



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die unbeugsame Wirklichkeit“:
Der Einfluss von Sprachskepsis auf die Konstruktion
von Bewusstsein bei Bayer, Beckett und Sarraute

verfasst von / written by

Julius Handl BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Höltner, Privatdoz. M.A.

Abstract

Das Misstrauen in die Sprache ist in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ein weit verbreitetes Phänomen, das spätestens nach dem zweiten Weltkrieg einen weiteren Höhenflug erlebt. Autor:innen der späten Moderne und der Neo-Avantgarde, wie Konrad Bayer, Samuel Beckett und Nathalie Sarraute betrachten die abbildende Funktion der Sprache als ungenügend und nähern sich der Welt-Beschreibung mit neuen formalen Mitteln. Dabei knüpfen sie an eine sprachkritische Traditionslinie an, die von Ernst Mach über Fritz Mauthner, bis hin zu Ludwig Wittgenstein führt. Diese Tradition begreift Innen- und Außenwelt durch die subjektive Wahrnehmung verzerrt, weshalb die Sprache sie nicht adäquat repräsentieren kann. Vor dem Hintergrund dieser Tradition untersucht die vorliegende Arbeit in den Romanen *der sechste sinn* (Bayer 1963), *Comment c'est* (Beckett 1961) und *Portrait d'un inconnu* (Sarraute 1948) die Konstruktion von Bewusstsein. Bewusstsein, so die Annahme, ist das verbindende Element der inneren und äußeren Welt. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die Sprachskepsis auf die ästhetischen Gestaltungsprinzipien von Figurenbewusstsein, beziehungsweise jenem der Erzählinstanzen, auswirkt.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	3
Inhaltsverzeichnis	5
1. Einleitung	7
2. Sprachskepsis	11
2.1 Sprachskepsis bei Fritz Mauthner	12
2.1.1 Mauthner im Verhältnis zu Ernst Mach	12
2.1.2 Identität zwischen Judentum, Deutschnationalismus und der Prager Existenz	15
2.1.3 Grundzüge von Mauthners Sprachkritik	19
2.2 Wittgensteins Versuch, die Sprachkrise zu überwinden	27
2.2.1 Die beschreibbare Welt des TLP	28
2.2.2 Die Sprachspiele und ihre Regeln in den PU	33
2.2.3 Bilder als komplexe Sprachspiele	36
3. Bewusstsein als narratives Verfahren	42
3.1 Bewusstseinserzählungen als Zusammenwirken verschiedener Systeme	43
3.2 Erzählformen von Bewusstsein bei Dorrit Cohn	47
3.2.1 Bewusstsein in der dritten Person	48
3.2.2 Bewusstsein in der ersten Person	57
4. Bewusstseinskonstruktion bei Bayer, Beckett und Sarraute	63
4.1 Die Krise der Wahrnehmung	64
4.2 Der Umgang mit Bildern	73
4.3 Aus dem Bild wird die Schablone	79
4.4 Die Konstruktion von Bewusstsein unter Einfluss von Sprachskepsis	87
4.4.1 Die unterschiedlichen Erzählinstanzen	87
4.4.2 Bewusstsein als Text und Text als Bewusstsein	93
5. Conclusio	96
Bibliographie	99
Siglen	105
Danksagung	107
Curriculum Vitae	108

1. Einleitung

Es scheint selbstverständlich zu sein, dass die Dinge eigene Namen besitzen: Eine Uhr ist eine Uhr und ein Auto ein Auto. Aber ist ein Ball auch ein Ball? Ein simpler Sprachbegriff, der Namen wie Täfelchen zuweist, gerät schnell ins Wanken. An scheinbaren Nebensächlichkeiten wie der kleinen Polysemie „Ball“, einem mehrdeutigen Begriff, lässt sich eine ganze Philosophie aufbauen. Sie versucht durch eine Mischung von Skepsis und hohem Sprachbewusstsein einen genaueren Begriff davon zu erlangen, was „Wirklichkeit“ bedeutet wenn diese durch die Sprache festgelegt ist. Diese Skepsis gegenüber der Sprache bezieht sich nicht bloß auf „Namen“ und Bezeichnungen. Unter dem Begriff der „Sprachskepsis“ entwickelte sich eine Strömung innerhalb von Philosophie und Literatur, die der Sprache als erkenntnisförderndem Medium gegenüber ein grundlegendes Misstrauen entgegenbringt. Die literarische Erforschung dieses Phänomens führte seit der Jahrhundertwende durch das gesamte 20. Jahrhundert zu immer neuen literarischen Formen und brachte manche Gattungen an ihre Grenzen. Sprachskepsis steht für einen kritischen, bewussten und mitunter experimentellen Umgang mit Sprache, der sich nicht mit tradierten Beschreibungen zufrieden gibt, sondern versucht, Wirklichkeit mit adäquaten Mitteln zu beschreiben.

Ein beliebtes frühes Anwendungsfeld der Sprachkritiker innerhalb der Literatur wurde der realistische Roman, der sich im 19. Jahrhundert entwickelte. Der Realismus geht von einer geordneten Welt aus, die sich mit möglichst präzisen Methoden beschreiben lässt, da wir uns eine Vorstellung von den Dingen machen können und sollen. Ein realistischer Eröffnungssatz, wie zum Beispiel der aus *Effi Briest*, wirft die Leser:innen sofort in eine konkrete Situation: „In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie von Briest bewohnten Herrenhauses zu Hohen-Cremmen fiel heller Sonnenschein auf die mittagsstille Dorfstraße, während nach der Park- und Gartenseite hin ein rechtwinklig angebauter Seitenflügel einen breiten Schatten erst auf einen weiß und grün quadrierten Fliesengang und dann über diesen hinaus auf ein großes, in seiner Mitte mit einer Sonnenuhr und an seinem Rande mit einer Sonnenuhr und an seinem Rande mit Canna indica und Rhabarberstauden besetztes Rondell warf“ (Fontane 1979, 7). Dieser Satz baut auf einer Reihe impliziter Annahmen auf, die sich der Sprache, der Beschreibung entziehen: Objekte werden definiert, ein Kurfürst ins Spiel gebracht, als seien sie Teil eines unveränderlichen Kosmos, der für die Literatur nur in Form treffender Worte aufgeklärt werden müsse. Dabei wird die ideologische Prägung der Begriffe völlig übergangen, mit denen die Welt beschrieben wird. Sorgen implizite Annahmen nicht weniger für *Bedeutung*, als für eine *Ausdeutung*? Wie sieht dies bei inneren, beziehungsweise men-

talen Vorgängen aus, die nicht so klar verhandelbar sind, wie ein „Kurfürst“ oder ein „rechtwinklig angebauter Seitenflügel“? Wie lassen sich derartige Phänomene jenseits der alltäglichen Wahrnehmung adäquat beschreiben? Fragen wie diese sorgten nicht nur zur Jahrhundertwende für ästhetische Experimente in der Literatur. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde an avantgardistische und moderne Traditionen angeknüpft oder diese in den Ländern, die sie durch den Nationalsozialismus weitestgehend verpasst hatten, breiter aufgearbeitet. Autor:innen, die sich in diesem Umfeld betätigten, waren Konrad Bayer, Samuel Beckett und Nathalie Sarraute.

Ihre Werke *der sechste sinn* (1963), *Comment c'est* (1961) und *Portrait d'un inconnu* (1948) zeichnen außergewöhnliche ästhetische Ansprüche aus, die auf sprachkritische Tendenzen zurückgehen. Als Primärtexte, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden sollen, beschäftigen sie sich alle auf einer formalen Ebene mit kognitiven Prozessen: Darunter finden sich sinnliche Wahrnehmung, Erinnerung, das Verhältnis zwischen innerer und äußerer Erfahrungswelt. Sie alle lassen sich unter dem Begriff des Bewusstseins zusammenfassen. Weshalb dafür genau diese Werke ausgewählt wurden hat mehrere Gründe. Der vorliegenden Masterarbeit gehen verschiedene Vorarbeiten voraus, die sich individuell mit den hier bearbeiteten Autor:innen oder verwandten Strömungen (z.B. der *Wiener Gruppe* oder dem *Nouveau Roman*) beschäftigten. Im Zuge dieser Vorarbeiten zeichneten sich einige Ähnlichkeiten bei den Autor:innen im Umgang mit Sprache ab, die sie für diese Arbeit interessant machten. Die konkreten Werke wurden aufgrund der Gemeinsamkeit gewählt, äußerst untypische „Romane“ zu sein, deren Autor:innen in drei unterschiedlichen Sprachräumen geprägt wurden. Der Begriff Roman ist zwar zutreffend, alle drei Texte sind als solche ausgewiesen, aber an den Grenzen der Gattung anzusiedeln.

Konkret soll in dieser Arbeit geprüft werden, inwiefern Sprachskepsis einen Einfluss auf die Konstruktion von Bewusstsein ausübt und folgt dabei einer analogen Forschungsfrage. Die Arbeit ist dafür in einen theoretischen und einen praktischen Teil gegliedert. Zunächst wird der Sprachskepsis-Komplex aufgearbeitet. Seinen Anfang nahm dieser mit den Arbeiten von Ernst Mach, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der experimentellen Physik und Wissenschaftsphilosophie für eine Erschütterung sorgte, die tradierte Weltbilder infrage stellte und einen wesentlichen Beitrag für Poetiken der Moderne lieferte. Vor allem seine Position, dass Sprechen grundsätzlich metaphorisch sei, lieferte genügend Gründe sich allmählich vom Realismus zu distanzieren. Mach wird bereits im Verhältnis zu Fritz Mauthner, einem seiner Schüler, eingeführt. Der Sprachkritiker Mauthner lieferte mit den *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (1906) die erste umfassende Theoretisierung der Sprachskepsis, die sowohl Beckett, als auch Bayer bekannt war. Darüber hinaus waren die *Beiträge* Ludwig Wittgenstein bekannt, der die Problematisierung

der Sprache in dieser Arbeit beschließt. In seinen Arbeiten verwirft Wittgenstein die Position Mauthners und versucht auf zwei sehr unterschiedlichen Arten die Sprachkrise zu überwinden, beziehungsweise, einen Umgang mit ihr zu finden. Seine späte Philosophie markiert einen Wendepunkt in der analytischen Auseinandersetzung mit Sprache, weshalb sich zwischen diesen drei Namen eine gewisse Entwicklung nachvollziehen lässt. Sie wurden aus diesem Grund gewählt und liefern eine Grundlage für die Schaffung einer eigenen Analyseeinheit. Mithilfe des Bild-Begriffs, einer Metapher für die Wahrnehmung, wird von Mach bis Wittgenstein nachvollzogen, inwiefern sich sogenannte „Empfindungskomplexe“, die wir zum Beispiel mit einem Namen versehen würden („Auto“, „Uhr“, „Ball“, ...) zu einem für die Literatur nutzbaren Einheit formen lassen. Diese Einheiten werden in dieser Arbeit „Schablonen“ genannt werden. Es handelt sich dabei nicht nur um Gegenstände oder einzelne Worte, sondern kann sich auch um Wittgenstein’sche Sprachspiele, wie etwa das „Bitten“ oder „Fluchen“ handeln. Es geht dabei um textuelle Einheiten, die sich weiter zerlegen lassen würden, aber als Einheiten in einen Text montiert werden: Die Sprache wird hierbei zu Material.

Der dritte Teil der Arbeit untersucht, wie sich diese Schablonen ordnen lassen. Dafür wurde die Annahme getroffen, dass es in prosaischen Texten üblicherweise eine Erzählinstanz als rahmende Einheit braucht. Für die Aufarbeitung möglicher Erzählinstanzen wurde daher mit Texten aus der Narratologie gearbeitet. In einem ersten Teil wird mithilfe eines Textes von Rubin und Greenberg (2003) mittels Analogiebildung versucht zu zeigen, dass auch innerhalb der „Brain Sciences“ Bewusstsein als ein Zusammenwirken unterschiedlicher Systeme angenommen wird. Die Idee dieser unterschiedlichen „Module“ ist deutlich älter als der Text von Rubin und Greenberg, wurde bereits im 19., wie dann im 20. Jahrhundert etwa von Chomsky intensiv bearbeitet. Für den Rahmen wurde jedoch die Analogie als ausreichend empfunden, da sich in dem Umfang die linguistischen Bedingungen nicht angemessen untersuchen lassen. Ähnlich verhält es sich mit der gewählten Erzähltheorie. Der zentrale Text hierfür ist Dorrit Cohns *Transparent Minds* (1978), der von aktuelleren Texten von Palmer (2011) oder Fludernik (1993) lediglich ergänzt wird. Der Grund ist einerseits die anhaltende Aktualität, auf die später noch eingegangen wird, andererseits der Umfang des Werks. Cohn versucht einerseits Textstellen in einer gewissen Tiefe zu analysieren und gleichzeitig für eine Kategorienbildung zu sorgen, die dem Erkenntnisinteresse angemessen schien.

Noch bevor diese Kategorien im vierten, analytischen Teil zur Anwendung gebracht werden, wird entlang der Struktur aus dem zweiten Teil die Sprachskepsis in den Werken von Bayer, Beckett und Sarraute untersucht. Dabei soll von der Krise der Wahrnehmung ausgehend die Sprachskepsis als inhaltliche Dimension überprüft werden. Es soll nachvollzogen werden, inwiefern die Problema-

tik thematisiert wird und wie sich dies auf die formale Umsetzung, auf die Bildung von Schablonen auswirkt. Später soll überprüft werden, inwiefern sich diese innerhalb der verschiedenen Kategorien Cohns verhalten. Dabei soll die Annahme geprüft werden, dass es sich bei der Konstruktion von Bewusstsein in der Literatur, um eine Literatur des Verhältnisses handelt. Das Verhältnis zwischen Erzählperspektive und Schablonen sorgt für eine besondere Form von „Spannung“, welche durch die *Bedeutung* der Sprache entsteht. Es läge also an den Verhältnissen des Textes, inwiefern sich Bewusstsein gestaltet. Es wird angenommen, dass dabei eine Verschiebung der Referenzen stattfindet: Nicht mehr die Bezeichnung des Wortes verleiht dem Text Sinn, sondern die kontextabhängige Verwendung von Sprache.

2. Sprachskepsis

Bayer, Beckett und Sarraute suchten auf unterschiedlichen Arten nach Möglichkeiten mit ihrer Sprache der Wirklichkeit gerecht zu werden, die sich in ihren Augen nur ungenügend fassen lässt. Als Gemeinsamkeit ließ sich bald die Sprachskepsis ausmachen, die dem Misstrauen im literarischen Modernismus ein theoretisches Fundament ist. Diese Theorie, die keine Schule darstellt sondern eine lose Gruppe von sich aufeinander beziehenden Autor:innen¹ und Texten, stellt in dieser Arbeit den Ausgangspunkt dar. Sie ist nicht nur einer der grundlegenden Faktoren, der die literarische Moderne erst ermöglicht hat, sondern auch Gegenstand anhaltender Diskurse. Zur Zeit von Bayer, Beckett und Sarraute hatte Sprachskepsis einmal mehr Konjunktur. Dies hatte einerseits mit der vom zweiten Weltkrieg und dem Nationalsozialismus „kontaminierten“ Sprache zu tun. Andererseits mit der Tatsache, dass gewisse Entwicklungen in der Philosophie erst nach dem Krieg breiter rezipiert wurden. In ihrem frühen Essay *Ludwig Wittgenstein - Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* (1953) schreibt Bachmann vom „einzigen Buch, das er zu Lebzeiten herausgab, [mit] einer[m] Titel so ohne ‚appeal‘, daß sich, mit Ausnahme eines kleinen Kreises von Fachgelehrten, niemand daran vergriff“ (Bachmann 2010, 12). Die breitere Rezeption der Werke Wittgensteins änderte dies. Sowohl Beckett als auch Bayer rezipierten ihn, letzterer hatte ihn sogar auf seiner „vaterländischen liste“, auf der er verschiedene wichtige Einflüsse versammelte, stehen (vgl. Bayer 2018, 16). Wittgenstein selbst verweist in seinem *Tractatus logico-philosophicus* (1922; TLP) auf Fritz Mauthner, der die Sprachskepsis erstmals in seinem umfangreichen Werk *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1906) theoretisierte. Mauthner selbst hörte als Student Vorlesungen von Ernst Mach, der auch in dieser Arbeit den Begriff der Sprachskepsis begründet.

Ein vermuteter Erkenntnisgewinn einer Lektüre wahrnehmungskritischer Autor:innen mit analytischer Sprachphilosophie, sowie der ihr vorangehenden Sprach- und Erkenntniskritik, war ein Grund für ihre Auswahl als theoretisches Fundament dieser Arbeit. Sie folgt dem Wunsch, Verständnis darüber zu erlangen, wie das sprachkritische Denken die Autor:innen bei der Konstruktion ihrer Bewusstseinsmodelle beeinflusst haben. Dieses Kapitel dient dazu, einen Überblick über die Hintergründe dieses Phänomens zu liefern, sowie entlang ausgewählter Primär- und Sekundärtextstellen von und zu Mauthner und Wittgenstein aufzuzeigen, welche Passagen aus ihren Werken sich für eine derartige Spurensuche heranziehen lassen. Begonnen wird allerdings bei den Arbeiten von

¹ Wobei angemerkt werden darf, dass es sich in der Zeit, als Sprachskepsis aufkam, vor allem um männliche Autoren gehandelt hat und eine feministische Kritik des Phänomens selbst ein interessanter Ansatzpunkt für Arbeiten zu diesem Thema wäre.

Mach, die einen wichtigen Beitrag zum Aufkommen von Wahrnehmungskrise und Sprachskepsis geleistet haben und mit seinem Einfluss auf Mauthner.

2.1 Sprachskepsis bei Fritz Mauthner

2.1.1 Mauthner im Verhältnis zu Ernst Mach

Der 23-jährige Student Mauthner hatte wichtige Impulse für seinen „Kampf gegen Scheinbegriffe in Alltags- und Wissenschaftssprache“ (Hartung 2013 (1), 7) von Mach erhalten. Als Experimentalphysiker und Philosoph war dieser eine der prägendsten Figuren der Wissenschaftsphilosophie seiner Zeit und sein Einfluss auf Fritz Mauthner könnte nicht überschätzt werden (vgl. Gori 2021, 383).

Mach war keine zehn Jahre älter als Mauthner und entwickelte große Teile seines Werks parallel zu ihm. Die *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen* (1886), ein Hauptwerk Machs, erschien wenige Jahre vor den *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (1906) und hat einen erheblichen Abdruck in Mauthners Werk hinterlassen. Dabei sind beide Werke in einer Zeit um die Jahrhundertwende veröffentlicht worden, in der der Begriff der „Lebensphilosophie“ und die Werke ihrer Vertreter sehr populär waren. Dazu zählen etwa Bergson und Dilthey, die sich einer von Nietzsche ausgehenden Metaphysik des Willens unterwarfen (vgl. Hajos 1991, 5). Mach, ein selbsterklärter Anti-Metaphysiker, entwickelte demgegenüber den „phänomenalistischen Positivismus“ (ibid., 8), der nach einem Wirklichkeits- und Wissenschaftsbegriff unter völligem Ausschluss der Metaphysik strebte, um ein möglichst klares Bild von der Wirklichkeit zu bekommen.

Der Ausgangspunkt seiner Kritik war der sogenannte „naive Realismus“ des „gemeinen Mannes“ (ibid., 11), in dem eine Einheit von Denken, Wahrnehmen und Handeln hergestellt wird. Dies hält Mach für einen metaphysischen Akt, da die Erscheinungen innerhalb der der Mensch handelt, lediglich vom Menschen als solche wahrgenommen werden und nicht vollkommen objektiv seien. Die Frage nach der Objektivität ist eine der treibenden Kräfte des gesamten sprachskeptischen Komplexes, ebenso wie das Zusammenwirken unterschiedlicher Systeme bei der „Erzeugung“ von Wirklichkeit. Es findet dadurch eine enorm wirkmächtige Verschiebung statt, die Philosophie, Wissenschaft und Kunst vor ein Problem stellt, das auch heute noch für hohe Beschäftigung sorgt und in diesem Zitat sehr gut zusammengefasst ist:

„Man betone nicht die Einheit des Bewusstseins. Da der scheinbare Gegensatz des *wirklichen* und der *empfundenen* Welt nur in der Betrachtungsweise liegt, eine eigentliche Kluft aber nicht existiert

[sic], so ist ein mannigfaltiger zusammenhängender Inhalt des Bewusstseins um nichts schwerer zu verstehen, als der mannigfaltige Zusammenhang der Welt.“ (Hajos 1991, 11)

Die Folge bedeutet die Aufhebung eines Dualismus, der Aufhebung einer Trennung von erkennendem Subjekt und erkanntem Objekt. Der an seine Stelle tretende Monismus, die Einheit der Zusammenhänge, ist eine Verschiebung von kaum zu überschätzender Tragweite. Sie schafft eine verschwimmende Grenze zwischen dem Ich und der Objektwelt, da die Objekte nur als sinnliche Reflexion des Ich begreifbar sind. Beim Objekt handelt sich um Informationskomplexe, aus denen wir ein Objekt konstruieren, nicht mehr um klare abgegrenzte Entitäten. Die Informationen sind die sogenannten Elemente, die Grundbausteine der Wahrnehmung, aus denen wir Information ableiten. Dazu zählen zum Beispiel Farben, die wir aufgrund physikalischer und biologischer Prozesse wahrnehmen, die manipulierbar sind und daher letztlich nicht sicher gegeben. Ein Apfel ist beispielsweise nicht rot, weil er rot *ist*, sondern weil er uns unter gewissen Bedingungen rot *scheint*. Daraus lassen sich zwei Schlussfolgerungen ziehen: Einerseits können die physikalischen Bedingungen (z.B. das Licht) manipuliert werden. Andererseits ist die Information, die die Netzhaut an das Gehirn weitergibt, abhängig vom biologischen Wahrnehmungsapparat Auge. Mach schlägt nun vor, die physikalischen Umstände in Bezug auf die biologischen Bedingungen von Wahrnehmung zu überprüfen (vgl. Hajos 1991, 16). Ist dieser Prozess einmal durchgedacht, stellt sich die Aufhebung der Unterscheidung von psychischen und physiologischen Prozessen ein. Aber was ist abseits dieser Interpretation dann gegeben? Der Antimetaphysiker Mach wendet sich hier gegen Kant und dessen Vorstellung von einem „Ding an sich“ (vgl. Mach 2008, XI) und behauptet unter Verweis auf die Rückbindung der Objektwelt an das Ich, dass es abseits der Empfindungen keine Möglichkeit gibt, Aussagen über die Wirklichkeit zu treffen. Das Ich ist Teil des Objektivationsprozesses, bei dem aus den Empfindungskomplexen Körper gebildet werden, Dinge werden, von denen wir uns ein Bild machen. In der vorliegenden Arbeit sollen diese subjektiven Bilder, etwas zugespitzt, als Wahrnehmungsschablonen bezeichnet werden. Der Begriff der Schablone wird darüber hinaus noch durch die Arbeit hindurch prägend sein und in der Analyse ein wichtiges Werkzeug darstellen. Bilder im Mach'schen Sinn funktionieren analog zum Tisch, der für uns deshalb ein Tisch ist, weil die zugehörigen Empfindungskomplexe einer gewissen, uns bekannten Informationsstruktur unterworfen sind. Am Beispiel der „Schmerzschwelle“ (vgl. Hajos 1991, 21) wird gezeigt, wo die Grenzen der Objekte verlaufen und warum sich solche Grenzen überhaupt ziehen lassen. Je stärker der von einem Objekt ausgehende Reiz auf die menschlichen Sinnesapparate einwirkt (dies kann zum Beispiel die enorme Leuchtkraft der Sonne, oder ein für den Menschen unangenehm lautes Geräusch sein), desto schwerer wird die Objektivation. Unter dem verursachten Schmerz wird die menschli-

che Reflexion in Gang gesetzt, die in einem ersten, elementaren Schritt die Aufmerksamkeit auf den eigenen Körper richtet. Sie versucht die Reize einzuordnen, die die Wahrnehmungsschablone des uns geläufigen Objekts sprengen und außerhalb einer gewissen, für die menschlichen Sinne angenommen, biologischen Matrix liegen: „Je weniger Gegenständlichkeit, desto weniger Bewusstsein“ (ibid.) ist die Schlussfolgerung.

Der Empfindungsbegriff wird spätestens bei der Objektivation zum Zentrum der Begriffs-
welt des Mach'schen Monismus. Ein weiteres relativ einfaches und subjektives Beispiel, einer für
Mach prägenden Erfahrung, illustriert den Empfindungsbegriff anschaulich: „An einem heiteren
Sommertage im Freien, erschien mir einmal die Welt samt meinem Ich als *eine* zusammenhängende
Masse von Empfindungen, nur im Ich stärker zusammenhängend“ (ibid., 24). Die Empfindung ist
die Wirkung, die Information, die dem Ich durch Vermittlung seines Leibes mitgeteilt wird (vgl. Ha-
jos 1991, 18) und eben nicht mehr als das. Die Empfindungskomplexe werden zur angenommenen
Realität hinter der eine weitere, objektive Realität liegt, auf die der Mensch als sinnliches Wesen
keinen Zugriff hat. Die Synthese der Bereiche der „reinen Empfindung“, die Machs Ziel gewesen
wäre, gelingt nicht und versetzt das Ich in die Situation sich mit dem Dualismus zwischen ange-
nommener und eigentlicher Wirklichkeit umzugehen (vgl. ibid., 33). Gori zitiert die Wissenschafts-
theoretikerin Mary Hesse, die ihren auf Mach aufbauenden Standpunkt gut zusammenfasst und
gleich wie Mach annimmt, that „there is an external world, ,independent of human beings and their
knowledge“ (Gori 2021, 389), dass aber jede Aussage, die sich darüber treffen lässt, eine konstruk-
tivistische ist und daher Gegenstand eines konstanten Ringens um die Wirklichkeit.

Das Mach'sche Ich, in dem die Grenzen zwischen physiologischer und psychologischer Na-
tur verschwimmen, lässt sich nicht mehr als abgegrenzte Einheit wahrnehmen. Es wird viel eher als
„Bündel von Sinneselementen“ (Fiedl 2000, 173) verstanden. Dieses Bündel, eine als Zusam-
menschaffung von Wahrnehmungen angenommene Struktur, unter einem Begriff zu subsumieren, scheint
dem Mach'schen Sensualismus zu gewagt, wie der darauf aufbauende Ausspruch vom „unrettbaren
Ich“ deutlich macht. Von hier ausgehend ist jede Annahme über das Ich nur noch tautologisch: Ich
bin Ich, denn mit dem, was sich darunter verbirgt, hat der Begriff an sich nichts mehr zu tun. Diese
Tautologie führt zu einer für Mauthner wesentlichen Implikation: Die Sprache, die Begriffe lassen
sich nicht mehr einem Ding selbst zuschreiben, sie verliert ihre Fähigkeit abzubilden. Schon bei
Mach wird jede Form von sprachlichem Ausdruck zur Metapher oder zur Tautologie und eine wich-
tige epistemologische Konsequenz gezogen, die Natur- und Geisteswissenschaft als ein und diesel-
be Materie betrachtet. Es gibt eine ganze Wirklichkeit, für deren Erforschung Zeichensysteme ge-
braucht werden, die sich eigentlich gar nicht mehr daran festmachen lassen. Auf dieses Problem

wird im Zuge der Grundzüge der Sprachkritik Mauthners noch näher eingegangen. Davor rückt noch eine zweite Krise in den Vordergrund, die konkret das Ich von Fritz Mauthner betrifft.

2.1.2 Identität zwischen Judentum, Deutschnationalismus und der Prager Existenz

Neben Mach ist ein für Mauthner zentraler Einfluss Hermann Paul gewesen, der eine Synthese aus der damals vorherrschenden synchronen und diachronen Analyse von Sprache betrieben hat (vgl. Ares 1995, 95). Die diachrone Analyse interessieren vor allem die Veränderungen in der Sprache, gegenüber der synchronen Analyse, die ihre Funktionsweise zu gegebenen Zeitpunkten als Facetten eines geschlossenen Bedeutungssystems betrachtet. Dieser Zugang stand im wesentlichen auf drei methodischen Säulen: „Philologie, Geschichte und Psychologie“ (ibid., 96). Hier tritt zum einen erneut das Zusammenwirken unterschiedlicher Systeme auf, und zum anderen sind gerade diese drei Systeme womöglich Schlüssel dafür, warum Mauthner hier einige wichtige Anleihen erhalten hat: Seine eigene Biographie lässt sich als ein Ringen mit den Begriffen vor gerade diesem Zusammenwirken begreifen.

Mauthner wurde 1849 in Horiče geboren, einer Kleinstadt, aus der seine Familie bald wegzog, um nach Prag zu gehen. Aus diesem Verhältnis von ländlicher Kleinstadt und Prager Bürgertum entwickelten sich wesentliche Aspekte seiner Prägung. Einer davon war die kulturelle Situation, in der er in Prag heranwuchs: Das Umfeld seiner Familie sprach vorwiegend Deutsch, während andere Bevölkerungsschichten wiederum Tschechisch sprachen. Er lebte in Prag, sprach eine andere Sprache, und gehörte aufgrund seiner jüdischen Wurzeln doch nicht zu dem von ihm später verehrten Deutschtum. Dabei war seine Familie nur in ethnischer Hinsicht jüdisch und eigentlich völlig konfessionslos, allerdings ohne offiziell aus der Religionsgemeinschaft auszutreten, ein Schritt, den Mauthner selbst erst relativ spät ging. Für Mauthner hat dieser „Mangel an Konfession“ (ibid., 22) ein freiheitsstiftendes Element in sich getragen. Entbunden von der Religion fühlte er sich frei seiner erkenntnistheoretisch grundierten Philosophie ohne Schranken nachzugehen. Eine Annahme, die sich nur unter der Bedingung treffen lässt, dass die Abwesenheit der Religion, der man eigentlich zugehörig ist, deren Zugehörigkeit einem auf den Leib geschrieben wird, keine Schranke ist. Die Frage nach der Identität² scheint eine viel stärker leitende Funktion auf Mauthner ausgeübt zu

² Ohne zu viel Bedeutung hineinzulegen, soll nur kurz die von Hajos beschriebene Angst vor der „fluiden Identität“ (vgl. Hajos 1991) bei Ernst Mach angemerkt sein. Die Identität, die sich vor allem bei Bayer und Beckett stellenweise auf die Seite absoluter Grenzenlosigkeit (das Ich ist die Welt, im Sinne von Solipsismus) oder ihrem totalen Gegenteil, des absoluten Selbstverlusts, schlagen muss, scheint auch für Mauthner eine Bedrohung dargestellt zu haben, wenn man seine Schriften und die Sekundärliteratur vergleicht.

haben, als er sich durch die Abgrenzung von der Konfession an Freiheit wohl eingehandelt hat und hat ihn zeitlebens beschäftigt. Mauthners Identitätskonflikt ist schlussendlich ein Ringen um adäquate Selbstzuschreibung, eine Frage die er bis zum Schluss nicht vollumfänglich beantworten konnte, vielleicht auch, weil eine Antwort darauf nicht möglich ist. Seine Heimatlosigkeit wirft die Frage auf, inwiefern die gesellschaftlichen Verhältnisse, die für den Entstehungszusammenhang seiner Sprachkritik eine essentielle Rolle einnehmen, gemeinsam mit dem Sensualismus von Mach wirken können.

Die erste Nicht-Heimat, mit der er früh konfrontiert war, ist das Judentum. Der Grund warum die Familie von Horiče nach Prag zog, liegt auch im komplexen Verhältnis seiner jüdischen Eltern zur eigenen Religion. Der Vater bevorzugte die „papierne Sprache“ (Robertson 2004, 65) der deutschsprachigen Prager gegenüber der „erdgewachsenen Sprache“ (ibid.) der Landbevölkerung, die ohnehin hauptsächlich Tschechisch sprach. Beide Sprachen, die Mauthner auch „Duktus“ und „Mauscheln“ nennt und speziell jüdische Sprachformen waren, spielen in seiner Sprachkritik eine entscheidende Rolle: Sie werden zum Sinnbild einer Fremdbestimmung durch eine Sprache, die sogar auf der Ebene des Klangs Zwänge auferlegt. Die papierne Sprache lehnte Mauthner selbst zwar aufgrund mangelhafter Sprachfärbung ab, aber die Nähe ihrer Träger:innen, die deutschsprachige Bevölkerung Prags, suchte er noch stärker als sein Vater, der in der Nähe zum Deutschtum bereits einen Gewinn sah. Mauthners selbst wurde sogar ein Verfechter des Deutschtums, dessen Engagement mit einer weitgehenden Ablehnung des Judentums einherging, die Gershon Weiler in vier Punkten zusammenfasst: „1) his opposition to the Jewish religion; 2) his aversion to the Jewish manner of speech („mauscheln“); 3) his rejection of a separate Jewish identity; 4) his hostility to the ‚Ostjuden‘, whose growing presence threatened the progress of successful Jewish assimilation in Germany“ (Goldwasser 2004, 52). Unter dem Einfluss Machs ging es auch Mauthner um wirklichkeitsnahe Weltbilder, in denen die Religionen als systematische Verehrung von Göttern eine eher geringe Rolle spielten. Dennoch tritt Religion als solche auf, wenn es etwa im *Wörterbuch der Philosophie* heißt: „Trotzdem haben die besten Schriftsteller aller modernen Kulturnationen, auch nachdem der Sieg des Deismus das Bekenntnis zu einer bestimmten Religion nicht mehr duldet, das Wort *Religion* mit gutem Gewissen nach wie vor gebraucht für das Verhältnis des Menschen zu dem namenlosen oder gar zu dem immanenten Götter ihrer Weltanschauung“ (Mauthner 1980, 311). Die Abkehr von monotheistischen Religionen führt bei Mauthner später, wie weiter unten besprochen wird, zu einer für ihn typischen Mystik, die er an der Welt hinter der Sprache festmacht. Viel wichtiger als der gelebte Glaube scheinen für ihn am Judentum die weltlichen Assoziationen gewesen zu sein, die er als unfreiwillig identitätsstiftend empfand. Die Assimilation war für ihn nicht nur

ein wichtiger Begriff im Bezug auf sein eigenes jüdisches Dasein, sondern auch ein Standpunkt den er zeitlebens vertreten hat, der auch persönliche Konsequenzen nach sich zog. Als jemand, der davon ausging, dass das Umfeld die eigene Sprache und damit das eigene Denken stark prägte, ging er immer wieder davon auch, dass ihm selbst etwas „Jüdisches“ anhaftete, dass, wie er in einem Brief an seinen Freund Gustav Landauer schrieb, „Ich mich nur [als] ein Deutscher fühle; dabei weiß, daß mein Gehirn irgendwie einen Duktus hat, den man jüdisch nennt; um so schlimmer oder um so besser, ich kann es und will es nicht ändern“ (Goldwasser 2004, 53). Seinen Identitätskonflikt versucht er immer wieder auf verschiedenen Wegen einzukreisen, gerade über das Problem der sprachlichen Begriffe und ihrer Assoziationen. Immer wieder stellt sich Mauthner die Frage, ob er sich vollumfänglich als Deutscher fühle, oder fühlen könne, oder ob etwas an ihm, oder seinem Denken inhärent jüdisch sei. Jene Momente in denen sich das Gesellschaftliche und die eigene Biologie treffen, sind für Mauthners Sprachkritik wichtige Bruchstellen. Was macht einen Menschen „jüdisch“, wenn dieser Begriff nicht ohnehin vollkommen arbiträr ist? Mithilfe von Begriffen versuchen die Wirklichkeit festzusetzen und in Eindeutigkeiten zu zwingen, schien ein unmögliches Unterfangen zu sein. Obwohl er versuchte sich zu assimilieren und deutsche Positionen gegen das Judentum annahm, verdrängte er „das Jüdische“ doch nicht vollständig aus seiner Identität. Das zeigt sich einerseits in seinen *Erinnerungen* (1918), in denen er von einem „guilty pleasure“ (ibid., 57) berichtet, das ihm das Aufsuchen des jüdischen Viertels mit dem Ziel deutsche Bücher von jüdischen Händlern zu kaufen, bereitet habe. Andererseits stellt er sich auch in Tradition mit jüdischen Denkern, denen er sich verbunden fühlte, nannte in den *Erinnerungen* etwa Jesus, Spinoza und Heine (ibid., 59), oder Solomon Maimon, der für Mauthner ein wichtiges Vorbild war, um seinen eigenen Skeptizismus zu formen und gleichzeitig seine jüdische Identität anzunehmen, was ihn aus dem „Duktus“ eine umfassende Philosophie schaffen ließ.

Weniger zögerlich war Mauthner, wenn es darum ging den Deutschnationalismus zu rechtfertigen oder zu verteidigen. Wie schon aus dem Brief an Landauer deutlich wird, war seine Haltung diesbezüglich sehr klar, was für einen radikalen Skeptiker als Überraschung bezeichnet werden kann. Mauthner selbst versuchte diesen Gegensatz zwischen dem Jüdischen und dem Deutschen mit einer von ihm beschriebenen philologischen Verwandtschaft zwischen dem hebräischen „Amhorez“ und dem Wort „Deutsch“ (ibid., 54). Amhorez bedeutet Mauthner zufolge „Nicht-Jude“ oder „Ungläubiger“. Für ihn stellte diese Verwandtschaft einen logischen Widerspruch dar, die zu vereinen schwierig war, wo „Amhorez“ aus jüdischer Sicht, den Gegenauen Gegensatz von „Jude“ bezeichnete. Eine Symbiose schien ausgeschlossen und Mauthner erklärte sich wortreich zum Anhänger des Deutschtums. Zum einen verlangte er die Assimilation seiner jüdischen Mitmenschen, zum an-

deren leistete er dem selbst Folge. Als 1873 im Zuge der „Gründerkrise“ der Antisemitismus zunahm wurde die jüdische Gemeinschaft zunehmend mehr als „Rasse“ und weniger als „Glaubensgemeinschaft“ eingestuft, was 1881 erstmalig in einem Text von Eugen Dühring gipfelte, in dem dieser erklärte, die „Welt gründlich von allem Judenwesen zu erlösen“ (Schapcow 2013, 27). Der Druck schien sich auch auf Mauthner auszuwirken, der 1891 schließlich aus dem Judentum austrat. Ziemlich konkret wird dies auch in Mauthners Roman *Der neue Ahasver. Roman aus Jung-Berlin* (1882) verhandelt, in dem der Protagonist Heinrich Wolff nach einer langen Reise bei seiner Rückkehr nach Berlin feststellen muss, dass sich das Klima verändert hat und seine jüdische Herkunft, die erst wenig Bedeutung für ihn hatte, zu einem Problem wird. Für Mauthner besteht letztlich ein zentrales Problem darin, dass die „jüdische Rasse und jüdische Religion nicht *reinlich* auseinandergehalten“ werden (ibid., 31; Hervorhebung J.H.). Am Beispiel des Wortes „reinlich“ lässt sich auch ein grundlegender Zug von Mauthners persönlichem Konflikt, aber auch seiner Philosophie unterstreichen, die auf eine gewisse Form von Eindeutigkeit in den Zuschreibungen zielen, jedoch an der Unmöglichkeit scheitern. Die Veränderungen, die sich in Mauthners Handeln diesbezüglich vollziehen, lassen sich auch besonders gut während des ersten Weltkrieges beobachten. Für ihn tritt die Philosophie angesichts der Weltlage in den Hintergrund und er beginnt im Sinne der Sache zu agitieren (vgl. ibid., 40). Ein Beispiel ist eine Replik auf den französischen Philosophen Henri Bergson:

„Das Schneiderlein der philosophischen Mode, hat uns Deutsche Barbaren genannt. [...] Der große Krieg wird uns weiterhin vor der Lächerlichkeit schützen, dass federgewandte deutsche Schriftsteller den glatten Lack von Bergson ernst nehmen, dass sie dem Lande eines Kant und eines Schopenhauer die Stilübungen Bergsons, als eine bedeutende Philosophie anpreisen.“ (ibid.)

Obwohl die Mehrheit der deutschen jüdischen Bevölkerung Solidarität mit der deutschen Position zeigte, war Mauthner in seinen Äußerungen besonders hart. Das lag nicht ausschließlich an der Feindschaft zwischen Deutschland und Frankreich, sondern auch an Bergsons ostjüdischer Herkunft, die noch einmal Mauthners Abneigung gegenüber den „Ostjuden“ unterstreicht, sowie seine fehlende Zurückhaltung dies als rhetorisches Mittel gegen Bergson einzusetzen. Vergleicht man die Literatur (etwa Schapcow 2013 und Goldwasser 2004) wird dies allerdings weder als eine dezidiert antisemitische Haltung Mauthners, noch als jüdischer Selbsthass interpretiert. Viel eher Ausdruck des Konflikts, der Mauthner sein Leben lang begleitet und der, über einen Brief von Gustav Landauer, nun auch eine Brücke zu Mauthners eigentlicher Sprachkritik schlägt. Die klare Haltung im Krieg war Landauer, der Mauthner nicht nur Freund und Gesprächspartner, sondern in wichtigen

Fragen auch Antipode war³, Anlass sich in einem Brief ziemlich entschieden dagegen auszusprechen: „Und auch jetzt: die Erschütterung ist da — der Fluss und die Bewegung — das beginnende Chaos — und der Sprachkritiker klammert sich an ‚Deutschland‘. Ich kann da nicht Größe des Ziels sehen, sondern Sentimentalität“ (ibid.44).

Was Landauer hier anprangert, soll im Rahmen einer stark verkürzten Zusammenfassung deutlich gemacht werden, die zur Sprachkritik selbst hinführt. Bis jetzt lassen sich zwei große stichwortgebende Konflikte oder „Linsen“ ausmachen, die Mauthners Blick auf die Wirklichkeit prägen. Zum einen ist da der Mach'sche Sensualismus, der das Individuum als zusammengewachsene Struktur von Sinneseindrücken begreift und das Ich eigentlich seiner eigenen Unmöglichkeit preisgibt. Alles Wahrgenommene ist physikalischen oder biologischen Präkonfigurationen unterworfen. Zugang zum Objekt „an sich“ haben wir keinen, daher, so der Antimetaphysiker, brauchen wir auch nicht danach suchen. Die Informationen, die wir aus den Sinneseindrücken vermittelt bekommen sind wir also gezwungen zu ordnen, oder, durch die Fähigkeit des Menschen sich an gewisse Konfigurationen zu gewöhnen, wird der Prozess beschleunigt. Die Art und Weise wie geordnet wird, bestimmt nicht zuletzt die Umgebung, in der der Mensch heranwächst. Mauthner musste dies am eigenen Leib erfahren und seine heterogene Identität, wirkte als normierende Kraft in mehrererlei Hinsicht. Alle „Konfliktparteien“ in Mauthners Ringen um seine Identität, sind Konzepte, die keinen vor-sprachlichen Ursprung kennen. „Deutschum“ und „Judentum“ sind Begriffe, die keinen „natürlichen“ Ursprung besitzen und daher keine Entsprechung in der Wirklichkeit kennen. Gleichzeitig, wie zu Beginn dieses Abschnitts erwähnt wurde, ändert sich Sprache und auch ihre Bedeutungen mit der Zeit. Der Wandel der Konzepte, die sich hinter den Begriffen verbergen, zieht hingegen wieder neue Erscheinungen nach sich und umgekehrt. Es ist eine wechselseitige Beeinflussung der Welt und der Sprache festzustellen, die auch im Zentrum von Mauthners Sprachkritik steht. Die Mikroebene der Empfindung auf der einen Seite und die Makroebene der abstrakten Konzepte auf der anderen. Dazwischen findet sich, was wir die „Welt“ nennen. Allerdings wird es nie zum Kurschluss zwischen Empfindung und Wort kommen, was die objektive Wirklichkeit für Mauthner in unerreichbare Ferne rückt.

2.1.3 Grundzüge von Mauthners Sprachkritik

Die Kritik Mauthners setzt an dem bereits beschriebenen, geschlossenen Bedeutungssystem der Sprache an. Einerseits geht es ihm um das Abstraktionsprinzip, welches die metaphorische Verwen-

³ Landauer kritisierte Mauthner zum Beispiel für dessen Verehrung großer, tatkräftiger Männer wie Bismarck oder Rathenau (vgl. Schapkov 2013, 43)

dung von jedem Wort und jedem Begriff überhaupt beschreibt. Das Wort „Stein“ stellt als Platzhalter für das Objekt eine Übertragung der Wirklichkeit in die Sprache dar. Die Bedeutung hebt den Stein vom einsilbigen Klang zum bezeichnenden Wort. Andererseits geht es um Sprache als historische „Altlast“, ein System in das man hineingeboren wird, in dem man heranwächst, das einem keine andere Wahl lässt, als mit Begriffen und den ihnen zugrundeliegenden Konzepten umzugehen, die eigentlich aus ganz anderen Zeiten stammen. Diese beiden Aspekte sieht Mauthner als Teil des selben Systems, das den Menschen stärker beherrscht, als umgekehrt. Daher sind auch kognitive Vorgänge für Mauthner stark von der Sprache beeinflusst. Wie auch im Bereich des Sensualismus, hatte er in den Grundpositionen seiner Kritik wichtige Vorläufer.

Friedrich Nietzsche & Max Stirner: Zwei wichtige Vorläufer Mauthners

Von Mach abgesehen sind für Mauthner zwei andere Philosophen bedeutsam gewesen, die auf dem Gebiet der Sprachkritik wichtige Vorarbeit geleistet haben. Zu nennen ist der auch später für Wittgenstein bedeutsame Gottlob Frege, aber auch Friedrich Nietzsche und der weniger bekannte Max Stirner, der bürgerlich Johann Caspar Schmidt hieß. Ihre Arbeit prägte Begriffe, die essentielle Grundbegriffe von Mauthners eigenem Denken wurden. Von Nietzsche hat Mauthner etwa den Gedanken aufgegriffen, dass „ein historisches Bewusstsein die Menschheit an ihre Vergangenheit ketten und für ein zukünftiges Leben unfähig macht“ (Hartung 2013, 69). Dass die Menschheit aufgrund der tradierten Erinnerung, ihrer überlieferten Sprache, unfähig ist, auf neue Wege zu kommen. Die Lektüre von Stirners Hauptwerk *Der Einzige und sein Eigentum*, das er als „furchtbare Buch“ bezeichnete, lehrte ihn, dass die Menschheit gezwungen ist „beim Denken oder Sprechen die Leichen der Vergangenheit mit sich herumzutragen“ (ibid.). Hier deutet sich schon die Sprache als objektivierter Ballast an, die, wie sich zeigen wird, eher ein Hindernis der unverstellten Begegnung ist und von Mauthner sehr geringschätzig behandelt wird. Die Sprache lügt, aufgrund ihrer Existenz als System toter Metaphern. Die Gründe dafür sollen im folgenden dargelegt werden, ausgehend von den Grundbegriffen Stirners und Nietzsches, bevor die Arbeit sich immer näher an den Kern der Mauthner'schen Sprachkritik bewegt.

Mit Nietzsche verbindet Mauthner eine Kombination aus den Teilbereichen der Grammatik, Logik und Psychologie. Wenn es etwa bei Nietzsche heißt, dass der Mensch „dank der unbewußten Herrschaft und Führung durch gleiche grammatische Funktionen auf bestimmte Möglichkeiten der Welt-Ausdeutung“ (ibid., 76) festgelegt ist, wird damit eine exemplarische Verbindung geschaffen. Dieses an Gesetze der Mechanik erinnernde Prinzip, die Verbindung von Wahrnehmung, Denken und Sprache vorzunehmen, ist ein wesentlicher Zug von Mauthners Sprachkritik, die ihre eigenen

erkenntnistheoretischen Bedingungen stets mitdenkt. Den Herrschafts- und Führungsbegriff lässt sich auch noch in einem Kontext lesen. Für Nietzsche ist die Sprache auch ein friedensstiftendes Mittel unter den Menschen. Sprachliche Konvention verpflichtet und ausgehend von neuzeitlichen Gedanken zum „state of nature“ im Sinne eines Thomas Hobbes wird für Nietzsche durch die Sprache der immer dauernde Krieg beendet. Das findet ein direktes Echo in Mauthners Werk, wenn er schreibt: „Durch Vertrag, durch verba de futuro allein konnte der natürliche Krieg aller gegen alle vermieden werden. Der Wille zum Frieden ist subjektives Recht (aus Egoismus); der Vertrag der immer eine Entäußerung ist (aus Egoismus). [...] Gerecht ist, wer sein Wort hält“ (Mauthner 1980, 304). Diese Dualität von Sprache als beschränktem und beschränkendem Mittel in Fragen der Welt-Ausdeutung und gleichzeitigem Regeln sozialer Vorgänge durch geteilte Bedeutung in der Konvention übernimmt Mauthner von Nietzsche. Sie beide konfrontieren das Subjekt mit seinen eigenen Unzulänglichkeiten: Dem erzwungenen Umgang mit Sprache und Wahrnehmung, sowie der Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst als Teil einer übergeordneten Instanz, der Gesellschaft. Nietzsche gründet damit das Wesen der Sprache im „Übersehen des Individuellen und Wirklichen“ (Hartung 2013, 76), das sich wiederum auf das Festhalten allgemeiner Begriffe bezieht. In diesem Festhalten oder Fixieren von Bedeutung meint Nietzsche den irrgen Glauben zu erkennen, es mit der Wahrheit selbst zu tun zu haben, während man es eigentlich mit einer Metapher des fraglichen Dings zu tun hat. Nietzsche kommt zu dem Schluss, dass die Sprache ein „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen [ist]. Die Wahrheiten sind sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind“ (ibid.). Mauthner *Beiträge* liefern hier ein direktes Echo, wenn es heißt, dass „sie (Worte und Menschen) zugleich reich und alt werden, durchs Altern verarmen, in der Benützung des Reichtums veraren“ (Mauthner 1999 I, 51). Dieser kritische Blick auf das Fixieren, auf die Relativität von Bedeutung lässt sich auch jenseits radikal-subjektivistischer Denkweisen finden. Als Beispiel dient Karl Mannheim, der sich in *Ideologie und Utopie* (1929), lange nach Mauthners *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* zu folgender Bemerkung hinreißen ließ:

„Die Welt der äußeren Gegenstände und der seelischen Erlebnisse scheint in einem beständigen Fluß zu sein. Verben sind für diese Situation adäquatere Symbole als Substantive. Die Tatsache, daß wir Dingen, die im Fluß sind, Namen geben, impliziert unvermeidlich eine gewisse, dem Schema des kollektiven Handelns gemäße Verfestigung. Die Ableitung unserer Sinnbedeutungen betont und verfestigt den fürs Handeln relevanten Aspekt der Dinge und verhehlt im Interesse des kollektiven Handelns zugleich den ewig fließenden Prozeß, der allen Dingen zugrunde liegt. Sie schließt eine Anordnung der Daten, die nach anderen Richtungen tendieren würde, aus. Jeder Begriff stellt eine Art

Tabu gegen andere mögliche Sinnquellen dar und vereinfacht und vereinheitlicht um des Handelns willen die Mannigfaltigkeit des Lebens.“ (Mannheim 2015, 21)

Das Beispiel scheint aufgrund der Anklänge an Machs „Fluss“ adäquat zu sein, um der Position von Nietzsche eine weitere zur Seite zu Stellen, die zu ähnlichen Schlüssen unter anderen Gesichtspunkten kommt. Auch Mauthner selbst war der Meinung, „das Fließende und Werdende des Lebensprozesses [könne] im statischen Sein der fixierten Begriffe nicht eingefangen werden“ (Eschenbacher 1977, 48) und „alles fließt. Die Welt wird durch unsere werdenden Sinne; zugleich werden die Sinne durch die werdende Welt“ (ibid., 49). Im Fall von Mannheim ist kollektives Handeln die Ursache, weshalb Bedeutung verfestigt werden soll. Mannheim erläutert dies anhand des Beispiels des Wortes „Königreich“, das je nach Gruppe, die es gebraucht, darin ganz andere Werte erkennt. In der eigenen Gruppe gewinnt das Handeln an Sicherheit, wenn die Prägung der Begriffe klar und gesichert ist. Eine Person, deren Weltbild eine negative Prägung des Wortes „Königreich“ enthält, wird sich nicht zu Taten für Kaiser oder Kaiserin aufschwingen. Die Kritik, die Mauthner und Mannheim⁴ aus ganz unterschiedlichen Richtungen üben, findet bei Nietzsche nicht derartig Anklang. Er konzentriert sich in einem affirmativen Sinn auf die Mechanismen und Wirkungsweisen von (poetischer) Sprache, für die „Erfolgsbedingungen sprachlicher Produktivität“ (Hartung 2013, 77).

Damit setzt sich Nietzsche von Max Stirner ab, dem die Begriffswelt an sich suspekt geworden ist, der darin als Verneinung des Individuellen keinen Wert erkennen kann. Stirner fordert die Überwindung der Begriffswelt, damit der „wirkliche Mensch“ (ibid., 70) realisiert werden kann, der immer der Einzelne, der „Einzelne“, selbst ist. Das, was *wirklich* an dem Einzigen ist, liegt vor den Begriffen, die „alles ableiern“ und den Menschen zwingen nach diesen Begriffsgesetzen zu leben (vgl. ibid., 71). Wie im letzten Kapitel beschrieben, arbeitete sich Mauthner lang an Begriffen wie „Mensch“, „Jude“, „Christ“ ab und ebenso zentral ist diese Auseinandersetzung auch im Werk von Stirner. Begriffe wie diese, vor allem Gattungsbegriffe, sind für Stirner „Gespenster“, die immer ihr eigenes Gegenteil schon in sich tragen. Wo ein Mensch ist, ist der Unmensch nicht weit, zum Beispiel. Der Unmensch ist jemand, der dem Begriff des Menschen nicht gerecht wird, der aus dem Konzept, das dem „Menschen“ zugrunde liegt, hinausfällt. Diese Verkürzung von Wirklichkeit, erinnert nicht zufällig auch wieder an die oben zitierte Passage von Mannheim. Auch hier wird gegen eine Fixierung von Bedeutung argumentiert, die immer eine Abstraktion von Wirklichkeit bedeutet und die sich bei Stirner auch auf das Handeln bezieht: „Ich verrichte nie in abstracto *Menschliches*, sondern immer *Eigenes*, d.h. meine menschliche Tat ist von jeder andern, menschlichen verschieden“

⁴ Auch Mannheim war, wie Nietzsche, kein Sprachkritiker, aber seine Ideologiekritik machte er in *Ideologie und Utopie* an verschiedenen sprachlichen Aspekten fest.

und nur durch diese Verschiedenheit eine wirkliche, Mir zugehörige Tat“ (ibid., 71). Für Stirner ist das Allgemeine das Gegenstück zum Individuellen, das er durch die für ihn zwingende Kraft des Individuellen in ebendieses auflösen will. Eigentlich, so Stirner, gibt es das Allgemeine gar nicht. Das Allgemeine ist nur eine Verkürzung des Individuellen, wie sich am Beispiel des oben zitierten Satzes zeigt. Sprachliche „Allgemeinplätze“, genormte Ausdrucksweisen, setzen dem Individuellen dabei auf spezielle Weise zu, da sie den Ausdruck der unmittelbaren Erfahrung verflachen und nivellieren, dieselben sprachlichen Strukturen auf teilweise völlig unterschiedliche Situationen anwenden. Wieder wird darin die Objektivierung der Sprache sichtbar, die bei Stirner ihre Selbstverständlichkeit endgültig verliert und auch bei Mauthner auf eine ganz ähnliche Weise formuliert wird: „Fragt man einen Schüler oder einen Schulmeister, was ein Begriff sei, so wird er etwa antworten: eine Allgemeinvorstellung, die von Einzelvorstellungen ‚abstrahiert‘ sei“ (Mauthner 1999 I, 111). Dort, wo der Mensch in dem Glauben lebt, die Begriffe hätten ihre Entsprechungen, betont Stirner das „Nichts‘ einer Sache und die Nichtigkeit eines jeden Standpunktes“ (ibid., 72), da sie alle in der Sprache aufgehoben und somit verfälscht sind. Entfernt klingt hier schon der (Teil-)Satz von Oswald Wiener (der Stirner genauso wie Mauthner rezipiert hat) in seiner *verbesserung von mitteleuropa, roman* an: „sätze einnehmen wie sonst pillen“ (Wiener 2020, XI). Auch bei Mauthner existiert Sprache als ein dem Menschen fremdes „Objekt“, die Worte kommen von außen in den Körper und beeinflussen den Zustand des Bewusstseins, das in seiner „natürlichsten“ Form sprachlos ist. Nur, wer sich dessen bewusst wird, so Stirner, kann die Sprache zu seinem Eigentum machen.

Diese Skizze sollte vor allem zum Ausdruck bringen, inwiefern sich innerhalb dieses Denkens eine gewisse Ähnlichkeit der Mechanismen erkennen lässt. Bei Nietzsche geht es um die großen Achsen „Historizität“ und „Voraussetzungen zum Gelingen von Sprache“, bei Stirner um das Aneignen von Sprache, in dem man durch die Begriffe hindurch ins vorsprachliche Individuelle steigt. Parallel zu den Einflüssen Machs grundiert das vielleicht schon die Ausgangslage Mauthners, die das denkende Subjekt in die Position bringt, sich mittels den sprachlichen Allgemeinplätzen zu verständigen, um der Isolation des eigenen Bewusstseins zu entrinnen. Diese Isolation, im Sinne eines Rückzugs aus den behaupteten und zerlegbaren „Natürlichkeiten“, führt gleichzeitig auch an den Zustand eines Bewusstseins heran, an dem die Sinneseindrücke und ihre sprachlichen Entsprechungen, nicht gegeben sind. Diesem leeren Bewusstsein bei Mauthner soll im folgenden daher Aufmerksamkeit geschenkt werden.

„Gewortetes“ Denken

Der Konflikt zwischen Sprache und Wirklichkeit zieht die Frage nach dem Verhältnis von Denken und Sprache beinahe wie von selbst nach sich. Für Mauthner war das Denken unter der Sprache nicht zu erkennen, da er keine andere Möglichkeit sah sich des Denkens zu bedienen, als über die Sprache. Die Beziehung ist allerdings komplexer, denn einerseits betont er, dass das „Denken nur ein Worterinnern“ (Kühn 1975, 69) sei und andererseits sind „die syntaktischen und logischen Strukturen der Sprache umkleiden das Denken zum Zwecke der Mitteilung, sie sind sekundär. Das Gedachte wird durch einen Filter, der eine noch höhere und künstlichere Ordnung herstellt, übertragen“ (ibid., 68). Denken ist für ihn ein klassischer Fall des „Wortaberglaubens“, ein für Mauthner sehr zentraler Begriff, der das für ihn sinnlose Vertrauen in ein Wort bedeutet. Denken ist ein leeres Wort, hinter das wir nicht blicken können, weshalb es mit der Sprachverwendung gleichgesetzt werden kann. Er geht sogar weiter und „erweiterte die begriffliche Gleichsetzung von Denken und Sprache noch, indem er - wiederum betont provokativ - auch Bewusstsein, Weltanschauung, Ich und Gedächtnis mit dem Begriff „Sprache“ gleichsetzte, wobei er alle diese Phänomene auf das Prinzip Erinnerung zurückführte“ (Eschenbach 1977, 70). Hierbei werden eine Reihe psychologischer Vorgänge von der Sprache in die Zange genommen: „Nach Mauthner entspringen die Begriffe psychologischen Ereignissen und Prozessen, welche hauptsächlich durch Assoziation, in den allgemeinen Sprachgebrauch verwandelt werden“ (Weiler 1991, 130). Mauthner versteigt sich hier in etwas, das Eschenbach als „Mauthner-Stereotype“ beschreibt. Gemeint sind Kurzschlüsse und Simplifizierungen, die immer dort auftreten, wo er versucht seine Sprachkritik zu vereinheitlichen, ohne dabei etwaige Kollateralschäden in den Blick zu nehmen. In den lichteren Momenten seiner Theorie, in denen nicht das gesamte menschliche Erleben auf die Sprache zurückgeführt wird, gelingen Mauthner wichtige und kritische Kommentare über die Macht, die die Sprache über das menschliche Denken hat. Auch für die vorliegende Arbeit ist dies einer der wichtigsten Aspekte seiner Schriften, da sich die Entfremdung von der Sprache des eigenen Denkens sich bei Bayer, Beckett und Sarraute später noch deutlich widerspiegeln wird. Dieser „Wortterror“, dem zu entkommen unmöglich ist, hat weitreichende Folgen, die auch den Autor:innen nicht entgangen ist: „Mauthner stellte sich damit an die Spitze eines Kampfes gegen die ‚Macht der Worte über das einzelne menschliche Gehirn‘. Die Sprache habe ‚Macht über die Gedanken des einzelnen. Was in uns denkt, das ist die Sprache‘. Aus der völligen Abhängigkeit des Denkens von der Sprache ergibt sich eine Tyrannei der Worte, die keineswegs nur ein begrenztes Problem der Erkenntnistheorie ist, sondern in weiten Bereichen des menschlichen, politischen und sozialen Bewusstseins und Handelns wirkt“ (Eschenbach 1977, 71). Wichtig zu betonen ist, dass die Krise der Sprache auch eine Krise

des Bewusstseins ist, das, innerhalb der Sprache, über ihre Unzulänglichkeiten reflektiert. Das krisenhafte Bewusstsein, der Ausdruck vom unrettbaren Ich, das in der Sprache keine zuverlässige Partnerin der Wirklichkeitserfahrung sieht, wird auch zum Gegenstand der Literatur gemacht. Figuren, denen eine Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und sprachlichem Ausdruck eingeschrieben ist betreten, die literarische Bühne, bieten Einblick in ihr Denken, das aufgrund der Unzuverlässigkeit der Sprache nicht mehr nur Erzählung ist, sondern die Unzulänglichkeit der Sprache direkt thematisiert.

Mauthners Schluß und die Konsequenzen für die Rezeption

An dieser Stelle soll auf teilweise extreme Anwandlungen eingegangen werden, die für die literarische Rezeption seines Werks nicht unerheblich waren. Dabei geht es vor allem um seine Konsequenzen, die sich, ganz im Sinne des neo-romantischen Programms immer im Raum des Absoluten bewegen.

Damit seine Sprachkritik wirklich produktiv sein könnte und auch eine Überwindung der Sprachkrise ermöglicht, wie sie später Wittgensteins Entwicklung vom *Tractatus* zu den *Philosophischen Untersuchungen* deutlich gemacht hat, ist Mauthner zu radikal. Radikalität in diesem Sinn sollte allerdings nicht mit gründlich verwechselt werden, da sein radikaler Zweifel zumindest ansatzweise normativ ausgerichtet ist. Rider beschreibt ihn als „nihilistisch“ (vgl. Rider 2013, 62) und besitzt in Mauthners Fall sogar einen normativen Charakter. Sein Beharren auf dem Zweifel grenzt an ein Verzweifeln. Wittgensteins Satz von den Grenzen der eigenen Sprache als den Grenzen der eigenen Welt, würde Mauthner prinzipiell zustimmen, jedoch interessiert Mauthner im Gegensatz zu Wittgenstein weniger die Grenze, als das, was er dahinter vermutet. Seine Kritik an der Sprache ist eigentlich eine Verwerfung dieser „Demarkationslinie“ oder im Sinne Celans des „Sprachgitters“ (beide: ibid., 62). An diesem arbeitet er sich dennoch ab, im Wissen um sein aussichtsloses Unterfangen. Die romantische Sehnsucht nach der sprachlosen Erkenntnis, der Ärger auf den „Unsinn“, sind zu groß, um es sein zu lassen. Dennoch präsentiert Mauthner keine adäquate „Lösung“ oder konstruktive Weiterführung des Sprachkonflikts und hinterlässt seine Sprachskepsis als brach liegendes Feld. Einen Pragmatismus wie bei Mach lässt Mauthner vermissen. Als Ausgangssituation ist dies für die literarische Moderne eine Gelegenheit, Mauthners Werk wird zum Steinbruch eines genauso losen wie reichhaltigen Gedanken- und Sprachsystems. Für die Sprachkritik selbst, ist dies ein jedoch sehr unbefriedigender Zustand.

Die neoromantischen Tendenzen Mauthners scheinen weit über den Anspruch Sprachkritik zu betreiben, hinauszugehen. Immer wieder fällt im Zusammenhang mit Mauthners Werk der Be-

griff der „gottlosen Mystik“ (vgl. z.B. Rider 2013, Hajos 1991, Eschenbach 1977). Die damit einhergehenden Konsequenzen nehmen eigentlich eine spiritualistische Wendung für einen Denker, der sich gern mit Figuren wie Franziskus oder Buddha („der Buddha vom Bodensee“) vergleicht. Seine Sprachkritik „ist alles zermalmende Skepsis [...], sie ist eine Sehnsucht nach Einheit, sie ist Mystik“ (Schapkow 2013, 45). Diese Sehnsucht macht es schwer seine Sprachkritik nicht in Verbindung zu seinem Leben zu setzen, so wie etwa bei Rider: „Für Wittgenstein ist Mauthners Problem kein sprachphilosophisches, kein epistemologisches, auch kein sprachwissenschaftliches, sondern ein Lebensproblem. Der TLP sagt an 6.521 dazu: „Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems.““ (Wittgenstein 2014, 111). Natürlich sollte dies keine Reduktion seiner Arbeiten auf Mauthners subjektives Erleben darstellen, aber durchaus damit in Verbindung gebracht werden, wenn man sich auch seine Herkunft im mehrsprachigen und jüdisch geprägten Prag ansieht. Eher einen neuen Blickwinkel dafür öffnen, wie Mauthner eine Leser:innenschaft hinter sich versammeln konnte, die seine Werke produktiv rezipierten und dabei über ebenso eine bloße Auseinandersetzung mit seiner Sprachkritik hinausgingen. Mauthner selbst war schließlich nicht nur Sprachkritiker, sondern auch Schriftsteller, wenngleich als solcher nicht besonders stark rezipiert.

Gerade der Aspekt der eigenen Befangenheit in dem sprachkritischen Komplex, die eigene Situation als Sprecher, verleiht Mauthners Kritik eine besondere Stellung in der Literatur. Die Frage nach den Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der Sprache, berührt einen bis jetzt noch weitgehend außen vor gelassenen Aspekt, der aber nicht weniger essentiell ist. Die Frage der Kommunikation ist eine gerade in der Nachkriegsliteratur essentielle, gerade wo Fragen nach der Beschreibbarkeit und der adäquaten Beschreibung (z.B. gerade im *Nouveau Roman*) intensiv bearbeitet werden. Mauthner denkt, dass die „Sprache zwischen den Menschen eine soziale Macht ist“, weshalb sie „eine Macht ausübt auch über die Gedanken des Einzelnen. Was in uns denkt, das ist die Sprache; was in uns dichtet, das ist die Sprache“ (Eschenbach 1977, 79). Dass der Einzelne davon betroffen ist, ist an dieser Stelle nicht neu, hingegen faszinierend ist die Thematisierung der Sprache als Gegenstand zwischen Menschen. Mauthner geht davon aus, dass zwei Menschen nie wirklich miteinander kommunizieren können, weil sie sich unter demselben Wort in jedem Fall zwei nicht-identische Dinge vorstellen müssen. Der für Mauthner unüberbrückbare Graben wird immer sichtbarer: Wenn zwei Individuen anfangen, in individuellen, sprachgebundenen Denkakten über denselben Sachverhalt nachzudenken, so verhält sich in ihnen jeweils schon die Sprache zu den Bildern ihrer Erinnerung (also zu ihrem Erfahrungsspeicher in dem zum Beispiel die bildliche Entsprechung des Wortes „Baum“ festgehalten wird), als ungenügend. Ihre Kommunikation über einen Sachverhalt

kann demnach nicht viel besser laufen, da die jeweiligen Bedeutungen der Worte wieder variiert und die Sprechenden mit gewissen Worten anderes verbinden als ihr Gegenüber. Demnach schließt Mauthner sehr folgenreich, dass es nur individuelles Denken und individuelles Sprechen gibt, dass alles andere Abstraktion ist (vgl. *ibid.*). Die Konsequenz daraus ist das Verdammung von Kommunikation an sich. Sprache und Sprechen kann nicht mehr provozieren als ein permanentes Missverstehen, ein permanentes Vorbeireden.

2.2 Wittgensteins Versuch, die Sprachkrise zu überwinden

Es ist weitgehend anerkannt, dass Mauthner eine wichtige Referenz für Wittgenstein dargestellt hat, obwohl er sein Werk im TLP mit einer Klammer im Satz 4.0031 abfertigt: „Alle Philosophie ist «Sprachkritik». (Allerdings nicht im Sinne Mauthners).“ (Wittgenstein 2014, 30). Dabei sind Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Autoren durchaus gegeben, wenn man etwa die Sprache als Zusammenwirken unterschiedlicher Systeme betrachtet. Beide teilen sich die Annahme, dass sich die Sprache auf etwas bezieht, dass menschliche Wahrnehmung, Erinnern, Denken wichtige Komponenten sind um zu verstehen, wie Sinngebung funktioniert. Allerdings sind die Ansprüche unterschiedliche: Während Mauthners *Beiträge* in drei Bänden beinahe ungewollt versuchen das Scheitern von Sprache, das monologische Sprechen zu beschreiben, geht es dem jungen Wittgenstein im TLP darum zu untersuchen, unter welchen Bedingungen Sprache „gelingen“ kann. Mehr als die unzuverlässige Sprache interessiert ihn die Frage, wie man sie verwenden muss, damit sich zuverlässige Aussagen tätigen lassen. Sein Ziel ist es mithilfe strenger Logik Kriterien zu entwickeln, unter denen sich gültige, wahre Aussagen treffen lassen. Davon wendet sich Wittgenstein später, in seinen PU ab. Hier verwirft er die Suche nach einer idealen Sprache zugunsten der Analyse der Verwendung von Sprache. Die Frage nach dem Kontext von Sprachverwendung und den impliziten Regeln des Sprachgebrauchs wird für ihn das zwingendere Problem und stellt somit einen Paradigmenwechsel in der Untersuchung von Sprache dar. Die Sprache wird nicht mehr als abgeschlossenes System analysiert, sondern als offenes, das sich permanent wandelt und erweitert. In dieser Arbeit wird hier jedoch eine Kontinuität angenommen, die einige Wittgenstein-Interpret:innen (wie z.B. Majetschak) in sein Werk hineinlesen. Die Gestaltung literarischer Bewusstseinsmodelle gleicht mit eigenen impliziten „Gestaltungsregeln“ einem Sprachspiel aus den PU, der Gegenstand aber ist das Verhältnis von Sprache, Wahrnehmung, Erinnerung, kurz, das Bewusstsein um die Verhandlung von Wirklichkeit in Sprache. Während im folgenden der Fokus noch einmal auf den sprachkritischen TLP gelegt wird, erfolgt im Anschluss ein kurzer Abriss der Sprachspieltheorie.

2.2.1 Die beschreibbare Welt des TLP

Den TLP eröffnet Wittgenstein mit der Behauptung, er habe „die Probleme [der Philosophie] im Wesentlichen endgültig gelöst“ (Wittgenstein 2014, 8). Er legt eine Abhandlung vor, die für sich in Anspruch nimmt dem Denken eine klare Grenze gezogen zu haben. Es ist diese Grenze, entlang der sich die Argumentation bewegen wird, die den TLP für den Ausgangspunkt einer literarischen Auseinandersetzung so interessant macht. Das Selbstbewusstsein, das ihn zu der Aussage bewegt, liegt in der strengen und scheinbar logisch geschlossenen Form, mit der er das Denken selbst begrenzt. In sieben Obersätze und die zugehörigen Untersätze gliedert Wittgenstein seine Abhandlung über die Beschreibbarkeit der Welt mit dem schon zu Beginn erklärten Ziel, alles, worüber nicht gesprochen werden kann, zu verschweigen. Die Grenze wird nicht nur zwischen Sprache und Welt gezogen, sondern auch zwischen dem Schweigen und dem Sprechen selbst und wie im letzten Abschnitt dargestellt, handelt es sich beim Denken um eine ähnliche Verwicklung. In diesem Abschnitt soll gezeigt werden, wie Wittgenstein mit den Mitteln der Logik seine Brücke von der Wirklichkeit in die Sprache baut. Im Zuge dessen werden hier verschiedene seiner Begriffe eingeführt und für die anschließende Analyse nutzbar gemacht. Wittgenstein, der zwar eine bildhafte, aber sehr beispielarme Sprache verwendet, wäre vielleicht nicht mit den in diesem Abschnitt zur Illustration gewählten Beispielen einverstanden, aber sollte, wenn man dem TLP in dieser Ansicht folgt, auch nicht protestieren, solange sein Gedanke angemessen in das Beispiel-Bild, übertragen wurde.

Der Gegenstand und die Heranführung an seine Beschreibung

Zentral für Wittgensteins Frühwerk ist die sogenannte Bildtheorie, die in einer logisch nahezu abgeschlossenen und höchst kompakten Notationsweise in den ersten drei Obersätzen⁵ des TLP einführt. Der Versuch ihrer Festlegung darauf, was in der Welt beschreibbar ist und was nicht, ist auch für die Literatur produktiv. Beschreibung und Nicht-Beschreibung, Annäherungen werden Wegweiser zu literarischen Verfahren. Um so ein Verfahren zu etablieren, muss aber geklärt werden, was genau beschrieben wird. Für Wittgenstein ist die Antwort die „Welt“, sie ist Gegenstand aller Beschreibung. „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ (Wittgenstein 2014, 9) lautet der erste Satz des TLP, der eine erste Eingrenzung des Gegenstandes andeutet. „Der Fall“ wiederum ist festgelegt durch die „Gesamtheit der Tatsachen“ (ibid.). Die Tatsachen, zu verstehen als überprüfbare Wahrheiten⁶, be-

⁵ Der Aufbau des TLP ist in sieben „Obersätze“ gegliedert, die selbst in weitere „Untersätze“ unterteilt sind. Alle Sätze sind mit den Ziffern 1-7 und den zugehörigen Dezimalstellen beschrieben.

⁶ Es liegt im Gegenstand des TLP, dass die darin verwendeten Begriffe nicht durch Synonyme „von Außen“ ersetzt werden können. Alle Übersetzungsversuche in gebräuchliche Verwandte, sind als stützende Erklärung zu betrachten, die nicht verwässern soll.

stimmen, was der Fall ist, und was nicht. Somit ergibt sich auch die Welt „aus den Tatsachen im logischen Raum“ (ibid.), was sie, da der Tatsachenbegriff positive und negative Fälle mit einschließt, zu einem dynamischen Begriff werden lässt (vgl. Bezzel 1995, 60). Hier wird bereits ein sehr klares Bild dessen sichtbar, wie Wittgenstein den TLP aufbaut, und dass er sich einer Art Objektivität des subjektiv Möglichen annähert. Außerdem wird erkennbar, dass sein Ansatz eine Reihe von Bildern bereit hält (der logische Raum ist bereits eine ziemlich folgenreiche Metapher), weshalb sich das Werk produktiv literarisieren lässt. Die grundlegenden Begriffe aus dem ersten Obersatz sind allerdings noch so weit gefasst, dass Wittgenstein sie im zweiten Satz weiter zerlegt („Die Welt zerfällt in Tatsachen“) und sich in die Strukturen des logischen Raums vertieft.

Während der erste Satz noch den Rahmen annimmt innerhalb dessen beschrieben wird, verlangt der kleinteilige zweite Obersatz schon nach den Verhältnissen darin. Konkret geht es um die einzelnen Bestandteile der „Welt“, den Tatsachen, innerhalb derer sogenannte Sachverhalte bestehen: „Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen).“ (Wittgenstein 2014, 11). Diese Verbindung ist ein erstes Anzeichen davon, dass die Beziehungen, welche die Dinge untereinander eingehen, eine gewisse (logische) Struktur aufweisen, die in Wittgensteins TLP, wie auch in der vorliegenden Arbeit elementar sind. Die Sachverhalte sind variable Größen, die abhängig sind von den Dingen, die sich darin zusammenschließen: Die Strukturen bleiben erhalten, während sich die Dinge darin verändern. Das bedeutet, ein Sachverhalt lässt sich in seine Bestandteile zerlegen und durch die Anpassung der Gegenstände in neue Sachverhalte verändern. So heißt es etwa, dass die Gegenstände im Sachverhalt zusammenhingen, „wie die Glieder einer Kette“ (ibid., 13). Diese Ketten können gelöst und neu zusammengesetzt werden, neue Sachverhalte ergeben, wenn sich die Gegenstände ändern. Die Kette ist die Metapher, die die Beziehung darstellt und zeigt dabei gleichzeitig an, dass diese Beziehung einen Modus braucht in dem sie funktioniert. Dieser Modus, die „Art und Weise“ (ibid.), ist die Struktur. Die Beschaffenheit der Struktur hängt davon ab, wie die Gegenstände sich zueinander verhalten. Sie wird Grundlage für jede Art von Aussage über die Wirklichkeit. Ein Beispiel zu Illustrationszwecken nimmt drei sechsseitige Würfel als Gegenstände an, die nebeneinander liegend (man denke an die Glieder der Kette), einen Sachverhalt ergeben. Die Art und Weise ihrer Beziehung ist die Position in der sie nebeneinander liegen: Zeigt der erste Würfel ein Auge in Richtung des Betrachters oder der Betrachterin, der zweite zwei und der dritte drei, so ist das ein möglicher Sachverhalt. Andere mögliche Sachverhalte wären eine veränderte Anzahl von Augen auf den Würfeln, oder das Ändern ihrer Reihe (etwa in ein angedeutetes Dreieck). Ein Sachverhalt der in diesem Beispiel nie auftreten würde, sind sieben Augen auf Würfeln, deren sechs Seiten mit je eins bis sechs Augen versehen sind. Dies wäre nach Wittgenstein eine

unmögliche Struktur und ein nicht bestehender Sachverhalt. Gleichzeitig aber sind auch die unmöglichen sieben Augen Teil der „Wirklichkeit“, die er im Satz 2.06 einführt. In ihrer Gesamtheit wird die Wirklichkeit, das heißt die Gesamtheit aller bestehenden und nicht bestehenden Sachverhalte, mit der „Welt“ gleichgesetzt, es lässt sich also auch sagen, dass die Wirklichkeit alles ist, was der Fall ist. Dieser synonome Gebrauch führt den Wirklichkeitsbegriff als Kontinuität aus Mauthners Werk ein, die auf ähnliche Bestrebungen verweist. Wittgenstein versucht im TLP, eine Brücke zwischen Welt, beziehungsweise Wirklichkeit, und Sprache zu bauen, wahre Annahmen über die Wirklichkeit zu treffen, die aus dem Mauthner'schen Fatalismus hinausweisen. Dafür braucht es die in diesem Abschnitt skizzierten Begriffe des Gegenstandes, des Sachverhalts, der Struktur und der Form, auf die im folgenden Abschnitt noch aufgebaut wird.

Das Bild als grundlegende Einheit der Beschreibung

Zwar ist das die Struktur der grundlegende Begriff, der verschiedene Gegenstände im TLP miteinander in Beziehung setzt, getan ist damit aber noch nicht viel. Beschrieben wird nämlich nicht der Sachverhalt oder seine Struktur, sondern das „Bild“ davon. Das Bild steht der Tatsache gegenüber, da „wir uns Bilder der Tatsachen machen“ (ibid., 14). Die Beziehung zwischen Bild und Tatsache ist modellhaft, Wittgenstein nennt das Bild ein „Modell der Wirklichkeit“, also ein Modell gewisser Sachverhalte, eine Abbildung der Gegenstände: „Die Elemente des Bildes vertreten im Bild die Gegenstände“ (ibid.). Auch die Elemente des Bildes verhalten sich auf eine Art und Weise zu einander, die denen der Gegenstände gleicht, deren Verhaltensweise von Wittgenstein ebenfalls Struktur genannt wird. Was entsteht ist eine Kongruenz zwischen den Elementen des Bildes und den Gegenständen der Wirklichkeit, aber nicht weil die Elemente des Bildes gut gewählt wären, sondern aufgrund der zwingenden Logik dahinter. Das Einzige, das sich im „logischen Raum“ entsprechen kann, sind die logischen Strukturen von Wirklichkeit und Bild. Ein Bild ist für die betrachtende Person nur so lange sinnvoll, solange die Kongruenz der logischen Strukturen gegeben ist.

Im Satz 2.022 schreibt Wittgenstein, dass auch eine von der wirklichen völlig fern gedachte Welt, mit der wirklichen Welt „Etwas - eine Form - gemein haben muß“. Wenn alles, auch der Unsinn, eine Form hat, dann wird die Form zum zentralen Begriff des Bildes. Ohne sie ist ein Sachverhalt gar nicht mehr fassbar, der von den Elementen des Bildes repräsentiert wird. Die mögliche Beziehung der Bildelemente zueinander ist die Form, was bedeutet, dass die Form variabel ist und sich der konkreten Beziehung, der Struktur des Sachverhalts, anpasst. Das Verhalten der Bildelemente zueinander besitzt eine Ähnlichkeit zum Verhalten der Dinge in der Wirklichkeit. Es geht hier wie dort um Beziehung und ihre Struktur, wobei das Bild, im Gegensatz zur Wirklichkeit nicht

objektiv ist und daher veränderlich. Form ist daher immer eine Möglichkeit, weil es verschiedene Möglichkeiten gibt, sich ein Bild von einem Sachverhalt zu machen und gleichzeitig seine Struktur übersetzen. In den Sätzen 2.1511 und 2.15121 hebt Wittgenstein den Modus hervor, mit dem die Bilder mit der Wirklichkeit in Verbindung stehen: „Das Bild ist *so* mit der Wirklichkeit verknüpft“ und „Nur die äußersten Punkte der Teilstriche [eines Maßstabs] *berühren* den zu messenden Gegenstand“ (ibid., 15). Die Heranführung des Bildes an die Wirklichkeit und ihre Berührung durch die Übereinstimmung der logischen Strukturen, ist ein Aspekt, hinsichtlich dessen Wittgenstein sich deutlich von Mauthner absetzt und wird weiter unten noch diskutiert. Das Bestehen einer Form wird zur Möglichkeit, dass das Bild und seine Elemente in eine abbildende Beziehung zur Wirklichkeit treten können. Diese Beziehung wird als Teil des Bildes selbst betrachtet und so Teil einer „realistischen“ Erkenntnistheorie“ (Bezzel 1995, 72), die sich jeder naturalistischen Abbildung verweigert. Literaturwissenschaftlich gelesen, zieht dies weitreichende Implikationen für mögliche Poetiken, die sich auf die Sprachskepsis berufen, nach sich. In der Form drückt sich der Weltgehalt von Bildern aus, Ausdruck existiert somit vor-sprachlich und unabhängig von der Sprache. Die Form der Bilder bestimmt, ob ein Bild wahr oder falsch ist. Für Literatur bedeutet dies, dass nicht die Worte „wahr“ sein müssen, sondern die Struktur des Bildes, dessen Erscheinung, wie sich im folgenden Abschnitt zeigen wird, die Worte sind. Allerdings ist der Wittgenstein'sche Wahrheitsbegriff klar an den Vergleich von Bildelementen und Gegenständen, den Strukturen, mit der Wirklichkeit geknüpft.

In einem letzten Abschnitt des zweiten Obersatzes (ab 2.21; Wittgenstein 2014, 16) wird die Möglichkeit der „richtigen oder unrichtigen“ Darstellung von Wirklichkeit im Bild behandelt. Beide Formen sind möglich, unrichtige Bilder existieren demnach genauso wie richtige. Um zu wissen, ob ein Bild richtig ist, oder nicht, muss eine Überprüfung mit der Wirklichkeit angestellt werden, was in Form eines Vergleichs geschehen soll. Ohne diesen Vergleich können wir nicht sagen, ob ein Bild wahr ist oder nicht. Die Dichotomie der wahren und falschen Bilder wirft das Bild auf das zurück, was es eigentlich ist: Die wichtigste Referenz, um Annahmen über die Wirklichkeit zu treffen, oder sie zu beschreiben. Das Bild ist vor-sprachlich und hat großen Einfluss auf alle Aussagen, die sich über Wirklichkeit treffen lassen.

Der Gedanke und die Bedeutung des Satzes

Um das Bild zu vermitteln, braucht es jedoch ein Medium, das seine Vermittlung ermöglicht. Dieses Medium ist der Gedanke. „Ein Sachverhalt ist denkbar“ heißt: Wir können uns ein Bild von ihm machen“ (ibid., 17). Das Denken basiert auf den logischen Strukturen der Wirklichkeit und stellt somit, verkürzt gesagt, ein schlankeres und effizienteres System der Bildvergleiche dar. Der Gedan-

ke besitzt keinerlei Gehalt außerhalb seiner logischen Form und ist für Wittgenstein kein mentaler Vorgang, sondern ein objektives und abstraktes Phänomen (vgl. Bezzel 1995, 74). Es handelt sich dabei um die formalen Bedingungen eines Bildes, eine Art notwendiger „Ergänzung“ des Bildes, die das Bild erst zum Bild macht. Diese Ergänzung kann selbst nicht dargestellt werden, was eine jener Lücken im TLP war, die Wittgenstein dazu veranlasste, seine Philosophie zu überdenken. In seiner frühen Argumentation hatte dieses auf die Logik gestellte Denken allerdings den praktischen Nebeneffekt, dass die Möglichkeit einer unlogischen Welt völlig wegfällt. „Wir könnten von einer unlogischen Welt nicht *sagen*, wie sie aussähe“, da sich Bilder, die auf logischen Strukturen aufbauen, nicht in unlogischen Gedanken finden ließen. Ein Bild, das nicht auf logischen Strukturen aufbaut, ist unsinnig und deshalb auch keine Abbildung einer unlogischen Welt. Der Gedanke wiederum findet seinen Ausdruck im Satz, in der Sprache. Dabei unterscheidet Wittgenstein unterschiedliche Sätze, nämlich den logischen und den sprachlichen. Logische Sätze haben keine Möglichkeit zur Form, sie sind immer tautologisch und sofort erkennbar wahr oder falsch. Logische Sätze sind in einer eigenen Notationsform verfasst, damit ihr Wahrheitsgehalt unmissverständlich klar wird. Die andere Satzform betrifft die „normalen“, sprachlichen Sätze.

Nur im Satz können Wörter Bedeutung erzeugen, die der Meinung des frühen Wittgenstein zufolge einzeln nichts sinnvolles aussagen können. Der Satz übernimmt in der Sprache die Funktion des Bildes, die Abbildung der Tatsachen. Wie das Bild besteht auch der Satz besteht aus unterschiedlichen Elementen, die die Wirklichkeit berühren sollen und auf eine Art und Weise geordnet sind, die der „logischen Struktur“ der Wirklichkeit entspricht. Wenn diese logische Struktur kongruent mit jener der Wirklichkeit ist, so kann man von einem sinnvollen Satz sprechen, in dem die Sprache die Wirklichkeit abbildet. Die Begriffe Bild, Gedanke und Satz haben eine starke Ähnlichkeit miteinander aufgrund ähnlichen Verhaltens zur Wirklichkeit. Ihre Bewegungen vor der Wirklichkeit sind, gerade im Vergleich zwischen Bild und Satz, nahezu dieselben. Das bedeutet, dass der Satz, um wahr zu sein, ähnliche Bedingungen erfüllen muss, wie das Bild. Der Gedanke muss dem Satz, wie dem Bild seine logische Form verleihen, die die Struktur der sich darin befindlichen Elemente in Übereinstimmung mit der Struktur der Wirklichkeit bringt. Das bedeutet für den sprachlichen Satz eine ziemliche Verengung an Ausdrucksmöglichkeiten.

Bei den verbleibenden Möglichkeiten handelt es sich um einen sehr kleinen Bereich menschlichen Erlebens handelt, in dem ein solches Abbilden möglich ist und vieles daneben wegfallen muss. Wittgenstein zeigt wie weit die logische Kongruenz reicht: „Die Gesamtheit der Sätze ist die Sprache“ (4.001). Die Konsequenz ist, dass es eine begrenzte Menge von Möglichkeiten gibt über die Wirklichkeit zu sprechen und die Wirklichkeit definiert wird, aus-buchstabiert, und durch die

Gesetze der Logik determiniert. Das veranlasste Wittgenstein vermutlich zu der Behauptung, die Probleme der Philosophie im wesentlichen gelöst zu haben, weil er die Probleme auf ein sprachlich-logisches Fundament stellte, das die „unsinnigen“ Fragen eliminiert, bevor sie überhaupt gestellt werden. Obwohl nach dem Fatalismus Mauthners der Gedanke reizvoll scheint, sprachliche Sicherheit aufgrund von logischen Einschlusskriterien zu formulieren, muss man doch die vielen Bereiche von Wirklichkeit betrachten, die davon ausgeschlossen werden. Als Anti-Metaphysiker ist Wittgenstein daran interessiert die Möglichkeiten des Sprechens auf alles, das sich nicht in der logischen Struktur der Wirklichkeit wiederfinden lässt, vom Sprachgebrauch auszuschließen. Das verwirft nicht nur in einem Handstrich weite Teile der Philosophiegeschichte, sondern folgt dabei auch einem an den Naturwissenschaften orientiertem Verifikationsprinzip, das auch dem Wiener Kreis, mit dem Wittgenstein in regem Austausch stand, vorschwebte. Die Frage des Lebens nach dem Tod, zum Beispiel, ist ein unsinniger Gegenstand, weil nichts ihre Antwort darstellen kann, da sich ihre logische Struktur nicht allgemein gültig herausarbeiten lässt. Auf dieser Basis lassen sich keine sinnvollen Aussagen treffen, weshalb Wittgenstein mit dem siebten Obersatz beschließt „worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“.

2.2.2 Die Sprachspiele und ihre Regeln in den PU

Tritt man noch einmal einen Schritt hinter den TLP zurück, dann ist die große Problemstellungen der Sprachskepsis jene der ungenügenden Abbildbarkeit. Schon Mauthner war sich des Problems, dass das Bild in der Vorstellung einer Person zu einer subjektiven Assoziation mit dem zugehörigen Begriff führen würde, bewusst. Die Begriffe und ihre „Schwankungsbreiten“ waren somit ein Problem, dem der frühe Wittgenstein mit dem TLP einen Riegel vorzuschieben wollte. Das Projekt scheiterte letztendlich an seinem Anspruch die Sprache zu begrenzen und festzulegen. Wittgenstein bemerkte bald, dass die Sprache aus vielen Worten besteht, die sich nicht als Begriff definieren lassen (vgl. Wittgenstein 2018, 28). Aber er bemerkte auch, dass sich diese Worte auf unterschiedlichste Weise anwenden lassen, die dennoch funktionierende und adäquate Formen der sprachlichen Kommunikation darstellen. Es ließe sich behaupten, dass der TLP ein „Opfer der Vielfalt der Sprachspiele“ (Huemer 2006, 9) geworden, die langsam ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit rücken. Es findet in Wittgensteins Denken eine massive Verschiebung des Fokus statt: Nicht mehr die ideale Sprache ist der Gegenstand seines Interesses, sondern die unterschiedlichen Möglichkeiten Sprache zu gebrauchen, sie anzuwenden.

Für diese Anwendungsmöglichkeiten findet Wittgenstein den Begriff des Sprachspiels. Dieser Begriff ist, wie Max Black schreibt, jedoch nicht eindeutig festgelegt (vgl. Black 1979, 338).

Während Wittgenstein im TLP versucht die Begriffe in seinen Sätzen auf einzelne Bedeutungen zu fixieren⁷, wird der Begriff des Sprachspiels von Vornherein polysemisch gebraucht. Eines der bekanntesten Beispiele, von Wittgenstein selbst noch nicht als Sprachspiel bezeichnet, ist jenes der Arbeiter A und B, das gleich im §2 der PU zu finden ist:

„2. [...] Die Sprache soll der Verständigung eines Bauenden A mit einem Gehilfen B dienen. A führt einen Bau auf aus Bausteinen; es sind Würfel, Säulen, Platten und Balken vorhanden. B hat ihm die Bausteine zuzureichen, und zwar nach der Reihe, wie A sie braucht. Zu dem Zweck bedienen sie sich einer Sprache, bestehend aus den Wörtern: »Würfel«, »Säule«, »Platte«, »Balken«. A ruft sie aus; - B bringt den Stein, den er gelernt hat, auf diesen Ruf zu bringen. — Fasse dies als vollständige primitive Sprache auf.“ (Wittgenstein 2018, 13)

Der frühe Wittgenstein wäre der Meinung gewesen, dass einzelne Wörter nicht bedeuten. Der späte Wittgenstein sucht jedoch nach Bedeutung im Kontext. Dieses Beispiel ist zwar denkbar einfach und wird auch gleich durch komplexere Beispiele ersetzt, beziehungsweise, von Wittgenstein erweitert (vgl. . Es zeigt aber durchaus den Charakter eines Sprachspiels: Es geht um Formen von Kommunikation, die gewissen Regeln (hier sogar schön kausal, nach dem Wenn-dann-Prinzip) in einem bestimmten Kontext folgen. Ein komplexeres Sprachspiel wäre zum Beispiel jenes der neun farbigen Quadrate, deren Position zueinander ihnen einen bestimmten Wert zuweist, woraus sich verschiedene Farben ergeben und umgekehrt (vgl. ibid., 44). Aber auch hier wird keine Komplexität erreicht, die sich zum Beispiel mit der Sprachverwendung in der Lyrik oder jener der für die vorliegende Arbeit gewählten Romane in Verbindung bringen ließe. Ein wichtiges Charakteristikum für Wittgensteins Sprachspiele ist, das viele davon idealisiert gebraucht werden. Zum Beispiel wird den Sprachspielen zu ihrem Funktionieren eine gewisse Autonomie attestiert. Die Arbeiter im Plattenbeispiel funktioniert deshalb, weil die dort verwendete „micro-language“ klar definiert ist, der Rahmen gegeben und abgesteckt. Die Situation der Arbeiter wäre in Wirklichkeit vermutlich anders, von verschiedenen, sich abwechselnden Sprachanwendungen durchzogen. Es ließen sich neben der Arbeit vielleicht auch kurze Gespräche führen, die von den Kommandos wieder unterbrochen werden, ohne jedoch für eine Verwirrung bei B zu sorgen. Die Idealisierung schließt auch eine gewisse Verhaftung an den Regeln mit ein, die auch Black konstatiert (vgl. Black 1979, 348). So ist eine Ausgangsbedingung eines Sprachspiels etwa die Annahme, dass die Sprache gebraucht wird, um ein Ziel zu erfüllen — wie in einem ein Spiel eben. Die Autonomie und das Ziel sind zwei sehr gewichtige Hindernisse für eine Festlegung dieses Begriffs dessen Fluktuation ihn vielleicht auch deshalb in anderen Kontexten anwendbar macht.

⁷ Was bereits aufgrund des synonymen Gebrauchs, beziehungsweise der Metaphorizität der einzelnen Begriffe, zum Beispiel bei „Die Welt *ist* alles, was der Fall ist“ [Hervorhebung J.H.] in Zweifel zu ziehen ist.

Einen kleinen Paradigmenwechsel stellt die Einführung der „Lüge“ dar, die sich auch als Sprachspiel betrachten lässt. Ihr ist zwar ein Ziel eingeschrieben, das Gegenüber soll eine Unwahrheit glauben, aber dennoch handelt es sich nicht mehr um eine Beziehung von Ding und Wort, ähnlich dem Gebrauch eines Namensschilds (vgl. Wittgenstein 2018, 28). Die Lüge setzt zwar auch Sprache in einem bestimmten Kontext ein, verleiht dem Sprachspiel eine Dimension semantischer Tiefe, die die Beziehung zwischen Sprache und „Platte“ im Arbeiter-Beispiel nicht hat. Während in letzterem eine „abbildende Beziehung“ bejaht wird, arbeitet die Lüge gerade mit der Umkehr dessen und erzeugt in einem sozialen Kontext Bedeutung: Eine Wirklichkeit wird behauptet, die Realität ist jedoch eine andere, ein möglicher Sachverhalt wird in der Sprache in sein Gegenteil verkehrt. Derartige Sprachspiele bezeichnet Black als „sophisticated language-games“ (Black 1979, 339), komplexe Sprachspiele. Es handelt sich dabei um ähnliche Konstruktionen, wenngleich deutlich elaborierter als im Arbeiter-Beispiel der Fall. Wieder muss eine gewisse Form gegeben sein, die dem Inhalt Sinn verleiht. Aus diesem Grund ist auch die Forderung nach blinder Regeltreue in den Sprachspielen absurd. Wenn sich im Rahmen eines Monopoly-Spiels die vier Spielenden einigen, das Spiel so lange zu spielen bis ein:e Spieler:in alles Geld besäße, und nicht nicht nach 60 Minuten aufzuhören, wie in der Anleitung beschrieben, wird niemand leugnen, dass es sich dabei immer noch um ein Monopoly-Spiel handelt. Diese Änderung der Regeln sorgt nicht nur für eine permanente Veränderung der Spiele, sondern auch für eine Beziehung zwischen den einzelnen Sprachspielen. Es zeichnen sich an dieser Stelle vielleicht bereits Ähnlichkeiten zum TLP ab, womöglich erinnert die Beziehung von Form und Inhalt im Sprachspiel an die Beziehung der Begriffe Struktur und Bild. Das Sprachspiel funktioniert aufgrund verschiedener Elemente, die sich auf bestimmte Art und Weise zueinander verhalten. Diese konstruktivistische Tendenz ist kein Zufall und der Grund für die Annahme einer gewissen Kontinuität in Wittgensteins Werk.

Black behandelt die Sprachspiele aufgrund der fatalen Annahme sie würden Autonomie besitzen, der Offenheit des Konzepts, als Bilder — eine weitere Verwandtschaft zum TLP: „I am therefore inclined to treat Wittgenstein's language-games as *images*, in the literary critic's sense of ,a picture made out of words““ (ibid., 352). Er argumentiert damit, dass auch Wittgenstein derartige Deutungsmöglichkeiten anbietet. In §115 schreibt dieser: „Ein *Bild* hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen.“ (Wittgenstein 2018, 82). Die Unerbittlichkeit lässt sich vielleicht lesen als Prozess des Bildes, als Betrachten, Annehmen und Übersetzen in die Sprache: Als Ablauf eines Sprachspiels. Der „Ablauf“ ist hier das wichtige Wort, das im Anschluss noch einmal aufgegriffen wird. Davor klingt in §144 noch einmal ein ähnlicher Ton an: „[...] Ich wollte dies Bild vor seine Augen stellen, und

und seine *Anerkennung* dieses Bildes besteht darin, daß er nun geneigt ist, einen gegebenen Fall anders zu betrachten: nämlich ihn mit *dieser* Bilderreihe zu vergleichen. Ich habe seine *Anschaungsweise* geändert“ (ibid., 97). Beide Zitate erinnern in ihrem Gestus an den TLP und gleichzeitig scheint eine erfrischende Relativität darin aufzutauchen, die die Exklusivität ausräumt. Diese Relativität lässt sich auch durch die Funktionsweise des individuellen Sprachspiels argumentieren. Die Sprachspiele, die Bilder, lassen sich als Verhältnisse von Inhalt und Form betrachten. Sie sind Objekt, nicht objektiv, sind Annäherungen, keine definitive Beschreibung von Wirklichkeit. Als solches haben sie Modellcharakter. Sie sind Konstruktionen kleiner Modelle von Wirklichkeit, die gestützt werden durch ihr Verhältnis von Inhalt und Form. Diese Konstruktionen funktionieren in Abläufen, sprachliche Maschinen sozusagen, die über das Modellhafte ein Verhältnis zwischen dem Subjekt und der Wirklichkeit herstellen. Die Wirklichkeit wird nicht mehr abgebildet, sondern wird in ihrer Funktionsweise als Modell ausgestellt.

Der Modellcharakter ist nicht nur als fundamentale Abkehr vom TLP relevant, der für sich in Anspruch nahm ein objektives Instrumentarium zur Wirklichkeitsbeschreibung zu sein, sondern führt auch die „Konstruktion“ in eine Arbeit ein, die diesen Begriff im Titel trägt. Im folgenden soll es daher noch ein wenig weiter um diese „Bilder“ gehen, die eine Brücke aus dem TLP in die PU darstellen und auch für diese Arbeit ein zentraler Begriff werden.

2.2.3 Bilder als komplexe Sprachspiele

Die Einführung in Wittgensteins Begriffswelt sollte einige wichtige Begriffe klären und für diese Arbeit nutzbar machen. Der TLP und die PU mögen von ihren Ausgangsprämissen zwar sehr unterschiedlich sein, aber der große Einfluss beider Werke lässt auf die Literatur ausgeübt sich nicht scharf voneinander trennen. So stellt sich etwa für Jacquette die Frage, ob „Wittgensteins *Tractatus* außer einer Logik und Semantik für die Sprachen der Naturwissenschaft auch eine Logik der Fiktion“ bietet? (Jacquette 2006, 449). Und Synytsia konstatiert: „Through a system of micro- and macro-narratives, Wittgenstein intended to express his opinion as clearly as possible, although he made the reader an active participant in the narrative“ (Synytsia 2022, 327). Wittgensteins Ansatz Philosophie zu betreiben, sei es in der radikalen Formstrenge des TLP, wie auch der im offenen System unterschiedlicher Narrative korrespondierenden PU, inspiriert die Literatur nicht bloß, sondern agiert auch ähnlich wie sie. Wie lässt sich dieses Verhalten der Texte produktiv für eine Literatur nachvollziehen, die über den Weg des Figurenbewusstseins ähnliche Fragen zu verhandeln versucht, wie Wittgenstein selbst? Der hier vorgeschlagene Ansatz wäre eine Form des Recyclings seines Bildbegriffs, im Sinne einer Umdeutung.

„Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen, die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig“ (Wittgenstein 2014, 111). Das Gewicht dieses Ausspruchs aus dem TLP wird von den Sprachspielen relativiert. Die Weltsicht setzt sich nicht mehr aus einer endlichen Reihe präziser und „richtiger“ Bilder zusammen, sondern basiert auf interagierenden Modellen. Was diese Sprachspiele ausmacht, ist nicht klar zu sagen: „Wie würden wir jemandem erklären, was ein Spiel ist? Ich glaube, wir werden ihm *Spiele* beschreiben, und wir könnten der Beschreibung hinzufügen: »das, und Ähnliches, nennt man ‚Spiele‘. Und wissen wir selbst dann mehr? Wir kennen die Grenzen nicht, weil keine gezogen sind“ (Wittgenstein 2018, 59). Die fehlenden Grenzen erlauben einen freien Umgang mit dem Begriff, aber „ist das Unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?“ (ibid., 60). Diese Unschärfe ist tatsächlich wichtig, weshalb in dieser Arbeit das Verhältnis als ergänzender Begriff eingeführt wurde. Das alltägliche Sprachspiel kennt unterschiedlichste Ausprägungen, die ein Verhältnis von Inhalt und Form miteinander teilen. So wie aus der Situation der Arbeiter, den gegebenen Baustoffen (Inhalt) und einem Umgang mit ihnen (Form) ein Sprachspiel entsteht, lässt der Begriff auch komplexere Sprachspiele zu, die sich auf eine ähnliche Weise strukturieren lassen. Wie zum Beispiel, sind die Sätze des TLP zu behandeln, die sich selbst durch die Unmöglichkeit Inhalt und Form aufzulösen auszeichnen? Sie lassen sich weder als einfache, noch komplexe Sprachspiele. Dennoch aber weisen die deutlich simpleren Spiele Ähnlichkeiten auf zu dem komplexen Text auf. Über die oben zitierte Leiter führt der gedankliche Weg an einen Ort, an dem der, „der ihn versteht“, die Sinnlosigkeit der Sätze des TLP erkennt. Eine Art Rückblick auf den TLP als ein sinnloses, sprachliches Objekt. Und obwohl diese Annahme im Rahmen der im Werk vorgebrachten Argumentation noch einigermaßen kohärent erscheint, bleibt doch ein schaler Nachgeschmack zurück. Wie könnte sich dieses Paradox auflösen lassen? Womit hat man es zu tun? Die Antwort liegt in Wittgensteins „richtigem“ Bild von der Welt. Vor dem Hintergrund des Bildes, jenem Begriff in den Black das Sprachspiel übersetzt hat, lässt sich eine gewisse Nähe zum Spiel ausmachen. Auch der TLP weist damit eine Funktion auf, besitzt Modellcharakter, setzt sich von der „Beschreibung möglicher Sachverhalte“ (vgl. Majetschak 2019, 84) ab. Er ist keines, aber verhält sich in der Sprache zu ähnlichen Bedingungen, wie ein Sprachspiel. So wie etwa die Situation des „Grußes“, ein klassisches Sprachspiel, je nach Kultur gewisse implizite Regeln kennt, die die Interaktion leiten, verlangt auch die Publikation eines philosophischen Werks die Befolgung gewisser Regeln. Von denen hat Wittgenstein ohnehin einige gebrochen, eine derartige Form war völlig neu, aber sie hat sich zu den Regeln der Publikationssituation verhalten. Als Zu-

sammenwirken von Inhalt und Form, ist der TLP aus sich heraus ein Modell in einem Kontext, eine Netzwerk, die ein ganzes bildet aus verschiedensten, kleinen Handlungen innerhalb der Sprache.

Der Grund für die Annahme liegt in den Sprachspielen als „networks of speech-practices, individually bounded yet interconnected by various logical and conceptual ties“ (Black 1979, 352). Sie bringen das Sprachspiel weg von der alltäglichen Handlung in einen konzeptionelleren Rahmen, in die Sprache. Aus diesem Grund soll auch noch kurz weiter mit diesem Begriff gearbeitet werden. Die Möglichkeit, dass diese Spiele miteinander verbunden sind, oder sich verbinden lassen, bedeutet, dass auch ihre Strukturen sich verbinden lassen. Der „Gruß“ lässt sich zum Beispiel mit weiteren Spielen zur „Konversation mit einem Bekannten“ verbinden. Womöglich sind Teil dieses Gesprächs andere Spiele, wie das „Bitten um einen Gefallen“, „Mitleid äußern“ oder „Fluchen“, die ihrerseits implizite Regeln befolgen. Die Möglichkeit einer Meta-Struktur ist es auch, was die Sprachspiele in den Fokus dieser Arbeit treibt. Die miteinander verbundenen Spiele in der Wirklichkeit finden ihre Entsprechung in der Literatur. Als Modellierung von Wirklichkeit wird nicht die Handlung übertragen, sondern lediglich die sprachliche Struktur. Als Beispiel dafür dient ein kurzer Ausschnitt von Bayers *die boxer* (UA: 1971), der gleichzeitig die Struktur aufzeigt und sie parodiert: „1: was sagen sie? / 2: was? / 1: was gibts? / 2: wie? / 1: wie gehts? / 2: was? / 1: was machen sie? / 2: wie? / 1: wie stehts? / 2: was? / 1: was sagen sie dazu?“ (Bayer 2018, 207). Hier werden klassische Fragen einer Begrüßung in einem informellen Gespräch nebeneinander gestellt, so dass nicht die Bedeutung der Worte im Vordergrund steht, sondern ihr Platz in einer sprachlichen Struktur. Es scheint, als ob sich die Bedeutung selbst damit verschieben würde. Das Wort im Sprachspiel ist nicht Name, abbildender Platzhalter, sondern kontextualisierter Bestandteil eines sprachlichen Protokolls. Nicht die scheinbar zugewiesene Bedeutung bestimmt den Sinn, sondern der Gebrauch.

Die unscharfe Grenze zum Sprachspiel war für Black der Anlass von einem Bild auszugehen. Mit einem Bild lässt sich deutlich einfacher arbeiten, als mit einem Sprachspiel, obwohl die Unschärfe des Begriffs Freiheiten schafft. Die Bilder stehen zueinander in einem Verhältnis, ergeben größere Bilder, Komplexe. Sie teilen sich, wie im TLP beschrieben, Strukturen und Elemente, die sich mischen und in unterschiedlichen Bildern vorhanden sind, wodurch Zusammenhänge entstehen. Die dahinter liegenden Konzepte berühren sich, brechen einander auf, verbinden sich, fügen sich zusammen zu größeren Zusammenhängen. In dieser Arbeit soll die Tatsache, dass der *Gebrauch* von Sprache Sinn stiftend wirkt, beziehungsweise die Sinnerfassung lenkt, Grundlage einer Umdeutung werden. Dort, wo Black von einem Bild ausgeht, soll für die gewählten Romane von einer Schablone gesprochen werden. Die Schablone lässt sich mit einer Linse vergleichen, die etwas

sichtbar macht. Die Linse ist geschliffen, die Schablone geformt. Eine sprachliche Schablone in diesem Sinn ist bestimmt durch ihren Gebrauch im weiteren Kontext, in ihrem Verhalten zu der sprachlichen Umgebung. So ist der „Ball“ als Homonym einerseits ein Objekt in einem Fußballspiel, andererseits eine Veranstaltungsform. Das sprachliche Ausgangsmaterial bleibt dasselbe, aber seine Bedeutung ist abhängig von der Wortumgebung, der Verwendung. Ein weiteres Beispiel liefert Peter Handkes Gedicht *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* (1969). In dem Gedicht übernimmt Handke die Aufstellung des FC Nürnberg, wie sie in Sportmagazinen aufscheint, verwendet sie als „Ready-Made“, erklärt sie zu konkreter Poesie. Auch hier wird schablonenhaft gearbeitet, Sprachmaterial in seiner Bedeutung zugeschnitten und durch den Kontext in dem sich die einzelnen Worte, die einzelnen Elemente, befinden, zu einem größeren Ganzen gesetzt.

Dieses eingeschliffene Bild soll Schablone genannt werden. Der „Behördengang“, das „Geständnis“, die „Liebeserklärung“: Sie alle können schablonenhaft konzipiert werden, ihre Komposition liefert ihre Bedeutung. Die einzelnen Bilder, die wir dazu annehmen, setzen sich demnach auch aus spezifischen Elementen zusammen. Nimmt man alle möglichen Ausprägungen zusammen und betrachtet ihre Gemeinsamkeiten, so müssen sich darunter einige wenige Elemente (gemessen an der Anzahl aller Elemente) befinden, von denen sich zumindest einige überall gleichen. Je stärker sich auf diese „charakterisierenden“ Elemente verlassen wird, desto stärker droht die Schablone zu einem abgegriffenen Gebrauchsgegenstand, einem Gemeinplatz, zu werden. Ähnlich verhält es sich in der Literatur, im Roman. „Gängige“ Erzählformen ergeben sich aus der Verwendung ähnlicher Muster, mithilfe derer Wirklichkeit modelliert werden soll. Dort, wo Welterfassung entlang genormter, aufgebrauchter Wahrnehmungsmuster stattfindet, kommt man nicht umhin, an die Mach'schen Empfindungskomplexe zu denken: Wahrnehmung ist komplexer als gängige Sichtweisen. Was unreflektiert beschrieben wird, möglicherweise im passenden Rahmen des realistischen Romans, wird den Möglichkeiten von Sprache kaum gerecht, ihre Formbarkeit, das Erzeugen von Bedeutung geht bei einem derartigen Spracheinsatz, der sich auch antrainierte, erlernte Sprachspiele verlässt, verloren. Das Spannungsverhältnis zwischen der sich stetig verändernden Wirklichkeit und einem Sprachsystem, das die Verwendung gewisser Ausdrücke und Narrative durch die Zeit „verschleppt“, bis die Bedeutung erodiert, sowie dem Zwang zu einer bewussten Formung der Sprache, um überhaupt Bedeutung zu generieren, scheint kaum auflösbar. Angesichts eines komplexen Realitätsbegriffes, der sich von der eigenen Erfahrung abhebt, scheint der sprachliche Ausdruck, der sich selbst

nicht als Schablone begreift, ungenügend⁸. Dementsprechend braucht es einen Umgang mit der Schablone, es braucht die Arbeit an der Form. „Der Satz ist kein Wörtergemisch“, heißt es im TLP (Wittgenstein 2014, 19) und bezieht sich damit auf das Satzzeichen, jenem Zeichen, „durch welches wir den Gedanken ausdrücken“ (ibid., 18). Es braucht also den Gedanken um das Bild zu formen. Dabei ist die Struktur formgebend, was sich auf die Elemente des Bildes auswirkt, aber diese nicht a priori ausschließt⁹. Um auf die obigen „Schablonen“ zurückzukommen, ließe sich behaupten, dass der „Behördengang“ sich vielleicht gerade dadurch ausdrücken lässt, wie mit den Elementen umgegangen wird. Das Bild eines Behördengangs kann, um seiner Struktur gerecht zu werden, mit der An- und Abwesenheit gewisser Elemente spielen, die Schablone dehnen, neu konfigurieren, brechen. Anders gesagt, geht es darum die Beziehung der Elemente durch Auslassen oder Einbeziehen neuer Elemente zu verändern, zu versuchen sich den Tatsachen von anderer Seite zu nähern. All dies geschieht in Übereinstimmung mit der Struktur.

Damit soll gezeigt werden, dass auch in der Literatur die Form der Darstellung vor der Sprache liegt. Dass das Bild vor der Sprache liegt und in ihr seinen Ausdruck findet. Die Sprache hat die Möglichkeit, die dahinter liegenden Bilder auf die Form des Gedankens hin darzustellen. Am Beispiel von Becketts *Romantrilogie*¹⁰ lässt sich argumentieren, dass gerade die Fragen der Darstellbarkeit dazu einladen, literarisch an ihre Grenzen vorzudringen. Auch Bayer beschäftigt sich nicht nur im *sechsten sinn* mit Fragen der (Nicht-)Darstellbarkeit, der Unzuverlässigkeit von Sprache vor der Wirklichkeit. Bei Nathalie Sarraute lässt sich darin sogar eine Bewegung ausmachen, die von einer entgrenzten Sprache, die versucht den Sachverhalt in seinen unterschiedlichsten Facetten zu fassen. Zugespitzt ließe sich gerade das Wesen von moderner und experimenteller Literatur auf die modellhafte Wirklichkeit zurückführen, die in der Sprache versucht Tatsachen zu fixieren, die jenseits von schablonenhaftem Schreiben liegen und sich dem „Realismus“ im eigentlichsten Sinn nähern: Schreibweisen, die reflektieren, dass sich Bedeutung nicht endgültig fixieren lässt, was Wittgenstein in seinem Spätwerk vertreten hat.

⁸ Gleichzeitig zeigt Moritz Baßler am Beispiel von Sebastian Fitzek in seinem Werk *Populärer Realismus* (2022), dass ein bewusster Umgang mit dem Klischee vom richtigen Publikum honoriert wird: „Es geht nun überhaupt nicht darum, Fitzeks Roman zu disqualifizieren. Schon sein enormer Erfolg belegt ja, dass er genau weiß, was er tut, und damit auch exakt das bewirkt, worauf er zielt und was sein Publikum erwartet. Was diesen Text schnell, genussvoll und ohne Stockungen lesbar macht, ist vielmehr gerade das Abgegriffene, das Topische, das schon tausendmal Erprobte seiner sprachlichen Wendungen, der aufgerufenen Situationen und Gefühle.“ (Baßler 2022, 16)

⁹ Hier stellt sich die Frage nach Metaphern, in denen die Struktur zwar übersetzt wird, sich die Elemente von Bild und Satz aber ändern. Solange die Struktur übertragen werden kann, gibt es keinen Grund Elemente nicht auszuschließen.

¹⁰ Inklusive des unten untersuchten, inoffiziellen vierten Teils *Comment c'est* (1961)

Die Bedingungen einzelner Bilder, der ihr vorausgehenden Wirklichkeit und ihres sprachlichen Ausdrucks stellt einen wichtigen Aspekt des Zugriffs auf die Texte in der Analyse dar. Sie verbindet Literatur, Sprachkritik und Erkenntnistheorie miteinander verbindet. Wie diese Analyse der Schablonen als Beziehung zwischen Bild und Sprachlichem Ausdruck konkret funktioniert, wird zu Beginn des analytischen zweiten Teils dieser Arbeit skizziert. Vorher braucht es noch einen zweiten Ansatzpunkt. Über narratologische Konzepte, Verfahren mit denen sich Bewusstseinsvorgänge erzählen lassen, soll der kleinteiligen Analyse von Bildern ein Instrument beiseite gestellt werden, das den Rahmen bildet, in dem die Schablonen mit einander in Verbindung gebracht werden und einen Einblick in das Bewusstsein der Figuren liefern.

3. Bewusstsein als narratives Verfahren

Der Wechsel von der Sprachskepsis in den Bereich der Erzähltheorie soll die Bildtheorie Wittgensteins (Mikroebene) mit theoretischen Ansätzen verknüpfen, die den Text in seiner Gesamtheit erfassen (Makroebene). Die Kombination aus Sprachskepsis und Erzähltheorie als analytischem Werkzeug soll in der Untersuchung des Textes möglichst kleinteilige Ergebnisse liefern, die sich aber in einem größeren Zusammenhang setzen lassen. Das Erzählen von Bewusstsein verlangt nach einem angemessenen Rahmen, sodass die Bewusstseinsinhalte für sich analysiert werden können. Um diesen Rahmen zu liefern, dienen verschiedene zentrale Texte, die sich zu einer Argumentationslinie zusammenführen lassen. Zunächst wird mit „Role of Narrative in Recollection“ (2003) ein Bewusstseinsmodell von Rubin und Greenberg eingeführt, um das Zusammenwirken unterschiedlicher Systeme im Bewusstsein, ähnlich wie Mauthner und Wittgenstein dies erdacht haben, aus Sicht der „Brain Sciences“ zu stützen. Dieser Text dient als exemplarisches Beispiel dafür, dass auch in Kognitionswissenschaft und Neurowissenschaft von Bewusstsein als Zusammenwirken unterschiedlicher Systeme gesprochen wird. Dies ist für die vorliegende Arbeit essentiell, da auch die Begriffe des letzten Kapitels im Sinne eines literarischen Ordnungssystems miteinander korrespondieren. Dies wird auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht gestützt, wenn etwa Ryan mithilfe der Computer-Metapher die räumlich gedachten Ordnungsprinzipien eines literarischen Texts zu fassen versucht: „Through the development of four concepts inspired by computer programming — virtuality, recursion, windows, and morphing — I hope to substantiate the claim that in narratology [...] analogical thinking is the force that reveals new perspectives“ (Ryan 1999, 113). Obwohl die Entwicklung der Computer diesem Text inzwischen davongelaufen ist, soll mit der Analogiebildung darauf hingewiesen sein, dass es sich hier um den Versuch handelt, die Verhältnisse zu erfassen, die innerhalb der Texte zur Konstruktion von Bewusstsein führen.

Vor der Einführung narratologischer Grundbegriffe mit denen weiterhin gearbeitet wird, wird daher das oben zitierte Modell skizziert, auf dem die Analyse von Erzählinstanz im Verhältnis zu den Bewusstseinsinhalten aufbaut. Im Zentrum davon steht eine der „bis heute wichtigsten Studien über die Erzählbarkeit von Bewusstseinsprozessen“ (Meyer-Sickendiek 2013, 399), Cohns Studie *Transparent Minds* (1978). Obwohl die Veröffentlichung bereits eine Weile zurückliegt, gibt es noch keine nachfolgenden Versuche sich derart weit gefasst, gleichzeitig tiefgreifend und systematisch, mit den Erzählungen des Bewusstseins zu befassen, weshalb sie weiterhin vielfach zitiert wird (vgl. Meyer-Sickendiek 2013, Bernini 2018).

3.1 Bewusstseinserzählungen als Zusammenwirken verschiedener Systeme

Der Band, in dem „The Role of Narrative in Recollection: A View from Cognitive Psychology and Neuropsychology“ von Rubin und Greenberg erschienen ist, trägt den Titel *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology and the Brain* (2003) und ist ein interdisziplinärer Versuch sich dem titelgebenden Thema zu nähern. Die Verbindungen unterschiedlicher Geistes- und Naturwissenschaften, aus denen sich der Bereich der kognitiven Poetik formt, lassen erkennen, dass es sich um eine Form der Literaturwissenschaft handelt, die den literarischen Vorgang (etwa das Schreiben, Lesen, Sinnerfassen) selbst als Teil der Wirklichkeit begreift. Das Erzeugen und Lesen eines Textes, die Arbeit mit Text wird zu einem Vorgang, der (natur-)wissenschaftlich beobachtbar wird. Das Ereignis „findet nicht einfach statt“, sondern wird als Zusammenspiel neuronaler, kognitiver Prozesse begriffen. Gleichzeitig ist die Literatur, die für sich in Anspruch nimmt, möglichst wirklichkeitsnah Bewusstsein zu modellieren, selbst darauf angewiesen sich mit gewissen Mechanismen zu konfrontieren, die Bewusstsein ausmachen. Dabei geht es nicht um eine Übersetzung von naturwissenschaftlichen Forschungsergebnissen in literarische Sprache, sondern um einen adäquaten Transfer gewisser Mechanismen aus der Wirklichkeit in die Sprache. Erstere lassen sich, wie später anhand von Cohn’s Studie bei Joyce gezeigt wird, durch eine hohe Genauigkeit in der Selbstbeobachtung erzielen. Es handelt sich dabei um sogenannte „exploratory models“ (Bernini 2018, 248), die in der Kunst geformt werden können und deren Komplexität von der Wissenschaft möglicherweise bestätigt werden kann.

Als einführendes Beispiel stellt Beckett in seiner Monographie *Proust* ein Bild vor, mit gewisse Mechanismen der Erinnerung bei Proust herausgearbeitet werden sollen. Er führt ein, dass sich Prousts Werk in seinem Kopf forme, wo etwa die Schilderungen des subjektiven Begehrrens, dem Zwang zu gewissen literarischen Konventionen zum Opfer fallen. „Es wird unmöglich sein, die Hunderte [sic!] von Schablonen anzufertigen, die billigerweise noch zu den Gegenständen seines unvoreingenommensten *Forschens* gehören. Mit Bedauern unterwirft er sich dem geheiligten Lineal und Kompass der literarischen Geometrie. Aber er wird sich weigern, diese Unterwerfung auf räumliche Skalen auszudehnen, er wird sich weigern, die Größe und das Gewicht eines Menschen in den Maßen seines Körpers zu messen statt in denen der Jahre“ (Beckett 2023, 12; Hervorhebung J.H.). Es wird sichtbar, dass das Modellieren komplexer Bewusstseinssysteme schon im künstlerischen Sinn den Begriff der Forschung berührt. Eine Forschung in den Möglichkeiten der Darstellung, die Fragen der Abbildung zumindest berührt: Wie lässt sich in Prousts Fall die Zeit in

einem Roman abbilden¹¹? Für Beckett werden die Gesetzmäßigkeiten der Erinnerung, das heißt, die Gesetzmäßigkeiten der Zeiterfahrung, durch die Gesetze der Gewohnheit bestimmt, die sich in gewohnten Handlungsmustern, Wahrnehmungsmustern ausdrückt. Auch hier greift der Begriff der Schablone, die sich über das Leben legen lässt und zum Beispiel den morgendlichen Weg in die Arbeit fasst, routiniertes Sprechen mit der Bäckerin beschreibt, alles, das geschliffene Handlungs- und Sprachmuster umfasst, deren Anwendbarkeit geprüft und gesichert ist. Dieses „Alles“ setzt sich allerdings aus verschiedenen Systemen zusammen, die den Schilderungen aus den vorangehenden Teilen dieser Arbeit, nahe kommen. Alles kann als Schablone geformt, alles in seiner Schablonenhaftigkeit verändert werden, wie die Zusammenhänge von Wahrnehmung, Bild, Denken und Sprache es zulassen. Was diese Prozesse bindet, ist der Faktor der „Zeit“, der das Voranschreiten der Reflexion sichert, der die Erschaffung, Anwendung und Veränderung der Schablonen eines jeden Individuums garantiert. „Das Individuum ist Schauplatz eines ständigen Umfüllprozesses aus dem Gefäß, das die träge, blasse und eintönige Flüssigkeit der Zukunft enthält, in das Gefäß, das die bewegte und durch die Phänomene ihrer Stunden vielfarbige Flüssigkeit der Vergangenheit enthält“ (Beckett 1965, 12). Aus diesem Zitat lassen sich verschiedene Komponenten herauslösen, die Wichtiges vorweg nehmen. Einerseits verdeutlicht Beckett hier die Bedeutung voranschreitender Erfahrung des Individuums, das in einer scheinbar ewigen Gegenwart lebt und sich durch die Zeit bewegt. Der Schauplatz gibt der Gegenwart außerdem eine räumliche Entsprechung: Diese räumliche Entsprechung ist für das Bewusstsein auch hier wesentlich, wo es als Verhältnis eines Rahmens zu seinen Bestandteilen gedacht wird (d.h., als die Summe seiner Teile). Und schließlich lässt sich der Umfüllprozess auch genau als die Arbeit an der Schablone, an der Ausformung von subjektiver Wirklichkeit lesen. Diese Ausformung bekommt an dieser Stelle mit dem Narrativ erstmals einen Namen.

Knapp 70 Jahre nachdem Beckett seine Monographie veröffentlichte, publizieren Rubin und Greenberg ihr Modell für den Prozess des Erinnerns. Sie zeigen inwiefern unterschiedliche Systeme, *Explicit Memory System*, *Imagery System*, *Language System* und *Narrative Reasoning System* zusammenwirken, um Erinnerungsprozesse durchzuführen. Die Nähe zur Erinnerung scheint vom Thema wegzuführen, aber schon Beckett wies darauf hin, dass die Zukunft unbekannt, die Gegenwart unerreichbar und nur die Vergangenheit bis zu einem gewissen Grad geordnet werden könne (vgl. Beckett 1965). Literatur wird, als Ordnungsprozess betrachtet, immer retrospektiv auf die

¹¹ Wie bei Cohn sichtbar werden wird, handelt es sich bei Prousts *Recherche* um ein sehr wichtiges Beispiel für eine *Retrospective Technique* des Erzählens in der ersten Person. Das Zeit sich anhand von Erinnerung darstellen lässt, ist ein erster Hinweis auf die Konstruktionsweise.

Wirklichkeit angewandt, da sich die Begriffe und Sätze in ihren Prägungen immer nur auf Erfahre-nes, das heißt, Vergangenes beziehen können. Dieses rückbezügliche Verhältnis zwischen benann-tem Gegenstand und benennendem Wort lässt sich in dieser, die Sprache zu einem die Vergangen-heit bezeichnenden Konstrukt, direkt an Mauthners Sprachkritik rückkoppeln. Die Erinnerung ist der zentrale Begriff von Rubins und Greenbergs Studie, die mit der Metapher des Erinnerns be-ginnt. Die Metapher ist aus ähnlichen Gründen notwendig, wie bei Mauthner, da hier ein Prozess mit einem Begriff versehen wird, den wir nur in abstrakter Form kennen und für den wir keine sinn-liche Entsprechung haben. Die Metapher der Erinnerung ist seit der griechischen Antike eine räum-liche. Das Erinnern beginnt mit dem Prozess des Verstauens der Erinnerung, dem Einlagern der ein-zelnen Elemente der Erfahrung an unterschiedlichen Orten (vgl. Rubin/Greenberg 2003, 55). Von diesen Orten werden sie bei gegebener Zeit abgerufen, die Erinnerung zusammengesetzt. Diese Me-tapher erfuhr durch die Zeit einen ausführlichen Wandel und nahm die unterschiedlichsten Formen an, bis sie in der Gegenwart bei „Computern“ und ähnlich komplexen Systemen angekommen ist. Rubin und Greenberg bezeichnen den „change from *processes* to *systems* or *components*“ (ibid.) als eine aktive Entscheidung, damit sich dieses räumliche Modell annehmen lässt. Das System und Komponenten haben als Begriffe den Vorteil, das sich unter ihnen eine mehrgliedrige Funktions-weise leichter visualisieren lässt, als im Prozess, der ein dynamischer und dadurch auch vager Be-griff ist.

Diese Systeme setzen sich aus vier Komponenten zusammen, dem *Explicit Memory System*, dem *Imagery System*, dem *Language System* und dem *Narrative Reasoning System*. Die begriffliche Ähnlichkeit zur Bildtheorie (auch zur Black'schen Deutung des Sprachspiels) mag naheliegend sein, aber sie wird ergänzt durch den Begriffs des Narrativ. Das *Explicit Memory System* wurde be-reits als codierte Erfahrung skizziert, die sich an Orten speichern lässt. Das *Imagery System*, das für die mentale Visualisierung zuständig ist lässt sich in Raum- und Objektkomponenten zerlegen (vgl. ibid., 56) und ist der visuellen Wahrnehmung in der Funktionsweise nicht unähnlich¹². Auch hier gibt es Ähnlichkeiten der Begriffe, die nicht unwesentlich scheinen. Die Komponente ist der Emp-findung (Mach) und dem Element (Wittgenstein) nicht unähnlich, die sich ebenso beide in höheren Ordnungen zu Komplexen verbinden. Auch die Objektivation taucht auf diesem Weg wieder auf, Orientierung wird durch Kategorisierung geschaffen, Information verarbeitet. Auch das *Language System* zeichnet sich durch Komponenten aus, die sich zu einander in Beziehung setzen lassen, die

¹² Diese „many shared properties with visual perception“ (ibid.) sind ein wichtiger Grund, weshalb diese Studie für die kognitive Modellierung herangezogen wird. Die darin angeführten Komponenten, die sich auf die visuelle Wahrnehmung übertragen lassen, scheinen ein geeigneter Ausgangspunkt zu sein, um sich den Texten systematisch zu nähern.

selbst Namen wie „Syntax“ oder „Semantik“ tragen (ibid., 59), und die Sprache zu einer „higher-level structure“ machen (ibid.). Das Bild, das Rubin und Greenberg von der Sprache zeichnen, ist in seiner Ausgestaltung schlicht. Einerseits werden Denken und Sprache unter Verweis auf den Behaviorismus gleichgesetzt¹³, andererseits wird die Rolle der Sprache in ihrem Modell auf die Notwendigkeit eines korrekten Gebrauchs von Grammatik, Syntax (etc.) reduziert, um sichere Ergebnisse in der Forschung zu erhalten. Das deutlich interessantere System stellt in der Studie das *Narrative Reasoning System* dar: „Narrative discourse is discourse that attempts to embody in linguistic form a series of events that occur in time...the cognitive structure underlying narrative is the mental representation of a series of temporally occurring events that are perceived as having a causal or thematic coherence“ (ibid., 60). Dieses von Brewer (1980) stammende Zitat verdeutlicht das Zusammenwirken der unterschiedlichen Systeme im Rahmen des „narrative discourse“, der das Modell erst herstellt. Da dem einzelnen Wort, das nicht bezeichnen kann, keine bedeutende Funktion zu kommt, sind es die Sätze, die, gebunden von der Zeit als treibender Komponente des Diskurses, die Wirklichkeit festhalten, oder den Prozess bewusst unterlaufen. Die „cognitive structure“ liegt hinter dem Diskurs und ist die bindende Kraft mentaler Repräsentation, die für eine „causal or thematic coherence“ sorgen. Dadurch wird das Bewusstsein in einem erzählenden Text durch die Erzählinstanz repräsentiert, die einerseits die zeitliche Abfolge der „events“ in sich vereint und sich andererseits für die Setzung der Ordnung mentaler Repräsentationen (oder ihrer Unordnung) verantwortlich zeigt. Das Bewusstsein tritt durch die Sprache in Erscheinung, ist aber vielleicht besser visualisiert, als die räumlich bindende Seite: Das Bewusstsein ist die Verbindung aller Repräsentationen, ist alles, was die Wirklichkeit einer Figur ausmacht, oder nicht ausmacht. Es richtet sich (gemäß des „unrettbaren Ichs“) auf alle inneren, wie äußeren Vorgänge, die in der Sprache gleichberechtigte Repräsentation erfahren. Die räumliche Komponente erlaubt auch Rückbindungen des Begriffs an Wittgensteins „logischen Raum“ oder an Becketts „Schauplatz“, die beide einen Versuch darstellen, dem „Ort des Geschehens“ einen Namen zu geben.

Diese rudimentäre Skizze, stellt keinen umfassenden Begriff von „Bewusstsein“, sondern einen Versuch dar, die Sprachskepsis und die Narratologie miteinander zu verbinden. Ähnlich wie die Achsen eines Koordinatensystems bilden sie den Schauplatz jeder Erfahrung, jedes Gedankens einer Figur, beziehungsweise Erzählinstanz. Dabei wurden Begriffe, die auch Bayer, Beckett und

¹³ Die Gleichsetzung von Denken und Sprache, dies sollte klar geworden sein, wird in dieser Arbeit explizit abgelehnt. Rubin und Greenberg schlussfolgern an unterschiedlichen Stellen, ähnlich wie Palmer (2002; 2004), dass sich das Denken immer in einem Handlungsrahmen bewegt. Gerade diese auf einen „realistischen“ Begriff des Denkens rückführende Schlussfolgerung, widerspricht dem hier angenommenen Anliegen der Autor:innen, jenen engen Begriff des Denkens auf die Probe zu stellen.

Sarraute beeinflusst haben, in Beziehung zu Techniken gestellt, die sie in ihren Texten verwendet haben. Es wurden Anleihen in der Literatur genommen, es wird jedoch keinesfalls der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Im folgenden Abschnitt wird es um konkrete Strategien gehen, wie sich dieses Bewusstsein erzählen lässt, das heißt, die Arbeit wendet sich der Literaturwissenschaft zu.

3.2 Erzählformen von Bewusstsein bei Dorrit Cohn

Mit einem Bild eröffnet Cohn ihre Studie *Transparent Minds*: „With these basic abstractions I could then travel around in narrative literature, selecting works and passages in works that would best display the entire spectrum of possibilities, while in turn allowing these works themselves to reveal unforeseen hues“ (Cohn 1978, v). Die Bemerkung ist insofern spannend, da in der vorliegenden Arbeit sicherlich mehr Fokus auf den „unforeseen hues“ an den Rändern des narrativen Spektrums liegt, als dies vielleicht in anderen Werken der Fall ist. Cohns Studie befasst sich mit den Erzählweisen moderner Literatur, vornehmlich der Klassiker: James, Joyce, Proust und Woolf sind Namen, die sie immer wieder heranzieht, um herauszuarbeiten, welche Verfahren die Moderne und ihr Bewusstsein entscheidend geprägt haben. Die Namen Beckett und Sarraute tauchen bei Cohn als Grenzfälle auf, gerade wegen ihrer minimalen narrativen Beweglichkeit. Dort entwickelt sich die Form der Darstellung entspinnt sich nicht am handlungstreibenden Narrativ, sondern an den sprachlichen Mechanismen selbst, weshalb Cohn mit *Transparent Minds* ein ideales Gegenstück zu Bildtheorie und Sprachskepsis liefert. Einer Kritik von McHale zufolge, sei ein Problem von Cohns Studie, dass die Generalisierung und Theoriebildung ihrer Studie fehlen würde (vgl. McHale 1982). Für die vorliegende Arbeit lässt sich anhand der konkreten Textbeispiele allerdings ein Vorteil daraus ziehen, dass sich anhand konkreter Beispiele die Erzählformen direkt mit der sprachkritischen Theorie verbinden lassen. Ihr Fokus ist weit gefasst und teilt sich auf in die jene Erzählformen, die einerseits „Techniken der dritten Person“ beschreiben, das heißt Vorgänge in Werken, in denen heterodiegetische Erzählstimmen auftreten, die nicht mit der Figur zusammenfallen. Hier unterscheidet sie „Psychonarration“, „Quoted Monologue“ und „Narrated Monologue“¹⁴. Andererseits arbeitet Cohn „Techniken der ersten Person“ heraus, die sich auf Texte mit homodiegetischen Erzählstimmen beziehen. Teil der homodiegetischen Verfahren sind zum Beispiel Im folgenden sollen jene Techniken vorgestellt werden, welche sich indirekt bereits auf *Comment c'est* (1961), *der sechste*

¹⁴ Teile von Cohns begrifflichem Instrumentarium sind von ihr selbst geprägt, wie man am Beispiel von „psychonarration“ und „narrated monologue“ sieht. Psychonarration hat bereits im englischen Synonym eingesetzte Begriffe, wie etwa „omniscient narration“. Der „narrated monologue“ lässt sich anderswo als „free indirect discourse“ wiederfinden. Da Cohn ihre Begriffe aber durch gewisse Nachschärfungen von anderen Begriffen abgrenzt, werden in weiterer Folge ihre Begriffe direkt in ihrer englischen Form verwendet..

sinn (1963) oder *Portrait d'un inconnu* (1948) beziehen. Es sind ähnliche Techniken, ähnliche Verfahren, die auch die Werke dieser Arbeit formen. Anhand von Textbeispielen soll dieser Zugang bereits geschaffen werden, bevor sich in der Analyse die Bildtheorie an der Auflösung des Bewusstseins in den einzelnen Werken beteiligen wird.

3.2.1 Bewusstsein in der dritten Person

Von den für die Analyse gewählten Romanen ist nur einer in der dritten Person geschrieben und auch dieser erfüllt nur leidlich eine von Cohns Definitionen. Da aber gerade *der sechste sinn* durch seinen Formenreichtum und das Mischen unterschiedlicher Erzählperspektiven besticht, sollen die Erzählformen dennoch vorgestellt werden. Dabei wird der Fokus auf die *Psychonarration* gelegt und die beiden anderen Formen, der *Quoted Monologue* und der *Narrated Monologue*, lediglich umrissen, um die Cohn'sche Systematik zu vervollständigen.

Psychonarration

Der Begriff der Psychonarration (PN) ist ein Neologismus von Cohn, die mit den gängigen Bezeichnungen für dasselbe Phänomen nicht zufrieden war. „Omniscient description“ sei zu allgemein, „internal analysis“ verfälschend (vgl. ibid., 11). Es handelt sich schließlich bei der Erzählform nicht um etwas, das „in“ einem Bewusstsein passiert, sondern eher um etwas, das auf ein Bewusstsein angewandt wird. Ein Erzählverfahren dieser Art ist immer eine Anwendung, eine Ausgestaltung, die sich der Figur durch bestimmte Techniken nähert, die das Innere in einen äußerlichen Rahmen setzt (ein Verhältnis). Es lässt sich leichter von einer Konstruktion der Figur um die jeweiligen Gefühle herum reden, als von einer Analyse ihrer Gefühle („internal analysis“): Die Tatsache, dass es sich bei PN um ein Verfahren handelt, das auf Beschreibungen innerer Vorgänge aufbaut, nicht auf ihrer Darstellung¹⁵. Für Cohn umfasst der Begriff beide wesentlichen Aspekte: Den Gegenstand der Psyche, sowie der Technik der Erzählung, das „was“ und das „wie“ sind beide repräsentiert.

Der Fokus liegt dabei auf der Erzählinstanz, nicht auf der Figur. Es ist die Stimme der Erzählinstanz, die sich die Freiheit herausnimmt, die Figur zu gestalten, auszuschmücken, wie sich in Passagen wie der folgenden aus *Vanity Fair* (1847/48) zeigt. In dieser Passage begleitet die Erzählinstanz Becky Sharp in den Raum, in dem Amelia sich um ihren in den Krieg gezogenen Ehemann sorgt.

¹⁵ Beschreibung und Abbildung sind in diesem Kontext zwei einander ähnliche, wenn auch nicht gleichwertige Begriffe, ist aber nichtsdestoweniger eine erste Anknüpfung an das letzte Kapitel.

„Until this dauntless worldling came in and broke the spell, and lifted the latch, we too have foreborne to enter into that sad chamber. How long had that poor girl been on her knees! what hours of speechless prayer an bitter prostration had she passed there! the war-chroniclers who write brilliant stories of fight and triumph scarcely tell us of these. These are too mean parts of the pageant: and you don't hear widows' cries and mothers' sobs in the midst of the shouts and jubilation in the great Chorus and Victory. And yet when was the time, that such have not cried out: heart-broken, humble protestants, unheard in the uproar of triumph.“ (ibid., 23)

Becky, im Text als „this dauntless worldling“ bezeichnet, wird der Erzählinstanz zur Möglichkeit Amelias Raum zu betreten, aber, wie Cohn sehr präzise analysiert, „escapes as swiftly as he can“. Durch den Sprung vom Einzelschicksal ins Aggregat wird Amelias individueller Kummer fürchterlich klein gemacht und als Figur mit ihren individuellen inneren Vorgängen abgefertigt. Stattdessen soll Allgemeines erzählt werden, auf dem „sounding-board for general truths about human nature“ (ibid.) gespielt werden. Auch dies entspricht einer Schablone, anders funktionierend jedoch als jene aus dem letzten Kapitel. Anstelle davon sich Amelias individuellem Schicksal akkurat zu nähern, werden scheinbar unreflektierte, ausgedeutete Annahmen über das Bewusstsein gelegt, die die Bewusstseinsvorgänge klar einordnen und durch die Ordnung erst verstellt. Schablonen dieses Typs ist häufig eine Ausdeutung eingeschrieben, wie die beschriebene Weisheit aus dem Sounding-Board andeutet. Über die Schablone wird ein Konzept dort platziert, wo sich ein Gefühl befand. Letztlich muss Amelias Innenleben durch den Riss zwischen Bewusstsein und Sprache, immer ephemer bleiben, aber der Zugriff der Erzählinstanz könnte sich der Wirklichkeit präziser annähern, es sei denn, es ist Teil der Poetik dies nicht zu tun. Sind die Erzählungen ideologisch aufgeladen, oder sollen sie ein gewisses Glaubenssystem illustrieren, ist davon auszugehen, dass ein Interesse an Präzision in den Hintergrund rückt.

Eine ähnliche Thematik steckt auch in der Erzähltechnik von Balzac, der den ausgedeuteten Schablonen eines klassischen Realismus noch eine zusätzliche Wertung aufdrückt und sie somit in eine sozio-kulturelle Traditionslinie stellt. Seiner *Comédie humaine* stellt er voran, dass es darin um die „description of social species“ (ibid.) ginge, was beinahe einen Setzkasten unterschiedlicher Schablonen für die Gefühle verschiedener Personen unterschiedlicher sozialer Klassen ankündigt.

Aus *Le Père Goriot* zitiert Cohn:

„Le lendemain Rastignac s'habilla fort élégamment, et alla, vers trois heures de l'après-midi, chez madame de Restaud en se livrant pendant la route à ces espérances étourdiment folles qui rendent la vie des jeunes gens si belle d'émotions: ils ne calculent alors ni les obstacles ni les dangers, ils voient en tout le succès, poétisent leur existence par le seul jeu de leur imagination, et se font malheureux ou tristes par le renversement de projets qui ne vivaient encore que dans leurs désirs effrénés; s'ils

n'étaient pas ignorants et timides, le monde social serait impossible. Eugène marchait avec mille précautions pour ne se point crotter...“ (ibid., 24)

In diesem Absatz macht Cohn bereits einige Stellen aus, die in ähnlicher Weise wie Thackerey Bewusstseinsprozesse verkürzend wiedergeben. Einerseits werden die „espérances“ (Hoffnungen) benannt, was sie auf einen allgemeinen und leeren Begriff zurückführt, andererseits werden sie als „étourdiment folles“ bewertet. Und wieder zeigt sich für Cohn in dieser Stelle der Sprung vom Spezifischen, der Figur des Rastignac, ins Aggregat, den „jeunes gens“. Letztere werden außerdem mit einer Reihe von Eigenschaften bedacht, die implizit auch Rastignac zugeschrieben werden. Über sie wird das Bild von Rastignac verknüpft mit der allgemeinen Erfahrung der jungen Männer, was ihm jegliche Individualität raubt. In *Beckett before Beckett* (2008) porträtiert Le Juez unter Verweis auf die Notizen von Rachel Burrows, einer Studentin, den jungen Beckett als Dozenten. Sie lassen klare Präferenzen in seiner kurzen Zeit als Lehrender erkennen, die eine Absage an klassisch-realistische Erzählformen des 19. Jahrhunderts bedeuten. Gerade an Balzacs Darstellungsformen arbeitet sich Beckett aufgrund mangelnder Präzision ab, mitunter aus den oben genannten Gründen. An der Spitze von Becketts vor-moderner Hierarchie steht im Übrigen Flaubert, den er schätzt aufgrund seiner „authentic complexity“ (Le Juez 2008, 25) in der Darstellung von Wirklichkeit.

Psychonarration ist aber nicht bloß ein schales Mittel des 19. Jahrhunderts sein, wie die beiden extremen Beispiele von Thackerey und Balzac es zeigen. Es findet sich auch im zwanzigsten Jahrhundert bei Autor:innen wie James Joyce oder Thomas Mann, in verschiedenen Formen und Ausprägungen. PN zeichnet sich vor allem aus durch die Möglichkeit aus, die Erzählperspektive auf unterschiedliche Art und Weise den Figuren anzunähern. Sie ist fähig zu „dissonance and consonance“, was die Eigenschaft der Bezugnahme eines Erzählers auf das Handeln oder das Innenleben der Figur meint, wie Cohn etwa im Bezug auf Manns *Tod in Venedig* (1912) feststellt: „Zu spät! dachte er in diesem Augenblick. Zu spät! Jedoch war es zu spät? Dieser Schritt, den zu tun er versäumte, er hätte sehr möglicherweise zum Guten, Leichten und Frohen, zu heilsamer Ernüchterung geführt. Allein es war wohl dem, dass der Alternde die Ernüchterung nicht wollte, dass der Rausch ihm zu teuer war“ (Cohn 1978, 27). Hier tritt die Erzählinstanz aus dem Figurenbewusstsein in den Vordergrund, erzeugt aus der Konsonanz eine Dissonanz. Das schafft nicht nur deutlich höhere Komplexität und Tiefe, sondern auch neue Perspektiven auf das Innenleben der Figur, die sich der Komplexität nähern ohne sie auszudeuten. Eine weitere Möglichkeit PN zu nutzen besteht im Erzählen von Dauer: Das Verkürzen oder Strecken gewisser mentaler Prozesse ist den beiden anderen anderen Verfahren der dritten Person nicht möglich, da ihre formalen Restriktionen sie dazu zwingen die Wiedergabe von Bewusstseinsvorgängen chronologisch und sequentiell zu erzählen. In Jane Aus-

tens realistischem Roman *Emma* (1816), zum Beispiel, ist die Zusammenfassung ein beliebtes Mittel, um die Entwicklung in „her inner debate on the ‚how much‘ of love“ (ibid., 34) auch der Protagonistin zu erzählen. Die Zeit lässt sich schablonenhaft raffen, diese werden einfach und passend aneinander fixiert, weil sich die Dauer in diesem Fall auf das Individuum selbst bezieht. Die Be- trachtung eines gewissen Zeitrahmens etwa, verlangt von der Erzählinstanz das Aufgreifen ver- schiedener Sachverhalte, die als reale Konfigurationen im Leben der Figur bestehen, in die Sprache zu übersetzen. Diese Wiedergabe ermöglicht eine kompakte, wohl weniger präzise, aber immer noch am Individuum interessierte Darstellung. Eine dritte Möglichkeit eigene Techniken innerhalb von PN auszumachen, ist das Erzählen von „sub-verbal states“ (ibid., 46), die einen wichtigen Vor- teil gegenüber anderen Darstellungsformen bieten. Sub-verbal states beschreiben die Möglichkeit des Erzählers, der das Bewusstsein der Figur „einkleidet“, gewisse Informationen vorzuenthalten, sodass manche Bewusstseinsvorgänge nicht verbalisiert wirken und Lücken in der Wiedergabe ent- stehen. Hier stellt sich erstmals das Gefühl ein, dass Bewusstsein ein Ort ist, an den etwas dringen muss, so wie im „Drei-Phasen-Modell“ Freuds, in dem neben Bewusstsein auch das Vor-Bewusste und das Unbewusste Austragungsorte psychischer Vorgänge sind. Cohn erwähnt als besonders grif- figes Beispiel dennoch Henry James’ *What Maisie Knew* (1897) an, in dem ein Kind Zeuge einer Beziehungskrise und ihres Endes wird. Die Sicht des Kindes scheint beinahe plakativ in ihrer Lü- ckenhaftigkeit und gerade das macht sie repräsentativ für die „sub-verbal states“.

Zusammenfassend soll betont werden, dass PN eine äußerst vielseitige Technik ist. Bei den ersten Beispielen von Balzac und Thackeray angefangen, lässt sich einerseits der Fluch eines nor- mierenden Gebrauchs ausmachen, andererseits offenbart sich dort bereits das volle Potential, wenn man die Schablonen nicht als Störung sondern als Notwendigkeit innerhalb der Beschreibung be- trachtet: Es kommt vielmehr darauf an, wie die Schablone aussieht, die Wirklichkeit einfängt, als darauf, wie sie sich vermeiden lässt. Letzteres ist nicht möglich und hat gerade deshalb besonders starken Entwicklungen geführt. und immer noch in einem fortdauernden Entwicklungsprozess in- begriffen ist, sondern auch eine herausragende Flexibilität im Umgang aufweist. Noch einmal ver- deutlicht werden soll dies anhand eines ausführlicheren Zitats von Cohn:

„It would be a futile exercise to delimit [Psychonarration] sharply from the narration of sensations that impinge on a character’s mind, from within or from without. In figural novels especially, where the narration of external reality is intimately related to subjective perception, there is no clear border- line between the external and the internal scene. When they are introduced by perception verbs, the sights a character sees and the sounds he hears link psyche and scene, and psycho-narration can then no longer be differentiated from scenic description.“ (Cohn 1978, 49)

Was hier beschrieben wird, weist PN als makro-strukturelles Gegenstück zur Sprachkrise und dem Versuch ihrer Überwindung aus. In der PN beschränkt sich das Bewusstsein nicht auf eine Instanz, sondern verwirklicht in der Literatur, was Ernst Mach bereits in der Wissenschaft beschrieben hatte. Die äußere Objektwelt und die innere Welt mentaler Vorgänge werden ununterscheidbar in der Sprache aufgelöst, da sich in der Sprache ihre Gleichzeitigkeit darstellen lässt. Die mentale Repräsentation der Objekte ist genauso Teil des Bewusstseins wie das Empfinden von Bedauern oder das Reflektieren über die Liebe. Und weil diese häufig komplexer sind und sich gerade in der experimentellen Literatur (wie der von Konrad Bayer) häufig nicht auf eine orthodox angewandte Technik beschränken lassen, werden im folgenden noch weitere Techniken für Texte mit heterodiegetischen Erzählinstanzen vorgestellt, wenn auch nicht in dieser Ausführlichkeit. Dies sollte als Zusammenfassung, Ergänzung und Ausblick dienen, denn „we will encounter this dovetailing between the inner and outer realms of fictional reality again in connection with the monologic techniques“ (ibid., 50).

Quoted Monologue

Von den drei großen Kategorien, die Cohn aus macht, ist der *Quoted Monologue* (QM), der seine ersten Auftritte auf der literarischen Bühne im 19. Jahrhundert absolvierte, der für diese Arbeit wahrscheinlich unwesentlichste. An seinem Beispiel lässt sich dennoch gut die Position der Erzählinstanz zur Sprache beobachten, die in der Sprachverwendung mit dem *Interior Monologue* (IM) verwandt ist, sich aber von diesem unterscheidet, da der QM in den Kontext der dritten Person eingebettet ist, während sich im IM Erzählinstanz und Figur in der ersten Person überlappen.

Der Kontext ist vermutlich die bezeichnende Eigenschaft des QM schlechthin. In seinen Anfängen wurde der QM noch etwas hölzern mit einer eigenen Vorbereitung eingeführt. Figuren mussten sich entweder räuspern, oder wurden mit Floskeln wie „s'écria-t-il“ in die Monologsituation gehoben (vgl. ibid., 58). Was folgt, ist die direkte Wiedergabe des Innenlebens einer Figur. Dies hat sich im Laufe der Zeit zwar gewandelt, aber die grundlegende Eigenschaft, dass der Monolog wie eine fremde Baustuktur in den umliegenden, in der dritten Person erzählten Text eingesetzt wird, wurde beibehalten. Dabei gibt es eine klare Hierarchie, die den QM der Erzählinstanz untergeordnet sieht. Aus diesem Grund ist der QM auch schlecht kombinierbar mit der PN, da sich aus diesem Mischverhältnis merkwürdige Redundanzen, spröde Gefüge innerhalb der Erzählung ergeben. Die Erzählinstanz kann schlecht dieselben Vorgänge, die die Figur geäußert hat, noch einmal vorbringen, oder umgekehrt. Es sei denn, es wird außergewöhnlich präzise gearbeitet, einmal mehr dient Joyce als Beispiel:

„He [Stephen Daedalus] lay back at full stretch over the sharp rocks, cramming the scribbled note and pencil into a pocket, his hat tilted down on his eyes. That is Kevin Egan’s movement I made nodding for his nap, sabbath sleep. *Et vidit Deus. Et erant valde bona.* Alo! *Bonjour*, welcome as flowers in May. Under its leaf he watched through peacocktittering lashes the southing sun. I am caught in this burning scene. Pan’s hour, the faunal noon. Among gumheavy serpentplants, milkoozing fruits, where on the tawny waters leaves lie wide. Pain is far.“ [Hervorhebung J.J.] (ibid., 72)

Hier findet der Stream-of-Consciousness zwischen den auktorialen Beschreibungen der Erzählinstanz Platz, wird von dieser gleichzeitig kaum berührt.

Der QM nimmt für sich eine mimetische Wiedergabe von Figurensprache in Anspruch, ähnlich den Dialogen in dramatischen Texten. Es geht dem QM darum zu zeigen, was wirklich gesagt wird, ein authentisches Bild vom Denken oder Sprechen (z.B. in einem der Soliloquy der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts) zu liefern. Gerade der Anspruch auf Mimesis, auf Authentizität in der Darstellung wirft allerdings weitere Fragen auf: Ist dies überhaupt zu erfüllen? Lässt sich ein authentisches Bild des Denkens einer Figur liefern, die für das Denken selbst eine Sprache gebraucht, welche immer in einem gewissen Widerspruch zur Wirklichkeit steht? Das führt für Cohn zu zwei Denkschulen, die auch in dieser Arbeit implizit schon besprochen wurden. Jener ersten, die annimmt, dass das Denken mit der Sprache gleichzusetzen ist¹⁶ und jener zweiten, die das Denken als „gewortet“ betrachtet und eine Trennung vornimmt. In dieser Arbeit steht die zweite im Vordergrund, da sich hier sowohl bezüglich Sprachskepsis, wie auch dem modularen, kognitiven Apparat, größere Erkenntnisse erhofft werden: Dies macht den Gebrauch von Sprache zu einer Tätigkeit, wie das Benutzen eines Faustkeils oder Smartphones. Mit Sarraute lässt sich dies unterstreichen, die vielmehr daran interessiert ist, den „thin curtain of the interior monologue, which conceals far more than it reveals“ beiseite zu wischen (ibid., 79-80). Die Annahme, dass Sprache und Denken gleichzusetzen seien, führt für Sarraute auf das Verstellen der psychologischen Wirklichkeit, das Verstellen einer der „conversation“ unterliegenden „sous-conversation“, was für Sarraute zu folgender Einschätzung bewegt: „Le mot ‚psychologie‘ est un de ceux qu’aucun auteur aujourd’hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir. Quelque chose d’un peu ridicule, de désuet, de cérébral, de borné, pour ne pas dire de prétentieusement sot, s’y attache“ (Sarraute 1956, 99). Das Annehmen einer adäquaten Tiefe des Bewusstseinsraumes, einer Psychologie, deren verborgene Regungen von der Sprache nicht sichtbar gemacht werden können und daher sowohl im Schreib-, wie im Leseprozess mitgedacht werden müssen, widersetzt sich der Idee einer authentischen Wiedergabe von Bewusstseinsinhalten. Stattdessen wird die Sprache immer als Mittlerin be-

¹⁶ Die Gleichsetzung von Denken und Sprache ist bei Rubin und Greenberg Grund für Verweise auf B. F. Skinner und den Behaviorismus.

tont, eine Rolle, die jedes einzelne Wort zu einem Verweis auf die dahinter liegende Wirklichkeit macht. Der QM, ähnlich wie der IM, muss diese Doppelung mitdenken, wenn er nicht einem Naturalismus auflaufen möchte, der sich in einer Oberflächenpräzision erschöpft. Die Chancen, dies zu vermeiden, werden dort am größten, wo sich die Handlungs- und die Sprachebene von einander lösen, um vorsichtig Widersprüchlichkeiten, die Tiefe einer Figur, herauszuarbeiten. Das führt den QM zu einer durchkomponierten „suite des idées“ (Cohn 1978, 84), in der sich einzelne Sprachschablonen auf präzise Weise zueinander verhalten, um Bewusstsein zu simulieren.

Diese Konflikte haben gravierende Nachwirkungen auf den Stils, etwa wenn es um die Ausgestaltung idiosynkratischer Stimmen geht, wofür sich die Differenz zwischen Joyces Figurenstimmen Stephen Daedalus und Leopold Bloom als Beispiel eignet, die, obwohl sie beide in Direktzitaten sprechen und denken, ganz unterschiedlich strukturiert sind. Grammatik, Syntax und Vokabular werden im Stream-of-Consciousness, wie dem von Joyce, zugunsten der Ausformung einer „inner language“ (ibid., 93) gebogen und gebrochen und liegen dennoch für Cohn, unter Verweis auf psychologische Arbeiten von Piaget und Vygotsky, klar auf naturalistischer Linie. In der Psychologie habe man herausgefunden, dass die innere Sprache sich grundlegend von der Konversationssprache unterscheide. Gleichzeitig entwischen die Idiosynkrasien aus der Sprache der Gedanken in die Konversationssprache, was zu einer glaubwürdigeren (literarischen) Stimme beiträgt. Joyce versucht den realistischen Schablonen, hinter denen sich der innere Raum eröffnet, durch Ausstellung einer unkommentierten, naturalistischen Innerlichkeit zu entkommen (vgl. etwa die Penelope-Passage im *Ulysses* (1920)). Auch, wenn dies minutiose Versuche der Wiedergabe sind, hat der energische, junge Beckett des *Proust* harsche Worte für Naturalisten, „die, dem Auswurf der Erfahrung huldigend, sich der Epidermis und der flüchtigen Epilepsie zu Füßen werfen, glücklich damit, die Oberfläche zu kopieren, die Fassade, hinter der die Idee gefangen ist“ (Beckett 2023, 93).

Narrated Monologue

Bei der dritten und letzten Technik aus Cohns Systematik, dem *Narrated Monologue* (NM), handelt es sich um eine weitere Neuschöpfung, die eine Reihe von anderen Namen kennt. Im Deutschen bekannt als *erlebte Rede*, im Französischen als *style indirect libre*, grenzt Cohn den NM allerdings gegen die *free indirect speech* noch einmal ab, da sich die verwandten Begriffe auch auf Dialoge anwenden lassen. Aber nicht nur in der Abgrenzung zu den Äquivalenten nimmt der NM eine besondere Rolle ein. Auch in der Systematik entsteht der Eindruck einer besonderen Rolle, wenn man bedenkt, dass er durch die „transformation of figural thought-language into the narrative of third-person-fiction“ (Cohn 1978, 100) definiert ist. Diese Transfer-Leistung, die von der Erzählstimme

erbracht wird, verdeutlicht die Rolle der Erzählinstanz bei der Bewusstseinsbildung. Die Sprache, der Wirklichkeitsbezug, wird in Formen des NM übersetzt, wodurch sich die Erzählinstanz lediglich als die Perspektive, als rahmende Kraft zu erkennen gibt. Dadurch entsteht auch die Nähe zur Figur, im Sinne eines „pensée avec“, dem „mit-Denken“, bei dem Erzählinstanz und Figur in der Sprache so nah zusammenrücken, dass sie nicht mehr unterscheidbar sind. Das „pensée avec“ leitet Cohn von der „vision avec“ her, bei der eine personale Erzählinstanz durch die Augen einer Figur blickt. Im „Pensée avec“ sind die Figurenstimme und Erzählstimme am dichtesten miteinander verwoben, weshalb Cohn den NM als „the quintessence of figural narration, if not of narration itself“ (ibid., 111). Fludernik fasst den Vorteil des „free indirect discourse“ über die Möglichkeiten der Erzählinstanz zusammen: „s/he can easily substitute his or her own language and linguistic structure for the original“ (Fludernik 1993, 27). Das Auf trennen der Strukturen und neue Verknüpfen erlaubt der Erzählinstanz einen besonders freien Umgang beim Verarbeiten von Schablonen. Das Wechseln der Stimme gleicht beinahe dem Schnitt im Film, wenn unterschiedliche Abschnitte des Films aneinander geklebt werden. Die entstehende Dichte hat auch noch einen anderen Effekt: Die Auflösung der Unterscheidung von innerer und äußerer Realität, was eine objektive Haltung erzeugt, in welcher die inneren und die äußeren Vorgänge gleichberechtigt nebeneinander existieren. Diese Auflösung zeigt deutliche Anklänge an die Aufhebung der Dualität zwischen dem Ich und der Welt, wie sie bei Mach beschrieben wurde und eignet sich demnach auch besonders gut für Experimente in diese Richtung.

Aufgrund der Dichte und der „fehlenden“ Unterscheidbarkeit zwischen Figurenstimme und Erzählinstanz eignet sich der NM auch besonders gut, um Erzählungen in der Schwebe zu halten, mit Wahrnehmung zu spielen, elliptisch zu werden. Der Unterschied, ob eine Figur eine persönliche Haltung oder einen Fakt ausdrückt, lässt sich im NM nicht immer ausmachen. Die Sprache wird zu einem Schirm, hinter dem die fiktionale Wirklichkeit verborgen ist, hinter den weder das Figurenbewusstsein, das heißt, die Erzählinstanz, noch die Leser:innen blicken können. Verschiedene Autor:innen machten früh Gebrauch von dieser Technik, die seit Flaubert als poetologische Brücke vom 19. ins 20. Jahrhundert dient. Proust sagte über den NM, dass er die Perspektive auf die Dinge so tiefgreifend ändere, wie eine neu aufgestellte Lampe (vgl. Cohn 1978, 114). Die Vielseitigkeit in der Anwendung führte auch innerhalb des NM zu keiner großen Revolution, wie sie der QM durch Joyce erfahren hatte. Vielmehr handelt es sich beim NM um eine Technik, die sowohl von experimentelleren, wie von konservativeren Autor:innen gleichermaßen angewandt wird. Neben der Nähe zwischen Erzählinstanz und Figur, liefert der NM nämlich noch zwei andere wichtige Komponenten, die ihn für unterschiedliche Zwecke nützlich machen.

Die Figur existiert im NM in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zur Erzählinstanz, die, obwohl der NM häufig mehr Raum bekommt (oder der Erzählinstanz die Arbeit abnimmt), immer die dominante Komponente ist. Ob sich die Erzählinstanz der Figur auf „ironische“ oder auf „sympathische“ Weise („irony and sympathy“; ibid., 116) nähert, hat große Auswirkungen darauf, wie mit dem Figurenbewusstsein umgegangen wird. Der Ton bestimmt in diesem Fall den Kontext und sorgt im Fall der Ironie für eine Parodie der „serious narration“, wie im Fall von Joyce oder Sartre (vgl. ibid., 117). Es schafft außerdem eine große Distanz zwischen dem Figurenbewusstsein und der Erzählinstanz. Der deutlich komplexere Fall ist die sich dem Figurenbewusstsein auf sympathische Weise nähernde Erzählinstanz. Darunter fallen Kafkas drei Romane, so auch der Schluss des *Prozesses*, kurz bevor Josef K. seine Strafe erhält, der ein besonders eindrückliches Beispiel darstellt:

„Seine Blicke fielen auf das letzte Stockwerk des an den Steinbruch angrenzenden Hauses. Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiss gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger.“ (ibid., 123)

Die Figurenstimme und die Erzählstimme werden in dieser Passage nahezu deckungsgleich. Ein praktischer „Beweis“ für die Nähe ist die Übersetzung der dritten in die erste Person. Beim NM ist dies ohne Kürzungen möglich, mit dem einfachen Grund, dass der NM vollständig auf „mentale Verben“ (wie denken, meinen, fühlen etc.) verzichtet. Dies macht den NM zu einem sehr vielfältigen erzählerischen Instrument, mit dem ein Figurenbewusstsein in der dritten Person beschrieben und somit als funktionaler Teil in einem erzählerischen Gesamtkontext dargestellt werden, aber Eigenständigkeit erlangen, die unverfälschte (das heißt, nicht durch die Erzählinstanz charakterisierte) Skepsis, Befürchtungen, Ängste und Gedanken¹⁷ ausdrücken können. Gleichzeitig, wie Sarraute betont, lassen sich auf dieser Basis gerade die Ambiguitäten ausstellen, Wahrnehmungen in Zweifel setzen, eine Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit etablieren, die durch das Schweigen geprägt ist (vgl. ibid., 137).

Zuletzt sei noch die Qualität des NM im Bezug auf Zeitlichkeit erwähnt. Durch die Abwesenheit mentaler Verben ist es möglich Erinnerungsprozesse und antizipierendes Denken der ersten Person zu simulieren. Eingebettet in Becketts „zeitlose Gegenwart“, lässt sich im NM eine auf-

¹⁷ Als Beispiel für eine besonders extreme Form des NM führt Cohn Brochs *Tod des Vergil* an. In diesem Werk arbeitet Broch an einer Auflösung der klassisch-romanförmigen Erzählprosa in ein vom NM dominier tes, lyrisch-philosophisches Prosagedicht.

kommende Erinnerung einfügen, die der erzählten Zeit des Romans vorausgeht. Es lässt sich auch eine Befürchtung artikulieren, die sich aus der Gegenwart auf die Zukunft bezieht. Dieses „authentische“ Springen innerhalb der Zeit ist etwas, das andere Techniken der dritten Person nicht mit derselben Tiefe, nicht mit ähnlicher Leichtigkeit leisten können. Es braucht entweder die Erzählinstanz, die in die Figurenrede eingreift, oder eine Figur, die sich in verbaler Rede erinnern muss.

Der NM vereint die Unmittelbarkeit des QM und die lenkende, aber unsichtbare auktoriale Hand der PN in sich. Diese Kombination macht den NM zu einem sehr vielfältigen Instrument. Es wird sich im folgenden Abschnitt zeigen, dass der NM damit nah an Techniken liegt, die Beckett und Sarraute für ihre in der ersten Person erzählten Werke einsetzen.

3.2.2 Bewusstsein in der ersten Person

Ähnlich wie die Erzählformen für die dritte Person unterteilt Cohn auch die Formen für die erste Person einer eigenen Systematik. Die unterschiedlichen Kategorien lassen sich dabei jedoch nicht so eindeutig voneinander abgrenzen, wie dies in der dritten Person der Fall ist. Das liegt vor allem an der Tatsache, dass in der ersten Person Figur und Erzählinstanz zusammenfallen, wenngleich das nicht bedeutet, dass die *gleiche* immer die *selbe* Person ist. Die Kernfrage der Erzählformen der ersten Person geht dem Verhältnis von Erzählinstanz und Figur nach, den „Two selves still remain yoked by first-person pronoun“ (ibid., 144). Erzählt das Ich in einer Gegenwart am Ende eines Zeitkontinuums über die Vergangenheit, so handelt es sich zwar um die gleiche Erzählinstanz, aber um unterschiedliche Figuren. Dies ist der Fall in den *Retrospective Techniques*, die gleich im Anschluss besprochen werden. Dazwischen liegt eine Form, für die Cohn keinen eigenen Begriff geprägt hat, nur mit „From Narration to Monologue“ (ibid., 173) betitelt hat, weshalb sie in dieser Arbeit als *Monologischer Bericht* (MB) bezeichnet werden soll. Am anderen Ende der Skala liegt der *Autonomous Monologue* (AM), der auf eine Erzählweise in der unmittelbaren Gegenwart verweist, besser bekannt als *Innerer Monolog*. Da Sarraute und Beckett Gebrauch von den ersten beiden Techniken machen, wird auf eine ausführliche Darstellung des AM verzichtet.

Retrospective Techniques

Fest steht, dass die RT sich einen gemeinsamen Wesenszug teilen. Dieser ist die Existenz unterschiedlicher „Ichs“, die über den narrativen Zeitstrahl verteilt sind. Sprechen wir von einer dissonanten RT, dann müssen wir annehmen, dass das Ich, welches als Erzählinstanz fungiert, in einer Gegenwart angesiedelt ist, aus der heraus es die anderen Ichs erzählt. Die Räume jener anderen Ichs werden zu anderen Erinnerungsräumen, sie werden gegenwärtig durch die Erinnerung der Erzählin-

stanz. Das Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Räumen, lässt sich ähnlich wie in der PN vorstellen. In der dissonanten RT agiert das erzählende Ich ähnlich der auktorialen Erzählinstanz in der PN, kann in den Erinnerungen und der Zeit nach belieben hin und her springen. Die Figuren-Ichs sind der Erzählinstanz (wieder) vollkommen ausgeliefert: Welche Schablonen ihr Bewusstsein ausmachen, wo ihr Wahrnehmung beginnt und endet, ist eine Frage, die sie selbst nicht betrifft. Das erzählende Ich agiert wie die Grenze vor der Wirklichkeit, seine Analyse ist die essentielle Kraft der Wirklichkeitsfixierung. Dieses Konzept klingt vertraut und wird auch von Cohn mit einem prominenten Beispiel unterlegt: Proust hat nach Cohns Einschätzung diese Form der introspektiven, selbst-analytischen Erzählform radikal zu Ende geführt. So gebe es in der Recherche eine scheinbar untrennbare Vereinigung von Inhalt und Form, ein Proust selbst sah seinen Schreibprozess, wie das Aufeinandertreffen von Licht und Schatten, eine Konsequenz des Glaubens, das „wahre Leben“ könne nur nach dem Erleben durch das Intellektualisieren der Erinnerung verstanden werden. Das Verhältnis von Inhalt und Form fasst Palmer mit Bezug zur vorliegenden Arbeit zusammen:

„One is the story-level issue of the mind treated as a theme in narrative, the nature of the fictional minds that are constructed by texts, the *what* that is the content of those minds. The other is the discourse-level issue of the techniques used to represent consciousness in narrative, *how* minds are presented in the discourse. It will, however, soon become apparent that it is difficult in practice to maintain a distinction between the two issues. Although, in the treatments of the four novels, I will be focusing primarily on the second issue, the *how*, it is impossible to talk about the *how* without also talking in detail about the *what*. You have to describe the contents of fictional minds when you are considering *how* those minds are presented in the text. Also, the techniques for fictional mind presentation will determine, to a certain extent, what thoughts are described.“ (Palmer 2011, 274)

In seinem Roman spiegelt sich dieses Verhältnis durch die Beziehung des erzählenden Marcel zu seinen früheren Ichs wieder, die er durch seine Erinnerungswelten laufen lässt, dabei feinsäuberlich manche Details auswählt und andere fallen lässt. Das Bild von Prousts „wirklichem“ Leben drängte Beckett zur sofortigen ironischen Reaktion, wenn er Molloy etwa das Bild sogar wörtlich in sein Gegenteil verkehren lässt (vgl. ibid., 153).

In Abgrenzung zur dissonanten RT, hat sich daher die konsonante RT entwickelt und die auktoriale Verteilung unterschiedlicher Ichs auf der Zeitachse beendet. Die Kritik richtet sich an die Beschreibung von Erinnerung, die immer eine Ausformung, eine Ausdeutung und letztlich in ihrer Schablonenhaftigkeit verleugnet wird. Das wirkliche Leben kann sich aus dieser bequemen Haltung nicht bergen lassen, gerade weil die Unmittelbarkeit der ursprünglichen Erfahrung verlorengehe. Prousts Konflikte lassen sich, wie Sterne auf dem Himmel, frei von jeder Bewegung. Das erzählende Ich befindet sich daher in der konsonanten RT in der Gegenwart, wie Sarraute in simultan zur

Handlung stattfindenden Erinnerungsprozessen beschreibt. In dieser Gegenwart wird es auch möglich, die psychologische Tiefe sprachlich nicht nur zu beschreiben, sondern, durch Modellierung adäquater Schablonen auszustellen: Sarrautes Mikrodramen, die auf der Ebene des Unbewussten stattfinden, stehen in dieser Gegenwart in direkter Korrespondenz mit einer sie verschleiernden Sprache. Das eigentliche Drama findet jenseits der Sprache statt, in einer außersprachlichen Wirklichkeit, auf die die Sprache verweist. Das sprachlich Uneindeutige entspricht dadurch Robbe-Grillets Motto „du réalisme à la réalité“ (vgl. Robbe-Grillet 1968), und sorgt für einen angemessenen, weil nicht ausgedeuteten Umgang mit der Wirklichkeit.

Weitere Techniken der RT bilden zwei Monologformen, die analog zu jenen der dritten Person funktionieren, lediglich in der ersten Person eingesetzt werden. Der *Self-Quoted Monologue* ist eine gängige Form in Erzählungen der ersten Person, keine Seltenheit. Er wird als Möglichkeit Vergangenes aufzurufen und funktioniert durch den Einschub eines Zitats. Das Zitieren wird gerne ins Ironische verkehrt, zum Gegenstand eines „formalistic clowning“ (Cohn 1978, 163), wenn etwa Becketts Molloy sagt: „But I also said, Yet a little while, at the rate things are going, and I won't be able to move, but will have to say, where I happen to be unless someone comes and carries me. Oh I did not say it in such limpid language. And when I say I said, etc., all I mean is that I knew confusedly things were so, without knowing exactly what it was all about“ (ibid.). Gerade der letzte Halbsatz lässt sich als Abfuhr daran lesen, dass der ursprüngliche Gedanke im Selbstzitat noch präsent ist. Die Wortfolge, ihres Sinns beraubt, ist eine leere Aneinanderreihung von Klängen. Das Selbstzitat als Brücke von einer unmittelbaren Gegenwart in die bedingt mittelbare Vergangenheit wird von (einigen) Modernisten aus diesem Grund zurückgewiesen. Der *Self-Narrated Monologue* ist eine vergleichsweise selten gebrauchte Technik, die etwa für emphatische Streifzüge durch die Erinnerungen an das jüngere Ich gebraucht wird, wie Harry Haller in Hesses *Der Steppenwolf* (1927) dies unternimmt. Ein sympathischer Blick auf vergangene Erlebnisse, die in der Gegenwart rekontextualisiert werden. Diese Rekontextualisierung wird auch an anderer Stelle angewandt, wenn eine Figur beispielsweise in Rahmen eines Rückblicks über die Zukunft sinniert, also in eine jüngere Vergangenheit. Kafka hat dies im *Schloss* unternommen, in der ursprünglichen Fassung, die er zuerst in der ersten Person verfasst hatte. In einer Reflexion stellt sich der Protagonist, Josef K., sich selbstreflexive Fragen, die sich unter die gegenwärtige Erzählung mischen, aber dort eindeutig als Fragen seines früheren Selbst auftauchen. Wie oben erwähnt, ist eine der verführerischen Seiten des NM, dass er sich, durch die Abwesenheit mentaler Verben, nahtlos von der dritten Form in die erste und umgekehrt übertragen lässt.

Während diese Techniken allesamt einen Blick in die Vergangenheit darstellen, vollzieht sich im folgenden Abschnitt eine Verschiebung des zeitlichen Fokus weiter in die Gegenwart. Wie erreicht Bewusstsein seine höchste Unmittelbarkeit?

Monologischer Bericht

Wie der leicht paradoxe Behelfsbegriff¹⁸ andeutet, ist der *Monologische Bericht* (MB) weder eine retrospektive Erzählung von Ereignissen, noch ein in der unmittelbaren Gegenwart angesiedelter, innerer Monolog. Cohn selbst findet für den Weg „from narration to monologue“ (ibid., 173) vier verschiedene Begriffe¹⁹, die hier allerdings unter einem subsumiert werden. Sie leitet diesen Weg von Joyce her, der sich über Dujardin und seinen einflussreichen Roman *Les Lauriers sont coupés* folgendermaßen äußert: „In that book the reader finds himself established, from the first lines, in the thought of the principal personage, and the uninterrupted unrolling of that thought, replacing the usual form of narrative, conveys to us what this personage is doing or what is happening to him“ (ibid.). Das Lesen eines Textes aus der Perspektive des denkenden Bewusstseins, ist eine einzigartige Erfahrung, die in der dritten Person nicht reproduziert werden kann. Wie eingangs erwähnt, ist die Frage nach der Gemachtheit einer solchen Erzählform auch ein wichtiger Anstoß für diese Arbeit gewesen. Joyce selbst hat sich für seinen *Autonomous Monologue* (AM) stark von dem Dujardin'schen Konzept inspirieren lassen und diesen im *Ulysses* intensiv verarbeitet. Während die Form des autonomen, inneren Monologs bestechend klar ist, wirft der etwas außergewöhnliche MB, das Zwischenstadium, Rätsel auf.

Der MB verhält sich ähnlich zum AM und tritt als über die Seite rollender Gedankenstrom auf. Als prominentes Beispiel lässt sich Becketts *Molloy* anführen, dessen erster, weit über einhundert Seiten lange Abschnitt, ohne einen einzigen Absatz auskommt. Dieser Gedankenstrom ist eine Illusion, die sich aus der Gattung selbst ergibt. Der Gattung zentral eingeschrieben ist die Idee eines geordneten Monologs, eines Berichts, der sich ähnlich liest wie ein AM, aber nicht gleich bewertet werden kann. Während Joyce in seinem *Penelope*-Kapitel seine Möglichkeiten gebraucht, um ein Bild authentisches des unmittelbaren, sich entfaltenden Denkens einer Figur zu erzeugen, vermittelt der MB ein ähnliches Bild, das aber hoch stilisiert ist. Über subjektive Leseindrücke hinausgehend, wird dies in der Analyse noch näher an den Romanbeispielen erläutert. Das entscheidende Element

¹⁸ Der Begriff wird, um ihn von Cohns Instrumentarium abzugrenzen, bewusst auf Deutsch eingesetzt.

¹⁹ Es handelt sich dabei um: *Autobiographical Narrative*, *Memory Narrative*, *Autobiographical Monologue* und *Memory Monologue*. Wie sich zeigen wird, sind diese Begriffe einander zwar verschieden, aber gleichzeitig ähnlich genug, damit sich ein übergeordneter Begriff anbietet. Der Grund dafür ist die einfachere Handhabung und die Tatsache, dass sich verschiedene Formen in den untersuchten Werken mischen.

in der Stilisierung ist jedoch gleichermaßen naheliegend und banal: Der Konflikt zwischen dem gedachten und dem geschriebenen Wort. Die Darstellung des Denkprozesses bei Joyce, wird im MB um zwei Ebenen erweitert. Im Zentrum steht der „written record“ (ibid., 177), der gleich wie im AM für die Darstellung sorgt. In ihn eingeschrieben sind aber noch zwei Diskurse, die sich zum einen an die Leser:innen richten, zum anderen ein Selbstgespräch der Figur simulieren. So wird die Illusion erzeugt, dass es sich bei dem Textraum um den Denkraum handelt, durch den man sich als Leser:in gemeinsam mit der Figur bewegt. Gleichzeitig ist dieser Raum durch das Verhältnis von geschriebenem Wort und Oralität bestimmt, was dem MB einen „mysterious“ Sound verleiht (vgl. ibd., 178). Cohn verdeutlicht dies anhand von Camus' *La chute*, in dem ein Sprecher ein scheinbares Gegenüber hat, das sich allerdings nur als eine weitere Instanz der eigenen Innerlichkeit herausstellt. Camus Erzähler ist in ein Selbstgespräch verstrickt, bei dem Oralität angedeutet, aber auf der Seite ein Gespräch exerziert wird.

Das Ich, das außer sich selbst überhaupt keine Referenzpunkte hat, wird zu einer Art letzter Wand vor der Wirklichkeit, der Kopf zur absoluten, erlebenden Instanz. Dies lässt sich einerseits aus den Schriften von Mach herleiten, und über die kartesische Tradition von Wittgenstein über Mauthner und Stirner bis Descartes zurückverfolgen. Der MB bereitet dem Solipsismus eine Bühne für ein Selbstgespräch, oder in Anlehnung an den Wittgenstein'schen Begriff der Privatsprache²⁰, ein Privatgespräch, an dem je eine innere Zuhör- und Sprechinstanz beteiligt sind. Der Text wird dadurch höchst selbst-referentiell, Fragen und Antworten zieht das solipsistische Bewusstsein aus sich selbst, aus dem eigenen Denken. Dies erzeugt eine hohe textliche Intensität, da die äußere Wirklichkeit sich innerlich bereits als eigene Reflexion präsentiert und nicht als realistische Beschreibung auftritt. Es lässt sich vielleicht etwas überspitzt behaupten, dass im solipsistischen Bewusstsein die Wirklichkeit zugunsten des eigenen Denkens ausgeklammert wird. Nicht die akkurate Beschreibung der Umwelt wird so an die Leser:innen vermittelt, sondern der akkurate Ausdruck des eigenen Gedankens. Diese Verschiebung ist essentiell. Sie sorgt dafür, dass die Referenz der Sprache nicht mehr die Wirklichkeit selbst ist, sondern die eigene Reflexion über die Wirklichkeit. Zwischen Wirklichkeit und dem eigenen Sprechen darüber stehen mit dem Bild und dem Gedanken noch zwei weitere Systeme, die gemeinsam wirken. Aus dieser Perspektive lässt sich Becketts bisige Bemerkung über Realismus und Naturalismus noch einmal besser einordnen: Der Realismus verleugnet die in Becketts Denken evidente Verschiebung der Referenz vom Objekt in die eigene Reflexion, vom Ding zum Bild.

²⁰ Die Privatsprache ist eine Sprache, die nur man selbst beherrscht, in der man nur fähig ist allein zu kommunizieren. Wittgenstein zufolge ist die Existenz solcher Sprachen weder erklärt, noch möglich.

Vor diesem Einschub wird verständlich, weshalb das diskursive Element des MB bei Cohn einen derart hohen Stellenwert besitzt. Die Struktur des MB changiert zwischen autobiographischem Erzählen und freier Assoziation, ein Verweben zum „bundle of miscellaneous memories and feelings, of fossils and coral growths“ (ibid., 183). Dort, wo der Text durch das Mischen von Assoziation und Erfahrung eine weitere Grenze überquert, tritt der Gedanke hinter der Sprache in den Vordergrund, der sich im Bild des Webens als der Webstuhl präsentiert. Die Präsenz des Gedankens lenkt das Bewusstsein der Leser:innen zudem auf ein in anderen Erzählformen beinahe peripheres Phänomen, die Artikulation, das Verhältnis zwischen Gedanke und seinem Ausdruck. Die dabei entstehende Unmittelbarkeit bei gleichzeitiger Tiefe, ist eine gattungsspezifische Eigenheit, die durch den Einsatz des Präsens verstärkt wird. Wie Beckett in *Proust* schreibt, ist dieses Präsens die zeitlose Gegenwart, die auch in Sinsprüchen wie „the pen is mightier than the sword“ steckt. In dieser Metapher, wie in der Wirklichkeit, steckt der Moment der Artikulation in einer Gegenwart fest, die vom Gedanken getragen wird. Durch sie werden Ereignisse in einer scheinbaren Gleichzeitigkeit wiedergegeben, die aber durch das hinter der Sprache liegende Denken verschleiert wird. Exemplarisch dafür sind die Ereignisse in *Molloy*, die Jacques Moran erlebt. Während er seinen Bericht mit den Worten „Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.“ beginnt, endet der Bericht auf „Dann ging ich in das Haus zurück und schrieb „Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.“ Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht.“ (Beckett 2018, 243). Die Stelle, eine unter vielen möglichen in dem Roman, verdeutlicht die Divergenz zwischen Sprache, Handlung und Wirklichkeit, gewährt aber einen Blick auf die effektive Konstruktion.

Abschließende Bemerkung

Die intensive Beschäftigung mit Cohns *Transparent Minds* diente dazu einen Überblick über eine Systematik zu liefern, die ihrer hohen Begriffsdichte zum Trotz, flexibel und nah am Text arbeitet. Ziel war es alle wichtigen Kategorien einzuführen, die in dieser Arbeit von Belang sind. Wie sich zeigen wird, kommen verschiedene Techniken in allen Texten vor, weshalb sie, ganz im Sinne der Sache, nicht mit einem klaren Etikett zu versehen sind. Die Behandlung der Techniken der dritten Person waren dabei vor allem als Hintergrund für Bayers *sechsten sinn* gedacht, in dem sich verschiedenste Techniken mischen, während *Portrait d'un inconnu* und *Comment c'est* klarer in der Tradition des MB angesiedelt sind. Sie alle eint, unabhängig von der ein bewusster Umgang mit Literatur als Zusammenwirken der Systeme Sprache, Denken, Bild und Wirklichkeit.

4. Bewusstseinskonstruktion bei Bayer, Beckett und Sarraute

In den PU fragt Wittgenstein nach der Bedeutung des Wortes „bububu“ (vgl. Wittgenstein 2018, 38), im *sechsten sinn* lässt Bayer oppenheimer und goldenberg sich mithilfe des Ausdrucks „blabla-bla“ unterhalten (Bayer 2018, 627) und auch worauf Becketts „quaqua“ verweist (Beckett 2022, 9), muss erst nachvollzogen werden. Es stellt sich die Frage: Warum? Ist es ein Netz von Verweisen oder Nicht-Verweisen, der sich in diesen Werken eröffnet? Keiner dieser Begriffe bildet ab, hat eine mimetische Qualität. Dennoch werden sie in einem literarischen Zusammenhang gebraucht, noch dazu als bedeutende Schlüsselstellen einzelner Sätze oder ganzer Passagen. Es sind Schablonen, aus der „sinnlosen Musik des Sprechens“ ausgeschnittene Sprachfetzen, die mit anderen Schablonen verbunden plötzlich Sinn ergeben. Um sie wird es schlussendlich in dieser Textanalyse gehen, sie werden, um eine gebräuchliche Alltagsschablone einzusetzen, auf „Herz und Nieren“ geprüft. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Sprachskepsis nun konkreten Einfluss auf die Darstellung von Bewusstseinsvorgängen in den Werken *der sechste sinn*, *Portrait d'un inconnu* und *Comment c'est* ausübt. Dafür ist die Hypothese aufgestellt worden, dass die Sprachskepsis das Referenzsystem durcheinander bringt und sich die Referenzen von der Wirklichkeit auf den Gedanken verlagern, der die Wirklichkeit interpretiert. Für den Prozess dieser Verschiebung wird angenommen, dass die Sprache keine Schlüsse auf eine außertextuelle Wirklichkeit zulässt, sie agiert wie ein Schirm, ein Filter. Es wird weiters angenommen, dass sich stattdessen Rückschlüsse auf die Konstruktion des Textes unternehmen lassen, die den Text aus unterschiedlichen Blickwinkeln lesbar machen, seine Ausdeutung jedoch verweigern. Zuletzt wird angenommen, dass sich durch diese Verschiebung formale und inhaltliche Aspekte nicht nur ergänzen, sondern das gesamte Werk auf eine bis zum Moment der Verschiebung nicht zugängliche Ebene heben, in der sie unauflösbar zusammenwirken: Inhalt und Form - und Form und Inhalt.

Die Durchführung der komparativen Analyse orientiert sich an der Struktur des Theorieteils und geht damit ein Risiko ein: Alle drei Werke sind formal sehr avanciert. Dennoch soll hier, aus praktischen Gründen eine Trennung, eine doppelte Lesart vorgenommen werden, wo eine möglich ist. Zuerst werden einzelne Größen aus den Einführungen in die Sprachskepsis und Bildtheorie auf ihre inhaltliche Behandlung überprüft und miteinander verglichen. Dabei soll zum einen der Ich-Verlust und die Krise der Wahrnehmung geprüft werden, die bei Ernst Mach ihren Anfang genommen hat. Andererseits soll der Umgang mit der Sprache gemäß dem Abstraktionsprinzip von Mauthner. Schließlich soll das Verhältnis von Bild und Sprache geprüft werden, ähnlich, wie im

Kapitel zu Wittgenstein besprochen. Es geht nicht darum, nach Übersetzungen der Theorie in die Literatur, sondern nach Parallelen und Verweisen zu suchen. Schließlich geht es im zweiten Teil der Analyse um die Modellierung von Bewusstsein und die narratologischen Implikationen, um die wechselseitige Beeinflussung der Systeme: Der formale Zwang innerhalb des narratologischen Rahmens sorgt für die Verschiebung.

In Anlehnung an *Transparent Minds* wurden die Romane hinsichtlich der ausgewählten Analysekategorien gelesen und die Textstellen systematisch ausgewertet. Dabei ging es nicht darum, die Romane bis auf die letzten Sätze zu etikettieren und kategorisieren, sondern auf strukturelle Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Passagen, Kontinuität im Gesamttext zu achten. Einige der Textstellen werden zitiert, auf den Rest wird lediglich verwiesen werden.

4.1 Die Krise der Wahrnehmung

Dort, wo sich eine Verschiebung der Referenzen aus der Abbildung durch die Sprache in die Formgebung des Gedankens vollzieht, muss eine Krise der Wahrnehmung vorausgegangen sein. Bei Bayer, Beckett und Sarraute vollzieht sich diese Krise, wie auch die folgenden Krisen auf unterschiedliche Weisen. Ihre Referenzen sind unterschiedlich und zu weiten Teilen in dieser Arbeit gar nicht berücksichtigt. Dennoch, vielleicht auch gerade deshalb, lohnt sich der Vergleich. Dort, wo sich die Wahrnehmung und ihre Krise voneinander unterscheiden, fächert sich das Phänomen vielleicht auch in unterschiedlichen Facetten auf.

Der Körper als Schranke der Wahrnehmung

Der auf inhaltlicher Ebene wohl unauffälligste Text ist *Comment c'est*. Als achter und letzter Roman Becketts steht er in einer Reihe, in der die unterschiedlichen Krisen im Rahmen der Romanform immer wieder aufbereitet, immer neu verhandelt und vor allem, in ihrer formalen Präzision immer stärker auf den formgebenden Gedanken reduziert wurden, bei gleichzeitiger Verknappung der sprachlichen Mittel, der immer konsequenteren Formung und dem präzisem Einsatz der Sprachschablonen. Diese Entwicklung beginnt gewissermaßen mit seinem letzten auf Englisch verfassten Roman, *Watt* (1953), in dem Beckett einen radikalen Vorstoß gegen einen Rationalismus unternimmt, der sich der Einordnung der eigenen Erfahrung gewiss ist. Die Kritik richtet sich dabei an das Verleugnen selektiver Wahrnehmung, gegen das „Beschreiben“ von Wahrnehmungen, deren Sinngebung immer ein arbiträres Moment eingeschrieben ist. Beckett zielt auf die Beschreibung, ihrer scheinbar unumstößlichen Logik mit ihren eigenen Mitteln:

„Dann begannen sie, einander anzublicken, und es verging eine ganze Weile, ehe es ihnen gelang. Nicht daß sie einander lange angeblickt hätten, nein, so dumm waren sie nicht. Aber wenn, falls fünf Personen einander anblicken, theoretisch dazu nur zwanzig Blicke erforderlich sind, da jeder viermal blickt, so reicht diese Zahl praktisch selten aus, wegen der vielen Blicke, die sich verirren. Zum Beispiel Mr. Fitzwein blickt Mr. Magershon zu seiner Rechten an. Aber Mr. Magershon blickt gerade nicht Mr. Fitzwein zu seiner Linken an, sondern Mr. O'Meldon zu seiner Rechten. Aber Mr. O'Meldon blickt nicht Mr. Magershon zu seiner Linken an, sondern seinen Kopf nach vorn streckend, Mr. MacSten, vier Sitze links von ihm, am anderen Ende des Tisches.“ (Beckett 1995, 184)

Die Sequenz gaukelt eine scheinbare Kausalität zwischen einzelnen Handlungen vor, ein Mittel, das Beckett in *Watt* nahezu durchgehend gebraucht, um die impliziten Annahmen, die unserer unreflektierten Wahrnehmung zugrunde liegen, und die Schlüsse, die wir daraus ziehen, zu rechtfertigen. Skerl spiegelt diese Beziehung zwischen Mauthners *Beiträgen* und Becketts *Watt*: „As summarized here, Mauthner's "critique of language" is very important in understanding Watt's quest and failure: in fact, *Watt* could be seen as an illustration of the inability of language to describe or explain reality and the inevitable failure of one who attempts to know truth through language“ (Skerl 1974, 478). Im Vergleich zu *Comment c'est* ist die überbordende Beschreibung auffällig, die noch keinerlei Anzeichen der Reduktion zeigt. Die Reduktion setzt bei Beckett mit *Molloy* (1951) ein, dem ersten Roman der Trilogie, die mit *Comment c'est* als inoffiziellem vierten Teil endet. Es lässt sich annehmen, dass die intensive Arbeit an seiner Sprache, die mit *Molloy* einsetzt, auch die definitive Abkehr von Joyces ausufernden Beschreibungen darstellt, dessen Einfluss vor allem noch in seinen frühen Werken spürbar ist. In einem Brief vom 17. Februar 1954 schreibt Beckett relativ offen an Hans Naumann: „[...] Ich habe früh gespürt, daß das, was mich motivierte, und die Mittel, über die ich verfügte, seinen [Joyces, Anm.] Motiven und seinen Mitteln praktisch entgegengesetzt war“ (Beckett 2014, 479). Die Motive sind in *Watt* zwar schon ganz andere, aber die Reduktion des Sprachmaterials ist noch nicht gleichermaßen sichtbar. Ab *Molloy* sind zudem alle Romane Becketts in der ersten Person verfasst, was auch *Comment c'est* der Fall ist. Die Krise der Wahrnehmung wird von der Kritik an Beschreibung durch die Mittel einer distanzierten, ironischen Erzählinstanz der dritten Person in das unmittelbare Bewusstsein verlegt, das die Technik des MB für ihn öffnet.

Die Krise der Wahrnehmung erfährt in *Comment c'est* wenig explizite Behandlung, sondern entsteht vor dem Hintergrund vorausgehender Werke, die sich bereits an dem Themenkomplex abgearbeitet haben. Becketts Reduktion ist keinesfalls allein sprachlich zu bewerten, sondern auch im Sinne einer thematischen Verschiebung. Von Fragen, die ihn in *Watt* umtrieben, nach dem Sinn von Beschreibung überhaupt, wenn sie sichtbar willkürlich und ungenügend ist. Er steigt über die Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und Sprache als zentralem Gegenstand sei-

nes Schreibens hinweg und widme sich Fragen nach dem Sprechen selbst, der Buchstäblichkeit des geschriebenen Worts, das auch dann nicht aufhört, wenn der Verstand über die „vergebliche Arbeit“ informiert ist: Die Wahrnehmungskrise rückt in den Hintergrund seines Schreibens und agiert wie die Grundierung einer Leinwand, die schon für unterschiedliche Gemälde gedient hat. Dennoch lassen sich in allen drei Teilen des Werks einige Stellen ausmachen, in denen sie konkret thematisiert wird, oder zumindest implizit durch die dichten Metaphern in Erscheinung tritt. Etwa wenn er von den „*loques de vie dans la lumière*“ (Beckett 2022, 31)²¹ spricht, oder in der Passage „*mon amour je mords elle avale mon trésor elle mord j'avale bref noir et nous revoilà*“ (ibid., 47)²² einen Takt durch die Wahrnehmung vorgibt. Beide Stellen betonen Licht und Dunkelheit, lassen sich lesen, als präsentierte Beckett die innere und äußere Wahrnehmung (um hier eine symbolische Grenze zu ziehen) als jeweils in einem konkreten, unmittelbaren Verhältnis befindlich. Sehen und Nicht-Sehen existieren in dieser Metapher klar nebeneinander, die „*loques de vie*“ etwa werden im Licht der Erinnerung begutachtet, als gespeicherte Information der (visuellen) Wahrnehmung. Noch ein wenig komplexer agiert das „*bref noir et nous revoilà*“, das als Schablone immer wieder eingesetzt wird, und als eine Art Ab- und Aufblende fungiert. Ein paar Zeilen weiter oben heißt es noch „*nous au contraire demi-tour vers l'intérieur fugitif face à face transferts rattachement*“ (ibid.), das sich als konkreter Verweis auf die Prozesshaftigkeit von Wahrnehmung lesen lässt, was Tophoven in der Übersetzung deutlich unterstreicht: „*wir hingegen Kehrtwendung einwärts flüchtiges Auge in Auge Übertragungen Wiederverbindungen*“. Das „*flüchtige Auge*“ wird zum Problem für das Vorhaben, die Wahrnehmung zu fixieren. Die „*transferts*“ und „*rattachements*“ sind lesbar als konkrete Verweise auf unterschiedliche, zusammen arbeitende Systeme, die keine Unmittelbarkeit der Erfahrung, der Wahrnehmung zulassen, sondern eher für eine Brüchigkeit stehen, die die Objektivität aus der subjektiven Erfahrung des eigenen Körpers ausschließt.

Becketts Rückbindung der Wahrnehmung an den eigenen Körper als bedingt zuverlässig wird von seinen vielen, teilweise zugespitzten Bildern des Körpers seines namenlosen Erzählers verdeutlicht. Gleichermassen zentrale Kategorien und zentrales Thema in Becketts gesamtem Werk, ist die Körperlichkeit und ihr Verfall in *Comment c'est* immer wieder an die Beschränkung der Wahrnehmung gebunden. Im zweiten Teil, im Roman als „*II*“ betitelt, inoffiziell „*avec Pim*“ genannt, beschließt der Erzähler an die Kreatur Pim, die neben ihm im Dreck liegt, heran zu robben. Die innere Stimme reflektiert diesen Prozess, bemerkt aber, dass dies nicht einfach ist: „*changer*

²¹ „*Lebenslumpen im Licht*“ (Beckett 1995, 21)

²² „*mein Liebling ich beiße sie schlingt mein Schatz sie beißt ich schlinge kurzes Dunkel und da sind wir wieder*“ (ibid., 31)

d'endroit on est tenté désespoir de cause en essayer un autre plus sensible l'œil le gland non jeter le trouble surtout pas fatal“ (ibid., 99-100)²³. Die Verwechslung oder auch die Austauschbarkeit unterschiedlicher Begriffe im System des Körpers, taucht in der Stimme des Erzählers immer wieder auf. Der Körper wird zu einem Filter für die Wahrnehmung, den jeder Eindruck des Erzählers passieren muss, bevor die Stimme sich auf ihn beziehen kann. So bekommen die Körperteile unterschiedliche, überzeichnende Rollen zugeschrieben, auf die sie immer wieder zurückgeführt werden. Häufig erwähnt werden die Fingernägel, die eine wichtige Rolle innerhalb der Kommunikation zwischen Pim und dem Erzähler leisten. Diese Art den Fingernagel einzusetzen, hebt ihn über seine Existenz als Teil des Körpers und formt ihn bis an den Rand des Symbolhaften, dem sich das Wort jedoch in einer für Beckett typischen Art, verweigert. Als der Erzähler beschließt sich Pim zu nähern, braucht er einen Namen, mithilfe dessen er sich von Pim rufen lassen kann. Er wählt Bom und möchte sich den etwas beliebigen, aber sich klanglich spiegelnden Namen, um Missverständnisse auszuräumen, in den Hintern ritzen. Dabei sollen das B und das M auf je einer Backe Platz finden, während der Körper ihm das O bereits zur Verfügung stellt: „BOM gravé à l'ongle à travers le cul la voyelle dans le trou je dirais dans une scène de ma vie il m'obligerait à avoir eu une vie“ (ibid., 94-95)²⁴. Dem Körper wird in diesem Gewaltakt der Name gegeben, was in einer noch freundlichen Lesart an eine krampfhalte Überwindung der scheinbaren Bedeutungslosigkeit des eigenen Körpers erinnert, dem im Sinne Mauthners keine Bezeichnungen und Namen passen wollen. Die Gewalt der Benennung und Kategorisierung durch den Menschen, kann sehr wohl auch an historisch problematische Tötewierungen erinnern. Dies sollte nur als ein Beispiel dienen, wie die Körperlichkeit als der Sinneswahrnehmung übergeordnet ist. Keine Mach'sche Empfindung kann die Bewusstseinsschwelle passieren, ohne dass sie die Schwelle des für Beckett höchst zweifelhaften Körpers passieren muss.

Neues Licht für die Ereignisse

Auch in Bayers *sechstem sinn* erfahren die Sinne eine Rückbindung an den Körper, was sich einerseits in einem hohen Grad von Fragmentierung äußert, andererseits wird das Schablonenhafte ausgestellt, Wahrnehmung zu einem Spiel mit Mustern, Erwartungen und Versatzstücken, die der Mensch für seine Wirklichkeit hält, oder als diese akzeptiert. Bayers Umgang mit der Wahrneh-

²³ „man ist versucht die Stelle wechseln man ist versucht aus Verzweiflung eine andere empfindlichere versuchen das Auge die Eichel nein Verwirrung stiftten nur ja nicht fatal“ (ibid., 64)

²⁴ „BOM mit dem Fingernagel eingeritzt quer überm Arsch den Vokal im Loch ich würde sagen in einer Szene aus meinem Leben er würde mich nötigen ein Leben gehabt zu haben“ (Beckett 1995, 61)

mung ist uneindeutig, ambivalent und die Fragilität ihrer Deutung, die immer in eine Unmöglichkeit umschlägt, spiegelt sich in seinen Texten wider.

Eine für Bayer typische, leichtfüßige Direktheit im Spiel mit Wahrnehmung präsentiert er bereits in frühen Texten, etwa in dem *stein der weisen* (1963), seiner einzigen Veröffentlichung zu Lebzeiten. Hier wird die körpergebundene Wahrnehmung direkt thematisiert, Sprachskepsis in einer breiten Formenvielfalt durchgespielt. Wenn sich Bayer in seiner *topologie der sprache* am Begriff „blau“ arbeitet und unterschiedliche Gegenstände, Situationen und Phänomene heranzieht, die blau sein können, so stellt das den Begriff in seiner Sinnhaftigkeit auf die Probe, der als Teil der Qualia eine physikalische Größe war. Explizit wird er am Ende des kurzen Textes, wenn es heißt:

„es gibt nichts gemeinsames. nur die sprache schafft gemeinsamkeiten. wenn ich die augen schliesse, wird es blau. vielleicht ein chemisches reagenz? meine elektrischen sinne, meine elektrischen gedanken, die schaltbahnen, der hirnakkumulator: ein elektrischblauer funken springt über.

alle meine vorfahren und auch alle anderen haben die sprache zusammengebosselt, haben ihre reaktionen damit eingerüstet und so wurde mit der sprache, die das gleiche geronnen hat (hier wäre fast ein stück leitungsdraht geplatzt), alles gleich gemacht und nun ist alles das gleiche und keiner merkt es.“ (ibid., 529)

In diesen beiden Absätzen gelingt es Bayer nicht nur die Eckpfeiler des Sensualismus, sondern auch gleich ihre Verbindung zum Sprachsystem als Ganzem aufzugreifen. Während letzteres unten noch näher besprochen wird, sei nur die direkte Verbindung zwischen Sinnen und den elektrischen Impulsen des eigenen Körpers unterstrichen. Weite Teile von Bayers Literatur bauen auf der Tatsache auf, dass die menschlichen Sinne mithilfe von elektrischer Energie ein Bild im Gehirn erzeugen. Die Frage, ob es sich bei der blauen Farbe die das Ich wahrnimmt, wenn es die Augen schließt, um eine chemische Reagenz handeln könnte, zielt in dieselbe Richtung. Die biologische und physikalische (oder eben auch chemischen) Determinierung unserer Wahrnehmung macht unsere Wirklichkeitserfahrung abhängig von den Sinnen. Jedes geschriebene oder gesprochene Wort bezieht sich auf eine visuelle Reproduktion der äußeren Welt im Körper. Die Wahrnehmung ist von Grund auf Suspekt, da es weder einen Beweis für die Richtigkeit der eigenen Wahrnehmung, noch einen Beweis für die Wahrnehmung anderer geben kann. Die Sprache steht nun zwischen den individuellen Bildern in den Köpfen der Individuen. Bayer tritt hier, ob bewusst oder nicht, eindeutig in die Fußstapfen Machs und Mauthners.

Die im *sechsten sinn* an unterschiedlicher Stelle auftauchende Schablone „die ereignisse zeigen sich in einem neuen licht“ (z.B. Bayer 2018, 577) lässt sich ähnlich der „topographie“ im *stein der weisen* mit dem Sensualismus in Verbindung bringen. Die Ereignisse können im Sinne von Bayers „Zerschneidung der Welt“ (vgl. ibid., 636; Schmatz 2016, 361) als Momente innerhalb der

Zeit gelesen werden (was auch mit Becketts Bild der Bühne korrespondieren würde). Konfigurationen der eigentlich vor der sinnlichen Wahrnehmung liegenden Objektwelt, die in ein „neues Licht“ getaucht und so sinnlich erfahrbar werden. An anderer Stelle verwendet Bayer die Schablone im Bezug auf seine Sinnlichkeit: „franz goldenberg ging ins kino. plötzlich erinnerte er sich seiner 6 sinne und die ereignisse erscheinen in einem anderen licht“ (ibid., 584). Die Stelle legt ein Bewusstsein dafür nahe, dass die Sinne nicht nur als Sensoren, sondern auch als Filter agieren. Gleichzeitig wird hier vorbereitet, was später ganz explizit ausgesprochen wird: „zeit? staunte goldenberg und einige Tage später, nachdem er sich die sache überlegt hatte, meinte er, ist nur zerschneidung des ganzen durch und durch die sinne, fügte er hinzu, als sie wieder darüber sprachen“ (ibid., 636). Diese Zerschneidung durch die Sinne wird zu einer der zentralen Triebkräfte des *sechsten sinns*, die auch an der Aufhebung des Dualismus zwischen dem Ich und der Welt mitarbeitet. „goldenberg war im einklang mit den dingen. als er vors haus ging sein wasser abzuschlagen, öffnete der himmel seine schleusen, und gemeinsam erfrischten sie die erde und ihre leuchtenden blumen“ (ibid., 616). Abseits des spielerischen Bildes lässt sich daraus eine Überführung von goldenberg und Himmel auf dieselbe Ebene lesen. Beide sind Teil desselben physikalischen und biologischen Prozesses, beide erfrischen „die erde und ihre leuchtenden blumen“ und für beide formt Bayer aus umgangssprachlichen Ausdrücken („wasser abschlagen“, „schleusen öffnen“) eine Schablone, die sie in eine gewisse tonale Nähe rückt. Himmel und goldenberg werden Teil eines absoluten Kosmos, des „äthers“ (ibid., 639), dem Bayer sich versucht auf ironische Weise zu nähern, wissend, das ein Erfassen nicht möglich ist.

Charakteristisch für den Umgang mit sinnlicher Wahrnehmung im *sechsten sinn* ist über ihre Infragestellung ein Spiel mit der Austauschbarkeit, beziehungsweise der Variabilität von Wahrnehmungen in der Sprache. In einer bezeichnenden Passage steht nina, goldenbergs Geliebte, in einem Kleefeld „und weinte. unter den hunderttausend pflanzen hatte sie keine mit den 4 blättern, zeichen des glücks, gefunden. neben ihr stehend erwachte goldenberg, riss achtlos eine pflanze aus der noch feuchten erde, riss einer anderen ein blatt vom stengel und klebte mit seinem speichel dieses blatt zu den drei anderen“ (ibid., 610). Diese kurze Sequenz wird in der Folge mehrfach wiederholt, dabei aber immer wieder abgeändert. So stand „nina in der küche am herd und weinte“ (ibid.), oder „franz in einem kleefeld und weinte“ (ibid.) und Bayer beschreibt ähnliche Handlungen, ähnliche Vorgänge in anderen Konfigurationen. Die Variationen lassen sich in Beziehung zu seinem Diktum setzen, dass alles immer auch anders sein könne und jede sinnliche Konfiguration, die wir erleben, eine unter vielen möglichen Variationen ist. Die Szene schließt mit nina, die „in einem kleefeld [stand] und lachte. neben ihr stand goldenberg und lachte noch immer“ (ibid., 611). Ein Begriff, der im Zusam-

menhang mit einer gewissen Konfiguration immer wieder gebraucht wird, ist die Perspektive (z.B. „die sonne war in die perspektive gerutscht“; ibid., 594). Sie lässt sich bei Bayer lesen als die Sicht auf, die Wahrnehmung von einer gewissen Konfiguration lesen, die sich jederzeit ändern kann. Bayer bringt dieses Phänomen der Austauschbarkeit mit einem konkreten Begriff zusammen, der in seinem Werk in unterschiedlicher Form Auftritt: „schweinerei, diese spinnweben‘, dachte goldenberg und die plüschsofas seiner erinnerung senkten sich langsam unter dem druck der ereignisse über die rampe seines bewusstseinstheaters“ (ibid., 585). Die Stelle lässt sich als der Prozess der Verschiebung von Bewusstseinsinhalten in die Erinnerung, als räumlicher Prozess lesen. Mit dieser Verbindung zum maskenhaften, mit Verkleidung und Verwandlung arbeitenden Theater wird das Bewusstsein spätestens jetzt auch bei Bayer räumlich. Die Wirklichkeit scheint bei Bayer unerreichbar, die Sinne das eigentlich Unwirkliche zu sein. Auch im Titel des Textes *argumentation vor der bewusstseinsschwelle*, einem Text dem alle Nomen, alle Objektbezeichnungen fehlen, arbeitet er mit der „schwelle“, die eine räumliche Grenze darstellt. Das korrespondiert im Übrigen auch mit Becketts begrifflichem Instrumentarium, der Schauplatz sei nur am Rande erwähnt, vielmehr aber noch mit seinem „kartesischen Theater“, eine weit verbreitete Idee, die auch Beckett in *Proust* aufgreift, das die eigene Verarbeitung von Sinnesdaten beschreibt.

Zum Schluss seien noch zwei weitere Details der an den Körper gebundenen Wahrnehmung angeführt. Die immer wieder eingesetzte Schablone „was will mein körper von mir“ (vgl. z.B. Bayer 2018, 577), liest sich als Trennung von Bewusstsein und Körper. Der Körper beherbergt das Bewusstsein zwar, aber die Beziehung wird immer wieder hinterfragt. „du musst distanz zu denrscheinungen, zu deinen sinneswahrnehmungen halten“, sagt goldenberg an einer Stelle und unterstreicht eine Trennung von „sinneswahrnehmung“ und „du“. Diese Trennung scheint essentiell für den gesamten Roman, nicht nur, weil die Diskrepanz zwischen dem Bewusstsein und der materiellen Welt direkt beim eigenen Körper beginnt, sondern auch aufgrund des Faktors Zeit: „dabei fiel goldenberg von einer zeit in die andere und er nahm keinen schaden. hin und her sprang goldenberg, hinauf und hinunter und immer blieb goldenberg unbeweglich. ,wie machst du das?‘, wollte krenek wissen, tassilo krenek. ,was scherts mich‘, gab goldenberg zur antwort“ (ibid., 632). Ähnliche Stellen finden sich im *sechsten sinn* häufig. Die Beziehung von Körper und Zeit wird über das Bewusstsein verhandelt, das aber selbst keinen Zugang zum Zeitgefühl hat. Ähnlich schreibt Beckett in einem Produktionsnotizbuch zu einer Aufführung von *Glückliche Tage* in Berlin: „[Winnie’s] time experience, incomprehensible transport from one inextricable present to the next, those past unremembered, those to come inconceivable“ (Beckett in Furlani 2015, 140). Das Bewusstsein

wird zur zentralen Schnittstelle menschlicher Wirklichkeitserfahrung, das eine räumliche und eine zeitliche Dimension besitzt.

Wahrnehmung als psychischer Vorgang

Anders verhält sich die Frage nach der Wahrnehmung bei Nathalie Sarraute, die den Fokus weniger stark auf das Bewusstsein als Scharnier der Wirklichkeit legt, als auf die psychischen Vorgänge, die die Welt-Erfahrung mit prägen. Der Unterschied lässt sich zu ihrem Autorenkollegen des *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet, ausmachen, der „ein ‚leeres‘, auf Phänomene ausgerichtetes Bewußtsein und damit fragmentarische, aller Psyche scheinbar entledigte Welt-Bilder zu seinem Gegenstand macht“ (Coenen-Mennemeier 1996, 55). Robbe-Grillets Konzeption, wenngleich sie durch den phänomenologischen Einschlag noch einmal anders gedacht werden muss, ist damit deutlich näher bei Bayer und Beckett, als bei Sarraute.

Wahrnehmungsskepsis ist bei Sarraute eine Haltung, die sich nicht einfach auf Machs Sensualismus zurückführen lässt, sondern eng verflochten ist mit psychoanalytischen Einflüssen, stark unter dem Einfluss Dostojewskis stehend. Für sie ist das Individuum Träger von unbekannten Zuständen, die unsere Wahrnehmung und unser Handeln beeinflussen, die die unmittelbare und authentische Erfahrung verstellen. Nicht die biologischen und physikalischen Determinanten stehen, wie bei Bayer²⁵, im Vordergrund, sondern die psychischen, die uns eigentlich in einen permanenten Zustand des Schwankens versetzen. In ihrem programmativen Essayband *L'ère du soupçon, Das Zeitalter des Argwohns*, zitiert Sarraute den Autor Claude Magny:

„Le temps était bien passé où Proust avait pu oser croire qu' ‚en poussant son impression aussi loin que le permettrait son pouvoir de pénétration‘ (il pourrait) ‚essayer d'aller jusqu'à ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique‘. Chacun savait bien maintenant, instruit par des déceptions successives, qu'il n'y a pas d'extrême fond.“ (Sarraute 1956, 16-17)²⁶

Die Enttäuschungen sorgen dafür, dass die Wahrnehmung als Ganzes nicht mehr tragfähig wird, da die Erkenntnisgründe verloren gingen. Die Ausgangspunkte sind also bei Sarraute ähnliche, wie bei

²⁵ Es bietet sich an der Stelle noch ein kleiner Nachtrag an, der die Fixierung Bayers auf die physikalische Bedingtheit des Menschen unterstreicht und stellvertretend für einige ähnliche Konstruktionen angeführt wird: „nachdem er richtung und schärfe zum nötigen verhältnis vereint, empfing er das bild eines architektausschnittes von seinen wimpern gerahmt, einen fetzen haut eines hauses, als die reflektierten lichtstrahlen mit ihrer geschwindigkeit von 300 000 pro sekunde durch seine linsen auf die netzhaut geknallt waren.“ (Bayer 2018, 623)

²⁶ „Damals schon war die Zeit vorbei, da Proust noch wagen durfte zu glauben, daß er versuchen könnte, zu jenem tiefsten Grunde vorzudringen, wo die Wahrheit, die Wirklichkeit der Welt, wo der ‚authentische‘, der unverfälschte Eindruck sich verborgen hielt, indem er seine Eindrücke so weit vorantrieb, wie es sein Vermögen, in die Erscheinungen einzudringen, nur zuließ. Jedermann weiß heute, durch eine Reihe von Enttäuschungen belehrt, daß es einen solchen ‚tiefsten Grund‘ gar nicht gibt.“ (Sarraute 1963, 11-12)

Bayer und Beckett, nur, ging der Erkenntnisgrund eben nicht durch den Sensualismus und die sprachkritische Tradition verloren, sondern eher durch die Psychoanalyse. Sarraute ist deutlich stärker am Funktionieren der Figurenpsyche interessiert, als an den Auswirkungen der Sprachkritik auf die Beschreibung der Phänomene. Dennoch gelangt sie auf diesem Weg, beinahe der entgegengesetzten Richtung, an einen ähnlichen Punkt. Für sie wird die Sprache aufgrund des Gegenstandes unzuverlässig, der sich nicht adäquat beschreiben lässt. Wenn dem so ist, aber er dennoch beschrieben wird, stellt sich die Frage, was die Sprache eigentlich transportiert. Die Wahrnehmung geht der Sprache auch bei Sarraute voraus, allerdings ohne direkte Bezüge zur Abbildungsproblematik Mauthners und Wittgensteins. Der Gegenstand verschwimmt, wird unfassbar, was der Sprache eine neue Herausforderung stellt.

„Il y a quelque chose d’insaisissable en lui, qu’ils sentent tous immédiatement, qui les contient, les empêche de déborder : il agit sur eux comme le moule de plâtre sur les os trop mous ou déformés, il les maintient droits, les redresse; au contraire de moi qui exerce toujours sur eux une influence mystérieuse comme celle de la lune sur les marées : je provoque en eux toujours des courants, des lames de fond, des remous; avec moi ils se soulèvent, s’agitent, débordent, je les lâche; lui, au contraire, sans le vouloir probablement — ces choses-là, c’est toujours inconscient — il les tient.“ (Sarraute 1956, 50)²⁷

Exemplarisch für Sarrautes Verhältnis zur Wahrnehmung vereint diese Stelle gleich mehrere Ebenen, auf denen sie beobachtet. Zum einen steht der Vater („lui“) im Zentrum der Analyse. Die „chose d’insaisissable“ in ihm wird unterstrichen, das Unfaßbare, das so mit einem Begriff versehen wird. Allerdings wird ihm dieser Name wieder streitig gemacht, von der folgenden Beschreibung. Diese ist sehr bildhaft, stark subjektiv und durch intensiven Einsatz von Metaphern gekennzeichnet, und wirkt wie der Versuch etwas, dem mithilfe der Sprache nicht zu durchdringen ist, zu fassen. Sarrautes Skepsis betrachtet aus einem Blickwinkel heraus, der die eigene Wahrnehmung nicht mit einer mystischen Unmöglichkeit beschwert. Sie besitzt produktive Züge und versucht einen Blick zu entwickeln, der sich den eigenen Beschränkungen annimmt und dennoch danach strebt „mit Mühe, Zweifel, Angst“ (Wendt 2014, 63) ein Bild zu fixieren. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und ihrer Fixierung wird zum zentralen Element bei Sarraute. Nicht die Sinne (allein) sind das Problem, sondern es sind vor allem die fremden und eigenen Tiefenstrukturen, die den Blick trüben und somit das eigentlich formgebende Element sind. Im obigen Zitat wird das Be-

²⁷ „Es gibt etwas Unfaßbares in ihm, das sie alle sofort spüren, das sie in Grenzen hält und am Überfließen hindert: Er wirkt auf sie wie die Gipsschale auf zu weiche oder deformierte Knochen, er hält sie gerade, richtet sie auf; im Gegensatz zu mir, der auf sie immer einen mysteriösen Einfluß ausübt, wie der des Mondes auf die Gezeiten: Ich rufe in ihnen immer Strömungen, Schlagwellen, Strudel hervor; bei mir wallen sie auf, werden unruhig, fließen über, ich lasse sie los, wohingegen er sie festhält, wahrscheinlich ohne es zu wollen, denn solche Dinge geschehen immer unbewusst.“ (Sarraute 1999, 44)

schreiben des Vaters direkt wieder zu einer Rückführung zum Selbst, eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Wahrnehmungen, in deren Mitte sich möglicherweise, oder auch nicht, eine tatsächliche Wahrnehmung befindet. Dieser Trübung etwas entgegenzusetzen erfordert neue sprachliche Mittel und schließlich einen neuen Bildbegriff.

4.2 Der Umgang mit Bildern

Vom sprachskeptischen Ausgangspunkt der Wahrnehmungskrise wird nun eine Brücke zum Umgang mit Bildern geschlagen. Der für Mauthner und Wittgenstein gleichermaßen essentielle Begriff schlägt sich in allen drei Werken nieder und die Frage nach der bildhaften Wahrnehmung, einer, die durch (automatische) Mechanismen, wie der Objektivation strukturiert wird, wird zu einem zentralen Element. Ihre Thematisierung ist die Vorstufe zur bewussten Auseinandersetzung mit dem Bild als die Wirklichkeit strukturierender Größe und die Vorstufe der Formgebung durch das eigene Bewusstsein.

Die Abbilder und ihre Überwindung

Der bereits erwähnte Begriff der Perspektive verleiht jeder Art der Wahrnehmung bei Bayer eine durch seine Sinne bestimmte Rahmung. Wenn an mehreren Stellen die „postkarte“ herangezogen wird, wie in einem „postkartenhimmel“ (Bayer 2018, 591) verleiht dies der Welt, die seine Figuren durch ihre Sinne wahrnehmen etwas bildhaftes, das Bayer aber ganz offen adressiert: „ninas weg war mit leichen gepflastert. ,waren die schon vorher tot‘, wollte dobyhal wissen. ,ich soll immer alles wissen‘, lieutenant casey war unwillig. ,vielleicht ist das nur als **BILD** gemeint?‘ dobyhal ist wirklich eigensinnig. aber lieutenant casey gab auch gar keine antwort mehr. er hatte ja auch die frage nicht verstanden“ (ibid., 612). lieutenant casey hatte dobyhals Frage vielleicht deshalb nicht verstanden, weil ihm der der Frage zugrundeliegende Begriff gefehlt hat. Der Bayer’sche Bildbegriff scheint jenem von Mauthner sehr ähnlich zu sein, der das Bild nicht nur als sehr subjektiv bestimmt sieht, sondern auch als nicht vollständig vermittelbar oder übertragbar. Bereits im *stein der weisen* heißt es, dass es „nichts gemeinsames gibt. nur die sprache schafft gemeinsamkeiten“ (ibid., 529). Dies schließt das Individuum in seinem eigenen Bilderkosmos ein, bis es das Bild versucht in die Sprache zu übertragen.

Aber gerade in Fragen der Bilder, macht es Bayer seinen Leser:innen nicht leicht auszumachen, ob überhaupt noch etwas abgebildet wird. Einerseits tauchen immer wieder Sätze auf, die in ihrer deskriptiven Erscheinung so einfach gestrickt sind, dass es nicht schwer fällt, Misstrauen auf-

zubringen. Bildhafte Sätze, wie „philipp schönwiese geht über die straße“ tauchen vereinzelt, dekontextualisiert auf, dass das dahinterliegende Bild erst recht in Frage gestellt wird, weil es in diesem Zusammenhang deplatziert, sinnlos scheint. Die Frage des Zusammenhangs wird weiter unten wieder auftauchen. Eine noch zwingendere Kritik des Abbildes liefert die Beschreibung eines Apfelstrudels, den das „ich“ am Anfang des Romans verspeist:

„ich nehme eine gabel und esse den apfelstrudel. dann schicke ich alexander, man kennt ihn, und er bringt mir noch einen apfelstrudel. ich nehme den teller mit dem apfelstrudel und setze mich ein wenig abseits. den teller auf den knieen führe ich dem apfelstrudel die gabel ein. sachte teile ich den strudel in zwei annähernd gleiche teile. die äpfel sind sehr hell, der strudel dürfte ganz frisch sein. ich lege die gabel seitlich auf den teller. dann nehme ich das rechte stück mit daumen und mittelfingre meiner rechten hand und hebe es vorsichtig hoch. ich beuge meinen kopf und lecke langsam, sehr langsam den zucker von der kruste. natürlich wird man gestört, ekelhaut [sic!] viele menschen! ich bohre meine zähne behutsam in das apfelfleisch. [...]“ (ibid., 588).

Zu Beginn der Szene wird ein Apfelstrudel gegessen und mit großer Anstrengung wird auch danach ein ähnliches Stück Strudel verzehrt. Der Sinngehalt der zweiten Beschreibung ist derselbe, den Leser:innen des ersten Satzes wird zugemutet sich die Vorgänge des Strudelverzehrs vorzustellen, dennoch ist die Wortanzahl des zweiten Satzes deutlich höher. Hier wirft die Gegenüberstellung implizit Fragen auf: Was fügt die zusätzliche Beschreibung gegenüber der ersten an Information hinzu? Ähnlich wie der über die Straße gehende „philipp schönwiese“ verweigert sich der Sinn des Bildes. Und dennoch stehen beide Bilder nebeneinander, als ob es Grund dazu gäbe. Die ausschweifenden, deskriptiven Beschreibungen, die womöglich ihre eigene Leere ausstellen möchten, finden sich nicht nur bei Bayer, sondern auch bei Oswald Wiener, wenn er in seiner *verbesserung von mitteleuropa, roman* versucht einen Bleistift möglichst exakt zu beschreiben (vgl. Wiener 2020, XLIII ff.), oder in unterschiedlichen Romanen Becketts, darunter zum Beispiel *Molloy* oder der schon zitierte *Watt*. Wo mitunter die Sinnlosigkeit hyperrealistischer Erfassung bloßgestellt wird, fügt einer scheinbar deskriptiven Beschreibung eine weitere Ebene hinzu, auf die im folgenden Abschnitt eingegangen wird.

Für einen surrealen Anteil sorgen aber nicht nur die Bilder selbst sondern die Schwankungen in der Wirklichkeitserfassung, die sich zwischen den einzelnen Bildern vollzieht. Die Bilder verlagern sich aus der Sphäre des sinnlich Wahrnehmbaren in die Überzeichnung des Wahrnehmbaren ins Surrealistische. Ähnlich wie „philipp schönwiese“ komponiert Bayer andere Affirmationssätze, die scheinbar Sinn ergeben, aber keine Rückschlüsse auf die Wirklichkeit zulassen: „der himmel zerplatzt und überall dringt feuer ein. in der ferne verbrennt die stadt“ (Bayer 2018, 614), oder „ein hügel stellt knurrend die bäume auf“ (ibid., 615). Was passiert, wenn der Himmel zerplatzt, wenn

ein Hügel knurrt? Bayer formuliert eine Wahrnehmung, zu der nur selbst Zugang hat, wenn überhaupt. Die Wirkung erzielen die Bilder durch eine Steigerung des sinnlich Erfahrbaren, das lediglich Ausgangsmaterial ist. Die logische Struktur der Bilder, die Wittgenstein in der Wirklichkeit findet, scheint auf dem Weg in Bayers Sätze verloren zu gehen. Oder aber den Sätzen, die isoliert im *sechsten sinn* „auftreten“, die beide eine Deutung anbieten und sie doch verweigern, ist eine Struktur eingeschrieben, die den Zwang zum Abbild verweigert.

Die fehlende Differenz zwischen inneren und äußereren Bildern

Bei Becketts namenloser Figur scheint die Diskrepanz innerhalb der Wahrnehmung zu unterschiedlichen Bildern zu führen. Diese Bilder sind allerdings allesamt durch die skeptische Grundhaltung schon zu Instabilität und Irreführung verurteilt.

Der männliche Erzähler liegt im Dreck, ein Bild, das Beckett schon seit *Proust* gebraucht. Dem Erstling stellte er Giacomo Leopardis „e fango è il mondo“ (Beckett 2023, 7)²⁸, die Welt sei Dreck, als Motto voran, das eine Spur in Becketts ganzem Werk hinterlässt. Auch in *Comment c'est* findet dieses Gleichnis seine Entsprechungen, wenn der Erzähler sich „sur le ventre dans la boue le noir“ (Beckett 2022, 13)²⁹ sieht, oder wenn es heißt: „des bribes au présent des choses si anciennes les entend les murmure telles quelles tout bas à la boue“ (ibid., 31)³⁰. Der Dreck ist die Welt, ist alles was die Figur umgibt. Das Bild des Drecks überlagert alle anderen Eindrücke, reiht sich in Becketts Hierarchie der Bilder auf der obersten Position ein. Gleichzeitig treten andere Eindrücke auf, der Erzähler „macht sich ein Bild von den Dingen“ (vgl. Wittgenstein 2014, 14), denen er aber, dem Dreck geschuldet, misstraut:

„puis soudain comme tout ce qui commence recommence comment savoir partir repartir dix mètres quinze mètres pied droit main droite pousse tire quelques images des coins de bleu trois quatre mots muets ne pas dévisser quelques sardines la boue qui s’ouvre crever le sac sottises et sale ronron bref le vieux chemin“ (Beckett 2022, 97)³¹

Hier lässt sich deutlich der Umgang Becketts mit den Bildern ausmachen. Zum einen gibt es diese Dichotomie von „pousser“ und „tirer“, dem (Ver-)Schieben und Ziehen von Bildern. Dieses knüpft

²⁸ „Und Schlamm ist die Welt“ (ibid.).

²⁹ „auf dem Bauch im Dreck im Dunkel“ (Beckett 1995, 10)

³⁰ „Fetzen im Präsens so alte Dinge höre sie murmele sie wie sie gerade kommen ganz leise in den Dreck“ (ibid., 21)

³¹ „dann plötzlich wie alles was anfängt wieder anfängt wie soll man es wissen aufbrechen wieder aufbrechen zehn Meter fünfzehn Meter rechter Fuß rechte Hand schiebe ziehe ein paar Bilder Flecken Blaus drei vier stumme Worte nicht abrutschen ein paar Sardinen der Dreck der sich auftut den Sack verschließen Dummheiten und blödes Gefasel kurz der alte Weg“ (ibid., 62)

zum einen an die Raummetapher der Erinnerung von Rubin und Greenberg an und stellt gleichzeitig die Prozesshafte des Bildes aus: Es wird bewegt und in Beziehung zur Sprache gesetzt, ist also in konstantem Wandel. Die „trois quatre mots muets“, die „drei vier stummen Wörter“, sollen beim Beschreiben nicht abrutschen, gleichzeitig führen sie zum „vieux chemin“, dem alten Weg. Das Spannungsverhältnis zwischen der Sprache und der ihr zugrundeliegenden Welterfahrung wird im nächsten Teil noch eingängiger behandelt, allerdings ist auffällig, dass sich sinnliche Beschreibungen oft ähneln. Die „quelques images des coins de bleu“ halten dafür gut als Beispiel her. Die Bilder und die Wahrnehmung sind ungenau, werden immer wieder hinterfragt, in Zweifel gezogen und als Gegenüberstellung der Stimme verwendet, die in *Comment c'est* eines der zentralen Elemente ist: „cette solitude où la voix la raconte seul moyen de la vivre“ (ibid., 200)³². Die Bilder stehen vor der Stimme, die in den meisten Arbeiten von Beckett direkt thematisiert wird. Sie wird auf die Bilder, auf die Welterfahrung gerichtet, und stellt eine Beziehung mittels der ungenügenden Wörter her. Während das Herstellen von Beziehung zu den Bildern eine Angelegenheit ist, die sich an die Vergangenheit richtet, geschieht der Prozess des Schiebens und Ziehens in der Gegenwart.

Das Problem, das innerhalb dieser Spannungen zutage tritt, ist die Abgeschlossenheit des wahrnehmenden Bewusstseins. Becketts Erzählstimmen offenbaren schon in den vorangehenden Werken, dass sie in der Unerreichbarkeit der Welt von der Flüchtigkeit der Bilder eingeschlossen werden, Solipsismus (der nicht benannt wird) ausgesetzt sind. Die einzige Konstante ist die innere Stimme, die nicht zu sprechen aufhört, der einzige mögliche Bezugspunkt.

„ce que nous fûmes alors chacun pour soi et l'un pour l'autre
 collés ensemble à ne faire qu'un seul corps dans le noir la boue
 comme à chaque instant on cessait et n'était plus là ni pour soi ni pour l'autre des temps énormes
 et quand on revenait passer encore un moment ensemble quand on y songe [...]
 le petit besoin d'une vie d'une voix de qui n'a ni l'une ni l'autre [...]
 c'était je cite de bons moments quelque part de bons moments quand on y songe“ (ibid. 190-191)³³

Diese Sequenz verdeutlicht den Konflikt zwischen Innen und Außen, der sich aus der eignen Abgeschlossenheit ergibt. Die Stimme benutzt zweimal „quand on y songe“, was sich als Vereinzelung im eigenen Körper lesen lässt. Trotz momentaner Bemühungen, die Vereinzelung zu überwinden,

³² „diese Einsamkeit wo die Stimme es erzählt einziges Mittel es zu erleben“ (Beckett 1995, 127)

³³ „was wir damals jeder für sich und einer für den andren waren
 aufeinandergepreßt um nur einen einzigen Körper zu bilden im Dunkel im Dreck
 wie man alle Augenblicke aufhörte und nicht mehr da war weder für sich noch für den anderen ungeheure Zeiten

und wenn man wiederkam um noch einen Moment zusammen zu verbringen wenn man daran denkt
 das kleine Bedürfnis nach einem Leben nach einer stimme von einem der weder das eine noch die andere hat
 es waren ich zitiere gute Momente irgendwo gute Momente wenn man daran denkt“ (ibid., 120)

wie etwa durch Aneinanderpressen einen einzigen Körper zu bilden. Die Wahrnehmung des Selbst konzentriert sich auf die vollständige Auflösung desselben in die Bilder die es ausmachen. Seien es gegenwärtige oder vergangene, die Bilder sind ein dominierendes Phänomen bei Beckett. Sie stellen die Grenzen der bewussten Erfassung durch die Sinne dar und sind Ausgangspunkt für seine sich immer stärker verdichtende Sprache.

Das Fixieren flüchtiger Bilder

Ausgehend von einer durch „die Psychologie“ beeinträchtigten Wahrnehmung beginnt sich Sarrautes Poetik den Fragen des Bildes anzunähern, die wiederum stark mit Wittgensteins Ideen vom „Bild der Welt“ korrespondieren. Die Bestimmung der Wahrnehmung und die Festsetzung ihrer Bedeutung wird bei Sarraute zu einer sehr fragilen, flüchtigen Angelegenheit, die sich aber der Ironie Becketts etwa verweigert. Der Versuch der Fixierung ist durchaus ernst zu nehmen und sein Scheitern bietet die Möglichkeit weiterer Versuche.

Paradigmatisch für das ganze Werk wirkt das titelgebende „portrait d'un inconnu“, das der Erzähler in einer kleinen Galerie entdeckt. Der Maler ist genauso unbekannt, wie das porträtierte Modell im Bild. Als „materielles“ Bild spiegelt das Gemälde die Probleme, die die Schriftstellerin beim Verfassen eines Werkes besitzt.

„Il me parut, cette fois, plutôt plus étrange encore qu'il ne m'avait paru autrefois. Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement : ils paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués.“ (Sarraute 1956, 80)³⁴

Die Wahrnehmung orientiert sich zuerst am Sichtbaren und tastet sich von den Grenzen der einzelnen sichtbaren Elemente des Bildes in den Bereich des nicht Sichtbaren vor, wird interpretativ und versucht einen Sinn auszumachen. Es ist die umgekehrte Bewegung, die sich bei Beckett bietet: Der Zweifel, die Angst, werden von außen wahrgenommen, nicht von Innen. Während alles im Inneren

³⁴„Es schien mir diesmal eigentlich noch seltsamer zu sein, als es mir früher erschienen war. Die Linien seines Gesichts, seiner Spitzjabots, seiner Weste und seiner Hände schienen die fragmentarischen, ungewissen Konturen zu sein, welche die zaudernden Finger eines Blinden tappend und tastend entdecken. Man hätte sagen mögen, daß alle Mühe, aller Zweifel, alle Angst hier von einer plötzlichen Katastrophe überrascht worden und in voller Bewegung fixiert verblieben wären, wie die Leichen, die wie versteinert in der Haltung verharren, in der sie vom Tod ereilt wurden. Nur seine Augen schienen der Sintflut entronnen zu sein und das Ziel, die Vollendung, erreicht zu haben: Sie schienen alle Intensität an sich gerissen, in sich verdichtet zu haben, alles Leben, das seinen noch unförmigen, unzusammenhängenden Zügen fehlte.“ (Sarraute 1999, 74f)

als in Bewegung wahrgenommen wird, sind die Augen, als erkennendes Organ, davon ausgenommen, sie werden zum größten Punkt aufgeladen und übersteigert. Dabei lässt sich indirekt herauslesen, wie Sarraute dem Auge eine gewisse Macht über den Rest erteilt. Im Anschluss an die zitierte Passage spricht sie davon, dass die Figur wirke wie ein in diesem Körper gefangenes, verzaubertes Wesen (vgl. 1956, 80; 1999, 75). Diese Macht der Bilder über das Auge, über den Körper, die bei Beckett oder Bayer nicht direkt thematisiert, sondern eher als „Status quo“ gedacht und Hintergrund aller Handlung betrachtet werden, wird hier explizit. Nicht das Subjekt ist skeptisch aus sich heraus, sondern das Auge zwingt das Subjekt in die Skepsis. Diese Tragik, Sarraute selbst gebraucht das Wort, illustriert einen der wesentlichen sprachskeptischen Konflikte und findet auch in den *Tropismes* ein Echo: „Ici, où il descendrait maintenant, comme dans un paysage sous-marin, toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précises comme des objets de cauchemar, elles se bousouflent, prennent des proportions étranges [...]“ (Sarraute 1956, 14)³⁵. Der Konflikt zwischen dem Innen und dem Außen findet über das Auge, sozusagen als Scharnier zwischen dem Bewusstsein und der Welt, statt. Die Bilder nehmen seltsame, fremde und „unnatürliche“ Formen an, sie wirken albtraumhaft, weil das Erleben selbst albtraumhaft scheint. Im Gegensatz zu sensualistischen Positionen gibt es hier allerdings keine Aufhebung des Dualismus zwischen dem Ich und der Welt. Sarrautes Bilder sind immer eine Form der subjektiven Wahrnehmung und damit „die Gegenthese zu Sartre, der annimmt, daß alles, was in dem Bewußtseinsfilm des Ich-Erzählers abläuft, in der Wirklichkeit verankert ist“ (Scherff 1972, 340).

Das Bild als Mittel zwischen zwei Subjekten zeigt sich besonders gut in einer zweiteiligen Sequenz, in der das Bild zum Mittler zwischen Gedanke und Wirklichkeit wird. „Ce sera l'image qu'elle conservera de lui : ce visage tourné de trois-quarts — un schéma vague aux lignes à peine indiquées, où se détache, plus appuyé, le contour de la joue qui a sous cet angle, quelque chose de naïf, d'intact comme chez un tout jeune homme, — et ce sourire fautif, touchant, d'enfant.“ (Sarraute 1956, 103-104)³⁶. Das Bild, das sie sich von ihm macht, entsteht in mehreren Teilen, die sich ähnlich zum Schema der Bildtheorie steigern. Auf die bloße Wahrnehmung folgt eine Einordnung der Struktur, folgt ein Fixieren des Bildes durch seine Bewertung. Der Erzähler eignet sich die Wahrnehmungen an, ordnet sie ein und benutzt sie weiter. So entsteht eine Art Wirklichkeitsfixierung,

³⁵ „Hier, wo sie nun sinken, wie in einer Unterwasserlandschaft, scheinen alle Dinge zu wanken, sie schwanken, unwirklich und präzis wie Alpträumbilder, sie blähen sich auf, sie nehmen seltsame Formen an.“ (Sarraute 1995, 11)

³⁶ „Es wird das Bild sein, das sie von ihm bewahren wird: dies Gesicht, dieses Halbprofil - eine unbestimmte Skizze kaum angedeuteter Linien, von der sich etwas deutlicher der Umriß der Wange abhebt, die, unter diesem Gesichtswinkel gesehen, etwas Naives, Unberührtes wie bei einem ganz jungen Mann hat - und dieses schuldbewußte, rührende Kinderlächeln.“ (Sarraute 1999, 97)

eine Sicherheit in der Wahrnehmung, die sich aus der Formung durch den Gedanken gibt, durch die eigene Interpretation. Es folgt eine Einordnung des alten Herrn, der wirkt wie ein junger Mann. Dieses Bild, das sich in seiner Fixierung beschreiben lässt, lässt sich auch in seiner Fixierung wenden. Der Mann wird auf einmal zu dem, der sich dem Bild anpasst, dessen Körper sich entsprechend der Wahrnehmung, der Wirklichkeitsfixierung anderer, verhält.

„Et lui, tandis qu’elle lui secoue la main, il sent que malgré lui il se fait semblable à cette image, il la reflète fidèlement : c’est cette extrême sensibilité à l’impression que les autres ont de lui, cette aptitude à reproduire comme une glace l’image que les gens lui renvoient de lui, qui lui donne toujours la sensation pénible, un peu inquiétante, de jouer avec tous la comédie, de n’être jamais ‚lui-même‘ : ‚un trait, dirait mon spécialiste, fréquent chez les nerveux‘“ (Sarraute 1956, 104)³⁷.

Der „nerveux“ zum Schluss ist die Schranke vor der Wahrnehmung, ein Ende durch Kategorisierung. Was sich aber davor ereignet, spricht für das Bild und die Form, ihr Zusammengehen und für ihre strukturierende Wirkung, die sie auf das Bewusstsein ausüben. Dort, wo aus dem Bild und der Form etwas neues entsteht, verändert sich die Wahrnehmung und das Fertigen einer Schablone beginnt. Wäre die Pose des Mannes eine sozial verbreitete Geste, wie etwa ein „Guten Tag“ oder „Wie geht es Ihnen?“, so ließe sich die Pose auch ohne größere Überraschung als weiter verwertetes, als womöglich sogar entstelltes Material bei Bayer finden. Der Grund, warum dies für scheinbar flüchtige Wahrnehmungen und ihre Ausformungen in der Sprache nicht gilt, ist der fehlende soziale Gebrauch. Im Kern jedoch, unterscheidet sich die Form nicht sonderlich. Nicht bloß alles, was augenscheinlich gesellschaftlichen Gebrauchswert besitzt, besitzt Form, sondern jede Form von transferierter Wahrnehmung, das heißt, ihrer Übertragung. Die Form macht sie „anwendbar“ für den Weiteren Transfer, macht sie zu sprachlichem Material, zu einem Element in einem unwahrscheinlich dichten Netz von Metaphern.

4.3 Aus dem Bild wird die Schablone

Der Begriff der Schablone ist nun öfters gefallen, aber es stellt sich die Frage inwiefern er sich bei den einzelnen Werken nachweisen lässt, wie die einzelnen Texte mit ihren Schablonen umgehen. Dabei geht es vor allem um das Verhältnis von Wahrnehmung und Schablone, da Letztere die Be-

³⁷ „Und während sie ihm die Hand gibt, fühlt er, daß er sich unwillkürlich diesem Bilde angleicht, daß er es es getreu widerspiegelt: Es ist diese außergewöhnliche Empfindlichkeit für den Eindruck, den er auf andere macht, diese Fähigkeit, wie ein Spiegel das Bild wiederzugeben, das die Leute von ihm zu haben scheineen, die bei ihm stets das peinliche, etwas beunruhigende Gefühl hervorruft, allen etwas vorzuspielen, nie ‚er selber‘ zu sein: ‚ein Wesenszug‘, würde mein Spezialist sagen, ‚der bei Nervenkranken häufig festzustellen ist.‘“ (Sarraute 1999, 97)

schreibung ersetzt. In allen Texten ist dies in gewisser Hinsicht der Fall, als dass in allen Texten die Reflexion über die Sprache am Text mitschreibt.

Schablonen und ihr Material

Wenn die Bilder gesteigert werden und ihre abbildende Funktion verlieren, stellt sich die Frage, was die Sprache an ihrer Stelle transferiert. Was bleibt dem in der Sprache eingeschlossenen Bild erhalten, wenn es nicht auf die Wirklichkeit verweist. Der Schablonenbegriff, findet bei Bayer eine gera-dezu ideal scheinende Anwendungsmöglichkeit.

Schablonen zeichnen sich bei Bayer gerne durch ihre Möglichkeit zur Wiederverwendung aus. Eine der am häufigsten wiederauflauchenden wurde bereits erwähnt: „die ereignisse zeigen sich in neuem licht“ (vgl. Bayer 2018, 577). Neben ihr gibt es einige weitere, von „was will mein körper von mir?“ (z.B. ibid., 618), über „ich liebe dich sehr sehr“ (ibid., 595) und „wo leben und eigentum bedroht werden“ (ibid., 581), bis hin zu dem wahrscheinlich essentiellen Satz schlechthin: „ich habe den sechsten sinn“ (z.B. ibid., 592). Die Schablonen werden dabei nach keinem ersichtlichen Muster eingefügt, manchmal (z.B. ibid., 584) werden sie sogar direkt nebeneinander eingesetzt. Es ist Teil ihrer Ästhetik, dass ihr Klang sich durch das Wiederholen des Wortes, des Satzes verselbstständigt und sich das Auftauchen eines bekannten Satzgefüges, wie eine Änderung im Rhythmus lesen lässt. Immer wieder variiert Bayer seine Schablonen, so wenn er schreibt „was will dieser körper von mir?“ oder „was will meine seele von mir?“. Diese Änderungen deuten Verschiebungen von Bedeutung an, ohne dass immer ersichtlich wäre, in welche Richtung diese Verschiebungen zielen. Was durch diese Verschiebungen allerdings immer wieder zutage tritt, ist die Schablone selbst. Die „Authentizität“ des Satzes wird von ihrem Verhalten im Gesamtkontext in Frage gestellt und die Sprache agiert, als wäre ihr eine Rolle zugeschrieben. Die Schablonen werden von Bayer eingesetzt, als wären sie Bestandteil einer Ordnung.

Ordnungssysteme werden im *sechsten sinn* unterschiedlichen Stellen parodiert und in ihrer Sinnhaftigkeit hinterfragt. Eine immer wieder auftauchende Ordnung ist jene von goldenbergs Alltag, die sich, ähnlich der Szene mit nina und dem Klee, durch ein Spannungsverhältnis von sprachlicher Ordnung, einer Fixierung, und ihrer Haltlosigkeit vor der Wirklichkeit auszeichnet:

„franz goldenberg geht an seinen wackligen schreibtisch und schreibt in sein notizbuch:
freitag 10 uhr 30 aufstehen, städtische badeanstalt, 20 dkg leberwurst, 1 liter frischmilch, 1/2 laib schwarzbröt, butter, tomaten und zigaretten einkaufen. 14 uhr 30 postamt miete einzahlen. 15 uhr städtische bibliothek. 19 uhr nina bei leskowitsch (bis 19 uhr 30 warten!) oder 20 uhr 15 mirjam kino. tief einatmen! kein schweineschmalz!!

nachdem goldenberg um 10 uhr 30 aufgestanden war, ging er in die städtische badeanstalt, kaufte 20

dkg leberwurst, 1 liter frischmilch, einen halben laib schwarzbrod, butter, tomaten und zigaretten. um 14 uhr 30 zahlte er die fällige miete ein. von 19 uhr bis 19 uhr 30 wartete er bei leskowitsch auf nina, dann traf er mirjam und ging mit ihr um 20 uhr 15 ins kino. wenn er daran dachte holte er tief atem. an diesem tag ass franz goldenberg kein schweineschmalz und nahm sich vor dies auch in zukunft nicht zu tun, der genuss von schweineschmalz fördert haarausfall.“ (ibid., 586)

Im Anschluss an diese Sequenz, die später im Text wiederholt wird, setzt sich goldenberg einmal mehr an den Schreibtisch und organisiert den nächsten Tag. Ähnlich der Apfelstrudel-Sequenz wird an Informationsgehalt hier nichts hinzugefügt, dennoch wird die Schablone eingesetzt. Wie Beckett über Joyce schrieb, wird hier nichts abgebildet, sondern etwas „ist“. Das unauflösliche Verhältnis zwischen Inhalt und Form soll mithilfe der hier vorgeschlagenen Lesart betrachtet werden: Die Arbeit mit Sprachschablonen stellt den Versuch eines bedeutungsoffenen Ordnungssystems dar. Die Anordnung von Schablonen im *sechsten sinn* ist kein System zur Bestimmung von Wirklichkeit. Viel eher *erzeugt* sie Wirklichkeit, in dem die Sprache nicht als Mittlerin sondern als Ende auftritt. Die Schablonen Bayers verweisen auf nichts, sie verweisen auf sich selbst, sie „sind“. Während in der obigen Szene kaum Differenzen zwischen den Notizen goldenbergs und seiner gelebten Wirklichkeit besteht, wird genau dadurch das Spannungsverhältnis unterstrichen. Eine interessante Unregelmäßigkeit ist die Veränderung des „1/2 laibs“ zu einem „halben laib“. Hier schlägt sich eine Veränderung nieder, die in ihrer Beiläufigkeit beinahe aussieht, wie eine formale Ungenauigkeit. Tatsächlich ist dieser abrupte Wechsel von einer Notationsweise in die andere, vor allem, wenn alle anderen Mengenbezeichnungen gleich bleiben, dieselbe für Bayer bezeichnende Variation, die bereits weiter oben aufgetaucht ist. Die Sprache wird, egal ob es sich um den weinenden goldenberg oder die lachende nina, oder einen „1/2 laib“ Brot handelt, völlig gleich gebraucht. Das Material, das die Schablonen formt, ist überall dasselbe, die Wirklichkeit hat keinen Einfluss mehr auf die Sprache, die sich immer bloß gleichgültig dem neuen Kontext ihrer Verwendung anpasst: Diese Welt scheint wie ein leeres Feld für Metonymien. In diesem Sinn lässt sich vielleicht auch die folgende Sequenz lesen.

„vor mir steht mein freund braunschweiger mit sehr viel ironie und ich werfe in ohnmächtiger wut einen eilbrief zu den anderen. er verschwindet hinter seinem riesigen bart. seine stimme steht frei im raum: ,sie liebt dich sehr sehr.‘

zuällig traf franz goldenberg nina auf der strasse. nina sprach: „ich liebe dich sehr sehr!“

nachdenklich meinte goldenberg: „alles, was du sagst, hat nichts zu bedeuten, aber deine stimme ist voll wohllaut.“ (ibid., 584)

Es ist die Stimme, die sich der Worte bedient, die Sinn in die Worte legt, indem sie sie zu einem bestimmten Zeitpunkt gebraucht. Was nahe an Wittgensteins zweckmäßigen Sprachspielen läge, lässt

goldenbergs nicht durchgehen, dessen Sprachpessimismus hier durchscheint. Nina bedient sich einer Schablone, die für goldenberg keine Bedeutung hat. Bayer wiederum setzt sie ein und integriert sie in ein Spiel, das im Rahmen des *sechsten sinns* gespielt wird. Die leitenden Regeln dazu, werden im nächsten Abschnitt thematisiert.

Die dicht verkeilten Schablonen

Im Gegensatz zu Bayer ist bei Beckett noch keine Gleichwertigkeit jeglicher Beschreibung nachweisbar. Vielmehr ist eine Subsumierung unterschiedlicher Begriffe und Konzepte unter einem ihm übergeordneten Gesamtbegriff auszumachen. Späte Werke wie die Fernsehspiele *Quad I* und *Quad II* sind gute Beispiele für die Radikalisierung dieser Technik, in denen die essentiellen Themen Becketts mit geringsten Mitteln verhandelt werden. Eine Radikalisierung hin auf das für Beckett Wesentliche, Bewegungen kontinuierlichen Scheiterns. Eine ähnliche Bewegung vollzieht sich auch in *Comment c'est* (1961), in dem Beckett seine Schablonen zu derartigen „Über-Begriffen“ formt. Die Verschiebung der Referenzen zeigt sich aus der engen Setzung seiner Schablonen besonders stark.

Dreck wurde bereits genannt als eine für Beckett besonders wichtige Schablone. „E fango è il mondo“, heißt es bei Leopardi, bei Wittgenstein, „die Welt ist alles was der Fall ist“. Womöglich ist die Schlussfolgerung, Dreck sei alles, was der Fall ist, gar nicht so weit von Becketts Intentionen entfernt, denn er zeigt in *Comment c'est* auf unterschiedliche Weisen, warum von der Welt nichts anderes bleibt. Die Sprache des Erzählers baut auf eine Art und Weise auf Schablonen auf, wie es in Bayers lockerer und häufig zusammenhangsloser Erzählweise gar nicht möglich scheint. Die wenigen Sinnzusammenhänge, die vorhanden sind, sind alle in Becketts Textgefüge arrangiert, das aufgebaut ist, wie eine Komposition: In der Englischen und der Französischen Ausgabe werden die Strophen des Werks je unterschiedlich betont. Die Strophen selbst sind angeordnet im Rhythmus des Sprechens und Schweigens der inneren Stimme „quaqua“ und bestehen aus einer relativ überschaubaren Anzahl von unterschiedlichen, wieder und wieder auf die Bewusstseinsbühne tretenden Schablonen. Das Sprechen bei Beckett bedient sich der Sprache auf eine ähnliche Art, wie dies bei Bayer der Fall ist, als Material. Es wird hier jedoch weniger stark versucht die sprachskeptische Grundproblematik spielerisch, in immer neuen Anläufen darzustellen, sondern eher ein Modell zu entwickeln, das bereits in einer längeren Reihe ähnlicher Modelle steht, die untereinander Kontinuität aufweisen. Ähnliches lässt sich über die Schablonen sagen, die Beckett verwendet. Wie am Beispiel vom „Dreck“ ersichtlich wird, handelt es sich dabei um einen Begriff, der schon in Becketts erster längerer Veröffentlichung auftaucht. Diese sich zusehends und kontinuierlich radikalisierenden Formen unterscheidet Beckett von Bayer.

In *Comment c'est* sind „in den Dreck“ einige weitere Schablonen montiert, etwa ein Aus- spruch, der in seiner zentralen Rolle im Text dem Satz „ich habe den sechsten sinn“ bei Bayer ähnelt: „Je le dis comme je l'entends“ (vgl. z.B. Beckett 2022, 9)³⁸. Dieser oft wiederholte Satz(-teil) mag vielleicht nur auf den Bezug zwischen jener „gesprochenen“ Sprache auf der Seite und der Eingabe durch die innere Stimme verweisen und ist gleichzeitig ein strukturierendes Element des Textes, in dem viele von Becketts Annahmen über die Beziehung von Stimme und Sprache verpackt sind, Annahmen, die in Werken wie *Molloy*, *Malone meurt* oder *L'innomable* bereits ausführlich behandelt wurden und nun reduziert werden können. Weitere Merkmale sind etwa die Büchsen um den Hals des Erzählers, der Sack, die Sardinen, der Himmel und seine Farben Blau und Weiß. Sie alle übernehmen eine Rolle, die Beckett erlaubt *Comment c'est* auf die größtmögliche Art und Weise zu verdichten, Grenzen zwischen Prosa und Lyrik, Bewusstseinsstrom und Essay zu verschieben. Becketts Erzählstimme überführt die Sprache, ähnlich wie Bayer, in reinen Text, in dem sich die Ebenen auflösen, gleichzeitig aber ist der Text stark strukturiert durch das Verknüpfen und Verweben der Schablonen. Es stellt sich hier wie dort immer die Frage, ob die Deutung zulässig ist, oder ob es sich dabei nur um eine sprachliche Finte handelt, die die Autor:innen gesetzt haben.

In dieser Argumentation wird jedoch ein Kalkül angenommen, was kurz an einem Beispiel verdeutlicht werden soll. Becketts Schablonen greifen ineinander wie einzelne Glieder komplexer Systeme. Sie erfüllen Aufgaben, die Leser:innen, die womöglich noch gar nicht vertraut mit seinem Werk sind, kaum erkennen können. Gerade weil es sich dort, wo Sinnverschiebungen auf sub- sprachlicher Ebene relevant werden, um das Terrain semantischer Ambiguität handelt, muss es Mechanismen geben, die diese Argumentation stützen. Da es sich bei Becketts Schablonen zumeist um komplex angewandte Metaphern im Mauthner'schen Sinn („jedes Sprechen ist metaphorisch“) handelt, müssten sich die Funktionsweisen der Metaphern nachweislich zueinander verhalten. Dies ist in Grundfragen des Textes, jener nach Licht und Dunkel, jener nach Sprechen und Schweigen, der Fall. Becketts Einsatz der Metaphern ist einander nicht nur ähnlich, sondern ist strukturierendes Merkmal des gesamten Textes, da beide eine essentielle Rolle in der Räumlichkeit spielen. Einerseits nach Außen (oben der Himmel, unten der Dreck) und andererseits nach Innen (innen die Stimme, außen die Sprache/die Fetzen). Das wird an unterschiedlichen Stellen deutlich, hier seien stellvertretend zwei zitiert:

„les choses que je ne voyais plus petites scènes première partie à leur place la voix de Pim Pim dans la lumière bleu du jour et de la nuit petites scènes les rideaux s'écartaient la boue la boue s'écartaient ça s'allumait il voyait pour moi ça aussi on peu le dire rien ne s'y suppose

³⁸ „Ich sage es wie ich es höre“ (Beckett 1995, 7)

silences longs de plus en plus temps énormes en perte de plus en plus lui de réponses moi de questions marre de la vie dans la lumière une question tous les plus de chiffres plus de temps chiffre énorme temps énorme sur sa vie dans le noir la boue avant moi histoire surtout s'il vivait encore TA VIE ICI AVANT MOI confusion complète“ (Beckett 2022, 115)³⁹

Die beiden Stellen scheinen deshalb geeignet, weil sie noch einmal das Zusammenwirken unterschiedlicher Schablonen vor dem Hintergrund der beiden Metaphern veranschaulichen. So wird zum Beispiel die Verbindung von Licht und Dunkelheit über unterschiedliche Räume geknüpft, die Verbindung von den „silences longs“ mit den Fragen und Antworten um die zeitliche Dimension erweitert. Becketts Kosmos zwischen Licht und Schatten, Sprechen und Schweigen, stellt sich hier selbst zur Schau, ohne jegliche realistische Abbildung, die er auch in *Comment c'est* gewohnt ironisch quittiert, wenn er über seine „éjaculations“ („Flüche“; ÜS: Tophoven) schreibt: „pas un iota à changer à cette description“ (ibid., 65).

Das Umschließen des Gegenstandes durch die Schablone

Die Arbeit mit der Schablone, wie sie bei Beckett und Bayer besprochen wurde, scheint bei Sarraute kaum denkbar. Bayers völlige Auflösung der Welt in scheinbar arbiträre Zeichengefüge, die an den sie formenden Gedanken hängen, ist zu extrem, wie auch Becketts Reduktion seines Erzählers auf einige, teilweise über Jahrzehnte hinweg geformte Begriffe. Dennoch soll eine mögliche Lesart vorgeschlagen werden, bei der die Sprache Sarrautes, die nach wie vor an Phänomenen interessiert ist und die Beschreibung von Wirklichkeit nicht aufgegeben hat, ähnliche Bewegungen vollzieht. Gerade der Begriff der Bewegung ist dafür nicht unwesentlich und wird im finalen Kapitel der Analyse auch noch näher erläutert.

Im letzten Abschnitt wurde das Bild bei Sarraute als Ausgangspunkt für mögliche Arbeiten an der Schablone thematisiert, was für diesen Abschnitt noch einmal aufgegriffen werden soll. Das essentielle Eigenschaft der Bilder Sarrautes ist die Flüchtigkeit des Bildes, die nur bei einer, am Erkenntnisgrund desinteressierten, dauerhaften Fixierung (etwa im Sinne Balzacs, wie zu Beginn des Abschnitt 2.2 zitiert) verlorengeht. *Portrait d'un inconnu* lässt sich in gewisser Hinsicht auch als Entwicklung einer sprachlichen Erstarrung in dieser Hinsicht lesen. Der Beginn ist von einer, es wurde im letzten Abschnitt gezeigt, feinfühligen und behutsamen Sprache geprägt, die sich den Bil-

³⁹ „die Dinge die ich nicht mehr sah kurze Szenen erster Teil an ihrer Stelle die Stimme Pims Pim im Licht Blau des Tages und der Nacht kurze Szenen die Vorhänge gingen auf der Dreck der Dreck tat sich auf es leuchtet auf er sah für mich auch das kann man es sagen dem steht nichts im Weg

lange Stillen immer längere ungeheure Zeiten Einbußen immer mehr er an Antworten ich an Fragen mehr als genug vom Leben im Licht eine Frage alle keine Zahlen mehr keine Zeit mehr ungeheure Zahl ungeheure Zeit über sein Leben im Dunkel im Dreck vor mir vor allem um herauszubekommen ob er noch lebte DEIN LEBEN HIER VOR MIR vollkommene Verwirrung“ (Beckett 1995, 74)

dern nähert. In unterschiedlichen Anläufen versucht der Erzähler ein Phänomen zu erfassen, das sich eigentlich nicht erfassen lässt und stellt durch diese intensive Bewegung gerade aus, dass es zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen liegt. Als kurze Veranschaulichung sei an dieser Stelle eine Stelle zitiert, in der es inhaltlich um das Lesen des Mannes geht, konkret um philosophische und theoretische Werke, deren Effekt auf ihn beschrieben wird: „C'est souvent amusant d'observer leur passion, leur parti pris, leur acharnement aveugle, ces oeillères qu'ils portent, même les meilleurs d'entre eux. Mais il ne les blâmes pas. Il comprend. Il sait que c'est nécessaire, cette limitation, ce parti pris, cet aveuglement, pour qu'ils puissent fabriquer à son usage ces produits de qualité“ (Sarraute 1956, 109)⁴⁰. Einerseits zeigt der Satzteil „leur passion, leur parti pris, leur acharnement aveugle, ces oeillères qu'ils portent“ diese Bewegung der Sprache auf eine sehr eindrückliche Weise. Sarraute fertigt hier, wie sehr häufig in *Portrait d'un inconnu*, verschiedene Begriffe zu Schablonen an. Als würde sie einige um das zu beschreibende Phänomen gruppieren und behaupten, dass es darin zu finden sei, obwohl es niemand wirklich erkennen kann. Gleichzeitig deckt der Erzähler durch die, diesem Abschnitt vorangehende, Polemik gegen Theoretiker die Tatsache auf, dass eine genormte Sicht der Dinge, die Wirklichkeit immer zuschneidet, wie das Zitat auch erklärt. Die „oeillères“ sind es, die unsere Psyche lenken, die letztlich unsere Wahrnehmungen mit bestimmen.

Diese ausführlichen Bewegungen aber muss man sich, polemisch gesagt, leisten wollen, eine Sicht auf die Welt, die frei von „Scheuklappen“ ist, muss man sich erarbeiten. Die Alltagssprache, um die es im nächsten Zitat geht, weist solche „Umkreisungen“ nur noch höchst sporadisch aus. Stilistisch klar abgesetzt, präsentiert Sarraute hier eine sich immer stärker den praktischen Gegebenheiten unterwerfende Sprache. Während sich im letzten Zitat noch mehrere Schablonen um ein Phänomen „streiten“, werden in einer auf die praktische Nutzung zugerichteten Sprache die Zahl der Möglichkeiten geringer. Die formenden Gedanken erschöpfen sich, man nähert beinahe einem Balzac'schen Sound, fängt an Eindeutigkeiten zu produzieren, das Denken in eine Fixierung von Bedeutung zu lenken.

„Il fonce : ,Ah ! il ne veut rien ? Il ne veut rien, voyez-vous cela ! — il imite en minaudant — il ne compte que sur lui-même... Le héros parfait, le noble coeur, le parfait gentleman... Mais je sais ce que ça me coûtera, ces beaux sentiments... Je sais ce que a donnera, en fin de compte, ces grands airs...’ Il ricane: ,Je connais ça... ‘ Elle lève le nez plus haut : ,Non, détrompe-toi, il sait ce que j'ai

⁴⁰ „Es ist oft amüsant ihre Leidenschaft, ihre Voreingenommenheit, ihre blinde Verbissenheit zu beobachten, diese Scheuklappen, die sogar die Besten von ihnen tragen. Aber er verübelt es ihnen nicht. Er begreift das. Er weiß, daß diese Beschränkung, diese Voreingenommenheit, diese Blindheit, notwendig ist, damit sie diese Qualitätserzeugnisse für seinen Gebrauch liefern können. Wie er so dasitzt, sind diese auf seinem Schreibtisch zur Schau gestellten Büchlein nichts anderes für ihn als auserwählte Instrumente, deren er sich bedient, vervollkommnete optische Instrumente, deformierende Brillen, in verschiedenen Farben, durch die er schaut (Sarraute 1999,103).

souffert... Je lui ai parlé franchement, il veut me tirer de là. ' Il me semble qu'il a flanché très légèrement. On dirait que quelque chose a chancelé un peu en lui... il parle avec difficulté, d'une voix saccadée : ,Ah ! je vois... tu lui as fait des confidences... Tu t'es épanchée... sur mon compte... Imbécile... Tu ne vois donc pas son jeu... tu ne comprends donc rien...“ (Sarraute 1956, 183-184)⁴¹

In dieser Sequenz finden sich, im Gegensatz zu der hohen Dichte außergewöhnlich starker Bilder am Anfang des Romans, sehr viele abgegriffene Schablonen: Der „parfait gentleman“, der „héros parfait“, das (in der deutschen Übersetzung) „Ausschütten des Herzens“, sowie scheinbare Kleinigkeiten, wie das „voir son jeu“ (das Spiel durchschauen) und die abwertenden „imbécile“ und „tu ne comprends donc rien“. Diese Schablonen sind allesamt Metaphern, die ihre „beste Zeit“ wohl gesehen haben, und dennoch die Wahrnehmung lenken, oder, um mit den Brillen aus dem vorangehenden Zitat zu sprechen, zerkratzte Linsen darstellen. In diesen Schablonen passiert nicht mehr viel, die Arbeit der Leser:innen wird durch die sprachliche Nicht-Arbeit ersetzt, es entsteht das Gefühl durch den Text als altbekanntes Terrain zu gleiten, das Gefühl etwas geglättetes vor sich zu haben.

Dieses Glätten tritt am Ende von Sarrautes Roman wieder auf, wenn sie schreibt:

„Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort.“ (Sarraute 1956, 212)⁴². Teil dieser Gegenüberstellung von Reinheit und Tod ist die Starrheit, die keinerlei Ambiguität mehr zulässt, in der die Dinge „auserzählt“ sind. Für den Preis der Starrheit gibt es den „air de sereine pureté“, den „Schimmer heiterer Reinheit“, an dem man sich erfreuen kann, der aber ein Ende des Verhandelns von Wirklichkeit darstellt. Diese Fragen des Erzählers treiben Sarraute in ihren Romanen, wie auch in ihren Essays um und bilden eine Brücke zu Beckett und zu Bayer. Alle drei, das sollte klar geworden sein, widmen sich ähnlichen Fragen aus unterschiedlichen Winkeln. Alle drei formen ihre Sprache, formen Schablonen, die sich nicht mehr in einem abbildenden Verhältnis auf die Wirklichkeit beziehen, sondern eigene Gesetzmäßigkeiten entwickeln, welche Wirklichkeit modellhaft darstellen. Was bei Sarraute die Vielheit der Schablonen ist, die versuchen ein Phänomen zu fassen, sind bei Beckett möglicherweise die in jahrelanger Arbeit geschaffenen Be-

⁴¹ Er brüllt: „Ah, er will nichts? Er will nicht, sieh' mal einer an!“ — er ahmt ihren affektierten Ton nach — „er verläßt sich nur auf sich selber... Der vollkommene Held, das edle Herz, der perfekte Gentleman... Aber ich weiß, was sie mich kosten wird, diese Gefühlsduselei... Ich weiß was schließlich bei diesem großkotzigen Getue herauskommt...“ Er lacht spöttisch: „Ich kenne das...“ Sie hebt die Nase höher: „Nein, du täuschst dich, er weiß, was ich gelitten habe... Ich habe offen mit ihm gesprochen, er will mich aus der Misere herausziehen.“ Mir scheint, daß er ganz leicht wankte. Man möchte meinen, daß er ganz leicht schwankte... er spricht mit Mühe, mit stockender Stimme: „Ah, ich verstehe... du hast ihm dein Herz ausgeschüttet... Du hast dich bei ihm ausgesprochen... auf meine Kosten... Dummkopf... Durchschaust du sein Spiel denn nicht... begreifst du denn gar nichts...“ (Sarraute 1999, 178)

⁴² „Allmählich wird sich alles beruhigen. Die Welt wird ein glattes, klares, geläutertes Aussehen bekommen. So etwas wie den Schimmer heiterer Reinheit, den die Gesichter der Menschen angeblich nach ihrem Tode annehmen.“ (Sarraute 1999, 206)

griffe, die in seinem Werk eine spezielle, historisch gewachsene Rolle einnehmen und bei Bayer die kleinen Modelle, die wie kleine sprachliche Figuren das Gelingen oder Scheitern kommunikativer Akte verkörpern. Dieser Teil sollte anhand konkreter Beispiele versuchen den Einfluss von Sprachskepsis in den Werken der Autor:innen nachzuweisen und dabei schon vorbereiten, dass die Sprachskepsis sich in der konkreten Spracharbeit verbirgt, nicht zwingend inhaltliche Dimension ist, sondern in der Form selbst sichtbar wird. Im folgenden Teil wird geprüft, inwiefern sich diese Schablonen zueinander in den gesamten Romanen, auf der Bühne des Bewusstseins verhalten.

4.4 Die Konstruktion von Bewusstsein unter Einfluss von Sprachskepsis

4.4.1 Die unterschiedlichen Erzählinstanzen

In Cohns Studie stand die Erzählinstanz im Mittelpunkt und mit ihr die Frage, was die Möglichkeiten einer jeweiligen Instanz sind Bewusstseinsvorgänge zu erzählen. Die Erzählung agiert als eine Art von Rahmung, die sich um das Bewusstsein und die Sprache so dazu befähigt ein Bewusstsein auszustellen. Es geht nun darum nachzuvollziehen, welche Instanzen in den für diese Arbeit gewählten Werken arbeiten. Es scheint angemessen, dieser Kategorisierung einen eigenen Platz zu bieten, da es sich bei den Werken um Fälle extremer narrativer Situationen handelt, die mitunter gar nicht klar zu bestimmen sind. Deshalb wird diese Bestimmung mit Sarraute begonnen, deren Werk sich noch relativ klar einer von Cohn beschriebenen Kategorie zuordnen lässt, während dies bei Beckett äußerst schwierig, bei Bayer aber unmöglich wird.

RT als konstituierende Instanz bei Sarraute

Die Behauptung, dass sich Sarrautes *Portrait d'un inconnu* am klarsten einer Kategorie in Cohns Klassifikation zuordnen lässt, bedeutet keinesfalls, dass in dem Roman eine klassische Erzählstrategie angewandt wird. Wie Sartre in seinem Vorwort geschrieben hat, handelt es sich bei dem Roman um die Zerstörung eines Romans vor den Augen der Leser:innen. Diese Zerstörung liegt nicht zuletzt in einer extremen Erzählinstanz der ersten Person, die sich am ehesten der von Cohn beschriebenen RT bedient. Ähnlich wie Cohn dies am exemplarischen Fall Prousts ausführt, benutzt Sarraute die Gegenwart, um mit Hilfe von Rückblenden die gegenwärtigen Erfahrungen mit den Erinnerungen zu verschneiden. Die Eindrücke der Vergangenheit und die Gegenwart, die Bilder überlagern sich dabei aber, das Ergebnis ist das für Sarraute typische Wechseln zwischen dem Einfachen und dem Besonderen. Was bei Proust noch ein analytisches Schärfen des Erlebten ist, um durch Intellektualisieren der eigenen Erfahrung an das wirkliche Leben zu gelangen, wird bei Sarraute die-

ser Prozess nahezu unentscheidbar und einer permanenten Neudefinition unterworfen. Die Bilder scheinen in dieser Erzählweise zu flimmern, was sie in eine Unentschiedenheit verklärt. „Was sich dem Erzähler in *Portrait*, trotz allen Bemühens anstelle der ‚glatten, runden Formen‘, anstelle von ‚Personen‘, zunächst bietet, ist wenig vielversprechend. Es ist eine Materie, ‚anonym, wie die Lymphé (...) und vom festen, farbigen, sammetweichen Fleisch lebendiger Menschen bleibt nichts anderes übrig als eine blutleere, unförmige, graue Hülle‘“ (Wendt 2014, 61). Die RT erlauben Sarraute eine Arbeit mit den Bildern, deren Strukturen sich über verschiedene Zeitebenen erstrecken. Was von Sarraute an Schablonen gefertigt wird, verschließt die Wirklichkeit hinter dem Zwang der immer neuen Formung, der ständigen Fluktuation des Bildes vor seiner Entsprechung in der Wirklichkeit, durch das erzählende Bewusstsein. Die Konstruktion Sarrautes ist streng an die Wahrnehmung der Erzählinstanz geknüpft. Der Erzähler verleugnet dabei nicht, dass es sich bei vielen seiner abstrakten Reflexionen um die Reflexion Sarrautes handelt, die dort wie sichtbare Nähte die geformten Schablonen zusammenhalten:

„Il y a des mots — andonins n apparence comme des mots de passe — que je ne prononce jamais devant elle, je m'en garde bien. Je les contourne toujours de très loin, je prends des précautions pour les éviter, je surveille toujours, quand elle est là tous les abords, pour les empêcher de surgir, et si quelqu'un, dans son ignorance, dans son innocence, les prononce en sa présence devant moi, je fais semblant, pour la rassurer, de ne rien voir, je prends cet air inconscient, faussement distrait, qu'affectiont dans la chambre d'un malade ls gens délicats ou timorés au moment où l'on apporte la chaise percée ou le bock à lavement.“ (Sarraute 1956, 53)⁴³

Das Beispiel zeigt gut, wie Sarrautes zeitlose Gegenwart von der Reflexion des Erzählers geprägt wird, wie die Erzählinstanz dafür sorgt, dass die Beobachtungen der Figur durch das Denken zu einem kohärenten Bewusstseinsmodell zusammengefügt werden. Die Möglichkeit einer unbestimmten Gegenwart, die angereichert wird durch Bilder aus einer Vergangenheit, deren Erleben bei Sarraute auch noch in Zweifel gezogen wird. Da es sich bei den Bildern möglicherweise um Phantasien des Erzählers handelt (vgl. Scherff 1972, 336), entsteht mindestens eine Verzerrung der Wirklichkeit (ibid., 344), möglicherweise lässt sich aber auch eine durch die Sprache entstandene Unentscheidbarkeit argumentieren. Eine solche könnte sich auf Mauthners Bildbegriff stützen und die hinter der Sprache liegenden Bilder mit jenen der Erinnerung gleichsetzen: Die Erzählinstanz würde daran

⁴³ „Es gibt Worte — scheinbar harmlose wie Kennworte —, die ich vor ihr nie ausspreche, ich werde mich sehr davor hüten. Ich gehe stets in weitem Bogen um sie herum, ich treffe Vorkehrungen, um sie zu vermeiden, ich überwache immer, wenn sie da ist, alle Zugänge, um sie am Erscheinen zu hindern, und wenn jemand in seiner Unwissenheit, in seiner Unschuld, sie in ihrer Anwesenheit vor ihr Ausspricht, tue ich, um sie zu beruhigen, als sähe ich nichts, ich zeige dann die unbewußte, gespielt zerstreute Miene, die empfindliche oder ängstliche Personen in einem Krankenzimmer in dem Moment aufsetzen, in dem der Nachtstuhl oder der Irrigator gebracht wird.“ (Sarraute 1999, 47)

keinen Schaden nehmen, im Gegenteil, wie sich im folgenden Abschnitt zeigen wird, profitiert das Bewusstseinsmodell von einem geklärten Verhältnis zwischen Bild und Wort sogar.

An den Grenzen des MB bei Beckett

Nebeneinander liegend unterscheiden sich Sarrautes *Portrait* und Becketts *Comment c'est*, bereits auf einer sehr oberflächlichen Ebene, im Schriftbild. Obwohl sich Becketts Textfragmente stark von Sarrautes ausladender und präzise mit einem äußerst breiten Vokabular geführter Prosa unterscheidet, teilen sie sich eine ähnliche Erzählinstanz. Auch Becketts namenlose Figur erinnert sich und erlebt doch aktiv in der immer währenden Gegenwart.

Dieses Modell hat Beckett bereits in *Molloy* eingeführt, wo allerdings mit der aktiven Schriftführung Jacques Morans ein direkter Verweis auf die Ambiguität zwischen gedachter, gesprochener und geschriebener Sprache platziert wurde. Der MB ist die für Becketts späte Romanfiguren gängige Form, bei der eine fiktionale Wirklichkeit immer schon im Verhältnis zur Schrift gedacht wird. Die scheinbare Unzuverlässigkeit von Becketts Erzählern stützt sich nicht auf konkrete Erzählweisen, sondern eher auf die Sprachskepsis selbst. Die Lücken, die von den Erzählern in die Handlung, in die Erzählung gebracht werden, lässt sich besser als Reflexion über die Abbildungsproblematik denn als inhaltliche Notwendigkeit lesen. In *Comment c'est* hat sich dies keineswegs geändert, im Gegenteil. Die Erzählinstanz ist so kompakt und gleichzeitig voller Lücken, wie in keinem seiner vorangehenden Romane. Die Sprache wird nur noch rudimentär von Grammatik und Syntax zusammengehalten, was die Lücken beinahe noch stärker in den Fokus des Romans rückt, als die Erzählungen selbst. Mit den Lücken tritt außerdem das Bewusstsein selbst auf, die leere, rahmende Erzählinstanz zwischen der fiktionalen Wirklichkeit und der Sprache. Das Verhältnis erinnert ein wenig an eine Beschreibung von Blanchot, der über Beckett sagte:

„Oder ist er in einen Kreislauf eingetreten, in dem er sich auf dunkle Art umtreibt, fortgezogen von der schweifenden Aussage, die zwar nicht sinnlos ist, aber der Mitte beraubt, die nicht anfängt und nicht aufhört, dabei aber gierig und fordernd ist, die nie innehalten wird und deren Innehalten uns unerträglich schiene. Denn wir wären dann zu der furchtbaren Entdeckung gezwungen, daß sie, auch wenn sie nicht redet, immer noch redet; daß sie fortwährt, wenn sie aufhört, nicht stillschweigend jedoch, denn es ist das ewige Schweigen, das in ihr redet.“ (Blanchot 1974, 143)

Dieses Schweigen, das häufig mit Beckett in Verbindung gebracht wird, lässt sich für ihn direkt durch die Lücke, das Sprachlose darstellen. Aus dem Schweigen tauchen die Begriffe auf, die ihre lange und langsame Prägung verbergen, weisen in die Leere hinein. Aber dort, wo die Erklärungen verstummen und das Wort gezwungen ist, sich selbst zu tragen, wird indirekt auf das Denken ver-

wiesen. Am Beispiel des oben zitierten Drecks lässt sich der Begriff vor dem Hintergrund des Schweigens in Becketts Werk viel besser einordnen. Die Argumentation soll an dieser sogar dahingehend an das Extrem herangeführt werden, als dass bei Beckett häufig das Schweigen die sprechende Instanz ist. Die Worte scheinen lediglich Trägergerüst zu sein, damit all jenes, was Abwesend ist, hervortreten kann. Ähnlich wie Blanchot dies formuliert, scheint auch für diese Arbeit das Schweigen zu sprechen.

Es ist einfach zu behaupten, dass das Schweigen die sprechende Instanz ist, ohne entsprechende Belege dafür vorzubringen. Das Problem für diese Argumentation scheint dort zu liegen, wo Becketts Figuren mit der Schrift in Berührung kommen. Es handelt sich nicht einfach um ein sehr plastisches Figurenbewusstsein der ersten Person, einen inneren Monolog, dem durch das Schweigen eine besondere Tiefe zuteil wird. Die Figuren scheinen zu wissen, dass sie mit der Schrift konkurrieren durch die sie überhaupt in die Welt treten. „comment c’était je cie avant Pim avec Pim après Pim comment trois parties je le dis comme je l’entends“ (Beckett 2022, 199)⁴⁴. Hier tritt gleich zu Beginn des Romans eine Stimme auf, die sich selbst eine zitierende Funktion zuschreibt. Sie lässt sich einerseits als Möglichkeit lesen, der Erzählinstanz Becketts eine Beziehung zur eigenen Stimme, zum Selbst innerhalb der erzählten Wirklichkeit zu verleihen, was sicherlich nicht falsch ist. Allerdings entwickelt Beckett dieses Spiel mit der Stimme durch den Roman weiter und die Instanz verweist nicht nur unaufhörlich auf das andauernde Selbstzitat, sie erkennt sich auch als von einer Erzählstruktur getragen:

„à ce moment-là je cite toujours à partir de là ce moment-là et suivants n’étant que cette vois ces bribes ne serai plus rien enfin mais sans cesser pour si peu fin de la troisième parti et dernière elle doit être presque fini“ (Beckett 2022, 199)⁴⁵

Dieses Bewusstsein bei Beckett wirkt wie eine Rückbindung der fiktionalen Wirklichkeit an die eigene Sprachlichkeit, trägt die Schablonen als Perpetuum mobile, wird ein Modell, ein Objekt, das nach außen hin abgeschlossen ist. Es lässt sich kaum unterscheiden zwischen fiktionaler und äußerer Realität, was es zu einem eindrücklichen Beispiels für Becketts Radikalisierung des MB macht. Es ist von all seinen Romanen wahrscheinlich jener, in der grundlegende Mechanismen, die in dieser Arbeit besprochen wurden und das Verhältnis von Sprache, Stimme, Wirklichkeit und Bewusstsein am klarsten ausgestellt wird. Für Becketts Schreiben bedeutet eine derartige Klarheit eine Re-

⁴⁴ „wie es war ich zitiere vor Pim mit Pim nach Pim wie es ist drei Teile ich sage es wie ich es höre“ (Beckett 1995, 7)

⁴⁵ „in dem Moment ich zitiere immerzu von da an in dem Moment und den folgenden da ich nur diese Stimme bin diese Fetzen schließlich nichts mehr sein werde aber ohne darum schon aufzuhören Ende des dritten und letzten Teils er muß bald zu Ende sein“ (Beckett 1995, 126)

duktion, bei *Comment c'est* handelt es sich um seinen reduziertesten und konzentriertesten Text. Das „Ausstellen“, das „Zeigen“ (vgl. Schmatz 2016, 351) ist hingegen etwas, das bei Bayer noch weiter radikalisiert wird. Die Reflexion der eigenen Erzählstruktur wird zu einer Unentscheidbarkeit zwischen Sprache und Bewusstsein.

Der Weg aus der Erzählung in das eigene Bewusstsein

Es gehört zu Bayers poetischer Strategie die Grenzen normierender Kategorien aufzulösen, weshalb er vor der Infragestellung der Erzählinstanz bis zum Punkt ihrer Auflösung nicht zurückschreckt. Das Problem geht dabei vermutlich auf die Frage nach dem sprechenden Selbst der Wirklichkeit zurück: Wer ist dieses Ich das spricht? Was ist das für eine Stimme, die sich der Sprache bedient, Bedeutung in Worte legt? Derartige Fragen lässt Bayer in seinem Roman nicht unkommentiert, wobei der Kommentar nicht im Sinne von Reflexion oder Figurensprache zu verstehen ist. Die bloße Existenz dieser Fragen wirft formale Probleme von kaum überschaubarer Tragweite auf, die Bayer durch eine maximal unklare und nicht auflösbare Erzählsituation kommentiert.

Weite Strecken des Werks sind in PN verfasst, weshalb der Text den Anschein macht, ein von surrealistischen Elementen, dem Spiel mit Polysemien und Homonymien (vgl. Eder 2015, 87) durchzogener Roman mit einer auktorialen Erzählinstanz zu sein. Ein gefälliges Beispiel ist der Moment, in dem goldenberg aus seinem Bett aufsteht:

„da er sich in bester laune zwischen seinem bettzeug fand, stieg er auf. in seinem hirn fächelte eine leichte brise, gesättigt mit salzwasser. er trat ans fenster und sah, dass er sich in einem hotel befand. unten lag in fluss, der die schimmernde oberfläche kräuselte. [...] springbrunnen sprudelten aus dem asphalt und milderten den vergangenen abend goldenbergs, der sich wie ein gazeschleier über das wahrnehmungsbild goldenbergs gestülpt hatte, zu einem erfrischenden longdrink.“ (Bayer 2018, 585)

Bayers PN ist häufig an der Wahrnehmung orientiert und beschreibt Bewusstseinsvorgänge oft als ein Verhältnis zwischen einer „äußerem“ und einer „innerem“ Welt, berührt eine Grenze an der sich die Unterscheidung aufgehoben wird. Das Bewusstsein wird hier, wie bei Mach, zu einem Scharnier zwischen innerer und äußerer Welt und nimmt beide gleichwertig wahr, rückt aber gleichzeitig beides in eine gewisse Distanz. Dieses Interesse führt zu Verknüpfungen auf mehreren Ebenen. Einerseits arbeitet Bayer mit sinnlicher Beschreibung mit starker Ausarbeitung ihrer scheinbaren Willkür. Die Willkür entsteht dort, wo Beschreibung ins Surrealistische gesteigert wird oder die abbildende Sprache durch Einsatz der oben zitierten Stilmittel unter Mehrdeutigkeit persifliert wird. Wenn Bayer zu Beginn vom „brennenden telefonapparat“ spricht (vgl. ibid., 577), lässt sich natürlich ein

surrealistisches Bild wahrnehmen, das sich aber auch in einem übertragenen Sinn mit der „glühenden Leitung“ in Verbindung setzen lässt. Eine die Eindeutigkeit verweigernde Mehrdeutigkeit ist bei Bayer nicht nur sehr üblich sondern auch direkt sprachkritische Praxis. Derartige Verknüpfungen innerhalb von Bayers PN, werden dabei andererseits mit klarem Dialog in Verbindung gesetzt, der stets als zitierte Rede auftritt: „„gestern habe ich‘, sagte oppenheimer, ‚apfelstrudel gegessen.““ (ibid., 587). Diese Gegenüberstellung von ineinandergreifenden Schablonen mit einem deskriptiven oder das Deskriptive unterwandernden Gestus, sowie auffällig klaren Versatzstücken von Alltagssprache, zu der auch das häufig wiederholte „ich liebe dich sehr sehr“ zählt, zeichnen die PN Bayers aus. Das oben schon zitierte Scharnier zwischen innerer und äußerer Welt, das Bewusstsein, nimmt hier die Erzählinstanz selbst ein.

Interessant an dieser Erzählinstanz ist, dass sie sich nicht exklusiv auf den Einsatz der PN beschränkt. Bayer springt zwischen unterschiedlichen Erzählformen herum und verweigert eine klare Zuordnung. So taucht kurz nach Beginn des Romans der Satz „ein vornehm wirkender mann beobachtet uns.“ (ibid., 577) auf und führt ein „ich“ in den Text ein, das sich auch bis zum Schluss als Teil der erzählenden Instanz hält. In einer vollständig in der ersten Person verfassten Passage lässt sich zudem ein weiterer Zug von Bayers Umgang mit der Erzählinstanz erkennen: „ich stehe auf der hinteren plattform. plötzlich zieht der wagen an. ich falle mit dem oberkörper etwas zurück, aber nur einen ganz kurzen augenblick, bruchteil einer sekunde. meine bogengänge melden dem gehirn: bewegung nach vorn! mein innensinn und die augen telegrafieren: keine eigenbewegung, sondern beine werden auf fester unterlage gezogen! resümiert das kleinhirn: vordere bauchmuskeln mit halber kraft anziehen!“ (Bayer 2018, 593). Auffallend ist, dass das ich in dieser Passage in einer zeitlosen Gegenwart gebraucht wird, ähnlich wie Cohn dies für Sarraute beschrieben hat. Auch die Zeiten werden mit den Erzählinstanzen gemischt. Der Gewinn von Unmittelbarkeit, den Cohn Sarraute attestiert, geht bei Bayer am Gegenstand verloren, der auch im Präsens in eine observierende Distanz gerückt wird. Gleichzeitig gewinnt Bayer eine Perspektive, die jener der dritten Person ähnelt und auf gleich zweifache Art hervorsticht. Was gelingt ist eine Erzählinstanz, die sich über Figur und Zeit als Determinanten erhebt. Es scheint nicht mehr möglich im *sechsten sinn* eine Gewichtung vorzunehmen, das konkurrierende Verhältnis zwischen den Zeiten, der ersten und der dritten Person aufzulösen (vgl. Janetzki 1982, 137). Aber auch die die Frage nach den Unterschieden in den Verfahren zwischen der dritten und der ersten wird ernüchternd behandelt: Es lassen sich keine nennenswerten Unterschiede ausmachen. Das Ich und das Er sind beide denselben Problemen unterworfen und Bayer behandelt beide als Figuren, als Konstruktionen. Es lässt sich argumentieren, dass beide wie auch Bayers andere Elemente zu Schablonen geformt werden und Teil eines größeren

ren Zusammenhangs, Teil eines Modells Bewusstsein zu entwerfen. Diese Argumentation lässt sich auch dadurch stützen, dass das ich und das er, das ich und franz goldenberg einander im Text beggnen und interagieren: „franz goldenberg kam zur tür herein und gab mir die hand“ (Bayer 2018, 588). Auch der Gebrauch der Pronomen an unterschiedlichen Stellen, der Einsatz in den häufig verwendeten Schablonen „ich habe den sechsten sinn“, „was will mein körper von mir“ oder „,was will dieser körper von mir?“, sagte er“ dient dazu den Gebrauch des Pronomens selbst zu desavouieren: Wenn das Ich unrettbar ist, so muss dies auch für die anderen Pronomen gelten, sie werden mehr oder weniger austauschbar. Derartige Verflechtungen spielen der Hypothese, dass Bayer hier eine postromantische Poetik des Bewusstseins durchexerziert, in die Hände.

4.4.2 Bewusstsein als Text und Text als Bewusstsein

Es scheint sich in den Texten eine „Hierarchie“, oder vielleicht besser, eine Entwicklung, abzuzeichnen, die mit Sarraute beginnt und über Beckett an Bayer heranführt. Dies soll kein Urteil sein, sondern eine Beobachtung spiegeln, die sich am Umgang mit Sprache festmacht. Während bis hierhin durchgehend von der Arbeit mit „Schablonen“ gesprochen wurde, deutet dies womöglich zu Unrecht auf einen „gleichen“ Umgang mit Sprache hin — obwohl es durchaus Gemeinsamkeiten gibt. Die Poetiken sind einander nicht unähnlich, wenn es um die Annäherung an Wirklichkeit, das Formen und Konstruieren von Modellen geht. Jede Poetik weist unterliegende, formgebenden Annahmen und Konzepte auf, die sich voneinander unterscheiden und auch zu unterschiedlicher „poe-tischer Evidenz“ führen. Es sind also die implizit (oder explizit) getroffenen Annahmen, welche letztlich den Unterschied ausmachen und die Konstruktion bestimmen.

Der im vergangenen Abschnitt bereits zitierte Unterschied zwischen Sartres „Bewußtseins-film“ (vgl. Scherff 1972, 340) und Sarrautes textlicher Evidenz zeigt, dass sich auch beim Lesen des Textes unterschiedliche Formen von Wirklichkeit bilden. Ist der Text eine Linse auf die Wirklichkeit, so ist er nicht verantwortlich dafür, was die Leser:innen durch ihn wahrnehmen. Es mag sein, dass Sartre den Text an der Wirklichkeit festmachen möchte, etwa durch „die literarische Technik des Erzählens einer sinnerfüllten Geschichte, deren chronologische Abfolge die logischen und allgemeinen Beziehungen, die »ewigen Wahrheiten« durchscheinen lässt, in welcher die Gesetze der Kausalität und Finalität herrschen und alles verstehbar ist, Spiegelung des selbstgewissen, forschritts- und wissenschaftsgläubigen Bewußtseins eines »bourgeois, kultivierten Frankreich, das, durch jahrhundertealte Mauern schachbrettartig aufgeteilt und festgefahren in erstarrten industriellen Methoden, auf dem Ruhm seiner Revolution schlummert“ (Dauer 1982, 269). Sarraute erschwert ihm dies aber, eben durch die Fluktuation der Sprache, der Bilder oder den Bewegungen

innerhalb des „Anti-Romans“, um Sartres eigenen Begriff zu verwenden, so spricht dies letztlich für den Text, der sich Ausdeutungen verweigert. Objektivierbar ist die Konstruktion selbst, sind die Bewegungen der Sprache, die bei Sarraute die Bilder wild zu umschlingen scheinen, sich dem Gegenstand auf unterschiedliche Weise nähern. Die „Bewegung“ meint hier die Ordnung, die Kombination von Worten, Schablonen.

Becketts Text erlaubt eine derartige sprachliche Bewegung schon gar nicht mehr, dafür ist er viel zu reduziert. Seine Sprache drängt zum Schweigen, zur Stille und verweigert sich dadurch noch stärker etwaigen Ausdeutungen, zumal die brüchige Stimme des „Ichs“ kaum an einem realen Ort, zu einem gegebenen Zeitpunkt situiert werden kann. Viel eher kommt in der Stille das sprachlose Bewusstsein zum Ausdruck, in dem sich die Worte (man möchte fast schreiben: ihre Reste) formen, während das Ich etwa die körperliche Gewalt beschreibt durch die es eine Situation der „Kommunikation“ mit Pim herstellt (vgl. Fraser 2009, 60). In solchen konkreten Situationen verweigert auch er sich der Ausdeutung und fordert seine Leser:innen implizit dazu auf selbst mit dem Text zu arbeiten. Interessant ist, dass obwohl Becketts Sprache ganz anders „funktioniert“, sich vollständig anders bewegt, er ein ähnliches Verhältnis zwischen Autor, Text und Leser:in, wie bei Sarraute herstellt. Obwohl die verhandelten Themen und Komplexe sich ganz anders „aus-buchstabieren“, scheint der Text auch hier auf Weise zu „schweben“, wie dies in der Einleitung umrissen wurde. Dies liegt nicht nur an den vielen Lücken, Pausen, die den Text in einen sehr ungewohnten Zustand versetzen, der auch in einem Werk über *Impotence and Making* in den Werken Becketts ein Echo findet: „As Beckett writes in his essay on Proust, the spaces of time between the renewals of the individual's consciousness, “the periods of transition”, are “the perilous zones [...], dangerous, precarious, painful, mysterious and *fertile* [my emphasis], when for a moment the boredom of living is replaced by the suffering of being”; these Proustian spaces produce both suffering and renewal – birth-pains“ (Shaw 2010, 124). Dieses Geboren-Werden mag eine sehr weitreichende Interpretation sein, wenn auch gerade in Becketts Fall nicht unbegründet, der sich des öfteren die Frage „womb or tomb?“ gestellt hat, Gebärmutter und Urne häufig als Symbole auftreten lässt. In jedem Fall deutet es aber etwas Lebendiges in den Pausen an, etwas Lebendiges zwischen den Worten, auf das gleich noch näher eingegangen wird.

Zunächst aber soll mit Bayer ein Abschluss dort gefunden werden, worauf die vorliegende Arbeit abzielt: Am Ende der zu Beginn dieses Abschnitts beschriebenen Entwicklung steht die Überführung der Welt in die Sprache. Auch sie wurde schon angeschnitten, wird aber von Schmatz noch besser zusammengefasst: „Seine Beschreibung der Welt mündet in meine Zerschneidung der Welt. Alles Verabredete wird aufgekündigt. Aber die Beschreibung geht weiter und weiter. Meine

fünf Sinne genügen nicht. Das Buch des Körpers und der Dinge wird neu verfasst, nichts bleibt an seinem Platz. Alles ist in Bewegung. Die Grenzen der Wahrnehmung werden hinaus geschoben — im Bewusstsein, das(s) die Welt ist.“ (Schmatz 2016, 361). Es ließe sich argumentieren, dass *der sechste sinn* aber auch „der sechste sinn“ im Roman ein Verweis auf das Denken, auf die Möglichkeit das Bewusstsein aktiv zu richten, sein sollen. Der Roman Bayers wäre somit ein Beispiel für die Bewusstseinskonstruktion schlechthin. Der etwas flachen Deutung soll kein zu hoher Stellenwert beigemessen werden, aber dennoch kurz näher in Betracht gezogen werden. Was wäre der Vorteil einer solchen Deutung?

Mit Bayer würde an dieser Stelle die Verschiebung der Referenzen an ein Ende kommen. Es ginge nicht mehr darum, eine modellhafte Wirklichkeit zu konstruieren, sondern darum der Wirklichkeit etwas hinzuzufügen: Bayers Schablonen würden zum Objekt selbst. Ihre poetische Evidenz, Ergebnis des sprachlichen Experiments, wäre schon genug. Die Welt wird zu einem sprachlichen Verhältnis an dem man partizipieren muss, bedenkt man die der „Wechselwirkung von Sprache und Vernunft [implizit eingeschriebene] Herrschaftsform eines Wahrnehmens der Wirklichkeit nach sprachlichem Raster“ (Kubaczek 1991, 100). Die Schablonen werden so miteinander verknüpft, dass nicht ihre Verknüpfung auf etwas dahinter liegendes verweist, sondern sie selbst *sind es*, das „untersucht“ oder „beschrieben“ wird. Ein Werk wird so nicht an seinem „Weltgehalt“ bemessen, sondern an den formenden Gedanken. Zugespitzt ließe sich sagen, dass die Schablonen nur noch existierten, um den Gedanken eine Stütze zu sein. Die Sprache ist nicht mehr die beschreibende Kraft, sondern sie ist die Projektionsfläche für den Gedanken, der Wahrnehmung formt. Bewusstsein in den Romanen wird nicht in der Sprache konstruiert, sondern mit ihr oder auch um sie herum: Das konstruierte Bewusstsein hat nicht in den Worten seinen Platz, sondern wird durch sie hindurch zum Ausdruck gebracht, wie eine omnipräsente Leerstelle.

5. Conclusio

Die Konstruktion von Bewusstsein mag auf den ersten Blick nach einem merkwürdigen Vorhaben für ein literarisches Werk aussehen, ebenso wird vielleicht das Nachvollziehen dieser Prozesse betrachtet werden. Doch das Feld, das diese Arbeit in einigen wenigen Punkten abstecken und bearbeiten wollte, ist sehr reich. Der Reichtum kommt von der Vielfalt der unter dem großen Begriff gefassten Themen, die sich unter ihm zu einem Komplex verbinden. Der Aufriss, den diese Arbeit vorgenommen hat, war sowohl historisch als auch systematisch.

Von den „Anfängen“ bei Mach wurde über Grundbegriffe bei Mauthner und Wittgenstein versucht ein Bild dessen zu vermitteln, was Sprachskepsis ausmacht. Dabei ging es zunächst um die Krise der Wahrnehmung, die eine Krise der Subjektivität und nicht zuletzt, eine Krise der Sprache auslöst. Machs Empfindungskomplexe sollten nachvollziehbar machen, *warum* das Abbild skeptisch hinterfragt wurde. Mit den Begriffen Mauthners (und seiner Vorläufer Nietzsche und Stirner), sollte im Anschluss ein erster Versuch gestartet werden, was Sprachskepsis ist: Ein Misstrauen gegenüber der Sprache als einem historisch gewachsenen, wie metaphorischem Bedeutungssystem. Wittgenstein versuchte, grob zusammengefasst, auf zwei verschiedenen Wegen mit dem Problem der Sprachkrise umzugehen. Einerseits durch das später verworfene Festlegen logischer Kriterien zur objektiven Beschreibung von Wirklichkeit, andererseits durch das Betrachten und Beschreiben der gelebten Sprachpraxis in Form von Sprachspielen. Letztere wurden über den Umweg des Bildes als Schablonen gedeutet und so nutzbar gemacht, um ein literarisches Werk in kleine „bedeutende“ Parzellen zu zerlegen. In einem weiteren Schritt wurde mit den Arbeiten Cohns die Erzählinstanz als der Rahmen definiert, der die Schablonen als hochkomplexes Sprachspiel organisiert: Literatur, ein Roman, wird zu einem Verhältnis von Inhalt und Form erklärt und nähert sich der Wirklichkeit eher durch formal konsequente Modellbildung, als durch Abbildung. Dies entspricht auch der „Funktionsweise“ eines von Rubin und Greenberg beschriebenen Modells zum Erinnern: Als Zusammenwirken komplexer Systeme. Die Analyse war analog konzipiert, sodass die verschiedenen Etappen des Theorieteils praktisch, an den Romanen *der sechste sinn*, *Comment c'est* und *Portrait d'un inconnu* nachvollzogen wurden.

Wie lassen sich die Ergebnisse nun bewerten? Die erhofften Ähnlichkeiten haben sich bis zu einem gewissen Grad bewahrheitet, jedoch sind bei den einzelnen Romanen deutliche Unterschiede feststellbar. Sprachskepsis ist zum einen keine „fixe“ Größe, sondern ein sich wandelnder Parameter, der zu unterschiedlichen ästhetischen Ergebnissen führt. Wie diese aussehen, hat auch mit der Erzählinstanz zu tun, die für das jeweilige Werk gewählt wurde und mit der Freiheit, die ihr einge-

räumt wird. Klar ist, dass alle drei untersuchten Werke sich gegen klassische realistische Erzählformen auflehnen und diese problematisieren. Wie dies geschieht, wie weit die Autor:innen ihre Werke von dieser Tradition wegbewegen ist dabei völlig offen. So lässt sich beispielsweise Sarraute, sofern man dies sagen kann, am ehesten in einer erzählerischen Tradition verorten, auch wenn eine die Erzählung treibende Kraft für eine solche Zuordnung kaum vorhanden ist. Dennoch gibt es bei ihr am ehesten noch Momente der Handlung, des Dialogs von unterschiedlichen Figuren in einer fiktionalen Welt. Diese ist allen realistischen Selbstverständlichkeiten entzogen. Für Beckett lässt sich sagen, dass er den Roman an ein mögliches Ende derartiger Bestrebungen geführt hat, wo Wortsinn, Syntax und Grammatik der sprachlichen Musik überantwortet werden. Bayer hingegen lässt kaum Hinweise auf eine Handlung erkennen und verschiebt sein Erzählen in den Bereich des literarischen Experiments, in dem das „Wort die Handlung ist“. Spannend bleibt, dass ähnliche Formen von Skepsis die Bestrebungen anleiten, dass derart unterschiedliche Poetiken sich aus ähnlichen Fragestellungen ergeben, vor allem zu einem ähnlichen Zeitpunkt, in unterschiedlichen Regionen Europas.

Ein wesentlicher Aspekt ist, dass Sprachskepsis nicht nur eine Verschiebung der Referenz nach sich zieht: Der Fokus der Werke und der hier angestellten Rezeption verschiebt sich, womöglich unweigerlich, auf die Sprache selbst. Es scheint durchaus mehr zu sein als eine Skepsis, die hier zum Ausdruck gebracht wird. Die beschriebenen Phänomene treten hinter das Wort, sie werden sekundär, ihr Ausdruck steht im Vordergrund. Form und Inhalt sind untrennbar verbunden, bieten aber die Gefahr in Formalismus, Nihilismus, Solipsismus abzurutschen, wie Todorov schreibt (vgl. Todorov 2022, 36). Dies verlangt eine neue, offene Form des Lesens, die sich Ausdeutungen verweigert. „Wie es ist“ wird als Wunschtraum der Erkenntnis in weite Ferne gerückt. Ob die „Wirklichkeit“ bei dem Versuch sich ihr adäquat zu nähern nicht selbst von den sprachlichen Experimenten verschleiert wird, kann hier nicht beantwortet werden. Es ist allerdings ein Problem, dem sich die Literatur stellen muss, wenn sie wirklich (selbst-)reflexiv sein möchte.

Ein abschließendes Urteil fällt auch deshalb nicht leicht, weil diese Arbeit nur einen kleinen Teil möglicher Faktoren in eine derartige Analyse mit einbezogen hat. Die herangezogene Theorie stellt eine Auswahl von Texten dar, die für die Autor:innen zu der Zeit der Entstehung ihrer Romane wesentlich war. Seitdem ist das Gebiet der kognitiven Literaturwissenschaft ein anderes und auch die Entwicklungen auf den Gebieten der Linguistik, Sprachphilosophie und Metapherntheorie würden diese Arbeit vor eine andere Ausgangssituation stellen, wenn der Anspruch gewesen wäre, von heute auf die Entwicklungen der Zeit Bayers, Becketts und Sarrautes zurückzublicken. Diese Ent-

wicklungen aufzuarbeiten und die Hilfsbegriffe für neue Instrumente einzutauschen, könnte Gegenstand folgender Untersuchungen sein.

Bibliographie

Primärtexte

- BAYER Konrad, „der sechste sinn“ in: *Sämtliche Werke*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2018
- BECKETT Samuel, *Comment c'est*, Paris: Editions de Minuit, 2022
- BECKETT Samuel, *Wie es ist*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995
- SARRAUTE Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris: Folio, 1956
- SARRAUTE Nathalie, *Portrait eines Unbekannten*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1999

Sekundärliteratur

- ACKERLEY C. J., GONTARSKI S. E., *The Faber Companion to Samuel Beckett*, Faber&Faber, London, 2006
- ARES Katherine in: Leinfellner (Hg.), *Fritz Mauthner - Das Werk eines kritischen Denkers*, Wien: Böhlau, 1995
- BASZLER Moritz, *Populärer Realismus - Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, München: C. H. Beck, 2022
- BECKETT Samuel, *Proust*, Zürich: Peter Schifferli, 1965
- BECKETT Samuel, *Proust*, Berlin: Suhrkamp, 2023
- BECKETT Samuel, *Watt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995
- BECKETT Samuel, *Drei Romane*, Berlin: Suhrkamp, 2018
- BERNINI Marco, „Narrative and Cognitive Modelling: Insights from Beckett Exploring Mind's Complexity“ in WALSH/STEPNEY *Narrating Complexity*, Department of English Studies, Durham University, 2018
- BEZZEL Chris, *Ludwig Wittgenstein*, Hamburg: Junius, 1995
- BLACK Max, „Wittgensteins Language-Games“ in: *Dialectica*, Vol. 33, No. 3/4, 1979, 337-353
- BLANCHOT Maurice, „Samuel Beckett“ in *Merkur*, 16. Jahrgang, Heft 168, Februar 1962, 143-150
- CHEREPANOVA Ekaterina Sergeevna/NIZYEVA Larisa Viktorovna, „Influence of Ernst Mach's Ideas on Fritz Mauthner's Theory and Wittgenstein's Views“ in *European Journal of Science and Theology*, Vol.11, No.5, October 2015, 199-206
- COHN Dorrit, *Transparent Minds - Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978

- COENEN-MENNEMEIER Brigitta, *Nouveau Roman*, Sammlung Metzler, Stuttgart, 1996
- DAUER Bernd, „Nouveau Roman, Nouveau Nouveau Roman: Literarische Avantgarde um 1960“ in *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, J.B. Metzler, 1982, 265-352
- DONHAUSER Gerhard, „Das bedrängte Ich. Ich-Konzepte bei Freud und Mach“ in: Stadler (Hrsg.) *Ernst Mach – Zu Leben, Werk und Wirkung*, Springer, 2019
- EDER Thomas, „Bewusstseinsstrom in *der vogel singt* und im *sechsten sinn*“ in: Eder/Kastberger (Hg.) *Konrad Bayer: Texte, Bilder, Sounds*, Wien: Zsolnay, 2015
- FIEDL Konstanze, „Ich bin ich. Ernst Mach und die Folgen“ in: Beutner/Tanzer (Hrsg.) *Literatur als Geschichte des Ich*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000
- FLUDERNIK Monika, *The Fiction of Language and the Language of Fiction*, London: Routledge, 1993
- FRASER Graham, „The Calligraphy of Desire: Barthes, Sade, and Beckett's How It Is“ in: *Twentieth Century Literature*, Vol. 55, No. 1, spring 2009, 58- 79
- FURLANI Andre, *Beckett after Wittgenstein*, Evanston: Northwestern University Press, 2015
- GABRIEL Gottfried, „Fritz Mauthner - oder vom *linguistic turn* zur Dekonstruktion“ in *An den Grenzen der Sprachkritik* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013
- GERSTL Elfriede, „Aspekte meines Nachdenkens über den sechsten sinn“ in *Behüte behütet*, Graz: Droschl, 2013
- GOLDWASSER James, „Fritz Mauthner's Way of being a Jew“ in: Leinfellner/Thunecke (Hg.), *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturretiker*, Wuppertal: Arco Verlag, 2004
- GORI Pietro, „The Perspectival Realist features of Ernst Mach's critical epistemology“ in: *Journal for General Philosophy of Science* 54, S. 99-124, 2023
- GORI Pietro. „Ernst Mach and Pragmatic Realism“ in *Revista Portuguesa de Filosofia* 74(1): 151–172, 2018
- GORI Pietro, „Ernst Mach's Contribution to the Philosophy of Science in Light of Mary B. Hesse's Postempiricism“ in *HOPOS – The Journal of the International Society for the History of the Philosophy of Science* 11(2): 383–411, 2021
- HACKER Peter M. S., *Einsicht und Täuschung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978
- HAINSCHO Thomas, „Fritz Mauthners Heimatbegriff: Zwischen Deutschnationalismus, jüdischem Selbsthass und Sprachkritik“ in: *Colloquium: New Philologies*, Klagenfurt: 2021
- HAJOS Andreas, *Empfindung, Ich und Sprache als philosophische Themata um 1900 - Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang*, Wien, 1991

- HARTUNG Gerald, „An den Grenzen der Sprachkritik - Fritz Mauthner zur Einführung“ in *An den Grenzen der Sprachkritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013
- HARTUNG Gerald, „Radikaler Individualismus - Fritz Mauthner liest Max Stirner und Friedrich Nietzsche“ in *An den Grenzen der Sprachkritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013
- HERMAN David, „Remodeling the Mind in Modernist and Postmodernist narrative“ in: *Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2011
- HUEMER Wolfgang, „Wittgenstein, Sprache und die Philosophie der Literatur“ in *Wittgenstein und die Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006
- JANETZKI Ulrich, *Alphabet und Welt*, Königstein: Hain, 1982
- JUEZ Brigitte Le, *Beckett before Beckett*, London: Souvenir Press, 2008
- KUBACZEK Martin, „Evidenz und Verzicht“ in: Schmidt-Dengler (et al.; Hrsg.) *Wittgenstein und*, Wien: edition S, 1990
- KUBACZEK Martin, *Poetik der Auflösung*, Wien: Braumüller Verlag, 1992
- KÜHN Joachim, *Gescheiterte Sprachkritik - Fritz Mauthners Leben und Werk*, Berlin: de Gruyter, 1975
- LEINFELLNER Elisabeth, *Fritz Mauthner - Das Werk eines kritischen Denkers*, Wien: Böhlau, 1995
- LEVY Eric P., „The Metaphysics of Ignorance: Time and Personal Identity in *How It Is*“, in *Renascence*, Vol.28 (1), p.27-37, Marquette University Press, Milwaukee, 1975
- MACH Ernst, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Neudruck der 6., verm. Aufl. Jena 1911, Berlin: Xenomoi, 2008
- MAJETSCHAK Stefan, *Wittgenstein und die Folgen*, Berlin: J. B. Metzler, 2019
- MAUTHNER Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Erster Band: Zur Sprache und Psychologie*, Wien: Böhlau, 1999
- MAUTHNER Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Zweiter Band: Zur Sprachwissenschaft*, Wien: Böhlau, 1999
- MAUTHNER Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Dritter Band: Zur Grammatik und Logik*, Wien: Böhlau, 1999
- McHALE Brian, „Islands in the Stream of Consciousness: Dorrit Cohn's Transparent Minds“, in: *Poetics Today*, Winter 1981, Vol. 2, No. 2, Narratology III: Narration and Perspective in Fiction, 183-191

- McHALE Brian, „Transparent Minds Revisited“ in: *Narrative*, Vol. 20, No. 1, Ohio State University Press, 2012, 115-124
- MEYER-SICKENDIEK Burkhard, „Transparent Minds“ oder: Die Modernisierung des romantischen Grüblers als Causa der Erzählkrise“ in: Strohmeier Alexandra (Hg.) *Kultur - Wissen - Narration*, Bielefeld: transcript-Verlag
- NÁJERA Elena, „Wittgenstein versus Mauthner: Two critiques of language, two mysticisms“ in: Hrachovec (et al.) *Philosophie der Informationsgesellschaft - Beiträge des 30. Internationalen Wittgenstein Symposiums*, Kirchberg am Wechsel, 2007
- PALMER Alan, „Ontologies of Consciousness“ in: *Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2011
- PALMER Alan, *Fictional Minds*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004
- PALMER Alan, „The Construction of Fictional Minds“ in: *Narrative*, Jan., 2002, Vol. 10, No. 1, Jan., 2002, 28-46
- POSSELT Gerald/FLATSCHER Matthias, *Sprachphilosophie*, Wien: facultas, 2016
- RIDER Jacques Le, „Hundert Jahre nach dem Wörterbuch der Philosophie zu Fritz Mauthners Aktualität“ in: *An den Grenzen der Sprachkritik* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013
- ROBERTSON Ritchie, „Fritz Mauthner, the Myth of Prague German, and the hidden Language of the Jew“ in: Leinfellner/Thunecke (Hg.), *Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker*, Wuppertal: Arco Verlag, 2004
- RUBIN David C., GREENBERG Daniel L., „The Role of Narrative in Recollection: A View from Cognitive Psychology and Neuropsychology“ in: FIREMAN (et al.) *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology and the Brain*, 2003
- RYAN Marie-Laure, „Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative“ in: *Narratologies - New Perspectives on Narrative Analysis* (Herman David Hg.), Ohio State University Press, 1999
- SARRAUTE Nathalie, *Tropismes*, Paris: Editions de minuit, 1957
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris: Essais/Folio, 1987
- SCHAPKOW Carsten, „Ohne Sprache und ohne Religion?“ Fritz Mauthners Sprachkritik und die zeitgenössischen Debatten über Deutschtum und Judentum“ in *An den Grenzen der Sprachkritik* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013
- SCHERFF Ingrid, „Ein Roman in Statu nascendi: *Portrait d'un inconnu* von Nathalie Sarraute“ in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 82, H. 4, 1972, 336-354
- SCHMATZ Ferdinand, „Zu Konrad Bayer“ in: *aufSÄTZE!*, 2016

- SHAW Jeanne, *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy Molloy, Malone Dies and The Unnamable and How It Is*, New York: Rodopi, 2010
- SKERL Jenny, „Fritz Mauthner's 'Critique of Language' in Samuel Beckett's 'Watt'" in: Wisconsin: *Contemporary Literature*, Autumn, Vol. 15, No. 4, 1974, 474-487
- STERN Alexander, *The Fall of Language*, Cambridge: Harvard University Press, 2019
- SYNYTSIA Andrii, „Pragmatization of Narrative in Wittgenstein's Later Philosophy: A Modern Perspective" in: *Organon F* 29 (3), 2022, 327–347
- TODOROV Zvetan, *La littérature en péril*, Domont: Flammarion, 2022
- TRAUTMANN-WALLER Céline, „Fritz Mauthner's Sprachkritik als Kritik der Sprachwissenschaft" in *An den Grenzen der Sprachkritik* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013
- WIENER Oswald, „einiges über konrad bayer" in Protokolle - Zeitschrift für Literatur und Kunst (Hrsg. Otto Breicha), Band 1, 1983
- WIENER Oswald, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Salzburg: Jung und Jung, 2020
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018
- WENDT Doris, *Nathalie Sarraute*, München: edition text+kritik, 2014

Siglen

AM	Autonomous Monologue
CSN	Consonant Self-Narration
DSN	Dissonant Self-Narration
MB	Monologischer Bericht
NM	Narrated Monologue
PN	Psychonarration
PU	Philosophische Untersuchungen
QM	Quoted Monologue
RT	Retrospective Technique
TLP	Tractatus logico-philosophicus

Danksagung

Besonders danken möchte ich Prof. Dr. Achim Höller für die Betreuung aussprechen, sowie für die Ermutigung den eigenen akademischen Interessen zu folgen. Mag. Dr. Thomas Eder, dessen Vorlesung *Die anderen in mir* im SoSe 2022 einen wichtigen Impuls für diese Arbeit liefert und deren Themen mich seitdem intensiv beschäftigen. Viktor Handl für das gemeinsame Zerlegen und Besprechen von TLP, PU und bububu. Aurianne Chevandier für ihren Rat und die vielen Gespräche über diese Arbeit. Doris Handl und Harald Sitte für ihre lange und tolle Unterstützung.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Vorname	Julius Hans
Nachname	Handl
Akademischer Grad	BA BA
Geburtsdatum	20.11.1995

Ausbildung

2021 - 2023	MA Vergleichende Literaturwissenschaft
2019 - 2020	Erasmus-Aufenthalt Sciences Po Paris
2018 - 2021	BA Politikwissenschaft, Universität Wien
2015 - 2021	BA Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Wien
2011 - 2014	Bundesoberstufenrealgymnasium W@lz - Wiener Lernzentrum, 1140
2005 - 2011	Gymnasium G19, Gymnasiumstraße, 1190
2000 - 2005	Volksschule VS Pfeilgasse, 1080

Bakkalaureatsarbeiten

1. betreut von: Prof. Dr. Achim Höller	„Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht.“ - Samuel Becketts Romantrilogie in Fragmenten einer Sprache der Unzuverlässigkeit
2. betreut von: Mag. Dr. Stefan Kutzenberger	Grenzräume von Vaterfiguren - Das autofiktionale Ich als Kraft von Objekt- und Subjektivierung des Vaters