mögliche Welten’ unter literaturtheoretischem Aspekt“, in: Károly Csúri (Hg.), *Literary semantics and possible worlds. Literatursemantik und mögliche Welten*, Szeged 1980, S. 44-62.

16 Vgl. Gert Ueding; Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*, Stuttgart 1986, S. 275.

Außerdem ist sie eine beliebte Figur der zeitgenössischen Literaturwissenschaft.¹⁷ Ihr interpretatorischer Gebrauch ist für unseren Zusammenhang deshalb aufschlußreich, weil ihre Beliebtheit als Interpretament narrativer Texte nicht nur auf ihrer traditionell anerkannten Narrativität beruht, sondern gerade umgekehrt auch auf einem *epiphanischen* Verständnis. Diese in jüngster Vergangenheit viel diskutierte Sichtweise der Allegorie bzw. die für sie grundlegenden Theorien gilt es nun im folgenden zu diskutieren. Dies geschieht unter Verzicht auf Ausführlichkeit, indem die für diesen Zusammenhang maßgebenden Konzepte ungeachtet ihrer ursprünglich zentralen Fragen nur aus der Perspektive des uns interessierenden Problems betrachtet werden.

Die Grenze zwischen einer ‘älteren’ und einer ‘neueren’ Allegorie-Diskussion kann man zwischen der literarischen Ästhetik der Klassik und der literarischen Moderne ansetzen.¹⁸ Während die Allegorie in der klassischen Ästhetik dem Symbol gegenüber polemisch als minderwertige Figur abgetan wird, erfährt sie in der Moderne bis hin zu postmodernen Ästhetiken eine Umdeutung und entsprechende theoretische wie ästhetische Aufwertung. Will man einer solchen Trennung zwischen Alt und Neu Rechnung tragen, so lassen sich mit Peter Bürger folgende Charakteristika der „traditionellen“ und der „modernen“ Allegorie nachzeichnen: Die traditionelle Allegorie basiert auf einem Autor wie Publikum gemeinsamen Bedeutungs- und Bezugssystem und ordnet dadurch die Welt zu einem universalen Verweisungszusammenhang.¹⁹ Demgegenüber verkörpert die moderne Allegorie nur die Setzungen eines vereinzelten Autor-Ichs, so daß ihre suggerierte Allgemeingültigkeit eine leere Form bleibt.²⁰ Während der traditionel-

17 In narratologischer Hinsicht siehe etwa Christoph Brecht, „Die Macht der Worte. Zur Problematik des Allegorischen in Karl Philipp Moritz' *Hartknopf-Romanen*\“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft* (64) 1990, S. 624-651; Ralf Simon, „Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls *Leben Fibels*\“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* (26/27) 1992, S. 223-241; Martin Zerlang, „Ernst Bloch als Erzähler. Über Allegorie, Melancholie und Utopie in den *Spuren*\“, in: *Text und Kritik, Sonderband Ernst Bloch*, München 1985, S. 61-75.

18 Vgl. Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M. 1988, S. 55-59; sowie Hans-Georg Gadamers begriffsgeschichtlichen Abriß in *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen³1972, S. 66-77.

19 An dieser Eigenschaft der traditionellen Allegorie ändert auch die Tatsache nichts, daß sie selbst in Epochen wie dem Barock Verwendung findet, denen das für die mittelalterliche Weltanschauung prägnante Gefühl des Weltganzen verloren gegangen ist. Eine solche Epoche verhüllt dieses Wissen um die Gespaltenheit der Welt durch die Wiederherstellung des Ganzheitsgefühls gerade mit Hilfe allegorisch-emblematischer Formen. Zur möglichen Unterscheidung der Hintergründe antik-mittelalterlicher bzw. barocker Allegorien vgl. Harald Steinhagen, „Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie“, in: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 666-685, hier S. 669; Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M. 1980, S. 113.

20 Peter Bürger, *Prosa der Moderne*, S. 121.

le Allegoriebegriff den Produktionsprozeß des Allegorikers als einen vom Abstrakten zum Sinnlich-Konkreten fortschreitenden rekonstruiert, verfährt der moderne Allegoriker umgekehrt, indem er das Sinnlich-Konkrete zum Ausgangspunkt wählt, um ihm eine neue – seinem ursprünglichen Kontext fremde – Bedeutung zuzuweisen.²¹ Bei der modernen Allegorie verschiebt sich der Akzent vom einfachen Bestandteil der Elocutio auf die Eigenschaft, nicht nur „spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck“²² zu sein.

Das erste in diesem Zusammenhang bedeutsame Moment der neueren Allegorie-Kritik repräsentieren jene „Antinomien des Allegorischen“, die in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* erläutert werden. Benjamins Allegoriker macht mit dem Gestus des Allegorisierens transparent, daß die Dinge nichtig und vergänglich sind. Dieser Gestus folgt aus der Einstellung des Melancholikers zur Welt. Ihm sind die Dinge sinn- und zusammenhanglos geworden. Seinem Blick auf die Natur, die er nur als verfallene wahrzunehmen vermag, entspricht der Hang zum Allegorisieren. So veranlaßt die Äußerlichkeit der verfallenen Natur zur Einsicht in den arbiträren Zeichencharakter der Allegorie: „Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge“²³ Sie können Beliebiges bedeuten, weil auch das in ihnen benannte Objekt ohne jeden organischen Zusammenhang als Bruchstück der Wirklichkeit, als „tote Materie“ existiert. Gerade damit ist es der Willkür des Allegorikers ausgeliefert, der ihm ständig neue Bedeutungen verleihen kann. In einem Spiel allegorischer Bedeutungszuweisung wird demonstriert, daß die Dinge nicht mehr sind als ihre Zeichen, die sich wiederum nicht mehr als einer Konvention oder der vorübergehenden Entscheidung des Allegorikers verdanken.²⁴ Andererseits ist gerade der Allegoriker der Grund dafür, daß die Dinge einem nominalistischen Spiel allegorischer Bedeutungsvermittlung ausgeliefert, als Bruchstück und Nichtigkeit präsentiert werden. Er verleiht den aus seiner Sicht nichtigen Dingen deshalb neue Bedeutungen, er läßt sie deshalb in der allegorischen Demonstration auf- und zugrundegehen, weil er um ihre Vergänglichkeit trauert. Seine Melancholie legt auf indirekte Weise darüber Zeugnis ab, daß er das für ihn vergängliche Diesseitige zu hoch schätzt, als daß er seine Nichtigkeit ohne Erregung anzuerkennen und zu akzeptieren bereit wäre.²⁵

Unter diesen Voraussetzungen erfolgt der für die allegorische Antinomie konstitutive ‘Umschlag’ allegorischer Bedeutung, demzufolge „die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben wie entwertet“²⁶ wird:

21 Ebd. S. 125.

22 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften* I.1., hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, S. 203-430, S. 339.

23 Ebd. S. 354.

24 Ebd. S. 351.

25 Vgl. Harald Steinhagen, „Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie“, S. 672.

26 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 351.

Die trostlose Verworrenheit der Schädelstätte, wie sie als Schema allegorischer Figuren aus tausend Kupfern und Beschreibungen der Zeit herauszulesen ist, ist nicht allein das Sinnbild von der Öde aller Menschenexistenz. Vergänglichkeit ist in ihr nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung. (...) Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehörte: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleere. All das zerstieb mit jenem *einen* Umschwung, in dem die allegorische Versenkung die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muß und, gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet.²⁷

Demnach verbleibt die Willkürlichkeit bzw. Beliebigkeit allegorischer Bedeutung auf einer Bedeutungsebene, der eine andere, vom Allegoriker nicht intendierte übergeordnet wird. Michael Kahl unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einer signifikativen und einer meta-signifikativen Ebene.²⁸ Während sich die Allegorie auf der signifikativen Ebene als ein Zeichen erweist, das die „Vergänglichkeit der Dinge“ in der willkürlichen Bedeutungszuweisung nominalistisch realisiert, konstituiert sie sich auf meta-signifikativer (in Winfried Menninghaus' Terminologie auf nicht-signifikativer) Ebene als Ausdruck nicht des Bedeuteten (‘Nichtigkeit, Vergänglichkeit’), sondern „des Allegorisierens selbst“,²⁹ als „Ausdruck einer existentiellen Verfassung“.³⁰ Die Bedeutung der Allegorie auf signifikativer Ebene schlägt um in eine Bedeutung auf meta-signifikativer Ebene. Hat die barocke Allegorie in den Bildern der Ruine auf signifikativer Ebene die Nichtigkeit und Eitelkeit menschlichen Lebens demonstriert, so enthüllt sich diese Bedeutung auf meta-signifikativer Ebene als „existentielle Verfassung“ des Melancholikers. Die nominalistischen Bedeutungszuweisungen des Allegorikers werden zur Allegorie von etwas Höherem und Ewigem in Form seines im Allegorisieren transparent werdenden Wunsches nach Heil. Je intensiver sein nominalistisches Spiel mit beliebigen Bedeutungen das „Nichtsein“ demonstriert, desto mehr „behalten so die Bilder die Überhand“³¹ und werden schließlich zum wiederum allegorischen Zeichen der allegorisierenden Strebsamkeit. „Leer aus geht die Allegorie. Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein des-

27 Ebd. S. 405-406.

28 Michael Kahl, „Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans“, in: Willem van Reijen (Hg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/M. 1992, S. 292-317, hier S. 300.

29 Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt/M. 1980, S. 116.

30 Michael Kahl, „Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans“, S. 300.

31 Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 116.

sen, was es vorstellt.“³² Im Falle von Benjamins Barock-Allegorie nämlich: das Nichtsein des Nichtseins menschlichen Lebenssinnes, d.h. die Erlösung. So eröffnet sich für Benjamin in der Barockallegorie auf dem Umweg des Umschlags allegorischer Bedeutungsvermittlung eine Heilsperspektive ohne ein Wissen um die Offenbarung, ein Blick auf das Überwinden des Todes in dessen melancholisch-hoffnungsloser Betrachtung.

Dieses Schichten-Modell des Umschlags allegorischer Bedeutung wird der Benjaminschen Dialektik freilich noch nicht gerecht. Ein Umschlag erfolgt in Wahrheit nicht einfach zwischen den beiden beschriebenen Ebenen, als vielmehr innerhalb der beiden Ebenen *und* zwischen ihnen zugleich. Auf signifikativer Ebene bedeutet die Allegorie Willkürliches, sogar Entgegengesetztes. In den bildlichen Darstellungen der Vergänglichkeit zeigt sich das nominalistische Spiel des Allegorisierens noch nicht, da diese Darstellungen unmittelbar und durch motivierte Signifikation den Tod bedeuten. Durch die *Häufung* solcher Darstellungen versucht der barocke Allegoriker aber bereits auf meta-signifikativer Ebene seiner Überzeugung von der Eitelkeit menschlichen Lebens unter Ausschluß der Heilsperspektive Ausdruck zu geben. Dieser Ausdruck schlägt nun um in das Gegenteil und läßt trotzdem eine Heilsperspektive aufscheinen. Der Ausdrucksversuch des Allegorikers, sein meta-signifikativer Text als solcher, wird zu einer Allegorie, in der sich wiederum die unkontrollierbaren Umschlagsprozesse der signifikativen Ebene abspielen. Die Benjaminsche Allegorie bedeutet erst als meta-signifikativer Text ihr Gegenteil.

Den zweiten für unseren Zusammenhang bedeutsamen Gebrauch des Allegorie-Begriffs bietet uns das Oeuvre von Paul de Man. Seine Begriffsbildung ist durch zwei Voraussetzungen bestimmt: Die erste ist die Überbetonung der Zeitlichkeit der Allegorie – impliziert in der (typologischen) Vorstellung, daß der allegorische Prätexxt dem initialen Text vorausgeht.³³ Auf der Grundlage dieser zeitlichen Differenz ruht dann die zweite Voraussetzung. De Man tauscht die Beziehung zweier Signifikate (der initialen und allegorischen Bedeutung) gegen die zweier Signifikanten ein. Anstatt – wie im Falle des Symbols – Darstellung und Bedeutung (Bild und Substanz) in sich zu vereinen, verweist die Allegorie als ihre Bedeutung immer auf etwas anderes, als was sie selbst ist. Das, worauf als Bedeutung verwiesen wurde, verweist aber seinerseits wieder nur als allegorisches Zeichen auf eine andere Bedeutung, mit welcher es nicht identisch ist. Auf diese Weise eröffnet sich eine (endlose) Reihe allegorischer Zeichen, hinter denen eine Bedeutung zwar vorausgesetzt, aber nie angetroffen wird.³⁴

32 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 406.

33 Vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1993, S. 41-43.

34 Vgl. Paul de Man, „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/M. 1993, S. 83-130, hier S. 103-104.

In „The Rhetoric of Temporality“³⁵ entwickelt de Man seine Begriffsbestimmung der Allegorie aus einer Analyse ihrer Bedeutsamkeit in der englischen und französischen Romantik. Er stellt den literaturhistorischen Topos in Frage, nach dem die frühromantische Literatur durch eine symbolische Sprache gekennzeichnet ist, die eine wesensmäßige Beziehung von Ich und Natur, Subjekt und Objekt darstellt. Diese Verwendung des Symbols in der Romantik-Forschung basiert auf der Überzeugung, daß das Symbol „seinen Grund in einer inneren Einheit zwischen der sinnlichen Erscheinung und der durch diese bedeuteten übersinnlichen Ganzheit hat“³⁶ bzw. daß es aus sprachtheoretischer Sicht auf der „Einheit zwischen der darstellenden und der bedeutenden Funktion der Sprache“³⁷ beruht. Diese Postulate veranlassen de Man nachzuweisen, daß die Frühromantik nicht von dem Gefühl problemloser Identität oder möglicher Identifikation zwischen Subjekt und Objekt getragen wird. Die textuelle Infragestellung einer Identität zwischen Ich und Nicht-Ich wird nun durch die Allegorie vollzogen. Sie sei für den Frühromantiker demnach die „Enthüllung eines eigentlich zeitlichen Schicksals“, die sich in einem Subjekt vollzieht, „das versucht hatte, sich der Einwirkung der Zeit zu entziehen, indem es in der ihm in Wahrheit ganz unähnlichen, in nichts entsprechenden Welt der Natur eine Zuflucht suchte“.³⁸ Deshalb beobachtet de Man bei den Frühromantikern anstatt der Identifikation oder wenigstens dialektischen Versöhnung von Subjekt und Objekt, die das Symbol zu ihrer zentralen Darstellungsform erklären würde, einen Konflikt zwischen Symbol (Behaupten von Identität) und Allegorie (Zugeben von Nicht-Identität). Gleichzeitig wirft er der Literaturgeschichtsschreibung vor, nur eine Seite dieses Konflikts, die des Symbols für allein gültig gehalten zu haben. Nach de Man stellt die Allegorie die bei den Frühromantikern durchaus präsente sprachliche Ausdrucksform des Ich dar, die die illusionäre Identifikation mit dem Nicht-Ich aufdeckt, das Symbol hingegen „eine defensive Strategie, die sich dieser negativen Selbsterkennnis zu entziehen sucht“.³⁹ Als Beweise führt er Textbeispiele wie etwa Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* vor, in der er vermeintlich symbolische Stellen als allegorische deutet bzw. nachweist, daß die allegorisierenden Tendenzen „an den wichtigsten und tiefsten Stellen der Werke [erscheinen], nämlich dann, wenn sich die Stimme eines authentischen Subjekts vernehmen läßt“.⁴⁰ Im Gegensatz zu solchen Textstellen erkennt er im Roman durchaus symbolische Stellen an; die Konfrontation dieser mit den allegorischen Romanstellen soll dann gerade dazu dienen, den genannten Konflikt des Subjekts zum Ausdruck zu bringen.

35 Ebd. S. 83-130.

36 Ebd. S. 84.

37 Ebd. S. 85.

38 Ebd. S. 103.

39 Ebd. S. 104.

40 Ebd. S. 101.

Die allegorischen Eigenschaften literaturgeschichtlich datierter Texte werden in den späteren Arbeiten Paul de Mans zu einer übergreifenden Text- bzw. Lektüreigenschaft erweitert und verallgemeinert. Zwei Momente seiner bereits angegrissenen Beweisführung deuten voraus auf eine solche Erweiterung. Einerseits verwandelt er vermeintlich symbolische Stellen dadurch in allegorische, daß er deren literaturhistorisch zugeschriebene symbolische Bedeutung gleichsam als eine initiale absetzt, hinter der die eigentliche allegorische als deren Negation aufscheint. Symbolsprache wird zum Bestandteil der allegorischen Sprache. Letztere erweist sich als Tiefenstruktur des Textes. Andererseits setzt er die Auswirkung einzelner Allegorien auf der Ebene des Gesamttextes an: Durch die Einwirkung einzelner Allegorien innerhalb des Textes wird der Text als Ganzes, eben als allegorische Struktur zweier Bedeutungen (Identität und Nicht-Identität), zum Ausdruck des genannten romantischen Konfliktes.

In *Allegories of Reading* wird aus diesem Verfahren eine allgemeine Lektürestrategie. Sie erschöpft sich nicht einfach darin, einer Epoche wie der Frühromantik den maßgeblichen Gebrauch des Symbols mit seinen phänomenologischen Postulaten abzusprechen und das Vorhandensein allegorischer Formen (und entsprechender phänomenologischer Postulate) zu belegen, sondern sie versucht darüber hinaus, Figuren wie Allegorie und Ironie als die einzig adäquaten Erscheinungs- und Existenzformen von Texten überhaupt auszuweisen. Statt Polysemie herrscht nun nicht bloß in der Allegorie, sondern im *rhetorischen Text* überhaupt eine Aporie der Bedeutungen vor.⁴¹ Im zweiten Teil von *Allegories of Reading* bezeichnet dann de Man als Allegorie nicht mehr eine rhetorische Figur, sondern ein bestimmtes Textmodell. Er spricht über zwei komplementäre Typen von ‘Erzählung’.⁴² Die Bezeichnung „dekonstruktive“ oder „tropologische Erzählung“ (*deconstructive/ tropological narrative*)⁴³ bezieht sich auf einen Text,

41 Vgl. Werner Hamacher, „Unlesbarkeit“, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988, S. 7-26, hier S. 15f.

42 Da es in der Schwebe bleibt, ob die Bedeutungsaporie, die de Man herausstellt, eine interne Textoperation ist, oder eine externe Operation am Text, wird hier ‘Erzählung’ auch im Sinne einer ‘Lektüre’ verstanden. Da sich nämlich der Status des literarischen Werks „weder eindeutig auf der Seite einer phänomenalen Gegenständlichkeit noch andererseits nur als Konstrukt eines lesenden Subjekts“ erschließt, existiert das Werk „im Modus der (schriftlich fixierten) Lektüre, und steht so sowohl für das, was gelesen wird, als auch für den Lesevorgang selbst“. Dieser Ununterscheidbarkeit zufolge nennt de Man in *Blindness and Insight* den philologischen Kommentar eine „wiederholende Erzählung“ (*repetitive narration*). Vgl. Moon-gyoo Choi, „Frühromantische Dekonstruktion und dekonstruktive Frühromantik: Paul de Man und Friedrich Schlegel“, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*, Frankfurt/M. 1993, S. 181-205, hier S. 182, und Lutz Ellrich/ Nikolaus Wegmann, „Theorie als Verteidigung der Literatur? Eine Fallgeschichte: Paul de Man“, Dt. Vierteljahrsschrift (64) 1990, S. 467-513, hier 477, 479.

43 Jonathan Culler, Dekonstruktion. *Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek 1988, S. 290.

„der eine rhetorische Figur als dominierendes Denkmuster inthronisiert, es aber gleich anschließend selbst unternimmt, deren Täuschungscharakter zu enthüllen. Der Texttypus des *deconstructive narrative* zeichnet sich somit dadurch aus, daß er sich selbst die rhetorische Grundlage entzieht, in der seine Sprache gründet.“⁴⁴ Während aber die „dekonstruktive Erzählung“ „in der Gewißheit einer wie auch immer negativen Erkenntnis“ endet, dementiert der zweite Typ, die „allegorische Erzählung“ (*allegorical narrative*) „mittels der erneuten Dekonstruktion dieser negativen Gewißheit die Möglichkeit einer gesicherten Erkenntnis überhaupt. Als Textform potenziert der Dekonstruktion ist die Allegorie Ausdruck einer radikalen epistemologischen Aporie“.⁴⁵ Sie handelt über die Unabschließbarkeit einander infragestellender Lektüren: sie ist die „Allegorie des Lesens“.⁴⁶ Damit liegt ein zwar widerspruchsvoller, aber aufschlußreicher Fall der Verwendung eines rhetorischen Begriffs auf gesamttextlicher Ebene vor.⁴⁷

Narratologisch-reflexiver Allegorie-Begriff

Die Eigenschaft der Allegorie, sich zu Erzähltexten ausdehnen zu können, ist bekannt.⁴⁸ Ihre Entfaltung als Text hat der Rhetorik zu Unterteilungen der allegorischen Formen Anlaß gegeben. Im Blick auf die mittelalterliche Literatur unterscheidet Willi Erzgräber zwischen „Geschehensallegorie“ und „Beschreibungsallegorie“. Erstere ist ein dynamischer Begriff für allegorische Formen, die „auf einem epischen Vorgang oder einer dramatischen Handlung aufgebaut sind“ (Reise, Pilgerfahrt), letztere ein statischer Begriff für Beschreibungen von allegorischen Schlössern, Räumen und Landschaften.⁴⁹ Für eine solche Typologie ist maßgebend, daß die allegorischen Texte ihre Bedeutung schrittweise entfalten.

44 Michael Kahl, „Der Begriff der Allegorie in Benjamins Trauerspielbuch und im Werk Paul de Mans“, S. 307.

45 Ebd. S. 308.

46 Jonathan Culler, Dekonstruktion. *Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 290. – Im Nietzsche-Kapitel von *Allegories of Reading* nennt de Man diese Textstruktur „ironische Allegorie“. Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, S. 159.

47 Ein solches Textmodell von Friedrich Schlegels *Das Gespräch über die Poesie* realisiert David Wellbery in seinem Aufsatz „Rhetorik und Literatur“ (in: Ernst Behler; Jochen Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn 1987, S. 161-173.)

48 Die Tatsache aber, daß sich die Allegorie auf einer (eventuell) breiteren sprachlichen Basis entfaltet als die Tropen im allgemeinen, darf nicht höher bewertet werden als die wesentlichen qualitativen Unterschiede zwischen Differenz- und Analogie-Figuren. Vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S.37; Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München '987, S.139.

49 Willi Erzgräber, „Zum Allegorie-Problem“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1978, H.30/31., S. 105-121, hier S. 110, 112.; Gerhard Kurz übernimmt diese Begriffe als „narrative“ und „deskriptive“ Allegorie. Vgl. Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 50.

Der allegorische Sinn entsteht gleichsam parallel zum Nachvollzug des Textes. Auf der Grundlage der Konzepte Benjamins und de Mans hingegen läßt sich ein Textmodell entwickeln, bei dem die Allegorie ihre traditionelle Narrativität im Sinne einer fortschreitenden Zeitstruktur einbüßt, ohne ihre Anwendbarkeit auf narrative Texte zu verlieren. Mit dem fortschreitenden Nachvollzug des Textes wird nämlich in diesem Fall noch keine allegorische Bedeutung bestätigt und erfüllt, sondern erst *hinterher* ein noch zu findender Bedeutungshorizont eröffnet. Der allegorische Sinn ergibt sich nicht aus den einzelnen Bedeutungskomponenten; sondern der Text als Ganzes wird als erster Sinnzusammenhang in einem komplizierteren, ihn (eventuell) in Frage stellenden zweiten Sinnzusammenhang aufgehoben. Der Text wird erst *im übertragenen Sinne* zu einer umfassenden (Text-) Allegorie. Zugleich verwandelt sich die routinemäßige (durch Bildung erworbene) allegorische Exegese in eine interpretatorische Privatleistung.

Ein solcher Text ist aber auch nicht einer einzigen allegorischen Bedeutung subsumiert. Funktionell gesehen geht der erste Sinnzusammenhang bei gelungenem Nachvollzug des Textes nicht im zweiten auf. Die Sinnzusammenhänge schließen einander nicht einfach aus, sondern sind wechselweise voneinander abhängig. Der zweite, abgehobene Sinnzusammenhang beansprucht den ersten als sprachlichen Träger und als Reflexionsgegenstand. Er wird auf den ersten Sinnzusammenhang des Textes zurückgespiegelt. *Dieser selbst* erscheint nach dieser Abstraktion im Zwielicht zweier Sinnzusammenhänge, die beide gleichzeitig existieren und voneinander abhängig wie auch miteinander unverträglich sind.⁵⁰ Mit einer gewissen Überstrapazierung des allegorischen Vokabulars könnte man sagen, daß sie sich in einem Verhältnis der gegenseitigen Prätexualität befinden, ohne daß dabei die Priorität des einen oder anderen entscheidbar wäre. Sie überblenden einander nach Art der dreidimensionalen Bilder: es sind zwei Bilder in einem, von denen immer nur das eine zu sehen ist, aber auch immer nur in Bezug auf das andere. Der Umschlag der Sinnzusammenhänge entspricht dem ‘epiphanischen Moment’ des dreidimensionalen Bildes, wenn vor dem schielenen Blick ein neues Bild scharf wird. Der Unterschied ist nur, daß sich die Umkehr des Blickes im Falle der allegorischen Textstruktur nicht weniger ‘epiphanisch’ auswirkt: sie kennt keine Rangfolge zwischen dem ‘Schielen’ und dem ‘Normalen’.

Diese Merkmale beleuchten zugleich den Unterschied zu den als Ausgangspunkt dienenden Ansätzen Benjamins und de Mans. Uns interessiert Benjamins Interesse für die traditionelle Allegorie im technischen Sinne, ohne daß wir seine geschichtsphilosophischen Postulate in Betracht ziehen würden, bzw. de Mans Herangehensweise an den Text, ohne daß wir seine epistemologischen Folgerungen miteinbeziehen würden. Während das bei Benjamin vorgezeichnete Phäno-

50 In Paul de Mans Terminologie stehen sie einander als unterschiedliche Lektüren des Textes gegenüber. Jonathan Culler, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 310f.

men des Bedeutungsumschlags bei de Man verdoppelt bzw. ad infinitum fortgesetzt wird, macht ihn unser narratologisches Interesse zur strukturellen Eigenschaft eines Textes, den das virtuelle Nebeneinander und das prozessuale Nacheinander konkurrenter Sinnzusammenhänge auszeichnet.⁵¹ Nur so läßt sich die Paradoxie in Begriffe fassen, daß eine Handlungsstruktur die momenthafte Umkehr der Bedeutungsstruktur, eine Art ‘Epiphanie’ ihres Sinnzusammenhangs auszutragen vermag, die jedoch in keinem ihrer Momente festgehalten werden kann. War die Allegorie nach dem traditionellen Verständnis in der Lage, „die Bedeutungen als objektiv im Material, in der Realität selbst enthaltene darzustellen“,⁵² so gelingt es der Allegorie als *Differenz-Form* nicht mehr, dem Wahrheitsanspruch einer gültigen Aussage zu entsprechen. Wenn es ihr trotzdem gelingt, wenigstens zu einem solchen Fazit der unüberwindbaren Differenz zu verhelfen, und damit gleichsam Differenz zu *bedeuten*, dann nur über die Benjaminische Dialektik, indem es ihr als Differenz-Form eben mißlingt, einer ausschließlichen Intention gerecht zu werden. In diesem Fall erhält der strukturelle Nachvollzug dieses Mißlingens einen Aussagewert. Ein solcher Nachvollzug ereignet sich nur auf gesamttextlicher Ebene und ermöglicht eine narratologische Herangehensweise. Damit wird die Allegorie als strukturtragendes Textmodell zu einem verfügbaren Interpretament narrativer Texte.

Prätextualität: Der junge Mann und Die Zofen

Unsere mehrmalige Betonung der interpretatorischen Brauchbarkeit der Allegorie macht die exemplarische Erprobung unabdingbar. Im folgenden soll am Beispiel des Kapitels „Die Straße“ aus Botho Strauß’ *Der junge Mann*, einem Roman, der sich zu solchen Mitteln auch bekennt, eine allegorische Struktur in groben Zügen dargestellt werden. Die in traditionellem Stil erzählte Geschichte handelt von der Laufbahn des Ich-Erzählers Leon Pracht als junger Theaterregisseur, der, von seinem Vater, einem Religionswissenschaftler, zum ‘Nachfolger’ erzogen, die vom Vater bestimmte Laufbahn verläßt, und nach einem ersten Regieerfolg auf die Einladung zweier namhafter Schauspielerinnen nach Köln fährt, um mit ihnen Genets *Die Zofen* zu inszenieren. Die Aufführung unter Leons Regie soll das Benefiz der beiden Schauspielerinnen, Margarethe Wirth und Petra Kurzrock, werden, während sich ihr „Leib- und Seelenregisseur“ (30), Alfred Weigert, ‘beurlaubt’, um etwas einmal ohne sie aufzuführen. Mit der Wahl des Genet-

51 Keineswegs handelt es sich also im Fall der Allegorie um eine „Zeichenpraxis, die die unkontrollierten zirkulierenden Bedeutungen stillstellen kann“, wie es Ralf Simon meint. Vgl. „Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls *Leben Fibels*“, S. 223.

52 Harald Steinhagen, „Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie“, S. 669.

Stücks beabsichtigen die Schauspielerinnen, deren „Paar-Spiel“⁵³ und enge Zusammengehörigkeit berühmt ist, sich den Wunsch zu erfüllen, „in zwei ebenbürtigen Rollen gemeinsam auf der Bühne zu stehen“. (30) Dieser engen Zweierbeziehung steht Leon gleichsam als der ‘Andere’ gegenüber, wie es sein Bericht aneutet. Er geht mit einem – von seinen religionshistorischen Kenntnissen nicht unbeeinflußten – Großkonzept an die Arbeit und scheitert beinahe am Widerwillen der Schauspielerinnen. ‘Der junge Mann’ vermag weder Weigert, den wahren Regisseur, zu ersetzen noch zum neuen ‘Propheten Montanus’ der Schauspielerinnen zu avancieren. (31) Umgekehrt werden die Schauspielerinnen zu „peitschenschwingenden Initiationswärterinnen“ (59) des theatralen Mysteriums, in das Leon schmerhaft eingeweih wird. Dies kann freilich nicht erfolgen, solange Leon auf seinem Konzept beharrt, und es erfüllt sich auf eine zweifelhafte Art, als Leon von den Zankereien erschöpft in geistige Ohnmacht, in eine Art *petit mal*-Zustand verfällt: erst das piknoleptische Erlebnis des Zeit-Entzugs im Sinne Paul Virilius gewährt ihm Zugang zur temporalen Andersartigkeit des Theaters, der ihm durch keinerlei theoretischen Einblick ermöglicht werden kann.⁵⁴ Nach allen persönlichen Kämpfen und Verzweiflungen kommt die freilich nicht besonders erfolgreiche Aufführung schließlich zustande, mit der Leon Pracht jedoch seine Theaterlaufbahn zugleich abschließt. Die Regisseurlaufbahn wird abgebrochen, der Neuling läuft der Initiation davon.

In Leons Bühnenkonzept spielen *Die Zofen* statt in der Vergangenheit „in einer nicht allzu fernen Zukunft“, „nach dem Zusammenbruch aller menschlichen Kommunikation“ (32), wo sich die Menschen in den Schutz ihrer Zeremonien und festen Formen zurückgezogen haben. Ebenso retten sich auch die Zofen in Genets Stück vor dem Küchenschmutz, der ihr tägliches Milieu bildet, in das Zeremoniell der von Madame entliehenen schönen Kleider und Gebärden. Denn die symbolischen Handlungen und Formen dienen alle dem Zweck, durch Heraufbeschwören der Zugehörigkeit dem „Formlosen“ (38) zu entkommen. Leon stellt sich die Bühne als einen nach zwei Richtungen offenen Raum vor: er spricht einerseits über die im Genet-Stück immer wieder erwähnten, aber niemals erscheinenden „Nachbarn“, die von dem selbstinszenierten Gebärdenspiel der Zofen bei zugezogenen Gardinen nichts erblicken dürfen. Sie sind in Leons Zukunftsvorstellung „[s]eltsame Wesen in weißen Overalls, Tankwarten oder Flugzeugeinwinkern ähnlich“ (38), deren Blicken die Zofen trotzdem nicht entkommen. Andererseits blickt auch das wirkliche Publikum aus einer ähnlichen Zuschauerposition auf die Bühne. Obwohl sich nun die „Nachbarn“ nach der Raumvorstellung des Stücks hinter den Fenstern des Bühnenbildes gerade gegenüber dem Zuschauerraum befinden, wird ihr imaginärer Bühnenraum in Leons Vorstellung mit dem wirklichen Zuschauerraum in eins gesetzt. Die „Nachbarn“, die nicht zusehen

53 Botho Strauß, *Der junge Mann*, München 1987, S. 26. – Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

54 Vgl. Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986, S. 9-45.

dürfen, repräsentieren gleichzeitig auch das Theaterpublikum, für das das Stück gespielt wird. Fenstergardinen und Bühnenvorhänge stellen in diesem Sinne die gleiche Trennungslinie dar. Das Spiel der Zofen vor den „Nachbarn“ soll das eigentliche Wesen des Theaters symbolisieren, den Raum der geordneten Formen und des „Zeitmaßes der Wiederholung“, (20) der allein das Zeitlose und Bleibende heraufzubeschwören vermag. Als Symbole des Schauspielertums ersetzen die Zofen dem Publikum, was es vermißt: Sinn und Form seines Lebens. Die Schauspielerinnen werden, indem sie die Zofen spielen, gleichzeitig von den Zofen gespielt. Die „nicht allzu ferne Zukunft“ soll die Gegenwart im Sinne einer immergleichen theatralen Gegenwärtigkeit repräsentieren.

Aber die Schauspielerinnen weigern sich, die dem Konzept entsprechend für sie bestimmte Stelle einzunehmen. Der Grund dafür liegt nicht in Leons Unerfahrenheit, sondern in einem grundlegenden Mißverständnis. Pat und Margarethe gehorchen Leons Regieanweisungen deshalb nicht, weil sie es auch nicht können, da diese Anweisungen gegen ein „ursprüngliches Theatergesetz“ (44) verstößen. Leons Irrtum offenbart sich in seinen Vorwürfen, die sich auf das Spiel der Schauspielerinnen beziehen. Er beanstandet, daß ihre Bewegungen mechanisch und wenig ausdrucksvoll sind. Es verblüfft ihn, daß sie eine Stelle im Stück, die im Sinne seines Konzepts nur eine adäquate Spielart erlauben würde, in den verschiedensten Versionen spielen können. (45) Von derselben Logik geleitet erwartet Leon, daß Pat sich auf der Bühne mit einer Bewegung in die Haare fährt, bei deren Anblick „jeder Zuschauer [i]hre Nägel auf seiner eigenen Kopfhaut spürt“. (47) Er nimmt nicht zur Kenntnis, daß die Schauspielerinnen in ihre aus des Sicht seines Konzepts tatsächlich inhaltslosen Gebärden dermaßen verstrickt sind, daß sie selbst ihre alltäglichen Handlungen nur als leeres Rollenspiel ausüben können. Wenn Leon ihnen vorschlägt, sich „von einer gewissen Mimenmentalität“ (47) zu befreien, erwartet er von ihnen eine *Originalität*, die mit einer *Bewußtheit* einhergeht, zu der ein Schauspieler grundsätzlich unfähig ist. Die zelebriative Fähigkeit des Theaters und der schauspielerischen Gebärde, ‘Ausdruck’ zu sein, gehört nämlich zu einer Form, die in der Zeremonie das Symbolisierte zwar zu vergegenwärtigen, aber nie wirklich zu enthalten vermag. Ihre Symbolkraft kann immer nur die Illusion der Beteiligung an einer immer nur abwesenden Ganzheit wirksam erwecken. Sie ist im Grunde genommen ein *falsches und zugleich funktionsfähiges Symbol*, das zu einer Identitätsfindung, wie sie von der konzeptuellen Reflexion – als Sich-selbst-Spielen – verlangt wird, unbrauchbar ist. Die mechanische, das Regiekonzept nicht begreifende Spontaneität der Schauspielerinnen, ihr ununterscheidbares Rollenspiel-Leben deuten auf eine aus der Sicht der theatralen Formzeremonie konstitutive Leere hin. Leon erahnt etwas davon, als er das Gefühl hat, aus einem „Kerkerlabyrinth“ auf die Bühne zu blicken, auf der sich die Personen für ihn unerreichbar „längst in Freiheit“ (50) befinden. Dabei entgeht es ihm aber, daß die Schauspieler gerade in seinem Konzept „die Formlosen“ (38) genannt werden, und daß auch er ausschließlich dem Bühnenraum die

Eigenschaft einräumt, eine Identität zu schaffen, die freilich nicht mehr als eine Rollen-Identität ist.

Auf diesen Mechanismus der theatralen Symbolisierung deutet auch Leons Gespräch mit Alfred Weigert hin, bei dem er sich in seiner Verzweiflung Rat zu holen versucht. Für Weigert sind die Schauspieler „Medien“, die keinesfalls im Bewußtsein ihrer Bedeutung spielen dürfen. Sie sind „Wesen im Zwielicht von Einst und Jetzt“, „mit denen man zwischen Gespenst und Gott alles heraufbeschwören und vergegenwärtigen kann“ (51), die „letzten Zeugen eines machtvollen Menschseins“ (52), die „sich immer einen Zwang antun“ (51), wenn sie formbewußte Übungen vorführen. Als Verdeutlichung fügt er noch hinzu, daß er Pat und Margarethe immer nur auf der Bühne begeht, wo sie ihm „schleierhaft“ erscheinen, „zum Greifen nah (...), aber zugleich in strenge Imagination entrückt“ (52), wie es in ihrem Alltagsleben niemals vorkommt. Mit diesen Erklärungen erinnert Weigert unausgesprochen an das Marionetten-Paradigma von Kleists „Über das Marionettentheater“.⁵⁵ Die Gesprächspartner sehen nämlich im genannten Essay den Vorteil der Marionette im Gegensatz zum Ballett-Tänzer darin, daß ihre Bewegungen aus einem Gravitationszentrum bestimmt werden, da sie „dem bloßen Gesetz der Schwere“ gehorchen.⁵⁶ Demnach folgt die „Grazie“ ihrer Bewegungen aus der Tatsache, daß Marionetten leblos und ohne eigenen Willen sind. Gute Schauspieler erkennt man analog zu diesem Beispiel daran, daß sie ihre Bewegungen durch den Regisseur wie durch einen „Maschinisten“⁵⁷ im technischen Sinne bestimmen lassen, und nicht „Affen irgendwelcher ‘Bewegungen’ oder irgendeines sogenannten ‘Bewußtseins‘“ (53) sind. Das Marionettenhafte des Schauspielertums duldet keine Selbstreflexion. Eine „gesteigerte Person“ (53), wie sie die Bühne verlangt, kann man nur um den Preis des Verlustes der eigenen Persönlichkeit sein. Nach Leons Konzept hingegen sollte das Theater Verkörperung und Reflexionsgegenstand in einem sein. Die Schauspieler wären Marionetten mit dem Bewußtsein ihres Marionettendaseins. Weigerts Ausführungen bekräftigen aber das Paradoxon, daß das Theater sich nicht selbst zu thematisieren vermag, da es als bloßes Schau-Spiel immer schon sich selbst spielt, bzw. daß es sich selbst *nur* zu spielen vermag, weil es niemals mit sich identisch sein kann. Leon erfaßt zwar mit dem Konzept der theatralen Formzeremonie die zelebriative Funktion des Theaters, er nimmt aber nicht wahr, daß dies bei den Schauspielerinnen ein mimetisches Können voraussetzt, das sie bereits haben, dessen Besitz aber nicht bewußt gemacht werden kann. Es ist mit anderen Worten unmöglich, ihnen dieses Können *nochmals* beizubringen. Die konzeptuelle Reflexion kann

55 Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, in: Werke und Briefe in vier Bänden, Hrsg. von Siegfried Streller, Frankfurt/Main 1986, Bd. 3. S. 473-480. – Über Strauß’ Nähe zur Kleistschen Ideenwelt vgl. etwa Béla Bacso, „Új német marionettek“, in: Színház 1993/5, S. 12-14.

56 Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, S. 476.

57 Ebd. S. 476.

die mechanische Spontaneität des Schauspiels erst unter der Bedingung ergreifen, daß diese ihr im gleichen Moment auch wieder entschlüpft. Es geht ihr wie jenem Kleistschen Jungen, der seine Anmut verliert, sobald er ihrer im Spiegel gewahr wird – obwohl er sich dieses Anblicks erst mit Hilfe eines Spiegels bemächtigt, der eben nur sein Bild und nicht ihn selbst zeigt.⁵⁸

Dank dieser konzeptuellen Unmöglichkeit verlegt sich die Zeremonie der Form von der Bühne, die Leon dafür hält, auf eine andere, auf der ihn Pat und Margarethe vom wahren Wesen ihres Schauspielertums überzeugen. Dank dieses eigenartigen Rollentausches wird Leon über den Sinn seines eigenen Konzepts belehrt. Zur wirklichen Einsicht kann er dadurch freilich nicht kommen, denn die wissenschaftliche Kenntnis entspricht nicht der essentiellen Leere der theatralen Form. So erreicht Leons Initiationsgeschichte ihren Höhepunkt erst, als der geistige Zusammenbruch, der *petit mal* ihn in eine seelenlose Puppe verwandelt. Damit geht die Zeremonie der theatralen Form aus dem Inszenierungskonzept eines Genet-Stücks in die Handlung dieser Inszenierungsgeschichte über: der Romantext selbst wird zur Imitation der theatralen Symbolisierung. Und daß Leon als Ich-Erzähler die Logik des von ihm Erzählten weiterhin nicht begreift, zeugt von der *Falschheit* wie auch vom *Erfolg* dieser Symbolisierung zugleich.⁵⁹

Dem Anschein nach beläßt es der Ausgang des Kapitels bei diesem negativen Fazit: weder die Schauspielerinnen noch der Ich-Erzähler Leon kommen zu einer Einsicht in ihre gegenseitige Blindheit; die Bedeutungslosigkeit der Aufführung, die abgebrochene Karriere Leons als Regisseur zeugen vom Mißlingen eines Projekts, das sich die Vervollkommnung der symbolischen Repräsentation vorgenommen hat. Ja nicht nur das symbolische Inszenierungskonzept scheitert, auf höherer Stufe wird sogar die Leere jeder Art theatraler Symbolisierung offensichtlich. Trotzdem endet das Mißlingen des symbolischen Projekts in keiner Ausschließlichkeit. Der Erfolg der falschen Symbolisierung weist über die Ereignisse bzw. über deren Auslegung durch den Ich-Erzähler hinaus. Weder die Momente des Scheiterns noch ihre narrative Auslegung erschöpfen sich in der Widerlegung der Möglichkeit symbolischer Identitätsfindung. Alles, was die Symbolisierung aufeinanderprojiziert, ist miteinander unvereinbar, und trotzdem funktioniert alles. Bereits in Leons Begrifflichkeit zeichnen sich aufschlußreiche Diskrepanzen ab, die auf diese eigenartige nicht-symbolische Struktur hinweisen. Der Zuschauerraum und der imaginäre ‘Kulissenraum’ der „Nachbarn“ fallen zum

58 Ebd. – Vgl. noch Paul de Man, „Ästhetische Formalisierung: Über Kleists ‘Über das Marionettentheater’“, in: Ders., Allegorien des Lesens, Frankfurt am Main 1988, 205–233, hier 221f.

59 Ansatzweise gibt es freilich immer wieder Formulierungen, mit denen Leon unsere Lesart untermauert, wie etwa seine unbeantwortete Frage: „Aber ist es nicht gerade ihre Perfektion, die mich so heftig abstößt, ihr unmenschliches Können, das mich behindert?“ (57) Zur wesentlichen Erkenntnis kommt aber der Ich-Erzähler in keiner der Überlegungen, die er zu seiner Geschichte anstellt.

Beispiel gar nicht so offensichtlich zusammen, wie Leon es formuliert. Zuschauerraum und 'Kulissenraum' werden zwar von ihm aufeinanderprojiziert, und das ergibt auch einen konzeptuellen Sinn. Sie stehen einander aber räumlich dermaßen gegenüber, daß die Unmöglichkeit der sinnlichen Vorstellung das Eindeutige der Theorie destruiert. Darüber hinaus ist es ein in dieser Hinsicht aufschlußreicher Fehlgriff, daß gerade die für das Spiel der Zofen blinden Nachbarn zum Symbol der Zuschauer gemacht werden. Ihre konzeptuelle Entsprechung versteht sich nicht von selbst, sie trägt das Zeichen theoretischer Willkür. Dem Symbolisierungsakt geht ein Stiftungsakt voraus, der dessen Bedingungen erst herstellt. Doch gerade die strukturelle Diskrepanz des Offensichtlichen und Willkürlichen verbindet die Logik von Leons Konzept eng mit der Funktionsweise der theatralen Symbolisierung. Es formuliert nicht nur, was das Theater immer schon tut: dem Formlosen Gestalt zu geben; mit der Widersprüchlichkeit seiner Logik eignet es sich unwillkürlich auch die nur scheinbar symbolisch-motivierte Bedeutungsstruktur der theatralen Symbolisierung an. Die Probleme ergeben sich nur daraus, daß die Theorie der theatralen Symbolisierung mit ihrem unbegründeten Originalitätsanspruch, bzw. in ihrer willkürlichen Setzung einer durch Symbole eingeleiteten theatralen Identitätsfindung, jenen Widerspruch nur tautologisch zu wiederholen vermag, den das Theater an sich schon zum Ausdruck bringt, wenn es sich als falsches Symbol aufführt. Anstatt einander ergänzend zu erklären, machen einander Konzept und Theater (der Gegenstand des Konzepts) gegenseitig überflüssig. In ihrer konkurrierenden Parallelität bleibt es unentscheidbar, welches vor dem anderen liegt, ob die Theorie die Praxis oder umgekehrt die Praxis die Theorie präfiguriert. Diese Entscheidung ist jedoch im Falle von zwei *allegorisch-konkurrenten*, bzw. in sich schon *allegorisch-willkürlichen* (nicht-symbolischen) Widerspruchsstrukturen auch kaum zu erwarten. Denn das gewünschte Ganze offenbart sich nur als jene Figur der Differenz, die sich der Einsicht entzieht, sich aber in der Widerlegung des Symbolischen nicht erschöpft, sondern es produktiv ersetzt. Nur geschieht dies eben in der Form einer dauerhaften Nicht-Identität mit sich selbst.⁶⁰

Diese allegorische Struktur inszeniert sich auf Kosten des Ich-Erzählers Leon und verstrickt damit seine Narration in eine dauerhafte Selbstwiderlegung. Weitet man in einem nächsten Schritt die Diskrepanz der thematischen Komponenten von Theater und Theaterkonzept auf die Beziehung zweier *Texte* aus, so läßt sich in der Inszenierung des Genet-Textes durch den Strauß-Text ein nicht weniger kompliziertes Erfüllungsverhältnis der Prätextualität erkennen.⁶¹ Dies hat dann

⁶⁰ Vgl. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Reflexion*, Frankfurt/M. 1987, S. 96f.

⁶¹ Es offenbart sich unter anderem in den Figurenkonstellationen: Leons Beziehung zu den Schauspielerinnen bzw. Madames Beziehung zu Claire und Solange bilden ein

zur Folge, daß selbst der Autor von *Der junge Mann* nicht von der destruktiven Kraft der Textstruktur verschont bleibt. Seine Entscheidungen bleiben nicht minder problematisch als die Selbstreflexionen des Ich-Erzählers. Die fragwürdige Konzeptualität des Ich-Erzählers ist nämlich auch für das vermeintliche Anliegen des Autors der auktorialen „Einleitung“ des Romans vorbildlich. In seiner „Einleitung“ teilt er dem Leser seine die Möglichkeit heutigen Erzählens betreffenden Dilemmata mit, um schließlich die Notwendigkeit einer ‘anderen’ Narration zu konstatieren, die sich notgedrungen – da kulturell und gesellschaftlich vorausbestimmt – den Bruch mit der zeitlichen wie narrativen Linearität, die Realisierung eines erzählerischen Rückkopplungsmechanismus zum Programm macht.⁶² Wenn dann „Die Straße“ dem Projekt der zirkulären Rückkopplung gehorchend das in der „Einleitung“ Gesagte reflektiert und erprobt, wirken die strukturellen Folgen unausweichlich auf die „Einleitung“ zurück. Die auktoriale Vorrangstellung vermag sie nicht vor dem Sog der eigens beschlossenen reflexiven Infragestellungen zu retten. Die figuralen Erwartungen dem Theater gegenüber und die auktorialen dem Roman gegenüber fallen unter dieselben Urteilskriterien: Dem Autor ergeht es wie seiner Romanfigur, dem konzeptbewußten Regisseur. Während er seinem Roman eine „Einleitung“ voranstellt, in der er über Ziel und Technik seines Romans zu sprechen vorgibt, erfüllt sich sein auktoriales Vorhaben erst über den Umweg einer konstitutiven Widerlegung des eigenen Projekts: das postmoderne Romanprojekt glückt als Fehlschlag; das schreibende Subjekt verliert seine Legitimität in der eigens hergestellten Differenz. Es gehört dann zum Zynismus dieser eigengesetzlichen Prosa, daß Weigert mit den Worten von Leon Abschied nimmt: „Es gibt kein Scheitern (...), es gibt nur ein Fortschreiten. Nicht einmal der Tod wird uns darin aufhalten. Wir sind immer auf dem Weg, hinter die Dinge zu kommen.“ (55) Dies kann er aber nur sagen, weil die beschriebene allegorische Struktur auch dafür sorgt, daß ‘der Tod des Autors’ mit dem gleichen Schwung auch zu seiner ‘Rettung’ wird. Die Vergänglichkeit ist nämlich – um Benjamin zu paraphrasieren – in dieser gleichermaßen erfolgreichen wie falschen Struktur „nicht sowohl bedeutet, allegorisch dargestellt, denn, selbst bedeutend, dargeboten als Allegorie. Als die Allegorie der Auferstehung.“⁶³

vielfaches typologisches Geflecht von Verweisungen, auf deren Ausführung hier aus räumlichen Gründen verzichtet werden soll.

62 Von der konstitutiven Unmöglichkeit der Struktur ist wohl selbst die „Einleitung“ nicht frei, obgleich sie in der Strauß-Literatur vorzüglich als Direktaussage des Autors gelesen wird. Siehe hierzu Endre Hárs: „Postmoderne, die deutsche Version. Botho Strauß und die Narration deutscher Nachkriegsgeschichte“, in: Gerhard P. Knapp; Gerd Labroisse (Hg.), 1945-1995. *Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*, Amsterdam, Atlanta, GA 1995, S. 561-581. (*Amsterdammer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 38/39*)

63 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 405-406.