

ABSTRACT

Title of Dissertation: SKANDALÖSES ERZÄHLEN:
PANIZZA–BERNHARD–WALSER

Anja Ketterl, Doctor of Philosophy, 2017

Dissertation directed by: Dr. Hester Baer
Associate Professor and Head of Germanic Studies

My dissertation *Scandalous Narration: Panizza–Bernhard–Walser* analyzes the relationship between German-language literature and literary scandal in the twentieth century. I argue that the scandalous as a mode of representation challenges binary constellations and hierarchical imbalances that define the construction of norms and deviation from them. Taking a poetological perspective, I address the relationship between representation and the scandalous in narrative texts by Oskar Panizza, Thomas Bernhard and Robert Walser.

As a key element in both German cultural history and in the Western tradition more broadly, the scandal is considered a deviation from defined norms. More precisely, scholarship in literary and cultural studies conceives of the literary scandal as literature's deliberate transgression of received norms in order to argue for the scandal's effectiveness as a critical tool. I suggest that this understanding reinforces the binary of normativity and non-normativity that it purports to overcome. Drawing on poststructuralist theory's conception of the scandal as a paradoxical stumbling block, I argue that scandalous narratives, that is, narratives produced through a technique of

paradoxical stumbling, reveal the precarious status of the dichotomy of the normative vs. non-normative.

A close reading of Oskar Panizza's novella *Ein skandalöser Fall* (1893) sets up a discussion of the scandalous by analyzing the poetological implications of the 'hermaphroditic' body within the realm of literature, religion, and sexual pathology around 1900. In my chapter on Panizza, I show how the structural undecidability of a scandalous narration destabilizes the uneven power relations between the deviant body and representatives of both clerical and medical discourses. The scandalous dimension of deviant language is further discussed in my chapter on Thomas Bernhard within the broader framework of (anti-) psychiatric discourse. Here, I analyze the scandalous dimension of Bernhard's exhausting narration with close attention to his novel *Das Kalkwerk* (1970), further considering the poetological effect of this technique in his novella *Gehen* (1971). On the basis of Robert Walser's famous 'Prosastück' *Der Spaziergang* (1917), my final chapter illustrates how Walser's use of both the zeugma as a figure of speech and a specific framing technique produces a scandalous poetics that challenges the opposition of deviant authorship and the idea of the great canonical work.

SKANDALÖSES ERZÄHLEN: PANIZZA–BERNHARD–WALSER

by

Anja Ketterl

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland,
College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

2017

Advisory Committee:

Associate Professor	Hester Baer, Chair
Professor	Peter U. Beicken
Associate Professor	Julie Koser
Professor	Andrea M. Frisch
Professor	Marsha L. Rozenblit

©Copyright by

Anja Ketterl

2017

TABLE OF CONTENTS

Abstract	
1. Einleitung	1
2. Theorien des Skandals/Skandalösen	25
2.1. Zum Begriff Skandal/ <i>Skandalon</i>	25
2.2. Der Skandal als Stolperstein/ <i>stumbling block</i> : René Girard	29
2.3. Der karnevalistische Skandal: Michail Bachtin	35
2.4. Paradoxer Selbstbezug: Jacques Derrida	41
2.5. Der Skandal des sprechenden Körpers: Shoshana Felman	49
3. Zum Skandal der Unentscheidbarkeit: Oskar Panizzas <i>Ein skandalöser Fall</i>	55
3.1. Das Skandalon des verfehlten Körpers	60
3.1.1. Hermaphroditismus um 1900	62
3.1.2. Der hermaphroditische Text-Körper	70
3.2. Das Erzählen des skandalösen Falls	82
3.2.1. Unentscheidbarkeiten	83
3.2.2. Vorbeizielen: Ankündigen und Zurückkommen	92
4. Das skandalöse Paradox bei Thomas Bernhard	101
4.1. Der sogenannte Notlicht-Skandal	102
4.2. <i>Das Kalkwerk</i>	106
4.2.1. Der Skandal im Haus	114
4.2.2. Das Paradox der Erschöpfung	117
4.3. <i>Gehen</i>	126
4.3.1. Gehen und Sprechen/Erzählen	130
4.3.2. Fehl-Gehen: Michel de Certeau	132
4.3.3. Erschöpfendes/ Erschöpftes Erzählen	137
5. Skandalöses Berühren: Skandalös. Robert Walser	152
5.1. ‚Weiter, weiter.‘ Poetik des Flüchtigen	155
5.2. <i>Der Spaziergang</i>	163
5.2.1. Verfehlte Verklammerung: Das Zeugma	166
5.2.2. Skandalöse Rahmentchnik	179
5.2.2.1. Das Paradox des Rahmens	180
5.2.2.2. Walsers Rahmen	183
5.2.2.3. Parergonales Erzählen	187
6. Schlussbetrachtungen	202
Literatur	209
Curriculum Vitae	242

1. Einleitung

In seiner Rezension *The Genius of Robert Walser* (2000) fasst J. M. Coetzee die posthume Legendenbildung um den Schweizer Autor Robert Walser im Bild des Skandals. Er schreibt:

Walser's so-called madness, his lonely death, and the posthumously discovered cache of his secret writings were pillars on which a legend of Walser as a scandalously neglected genius was erected. Even the sudden interest in Walser became part of the scandal. (Coetzee 15)¹

Leise, beinahe unmerklich kommt er daher, der Skandal um Robert Walser. Offenbar machen weder sein vermeintlicher Wahnsinn oder sein aufsehenerregender Tod noch der spektakuläre Fund um die „Winzigschrift“ der sogenannten Mikrogramme² den Skandal um Walser aus (Groddeck, „Ein Editionsproblem“ 544). Was Coetzee zufolge an Walser skandalös ist, ist seine Vernachlässigung, die durch das plötzliche Interesse an ihm nur

¹ Coetzees Rezension erschien unter dem Titel *The Genius of Robert Walser* in *The New York Review of Books* am 02. November 2000. Unter dem Namen *Robert Walser* fand diese Rezension Eingang in die Essay-Sammlung *Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005* aus dem Jahr 2007, aus der hier zitiert wird.

² Als ‚Mikrogramme‘ wird in der Walser-Forschung jenes im Nachlass von Carl Seelig gefundene über 500 Einzelpapiere umfassende Konvolut von Texten bezeichnet, die in einer winzigen Schrift verfasst sind und die Walser wohl in den Jahren von 1924 bis 1933 produzierte. Die Entzifferung der Mikrogramme, die erst in Form von Einzeltranskriptionen durch Jochen Greven und Martin Jürgens (in den 1970er Jahren) vorangetrieben und in den 1980er Jahren dann durch Bernhard Echte und Werner Morlang auf das ‚gesamte Corpus‘ ausgedehnt wurde, ist 2000 abgeschlossen und in Form der sechsbändigen Sammlung *Aus dem Bleistiftgebiet* publiziert worden. Bei dem ‚Bleistiftgebiet‘ handelt es sich um eine Sammlung disparater, unredigierter Texte, die auf winzigen und winzigsten vorgeschnittenen Blättchen, in einer ebenso winzigen Bleistiftschrift gekritzelt sind. Die Bezeichnung ‚Bleistiftgebiet‘ stammt bekanntermaßen von Walsers selbst und findet sich in dessen vielzitierten Brief an den Redakteur Max Rychner vom 20. Juni 1927 (Walser, „Briefe“ 300). Eine intensive Auseinandersetzung mit dem in diesem Brief formulierten Zusammenhang von Schreiben und Dichten findet sich übrigens bei Elke Siegel (2001). Wie schon Morlang und Greven vermuteten, argumentierte jüngst auch Kirsten Scheffler in ihrer umfangreichen Studie *Mikropoetik. Robert Walsers Bieler Prosa. Spuren in ein »Bleistiftgebiet« avant la lettre*, dass Walsers mikrographisches Schreiben schwer zu datieren sei, mit Sicherheit aber deutlich vor 1924 begonnen habe. Eine „radikalphilologische“ Problematisierung der Mikrogramm-Edition, die um die Frage nach der Edierbarkeit von Schrift kreist, bietet Groddeck (2002). Groddeck fragt hier, ob nicht „das Mikrogramm-Konvolut selbst, in seiner Verbindung von Schrift und Textproduktion ein eigenes poetisch-graphisches Werk [ist], das durch die textphilologische Aufbereitung mehr geplündert als zugänglich gemacht wird“ („Ein Editionsproblem“ 546). Walsers Mikrogramme, so Groddeck, erfordern „die kritisch reflektierte Einbeziehung der Schrift in einen veränderten Begriff des literarischen Werks, in dem sich die Kontingenz der Schrift als integrales Element des Textes selbst darstellt“ (ebd. 559).

umso deutlicher hervorsticht.³ Der Skandal um Robert Walser kommt nicht als lautstarke Kritik eines polternden Provokateurs daher, der gegen gesellschaftliche Normen rebelliert, indem er sie verletzt und überschreitet, sondern entfaltet sich mit einer Fragilität und Zartheit, wie es Walsers Schreiben entspricht. Das Skandalon, das sich mit dem Namen Robert Walser verbindet, liegt nicht in dessen moralischem Fehlverhalten,⁴ sondern bezieht sich, so lässt sich mit Coetzee lesen, auf die Weise, mit der die Legende um den zwischen permanenter Zurückweisung und plötzlicher Rehabilitierung oszillierenden Schriftsteller errichtet wurde.

Während Coetzee die Vernachlässigung Walsers und dessen verspätete Wiederentdeckung als eine Art äußeren Skandal versteht, insofern er jenseits des dezidiert Literarischen situiert ist, hat Walter Benjamin bereits 1929 auf ein dem Walserschen Schreiben inhärentes Skandalon verwiesen, als er dessen Prosa eine „ungewöhnliche, schwer zu beschreibende Verwahrlosung“ attestierte, welche hier eine Untersuchung des Skandalösen von Walsers Schreiben zur Aufgabe macht („Robert Walser“ 325).⁵ Bei Benjamin bezieht sich die Verwahrlosung nicht auf den Umgang mit

³ Coetzees Bezeichnung einer ‚skandalösen Vernachlässigung‘ mag den Anschein erwecken, als sei der Schweizer Autor bis zu jenem Augenblick des ‚plötzlichen Interesses‘ unbemerkt geblieben oder schlicht ignoriert worden. Dem ist freilich nicht so. Wie Jochen Greven in *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht* schreibt, hat Walser konstant auf seine Abschiebung ins Abseits reagiert. Seine, wie Greven es nennt, „Nichtkarriere“ besteht nicht einfach in der ausbleibenden Beachtung, sondern beinhaltet immer auch Walsers Kampf gegen die Gängelung, Zurückweisung und Marginalisierung durch den Literatur- und Kulturbetrieb (*Figur am Rande* 24).

⁴ Wenngleich Walser, worauf die Forschung gelegentlich verweist, vor allem in seinen Berliner Jahren durch unangemessenes und zum Teil anstößiges Verhalten auffiel, gilt er nicht, anders als Panizza oder Bernhard, als sogenannter Skandalautor. Zu Walsers ‚skandalösem Benehmen‘ in der Berliner Zeit vgl. Anne Gabrisch (1999). Allgemein zu den Berliner Jahren vgl. exemplarisch Michael Pleister (1982), Claudio Magris (1991) und Tamara Evans (2008).

⁵ Bemerkenswerterweise bemüht Benjamin eine ähnliche Beschreibung für das Schreiben Oskar Panizzas. In seinem Essay zu E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza heißt es: „Um zunächst einmal das Negative zu sagen: es gibt keinen, der schlechter schreibt. Sein Deutsch ist beispiellos verlottert“ („E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“ 646). Benjamin führt zwar nicht genauer aus, auf welche Texte Panizzas dieses Urteil zu beziehen wäre, verweist aber auf den Umstand, dass sich etliche Erzählungen Panizzas, gemäß ihrer Schilderung der Verfassung eines ‚müden, abgerissenen Wanderburschen‘, mit der sie einsetzen, als „Aufzeichnungen eines reisenden Handwerksburschen“ lesen (ebd.) Gerade für die in der vorliegenden

dem Autor, weder also auf dessen Marginalisierung noch auf das verspätete Interesse an ihm, sondern gibt sich als spezifischer Zug des Literarischen selbst zu lesen. Denn, so schreibt Benjamin weiter, Walsers Schreiben ist von einer „anziehenden und bannenden Sprachverwilderung“ durchzogen, in der „jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen“ (ebd. 326). Wo Benjamin das Moment der Verwahrlosung als spezifisches Merkmal von Walsers Schreiben erkennt, wird das Skandalon zu einer Sache der literarischen Form.⁶

Aber gewiß kann das gar nicht hindern, dieser Verwahrlosung auf den Grund zu gehen. Wir sagten schon: sie hat alle Formen. Nun fügen wir hinzu: mit Ausnahme einer einzigen. Nämlich dieser einer geläufigsten, der es auf den Inhalt ankommt, und sonst auf nichts. Walser ist das Wie der Arbeit so wenig Nebensache, daß ihm alles, was er zu sagen hat, gegen die Bedeutung des Schreibens völlig zurücktritt. Man möchte sagen, daß es beim Schreiben draufgeht.“ (ebd. 325)

Benjamin bemerkt – und das ist für eine Untersuchung des skandalösen Erzählens wichtig – dass bei Walser nicht so sehr der Erzählinhalt, sondern die spezifische Weise, in der das Schreiben, oder Erzählen, organisiert ist, durch jene Verwahrlosung charakterisiert ist. Diese Verwahrlosung ist Benjamin zufolge dem Walserschen Schreiben inhärent und hängt, so lässt sich von hier aus weiterdenken, mit dem Skandalösen dort eng zusammen, wo sie in Form von ‚Sprachgirlanden‘ sowohl Autor wie Texte „zu Fall bringen“ (ebd. 326). Benjamin beschreibt die Wirkung dieses verwahrlosten Schreibens als Stolperbewegung: „Die Girlande ist in der Tat das Bild

Arbeit behandelte Erzählung *Ein skandalöser Fall* scheint dieses Urteil tatsächlich weniger zutreffend als etwa für andere Texte Panizzas.

⁶ In einer Bemerkung des Walser-Forschers und Leiters des Robert-Walser-Archivs Lucas Marco Gisi rückt auch Walsers Abschied vom Schreiben in eine eigentümliche Nähe zur Verwahrlosung. In einem Aufsatz über Walsers aus den Internierungen in Heilanstalten resultierenden ‚Verstummen als Schriftsteller‘ schreibt Gisi, dass es zur Internierung überhaupt nur gekommen sei, weil „sich niemand um Walser kümmern konnte“ („Das Schweigen des Schriftstellers“ 233, 239).

seiner Sätze. Der Gedanke aber, der in ihnen daherstolpert, ist ein Tagedieb, Strolch und Genie wie die Helden in Walsers Prosa“ (ebd.)

Hier deutet sich eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Skandal und Literatur an, die nicht nur das Skandalöse, sondern vor allem das Literarische in seinem Kern betrifft. Denn wo das Skandalon zu einer Angelegenheit der literarischen Form wird, steht die Frage nach dem Spezifikum literarischer Darstellungsverfahren in Bezug zum Skandalösen im Raum. Was sich mit Benjamin andeutet, ist mit anderen Worten (m.a.W.) die Frage nach dem literarischen Modus einer stolpernden Darstellung, der als skandalös zu beschreiben wäre. Den Implikationen dieser Andeutung geht die vorliegende Studie nach.

Das Verhältnis zwischen Skandal und Literatur ist besonders in der vergangenen Dekade intensiv von einer literaturwissenschaftlich ausgerichteten Skandalforschung diskutiert und theoretisch zu fassen versucht worden.⁷ Der Skandal wird dabei weniger als gesamtgesellschaftliches Phänomen in den Blick genommen, als hinsichtlich seiner historisch-räumlichen und medialen Besonderheiten im literarischen Feld zu bestimmen versucht.⁸ Vor dem Hintergrund einer diskursiven ‚Allgegenwart des Skandals‘ (Pörksen 19) ist die Skandalforschung mittlerweile zu einer ‚interdisziplinären Schnittstelle‘ (Bösch 503) angewachsen. Im Zentrum der literaturwissenschaftlichen

⁷ Die Ausrichtung der vorliegenden Studie auf eine literaturwissenschaftliche Analyse skandalösen Erzählens ist der Grund, weswegen sie sich ausschließlich auf literaturwissenschaftliche Ansätze einer sehr vielseitig perspektivierten Skandalforschung bezieht. Sozial-, kommunikations- oder politikwissenschaftliche Ansätze zur Konzeption des Skandals mit ihren je spezifischen Ausrichtungen – etwa auf die Mechanismen, denen öffentliche Skandale folgen – bleiben grundsätzlich ausgeklammert und erfahren nur dann im Einzelnen eine Erwähnung, wo sie zur Erhellung der hier vorgenommenen Akzentuierung beitragen.

⁸ Franzen bemerkt zurecht, dass die aus anderen Disziplinen stammenden „Beschreibungsschemata und Modelle“ zur Erforschung des Skandals zwar eine Orientierung bieten, aber nicht einfach auf die Literatur übertragbar sind. Um die Spezifität des Literaturskandals herauszuarbeiten, so Franzen, „müssen die Besonderheiten in den Blick geraten, die den Skandal im literarischen Feld von politischen Skandalen unterscheidet“ („Indiskrete Fiktionen“ 69).

Skandalforschung steht demnach die große Herausforderung, die spezifischen Charakteristika des Literaturskandals im Unterschied zu anderen Skandalformen herauszuarbeiten. Im Folgenden werden zwei Problemfelder der literaturwissenschaftlichen Skandalforschung – die Ambivalenz des Skandals und die Rolle der Autorinstanz – in ihrer Relevanz für die hier vorgenommene Akzentuierung eines skandalösen Erzählens kurz skizziert.

Aber zunächst eine Notiz zum Begriff des Literaturskandals. Versuche, den Skandal im literarischen Feld begrifflich zu fassen und die Spezifika des sogenannten Literaturskandals oder literarischen Skandals zu theoretisieren sind relativ neu und vergleichsweise spärlich.⁹ So stellen die Herausgeber*innen des erst kürzlich erschienenen Doppelbandes *Skandalautoren* erstaunt fest, dass es „nach wie vor an ausführlichen theoretischen Untersuchungen [des Literaturskandals]“ mangelt (M. Kraus 15).¹⁰ In seinem theoretischen Abriss fasst Volker Ladenthin (2007) das Verhältnis

⁹ Die bekannten Theorieansätze zum Skandal, an denen sich auch die Literaturwissenschaft orientiert, kommen aus der Soziologie, die ihren Skandalbegriff wiederum am politischen Skandal entwickelt. Im sozialwissenschaftlichen Diskurs ist der Skandal ein „komplexes soziales Ereignis“, in dessen Zentrum ein „öffentliches Ärgernis“ steht, das „in personalisierter und dramatisierter Form (re)präsentiert und medial verbreitet wird“ (Käsler 13). In dieser Form des ‚klassischen Skandals‘ steht am Anfang, und in diesem Punkt ist sich die Skandalforschung aller Disziplinen einig, „unvermeidlich die Verfehlung, die Normverletzung“ (Pörksen 20). Vgl. zum Beispiel Neckel (1989), Hondrich (2002) sowie Bulkow und Petersen (2011).

¹⁰ Untersucht wurde der Skandal im literarischen Feld freilich bereits früher, in seiner Begrifflichkeit aber nicht klar umrissen. So verweisen die Herausgeber des 1995 erschienenen literaturhistorisch ausgerichteten Bandes *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur* im Vorwort auf den Umstand, dass es in der Literaturgeschichte Österreichs zwar immer wieder „Streitfälle, Konflikte und Skandale“ gab, dass diese „Kontroversen [aber] nur selten Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden sind“ (Schmidt-Dengler u.a. 7). Obwohl sich die einzelnen Beiträge dann einigen dieser literarischen „Kontroversen mit Repräsentanzcharakter“ zuwenden, nimmt der Band keine Konkretisierung dieser ‚Skandale im literarischen Feld‘ im Begriff des Literaturskandals/literarischen Skandals vor (ebd.). Diesen Beitrag leisten dann, zunächst nur in Ansätzen, Volker Ladenthin (2007) und Hans-Edwin Friedrich (2009). In seinem Beitrag „Literaturskandale. Ein Problemaufriss“ beklagt Friedrich, dass Literaturskandale zwar „häufig in Fallstudien beschrieben und als Rezeptionsphänomene untersucht worden“ sind, dass aber eine „systematische und theoriegeleitete Forschung“ noch fehle (Friedrich 7). Dass die Herausgeber des Doppelbandes *Skandalautoren* beinahe eine Dekade später diese Klage wiederholen, zeigt an, dass seit Friedrichs Konkretisierungsversuch nicht viel in Bezug auf die Theoretisierung des Literaturskandals unternommen wurde.

zwischen Literatur und Skandal in der Formel ‚die Literatur der Moderne ist schlechthin Skandal‘ und bezieht sich damit auf das Charakteristikum des Regelbruchs, das modernen Literaturen per se eignet. Die Literatur der europäischen Moderne, so Ladenthin, „kultiviert genau das, was der Antike Skandal war. Literatur als Kunst ist in der Moderne das Unmögliche, das Vernunftwidrige, das Anstößige, das in sich Widersprüchliche und (zusammengefasst) der Verstoß gegen die künstlerischen Konventionen“ („Literatur als Skandal“ 20). Ladenthins Definition des Verstoßes gegen Normen aufgreifend, bestimmt Hans-Edwin Friedrich (2009) den Literaturskandal zunächst allgemein als ein auf einer „Normverletzung“ basierendes Phänomen („Literaturskandale“ 10). Dann etwas konkreter als die Beteiligung von „Akteure[n] oder Medien des literarischen [...] Feldes an Normkonflikten [...], die zu einem Skandal führen“ (ebd. 16). Auch aktuell wird der Literaturskandal als Kritik an etwas ‚Geschriebenem‘ verstanden, das „einen bestimmten Verstoß gegen Normen, Regeln, Konventionen“ hervorruft (M. Kraus 13). Analog zu Skandaldefinitionen anderer Disziplinen lässt sich also auch der literarische Skandal zunächst einmal als Akt verstehen, der einen Verstoß gegen oder einen Bruch mit tradierten Konventionen im literarischen Feld markiert, wobei die „vermeintliche Verfehlung – etwa ein literarischer Text – nur der Auslöser,“ nicht der Skandal selbst ist (M. Kraus 13). In diesem durch einen literarischen Text oder eine/n Autor*in hervorgerufenen Bruch, so bemerkt Kraus weiter, geben Literaturskandale spezifische „Auskünfte über Bedingungen innerhalb des literarischen Feldes“ (18).

Eine dieser Auskünfte, die die Skandalforschung über die Analyse von Literaturskandalen gewonnen hat, betrifft die ambivalente Funktion und Bewertung von

Skandalen. Der Literaturskandal provoziert verschiedene Sichtweisen, die wie ein Vexierbild permanent kippen können. Die Herausgeber des Bandes *Literatur als Skandal* machen in ihrem Vorwort die „aufregende Beobachtung,“ dass moderne (Literatur)Skandale das Regelsystem, mit dessen Mitteln sie hervorgebracht werden, selbst betreffen und dass sie deshalb immer wieder neu daraufhin befragt werden müssen, ob „sie das geltende System in der Verstärkung verbreiteter Auffassungen über Literatur [bestätigen], oder erschüttern“ (Neuhaus und Holzner 12). In ähnlicher Weise fasst auch Franzen das Problem der doppelten Perspektivierung prägnant zusammen:

Einerseits werden Skandale als notwendige Provokationen gewürdigt, die zu innovativen Veränderungen ästhetischer Konventionen führen können bzw. gesellschaftliche Missstände anzuprangern vermögen, andererseits werden sie kritisiert als kalkulierte Tabubrüche, [...] als inszenierte Grenzverletzung, deren einziger Zweck die Erzeugung von Aufmerksamkeit für die eigenen Werke darstellt. („Indiskrete Fiktionen“ 73)

Offensichtlich haben Literaturskandale eine doppelte Funktion, in der sie entweder als „Grenzwächter“ bestehender ästhetischer Kategorien und Traditionen oder als Kritik an ihnen auftreten (Hondrich 18). In der Abweichung von geltenden Normen haben Literaturskandale die Kraft neue Maßstäbe zu setzen oder sie bewirken umgekehrt, wenn der Normbruch seinerseits fehlgeht, dass die vorhandenen Normen bestätigt und bestärkt werden. Etwas lakonisch schreibt Martin Kraus: „Im besten Fall können gezielte Provokationen zu einem Plus an Aufmerksamkeit [...] führen. Enttäuschender ist es, wenn die Provokationen [...] erst gar nicht richtig bemerkt werden. Wenn es noch schlechter läuft, fällt der skandalöse Text einer [...] Zensur zum Opfer [...]“ („Eine Einführung“ 23). Die ungewisse Perspektivierung des Skandals als gelungener oder verfehelter Normbruch ist Teil seines Inszenierungscharakters, dessen Dilemma gerade in der Unvorhersehbarkeit des Ausgangs besteht. (Literatur)Skandale sind

unberechenbar.¹¹ Dass die Inszenierungs-Praxis der (literarischen) Skandalisierung keine Sicherheit darüber verbürgen kann, ob Skandale gelingen und misslingen, ob sie also als Mittel der Bestätigung oder der Entkräftung von Normen fungieren oder ob Tabubrüche am Ende überhaupt als Skandale gelten, hängt mit der Skandalstruktur selbst zusammen. Cornelia Blasberg hat diese wichtige Skandal-Struktur einer „konstitutive[n] Ambiguität“ herausgearbeitet („Skandal und Ambiguität“ 276). Unter Bezugnahme auf die Begriffsgeschichte des biblischen Skandalons stellt sie fest, dass Skandale offenbar „ihrerseits aus demselben – mehrdeutigen – Stoff gemacht [sind], den sie vereindeutigen sollen,“ was dazu führt, dass die klare Rollenverteilung in Skandalierer, Skandalisierte und Öffentlichkeit¹² hochgradig instabil wird (ebd. 277). Keine Strategie, keine Form der Inszenierung kann gewährleisten, dass aus einem Tabubruch ein Skandal wird oder verhindern, dass der vermeintliche Auslöser des Skandals nicht unversehens selbst zum Skandalisierten wird, denn: „Einmal in Gang gesetzt, vereinnahmt die Skandalmaschinerie jede noch so klare und berechtigte Intention ihrer Erfinder“ (ebd. 276). Skandale sind paradoxe Phänomene, weil sie, wo sie selbst fehlgehen, diejenige Grenze, die sie eigentlich markieren, unterlaufen. Dieses Paradox hat eine subversive Kraft, die sich dort zeigt, wo Skandale als kulturelle Begleiterscheinungen keine Grenzen mehr verletzen und sich somit selbst skandalisieren. Die literaturwissenschaftliche Skandalforschung hat die Relevanz dieser paradoxen Struktur erkannt und verweist deshalb auch immer wieder auf das Ziel, das subversive Potential

¹¹ Der Inszenierungscharakter des Skandals ist keine Besonderheit des literarischen Skandals, sondern zeichnet auch andere Skandaltypen aus, im Besonderen den politischen Skandal. Das hängt vor allem damit zusammen, dass der Skandal als gesellschaftliches Phänomen grundsätzlich erst „im Medium der Rede zum öffentlichen Ärgernis“ wird (Blasberg, „Skandal und Ambiguität“ 274).

¹² Diese Einteilung wurde erstmals von Neckel (1989) vorgenommen und in dem griffigen Term ‚Skandaltriade‘ zusammengefasst.

des Skandals für literaturwissenschaftliche Analysen fruchtbar zu machen. Der Skandal wird demnach dort für die Literaturwissenschaft interessant, wo sich mit ihm Oppositionen in den Blick bekommen und problematisieren lassen.¹³

Mit der Unmöglichkeit, das Gelingen von Skandalen oder überhaupt auch nur das Erkennen einer Provokation zu gewährleisten, ist ein zweites Problemfeld der literaturwissenschaftlichen Skandalforschung angesprochen. Wo Skandale ihr Gelingen nicht länger an eine Intention knüpfen können, wird die Rolle der Autorinstanz als Auslöser des Skandals hochgradig prekär. Und doch richtet sich ein wesentlicher Fokus der Skandalforschung auf die Rolle von Autor*innen, die Frage der Autorinszenierung und die Auseinandersetzung mit dem Begriff der/des sogenannten ‚Skandalautorin‘/ ‚Skandalautors‘.¹⁴ Skandalautor*innen zeichnen sich dadurch aus, dass sie „regelmäßig an Normkonflikten beteiligt [sind], die zu Skandalen führen“ (Franzen 73). Immer wieder stehen Autor*innen im Fokus der Analysen literarischer Skandale, denn die Entscheidung darüber, ob eine skandalauslösende Verfehlung gelungen oder misslungen ist und welche Wirkungen sie zeitigt, ist automatisch mit der Frage danach verknüpft, ob der Skandal bewusst intendiert oder versehentlich ausgelöst wurde.¹⁵ Die Frage nach der Rolle von Autor*innen ist deshalb von zentraler Relevanz für die Forschung, weil „der Normbruch, der einen Skandal hervorbringt, [...] immer auch einen Verantwortlichen [voraussetzt], jemanden, dem die Normverletzung zugeschrieben werden kann,“ denn

¹³ Zu diesem Ziel vgl. exemplarisch Martina Wagner-Egelhaaf (2011) und Cornelia Blasberg (2009).

¹⁴ So versammelt gerade aktuell die Herausbergerschaft *Skandalautoren* in einem Doppelband 46 Aufsätze, die sich mit der Rolle der Autorinstanz beschäftigen und die, wie es im Vorwort heißt, einen Eindruck davon geben, wie viele „Autorinnen und Autoren in der Literaturgeschichte mit dem Etikett ‚Skandalautor‘ belegt wurden“ (Bartl und Kraus).

¹⁵ Franzen beschreibt ein wesentliches Charakteristikum von Literaturskandalen darin, dass ihnen etwas „Intentionales“ anhaftet („Indiskrete Fiktionen“ 72). Der Kommunikationswissenschaftler André Haller (2014) bemüht sich sogar um die Theoretisierung einer ‚intendierten Selbstinszenierung‘ von Skandalen. Zur Selbstinszenierung von Autorschaft allgemeiner vgl. Carolin John-Wenndorf (2014).

schließlich könne ausschließlich „das Handeln von Menschen [...] skandalös sein“
(Bulkow und Petersen 13).

Wie geht nun die Erkenntnis der paradoxen Skandalstruktur, mit der sich binäre und hierarchische Konstellationen kritisch beleuchten lassen, mit dem Festhalten an dem Konzept einer intendierten Provokation einerseits und den Skandalzuschreibungen des Typs ‚Skandaltext‘ oder ‚Skandalautor*in‘ andererseits zusammen? Warum werden Skandale den Absichten ihrer Autor*innen zugeschrieben, warum bedarf es überhaupt der Idee eines stabilen Handlungs-Subjektes, um über die Dimension des Skandalösen zu sprechen? Die Skandalforschung steht vor einem Dilemma, das sie selbst bereits früh erkannt hat, wo etwa Wendelin Schmidt-Dengler die Fokussierung der Bernhard-Forschung (und der Öffentlichkeit im Allgemeinen) auf Bernhards skandalöse „Provokationen“ beklagt, derentwegen das Bernhardsche „Werk [...] in den toten Winkel [gerät]“ (*Statt Bernhard* 8). In ihrer Neuperspektivierung des Skandal-Autor-Verhältnisses schlägt die Literaturwissenschaftlerin Martina Wagner-Egelhaaf deshalb vor, die von Cornelia Blasberg herausgearbeitete strukturelle Ambiguität, die „den Skandal als sprachliche Figur begründet“ in einer „Poetik des Skandals zu integrieren“ („Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung“ 37). Als ‚Poetik des Skandals‘ versteht sie demnach ein Konzept skandalöser Autorschaft, mit dem sich Oppositionen unterlaufen lassen. Die Rede vom Skandal, so Wagner-Egelhaaf, trägt immer auch „das kulturelle Wissen des mit der Wortgeschichte verbundenen theologischen Bedeutungsgehaltes in den beschriebenen, wahrgenommenen, konstruierten und rekonstruierten ‚Fall‘“ ein und verlagert so „den analytischen Blick [auch der Wissenschaftlerin!] auf die rhetorisch-performative Dimension der Skandal-Szene“

(ebd. 43). Das heißt, dass die von Blasberg herausgearbeitete strukturelle Ambivalenz, die, wie Wagner-Egelhaaf konkretisiert, auch den Skandal als sprachliche Figur bestimmt, ihre Berücksichtigung in der Analyse literarischen Sprechens – und das heißt immer auch Erzählens – finden muss. Dieser Schritt steht noch immer aus.

Neben der Vernachlässigung der spezifisch literarischen Charakteristika artikuliert sich aber mit Zuschreibungen des Typs ‚Skandalautor*in‘ oder ‚Skandaltext‘ noch ein zweites Problem. Immer dann, wenn Texte oder Autor*innen als ‚skandalös‘ bezeichnet werden, weil sie eine Verletzung der Norm provoziert haben, stellt sich eine Schiefelage her. Denn die Skandal-Zuschreibung ist ein Akt der Autorität und zwar – und das ist entscheidend – egal, ob die Zuschreibung positiv oder negativ ‚gemeint ist‘. Das heißt, auch dort, wo der Versuch unternommen wird, sogenannte Skandal-Autor*innen dadurch zu rehabilitieren, dass ihre Skandalträchtigkeit als gezielte Kritik gelesen wird, schleicht sich die Norm/Abweichungs-Grenze als Referenz ein. Indem also die Skandalforschung die Verfehlung zwar gewissermaßen als Möglichkeitsbedingung des Skandals akzeptiert – insofern ohne Verfehlung kein Skandal entstehen kann – sie aber zugleich merkwürdig von diesem abkoppelt – indem sie die Verfehlung nachträglich als Ursache eines Skandals deklariert – entsteht ein doppelter Effekt: Zum einen wird der literarische Skandal dadurch merkwürdig außerhalb des Literarischen platziert, als das, was Literatur lediglich auslöst. Zum anderen gelingt es über solche Zuschreibungen des Typs ‚Skandaltext‘ nicht, die subversive Kraft, die der paradoxen Skandalstruktur eignet, für die Literaturwissenschaft fruchtbar zu machen. Im Gegenteil, durch derlei Zuschreibungen, die immer aus der Perspektive einer Autorität über Literatur oder über Autor*innen getätigt wird, verstärkt sich paradoxerweise die binäre Konstellation

zwischen normativ und nicht-normativ statt problematisiert zu werden. Weil eine solche Perspektive das spezifisch Literarische am skandalösen Paradox nicht so recht in den Blick bekommt und überdies neue Gegensätze schafft, wo sie andere aufzudecken versucht, unternimmt das vorliegende Projekt ein anderes Unterfangen, indem es das Verhältnis zwischen Skandal und Literatur neu perspektiviert.

Im Anschluss an die Beobachtung der Forschung, dass der paradoxen Skandalstruktur ein subversives Potential eignet, aber unter Verschiebung des Untersuchungsschwerpunktes auf die Ebene der literarischen Darstellung, fragt *Skandalöses Erzählen: Panizza–Bernhard–Walser* nicht danach, ob literarische Texte als ‚skandalös‘ zu bewerten sind, sondern nach einer spezifisch skandalösen Weise, in der literarische Texte operieren. Welche neuen Formen literarischen Erzählens, so ließe sich noch einmal in Frageform formulieren, bringt Literatur unter einer sich radikalierenden Skandalkultur hervor und gibt es unter diesen eine, die als skandalös zu bezeichnen wäre? Es gibt bisher keine Studie, die das Skandalöse auf der Ebene der Darstellung untersucht, die also schaut, ob die subversive Kraft des Skandalösen in der Weise zu finden wäre, in der sich Texte erzählen.

Freilich stellt auch die Bezeichnung ‚skandalös‘ eine Art Zuschreibung dar, die sich vor allem dort besonders deutlich zeigt, wo Texte, die bisher nicht als skandalös behandelt wurden (etwa Robert Walsers Prosastücke), mithilfe eben dieser Bezeichnung analysiert werden. Zum einen ist es aber gerade das Anliegen der vorliegenden Studie, den klassischen Skandal-Begriff nicht einfach zu übernehmen, sondern in Hinblick auf seine paradoxe Struktur neu zu perspektivieren und dadurch ein spezifisch skandalöses Moment für die Analyse literarischer Texte fruchtbar zu machen. Zum anderen bedeutet

ein kritischer Umgang mit Sprache, als dasjenige Instrumentarium, das Binaritäten konstruiert, nicht, die jeweiligen Terminologien und Begriffe schlicht abzulehnen, so als könne man durch eine Nicht-Verwendung einer spezifischen Sprache den Binaritäten entgehen, die sie hervorbringt. Daher ist es der vorliegenden Arbeit eher darum getan, mit dem – fraglos problematischen – Begriffsinstrumentarium des ‚Skandalösen‘ dort und auf eine Weise zu arbeiten, wo und durch die jene Konstruiertheiten und Instabilitäten binärer Systeme sichtbar werden. Dafür ist der Begriff des Skandalösen zuletzt deshalb besonders gut geeignet, weil er – als Grenzverletzung – selbst nur innerhalb eines solchen binären Systems operieren kann.

Anliegen der vorliegenden Studie ist entsprechend die Radikalisierung jener von der Forschung vorangetriebenen Analyse einer ‚Poetik des Skandals‘ in Richtung einer poetologischen Perspektivierung des Skandalösen.¹⁶ Eine solche Radikalisierung wird über den konsequenten Rückbezug der ambivalenten Skandalstruktur auf sein eigenes Operationsverfahren hergestellt. Dadurch betrifft die Ambivalenz des Skandals nicht nur seine Wirkung als Skandal, sondern erhellt auch den Blick auf das spezifisch Skandalöse am Skandal. Statt also die poetische Verfasstheit von Skandalen zu untersuchen, wo sie Gegenstand oder Thema von literarischen Texten sind, um diese dann auf „reale Skandalfälle“ zu beziehen, nimmt die vorliegende Arbeit eine Akzentverschiebung vor (Wagner-Egelhaaf, „Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung“ 42): Vom

¹⁶ Auch Wagner-Egelhaaf kommt letztlich nicht umhin, dem Skandal die Notwendigkeit von Akteuren zu unterstellen. Sie spricht von „skandalöser Urheberschaft“ („Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung“ 28). In der vorliegenden Studie geht es aber gerade nicht um die Realität von Skandalfällen, sondern darum, den Blick weg von der Zuschreibung von Literatur/Text/Autor*in als ‚skandalös‘ hin zu einem Verständnis von skandalösem Erzählen zu lenken. Das Erzählen selbst wird hier zum Akteur, nicht insofern es verantwortlich für einen skandalösen Gegenstand im Text wäre, sondern insofern es auf eine Weise operiert, die als ‚skandalös‘ beschreibbar ist.

Skandal (in) der Literatur zum Skandalösen als (literarischen) Modus von Darstellung. Analysiert wird nicht das empirische oder historische Erscheinen von Skandalen in Literatur, sondern – unter Umlenkung des Blicks vom Außenhalb ins Innerhalb des Literarischen – ein Erzählverfahren, das als skandalös beschreibbar ist.

Die Fragestellung ist demnach eine doppelte: In ihrer poetologischen Ausrichtung fragt die Studie zum einen nach nach einem skandalösen Modus von Darstellung. Es geht nicht so sehr um skandalöse Inhalte oder die Untersuchung des ‚Skandals‘ als externer Gegenstand, sondern – poetologisch gewendet – um eine skandalöse Weise des Erzählens, mit der die subversive Kraft des Skandalösen direkt auf der Ebene der Darstellung in den Blick rückt. Dabei wird immer auch danach gefragt, welche Konsequenzen eine Perspektivierung des Skandalösen als Erzählweise für die hegemonialen und hierarchischen Konstellationen der Diskurse hat, die die zur Untersuchung stehenden Erzähltexte kommentieren. In ihrer theoretischen Ausrichtung fragt die Studie aber zum anderen immer auch danach, wie die jeweiligen narrativen Techniken ein Verständnis vom Skandalösen formulieren. Schärft sich m.a.W. durch die Analyse skandalöser Erzählverfahren umgekehrt auch der (theoretische) Blick auf das Skandalöse am Skandal? Welche Rückschlüsse ergeben sich zum Beispiel für die Konkretisierung des literaturwissenschaftlichen Skandalbegriffs, wenn der Skandal nicht mehr (nur) als Verfehlung von der Norm, verstanden wird, sondern wenn sich herausstellt, dass die Verfehlung in ihrer semantischen Bandbreite als Bruch, Fehltritt, Irrtum, Mangel die entscheidende Konstituente des Skandalösen selbst ist? Skandalös an den Texten Panizzas, Bernhards und Walsers ist demnach nicht, dass sie Skandale provozieren, skandalöse Themen behandeln oder gar von Skandalautoren geschrieben

wurden. Das Skandalöse ist den Texten nicht äußerlich, sondern bestimmt die Weise, in der sie erzählen. Der Skandal, oder konkreter noch, das Skandalöse wird, wie in den folgenden Analysen gezeigt wird, zum Strukturprinzip eines stolpernden Erzählverfahrens.

Der Verfahrensbegriff ist hier ganz bewusst gewählt. Mit ihm ist das benannt, was in literaturwissenschaftlichen Diskussionen derzeit eng an die Frage nach der literarischen Form, und das heißt konkret, nach der literarischen Inszenierung gekoppelt wird. So formuliert Christoph Hoffmann allgemein zum Verfahrensbegriff: „[...] anders als die Methode kann ein Verfahren niemals restlos von seiner Ausführung abstrahiert werden; es ist *wesentlich* Ausführung“ („Festhalten, bereitstellen“ 15).¹⁷ Bei Arne Höcker heißt es ähnlich: „Das Verfahren lässt sich [...] als eine Form beschreiben, die ihre Form prozessual aus sich selbst heraus generiert“ („Literatur durch Verfahren“ 247). Darüber hinaus ist mit dem Verfahrensbegriff seinerseits ein Moment der Unterbrechung/des Stolperns markiert. Ist mit ‚Verfahren‘ bereits bei Viktor Šklovskij (1916)¹⁸ dasjenige bezeichnet, was die automatisierte Wahrnehmung (von Kunst) „durch abweichende und auffällige Formbildung“ stört und unterbricht, wird es in aktuellen Debatten zur dezidierten Praxis der Unterbrechung (Campe, „Vorgreifen und Zurückgreifen“ 61). Mit Rüdiger Campe etwa ist das Verfahren das „ständige Neuansetzen am Anwenden der Methode, die es geworden ist“ („Verfahren“ 12). Mit ‚Verfahren‘ ist also immer auch das konkrete Gestalt-Werden von Darstellung bezeichnet, das, was sich nicht auf einen anderen Kontext anwenden oder übertragen

¹⁷ Zur aktuellen Debatte um den Verfahrensbegriff vgl. Rheinberger (1992), Höcker (2007), Campe (2012). Konkret zum Schreiben als Verfahren vgl. Zanetti (2008) und Campe (2010).

¹⁸ In der deutschen Übersetzung von Šklovskijs Begriff des ‚priem‘ hat sich neben dem Verfahrensbegriff auch der Begriff des Kunstgriffs etabliert.

lässt, sondern die spezifische Weise einer Formwerdung beschreibt, die im Moment ihres Wirkens sich erst generiert.

Das Ziel, anhand von literarischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts ein skandalöses Erzählens zu untersuchen, nimmt die vorliegende Arbeit ausgehend von literatur-und erzähltheoretischen Ansätzen poststrukturalistischer und zumeist dezidiert dekonstruktiver Provenienz auf. Der Skandal ist im Verlauf des 20. Jahrhunderts in theoretischen und philosophischen Diskussionen zum prominenten Theoriegegenstand avanciert. Von den Philosoph*innen und Theoretiker*innen, die sich mit dem Skandal beschäftigt haben, sind vor allem die Ansätze von René Girard, Michail Bachtin, Jacques Derrida und Shoshana Felman für die vorliegende Studie von Relevanz. Da im Theorie-Kapitel eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Theoretiker*innen in Hinblick auf die Theoretisierung des Skandals als paradoxen Stolperstein¹⁹ erfolgt, sei an dieser Stelle lediglich ein kurzer Hinweis auf die theoretischen Einsätze gegeben. Girard hat den Skandal als Gegenstand von Theorie, Philosophie, Anthropologie und Religion im 20. Jahrhundert hoffähig gemacht. Er erinnert an die semantische Dimension des griechischen skándalons, die das Straucheln, Stolpern und Fallen akzentuiert und begreift das biblische *Skandalon* entsprechend als *stumbling block*. Damit stellt er der rein negativen Bedeutung des Skandals als Verfehlung und Abfall von Gott (in der Übertragung auf den biblischen Kontext) eine Dimension zur Seite, die die moralische Überdeterminierung relativiert. Als *stumbling block* wird das *Skandalon*

¹⁹ Da der Begriff ‚Stolperstein‘ für die vorliegende Arbeit zentral ist, sei darauf verwiesen, dass er aufgrund seiner Besetzung als Gedenkstein nicht unkommentiert verwendet werden sollte. Wie die vorangegangenen, an Benjamin orientierten Ausführungen zum Verhältnis von verwahter Sprache und ‚Daherstolpern‘ bereits andeuten, wird der Stolperstein-Begriff im Folgenden in eben diesem Sinne – als ein strukturelles Stolpern der Texte an und über sich selbst – verwendet. In einer intensiven theoretischen Lektüre werden die konkreten Facetten dieses spezifischen paradoxen Stolpersteins im Folgenden ausführlich erläutert.

zum Hindernis, das man sich aufgrund des eigenen Begehrens selbst schafft und dem sich nicht einfach ausweichen oder entkommen lässt. Um eine solche Skandal-Falle in Gang zu setzen, bedarf es bei Girard aber des Menschen, der den ersten Skandal auslöst und den der Skandal umgekehrt auch immer (be)trifft. Mit Bachtins karnevalistischem Skandal, wie er ihn in seiner Dostojewski-Lektüre entwickelt, lässt sich der Skandal unabhängig von einem Zentrum denken. Als dezidiert exzentrisch (im Sinne von a-zentrisch) operiert Bachtins Skandal gleichermaßen im Außen wie im Innen. Er markiert also nicht einfach die Abweichung von der Norm, sondern befragt gerade ein solches Norm-Konzept. Mit Bachtin lässt sich der Skandal als etwas denken, das nicht von Menschen ausgelöst werden muss, das Skandalöse wird selbst zum Akteur. In den dekonstruktiven Lektüren Derridas und Felmans wird das a-zentrische, stolpernde *Skandalon* zur Konstituente von Sprechen resp. Erzählen. Anhand von Derridas Auseinandersetzung mit dem Inzestverbot bei Lévi-Strauss lässt sich der Skandal als paradoxes Sprach-Ereignis denken, in dem sich der Skandal nicht nur gegen sich selbst wendet, sondern auch sein eigener immer schon entzogener Ursprung ist. Girards *stumbling block* erfährt hier eine selbstreferentielle Zuspitzung, insofern der Skandal sich selbst zum Stolperstein wird. Bei Felman wird das Moment der Verfehlung zum elementaren Bestandteil eines (skandalösen) Sprechens/Erzählens. Ausgehend von Felman lässt sich Erzählen dort als skandalös denken, wo es sich selbst zum Stolperstein wird, das heißt, wo die dem Sprechen inhärente Dimension der Verfehlung zur Möglichkeitsbedingung eines stolpernden Erzählens wird.

Die Untersuchung eines skandalösen Erzählens von der theoretischen Konzeption des Skandals als paradoxen Stolperstein her aufzunehmen, ist vor allem in

Hinblick auf die erzähltheoretische Ausrichtung der vorliegenden Studie vielversprechend. Da sie nicht ein Motiv, sondern eine Form des Erzählens analysiert, stützt sie sich auf neuere Erzählansätze, die literarisches Erzählen als (selbstreferentielle) Handlung verstehen.²⁰ Und dies nicht allein deshalb, weil es Geschichten produziert, sondern im Sinne eines, wie Jonathan Culler formuliert, „literary event“ (Culler 106). Erzählen wird Culler zufolge in einem doppelten Sinne zum Ereignis, einmal, indem es die Wirklichkeit schafft, die das Werk ist und zum anderen, indem es über die engen Wechselbeziehungen zu Normensystemen und Diskursen immer auch über Literatur hinaus wirkt.²¹ Insofern Erzählen immer auch Handeln heißt, bildet es Wirklichkeit nicht einfach ab, sondern schafft eben solche. Auf dem Hintergrund dieser Ansätze begreift die vorliegende Studie Erzählen allgemein als einen Akt sprachlichen Handelns im Sinne eines solchen literarischen Ereignisses. Literarisches Erzählen ist demnach nicht skandalös, wo es skandalöse Inhalte hervorbringt oder mit gesellschaftlichen Konventionen und Normen bricht und deshalb Skandale auslöst. Skandalös ist literarisches Erzählen vor allem dort, wo der Akt des Erzählens auf skandalöse Weise (im Sinne eines paradoxen Stolpersteins) operiert. Nicht jedes Erzählen ist, weil es verfehlt ist, schon skandalös. Dort aber, wo dieses Verfehlen an sich selbst Anstoß nimmt, wo Texte sich aufgrund ihrer stolpernden Erzählbewegung selbst zum Stolperstein werden, operiert es skandalös.

²⁰ Vgl. u.a. Jonathan Culler (2011), J. Hillis Miller (1998), Carol Jacobs und Henry Sussman (2003), Steier u.a. (2013), Alexandra Strohmaier (2014).

²¹ „This difference [...] brings us back to the problem about the nature of the literary event, where there are also two ways of thinking of it as performative. We can say that the literary work [...] creates that reality which is the work [...] But on the other hand, we could also say that a work [...] becomes an event, by a massive repetition that takes up norms and, possibly, changes things“ (Culler, *Literary Theory* 106f.)

Die Auswahl der drei Autoren Oskar Panizza, Thomas Bernhard und Robert Walser ist doppelt begründet. Zum einen erscheint eine Konzentration auf literarische Texte des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund einer schlagartig ansteigenden Zunahme von Literaturskandalen in diesem Jahrhundert vielversprechend. Ganz konkret definiert die historisch-empirische Skandalforschung die Phasen jeweils vor und nach den Weltkriegen, vor allem in Österreich, als besonders skandalträchtig.²² Zum anderen, und dieser zweite Aspekt hängt mit der diskursiven Zuschreibungspraxis zusammen, von der bereits die Rede war, fokussiert die Arbeit mit Oskar Panizza und Thomas Bernhard die zwei wichtigsten Repräsentanten jenes Typus des sogenannten Skandalautors. In Bezug auf die jeweiligen zeitgenössischen Kontexte gelten Panizza und Bernhard als mustergültige Beispiele dieses Typus'.²³ Die Orientierung an der stigmatisierenden Bezeichnung ‚Skandalautor‘ ist dabei bewusst gewählt. Denn sie ermöglicht über die Kontrastierung mit Robert Walser, der beinahe als Anti-Skandalautor bezeichnet werden könnte, zweierlei: Zum einen lässt sich daran demonstrieren, dass skandalöses Erzählen nicht an die Kategorie ‚Skandalautor*in‘ oder ‚Skandaltext‘ gebunden ist. Im Gegenteil, und dies ist der zweite Aspekt, es zeigt sich gerade die Brüchigkeit dieser Kategorie.

Auch hinsichtlich der Verbindung von Biographie und Schreiben sind die drei so unterschiedlichen Autoren auf beinahe erschreckende Weise miteinander verknüpft.

Nicht nur gelten alle drei in spezifischer Weise als kränkliche und isolierte ‚Sonderlinge‘

²² Vgl. u.a. Blasberg (2007), Friedrich (2009), Bartl und Kraus (2014).

²³ So bemerkt zum Beispiel Schmidt-Dengler, dass in einer „Geschichte der Friktionen und Skandale [...] zweifelsohne zwei Autoren ein Ehrenplatz gebühren [würde], nämlich Karl Kraus und Thomas Bernhard“ („Surrealismus und so“ 11). Ähnlich äußert sich auch Alexandra Millner über Bernhard, wenn sie betont, dass ihm der Ruf des Skandaldichters insofern zurecht zustehe, als ihm „von allen österreichischen Gegenwartsautoren“ das Irritieren des Blicks auf die Wirklichkeit „am besten gelingt“ („Theater um das Burgtheater“ 266). Analog bezeichnet die Forschung auch Panizza als „den Skandalautor der wilhelminischen Epoche“ (Totzke, „Vandalismus“ 277).

und Außenseiter, die zudem die Erfahrung kürzerer oder längerer Aufenthalte in Nervenheilstätten teilen. Diese Erfahrungen zeitigen darüber hinaus auch intertextuelle Verbindungen zwischen den Erzähltexten in Bezug auf Themen, Diskurszusammenhänge und zum Teil sogar Formen des Schreibens. So wurde zum Beispiel sowohl Panizzas als auch Walsers Schreiben in einen Zusammenhang mit der ‚Geisteskrankheit‘ gebracht. Mehr noch, es wurde argumentiert, dass den spezifischen Schreibformen der späten Texte beider Autoren nicht nur ein hermetischer, sondern auch ein krankhafter Zug eigne. Sowohl Walsers ‚Winzigschrift‘ in den Mikrogrammen als auch Panizzas „eigenwillige pseudophonetische Schreibweise“ wurden als Niederschlag der jeweiligen Diagnosen Schizophrenie und Paranoia, als ein ‚Schreiben aus der Krankheit heraus‘ beurteilt (Spörl 247).²⁴

Die konkrete Textauswahl hängt in erster Linie mit einem Fokus auf Erzähltexte zusammen. Darüber hinaus lässt sich in der literaturwissenschaftlichen Skandalforschung ein gewisser Schwerpunkt auf Theaterskandale sowie skandalöse Auftritte und Preisreden von Autor*innen ausmachen, ein deutlich geringeres Interesse scheint es hingegen an Erzähltexten zu geben. Auf den ersten Blick haben Oskar Panizzas *Ein skandalöser Fall* (1893), Robert Walsers *Der Spaziergang* (1917) und Thomas Bernhards Texte *Das Kalkwerk* (1970) und *Gehen* (1971) nicht viel gemeinsam. Und doch ergeben sich über inhaltliche Korrespondenzen sowie vor allem über narrative

²⁴ Eine solche Verbindung zwischen psychiatrischer Diagnose der Geisteskrankheit und schriftstellerischer Tätigkeit kündigt sich bereits in Benjamins Panizza-Essay an. Allerdings problematisiert Benjamin hier gerade eine Indienstnahme der Geisteskrankheit als Erklärungsmodell: „Für diese Charakteristik kann die Geisteskrankheit, an die man vielleicht anzuknüpfen versucht wäre, außer acht bleiben. An ihrer Tatsächlichkeit ist kein Zweifel, es war eine Paranoia“ („E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“ 645). Zum Verhältnis zwischen Geisteskrankheit und Schreiben vgl. exemplarisch Helmut Merkl (1996), Uwe Spörl (1998), Johannes G. Pankau (2005). Lucas Marco Gigi diskutierte jüngst in seinem Aufsatz „Das Schweigen des Schriftstellers“ (2014) wie problematisch Walser-Leküren sind, wo sie dessen Schreiben vor dem Hintergrund der Schriften schizophrener Patienten und sein Abschied vom Schreiben als Krankheitssymptom bewerten wollen.

Muster Zusammenhänge zwischen den Texten. *Ein skandalöser Fall* und *Gehen* korrespondieren über die Kritik an denselben binär organisierten Diskursfeldern (Medizin und Psychiatrie) miteinander. Während das hierarchische Verhältnis zwischen Psycho- und Sexualpathologie auf der einen Seite und theologisch-schulischem Diskurs auf der anderen die zentrale Auseinandersetzung in Panizzas Text ausmacht, rufen Bernhards Texte den europäischen Antipsychiatriediskurs der 1960er Jahre auf und richten sich kritisch gegen die Praktiken von Medizin und Psychiatrie. Als Spaziergang zwischen den Texten kann die Schnittstelle zwischen *Gehen* (und zum Teil auch *Das Kalkwerk*) und *Der Spaziergang* beschrieben werden. Die Texte stehen über das Motiv des Spaziergangs sowie vor allem über das narrative Muster des Erzähl-Gangs miteinander im Dialog.

Was die Methodik angeht, so wird, um die Beziehung zwischen Erzählverfahren und Referenz zu erhellen, das Verfahren des *close readings* mit diskursiven Bezügen kombiniert. Im Zentrum steht das dem New Criticism entlehnte Verfahren des *close readings*, also einer Form der Lektüre, die sehr nah am Text verläuft, aber nicht als werkimmanent zu missverstehen ist. Wichtig ist nicht, den einzelnen Text in seiner Gesamtheit, seinem Bezug zu Autor oder historischem Kontext zu erfassen, sondern den vielschichtigen, brüchigen und widersprüchlichen Verfahren (in Hinblick auf das Skandalöse) nachzugehen, über die er sich hervorbringt. Die Untersuchung der wechselseitigen Bezugnahmen von Texten und diskursiven Ordnungen ist dabei unverzichtbar. Aus diesem Grund konzentrieren sich die einzelnen Analysen skandalösen Erzählens nicht ausschließlich auf den literarischen Text, sondern perspektivieren immer auch diejenigen Diskursformationen und Normensysteme, mit

denen sie in Wechselwirkung stehen und mit denen sie (auf der Ebene der narrativen Organisation) brechen. Hierbei geht es aber nicht um Rekonstruktionen. Die Frage ist nicht, wie Texte realhistorische Wirklichkeiten repräsentieren oder direkt beeinflussen, indem sie etwa einen Normbruch im Außen, sprich, in der Gesellschaft provozieren. Relevant ist vielmehr, wie textuelle und diskursive Verfahren wechselseitig aufeinander Bezug nehmen. Nicht ein konkret bestimmbarer ‚Einfluss‘ von Literatur auf ihren außerliterarischen Kontext wird untersucht, sondern die Bestimmung einer spezifisch literarischen Perspektivierung von diskursiven Ordnungen. Zur Frage steht: Welche genuin literarischen Verfahren entwickelt Literatur, im Unterschied etwa zu medizinischen Verfahren, wenn sie bestimmte Konstellationen oder Ordnungssysteme (etwa in Bezug auf abweichende Körperpolitiken oder auf den Gegensatz zwischen Krankheit und Wahnsinn) befragt? Dieser dezidiert literarischen Perspektive auf diskursive Ordnungen ist nur durch eine genaue Untersuchung der literarischen Schreibweise auf die Spur zu kommen.

Besonderes methodisches Augenmerk liegt außerdem auf dem, was gemeinhin mit Poetologie bezeichnet ist. Das heißt, leitend für das hier vorgenommene methodische Vorgehen ist die Frage nach der Art und Weise, in der literarisches Erzählen im Akt des Erzählens auch immer etwas über die Weise dieses Erzählens sagt. Die Frage nach der Selbstreferentialität von Texten ist also immer auch berührt. Allerdings versteht sich die Studie nicht als Arbeit zum Thema Selbstreferentialität, sondern geht in ihren Lektüren vielmehr von der theoretischen Annahme aus, dass jede literarische Äußerung in diesem Äußern automatisch etwas über die Darstellungsweise dieser Äußerung mitteilt.

Im Rahmen dreier Lektüren untersucht die vorliegende Studie verschiedene Formen skandalösen Erzählens in deutschsprachigen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts. Auf die Einleitung folgt ein zweites, theoretisches Kapitel, in dem anhand von vier wichtigen Theoretiker*innen des 20. Jahrhunderts, namentlich René Girard, Michail Bachtin, Jacques Derrida und Shoshana Felman, der Skandalbegriff eine theoretische Akzentuierung als paradoxer Stolperstein erfährt. Das in diesem Kapitel entwickelte dynamische Skandal-Konzept ist leitend für die anschließenden literarischen Lektüren, wird aber nicht einfach durchgehend appliziert, sondern immer auf das spezifisch Skandalöse der jeweiligen Texte hin neu befragt. Das dritte Kapitel nähert sich dem skandalösen Erzählen anhand des wohl skandalösesten deutschsprachigen Autors der wilhelminischen Ära. Am Beispiel von Oskar Panizzas Erzählung *Ein skandalöser Fall* (1893) diskutiert das Kapitel den Skandal des hermaphroditischen Körpers im Zusammenspiel der Diskurse Literatur, Religion und Sexualpathologie um 1900. Unter Bezugnahme auf Derridas *Gesetz der Gattung* illustriert das Kapitel, inwiefern die strukturelle Unentscheidbarkeit des Skandals die hierarchische Konstellation zwischen dem abweichenden Körper und den Repräsentant*innen des klerikalen und medizinischen Diskurses destabilisiert. Das vierte Kapitel ist dem österreichischen ‚Musterbeispiel‘ eines Skandalautors gewidmet. Anhand von Thomas Bernhards Roman *Das Kalkwerk* (1970) und seiner Erzählung *Gehen* (1971) untersucht dieses Kapitel zunächst die skandalöse Dimension eines erschöpfenden Erzählverfahrens, um diese dann in Hinblick auf ein skandalöses Sprechen in *Gehen* zu konkretisieren. Unter Bezugnahme auf die Antipsychiatrie und Giorgio Agambens Konzept des ‚stimmlichen Entzugs‘ wird in diesem Kapitel argumentiert, dass sich das skandalöse Erzählen in

einem spezifischen Sprechen artikuliert, das im medizinischen Diskurs als abweichend gilt. Anhand von *Gehen* zeigt sich, dass Bernhards sogenannte ‚Literatur des Sprechens‘ wesentlich durch ein fehlgehendes Sprechen konstituiert ist. Mit der Lektüre von Robert Walsers *Der Spaziergang* (1917) im fünften Kapitel wird gezeigt, dass skandalöses Erzählen nicht an die Notwendigkeit einer Zuschreibung vom Typ ‚Skandalautor‘ oder ‚Skandaltext‘ gebunden ist. Im Gegenteil, Walser Schreiben/Erzählen erweist sich als hochgradig skandalös, wo es eine skandalöse Berührung inszeniert. Anhand von Derridas Parergon-Lektüre wird demonstriert, wie Walsers skandalöses Erzählen den Eindruck schafft, dass die episodische Struktur im *Spaziergang* immer wieder von Einschüben unterbrochen wird, wenn tatsächlich diese vermeintlichen Unterbrechungen umgekehrt den Eindruck eines ‚eigentlichen‘ Erzählten als Illusion produzieren. In den Schlussbetrachtungen wird das Projekt *Skandalöses Erzählen* in Hinblick auf seine einzelnen Untersuchungsergebnisse zusammengefasst und mit einem kurzen Ausblick auf mögliche Anschlussfragen ergänzt.

2. Theorien des Skandals/ Skandalösen

Im Folgenden wird der theoretische Ansatz dieser Arbeit im Kontext der hierfür wichtigsten Theorien des Skandals umrissen und einige für die nachfolgende Untersuchung eines skandalösen Erzählens wesentlichen Aspekte, wie das paradoxe Stolpern, die Exzentrizität, der Selbstbezug und die Verfehlung akzentuiert.²⁵ Die für die Diskussion des Skandals herangezogenen Theoretiker*innen aus dem Umfeld poststrukturalistischer und zum Teil dezidiert dekonstruktiver Theoriebildung fungieren dabei nicht als Paten für ein jeweiliges Skandal-Konzept, das dann entsprechend auf die verschiedenen literarischen Texte angewendet wird. Vielmehr wird in der Zusammenschau der verschiedenen Ansätze ein dynamisches Skandal-Konzept entwickelt, an dem sich die literarischen Analysen dann lediglich orientieren.

2.1. Zum Begriff Skandal/Skandalon

Doch zunächst ein kurzer Blick auf den Begriff des Skandals. Hier wird weder ein Abriss zur Begriffsgeschichte noch eine Darstellung der mannigfaltigen Bedeutungszusammenhänge des Skandals versucht. Das Interesse der

²⁵ Wenngleich keine einschlägigen Skandaltheorien vorliegen, gibt es doch eine rege (literatur)theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Skandals vor allem im Umfeld poststrukturalistischer Ansätze. Die für die vorliegende Untersuchung wichtigsten Debatten werden in diesem Kapitel dargestellt und erfahren eine Akzentuierung in Hinblick auf die Situierung und Profilierung des Ansatzes eines skandalösen Erzählens. Aufgrund der literaturwissenschaftlichen Ausrichtung der vorliegenden Studie finden theoretische Ansätze aus anderen Disziplinen keine oder nur bedingt Berücksichtigung. So sei wegen seiner Bezugnahme auf literarische Gegenstände auf Ari Aduts soziologischen Ansatz verwiesen, wie er ihn etwa in *A Theory of Scandal* (2008) am Beispiel Oscar Wildes konzipiert. Unberücksichtigt bleiben auch jene narratologischen Modelle, die dem Literarischen per se eine skandalöse Dimension einräumen, entweder weil ihm als Reaktion auf vorhandene Wirklichkeiten das Potential zum Tabubruch innewohne oder weil sich Erzählen über widersprüchliche Handlungsstränge generiere, von denen eine die Ebene des Skandalösen, Exzessiven oder Okkulten ist. In dem Argument, alle Literatur sei grundsätzlich (auch) skandalös, geht die Spezifik der jeweiligen Erzählverfahren verloren, mit denen Texte operieren. Darüberhinaus verstärkt sich in diesem allgemeinen Argument der Skandal-Begriff als Normverletzung und Tabubruch. Verwiesen sei hier zum Beispiel auf Jurij M. Lotman (1979), Virgil Nemoianu (1989), Frank Kermode (1989) und Ladenthin (2007).

Auseinandersetzung mit dem Skandal-Begriff liegt nicht auf einer Darstellung der komplexen und zum Teil verwirrenden etymologischen und semasiologischen Zusammenhänge, sondern auf der Fokussierung des für den deutschsprachigen Skandalbegriff charakteristischen inneren Widerspruch, der sich dann konkreter als Strukturmoment der ‚Verfehlung‘ fassen lässt. Im Folgenden wird gezeigt, dass mit dem Merkmal der ‚anstößigen Ambivalenz‘ nicht nur eine mediale Dimension des Skandals als „öffentliches Ärgernis“ bezeichnet, sondern zugleich sein wesentliches Strukturmerkmal bestimmt ist (Blasberg, „Skandal“ 923).²⁶

Die Skandal-Bedeutung „Anstoß, Ärgernis“ (Blasberg, „Skandal“ 923) oder „anstoß-, aufsehenerregendes Vorkommnis“ (Pfeifer 1640) hat über zwei Wege Einzug in den deutschen Sprachgebrauch gefunden. Zum einen als Lehnwort aus dem Französischen und zum anderen durch Luthers Bibelübersetzung. Das griechische *skándalon*, das ursprünglich ein „aufgehängtes oder frei herabhängendes Holz, [eine] Auslösevorrichtung einer Tierfalle [oder ein] losschnellendes Gerät“ also ein Gegenstand der Praxis war, taucht in der Septuaginta (die griechische Übersetzung des Alten Testaments) im übertragenen Sinn als ‚teuflische Versuchung‘ auf (ebd. 1641). In seiner Übersetzung vom Hebräischen ins Griechische erfährt der Begriff, wie Gustav Stählin bemerkt, einen „Übergang aus der Dingwelt in die religiöse Terminologie,“ wenn das Stellholz in der Tierfalle zur Metapher im Sinne von ‚Abfall von Gott‘ wird (*Skandalon* 4). Die Bedeutungsdimension von fallen/die Falle, die in der Verwendung

²⁶ Unter ‚anstößiger Ambivalenz‘ versteht das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* die mehrdeutige oder nicht eindeutige Ausrichtung des Skandals. Zur Struktur des Skandals als ‚öffentliches Ärgernis‘ gehört die Rollenverteilung in Skandalierer, Skandalisierte und interessierte Öffentlichkeit. Wenn diese Triade selbst Teil einer Inszenierung wird, gerät die Rollenverteilung durcheinander und die Rollen werden austauschbar. Es wird dann unklar, wer das eigentliche Opfer des Skandals ist. Dieser Definition zufolge besteht ein Teil der Anstößigkeit des Skandals darin, dass seine Ausrichtung ambivalent ist. Ziel der kurzen Skizzierung des Skandal-Begriffes ist es, anzudeuten, inwiefern sich eine solche anstößige Ambivalenz strukturell lesen lässt und welche Auswirkungen das für die vorliegende Studie hat.

des Begriffes skándalon im Neuen Testament erhalten bleibt,²⁷ taucht auch im außerbiblischen skándalēthron auf, wo es so viel wie „eine durch Fragen gestellte Falle“ bedeutet (Blasberg, „Skandal“ 924). Das griechische skándalon wird im Kirchenlatein zum scandalum, das im 12. Jahrhundert als ‚scandale‘ seinen Weg in die französische Sprache findet. Von hier wird es im 18. Jahrhundert ins Deutsche entlehnt. Im Deutschen Wörterbuch findet sich der Eintrag: „[S]kandal [...] ein ziemlich junges lehnwort (aus franz. scandale, lat. scandalum, gr. σκάνδαλον) [...] die bedeutung ‚lärm‘ ist jünger, früher nur in dem sinne von ‚ärgernisz, schmachvolles aufsehen erregender vorgang‘“ (Grimm). Neben der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts entfaltenden Bedeutung von Skandal als Lärm, die beinahe ausschließlich in der Studentensprache zirkulierte, erwähnt das Wörterbuch den älteren Gebrauch der skándalon/scandalum-Formen im Sinne eines Anstoß erregenden Vorgangs. Der hierfür verwendete Begriff ‚Ärgernisz‘ stammt aus Luthers Bibelübersetzung.

In seiner Übertragung des Alten Testaments in die Volkssprache greift Luther auf den hebräischen Urtext zurück und stößt an den Stellen der skándalon/scandalum-Formen auf zwei hebräische Wörter, die, so heißt es im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*,

völlig verschiedene Dinge bezeichnen: *môquesch* (abgeleitet vom Verbstamm *jakasch*) und *mikschól* (von *kaschal*). *Jakasch* bedeutet ursprünglich <zu-oder niederschlagen>, später dann <in der Falle fangen>. *Kaschal* heißt <straucheln>, <stolpern>, das Substantiv läßt sich entsprechend mit <Hindernis auf dem Weg>,

²⁷ Gustav Stählin weist in seiner historischen Untersuchung des Skandalon-Begriffes mehrfach darauf hin, dass die „Blüte des Begriffs in die Zeit des Neuen Testaments [fällt],“ wo er in „naher Verbindung zu den entscheidenden Wirklichkeiten des Neuen Testaments, zu Christus und Kreuz, zu Gottesherrschaft und Eschatologie [und] zum Wort“ steht (*Skandalon* 3). Diese enge Verbindung zwischen der christlichen Heilsgeschichte und dem Begriff des Skandals wird für René Girards Theorie des mimetischen Begehrens und seiner Konzipierung des biblischen *Skandalon* als unausweichlichem *stumbling block* zur entscheidenden Grundlage. Daran anschließend versteht David McCracken sogar Jesus selbst als einen solchen Skandal und argumentiert „that Gospel stories are inherently scandalous“ (*The Scandal of the Gospels* ix).

<Anstoß> übersetzen. Auf den Gottesglauben übertragen, vereinen sich beide Wörter in ihrer metaphorischen Bedeutung: «Anlaß des Unheils, Ursache des Verderbens» (Blasberg, „Skandal“ 925).

Die beiden Einzelbedeutungen des Stolperns/Strauchelns und des Fallens/Fangens verdichten sich in der Übertragung in den biblischen Kontext zu einer gemeinsamen sinnbildlichen Bedeutung vom ‚Stein des Anstoßes‘. Für diese Bedeutung wählt Luther den volkssprachigen Ausdruck ‚Ärgernis‘ oder ‚Anstoß‘.²⁸ Wo Luther für seine Übersetzung auf zwei hebräische Wörter mit verschiedenen Bedeutungen zurückgreift und diese zu einer gemeinsamen Bedeutung zusammenführt, deutet sich die skandalöse Dimension des deutschen Skandal-Begriffes an. Luthers Übertragung der griechisch-lateinischen Formen beruht auf dem Anstoß von zwei Begriffen zu einer gemeinsamen Bedeutung.

Diese Ambivalenz lässt sich noch zuspitzen. Es ließe sich nämlich fragen inwiefern die beiden ‚völlig verschiedenen‘ Begriffe, die hier zu einer gemeinsamen Bedeutung zusammengeführt werden, eigentlich sogar zwei sich ausschließende Prädikate artikulieren. Während *mikschôl/kaschal* in der Bedeutung von ‚straucheln,‘ ‚stolpern,‘ ‚anstoßen‘ die eigentliche Bewegung des Fallens markiert, stellt umgekehrt *môquesch/jakasch* in der Bedeutung von ‚niederschlagen‘ oder ‚in der Fall fangen‘ jenes das Fallen erst provozierende Moment dar. Insofern auslösendes und ausgelöstes Moment in einem gemeinsamen Begriff zusammengezwungen werden, radikalisiert sich die dem Skandal-Begriff inhärente Ambivalenz zum strukturellen Widerspruch. Der volkssprachliche Skandal-Begriff ‚Ärgernis/Anstoß‘ ist nicht bestimmt durch das

²⁸ Offenbar war der Terminus ‚Ärgernis‘ in der Volkssprache eher „unüblich“ (Blasberg, „Skandal“ 925). Auf die philologischen Schwierigkeiten dieses ‚ungeeigneten‘ Begriffes geht Stählin in seiner Studie etwas genauer ein (*Skandalon* 8).

Nebeneinander zweier unterschiedlicher, sondern durch den Zusammenstoß zweier im Grunde unvereinbarer, weil widersprüchlicher Bedeutungen.

Insofern der deutsche Skandal-Begriff aus dem Zusammenstoß zweier entgegengesetzter Begriffe entsteht, bezeichnet er exakt jene Bewegung, die er vollzieht. In diesem Sinne stellt der Skandal nicht (nur) einen ‚Stein des Anstoßes‘ für andere, sondern – und dies ist der entscheidende Punkt für die weitere Untersuchung – für sich selbst dar. Die eingangs erwähnte ‚anstößige Ambivalenz‘ des Skandals (Blasberg) wirkt nicht nur nach ‚Außen‘, sondern auch nach ‚Innen‘ und wird deutlich anhand des inhärenten Widerspruchs. Dort wo (sich) der Skandal buchstäblich an sich selbst stößt, wird er sich selbst zum ‚Stein des Anstoßes‘, oder, um das Vokabular der im Folgenden diskutierten Skandal-Theorien aufzurufen, zum Hindernis. In der folgenden Darstellung der theoretischen Positionen findet diese Dimension des skandalösen Selbstbezugs, die sich bereits bei einem kursorischen Blick in die Begriffsgeschichte des deutschsprachigen Skandals andeutet, ihre Akzentuierung und jeweilige Konturierung. Relevant für eine Untersuchung des skandalösen Erzählens ist dieser Selbstbezug deshalb, weil er verstehen hilft, inwieweit das Skandalöse, das sich in den Texten von Panizza, Bernhard und Walser geltend macht, nicht das (passive) Ergebnis einer vom Autor ausgelösten Provokation, sondern selbst Träger der Handlung ist.

2.2. Der Skandal als Stolperstein/*stumbling block*: René Girard

René Girards Konzept des Skandals als Stolperstein/*stumbling block*, wie er es vor allem in *Things Hidden Since the Foundation of the World* und *I see Satan Fall like Lightning* entwickelt, ist für die Analyse eines skandalösen Erzählens relevant, weil sich

die Aspekte der Reziprozität, der Ansteckung und der Selbstbezüglichkeit für ein narratives Verfahren der skandalösen Stolperbewegung fruchtbar machen lassen.

Girards Skandal-Konzept ist ohne Bezug auf sein Konzept des mimetischen Begehrens nicht zu verstehen. Das mimetische Begehren ist neben der Sündenbock-Theorie Girards wichtigstes Konzept, das eine Schlüsselrolle in seinem Denken der Gewalt und den Möglichkeiten ihrer Vermeidung einnimmt.²⁹ Girard entwickelt das mimetische Begehren anhand des Neuen Testaments, das er vor der Folie des zehnten Gebotes einer Relektüre unterzieht. Ausgehend von seiner Lesart des zehnten Gebotes, wonach nicht ein spezifisches, sondern jedwedes Begehren verboten ist, argumentiert Girard, dass sich Begehren (als verbotenes) immer auf das vom Nachbarn Begehrte richtet. Weil das verbotene und dennoch begehrte Objekt bereits dem Nachbarn gehört, ist der Nachbar verantwortlich für das Begehren des Dritten.³⁰ Diese triadische Konstellation (Begehren/Nachbar/Begehren) stellt die Grundlage für das mimetische Begehren dar, das Girard in die Formel „our neighbor is the model for our desire“ fasst (*I see Satan fall like Lightning* 10). Girard zufolge ist (das verbotene) Begehren weder subjektiv noch objektiv, sondern immer gebunden an eine dritte Instanz – eben den Nachbarn. Den entscheidenden Aspekt dieses Begehrens macht seine Reziprozität aus, denn das Begehren des vom Nachbarn Begehrten richtet dessen Begehren neu aus, m.a.W. beehrt wird immer das, was bereits beehrt wird. Dieses „principle of

²⁹ „The principle source of violence between human beings is mimetic rivalry resulting from imitation of a model who becomes a rival or of a rival who becomes a model“ (Girard, *I see Satan fall like Lightning* 11).

³⁰ „All individuals are naturally inclined to desire what their neighbors possess, or to desire what their neighbors even simply desire, this means that rivalry exists at the very heart of human social relations. [...] One always desires whatever belongs to that one, the neighbor. Since the object we should not desire and nevertheless do desire always belong to the neighbor, it is clearly the neighbor who renders them desirable“ (ebd. 8f.)

reciprocal escalation' bildet in einer endlosen Spirale die Ursache von Rivalität und Gewalt (ebd. 9).³¹

Girards Konzept des mimetischen Begehrens/der mimetischen Rivalität ist die Grundlage für seine Definition des Skandals als Stolperstein/*stumbling block*.

Diejenigen Stellen im Neuen Testament, an denen er das mimetische Begehren und entsprechend die mimetische Rivalität herausarbeitet, sind mit dem griechischen Nomen *skándalon* sowie dem Verb *skandalizein* markiert. Diesen Bezug zwischen mimetischem Begehren/mimetischer Rivalität und dem skandalösen Stolpern illustriert er anhand eines Bildes: „The Greek word *skandalizein* comes from a verb that means “to limp”. What does a lame person resemble? To someone following a person limping it appears that the person continually collides with his or her own shadow” (ebd. 16).³²

Anhand des Bildes eines mit seinem Schatten in Konflikt stehenden Humpelnden lassen sich bereits die beiden wichtigsten Charakteristika von Girards Skandal als *stumbling block* erkennen: Unausweichlichkeit und Ansteckung.³³ Den beiden

³¹ „The object I desire in envious imitation of my neighbor is one he intends to keep for himself, to reserve for her own use [...]. My desire will be thwarted, but in place of accepting this [...], my desire will [...] become even more intense in imitating the desire of its model. [...] If no opposition initially comes from him or her, it soon will, for imitation of the neighbor's desire engenders rivalry, rivalry in turn engenders imitation. The appearance of a rival seems to validate the desire [...]. In imitating my rival's desire I give him the impression that he has good reason to desire what he desires [...] and so the intensity of his desire keeps increasing” (Girard, *I see Satan fall like Lightning* 10). Was diese Bewegung für die vorliegende Studie interessant macht, ist die Frage der Referenz. Das Begehren richtet sich nicht auf den Nachbarn oder auf das vom Nachbarn Begehrte (das sogenannte Objekt), sondern auf den Akt des Begehrens des Nachbarn. Was das Begehren demnach zur Referenz hat, ist immer das Begehren. Diese referentielle Struktur, bei der sich Begehren an Begehren richtet, erinnert an die Struktur der Digression der Digression, wie sie Samuel Frederick in seiner Walser-Studie entwickelt. Im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit wird diese Bewegung genauer besprochen.

³² Eine etwas konkretere Herleitung des griechischen Verbes *skandalizein*, die die Verbindung zwischen Humpeln und Stolpern stärker akzentuiert und damit deutlicher auf den Moment des skandalösen Selbstbezugs verweist, bietet Girard an anderer Stelle unter Rekurs auf Francisco Zorell: „*Skandalon* is usually translated as ‘scandal’, ‘obstacle’, ‘stumbling block’, or ‘snare’ lying in wait. The word, with its derivative *skandalizo* (‘to cause scandal’) comes from the root *skadzo*, which means ‘I limp’” (*Things Hidden* 416).

³³ Das Schatten-Motiv spielt sowohl in theoretischen und philosophischen Texten vor allem des 20. Jahrhunderts als aber auch in literarischen Texten, zumal in jenen, die in der vorliegenden Studie

Protagonisten dieser eigentümlichen Szenerie ist es unmöglich, sich des anderen zu entledigen, sie können den wechselseitigen Anstößen nicht entfliehen. Die Unausweichlichkeit dieser Kollision ist eng verbunden mit ihrer Ansteckung. Jeder Anstoß provoziert unermüdlich weitere Anstöße. Der Skandal ist, so Girard,

not one of those ordinary obstacles that we avoid easily after we run into it the first time, but a paradoxical obstacle that is almost impossible to avoid: the more this obstacle, or scandal, repels us, the more it attracts us. Those who are scandalized put all the more ardor in injuring themselves against it because they were injured there before (*I see Satan fall like Lightning* 16).³⁴

Der Skandal ist kein gewöhnliches Hindernis, das umrundet werden kann, sondern eine paradoxe Falle (ganz im Sinne der Bedeutung von skándalon als Tierfalle), die desto attraktiver, und das heißt unentrinnbarer, wird, je stärker sie abstößt. Rückübersetzt in das Bild vom Humpelnden und seinem Schatten heißt das: mit jedem Schritt, den der Humpelnde geht, oder besser noch, mit jedem Schritt, den er nicht geht, hat sich der Anstoß mit dem Schatten bereits vollzogen. Die sich aus dem unaufhörlichen Anstoßen beider ergebende Pendelbewegung treibt sich solange selbst voran, wie sich das Geflecht aus Humpelndem und Schatten bewegt. Das Aussteigen einer der beiden Protagonisten aus der sich selbst ansteckenden Skandal-Spirale ist unmöglich: „If nothing stops it, the spiral has to lead to a series of acts of vengeance in a perfect fusion of violence and contagion” (ebd.). Die Spirale des mimetischen Begehrens produziert unablässig ihre

untersucht werden, keine unwichtige Rolle. Bemerkenswerterweise taucht dabei die Verbindung von Schatten und Skandal besonders häufig auf. Die wahrscheinlich deutlichste Analogie zu dem Bild des mit seinem Schatten Kollidierenden stellt Nietzsches *Der Wanderer und sein Schatten* dar, aber auch Foucault beschreibt die Protagonistin in Oskar Panizzas Adaption des skandalösen Barbin-Falles als ‚reines Schattenwesen‘, Felmans Studie zum Performativen setzt – unter Rekurs auf Nietzsche – mit dem aufklärerischen Gegensatz von Licht und Schatten ein, wobei sie versichert, dass es ihr vornehmlich um ‚the exploration of these shadows‘ geht (*Scandal* 3). In Derridas Lektüre des Inzestverbotes hört der Skandal unter bestimmten Bedingungen auf ‚nucleus of opacity‘ zu sein („Structure, Sign and Play“ 283).³⁴ Diese beiden Dimensionen von Ansteckung und Unentrinnbarkeit fasst Girard an anderer Stelle noch einmal bündig zusammen: „Taken individually, human beings are not necessarily given over to mimetic rivalries, but by virtue of the great number of individuals they contain, human communities cannot escape them. When the first scandal occurs, it gives birth to others, and the result is *mimetic crises*, which spread without ceasing and become worse and worse” (*I see Satan fall like Lightning* 18).

eigenen Stolpersteine. Jeder Versuch, dieser Spirale zu entkommen, führt nur immer tiefer hinein.³⁵

Girards *stumbling block* ist ein Hindernis, dem – einmal darüber gestolpert – nicht nur nicht zu entkommen ist, sondern das sich aufgrund seiner infektiösen Struktur auch selbst nicht entkommen kann. Der skandalöse Stolperstein provoziert ein unablässiges Stolpern und Fallen – ein sich selbst in die Falle gehen. Girard betont, dass es innerhalb der Skandal-Spirale keine Unbeteiligten gibt. Der Skandal ist „always a relationship of doubles, and the distinction between the person provoking the scandal and the person undergoing it will always tend to vanish; the passive object of scandal becomes an agent of it and contributes to its diffusion (Girard, *Things Hidden* 418).

So sehr der Skandal kein Hindernis ist, das in einem einmaligen Akt umschifft werden kann, so wenig ist er eindimensional. Er wirkt nicht nur in eine Richtung, sondern operiert in einer ansteckenden Pendelbewegung derart, dass alle am Skandal Beteiligten zu Agenten werden. Die wechselseitige Ansteckung befördert nicht nur die Skandal-Spirale, sondern problematisiert zudem die Opposition zwischen Auslöser einerseits und Skandal-Opfer andererseits. Der Gegensatz zwischen sogenannten

³⁵ Das mimetische Begehren/die mimetische Rivalität ist in Girards Argumentation ein solch paradoxes Skandal-Gebilde. Nicht nur intensivieren sich die jeweiligen Begehren wechselseitig, aus dieser Spirale ist auch kein Entkommen. In den meisten Fällen, so argumentiert Girard, ist es unmöglich, das Begehren auf das (bereits) vom Nachbarn Begehrte zu unterdrücken. Auf dieses (sich auf das ‚ursprünglich‘ Begehrte ausgerichtete) Begehren reagiert der Nachbar umgekehrt mit einem an dem Begehren auf das (‚ursprünglich‘) Begehrte orientierten noch stärkeren Begehren. Jede Ablehnung (im Falle des Besitzanspruches des Nachbarn), jedes Abprallen (im Falle der Kollision mit dem Schatten) führt paradoxerweise zu einer immer stärkeren Imitation (mimetisches Begehren/mimetische Rivalität). Freilich unterscheidet sich Girards Mimesis-Begriff insofern von dem traditionellen als hier in keiner Weise die Interpretation von Wirklichkeit zur Debatte steht, sondern die Ausrichtung des eigenen Begehrens am Begehren des Anderen: „Scandal always implies a mutual reinforcement between desire and indignation through a process of feedback in the interplay of mimetic interferences. The scandalous would not be scandalous if it did not form an irresistible and impossible example, offering itself for imitation, as both model and anti-model at the same time (Girard, *Things Hidden* 426). Zum Mimesis-Begriff bei Girard vgl. Brötz (2015).

Skandalierern und Skandalisierten, der sich durch ein Verständnis des Skandals als Mittel zu Kritik verschärft, wird in Girards Konzept herausgefordert.

Um die erzähltheoretischen Implikationen des Stolperstein/*stumbling block*-Konzepts zu verdeutlichen, sei erneut das Bild des mit seinem Schatten kollidierenden Humpelnden heranzitiert: Das Verhältnis zwischen Humpelndem und (seinem) Schatten findet seine literaturtheoretisch gewendete Analogie in dem Verhältnis zwischen Text und (seiner) Poetologie. Analog zu der wechselseitigen Kollision von Humpelndem und Schatten, die auf der Untrennbarkeit beider basiert, stoßen Text und Textverfahren unter bestimmten Bedingungen derart aneinander, dass sie sich gegenseitig zum Ärgernis, sprich zum Stolperstein werden. Diejenige Perspektive, aus der Humpelnder/Schatten sowie Text/Poetologie eine skandalöse Operation vollziehen, ist die der Beobachtung, m.a.W. die der Lektüre. Wenngleich das Verhältnis zwischen Text und seinen narrativen Verfahren keines der mimetischen Rivalität ist, hilft Girards Konzept, bestimmte textuelle Dynamiken wechselseitiger Ansteckung und reziproker Provokation als skandalös zu verstehen – jene nämlich, bei denen Texte ihre eigenen Stolpersteine generieren.

Obwohl Girards Skandal-Konzept die Grenze zwischen Skandal-Auslöser und Ziel des Skandals problematisiert und die skandalöse Bewegung als selbstbezügliche Pendelbewegung installiert, kommt er um das philosophische Problem des ‚Ersten‘ nicht herum. Es muss jemanden geben die/der den ersten Skandal auslöst. Die Frage nach der letzten Instanz verweist bei Girard immer auf den Menschen: „Scandal always arrives through humans, and it always affects other humans“ (*Things Hidden* 424). Girards Skandal-Konzept begreift den Skandal als ansteckenden Stolperstein, braucht aber den

Menschen als Zentrum. Ohne den Menschen gibt es keinen Skandal. Wie lässt sich von hier aus ein skandalöses Erzählen denken, dass weder eine stabile Subjekt-Position noch ein Ursprungs-Denken, also keine Autor-Instanz bemüht, sondern das Skandalöse direkt auf der Ebene der literarischen Darstellung zu verorten sucht? Für das Denken des Skandals als Phänomen ohne Zentrum lohnt ein Blick auf Bachtins Theorie des karnevalistischen Skandals.

2.3. Der karnevalistische Skandal: Michail Bachtin

Weil Skandalszenen im Werk Dostojewskis eine zentrale Rolle spielen, widmet ihnen Michail Bachtin in seiner Studie zur Poetik Dostojewskis ein ganzes Kapitel. In dem Kapitel zu den Gattungsspezifika diskutiert Bachtin anhand von Skandalszenen in späten Texten Dostojewskis das Problem der Karnevalisierung. Für die vorliegende Studie ist weder die Geschichte der europäischen Karnevalstradition noch die Frage nach Dostojewskis Zugehörigkeit zu dieser Tradition interessant, sondern das an diesen Skandalszenen entwickelte Konzept der karnevalistischen Skandalszene.³⁶

Bachtin betont, wie wichtig Skandalszenen im Werk Dostojewskis sind und bringt sie in Zusammenhang mit der antiken Gattung der menippeischen Satire, in der Skandalszenen eine so wichtige Rolle spielten, dass man beinahe behaupten könne „that in the menippea new artistic categories of the scandalous and eccentric emerge“

³⁶ Jüngst hat Dunja Brötz (2015) eine Analyse der Skandalszenen im Werk Dostojewskis unter Rückgriff auf Bachtins karnevalistisches Skandalkonzept vorgelegt. Brötz bestimmt den karnevalistischen Skandal mit Bachtin als eine Form des Skandals, die unter besonderen karnevalesken Umständen entsteht, etwa wenn „eine größere Personengruppe Zeuge skandalöser Ereignisse wird“ (*Dostojewski* 179). Brötz interessiert vor allem, welche Szenen im *Idioten* als eben solche karnevalistischen Skandalszenen im Sinne Bachtins bezeichnet werden können, weshalb sie die Frage danach, was ein Skandal bei Bachtin überhaupt ist, nicht stellt. Um gerade diesen Einsatz des karnevalistischen Skandalkonzepts geht es aber in der vorliegenden Studie.

(*Problems* 117).³⁷ Die Rolle des Skandals in der antiken Gattung der Menippee

bestimmt Bachtin wie folgt:

Very characteristic for the menippea are scandal scenes, eccentric behavior, inappropriate speeches and performances, that is, all sorts of violations of the generally accepted and customary course of events and the established norms of behavior and etiquette, including manners of speech. [...] Scandals and eccentrics destroy the epic and tragic wholeness of the world, they make a breach in the stable, normal (“seemly”) course of human affairs and events, they free human behavior from the norms and motivations that predetermine it. (*Problems* 117)

Bachtin zufolge kommt dem Skandal in der Menippee die Rolle einer fundamentalen Erschütterung der etablierten Ordnung der Welt zu. Der menippeische Skandal unterscheidet sich von anderen gattungsspezifischen Formen der Unruhestiftung – etwa der Prügelei in der Komödie oder der tragischen Katastrophe – radikal dadurch, dass er Normen und Gesetze nicht einfach verletzt, sondern in ihrer stabilitätsstiftenden Ganzheit zerstört. In der Menippee, so Bachtin, haben Skandale und Exzentrizität eine befreiende Kraft. In ihrer Funktion als Bruch mit den normativen Beschränkungen weltlicher Ordnungen markieren Skandale und Exzentrizität die antike Menippee als karnevalistische Gattung oder bestimmen zumindest ihren karnevalistischen Charakter.³⁸

³⁷ Bachtin widmet der menippeischen Satire (kurz: Menippee), einer Sonderform innerhalb jenes antiken Gattungsgemisches, in dem Ernsthafte und Komisches miteinander verwoben sind, einer intensiven Analyse. Wo er auf die Zusammenhänge zwischen der antiken Menippee und Dostojewskis Werk zu sprechen kommt, betont er, dass dieser die Gattungsspezifika der Menippee nicht einfach wiederholt, sondern um die Dimension der Polyphonie entscheidend erweitert (*Problems* 112ff.)

³⁸ Im Rahmen seiner nicht unumstrittenen Zuordnung von Dostojewskis Werk zur Gattungstradition des karnevalistischen Romans, ist Bachtins Darstellung der europäischen Karnevalstradition kritisiert worden, zum Beispiel bei Brötz (2015). Für die Skizzierung des karnevalistischen Skandal-Begriffs sind weder die Karnevalstradition noch im Grunde Bachtins Ausführungen zum Karneval relevant, weil nicht die Darstellung des Skandals als karnevalistisch, sondern die spezifische Akzentuierung von Bachtins Skandal-Begriff als exzentrisch zur Diskussion steht. Auf zwei Charakteristika des Karnevals bei Bachtin sei dennoch kurz verwiesen: die verkehrte Welt und die Exzentrizität. Bachtin beschreibt den Karneval als „pageant without footlights and without the division into performers and spectators. [...] Because carnivalistic life drawn out of its usual rut, it is to some extent “life turned inside out,” “the reversed side of the world” (*Problems* 12). Als auf den Kopf gestellte Welt, die nicht mehr in ihren gewöhnlichen Bahnen verläuft, ist das karnevalistische Leben außerhalb dieser gewöhnlichen Welt situiert. Die Verortung im Außerhalb ist der erste Zug des Karnevalistischen, der für die Konzeption des

Es ist genau diese Konstellation von Skandal, Exzentrizität und Karneval, an der sich Bachtins Konzeption des karnevalistischen Skandals orientiert und die zugleich eine entscheidende Verschiebung erfährt. Während in der Menippe Skandal und Exzentrizität der Gattung einen karnevalistischen Zug verleihen, ist Bachtins karnevalistischer Skandal umgekehrt durch Exzentrizität charakterisiert, m.a.W. er ist wesentlich exzentrisch.

Die Verschränkung von Skandal und Karneval zeigt sich sicher auch in der Aufnahme von karnevalistischen Elementen in die Skandalszene. So ist laut Bachtin zum Beispiel die skandalöse Erniedrigungsszene des Fürsten in *Onkelchens Traum* in ihrer Aufzählung der Zerstückelung des Körpers eine typische „carnival anatomy“ (*Problems* 162). Viel entscheidender aber ist, dass der karnevalistische Zug zur strukturellen Komponente des Skandals wird, nämlich dort, wo dieser sich als exzentrisch erweist, m.a.W. wo er a-zentrisch, also außerhalb eines Zentrums oder der etablierten Ordnung verläuft. Als Phänomen der Grenzüberschreitung, so bestimmt Mireille Tabah das Karnevaleske bei Bachtin, „unterwandert das Karnevaleske [...] den Binarismus des westlichen Denkens“ (Tabah, „Wandern und Unterwandern“ 223). Bachtin beschreibt die Karnevalisierung einer Skandalszene in Dostojewskis Erzählung *Der Spieler* wie folgt:

It portrays, first of all, the life of “Russians abroad,” a special category of people

karnevalistischen Skandals von Bedeutung sein wird. Der zweite damit eng im Zusammenhang stehende ist der Moment der Exzentrizität. Weil die karnevalistische Welt eine Welt jenseits ihrer gewöhnlichen Bahnen ist, fördert sie unangemessenes und exzentrisches Verhalten, das seinerseits Ausdruck einer Befreiung ist: „The behavior, gesture, and discourse of a person [in the carnivalistic world] are freed from the authority of all hierarchical positions [...], and thus from the vantage point of noncarnival life become eccentric and inappropriate. *Eccentricity* is a special category of the carnival sense of the world [...]” (123). Exzentrizität ist wesentliches Charakteristikum der karnevalistischen Welt, weil in dieser Welt eine Befreiung von beschränkenden Normen und unterdrückenden Hierarchien möglich wird. In diesem Sinne ist Exzentrizität ein normativer Begriff der Unangemessenheit. Wie zu zeigen sein wird, lässt sich das Exzentrische überdies aber auch als Dimension des Skandalösen lesen.

that attracted Dostoevsky's interest. These are people cut off from their native land and folk, whose life ceases to be determined by the norms of people living in their own country; their behavior is no longer regulated by that position which they had occupied in their homeland, they are not fastened down to their environment. The General, the tutor in the General's house (the hero of the tale) [...] and all the others [...] make up a sort of *carnival collective*, which seems to a certain extent itself outside the norms and order of ordinary life. Their behavior and their relationships with one another become unusual, eccentric, and scandalous (they live constantly in an atmosphere of scandal). (*Problems* 171)

Für den karnevalistischen Skandal ist entscheidend, dass er sich (erst) dort etabliert, wo sich die ‚special category of people‘ niederlässt, nämlich außerhalb der Ordnung ihrer Heimat. Als karnevalistisches Kollektiv zeichnet sich diese Gruppe dadurch aus, dass sie in einem gewissen Sinne jenseits von etablierten Normen und Grenzen existiert. Dort, und nur dort, kommt es zu einem ungewöhnlichen, exzentrischen und skandalösen Verhalten.³⁹ Bachtins karnevalistischer Skandal ist kein direkter Bruch mit der Norm, sondern er befindet sich jenseits dieser Norm, mit der er dennoch in Beziehung steht (die Menschengruppe kommt von diesseits jener Grenze). Scheint es hier noch, als sei Exzentrizität eine Begleiterscheinung oder ein Charakteristikum der Skandalszene, wird in einer anderen Lektüre Bachtins deutlich, dass das Exzentrische eine wesentliche, wenn nicht die entscheidende Dimension des karnevalistischen Skandals ausmacht. Wo er argumentiert, dass Dostojewski seine Handlungsräume vom Zentrum an die Ränder verlagert, formuliert Bachtin indirekt auch eine Topographie des karnevalistischen Skandals:

Action in Dostoevsky's works occurs primarily at these "points" [the stairway, the threshold, the foyer, the landing]. The interior spaces of a house or of rooms, spaces distant from the boundaries, that is from the threshold, are almost never

³⁹ Auffällig an der Beschreibung der Szene ist auch die Phrase ‚become eccentric and scandalous‘, weil sie suggeriert, dass das Verhalten der Menschengruppe jenseits der etablierten Ordnung nicht per se skandalös ist, sondern es erst wird. Hier klingt ein Moment des Mangels oder der Verwahrlosung an, als dessen Effekt das Skandalöse erscheint. Die Verbindung von Verwahrlosung und Skandal wird zum strukturellen Ausgangspunkt für das Walser-Kapitel der vorliegenden Arbeit.

used by Dostoevsky, except of course for scenes of scandals and decrownings, when interior space (the drawing room or the hall) becomes a substitute for the public square. Dostoevsky "leaps over" all that is comfortably habitable, well-arranged and stable, all that is far from the threshold, because the life that he portrays does not take place in that sort of space. (*Problems* 169)

Laut Bachtin ist die Raumordnung der Handlungen in Dostojewskijs Romanen von einer ‚Karnevalslogik‘ der verkehrten Welt bestimmt. Die Handlungen finden nicht (mehr) in Innenräumen, sondern auf Plätzen oder in Schwellenräumen verschiedenster Art statt, wie etwa auf Türschwellen, in Vorzimmern oder in Fluren. Schwellen und Grenzen werden zu den “fundamental “points” of action in the novel” (ebd. 170). Diese Topographie kennt nur eine Ausnahme – die Skandalszene. Skandalszenen sind die einzigen Szenen, die sich nicht an den Schwellen und Grenzen, sondern, von diesen entfernt, im Innern der Häuser abspielen. In dieser verkehrten Welt, in der die Romanhandlungen auf den Grenzen und die Ausnahmesituationen im Innern stattfinden, situiert sich der Skandal wie schon in dem obigen Beispiel jenseits der Grenzen.

Hier zeigt sich der exzentrische Charakter von Bachtins karnevalistischem Skandal. Exzentrisch ist er nicht allein deshalb, weil er außerhalb der Grenze ist, weil er sich “outside the normal, seemly world” situiert, sondern weil er a-zentrisch, das heißt ohne Bezug auf ein Zentrum, operiert (McCracken 141). Paradoxerweise – wie schon bei Girard haftet dem Skandal bei Bachtin ein paradoxer Zug an – operiert der Skandal gerade deshalb exzentrisch/a-zentrisch, weil er sich im Zentrum, das heißt im Innern der Häuser befindet. Trotz oder gerade aufgrund dieser Situierung des Skandals in den Innenräumen, kommt ihm nämlich keine zentrale Rolle in Bezug auf das Handlungsgeschehen zu. Im Gegenteil: Von dem eigentlichen Geschehen in ‚einiger Entfernung‘ abgeschnitten, ereignen sich die Skandalszenen jenseits der Romanhandlung (auf die sie sich freilich trotzdem beziehen). Auf diese Weise verortet

sich der Skandal gleichermaßen im Innen (der Häuser) wie im Außen (des Handlungsgeschehens). In seiner Exzentrizität verletzt der Skandal nicht jene Grenzen, an und auf denen sich die Handlung abspielt, sondern er unterwandert den Gegensatz zwischen Innen und Außen, m.a.W. gerade in seiner Ausnahmeposition problematisiert der Skandal diejenige Grenze, die ihn als Ausnahme markiert.

Bei Bachtin ist der Skandal nicht die Überschreitung oder Verletzung einer Grenze, sondern das, was sich jenseits dieser Grenze entwickelt. Karnevalistisch ist dieser Skandal nicht allein aufgrund seiner Inszenierung im öffentlichen Raum und unter Bezugnahme auf größere Menschengruppen, sondern – strukturell gesprochen – wegen seiner exzentrischen Konstitution. Der Skandal ist strukturell exzentrisch, weil seine Verortung im Außerhalb nicht in einem Gegensatz zu einem Innerhalb steht, sondern weil er als exzentrischer genau diese Innen/Außen-Grenze problematisiert.

Mit Bachtin trägt sich die Exzentrizität des Karnevalischen in den Skandal ein, insofern der Skandal hier als ein Phänomen auftaucht, das jeden eindeutigen Bezug auf einen Ursprung oder ein Zentrum suspendiert. Diese exzentrische Beschaffenheit des Skandals bringt seinen paradoxen Zug hervor, der sich dort zeigt, wo der Skandal zugleich im Innen wie im Außen zirkuliert. Die subversive Kraft des paradoxen Skandals, mit der hier die Innen/Außen-Grenze problematisiert wird, richtet sich bei Bachtin allerdings nicht in letzter Konsequenz auf den Skandal selbst, was auch damit zusammenhängt, dass Bachtin weder hier noch anderswo ein dezidiertes Skandal-Konzept vorlegt. Für ein skandalöses Erzählverfahren ist dieser Selbstbezug allerdings unerlässlich, insofern skandalöses Erzählen nicht (nur) vom Skandal erzählt, sondern der Modus, in dem es das tut, selbst skandalös ist. Dieser radikale Selbstbezug, mit dem der

Skandal in seiner paradoxen Anlage nicht nur normative Grenzen (außerhalb seiner selbst), sondern in letzter Konsequenz auch sich selbst dekonstruiert, findet sich bei Jacques Derrida.

2.4. Paradoxe Selbstbezug: Jacques Derrida

Verortet sich der Skandal bei Bachtin auf den ersten Blick außerhalb der Norm, ist er bei Derrida scheinbar im Innern situiert. Von dort aus entfaltet er seine Kraft als Teil einer kritischen Sprache und wird dadurch zu einer Sprache der Kritik.

In *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences* unterzieht Derrida das Inzestverbot einer dekonstruktiven Lektüre und diskutiert dabei implizit auch die Frage nach dem Skandalösen am Skandal. Wie das dem Text zur Seite gestellt Montaigne-Zitat bereits andeutet, kreist *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences* um das Problem der Interpretation – genauer, um die Interpretationen der Interpretation.⁴⁰ Anhand des Diskurses um die sogenannten Wissenschaften vom Menschen, mit Fokus auf die Ethnologie, stellt Derrida zwei sich widersprechende

⁴⁰ Das dem Text voran/zur Seite (die Platzierung des Zitates ist je nach Übersetzung verschieden) gestellte Zitat von Montaigne lautet: „Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses“ (Derrida, „Structure“ 409). Das Zitat formuliert bereits das Problem, dem sich Derridas an Nietzsches geschultes Denken immer wieder zuwendet: die Frage der Darstellung. Montaignes Appell an die Notwendigkeit, sich den Interpretationen der Interpretationen statt den Interpretationen der Dinge zu widmen, stellt nicht, auch wenn es so scheint, zwei mögliche Gegenstände von Interpretation zur Wahl (ontologische Tatsachen einerseits und die Interpretation von deren Deutungen andererseits), sondern problematisiert gerade einen solchen Gegensatz. Das Zitat plädiert nicht dafür, dass die Interpretation von Interpretationen der bedeutendere Gegenstand wäre, sondern in gewissem Sinne der einzige. Denn die sogenannten ‚Dinge‘, die es zu interpretieren gilt, sind ihrerseits bereits Interpretationen. Montaignes Zitat deutet bereits an, was Nietzsche explizit formulieren wird: „[...] und die ganze Geschichte eines ‚Dings‘, eines Organs, eines Brauchs kann dergestalt eine fortgesetzte Zeichen-Kette von immer neuen *Interpretationen* und Zurechtmachungen sein, deren Ursachen selbst unter sich nicht im Zusammenhange zu sein brauchen, vielmehr unter Umständen sich bloss zufällig hinter einander folgen und ablösen“ („Genealogie“ 314). Interpretation ist immer schon an die Frage der Darstellung gebunden, denn es gibt keine Interpretation, die nicht immer schon Interpretation einer bestimmten Darstellung wäre. Interpretation ist damit, bei Montaigne wie bei Derrida, Vor-Stellung und damit immer auch Darstellung (im Sinne einer Schaffung) von Welt.

Interpretationsweisen der Interpretation vor. Während die eine nach stabilen Referenzen wie Ursprung und Wahrheit sucht, operiert die andere dezentral, das heißt unter Verabschiedung von Ursprung, Präsenz und Zentrum.

Eine solche dezentrale Interpretation illustriert Derrida ausgerechnet an dem Vorgehen des Strukturalisten Lévi-Strauss.⁴¹ Derrida argumentiert, dass Lévi-Strauss in dem Streben, ein bestimmtes Wissen über den Menschen zu konsolidieren, die Notwendigkeit bestimmter Gegensätze akzeptieren muss, dabei aber zugleich die Unmöglichkeit erkennt, diese Gegensätze aufrechtzuerhalten. Derrida beschreibt das spezifische Vorgehen von Lévi-Strauss als dezentral, weil es unter Verzicht der Bezugnahme auf ein Zentrum operiert.⁴²

Dasjenige Beispiel, von dem Derridas Analyse dieses dezentralen Vorgehens ihren Ausgang nimmt, ist der Skandal. Lévi-Strauss beginnt seine Studie *The*

⁴¹ An Lévi-Strauss, und damit einem der Hauptvertreter des Strukturalismus, zeigt Derrida, dass der Rückgriff auf ein metaphysisches Begriffsgebäude, wie ihn die Ethnologie als Wissenschaft leisten muss, von der Unmöglichkeit begleitet ist, dieses Gelände mitsamt seinen Gegensätzen aufrechtzuerhalten. Lévi-Strauss' Ansätze einer dezentralen Interpretation sind nach Ansicht von Derrida jedoch letztlich inkonsequent, weil sein Vorgehen von so etwas wie einem ‚Heimweh nach Ursprung‘ gekennzeichnet ist: „If Lévi-Strauss, better than any other has brought to light the play of repetition and the repetition of play, one no less perceives in his work a sort of ethic of presence, an ethic of nostalgia for origins, an ethic of archaic and natural innocence, of a purity of presence and self-presence in speech—an ethic , nostalgia and even remorse, which he often presents as the motivation of the ethnological project [...]“ („Structure, Sign and Play“ 292).

⁴² So etwa Lévi-Strauss' methodisches Vorgehen in *Das Wilde Denken*, das er unter dem Begriff der *bricolage* zusammenfasst. Unter *bricolage* (Bastelei) versteht Lévi-Strauss ein Vorgehen, bei dem die Werkzeuge nicht auf das Forschungsziel ausgerichtet sind, sondern sich der Forschende/Bastler behelfsmäßig dessen bedient, was zur Verfügung steht und zugleich die Grenzen der Brauchbarkeit austestet. Wo Lévi-Strauss die Bastelei als eine mythopoetische Tätigkeit beschreibt und diese schließlich auf seinen eigenen Diskurs über die Mythen anwendet, betreibt er, so Derrida, ein kritisches Vorgehen, das ohne Zentrum auskommt: „In effect, what appears most fascinating in this critical search for a new status of discourse is the stated abandonment of all reference to a *center*, to a *subject*, to a privileged *reference*, to an origin, or to an absolute *archia*“ (Derrida, „Structure, Sign and Play“ 286). Anhand der Bastelei zeigt Derrida wie wissenschaftliches Arbeiten auf die Notwendigkeit eines Zentrums (z.B. des Mythos) pocht und dieses zugleich als Illusion enthüllt. Umgekehrt heißt das aber immer auch, dass eine kritische Arbeit an der Metaphysik zugleich nicht ohne ‚metaphysische Komplizenschaft‘ auskommen kann, das heißt, nicht ohne Rekurs auf eben das, was einer kritischen Analyse unterzogen werden soll.

Elementary Structures of Kinship mit einer Diskussion des Natur/Kultur-Gegensatzes

und trifft dabei auf das Problem des Inzestverbotes. Er schreibt:

Let us suppose then that everything universal in man relates to the natural order, and is characterized by spontaneity, and that everything subject to a norm is cultural and is both relational and particular. We are then confronted with [...] a group of facts, which are not far removed from scandal: we refer to that complex group of beliefs, customs, conditions and institutions described succinctly as the prohibition of incest, which presents without the slightest ambiguity, and inseparably combines, the two characteristics in which we recognize the conflicting features of two mutually exclusive orders. It constitutes a rule, but a rule which, alone among all the social rules, possesses at the same time a universal character. (8)

Lévi-Strauss geht von dem Axiom aus, wonach Universalität und Spontanität alles

Natürliche, Regeln und Normen hingegen alles Kulturelle markieren.⁴³ Dieser

Gegensatz wird für ihn dort zum Problem, wo er auf das Inzestverbot stößt, weil dieses

gleichermaßen universell wie normativ ist: „[The incest prohibition] is a phenomenon

which has the distinctive characteristics both of nature and of its theoretical

contradiction, culture. The prohibition of incest has the universality of bent and instinct,

and the coercive character of law and institution” (*Kinship* 10).⁴⁴ Was das Inzestverbot

‚in die Nähe eines Skandals‘ (‚not far removed from scandal‘) rückt, ist die unerhörte

Tatsache, dass es gleichermaßen natürlich wie kulturell ist und damit den Gegensatz

zwischen Natur und Kultur herausfordert.

⁴³ „Wherever there are rules we know for certain that the cultural stage has been reached. Likewise, it is easy to recognize universality as the criterion of nature, for what is constant in man falls necessarily beyond the scope of customs, techniques and institutions [...]” (Lévi-Strauss, *Kinship* 8).

⁴⁴ Freilich ist Lévi-Strauss’ Postulat der Universalität des Inzesttabus nicht unumstritten. Die prominentesten Kritiken am Inzestverbot (auch psychoanalytischer Provenienz) stammen sicher aus dem feministischen Umfeld. So etwa Gayle Rubins Aufsatz „The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex“ (1975), der die Beteiligung des Inzestverbotes an der Produktion einer heterosexuellen Matrix diskutiert, sowie Judith Butlers Auseinandersetzung mit Rubin (etwa in *Gender Trouble*), die, im Rahmen einer performativen Körperpolitik, die Konsequenzen der Verschränkung von repressiver und produktiver Kraft des Inzestverbotes noch radikaler betont.

Aufgrund eben dieser Fähigkeit zur Herausforderung binärer Systeme avanciert der Skandal in Derridas Lektüre zum Werkzeug der Kritik. In seiner Lesart der Inzestverbot-Passage wird aus der ‚Nähe zum Skandal‘ kurzer Hand der Skandal selbst. „Lévi-Strauss,“ so Derrida,

encounters what he calls a *scandal*, that is to say, something which no longer tolerates the nature/culture opposition [...], something which *simultaneously* seems to require the predicates of nature and of culture. This scandal is the *incest prohibition* („Structure, Sign and Play 283).⁴⁵

In dieser stark zugespitzten Behauptung, Lévi-Strauss würde den Widerspruch, dem er in seiner Analyse begegnet, als Skandal bezeichnen, macht Derrida nicht nur eine Aussage über das Inzestverbot, sondern auch über den Skandal, der ihm zudem hier zur Möglichkeit der Kritik wird.⁴⁶ Es zeigt sich, dass nicht der Inzest der Skandal ist, sondern das Verbot desselben („scandal is the *incest prohibition*‘) und zwar nicht, weil

⁴⁵ Diese Verkürzung/Zuspitzung taucht merkwürdigerweise gleichermaßen in Derridas Lesart als auch in der späteren englischen Übersetzung von Lévi-Strauss' *Les structures élémentaires...* auf. Jener Satz, den Derrida mit „Lévi-Strauss [...] rencontre ce qu'il appelle un scandale“ kommentiert („La structure“ 415, Hervorhebungen von mir, A.K.), lautet bei Lévi-Strauss: „Nous nous trouvons alors confrontés avec un fait, ou plutôt un ensemble de faits, qui n'est pas loin [...] d'apparaître comme un scandale“ (*Structures Élémentaires* 8). In der englischen Version von Lévi-Strauss' Text findet die Annäherung an den Skandal, wie sie in ‚n'est pas loin‘ anklingt, zwar eine entsprechende Übersetzung, aber die Tendenz zur Zuspitzung lässt sich auch hier in der ontologischen Bestimmtheit des ‚are not far removed from scandal‘ erkennen (Hervorhebung von mir, A.K.). In der deutschen Übersetzung taucht die doppelte Abschwächung, wie sie Lévi-Strauss vornimmt, wieder auf. Hier heißt es „nahezu als ein Skandal erscheinen können“ (Lévi-Strauss, *Elementare Strukturen* 52, Hervorhebungen von mir, A.K.) Es ist nicht unerheblich, ob Lévi-Strauss das Inzestverbot in einer doppelten Relativierung lediglich in die phänomenologische Nähe des Skandals bringt oder, wie Derrida und die englische Übersetzung vorschlagen, das Inzestverbot direkt als Skandal bezeichnet wird. Da für die vorliegende Studie weniger Lévi-Strauss', sondern Derridas Skandal-Konzept relevant ist, spielt diese Ungenauigkeit keine entscheidende Rolle, sollte hier aber dennoch erwähnt werden.

⁴⁶ Nicht zuletzt ist auch dieser Derrida-Text eine Auseinandersetzung mit der doppelten Frage nach der Kritik der Sprache resp. einer kritischen Sprache. Das skandalöse Inzestverbot bei Lévi-Strauss wird Derrida zum repräsentativen Beispiel, an dem sich bereits zeige „that language bears within itself the necessity of its own critique“ („Structure, Sign and Play“ 284). Kritik, vor allem sprachliche Kritik/Kritik der Sprache, ist bei Derrida kein in sich stabiles, von Sprache losgelöstes Instrument. In ihrer kritischen Haltung nimmt sich Sprache nicht aus, sondern richtet sich zwangsläufig immer auch gegen sich selbst. In diesem Sinne ist auch die vorliegende Studie angelegt, indem sie literarisches Sprechen in seiner selbstreflexiven und vor allem selbstreferentiellen Konstitution voraussetzt.

es etwas verbietet, was Inzest genannt wird, sondern weil es zwei sich widersprechende Prädikate *gleichzeitig* fordert.

Hier deutet sich ein völlig anderes Verständnis vom traditionellen Skandal-Begriff als Tabubruch oder Normverletzung an. Der Skandal ist bei Derrida nicht Bruch mit der Norm, mithin keine Reaktion auf selbige, sondern (aktives) Werkzeug zur Dekonstruktion dieser Norm. Derrida versteht den Skandal nicht als etwas, was die Natur/Kultur-Grenze gewaltsam verletzt, indem es sie übertritt, sondern als das, was diese Grenze unterwandert, indem es den sie bedingenden Gegensatz nicht mehr akzeptiert („no longer tolerates“). Der Skandal des Inzestverbotes besteht also m.a.W. darin, dass es sich dem Gestus der Überschreitung widersetzt, indem es die Notwendigkeit einer solchen ausstreicht. Das Inzestverbot problematisiert den Kultur/Natur-Dualismus dadurch, dass es die Gleichzeitigkeit zweier sich ausschließender Prädikate (natürlich und kulturell) fordert. Skandalös ist das Inzestverbot bei Derrida deshalb, weil es eine derartige Gleichzeitigkeit zweier sich ausschließender Prädikate eigentlich nicht geben kann. Diese skandalöse Gleichzeitigkeit produziert ein Paradox, weil sie den Skandal in dem Moment auslicht, in dem er wirkt. Derrida fährt fort:

Obviously there is no scandal except within a system of concepts which accredits the difference between nature and culture. By commencing his work with the factum of the incest prohibition, Lévi-Strauss thus places himself at the point at which this difference, which has always be assumed to be self-evident, finds itself erased or questioned. For from the moment when the incest prohibition can no longer be conceived within the nature/culture opposition, it can no longer be said to be a scandalous fact [...] The incest prohibition is no longer a scandal one meets with or comes up against in the domain of traditional concepts; it is something which escapes these concepts and certainly precedes them—probably as the condition of their possibility. („Structure, Sign and Play“ 283)

Den Skandal/das Inzestverbot scheint es nur innerhalb eines Systems zu geben, das auf dem Natur/Kultur-Gegensatz basiert. Dort wo die Grenze zwischen Natur und Kultur herausgefordert, wo sie unterlaufen wird, so behauptet Derrida, kann es keinen Skandal mehr geben. Es gibt ihn demnach nur so lange, wie der Gegensatz existiert, ist dieser aufgelöst, erlischt auch der Skandal („no longer a scandal“). Das, was den Gegensatz aber gerade herausfordert, ist das Skandalon des Inzestverbotes mit seiner gleichzeitigen Forderung zweier sich widersprechender Prädikate. Paradoxerweise produziert der Skandal seine eigene Auslöschung, denn wo er wirkt, ist er nicht mehr. In dieser paradoxen Selbstzerstörung, so argumentiert McCracken, liegt die ganze kritische Schlagkraft des Skandals bei Derrida: „Scandal is, in Derrida's view, a useful deconstructive tool that deconstructs the accepted truths of old concepts and then deconstructs itself“ (*The Scandal of the Gospels* 11).

Den paradoxen Skandal/ das skandalöse Paradox formuliert Derrida in einem argumentativ verwandten Text aus dem gleichen Zeitraum noch einmal – allerdings mit einer entscheidenden Akzentverschiebung. In „The Violence of the Letter: From Lévi-Strauss to Rousseau“ bezeichnet er sowohl den Ort des skandalösen Inzestverbotes (bei Lévi-Strauss) als auch das Inzestverbot selbst als Nahtstelle („une couture“).⁴⁷ Eine genauere Untersuchung dieser ‚rätselhaften‘ Nahtstelle wäre laut Derrida riskant.

And it would be risky to decide if the seam—the prohibition of incest—is a strange exception that one happened to encounter within the transparent system of difference, a “fact,” as Lévi-Strauss says [...]; or is rather the origin of the difference between nature and culture, the condition—outside of the system—of the system of difference. The condition would be a “scandal” only if one wished to comprehend it within the system whose condition it precisely is. (Derrida, „The Violence of the Letter“ 103f.)

⁴⁷ „Déjà *Les structures élémentaires de la parenté* (1949), commandées par le problème de la prohibition de l'inceste, n'accréditaient la différence qu'autour d'une couture“ (Derrida, „La Violence de la Lettre“ 152).

Inwiefern wäre eine Perspektive, die das Inzestverbot/die Nahtstelle nicht als Ausnahme innerhalb eines binären Systems, das auf dem Kultur/Natur-Gegensatz aufbaut, sondern als Bedingung dieses Systems verstünde, riskant? Für Lévi-Strauss sicher insofern, als sie dessen wissenschaftlichen Rahmen noch radikaler in Frage stellte, als es das Inzestverbot in seiner Widersprüchlichkeit ohnehin bereits tut. Diese Perspektive ist aber auch in einem anderen Sinne riskant, weil sie als eine Art Nebenprodukt auch etwas über den Skandal sagt, vor allem darüber, auf welche Weise er operiert. Und diese Weise ist in einem gewissen Sinne selbst unerhört.

Die Beobachtung, dass der Skandal auf sich selbst Bezug nimmt, indem er sich, wie McCracken sagt, selbst dekonstruiert, bedeutet nicht, dass der Skandal schlicht verschwindet. Oder anders formuliert, das Verschwinden ist Teil des (skandalösen) Verfahrens, weil der Skandal als entzogener zu seiner eigenen Voraussetzung wird. Insofern Derrida das Inzestverbot nicht als Ausnahme, sondern als Bedingung jenes binären Systems denkt, das auf dem Gegensatz zwischen Kultur und Natur aufbaut, zeigt er, dass die (scheinbare) Stabilität dieses Systems (tatsächlich) auf einer Ambivalenz aufbaut, die mit dem System unvereinbar ist. Das, was das Inzestverbot zu einem ambivalenten Phänomen macht, ist die konstitutive Gleichzeitigkeit zweier unvereinbarer Prädikate. Diese Gleichzeitigkeit ist aber eben jenes Kriterium, was Derrida zufolge charakteristisch für den Skandal ist. Was das Inzestverbot systeminkompatibel macht und was zugleich zur Bedingung für eben jenes binäre System wird, in dem es [das Inzestverbot] als Ausnahme erscheint, ist nichts anderes als seine skandalöse Beschaffenheit. Wenn in Derridas Lesart das Inzestverbot zur Bedingung für genau dasjenige System wird, in dem es als Ausnahme marginalisiert

wird, dann wird es dies nur in/aufgrund seiner skandalösen Beschaffenheit, m.a.W. als Skandal. Aus dieser Perspektive erscheint der Skandal (bei Derrida ohnehin) nicht als Bruch mit dem System, sondern als dessen brüchige Voraussetzung. Die paradoxe Performanz des Skandals besteht darin, dass er sich dort selbst zur Voraussetzung wird, wo er seine Auslöschung betreibt.⁴⁸

Eine solche Verkehrung der Perspektive bedeutet nicht einfach die Umkehrung von Ursache und Wirkung. Den Skandal als Bedingung für ein System zu denken, in dem der Skandal gemeinhin die Rolle eines Tabubruchs, einer Normverletzung oder einer provokanten Störung spielt, bedeutet nicht, einfach die Vorzeichen zu ändern. Wenn sich die vermeintliche Störung eines Systems als dessen Ursprung herausstellt, dann ist dieser Ursprung (als Störung) immer schon geteilt und damit als Ursprung immer schon entzogen. Wenn das Denken des Skandals heißt, ihn vom Entzug her zu denken, dann heißt das auch, sein Erscheinen von seinem Verschwinden her zu denken. In diesem Paradox ist der Skandal nur insofern eine Bewegung der Verfehlung (von einer Norm), als die Norm tatsächlich der Effekt dieser Bewegung ist. Mit anderen Worten, das, woran der Skandal als ‚Anstößiges‘ stößt, ist nicht einfach schon da, sondern wird paradoxerweise erst durch diesen Anstoß produziert.

Wie schon bei Girard wird auch bei Derrida der Skandal sich selbst zum Stolperstein. Anders als bei Girard aber ist dieser Selbstbezug radikal, insofern er nicht eines Auslösers (z.B. des Menschen) bedarf, sondern das Skandalöse selbst als Akteur

⁴⁸ Den Unterschied zwischen Derridas und Girards Skandal-Begriff bemisst McCracken an der Frage der Handlungsfähigkeit. Er argumentiert, dass das biblische Skandalon, wie Girard es begreift, anders als Derridas Skandal-Konzept „not a tool but an action“ sei (*The Scandal of the Gospels* 11). Indem er Derridas Skandal-Begriff als Instrument oder Werkzeug versteht, spricht er ihm diejenige Handlungsmacht (*agency*) ab, die er ihm implizit zugesteht, wenn er behauptet, der Skandal dekonstruiere erst Normen und hernach sich selbst. Genau dieses Moment der Selbstzerstörung, oder anders formuliert, des Selbstbezugs – freilich unter paradoxen Voraussetzungen, weil der Skandal sich nur dort auflöst, wo er wirkt – ist m.E. gerade konstitutiv für den Skandal-Begriff bei Derrida.

ausstellt. Der Skandal bei Derrida problematisiert das Konzept der letzten Instanz, indem er sich selbst zur Voraussetzung wird, als solche aber – und das ist das spezifisch Skandalöse am Skandal bei Derrida – immer schon entzogen, immer schon verfehlt ist. Der Selbstbezug des Skandals, die Weise also, mit der sich der Skandal bei Derrida immer auch selbst (be)trifft, ist skandalös darin, dass der Skandal sich selbst verfehlt, das heißt, das, worauf sich bezogen wird, immer schon entzogen ist. Der skandalöse Selbstbezug lässt sich m.a.W. als Bezug auf ein Selbst ohne Selbst denken und ist eben darin skandalös. Dort, wo sich der Skandal in seinem Selbstbezug immer verfehlt, erscheint die Verfehlung als Strukturmoment des Skandalösen. Mit Derrida lässt sich die Verfehlung als dem Skandal nicht mehr nur vorgängig denken, als dessen Ursache, aus der sich ein Begründungszusammenhang für einen Skandal ableiten ließe, sondern als das dem Skandalösen inhärente Strukturmerkmal. Hinsichtlich der Konzeption eines skandalösen Erzählens erfährt Derridas Aspekt der konstitutiven Verfehlung bei Shoshana Felman eine erzähltheoretisch aufschlussreiche Radikalisierung. Mit Felman trägt sich die skandalöse Verfehlung ins Erzählen ein. Dadurch wird deutlich, dass der Skandal/das Skandalöse in den zur Untersuchung stehenden Texten keine Verfehlung der Norm darstellt, sondern dass die Verfehlung, oder besser, das Fehlgehen, wesentliche Konstituente des skandalösen Erzählens ist.

2.5. Der Skandal des sprechenden Körpers: Shoshana Felman

Wird bereits bei Derrida deutlich, dass eine Diskussion des Skandals nicht jenseits von Sprache stattfindet, lässt sich das Vorhaben eines skandalösen Erzählens mit Shoshana Felman noch stärker konturieren. In ihrer diskursübergreifenden Studie *The*

Scandal of the Speaking Body, die Philosophie, Psychoanalyse und Literatur gleichermaßen untersucht, arbeitet Felman anhand des Versprechens die Verfehlung als grundsätzliches Charakteristikum des Performativen, und damit in letzter Konsequenz allen Sprechens, heraus.

Bei Felman trägt sich der Skandal in das Sprechen ein.⁴⁹ Anhand der gebrochenen Heiratsversprechen von Molières Don Juan und dem gebrochenen Theorieversprechen J.L. Austins diskutiert Felman die aporetische Struktur des sprechenden Körpers.⁵⁰ Diese besteht darin, dass jedes Versprechen die Unmöglichkeit äußert, das Versprechen einzuhalten und diese Unmöglichkeit zugleich zu seiner Bedingung macht. Wie Judith Butler in dem Nachwort der Neuauflage von *Scandal of the Speaking Body* deutlich macht, erinnert Felman daran „that speaking is, in part, a *bodily act*“ („Afterword“ 114). Als ein solcher bleibt der Körper, und das heißt in Felmans Lesart, dessen Begehren, beim Sprechen nicht ausgespart. Der Körper ist nicht nur Medium der sprachlichen Äußerung, sondern bestimmt diese umgekehrt auch (in Form des Begehrens). In einer vielzitierten Passage bringt Felman das Skandalöse am sprechenden Körper auf den Punkt:

The scandal consists in the fact that the act cannot *know what it is doing*, that the act (of language) subverts both consciousness and knowledge (of language). The ‘unconscious’ is the discovery, not only of the radical divorce or breach between

⁴⁹ „Don Juan is the myth of scandal precisely to the extent that it is the myth of violation: the violation not of women but of promises made to them“ (Felman 4). Insofern Felman Don Juan als den Mythos des Skandals gerade wegen seiner Verletzung von Sprechakten, namentlich des Versprechens, begreift, verschränkt sie das Skandalöse mit der Sprache.

⁵⁰ Felman demonstriert, wie Austins ‚Versprechen‘ eine Klassifikation von Sprechakten vorzulegen, die eindeutig zwischen performativen und konstativen Sprechakten unterscheidet (und die Klasse der Performativa zugleich als grundlegende Klasse etabliert), fehlgeht. Benvenistes Versuch, das Unterfangen einer solchen Unterscheidung zu retten, indem er das Performativ an die 1. Person Präsens bindet (und damit das für Austin grundlegende Merkmal des Verfehlens ausschließt), liest Felman als Reaktion auf Austins Bruch eines Versprechens: „Benveniste reproaches Austin for failing to keep his word: for not keeping his promise of a constative of the performative“ (*Scandal* 46).

act and knowledge, [...] but also [...] of their undecidability and their constant interference. (*Scandal* 67)

Der sprechende Körper ist skandalös, weil er buchstäblich nicht weiß, was er tut, das heißt, weil das Versprechen, das er produziert und das ihn umgekehrt zugleich konstituiert, weder allein auf den Körper/das Begehren noch auf eine Intention reduzierbar ist. Im Gegenteil, er ist der Ort, an dem sich beide verschränken und beider Souveränität ausgetrieben wird.⁵¹

Der sprechende Körper ist markiert durch einen „excess of utterance over the statement,“ das heißt, er produziert im Sprechen einen Bedeutungsüberschuss, der niemals vollständig in einer einzelnen Äußerung aufgehen kann, der diese übersteigt, der m.a.W. nicht kontrolliert werden kann (Felman 52).⁵² Weil der Sprechakt auch ein körperlicher Akt ist, weil der Körper gewissermaßen immer mitspricht, verfehlt sich der Akt Felman zufolge zwangsläufig selbst. Weder Don Juan noch Austin können ihre Versprechen einhalten, im Gegenteil, sie erkennen, dass das Verfehlen strukturelle Komponente des Versprechens ist.⁵³ Insofern jedes Versprechen strukturell an sein gebrochen-Werden gebunden ist, wird das Verfehlen zur Voraussetzung für jedes Versprechen (und damit für jedes Sprechen). Felman fasst die Aporie des sprechenden Körpers in dem Begriff des Unhaltbaren:

Now it is the very moment [...] that the literary [...] opens onto an irreducible *scandal*: the scandal [...] of the incongruous but indissoluble relation between language and the body; the scandal of the *seduction* of the human body insofar as

⁵¹ In Butlers Nachwort zu Felmans Studie artikuliert sich eine Dimension des Skandals, die an Derrida/Lévi-Strauss und Bachtin erinnert, bei denen der Skandal zum Instrument für die Problematisierung von binären Systemen wird: „In this sense, the speaking body scandalizes metaphysics, in particular, its penchant for clear dichotomies“ („Afterword“ 122).

⁵² In Butlers bekannter Formulierung: „The speech act ‘says’ more than it can ever intend or know. Indeed, as bodily, the speech act never had the sovereignty it sometimes tries to claim for itself“ („Afterword“ 114).

⁵³ „In other words, like Don Juan, Austin conceives of the failure not as external but internal to the promise, as what actually constitutes it“ (Felman 46).

it speaks [...]; the scandal of the promising animal insofar as what he promises is precisely the *untenable* (*Scandal* 5).

Wo sich das Performativ des Versprechens geltend macht, zeigt sich das Skandalon des sprechenden Körpers in der Artikulation des Unhaltbaren. Der Skandal besteht genau darin, dass die Unmöglichkeit das Versprechen zu halten, also sein strukturelles Fehlgehen, seine Bedingung ist. Ein Versprechen kann nur Versprechen sein, weil es – und mit ihm jedes Sprechen – unmöglich ist.⁵⁴ Besteht der Skandal des sprechenden Körpers in der Erfahrung der Verfehlung als Strukturmoment des (Ver)Sprechens, so lässt sich das Skandalöse am Skandal mit Felman als genau die Unmöglichkeit begreifen, dem Skandal der strukturellen Verfehlung zu entkommen. Und genau dieser Moment ist für eine erzähltheoretische Wendung des Skandalösen relevant. Mit Felman verknüpft sich das Skandalöse mit dem Literarischen schon allein deshalb, weil ihre eigene Studie das Literarische als Ausgangspunkt einer Analyse des sprechenden Körpers konzipiert, von dem aus andere Disziplinen wie Linguistik, Philosophie und Psychoanalyse aufeinander bezogen werden. Darüber hinaus aber stellt sich eine Verknüpfung zwischen Skandal und Literatur dadurch her, dass Felman den sprechenden Körper nicht bloß als Medium eines sprechenden Subjektes versteht, sondern als „textuelles Moment“ markiert (Strowick, *Sprechende Körper* 13). Das

⁵⁴ Das entscheidende Moment in Austins Sprechakttheorie, auf das auch Felmans Studie Bezug nimmt und das für aktuelle performanztheoretische Ansätze grundlegend ist, besteht darin, dass die systematisch aufgebaute Taxonomie und insbesondere die Unterscheidung zwischen Performativa und Konstativa kollabiert. Austin erkennt, und diese Beobachtung ist zentral für Felmans Analyse, dass eine konsequente Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Sprechakten unmöglich ist. Austin muss einsehen, dass letztlich jeder Sprechakt ein performativer Sprechakt ist und dass eben diese Beobachtung sich zugleich als konstativer Sprechakt darstellt. Die Unmöglichkeit der Unterscheidung führt zu dem sprechakttheoretischen Verständnis, dass Sprechakte durch konstative und performative Momente gleichermaßen konstituiert sind. Das heißt aber auch, dass Felmans Analyse des Performativen nicht auf ein sogenanntes performatives Sprechen eingeschränkt werden kann, sondern für jede Form des Sprechens gilt. Das Moment der Verfehlung, das für den performativen Akt des Versprechens konstitutiv ist, trägt sich als Strukturmoment in jedes Sprechen ein. Sprechen/Erzählen heißt verfehlen.

bedeutet: Insofern bei Felman der Skandal des sprechenden Körpers durch den sprachlichen Bedeutungsüberschuss bestimmt ist, lässt sich auch der Körper des Textes/ der Textkörper als sprechender Körper begreifen.

Von dem Skandalon des sprechenden (Text)-Körpers aus lässt sich fragen, was es für die literarische Lektüre eines skandalösen Erzählens bedeutet, wenn der Text über sein fehlgehendes Erzählen/seine Ver-Sprechen permanent stolpert? Wo sich mit Felman der Skandal der Verfehlung in das Sprechen einträgt, so gilt das Interesse der vorliegenden Studie im besonderen Maße der Untersuchung der erzähltheoretischen Implikation des Skandalösen am sprechenden Text-Körper.

Skandalöses Erzählen ist, unter Berücksichtigung der in diesem Kapitel skizzierten Skandal-Konzepte, zunächst einmal verfehltes Erzählen, nicht weil es von der Verfehlung (der Norm, der Grenze etc.) erzählt, sondern weil es durch das Strukturmoment der Verfehlung bestimmt ist. Konkreter noch ist (verfehltes und damit prinzipiell jedes) Erzählen dort skandalös, wo es sich selbst, im Sinne von Girards Konzept des *Skandalon*, zum Stolperstein/*stumbling block* wird. Die skandalöse Bewegung ist überall dort am Werk, wo sich Texte über sich selbst stolpernd in die Falle gehen. In diesem Sinne ließe sich in Anlehnung an Derrida sagen, dass das paradoxe Verfahren des skandalösen Erzählens darin besteht, dass es zugleich Ursache/Auslöser ebenso wie Sache des Stolperns/Fallens/Strauchelns ist. Mit ‚skandalösem Erzählen‘ wäre also ein Verfahren benannt, über das sich Texte selbst zum Stolpern bringen und zwar derart, dass sie in ein und demselben (paradoxen) Erzählverfahren diejenigen Stellhölzchen produzieren, über die sie sich dann selbst fortwährend in die Falle gehen. Skandalöses Erzählen ist m.a.W. ein Erzählverfahren der Verfehlung als paradoxe

Stolperbewegung, in der sich der Akt des Stolperns nicht vom Anlass des Stolperns trennen lässt.

Nach diesen theoretischen Auseinandersetzungen mit Girards skandalösem *stumbling block*, dem karnevalistisch-exzentrischen Skandal bei Bachtin, dem paradoxen Selbstbezug des Skandals bei Derrida und dem skandalösen Sprechen/Erzählen bei Felman werden im Folgenden literarische Texte unter diesen Prämissen genauer analysiert. Untersucht wird, welche Effekte das Skandalöse in literarischen Schreib- und Erzählakten umfasst. Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, über welche Verfahren die skandalöse Bewegung literarisch operationalisiert wird. Den ersten Schwerpunkt bildet dabei die Untersuchung eines unbeachteten Erzähltextes des seinerseits beinahe vergessenen Schriftstellers Oskar Panizza.

3. Zum Skandal der Unentscheidbarkeit: Oskar Panizza *Ein skandalöser Fall*

In seinem Aufsatz *E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza* bezeichnete Walter Benjamin Panizza als „häretischen[n] Heiligenbildmaler“ („E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“ 648). Für Heiner Müller gehört Panizza zu „den Ausgeschlossenen,“ er ist „ein Spaltpilz und Nestbeschmutzer, Gotteslästerer und Staatsfeind in der Tradition einer Gegenkultur der HALB VERRÜCKTEN Ketzler“ (*Rotwelsch* 130). Um Panizzas anti-klerikales, und das heißt anti-katholisches Schreiben prägnant zu fassen, verwenden sowohl Benjamin als auch Müller die synonymen Bezeichnungen ‚Häretiker‘, ‚Ketzler‘ oder ‚Gotteslästerer‘. In diesen Charakterisierungen artikuliert sich das Bild Panizzas als Abweichler, das literarhistorisch äußerst relevant ist, weil die Rezeption es stets bemüht, um Panizzas Rolle als wichtigsten Skandalautor des wilhelminischen Kaiserreichs zu untermauern. Bereits unter Zeitgenossen galt Panizza wegen seines Aufbegehrens gegen Kaiserreich und Katholizismus als „einer der abenteuerlichsten Kampfhähne“ (K. Kraus 143), der „sich auch vors Maul kein Blatt“ nahm (Bierbaum 982). Leben und literarisches Schaffen des Autors sind, wie Knut Boeser bemerkt, eine Ansammlung von „Aufsätze[n] und Polemiken, die allesamt schon skandalträchtig waren“ (*Der Fall Oskar Panizza* 200). Es gibt kein Sprechen über Oskar Panizza, was nicht immer auch ein Sprechen über den Skandal wäre.

Während für die frühe Panizza-Forschung der 1980er Jahre vor allem die skandalösen Stationen seines privaten Lebens – Gefängnisaufenthalt, Syphiliserkrankung, sexuelle Beziehung zu einer Minderjährigen – von Interesse waren⁵⁵, konzentriert sich die aktuelle, wenngleich nach wie vor spärliche Panizza-

⁵⁵ Eine Reihe biographisch ausgerichteter Arbeiten konzentriert sich auf die Darstellung von Panizza als gescheiterte Skandal-Existenz, die in ihrem Kampf gegen die repressive Zensur durch den

Rezeption vor allem auf dessen Kritik an der Hegemonie des wilhelminischen Obrigkeitsstaats.⁵⁶ Diesen sehr unterschiedlichen Analysen ist gemein, dass die durchweg auf das Phänomen des Skandals rekurrieren. Kaum eine Untersuchung kommt ohne den Verweis auf Panizza als „*der* Skandalautor des Wilhelminischen Kaiserreichs“ aus (Spörl 237). Selbst dort, wo nicht die Person, sondern die literarischen, theoretischen und politischen Texte zur Diskussion stehen, dreht sich alles um den Skandal. Nicht nur steht Panizzas wohl aufsehenerregendste Dramensatire, das „skandalöse *Liebeskonzil*“ (Pankau 310) in dem Ruf „the biggest censorship scandal in the history of the Wilhelmine Empire“ (Jacobs, „’Verbrechen wider die Natur’“ 125) oder doch zumindest den „größten Literaturskandal der 1890er Jahre“ ausgelöst zu haben (Bauer 16).⁵⁷ Leben und Werk des Autors haben sich zu einer derart komplexen Einheit versponnen, dass ganz allgemein vom „Panizza-Skandal“ die Rede ist (Hemler 293).⁵⁸ Dabei wird der

wilhelminischen Staat paranoid geworden ist. Während einige dieser Arbeiten die normativen Verstöße in Leben und Werk Panizzas direkt fokussieren – vgl. Peter D. G. Brown (1984), Michael Bauer (1984) und Knut Boeser (1989) – versuchen andere, dieses Bild des skandalösen Abweichlers um die Dimension des Kritikers zu erweitern. Vgl. Rainer Strzolka (1993) oder Rolf Düsterberg (1988).

⁵⁶ Dabei geht es im Wesentlichen um die Frage nach dem Gelingen oder Misslingen von Panizzas Kritik am hegemonischen Kaiserreich. Vgl. dazu exemplarisch Helga Mitterbauer (2007), Claudia Lieb (2011), Joela Jacobs (2015) und Ariane Totzke (2015). Einige Untersuchungen sehen einen Zusammenhang zwischen skandalösem Privatleben des Autors Panizza und dessen skandalöser Literatur. Zugespitzt formuliert argumentieren diese Positionen, Panizzas pathologische Disposition sei Ursprung seiner skandalösen Auftritte, was wiederum die Erfindung von ebenso pathologischen wie skandalösen Figuren bedinge. Jack Zipes beispielsweise behauptet, Panizza „used his paranoia to grasp the underlying motives of society’s operative rational principles“ und schlussfolgert „[he] failed to find a modus vivendi for elaborating his criticism of society without becoming self-destructive“ („The Operated German“ 52).

⁵⁷ Zur Rolle der Zensur im wilhelminischen Kaiserreich und Panizzas Umgang mit ihr vgl. exemplarisch Joela Jacobs (2015) sowie Gary D. Starks historische Studie *Banned in Berlin* (2009). Stark diskutiert, wie Panizza der gegen das *Liebeskonzil* verhängten Zensur mit dem bewussten Einsatz von Skandalen begegnete, um die Aufmerksamkeit, der er dadurch zuteilwurde, für sich zu nutzen: „In fact Oskar Panizza [...] not only willfully exploited the notoriety his incarceration brought, but [...] actively courted a confrontation with the authorities as a way of achieving literary fame and success. Panizza and other young Naturalist writers in Munich were well aware [...] that scandal can help“ (Stark 240). Stark geht noch einen Schritt weiter und behauptet, Panizza setzte bewusste Provokationen nicht nur deshalb ein, um literarische Aufmerksamkeit zu erringen, sondern auch „in order to satisfy certain of his psychic needs, especially his hunger for notoriety“ (ebd. 241).

⁵⁸ Auch Brown spricht von einem „literarischen Skandal [...] wie er selten in der deutschen Literaturgeschichte vorgekommen ist“ („Einleitung“ 7).

Skandal auch als Erklärungsmodell für Panizzas Marginalisierung in der Forschung deutschsprachiger Literaturen herangezogen. Hier wird entweder argumentiert, dass „[the] scandalous nature of [Panizza’s] life and work also seem to explain his marginalisation and current scholarly neglect“ (Jacobs, „Monstrosity“ 61f.) oder umgekehrt gefragt, warum Panizza bei einer derart „skandalträchtige[n] Rezeptionsgeschichte“ bis heute nur vereinzelt und marginal rezipiert wird (Totzke, „Vandalismus“ 279). Die deutsche Literaturgeschichte und -wissenschaft ignoriert ihn.

Was aber auch auffällt, ist, dass der Skandal hier durchweg als Referenz fungiert, über die sich eine Beschäftigung mit Panizza überhaupt legitimeren lässt. Nur und gerade weil er mit seinen provokanten Texten immer wieder Skandale auslöste, scheint eine Auseinandersetzung mit dem sonst völlig unbedeutenden Autor überhaupt gerechtfertigt. Dabei wird der Skandal immer als die Wirkung verstanden, die Panizza mit seinen Normverletzungen erzielte. Der Skandal erscheint als Effekt normativer oder gesetzlicher Übertretungen, die *durch* Literatur – etwa durch aufsehenerregende Texte wie *Das Liebeskonzil*, *Das Verbrechen in Tavistock-Square* oder *Die unbefleckte Empfängnis der Päpste* – im reaktionär-konservativen Kaiserreich provoziert wurde. Er ist demnach das, was Literatur zwar produziert, was ihr aber nicht aneignet: Der Skandal liegt gewissermaßen außerhalb des literarischen Textes, der ihn provoziert.⁵⁹

Überraschenderweise steht in nahezu keinem der Beiträge der Skandal als Untersuchungsgegenstand selbst im Fokus⁶⁰ und gänzlich unbeachtet ist die Frage

⁵⁹ So etwa Johannes G. Pankau, der Panizza ein ganzes Kapitel in seiner Studie *Sexualität und Moderne. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle* (2005) widmet und in seinen Ausführungen zum Liebeskonzil betont, es sei lange Zeit – wenn überhaupt – „vor dem Hintergrund des Skandals, den es verursachte“ diskutiert worden (325).

⁶⁰ Zwei Ausnahmen bilden die Arbeiten von Mitterbauer (2007) und Totzke (2015). Mitterbauer untersucht die performative Dimension bei der Entstehung von Skandalen und zeigt am Beispiel von *Das*

danach, was das dezidiert Skandalöse an den skandalösen Texten Panizzas ausmacht. Vor diesem Hintergrund leuchtet die hier vorgenommene Textauswahl nicht sofort ein. Das Skandal drama *Das Liebeskonzil*, auf dem Panizzas Ruf als Skandalautor beruht (Spörl), scheint sich für eine Untersuchung des Skandals viel eher anzubieten als die Erzählung *Ein skandalöser Fall* (1893). Gerade wegen seiner skandalösen Wirkung aber nimmt die Dramensatire in der Panizza-Rezeption eine Monopolstellung ein. Die überwiegende Mehrheit der Beiträge konzentriert sich auf dieses Stück. Tatsächlich sind erst in den letzten Jahren zunehmend auch andere Texte in den Blick geraten.⁶¹ *Ein skandalöser Fall* aber findet tatsächlich beinahe überhaupt keine Beachtung – und zwar nicht nur in der Panizza-Rezeption, sondern in der Forschung deutschsprachiger

Liebeskonzil, dass Skandale hochgradig inszenierte und somit keine ontologischen Phänomene sind. Sie argumentiert, dass Skandale „überhaupt erst durch Skandalisierungen“ entstehen und dass sie „Prozesse, Ereignisse [sind], die von Menschen produziert werden, und zwar mit bestimmten Intentionen, Ansprüchen auf Durchsetzungsmacht“ („Performative Konstruktion“ 254). Ebenfalls unter performanztheoretischer Perspektive und ebenso anhand vom *Liebeskonzil* analysiert Totzke die textuelle Herstellung von und die Kritik an den Ausgrenzungspraktiken des wilhelminischen Obrigkeitsstaates. In ihrer Diskussion erinnert sie an die leicht zu übersehende Besonderheit des „skandalösen Werks“ Panizzas, die darin besteht, dass es „sich selbst auf lauter Skandale [bezieht],“ insofern es einen „Kanon skandalträchtiger historischer oder mythologischer Frauengestalten“ aufruft („Vandalismus“ 280, 281). Auch wenn Totzke diese Lektüre nicht weiterverfolgt, ist diese Beobachtung nicht irrelevant für eine Untersuchung des skandalösen Erzählens. Dann nämlich, wenn man sie nicht motivisch, sondern strukturell liest. *Das Liebeskonzil* bezöge sich dann nicht nur auf Skandale und Skandalgestalten, die außerhalb seiner selbst zu finden wären, sondern es bestünde aus diesen Skandalen. Der Skandal wäre dann dasjenige Element, aus dem der Text gemacht ist, seine konstitutionelle Anlage. Aus dieser Perspektive lässt sich das Verhältnis zwischen dem literarischen Skandal und jener Innen/Außen-Logik, der zufolge sich ein Skandal als Wirkung jenseits des Textes ereignet, kritisch betrachten.

⁶¹ Auch hier zeigt sich allerdings die Tendenz zur Konzentration auf einige wenige Texte, wie die Erzählungen *Der operirte Jud'* (1893), mit der sich etwa Joela Zeller (2012) und Joela Jacobs (2012) auseinandersetzen sowie *Der Korsetten-Fritz* (1893), ein Text, dem sich aktuell zum Beispiel Renate Werner (1999), Claudia Lieb (2011) und Sophia Könemann (2011) widmen. Einen gänzlich anderen Zugang zu Panizza, nämlich nicht über sein literarisches, sondern sein theoretisches Schaffen, bietet Ulrike Wels. Anhand einer Untersuchung von Panizzas einziger theoretisch-philosophischer Abhandlung *Der Illusionismus und die Rettung der Persönlichkeit. Skizze einer Weltanschauung* (1895) und der darin enthaltenen Idee, dass der Mensch nicht von Gott, sondern von einem Dämon getrieben sei, rekonstruiert Wels Panizzas Leben als skandalöses Drama in fünf Akten. Wels reklamiert, auch darin unterscheidet sie sich von anderen Beiträgen der Panizza-Forschung, Panizzas „verzweifeltes Ringen um die Füllung dieser ‚Leerstelle‘ [der Sinnentleertheit des *Fin de Siècle*],“ und eben nicht seine Skandalträchtigkeit, als Zeichen seiner Modernität (Wels 347f.)

Literaturen überhaupt.⁶² Dies ist umso erstaunlicher, da, wie Ariane Totzke erst jüngst erinnerte, einflussreiche poststrukturalistische Theoretiker*innen wie Michel Foucault (1980), Judith Butler (1990), und Thomas Laqueur (1996) in ihren Auseinandersetzungen mit dem ‚Fall Barbin‘⁶³ auf Panizzas Text rekurren. Das hartnäckige Desinteresse an einem Text, der den Skandal bereits an der prominentesten Stelle – im Titel – ausstellt, macht ihn für eine Lektüre des Skandalösen attraktiv.

Eine zweite Motivation bei der Auswahl von *Ein skandalöser Fall* besteht in der Ankündigung, die sich bereits im Titel in der Verschränkung von Skandal und Fall formuliert. Dieser Ankündigung zufolge handelt die Erzählung von dem spezifisch Skandalösen am Fall, umgekehrt suggeriert der Titel aber auch, dass sich in der Verbindung von Fall und Skandal auch etwas zum Fallhaften an dem Skandal sagen lässt. Was der Titel in Aussicht stellt, ist das Erzählen von einem Fall, der skandalös ist sowie das Erzählen vom Skandal als Fall, und zwar konkret als ein Fall von

⁶² Die wenigen Ausnahmen sind: Bauer (1984), bei dem der Text eine kurze Erwähnung findet; Merkl (1996), der Panizzas Erzählung als Parodie auf die „Sprachkultur der Damenkalender“ interpretiert, die „mit einer schlüpfrigen Bemerkung Kulturträger und Sprachgestalt zugleich“ verhöhnt („Von der Mission des Mitleids“ 24); Spörl (1998), der in einem einzigen Nebensatz auf die für Panizza untypische (weil nicht rückblickende) Erzählinstanz verweist und schließlich Totzke (2015), deren performanztheoretische Lektüre die Inszenierung von Machttechniken in den Blick nimmt.

⁶³ Als ‚Fall Barbin‘ wurde ein besonders aufsehenerregender Fall von Hermaphroditismus bekannt, der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts in einem französischen Dorf zugetragen hat. Auf die Geschichte Adélaïde Herculine Barbin, genannt Alexina, macht Foucault aufmerksam, nachdem er, eigener Angabe zufolge, deren/dessen ‚Erinnerungen‘ gefunden und veröffentlicht hat. In der (originalen) englischen Einführung zu den Erinnerungen Herculine/Alexina Barbins interpretiert Foucault Alexinas sexuelle Welt als „happy limbo of a non-identity“ (xiii). Judith Butler kritisiert diese Perspektive als „romanticized appropriation“ und argumentiert, dass Foucault „appears to romanticize h/er [Alexina’s] world of pleasures as [...] a world that exceeds the categories of sex and identity“ (*Gender Trouble* 120). Sie schlussfolgert, Foucault ignoriere mit seiner Behauptung, Alexinas intersexueller Körper markiere einen Ort vor dem Sex, nicht nur dessen/deren Verzweiflung, sondern falle auch hinter seine eigene These der Allmacht des Sexus zurück. Butlers Vorwurf einer Romantisierung charakterisieren Schöffner/Vogl in ihrem Nachwort zum ‚Fall Barbin‘ als ein „grundlegendes Mißverständnis“, weil Foucault, so die Autoren, mit dem Konzept der Nicht-Identität nicht auf ein „Außerhalb des Gesetzes“, sondern auf den „Raum einer Disziplin und eines Regimes“ verweist, in dem „die kirchliche Diskretion die ärztliche Definitionsmacht noch aufschiebt“ („Nachwort“ 245). Bemerkenswert ist, dass sich auch die Debatte um die Debatte um Alexinas Körper, Sexus und Begehren mit der Verfehlung, in Form der Fehllektüre, verknüpft.

Hermaphroditismus.⁶⁴ *Ein scandalöser Fall* ist deshalb von besonderem Interesse für eine Untersuchung des skandalösen Erzählens, weil der Text gerade nicht, wie etwa *Das Liebeskonzil*, eine skandalöse Wirkung hat – im Gegenteil, er blieb faktisch wirkungslos. Stattdessen inszeniert er einen skandalösen Gegenstand auf skandalöse Weise. Sogenannte Skandaltexte wie *Das Liebeskonzil* erhalten ihre Zuschreibung aus einer Perspektive, die außerhalb ihrer selbst liegt. Als skandalös gelten sie, weil sie provozieren, die Norm überschreiten oder Gesetze brechen. *Ein scandalöser Fall* hingegen ist ein Text, der den Skandal direkt auf der Ebene der Darstellung problematisiert, indem er danach fragt, ob und wie sich der Skandal (als Fall) überhaupt darstellen lässt.

3.1. Das Skandalon des verfehlten Körpers

Ein scandalöser Fall dreht sich um das Erzählen des Skandals, der sich am 20. Juni 1831 in einem in der Normandie gelegenen Erziehungsinstitut für Mädchen ereignet, welches von dem Abt Monsieur l'Abbé, dem weiblichen Oberhaupt des Instituts Madame la Supérieure sowie deren präsumtiver Nachfolgerin la Soeur première geleitet wird. Als es zu der spektakulären Entdeckung der Liebesbeziehung zwischen den beiden Klosterschülerinnen Henriette und Alexina durch einige Mitschülerinnen kommt, sieht der Abt den Ruf des Instituts gefährdet und ordnet an, „die Sache“ umgehend aus der Welt zu schaffen (Panizza, „Ein scandalöser Fall“ 148)⁶⁵. Im Verlauf

⁶⁴ Trotz der Verabschiedung des Begriffes ‚Hermaphroditismus‘ zugunsten des Begriffes ‚Intersexualität‘ wird ersterer immer dann verwendet, wenn vom intersexuellen Körper in den Diskussionen um 1900 die Rede ist, weil dies die historisch korrekte Terminologie ist.

⁶⁵ Im Folgenden wird sich auf die Version von *Ein scandalöser Fall* bezogen, wie sie in dem von Joseph Vogl und Wolfgang Schäffner herausgegebenen *Hermaphrodismus*-Band (2012) abgedruckt ist und die dem Erstdruck des Textes folgt, wie er in *Visionen. Skizzen und Erzählungen* (1893) erschienen ist. Ein von Panizza nicht autorisierter Nachdruck dieses Textes erschien 1914 in der von Hanns Heinz Ewers

der Erzählung verschiebt sich der Fokus von der Aufregung über die homoerotische Liebesbeziehung jedoch auf den Körper Alexinas, über den immer neue Sonderbarkeiten ans Tageslicht gezerzt werden. So berichten sämtliche an der Aufklärung „des Falles“ beteiligten Zeugen – Klosterschülerinnen, Institutsangehörige und sogar die Bevölkerung des Nachbardorfes – nach und nach von verschiedenen Details, die sie an Alexinas Körper entdeckt haben, etwa ihre eigentümlich grobe Statur, oder, dass sie „Haare an den Beinen wie der Teufel“, markante Gesichtszüge und eine „kräftige, tiefe [...] Männerstimme“ habe (ebd. 148, 145, 157). Als der Abt, die Klosterschülerinnen sowie die Dorfbevölkerung zunehmend Bedenken darüber äußern, ob es sich bei Alexina wirklich um eine Schülerin oder nicht vielmehr um den „versteckten Angriff des Teufels“ handelt, schreitet Madame mit dem Vorschlag ein, Alexina einer ärztlichen Untersuchung zu unterziehen, um ihren Körper auf mögliche „Male und Zeichen von Teufels-Besessenheit“ zu untersuchen (ebd. 156, 159). Das Gutachten des Dorfarztes lautet: „Somit ist Alexina Besnard ein *Zwitter*; und, da derselbe während der Untersuchung [...] eine unwillkürliche *ejaculatio seminalis* hatte, [...] so muß Alexina als *männlicher Zwitter* angesprochen werden“ (ebd. 166). Auf Grundlage dieses Befundes ordnet der Arzt die sofortige „staatlicherseits vorzunehmende Aenderung der civilen Verhältnisse“ an (ebd. 167). Alexina, Henriette und Madame verlassen das Kloster und la Soeur Première übernimmt deren Stelle.

herausgegebenen Sammlung *Visionen der Dämmerung*. In diesem Nachdruck sind einige markante Änderungen vorgenommen worden, von denen – neben der Schreibweise ‚skandalös‘ statt ‚scandalös‘ – der Wechsel von Panizzas Verwendung ‚der Held‘ für die Beschreibung Alexinas zu ‚die Heldin‘ zu den auffälligsten und zugleich problematischsten gehört. Vor dem Hintergrund der Intersexualitäts-Thematik ist Panizzas Verwendung des Maskulinums nicht zufällig resp. willkürlich, sondern stellt eine wichtige Erzählstrategie dar. Sämtliche Verweise auf die Erzählung erfolgen unter dem Kürzel „ESF“.

Mit der literarischen Inszenierung eines Falls von Zwittertum oder Hermaphroditismus kommentiert und problematisiert Panizzas Text einen Gegenstand, der im medizinischen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts extrem virulent ist.⁶⁶ Wenn der diskursive hermaphroditische Körper mit Magnus Hirschfeld in der zeitgenössischen Diskussion als Körper „unbestimmten oder zweifelhaften Geschlechts“ verstanden werden kann, so handelt es sich bei Panizzas Erzählung um einen Text, den den hermaphroditischen Körper nicht nur inhaltlich ausstellt, sondern der selbst hermaphroditisch ist („Drei Fälle“ 617).

3.1.1. Hermaphroditismus um 1900

Panizzas Text entsteht zu einer Zeit, in welcher der Hermaphroditismus eine empfindliche Stelle im Wissenschaftsdiskurs um den Menschen besetzt. Dies hängt mit dem veränderten Verhältnis zum hermaphroditischen Körper einerseits und mit einem

⁶⁶ Zwar ist diese Erzählung die einzige Panizzas, die sich explizit mit dem Hermaphroditismus-Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts auseinandersetzt, Zwitterwesen spielen aber auch in anderen Texten eine Rolle. In der Erzählung *Die Kirche von Zinsblech* wird zum Beispiel eine der zum Leben erweckten Statuen in der Ortskirche von Zinsblech als „mythologischer Zwitter“ mit „schwarz behaarte[m] Hals“ und „zwei hufartige[n] Füße[n]“ beschrieben („Zinsblech“ 177). Diese Mischwesen spielen eine wichtige Rolle in Panizzas groteskem „literarische[n] Figurenarsenal“ und sind verschiedentlich im Zusammenhang mit der Darstellung des ‚jüdischen Körpers‘ diskutiert worden (Totzke, „Vandalismus“ 286). Zurecht wird Panizzas problematische Darstellung jüdischer Figuren und seiner, vor allem in der „rassistischen Satire“ *Der Operirte Jud’* erkennbaren, „antisemitischen Hetze“ kritisiert (Totzke, „Der ‚transnationale Körper‘“). Während frühere Arbeiten zum Teil von Panizzas „unmißverständliche[n] Kampfansagen an die deutschen Juden“ sprechen, wird diese Lesart von der aktuellen Forschung als zu undifferenziert kritisiert (Neau 23). Wie Totzke an *Der operirte Jud’* überzeugend zeigen kann, lässt sich Panizzas „antisemitisches Panoptikum“, wie auch in *Ein scandalöser Fall*, freilich unter anderer Akzentuierung, als Verschränkung von Darstellung und Körper lesen. Totzke plädiert dafür, Panizzas Inszenierung des ‚jüdischen Körpers‘ als transnationalen Text-Körper zu lesen, an dem die „identitätsstiftende Performanz des Deutschen Nationalstaates“ freigelegt wird: „Der jüdische Körper wird in Panizzas Erzählung zum ‚transnationalen‘ Raum; zum Kampfplatz für gesellschaftliche In- und Exklusionsstrategien. Assimilationsstreit und Judenfrage werden auf dem Körper ‚des Juden‘ ausgetragen (Totzke, „Der ‚transnationale Körper‘“). Ebenfalls im Paradigma eines subversiven ‚transnationalen‘ Körpers argumentiert auch Jacobs, früher sogar als Totzke, geht dabei aber noch einen Schritt weiter. Anhand der Hybridität/Monstrosität nicht nur von Körpern, sondern auch von Sprache zeigt sie, dass die Erzählung eine groteske Satire ist, „that subverts both German and Jewish stereotypes alike“ („Monstrosity“ 63): „The satire’s main target is not Jewish individuals in particular, but rather the artificially constructed and exclutory nature of national identity concepts, as exemplified by German society“ (ebd.)

diskursübergreifenden Interesse am Hermaphroditismus andererseits zusammen – der hermaphroditische Körper zirkuliert zum Ende des 19. Jahrhunderts in einer Vielzahl an Diskursen zeitgleich.

In seiner Einleitung zu den Tagebuchaufzeichnungen Herculine Barbins schreibt Foucault, dass sexualtheoretische Diskussionen und juristische Klassifizierungen des Individuums ab dem 18. Jahrhundert zu einer veränderten Perspektive auf den hermaphroditischen Körper führten, die sich wesentlich in der Ablehnung der Vorstellung einer Geschlechtervermischung gezeigt habe.⁶⁷ Foucault zufolge wurde jedem Individuum nunmehr nur eine einzige sexuelle Identität, ein einziges und somit ‚wahres‘ Geschlecht, zugestanden, das es im Zweifelsfall medizinisch einwandfrei festzustellen und juristisch zu fixieren galt. Mit seiner Schlussfolgerung, dass das 19. Jahrhundert „so powerfully haunted by the theme of the hermaphrodite“ war, referiert er auf das ansteigende Interesse am hermaphroditischen Körper in Bezug auf jene für das 19. Jahrhundert so relevanten Fragen um Sexualität und Identität („Introduction“ xvii). In diesen Diskurs schreibt sich Panizza mit seiner Erzählung ein und nimmt mit der

⁶⁷ Zwei kritische Anmerkungen in Hinblick auf Foucaults Analyse des Hermaphroditismus müssen hier zumindest kurz angesprochen werden. Zum einen basieren Foucaults Ergebnisse bekanntermaßen nicht auf einer intensiven Quellenkunde. Er bezieht sich stattdessen auf einige wenige ausgewählte medizinische Berichte, die, und das wäre der zweite Aspekt, lediglich die französischen Debatten dokumentieren. Ein Bezug zur Entwicklung der deutschen oder europäischen Diskussion des Hermaphroditismus lässt sich daraus nicht ableiten. Zwar behauptet Foucault diesen auch nicht, aber er beschränkt seine Aussagen eben auch nicht auf den französischen Hermaphroditismuskurs, sondern formuliert sie allgemein gültig. Auf diese partiellen Ungenauigkeiten haben verschiedene Forscher*innen aufmerksam gemacht. Unter anderem relativiert Thomas Laqueur Foucaults Argument, dass man dem Hermaphrodit bis ins 18. Jahrhundert hinein schlichtweg zwei Geschlechter zugestanden habe, weil es die Vorstellung von einem einzigen wahren Geschlecht nicht gegeben habe. Ähnlich wie Foucault betont er zwar auch, dass es vor dem 18. Jahrhundert „kein wahres, tiefgründend eigentliches (körperliches) Geschlecht gab, das im Kulturellen Mann und Frau unterschied,“ macht aber auch klar, dass es ebenso wenig „zwei Geschlechter [gab], die in verschiedenen Proportionen einander gegenüberstanden“ (*Auf den Leib geschrieben* 145). Foucaults Vorstellung einer sozialen und rechtlichen Wahl zwischen den Geschlechtern bezeichnet Laqueur als „utopisch“ (ebd.) Foucaults Ausführungen sind für die vorliegende Arbeit aber trotzdem elementar, weil sie den Bezug Panizzas zum Hermaphroditismuskurs im Allgemeinen und den konkreten Bezug zum ‚Fall Barbin‘ aufzeigen.

Adaption des konkreten Falles Adélaïde Herculine Barbins darüber hinaus auch ganz konkret Bezug auf einen diskursiven Fall von männlichem Hermaphroditismus, der seinen Niederschlag sowohl in der französischen als aber auch in der deutschen medizinischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts gefunden hat.⁶⁸ Panizza, der sich 1881 in Frankreich aufhielt und als Psychiater mit der medizinischen Literatur vertraut war, hält sich in seiner Adaption weitestgehend an die Elemente des historischen Falles Alexinas/Herculine Barbins.⁶⁹ So behält er etwa Alexinas Namen, die ärztliche Untersuchung, derer es in Alexinas Fall allerdings mehrere gab, sowie das Gutachten am Ende bei. Worin sich beide Erzählungen allerdings unterscheiden, und worauf Foucault in seiner Einführung ebenfalls hinweist, ist, neben der Anzahl der ärztlichen Untersuchung, der Einsatz des finalen Gutachtens. Während Alexinas Tagebuchaufzeichnungen die Verzweiflung nach dem ärztlichen Befund und der Personenstandsveränderung dokumentieren, die in den Selbstmord führt, endet Panizzas Erzählung mit dem Gutachten, ohne Auskunft darüber zu geben, wie ein Leben nach einem solchen Gutachten (nicht mehr) aussehen kann. Diese Veränderung hat

⁶⁸ Der Fall Barbin war sowohl der zeitgenössischen französischen wie auch der medizinischen Literatur in Deutschland bekannt. Der Mediziner Dr. Chesnet veröffentlichte 1860 ein erstes Gutachten über Alexina, in dem er sie/ihn als „un homme, hermaphrodite, sans doute“ klassifiziert und zugleich darauf verweist, dass dieser Fall eine „reproduction presque complète d’un fait raconté par M. Marc dans le Dictionnaire des sciences médicales“ sei („Question d’identité“ 267). Alexina konnte diesen Bericht über ihren/seinen Geschlechtsapparat nachlesen. Ein Jahr nach Alexinas Selbstmord erscheint Goujons Autopsiebericht zu dem „cas d’hermaphrodisme masculin des mieux caractérisés“ (*Un cas d’Hermaphrodisme* 609). Der Untersuchungsbericht stimmt in Hinblick auf die Klassifizierung Alexinas als männlichem Zwitter mit dem Gutachten von Chesnet überein, bemerkt aber auch einige Unterschiede, die durch den Zeitabstand beider Gutachten bedingt sind. 1874 veröffentlicht der Gerichtsmediziner Ambroïse Tardieu die vielleicht bekannteste Arbeit zum ‚Fall Barbin‘, mit der auch Panizza vertraut gewesen sein dürfte. In seiner Studie *Question médico-légale de l’identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels* bezeichnet er Alexinas Fall als „affaire [...] tellement exceptionnelle“ (2). Auch Franz Ludwig von Neugebauer nimmt den ‚Fall Alexina B.‘ in seiner wichtigen Arbeit *Hermaphroditismus beim Menschen* (1908) aber auch schon in der früheren Version im *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* (1902) als Fallbeispiel auf. Im 20. Jahrhundert zirkuliert Alexinas Geschichte in den verschiedenen Diskursen. So beziehen sich Laqueur (1996), Butler (1990) und Foucault (1986) auf sie.

⁶⁹ Vgl. hierzu Alexinas Tagebuchaufzeichnungen *Meine Erinnerungen* in deutscher Übersetzung in dem von Wolfgang Schäffner und Joseph Vogl herausgegebenen Band *Über Hermaphroditismus* (2012).

erzähltechnische Konsequenzen, die später ausgeführt werden. Insofern *Ein skandalöser Fall* ein Text des ausgehenden Jahrhunderts ist, der aber einen Fall von Hermaphroditismus aus der Jahrhundertmitte inszeniert, umfasst und kommentiert er gerade jene diskursive Phase, in der der Hermaphroditismus „zu dem geheimen Zentrum [wird], um das der sexualwissenschaftliche, anatomische und gerichtsmedizinische Diskurs vom wahren Geschlecht kreist“ (Schäffner und Vogl 234).⁷⁰

Die europäische Diskussion des Hermaphroditismus in den juristischen und medizinischen Diskursen ist für eine Analyse des skandalösen Erzählens in *Ein skandalöser Fall* zentral, denn die sich im 18. und 19. Jahrhundert verändernde Perspektive auf den Hermaphroditismus beinhaltet seine diskursive Verschiebung von einer Figur monströser Zweigeschlechtlichkeit zum Phänomen der Verfehlung/des Irrtums/der Abweichung.⁷¹ Für die Bestimmung des hermaphroditischen Körpers als durch einen „Irrtum in der Geschlechtsbestimmung“ charakterisierten, ist Edwin Klebs Einteilung in Fälle von echtem und falschem Hermaphroditismus ausschlaggebend

⁷⁰ Schäffner und Vogl verweisen auf die Tatsache, dass der hermaphroditische Körper aufgrund seines Zirkulierens in verschiedenen Diskursen für eine Verwirrung an den Diskursgrenzen sorgt. Diese Verwirrung, die besonders die Diskurse Medizin und Jurisprudenz betreffen, zeigt sich in einer schwindenden Klarheit über die diskursiven Gegenstände und damit in der mangelnden territorialen Abgrenzung der Diskurse voneinander. Die medizinische Frage des hermaphroditischen Körpers wurde, so Schäffner und Vogl, längst nicht mehr nur im (immer stärker ausdifferenzierten) medizinischen Diskurs besprochen, sondern geriet zunehmend auch zum „Problemfall für die Jurisprudenz“ („Nachwort“ 220). Aus der offiziellen Bekanntgabe eines Falls von Hermaphroditismus durch ein ärztliches Gutachten ergaben sich unweigerlich juristische Konsequenzen, wie etwa die Festschreibung einer juristischen Identität in Form der Personenstandsbeschreibung. Umgekehrt bedienten sich juristische Untersuchungen in zweifelhaften Rechtsfällen – zwar nicht erst seit dem 19. Jahrhundert, hier aber wieder deutlich verstärkt – gerichtsmedizinischer Diagnosen, um die Feststellung des ‚wahren‘ Geschlechtes und eine angemessene Sanktionierung zu garantieren.

⁷¹ So argumentiert der Pathologe Carl Benda zum Beispiel, dass der mangelnde Nachweis eines primitiven Hermaphroditismus bei den Wirbeltieren zu der Annahme führen muss, dass es auch beim Menschen keine phylogenetische hermaphroditische Anlage geben kann. Der Hermaphroditismus muss daher auf individuelle pathologische Ursachen zurückgeführt statt als „atavistische Monstrosität“ verstanden werden („Hermaphroditismus und Missbildungen“ 635).

(Hirschfeld 1906).⁷² In seinem *Handbuch der pathologischen Anatomie* (1868-1876) klassifiziert er den Hermaphroditismus als „ursprüngliche[n] Bildungsfehler“ (722).⁷³ Die Mehrheit der medizinischen Studien zum Hermaphroditismus bauen auf dieser Klassifizierung auf. So wird der hermaphroditische Körper in der (europäischen) medizinischen Literatur um 1900 als „Missbildung[-] mit Verwischung des Geschlechtscharakters“ (Benda 637),⁷⁴ als Abweichung von der Norm (Hirschfeld) oder sogar als gänzlich „Fehlen der Geschlechtsteile“ diskutiert (Taruffi 379).⁷⁵ In Cesare Taruffis Formulierung einer Abwesenheit des Geschlechtes wird die Verfehlung, wie sie bereits in der Terminologie des Fehlerhaften oder Missgebildeten auftaucht, in ihrer Radikalität deutlich. Der hermaphroditische Körper ist der Körper, dessen Geschlecht schlichtweg fehlt.⁷⁶ Auch im französischen Kontext, auf den sich Panizzas Erzählung explizit bezieht, wird der hermaphroditische Körper als verfehlter Körper, der

⁷² Auf diese Unterscheidung von echtem und falschem, dem sogenannten Pseudo-Hermaphroditismus, nimmt Foucault Bezug, um, sich selbst korrigierend, zugleich darauf hinzuweisen, dass „medicine in the nineteenth and twentieth centuries corrected many things in this reductive oversimplification“ und dass heute niemand mehr sagen würde „that all hermaphrodites are ‚pseudo‘“ („Introduction“ ix). Obwohl Klebs' Modell umstritten war und sich tatsächlich bereits im unmittelbaren Umfeld eine Strömung zu entwickeln begann, die das Kernargument eines wahren Geschlechts zu widerlegen versucht, behält seine Klassifizierung den Status einer autoritären Referenz bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Noch 1918 ruft Hirschfeld zur „Revidierung dieser noch herrschenden“ Klassifizierung auf („Zwei neue Fälle“ 138).

⁷³ Ursprünglich fehlerhaft ist der hermaphroditische Körper bei Klebs deshalb, weil er bereits die gesamte Keimanlage in ihrer Doppelbildung als Bildungsfehler betrachtet. Bei „Zwitterbildungen (Hermaphroditen) [handelt es sich daher] nicht allein um quantitative, sondern um qualitative Entwicklungs-Anomalien“ (*Handbuch* 721).

⁷⁴ Carl Benda mutmaßt zudem, dass sorgfältigere anatomische und mikroskopische Untersuchungen von hermaphroditischen Fällen belegen würden, dass die sichtbaren „äusseren abnormen Bildungen“ auf den „Abnormitäten des inneren Geschlechtsapparates“ basierten („Hermaphroditismus und Missbildungen“ 639).

⁷⁵ Zu dieser Diagnose gelangt Cesare Taruffi in seiner Systematisierung der medizinischen Auseinandersetzungen mit dem Hermaphroditismus wie sie im Verlaufe des 19. Jahrhunderts stattgefunden hat. Seine Arbeit *Hermaphroditismus und Zeugungsfähigkeit. Eine systematische Darstellung der Missbildungen der menschlichen Geschlechtsorgane* (1903) schließt mit der Darstellung einer besonderen Ausprägung dieser Missbildungen ab, die in der Medizin als ein solches Fehlen der Geschlechtsorgane bezeichnet wurde.

⁷⁶ Eine ähnliche Beobachtung machen Schöffner und Vogl, wenn sie die Unmöglichkeit der eindeutigen Geschlechtszuweisung herausstellen. In Anlehnung an einen besonderen Fall von Hermaphroditismus, wie er in Frankreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchte, stellen sie fest: »Für den Hermaphroditismus gibt es eine sichere Diagnose nur in der Autopsie« (Follin »Observation d'un cas remarquable d'hermaphrodisme«, zitiert nach Schöffner und Vogl 233).

Hermaphroditismus als Phänomen der Verfehlung diskutiert. In dem Gutachten des Arztes, der die erste Untersuchung Alexinas vorgenommen hat, taucht die Verfehlung bereits im Titel als „erreur sur le sexe“ auf (Chesnet, „Question d’identité“ 206) und auch Goujon verweist in seinem Autopsiebericht auf Alexinas Fall als „genre d’anomalie“ (*Étude d’un cas d’hermaphrodisme* 15). Am deutlichsten wird die Verfehlung als Konstituente des hermaphroditischen Körpers vermutlich in Tardieus Studie, bei der es ebenfalls schon im Untertitel heißt: „Les souvenirs et impressions d’un individu dont le sexe avait été méconnu“ (*Question médico-légale de l’identité*).

Bereits in der kursorischen Sichtung der deutschen, italienischen und französischen Auseinandersetzung mit dem Hermaphroditismus im ausgehenden 19. Jahrhundert zeigt sich ein starker konzeptioneller Bezug zur Verfehlung. In der Perspektivierung des Hermaphroditismus als irrtümliche Geschlechtszuweisung nach der Geburt oder als das gänzliche Fehlen des Geschlechtsapparates erscheint der hermaphroditische Körper nicht nur als von der Norm abweichend, sondern vor allem als nachträglich zu korrigierender Körper. Die Zwangskorrektur markiert die Verfehlung als Konstituente des hermaphroditischen Körpers. Denn nur weil er abweichend, fälschlich, fehlerhaft, verkannt oder, zugespitzt formuliert, gänzlich verfehlt ist, muss er korrigiert werden.

Dort wo der hermaphroditische Körper nicht nur als verfehlt gedacht wird, sondern zum Ort der Verfehlung schlechthin wird, lässt sich die Verfehlung als Strukturmoment des Hermaphroditismus und dieser sich als skandalöser (Erzähl)Gegenstand fassen. Als *Ein skandalöser Fall* 1893 erscheint, wird der Hermaphroditismuskurs gerade von zwei gegenläufigen Wissensformationen um

Sexualität und Identität durchkreuzt. Einerseits entzündet sich am hermaphroditischen Körper das Argument eines wahren Geschlechtes (Keimdrüsentheorie), weil sich an ihm scheinbar beweisen ließ, dass sich jede Identität auf eine anatomische Eindeutigkeit zurückführen lässt. Nach dieser Theorie gibt es beim Menschen keinen echten, sondern immer nur einen Pseudohermaphroditismus.⁷⁷ Umgekehrt aber treiben gerade diese Debatten um das wahre Geschlecht Diskussionen um die Verschiedenheit und Vielfältigkeit sexueller Anomalien und Abweichungen heraus. Diese Gegenströmung entzündet sich ebenso am und findet ihre Begründung im hermaphroditischen Körper.⁷⁸ Diese Abhandlungen stellen die Keimdrüsentheorie in Frage, weil der Nachweis von Fällen „echten Zwittertums,“ wie ihn die Sexualwissenschaft um die Jahrhundertwende erbringt, dem Argument der anatomischen Eindeutigkeit widerspricht (Hirschfeld, „Drei Fälle“ 614). Somit bildet der hermaphroditische Körper das Zentrum einer ambivalenten diskursiven Konstellation, an dem sich zwei gegenläufige Formen des Wissens

⁷⁷ Klebs Unterscheidung in eine „wahre Zwitterbildung“ und einen „Pseudo-hermaphroditismus“ geht von der eindeutigen Geschlechtlichkeit der Keimdrüse aus. Schein-Zwitter oder Pseudo-Hermaphroditen sind demnach jene Individuen, bei welchen „neben eingeschlechtlicher Entwicklung der Keimdrüsen die Geschlechtsgänge und äusseren Genitalien Annäherungen an den andern Geschlechtstypus darbieten“ (*Handbuch* 723). Carl Benda geht sogar noch einen Schritt weiter, wenn er betont, dass vom wahren Hermaphroditismus eigentlich nur dann gesprochen werden könne, wenn „funktionierende Keimdrüsen beider Geschlechter vereinigt sind, wie wir das bei Pflanzen und wirbellosen Tieren in der That kennen“ („Hermaphroditismus und Missbildungen“ 628). Umgekehrt müssen jene Fälle als Pseudohermaphroditismus registriert werden, „in denen bei eingeschlechtlichem Verhalten der Keimdrüsen, das gleichzeitige Vorhandensein von Ausführungsgängen oder äusseren Genitalteilen beider Geschlechter eine Zweigeschlechtlichkeit des Individuums vortäuschen könnte“ (ebd. 629). Nicht nur gibt es nach Benda keinen echten Hermaphroditismus beim Menschen, die Fälle von sogenanntem Zwittertum, die nach seiner Taxonomie Fälle von Pseudohermaphroditismus sind, sind zudem Täuschungen, also Formen der Verschleierung des tatsächlichen Geschlechts. Benda schlägt vor, den Begriff Pseudo- durch Schein- zu ersetzen. In logischer Konsequenz kennt auch das *Bürgerliche Gesetzbuch* von 1896 (in Kraft erst 1900), das das alte preußische Landrecht ablöste, keine menschlichen Zwitter mehr, mit der Begründung, dass „die Annahme der Existenz menschlicher Zwitter sich wissenschaftlich als ein Irrtum erwiesen hätte“ (*Bürgerliches Gesetzbuch*, zitiert nach Hirschfeld, „Drei Fälle“ 614). Damit sei „jeder sogenannte Zwitter entweder ein geschlechtlich mißgebildeter Mann oder ein geschlechtlich mißgebildetes Weib“ (*Bürgerliches Gesetzbuch*, zitiert nach Neugebauer, *Hermaphroditismus* 621).

⁷⁸ Magnus Hirschfeld erwähnt in seinem 1906 gehaltenen Vortrag *Drei Fälle von irrtümlicher Geschlechtsbestimmung* die Vielzahl und die Verschiedenheit der Fälle von Hermaphroditismus und verweist dabei spezifisch auf die umfangreiche Fallsammlung von Neugebauers (1905), der „aus der Literatur jetzt gegen 1200 verschiedene [Fälle von Hermaphroditismus] zusammengestellt hat“ (614).

wechselseitig herausbilden. Der Hermaphrodit verkörpert also einerseits „den privilegierten Ort der Frage nach dem wahren Geschlecht“ und „liefert [...] zugleich Argumente, die das anatomische Dispositiv stürzen“ (Schäffner und Vogl 235). Das heißt, dass die beiden widerstreitenden Theorien nicht schlicht opponieren, sondern sie entwickeln sich gleichermaßen am hermaphroditischen Körper, treiben sich gegenseitig heraus und unterwandern zugleich die Wirkmacht der jeweils anderen. Wenn nun aber der hermaphroditische Körper zum Beweis für die Eindeutigkeit der individuellen Sexualität wird und zugleich den Gegenbeweis liefert, dann wird er zum Ort der radikalen Verfehlung, an dem jedes Wissen nur als verfehltes Wissens Gültigkeit besitzt. Der hermaphroditische Körper ist m.a.W. zugleich das, was er nicht ist.⁷⁹

Insofern sich der hermaphroditische Körper selbst zum Ärgernis, zum Fallstrick wird, an dem er seine Legitimation zugleich begründet wie verfehlt, ist er skandalös. Ein skandalöser Gegenstand ist der Hermaphroditismus also nicht (nur) deshalb, weil er die sexuelle Norm verfehlt und das heteronormative Gesetz in Richtung Perversion (Freud) überschreitet, sondern weil ihm die Verfehlung inhärent ist. Die Bedeutung der Autopsie im Hermaphroditismuskurs macht das noch einmal deutlich: Die wechselseitige Verfehlung der beiden Formen des Wissens um die sexuelle Identität kann erst durch den Autopsiebericht aufgelöst werden. Insofern sind weder die Keimdrüsen noch die ‚echten‘ Fälle von Hermaphroditismus, sondern nur die Autopsien „les vrais témoins du sexe“ (Chesnet, „Question d’identité“ 267). Im ausgehenden 19. Jahrhundert wird der

⁷⁹ Schäffner und Vogl argumentieren ähnlich, wenn sie das im 19. Jahrhundert dominierende Erklärungsmodell der Keimdrüsentheorie kurzzeitig gestört sehen, weil der hermaphroditische Körper „nicht mehr zum Beleg, sondern zur Widerlegung einer unmittelbaren Korrelation zwischen anatomischen und psychologischen Merkmalen“ wird („Nachwort“ 236).

Hermaphroditismus zu einem Phänomen, dass konsequenterweise nur als verfehltes darstellbar ist, das heißt, in der Darstellungsweise der Verfehlung.

3.1.2. Der hermaphroditische Text-Körper

Vor dem Hintergrund dieses besonderen (medizin)historischen Augenblicks, der mit Freuds Postulat eines „anatomischen Hermaphroditismus“ (Freud *Drei Abhandlungen* 19) seinen Höhepunkt und mit Steinachs Entdeckung der Hormone 1910 sein Ende findet, erscheint Panizzas Skandal-Erzählung nicht nur als Inszenierung des Hermaphroditismus, sondern ist in ihrer Erzählanlage selbst hermaphroditisch.

Ein scandalöser Fall ist zugleich Drama, Novelle und Fallgeschichte. Der Strukturaufbau – die Einhaltung der Einheit von Zeit und Ort sowie „ein ganz kurzes Personenverzeichnis“ – kennzeichnen die dramatischen Elemente des Textes („ESF“ 128). In seiner Konzentration auf ein überschaubares Geschehen (den Klosterkonflikt), das sich um „das Unglaubliche“ oder „das Tatsächliche des Vorgefallenen“ dreht und in seiner (vermeintlichen) Strukturierung in Rahmen- und Binnenerzählung hat der Text aber auch deutlich novellistische Züge (ebd. 147, 157). Die Fokussierung auf einen konkreten medizinischen Fall rückt ihn zudem in die Nähe jenes literarischen Genres, das „in der Forschung der letzten Jahre bevorzugt als ‚literarische Fallgeschichte‘ bezeichnet wird“ (Frey 286).⁸⁰ Die Genre-Vermischung, die durch das Verweben von

⁸⁰ Die Forschung zur „klinischen Fallgeschichte als seine [der Klinik] ausgezeichnete Repräsentationsform“ ist in den letzten Jahren explosionsartig angestiegen (Ralser 115). In materialreichen und unterschiedlich perspektivierten Sammelbänden sind die Begriffe ‚Fall‘ und ‚Fallgeschichte‘ intensiv untersucht worden: so etwa der frühe Band von Ulrich Stuhr und Friedrich-Wilhelm Deneke *Die Fallgeschichte: Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument* (1993); Studien, die wie der von Sybille Brändli u.a. herausgegebene Band *Zum Fall machen, zum Fall werden: Wissensproduktion und Patientenerfahrung in Medizin und Psychiatrie des 19. und 20. Jahrhunderts* (2009) die Verschränkung von (medizinischem) Fall und Wissen untersuchen; der wissenschaftshistorisch und methodentheoretisch ausgerichtete Band *Fallstudien: Theorie, Geschichte, Methode* (2007), mit

dramatischen, novellistischen und Elementen der Fallgeschichte entsteht, wird darüber hinaus durch Einsprengsel ergänzt, die weitere Gattungstraditionen aufrufen. So etwa jenes „Paquet Briefe,“ das die „leidenschaftlichen Ergüsse“ Alexinas an Henriette dokumentiert und mit dem der Abbé seine aus moraltheologischen und erotischen Schriften ohnehin gemischte Lektüre um jene Liebesbriefe in „gute[m] französische[m] Stil“ ergänzt (Panizza, „ESF“ 153). Die Einbettung dieser „überschwenglichen, gefühlsextremistischen Briefe[-],“ durch die die Liebesbeziehung der beiden Klosterschülerinnen auf wenigstens einige Monate datierbar wird, bewirkt gattungstheoretisch eine Genre-Erweiterung um die Dimension autobiographischen Schreibens (ebd. 156).⁸¹ Indem sie „Merkmale unterschiedlicher Textsorten auch über die Grenzen der Textsorte hinaus vereint,“ erscheint Panizzas Erzählung als hybrider Text (Fix 1999). Insofern er aber nicht das Nebeneinander in sich stabiler Gattungsmerkmale ausstellt, sondern sich in Bezug auf seine

Fokus auf die Fallgeschichte, sowie der erst kürzlich von Susanne Düwell und Nicolas Pethes herausgegebenen Band *Fall – Fallgeschichte – Fallstudie. Theorie und Geschichte einer Wissensform* (2014), der einen systematischen Aufriss vor allem zum Begriff des ‚Falls‘ bietet. Konkreter zur Fallgeschichte bei Karl Philipp Moritz der von Sheila Dickson u.a. herausgegebene Band *‚Fakta, und kein moralisches Geschwätz‘: zu den Fallgeschichten im ‚Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‘ (1783-1793)* (2011). Zu dem für die Literaturwissenschaften besonders relevanten Verhältnis von medizinischem Fall-Wissen und Narration vgl. exemplarisch die Beiträge von Marietta Meier und Michaela Ralser in dem Band *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaft* (2006) sowie Arne Höckers Studie *Epistemologie des Extremen* (2012), die Lustmord-Fälle in Medizin, Kriminologie und Literatur um 1900 anhand von Wedekind, Döblin und Musil untersucht.

Zum Fall sowie zum Genre der Fallgeschichte konkret bei Panizza vgl. Claudia Lieb (2011), die Panizzas Erzählung *Der Korsetten-Fritz* (1893) als „literarisch gestaltetes Krankenblatt“ („Ein Geschlecht läuft neben uns her“ 95) liest sowie Sophia Könemann (2011), die sie als „psychiatrische Fallgeschichte,“ („Fetischismus“ 171) und Renate Werner (1999), die sie sogar ganz konkret als Beispiel des um 1900 neu auftauchenden Genres der „semidokumentarischen psychiatrischen Fallgeschichte“ („Geschnürte Welt“ 215) diskutiert. Außerdem die Arbeiten von Claudia Lieb, von denen hier exemplarisch der Aufsatz „Der Fall Oskar Panizza. Skandalisierung des Skandals um das ‚Liebeskonzil‘ durch Recht und Bild“ erwähnt sei, in dem sie zeigt, wie das juristische und visuelle Zusammenspiel im Rahmen von Werner Schroeters Film-Adaption *Das Liebeskonzil* (1982) als eine Art „Re-Skandalisierung“ operiert, die „den alten juristischen Tatbestand des Vergehens wider die Religion wachhält bzw. neu belebt“ (350).

⁸¹ Im Übrigen erinnert der Schriftverkehr zwischen Alexina und Henriette an das historische ‚Vorbild‘ des ‚Falls Barbin‘. In Alexinas Erinnerungen finden sich mehrfach Anmerkungen zu dem regelmäßigen Briefverkehr zwischen ihm/ihr und Sara, in dem die Liebenden vor allem in den Zeiten ihrer räumlichen Trennung ihren Liebesschwüren, heimlichen Gedanken und Klagen Raum gaben.

Gattungs/Geschlechtsbestimmung permanent selbst verfehlt, greift die Bestimmung als hybrider Text zu kurz.

In *Ein scandalöser Fall* korrelieren Gegenstand – das hermaphroditische Geschlecht – und Textordnung derart, dass der Text in seiner erzähltechnischen Anlage konkreter als hermaphroditisch zu bezeichnen wäre. Die strukturelle Verfehlung der Gattungsbestimmung erzeugt nicht nur eine Erweiterung literarischer Genre, sondern auch eine Vermehrung und Verschränkung von Diskursen, was sich am eindrucksvollsten anhand der Inszenierung der verschiedenen Fallsemantiken zeigt. Der Text ruft den Fall nicht nur als dramatischen Fehltritt des „Helden unserer Geschichte“ oder novellistischen „Vorfall“ auf, sondern auch als kriminalistischen, juristischen und medizinischen ‚Fall‘ („ESF“ 165).⁸² Hier wiederum verdeutlicht allein die Inszenierung des ‚Falls‘ in seiner diskursiven Verschränkung von Medizin und Jurisprudenz/Kriminologie, wie der Text als hermaphroditischer Körper operiert.

Einerseits referiert Panizzas Erzählung auf den ethisch-rechtlichen Fall, wie ihn die juristisch-theologische Kasuistik hervorgebracht hat. André Jolles argumentiert in seiner Studie *Einfache Formen*, dass im ethisch-rechtlichen Kasus ein strukturelles Verhältnis zu einer Frage steckt. Diese Frage lautet: „[W]o liegt das Gewicht, nach welcher Norm ist zu werten?“ (190) Der Kasus wägt also verschiedene Normen gegeneinander ab, die jeweils Anspruch auf Vormacht erheben. In der Tradition der juristisch-theologischen Kasuistik werden Grenzfälle beschrieben, die „den Widerspruch zweier Gesetze oder die Kollision von Gewissen und der Anwendung eines Gesetzes in einer bestimmten Situation“ ausstellen (Frey 284). Um einen solchen Kasus geht es in

⁸² Zu den verschiedenen Fallsemantiken auch in historischer Perspektive sehr ausführlich die Einleitung von Inka Mülder-Bach und Michael Ott und deren Band *Was der Fall ist. Casus und Lapsus* (2014).

Panizzas Text immer dann, wenn die unerhörte Entdeckung und die darauffolgende Be- und Verurteilung der Liebesbeziehung zwischen Alexina und Henriette zur Diskussion steht. *Ein skandalöser Fall* inszeniert die Entdeckung und deren Konsequenzen – und zwar sowohl den Moment, in dem die Liebenden nicht etwa von der Klosterleitung, sondern von den Mitschülerinnen in flagranti erwischt werden, als auch die daraus resultierenden Maßnahmen des Abtes – als juristisch-kriminalistischen ‚Vorfall‘, ja beinahe als Verbrechen, das es schleunigst aufzuklären gilt.⁸³ Als am Morgen des 20. Juni ein „ganze[r] Haufe junger Mädchen“ nach dem Frühstück den Abbé aufsucht und diesem in heller Aufregung zu berichten versucht, was in den frühen Morgenstunden im Schlafsaal vorgefallen war, versteht der Abbé zunächst kein Wort, weil alle Mädchen zeitgleich sprechen (ebd. 137). Nachdem er dem ältesten der Mädchen das Wort erteilt, berichtet der Text: „Nun kam es denn heraus: Man habe Henriette, [...] mit Alexina, ihrer intimen Freundin, heute Morgen beim Aufstehen, im Schlafsaal der älteren Mädchen, Hände und Körper umschlungen, in einem Bett, [...] schlafend gefunden“ („ESF“ 138). Weiter heißt es: „nun habe man ihnen die Bettdecke weggezogen; habe Gräßliches gesehen; Alexina und Henriette seien erwacht und kreischend auseinander gefahren.“ (ebd.) Was konkret die Mädchen in ihrer „Ausspäh- und Bespitzelungslust“ ‚Gräßliches‘ gesehen haben (die entblößten Körper und Alexinas behaarte Beine), verrät der Text an dieser Stelle noch nicht (Totzke, „Vandalismus“ 292). Stattdessen hält er die Spannung sowohl durch die Auslassung des Gesehenen als auch durch das aufgeregte

⁸³ In einem der Briefe Alexinas an Henriette heißt es entsprechend: „Und was wir verbrochen haben, Berührungen, und unerlaubte Küsse, und Umarmungen und Ergießungen, und was wir im Geheimen thaten, ist an und für sich nichts, ist nicht das Eigentliche, was wir wollten, war nur symbolisch gemeint, weil wir es durch Worte nicht ausdrücken konnten“ („ESF“ 154f.) Das der Inhalt des Briefes eine Scheinerklärung für den verbotenen sexuellen Akt abgibt, indem er ihn als ‚symbolisch‘ ausweist, täuscht nicht darüber hinweg, dass die homoerotische Sexualität im Rahmen der Erzählung als ‚Verbrechen‘ diskutiert (wenngleich freilich auch problematisiert) wird.

aber unbestimmte Geschrei der Mädchen „[m]ais c'est honteux! c'est terrible ça! c'est sale!“ vorerst aufrecht („ESF“ 139). In der Folge versucht der Abt den „ganz großartig[en] Fall“ mithilfe des juristisch-klerikalen Verfahrens des Geständnisses aufzuklären (ebd. 149). Er unterzieht nicht nur Institutsangehörige, vor allem Madame, sondern auch die Dorfbevölkerung ausgiebigen Verhören mit der Begründung, dass festgestellt werden müsse, ob „der Verkehr Henriettes und Alexinas eine teuflische, sinnliche Anreizung [sei], die mehr oder minder in den Bereich des Tribadismus falle, oder ob es nur der excessive Ausdruck einer leidenschaftlich freundschaftlichen Seelen-Übereinstimmung der beiden Mädchen“ ist (ebd.).⁸⁴ Der Widerspruch, den es auszuloten gilt, wird durch die beiden Seiten des institutionellen Gesetzes der „Klostervorschriften“ und „Anstandsregeln“ selbst produziert (ebd. 154). Die Liebesbeziehung der beiden Mädchen oszilliert, wie Butler analog für den ‚historischen‘ Fall feststellt, zwischen „the institutional injunction to pursue the love of the various “sisters“ and “mothers“ of the extended convent family and the absolute prohibition against carrying that love too far“ (*Gender Trouble* 127). Vermittels bekannter Verfahren aus Jurisprudenz und Morallehre, namentlich Zeugenbefragung, Verhör und Beichte, versucht der Text eine Antwort auf die Frage zu finden, worin konkret der „außerordentliche Fall“ besteht (Panizza, „ESF“ 155). Diese Entscheidung bleibt aus. Es liegt in der Natur des Kasus, wie Jolles argumentiert, dass er uns zwar „die Pflicht der Entscheidung auferlegt, aber

⁸⁴ Auch wenn an dieser Stelle nicht intensiv darauf eingegangen werden kann, sei doch darauf hingewiesen, dass auch über die Verhörpraxis das Zusammenwirken verschiedener Diskurse organisiert wird. Das Verhör dient nämlich nicht nur in der moraltheologischen, sondern auch in der schulischen sowie kriminalistischen Praxis dazu, Geheimnisse zu eruieren und Geständnisse zu erpressen (Mülder-Bach und Ott). *Ein skandalöser Fall* inszeniert über die Praxis des Verhörs, wie schon über die Inszenierung der Entdeckung des Liebespaares als in flagranti-Szene, die Verknüpfung des klerikalen mit dem schulischen sowie dem kriminalistischen Diskurs.

die Entscheidung selbst nicht enthält“ und dass er „eine Neigung besitzt, sich zur Kunstform zu erweitern [...] Novelle zu werden“ (*Einfache Formen* 191).

Andererseits bezieht sich *Ein skandalöser Fall* auf den medizinischen Fall, denn die Aufklärung des skandalösen Falles im Kloster obliegt nicht allein dem Abt und dessen moraltheoretisch-juristischer Methodik. In dem Moment, in dem das Kloster in Gefahr läuft, auf Grundlage des von der „mit Mistgabeln und Aexten“ bewaffneten Dorfbevölkerung verbreiteten Gerüchtes „der Teufel sei im Kloster“ geschlossen zu werden, wird auf Anraten von Madame eine Untersuchung ‚des Falles‘ durch den aus Paris stammenden Dorfarzt Adolphe Duval veranlasst („ESF“ 158).⁸⁵ Anders als bei einem Kasus, bei dem zwei Normen gegeneinander abzuwägen sind, geht es bei dem medizinischen Fall „um das (oft gespannte) Verhältnis zwischen einem Besonderen und einem Allgemeinen, zwischen dem individuellen Fall und der Regel oder der Norm“ (Fleming 189). Am medizinischen Einzelfall wird ein Wissen über die Norm generiert, die den Regelverstoß markiert und zugleich wird der Abweichler als historisch konkreter pathologischer Fall stigmatisiert.⁸⁶ Alexinas hermaphroditischer Körper wird zum Ort, an dem sich ein solcher konkreter Fall realisiert. Mit den medizinisch-klinischen Praktiken der ärztlichen Untersuchung, dem Gutachten sowie der Aufforderung zur Personenstandsveränderung betreibt *Ein skandalöser Fall* eine solche Pathologisierung, die aus einem Individuum einen Fall macht: das anfängliche „Porträt von Mademoiselle

⁸⁵ Ariane Totzke weist auf den „intertextuellen Verweiszusammenhang“ hin, der sich in Bezug auf die Figur Duval und eine Fallgeschichte aus dem frühen 17. Jahrhundert ergibt (Totzke, „Vandalismus“ 293). Im französischen Rouen verhinderte der Arzt Jacques Duval die Hinrichtung des Hermaphroditen Marie/Marin le Marcis, der wegen Sodomie zum Tode verurteilt wurde.

⁸⁶ Und eben in diesem Sinne ist Panizzas Erzählung auch Fallgeschichte. Als literarische Fallgeschichten gelten jene Erzählungen an der Grenze zwischen Literatur und Wissenschaft, die sich durch einen „realen oder fingierten Bezug auf faktuale ‚Fälle‘ und die Konzentration auf ein Individuum auszeichne[n], das durch den Regelverstoß und die Abweichung von gesellschaftlichen Normen zuallererst als solches kenntlich gemacht und zugleich zum (pathologischen) ‚Fall wird“ (Mülder-Bach 19).

Alexina Besnard“ wird zum „körperlichen Befund des sogenannten Alexina Besnard“ („ESF“ 131, 165).⁸⁷

An Alexinas Fall entzündet sich ein Kampf zwischen Theologie und Medizin über Techniken und Wirkmächtigkeit der Wissensproduktion. Auf den Unmut des Abtes über die klerikale Anordnung „zum Eingreifen des exorcisierenden Apparates bestände kein Anlaß,“ der sich in dessen hitzigen Worten „Ja, glauben denn diese neuen Aerzte, sie können die Welt ohne Geistlichkeit in Ordnung bringen?“ äußert (Panizza, „ESF“ 162, 163), antwortet der Arzt mit der Rationalität und Unpersönlichkeit des ärztlichen Gutachtens (er betritt nicht einmal mehr das Kloster um den Befund zu besprechen). Der ärztliche Befund sowie der Hinweis auf die Entlassung von Alexina und Madame und die Beförderung von la Soeur Première am Ende der Erzählung scheinen einen Sieg der medizinischen über die moraltheologischen Praktiken in Bezug auf die Wissensproduktion zu artikulieren. Und in Anbetracht von Panizzas eigener Arbeit als Psychiater und seinem Hass auf die katholische Kirche scheint eine solche Analyse schlüssig. Der plötzliche Abbruch der Erzählung lässt sich allerdings auch als poetologische Geste lesen, wonach über einen erzähltechnischen Eingriff versucht wird, dort Eindeutigkeit zu stiften, wo sich eine Unentscheidbarkeit auftut. Die letzten beiden Sätze heben sich stilistisch und typographisch auffallend vom Rest des Textes ab, sie wirken eilig hingeschmiert, geben sich eher den Anschein von Notaten, es scheint fast,

⁸⁷ Die Fall-Werdung Alexinas zeigt sich auch anhand des veränderten Blicks, mit dem der medizinische Fall anders vermessen wird als der juristische. Während der Abt mit dem prüfenden Blick des Schulmeisters die verschiedenen Seiten desselben Gesetzes gegeneinander abwägt und schließlich auch sein eigenes Gewissen befragt, tritt gegen Ende der Erzählung ein anderer Blick auf. Neben Untersuchung und Gutachten zählt Foucault zufolge auch der ärztliche Blick zu den medizinisch-klinischen Praktiken und er unterscheidet sich vom schulischen Blick insofern, als dieser ein bereits existierendes Wissen in Form des Verdachtes bestätigen, jener hingegen mit aller Rücksichtslosigkeit ein gänzlich neues Wissen generieren will. Der klinische Blick des Arztes, so Foucault, ist zugleich „a hearing gaze and a speaking gaze,“ denn er hat das Ziel, alles sichtbar zu machen (*Birth of the Clinic* 115).

als würde sich die Erzählstimme ändern: „Mit ihr verließ Madame la Supérieure definitiv das Kloster.– / Und la Soeur Première wurde Superiorin.–“ („ESF“ 167). Das letzte Zeichen der Erzählung ist kein Punkt und damit keine definitive Aussage, keine Sicherheit, sondern ein Gedankenstrich und damit der Hinweis auf eine Öffnung, das Andeuten von etwas Unerwartetem – ein Widerwort vielleicht?⁸⁸ Der Versuch, die Fallzugehörigkeit des skandalösen Falls eindeutig zu klären, verfehlt. Die Semantiken des Falls –Vorfall, dramatischer Fall, juristisch-medizinischer und Kriminalfall – rufen verschiedene literarische Gattungen gleichermaßen auf. Die Unmöglichkeit eine genaue Bestimmung über die literarische Gattung abzugeben verleiht dem Text aber bestenfalls eine hybride Form. Die Unklarheit über die Fallhaftigkeit des Falles trifft die Gattungsproblematik dort in ihrem Zentrum, wo sie nicht nur die gattungstheoretische Dimension des Erzählens betrifft, sondern Verwirrung darüber stiftet, was überhaupt erzählt werden soll. Die Unmöglichkeit, den Fall zu bestimmen und einer Gattung zuzuordnen, um ihn einem Sanktionssystem zu überführen, trägt das verfehlte Geschlecht des hermaphroditischen Körpers ins Erzählen ein. Panizzas Text verhandelt nicht nur den unbestimmbaren Fall eines hermaphroditischen Körpers, sondern ist selbst ein solcher.

Dies lässt sich mit Derridas ‚Gesetz des Gesetzes der Gattung‘ theoretisch stärker konturieren. In *The Law of Genre* bestimmt Derrida zunächst das ‚Gesetz der Gattung‘ wie folgt:

⁸⁸ Die Merkwürdigkeit dieses Endes ist auch Foucault aufgefallen. In seiner Einleitung zu Alexinas Erinnerungen argumentiert er, dass Panizza aus Alexina lediglich „a shadowy figure, without an identity and without a name“ habe machen wollen (*Introduction* xvi).

As soon as the word “genre” is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: “Do,” “Do not” says “genre,” the word “genre,” the figure, the voice, or the law of genre. („The Law of Genre“ 56)

Die Grenze zeigt, dem Gesetz der Gattung unterliegt ein weiteres, ein sogenanntes Reinheitsgesetz, das heißt, dass die Gattungen, um als Gattungen gelten zu können, nicht vermischt werden dürfen. Dieses Reinheitsgesetz ist aber immer schon durch ein Gegengesetz bedroht: „And suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination?“ (ebd. 57) Diese Bedrohung ist Teil des Gattungsgesetzes, die sich immer dann artikuliert, wenn eine Gattungszuweisung vorgenommen wird. Dabei ist die Gattungsbezeichnung (z.B. ‚Panizzas Text ist eine Erzählung‘) der Gattung nicht zugehörig und dennoch Teil derselben, insofern sie die Gattung als ‚Erzählung‘ markiert. Diese besondere Markierung der Gattung *als* Gattung bezeichnet Derrida als „participation without belonging“, insofern sie an der Gattungszuschreibung teilhat und damit der Gattung zugehörig ist ohne ihr tatsächlich zugehörig zu sein (ebd. 59). Das heißt, dass jede Klassifizierung, jede Markierung einer Gattung als diese Gattung den Zug der Unreinheit in die Gattung einträgt, weil der Zug selbst nicht zu dieser Gattung gehört. Daraus folgt bei Derrida:

[A] text cannot belong to no genre, it cannot be without or less a genre. Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing [...] but because of the trait of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. Making genre its mark, a text demarcates itself. (ebd. 65)

Aus dem ‚Gesetz des Gesetzes der Gattung‘, wie Derrida es theoretisch formuliert, ergeben sich zwei wesentliche Konsequenzen für die Diskussion von Panizzas

Erzählung als hermaphroditischen Text. Erstens demonstrieren die Gattungsmarkierungen – bis hin zur Gattungssorte ‚hermaphroditischer Text‘ den Vollzug des Gesetzes selbst. Mit jeder neuen Gattungszuweisung, die *Ein scandalöser Fall* zum Teil auch selbst vornimmt, vervielfachen sich die „classificatory vertigines“ und bringen eine endlose Spirale des Prinzips ‚Teilhabe ohne Zugehörigkeit‘ hervor (Derrida, *The Law of Genre* 61). Zweitens, und das zeigt sich anhand der Verfahrensweise, mit der *Ein scandalöser Fall* seinen literarischen Gegenstand inszeniert, ist das ‚Gesetz des Gesetzes der Gattungen‘ selbst gewissermaßen hermaphroditisch. Als Gesetz der Unreinheit, das dem Reinheitsgesetz der Gattung innewohnt, markiert es den Ort der uneindeutigen Gattungs-/Geschlechtsbestimmung. Insofern der Zug, der die Zugehörigkeit markiert, der Iterabilität unterliegt (die Gattungsmarkierung vollzieht sich als Sprechakt), ist er in sich geteilt, er hat die Form einer „perversion, deformation, even cancerization“ (Derrida, „*The Law of Genre*“ 57). Das biologische Vokabular dieser als „Anomalien“ zusammengefassten Charakteristika rückt das ‚Gesetz‘ nicht nur in die Nähe des pathologischen Diskurses, es beschreibt auch genau das, was den hermaphroditischen Körper in den medizinischen Diskussionen um die Jahrhundertwende als irrtümliche, verfehlte, perverse Bestimmung des Geschlechts definiert.

Die ‚hermaphroditische‘ Unbestimmtheit des Textkörpers in *Ein scandalöser Fall* betrifft in letzter Konsequenz auch die Ebene der Erzählinstanz. Die extradiegetisch-heterodiegetische Erzählstimme ist nicht explizit geschlechtlich konnotiert. Und wengleich die Erzählung einen allwissenden und damit traditionell männlichen Erzähler, wie etwa Merkl annimmt, nahelegen scheint, wird doch jeder

Versuch einer allwissenden Erzählweise immer wieder durchkreuzt, gestört und verunsichert („Von der Mission des Mitleids“ 27). Auch Panizzas Bewusstsein für und sein Spiel mit der Kategorie ‚Geschlecht‘ – sowohl in Bezug auf den gattungstheoretischen („hermaphroditischer‘ Text) wie sexualwissenschaftlichen Diskurs („der Held‘) – stellt eine unreflektierte Übernahme des traditionell männlichen Erzählers in Frage. Auf die automatisierte Gleichsetzung von auktorialer Erzählsituation und etwa männlicher Autorschaft verweist die Narratologin Susan Lanser. In ihrem Aufsatz „Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice“ diskutiert sie die Implikationen, die gewöhnlich mit einer geschlechtlich unmarkierten Erzählinstanz einhergehen. Sie fragt: „If the sex of a heterodiegetic narrator is normatively unmarked, what does this mean about the reader’s gendering of the narrative voice?“ (131). Mit dieser Frage verweist Lanser auf eine wichtige Neuperspektivierung der feministischen Narratologie, die sich nicht mehr (nur) auf weibliche Autorinnen oder Erzählerinnen konzentriert, sondern die zunehmend auch die Relevanz der Kategorien „sex, gender and sexuality“ für die *gesamte* Erzählanlage hervorhebt („Sexing Narratology“ 124). Dies betrifft laut Lanser vor allem die Erzählstimme, weil sie einen privilegierten Status innehat und ihr eine größere Autorität im Vergleich zu allen anderen Figuren zukomme. Aus diesem Grund haben Annahmen über Geschlecht und Sexualität der Erzählinstanz eine weitreichende (weil stabilisierende) Wirkungen auf die gesamte Lektüre. Lansers Argumentation zufolge ist die zumeist heteronormativ sozialisierte Leserschaft spätestens im pronominalen Bezug auf die Erzählstimme „very likely [...] to designate the heterodiegetic narrator as a »he«“ (ebd. 128). Fragend schlägt sie vor, dass diese Tendenz mit der Verknüpfung von männlicher Autorschaft und Erzählinstanz zu

tun habe, wobei „the sex of the inscribed author implicates the sex of the narrator in the absence of formal signs to the contrary“ (ebd. 131). Die Unwissenheit über das Geschlecht der Erzählinstanz wird also durch andere geschlechtlich konnotierte Elementen des Textes bestimmt. In leichter Verschiebung dieser Kompensationslogik lässt sich auch das Geschlecht/Gender/ resp. die Gattung des Textkörpers als Referenz mobilisieren, denn, wie Lanser betont, „sexual categories are as important to narrative meanings as person, level, order, and [...] interact with these other elements in crucial ways“ (ebd. 124). Die heterodiegetische Erzählinstanz von Panizzas hermaphroditischem Text ist m.a.W. ebenfalls hermaphroditisch (im Sinne einer uneindeutigen Geschlechts-Zuordnung) und zwar auch dann, wenn sie zwischenzeitlich als Figur in der erzählten Geschichte auftaucht. Aus diesem Grund werden im Folgenden statt des generativen Maskulinums die Begriffe ‚Erzählstimme‘, ‚Erzählinstanz‘ oder ‚die Erzähler*in‘ verwendet.

Das (thematisch) verfehlte Geschlecht in *Ein skandalöser Fall* sowie die verfehlte Geschlechts-/Gattungszuweisung des Textes als Drama, Erzählung, Fallgeschichte und hermaphroditischem Text(Körper) ist nicht das Ergebnis, sondern der Ausgangspunkt einer Lektüre zum skandalösen Erzählen. Denn das Verfehlen der Gattungs-/Geschlechtszuschreibung, wie es die Unabschließbarkeit dessen, was ‚der Fall‘ ist, vorführt, wird zum poetologischen Prinzip und zwar dann, wenn der Text versucht, den Skandal zu erzählen. Gerade dieses Misslingen ist entscheidend für das skandalöse Erzählen. Es geht nicht darum zu entscheiden, ob der Skandal in der weiblichen Homosexualität oder dem Hermaphroditismus besteht. Vielmehr zeigt sich an dem erzählerischen Unterfangen vom skandalösen Fall, wie stark Skandal und Fall

zusammenhängen, m.a.W. inwieweit sich das Fallhafte am Fall (eben seine semantische Unabschließbarkeit) mit dem Skandalösen verschränkt. In dem paratextuellen Verweis der Überschrift ‚Ein skandalöser Fall‘ kündigt sich das Operationsverfahren eines skandalösen Erzählens bereits an. Die bisherige Analyse lässt erahnen, dass die Schwierigkeit den Skandal zu bestimmen, Konstituente eines skandalösen Erzählens ist.

3.2. Das Erzählen des skandalösen Falls

In seiner *Introduction to Herculine Barbin* merkt Foucault an, dass eine der wesentlichen Veränderungen, die Panizza bei seiner literarischen Adaption des ‚Falles Barbin‘ vorgenommen hat, in der Entindividualisierung Alexinas bestehe. In seinem Bestreben, aus ihr/ihm eine Schattenfigur zu machen, habe Panizza sie/ihn so konturlos wie möglich gestaltet, indem er sie/ihn als profillosen Charakter inszeniert: „Panizza deliberately leaves in the center of his narrative a vast area of shadow, and that is precisely where he places Alexina” („Introduction“ xvi). Foucaults Argument zufolge wird Alexina als Zentrum der Erzählung liquidiert und zwar nicht nur, weil sie nicht spricht, sondern vor allem, weil sie mit dem ärztlichen Gutachten zum medizinischen Fall degradiert wird. Foucault macht hier eine bemerkenswerte Beobachtung. In der Tat produziert der Text eine ‚vast area of shadow‘, einen schattigen Ort, einen Ort ohne klare Grenzen, an dem die Wahrnehmung undeutlich wird.⁸⁹ Unter leichter

⁸⁹ Für die Herausgabe der Tagebücher *Herculine Barbins* lieferte Foucault in der französischen Originalausgabe weder die Einleitung noch Panizzas Erzählung. Beides erschien zuerst nur in der amerikanischen Übersetzung von 1978 und wurde erst zwei Jahre später in der französischen Zeitschrift *Arcadie* publiziert. Die deutsche Übersetzung „ein großes Dunkelfeld“ (Foucault, „Das wahre Geschlecht“ 18) für das englische Original „vast area of shadow“ (*Introduction* xvi) ist für die vorliegende Analyse nicht optimal, da es trotz sinnvoller etymologische Herleitung den Charakter des unbestimmt-undeutlichen Halbdunkels, das dem Schattigen anhaftet, nicht berücksichtigt. Die nachträgliche französische Einleitung in der *Arcadie*-Fassung, wie sie in der *Dits et écrits* Ausgabe zu finden ist, orientiert sich stärker an der englischen Originalfassung. Hier heißt es „une vaste plage d’ombre“ (*Le vrai Sexe* 938). In beiden

Verschiebung der Lesart wird im Folgenden nicht das Verschwinden Alexinas in diesem schattigen Ort, sondern die strukturelle Beschaffenheit der ‚vast area of shadow‘ untersucht und als Zone der strukturellen Unbestimmtheit konkretisiert. An dieser Zone der Unbestimmbarkeit zeigt sich, dass die Unmöglichkeit, den skandalösen Fall zu erzählen nicht nur ein inhaltliches Problem darstellt, sondern zur wesentlichen Struktur des Skandalösen gehört. Der Skandal wird zu dem, was unentscheidbar bleiben muss, was sich jeder Gattungszuweisung entzieht und sich nur in diesem Entzug, in dieser Verfehlung, genauer, *als* diese Verfehlung darstellt. Anhand der folgenden Lektüre zeigt sich die Verfehlung in doppelter Hinsicht als Konstituente des skandalösen Erzählens: Zum einen wird die strukturelle Unentscheidbarkeit als skandalöser Zug – um Derridas Terminologie aus *Gesetz der Gattung* zu beanspruchen – herausgearbeitet und zum anderen wird das Skandalöse in seiner verfehlten Zeitlichkeit skizziert.

3.2.1. Unentscheidbarkeiten

Ein skandalöser Fall hat nicht nur Schwierigkeiten damit, den Fall eindeutig als medizinischen oder moraltheologisch-juristischen zu klassifizieren, sondern auch mit der Benennung dessen, worum es eigentlich geht. So wird der Erzählgegenstand anfänglich als nicht weiter konkretisierte „Geschichte“ bezeichnet, verdichtet sich dann erst zum „Kloster-Conflict,“ später zu einer „der glänzendsten Natur-Aeußerungen, aber auch eine der scheußlichsten Katastrophen,“ um sich schließlich als „die ganze Skandal-

Versionen, sowohl im englischen Original als auch in der französischen Fassung, verwendet Foucault den Begriff ‚Schatten‘, um eine bestimmte narrative Struktur in Panizzas Novelle zu beschreiben. Die Dimension des Unbestimmbaren, das dem Schatten anhaftet, ist für die folgende Analyse wichtig.

Affaire“ zu präsentieren („ESF“ 128, 130, 133, 142).⁹⁰ Dass die Erzählung ihren Erzählgegenstand nicht präzisieren kann, hängt auch mit der komplexen Verknüpfung der einzelnen Erzählelemente zusammen, die in der Bezeichnung ‚Skandal-Affaire‘ zum Ausdruck kommt. Der Titel *Ein skandalöser Fall* korreliert mit der Mehrdeutigkeit des Begriffes ‚Skandal-Affaire‘. Insofern als sich *l'affaire* im Französischen nicht nur auf ‚die Sache‘ oder ‚die Angelegenheit‘ (auch im erotischen Bezug), sondern auch auf den (medizinischen) Fall bezieht, wiederholt die Bezeichnung ‚Skandal-Affaire‘ die im Titel angekündigte Verschränkung von Fall und Skandal und erweitert sie um die erotische Dimension. Bereits an dieser Stelle des Textes wird deutlich, dass die Aspekte Skandal, Fall und Erotik eng zusammenhängen. Der Kloster-Skandal lässt sich weder von der Frage nach dem Fall noch von jener nach der Liebesbeziehung lösen. In diesem komplexen Netz wechselseitiger Bezugnahmen zeichnet sich bereits die Unzulänglichkeit des Erzählens ab. Der Erzählauftrag besteht nämlich nicht allein darin, von der skandalösen (Liebes)Affaire/vom skandalösen Fall im Mädchenkloster zu berichten, sondern die verwirrende Komplexität der wechselseitigen Bezugnahmen zu erzählen. Dieses Unterfangen misslingt aufgrund der Unmöglichkeit zu bestimmen, worin der skandalöse Fall besteht.

In seinem Versuch, den Skandal zu erzählen, produziert der Text eine narrative Strategie, in der sich zwei gegenläufige Erzählprinzipien zugleich hervorbringen wie gegenseitig unterlaufen. Dieses Wechselverhältnis zeigt sich in dem schonungslosen Drang nach Aufdeckung der Skandal-Affaire einerseits und der Blockade eben dieser

⁹⁰ Die Bezeichnung ist ein Echo aus der Rezeption des realhistorischen Falles um Herculine/ Alexina Barbin. In der Mehrzahl der Pressemitteilungen und der Literatur zu Alexinas Geschichte ist von einem ‚außergewöhnlichen Fall‘ (,une affaire exceptionnelle‘) die Rede. Vgl. z.B. Tardieu (1874) und Goujon (1869).

Bestrebung andererseits. In dem Maße, in dem eine erste narrative Technik in ihrem Drängen auf maximale Sichtbarkeit und absolutes Wissen indiskret operiert, produziert sie zugleich eine zweite aufhaltende Kraft, die mit jeder Enthüllung immer neue Verhüllungen hervorbringt. Das Wechselspiel dieser beiden gegenläufigen Kräfte zeigt sich bereits zu Beginn der Erzählung. Die Erzähler*in tritt als indiskrete und scheinbar unsichtbare Beobachter*in auf.⁹¹ Sie hält sich in den privaten Räumen von Monsieur l'Abbé auf, um detaillierte Angaben über dessen morgendliche Routine machen zu können:

Monsieur l'Abbé saß in seinem Zimmer; der Frühstückskaffee war getrunken und zur Seite gestellt; Monsieur l'Abbé rauchte nicht; aber er las; als Frühstückscigarre las er Liguori, *Theologiae moralis libri sex*; [...] Wir können nicht erkennen, welches Capitel Monsieur aus Liguori las, wie sehr wir auch über seine Schulter gebeugt uns den Text zu entziffern bemühen, denn die Drucke im siebzehnten Jahrhundert, und besonders die Lyoner Ausgabe waren so schlecht, gerippt und zerbröselt. („ESF“ 134)

Der Versuch, sich einen Einblick in jene moraltheologische Schrift zu erschleichen, die Monsieur l'Abbé in seiner morgendlichen Lesestunde genießt, scheitert. Um das Kapitel entziffern zu können, beugt sich die unsichtbare Erzähler*in von hinten über die Schulter des Abtes und dringt so unbemerkt in dessen Privatsphäre ein. Aber die

⁹¹ *Ein skandalöser Fall* ist nicht die einzige Erzählung Panizzas, die das Beobachten thematisiert. Tatsächlich sind Panizzas Protagonisten meistens dem Blick eines „panoptischen Beobachters“ ausgesetzt, wo sie nicht gerade selbst als ein solcher fungieren (Totzke, „Vandalismus“ 286). Beobachten ist allerdings nicht nur Motiv, sondern wird immer auch als erzähltheoretisches Problem der Fokalisierung inszeniert. Während beispielsweise die Schaulust des Erzähl-Ichs im *Korsetten Fritz* (1893) nicht unbemerkt bleibt und sogar derartig verhöhnt wird, dass das Erzähl-Ich „bluthroth im Gesicht“ wird („Der Korsetten-Fritz“ 214), bleibt der Beobachter in der *Mondgeschichte* (1890) auf absurde Weise völlig unbemerkt. Und das, obwohl er sich über Monate hinweg in den ‚beschränkten Räumlichkeiten‘ eines winzigen ‚Mondhauses‘ aufhält, in dem er sich vor dem entdeckten Werden des Mondpaares sowie einer ‚Schar von etwa 30 Kindern‘ unter einem der Bettchen versteckt. Ähnlich in *Der Stationsberg* (1890): Das Erzähl-Ich wird zum heimlichen Beobachter einer mitternächtlichen Karfreitagsprozession. Aus der Sicherheit einer Kammer verfolgt es die Merkwürdigkeiten dieses Umzugs durch eine winzige Fensterluke und bemerkt verwundert, dass es „der einzige [wache] Mensch und der einzige Beobachter“ dieses absonderlichen „Miniatur-Theaters“ ist („Der Stationsberg“ 39). Vor dem Hintergrund, dass das Beobachten, wie Sophia Könemann für den *Korsetten-Fritz* argumentiert, ohne dies indes näher auszuführen, eine „tendenziell männliche Position“ ist, erscheint es umso wichtiger, erneut an das queere Geschlecht der Beobachterposition in *Ein skandalöser Fall* zu erinnern (Könemann 181).

Bewegung des indiskreten Blicks wird von der Materialität der Buchseiten und der Schrift gestoppt. So sehr sich die Erzähler*in auch bemüht, oder genauer: gerade *indem* sie sich immer stärker bemüht, dem Text sein Geheimnis zu entlocken, entzieht sich dieser der Sichtbarkeit. Der Textkörper gibt sein Geheimnis nicht preis. Entschlossen wendet sich die Erzähler*in der Erkundung des gesamten Zimmers zu:

Da wir das genaue Capitel, welches Monsieur studirte, nicht erkennen können, so wollen wir uns anderweitig im Zimmer des Abbé etwas umsehen. Hell und freundlich war es; die Morgensonne kam zu dem Fenster herein, an dem der große, platte Arbeitstisch des vornehmen Geistlichen stand; [...] rückwärts, gegen das zweite Fenster zu, ein großer seideüberzogener Paravent, der vom Zimmer ca. ein Drittel abschneidet, und hinter den wir, hinter dem Abbé stehend, nicht sehen können [...]. („ESF“ 134)

Sie ist allerdings erneut nicht in der Lage eine angemessene Beschreibung des Zimmers abzugeben, weil der Paravent, womöglich *die* Repräsentation der Privatsphäre in diesem Arrangement, den Blick verstellt. Die Geste der Indiskretion wird allerdings nicht nur von der Undurchsichtigkeit des Hindernisses unterwandert – im ersten Versuch die Körperlichkeit von Mensch und Schrift, im zweiten jene des Paravents – sondern auch durch die eigentümliche Erzählperspektive. Warum sollte die Erzähler*in nicht in der Lage sein, das Buch zu entziffern, wenn sie doch beinahe so nah am Text ist wie der Abt selbst? Warum geht sie nicht einfach zu dem Paravent hinüber und sieht nach, was sich dahinter befindet? Die heterodiegetische Erzählinstanz geistert als unsichtbare Figur frei und unbemerkt umher und befindet sich zugleich in einer merkwürdigen Bannsituation.

Das Wechselspiel der beiden Prinzipien wird noch deutlicher, wo die Erzähler*in den Schlafsaal der Klosterschülerinnen auskundschaftet, um auch dort Einsicht in die morgendlichen Abläufe zu erhalten:

Während der Abbé sich hier in moralische Probleme des Liguori vertiefte, zogen oben im 3. Stock die 14-, 15- und 16-jährigen Mädchen ihre Höschen an, schlüpften in die Pantöffelchen, und begaben sich jedes an den abgezirkelt neben jedem Bett stehenden Waschtisch, und begannen das frische Wasser über die dünnen Nacken zu spritzen, und Wangen und Stirn ein wenig zu reiben und die überhängenden Haare hinauszustreichen [...]; In dem ganzen Schlafsaal sah man jetzt nur weiße Lichter und Flächen; chamoisgelbe Arme und Nacken; blendendweiße Röckchen und Hemdstücke; und manchmal glitzernde Punkte von aufgesperrten Mündern; und ein Schließen, Rutschen, Anziehe- und Auskleide-Geräusch, ein Knipsen der Strumpfbänder, ein Schlappen, Wischen und Wenden ging durch den Saal. („ESF“ 135f.)

Diese Szene ist noch intimer als die vorhergehenden Versuche, dem Abt über die Schulter zu sehen oder dessen Zimmer zu inspizieren, und zwar nicht nur, weil die beteiligten Körper in dieser Szene mit äußerst privaten Angelegenheiten wie dem morgendlichen Reinigen beschäftigt sind, sondern auch, weil der indiskrete Blick seine Ausrichtung ändert. In seinem Bestreben auf Enthüllung operiert er nicht mehr hinter den Körpern, sondern begegnet ihnen nun frontal, wenngleich er dabei unbemerkt bleibt. Was er trotz aller Indiskretion jedoch lediglich enthüllt, sind diffuse Lichter und konturlose Flächen. Das grelle Durcheinander von chamoisgelben Körperteilen, blendendweißer Kleidung und glitzernden Mundhöhlen produziert eine Blendung, die dem Blick der Erzähler*in keine Orientierung mehr ermöglicht. Das Sehorgan wird zunehmend unzuverlässig. Der indiskrete Blick verfehlt seinen Auftrag und ändert seine Strategie, indem er vom visuellen ins auditive Register wechselt. Er wird zum „hearing gaze“ (Foucault, *The Birth of the Clinic* 115). Offenbar verhält es sich zwischen den beiden Kräften wie folgt: Je stärker der indiskrete Blick auf Enthüllung pocht, desto trüber wird er.

Ihren Höhepunkt erreicht diese Bewegung in der Beschreibung der ärztlichen Untersuchung von Alexinas Körper. Aufgrund der Anschuldigung eines Dorfbewohners,

wonach „ein Incubus, oder der Teufel selbst“ im Gewandt Alexinas „die schöne Henriette [...] vergewaltigt, oder zu vergewaltigen versucht“ habe, muss sich Alexina einer intensiven Untersuchung des Dorfarztes unterziehen („ESF“ 158). Die Untersuchung liest sich wie folgt:

In dem halb offen stehenden Nebenzimmer brannte nur ein Licht. Dort wartete Alexina halb entkleidet, auf dem Bettrand gekauert, auf den Arzt. Dieser [...] ging dann sogleich hinein, die Thüre wieder, wie es gerade die Handbewegung wollte, halb oder dreiviertel zugehen lassend. Und nun konnte man heraußen folgendes hören [...]: Kurzes Gemurmel und Begrüßungsformeln; einzelne Fragen, sehr knapp, ebenfalls knapp beantwortet [...]. Das Licht wird gerückt, so daß die Helle jetzt ganz aus der Thürspalte verschwindet; eine Aufforderung; dann ziehen und Schleifen von ausgezogenen Gewändern; Pause, neue Aufforderung; Entgegnung, wiederholte Aufforderung in festerem Ton! ein Seufzen; dann wieder Ausziehen und Rutschgeräusche; strumpfiges Aufstampfen auf den Boden; erst einmal; dann noch einmal; dann noch ein Rutschgeräusch; und jetzt ein weiches schilfriges Gleiten; wie Epidermis auf Epidermis; und begleitet von zustimmenden *Ah, c'est cela; c'est cela, oui* des Arztes. Längere Pause. Dann wieder ein Commando; man hört die knerzenden Bewegungen eines Bettgestells und das knistrige Hingleiten auf eine Matratze [...]; unwillige Aufforderung; seufzendes Wimmern von der andern Seite; *Ah, vous me faites mal, Monsieur*; rief auf einmal Alexina laut und wie explosiv, dumpfe Entgegnung des Arztes, dessen ununterbrochenes Athmen auf schwieriges, intensives Arbeiten hinwies. Nunmehr ausgiebiges Schluchzen ohne Unterlaß von Seiten Alexinas, ohne stärkere Schmerzensrufe, aber mit unstillbarem Weinen, hingebend, machtlos, verzweifelnd, sich gänzlich überlassend; die Stimme des Arztes nunmehr weich und bedauernd, ohne plötzliche Commandorufe. Der Culminationspunkt schien überschritten [...]; das Wimmern drinnen wurde allmählich schwächer, das Weinen hörte auf, und ging zuletzt in ein rhythmisches Wehklagen über, welches synchron mit dem Athmen ging. [...] kurz darauf kam der Arzt mit dem Handtuch in der Hand verstörten Antlitzes heraus. („ESF“ 161f.)

Diese Szene ist hochgradig ambig, denn sie generiert eine Vielzahl widersprüchlicher Bedeutungsszenarios. Sie ist zugleich Kampf, Liebesszene, Vergewaltigung oder eben ärztliche Untersuchung und damit gerade nicht, wie Merkl behauptet, „unzweideutig die

[Szene] eines Koitus“ („Von der Mission des Mitleids“ 27).⁹² Es ist unklar, was genau hinter der halb verschlossenen Tür geschieht. Die Position jenseits dieser Tür macht es der Erzählinstanz unmöglich, eine Beschreibung davon abzugeben, was sie hat sichtbar/erzählbar machen wollen. Sie ist noch weniger Augenzeugin als zu Beginn der Erzählung, sondern nunmehr ausschließlich Ohrenzeugin.⁹³ Das Nicht-Einsehen-Können verschiebt sich zum Nicht-Einhören-Können, insofern sich das, was zu hören ist, eher im unspezifischen Register des Rauschens denn des klaren Verstehens abspielt. Das restlose Sichtbarmachen, der Erzählauftrag, mit dem die Erzähler*in angetreten ist, gelingt nicht. Der Drang nach Enthüllung wird zum Darstellungsproblem, weil sich das, was enthüllt werden soll, der Darstellung entzieht.

Als Untersuchung des gesamten Körpers repräsentiert diese Szene die Indiskretionsgeste in ihrer radikalsten und skrupellosesten Form. Was sie erzielen will,

⁹² Merkl's Analyse nicht nur dieser Szene, sondern der Erzählung generell ist in der Forschung stark kritisiert worden. Die Untersuchungsszene, so Merkl, ordne sich in die Reihe zahlloser lasziver Anspielung eines Textes ein, der sich ohnehin stellenweise einer „pornographischer Prosa“ annähern würde („Von der Mission des Mitleids“ 27). In dieser Szene ziehe Panizza, so Merkl, bei der Beschreibung des Untersuchungsvorgangs allerdings „das ganze Register schlüpfrig-geiler Andeutung“ (ebd.). Diese Interpretation übersieht, wie Totzke zurecht betont, die „von Panizza so radikal hervorgebrachte Kritik an dem Missbrauch staatlicher Medizin“ („Vandalismus“ 294).

⁹³ In Bezug auf diese Zeugenschaft scheint sich in der Forschung ein Missverständnis auszubreiten, wenn sie als Voyeurismus der Superiorin interpretiert wird. So argumentiert Totzke, dass sich „Madame de la Supérieures zunächst fadenscheinig verdeckter Bespitzelungsdrang [...] während des Vorgangs mehr und mehr Bahn“ brechen würde und dass sie lediglich „so *tut* als würde sie *nicht* zuhören wollen,“ dann aber schließlich „hemmungslos“ lauschen würde („Vandalismus“ 294). Auch Merkl sieht in der Superiorin diejenige Figur, die die „Geräusche [...] durch die nur angelehnte Tür aus dem Nebenzimmer zu hören bekommt“ („Von der Mission des Mitleids“ 27). Beide Argumentationen gehen davon aus, dass Madame diejenige Protagonistin ist, die zur Ohrenzeugin der ambivalenten Geräuschszenarie wird, nicht die Erzähler*in (oder beide). An diese Beobachtung knüpfen die Interpreten entsprechende Intentionen der Superiorin. Tatsächlich jedoch ist eine solche Beobachtung genauso wenig eindeutig wie der Rest der Szene. Im Text heißt es „[u]nd nun konnte *man* [Hervorhebung von mir, A.K.] heraußen folgendes hören trotz des lauten Buchumblätterns, mit dem Madame sich und die Stille zu betäuben suchte“ („ESF“ 161). Die von der Forschung vorgenommene Glättung dieser (zumal wichtigen) Szene in einem Text, der durchgehend Uneindeutigkeiten und Ambivalenzen statt Eindeutigkeiten produziert, ist problematisch. Wenn Merkl auf der Grundlage seiner Argumentation betont, dass Panizza für seine Kritik am wilhelminischen Staat nur das Mittel der Satire übrigblieb, weil ihm zu der „feinen Ironie eines Thomas Mann [...] das Virtuositum und die charakterliche Integrität“ fehlten („Von der Mission des Mitleids“ 24). Und wenn diese satirischen Versuche, so Merkl weiter, „plump genug“ ausfielen, dann zeigt sich darin eine Vereinfachung der Erzählkunst Panizzas (ebd.).

ist Klarheit, Eindeutigkeit und wissenschaftliche Unumstößlichkeit. Die ärztliche Untersuchung soll den mysteriösen Skandal aufklären, alle körperlichen Sonderbarkeiten klären, die mit ihm im Zusammenhang stehen und das Geheimnis von Alexinas Körper lüften. Was sie allerdings tatsächlich produziert, ist totale Blindheit und maximale Ambiguität. Der Erzählauftrag, der darin besteht, den Skandal zu erzählen, ist eng verknüpft mit der Unmöglichkeit zu entscheiden, nicht nur, was ihn verursacht hat, sondern vor allem, worin er überhaupt besteht.

Diese Unentscheidbarkeit ist nicht nur motivisch, sondern operiert im Sinne Paul de Mans strukturell, weil es unmöglich ist „to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings prevails“ (*Allegories of Reading* 10). De Mans strukturelle Unentscheidbarkeit bezieht sich auf das rhetorische Verhältnis von „literal and figural meaning,“ die sich derart wechselseitig suspendieren, dass keine der beiden über die andere dominieren *kann* (ebd.). In Panizzas Erzählung wird die strukturelle Unentscheidbarkeit, mit der de Man seinen Rhetorikbegriff stark macht, zum poetologischen Projekt. Immer dann nämlich, wenn sich eine der beiden Kräfte durchzusetzen beginnt, produziert sie durch und in diese/r Bewegung die ihr zuwiderlaufende Kraft. Das heißt, nicht weil zwei mögliche Erzählprinzipien nebeneinander bestehen, ist deren Unentscheidbarkeit strukturell, sondern weil der Text die Autorität von beiden *zugleich* voranbringt als auch ablehnt. Mit anderen Worten, diese Unentscheidbarkeit durchkreuzt jede Logik, nach der sich eines der beiden Prinzipien durchsetzen, das andere dominieren und darin seinen Wahrheitsgehalt begründen könnte. Und eben weil sie darin strukturell und nicht motivisch operiert,

öffnet sie auf der Erzählebene jene Verwirrung, die sich mit de Man als „vertiginous possibilities of referential aberration“ fassen lässt (de Man 10).

Dem Skandal ist nicht beizukommen, denn jeder Versuch, ihn zu erzählen, misslingt, das Erzählen vom Skandal vollzieht sich als verfehltes und dies nicht nur, weil sich nicht bestimmen lässt, worin der Skandal besteht, sondern auch weil die erzähltechnische Bestimmung selbst im Modus der Verfehlung operiert. Das Skandalöse wird zum Darstellungsverfahren dort, wo sich das Erzählen des Skandals im Modus der Verfehlung vollzieht. Dort also, wo Panizzas Text seinen Gegenstand (das verfehlte Geschlecht) zum textuellen Verfahren, wo er also die Verfehlung erzähltechnisch geltend macht, produziert er ein skandalöses Erzählen. Die Erzählung diskutiert das Skandalöse am Hermaphroditismus nicht dadurch, dass sie ihn als skandalösen Gegenstand inhaltlich darstellt, sondern dadurch, dass sie am und durch den hermaphroditischen (Text)Körper das skandalöse Verfahren illustriert. Je unerbittlicher die Enthüllung von Alexinas Körper/Geschlecht, die Aufdeckung des Falls und das Erzählen des Skandals vorangetrieben werden, desto unbestimmter und irrtümlicher werden die Gattungsmarkierungen für Text-Körper, Fall und Skandal. Die strukturelle Unentscheidbarkeit des Skandals, die hier die Frage nach der Gattung betrifft, hat unmittelbare Konsequenzen auch für das (sich) Ereignen des Skandals. Wenn unklar ist, was der Skandal ist, steht auch zur Debatte, ob er sich überhaupt (und wenn ja, wie) ereignet. Die Potentialität der ‚referential aberrations‘, die Paul de Man als Effekt der strukturellen Unentscheidbarkeit ausmacht, zeigt sich in Panizzas Text in Bezug auf die Inszenierung von Zeitlichkeit.

3.2.2. Vorbeiziele: Ankündigen und Zurückkommen

Was das Erzählverfahren in Hinblick auf die Inszenierung von Zeitlichkeit ausmacht, ist eine Aufschubstruktur, wobei der Aufschub auf eine Weise produziert wird, durch die sich der Kloster-Skandal immer nur als verfehlter ereignet. Über eine Struktur von Ankündigung und Zurückkommen bringt sich ein Erzählen vom Skandal hervor, das immer im Anfang stecken bleibt, immer wieder neu beginnen muss. In dieser Struktur verfehlt der Skandal sein Zustandekommen, weil er immer weiter aufgeschoben wird und zugleich immer schon stattgefunden hat. *Ein scandalöser Fall* setzt bereits mit einer rückwärts gerichteten Bewegung ein.

Das säkularisierte Kloster *Douay* in der Normandie wurde 1830 insofern seinem ursprünglichen Zweck *zurückgegeben*, als ein Erziehungs-Institut für Mädchen in den weiten prachtvollen Räumen, und unter der geistlichen Oberleitung eines Abbé mit der nöthigen Anzahl von Lehrkräften in der Gestalt von Dominikanerinnen [...] von der Regierung gestattet worden war. („ESF“ 127, Hervorhebung von mir, A.K.)

Erzähltechnisch ist dieser Erzählauftakt aufschlussreich. Er formuliert die spezifischen Zusammenhänge, unter denen sowohl der Skandal als auch sein Erzählen stattfinden können. Dieser Zusammenhang hat seinen Ursprung außerhalb des Textes, er geht diesem voran, aber er erhält zugleich über das ‚zurück‘ wieder Einzug in die Erzählung. Das ‚zurück‘ hat also eine doppelte erzähltechnische Funktion. Es weist den Erzählanfang der Skandal-Erzählung (nachträglich) als fehlend aus, denn es zitiert das, was nicht explizit erzählt werden kann, weil es außerhalb der Erzählung liegt. Zeitgleich aber ist gerade diese Leerstelle, mithin das Fehlen des Anfangs in der Erzählung wirksam, denn es kündigt die für den Erzählausgang entscheidenden Folgen an. Der Hinweis auf die *Rückgabe* des Klosters an seinen ‚ursprünglichen Zweck‘ erinnert nicht nur an die reaktionäre Phase Frankreichs zwischen Französischer und Julirevolution,

sondern er ruft zugleich die Konsequenzen auf, die sich für die Erziehungsanstalt aus dieser reaktionären Handlung ergeben. Mit der Rückwärtsbewegung, mit und in der die Skandal-Erzählung anhebt, artikuliert sich zugleich die Ankündigung, dass die „Stärkung des katholischen Gedankens“ (ebd.) die Gestaltung der Mädchenschule maßgeblich bestimmt. Das betrifft in erster Linie die Wiederaufnahme jener klösterlichen Praxis, die mit dem Ablegen von Gelübden beschrieben ist:

Also Gelübde wurden abgelegt. Von den bekannten Drei war das der Armuth natürlich nicht von den jungen Aristocratinnen zu verlangen, [...]. Dagegen wurde das Gelübde des Gehorsams streng gefordert und geleistet, und ebenso – die Mädchen waren alle zwischen 14 und 18 – das der Keuschheit. Wir kommen auf den letzteren Punkt später zurück. Er ist nicht ganz irrelevant in der gleich zu beginnenden Geschichte. – (ebd. 127f.)

In der Trias ‚Armut-Gehorsam-Keuschheit‘ kommt dem Gelübde der Keuschheit eine herausragende Bedeutung zu. Nicht nur ist es das einzige der drei Gelübde, das eine Rechtfertigung erhält, sein besonderer Stellenwert zeichnet sich auch an der angekündigten Wiederaufnahme ab. Genaugenommen bezieht sich die Ankündigung auf Wiederaufnahme jedoch nicht auf das Keuschheitsgelübde selbst, sondern auf ‚den letzteren Punkt‘, der mit anderen Punkten in Verbindung steht. Es ist der letzte Punkt in einer Reihe von Punkten, der den Abschluss in der Aufzählung der ‚bekannten Drei‘ markiert. Nur als Reihe der bekannten Drei erhalten die einzelnen Gelübde ihre volle Bedeutung. Aufgrund dieser Verweisstruktur ruft das in Aussicht gestellte ‚Zurückkommen‘ auf den letzten Punkt, strukturell gesehen, die gesamte Reihung mit auf.⁹⁴

⁹⁴ Tatsächlich kommt der Text nicht mehr explizit auf diesen Punkt zurück. Alexinas Keuschheit spielt sicher irgendwann eine Rolle, wird aber sofort überschattet von der Merkwürdigkeit ihres/seines Körpers. Das nicht-Zurückkommen betrifft genau die Unmöglichkeit einer Feststellung, worin der Skandal besteht, denn es bleibt unklar ob der Verstoß gegen das Keuschheitsgelübde oder der hermaphroditische Körper den Skandal ausmacht.

Diese aber ist durch einen Mangel konstituiert. Analog zu der Verfehlung des Erzählanfangs setzt auch die Gelübde-Trias mit einem Fehlen ein, denn das Gelübde der Armut wurde nicht geleistet, weil es von den jungen Mädchen aus aristokratischem Hause ‚natürlich nicht zu verlangen‘ war. Die Ankündigung des ‚später Zurückkommens‘ liest sich als doppelte Ankündigung, denn die Wiederaufnahme des ‚letzten Punktes‘ schließt auch den ihn konstituierenden verfehlten Anfang mit ein. Worauf also zurückzukommen sein wird, was erneut in Angriff genommen werden muss, ist der (verfehlte) Erzählanfang/die Verfehlung des Erzählanfangs. Und in eben dieser Ankündigung vollzieht der Text seinen Gehalt performativ, wenn er die Relevanz des ‚letzten Punktes‘ für die ‚gleich zu beginnenden Geschichte‘ betont. In dieser selbstreferentiellen Bewegung weist sich die gesamte Eingangspassage als Prolog aus, als jenen ambivalenten Ort des Erzählens, der als *Vorwort* zugleich außerhalb der Erzählung steht und doch eng mit dieser verbunden ist (vgl. Genette, *Paratexts*). Der Erzählauftakt erweist sich nachträglich als aufgeschoben und so hebt also der Text erneut an, die ‚gleich zu beginnenden Geschichte‘ zu erzählen, nur um sich sofort wieder zu unterbrechen:

Nur ein ganz kurzes Personenverzeichnis noch *vorher*, eines Stückes, welches der Leser am Schluß muthmaßlich als Tragikomödie bezeichnen dürfte: Da waren also einmal Monsieur l'Abbé [...]. Da war dann Madame la Superieur [...]. Mit der folgenden Persönlichkeit kommen wir in die Nähe des eigentlichen Kloster-Conflicts, der *weiter unten Gegenstand der Erzählung*. [...] An dieses arme, sonderbare Mädchen [...], schloß sich Henriette [...] schon in den ersten Tagen ihres Eintritts ins Kloster an, und beiden waren *jetzt, am Tag unserer Erzählung* [...] die unzertrennlichsten Kameraden [...]. *Hiermit*, –noch eine Anzahl Mägde, Zöglinge [...] hinzugedacht, –sind wir mit unseren Personen-Verzeichnis fertig; *und nun mag der 20. Juni 1831 beginnen*, welchen Tag sich die Klostermauern von Douay gemerkt haben [...]; *dann noch eine Nacht*, und *am folgenden frühen Morgen* war dann eine der glänzendsten Natur-Aeußerungen, aber auch eine der scheußlichsten Katastrophen zum Abschluß gebracht.– („ESF“ 128–133, Hervorhebungen von mir, A.K.)

Was sich den Anschein eines erneuten Erzählauftaktes gibt („weiter unten Gegenstand der Erzählung“), ist die Ankündigung, nach erfolgter Einführung des Personenregisters auf das Erzählgeschehen zurückzukommen. Die Bezeichnung der Textpassage als „Personenverzeichnis“ stellt dabei nicht nur eine (fragile) Genrezuweisung dar (in der gleichen Passage bezeichnet sich der Text als Erzählung), sondern betrifft auf entscheidende Weise auch die Erzählebene. Denn als (dramatische) *Vorrede* ist das Personenregister, wie schon die Eingangspassage, nicht nur ambivalent, sondern wird darüber hinaus zum Ort an dem das Skandalöse dort aufblitzt, wo die Prinzipien Ankündigen und Zurückkommen einander verfehlen.

In dem gleichen Maße wie die Passage permanent den baldigen Beginn der Skandal-Geschichte ankündigt, oder genauer noch, gerade *indem* sie diese Ankündigungen vollzieht, zeigt sich, dass eine Rückwärtsbewegung immer auch schon stattgefunden haben muss. Obwohl sich der Beginn der Geschichte im Aufschub befindet („noch vorher“), hat doch der Sprung mitten hinein („jetzt, am Tag unserer Erzählung“) und damit zurück ins mittlerweile mehrfach angekündigte Erzählgeschehen bereits stattgefunden und nach einer abermaligen Kehrtwende ins Personenregister („hiermit“) wird der Beginn der Geschichte erneut lediglich in Aussicht gestellt („nun mag der 20. Juni 1831 beginnen“), um sogleich ein weiteres Mal aufgeschoben zu werden („dann noch eine Nacht“). In dem Moment, in dem die Geschichte nun tatsächlich zu beginnen scheint, ist sie im Grunde auch schon beendet („zum Abschluß gebracht“).

Was sich anfänglich den Anschein einer systematischen Strukturierung in Rahmen- (Erzählen des Skandals ist Gegenstand des Erzählens) und Binnenerzählung

(Skandal im Kloster) gegeben hat, funktioniert nur unter der Voraussetzung wiederholter Überschreitungen der Erzählebenen. Nach dieser Rahmenlogik operiert das Spiel vom Anfangen und Scheitern des Erzählens vom Skandal auf der Ebene der Narration. Der Skandal selbst ereignet sich auf der Ebene der Geschichte.⁹⁵ Das Ankündigen/Zurückkommen-Prinzip verbleibt nun aber nicht auf der Ebene der Narration, sondern betrifft auch die Ebene der Geschichte und trägt auf diese Weise das verfehlte Erzählen vom Skandal in das Ereignen des Skandals ein. Denn einerseits wird nicht zuletzt an dem Plusquamperfekt deutlich, dass der Skandal während des Erzählens bereits stattgefunden haben muss („am folgenden frühen Morgen war [...] zum Abschluß gebracht“). Andererseits aber steht sein Ereignen auch immer wieder neu erst in Aussicht („jetzt, am Tag unserer Erzählung“/„nun mag der 20. Juni 1831 beginnen“). Die Erzählung springt zwischen Narration und Geschichte hin und her, derart, dass erzählte Zeit und Erzählzeit sukzessive zusammenlaufen, m. a.W. die Narration versucht das Geschehen auf der Ebene der Geschichte einzuholen, um das Ereignen des Skandals (das noch aussteht) bezeugen und erzählen zu können (was schon stattgefunden hat).

So setzt die erzählte Zeit „jetzt, am Tag unserer Erzählung“ („ESF“ 132), der auf den 20. Juni 1831 datiert ist, ein und durchläuft exakt einen Tag und eine Nacht. Dieser Zeitraum wird anhand von konkreten Zeitangaben vermessen. Die Beschreibung der Morgenroutine im Ankleidezimmer der Mädchen begründet die Erzähler*in mit der Tageszeit: „denn es war Morgens 7 Uhr und Aufstehenszeit“ (ebd. 135). Es folgen „das Mittagessen“ und die Zeit „nach dem Mittagessen,“ sowie die Nachmittagsstunden „4 Uhr,“ „5 Uhr“ und „Vesperzeit,“ die Ankunft des Arztes wird für „halb neun“

⁹⁵ In ganz ähnlicher, wengleich noch radikalerer Weise operiert auch die Rahmenlogik in Robert Walsers Text *Der Spaziergang*. Eine detaillierte Besprechung von Rahmen, Rahmungen und Rahmentchnik findet sich im Kapitel zu Walser, wo die Rahmenlogik als dezidiert skandalöse analysiert wird.

festgehalten, um „11 Uhr“ nachts wird von der Unruhe in den Schlafsälen und von Madames wehmütigem Gedanken, dass die ganze Angelegenheit „noch heute Morgen mit dem Schuh auszulöschen war“ berichtet und schließlich verkündet: „Es war jetzt wieder 7 Uhr Morgens“ (ebd. 146, 148, 153, 155, 156, 160, 162, 163, 164). Bei dem Versuch, über die Verringerung der zeitlichen Distanz zwischen Narration und Geschichte den Skandal einzuholen, produziert die Erzählung eine eigentümliche Hetze. Unmerklich wechselt die Erzählinstanz in die homodiegetische Perspektive und hebt die vermeintliche Grenze zwischen Rahmen- und Binnenerzählung auf.

Für einen Moment war jetzt Alles ruhig. Aber wir können dem Leser keine Zeit zu einer Pause geben. Er muß die ganze Skandal-Affäre, so wie sie stattgefunden, in den paar Stunden des Nachmittags mit uns durchhetzen. Er muß durch diesen Hexen-Breughel eines Kloster-Interieurs wie im Flug mit uns durchsauen. Zum Erblicken von Details ist sowieso keine Zeit. Aber auch nicht zum Verhalten und Ausschnafen. (ebd. 142)

An dieser Stelle erreicht die Einführung von Narration und Geschichte ihren Höhepunkt. In ihrem Bestreben, das vorausstehende Ereignis des Skandals bezeugen zu können, von dem sie jedoch schon weiß, dass es stattgefunden hat, erzeugt die Erzählung diese eigentümliche Hetze. Die Metalepse, die hier durch den deiktischen Ausdruck ‚jetzt‘ entsteht, produziert einen Erzähleffekt, der den Eindruck erweckt, als würden Narration und Geschichte zeitgleich erfolgen (Genette, *Narrative Discourse* 168). Der Verweis auf die Eile, mit der die Erzähler*in ihren Erzählauftrag einer exakten Darstellung der Skandal-Affaire (‚so wie sie stattgefunden‘) begründet, kollidiert mit dem poetologischen Effekt, den dieser Verweis zeitigt. Denn indem sie betont, dass ‚dem Leser keine Zeit zu einer Pause‘ gegeben werden kann, weil ‚zum Erblicken von Details und zum Verhalten und Ausschnafen‘ schlicht keine Zeit ist und dass der Leser den Klosterskandal ‚wie im Flug mit uns durchsauen und durchhetzen‘ muss, vollzieht

sie die Erzählpause, von der sie sagt, dass sie nicht stattfinden kann. Indem diese Passage das performativ ausstellt, wovor sie warnt, indem sie also genau die Erzählpause vollzieht, von der sie sagt, dass sie das Stattfinden des Skandalereignisses riskiere, produziert sie eine Leerstelle. Wenn sie versucht, das Skandalereignis mimetisch darzustellen, also ‚so wie es stattgefunden‘ hat, dann gelingt ihr das nur im Modus der Verfehlung. Der Skandal lässt sich nur als verfehlter erzählen.

Ein scandalöser Fall ist nicht linear strukturiert. Das Erzählprinzip Ankündigung/Zurückkommen verunmöglicht das Erzählen des Skandals in einem Narrativ des Nacheinanders. Es zeigt hingegen, dass sich ein Erzählen vom Skandal nur über eine Struktur von aneinander vorbeizielenden Verweisen des Typs ‚Ankündigen‘ und ‚Zurückkommen‘ bewerkstelligen lässt und dass jedes Zurückkommen nicht oder nur unter der Bedingung möglich ist, dass eine Kluft oder besser, ein Rest bestehen bleibt, der sich nicht erzählen lässt. Rüdiger Campe beschreibt ein ähnliches Verfahren des „Vorgreifen[s] und Zurückgreifen[s]“ anhand von Georg Christoph Lichtenbergs *Heft E* der *Sudelbücher* („Vorgreifen und Zurückgreifen“ 61).⁹⁶ Als Vor- und Rückgriffe bezeichnet Campe jene „elementare[n] Verfahrensweisen,“ die nicht nur die Erzählweise in *Heft E* charakterisieren, sondern über die sich in einer Struktur wechselseitigen Verweisens das *Heft E* als literarischer Text *Heft E* überhaupt erst herstellt (ebd. 61). Campe argumentiert, dass „in diesem Hindeuten aufeinander die Verweise klar aneinander vorbeizielen“ und daher der „analytische Gebrauch der Vor- und Rückgriffe zuletzt nicht auf eine endgültige Auflösung und Erklärung, sondern auf einen Rest oder einen blinden Fleck führt“ (ebd. 64, 69). Ähnlich wie Lichtenbergs Einträge in der

⁹⁶ Zum Verfahrensbeffriff in aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussionen um das Schreiben als Verfahren vgl. Anmerkung 16.

Bewegung des Vor- und Zurückgreifens einen blinden Fleck erzeugen, der unzugänglich bleiben muss, zielen Ankündigen und Zurückkommen in Panizzas Text aneinander vorbei. Die Lücke, die das immer neue ‚in Aussicht Stellen‘ des Erzählanfanges hinterlässt, vermag das Zurückkommen an den Punkt, an dem die Erzählung sich selbst kurzfristig verlassen hat, nicht zu schließen. Dort allerdings, wo Lichtenbergs Sudelbuch-Verfahren einen blinden Fleck erzeugt, produziert Panizzas Erzähltechnik eine strukturelle Verfehlung. Die wiederholten Ankündigungen immer neuer Erzählanfänge weisen die (eben darin) bereits vollzogenen Erzählanfänge als verfehlt aus, verfehlt insofern ihre Funktion als Erzählauftakt nachträglich ausgetrichen wird.

Auf diese Weise verschiebt die Erzählung den Beginn ihrer Geschichte fortwährend auf ein zukünftiges ‚gleich‘ und produziert damit nicht nur immer neue verfehlte Erzählanfänge, sondern markiert zugleich nachträglich das immer schon ‚Stattgefunden-Haben‘. Immer dort, wo die Erzählung Verfehlungen produziert, weil sie sich durch eine Ankündigung unterbricht und im Rückverweis an der Anschlussstelle vorbeizieht, geht sie sich selbst in die Falle, weil sie es sich verunmöglicht, den Skandal zu erzählen. Sie wird sich selbst zum Hindernis. Dies ist der Ort, an dem das Skandalöse aufblitzt. Das Erzählen vom Ereignen des Skandals ist immer verfehlt, denn es entfaltet sich genau in der Ankündigen/Zurückkommen-Struktur, genauer, es ereignet sich in dem Augenblick, in dem die Erzählung, in dem Versuch, den Skandal zu fassen, ihre Anschlussstellen verfehlt. Der Skandal ist also nicht das, was sich nicht oder schwer darstellen ließe. Das sich Ereignen des Skandals findet vielmehr im Modus des Vorbeizielens statt. Skandalös ist dieses Erzählen deshalb, weil sich der Skandal als verfehelter ereignet, das heißt nicht, dass er schlicht nicht stattfindet, sondern dass seine

Erzählbarkeit zum Problem wird. Erneut zeigt sich die Verfehlung als Modus der Darstellung eines skandalösen Erzählens.

Die Analyse von Panizzas unbekanntem Text *Ein skandalöser Fall* bildet den Auftakt zu einer poetologischen Untersuchung skandalösen Erzählens. Die Erzählung ist der einzige Text, der den Skandal – als skandalösen Fall – auch auf der inhaltlichen Ebene ausstellt und dabei nach den Möglichkeiten eines skandalösen Darstellungsverfahrens fragt. An den beiden Erzählverfahren, der Suspension von enthüllender und verhüllender Kraft sowie dem Aufschub über Ankündigen und Zurückkommen, lässt sich zeigen, wie sich der verfehlte Skandal auf unterschiedliche Weise in das Erzählen einträgt. Die Verfehlung wird zur Konstituente eines skandalösen Erzählens.

4. Das skandalöse Paradox bei Thomas Bernhard

Nachdem bei Oskar Panizza die Unentscheidbarkeit als Zug des Skandalösen und das Ereignen des Skandals als immer schon verfehlt analysiert wurden, unternimmt das folgende Kapitel eine Untersuchung von Thomas Bernhards skandalöser „Literatur des Sprechens“ (Jelinek, „Atemlos“ 311).⁹⁷ Der anstehenden Analyse ist es weder darum getan, Thomas Bernhard unter dem Signum des ‚Skandalautors‘ zu untersuchen noch dessen Texte oder öffentliche Äußerungen auf den Einsatz des Skandals hin zu befragen.⁹⁸ Vielmehr geht es darum, ausgehend von der Besonderheit, mit der sich der sogenannte Notlicht-Skandal inszeniert, die skandalöse Operationsweise von Bernhards

⁹⁷ In ihrem Nachruf auf Thomas Bernhard bezeichnet Elfriede Jelinek Bernhards Schreiben als ‚Literatur des Sprechens‘: „An diesem toten Giganten wird niemand mehr vorbeikommen. Seine lebenslange Krankheit hat ihn herausgehoben, seinen stets fehlenden Atem hat er festschreiben müssen. Daher war seine Literatur eine Literatur des Sprechens (im Gegensatz zum Denker Handke), der Endlos-Tiraden. [...] Thomas Bernhard ist sein Leben lang erstickt. [Er] ist an seinem wütenden Atem erstickt“ (Jelinek, „Atemlos“ 311). Zwei Jahre später in einem Interview wiederholt sie dieses Diktum einer solchen Prosa der Erregung: „So hat die Erfahrung des zu wenig Luft Kriegens den wüsten flammenden Atem des um sein Leben Sprechenden erzeugt. [...] Von der Atem-Not im Pavillon Hermann [...] zu einer Literatur der endlosen Sueden“ (Jelinek, „Der Einzige“ 160). Worauf Jelinek verweist, ist das Bernhardsche Charakteristikum einer unendlichen Sprachproduktion, das sie mit der Erfahrung einer lebenslangen Lungenerkrankung und dem Kampf gegen den drohenden Erstickungstod zu einer poetologischen Perspektive verschränkt: Bernhards Literatur ist nach Jelinek ein atemloses Anschreiben gegen den Tod.

⁹⁸ Das ist in der Forschung in zahlreichen Einzelstudien unternommen worden. Zu Bernhards Provokationskultur einschlägig vgl. Schmidt-Denglers „Scheltreden“ sowie „Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards“ in *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard* (1989). Schmidt-Dengler sieht zwar, dass Bernhard ein Autor ist, der „seinen Ruhm einer Kette der Skandale verdankte“, ist aber stets darum bemüht, die Bernhard-Rezeption von der Dominanz auf die Skandalträchtigkeit des Autors weg hin zur ästhetischen Beschaffenheit der Texte zu lenken („Zurück zum Text“ 202); Zum ‚Skandalon Bernhard‘ vgl. exemplarisch Oliver Bentz‘ größere Studie *Thomas Bernhard: Dichtung als Skandal* (2000), die anhand der Rezeption von Bernhards Texten, eine „Skandalgeschichte“ nachzeichnet (9) sowie die Arbeiten von Joseph W. Moser (2007), der den Dialog zwischen Autor und Öffentlichkeit, mit Blick auf die Wechselwirkungen zwischen der Wirkung von Bernhardschen Skandalen und dem Einfluss von solchen auf dessen Texte untersucht; Barbara Mariacher (2015), die sich den ‚nicht literarischen‘ Skandal-Äußerungen Bernhards widmet; Martin Hubers Beitrag (2013) zum subversiven Potential des ‚Stücks‘ Heldenplatzskandal sowie Johannes Franzens (2014) und Lutz Ellrichs (2002) Untersuchungen zum Spezifikum des skandalösen ‚Schlüsselromans‘ am Beispiel von *Holzfällen. Eine Erregung*. Als Schlüsselromane gelten Romane, die Skandale dadurch auslösen, dass „sie verschlüsseln, dass ihre Protagonisten Persiflagen realer Personen sind“ (Franzen 68). So wird Ellrich zufolge *Holzfällen* zum Skandal, weil es „die Themen Wahrheit und Wahrhaftigkeit, Schein und Sein, Mißbrauch und Verrat anhand eines fiktiven Figurenarsenals abhandelt, das einem Kreis realer, amtlich registrierter und verfassungsrechtlich in ihrer Menschenwürde geschützter Personen zum verwechseln ähnlich sieht“ („Die Tragikomödie des Skandals“ 180).

‚Literatur des Sprechens‘, seiner Prosa der Erregung, in Hinblick auf das Oppositionsverhältnis zwischen vernünftiger und abweichender Rede zu untersuchen.

4.1. Der sogenannte Notlicht-Skandal

Am 29. Juli 1972, unmittelbar nach der Premiere von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* auf den Salzburger Festspielen, telegraphiert Thomas Bernhard an die Festspielformation: „Eine Gesellschaft, die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt, kommt ohne mein Schauspiel aus stop Mein Vertrauen in Regisseur und Darsteller ist hundertprozentig, sie fällen die selbstverständlich kompromißlose Entscheidung für künftige Aufführungen“ (Kaut 241). Einen Tag später kommt es zum „veritablen Theaterskandal“ (Liebrand 78), der vielleicht sogar als der „albernste [T]heaterskandal, den es bisher gab“ betrachtet werden muss (Kaut 241).⁹⁹ Was war passiert?

Bernhards Stück *Der Ignorant und der Wahnsinnige* endet in und mit der maximalen Erschöpfung: Mantraartig spult der Doktor völlig erschöpft seine Formel „Das ist gut, [...] das beruhigt mich, ich bin ganz beruhigt“ ab, das Stück selbst läutet seinen Abgang über die Bühnenanweisung „die Bühne ist vollkommen finster“ ein und die letzten Worte des Stücks, in den Mund der Königin gelegt, lauten: „Erschöpfung, nichts als Erschöpfung“ (Bernhard *Der Ignorant und der Wahnsinnige* 98f.). Die merkwürdige Formulierung der Königin lässt vermuten, dass der letzte Auftritt des Stücks der Erschöpfung selbst zukommt. Alles, was am Ende bleibt, ist die Erschöpfung, nicht die Erschöpfung der Königin, sondern ‚nichts als‘ und also ‚nichts außer‘ der Erschöpfung. Ihre indexikalische Bestätigung findet die finale Erschöpfung in der

⁹⁹ Obwohl früh in Bernhards Karriere, war der Notlicht-Skandal nicht das erste öffentliche Ärgernis. Bernhards Skandalgeschichte schließt einen Bogen, der „schon Mitte der fünfziger Jahre einsetzt und mit der testamentarisch verfügten Sperrung seines Nachlasses [...] endet“ (Mariacher 167).

Dunkelheit auf der Bühne (,die Bühne ist vollkommen finster'). Entsprechend sollte bei der Inszenierung dieser Schlusszene, so entschied Regisseur Claus Peymann kurz vor der Generalprobe, nicht nur das Bühnenlicht, sondern auch sämtliche Beleuchtung im Zuschauerraum inklusive des Notlichts ausgeschaltet werden. Die Festspielleitung erteilte dieser Forderung im Rahmen der Generalprobe ihre Zustimmung, zumal oder weil (das ist unklar) während der Generalprobe (ebenfalls auf Peymanns Forderung hin) kein Publikum im Zuschauerraum anwesend war. Zum Skandal kam es prompt einen Tag später, als die Festspielleitung Peymanns Forderung plötzlich „nicht [mehr] nachgeben konnte“ – die Notlichtbeleuchtung wurde während der Premiere nicht ausgeschaltet (Mariacher 178). Daraufhin kündigten Peymann und die Mehrheit der Schauspieler*innen an, die weiteren Aufführungen abzusagen, würde das Notlicht auch in Zukunft nicht ausgestellt werden. Die Konsequenz war bekanntermaßen die Streichung des Stücks durch die Festspielleitung.¹⁰⁰ Bernhards Reaktion auf diesen Eklat ist obiges Telegramm, mit dem er sich hinter die Entscheidung von Regisseur und Schauspieler*innen stellte.

Der Tumult um den sogenannten Notlicht-Skandal bestimmt auch 44 Jahre später die Neuinszenierung von Bernhards Stück, die unter der Leitung von Gerd Heinz im August 2016 im Salzburger Landestheater Premiere hatte. So setzt etwa die Unterzeile der dpa-Rezension „Thomas Bernhards «Ignorant» in Salzburg gefeiert“ ein mit: „Skandal! Der künstlerische Leiter der Salzburger Festspiele, Sven-Eric Bechtolf, hat die Presse als «Organe der Unzuständigkeit» verhöhnt“ und verweist sodann im ersten

¹⁰⁰ In der Bernhard-Forschung gibt es eine Tendenz, den Grund für den Skandal in der Renitenz der Theaterdirektion zu sehen. So erklärt auch Liebrand: „Die Festspielleitung weigerte sich, der Anordnung des Regisseurs stattzugeben, am Ende des Stücks [...] die Notbeleuchtung auszuschalten“ („Obduktionen“ 78).

Abschnitt auf den Umstand, dass Bechtolf für diese „unerhörten Sätze“ mit Konsequenzen hätte rechnen müssen, hätte er sie in einem Interview und nicht auf „offener Bühne in Thomas Bernhards einstigem Skandalstück“ geäußert („Thomas Bernhards «Ignorant»“).¹⁰¹ Am Ende erwähnt die Rezension die Bezugnahme des Regisseurs auf den damaligen „Casus“¹⁰², auf dessen „kleine Reminiszenz an den Theaterskandal, der sich im Jahr 1972 um die Uraufführung des «Ignoranten» bei den Salzburger Festspielen“ rankte (ebd.). Damals hatte Bernhard, so heißt es „am Ende absolute Dunkelheit im Theater angeordnet, was allerdings aufgrund der damaligen Gesetzeslage nicht möglich war“ (ebd.) Worin der damalige Skandal bestand, ist der Rezension nicht eindeutig zu entnehmen: in der Anordnung der absoluten Dunkelheit (die im Übrigen nicht von Bernhard, sondern von Peymann kam) oder in der mangelnden Kooperation der Festspielleitung?

Einen Tag später, am 16. August 2016, rezensiert Michael Schreiner in der Lokalausgabe derselben Zeitung unter der Überschrift „Es war einmal ein Skandal“ Heinz’ Neuinszenierung ebenfalls unter Rückbezug auf den damals „[g]rößtmögliche[n] Theaterskandal“ („Es war einmal ein Skandal“). Dieser entstand laut Schreiner aufgrund einer Geste der Verweigerung: „Regisseur Claus Peymann [...] wünschte zum Ende des Stücks komplette, totale Finsternis [...] auch die Notbeleuchtung im Saal sollte gelöscht werden. Was bei der Generalprobe noch klappte, wurde zur Premiere entgegen der

¹⁰¹ In den Sommern 2015 und 2016 hatte Bechtolf nicht nur die Leitung ‚Schauspiel‘, sondern zusätzlich auch die künstlerische Gesamtleitung für die Salzburger Festspiele inne. In seiner Doppelfunktion als Intendant und Hauptdarsteller des Stücks (in der Rolle des Doktors) fällt Bechtolf gewissermaßen in doppelter Weise die Verantwortung für diese ‚unerhörten Sätze‘ zu.

¹⁰² Interessanterweise wird der Skandal um Bernhards Stück hier als Casus, als Fall, bezeichnet und erinnert auf diese Weise an die Analyse des skandalösen Falls und der Fallhaftigkeit des Skandals in Panizzas *Ein skandalöser Fall*. Das für Panizza herausgearbeitete skandalspezifische Moment der Unentscheidbarkeit kündigt sich hier in der Unbestimmbarkeit des Notlicht-Skandals auf beinahe unheimliche Weise erneut an.

Absprachen aber überraschend verweigert“ (ebd.). Hier taucht eine neue Dimension des Notlicht-Skandals auf. Laut Rezensent besteht der Skandal in der plötzlichen Rücknahme, ja im Bruch mit der bereits stattgegebenen Bewilligung durch die Festspielleitung.

Was in der unterschiedlichen Besprechung des sogenannten Notlichtskandals deutlich wird, ist, dass Unklarheit über das Wesen des Skandals besteht. Was den Skandal um *Der Ignorant und der Wahnsinnige* ausmacht, bleibt, analog zur Schlusszene des Stücks, völlig im Dunkeln.¹⁰³ Weder aus den zeitgenössischen Besprechungen noch aus den aktuellen Bezugnahmen auf den Notlicht-Skandal geht hervor, ob der Skandal in der Forderung auf die Abschaltung des Notlichtes, in der Weigerung der Theaterdirektion, in der Rücknahme der Zustimmung oder in der Absage weiterer Aufführungen besteht.¹⁰⁴ Es drängt sich die Frage auf, ob man dem Skandalösen bei Bernhard nicht vielleicht besser auf die Spur kommt, wenn man das Augenmerk nicht auf die äußeren Umstände des (ohnehin nicht zu konkretisierenden) Skandals, sondern auf die spezifische Weise richtet, mit der das, was (auch immer) den Skandal ausgelöst hat, daherkommt. In leichter Verschiebung fragt das vorliegende Kapitel daher weniger, was den sogenannten Notlicht-Skandal ausgelöst hat (eine Antwort auf diese Frage wird in jedem Fall ausbleiben) oder worin er besteht, sondern, ob sich ausgehend von der mit dem Notlicht-Skandal verbundenen Inszenierung etwas über das Skandalöse als Modus der Darstellung sagen lässt. Gibt es einen

¹⁰³ Claudia Liebrand schlägt vor, den Skandal nicht „auf den Streit um Licht und Finsternis zu reduzieren“, sondern ihn in Bezug zu der spezifischen Kulturlandschaft zu setzen, in der er entsteht: „Der eigentliche Skandal liegt in der Präsentation der Salzburger Festspiele als (Kulturbetriebs-)Leiche in einem auf eben diesen Salzburger Festspielen gespielten (und von den Salzburger Festspielen in Auftrag gegebenen) Stück“ („Obduktionen“ 81).

¹⁰⁴ Diskutiert werden verschiedene Varianten: Letztlich auch, dass ein Konglomerat aller Faktoren den Skandal ausgelöst habe.

Zusammenhang, ein Verhältnis zwischen der Erschöpfung, mit der das Stück endet, genauer, *die* das Stück beendet, und dem Skandal, den sie scheinbar erregt? Gibt es m.a.W. einen Zusammenhang zwischen Erschöpfung und Erregung, der als skandalös zu beschreiben wäre? Lässt sich am Ende, so der hier unternommene Vorschlag, an der Erschöpfung selbst, an dem Erschöpfenden des Stücks, das sich in die Finsternis des Zuschauerraums fortsetzt, etwas Skandalöses ausmachen? Im Folgenden wird das spezifisch Skandalöse, das der Bernhardschen Erschöpfung nicht nur als Motiv, sondern als Weise des Erzählens anhaftet, herausgearbeitet. Anhand des *Kalkwerks* lässt zeigen, wie sich Erschöpfung und Erregung mit dem Skandal/ösen verbinden.

4.2. Das Kalkwerk

Das Wechselspiel zwischen Erregung und Erschöpfung inszeniert vermutlich kein Bernhard-Text so unerhört wie *Das Kalkwerk* (1970). Wenngleich der Roman nicht Bernhards einziger Text ist, in dem die Erschöpfung thematisiert wird,¹⁰⁵ lässt sich gerade an ihm die skandalöse Dimension der Erschöpfung herausarbeiten und als Konstituente des Erzählens bestimmen. Im Folgenden wird die Erschöpfung als Modus des Erzählens im *Kalkwerk* analysiert und unter theoretischer Bezugnahme auf Roland Barthes und Maurice Blanchot als Paradox konkretisiert. Dort, wo die paradoxe

¹⁰⁵ Zu denken wäre etwa an den Ich-Erzähler in *Wittgensteins Neffe*, der aufgrund seiner frischen Operation bereits zu Beginn des Textes völlig erschöpft ist und sein Vorhaben, seinen Freund Paul, der im benachbarten Pavillon Ludwig auf dem Klinikgelände Wilhelminenberg untergebracht ist, zu besuchen, kurzerhand unterbrechen muss. Auf einer Bank am Pavillon Ernst stellt er erschöpft fest: „Ich hätte schon vor dem Pavillon Franz umkehren sollen. [...] Erschöpft, vollkommen außer Atem, saß ich auf der Bank [...] und blickte durch die Baumstämme auf den Pavillon Ludwig.“ (17) Das Motiv der Erschöpfung korrespondiert überdies mit der Vielzahl an gelähmten oder lahmen Protagonisten, die Bernhards Texte bevölkern. Eine Analyse zum Motiv der Lähmung als Effekt übertriebener Selbstreflexion (von Protagonist*innen und Texten) bietet Thomas F. Barry (1988).

Erschöpfung als Modus des Erzählens Bernhards Prosa der Erregung hervorbringt, ist, wie weiter gezeigt wird, das Erzählen als skandalös markiert.

Im *Kalkwerk* ist die Erschöpfung aufs Engste mit dem Akt des Schreibens verknüpft. Seit Jahren ist Konrad im Begriff eine Studie über das Gehör zu schreiben. Obwohl er diese Studie jahrzehntelang im Kopf zu haben behauptet, gelingt es ihm nicht sie aufzuschreiben, weil er „den Augenblick der Niederschrift immer wieder verpaßt“ (*Kalkwerk* 72).¹⁰⁶ Die in der Forschung aufgeworfene Frage „Wer kann Konrad am Niederschreiben der Studie hindern?“ ist berechtigt (Endres 74), immerhin zieht er, zusammen mit seiner „durch jahrzehntelange falsche Medikamentenbehandlung schon beinahe gänzlich verkrüppelte[n], die Hälfte ihres Lebens in einem speziell für sie konstruierten französischen Krankensessel hockende[n]“ Frau in ein stillgelegtes Kalkwerk um die Studie zu beenden (*KW* 7). Bereits die „vollkommene Abgeschiedenheit und Abgeschnittenheit“ des Kalkwerks, vor allem aber die von Konrad vorgenommenen Sicherheits-, Umbau und Kontrollmaßnahmen am Kalkwerk müssten eigentlich die bestmöglichen Bedingungen für die Niederschrift der Studie geschaffen haben (*KW* 24). Ausgestattet mit den Zügen eines Gefängnisses (Marquardt 101) scheint das Kalkwerk der perfekte Ort für die Niederschrift der Studie zu sein. Und doch gelingt es Konrad nicht, die Studie „aus dem Kopf heraus auf Papier zu bringen“ (*KW* 73). Am Höhepunkt der zermürbenden und erschöpfenden Erfahrung einer unmöglichen Niederschrift tötet Konrad seine Frau im Kalkwerk. Der *Kalkwerk*-Roman versucht den Mord Konrads an seiner Frau zu rekapitulieren und zu begründen.

¹⁰⁶ Alle Verweise auf *Das Kalkwerk* erfolgen unter dem Kürzel *KW*.

Wird bereits das Kalkwerk als Ort der Roman-Handlung als maximal erschöpfend beschrieben,¹⁰⁷ so auch alle Aktivitäten im Innern des Kalkwerks. Die Beschreibung des Tötungs-Akts kommt einem kaum zu ertragenden Erschöpfungs-Szenario gleich.¹⁰⁸

...im Laska heißt es, Konrad habe die Tote zuerst aus ihrem Zimmer heraus ins obere Vorhaus und dort zu dem über dem Wasser gelegenen Fenster zu schleifen versucht, [...] aber Konrad habe schon bald einsehen müssen, daß er die Leiche nicht ans wasserseitige Fenster schleifen könne, dazu war er tatsächlich zu schwach, [...] ungefähr in der Mitte des oberen Vorderhauses habe Konrad das Vorhaben, die Tote ans wasserseitige Fenster zu schleifen und hinauszuerwerfen, aufgegeben [...] und er habe die stärker und stärker Blutende wieder in ihr Zimmer zurückgeschleift und unter Zuhilfenahme aller seiner Kräfte wieder in ihren Sessel gesetzt, wie die Rekonstruktion ergeben hat, Konrad selbst habe zugegeben, daß ihm die Tote in dem Bemühen, sie wieder in ihren Sessel zu setzen, mehrer Male unter seinen Armen durch auf den Holzboden gefallen sei, über eine Stunde habe er gebraucht, um den leblosen, ihm immer wieder entgleitenden schweren Frauenkörper in den Sessel hineinzubringen. Wie er die Tote endlich im Sessel hatte, sei er so erschöpft gewesen, daß er neben dem Sessel zusammengebrochen sei... (*KW* 12f.)

Wenngleich Konrad bereits zu Beginn dieses Unterfangens, in welchem er durch eine, „von Wieser als recht plump bezeichnete Methode,“ versucht, sich „des Mordopfers zu entledigen“, ‚zu schwach‘ ist, scheint ihn erst der Kraftakt der „Tatverwischung“ völlig zu erschöpfen (*KW* 12). Allerdings trägt nicht allein die körperliche Anstrengung zu Konrads Erschöpfung bei, sondern wesentlich auch die Dauer dieser grotesken Methode.

¹⁰⁷ Das Kalkwerk wird als erschöpfender, panoptischer Ort beschrieben. Das Auffälligste am Kalkwerk sei seine eigentümlich lähmende Wirkung auf mögliche Besucher. Je näher man dem Kalkwerk komme, desto mehr sinke der Mut, auch tatsächlich anzuklopfen oder gar ins Kalkwerk einzutreten: „[N]ähert man sich einem Bauwerk wie dem Kalkwerk, hat man immer das Gefühl, beobachtet zu sein, von allen Seiten beobachtet zu sein, das entmutigt sehr rasch, soll Konrad gesagt haben, alles wird nach und nach, nach anfänglicher unerhörter Wachsamkeit, Angespanntheit aller Sinnesorgane, kraftlos, eine große Erschlaffung bemächtigt sich aller, die in den Bereich des Kalkwerks eingetreten sind, auf einmal“ (*KW* 27). Zum Kalkwerks-Gebäude und den historischen Hintergrund eines mutmaßlich realen Vorbilds für Bernhards Kalkwerk am österreichischen Traunsee vgl. Joachim Hoell (2000).

¹⁰⁸ Der Roman setzt mit dem bereits vollzogenen Mord ein und versucht, den Tathergang zu rekonstruieren und ein Motiv zu finden. Das kriminalistische Vorgehen der Protagonisten im Kalkwerk entspricht, wie Harald Neumeyer herausgestellt hat, einem hermeneutischen Interpretationsverfahren dort, wo es, in Anlehnung an den kriminalistischen Versuch, eine Erklärung für die Tat zu finden, bemüht ist, dem Text seine Deutung abzuringen. Neumeyer fragt: „Wie haben [...] die Deuter des *Kalkwerks* (über die Deuter im *Kalkwerk* (hinaus) zu deuten?“ („Experimentalansätze“ 5)

Was hier grotesk wirkt, ist Konrads Unfähigkeit, die Verwischung seiner Tat und damit den Tötungsakt zu einem Ende zu bringen.¹⁰⁹ Er hört nicht auf, seine tote Frau in ihren Sessel zu setzen. Konrads Unfähigkeit fertig zu werden, scheint Teil des erschöpfenden Prozederes, genauer noch, Teil der Erschöpfung selbst zu sein. Analog zu der Unmöglichkeit, die ‚Entledigung des Mordopfers‘ zum Abschluss zu bringen, gelingt es Konrad nicht, seine wuchernde Studie abzuschließen. So wie Konrad der Frauenkörper immer wieder ‚entgleitet‘, was ihn sein Unterfangen nicht beenden lässt, so entgleitet ihm die Niederschrift seiner Studie. Dabei ist nicht das Schreiben einer unüberschaubaren Studie das Erschöpfende, sondern die Unmöglichkeit, sie niederzuschreiben: „Das Aufschreiben der Studie sei ihm, Konrad, also letzten Endes doch unmöglich geworden“ (Bernhard, *KW* 78). Diese Unmöglichkeit eines Abschließens verdeutlicht aber nicht Konrads (persönliches) Scheitern, sondern ist dem Schreiben (wie dem Töten) inhärent.¹¹⁰ Robert S. Leventhals (bezeichnenderweise sehr

¹⁰⁹ In Bernhards Schreiben lässt sich nicht nur immer wieder eine Schwierigkeit des Endes, sondern auch eine „Krise des Anfangs“ ausmachen (Vogel, „Apfelgarten und Geschichtslandschaft“ 188). Zum Problem des „messy beginnings“ (ebd. 189) bei Bernhard anhand von dessen frühen Text *Amras* (1964) vgl. Juliane Vogels Aufsatz „Apfelgarten und Geschichtslandschaft. Fallszenarien bei Thomas Bernhard und Peter Handke“ (2014).

¹¹⁰ Konrads unmögliche Niederschrift ist in der Bernhard-Forschung hinreichend diskutiert und oft als persönliches ‚Scheitern‘ gelesen worden. Dabei lässt sich eine Tendenz beobachten: Scheitern wird nicht im Sinne eines ‚Ver-sagens‘ und damit als strukturelles Moment von Sprechen überhaupt betrachtet (‚Ver-sagen‘/ ‚Ver-Sprechen‘), sondern zumeist im Sinne eines Versagens im Sinne eines ‚Nicht-Gelingens‘. Solche Deutungsansätze verstärken den Erfolg/Nicht-Erfolg-Gegensatz. Vgl. exemplarisch Gernot Weiß (1993), der Konrads ‚Not‘ in der Unmöglichkeit sieht, ‚sich selbst einzuholen‘. Konrads ‚Scheitern‘ besteht laut Weiß in der Erfahrung der Unmöglichkeit, die Unendlichkeit des Möglichen mit der Endlichkeit des Wirklichen zu verschmelzen und auf diese Weise einen „Berührungspunkt zwischen Endlichem und Unendlichem“ zu schaffen (*Auslöschung der Philosophie* 50); Barry, der, unter expliziter Berufung auf Bernhards Bezug zur „tradition of Austrian language skepticism, of which Bernhard is certainly a representative“, Konrads unmögliche Niederschrift als Problem der „reliability of language and communication“ liest („On Paralysis and Transcendence“ 192). Ähnlich schlägt auch Eva Marquardt vor, dass Konrads unmögliche Niederschrift die „grundsätzliche Unzulänglichkeit der Sprache und ihre weitere Brechung im Prozeß der Verschriftlichung“ verdeutlichen würde und zwar in Hinblick auf deren „nur begrenzt mögliche Darstellung von Wirklichkeit“, so als ob es eine außersprachliche Wirklichkeit gäbe, die durch Sprache nur hinreichend repräsentierbar sei (*Gegenrichtung* 38). Überzeugt davon, dass es in der Bernhard-Forschung einen ‚Konsens‘ über Bernhards Anschluss an die Tradition der deutsch-österreichischen Sprachskepsis gebe, ist auch Philipp Schönthaler (2011). Leventhals Aufsatz stellt in

früher) Aufsatz „The Rhetoric of Anarcho-Nihilistic Murder: Thomas Bernhard’s ’Das Kalkwerk’“ (1988) unterstützt diese Lesart, wenn er mit der Schlußfolgerung endet: „The Limeworks does not so much function as a metaphor for the impossible process of writing as it is the space of Bernhard’s writing itself“ (33).

Gleichermaßen Anlass wie Ausflucht dieser Unfähigkeit die Studie zu einem Abschluss zu bringen sind die immer neuen Hörexperimente, mit denen Konrad sich selbst und seine Frau jahrzehntelang malträtiert. Diese Hörübungen vollzieht Konrad in Anlehnung und zum Teil starker Modifizierung der nach Viktor Urbantschitsch benannten urbantschitschen Methode. Mit dem Verweis auf Urbantschitsch, Professor für Ohrenheilkunde und Vorstand der Universitäts-Ohrenklinik in Wien, trägt sich „ein klar umrissenes Stück Fachwissenschaftsgeschichte der Jahrhundertwende“ in den Text ein (Rieger, „Ohrenzucht und Hörgymnastik“ 411).

In seiner Untersuchung *Über Hörübungen bei Taubstummheit und bei Ertaubung im späteren Lebensalter* (1895) betont Urbantschitsch die Relevanz der sukzessiven Steigerung des Hörexperiments von der Wiederholung einzelner Phoneme zur Wiederholung ganzer Wörter:

Es ist daher [...] sehr wichtig, die Hörübungen baldmöglichst anregender zu gestalten. Dies wird gewöhnlich dadurch erreicht, dass man, sobald nur einzelne

dieser Diskussion eine frühe Ausnahme dar, wenn er das Scheitern strukturell liest. Leventhal plädiert für eine Überkreuzung von Schreiben und Töten und argumentiert, dass das *Kalkwerk* die strukturelle Verzahnung von Schreiben und Scheitern (im Sinne von ‚Ver-sagen‘) vorführt: „It [murder] is the elusive consequence of an inability to actualize discourse, to write, the apparent result of an inherent constitutive failure of literary communication and intersubjective understanding“ („The Rhetoric“ 20). Leventhal macht deutlich, dass das Scheitern der Niederschrift gerade nicht, wie etwa Marquardt und Barry vorschlagen, im Sinne der Sprachkrise um die Jahrhundertwende nicht missverstanden werden sollte: „The crisis of understanding and communication in *Das Kalkwerk* should not be identified with the questioning of language as an able carrier of meaning as in the „Sprachskepsis“ of the *fin-de-siècle* Vienna. [...] There is no “language crisis” *per se*, it is not the problem of a character engaging in a critical reflection on language [...] or a deep-seated skepticism concerning the relation between language and reality, word and referent: the subjects here are too enmeshed in discourse, too identical with their respective “languages” to represent “Sprachskepsis.” The crisis here is one of the *overdetermination* of discourse and purely rhetorical function of speech” (ebd. 26f.).

Vocale und Consonanten verstanden werden, zu leichtfasslichen Wörtern übergeht. Man beginnt dabei am besten mit der Einübung des unterschiedlichen Hörens einfacher Wörter [...] Die [...] Einübung verschiedener Wörter findet in gleicher Weise, wie die der verschiedenen Buchstaben statt. Der durch wiederholtes Vorsagen eines bestimmten Wortes erregte Höreindruck schafft für dieses Wort ein Hörbild, das die sonst sprachtaube Person [...] wieder zu erkennen vermag. Es lässt sich auf diese Weise eine immer ansteigendere Anzahl von Wörtern einüben [...]. Es ist dabei von hohem Interesse, das allmähliche Auftauchen solcher Hörbilder zu verfolgen, während man der tauben Person einen ihr [...] bekannten Satz oder ein Wort [...] in das Ohr wiederholt hineinruft (*Hörübungen bei Taubstummen* 27f.)

Wenngleich Konrads Frau weder taubstumm noch schwerhörig ist, ‚schreit‘ Konrad ihr während der täglichen ‚Sitzungen‘ ebenso stundenlang abwechselnd in das linke und rechte Ohr wie der Experimentator der urbantschitschen Methode den Heilungsprozess seiner Patienten voranzubringen versucht. Konrad will seine Frau allerdings nicht heilen, obwohl er das hin und wieder behauptet, sondern er sammelt mit den Hörexerziten Daten für seine Studie. Eine solche Sitzung gestaltet sich dann beispielsweise wie folgt. Konrad beginnt damit, seiner Frau Wörter mit U zuzurufen:

Ural, Urämie, Urteil, Urfahr, Unrecht, Ungeheuer, Unzucht, Unendlichkeit, Ununterbrochen, Uruguay, Uriel et cetera. Dann Wörter mit Ö. Ökonomie, Oetker, Ör, Öre, Öl, Ödem, Öblarn et cetera. Dann Wörter mit Ka. Kastanie, Karte, Karthum, Karfreitag, Katastrophe, Katafalk, Kabbala, Kakanien, Kabul, Katharsis, Katarakte et cetera. Dann Wörter mit Es. [...] Dann Wörter mit Al. [...] Dann Wörter mit Is. (*KW* 109)

Urbantschitsch verweist auf die erschöpfende Wirkung der urbantschitschen Methode, die im Extremfall sogar zu einer Verschlimmerung der Hörschädigung und sogar zur vollständigen Taubheit führen kann:

Die Stärke einer Hörempfindung hängt [...] nicht nur von der Stärke selbst, sondern auch von der Dauer der betreffenden Höreinwirkung ab, und so kann bei gleicher Schallintensität eine Gehörerregung einmal stattfinden, ein andermal fehlen, je nachdem die Schalleinwirkung eine kurze oder eine länger anhaltende war. [...] Der durch eine allzuheftige Schalleinwirkung ausgelöste besonders starke acustische Reiz zieht erfahrungsgemäß eine baldige acustische Ermattung nach sich und wirkt also schädigend aufregend anstatt anregend: so theilte mir

ein hochgradig Schwerhöriger mit, dass er beim Hineinschreiben ins Ohr durch einige Sekunden eine auffällig Hörbesserung beobachtete, der jedoch eine längere Zeit hindurch anhaltende erhebliche Schwerhörigkeit folgt. (*Hörübung bei Taubstummheit* 32f.)

Eine solche Hörverschlechterung, die Urbantschitsch an anderer Stelle als „acustische Ermüdung“ beschreibt, stellt sich zunehmend auch bei Konrads Frau ein (*Hörübung bei Taubstummheit* 58). Konrad bemerkt die Verschlechterung ihrer Hörleistung daran, dass sie sich zunehmend rasch „erschöpfe“ und ihre Antworten „immer zu spät“ kommen (*KW* 109). Manchmal, so Konrad, „höre sie überhaupt nicht, dann wieder zu wenig, er schreie ihr in das linke, in das rechte Ohr, sie höre nicht“ (ebd. 111). Konrad reizt die akustische Ermüdung, die die urbantschitsche Methode bewirken kann, bis zum mehrfachen „Zusammenbruch seiner Frau“ aus,¹¹¹ mehr noch, er radikalisiert die urbantschitsche Methode (*KW* 74). Diese Radikalisierung besteht allerdings nicht in der Umkehrung des therapeutischen Zwecks, sondern darin, wie Neumeyer überzeugend darlegt, dass Konrad keinen Unterschied zwischen ‚Experimentalsätzen‘¹¹² und experimentunabhängigen Äußerungen macht.¹¹³ Für Konrad ist alles Experiment, das heißt, dass „alle Äußerungen, die Konrad [...] getätigt hat, keine referentielle Funktion“ mehr haben (Neumeyer 24).

¹¹¹ „Er Konrad, tyrannisiere seine Frau mit unverständlichen Sätzen, die er einmal laut, einmal leise, einmal kurz, einmal lang, abwechselnd in eines ihrer beiden schon auf das Schmerzvollste entzündeten Ohren hineinrede [...]. Oft sei die Konrad so erschöpft gewesen, daß sie auf nichts mehr von ihm reagierte, [...] ihr Mann aber habe ihr keine Ruhe gelassen und setze die sogenannte urbantschitsche Methode ungeachtet ihrer totalen Erschöpfung und also Teilnahmslosigkeit dann immer noch stundenlang [...] an ihr fort“ (*KW* 118).

¹¹² „Für ihn, Konrad, gebe es nur noch Experimentalsätze, soll er gesagt haben, und er denke, daß es für ihn nunmehr noch das Experiment gibt, alles sei ihm nichts mehr als nur Experiment“ (*KW* 101).

¹¹³ Dass Konrads Radikalisierung der urbantschitschen Methode nicht einfach in einer Verkehrung ihres Zwecks, sondern in deren grenzüberschreitendem Ausreizen liegt, deutet der *Kalkwerk*-Text bereits selbst an: „[...] an ihr [Konrads Frau] habe er die sogenannte urbantschitsche Methode bis zur äußersten Perfektion entwickelt und im Grunde sei die urbantschitsche Methode durch diese Radikalisierung wahrscheinlich überhaupt nicht mehr als urbantschitsche Methode zu bezeichnen [...]“ (*KW* 79).

Aber eben dort, wo Konrads ‚Experimentalsätze‘, die er vermittelt der urbantschitschen Methode produziert, strukturell nicht von anderen Äußerungen zu unterscheiden sind, trägt sich das Verfahren der urbantschitschen Methode ins Erzählen ein. Dass die urbantschitsche Methode nicht nur die Technik ist, die Konrad im Kalkwerk an seiner Frau anwendet, sondern zugleich die Weise, in der sich das *Kalkwerk* erzählt, hat die Bernhard-Forschung bereits überzeugend argumentiert.¹¹⁴ Wenn die urbantschitsche Methode Kalkwerk und *Kalkwerk* gleichermaßen konstituiert, wird die erschöpfende Methode Urbantschitschs zugleich zum Textverfahren. So wird mit dem Kalkwerk auch das *Kalkwerk* zum Ort, an dem sich die Erschöpfung des Schreibens artikuliert. In selbstreflexiver Geste wird das Schreiben/Erzählen im Kalkwerk/*Kalkwerk* zum erschöpfenden Akt, das heißt, der Text operiert im Modus der Erschöpfung. Im Kalkwerk wird also nicht nur von der Erschöpfung erzählt, sondern es wird erschöpfend erzählt.

¹¹⁴ Wenngleich bereits Jens Tismar (1973) unter Verweis auf die ‚reale Person Viktor Urbantschitsch‘ auf die Analogie zwischen der urbantschitschen Methode und Bernhards Sprache rekurriert, ist es Stefan Rieger (1998), der die poetologische Verknüpfung zwischen ohrenheilkundlicher Methode und Erzählverfahren herausarbeitet. Tismar sieht zwar, dass „[ähnlich] wie Urbantschitsch [...] einzelne Wörter oder isolierte Sätze für seine Hörübungen gebrauchte“ auch Bernhard „Empfindlichkeits-Wörter und Irritationssätze“ verwendet und will deshalb in Konrads Studie „die Schreib- und Ausdrucksabsichten Thomas Bernhards bis in Einzelheiten hinein“ reflektiert sehen (Tismar 35f.) Eine erzähltechnische Konsequenz leitet er aus dieser Beobachtung allerdings nicht ab. Diese findet sich dann bei Rieger. In *Ohrenzucht und Hörgymnastik* schreibt er: „Eine Wiederholung bei minimaler Abweichung ist nicht nur Prinzip der urbantschitschen Hörübungen: Der Text ist auf der Ebene seiner *Verfahrensweisen* diesem Prinzip homolog. [...] Urbantschitsch ist nicht (nur) Thema, sein Umgang mit dem Set der Signifikanten ist in schlichter Selbstreferenz Bernhards Methode“ (422). Zur Weiterführung des poetologischen Niederschlags der urbantschitschen Methode unter Perspektivierung ihrer erschöpfenden Kraft vgl. auch Neumeyer (2002).

4.2.1. Der Skandal im Haus

Kurz vor Ende des Romans hat die Erschöpfung ihren wohl wirkmächtigsten Auftritt im Kalkwerk/*Kalkwerk*. Als Konrad wieder einmal die Ausweglosigkeit seiner Situation vor Augen tritt und der finanzielle Bankrott die (unmögliche) Fertigstellung der Studie umso deutlicher erfordert, erzählt der Text folgendes:

Am Abend, erinnere ich mich, soll Konrad zu Wieser gesagt haben, sagte sie [die Konrad], während ich ihr aus dem Kropotkin vorlese, plötzlich das Wort Ball, kurz darauf das Wort Faschingsball. Obwohl sie das Wort Faschingsball mehrere Male ausspricht, so Konrad zu Wieser, höre ich mehrere Male das Wort Faschingsball. Dann sagt sie [...] die Wörter Venedig, Parma, Florenz, Nizza, Paris, Deggendorf, Landshut [...]. Bälle! Bälle!, ruft sie aus. Immer wieder: Bälle! Bälle! [...] In Paris, in Rom, erinnerst du dich? Auf den Ball! Auf den Ball! [...] Du hast mir das Kleid ausgezogen, in Rom das rote Kleid, in Florenz das blaue, [...] in Parma das weiße Kleid, das Schleppenkleid, ja das Schleppenkleid, ich will das Schleppenkleid anziehen, zieh mir das Schleppenkleid an, ja zieh es mir an, zieh es mir an! und ich ziehe ihr das Schleppenkleid an. (*KW* 201)

Die Erinnerung der Konrad an eine mehr als dreißig Jahre zurückliegende Zeit entfaltet sich im Modus der urbantschitschen Methode. Über die Wiederholung einzelner zusammenhangsloser Wörter baut sich stufenweise ein semantischer Zusammenhang auf und auch die personale Konstellation ist dieselbe wie in den täglichen Sitzungen: sie spricht, wiederholt, erschöpft sich und er hört, hört immer wieder neu und immer wieder anders, und erschöpft sich ebenso. Analog zu den Experimentalanordnungen, die Konrad seit vielen Jahrzehnten an seiner Frau vollzieht, um seine Studie voran- und zum Abschluss zu bringen, wird hier allerdings nicht von der urbantschitschen Methode erzählt, sondern die Erzählung selbst verfährt im Modus dieser erschöpfenden Methode.

Mit der Aufforderung der Konrad an ihren Mann, ihr das Schleppenkleid anzuziehen, wechselt die Szene ins theatrale:

Los, den Spiegel, kommandierte sie und dann: los, die Puderdose! und dann pudert sie ihr Gesicht ein und schaut sich in den Spiegel, abwechselnd pudert sie ihr Gesicht ein und schaut sie sich in den Spiegel. Plötzlich sagt sie: ich sehe ja nichts, ich sehe ja überhaupt nichts. [...] Wahrscheinlich ist es gut, daß ich nichts sehe, sagt sie, darauf pudert sie sich immer noch mehr ein. Ihr ganzes Kleid ist voller Puder [...] und immer wieder sagt sie: ich muß mich einpudern, einpudern muß ich mich, zur Gänze einpudern, und wie kein Puder mehr in der Puderdose ist, sagt sie: haben wir nicht noch irgendwo Puder? Es muß doch noch Puder da sein! Puder! Puder! Puder! sagt sie und tatsächlich finde ich eine zweite Puderdose und sie pudert ihr Gesicht vollkommen ein [...] sie hat sich ihr Gesicht vollkommen zugepudert. Zugepudert! Zugepudert!, sagt sie: zugepudert! Zugepudert!, ruft sie aus [...] eingepudert, zugepudert, vollkommen zugepudert habe ich mich und sie lacht und ruft und lacht und ruft: eingepudert, zugepudert, zugepudert, eingepudert, zugepudert! Dann schweigt sie und richtet sich auf und sagt: gut so. Und noch einmal; gut so. Und dann: die Vorstellung ist aus: Abgebrochen. Die Vorstellung ist abgebrochen, aus. Wir haben einen Skandal! Stell dir vor, ruft sie [...] wir haben einen Skandal, wir haben einen Skandal im Haus, einen Skandal. Einen Skandal! Einen Skandal! Nach kurzem Schweigen sagt sie [...]: gut so, gut so. Sie ist völlig erschöpft, wie ich ihr das Schleppkleid wieder ausziehe. (KW 201f.)

Wie anstrengend diese Szene ist, zeigt sich bereits anhand des plötzlichen Schweigens, mit dem die Konrad ihre Rede- und Puderwut unterbricht, um dann mit letzter Kraft erneut anzuheben und den Skandal zu verkünden. Worauf bezieht sich ihr Ausruf ‚Wir haben einen Skandal im Haus‘? Was ist hier skandalös? Auffällig ist der Wechsel ins Szenische: Nicht nur die Requisiten – Puder Dosen, Schminktisch, Kleiderwechsel – sondern auch die Sprache (‚die Vorstellung ist aus‘) erinnern an eine Theaterinszenierung, mehr noch, die Szene weist deutliche Parallelen zur Konzeption des Endes von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* und damit zum Notlicht-Skandal auf. Auch hier hat die Erschöpfung das letzte Wort und erweist sich so als eigentlicher Protagonist der Szene. Wie die Königin und der Doktor im Stück sitzen auch Konrad und seine Frau gegen Ende der Vorstellung in „völliger Finsternis“ (*Der Ignorant und*

der Wahnsinnige 185).¹¹⁵ Die Nähe der beiden Szenen lässt sich sogar bis in den beunruhigend beruhigenden Ton verfolgen, mit dem jeweils (freilich unter Kreuzung der Geschlechter) der finale Auftritt der Erschöpfung in beiden Texten vorbereitet wird. Ähnlich wie der Doktor auf die Versendung der Telegramme mit den Worten „Das ist gut [...] das beruhigt mich Ich bin beruhigt ich bin ganz beruhigt“ reagiert (*Der Ignorant und der Wahnsinnige* 99), beruhigt sich die Konrad nach ihrer erschöpfenden Vorstellung durch die Wiederholung der Phrase ‚gut so‘. Vor diesem Hintergrund liest sich der Ausruf ‚Wir haben einen Skandal im Haus‘ als vorausgehende Wiederholung des (freilich sich zwei Jahre später erst ereignenden) Notlicht-Skandals. Im Rahmen einer Theaterinszenierung ist das ‚Haus‘ immer auch das Schauspielhaus. Auf der Textebene aber lässt sich der Ausruf der Konrad auch auf das Haus beziehen, in dem die Inszenierung stattfindet, was zugleich das Haus ist, in dem die Eheleute leben: das Kalkwerk. Eine derartige Parallele zwischen Architektur und Literatur findet sich auch an anderen Stellen in Bernhards Texten. In *Drei Tage* etwa heißt es:

Die Bücher, oder was ich schreib’, *sind wie das*, worin ich hause. Manchmal kommt mir vor, daß sie einzelnen Kapitel in einem Buch so wie einzelne Räume in diesem Haus sind. Die Wände leben – nicht? So – die Seiten sind wie Wände, und das genügt. Man muss sie nur intensiv *anschauen*. Wenn man eine weiße Wand *anschaut*, stellt man fest, daß sie ja nicht weiß, *nicht kahl* ist. [...] An einer Wand erkennt man Risse, kleine Sprünge, Unebenheiten, Ungeziefer. Es ist eine ungeheure Bewegung an den Wänden. Tatsächlich gleichen Wand und Buchseite sich vollkommen. (Bernhard, „Drei Tage“ 84)

¹¹⁵ Der Szenenwechsel im *Kalkwerk* ist freilich nicht so bruchlos, wie es scheint. Die Puderszene der Konrad wirkt irgendwie gerahmt, als würde die Erzählung hier aus ihrem Erzählfluss ausbrechen. So ergibt sich auch hier ein narrativer Bruch, denn Konrads Äußerung „nicht das erste Mal sitzen wir in völliger Finsternis,“ die er Fro gegenüber macht, schließt sich zwar direkt an die Puderszene an, kollidiert aber mit der Aussage, dass die Konrad „wahrscheinlich aus Erschöpfung“ schon längst schlafe (*KW* 185). Die rahmende Funktion, die der Verweis auf die Finsternis hier einnimmt, ist Teil der Darstellung. Auch wenn die Äußerung eine narrative Nähe zu der Puderszene erweckt, ist sie nicht narratologische Konsequenz, sondern Teil der Inszenierung der Erzähltechnik im *Kalkwerk*.

Buch und Gebäude, Kapitel und Raum, Seite und Wand, ja implizit sogar Mauerriss und Schrift sind analog, wenn nicht gar identisch. Über diese Analogie weisen sich die Aktivitäten im Haus, wie hausen, die Wände anschauen, Risse erkennen, als literarische Schreib-/Erzählakte aus.

Bleibt die Frage, worin der ‚Skandal im Kalkwerk‘ besteht? Die Erschöpfungsszene spielt sich nicht nur inhaltlich im Kalkwerk ab, sondern ist auch erzählte Episode im *Kalkwerk*, mehr noch, die Theatralität dieser Szene wird gerade durch die spezifische Erzähltechnik des Romans hervorgebracht. Durch das erschöpfende Erzählen liest sich der Ausruf ‚Ein Skandal im Haus‘ nicht nur motivisch als Frage nach dem Skandal im Kalkwerk, sondern immer auch poetologisch als Frage nach dem Skandalösen des *Kalkwerks*. Es ist m.a.W. nicht wichtig, worin der Skandal besteht, ob er Teil der Erinnerung der Konrad ist oder die Vorausdeutung auf einen realen Theaterskandal, sondern dass er aufgrund der spezifischen Form der Inszenierung Teil nicht nur der Romanerzählung, sondern des Erzählens selbst ist. Worin also, so ließe sich unter leichter Verschiebung fragen, besteht der Zusammenhang zwischen dem, was inszeniert wird (Erschöpfung), der Weise, in der es inszeniert wird (erschöpfend) und der Bezeichnung für dieses Verfahren (Skandal).

4.2.2. Das Paradox der Erschöpfung

Die charakteristische Besonderheit der Erschöpfung wird deutlich anhand des Verhältnisses von Ruhe und Unruhe. Im Moment der völligen Erschöpfung, so bemerkt Konrad,

trete das Gegenteil von dem, das man durch die äußere Ruhe erreichen habe wollen, ein, man beruhigt sich nicht, man komme in immer größere Unruhe, die

Unruhe steigere sich so lange, bis man gegen die äußere Ruhe etwas tue, sie unterbreche, in sie Unruhe hineinbringe. (*KW* 81)

Erschöpfung ist hier bestimmt durch innere Unruhe. Selbst im Moment der „größten Erschöpfung“ stellt sich keine innere Ruhe, sondern eine sich steigernde „innere Unruhe“ ein, die allein durch die Unterbrechung der äußeren Ruhe gestoppt werden kann (ebd.). Diese Unterbrechung gelingt über das Eintragen der Unruhe in die Ruhe. Konrad zufolge sind für die Unruhe der Erschöpfung zwei Aspekte verantwortlich. Den ersten fasst er im Bild des Fehltritts: „Wenn man den Augenblick der Grenzüberschreitung von der Müdigkeit zur Erschöpfung übersieht [...] sei es sinnlos zu glauben, man könne einschlafen [...]“ (ebd.). Als ein ‚zu weit Gehen‘ erscheint die Erschöpfung als Ergebnis einer Grenzüberschreitung. Der zweite Aspekt weist eine ähnliche Semantik der ‚Verfehlung‘ auf. Konrad gibt zu, dass er beim Einzug ins Kalkwerk einem „Irrtum“¹¹⁶ unterlegen ist, als er glaubte, die (äußere) Ruhe des Kalkwerks würde eine (innere) Ruhe bewirken (ebd.). Um diesem Irrtum entgegenzuwirken, hat er „einen Mechanismus erarbeitet,“ mit dem er „die äußerste äußere Ruhe ausnützen und für und in innere Ruhe [umwandeln],“ kann (ebd. 82). Wichtig ist, die „äußere [...] Ruhe in dem Augenblick [abzubrechen], in welchem sie keine innere Ruhe mehr“ erzeugt, das heißt den entscheidenden Augenblick abzapfen, bevor die Grenze von der Müdigkeit in die Erschöpfung übertritt (ebd.). Vor dem Hintergrund dieser doppelten Ursachenkonstellation erweist sich die Störung/Unterbrechung der äußeren Ruhe als einziger Mechanismus, mit dem auf die bereits vorhandene Unruhe abwehrend reagiert und zugleich die Übertragung der äußeren Ruhe auf das Innere ermöglicht werden kann. Das Eingreifen des Innen in das

¹¹⁶ Zur Bedeutungsdimension des Skandals als Irr-tum vgl. Blasberg (2007).

Außen ermöglicht das Einwirken des Außen auf das Innen. Umgekehrt ist das Einwirken des Außen auf das Innen die Voraussetzung des Eingreifens von Innen nach Außen. Über diese Inversion von Innen/Außen wird deutlich, dass Ruhe und Unruhe strukturell verzahnt sind. Die Beunruhigung der Ruhe (durch das Eintragen der inneren Unruhe in die äußere Ruhe) bewerkstelligt eine Beruhigung der (inneren) Unruhe (durch die äußere Ruhe).

Eben dieser Widerspruch ist das charakteristische Merkmal der Erschöpfung, die sich von der Müdigkeit durch die Überschreitung in die strukturelle Ruhelosigkeit unterscheidet. Anhand einer Liste von erschöpfenden Maßnahmen beschreibt Konrad die Strategie, mit der er versucht, innere Ruhe durch die Störung der äußeren Ruhe herzustellen.¹¹⁷ Er lese dann abwechselnd im Kropotkin (seinem Buch, das er liebt) und dem Ofterdingen (dem Buch seiner Frau, das er hasst),

er setzte sich, stehe auf, setzte sich wieder, stehe wieder auf [...], ordne Papiere, bringe diese Papiere wieder durcheinander, mache den Kasten auf, mache den Kasten zu, ziehe verschiedene Laden heraus, immer wieder die gleichen Kommodenladen [...], stelle den Sessel, der neben dem Fenster steht, neben die Tür, den Sessel, der neben der Tür steht neben das Fenster, drehe das Licht aus, drehe das Licht auf [...]. Es nütze nichts, in die Küche zu gehen, daß er Holz aus der Küche in sein Zimmer trage, Asche ausleere, den Mistkübel, nichts. [...] Daß er, was er denke, was er empfinde, laut ausspreche, Sätze [...] die er schon einmal als Material für die urbantschitsche Methode verwendet habe. Er gehe [...] im ganzen Kalkwerk mit der völligen Unmöglichkeit, sich beruhigen zu können, umher [...]. (KW 82f.)¹¹⁸

Ihrerseits dem Innen/Außen-Paradigma folgend, performiert die Szene Konrads

Dilemma. Je mehr er versucht, innere Ruhe durch die Störung der äußeren Ruhe

¹¹⁷ Genaugenommen beschreibt Konrad nicht den Mechanismus selbst, sondern – weil dieser eine so „hohe, mit keiner andern vergleichbare Kunst,“ ist, dass Konrad ihn selbst „nicht immer beherrscht“ – lediglich jene Hilfsmittel, die „als Ersatz für den nicht funktionierenden Mechanismus“ herhalten (KW 75, 76).

¹¹⁸ Karrer in *Gehen* ist von einer sehr ähnlichen Ruhelosigkeit befallen: „Ist um mich herum Ruhe, ist in mir Unruhe, eine immer größere Unruhe in mir, eine immer größere Ruhe um mich herum und umgekehrt, so Karrer“ (*Gehen* 100).

herzustellen, desto unmöglicher wird das Unterfangen. Das liegt aber nicht daran, dass Konrad das Unternehmen falsch anpackt, dass es, würde er nur die richtige Technik finden, einen Ausweg aus diesem Dilemma gebe. Würde er nicht versuchen, die äußere Ruhe durch eine Unruhe zu stören und so innere Ruhe herzustellen, befände er sich in eben jener unerträglichen Situation einer sich stetig steigenden inneren Unruhe. Die Störung der äußeren Ruhe ist der einzige Weg, um innere Ruhe herzustellen, gleichwohl freilich unter Verzicht einer vollkommenen inneren Ruhe. Wenn Konrad bemerkt, dass selbst in der ‚größten Erschöpfung‘ keine innere Ruhe möglich ist, dann trifft diese Beobachtung die strukturelle Beschaffenheit von Ruhe, die nämlich, und das ist eben Konrads Schlussfolgerung, nur als Unruhe erfahrbar ist. Konrad muss immer wieder lernen, dass vollkommene Ruhe nicht möglich ist und doch kann er nicht umhin, immer wieder zu versuchen, diese innere Ruhe herzustellen, das heißt, in dem Maße wie es für die Ruhe die Unruhe braucht, wird Ruhe nur als Störung/Unmöglichkeit von Ruhe möglich.

Was Konrad hier im Register von Ruhe und Unruhe beschreibt und was sich gleichsam auf der Ebene der Erzählung performiert, ist eine paradoxe Erschöpfung, denn so sehr Konrad sich auch bemüht, sich durch erschöpfende Anstrengungen/Unruhe zu erschöpfen/beruhigen, gelingt es eben aufgrund genau dieser Anstrengungen/Unruhe nicht. Was die Erschöpfung braucht, nämlich die Anstrengung/Erregung, wird sie – strukturell gesprochen – nicht mehr los, das heißt, die Anstrengung/ Erregung, derer es bedarf, um sich zu erschöpfen, macht jede Erschöpfung zugleich unmöglich.

Zwei wichtige Denker der Erschöpfung im 20. Jahrhundert sind Roland Barthes und Maurice Blanchot. In seiner Vorlesung *Das Neutrum* (1978) widmet Barthes der

Erschöpfung zwei Sitzungen. Er zählt die Erschöpfung zu einer der dreiundzwanzig Figuren, in denen das Neutrum kurzzeitig aufblitzt. Das Neutrum ist eine Figur des Ausweichens, genauer, „everything that baffles the paradigm” (Barthes, *The Neutral* 6). Das Paradigma ist bei Barthes ein Oppositionsgefüge, deren Seiten beim Sprechen je verschieden aktualisiert werden und entsprechend unterschiedlich Sinn stiften. Barthes formuliert diese Bewegung in der ‚elliptischen’ Formel: „[M]eaning rests on conflict (the choice of one term against another), and all conflict is generative of meaning: to choose *one* and refuse the *other* is always a sacrifice made to meaning, to produce meaning, to offer it to be consumed” (*The Neutral* 7). In der vorliegenden Analyse steht nicht Barthes strukturalistisches Verständnis von Sinnproduktion zu Debatte, wohl aber der Gedanke, dass es Sprachfiguren gibt “that defeat, annul, or contradict the implacable binarism of the paradigm,” von denen eine besonders bemerkenswerte die Erschöpfung ist (ebd.). Bemerkenswert ist die Erschöpfung, weil sich an dem Paradox, das dieser Figur inhärent ist, ein skandalöses Moment herausarbeiten lässt.¹¹⁹

Von der etymologischen Verortung im Schnittpunkt zweier ambiger Bilder ausgehend (*labor* und *lassitudo*-sinken, fallen, wanken vs. *lapsus* und *fatigato*-schinden, platzen lassen, im Französischen: ausgepumpt sein) fasst Barthes die Erschöpfung als „the endless process of ending” (ebd. 16). Das Paradox der Erschöpfung besteht laut Barthes darin, dass sich in die Bewegung des Sinkens, Fallens, des zu Ende Gehens eine Dauer einträgt. Die Erschöpfung kann nicht aufhören einzusinken, zu fallen, zu wanken und zwar wesentlich deshalb, weil sie sich selbst daran hindert. Sie ist nicht nur Figur

¹¹⁹ An keiner Stelle klassifiziert Barthes das Neutrum als skandalöse Figur. Allerdings erinnert bereits sein Potenzial zur Aufhebung von Oppositionen an Derridas Konzeption des Skandals in der Lektüre des Inzestverbotes. Wo der Skandal aufgrund der Gleichzeitigkeit zweier entgegengesetzter Prädikate den Natur/Kultur-Gegensatz aussetzt, rückt er in eine strukturelle Nähe zum Neutrum.

des Fallens, sondern zugleich Grund dafür, warum dieses Fallen sich in seiner Unabschließbarkeit immer neu entfacht.¹²⁰ Die Erschöpfung steht m.a.W. in einem paradoxen Selbstbezug. Dem Neutrum, und im Besonderen der Erschöpfung, eignet, wie Barthes zu Beginn der Vorlesung andeutet, etwas ‚Unerhörtes‘/ ‚inouï‘ (*Le Neutre* 32).¹²¹ Dieses Unerhörte (blitzt nicht hier schon das Skandalöse auf?) lässt sich mit Maurice Blanchots Konzept der Müdigkeit/Erschöpfung theoretisch noch weiter zuspitzen.

In *The Infinite Conversation* schreibt Blanchot: „It seems that, however weary you may be, you still accomplish your task, quite properly. One might say that not only does weariness not impede the work, but the work demands this being weary without measure” (xvii). Blanchot bemerkt das Paradox der ruhelosen Erschöpfung.¹²² Die Erschöpfung ist kein Zustand, den es zu überwinden oder zu bezwingen gelte, damit das Beenden einer Arbeit/Anstrengung möglich wird. Umgekehrt ist Erschöpfung auch kein Endpunkt. Sie folgt nicht auf einen Zustand maximaler Anstrengung oder Erregung als das, was von dieser Anstrengung/Erregung befreit. Erschöpfung ist demnach nicht das Aussetzen von Erregung, sondern umgekehrt erfordert es stets die Erregung, noch

¹²⁰ Auch hierin zeigt sich die strukturelle Nähe zwischen Neutrum und Skandal. Barthes' etymologische Herleitung der Erschöpfung (*la fatigue*) als ambigen Term erinnert an die skandalon/Ärgernis-Übertragung, bei der die widersprüchlichen Bedeutungen zweier hebräischer Wörter in einer gemeinsamen Bedeutung ‚Ärgernis/Anstoß‘ aneinanderprallen.

¹²¹ Das Neutrum ist bei Barthes per se paradox, weil es zugleich Gegenstand und Begehren ist (er betont zu Beginn, dass die Vorlesung weniger dem Neutrum als dem Begehren des Neutrums gewidmet sei). Als Gegenstand, so Barthes, ist das Neutrum gewaltlos, in seinem Begehren allerdings wesentlich gewalttätig: “The desire of the Neutral continually stages a paradox: as an object, the Neutral means suspension of violence; as a desire, it means violence” (Barthes, *The Neutral* 13).

¹²² Ähnlich formuliert auch Gerald Bruns diese Beobachtung: “For Blanchot [...] *fatigue* is *restless*: it is a mode of existence without repose [...]” (*Maurice Blanchot* 53). Allerdings erfasst diese Formulierung die Radikalität der Paradoxie zwischen Erschöpfung und Erregung nicht ganz. Erschöpfung ist bei Blanchot nicht einfach nur ein Zustand, in dem Ruhe abwesend wäre, sondern ein Zustand, der dezidiert durch Unruhe (im Sinne von endloser Erregung) bestimmt ist. Barthes, der sich ebenfalls auf obiges Zitat bezieht, betont das Paradox explizit, akzentuiert es dann aber in Hinblick auf die Figur des Neutrums, indem er das Verhältnis zwischen Erschöpfung und Unruhe im Bild der Endlosigkeit fasst.

konkreter, die Erregung ist die Bedingung von Erschöpfung, nicht als dasjenige, was ihr als Ursache vorangeht, sondern als das, was ihr inhärent ist. Mit Blanchot, so ließe sich sagen, trägt sich in die Erschöpfung ein Moment der Erregung ein.

Diese paradoxe Verschränkung von Erschöpfung und Erregung hat einen skandalösen Zug. Blanchot schreibt weiter:

The weariness grows insensibly; it is insensible; no proof, no sign altogether sure; at every instant it seems to have reached its highest point—but, of course, this is a lure, a promise that is not kept. As though weariness kept him alive. [...] Weariness having become his sole way of living, with the difference being that the more he is weary, the less he lives, and yet living only through weariness. If he rests, then weariness has already, in advance, taken possession of this rest. (Blanchot, *The infinite conversation* xix)

Die Erschöpfung ist die Unruhe, die jeden Zustand (scheinbarer) Ruhe immer schon bestimmt. Sie ist immer schon da, sie wartet, erwartet (,true weariness awaits you'), sie ist die Falle, aus der, einmal hineingetappt, kein Entkommen mehr ist. Das gilt umso mehr für die Erschöpfung selbst, denn sie ist eine ,intensive Figur' (Barthes). Das ihr inhärente Moment der Erregung treibt sie immer weiter voran, sie produziert permanent neue Höhepunkte (Momente maximaler Erschöpfung) nur um diese immer wieder zu übersteigen. Auf diese Weise, Blanchot sagt es, verunmöglicht die sich immer steigende Erschöpfung jedes Leben, welches paradoxerweise gerade dadurch nur möglich wird. Aufgrund ihrer paradoxen Konstitution wird die Erschöpfung zur Bedingung der Unmöglichkeit und zugleich zur Bedingung der Möglichkeit von L/leben. Insofern sie nicht aufhören kann, sich zu erschöpfen und sich zugleich niemals völlig erschöpfen kann, stößt sie sich immer wieder an sich selbst, kann sich nicht entkommen, sich nicht aus dem Weg gehen. Sie geht sich selbst in die Falle. So

behindert die Erschöpfung die Arbeit/Anstrengung („does not impede the work“) in dem Maße nicht, wie sie sich gerade darin selbst zum Hindernis werden muss.

Blanchot denkt die Erschöpfung nicht explizit als Skandal. Aber mit Blanchot lässt sich zeigen, dass der Erschöpfung eine paradoxe Struktur eignet, die durch ein Moment der Dauer konstituiert ist. Es bestimmt das Spezifikum der Erschöpfung darin, dass diese sich unendlich/unerschöpflich erschöpft. In dieser Unmöglichkeit sich (erschöpfend) zu erschöpfen, ist die Erschöpfung (in sich) gefangen. Und eben darin ist sie, bei Barthes ganz explizit aber deutlich auch bei Blanchot, „unerhört“. Denn niemals, so konstatiert Blanchot, ermöglicht die Erschöpfung die Legitimation oder „das befreiende Wort“ („la parole libératrice“/ „the liberating word“) zu sagen: „Du bist einfach nur erschöpft, nichts als erschöpft.“ In der Geste einer rhetorischen Frage schlussfolgert er entsprechend: „Is it possible for one to be as weary as this without offense?“ (Blanchot, *The infinite conversation* xx).¹²³

Und es ist genau diese paradoxe Bewegung einer unerschöpflichen Erschöpfung, die Konrad und mit ihm die Erzählung erzählend praktizieren. Mit derselben Rücksichtslosigkeit, mit der Konrad die nervenaufreibende aber nie erschöpfend erschöpfende urbantschitsche Methode an seiner Frau (und sich selbst) exerziert, treibt sich der Text als ruheloser, erratischer Erzählblock in endlos ermüdenden Wiederholungen voran. Die Erschöpfung ist das Charakteristikum, das Bernhards Prosa der Erregung nicht nur hier, sondern grundlegend bestimmt. Und genau hier, wo sich Erschöpfung und Erregung strukturell verschränken, wo das, woran sich die zermürbende Erzählpraxis immer wieder selbst entzündet, das erregende Moment ist, wo m.a.W. das Aufsehen erregende Moment einer Handlung der Handlung selbst inhärent ist, genau dort sitzt der Skandal/blitzt der Skandal auf.¹²⁴ Auf eben diesen unerhörten

¹²³ Zur Bedeutungsdimension des englischen ‚scandal‘ als ‚offense‘ vgl. McCracken (1994).

¹²⁴ Wenngleich in einem anderen Zusammenhang, so denkt doch auch Peter André Alt die Erschöpfung in der Nähe des Skandals, wo sie gewissermaßen als dessen Voraussetzung auftaucht. In seiner Baudelaire-Lektüre bemerkt er, dass die Erschöpfung bei Baudelaire (nicht wie bei Bernhard der körperlichen, sondern der moralischen Kräfte) durch ein Moment der Kontemplation charakterisiert sei. Diese Kontemplation, so Alt, sei das, was das „eigentliche Skandalon der *Fleurs du mal* ausmacht“ (Alt 224f.) Sie ist wesentlicher Bestandteil jener „Grundhaltung der «fruchtlosen Teilnahmslosigkeit» [...], aus der die Lust an der Übertretung aller Verbote hervorgeht“ (ebd. 25). Wenngleich das ‚eigentliche Skandalon‘ die Kontemplation ist, die ihrerseits Teil der Erschöpfung ist, so haftet auch bei Alt der Erschöpfung eine skandalöse Dimension an.

Umstand verweist der erregt erschöpfende Ausruf der Konrad ‚Wir haben einen Skandal im Haus‘. Und in der Tat: Gerahmt von den Versuchen der Konrad, Körper und Stimme zu erschöpfen (‚sie schweigt‘/‚sie sagt: gut so‘/‚Wir haben einen Skandal‘/‚sie schweigt‘), inmitten der *Performance* im Kalkwerk/*Kalkwerk* sitzt der Skandal im eigenen Haus/*Kalkwerk/Kalkwerk/Text*.

Wo die Konrad in der Erschöpfung ihrer erregten *Performance* nicht erschöpfen kann, wo sie erschöpft (schweigt) und neu ansetzt, erneut erschöpft und wieder neu ansetzt, zeigt sich die performative Dimension des Erzählverfahrens (das heißt sein Handlungscharakter): Die Auf- bzw. Erregung der *Performance* erzeugt hier keine Erschöpfung, stattdessen performiert das literarische Erzählen das Wirken der Erschöpfung in ihrem unerschöpflichen Charakter.

Konrads selbsternanntes Versagen, „durch ständig hinausgezögerte Realisierung einer als Idee im Grunde gänzlich und das heißt fehlerlos in seinem Kopfe vorhandenen Sache [...] endgültig [...] durch Niederschrift auf dem Papier“ zu beenden, realisiert sich als ein solches unerschöpfliches Schreiben/Erzählen auf der Textebene des Romans (*KW* 231). Die Unmöglichkeit die urbantschitsche Methode erschöpfend anzuwenden und die Studie zu beenden parallelisiert sich auf der Textebene als die Unmöglichkeit des Textes sich zu erschöpfen. Bei Blanchot wird sich die Erschöpfung selbst zum Hindernis, insofern sie nicht aufhören kann sich zu erschöpfen. Bei Bernhard radikalisiert sich diese unerhörte Figur zum skandalösen Erzählen, weil Bernhards Prosa der Erregung keine Erschöpfung in Aussicht stellt, sondern das erregende Moment, der Stein des (endlosen) Anstoßes dem erschöpfenden Erzählverfahren inhärent ist. Wo der Text nicht aufhören kann, sich zu erschöpfen, weil er sich immer wieder an sich selbst entzündet und wo die Erschöpfung zugleich sein einzig mögliches Verfahren ist, geht er sich immer wieder selbst in die Falle. Mehr als einmal stellt Konrad entsprechend fest – und der Selbstbezug auf das *Kalkwerk* liest sich immer mit: „In das Kalkwerk gegangen, hieße zweifellos, in eine Falle gegangen“ (*KW* 86). Wer anderes lockt (sich) in diese Falle, als das *Kalkwerk/Kalkwerk* selbst?¹²⁵ Ein solches sich selbst in die Falle-Gehen lässt sich an keinem anderen Bernhard-Text so deutlich analysieren wie in der Erzählung *Gehen* (1971). Die paradoxe Dynamik zwischen Erschöpfen und Erregen, der, wie in der *Kalkwerk*-Lektüre gezeigt wurde, nicht mehr mit einer Ursache-Wirkung-Logik beizukommen ist, betrifft in Bernhards Erzählung das Verhältnis zwischen Sprechen und Gehen. Im Folgenden wird demonstriert, wie die skandalöse Erschöpfung in Form eines stotternd-stolpernden Erzählens poetologische Reflexe zeitigt und auf diese Weise den Gegensatz zwischen vermeintlich vernünftigen und abweichendem Sprechen unterwandert.

¹²⁵ Die Forschung hat verschiedentlich auf den bereits im Roman angelegten Umstand verwiesen, dass das Kalkwerk selbst die Niederschrift der Studie verhindere, dass es sich also, in den Worten Bernhards Sorgs sowohl „Bedingung der Möglichkeit der Niederschrift als auch Garant der Unmöglichkeit der Niederschrift“ ist (*Thomas Bernhard* 143). Vgl. auch Jens Tismar *Gestörte Idyllen* (137) sowie Heinrich Lindenmayr *Totalität und Beschränkung* (65). Auf die poetologischen Implikationen eines solchen ‚Hindernisses‘, dass nicht nur das Kalkwerk für Konrads Schrift, sondern auch das *Kalkwerk* für sein eigenes Schreiben ist, hat bisher allerdings niemand aufmerksam gemacht.

4.3. *Gehen*

Es gibt Steine des Anstoßes, über die ein jeder Wanderer stolpern muß. Der Poet aber deutet auf die Stelle hin. (Goethe, *Wanderjahre* 746)

Gehen erzählt von dem Spaziergang des Erzähl-Ichs mit Oehler, auf welchem es erfährt, dass Karrer, der bisher immer montags mit Oehler gegangen ist, verrückt geworden und in die Wiener Heilanstalt „Am Steinhof“ gebracht wurde, weshalb er nun nicht mehr mit Oehler gehen kann und stattdessen das Erzähl-Ich auch montags mit Oehler geht. Auf diesem Spaziergang berichtet Oehler von seinem letzten Spaziergang mit Karrer, auf welchem dieser im Rustenschacherschen Hosen-Geschäft ‚plötzlich verrückt‘ geworden ist. Die Erzählung dreht sich, versuchte man, eine Handlung in ihr ausfindig zu machen, um den Versuch, die Ursachen für Karrers ‚totale Verrücktheit‘ aufzudecken (*Gehen* 149).¹²⁶ Im Zuge dieser Ursachenforschung, die an die kriminalistische Methode im *Kalkwerk* erinnert, bringt Oehler, das überrascht in Bernhard-Texten nicht, eine fundamentale Kritik gegen den österreichischen Staat, seine nationalsozialistische Vergangenheit und deren mangelhafte Aufarbeitung hervor.¹²⁷ Im Besonderen richtet sich seine Kritik gegen die Diskurse Medizin und Psychiatrie in Bezug sowohl auf die Verwicklung von Ärzten und Pflegern in die Verbrechen der NS-

¹²⁶ Alle Verweise auf den Text erfolgen unter dem Kürzel *GE*.

¹²⁷ Die Kritik am österreichischen Staat ist nicht einfach nur eine Attacke gegen Österreich. In Oehlers Äußerungen drückt sich vielmehr eine Ambivalenz aus, die sich aus der quälenden Ohnmacht seiner Hass-Liebe ergibt: „Ein Land wie das unsrige mit allen Sinnen zu lieben gegen einen Staat, der alles unternimmt, um einen zu zerstören, [...] einen zu lähmen, anstatt einem zu Hilfe zu kommen“ (*GE* 170). Bernhards Auseinandersetzung mit der österreichischen NS-Vergangenheit und ganz konkret mit Österreichs „historischer Schuld“ zieht sich thematisch durch das gesamte Werk (Doll 117). *Gehen* stellt dabei das frühe Beispiel einer Entwicklung dar, die noch über Bernhards letztes Stück *Heldenplatz* hinaus- und bis in den Nachlass hineinreicht. Zur Auseinandersetzung mit Österreichs NS-Vergangenheit und Gegenwart vgl. z.B. Huber (2013) und Doll (2003).

Herrschaft als auch in Hinblick auf die humanwissenschaftlichen Praktiken zur Konsolidierung von Wissen.¹²⁸

Den deutlichsten Bezug stellt dabei der sich in den 1960er Jahren radikalisierte Diskurs der Antipsychiatriebewegung dar.¹²⁹ Die Kritik der Antipsychiatrie, der Foucault mit seinen Arbeiten zum Wahnsinn und zur Klinik wesentliche Schubkraft gab, ohne dabei selbst Vertreter der Antipsychiatrie zu sein, gilt nicht nur den psychiatrischen Einrichtungen (v.a. den Kliniken), den psychiatrischen Methoden (Klassifizierung von Geisteskrankheiten, Internierungspraxis, Arzt-Patient-Verhältnis) oder den konkreten Lebensbedingungen von Patienten, sondern stellt die Psychiatrie grundlegend in Frage, und zwar nicht, weil sie kein hinreichendes Wissen über den Menschen konsolidieren würde, sondern umgekehrt und in Anlehnung an Foucaults Kritik, weil das produzierte Wissen (v.a. die Klassifikation von Geisteskrankheiten) Produkt und Effekt eines Machtinstrumentariums ist, mit dem Ausgrenzung wissenschaftlich legitimiert wird. Bernhard und Foucault setzten sich zeitgleich mit ähnlichen Fragen, die spezifischen Praktiken der Wissensproduktion in psychiatrischen Anstalten und die konkreten Bedingungen des Klinikalltags betreffend, auseinander, die dann entsprechende Bedeutung für die Antipsychiatriebewegung

¹²⁸ Über den Psychiater Scherrer, der Karrers ‚Fall‘ betreut und der Oehler zu einem Gespräch über Karrers Zustandsveränderung einlädt, sagt Oehler: „[A]ber Scherrer ist darauf [auf den wichtigen Zusammenhang zwischen Karrer und Hollensteiner] nicht eingegangen, sagt Oehler, wie es die Art dieser Leute, dieser gänzlich unbrauchbaren psychiatrischen Ärzte ist, bohrte er fortwährend in den meiner Meinung nach zwar aufschlußreichen, aber doch nicht entscheidenden Vorgängen im rustenschacherschen Laden herum, sagte Oehler [...]“ (GE 184.)

„Hatte ich geglaubt, einen wissenschaftlichen Menschen als wissenschaftlichen Arzt aufzusuchen, so saß ich, wie ich bald erkannt hatte, einem Scharlatan gegenüber. [...] Karrer ist Scherrer nichts anderes als ein von ihm, Scherrer, mißbrauchtes Objekt nichts als nur Opfer“ (GE 200).

¹²⁹ Zur Antipsychiatrie allgemein vgl. z.B. David Cooper (1974), Thomas Szasz (1974) und Thomas J. Scheff (1970).

haben.¹³⁰ *Gehen* ist also nicht so sehr bloß Reaktion auf einen Antipsychiatrie-Diskurs, der bereits fest etabliert wäre, sondern gibt sich vielmehr, wie Till Greite treffend formuliert, selbst als ein „antipsychiatrisches Schreibexperiment“ zu lesen, das, in eigener dezidiert ästhetischer Auseinandersetzung mit ähnlichen Anliegen wie der Antipsychiatrie-Diskurs in einer gewissen „Nähe zu Spielformen *antipsychiatrischer* Kritik“ steht („Transgressionen nach Steinhof“ 79, 83).¹³¹

In *Gehen*, einem Text, der auch aufgrund seines historisch sensiblen Schauplatzes eine „Sonderstellung“ einnimmt, artikuliert sich eine dezidierte Kritik an der Institutionalisierung der Psychiatrie in Form psychiatrischer Kliniken sowie deren Praktiken und Disziplinierungsmaßnahmen am konkreten Beispiel der (auch über den österreichischen Kontext hinaus) berühmten Pflege- und Heilanstalt ‚Am Steinhof‘ (Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler* 47).¹³² Als Ort der Produktion humanwissenschaftlichen Wissens und Stätte von Pflege- und Disziplinierungsmaßnahmen stellt die 1907 errichtete Klinik immer wieder die Referenz für Bernhards Kritik an Psychiatrie und Medizin dar.¹³³ Mit der psychiatrischen Anstalt

¹³⁰ Zum Verhältnis zwischen Bernhard und der Antipsychiatrie vgl. z.B. Monika Kohlhages Studie *Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard* (1987) sowie Geoffrey C. Howes (1999) kritische Auseinandersetzung mit Kohlhages ‚Verwandtschafts‘-These, die, so Howes nicht klärt, „inwiefern eine solche Parallele an sich zum Verständnis von Bernhards Darstellung der Geisteskrankheit beiträgt“ („Antipsychiatrie“ 147); Ferner Greite (2011).

¹³¹ Zur thematischen Parallele zwischen Foucault und Bernhard, die in der Forschung bisher wenig besprochen wurde vgl. Höller (2002), Rieger (2002), Greite (2009). Greite macht in *Gehen* eine interessante und bisher vernachlässigte Beobachtung zur Foucault- Bernhard-Nähe in Hinblick auf die Korrelation von Überwachung und Architektur. Die architektonisch auffällige Konstruktion des gesamten Klinikkomplexes Wilhelminenberg hervorhebend argumentiert Greite, dass die „pavillonartige Architektur sowie die pyramidale Überwachung (Pflegeperson – professioneller Pfleger – Ärzte) des Steinhofs mit Foucault als Pavillon-Panoptismus“ bezeichnet werden kann („Transgressionen nach Steinhof“ 75).

¹³² Zur geschichtlichen Verwicklung der Heilanstalt in die nationalsozialistischen Verbrechen vgl. z.B. Eberhard Gabriel (2007) und Sophie Ledebur (2011).

¹³³ Steinhof spielt in Bernhards Oeuvre immer wieder eine Rolle, so etwa in *Wittgensteins Neffe* (1982), in *Ritter Dene Voss* (1984), in *Heldenplatz* (1988) und ganz prominent in dem autobiographischen Text *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978).

war Bernhard durch seinen Aufenthalt im Spital ‚Baumgartnerhöhe‘ vertraut, wo er sich 1967 aufgrund seiner Lungenerkrankung aufhielt. Das Spital ist räumlicher Teil desselben Klinikkomplexes, zu dem auch ‚Am Steinhof‘ gehört, was einen zwar verbotenen aber dennoch immer wieder provozierten Kontakt ermöglichte zwischen den Patient*innen der Pflege- und Heilanstalt, die sich auf dem ‚für die Geisteskranken‘ und jenen, die sich auf dem ‚für die Lungenkranken‘ vorgesehenen Teil befanden (*Wittgensteins Neffe* 8, 9).¹³⁴ Die in Österreich geborene amerikanische Literaturwissenschaftlerin Gitta Honegger verweist darauf, dass die Heilanstalt – und das wird in *Gehen* an den unkommentierten Steinhof-Bezügen deutlich¹³⁵ – in der österreichischen Literatur und im Wiener Volksmund ‚als Metonymie für den österreichischen Irrsinn schlechthin‘ gilt (Honegger 31). Die Bezeichnung ‚Steinhof‘ zirkuliert gewissermaßen als Chiffre, die den Ort markiert, an dem ‚die vernünftige Rede an ein Ende gelangt‘ (Greite, ‚Transgressionen nach Steinhof‘ 75).

Wenn Steinhof den Ort besetzt, an dem die vernünftige Rede ihr Ende findet, um in etwas Anderes umzuschlagen, dann ist die Demarkationslinie, der entlang zwischen Vernunft und Wahnsinn entschieden wird, die Rede. An eben dieser Grenze zwischen vernünftiger und wahnsinniger Rede entfaltet Bernhards Erzählung ihre Kritik. Und dies nicht nur, indem sie den problematischen Gegensatz zwischen vernünftigem und abweichendem Sprechen explizit thematisiert, sondern auch und vor allem durch ihre

¹³⁴ In *Wittgensteins Neffe* berichtet der wegen seiner Lungenerkrankung stationierte Erzähler, als er seinen Freund Paul Wittgenstein auf der Steinhof-Seite des Geländes besuchen will: ‚Den Lungenkranken war es strengstens verboten, ihr Areal zu verlassen und das der Geisteskranken aufzusuchen, umgekehrt auch‘ (*Wittgensteins Neffe* 17).

¹³⁵ Die Bezeichnung ‚Steinhof‘ erfährt in der Erzählung keine explizite kontextuelle Einbettung. Oehlers Äußerung gegenüber dem Erzähl-Ich gleich zu Beginn der Erzählung, der zufolge ‚Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen‘ ist, genügt, um deutlich zu machen, dass mit ‚Steinhof‘ ein Ort jenseits der Vernunft markiert ist (*GE* 143). Im Verlauf der weiteren Erzählung operiert Steinhof als eine solche Chiffre, im Sinne Honeggers: Wann immer Oehler ‚Steinhof‘ sagt, artikuliert sich zugleich der Wahnsinnsdiskurs.

erzähltechnische Anlage. Denn die Erzählung ist Wiedergabe eines psychiatrischen Gespräches, das Oehler mit Karrers Psychiater Scherrer in dessen Büro auf dem Steinhof-Gelände führt.¹³⁶ Am heterotopischen Ort der psychiatrischen Anstalt geführt, verortet sich dieses Gespräch selbst an der Grenze zwischen vernünftiger und wahnsinniger Rede und soll Auskunft darüber geben, wann konkret Karrer die Grenze in die Verrücktheit überschritten hat. Anhaltspunkt für Karrers plötzlich eintretende Verrücktheit ist dessen Rede. Diesen Zusammenhang von Wahnsinn und Rede, der den psychiatrischen und medizinischen Diskurs bestimmt und auf den sich auch die Kritik der Antipsychiatrie richtet, kommentiert Bernhards *Gehen*. Diese kritische Bezugnahme verhartet allerdings nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern betrifft dezidiert die literarische Darstellung, dort nämlich, wo Bernhard das Problem des Sprechens an die Bedingung des Gehens knüpft und Erzählen als sprachliche Äußerung eines (skandalösen) Fehl-*tritts* ausweist.

4.3.1. Gehen und Sprechen/Erzählen

Ein poetologisches Charakteristikum von *Gehen*, das die jüngere Bernhard-Forschung herausgestellt hat, ist die Verschränkung nicht nur von Gehen und Denken,¹³⁷ sondern

¹³⁶ Bereits die frühe Bernhard-Forschung sieht den kritischen Bezug zum psychiatrischen Diskurs deutlich und bespricht ihn allerdings ausschließlich auf der inhaltlichen Ebene. So schlussfolgert beispielsweise Helmut Gross in seinem strukturphilosophischen Ansatz: „Ärzte wie Scherrer sind Symptom- und Systemdenker. Ihre Unzulänglichkeit ist ausführlich dargelegt, und für sie gibt es Nervenkrankheit als Deformation“ („Strukturphilosophischer Versuch“ 34).

¹³⁷ Das Verhältnis von Gehen und Denken ist in der Bernhard-Forschung vielfach thematisiert worden. Vgl. dazu beispielsweise Bernhard Sorg (1977) zu *Gehen*: „Nicht zufällig werden Gehen und Denken aufeinander bezogen, auf dunkle Weise freilich“ (*Thomas Bernhard* 169). Und allgemeiner zu Bernhards „besten“ Texten, den Romanen und Erzählungen der 1960er Jahre: „Schon [hier] sind Reden und Gehen, Denken und Gehen, Reden und Denken untrennbar verknüpft“ („Aristokratisches Erkenntnisprivileg“ 307); Gross (1979); unter Perspektivierung des Verhältnisses von Denken und Grenzüberschreitung Fischer (1985); Schmidt-Dengler (1981): „Die zentrale Partie, in der Gehen und Denken einander gegenübergestellt werden, folgt unmittelbar der Erwähnung der Namen Wittgensteins und Ebners. Die Differenzierung der Begriffe, wie sie sich für den normalen Sprecher von selbst versteht, ist aufgehoben“

vor allem jene von Gehen und Sprechen. Bereits in der Weise, in der die Erzählung anhebt, zeigt sich die Verbindung von Gehen und Sprechen zum Erzähl-Gang:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt geworden und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. (GE 143)

Mit der Verzahnung von Fort- und Sprechbewegung stellt sich Bernhards Erzählung in die Tradition des Spaziergängertextes,¹³⁸ weshalb das Gehen in *Gehen* zurecht als ‚poetischer Code‘ gelesen worden ist (Wellmann).¹³⁹ Darüber hinaus ist die Geh-Bewegung in *Gehen* auch poetologisch als ein die „Erzählbewegung installiertes Gehen“ gelesen worden (Strowick, „Unzuverlässiges Erzählen“ 474), insofern das Gehen hier nicht nur thematisiert wird, sondern auch den „Erzählgestus [...] beeinfluss[t]“ (Albes 15).¹⁴⁰ Ausgehend von diesem Forschungsstand wird im Folgenden eine Lektüre

(„Von der Schwierigkeit“ 134); Lediglich erwähnt wird der Zusammenhang bei Fuest (2000); Christian Moser und Helmut J. Schneider bestimmen in ihrer Einleitung zu *Kopflandschaften* (2007) die Verknüpfung von Gehen und Denken/Schreiben bei Bernhard als „textkonstitutive Konstellation“ („Einleitung“ 17); Greite (2009) erinnert daran, dass die Verschränkung von Gehen und Denken in ihrem Verweis auf den *Peripatos* auf antike Topoi sowie auf die Philosophiegeschichte rekurriert. Strowick perpektiviert in ihrer *Gehen*-Lektüre die Verschränkung von Gehen und Denken über die „poetologische ‚Kierkegaardbeziehung‘“ und eröffnet damit eine Perspektive auf Bernhards Erzählen als eines, das in der Form der „indirekten bzw. doppelt-reflektierten Mitteilung, wie sie sich [...] charakteristisch für Kierkegaards Schriften [zeigt],“ auftaucht („Unzuverlässiges Erzählen“ 460). Damit ist sie auch die erste, die für *Gehen* einen philosophischen Bezug zu Kierkegaards Denken der Existenz herstellt. Üblicherweise findet die philosophische Kontextualisierung der Gehen/Denken-Verbindung lediglich in Bezug auf die in *Gehen* angeführten Namen Wittgenstein und Ebner statt: Vgl. Schmidt-Dengler (1981), Kahrs (2000), Fuest (2000).

¹³⁸ Freilich, wie Volker Hummel betont, als „Spaziergängertext *ex negativo*“, der sich als „Satire der antiken Peripatetik und als vorläufiges Ende des vernünftigen Gehens“ gestaltet (*Die narrative Performanz des Gehens* 32). Zum Konzept der ziel- und richtungslosen Fortbewegung in Spaziergang und Flanieren in der europäischen Literaturgeschichte vgl. z.B. Riedel (1989); Neumeyer (1999) sowie der Sammelband *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs* (2007).

¹³⁹ Zum Gehen als ‚poetischer Code‘ in *Gehen* vgl. u.a. Wellmann (1991); Simons (2014) und Janhsen (2002), die, aus dezidiert kunsthistorischer Perspektive, die Bewegung des „nur ‚Gehen[s]‘“ (im Gegensatz etwa zum Spazieren-Gehen) fokussiert („Thomas Bernhards ‚Gehen‘“ 52).

¹⁴⁰ Zum Spaziergang als ‚Erzählmodell‘ bei Bernhard vgl. exemplarisch Albes (1999), Niccolini (2000), Strowick (2004) und zuletzt Hummel (2015).

unternommen, in der die Parallelisierung von Sprechen und Fortbewegung als Erzähl-Akt eines verfehlten Gehens, als Fehl-Gehen, konkretisiert wird. Als erzähltheoretischer Einstieg fungiert eine Lektüre von Michel de Certeaus *The Practice of Everyday Life*, weil Certeaus ‚Rhetorik des Gehens‘ nicht nur erlaubt, das Gehen als Akt der Verfehlung auf das Erzählen zu beziehen, sondern weil sich die erschöpfende Erzählbewegung in *Gehen* mit de Certeau als stotternd-stolpernde Skandalbewegung zu lesen gibt.

4.3.2. Fehl-Gehen: Michel de Certeau

In seiner kulturwissenschaftlichen Studie *The Practice of Everyday Life* [(1980) 1984] richtet Michel de Certeau seinen Blick auf die Kehrseite der großen sozialwissenschaftlichen und diskursanalytischen Untersuchungen, denen zufolge das einzelne Verbraucherindividuum in den modernen Industriegesellschaften zu Passivität und Anpassung an die sie kontrollierenden gesellschaftlichen Mechanismen verurteilt ist. Unter (zum Teil auch kritischer) Bezugnahme vor allem auf Foucaults große genealogische Analysen, die die Strategien und Mechanismen von Disziplinierung und Überwachung untersuchen, fragt de Certeau nach den mikrobihaften Operationsformen, die sich über eine Vielzahl an Alltagspraktiken im Innern dieser Strukturen ausbreiten und deren Wirkmächtigkeit unterwandern. Thema und Ziel seiner Studie ist die Analyse dieser vielen ‚ameisenkleinen‘, alltäglichen Operationsformen, die sich zu einem subversiven ‚network of an antidiscipline‘ zusammenfügen, um auf diese Weise dem Handlungspotential einer vermeintlich passiven Verbrauchergesellschaft auf die Spur zu kommen (*The Practice of Everyday Life* xv).

Denn, so begründet de Certeau sein Vorhaben, „[t]hese 'ways of operating' constitute the innumerable practices by means of which users reappropriate the space organized by techniques of sociocultural production” (ebd. xiv).

Die wichtigste Unterscheidung, die de Certeau in seiner Untersuchung vornimmt, ist jene zwischen Strategien und Taktiken. Während Strategien koordinierte Berechnungen von Kräfteverhältnissen darstellen, die ein stabiles Subjekt voraussetzen, sind Taktiken kleine, unberechenbare, ort- und subjektlose aber dafür zeitabhängige Operationsformen. Eine Taktik ist ein ‚Kalkül‘, das immer im Modus des Wartens den einen günstigen Moment abpasst „that must be seized 'on the wing’“ (ebd. xix). Insofern sind Taktiken nicht nur nicht berechenbar, sondern eigentlich nicht einmal wirklich greifbar, insofern sie weder auf ein ‚Eigenes‘ noch auf eine Grenze bauen können, die dieses Eigene von einem davon unterschiedenen Anderen abgrenzt und schützt.¹⁴¹ Taktiken sind listige Finten. Während jene großen Studien, gegen die sich de Certeaus Projekt wendet, nach Strategien, genauer noch nach den Strukturen dieser Strategien (z.B. in den Institutionen Staat, Kirche, Schule etc.) fragen, richtet sich de Certeaus Fokus auf jenes unvorhersehbare, hochgradig kontingente und gerade darin so wichtige Handlungspotential, das mit dem Term ‚Taktik‘ umschrieben ist. Das für die vorliegende Untersuchung relevante an de Certeaus ‚Taktiken‘ ist zweierlei: Zum einen geht es nicht um Subjekte, die etwas tun und in diesem Tun erfolgreich ihre Handlungsmacht über den städtischen Raum zurückgewinnen, sondern es geht um die Praktiken selbst. Zum anderen eignet den Taktiken eine gewisse ‚Kunstfertigkeit‘ an, das heißt, sie sind Arten und Weisen des Machens. Damit werden die Taktiken selbst zu

¹⁴¹ Taktiken sind Operationsformen „which cannot count on a "proper" (a spatial or institutional localization), nor thus on a border-line distinguishing the other as a visible totality“ (de Certeau, *The Practice of Everyday Life* xix).

Akteuren. Für eine poetologische Untersuchung ist das relevant, weil sich Erzählen damit, im Anschluss an aktuelle literaturwissenschaftliche Ansätze, als Handlung, oder eben als Taktik, theoretisieren lässt.

Eine dieser Taktiken ist das Gehen, genauer, das Gehen in der Stadt. Im gleichnamigen Kapitel analysiert de Certeau das Gehen (in der Stadt) als eine jener Operationsformen oder „signifying practices“, die die Lesbarkeit moderner urbaner Systeme unterlaufen (ebd. xviii). De Certeau beschreibt die Praxis des in der Stadt Gehens als kombinationsreiches Spiel mit unsichtbaren Räumen, in dem Räume über das unüberschaubare Gewimmel von Schritten Gestalt annehmen. Der durch die Praxis des Gehens gestaltete städtische Raum ist nicht mess- oder fassbar, es ließe sich in Anlehnung an de Certeaus eigener Analogie zum literarischen Raum sogar sagen: nicht lesbar. Tatsächlich parallelisiert de Certeau das Gehen mit einem spezifischen Verfahren dichterischen Schreibens: „The networks of these moving, intersecting *writings* compose a manifold story that has neither author nor spectator, shaped out of the fragments of trajectories and alterations of spaces: in relation to representation, it remains daily and indefinitely other“ (ebd. 93, Hervorhebungen von mir, A.K.) Die durch ein, so ließe sich sagen, gehendes Schreibverfahren produzierten Geschichten sind nicht nur autorlos und ungeplant, sondern entfalten sich, unter Beibehaltung höchstmöglicher Differenz, immer wieder neu.

Die Parallelisierung zwischen Gehen und Schreibverfahren erfährt eine für das vorliegende Kapitel relevante Konkretisierung, dort nämlich, wo de Certeaus vorgenommene Verschränkung zwischen Gehen und Sprechen die spezifischen Operationsformen des Gehens für eine Untersuchung von Erzählverfahren anwendbar

macht. In dem verheißungsvollen Abschnitt „pedestrian speech acts“ parallelisiert de Certeau in einem ersten Schritt Gehen und Sprechen: „The act of walking is to the urban system what the speech act is to language or to the statement uttered” (ebd. 97). Über diese Parallelisierung von Gehen und Sprechen, in der das eine durch das andere erst einmal nur besser lesbar wird, geht er in einem weiteren Schritt deutlich hinaus, indem er die *Verfahren* beider Praktiken verschränkt. Als ‚Rhetorik des Gehens‘ bezeichnet de Certeau die Überkreuzung der Operationsmodi von Gehen und Sprechen, in der rhetorische ‚Redewendungen‘ und ‚Stilfiguren‘ den Drehungen und Wendungen des Gehenden vergleichbar sind: „There is a rhetoric of walking. The art of ‘turning’ phrases find an equivalent in an art of composing a path (tourner un parcours)” (ebd. 100). In der Erweiterung der Verschränkung auf die Handlungsweisen des Traums schreibt de Certeau:

The similarity between “discourse” and “dreams” has to do with their use of the same “stylistic procedures”; it therefore includes pedestrian practices as well. The “ancient catalog of tropes” that from Freud to Benveniste has furnished an appropriate inventory for the rhetoric of the first two registers of expression is equally valid for the third. If there is a parallelism, it is not only because enunciation is dominant in these three areas, but also because its discursive (verbalized, dreamed, or walked) development is organized as a relation between the *place* from which it proceeds (an origin) and the nowhere it produces (a way of “going by”). (ebd. 102f.)

Indem er Sprechen und Gehen (und Träumen) hinsichtlich ihrer Operationsweisen zusammen denkt, verschaltet de Certeau diese zwei (drei) Praktiken auch strukturell miteinander. Alle drei operieren auf gleiche Weise: zwischen einem Ausgangspunkt und einem von ihnen erzeugten Unbestimmten oszillierend entfalten sie sich im Modus des ‚Vorübergehens‘. Die Verschränkung zwischen Gehen und Sprechen, die de Certeau freilich deshalb vornimmt, um die Praxis des Gehens als eine Form des Sprechens zu

fassen, lässt sich aufgrund ihres strukturellen Charakters auch umdrehen. Gehen entspricht nicht nur Sprechen, sondern umgekehrt operiert auch Sprechen, wie Gehen, im Modus des ‚vorbei‘:

To walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper. The moving about that the city multiplies and concentrates makes the city itself an immense social experience of lacking a place. (ebd. 103)

Wo Sprechen, wie Gehen, eine Praxis des ‚verfehlten Ortes‘ ist, nimmt es die Form einer Passage an, deren wesentliche Konstituente die strukturelle Verfehlung, im Sinne eines immer schon ‚vorbei‘ ist. Es ist genau diese Bewegung des (sich selbst) Verfehlens, die für eine Analyse von Bernhards *Gehen* vor dem Hintergrund eines skandalösen Erzählens vielversprechend ist. Im Vergleich zu anderen Alltagspraktiken wie Lesen, Erzählen, Streiche oder glückliche Einfälle, ist das Gehen nicht nur deshalb so interessant, weil Bernhards Erzählung es explizit thematisiert, sondern auch, weil sich mit ihm die Dimension der Verfehlung beleuchten und als Konstituente des Erzählens/Sprechens bestimmen lässt.

Es geht nicht darum zu zeigen, inwiefern die Protagonisten in *Gehen* gehend den Ort verfehlen oder sich über diese Praxis des verfehlten Gehens den städtischen Raum aneignen. Stattdessen ist Ziel der folgenden Analyse, im Anschluss an die Verschränkung von Gehen und Sprechen, das Erzählmodell des Gehens als Akt des Fehl-Gehens zu konkretisieren. In der Parallelisierung von (verfehlter/m) Fortbewegung und Sprechen liest sich Bernhards Text als eine Erzählung permanenter Fehl-Tritte, deren stotternd-stolpernde Erzählbewegung sich fortlaufend selbst zum Stolpern bringt. Dort wo beides von der Erschöpfung heimgesucht wird, blitzt der skandalöse Zug auf.

4.3.3. Erschöpfendes/Erschöpftes Erzählen

In Bernhards Erzählung ist die Gehbewegung von einer Dynamik aus Erschöpfung und Erregung betroffen, die der im *Kalkwerk* herausgearbeiteten und anhand von Barthes und Blanchot theoretisierten Verschränkung von Ruhe und Unruhe entspricht.

Erschöpfung und Erregung lassen sich auch in *Gehen* in kein irgendwie verstandenes Ableitungsverhältnis von Ursache und Wirkung oder Auslöser und Folge bringen, sondern sie sind auf paradoxe Weise miteinander verzahnt. Diese Verzahnung von Erregung und Erschöpfung zeigt sich motivisch mehrfach im Text. So bemerkt Oehler an Karrer kurz vor dem fatalen Eintritt in den Rustenschacherschen Laden ein für Karrer völlig untypisches „hektisches Gehen“ und er stellt fest, dass Karrers „ganzer Organismus [...] zu diesem Zeitpunkt schon nichts anderes mehr gewesen [ist], als Unruhe“ (GE 93, 92). Er beschreibt diesen Moment im Zeichen maximaler

Aufregung/Erregung:

Karrer war schon in erregtem Zustand in den rustenschacherschen Laden hineingegangen, [...] Karrer [war] auf diesem Weg in eine immer größere Erregung hineingekommen und auf dem Höhepunkt dieser Erregung, eine solche Erregung habe ich vorher niemals an Karrer beobachtet, waren wir in den rustenschacherschen Laden hineingegangen. Natürlich hätten wir nicht in einem solchen Erregungszustand in den rustenschacherschen Laden gehen sollen, sage ich zu Scherrer. (GE 196)

Auf den Zustand eines sogar für den ohnehin ruhelosen Karrer¹⁴² extrem gesteigerten Erregungsgrades stellt sich mit dem Eintritt in Rustenschachers Laden eine sofortige Erschöpfung ein, die sich in der Unfähigkeit Karrers zeigt, den Hosenladen wieder zu verlassen:

¹⁴² „Diese ununterbrochene Ruhelosigkeit ist es auch, die ihn vor allen anderen auszeichnet, wenn ständige Ruhelosigkeit Auszeichnung eines Menschen, einer Person sein kann, sage ich zu Scherrer, so Oehler“ (GE 68).

Karrer hat zuerst den Aufenthalt im rustenschacherschen Laden wegen seiner Beinschmerzen in die Länge gezogen, [...] ganz offensichtlich sind wir [...] zu weit gegangen und nicht nur zu weit, sondern auch mit zu großer Geschwindigkeit bei gleichzeitiger angestrengtester Unterhaltung über Wittgenstein, [...] dann aber hat Karrer wahrscheinlich längst nicht mehr an seine schmerzhaften Beine gedacht, aber ganz einfach aus dem Grund, ihn nicht mehr verlassen zu können, nicht mehr aus dem rustenschacherschen Laden hinausgehen zu können. [...] Wahrscheinlich wollte Karrer aus dem rustenschacherschen Laden hinaus, [...] aber Karrer hat nicht mehr die Kraft dazu gehabt. (GE 201f.)¹⁴³

Als scheinbares Resultat einer Kombination aus ‚zu weitem‘ und ‚zu schnellem‘ Gehen und ‚angestrengtestem‘ Sprechen (über Wittgenstein) zeigt sich die Erschöpfung als eine Schwächung der Beine. Diese Erschöpfung ist, analog zum extremen Grad der Erregung, so unverhältnismäßig stark, dass sie als Lähmungserscheinung daherkommt. Dabei ist die Erschöpfung aber bemerkenswerterweise nicht direkte Folge der Erregung (auch wenn es so scheint), sondern mit dieser auf paradoxe Weise verschränkt. So erklärt Oehler das Phänomen dieses raschen Wechsels von Erregung und Erschöpfung in der Formelhaftigkeit empirischer Untersuchungen:

Diese Beobachtung machen wir ja oft an uns selber, daß wir in einem Zimmer (in einem x-beliebigen Raum), wie an dieses Zimmer (an diesen x-beliebigen Raum), gefesselt, in diesem Zimmer (in diesem x-beliebigen Raum) bleiben müssen, weil wir es (oder ihn) nicht verlassen können *in Erregung*. (GE 202)

¹⁴³ Diese Erschöpfung betrifft nicht nur Karrer, auch Oehler selbst hat, wie er bemerkt „nicht mehr die Fähigkeit gehabt, Karrer aus dem rustenschacherschen Laden hinauszubringen im entscheidenden Augenblick“ (GE 202). Gegenüber Scherrer bemerkt Oehler ferner, dass er während des Vorfalls im rustenschacherschen Laden von einer eigentümlichen „Passivität“ und einer „unglaublichen Schweigsamkeit“ befallen war und dass er „im Grunde auf *nichts* reagiert“ hat (ebd. 163). Diese eigentümliche Schwäche findet an anderer Stelle eine deutliche Reflexion. In *Meine Preise*, Bernhards Resümee zur Ökonomie des Preises, schlussfolgert Bernhard, dass sich mit dem Preis immer ein Dilemma verbindet, das darin besteht, sich der Nominierung für einen Preis nicht entziehen zu können, einen Preis nicht einfach ablehnen zu können und genau das aber dennoch tun zu müssen. Bernhard schreibt: „Nicht erst zu diesem Zeitpunkt hatte ich daran gezweifelt, ob Preise anzunehmen seien oder nicht. Nach dem Julius-Campe-Preis [...] hatte ich immer ein schales Gefühl im Magen gehabt, wenn es darum ging, einen Preis in Empfang zu nehmen [...]. Aber ich war doch die ganzen Jahre [...] zu schwach, um nein zu sagen. [...] Ich verachtete die, die die Preise gaben, aber ich wies die Preise nicht strikt zurück (*Meine Preise* 101).“

In Anlehnung an einen mathematischen Duktus deklariert Oehler seine an Karrer gemachte Beobachtung als allgemeingültiges Gesetz, das, wie die formelhafte x -Beliebigkeit markiert, jederzeit und überall anwendbar ist. In Oehlers Logik folgt die Erschöpfung nicht auf die Erregung, welche damit ausgelöscht wäre, sondern die Erregung wird zum Teil der Erschöpfung. Mehr noch, das, was die Erschöpfung konstituiert, ist gerade die Erregung, deren gleichzeitiges Wirken im Moment der Erschöpfung zu einer eigentümlichen Bannsituation führt. In einer solchen Bannsituation ist man an den Raum ‚gefesselt‘, den man eigentlich verlassen will, aber nicht mehr verlassen kann.

In ähnlicher Weise formuliert Karrer an anderer Stelle dieses Verhältnis zwischen Erschöpfung und Erregung. In seiner „rücksichtslosen“ und „sadistischen“ Weise treibt Karrer Oehler zufolge die Anschuldigungen gegen Rustenschacher und seinen Neffen – die mangelhafte Qualität der Hosenstoffe betreffend – in die Höhe (*GE* 61). In einem Moment kurz vor dem ‚Eintritt‘ seiner Verrücktheit klopft Karrer in einer für ihn typischen Geste mit seinem Stock mehrere Male auf den Ladentisch und sagt:

[W]ahrscheinlich handelt es sich um einen Erschöpfungszustand, möglicherweise handelt es sich um einen Erschöpfungszustand, aber auf einen solchen Erschöpfungszustand kann ich keinerlei Rücksicht nehmen, keinerlei Rücksicht, sagte er sich, während er mit dem Stock auf den Ladentisch klopfte, [...] wahrscheinlich, um seine innere Erregung zu dämpfen, so Oehler zu Scherrer [...]. (*GE* 192)

Auch hier erscheint die Erschöpfung nicht als das Ergebnis eines Zustandes innerer (im Sinne von nicht-sichtbarer) Erregung, nicht als Moment, das eine vorhergehende Erregung zum Abschluss bringen, diese beenden würde. Im Gegenteil, Karrers Erschöpfungszustand ist gerade Ausdruck oder Symptom seiner (inneren!) Erregung, Karrers Erschöpfung zeigt sich m.a.W. gerade darin, dass er fortwährend im

Erregungszustand bleibt. Die Erregung sitzt, strukturell gesprochen, *inmitten* der Erschöpfung.

Die paradoxe Verschränkung von Erregung und Erschöpfung betrifft nicht nur die motivische Ebene. Als textuelles Moment zeigt sie sich dort, wo sich das Paradox der Erschöpfung in das Erzählen einschreibt, das heißt, wo Bernhards Prosa der Erregung durch ein erschöpfendes Erzählen hervorgebracht wird, dass selbst unerschöpflich ist. Das auffälligste Charakteristikum Bernhardschen Erzählens ist die Wiederholung.¹⁴⁴ Jelineks Diktum einer ‚Literatur des Sprechens‘, wie sie in den Formeln der ‚Endlos-Tiraden‘ und ‚endlosen Suaden‘ näher beschrieben ist, zielt auf diese Wiederholung, wie sie sich anhand von Bernhards exzessiver und schier unerschöpflicher Verwendung immer gleicher Wörter und Phrasen zeigt. Bernhards Prosa der Erregung scheint in einem einzigen Atemzug entstanden zu sein und gönnt, als erratischer Block ohne Absatz oder Satzzeichen, weder Protagonist*innen noch Leser*innen eine Pause.

Ein solches über permanente Wiederholung generiertes erschöpfendes Erzählen zeigt sich besonders eindrucksvoll anhand einer Passage, die ihrerseits von der Erschöpfung spricht. Auf ihrem Spaziergang gelangen das Erzähl-Ich und Oehler auf die Friedensbrücke, was Oehler veranlasst, über eine spezifische Erschöpfungs-Erfahrung zu sprechen, die ihn und Karrer bei ihrem letzten gemeinsamen Gang zur Friedensbrücke begleitet hat:

Dann sind wir, Oehler und ich auf der Friedensbrücke. Es war bei dem Vorhaben Karrers, mir auf der Friedensbrücke einen wittgensteinschen Satz zu erklären, geblieben, aus Erschöpfung erwähnte Karrer nicht einmal mehr den Namen Wittgenstein auf der Friedensbrücke, ich selbst war zur Erwähnung des Namens

¹⁴⁴ Zur Diskussion der Wiederholung bei Bernhard vgl. exemplarisch Jahraus (1991), Görner (1997), Rieger (1998) und (2002), Strowick (2009).

Ferdinand Ebner nicht mehr fähig gewesen, so Oehler. So haben wir uns in letzter Zeit sehr oft in einem Erschöpfungszustand befunden, in welchem wir auf einmal nicht mehr, was wir zu erklären vorgehabt hatten, erklären haben können [...]. Aber aus Erschöpfung waren wir auf der Friedensbrücke auf einmal gar nicht mehr fähig gewesen, die Namen Wittgenstein und Ferdinand Ebner auszusprechen, weil wir unser Gehen und unser Denken [...] zu einer unglaublichen, beinahe nicht mehr aushaltbaren Nervenanspannung gemacht haben. Daß diese Praxis [...] nicht längere Zeit ohne Schädigung fortzusetzen ist, hatten wir gedacht und tatsächlich haben wir ja auch diese Praxis nicht fortsetzen können [...] ich selbst bin [...] in der Weise geschwächt worden, daß ich jetzt auf der Friedensbrücke nicht einmal mehr das Wort Wittgenstein aussprechen kann, geschweige denn kann ich etwas über Wittgenstein oder etwas mit Wittgenstein zusammenhängendes sagen, wie ich überhaupt nichts mehr sagen kann, *sagt Oehler* und schaut auf den Verkehr auf der Friedensbrücke. (*GE* 211f., Hervorhebung von mir, A.K.)

Die Erschöpfung betrifft hier weniger das Gehen als vielmehr das Sprechen. Sowohl Karrer als auch Oehler machen die Erfahrung einer sprachlichen Erschöpfung, die von der Unfähigkeit ‚die Namen Wittgenstein und Ferdinand Ebner auszusprechen‘ bis hin zur totalen Spracherschöpfung (‚überhaupt nichts mehr sagen‘) reicht. Ursache dieser Erschöpfung scheint eine bestimmte Praxis zu sein, die versucht, Gehen und Denken in einer ‚beinahe nicht mehr aushaltbaren Nervenanspannung‘ zusammenzubringen. Auf der Textebene entspricht dieser Verknüpfung von Gehen und Denken jener von Gehen und Sprechen. In und durch die erzählte Gehbewegung bringt Oehler in kaum zu ertragenden Wiederholungen ein Sprechen hervor, das, ähnlich wie die urbantschitsche Methode im *Kalkwerk*, maximal erschöpfend ist.

Ein solches erschöpfendes Erzählen lässt sich in seiner paradoxen Wirkung auf der narrativen Ebene zuspitzen, wenn man die Wiederholung nicht als Stilmittel der Redundanz, also als Wiederholung des Gleichen, sondern als strukturelles Merkmal des Erzählens selbst liest. Die Erschöpfung von Oehlers Sprechen bezieht sich nämlich nicht mehr nur auf das Erzählte (Oehlers Sprechen *im* Text), sondern trifft hier das Erzählen

direkt. Denn Oehlers Klage über die Erschöpfung der Stimme und der Unmöglichkeit einer sprachlichen Äußerung („überhaupt nichts mehr sagen“) vollzieht sich gerade im Vollzug einer solchen. Die Erschöpfung des Sprechens vollzieht sich also nicht einfach durch das Sprechen, sondern im Sprechen, und zwar durch ein besonderes Sprechen, das über die Inquit-Formel ‚sagt Oehler‘ markiert ist.¹⁴⁵ Oehlers totale Spracherschöpfung artikuliert sich widersprüchlicherweise durch Sprache, und das heißt hier, durch den Erzählakt selbst. Denn dieses Sprechen ist nicht Sprechen in der „Form absoluter Indirektheit,“ in dem Sinne, dass es ein vorhergehendes Sprechen reproduziert (B. Sorg, *Thomas Bernhard* 83). Es operiert vielmehr, wie Elisabeth Strowick jüngst herausgearbeitet hat, im Modus der indirekten Rede im Sinne von Deleuze/Guattari.

In deren Zuspitzung von Bachtins Konzept der ‚Vielfältigkeit der Rede‘ verstehen Deleuze/Guattari die indirekte Rede als grundlegende Konstituente allen Sprechens.¹⁴⁶ Deleuze/Guattari zufolge ist die indirekte Rede gerade nicht durch die „distinction between subjects“ bestimmt, „rather, it is the [collective] assemblage, as it freely appears in this discourse, that explains all the voices present within a single voice [...] the languages in a language, the order-words in a word (*A Thousand Plateaus* 80).

Der indirekten Rede kommt ein exemplarischer Stellenwert zu, denn:

there are no clear, distinctive contours; what comes first is not an insertion of variously individuated statements, or an interlocking of different subjects of

¹⁴⁵ Das Erzählgeschehen in *Gehen* ist mindestens vierfach geschachtelt: „Er, Karrer, habe sich wieder zu der Äußerung hinreißen lassen, warum diese sogenannten, immer wieder hatte Karrer diese sogenannten neuen Hosen gesagt, immer wieder und immer wieder, so Oehler zu Scherrer, warum diese sogenannten neuen Hosen [...] auf eine diese Hosen gegenüber sofort mißtrauisch machende Weise, so Karrer zu Rustenschacher hintersinnig, so Oehler zu Scherrer, diese unübersehbaren schütterten Stellen aufwiesen, bereits diese neuen, wenn auch abgelegenen [...] Hosen weisen diese schütterten Stellen auf, sagte Karrer zu Rustenschacher, so Oehler zu Scherrer“ (*GE* 185).

¹⁴⁶ „The ‘first’ language, or rather the first determination of language, is [...] *indirect discourse*. [...] There are many passions in a passion, all manner of voices in a voice, murmurings, speaking in tongues: that is why all discourse is indirect, and the translative movement proper to language is that of indirect discourse“ (Deleuze und Guattari 76f.)

enunciation, but a collective assemblage resulting in the determination of relative subjectification proceedings, or assignments of individuality and their shifting distributions within discourse (ebd.)

Individuelle Äußerungen sind Deleuze/Guattari zufolge nur in dem Maße möglich, indem diese Individualität bereits vom kollektiven Gefüge hervorgebracht und durch dieses bestimmt ist. Jede Äußerung ist kollektive Äußerung eines unpersönlichen ‚man‘. Deleuze/Guattari zufolge operiert die indirekte Rede derart, dass kein stabiles Äußerungssubjekt eine Aussage über ein anderes tätigt, sondern dass die Differenz, die die vermeintlich wiedergegebene sprachliche Äußerung markiert, bereits bei der vermeintlich ersten, ursprünglichen Aussage am Werk ist. Was sich also in der indirekten Rede artikuliert, ist nicht der Bezug auf einen singulären Urheber oder eine ursprüngliche Stimme, sondern ein kollektives Äußerungsgefüge, das als eine Art Stimmengewirr operiert. Daraus folgt erstens, dass das, was gesprochen wird, immer schon kollektives und damit endlos wiederholtes/wiederholbares Sprechen ist und zweitens, dass ein solches kollektives Stimmengewirr keine Unterscheidungen der Sprecherebenen (im Sinne der letzten Instanz) mehr zulässt. Auf das Erzählen bezogen heißt das, dass jedes Erzählen different ist, weil es keine in sich stabilen Äußerungssubjekte versammeln kann und dass die Äußerungssubjekte demnach nicht eindeutig zuzuordnen sind.

In eben diesem Sinne gibt es in *Gehen* keine singuläre Erzählstimme – weder Oehler noch irgendeine andere Erzählinstanz im Text oder gar der Text selbst. Das Erzählen ist gerade nicht, wie die Forschung gelegentlich betont, ein „einzig[e]r“ durchaus widersprüchliche[r] Monolog“ (Doll 110). Bernhards spezifische Verwendung der indirekten Rede weist Erzählen als kollektiven Sprechakt aus, allerdings nicht in

dem Sinne, dass es nur noch „einen Redestrom [gibt], an dem alle Texte partizipieren“ (B. Sorg, *Thomas Bernhard* 149).¹⁴⁷ Als kollektiver Sprechakt artikuliert das Erzählen vielmehr alle Stimmen statt die eine gleiche Stimme, mit dem Effekt, dass die systematische Verschachtelung der narrativen Ebenen kollabiert und, wie Strowick bemerkt, als „parergonale Finten“ entlarvt werden (*Sprechende Körper* 312). Das betrifft auch, und das ist entscheidend, die Ebene des scheinbar extradiegetischen Erzähl-Ichs. Aus diesem Grund macht sich das Paradox der Erschöpfung auf der Erzählebene gerade dort geltend, wo Oehlers Erzählen von der sprachlichen Erschöpfung durch den gleichzeitigen Vollzug des Erzähl/Sprechaktes im Modus der indirekten Rede hervorgebracht wird. Denn was Oehler, Text und Leser*in gleichermaßen erschöpft, ist das Sprechen/Erzählen im Modus der indirekten Rede und das heißt als strukturell endlose Wiederholung.

Der Erzählmodus der indirekten Rede ist in seiner endlosen Wiederholung unabschließbar und gerade darin maximal erschöpfend. Diese Erschöpfung ist aber gerade nicht der Art, dass sich das Erzählen zu einem Ende bringen würde, sondern insofern es unendlich ermüdet. Bernhards Prosa der Erregung stellt über den Erzählmodus der indirekten Rede die Erschöpfung in ihrer Unerschöpflichkeit aus – Erzählen wird zu einer in ihrer Ermüdung unermüdlichen ‚Praxis‘. Produziert die indirekte Rede über die Metalepse, mit der die Szene auf der Friedensbrücke anhebt, bereits ein Stolpern, zeigt sich die skandalöse Dimension des erschöpfenden Erzählverfahrens in aller Deutlichkeit dort, wo die Grenzübertretung Karrers auf der

¹⁴⁷ Bernhard Sorg geht sogar soweit, den einen Redestrom der Person Thomas Bernhard, freilich nicht unter Verwechslung mit dem Autor Thomas Bernhard, zuzuschreiben: „Es gibt nur den Sprecher seiner Werke: Thomas Bernhard entwirft gleichsam einen imaginären Protagonisten namens Thomas Bernhard, dessen Person aus seinen Texten besteht und dessen Texte seine Person konstituieren“ (*Thomas Bernhard* 149).

Rustenschacher Anzeichen genug, um ‚sofort zu begreifen‘, und für Oehler selbst ist sie ausreichender Beweis für die Notwendigkeit einer endgültigen Internierung Karrers. Der Sprechakt wird zur Schwelle, die den ‚äußersten Grad *vor* der absoluten Verrücktheit‘ von dieser selbst trennt, eine Schwelle, die die Abweichung von der Norm, die Verfehlung des Vernunftmäßigen anzeigt. Karrers Übertritt in die Verrücktheit vollzieht sich als sprachliche Äußerung, genauer, auch hier wieder im Modus der indirekten Rede.

Im Modus der indirekten Rede produziert diese Passage das Paradox des erschöpfenden Erzählens, weil sich in und durch diesen Modus Erschöpfung und Erregung wechselseitig bedingen. Denn die Unermüdlichkeit der indirekten Rede ist erschöpfend gerade in dem Sinne, dass sie ein Erzählen produziert, das nicht aufhören kann zu erzählen. Bernhards Prosa der Erregung zeigt sich hier nicht durch die schlichte Wiederholung der immer gleichen Phrase ‚*diese schütterten Stellen*‘, sondern basiert auf der strukturellen Wiederholung des sie hervorbringenden Erzählmodus, dessen Wesen es ist, sich unerschöpflich zu erschöpfen. Die Perseveration (‚*diese schütterten Stellen*‘), als ein „Haften“-Bleiben, um Leo Navratils Formulierung zu borgen (*Schizophrenie und Sprache* 44), die ihrerseits bereits schon eine Form des stotternden Sprechens ist, bewirkt auch auf der narrativen Ebene ein „schleichendes Aus-dem-Takt-Fallen“, m.a.W. ein stotterndes Erzählen (Rieger, „Verfehlung“ 43).¹⁴⁸ Denn der ‚ununterbrochene‘ Redefluss, der sich über die Wiederholung der Formel ‚*diese schütterten Stellen*‘ herzustellen vorgibt, unterbricht sich durch die syntaktischen Einschübe ‚ununterbrochen‘ und ‚immer wieder‘ selbst. Wo dem ununterbrochenen

¹⁴⁸ Zum poetologischen Reflex der Perseveration in Bernhards Werk vgl. die komparatistische Beckett/Bernhard-Lektüre von Wulf (1996).

Redefluss die Unterbrechung inhärent ist, beginnt das Erzählen zu stottern, was sich auch graphischen anhand der Kursivschrift manifestiert. Wird sich das erschöpfende Erzählen bereits dort zum Hindernis, wo es sich nicht zum Ende kommen lässt, weil es sich an sich, an seiner erschöpfenden Erregung immer wieder neu entfacht, blitzt die skandalöse Dimension dieses Erzählens anhand einer zweiten Grenzüberschreitung auf.

Karrer geht nicht nur in den Wahnsinn, er geht auch im Sprechen ‚zu weit‘, denn sein manisches Sprechen vollzieht sich als Sprachausfall (‚hatte keine Luft mehr und er konnte [...] nicht mehr sagen‘).¹⁴⁹ Sprechend/ Erzählend vollzieht der Text einen weiteren Fehl-Tritt. Karrers Wahnsinnsformel ‚*diese schütterten Stellen*‘ wird als nachträgliche Intention ausgewiesen, wenn der Text behauptet, dies sei, was Karrer ‚offensichtlich noch hatte sagen wollen‘, aus Mangel an Luft aber tatsächlich nicht mehr hat sagen können.¹⁵⁰ Ausgerechnet das, was Karrer nicht (mehr) gesagt hat, wird zum Beweis eines wahnsinnigen Sprechens. Die Zitationsstruktur (und das heißt immer die unendliche Wiederholung) der indirekten Rede wird hier in ihrer Radikalität sichtbar. Denn eingebunden in die indirekte Rede ist nicht nur jedes Sprechen, sondern auch alles Nicht-Sprechen, im Sinne eines nicht stimmlichen Sprechens. An die negative Dimension des/im Stimmlichen erinnert die Philosophin Alice Lagaay, wenn sie argumentiert ‚that there is a silent dimension that is [...] intrinsic to the nature of the audible, acoustic, physically resonant, [...] sounding human voice‘ (‚Negative

¹⁴⁹ Auch Strowick verweist auf den Sprachausfall: ‚Karrers Wahnsinnigwerden zeigt sich nicht in Form der unablässigen Wiederholung [...], sondern schlicht als Redeaussfall/Leerstelle [...].‘ In dieser Konsequenz liest sie alles Erzählen als ‚Bewegung der Verfehlung /Fehlakt‘ (*Sprechende Körper* 319).

¹⁵⁰ In der Forschung zeigt sich die Tendenz, die Äußerung der Wahnsinns-Formel ‚*diese schütterten Stellen*‘ Karrer zuzuschlagen. So behauptet etwa Bernhard Sorg, dass die Gewissheit des Realen so weit erschüttert wird, bis Karrer ‚zusammenbrechend, nur noch ‚diese schütterten Stellen‘ stammeln kann‘ (*Thomas Bernhard* 168). Und Mireille Tabah (2008) schreibt: ‚Unaufhörlich japst Karrer ‚diese schütterten Stellen‘ vor sich hin‘ (‚Wandern und Unterwandern‘ 213).

Philosophy“ 63). Lagaay geht es nicht um Vermeidungsstrategien oder um den plötzlichen Verlust der Stimme aufgrund von Überanstrengung.¹⁵¹ Was sie hier in den Blick rückt, ist vielmehr die fundamentale Stimmlosigkeit allen Sprechens.

Die Idee der negativen Dimension des Stimmlichen lässt sich mit Giorgio Agamben theoretisch noch weiter radikalisieren. In *Language and Death* untersucht Agamben weniger Sprache *als* bedeutungstragende Rede, sondern adressiert die grundsätzliche Frage nach deren Bedingung, die er das ‚Stattfinden der Sprache‘ nennt und damit dasjenige meint, was anzeigt, dass sich Sprache ereignet ohne dabei schon Bedeutungsereignis zu sein. Dafür untersucht er das konkrete Verhältnis zwischen Sprache und Negativität. Im Anschluss an das mittelalterliche ‚Denken der bloßen Stimme‘¹⁵² sowie an Hegels Konzept der ‚animalischen Stimme‘,¹⁵³ unterscheidet Agamben zwischen der Stimme als bloßem Klang (reiner Lautstrom) und der STIMME als ‚Stattfinden von Sprache‘ (das noch kein Bedeutungsereignis ist). Er schreibt:

A voice as mere sound (an *animal* voice) could certainly be the index of the individual who emits it, but in no way can it refer to the instance of discourse as such, nor open the sphere of utterance. The voice, the animal *phoné*, is indeed

¹⁵¹ Eine solche Form des Sprechens durch Stimmverlust diskutieren die Autorinnen des Aufsatzes „Freeing the Voice. Performance und Theatralisation“ (2000). Anhand der mehrstündigen Stimm-Performance von Marina Abramovic, während der sie solange auf dem Rücken liegt und schreit, bis ihre Stimme völlig versagt, fragen die Autorinnen nach den Möglichkeiten und Grenzen eines ‚Nicht-Sprechens‘ (Brandstetter u.a. 56).

¹⁵² Agamben zufolge ist das ‚Denken der bloßen Stimme‘ ein Konzept „in medieval logic that situates the voice in-between two registers. As no longer being mere sound and not yet being meaningful discourse it opens a new sense of the voice as an intention to signify and as a pure indication that language is taking place“ (*Language and Death* 34).

¹⁵³ In Agambens Lektüre von Hegels Jena-Vorlesungen (1803-4/1805-6) ist die animalische Stimme diejenige, die die menschliche Stimme konstituiert, genauer noch, „what give[s] rise to human language as the voice of consciousness [in Hegel’s sense]“ (ebd. 44). Agambens Hegel-Interpretation zufolge ist die animalische Stimme die Stimme des Todes: „In dying, the animal finds its voice, it exalts the soul in one voice, and, in this act, it expresses and preserves itself *as dead*. Thus, the animal voice is the *voice of death*. [...] ‘Voice (and memory) of death’ means: the voice is death, which preserves and recalls the living as dead, and it is, at the same time, an immediate trace and memory of death, pure negativity“ (ebd. 45). Vor diesem Hintergrund argumentiert Agamben, dass „the importance of this situation of human voice as the articulation of an animal voice that is, in truth, *the voice of death*“ nicht übersehen werden darf (ebd. 46).

presupposed by the shifters, but as that which must necessarily be removed in order for meaningful discourse to take place. *The taking place of language between the removal of the voice and the event of meaning is the other Voice* [...]. But inasmuch as this Voice (which we now capitalize to distinguish it from the voice as mere sound) enjoys the status of a *no-longer* (voice) and of a *not-yet* (meaning), it necessarily constitutes a negative dimension. It is *ground*, but in the sense that it *goes to the ground* and disappears in order for being and language to take place. [T]hat, which articulates the human voice in language, is a pure negativity. (*Language and Death* 35)

Agamben zufolge ist das Bedeutungsereignis durch einen Zug doppelter Negativität gekennzeichnet, das heißt, bedeutungsvolles Reden ist nur möglich, weil es auf einem (doppelten) Entzug des Stimmlichen basiert. Das ‚Stattfinden der Sprache‘ (STIMME) ist dasjenige, was zwischen der Sprache als bloßem Klang (Stimme) und dem bedeutungstragenden Sprechereignis, das heißt, zwischen einem Nicht-Mehr (bloßer Klang) und Noch-Nicht (Bedeutung) oszilliert. Damit bedeutungsvolle Rede entstehen kann, muss zuallererst eine animalische Stimme (bloßer Laut) zwar vorausgesetzt, aber als notwendig entzogene vorausgesetzt werden. In einem zweiten Schritt muss die auf dem Entzug der animalischen Stimme basierende STIMME ‚zu Grunde gehen‘, m.a.W. sie muss aufhören lediglich das ‚Stattfinden der Sprache‘ anzuzeigen. Daraus folgt, dass Sprechen/Erzählen (als Spra/echereignis) durch den Entzug oder das Fehlen des Stimmlichen konstituiert ist.

Bernhards Text radikalisiert dieses Sprech-Konzept der fehlenden Stimme, indem er demonstriert, inwieweit Sprechen/Erzählen (aufgrund der indirekten Rede entspricht das Sprechen *im* Text dem Erzählmodus *des* Textes) nicht nur auf dem Entzug der Stimme, sondern wesentlicher noch, auf dem Entzug des Atems als deren Möglichkeitsbedingung begründet ist. Karrers Nicht-Sprechen wäre dann weniger als ein Aufhören oder Vermeiden zu deuten, sondern, insofern es auf dem fehlenden Atem,

mithin auf dem verfehlten Akt des Atmens basiert, erweist sich die Verfehlung als grundlegende Konstituente der indirekten Rede und damit des Erzählens.¹⁵⁴ Bernhard wäre nicht Bernhard, würde er es bei dieser Konstruktion belassen.

Das skandalöse Erzählen zeigt sich in seinem stotternd-stolpernden Verfahren in einer weiteren Kehrwende auch dort, wo sich Karrers Fehl-Tritt in eine nicht-stimmliche Wahnsinnsrede als szenische Aufführung performiert. Karrers fehlender Atem, besser, das Verfehlen des Atmens (als Akt), vollzieht sich im Modus des *als ob*: Karrer ‚tat, als wolle er tief einatmen‘. Dieser Versuch misslingt wiederum nicht einfach, sondern auch hier hat es lediglich ‚den Anschein als gelänge es ihm nicht‘. Im Rahmen einer solchen theatralen Inszenierung wird die Wahnsinnsformel als Teil dieser Performanz hervorgebracht. Der Text produziert ein Erzählen, das sich fortwährend an sich selbst stößt, strauchelt, immer wieder fehltritt, mehr noch, er führt dieses ‚in die Falle‘ gehen, das gefangen-Sein in einer (selbst produzierten) Wahnsinnsrede szenisch vor. Somit lässt sich *Gehen* zwar als ein Text beschreiben, der das „Scheitern des Bezeichnungsvorganges“ inszeniert, dieses Scheitern aber liest sich weniger als „Ausdruck des radikalen Sprachzweifels“ (Kahrs 169, 155) oder als Beleg, dass der Text „die Grenze zwischen Sprache und Nicht-Sprache [*ist*]“ (Fischer 132), sondern als Element von Sprechen per se. Die Szene in Rustenschachers Laden stellt deshalb m.E. nicht Karrers Übertretung der Sprechen/Schweigen-Grenze dar, die durch eine Wahnsinnsrede markiert wäre, sondern problematisiert gerade diese Grenze. Damit

¹⁵⁴ Zum Erzählen als immer schon verfehlter Akt vgl. Strowick (2004). Gerhard Neumann beobachtet ein ähnlich verfehltes Sprechen in Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Er schreibt: „Es ist also paradoxerweise Sprachnot, aus der die Sprache geboren wird, der Augenblick des Stockens [...]. Das Stocken der Rede und die sich widersinnigerweise gerade aus dieser entwickelnde Kette der Worte erscheinen nur als zwei Seiten ein und derselben Medaille. Was Kleist hier zu Bewußtsein zu bringen sucht, ist die Vorstellung eines Paradoxes, daß das Finden der Wahrheit, das Erkennen durch Sprache gerade aus dem Sprachfehler [...] herausgefoltert wird“ („Das Stocken der Sprache“ 16).

nimmt die Erzählung deutlich Bezug auf die Praktiken des medizinischen und psychiatrischen Diskurses, in denen binäre Konstellationen entlang des Wahnsinn/Vernunft-Gegensatzes zur Legitimation von Ausgrenzung und Internierung verhelfen. Aus dieser Perspektive erweist sich die für Psychiatrie und Medizin so wichtige Demarkationslinie zwischen vernünftiger und wahnsinniger Rede selbst als schütterere Stelle, oder, mit de Certeau: als „Zone des Vorbeigehens“ (*The Practice of Everyday Life* 197).

Das Skandalöse am Bernhardschen Fehl-Gehen zeigt sich nicht (nur) in Karrers doppelter Grenzüberschreitung. Es blitzt vielmehr vor allem dort auf, wo sich das Erzählen aufgrund der ihm inhärenten Verfehlung fortwährend selbst zum Stolperstein wird. Wo der auf der Verfehlung basierende Erzählmodus der indirekten Rede das Paradox der Erschöpfung produziert, manövriert sich der Text immer wieder selbst in die Falle. Im Moment der maximalen Erschöpfung, wie sie sich im Sprachausfall artikuliert, verstummt das Erzählen nicht etwa, sondern produziert paradoxerweise gerade das, was zum Zeichen des Wahnsinns wird: eine Prosa der Erregung. Hängengeblieben im scheinbar redundanten Abspulen der immer gleichen Wahnsinns-Formel ‚*diese schüttereren Stellen*‘ verweist Bernhards *Gehen* auf diese Passage als Text-Stelle. Im Anschluss an das eingangs platzierte Goethe-Zitat aus den *Wanderjahren* heißt das: als dasjenige, worüber man stolpert. Mit dem Unterschied, das hier nicht der ‚Poet‘, sondern der Text auf die Stelle deutet, über die er sich selbst zum (strukturellen) ‚Stein des Anstoßes‘ wird.

5. Skandalös Berühren: Skandalös. Robert Walser

Bekanntermaßen verweist Robert Musil in seiner gemeinsamen Rezension von Robert Walsers *Geschichten* und Franz Kafkas *Betrachtung* im August 1914 auf die literarische Nähe beider Autoren.¹⁵⁵

Franz Kafka. Mir scheint trotzdem, daß die Sonderart Walsers eine solche bleiben müßte und nicht geeignet ist, einer literarischen Gattung vorzustehn, und es ist mein Unbehagen bei Kafkas erstem Buch *Betrachtung* (1913), daß es wie ein Spezialfall des Typus Walser wirkt, trotzdem es früher erschienen ist als dessen *Geschichten*. (Musil 687)

Indem er Franz Kafkas Literatur als einen ‚Spezialfall des Typus Walser‘ bezeichnet, stellt Musil die beiden Autoren nicht vergleichend neben-, sondern in ein hierarchisches Verhältnis, in Beziehung zueinander. Musils Einschätzung eckt an und gilt laut Sabine Eickenrodt „bis heute als Skandalon der Literaturkritik“ („Plötzlicher Spaziergang“ 46). Zwar verweist Eickenrodt hier implizit auf jenes Ergebnis der frühen Kafka-Forschung, dass sich Musil in seiner Rezension auf Kafkas Walser-Kenntnis bezieht,¹⁵⁶ worin das ‚Skandalon‘ besteht, präzisiert sie allerdings nicht, so dass sich ihr Diktum selbst ein wenig provokant ausnimmt und die Frage aufwirft, was an der Weise, in der Musil den „Lieblingsautor des unerbittlichen Franz Kafka“ mit diesem *zusammenbringt*, skandalös sein könnte (Benjamin, „Robert Walser 327). Wie verbindet sich also das Skandalöse mit Walser? Eickenrodts Behauptung eines ‚Skandalons der Literaturkritik‘, das in

¹⁵⁵ Zur Verwandtschaft von Walser und Kafka exemplarisch vgl. Sabine Eickenrodt (2008), Stefano Beretta (2008), Anne Gabrisch (1991), Peter Henninger (2010) und jüngst der Sammelband *Franz Kafka und Robert Walser im Dialog* (2010), hierin etwa Karl Pestalozzi, der den Walser-Kafka-Vergleich über das Spaziergangsmotiv anhand der beiden Spaziergängertexte, Walsers ‚Prosa-Stück‘ *Der Spaziergang* und Kafkas „Kunst-Stück“ *Der plötzliche Spaziergang*, entwickelt („Spazieren und Schreiben“ 24).

¹⁵⁶ So beginnt etwa Bernhard Böschstein seine Ausführungen (1984) zur Annäherung Kafkas und Walsers unter anderem mit Musils berühmter Formulierung eines ‚Spezialfall des Typus Walser‘ und erwähnt – unter Bezugnahme auf die frühe Arbeit Karl Pestalozzis – Max Brods Bericht von „Kafkas leidenschaftlicher Entdeckung Walsers in der >Neuen Rundschau< [...], die von 1907 an oft am Ende eines Heftes Kurzprosa von Walser brachte“ („Nah und fern zugleich“ 202). Obwohl es Böschstein weniger um die Frage nach einem direkten Einfluss Walsers auf Kafkas, sondern eher um das Argument einer „Gleichzeitigkeit der Entstehung“ der Gattung Kurzprosa geht, macht er deutlich, dass Kafka spätestens seit 1907 mit Walsers literarischem Schaffen vertraut war (ebd.).

Musils Art der *Zusammenschau* beider Autoren besteht und damit nicht das Literarische selbst betrifft, liest sich als Parallele zu einem inhärenten Moment Walserschen Schreibens, das eben jenes ‚zusammen‘ als Problem der skandalösen Berührung inszeniert und von dem aus sich eine Untersuchung zum skandalösem Erzählen bei Robert Walser aufnehmen lässt.

In Walsers später Prosa findet sich ein Text, der den Skandal sowohl inhaltlich als auch figürlich, also in der Weise, in der er rhetorisch operiert, mit der Frage nach der Berührung verknüpft. In dem Prosastück *Fragment* findet sich folgende Passage:

Ich will an das tapfere Mädchen in Amerika denken, die Edith hieß und eine Brieftasche voll Briefe fallen ließ, die einer mit sich nahm, um Gewalt über Edith zu besitzen. Der Schurke liebte sie, sie aber verachtete ihn. Aus Verachtung gab sie nicht auf ihn acht. Diese Achtlosigkeit nützte er aus. Edith in eines Gesinnungslosen Händen: welch ein Skandal! (104)

Artikuliert sich in dem empörten Ausruf ‚welch ein Skandal!‘ das Skandalöse bereits inhaltlich als Problem der Berührung, insofern es sich auf Ediths Ausgeliefertsein ‚in eines Gesinnungslosen *Händen*‘ bezieht, vollzieht sich diese Verbindung auch figürlich. In der schwindelerregenden metonymische Kombinatorik einer verachtenden Nachlässigkeit,¹⁵⁷ in der sich das Fallenlassen einer ‚Brieftasche voll Briefe‘ als (rhetorisches) Stellhölzchen erweist, über das Edith dem Schurken und der Text sich selbst in die Falle gehen, zeigt sich Walsers vielbesprochenes Charakteristikum der Verschiebung.¹⁵⁸ Entdeckt sich die „Energie der metonymischen Verschiebung,“ wie

¹⁵⁷ In der Transformation von Ediths Verachtung (‚verachtet ihn‘) zum Mangel an Achtsamkeit (‚nicht acht geben‘) und schließlich zur Nachlässigkeit (‚Achtlosigkeit‘), die direkt in den Ausruf ‚welch ein Skandal!‘ führt, klingt übrigens erneut das Skandalon der Vernachlässigung an (vgl. Coetzee, Benjamin). Auch über diesen Bezug weist sich die obige Passage als eine aus, über die man bei einer Analyse des Skandalösen stolpert.

¹⁵⁸ Zur ‚Verschiebung‘ als „das grundlegende Strukturmerkmal von Walsers ‚literarischem Verfahren““ (Niehaus, *Ich, die Literatur, ich spreche* ... 294) vgl. Michael Niehaus (1995) und Christoph Bungartz (1988). Bungartz stellt den Begriff der Verschiebung ins Zentrum seiner strukturalen Untersuchung zur Ironie bei Walser. Das Ironische im Walserschen Erzählen entsteht, so Bungartz, nicht aus „ironisch[en]

Groddeck schreibt, „unversehens auch als Berührungslust“ wird die skandalöse Berührung Ediths hier ebenso unversehens zur Frage der Rhetorik (*Reden über Rhetorik* 237). Die Empörung über die skandalöse Berührung Ediths, die ihrerseits im rhetorischen Bild daherkommt, gibt sich auch als selbstreferentieller Verweis auf die skandalöse Dimension der rhetorischen Berührung zu lesen, wie sie sich hier über die metonymische Verschiebung entfaltet.

Der spezifischen Weise, in der Walsers Erzählen über eine solche skandalöse Berührung „ins Stottern gerät und sich verliert auf dem Heimweg,“ spürt das vorliegende Kapitel in drei Lektüren nach (Grünbein und Jocks 48). Im Anschluss an eine kurze Analyse des ‚Flüchtigen‘, das sich in Walsers Prosa – nicht nur der Berliner Zeit – als ‚vorbei‘ auf der Darstellungsebene geltend macht, wird Walsers skandalöses Erzählen anhand zweier Lektüren des Prosastücks *Der Spaziergang* (1917) untersucht. Eine erste Lektüre widmet sich Walsers skandalöser Verwendung der rhetorischen Figur des Zeugmas, bei der sich die Verklammerung zweier Satzteile als skandalöse Form der Berührung erweist. In einer zweiten Lektüre wird Walsers skandalöse Rahmentchnik untersucht, wie sie sich über eine spezifische Form der sprachlichen Wucherung, im Sinne von Benjamins Diagnose einer ‚Sprachverwilderung‘, in der Berührung zwischen den sogenannten Hauptpartien und den vermeintlichen Einschüben herstellt.

Erzählbemerkungen bzw. Erzählerkommentar[en],“ sondern ergibt sich durch die Struktur der Gegenläufigkeit (*Zurückweichend vorwärtsschreiten* 16). Auf ein solches Changieren als Moment des Skandalösen wird im Folgenden noch zu sprechen kommen sein.

5.1. ‚Weiter, weiter.‘ Poetik des Flüchtigen

Mit Bezug vor allem auf Walsers Berliner Großstadterfahrung ist immer wieder auf die Figur des Spaziergängers oder Flaneurs und damit zusammenhängend auf die Praxis des Spazierens/Flanierens in Walsers Schreiben aufmerksam gemacht worden.¹⁵⁹ Besonderes Augenmerk galt dabei oft der Wahrnehmung und Darstellung von Schnelllebigkeit und Flüchtigkeit der modernen Welt. Wenngleich das Motiv des Spaziergangs vor allem die Texte der Bieler und Berner Zeit prägen, taucht es auch in den Prosastücken der Berliner Zeit auf. So erklärt die Erzählinstanz in Walsers *Großstadtstraße* – paradoxerweise allerdings am Ende ihrer Beschreibung des städtischen Lebens – „ich muß in die Welt hinunterspringen [...], ich muß spazieren gehen“ (89).

Walsers Berliner Prosa ist ein Protokoll der Großstadterfahrung, das sich, wo es das Pulsieren der Metropole, die Menschenmassen und den Straßenlärm zu beschreiben versucht, über die Perspektive und den Modus des Gehens herstellt. In *Tiergarten* etwa konstatiert das Erzähl-,man’: „Man geht so, ganz gemächlich. [...] Es wimmelt von Menschen. Die Menschen sind starke, bewegliche Flecken im zarten verlorenen Sonnenschimmer.“ (Walser, „Tiergarten“ 165) Auch Walsers vielleicht exemplarischster Großstadt-Text *Guten Tag, Riesin!* erzeugt, wo er bereits mit der Bewegung des Gehens einsetzt eine „Simultaneität von Gedankengang und Textbewegung“ (Beretta, „Großstadt“ 315): „Es ist einem, als schüttle da eine Riesin ihre Locken und strecke ein

¹⁵⁹ Allgemein zur Literatur zum Spazieren und Flanieren vgl. Anmerkung 128. Zum Spaziergang bei Walser exemplarisch vgl. Guido Stefani (1985), der allerdings die Verbindung zwischen Spazieren und Schreiben noch nicht herausstellt; Christoph Siegrist (1991), der diesen Schritt dann unternimmt, indem er das Spazieren an die Existenzweise Walsers bindet und es als das „notwendige Fundament seines Schreibens“ erkennt („Vom Glück des Unglücks“ 62); Kil-Pyo Hong (2002); Eickenrodt (2008); Stefan Beretta (2008). Zum Flaneur als neuer Typus des städtischen Spaziergängers exemplarisch vgl. Thomas Böhm-Christl (1988) und Harald Neumeyer (1999).

Bein zum Bett heraus, wenn man am frühen Morgen [...] in die Weltstadt hineingeht“ (63). Das Erzähl-Ich ist Teil sowohl jener Großstadtmenge, die sich all sonntäglich im Berliner Tiergarten tummelt als auch jener Menschen, die am frühen Morgen nach und nach aus „den Toren und Türen der Häuser [...] heraustreten“ (ebd.) Aus dieser Position heraus beobachtet es die Menschen, deren Blicken es umgekehrt zugleich ausgesetzt ist: „Augen begegnen dir, wenn du so dahergehst, [...] Beine laufen hinter und vor dir, und du selber beinelst auch, was du nur kannst und schaust mit deinen eigenen Augen, mit denselben Blicken, wie alle blicken“ (ebd.) Das Beobachten des Großstadtlebens erfolgt aus der Mitte des Geschehens heraus und ist damit nur unter der Bedingung möglich, sich umgekehrt dem Blick der Stadt auszusetzen.

In beiden Prosastücken geriert sich die Erzählinstanz auf den ersten Blick als Typus des städtischen Flaneurs, wie ihn Charles Baudelaire anhand von Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd* für das Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts formuliert hat. Anhand des Malers Constantin Guys entwickelt Baudelaire seine Beschreibung des ‚man of the world‘, der sich, im Gegensatz zum Künstler, nicht an großen Kunstwerken orientiert, sondern, von Neugier und Staunen getrieben, an der Welt, die ihn umgibt.

Über den ‚man of the world‘ heißt es im *Painter of Modern Life*:

The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy, to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. (Baudelaire 9)

Der ‚Mann der Menge‘ bewegt sich auch gegen sämtliche Widerstände inmitten der Großstadtmenge, hat ein Auge für Details und entwickelt am Flüchtigen der Großstadt neue Formen der Darstellung. Als Form der Darstellung wählt er, im Fall von

Constantin Guys die Skizze statt des monumentalen Kunstwerks, im Falle Robert Walsers das Feuilleton statt des Buches. Auf den ersten Blick scheint es, als gebrauchte Baudelaire die Bezeichnungen ‚man of the world‘ und ‚flâneur‘ synonym, da er den ‚Mann der Menge‘ im Verlauf seines Textes durch ‚the perfect *flâneur*‘ genauer zu bestimmen scheint. Benjamin verweist auf diese Parallelisierung und problematisiert sie zugleich: „Baudelaire hat es gefallen, den Mann der Menge [...] mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen. Man wird ihm darin nicht folgen können. Der Mann der Menge ist kein Flaneur. In ihm hat der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht“ („Motive“ 627).¹⁶⁰ Benjamin versteht den Pariser Flaneur, wie ihn Baudelaire anhand von Guys und Poes Mann der Menge entwickelt, eher als „Mittelstück“ zwischen den verschiedenen Typen des Mannes der Menge, wie ihn die Städte London und Berlin im 19. Jahrhundert aufweisen (ebd. 628).¹⁶¹

Interessanterweise nimmt Benjamin keinen Bezug auf die Stelle im *Painter of Modern Life*, an der Baudelaire seine Parallelisierung zwischen Flaneur und Mann der Menge selbst relativiert. Hier heißt es entsprechend: „Be very sure that this man [man

¹⁶⁰ Ähnlich findet sich diese Beobachtung auch an anderer Stelle bei Benjamin, wo er in einem ersten Schritt Poes ‚Mann der Menge‘ als Flaneur liest und dann feststellt: „So ist er auch von Baudelaire verstanden worden, als er seinem Guys-Essay den Flaneur »l’homme des foules« genannt hat“ („Der Flaneur“ 550) In einem zweiten Schritt freilich ergänzt er seine Lektüre und erläutert, dass Poes Mann der Menge anders als der Pariser Flaneur ein Typus ist, „dem es in seiner eigenen Gesellschaft nicht geheuer ist“ (ebd.)

¹⁶¹ In seiner Besprechung von Hessels *Spazieren in Berlin* nimmt Benjamin noch einmal auf die Beobachtung Bezug, dass Baudelaires Pariser Flaneur nicht dem Mann der Menge Poes entspricht. Laut Benjamin bringt Hessel den Flaneur nach Berlin wo die Flanerie „niemals in hoher Blüte stand“ („Wiederkehr des Flaneurs“ 194). Anhand von Hessels Flaneur, so Benjamin, lasse sich zeigen, wie „der Flaneur vom philosophischen Spaziergänger sich entfernen und die Züge des unstet in der sozialen Wildnis schweifenden Werwolfs bekommen konnte, den Poe in seinem ‚Mann der Menge‘ für immer fixiert hat“ (ebd. 198). Diese Metaphorik der Wildnis nimmt Peter Utz (2000) erneut auf, wenn er mit Benjamin die Verknüpfung des Flaneurs mit dem Feuilletonisten des Berlin der 1920er Jahre betreibt. Benjamin hatte bekanntermaßen die Wiederkehr des Flaneurs nicht nur in Hessels Spaziergänger, sondern vor allem im Feuilletonisten entdeckt. Die Walsers-Forschung nimmt auf diese Beobachtung Benjamins kritisch Bezug, wo sie Walsers Spaziergänger als Typus des modernen Flaneurs versteht und etwa unter sozialkritischen Aspekten beleuchtet, so etwa bei Pleister (1982).

of the world], such as I have depicted him–this solitary, gifted with an active imagination, ceaselessly journeying across the great human desert–has an aim loftier than that of a mere *flâneur*, an aim more general, something other than the fugitive pleasure of circumstance” (*Painter* 12). Das, wonach der ‚man of the world‘, im Gegensatz zum *flâneur*, sucht, ist, was Baudelaire „modernity” nennt (ebd.) Scheinbar besteht der Unterschied zwischen beiden Figuren lediglich in unterschiedlichen Zielen. Tatsächlich aber artikuliert sich hier eine viel entscheidendere Differenz, die mit dem Konzept des ‚Flüchtigen‘ markiert ist. Während der Flaneur laut Baudelaire ein ‚fugitive pleasure‘ im Sinn hat, ist das Ziel des ‚man of the world‘ das Flüchtige, selbst da, wo dieser versucht, sich in „the midst of the fugitive“ einzurichten. Genau dieser Zug ist es, den Baudelaire ‚modern‘ nennt. Modern ist nicht was neu, anders oder radikal ist, sondern „the ephemeral, the fugitive, the contingent“ an der Kunst selbst (ebd. 13).¹⁶²

Das flüchtige, unstete, skizzenhafte Moment jeder Kunst zu allen Zeiten, ist es, was ihr jeweils den Charakter des Modernen zuschreibt. Und genau dieses Moment des Flüchtigen bestimmt Walsers gesamte Prosa. In seinem Walser-Essay „Le Promeneur Solitaire“ fasst W. G. Sebald sowohl dessen Schreiben als auch den Autor selbst im Bild des Flüchtigen. So wie Walser „nur auf die flüchtigste Weise mit der Welt verbunden war,“ schreibt Sebald, hat auch seine Prosa die

Eigenheit [...], sich aufzulösen beim Lesen, so daß man sich bereits ein paar Stunden nach der Lektüre kaum mehr erinnern kann an die ephemeren Figuren, Vorkommnisse und Dinge, von denen da die Rede gewesen ist. [...] Alles, was in diesen unvergleichlichen Büchern geschrieben steht, hat, wie ihr Autor

¹⁶² In einer an Baudelaire entwickelten Parallelisierung des Flaneurs mit dem Detektiv schreibt Benjamin: „Er [der Flaneur bildet Formen des Reagierens aus, wie sie dem Tempo der Großstadt anstehen. Er erhascht die Dinge im Flug; er kann sich damit in die Nähe des Künstlers träumen“ („Der Flaneur“ 543). Das verknüpft Baudelaires Konzept der Moderne als Moment des ‚fugitive‘ mit den Wahrnehmungsstrategien des Flaneurs einerseits und der Frage der Darstellung andererseits.

vielleicht gesagt haben würde, eine Neigung, sich zu verdünnisieren („Le Promeneur Solitaire“ 129, 133).¹⁶³

Die Tendenz der Walserschen Prosa, zu verschwinden, zu flüchten, sich, wie Sebald sagt, zu ‚verdünnisieren‘, ihre Neigung ins Kleine, Feine und Leise, ist von der Forschung vielfach herausgearbeitet worden.¹⁶⁴ Deziert mit dem Flüchtigen in Bezug auf das Flanieren als großstädtische Gehbewegung und Wahrnehmungsform hat sich besonders umfangreich Harald Neumeyer beschäftigt. In Auseinandersetzung mit und in Bezug auf Baudelaires Aspekt des ‚fugitive‘ versteht Neumeyer Walsers ‚Ästhetik des Flüchtigen‘, wie er sie in dessen Berliner Feuilleton-Prosa untersucht als ‚radikal modern‘. Anhand einer Analyse des ‚vorbei‘ in *Guten Tag, Riesin!* argumentiert Neumeyer, dass Walser über die Entwicklung einer sogenannten ‚Flaneurschrift‘ ein Schreiben des Flüchtigen hervorbringe. Neumeyer zufolge ist es der Prosa Walsers darum getan, die moderne Ästhetik der Metropole einzuholen, indem sie deren ‚Flüchtigkeit wahrzunehmen und zu fixieren‘ versucht (*Der Flaneur* 198). Diesem Argument einer Anpassung literarischen Schreibens an die neue Flüchtigkeit von

¹⁶³ An anderer Stelle beschreibt Sebald die Weise, in der Walsers Prosa ‚gemacht‘ ist noch einmal ganz ähnlich: „Seine Szenen halten nur einen Lidschlag lang, und auch den menschlichen Figuren in seinem Werk ist nur die geringste Lebensdauer vergönnt“ („Le Promeneur Solitaire“ 145).

¹⁶⁴ So spricht Michael Niehaus etwa davon, dass Walsers Sprechen „an jedem Punkt das Erzählen schon aufgelöst“ hat (*Ich, die Literatur, ich spreche* ... 289f.) und Kerstin Gräfin von Schwerin in ihrer ‚Ästhetik des Verschwindens‘ davon, dass es Walsers Prosa um die Darstellung des „flüchtigen Augenblicks“ geht (*Minima Aesthetica* 130). Marianne Schuller geht noch einen Schritt weiter, wenn sie anhand ihrer Lektüre des Prosastücks *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen* für eine ‚Poetik des Winzigen‘ plädiert, die von einer ‚Poetik des Kleinen‘ darin abzugrenzen wäre, als es nicht um „das Schrumpfen der symbolischen Artikulation, sondern auch um die unmögliche Begegnung mit dem Ding in seiner Unscheinbarkeit“ geht („Poetik des Winzigen“ 80). Zu Walsers ‚klein‘ und ‚leise‘ sein/werden vgl. Dieter Borchmeyer (1980); Christaan Hart Nibbrig's frühe Studie *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede* (1981) sowie jüngst Kreienbrocks Ästhetik des ‚leisen Flüsterns‘ in *Kleiner. Feiner. Leichter: Nuancierungen zum Werk Robert Walsers* (2010). Konkret zum Spaziergang formuliert Martin Roussel ein ‚poetologisches Modell des Auf-der-Hut-Seins‘, das sich in einem Schreiben zeigt, welches „funktioniert wie ein Sprechen, das immer leiser wird und nur von Zeit zu Zeit daran erinnert, dass es Geräusche überhaupt gibt“ („Monströse Moderne“ 371). Peter Utz hat Baudelaires Definition des Flüchtigen, Übergänglichen auf die „kurze Prosa [...] ‚unter dem Strich‘ bezogen und die „Modernität des feuilletonistischen Schreibens,“ wenngleich nicht ausschließlich so doch exemplarisch an Walsers Feuilletonbeiträgen aufgezeigt („Zu kurz gekommene Kleinigkeiten“ 133, 135).

Wirklichkeit um die Jahrhundertwende schließ sich auch Kerstin Gräfin von Schwerin an, wo sie, allerdings nicht in Bezug auf Walsers Berliner Prosa, sondern auf die Mikrogramme, schreibt: „So erscheint die Wirklichkeit nur noch aus einzelnen Episoden zusammengesetzt. Das bringt Walser in den Zusammenhang mit der fragmentarischen Wirklichkeitserfahrung um 1900, welche die Frage nach der ästhetischen Komposition einer „zerfallenen“ Wirklichkeit in Totalitätsentwürfen stellt“ (*Minima Aesthetica* 129).

Eine solche Ästhetik des Flüchtigen, wie sie Neumeyer und von Schwerin unterschiedlich vorschlagen, lässt sich allerdings unter poetologischer Perspektivierung noch radikalieren. Dass das Flüchtige der Walserschen Prosa nicht allein ein ästhetisches Phänomen ist, dass Walsers Erzählen, sich an einer flüchtigen Wirklichkeit orientierend, dieser nicht einfach nur zu entsprechend versucht, klingt bereits in Sebalds Beobachtung des sich ‚Verdünnisierens‘ an. Und Walsers Prosa ‚verdünnt‘ sich tatsächlich, dort nämlich, wo sie beginnt, flüchtig zu erzählen, das heißt, wo sie sich in flüchtiger Weise darstellt, m.a.W. wo sie sich in einem Modus des ‚vorbei‘ inszeniert.

Bereits in Walsers Berliner Prosa, viel drastischer dann in *Der Spaziergang* und in aller Radikalität freilich in den Mikrogrammen, zeigt sich ein Erzählmodus, der selbst flüchtig ist statt das Flüchtige bloß darzustellen, einzufangen oder abzubilden. Walsers flüchtige Poetik entfaltet sich dort, wo er das vermeintliche Darstellungsproblem allererst an eine Wahrnehmungsproblematik zurückbindet.¹⁶⁵ So weicht das Erzähl-

¹⁶⁵ Damit ist keine ‚Krise der Darstellung‘ im Sinne von Martin Jürgens gemeint. Jürgens betont in seiner Studie (1973), dass sich die „Krise des ästhetischen Objektbezugs [...] in dem Maße, wie sie die Beschreibung und Evozierung der Außenwelt als fraglos gegebene Objektivität unmöglich macht, selbst zum geheimen Thema“ der Texte aufschwingt (*Die Krise der Darstellbarkeit* 14). Wenngleich Literatur bei Jürgens nicht mehr als „Organon der Mimesis“ erscheint, weil Realität als nicht mehr vermittelbar gilt, scheint Darstellung dennoch an einen darzustellenden Gegenstand gebunden zu sein (ebd. 43). Denn er betont zwar, dass Walsers Texte nicht „sprachliche Vermittlung eines Objekts“ seien, umschreibt ihre Funktion aber zugleich in der Demonstration der „Fungibilität der Darstellungsgegenstände“ (ebd.) Mit

‚man‘ in *Tiergarten* der vibrierenden Großstadt gewissermaßen aus, entzieht sich ihr, indem es sich an den Rand des Geschehens begibt, um von einer Parkbank aus das Wechselspiel von beobachten und beobachtet werden zu beschreiben.¹⁶⁶ *Guten Tag, Riesin* hingegen geht das Problem der Wahrnehmung direkt an. In dem Versuch, alle Eindrücke aufzusaugen und mit der Menschenmenge zu schwimmen, treibt sich das Erzähl-‚man‘ beständig zum Weitergehen an:

Weiter, weiter. [D]er frühe Morgen [...] hat tausend schimmernde Fäden, womit er dich weiterzieht, er schiebt dich von hinten und lockt und lächelt dich von vorne an, du siehst hinauf [...]; hinter dich [...]. neben dich [...]. Vorüber. Was ist vorüber? Eine Fassade aus der Empirezeit? Wo? Da hinten? Ob sich da einer wohl entschließen kann, sich nochmals umzudrehen, um der alten Baukunst einen Extrablick zu schenken? I woher, Weiter, weiter. (Walser, „Guten Tag, Riesin!“ 65)

Trotz der frühen Morgenstunde wird das Erzähl-‚man‘ von den Eindrücken der Metropole überschwemmt. Die Beschreibung des Großstadtlebens wird zum Problem, weil sich das, was zu beschreiben, was nach Neumeyer zu fixieren und darzustellen wäre, erst gar nicht wahrnehmen lässt, sondern die Eindrücke nur so ‚vorüberjagen‘. So stellt es schließlich fest: „[I]mmer ist etwas und jedesmal ist das Etwas, wenn man es näher betrachten will, verschwunden“ (ebd. 66) Dieses ‚Etwas‘ ist nun aber gerade kein repräsentierbares, der literarischen Fixierung vorausgehendes Etwas. Die Darstellungsproblematik formuliert sich als Wahrnehmungsproblem, denn sie zielt weniger auf die ernüchternde Konsequenz, dass sich die Schnelllebigkeit und Flüchtigkeit des Großstadtlebens nicht einfangen und darstellen lässt, sondern darauf, dass jenes Etwas, welches ‚immer (schon) ist‘, zugleich immer auch schon

anderen Worten, obwohl Jürgens Darstellungsgegenstand und Darstellungsverfahren zusammendenkt, versteht er Darstellung dennoch als Darstellung von etwas.

¹⁶⁶ „Überall ist leichte, verständliche Lockung zum lange Hinschauen. [...] In dem man geht, ist man befriedigt; indem man sitzt, ist man ganz ruhig und schaut gelassen in die Augen der vorübergehenden Gestalten“ (Walser, „Tiergarten“ 166).

‚verschunden‘ ist. Wahrnehmen selbst wird zum Problem der Berührung, weil sich jenes Etwas dem Zugriff entzieht, sich nicht ergreifen, nicht fassen lässt.

Mit der Feststellung eines sich entziehenden Etwas artikuliert sich nicht die Einsicht an und der Verdruss über die Undarstellbarkeit von Wirklichkeit, sondern das poetologische Programm von Walsers Prosa. In ihr kommt das Flüchtige der Großstadt nicht zur Darstellung, sondern das Flüchtige, das Vorüberjagen, das Verschwinden ist genau der Modus, in dem sich Schreiben/Erzählen vollzieht. Eingebunden in das sich stets wiederholende ‚weiter, weiter‘ schiebt sich der Text voran und entfaltet sich im Modus des ‚vorüber‘ oder ‚vorbei‘. In selbstreferentieller Geste endet *Guten Tag, Riesin!* entsprechend flüchtig: „Du [...] hast [...] ein bühnenfertiges Drama geschaffen – lustig, lustig, weiter, he da, was? Sollte das? Ja, da ist dir dein Kollege Kitsch begegnet, und da seid ihr zusammen nach Hause gegangen und habt Schokolade getrunken“ (67). Über die holprige Metrik, die zerrissene Syntax und den metaleptischen Sprung gibt sich der Text nicht nur als Walser-typisches Prosastückchen zu lesen, jenes Genre, das Greven dereinst als „Nicht-Gattung“ bezeichnete, sondern produziert zudem ein Ende, das sich ‚verdünnt‘ (*Figur am Rande* 21).¹⁶⁷ Eine solche bereits in der Berliner Prosa in Ansätzen praktizierte Poetik des Flüchtigen – verstanden weder als Repräsentation der Flüchtigkeit der modernen Welt noch als nur ästhetisches Programm, sondern als poetologisches Prinzip des ‚vorbei‘ – entfaltet sich im *Spaziergang* als Prinzip der skandalösen Berührung.

¹⁶⁷ Greven bezieht sich mit seiner Charakterisierung des Prosastücks als ‚Nicht-Gattung‘ auf die Beobachtung, dass ihm die Funktion eines ‚Sammelbegriffs‘ für die mannigfaltigen Text-Formen zukommt, mit denen Walser seine Prosa gelegentlich selbst bezeichnet hat. Wichtig ist, dass Greven die Bezeichnung ‚Prosastück‘ auch auf den *Tanner*-Roman anwendet, der aufgrund seines episodischen statt epischen Aufbaus eigentlich „ein Bündel von soundso vielen Prosastücken“ darstellt, mehr noch, Greven erkennt das Prosastück nicht als Zerfalls- oder Verzweiflungsprodukt, sondern als „Grundeinheit von Robert Walsers schriftstellerischer Arbeit“ (*Figur am Rande* 23, 24).

5.2. *Der Spaziergang*

Das zur sogenannten Bieler Prosa gehörende Prosastück *Der Spaziergang* (1917)¹⁶⁸ ist neben den drei Berliner Romanen *Geschwister Tanner* (1907), *Der Gehülfe* (1908) und *Jakob von Gunten* (1909) der einzige längere zu Lebzeiten Walsers veröffentlichte Prosatext. Er schildert einen Spaziergang durch eine ländliche Umgebung, den ein namenloses Ich unternimmt, nachdem es sich „eines schönen Vormittags [...] den Hut auf den Kopf setzte, das Schreib- oder Geisterzimmer verließ, [...] um auf die Straße zu eilen“ (SG 7) und umfasst beinahe einen ganzen Tag. Als „episodisch gegliederter Parcours“ führt der Spaziergang an verschiedenen Stationen vorbei (Buchhandlung, Bank, spielende Kinder, Hutladen, der Riese Tomzack, Tannenwald, Mittagessen bei Frau Aebi, Schneider, Steueramt, See), an denen der Spaziergänger Erfreuliches, Überraschendes oder Beunruhigendes erlebt (R. Sorg 150). Weil der Text den Spaziergang nicht nur auf der motivischen Ebene thematisiert, sondern das Spazieren-Gehen in poetologischer Reflexion auch zum Erzähl-Gang macht, gilt *Der Spaziergang* als „paradigmatischer Idealfall[-]“ der Gattung ‚Spaziergängertext‘ (Hummel 40). Walser selbst wird in der Forschung immer wieder als „Kronzeuge“ dieser literarischen Gattung (ebd. 41) aufgerufen.¹⁶⁹ So thematisiert der

¹⁶⁸ Die *Spaziergang*-Analyse orientiert sich an der ersten Version des Textes von 1917, was mit der Tatsache zu tun hat, dass die Veränderungen, die Walser für die zweite Version (1920) vorgenommen hat, zum Teil jene für die vorliegende Studie wichtigen Momente der ‚stilistischen Verwahrlosungen‘ fundamental betrifft. In ihrer Einleitung zur überarbeiteten Übersetzung des Spaziergang-Texts bezeichnet Susan Bernofsky die Unterschiede zwischen erster und zweiter Fassung als „as once massive and slight“ („Introduction“ 6). Sie schreibt: „In many parts of the story (above all the opening and ending), he [Walser] trims what he must have come to see as unnecessary verbiage, all those discursive adverbials and chattering asides that are often identified as quintessentially Walserian“ (ebd.) Es sind aber gerade jene Nebenbemerkungen und digressiven Momente sowie die Besonderheiten von Eingangs- und Schlusspassage der ersten Version, an denen Walsers skandalöse Poetik im Folgenden entwickelt wird. Sämtliche Verweise auf *Der Spaziergang* erfolgen unter dem Kürzel SG.

¹⁶⁹ Die *Spaziergang*-Forschung konzentriert sich seit Jochen Grevens Pionierarbeit *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers* (1960) hauptsächlich auf die Figur des Spaziergängers, auf

Text weder die Erlebnisse des Spaziergängers noch den Spaziergang als solchen, sondern der Spaziergang ist umgekehrt „ [d]ie vorherrschende Thematik, unter der sich bei Walser die Geste des Schreibens selbst thematisiert“ (Wägenbaur 489).¹⁷⁰

Das Auffälligste an diesem Erzähl-Gang und das spezifisch Moderne an Walsers Text ist eine Form der Selbstreferenz, die Wolfgang Baur (1974) in seiner frühen Arbeit als „tiefgehende Zwiespältigkeit des Walserschen Werkes“ umschrieben hat (Baur 113) und was in der jüngeren stärker auf das Erzählen fokussierten Walser-Forschung als „Aufspaltung des Erzählers in einen Schreibenden oder auf dem Papier Spazierenden und einen diese Bewegung fortwährend kommentierenden Ich-Anteil“ diskutiert wird (Albes 19). Diese Spaltung des Erzähl-Ichs führe dazu, dass „die Handlung in keinem Verhältnis zu den Gedanken, Assoziationen und Redundanzen“ steht (Hummel 53).¹⁷¹ Allerdings erscheint die selbstreferentielle Geste von Walsers Prosastück, selbst dort, wo sie nicht als vom Erzählakt losgelöste Metadimension, sondern als Teil des Erzählens gelesen wird, als fremdkörperartige ‚Unterbrechung‘ eines somit nicht mehr intakten

das Spaziergangmotiv als ‚poetischer Code‘ (Wellmann) und spätestens seit Claudia Albes’ einschlägiger Studie (1999) auch auf das Spazieren als ‚Erzählmodell‘. Diese Verschränkung von Spazieren und Erzählen, das heißt, um einen Begriff von Urs Jenny (1978) zu borgen, Walsers ‚Spaziergänge auf dem Papier‘ ist sind den letzten zwei Dekaden in ihren mannigfaltigen Facetten herausgearbeitet worden; als ‚poetische Figuration‘ bei Elisabetta Niccolini (2000); in der ‚Verknüpfung von Spaziergang und Schrift‘ bei Sabine Rothemann (2000); als ‚narrative Performanz‘ bei Georg Volker Hummel (2007), die den „paradoxe[n] Leseindruck“ erweckt, man bekäme „gleichzeitig das fertige Kunstwerk sowie dessen Entstehungsprozess vorgeführt“ (*Die narrative Performanz des Gehens* 56); als figürlichen Erzähl-Gang bei Locher (2001); als fortwährendes ‚In-die-Irre-Gehen‘ bei Jörg Kreienbrock (2010); als ‚sprachlich-textuelle Bewegung‘ bei Kerstin Gräfin von Schwerin (2001); als „Metapher des Schreibens“ bei Pestalozzi (‚Spazieren und Schreiben“ 31); als Prinzip der ‚narrativen Proliferation‘ bei Samuel Frederick (2012) und jüngst als ‚kontexterzeugendes Verfahren‘ bei Kay Wolfinger (2015).

¹⁷⁰ Ähnlich auch Hummel, der für alle Walserschen Spaziergängertexte gleichermaßen betont, dass das „Ziel der Spaziergänge“ nicht in einer nächsten Station auf dem Spaziergang liegt, sondern „im Gehen selbst“ (*Die narrative Performanz des Gehens* 42).

¹⁷¹ Hummel ‚wagt‘ sogar eine Prognose des Verhältnisses von Handlungs- und Reflexionsteil: „Eine akkurate Gewichtung der im Spaziergängertext anteiligen Passagen, die Handlung wiedergeben, und die der metatextuellen poetologischen bzw. assoziativ-abschweifenden Rede könnte zu einem vorsichtig prognostizierten Verhältnis von eins zu zehn gelangen“ (*Die narrative Performanz* 53).

Erzählvorgangs.¹⁷² Ein solches von der Forschung herausgearbeitetes Verhältnis zwischen den sogenannten Handlungspartien und den reflexiven Passagen artikuliert sich offenbar als Problem der Berührung. Denn wo von ‚Zwiespalt‘, ‚Aufspaltung‘, ‚Unterbrechung‘ oder ‚Einbruchstellen‘¹⁷³ die Rede ist, ist zugleich immer auch die Frage nach der Grenze zwischen einem Innen und einem Außen, zwischen Handlung und Reflexion, Erzähltem und Erzählen betroffen. Es geht m.a.W. um das Verhältnis zwischen ‚Eigentlichem‘ und ‚Nebensächlichem‘.¹⁷⁴

Eben hier setzt im Folgenden eine andere Perspektivierung des Walserschen Erzählens als skandalöses Erzählen an. Unter gezielter Akzentuierung der Frage nach der Berührung werden im Folgenden Walsers Verwendung der rhetorischen Figur des Zeugmas sowie seine skandalöse Rahmenteknik entlang der Verhältnisse von ‚Eigen- und Nebensächlichem‘, ‚Text‘ und ‚Reflexion‘, ‚Werk‘ und ‚Beiwerk‘ analysiert.¹⁷⁵ Der

¹⁷² So bezeichnet etwa Carsten Dutt (2008) die „metatextuellen Einsprengsel und Selbstunterbrechungen“ als wesentliches Charakteristikum des Spaziergang-Textes („Was nicht in den Rahmen passt“ 50). Selbst Albes, die in ihrer überzeugenden Analyse des Gehens als ‚Erzählmodell‘ sehr wohl die Erzähl-Bewegung des Gehens als eine wiegende denkt, die durch eine Dynamik aus, wie Peter Utz so treffend schreibt, „Stillstehen, Horchen, Innehalten rhythmisiert“ ist (*Tanz auf den Rändern* 262), argumentiert, dass die „Erzählverläufe [in Walsers Spaziergängertexten] immer wieder durch grundsätzliche Überlegungen zur Textgestaltung wie zu Sinn und Aporien des Schreibens unterbrochen werden“ (*Der Spaziergang als Erzählmodell* 15, Hervorhebung von mir, A.K.).

¹⁷³ Als ‚Einbruchstellen‘ versteht Utz jene durch das Stehenbleiben von Spaziergänger/Text geschaffene Momente im *Spaziergang*, in denen die aus dem Text „hinausgedrängte Realität einer chaotischen Zeit [...] in den Text eindringt“ (*Tanz auf den Rändern* 263). Der Erste Weltkrieg, so Utz, „grundiert dieses nur scheinbar idyllische Gemälde. Im »Stillstehen« des Textes wird die Zeit hörbar, gegen die er ansparziert“ (ebd.) Anders formuliert: Das, was die Idylle eines ländlichen Spaziergangs nicht stören und also aus dem Text ausgeschlossen werden soll, findet seinen Weg gerade durch sein eigenes Erzählerfahren wieder in den Text hinein.

¹⁷⁴ So schreibt etwa Kerstin Gräfin von Schwerin in ihrer umfangreichen Studie zum Verschwinden in Walsers Spätwerk unter Bezugnahme auf den *Spaziergang*-Text: „Das Motiv der Bewegung, das die einzelnen Episoden verbindet, ist das *eigentliche* Thema der Erzählung und nicht die verbundenen Episoden“ (*Minima Aesthetica* 125, Hervorhebung von mir, A.K.) Gerade einen solchen Gegensatz zwischen ‚Eigentlichem‘ und ‚Nebensächlichem‘, ‚Wichtigem‘ und ‚Unwichtigem‘, ‚Hauptsache‘ und ‚Nebensache‘ scheint der Text aber gerade radikal in Frage zu stellen und über ein skandalöses Erzählverfahren zu unterlaufen.

¹⁷⁵ Der *Spaziergang*-Text ist längst nicht Walsers einziger Text, der das Verhältnis zwischen Eigentlichem und Nebensächlichem problematisiert. Genaugenommen gilt das Aussetzen eines Erzähl-Zentrums als ‚moderner Zug‘ der Walserschen Prosa schlechthin. Im *Spaziergang* allerdings lässt sich die Weise, mit der Haupt- und Nebensache aufeinander bezogen werden, als dezidiert skandalös herausarbeiten.

selbstreferentielle Bezug von Walsers Text liegt dieser Lektüre zufolge nicht darin, sich unterbrechend selbst zu kommentieren, sondern in einem skandalösen Darstellungsverfahren, das sich von der Unterbrechung her zu lesen gibt.

5.2.1. Verfehlte Verklammerung: Das Zeugma

Skandalöse Berührungen produziert *Der Spaziergang* über die rhetorische Figur des Zeugmas, insofern das Zeugma bei Walser zu einer Figur verfehlter Gefangennahme avanciert. Als Wortfigur der Weglassung unterscheidet sich das Zeugma von der klassischen Kürzungsfigur der Ellipse durch das Merkmal der syntaktischen Klammerbildung. Ein Zeugma lässt nicht einfach nur Satzteile weg, sondern erzwingt über die Auslassung eine Verklammerung der übrigen Satzteile.

In einer schier unzählbaren Fülle taucht das Zeugma in Walsers *Spaziergang* als ‚komplikationslos‘ auf,¹⁷⁶ wo es die syntaktischen und semantischen Zusammenhänge nicht weiter stört. So etwa, wenn dem Spaziergänger-Ich gleich zu Beginn im städtischen Geldinstitut eine Quittung über eintausend Franken „aus- und eingehändigt“ wird oder wenn es nach seinem Waldspaziergang „gerechter- so gut wie vernünftigerweise“ darauf verzichtet, in das Wirtshaus einzukehren, da es sich bei seinem Spaziergang doch eher um einen „feinen Rundgang als um einen Gewaltritt und -marsch“ handelt (SG 15, 32).¹⁷⁷

¹⁷⁶ Zur Klassifizierung des Zeugmas als ‚komplikationslosem‘ oder ‚kompliziertem Zeugma‘ (mit zusätzlicher Spezifizierung einer syntaktischen oder semantischen Komplikation) vgl. Lausberg (1971).

¹⁷⁷ Das *Spaziergang*-Ich ist nicht als stabiles Erzähl-Ich konzipiert. Immer wieder perspektiviert sich die Erzählinstanz in und aus der 3. Person, um in einer umständlichen Nebensatz-Konstruktion darauf zu verweisen, dass es sich selbst meint: „Ein radfahrender oder fahrradelnder Stadtchemiker fährt [...] dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber“ (SG 9). Ähnlich auch „worauf sich der solide Geld-Einleger und Konto-Korrent-Mensch empfehlen und entfernen durfte, nämlich niemand anderer als ich“ (SG 15). Zu der Fragmentierung des Erzähl-Ich und zur Ich-Problematik bei Walser allgemein vgl. exemplarisch Jürgens (1973), Hart Nibbrig (1981), Niehaus (1995) und (2007) sowie Pflug (2006).

Komplizierter wird es dort, wo sich das Zeugma als Wortfigur geltend macht, mit der es die Syntax stört, zum Beispiel, wenn das Atelier des Schneiders beschrieben wird als ein „zierliche[r] Modosalon oder Werkstatt“ oder wenn der Spaziergänger an einem prachtvollen, wenngleich „halbverfallenden Edelsitz und Patrizierhaus“ vorbeikommt, bei dem es sich vorstellt, wie wohl „[m]ancher arme aber feine Literat“ in „solch einem Schloß oder Burg mit Hof und Einfahrt“ wohnte (ebd. 44, 62). In beiden Fällen entsteht das Zeugma aufgrund der Auslassung eines einzigen Wortes, was aber, anders als in den unkomplizierten Beispielen, einen syntaktischen Effekt zeitigt, und zwar dadurch, dass zwei Nomen mit unterschiedlichem Genus verklammert werden. Das Adjektiv ‚zierlich‘ gilt gleichermaßen für ‚der Modosalon‘ als auch für ‚die Werkstatt‘ und ebenso bezieht sich ‚solch ein‘ sowohl auf ‚das Schloß‘ als auch auf ‚die Burg‘. Auf diese Weise werden zwei verschiedene Dinge zusammengefügt, derart, dass es unmöglich wird zu entscheiden, ob sie als Synonyme oder als Ergänzungen fungieren.

Aufgrund dieser Wirkung ist das Zeugma immer wieder als Figur der Abweichung verstanden worden, die sich der Zusammenstellung zweier nicht zusammengehöriger Dinge verdankt. Bei Edward Corbett heißt es, allerdings ohne Bezugnahme sowohl auf die historische Entwicklung als auch auf die zeitweilige Vermischung des Zeugmas mit der Syllepse: „[I]n a zeugma the single word does not fit grammatically or idiomatically with one member of the pair [...] often enough, zeugma is nothing more than a faulty use of the scheme of ellipsis“ (*Classical Rhetoric* 448). Und auch Heinrich Plett definiert das Zeugma in Hinblick auf seine deviante Dimension: „Ein Zeugma liegt dann vor, wenn infolge der Tilgung relevanter syntaktischer Einheiten die übrigen Satzeinheiten in einer grammatisch abweichenden Weise

kombiniert (‹kurzgeschlossen›) werden. Dabei tangiert die so entstandene Deviation nicht nur die Satzkonstruktion im engeren Sinne, sondern auch ihren morphologischen und semantischen Aspekt“ (*Einführung* 73f.) In Heinrich Lausbergs Klassifikationsmodell, das der widersprüchlichen Begriffsvielfalt gerecht zu werden versucht, basiert die das Zeugma konstituierende Klammerbildung zweier nicht zusammengehöriger Satzglieder auf der ‚Unterdrückung‘ eines Elementes (*Elemente der literarischen Rhetorik* 99).¹⁷⁸ Ebenfalls unter Bezugnahme auf ein Vokabular der Abweichung diskutiert Wolfgang Groddeck das Zeugma als „Regelverstoß,“ der den „Verdacht der sprachlichen Fehlerhaftigkeit [...] in weit höherem Maße auf sich [zieht], als das bei anderen Figuren der Fall ist“ (*Reden über Rhetorik* 171).¹⁷⁹ Als Wortfigur der Weglassung ist dem Zeugma verschiedentlich eine komische und eine pointierte Wirkung zugesprochen worden. Neben diesen beiden bekannten Effekten aber – so das im Folgenden zu entwickelnde Argument – produziert das Zeugma in der spezifischen Verwendung bei Walser einen skandalösen Effekt.

Als Element eines skandalösen Erzählens in Walsers *Spaziergang* macht sich das Zeugma als Problem der Berührung vor allem dort geltend, wo es die semantische Ebene (be)trifft. Schon die weniger komplexen Zeugmata wie Frau Aebis ‚zärtliche Miene und Stimme‘ oder der Verweis des Spaziergängers auf ein Friseurgeschäft „mit dessen Inhalt und Inhaber ich mich jedoch [...] nicht Grund habe abzugeben“ deuten das kaum

¹⁷⁸ So besteht denn auch das komplizierte Zeugma bei Lausberg in „der Ungleichartigkeit der Zuordnung des ausgeklammerten Satzgliedes zu den eingeklammerten Satzgliedern oder in der Ungleichartigkeit der eingeklammerten Satzglieder untereinander“ (*Elemente der literarischen Rhetorik* 104). Das Zeugma basiert also auf einer Ungleichartigkeit, dem mangel- oder gar fehlerhaften Zusammenstellen von Satzgliedern, kurz: auf einer (zumeist grammatikalischen) Form der Abweichung.

¹⁷⁹ Groddecks Darstellung des Zeugmas als Figur der Abweichung basiert auf der (historischen und von Groddeck nicht einfach reproduzierten, wengleich auch nicht direkt problematisierten) Unterscheidung zwischen literarischem und nichtliterarischem Kontext. Was in letzterem als „grammatikalisch fehlerhaft“ bezeichnet werden muss, nämlich die Durchbrechung der Syntax, gelte als rhetorisches Mittel sobald es sich um Literatur handelt (*Reden über Rhetorik* 172).

wahrnehmbare Spiel der Differenzen an, mit dem Walsers zeugmatische Konstruktionen vor sich hin wuchern (SG 38, 59). Inwieweit dies anstößig ist, zeigt sich etwas deutlicher an der moralischen Auseinandersetzung des Spaziergängers mit sich selbst. Beim Anblick eines „höchst soigniert dahertrabenden [...] schöngekleidete[n], grandios aufgeputzte[n], glänzend ausstaffierte[n] und austapezierte[n], ring- und schmuckbehangene[n], geschniegelte[n] und gewichste[n] Herr[n]“ empört sich der Spaziergänger über die Unverfrorenheit des Mannes, seinen Reichtum derart deutlich zu demonstrieren (ebd. 66). Er fragt sich, ob der Genuss des/am (eigenen) Leben/s statthaft sei in Anbetracht von sozialer Ungerechtigkeit und Armut. Der Spaziergänger kommt schließlich zu einem halbherzigen Kompromiss:

[W]enn jemand mit Genießen und mit aller Lebenslust so lange warten wollte, bis die Welt endlich keine unglücklichen armen Menschen mehr aufweisen würde, so müßte er bis an das graue unausdenkbare Ende aller Tage und bis ans eiskalte, öde Ende der Welt warten, und bis dahin dürften ihm *die Lust und das Leben selber gründlich vergangen* sein. (SG 66, Hervorhebungen von mir, A.K.)

Die Phrase ‚die Lust und das Leben‘ liest sich auf den ersten Blick als Hendiadyoin nach der Lesart Lausbergs, in der diese Figur als „subordinierende[-] Häufung durch die syntaktische Form der koordinierenden Häufung“ auftaucht (*Elemente der literarischen Rhetorik* 97).¹⁸⁰ Die Formel ‚Lust und Leben‘ stellt keine Synonymia dar, bei der ein Begriff durch den anderen ersetzbar ist, sondern verbindet zwei verschiedene Begriffe zu der Redewendung ‚die Lust am Leben‘. Die in dieser Wendung formulierte Hierarchie, die sich in der Spezifizierung des Begehrens als Lust *am* Leben artikuliert,

¹⁸⁰ Die Signifikanz des Hendiadyoins für das Schreiben Walsers hat jüngst Martin Roussel herausgestellt. Roussel bezeichnet das Hendiadyoin als diejenige Figur, die „wie keine andere im *Spaziergang* diese Punkte [markiert], wo die Sprache und die Erzählung ins Taumeln [...] gerät“ („Monströse Moderne“ 379).

hebt sich in der koordinierenden Konstruktion auf und ermöglicht die semantische Gleichzeitigkeit von Lust und Leben.

Die Figur lässt sich aber auch als Zeugma lesen, dann nämlich, wenn man das Verb berücksichtigt. Insofern sich ‚vergehen‘ gleichermaßen auf ‚die Lust‘ wie auch auf ‚das Leben‘ bezieht, produziert das Zeugma eine semantische Inkongruenz, in der es beide Nomen in eine Verklammerung zwingt: ‚Lust und Leben vergangen‘. Die Bedeutung von ‚vergehen‘ im Sinne von ‚Lust verlieren‘, wie sie in der Phrase ‚die Lust vergehen‘ anklingt, aktualisiert und verschiebt sich zugleich in der Formulierung ‚das Leben vergehen‘ in Hinblick auf den Tod.¹⁸¹ Die Auslassung erzielt hier zunächst einmal einen komischen Effekt, lässt sich aber auch als Figur des (skandalösen) Anstoßes lesen. Die chiasmische Verklammerung von Tod/Lust und Lust/Leben zwingt nicht nur zwei sich ausschließende Dinge (Leben und Tod) zusammen, sondern bewirkt auch eine Umkehrung der Phrase ‚die Lust am Leben‘, die damit buchstäblich in ihr Gegenteil kippt. Oder anders, das Zeugma stellt die Nähe zwischen Lust und Tod aus. Eine solche Aussage ist bereits im Sinne eines traditionellen Verständnisses von Skandal als Normbruch oder Ärgernis skandalös. Auf diese Form der Skandalträchtigkeit des Zeugmas macht Groddeck in *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens* aufmerksam. Als Beispiel für ein besonders wirkmächtiges Zeugma führt er Heinrich Heines *Die Harzreise* an und stellt fest, dass das Eingang-Zeugma¹⁸² nicht nur zu einem

¹⁸¹ Eine solche Terminologie ist problematisch. Mit Paul de Man gelesen gibt es keinen Unterschied zwischen einer wörtlichen und einer übertragenden Bedeutung. Um der Wirkung des Zeugmas schrittweise auf die Spur zu kommen, bedarf es der Reaktivierung dieser Begriffe jedoch vorerst noch.

¹⁸² Wenn Groddeck das Verbot der *Harzreise* in Göttingen auf die ‚anstößige Formulierung‘, die das Zeugma produziert, zurückführt, dann misst er dieser Wortfigur, und damit einer Figur der Auslassung, des grammatikalischen Mangels oder Fehlers, eine enorme Wirkung bei. Obwohl sich Groddeck beeilt diese Aussage gleich im nächsten Satz zu relativieren, wenn er betont, dass das Zeugma vielleicht „nicht der einzige Anlaß für den Skandal in Göttingen“ war, so bleibt der Verweis auf die doppelte Anstößigkeit des Zeugmas dennoch bestehen (*Reden über Rhetorik* 173). Eine Notiz zur Systematik: Groddeck führt

der „folgenreichsten Witze Heines“ avancierte, sondern auch, dass die „anstößige Formulierung“ (das Zeugma) deshalb „skandalös“ wirke, weil sich „die »Würste« und die »Universität« eine *minime* Spur zu nahe kommen“ (173, 172, Hervorhebungen von mir, A.K.).¹⁸³

Groddecks Bemerkung ist aufschlussreich nicht nur insofern, als er dem Zeugma eine skandalöse Wirkung attestiert, sondern auch deshalb, weil er – freilich ohne explizit darauf zu verweisen – auf die skandalöse Struktur des Zeugmas selbst aufmerksam macht. Als Wortfigur der Auslassung zwingt das Zeugma zwei eigentlich unvereinbare oder zumindest nicht zueinander passende Begriffe in eine Verklammerung. Die Verklammerung bewirkt, wie Groddeck es indirekt in der Beobachtung ‚eine minime Spur zu nahe‘ formuliert, eine Anstößigkeit und zwar auf der tropischen Ebene. Das Zeugma produziert nicht einfach nur Ärger, weil sich zwei Begriffe zu nahekommen, die eigentlich nicht zusammengehören (das wäre ein normatives Urteil), es ist nicht das Mittel oder Medium, mit dem die Grenzen der Grammatik verletzt würden. Was in Groddecks Beobachtung anklingt, ist die skandalöse Dimension des Zeugmas selbst, die Tatsache nämlich, dass das Zeugma als Wortfigur anstößig ist, insofern in ihm die Signifikanten aneinanderstoßen. Die Anstößigkeit (das Skandalon) ist dem Zeugma inhärent, sie ist m.a.W. wesentliche Konstituente des Zeugmas.

Heines Vers als Beispiel für ein syntaktisches Zeugma an, das Beispiel aus Walsers *Spaziergang* hingegen wäre, zumindest nach dem Klassifikationsmodell Lausbergs, auf das sich eben auch Groddeck bezieht, als semantisches Zeugma zu bezeichnen.

¹⁸³ Groddeck schließt ein zweites Beispiel für ein skandalöses Zeugma an. Er skizziert den ‚Fall‘ Schiller-Kraus – die kritische Auseinandersetzung Karl Kraus’ mit Friedrich Schillers Jenaer Antrittsrede „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ – und bemerkt, dass auch hier ein syntaktisches Zeugma „Ärger provoziert hat“ (*Reden über Rhetorik* 173). Selbst ohne explizite Verwendung des Wortes ‚Skandal‘ bewegt sich Groddeck doch auch für diesen zweiten Fall im Wortfeld des Skandalösen, verweist doch ‚Ärger provozieren‘ auf die Dimension des Skandals als ‚Ärgernis‘.

Allerdings besteht Groddeck zufolge der Grund in der Anstößigkeit oder Skandalträchtigkeit des Zeugmas nicht schlicht in der Tatsache, dass die beiden nicht zueinander passenden Begriffe ‚Würste‘ und ‚Universität‘ aneinanderstoßen, sondern dass sie sich ‚eine minime Spur zu nahe‘ kommen. Groddecks Formulierung provoziert die Frage nach der Art oder besonderen Beschaffenheit des Anstoßes, mithin der Berührung, die sich im und durch das Zeugma herstellt. Mit dem ‚zu nah‘ artikuliert sich eine Grenze, mit der sich auch die Frage nach der Referenz verbindet. Was heißt es, sich ‚zu nah‘ zu kommen, wann ist (und vor allem welche) Grenze überschritten und worauf bezieht sich das ‚zu‘, wenn die Referenz nicht außerhalb dessen liegt, worum das ‚zu‘ kreist? Nicht nur, *dass*, sondern vor allem *wie* hier zwei nicht zusammenpassende Dinge aneinanderstoßen, mithin auf welche Weise sie sich berühren, scheint skandalös zu sein. Mit Groddeck lässt sich die skandalöse Dimension des Zeugmas auf jenes ‚zu nah‘ hin zuspitzen und als das verstehen, was nicht nur auf das Anstoßen selbst, sondern vor allem auf die Beschaffenheit dieses Anstoßens zielt. Relevant für ein skandalöses Erzählen ist m.a.W. nicht allein die Tatsache, dass das Zeugma eine Figur des Anstoßes ist, sondern auch die Frage nach der Art der Berührung, die den zeugmatischen Anstoß (der Anstoß im und durch das Zeugma) ausmacht.

Eine weitere skandalöse Verklammerung: Walsers Spaziergänger klärt den Beamten des Steuerbüros über die existenzielle Notwendigkeit seines Spazierengehens auf: „Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf [...] wäre vernichtet“ (SG 50). In einer längeren Rechtfertigung über die Relevanz des Spazierganges formuliert das Erzähl-Ich folgende Logik: „Geist, Hingabe und Treue beseligen ihn [den Spaziergänger] und heben ihn hoch über seine eigene unscheinbare Spaziergänger-

person hinaus, die nur zu oft im Geruch und schlechten Rufe des Vagabundierens und unnützen Herumstreichens steht“ (ebd. 52). Das Zeugma entfaltet seine Wirkung nur durch eine changierende Lesebewegung. Ein erstes Lesen der Phrase zwingt zu einer Relektüre, denn die Formulierung ‚im Geruch stehen‘ ergibt auf den ersten Blick nicht viel Sinn. Die erforderte zweite Lesebewegung setzt am Verb und der gesamten mit ihm verbundenen Redewendung ‚im (schlechten) Ruf stehen‘ an und vollzieht sich als Doppelbewegung eines gleichzeitigen Rückwärts- wie Vorwärtslesens. Erst durch und in dieser doppelten Bewegung, von hinten nach vorn und zugleich wieder von vorn nach hinten, entfaltet sich die Logik des Zeugmas:¹⁸⁴ Ob man im (schlechten) Ruf des Vagabundierens und Herumstreichens steht, ist im Wesentlichen eine Frage von der Intensität des Geruchs.

Diese Bewegung des Changierens, man könnte sie auch als Schüttelbewegung bezeichnen, begründet sich in der Stellung des Adjektivs ‚schlecht‘. Seine Stellung vor dem zweiten Nomen bewirkt, dass es sich beim ersten Lesen nur auf ‚Ruf‘, nicht aber auf ‚Geruch‘ bezieht: Man liest nicht ‚schlechter Geruch‘. Genau diese Dimension aber ist entscheidend. Die zeugmatische Verklammerung, die sich aufgrund des auf beide beziehenden Verbs ergibt, zwingt die Signifikanten ‚Geruch‘ und ‚Ruf‘ in eine gemeinsame semantische Dimension aber eben erst *nachdem* die erste Lesebewegung fehlgeht. Sie muss verfehlen, um den Effekt des Zeugmas zu produzieren. Die Attribuierung ‚schlecht‘ bezieht sich nämlich auch und in erster Linie auf den ‚Geruch‘, der ja zum Charakteristikum nicht nur des Vagabundierens, sondern vor allem zum schlechten Ruf des Vagabundierens wird. Diese Aktualisierung und Verschiebung des

¹⁸⁴ In der Gleichzeitigkeit einer Vorwärts- und Rückwärtsbewegung erinnert die zeugmatische Struktur an Bungartz' Beobachtung einer ‚Struktur der Gegenläufigkeit‘, mit der er Walsers Technik der Verschiebung in Hinblick auf den ironischen Effekt beschreibt. Vgl. Bungartz (1988).

Adjektivs vom zweiten auf den ersten Signifikanten und die damit verbundene Ein- und Entfaltung des Zeugmas wird erst in der zweiten, rückwärtsgewandten Lesebewegung deutlich. Auf diese Weise entzieht sich das Adjektiv in der ersten Lesebewegung der grammatischen Logik und wird als bedeutungserweiterndes Attribut in der zweiten Lesebewegung wieder reingeholt.

Der Moment dieses kurzzeitigen Entziehens erweist sich als konstitutiv für die Logik des Zeugmas. Es ermöglicht den zeugmatischen Effekt, der über das Zusammenzwingen der beiden Signifikanten das Attribut des zweiten nicht nur für den ersten, sondern für die gesamte Phrase als konstitutiv lesbar macht. Die Berührung von ‚Geruch‘ und ‚Ruf‘ ist derart, dass sie sich nur durch die Entzugsbewegung herstellt. Das Zeugma zwingt nicht irgendwie normativ sich Ausschließendes ineinander, sondern stellt eine Nähe zwischen zwei Signifikanten auf einem entzogenen, sich entziehenden Grund her. Der Geruch und der Ruf sind sich nicht deshalb ‚zu nah‘, weil sie semantisch nicht zueinanderpassen, sondern weil sie über die Verfehlung in eine Nähe gezwungen werden, der sie nicht entkommen können.

Dieses Spiel von entziehen und zugleich verklammern lässt sich mit Maurice Blanchot theoretisch in Hinblick auf seinen skandalösen Gehalt hin ausreizen. In seiner Rezension von George Batailles/ Pierre Angéliques¹⁸⁵ Buch *Madame Edwarda* bezeichnet Maurice Blanchot all das, was sich zwischen den Grenzen von Anfang und Ende des Buches entfaltet, als „obvious scandal“ und formuliert zugleich die

¹⁸⁵ Das Buch *Madame Edwarda* erschien 1941 von einem unbekanntem Autor namens Pierre Angélique. Das Vorwort zu diesem Buch lieferte Georg Bataille, der später auch als Autor des Buches ‚entlarvt‘ wurde. In seiner Besprechung des Buches bezeichnet Blanchot den unbekanntem Pierre Angélique als Autor und Bataille als denjenigen, der das Vorwort geschrieben hat, ohne je die Frage nach der sogenannten gemeinsamen Identität beider ins Spiel zu bringen. Mit diesen konsequenten Bezugnahmen artikuliert sich in Blanchots Buchbesprechung immer auch eine Problematisierung der Unterscheidung von Pseudonym und ‚eigentlichem Autor‘.

Schwierigkeit, diesen Skandal konkret zu verorten: „that we do not quite know where to locate“ („§20 Story and Scandal“ 189). Blanchot schreibt:

Contradiction certainly has a great scandalous power; and if base things, actions of which *it is not proper to speak*, suddenly impose themselves on us [...], this assertion [...] *touches us scandalously* [...]. The efforts we make theoretically to isolate the point *where scandal touches us* [...] are like the work of blood cells to restore the wounded part. („§20 Story and Scandal“ 190, Hervorhebungen von mir, A.K.)

Auch bei Blanchot scheint dem unangemessenen, unpassenden Ausdruck etwas Skandalöses anzuhaften. In Hinblick auf den Inhalt des Buches, das er hier bespricht, lässt sich erahnen, wovon es ungebührlich ist, zu sprechen. Unabhängig davon aber, welchen Inhalts dasjenige ist, wovon es ‚not proper to speak‘ ist, fällt auf, dass nicht das Unangemessene per se skandalös ist, sondern dass sich die skandalöse Qualität erst bei der Berührung herstellt. Blanchot formuliert das Verhältnis zwischen Skandal und Berührung in der Figur der Überkreuzung. Während zuerst die Berührung selbst unter bestimmten Bedingungen skandalös ist, insofern ‚uns‘ etwas auf skandalöse Weise berührt, verschiebt sich das skandalöse Attribut zum Skandal, der ‚uns‘ dann seinerseits berührt. In dieser doppelten Bewegung ist der Skandal zugleich das, was und wie etwas berührt. Blanchot geht dem Skandalösen an *Madame Edwarda* weiter nach:

[Scandal’s] nature is such that *it escapes us, while we do not escape it* [...]. That is how the book holds us, since it could not leave us intact, a properly scandalous book, if it is the property of scandal that we *cannot protect ourselves from it* and that we *expose ourselves to it the more we try to defend ourselves against it*. („§20 Story and Scandal“ ebd., Hervorhebungen von mir, A. K.)

Blanchot fasst die Wirkweise des Skandals erneut in der Figur der chiastischen Überkreuzung, indem er eine doppelte, sich wechselseitig bedingende Unmöglichkeit formuliert. Einerseits ist es unmöglich, den Skandal zu fassen, ihn zu (be)greifen und zugleich ist es unmöglich, ihm zu entkommen, m.a.W., je mehr sich der Skandal einer

Greifbarkeit entzieht, desto stärker ist seine klammernde Wirkung. Blanchots Skandal taucht hier, analog zur Etymologie des Skandals, als Falle auf.

Die chiastische Verschränkung von Entzug und Fesselung, wie Blanchot sie für das Skandalöse anhand von *Madame Edwarda* entwickelt, entspricht dem Operationsverfahren des Zeugmas in Walsers Schreiben. Entgegen der allgemeinen Definition zwingt die zeugmatische Verklammerung bei Walser nämlich gerade nicht einfach zwei sich per se ausschließende Dinge qua Auslassung zusammen. Vielmehr zwingt ihr Wechselspiel zwischen entziehen und fesseln, entfliehen und einfangen die Signifikanten in eine Nähe zueinander, die skandalös darin ist, dass sie auf der Abweichung zu und von sich selbst beruht. Mit der Abweichung als Strukturprinzip unterläuft Walsers Zeugma die normative Grenze zwischen passend/unpassend, angemessen/unangemessen sowie letztlich auch jene zwischen eigentlich/übertragen.¹⁸⁶

Das Zeugma ist also m.a.W. dann skandalös, wenn das ihr wesentliche Anstoßen zweier nicht passender Begriffe eine bestimmte Art der Berührung produziert. Nicht, ob die Begriffe (normativ) zueinander passen, ist dabei die Frage, sondern ob die Art und Weise des Zusammenstoßens nicht passt, ob die Berührung selbst anstößig ist, also auf einer Abweichung oder Verfehlung basiert: Ein Anstoßen ohne Anstoßen, eine Berührung ohne Berührung, weil die Berührung wesentlich verfehlte Berührung ist und dennoch berührt. Diese skandalöse Berührung, die Walsers Zeugma produziert, vollzieht zugleich einen Akt der Verfehlung wie einen der Gefangennahme. Die zeugmatische Verklammerung entzieht sich und dennoch ist ihr nicht zu entkommen.

¹⁸⁶ Zum Problem der hermeneutischen Angemessenheit vgl. Mirco Limpinsels jüngst veröffentlichte Studie *Angemessenheit und Unangemessenheit: Studien zu einem hermeneutischen Topos* (2013).

Ein letztes Beispiel: Wie Walsers Prosa in und durch dieses skandalöse Wechselspiel von entziehen und fesseln endlos wuchert, verdeutlicht das Beispiel jener Tafel, die der Spaziergänger im Rahmen seiner Aufzählung der „Alltäglichkeiten und Verkehrserscheinungen“ auflistet (SG 69). Hier heißt es:

Ein Plakat oder Tafel fiel mir vorzüglich auf; der Inhalt war folgender:

Kostgängerei

oder feine Herrenpension empfiehlt feinen oder wenigstens besseren Herren ihre prima Küche, die derartig ist, daß wir mit ruhigem Gewissen sagen können, sie befriedige den verwöhntesten Gaumen und entzücke den lebhaftesten Appetit. (SG 71)

Das Zeugma ‚ein Plakat oder Tafel‘,¹⁸⁷ mit dem diese Episode einsetzt, gehört der antiken Rhetorik zufolge zu den nicht komplizierten Zeugmata. Die Weglassung des dem Genus angeglichenen unbestimmten Artikels ‚eine‘ erzeugt lediglich ein syntaktisches Zeugma und demnach nicht viel mehr als einen grammatikalischen Lapsus. So scheint es. Bei genauerem Hinsehen aber gestaltet sich diese Passage komplexer. Die erste Auffälligkeit besteht darin, dass auf das erste Zeugma direkt ein zweites folgt: ‚Kostgängerei oder feine Herrenpension‘. Während die Pension als eine Form der Beherbergung eine Empfehlung aus ihrem Speisenangebot aussprechen kann, kann die Kostgängerei dies nicht. Die Kostgängerei ist eine Art der privaten Verköstigung, derer sich der Spaziergänger bei seinem Mittagessen bei Frau Aebi bedient. Hier allerdings wird der private Rahmen der Kostgängerei aufgebrochen und pervertiert, insofern die Kostgängerei als institutionalisierte Form der Verköstigung

¹⁸⁷ Diese Szene erinnert in ihrem Ekphrasis-Charakter an Walsers Prosastück *Kleist von Thun*, in dem am Ende auch eine Gedenktafel erwähnt wird, die Kleist zu Ehren in Thun angebracht worden ist. Zu einer Lektüre dieses Textes und der Bedeutung der Tafel vgl. Eickenrodt (2004).

einer Herrenpension auftaucht.¹⁸⁸ Wenngleich also die Herrenpension als „Institut ersten Ranges“ ihre Küche empfehlen kann, so ist die Kostgängerei gerade die pervertierte Form, in der diese Empfehlung ausgesprochen wird (SG 71). Der Signifikant ‚Kostgängerei‘ bricht mit seinem Kontext. Das für beide Satzteile gleichermaßen geltende aber nicht gleichermaßen korrekt anwendbare Verb ‚empfehlen‘ verfehlt in der zeugmatischen Konstruktion seine Bedeutung.

Mehr noch, diese Verfehlung basiert selbst auf einer Verfehlung, betrachtet man die Weise, in der die beiden Zeugmata miteinander verschränkt sind. Die Zeugmata ‚Plakat oder Tafel‘ und ‚Kostgängerei oder feine Herrenpension empfiehlt‘ stehen nämlich nicht einfach unverbunden nebeneinander, sondern beziehen sich derart aufeinander, dass sich das zweite Zeugma aus dem ersten ergibt. Genauer, es wird möglich erst durch die Verfehlung, die das erste Zeugma generiert. Das Homonym ‚Tafel‘ – als Schreibgerät und Speisentisch – ruft zwei semantische Felder auf und markiert gerade darin seinen Bruch mit der eindeutigen Zuweisung zu einem dieser Kontexte. In seiner Bedeutung als ‚Tisch mit Speisen‘ verbindet der Signifikant ‚Tafel‘ die Ebene der Narration mit dem Inhalt, genauer, mit der Schrift auf dem Plakat. Die beiden Kontexte des Schreibens und des Speisens werden über den Bedeutungsüberschuss, den das Zeugma produziert, miteinander gekoppelt. Dieser Effekt radikalisiert sich über die Ambivalenz in Bezug darauf, ob die Konjunktion ‚oder‘ als Disjunktion oder Adjunktion operiert. Sie lässt im Unklaren, ob ‚Tafel‘ als Synonym oder als Korrektur für die (ursprünglich ungenaue) Verwendung ‚Plakat‘ fungiert.

¹⁸⁸ Zum Institutionenroman vgl. Campe (2005).

Die Verbindung der beiden Kontexte gelingt nur über die leichte Verschiebung, die sich in dem Zeugma herstellt. Ob als Synonym mit leichter Bedeutungsabweichung (Plakat und Tafel unterscheiden sich nicht nur in Material und Form, sondern bringen auch völlig verschiedene Schreibpraktiken hervor) oder als Korrektur einer vormals ungenauen Beschreibung: Das Zeugma markiert den Ort der Verfehlung, im Sinne einer strukturellen, weil immer schon verfehlten Bezeichnung. Was sich als syntaktisches Zeugma ankündigt, entpuppt sich als bedeutungstragende rhetorische Figur, dort nämlich, wo es über das Homonym ‚Tafel‘ zwei sich scheinbar ausschließende Dinge zusammenstellt.

Das Zeugma der Kostgänger-Szene weist im Vergleich zu den vorhergehenden Beispielen eine typographische Besonderheit auf. Der Begriff ‚Kostgängerei‘ fungiert nicht nur als Überschrift auf dem Plakat, sondern auch paratextuell als quasi Überschrift einer durch sie begründeten neuen Episode.¹⁸⁹ Die typographische Absetzung markiert eine Art Rahmen, mit der die Plakat/Tafel-Episode von der vorangehenden endlosen Aufzählung jener ‚Alltäglichkeiten‘ abgesetzt ist. Die skandalöse Dimension einer solchen den *Spaziergang*-Text konstituierenden Rahmentchnik ist Gegenstand der folgenden Analyse.

5.2.2. Skandalöse Rahmentchnik

Das an Blanchot herausgearbeitete Konzept einer skandalösen Berührung, die sich über eine gleichzeitige Operation von entziehen/flüchten und fesseln/klammern herstellt, lässt sich anhand von Walsers Rahmentchnik konkretisieren. Die folgende

¹⁸⁹ Solche paratextuellen Elemente, wie etwa Überschriften oder Epiloge, diskutiert Gérard Genette in *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997). Das Spezifische an paratextuellen Elementen ist ihr Ort: gleichermaßen innerhalb wie außerhalb des Textes.

Analyse des Verhältnisses zwischen den vermeintlichen Handlungspartien im *Spaziergang*-Text und solchen Passagen, die auf diese Parteien reflektieren und sie dadurch scheinbar unterbrechen, illustriert, wie Walsers Rahmentchnik die Grenze zwischen Eigentlichem und Nebensächlichem skandalös umspielt. Als theoretischer Einstieg fungiert eine Lektüre von Derridas Konzept des paradoxen Parergons. Eine solche ist für die Untersuchung eines skandalösen Erzählens nicht nur deshalb vielversprechend, weil sich das Paradox des Parergons als Problem der Berührung zu lesen gibt, sondern auch, weil sich mit diesem Text die paradoxe Logik des Parergons auf das Erzählen beziehen lässt.

5.2.2.1. Das Paradox des Rahmens: Jacques Derrida

In *The Truth in Painting* diskutiert Derrida anhand (einer Fußnote) von Immanuel Kants Abhandlung *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* das Problem des Parergons. In Kants Bestimmung einer der ‚Allgemeinen Anmerkungen‘, die als Zusatz oder Ergänzung der ‚eigentlichen‘ Abhandlung angefügt werden, taucht das Problem der Grenze auf. Ausgehend von Kants Bezeichnung einer dieser Zusätze als Parergon fragt Derrida, wie zwischen einem solchen Parergon und dem Ergon unterschieden werden könne, wo m.a.W. die Grenze zwischen dem Werk und dem Beiwerk zu ziehen sei.

Unter Bezugnahme auf das allgemeine Verständnis des Parergons als ‚accessory, foreign, or secondary object‘ [...] ‚supplement‘, ‚aside‘, ‚remainder‘, schließlich als das, „which should not become, by distinguishing itself, the principal

subject,”¹⁹⁰ entwickelt Derrida die paradoxe Logik des Parergons, an der zwei Aspekte für eine Analyse des skandalösen Erzählens von Relevanz sind („The Parergon“ 20). Erstens, Derridas Lektüre des parergonalen Paradoxes liest sich als Problem der Berührung. Er schreibt: Das Parergon „is against, beside, and above and beyond the ergon, the work accomplished, the accomplishment of the work. But it is not incidental; it is connected to and cooperates in its operation from the outside” (ebd.)¹⁹¹ Als Beiwerk oder Nebensache ist das Parergon dasjenige Element, das zwar ganz dicht am Werk oder an der Hauptsache operiert, aber nicht eigentlich zu ihr gehört. Es ist das, was als Zusatz, Überschuss oder Rest über das Werk hinauschießt, diesem nicht intrinsisch aber eben auch nicht völlig extrinsisch ist. Das Parergon ist nicht einfach additiv, eine Art Ornament, das sich an das Werk schmuckhaft anheftet und auf das dieses auch verzichten könnte. Als Ergänzung befindet sich das Parergon zum Ergon in einem eigentümlichen Verhältnis des gleichermaßen drinnen wie draußen. Das Parergon zeichnet sich durch eine eigentümliche Unmöglichkeit aus, sich verorten zu können. Uwe Wirth beschreibt diese paradoxe Logik des Parergons in seiner Derrida-Lektüre zum Parergon als dynamisches Rahmenkonzept:

Das Paradox des Rahmens besteht darin, daß es einerseits einen Rahmen geben muß, um einen Zugang zu bekommen, daß dieser Rahmen aber andererseits keine festen Grenzen markiert, sondern ein beweglicher Wechselrahmen, ein Passepartout ist, der seine Wirkung in einer doppelten Geste zum Vorschein und zum Verschwinden bringt. („Performative Rahmung“ 407)¹⁹²

¹⁹⁰ Die Lektüre von Derridas Parergon wird durch die deutsche Übersetzung ergänzt, da die deutsche Auslegung der Zitate zum Teil unter Begriffen und Ideen vorgenommen wird, die sich einfacher an den deutschen Übersetzungen nachvollziehen lassen.

¹⁹¹ „Das Parergon tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Innern des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen“ (Derrida, *Malerei* 74).

¹⁹² Einen solchen ‚Wechselrahmen‘ beschreibt Wirth an anderer Stelle als ‚erneuten Rahmenwechsel‘ und ‚Re-Konfiguration‘, was die Operationsweise dieses Passepartout noch einmal deutlicher als einen Modus der Wiederholung ausstellt („Aufpfropfung als Figur des Wissens“ 118).

Das Paradox des Parergons liegt in seiner unbestimmbaren Bestimmbarkeit, die sich daraus ergibt, dass der Rahmen als Rahmen zwar klar hervortritt, sich aber nicht bestimmen lässt, wo er beginnt und wo er endet. Grund für diese paradoxe Beziehung zwischen Ergon und Parergon ist laut Derrida, und das ist der zweite Aspekt, der für das skandalöse Erzählen wichtig ist, der Mangel. Im Anschluss an Kants Bezeichnung des Parergons als „Nebengeschäft“ bestimmt Derrida den Mangel oder Fehler als wesentliche Konstituente des Parergons (*Die Religion* 57):

The *parergon* inscribes something extra, *exterior* to the specific field [...], but whose transcendent exteriority touches, plays with, brushes, rubs, or presses against the limit and intervenes internally only insofar as the inside is missing. Missing something and is itself missing. („The Parergon“ 21)¹⁹³

Die Unmöglichkeit der Verortung des Parergons bindet Derrida an die strukturelle Notwendigkeit eines inneren Mangels. In Auseinandersetzung mit den drei von Kant besprochenen Typen von Parerga – die Gewänder an Statuen, die deren Nacktheit zugleich verhüllen und schmücken, der Säulengang um Prachtgebäude und die Rahmung von Gemälden – fragt Derrida, woran es liegt, dass Säulengang, Bekleidung oder Gemälderahmen sehr wohl als Parerga gelten, die ‚natürliche Lage‘ für die Errichtung eines Tempels hingegen nicht. Er schreibt:

Not because they are easily detached; on the contrary, they are very difficult to detach. Without them, without their quasidetachment, the lack within the work would appear or [...] would not appear. It is not simply their exteriority that constitutes them as *parerga*, but the internal structural link by which they are inseparable from a lack within the *ergon*. And this lack makes for the very unity of the *ergon*. Without it, the *ergon* would have no need of a *parergon*. The lack

¹⁹³ „Das *Parergon* [als Nebengeschäft] schreibt etwas ein, das *äußerlich* zum eigentlichen Feld [...] hinzu kommt, aber dessen transzendente Äußerlichkeit die Grenze selbst nur in dem Maße umspielt, säumt, streift, reibt, bedrängt und ins Innere eindringt, wie das Innere fehlt. Es fehlt *an* etwas und fehlt sich *selbst*“ (Derrida, *Malerei* 76).

of the *ergon* is the lack of a *parergon*, of drapery or columns which nevertheless remain exterior to it. („The Parergon“ 24)¹⁹⁴

Das Ergon muss durch das Fehlen von etwas bestimmt sein, weil es der Ergänzung oder des Zusatzes (durch das Parergon) sonst nicht bedürfte. Deshalb ist der Mangel/Fehler für das Verhältnis zwischen Werk und Beiwerk konstitutiv, das Parergon beruht m.a.W. auf einem Moment der Verfehlung. Das Paradox des Parergons besteht also darin, dass es ohne einen dem Ergon intrinsischen Mangel nicht existieren kann, dass es aber zugleich als Hinzugefügtes keinen klar bestimmbar Ort hat, m.a.W. das Parergon lässt sich desto schwieriger fassen, je mehr es am Werk ist. Das paradigmatische Beispiel, das Derrida für dieses paradoxe Prinzip des Parergons wählt, ist der Rahmen/die Rahmung. Im Folgenden wird Walsers Rahmenteknik als ein solches Parergon bestimmt und in seiner skandalösen Operation analysiert.

5.2.2.2. Walsers Rahmen

Die Frage nach dem Rahmen und der ihm inhärenten Problematik von Verortung/Berührung wirft *Der Spaziergang* sowohl inhaltlich als auch auf typographischer Ebene auf. Der Aufbau des Textes wird gemeinhin als ‚episodisch‘¹⁹⁵ bezeichnet, womit auf die lose miteinander verbundene, heterogene Abfolge von Spaziergangs-Stationen verwiesen ist. Einige dieser ‚Episoden‘ heben sich typographisch vom ‚Rest‘ des Textes ab. Das, was man als den Beginn einer jeden

¹⁹⁴ „Nicht weil sie sich nicht ablösen, sondern weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne ihre Quasi-Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme; beziehungsweise [...] nicht zum Vorschein käme. Was sie zu *Parergon* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des Parergons. Der Mangel des *Ergon* ist der Mangel des *Parergon*, der Bekleidung, der Säule, die ihm dennoch äußerlich bleiben“ (Derrida, *Mahlerei* 80).

¹⁹⁵ Vgl. exemplarisch R. Sorg (2015), Frederick (2012) und Gräfin von Schwerin (2003).

Episode begreifen könnte, ist durch einen typographischen Einschub markiert, und zwar derart, dass das eingeschobene Element als Bindeglied/Übergang zwischen zwei Textpartien fungiert. So wird das Spaziergänger-Ich von einem Beamten des Geldinstituts mit den Worten empfangen:

Es ist gut und trifft sich prächtig, daß sie persönlich zu uns kommen [...]. Soeben wollten wir uns brieflich an Sie wenden, um Ihnen, was jetzt mündlich geschehen kann, die für Sie ohne Frage erfreuliche Mitteilung machen, daß wir Sie [...] mit

Franken Eintausend

nicht belastet, sondern vielmehr [...] bestens kreditiert haben, was wir Ihnen hierdurch bestätigen [...]. (SG 12f.)

Durch die typographische Markierung, die Einrückung der Phrase ‚Franken Eintausend‘ entsteht eine Rahmung. Die Einrückung erfolgt mitten im Satz an einer Stelle im Text, die dadurch zum Übergang zwischen zwei Episoden (Buchladen/Geldinstitut) wird.¹⁹⁶ Das Akkusativobjekt ‚Franken Eintausend‘ fungiert aufgrund der Einrückung als eine Art Überschrift für die sich damit ankündigende Episode im Geldinstitut.¹⁹⁷ Zugleich aber hat diese Episode bereits begonnen, denn mit dem Zeilenumbruch, der sich durch die Überschrift vollzieht, ist der Satz noch nicht beendet, sondern wuchert weitere fünf Zeilen fort. In diesem Modus des ‚vorbei‘ erzählt sich der typographische Einschub als Passage, die den Beginn der nächsten Episode zugleich ankündigt wie bereits vollzogen hat.¹⁹⁸ Die Ränder zweier Episoden verwischen derart, dass sich nicht ausmachen lässt, wo eine Episode endet und die nächste beginnt.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Zum Spezifikum des Übergangs als Rahmen in Bezug zur Gattungsproblematik vgl. Locher (2011).

¹⁹⁷ Eine ähnliche Beobachtung macht auch Kay Wolfinger, wo er bemerkt, dass der eingerückte Name ‚Tomzack‘, mit dem die entsprechende Episode über den Riesen Tomzack anhebt, den Eindruck erwecke, als „fungiere er als Überschrift einer nun folgenden Erzählung“ (*Verstehen Sie* 227).

¹⁹⁸ Ähnlich sieht auch Stefan Willer, dass der „Spaziergänger alles in einer Bewegung der *passage*“ registriert („Unter Blättern“ 284). Willer verweist dabei auf die lineare Ungebundenheit‘ der Geh-Bewegung, durch die Spaziergänger und Text gewissermaßen in einem Modus des ‚vorbei‘ operieren.

¹⁹⁹ In immer ähnlicher Weise, zum Teil mit stärkerer Akzentuierung der Einrückung als Überschrift, vollziehen sich solche Übergänge als Rahmungen auch an anderen Stellen. So etwa in der Tomzack-

Auch inhaltlich spielen Rahmen und Rahmungen eine Rolle im *Spaziergang*-Text. Nach der Überquerung des Bahnübergangs kommt der Spaziergänger an „golden gefärbten, rosig angehauchten kleinen Armutshäusern“ vorbei, „die der Sonnenschein zärtlich *umarmte und umrahmte*“ (ebd. 56, Hervorhebungen von mir, A.K.) An zwei Häusern, die „wie lebendige, gemütliche *Nachbarsgestalten nah beieinander* im hellen Sonnenlicht lagen,“ (ebd. 57, Hervorhebungen von mir, A.K.) hatte der Spaziergänger besondere Freude, in eines davon verliebte er sich sogar sofort, und zwar deshalb, weil „die Welt *rund um* das Häuschen“ vollkommen *gut und schön* [erschien]“ (ebd. 58, Hervorhebungen von mir, A.K.) Die Beschreibung dieses „Zauberhäuschen[s]“ liest sich beinahe als *Mise-en-abyme* (ebd.):

Wenn es gestattet ist, zu sagen, so melde ich ferner, daß an der Wand des Häuschens Wandmalereien oder erhabene Fresken strotzten, die himmlisch fein und lustig waren und eine Schweizeralpenlandschaft darstellten, auf der wieder ein Haus, und zwar ein Berner-Oberländer-Haus stand, nämlich gemalt. Gut war die Malerei keineswegs. [...] Herrlich kam sie mir aber trotzdem vor. [...] Gemalte Landschaft mitten in der wirklichen Landschaft ist kapriziös, pikant. Das wird niemand bestreiten können. (ebd. 58f.)

Im Rahmen des ästhetischen Diskurses um Schönheit, Wohlgefallen und Geschmack fragt der Text anhand des Verhältnisses von Landschaftsmalerei und Landschaft nach

Episode oder dem Mittagessen bei Frau Aebi. Und auch der Einschub mit dem „Buschklepperbrief oder Fehdebrief,“ in dem der Spaziergänger „einer leitenden einflußreichen Person“ die wirtschaftliche Beziehung aufkündigt, lässt sich als eine solche Rahmung lesen, insofern die typographische Ausstellung des Briefes die konkrete Verortung des Briefes als Teil/nicht Teil des Textes problematisiert (SG 43). Eine ähnliche Lektüre, in der die Walserschen Einschübe als Rahmungen fungieren, hat Elmar Locher für die Kostgänger-Episode, die im vorangegangenen Kapitel in Hinblick auf ihre zeugmatische Komponente besprochen wurde, unternommen. Locher schreibt: „Auch das Plakat, auf dem die Kostgängerei die eigene feine Küche nur für feinste Herren anzeigt, erscheint im Text abgesetzt, gewissermaßen gerahmt“ („Ausgestellte Haltungen“ 222). Zum Thema des Rahmens in Walsers Prosa allgemeiner vgl. Roussel (2009) sowie Elke Siegel (2001). Siegel liest das ‚Umrahmen‘ im Zusammenhang mit einem gleichzeitigen ‚Ablösen‘, das ‚Getrennt sein‘ mit einer gleichzeitigen ‚Berührung‘ (*Aufträge aus dem Bleistiftgebiet* 144, 145). Für die Analyse einer skandalösen Rahmentchnik ist Siegels Ansatz äußerst spannend, weil sie die Rahmung implizit als etwas liest, das rahmt und zugleich nicht rahmt. Allerdings belässt sie es erstens bei dieser Simultanität, die in der skandalösen Rahmentchnik, wie sie hier analysiert wird, zu einer Rahmung ohne Rahmung ausgereizt wird. Und zweitens sind ihre Ausführungen, die sich überdies auf das Verhältnis zwischen Prosa und Gedicht im Prosastück *Was sie für einen Erfolg hat* richten, für eine umfangreiche Besprechung zu knapp.

der problematischen Beziehung zwischen Rahmen und Gerahmten. Wie verhält sich die gemalte ‚Schweizeralpenlandschaft‘ zu der ‚wirklichen Landschaft‘, wie das ‚Berneroberländer-Haus‘ zu dem Häuschen, auf dessen Wand es gemalt ist, das es in seiner Funktion als ‚Wandmalerei‘ oder gar als ‚erhabene Freske‘ schmückt und verziert? In ähnlicher Weise erfragt Derrida das Problem der parergonalen Berührung des Rahmens:

What would Kant have said about a frame which frames a painting representing a building surrounded by columns [...] in the form of the draped human figure [...] and which is set on an easel—the whole thing represented in another painting. („The Parergon“ 26)²⁰⁰

Sicher, die dilettantische Landschaftsmalerei auf einer Häuserwand ist nicht zu vergleichen mit den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle und eine Häuserwand ist auch keine Staffelei, aber Struktur und Problem sind dieselben. Der parergonale Rahmen ist gezweiteilt. Dort, wo die Häuserwand, mithin der Rahmen für die Landschaftsmalerei endet und die ‚wirkliche Landschaft‘ (als die ‚natürliche Lage‘ um das Landschaftsmalerei-Häuschen) anfängt, am „limit between the work and the absence of the work, it divides into two“ (Derrida, „The Parergon“ 27).

Anhand der parergonalen Struktur des Rahmens spitzt Derrida das Problem der Verortung, der bestimmbaren Grenze noch einmal zu: „The incomprehensibility of the border, at the border, appears not only at the inner limit [...] but also at its outer limit (ebd. 24).²⁰¹ Aufgrund seiner eigenen Dichte hat der parergonale Rahmen zwei ‚unsichtbare Grenzen‘, weswegen er sich nicht gegen seine beiden Hintergründe abheben kann, sondern in diesen aufgeht. Der parergonale Rahmen, so Derrida, ist „a

²⁰⁰ „Was hätte Kant zu einem Rahmen gesagt, der ein Gemälde einrahmt, das ein von Säulen umgebenes Gebäude darstellt [...], von Säulen in der Form bekleideter menschlicher Körper [...] wobei der Rahmen als ganzer auf der Staffelei eines Malers steht, der selbst durch ein andres Bild dargestellt ist“ (Derrida, *Malerei* 82).

²⁰¹ „Das Unbegreifliche des Randes [...] würde nicht allein an der inneren Grenze erscheinen, die zwischen dem Rahmen und dem Bild [...]. Sondern ebenso an der äußeren Grenze“ (ebd. 80).

form which has traditionally been determined not by distinguishing itself, but by disappearing, sinking in, obliterating itself, dissolving just as it expends its greatest energy” (ebd. 26).²⁰²

Der Effekt einer Mise-en-abyme, in der sich die parergonale Rahmung (ob von Säulen in Form bekleideter Menschen auf Gemälden oder Berner-Oberländer-Häuschen auf Zauberhäuschen) unendlich fortsetzt, ist in beiden Fällen der gleiche. Und damit auch die zentrale Frage der Berührung. Worum Derridas Parergon-Konzept als „detachment which is not easily detached“ und der Verweis des Spaziergängers auf die ‚gemalte Landschaft mitten in der wirklichen Landschaft‘ gleichermaßen kreisen, ist die Frage nach der Beschaffenheit der Berührung, mit der die Ränder des Parergons sich zur einen Seite hin abheben und zur anderen verwischen (ebd.78).

Der Spaziergang gibt eine erste Antwort auf die Frage nach der Berührung zwischen Wand- und Landschaftsmalerei, Rahmen und Gerahmten. Wo der Text die Berührung zwischen ‚gemalter Landschaft‘ und ‚wirklicher Landschaft‘ als ‚kapriziös‘ und ‚pikant‘ bezeichnet, also als launenhaft, eigenwillig und leicht anstößig, kündigt sich das Skandalös bereits an.

5.2.2.3. Parergonales Erzählen

Die skandalöse Berührung des Parergons blitzt nicht nur auf der inhaltlichen oder typographischen Ebene auf, sondern macht sich auch poetologisch geltend. Dort, wo sich *Der Spaziergang* und der in ihm vollzogene Spaziergang überlappend berühren,

²⁰² Das Parergon ist „eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet“ (ebd. 82).

produziert der Text eine erste Rahmung in Form einer doppelten Invagination an seinen Rändern.²⁰³ Das Prosastück setzt nicht mit dem Spaziergang ein, sondern mit einer Ankündigung – der Ankündigung allerdings nicht des anstehenden, sondern eines bereits stattgefundenen Spaziergangs. Der performative Akt, mit dem der Text anhebt (,ich teile mit'), inszeniert nicht die Bewegung des Gehens, sondern stellt in einer fünf Zeilen andauernden Ausschmückung des Erzählanfangs das Erzählen selbst aus, konkreter noch, das Erzählen als Akt des Aufschubs.²⁰⁴ Während der Text *Spaziergang* im Modus des Aufschubs zugleich begonnen wie noch nicht begonnen hat, setzt der erzählte Spaziergang erst kurze Zeit später ein. Ähnlich gestaltet sich auch das Ende des Textes, wenn das Spaziergänger/Verfasser-Ich das Ende des Spaziergangs nicht nur ankündigt, sondern performativ vollzieht und zugleich über drei weitere Seiten aufschiebt. So endet der Text doppelt oder – liest man den Aufschub strukturell – gar nicht. Das Erzählte erscheint hier gleichermaßen gerahmt wie rahmenlos. Dort, wo sich Spaziergang und *Spaziergang* berühren, wo sich das Erzählen in die Erzählung einstülpt, entstehen durch Invagination die Ränder einer Rahmung. Das Prinzip der Invagination stülpt die Textränder auf eine Weise ineinander, dass sich nicht nur nicht entscheiden lässt, wo sich Anfang und Ende verorten lassen, sondern auch nicht, wo genau der

²⁰³ Invagination meint hier, ganz im Sinne von Derrida, eine Form der Selbstbezüglichkeit von Texten, mit denen sie auf ihre Unabschließbarkeit verweisen, dadurch, dass sie ‚Taschen‘ oder ‚Einstülpung an den Text-Rändern‘ produzieren. Auf diese Weise verwischen, unterlaufen oder durchkreuzen Texte nachträglich ihre Markierungen von Anfang und Ende. In „The Law of Genre“ schreibt Derrida: „Suddenly, this upper or initial boundary, which is commonly called the first line of a book, is forming a pocket inside the corpus. It is taking the form of an invagination through which the trait of the first line, the borderline, splits while remaining the same and traverses yet also bounds the corpus“ (70). Dass *Der Spaziergang* solche Invaginationen – an den Orten die seinen Anfang der sein Ende zu markieren behaupten – vollzieht, ist m.E. bisher lediglich auch von Elmar Locher (2001) bemerkt worden. Angedeutet, wenngleich weder ausgeführt noch theoretisch akzentuiert findet sich eine ähnliche Beobachtung auch bei Angelika Wellmann, wo sie für sämtliche Spaziergängertexte Walsers die Verwischung von Anfang und Ende sieht: „Walsersche Spaziergängertexte [...] setzen mit dem Anfang eines jeden Spaziergangs ein, und zwar mit dessen Ausgang“ (*Der Spaziergang* 181).

²⁰⁴ Zum Aufschub als wesentliches Charakteristikum von Walsers Schreiben der Moderne vgl. exemplarisch Marianne Schuller (2015), Frederick (2012), Niehaus (2007) und jüngst Jens Hobus (2011).

Rahmen anfängt, wo die Grenze zwischen *Spaziergang* und Spaziergang, zwischen Erzählen und Erzähltem verläuft. Elmar Locher hat diese invaginativen Schleifen an den Text-Rändern treffend beschrieben: „Der Leser ist dem Text schon am äußeren Rand, den der Titel markiert, in die Falle gegangen. [...] Und als ob sich der Text nicht satt schreiben könnte an Fallen, zitiert sich der Text selbst, sein äußerer Rand stülpt sich ein“ („Ausgestellte Haltungen“ 212). Und tatsächlich hört der Text nicht auf, sich in die Falle zu gehen. Das parergonale Prinzip zeigt sich nicht nur an den Text-Rändern, wo es jede Innen/Außen-Opposition unterläuft, sondern im gesamten Text, wo es in viel entscheidenderer Weise den Gegensatz von ‚Eigentlichem‘ und ‚Nebensächlichem‘ und damit die Frage nach der ‚Unterbrechung‘ der vermeintlichen Handlungspartien durch die reflexiven Passagen betrifft.

Eine zweite Art der parergonalen Rahmung bringt der Text dort hervor, wo er fortwährend Überflüsse in Form von Zusätzen, Ergänzungen und Einschüben produziert. Wenn der Besitzer der Buchhandlung auf die Frage des Spaziergängers, ob das ihm präsentierte Buch denn auch wirklich gut sei, diesem entgegnet „Was für eine gänzlich überflüssige und unstatthafte Frage!“, dann artikuliert sich hier mehr als nur die Empörung des Buchhändlers (SG 11). Der Überfluss spielt nicht nur dort eine Rolle, wo der Spaziergänger überflüssige Fragen stellt, seinen „in Hülle und Fülle“ vorhandenen Appetit bemerkt oder wo er die unüberschaubar auf ihn einströmenden „Alltäglichkeiten“ in endlosen Aufzählungen aneinanderreihet (ebd. 27, 69). Er macht sich auch poetologisch geltend, wo er sich als Einschub mit dem Erzählen verschränkt.

So richtet sich bereits nach wenigen Seiten ein neutrales ‚man‘ an den Verfasser und unterbricht scheinbar den Erzählfluss: „*Im übrigen* bittet man den Verfasser sehr

ergeben, sich vor tatsächlich überflüssigen Spötteleien und Föppeleien zu hüten“ (ebd. 9f., Hervorhebung von mir, A.K.) Zielt diese Ermahnung inhaltlich auf das Unterlassen von respektive auf die Obacht vor überflüssigen Bemerkungen, unterläuft sie in ihrem Vollzug gerade diese Forderung. Denn die Forderung auf den Verzicht von Überflüssigem ist selbst schon zu viel, was durch das ‚im übrigen‘ markiert ist. Das, was ausgeschlossen werden soll, ist zugleich die Weise, in der sich diese Forderung artikuliert. Der Einschub (‚im übrigen‘), mit dem alles Überflüssige „ein für allemal“ aus der Erzählung verbannt werden soll, ist zugleich selbst schon Überfluss/Rest (‚das Übrige‘/‚das übrig Gebliebene‘) (ebd. 10).²⁰⁵

Auf ähnliche Weise unterbricht sich der Text – diesmal durch ein Erzähl-Ich, das auf sich selbst verweist, statt eines ‚man‘, das sich an den Verfasser richtet – kurze Zeit später mit den Worten: „Ich werde mich *übrigens* sogleich in punkto herrenhaften Auftretens und hochherrschaftlichen Gebarens [...] selber beim Ohr nehmen (ebd. 17, Hervorhebung von mir, A.K.) Auch diese zweite Ermahnung kreist um den Überfluss, leitet sie sich doch aus der Empörung des Spaziergänger-Ichs über die vielerorts zu beobachtende ‚Abscheulichkeit der Großtuerei und Prahlerei‘ ab: „Zum Teufel mit der miserablen Sucht, *mehr* zu scheinen, als was man ist“ (ebd., Hervorhebung von mir, A.K.)

Mit jedem Einschub produziert der Text einen Überfluss, ein Zuviel, einen Rest. Dieser unterhält ein spezifisches Verhältnis zu dem, von dem er sich als Rest zwar absetzt, zu dem er aber dennoch irgendwie gehört, an das er sich auf eigentümliche Weise anfügt. So stoppt das Erzähl-/Spaziergänger-Ich etwa gleich nach dem ersten

²⁰⁵ Die Phrase ‚im Übrigen‘ reflektiert implizit auf den Erzählmodus des ‚vorbei‘, bedenkt man ihre synonymen Formulierungen ‚en passant‘ oder ‚im vorbei-Gehen‘.

Satz, weil es noch „beifügen könnte [...], daß [ihm] im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah“ und wenig später erneut, weil es im Gespräch mit einer vermeintlichen Schauspielerin noch „beifügen“ muss, dass diese nicht nur „ein so gefälliges, nettes,“ sondern auch ein „so interessantes Aussehen“ hat (ebd. 7, 22).

Die Einschübe, durch die der Erzählvorgang (vermeintlich) unterbrochen wird, dienen offenbar dazu, dem eigentlichen Erzählen einen Zusatz anzufügen. Dieser Zusatz erscheint in der Form des Parergons. Kurz nach Erzählbeginn findet sich folgender Einschub:

Anfügen will und kann und darf ich hoffentlich (da mir im Augenblick Neues und Gescheites nicht einfällt), daß ich eine höfliche, reizende Einladung von Frau Aebi in der Tasche mittrug. Die Einladekarte forderte mich ergebenst auf und ermunterte mich, Punkt halb ein Uhr jedenfalls zum bescheidenen Mittagessen erscheinen zu wollen. Ich nahm mir fest vor, der Aufforderung zu gehorchen und bei der fraglichen schätzenswerten Person zur angegebenen Zeit prompt aufzutauchen. (SG 15)²⁰⁶

Der durch die Phrase ‚anfügen will ich‘ markierte Einschub formt einen doppelten parergonalen Rahmen. Die Passage stülpt sich in den, wenn man so will, ‚Haupt‘-Text ein und verhält sich zu diesem dabei weder intrinsisch noch absolut extrinsisch. Denn als das, was noch anzufügen ist, gehört es nicht notwendig zum (hauptsächlichen) Erzählgeschehen und dennoch steht es zu diesem in so engem Kontakt, dass es nicht einfach weggelassen werden kann. Innen und Außen vermischen sich aber nicht einfach nur, sondern falten sich derart ineinander, dass die Grenze zwischen Text/Werk/Ergon

²⁰⁶ Ein intratextueller Reflex auf ein solches vermeintliches Füllmoment, in welchem das Erzähl-Ich den vermeintlichen Mangel an ‚Neuem und Gescheitem‘ erzählend ausstellt, findet sich im *Räuber*-Roman, wo es heißt: „Wir sagen das nur, weil uns im Moment nichts Erhebliches einfällt. Eine Feder redet lieber etwas Unstatthaftes, als daß sie auch nur einen Moment lang ausruht“ (Walser, *Der Räuber* 64). Hier zeigt sich nicht nur das Bemühen den ‚Schreibprozess in Gang zu halten‘, sondern die Formulierung ‚nichts Erhebliches‘ liest sich, analog zu ‚Neues und Gescheites‘, als poetologischer Verweis auf das Problem von Haupt- und Nebensache (Albes 317).

und Zusatz/Beiwerk/Parergon verunsichert wird. Es lässt sich nicht ausmachen, wo sich Haupt- und Nebensache berühren. Das, was hier scheinbar von Außen als Zusätzliches hinzukommt, nämlich die nebensächliche Erwähnung einer Einladung zum Mittagessen bei Frau Aebi, unterhält eine strukturelle Beziehung zu dem, was im ‚Haupt-‘Text fehlt, also zu jenem Mangel im Erzähl(t)en, der das Anfügen dieser zusätzlichen Information erfordert. Mehr noch, eine zweite Einstülpung produziert einen weiteren Rahmen und verdeutlicht zugleich den Zweck dieser ganzen Passage. Die Parenthese ‚da mir im Augenblick Neues und Gescheites nicht einfällt‘ ist eine Rechtfertigung, die sich nicht nur auf den Einschub, sondern auf das gesamte Erzählvorhaben bezieht. Denn die Erklärung, dass die zusätzliche Information der Einladung zum Mittagessen notwendig ist, weil es an ‚Neuem und Gescheitem‘ fehlt, liefert das Erklärungsmodell für sämtliche Einschübe, Anfügungen und Zusätze, die der Text produzieren muss, um den Erzählmangel auszugleichen. Zugleich ist diese Struktur das Material, aus dem das Prosastück *Der Spaziergang* besteht. Die Rechtfertigung in der Parenthese vollzieht sich in Form des Parergons, hat sie doch ihren Ort sowohl innerhalb wie außerhalb oder umgekehrt weder innerhalb noch außerhalb einer Passage, die selbst parergonal ist. Die doppelte Rahmung zeigt rahmend an, woran es dem Text offenbar mangelt: am Erzählinhalt selbst.

Walsers Erzählen ohne Erzählgegenstand hat die Forschung jüngst umfangreicher untersucht.²⁰⁷ In seiner Studie *Narratives Unsettled* (2012) zeigt Samuel Frederick, dass Walsers narrative Umwege, Einschübe, Abweichungen und Digressionen konstitutiv für dessen modernes Erzählen sind. Frederick charakterisiert

²⁰⁷ Freilich hat bereits Oskar Loerke ein solches gegenstandsloses Erzählen erkannt. In seiner Rezension zu *Poetenleben* aus dem Jahr 1918 schreibt er: „Robert Walser [...] erfand gleichsam das Erzählen an sich, ohne Gegenstand“ (zitiert nach Kerr Bd.1, 125).

Walters Prosa entsprechend als „multicentered, and thus ultimately plotless, narratives“ (*Unsettled* 60).²⁰⁸ Walters Erzählen, so Frederick, folgt weder einer Handlung noch produziert es eine solche im konventionellen Sinne. Stattdessen setzt es sich rhizomhaft über die Proliferation von Abweichungen fort. Abweichend operiert dieses Erzählen aber Frederick zufolge nicht (nur), weil es von erzähl- und gattungstheoretischen Konventionen abweicht, sondern weil die Abweichung *von sich selbst* zum bestimmenden Erzählprinzip in Walters Prosa wird. Frederick betont:

Plot is not the governing principle of these narratives. Digression is. But that does not mean that one system has merely replaced another, that a principle of deviation has eclipsed a principle of teleological order. Digression [...] is a principle against itself as a principle (*Unsettled* 61).

Das Entscheidende an Fredericks Konzept der Abweichung besteht darin, dass sie nicht Abweichung von einem außerhalb situierten Schema, sondern immer Abweichung der Abweichung ist. Das richtungslose Wuchern von Abweichungen fasst Frederick in der Formel der ‚reinen Deviation: „Walser’s [narratives] are truly plotless works, narratives that help us to see how digression can be a ‘pure deviation’” (*Unsettled* 61).

Obwohl Frederick in seiner Argumentation für ein Erzählprinzip der ‚reinen Deviation‘ weiter geht als andere, die in ihr eine „rhetorische Figur der Abweichung, Abschweifung vom »eigentlichen« Thema, in einem Nebenthema, das [...] zum Hauptthema wird“ sehen, verweist er nicht auf die erzähltechnische Konsequenz dieses Erzählprinzips (Scheffler 302). Die Wirkung der Rechtfertigung in dem Beispiel des doppelten

²⁰⁸ Mit der Beobachtung von Walters digressivem Schreibverfahren ist Frederick nicht allein. Im Gegenteil, dass Walser der „Meister der narrativen Abschweifung“ ist, ist keine neue Erkenntnis der Forschung (Hummel 41). So hat zum Beispiel schon Susanne Andres (1997) Walters ‚digressives Schreiben‘ herausgestellt und mit der Figur der Arabeske in Zusammenhang gebracht und Gisi betonte jüngst noch einmal, dass der „digressive[-] und selbstreflexive[-] Charakter“ vor allem der späten Texte Walters Modernität ausmache (*Das Schweigen des Schriftstellers* 236). Frederick widmet diesem Verfahren allerdings nicht nur eine ganze Studie, sondern radikalisiert es auch zu einem Erzählen ohne *plot*, was beinahe ein narratologisches Skandalon darstellt.

Einschubs besteht nämlich bezeichnenderweise gerade nicht einfach nur darin, dass sie den Mangel an oder das Fehlen von Handlung anzeigt, so als bestünde die Besonderheit des Erzählens allein in seiner Handlungslosigkeit. Die Einschübe markieren Walsers Erzählen nicht nur als rein ‚deviant‘, sondern sie operieren in einer parergonalen Logik, insofern sie den Erzählmangel nicht einfach nur anzeigen, sondern diesen Mangel in einer skandalösen Geste gerade erst produzieren.

Inwiefern das Verfahren der parergonalen Rahmenteknik eine skandalöse Berührung hervorbringt, zeigt sich besonders deutlich an einer Szene, die unmittelbar auf die ‚kapriziös, pikante‘ W/Landschaftsmalerei folgt. Als Einschub ist sie nicht nur aufgrund ihrer Absatzstruktur erkennbar, sondern auch anhand des syntaktischen Überflusses, mit dem sie einsetzt:

Falls ich nicht krank, sondern gesund und munter bin, was ich hoffe und woran ich nicht zweifeln will, kam ich, indem ich behaglich weiterging, vor ein ländliches Friseurgeschäft, mit dessen Inhalt und Inhaber ich mich jedoch, wie mir scheint, nicht Grund habe abzugeben, da ich der Meinung bin, daß es noch nicht dringend nötig ist, mir das Haar schneiden zu lassen, was ja vielleicht ganz hübsch und spaßhaft wäre. (SG 59)

Der Überfluss, schon allein anhand der Länge des Satzes nicht zu übersehen, entsteht zum einen über das kausallogische Vorbeiziehen von Haupt- und Nebensatz, mit dem die Szene bereits in ihrem Auftakt Verwirrung stiftet.²⁰⁹ Zum anderen produziert diese Eingangspassage aber auch einen semantischen Überschuss durch Kombination. Was als Aneinanderreihung von Redundanzen anmutet, erweist sich als eine endlos wuchernde Struktur der Auslegung, die auf dem Prinzip des Kommentars basiert. In Walsers

²⁰⁹ Die Konjunktion ‚falls‘ verfehlt hier ihren kausallogischen Sinn, denn das Spaziergänger-Ich hat die Tätigkeit des ‚vor ein Friseurgeschäft Kommens‘ bereits vollzogen und stellt ihr Gelingen dennoch unter die Bedingung einer intakten Gesundheit. Darauf verweist auch Frederick, allerdings unter der Annahme, es läge so etwas wie eine ‚eigentliche‘ Erzählung vor: „Walser further loosens plot’s grip on his narrative by weakening the causal links that typically organize a sequence of events“ (*Unsettled* 45).

‚wucherndem Schreiben‘ liest sich jede Äußerung nicht einfach als leicht verschobene Wiederholung der vorhergehenden Aussage, sondern als Kommentar auf diese Äußerung, der seinerseits einen weiteren Kommentar hervorruft (Groddeck, „Vom Walde“ 75). Mit der Versicherung, dass es an seiner Gesundheit ‚nicht zweifeln will‘ wiederholt das Spaziergänger-Ich nicht einfach nur seine Hoffnung auf Gesundheit, sondern es kommentiert diese Hoffnung, die ihrerseits ein Kommentar auf den Eingangskommentar ‚[f]alls ich nicht krank bin‘ ist. Paradoxerweise artikuliert sich in und durch diese kommentarartige Auslegungsstruktur gerade jener Zweifel an der Gesundheit des Spaziergänger-Ichs, der ausgeschlossen werden sollte. Jeder neue Kommentar eröffnet einen neuen semantischen Raum, der seinerseits eines Kommentars bedarf. Auf diese Weise faltet sich der Text gleichermaßen nach innen wie nach außen ein – nach innen über eine voranschreitende Auslegung schier endloser semantischer Kombinationen und nach außen über die wuchernde Textproduktion.²¹⁰ Der mit und durch den Einschub sich abzeichnende Rahmen ist von Beginn an eingestülpt, gefaltet, geteilt. Seine parergonale Struktur kündigt sich bereits hier durch ein „Fehlen von Ort“²¹¹ an (Dünkelsbühler 33). Das Spaziergänger-Ich fährt mit seinem digressiven Spazieren/Erzählen fort und produziert dabei immer weitere Einschübe:

Ferner kam ich an einer Schusterwerkstatt vorbei [...]. Schaute ich nicht auch im Vorbeigehen in ein Schulhaus und in eine freundliche Schulstube hinein, wo gerade die gestrenge Schullehrerin examinierte und kommandierte? Bei dieser Gelegenheit *sei darauf hingewiesen*, wie sehr der Spaziergänger im Flug und Nuh wünschte, wieder ein Kind [...] sein zu dürfen, wieder zur Schule gehen

²¹⁰ Besonders imposant ist dieses Verfahren an anderen Stellen im Text, etwa dort wo die wuchernde Schrift auf der Kostgänger-Tafel den Rahmen dieses Mediums eigentlich sprengt.

²¹¹ In ihrem Projekt, das die parergonale Rahmenlogik als Übersetzung liest, formuliert Dünkelsbühler das Problem der Grenze in Anlehnung an Derrida wie folgt: „Das Fehlen des Ortes der Grenze wird durch die Konstruktion eines Rahmens *supplementiert* - was dieses Supplement als Paradox eines nicht ersetzenden Ersatzes zu verstehen aufgeben wird“ (Dünkelsbühler 33). Das Wesenhafte am Parergon besteht laut Dünkelsbühler gerade in dessen ‚supplementierender Prozesshaftigkeit‘, m.a.W. in dem, was etwas (nicht) ersetzt, dessen scheinbares Ersetzen erst in diesem Prozess notwendig wird.

und eine wohlverdiente Tracht Hiebe zur Strafe für begangene Unartigkeiten und Untaten einern und in Empfang nehmen zu können. Da wir von Prügel reden, *sei gerade noch erwähnt und beigeflochten*, wir seien der Meinung, daß ein Landmann ehrlich und tüchtig durchgeprügelt zu werden verdiente, der nicht zaudert, den Schmuck der Landschaft und die Schönheit seines eigenen Heimwesens, nämlich seinen hohen, alten Nußbaum umzuhauen, um schnödes [...] Geld damit zu erhandeln. Ich kam nämlich an einem bildhübschen Bauernhaus mit hohem, herrlich-mächtigem Nußbaum vorbei; da stieg mir der Prügel- und Handelsgedanke auf. (SG 59f., Hervorhebungen von mir, A.K.)

Das Hauptaugenmerk dieser Episode scheint weniger auf der Darstellung von den verschiedenen Stationen des Spaziergangs denn auf einer Reihe von Erinnerungen, Reflexionen und Assoziationen zu liegen, die das Vorbeikommen an selbigen freisetzt. So geht es Frederick zufolge denn auch hier nicht um die Beschreibung der Orte, die das Spaziergänger-Ich passiert, sondern um die ‚transmission‘ „[of] the narrator’s affective responses to them [the places] as he passes them“ (*Unsettled* 48). Mit dieser Erzählweise einer Reflexion des Marginalen macht Walser, so Frederick, „the quotidian world palpable as *that which* is always already elusive and ephemeral“ (ebd.) So flüchtig die Welt auch sein mag, die Walser laut Frederick durch sein Erzählen zu fassen versucht, sie ist schon da und zwar mitsamt den Orten, die das Spaziergänger-Ich passiert (hierin ähnelt Fredericks Argumentation derjenigen Neumeyers). So implizit und reflektierend das Erzähl-Ich im *Spaziergang* auch von der Flüchtigkeit der Welt zu berichten mag, Fredericks Lektüre zufolge ist diese Welt dem Erzählen vorgängig.²¹² Das Skandalöse an Walsers parergonaler Rahmentchnik liegt aber gerade darin, dass diese Welt, auf die sich das digressive Erzählverfahren bezieht, erst im Prozess des Erzählens hervorgebracht wird. Mehr noch, nicht nur das, wovon erzählt wird, sondern das vermeintlich ‚Eigentliche‘ des Erzählens (wenngleich eines ohne Gegenstand) erweist

²¹² Frederick spricht sogar von ‚zugrundeliegender Realität‘ (*Unsettled* 47).

sich als Illusion. Die obige Szene produziert mehrere ineinandergeschobene Rahmen. Ein neuer Rahmen zeichnet sich immer dort ab, wo das Spaziergänger-Ich sein Erzählen ergänzen muss, indem es abwechselnd noch auf etwas ‚hinweisen, etwas zu ‚erwähnen oder etwas ‚beizuflechten‘ hat. Die Rahmen sind nicht rein additiv, sondern ‚textkonstitutiv‘ für das Erzählen (Locher, ‚Rahmungen bei Robert Walser‘ 174). Nun ist das Verhältnis zwischen dem, was beizuflechten ist und dem, woran beizuflechten ist, aber gerade nicht derart, dass sich eindeutig sagen ließe, wo die Grenze verläuft. Vielmehr entpuppt sich das, woran noch beizuflechten ist, jene Erzähl-Welt, in der das Erzähl-Ich spaziert und auf die es sich reflektierend bezieht, als Effekt der Rahmenteknik. Erzähltechnisch gewendet heißt dies, dass das, wovon hier erzählt wird (*ergon*), woran das Spaziergänger-Ich seine Erinnerungen und Reflexionen entwickelt, das Produkt eben der Einschübe (*parergon*) ist.

Aus dem Vorbeikommen an dem Schulhaus, und genauer noch aus dem Hineinschauen in die Schulstube, entfaltet sich die gesamte Episode. Es ist die Referenz, aus der die folgende Zusatzinformation ihre Rechtfertigung zieht. Die Erwähnung des Schulhauses stellt ‚die Gelegenheit‘ dar, um an dieser Stelle einen Zusatz zu platzieren, der das Erzählen ergänzen, unterstützen, bereichern soll. Wie sehr diese Konstruktion lediglich eine Krücke darstellt, indiziert bereits die Frageform. Das Vorbeikommen an Schulhaus und Schulstube ist kein Fakt der erzählten Welt, sondern eine Frage. Sie ist an dieser Stelle ‚als Gelegenheit‘ installiert, um die scheinbare Nebeninformation zu rechtfertigen.

Diese ist es dann auch, nicht der (scheinbar) ‚eigentliche‘ Text, die zur Referenz für den nächsten Rahmen wird. Das, was im nächsten Schritt ‚noch erwähnt und

beigeflochten' werden muss, zieht seine Rechtfertigung aus der Tatsache, dass ‚wir gerade von Prügel reden‘. Genaugenommen ‚reden wir‘ aber nicht von Prügel, sondern von dem ‚Vorbeigehen an einem Schulhaus‘. Das, was eben noch als zusätzliche Information, als ‚Beiwerk‘ galt, wird zum ‚Werk‘, an das sich eine weitere Zusatzinformation zum Zwecke der Ergänzung anfügt, m.a.W. das, woran ‚beigeflochten‘ wird, ist das, was eben selbst noch ‚Beiwerk‘ war und was sich (nachträglich) als Produkt dieses Nebengeschäftes erweist. Dieses Verhältnis von Werk und Beiwerk radikalisiert sich mit der nächsten Einstülpung abermals. Die eigentlich zusätzliche Information, dass jeder ‚Landmann‘ verprügelt werden müsste, falls er seinen Nussbaum fällte, stülpt sich ein, wird Inneres. Galt die Prügel als Strafe für unartige Schulkinder anfangs als Referenz für die Ergänzung der Nussbaumepisode, wird diese Nussbaumepisode, als Zusatz, als Parergon, in einer weiteren Schleife plötzlich zur Referenz und Rechtfertigung für denselben ‚Prügelgedanken‘ (‚ich kam nämlich an einem Nußbaum vorbei‘), der die Nussbaumepisode gerade noch erst hervorgebracht hatte.²¹³ Wieder stülpt sich das scheinbar Nebensächliche in das vermeintlich ‚Eigentliche‘ des Erzählens ein, was nicht nur „unklar werden lässt, was hier das ‚Eigentliche‘ ist (Willer 285), sondern dass das ‚Machwerk oder Buch‘, der

²¹³ Auch Frederick stolpert über diese Beobachtung, verbucht sie aber bemerkenswerterweise als ‚Ausnahme‘ ohne weiter darauf zu verweisen, dass diese Ausnahme seine eigene Lektüre postwendend hinterfragt. Er schreibt: „The school triggers thoughts of his childhood and the punishments [...], which [...] link up with the large nut tree and the punishment that the narrator thinks should come to anyone who would dare cut it down for profit. *Except* that by this point it appears that the string of associations [...] has somehow determined where the narrator finds himself on his walk, not the other way around“ (*Unsettled* 47, Hervorhebung von mir, A.K.). Die Erklärung für diese Ausnahme leitet Frederick aus der Logik seiner Lektüre ab, indem er argumentiert: „This reversal results in part from the fact that the narrator spends almost no time describing the places on his walk, whereas he reflects at length on only marginally related matters“ (ebd.) Frederick scheint hinter sein eigenes Projekt zurückzufallen, denn interessanterweise vollzieht er mit dieser Marginalisierung als Ausnahme gerade jene Ausgrenzungspraxis, gegen die seine Lektüre anzugehen behauptet. Gerade jene scheinbare Ausnahme, die hier in einer kurzen Notiz an den Rand gedrängt wird, ist Teil meiner Argumentation, dass nämlich die Spaziergänger-Welt nicht bereits vor dem Erzählen existiert, auch nicht als wie auch immer flüchtige, sondern sich im Darstellungsmodus des Flüchtigen herstellt.

Effekt desjenigen Verfahrens ist, der den Mangel ‚im Innern‘ durch zusätzliche Informationen scheinbar lediglich ergänzen soll (SG 27). Der Mangel des Werks/das mangelhafte Werk ist Effekt des Beiwerks. Er ist nicht das, was dem Text ‚innen‘ anhaftet und das im Außen ergänzt werden muss, sondern das, was durch die parergonale Logik überhaupt erst hergestellt wird.²¹⁴ Der Mangel, zu dem sich das Parergon scheinbar wie ein bloßer Zusatz verhält, „cannot be determined, localized, situated, halted inside or outside before the framing“ und ist doch „both produced by and production of the frame“ (Derrida, „The Parergon“ 33). Das bedeutet, dass gerade dasjenige, woran es Walsers Erzählen zu fehlen scheint, namentlich ‚Neuem und Gescheitem‘, das Produkt gerade desjenigen Verfahrens ist, das diesen Mangel zu rahmen und in dieser Rahmung zu ergänzen vorgibt.

²¹⁴ Die Bezugnahme auf den Werkbegriff stellt hier kein ein Plädoyer für das Werkkonzept dar. Wie die jüngere Walser-Forschung überzeugend herausgearbeitet hat, verabschiedet Walsers Schreiben das Werkkonzept und setzt an dessen Stelle ästhetische Produktionsformen der kleinen Form, wie das Feuilleton oder das Prosastück, deren dominantestes Verfahren, wie etwa Michael Niehaus herausgestellt hat, die Fortsetzung über ‚Schnitte‘ ist. Für jeden Walser-Text gilt daher, so argumentiert Niehaus in konkretem Bezug auf das Ich-Buch, dass er „an sich kein Werk“ ist, weil er niemals abschließbar ist. Das ‚Ich-Buch‘ „konstituiert sich durch Schnitte, und jedes Prosastück fügt ihm einen Schnitt hinzu. Es ist ohne Reihenfolge, ohne Anfang, ohne Ende und ohne Mitte. [...] Das ‚Ich‘ verweist [...] auf ein Jenseits des Textes und darum auf eine Vielzahl von Texten, die mit demselben Namen signiert sind. Es ist in allen Texten *derselbe*, der spricht. Die Vielzahl der Texte konstituiert scheinbar das *Werk* des Autors als Korrelat der Autorfunktion. Die Paradoxie dieser Autorschaft besteht also darin, daß sie sich in einem *Gesamtwerk* verwirklicht, das sich nicht aus einzelnen Werken zusammensetzt. Denn Walsers „Gesamtwerk ist nicht nur verstreut, es ist *in sich* verstreut“ (Niehaus, *Ich, die Literatur, ich spreche ...* 293, 287). Niehaus entwickelt das Besondere am Prosastück über den Bezug des Stückhaften zum Werk/haften: „Mit einer Zuschreibung als Prosastück wird einem Text ein bestimmter Status verliehen. Dieser Status impliziert [...], dass ein Prosastück zwar etwas Eigenes darstellt [...], dass es sich bei ihm aber nicht um ein Werk handelt“ („Das Prosastück als Idee“ 174). Erst in der Reaktivierung des Werk-Begriffs kann Niehaus die Besonderheiten des Prosastücks herausstellen, indem er es in Bezug zum Konzept der ‚Umgebung‘ neu perspektiviert: „Das Prosastück setzt die Kategorie des Werkes voraus, insofern es sich vom Werk unterscheidet, als etwas, das nicht als für sich selbst stehend aufzufassen ist, sondern seinen Platz und seinen Ort in einer Umgebung beansprucht“ (ebd.) Nach Niehaus konstituiert sich das Prosastück durch und in seine/r Beziehung zu einer Umgebung als Stück. Mit dem Verweis auf die ‚Umgebung‘ ist die Frage nach der Rahmung/Berührung angesprochen. Insofern das Prosastück auf eine Umgebung bezogen bleibt und dieser Bezug sich seinerseits aus der Spannung/Beziehung mit dem Werk-Begriff generiert, klingt die Frage nach der Berührung oder der Grenze an. Analog zu Niehaus’ Diskussion des Stückhaften in (berührender) Beziehung zum Werkhaften bleibt auch die vorliegende Analyse stets auf das Spannungsverhältnis zwischen Eigentlichem und Nebensächlichem, zwischen Werk und Beiwerk bezogen, um den skandalösen Effekt der Rahmenteknik deutlich machen.

Die Rahmentchnik in Walsers Prosastück ist skandalös insofern, als sich der vermeintliche Erzählmangel dieses als Effekt desjenigen Verfahrens zeitigt, das vorgibt, ja sich sogar dadurch legitimiert, diesen Mangel auszugleichen. Der Effekt des parergonalen Rahmens ist also der, dass das, was es zu Rahmen gilt, das, woran an- und beizufügen notwendig ist, durch das An- und Beifügen gerade erst produziert wird, m.a.W. das Beiwerk produziert das (mangelhafte) Werk, insofern es sich an etwas anfügt, das erst durch das Anfügen entsteht. Das Erzählen im *Spaziergang* setzt sich über die Wucherung des Beiwerks fort, aber gerade nicht, um dadurch eine „Annäherung an das eigentlich zu Sagende“ zu ermöglichen, sondern als das, was dieses ‚Eigentliche‘ als Effekt dieser Bewegung ausweist (Hobus 87).²¹⁵

Diese Berührung, die zugleich nicht berührt, ist skandalös, ganz im Sinne Blanchots, weil sie sich in der selben Bewegung entzieht und zugleich fesselt, weil sie m.a.W. einen Anstoß des Textes mit sich selbst provoziert, worin sich ‚Eigentliches‘ und ‚Uneigentliches‘ über eine endlos wuchernde Rahmentchnik fortwährend verfehlen. Denn jeder weitere parergonale Rahmen, produziert durch jede Ergänzung, jeden Zusatz, jeden Einschub, fügt etwas an das vorhergehende Parergon an. Walsers Prosastück wuchert über die Invaginationen immer neuer parergonaler Rahmen endlos vor sich hin. Dabei pflöpft sich nicht nur Abweichung auf Abweichung im Sinne einer ‚pure deviation, sondern Parergon auf Parergon und das schließt die immer schon geteilte

²¹⁵ Obwohl Jens Hobus in seiner Studie *Poetik der Umschreibung* (2011) grundsätzlich argumentiert, dass Walsers umschreibende Poetik in einer ‚endlosen Textbewegung‘ ein „Abweichen von einem Zentrum“ oder noch konkreter ein dezidiertes „Herumschreiben um [ein] Zentrum“ ist, dass selbst „nur noch virtuell gedacht werden und niemals mehr konkret erscheinen kann,“ scheint er sich doch implizit selbst zu widersprechen (86, 87). Denn er kommt zu dem Schluss, dass „Aufschub und Abweichung [...] als zentrale Verfahren der Poetik der Umschreibung“ dazu verhelfen, im „Umkreisen der Leerstelle eine Annäherung an das eigentlich zu Sagende zu ermöglichen und das zu Repräsentierende, das eigentlich aufgeschoben bliebe, doch zu benennen und zu beschreiben“ (92). Einen solchen Versuch, das ‚Eigentliche‘ doch noch irgendwie zu (be)greifen, scheint das Erzählverfahren im *Spaziergang* doch aber gerade beharrlich in Frage zu stellen.

Grenze mit ein. Die parergonale Rahmentchnik produziert eine Grenze, an der Parergon und Ergon, Erzähltes und Ergänztes aneinanderstoßen und sich gerade darin verfehlen, notwendig aneinander vorbeizielend. Die Berührung zwischen ‚Haupt‘-Text und ‚Nebengeschäft‘ an der Grenze ohne Ort ist konstituiert durch die Verfehlung, was hier anstößt, tut dies im Modus der Verfehlung. In diesem Sinne wird sich die Berührung, das Anstoßen zwischen Parergon und Ergon selbst zum Anstoß, produziert der Text seine eigenen Stolpersteine.

Walters parergonale Rahmentchnik ist skandalös, weil das, worauf sich die Abweichung in ihrer skandalösen Wendung begründet, die Grenze, zu der sie sich in Beziehung setzt, gerade Effekt dieser Geste ist. Das, woran scheinbar angestoßen, was scheinbar berührt wird, ist Produkt dessen, was da berührt, ist also immer schon entzogen und zugleich *als* Entzogenes die Referenz der Berührung. Eine solche Berührung, die zugleich keine ist, oder besser, immer schon vorbei ist, ist skandalös im Sinne Blanchots, weil wir ihr nicht entkommen können und sie sich uns zugleich immer schon entzieht.

6. Schlussbetrachtungen

Ausgehend von der theoretischen Akzentuierung des Skandals als paradoxen Stolperstein ist es der vorliegenden Studie darum getan, das Verhältnis zwischen Literatur und Skandal in Hinblick auf den poetologischen Einsatz der Verfehlung als ‚Zug des Skandalösen‘ neu zu perspektivieren. Anhand von Erzähltexten Oskar Panizzas, Thomas Bernhards und Robert Walsers wurde das Skandalöse als Modus der Darstellung untersucht.

Vor dem Hintergrund eines sich im 20. Jahrhundert radikalierenden Skandal-Diskurses, in dem das Auftauchen immer neuer Literaturskandale mit einer immer differenzierteren Klassifikation von Skandalzuschreibungen des Typus ‚Skandaltext‘ Hand in Hand geht, fragt die vorliegende Studie nach neuen literarischen Produktionsformen, genauer noch, nach spezifischen Verfahren des Erzählens, die als skandalös zu bezeichnen wären. Zur Diskussion stand nicht, ob und inwiefern bestimmte Texte oder Autor*innen als skandalös gelten (oder von dieser Zuschreibung nachträglich zu rehabilitieren sind) oder auf welche Weise Texte/Autor*innen Skandale provozieren. Im Zentrum stand die Frage nach dem Gewinn und den Operationsweisen eines dezidierten skandalösen Erzählens. Zu diesem Zweck distanziert sich die vorliegende Analyse von der Konnotation des Skandals als moralische Verfehlung und richtet den Fokus auf die Verfehlung als strukturelle Dimension des Skandalösen.

Im Anschluss an poststrukturalistische und dekonstruktive Theorie-Ansätze wurde das genuin Skandalöse am Skandal herausgearbeitet. Anhand sorgfältiger Skandal-Leküren von René Girard, Michail Bachtin, Jacques Derrida und Shoshana Felman wurde das Skandalöse als eine paradoxe Stolper-Bewegung bestimmt, in der

sich das Stolpern nicht vom Anlass des Stolperns trennen lässt. Mit dem Ziel ein Konzept des skandalösen Erzählens zu entwickeln, standen die Einzelanalysen zu Panizza, Bernhard und Walser unter der Prämisse eines solchen Konzepts des Skandalösen, wenngleich es nicht als Folie auf die verschiedenen Erzähltexte angelegt wurde, sondern lediglich als Referenz galt, anhand derer das je spezifisch skandalöse Moment der literarischen Darstellungsmodi herausgearbeitet wurde. Entsprechend ist mit ‚skandalösem Erzählen‘ weder ein Erzählen vom Skandal noch eines beschrieben, das Skandale zu provozieren in der Lage ist. Skandalös zu erzählen heißt vielmehr in einer skandalösen Weise zu operieren, sich also in einer paradoxen Stolperbewegung zu erzählen und sich auf diese Weise beständig selbst in die Falle zu gehen.

Mit der Analyse eines skandalösen Erzählens reagiert die Studie auf aktuelle Tendenzen in der literaturwissenschaftlichen Skandalforschung. Hier gilt der Literaturskandal – als Schlüsselphänomen der deutschen und österreichischen Literaturlandschaft des 20. Jahrhunderts – als öffentliches Ärgernis, das Autor*innen durch eine Verfehlung etablierter Normen auslösen. Skandalös sind in dieser Perspektive entweder die spezifischen Äußerungen der Autor*innen, deren literarische Texte oder die Autor-Person im Ganzen („Skandalautor“). Der Literatur, besser, dem Literarischen, kommt dabei eine marginale Rolle zu, denn es stellt lediglich die Ursache für den Skandal dar. Der literaturwissenschaftlichen Skandalforschung ist es um die skandalöse Wirkung von Literatur getan und sie fokussiert dabei aktuell besonders intensiv das kritische Potential von Skandalen. Als bewusst provozierte und inszenierte Verfehlung von etablierten Normen erfährt der literarische Skandal eine Aufwertung als Mittel des Protestes, der Kritik und des Widerstandes gegen normative Grenzen,

Missstände und Zensur. Ein solches Verständnis vom Skandal als bewusst inszenierte Grenzverletzung, als Abweichung *von* Grenzen, bestätigt aber paradoxerweise diese Grenzen als Grenzen und verstärkt den normativ/nicht-normativ-Gegensatz, der eigentlich zu überwinden versucht wird. Denn jede Klassifizierung eines Textes als ‚Skandaltext‘, jede Zuschreibung als ‚Skandalautor*in‘, letztlich sogar jede Bestimmung eines Ereignisses *als* Skandal ist autoritativ, weil sie aus der Perspektive der Norm artikuliert wird. Die vorliegende Arbeit leistet hier einen profunden Beitrag, wo sie sich dem Ziel der Skandalforschung, über die paradoxe Struktur des Skandals Oppositionen in den Blick zu bekommen, aus der Perspektive einer Untersuchung literarischer Darstellungsverfahren nähert. Die Chance auf die Entfaltung des subversiven Potentials des Skandals liegt darin, Texte nicht daraufhin zu untersuchen, was sie zu oder über bestimmte Diskurse sagen, sondern *wie* sie sagen (erzählen), qua welcher genuin literarischer Techniken sie Diskurse kommentieren, hinterfragen und übersteigen. Das heißt, dass skandalöse Texte nicht deshalb subversiv sind, weil sie sich kritisch *auf* binär und hegemonial organisierte Diskursformationen beziehen und dadurch einen Skandal auslösen. Das subversive Potential der paradoxen Struktur des Skandals kommt vielmehr gerade dort zum Einsatz, wo Texte auf diese binären Konstellationen im Modus einen skandalösen Erzählens Bezug nehmen, m.a.W., wo die Weise/das Verfahren, mit der/dem solche Gegensätze inszeniert werden, selbst skandalös ist.

Auf welche Weise ein skandalöses Erzählen Dualismen unterwandert, Grenzen verschiebt, binäre oder hierarchische Konstellationen freilegt, oder, um es mit Roland Barthes zu sagen, Paradigmen außer Kraft setzt, hat sich in den einzelnen Analysen auf sehr unterschiedliche Weise gezeigt. In Oskar Panizzas unbekannter Erzählung *Ein*

scandalöser Fall betrifft das skandalöse Erzählen die medizinischen, sexualpathologischen und moral-theologischen Debatten um sexuelle Perversion, körperliche Fehl- und Missbildungen und deviantes Verhalten. Unter theoretischer Bezugnahme auf Derridas ‚Gesetz der Gattung‘ zeigt sich das skandalöse Erzählen bei Panizza daran, dass das Erzählen vom Skandal einer strukturellen Unmöglichkeit unterliegt und doch immer wieder vollzogen wird. Der poetologische Einsatz des skandalösen/hermaphroditischen Körpers verwirrt das Erzählen derart, dass jede Skandal-/Fall-Zuschreibung verfehlen muss. Zum anderen produziert der Text über die Verfehlung von Ankündigung und Zurückkommen einen erzähltechnischen Aufschub, unter dem es unmöglich wird den Skandal zu erzählen. So lässt sich nicht nur nicht entscheiden, worin der skandalöse Fall besteht, er lässt sich auch keiner Disziplinierungsinstitution (Kirche, Schule, Medizin) überführen.

Ausgehend von der Beobachtung, dass die Skandal-Erregung in einem eigentümlichen Verhältnis zur Erschöpfung steht, das nicht mehr über die Ursache-Wirkung-Logik greifbar wird, entwickelt das Kapitel zu Thomas Bernhard ein skandalöses Erzählen der Erschöpfung. Die Lektüre zu Bernhards Roman *Das Kalkwerk* bestimmt, unter theoretischer Bezugnahme auf Roland Barthes und Maurice Blanchot, das Paradox der Erschöpfung als Skandalon des Erzählens. Konkret arbeitet die *Kalkwerk*-Lektüre die Verschränkung von Bernhards Prosa der Erregung und dem erschöpfenden Erzählverfahren zum skandalösen Paradox einer unerschöpflichen Erschöpfung heraus. Skandalös ist das erschöpfende Erzählen darin, dass es sich, unermüdlich an sich selbst entzündend, selbst zur Falle wird. Einer solchen skandalösen Erzählbewegung geht die Analyse von Bernhards Erzählung *Gehen* genauer nach. Über

die Verschränkung von Erzählen und Gehen und unter theoretischem Rekurs auf Michel de Certeau wird der Erzähl-Gang des Textes als Fehl-Gehen konkretisiert, um schließlich zu zeigen, wie das Skandalon eines stotternd-stolpernden Erzählens die Grenze zwischen scheinbar vernünftiger und wahnsinniger Rede unterläuft.

Bei Robert Walsers zeigt sich das skandalöse Erzählen als Problem der Berührung direkt auf der Darstellungsebene. Anhand zweier Analysen des Bieler Prosastücks *Der Spaziergang* (1917) konnte gezeigt werden, wie die im ersten Teil des Kapitels besprochene ‚Ästhetik des Flüchtigen‘ einen skandalösen Reflex in Form eines Erzählens zeitigt, das als ‚vorbei‘ auf der Darstellungsebene erscheint. Eine erste Analyse illustriert, wie Walsers Verwendung der rhetorischen Figur des Zeugmas als Trope des Anstoßes im Sinne eines Ärgernisses operiert. Eine zweite Analyse widmet sich Walser skandalöser Rahmentchnik, die nach der paradoxen Logik des Paregons verfährt. Den diskursiven Gegensatz von kanonischer Literatur, Werkkonzept und gelungener Autorschaft einerseits sowie kleiner Literatur und verfehlter Autorschaft andererseits kommentierend, produziert Walsers skandalöse Rahmentchnik die Illusion eines/einer Werks/Hauptsache als paradoxen Effekt eines Beiwerks/Nebensächlichen.

Indem sie die ästhetischen und poetologischen Implikationen eines skandalösen Erzählens in literarischen Texten von Oskar Panizza, Thomas Bernhard und Robert Walser untersucht, stellt die vorliegende Studie nicht nur einen wichtigen Beitrag für die nach wie vor spärliche Panizza-Forschung dar, sondern ist auch die einzige Studie, die diese drei so unterschiedlichen Autoren zusammenliest. *Skandalöses Erzählen* formuliert ein neues Verständnis des Skandalösen als Darstellungsverfahren und erlaubt dadurch einen genuin literarischen Blick auf hegemoniale und hierarchische

Schief lagen, die sich entlang des Gegensatzes von Norm und Abweichung verfolgen lassen.

Vor dem Hintergrund des aktuellen literaturwissenschaftlichen Interesses an Schreibpraktiken und Schreibverfahren als Kulturtechnik einerseits und dem Verhältnis zwischen Wissen und Nicht-Wissen in der Klinik andererseits ließe sich das Konzept des skandalösen Erzählens in einer Anschlussstudie um Schreibverfahren erweitern. Im Rahmen der vorliegenden Studie wurden ausschließlich Erzähltexte und hier konkret solche untersucht, die von den Autoren redigiert und zur Publikation freigegeben wurden. Texte, die nicht zur Veröffentlichung angedacht oder für die literaturwissenschaftliche Forschung aufgrund ihres ‚nicht-fiktionalen‘ Charakters bisher wenig interessant waren (z.B. Dokumente aus der Klinik) wurden nicht berücksichtigt. An dieser doppelten Anschlussstelle wäre eine Untersuchung skandalöser Schreibverfahren im Kontext von Psychiatrie und Psychopathologie äußerst vielversprechend. Insbesondere die Frage nach skandalösen Schreibverfahren im Rahmen von psychiatrischen Aufschreibesystemen scheint unter Anbetracht des derzeitigen Interesses an Formen und Praktiken des Schreibens, Notierens und Dokumentierens in den Wissenschaften vom Menschen eine weitere Untersuchung wert. Aktuelle Projekte wie die von Cornelius Borck und Armin Schäfer vorangetriebene Untersuchung *Das psychiatrische Aufschreibesystem* (2015), die „das Ineinandergreifen von Aufschreibesystem und psychiatrischem Diskurs auf verschiedenen Ebenen und am Beispiel verschiedener psychiatrischer Praktiken untersuch[t],“ ließen sich um die Dimension skandalösen Schreibens erweitern (24). Zu fragen wäre unter anderem, inwieweit das durch psychiatrische Techniken und Verfahren zur Herstellung,

Adressierung und Verarbeitung von Daten über Devianz, Abweichung, Miss- und Fehlverhalten produzierte Schreiben durch ein anderes Schreiben, das an diesen Prozessen z.B. in Form von Patienten- oder Angehörigengesprächen mitwirkt, ergänzt oder durchkreuzt wird. Und inwieweit wäre ein solches Schreiben als skandalös beschreibbar, sobald oder gerade indem es das Aufschreibesystem stört. Zu denken wäre hier zum Beispiel konkret an eine Untersuchung von Panizzas unveröffentlichter skandalöser Prosasammlung *Imperjalja*, die als ‚unlesbare‘ Verschwörungstheorie eines Paranoikers gilt oder auch von Walsers scheinbar rand- und rahmenlosem Schreibverfahren in den Mikrogrammen unter dem Aspekt der skandalösen Rahmentchnik. Auch die Perspektivierung von Krankenakten und Gutachten – als Praktiken psychiatrischer Aufschreibesysteme – unter dem Aspekt skandalöser Schreibtechniken erscheint vielversprechend. Diese wären dann daraufhin zu befragen, wie sich in ihnen spezifische Schreib- und Sprechweisen als Formen skandalösen, weil sich selbst verfehlende, Schreibens, Notierens und Dokumentierens bestimmen lassen.

Literaturverzeichnis

Adut, Ari. *On scandal: Moral Disturbances in Society, Politics, and Art*. Cambridge:

Cambridge University Press, 2008. Print.

Agamben, Giorgio. *Language and Death: The Place of Negativity*. Übers. von Karen E.

Pinkus und Michael Hardt. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Print.

Albes, Claudia. *Der Spaziergang als Erzählmodell: Studien zu Jean-Jacques Rousseau,*

Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Tübingen: Francke, 1999.

Print.

Alt, Peter-André. *Ästhetik des Bösen*. München: Beck, 2010. Print.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Übers. von Caryl Emerson.

Minneapolis [u.a.]: Univ. of Minnesota Press, 1999. Print.

Barry, Thomas F. „On Paralysis and Transcendence in Thomas Bernhard“. *Modern*

Austrian Literature 21.3/4 Special Thomas Bernhard Issue (1988): 187–200.

Print.

Barthes, Roland. *Le neutre: notes de cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris:

Seuil/IMEC, 2002. Print.

---. *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France, 1977-1978*. Übers. von

Rosalind E. Krauss und Denis Hollier. New York: Columbia University Press,

2005. Print.

Bartl, Andrea und Martin Kraus, Hrsg. *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern*

literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung.

Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. Print.

- Baudelaire, Charles. *The Painter of Modern Life, and Other Essays*. Übers. und Hg. von Jonathan Mayne. London: Phaidon, 1964. Print.
- Bauer, Michael. *Oskar Panizza: ein literarisches Porträt*. München: C. Hanser, 1984. Print.
- Baur, Wolfgang. *Sprache und Existenz: Studien zum Spätwerk Robert Walsers*. Göppingen: Kümmerle, 1974. Print.
- Benda, Carl. „Hermaphroditismus und Missbildungen mit Verwischung des Geschlechtscharakters“. *Ergebnisse der allgemeinen Pathologie und pathologischen Anatomie* (1897): 627–641. Print.
- Benjamin, Walter. „Der Flaneur“. *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.I,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 537–569. Print
- . „Die Wiederkehr des Flaneurs“. *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 194–199. Print.
- . „E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“. *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.II,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 641–648. Print.
- . *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Print.
- . „Robert Walser“. *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.II.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 324–328. Print.

- . „Über einige Motive bei Baudelaire“. *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd.I,2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 605–653. Print.
- Bentz, Oliver. *Thomas Bernhard: Dichtung als Skandal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. Print.
- Beretta, Stefano. „Großstadt“. *Robert Walser Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015. 315–317. Print.
- . „Zur Textualisierung der Großstadt in Robert Walsers Prosa der Berliner Zeit“. *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl. München: W. Fink, 2008. 169–176. Print.
- Bernhard, Thomas. *Das Kalkwerk. Werke*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- . *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. Print.
- . „Drei Tage“. *Der Italiener*. ders. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 78–90. Print.
- . „Gehen“. ders. *Werke. Erzählungen II*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber. Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- . *Meine Preise*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. Print.
- . *Werke*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler und Martin Huber. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003ff.
- . *Wittgensteins Nefte. Eine Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Print.
- Bernofsky, Susan. „Introduction“. *The Walk*. Hg. von ders. New York: New Directions, 2012. 3–11. Print.

- Bierbaum, Otto Julius. „Oskar Panizza“. *Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik*. Hg. von M.G. Conrad. Bd. 9. 3/4. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich, 1893. 977–898. Print.
- Blanchot, Maurice. „§20 Story and Scandal“. *The Book to Come*. Hg. von Werner Hamacher. Übers. von Charlotte Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2003. 189–191. Print.
- . *The Infinite Conversation*. Übers. von Susan Hanson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Print.
- Blasberg, Cornelia. „Skandal“. Hg. von Gert Ueding u. a. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Berlin: De Gruyter, 2007: 923–929. Print.
- . „Skandal. Politische Pragmatik, rhetorische Inszenierung und poetische Ambiguität“. *Amphibolie, Ambiguität, Ambivalenz* (2009): 269–289. Print.
- Boeser, Knut. *Der Fall Oskar Panizza: ein deutscher Dichter im Gefängnis: eine Dokumentation*. Berlin: Hentrich, 1989. Print.
- Böhm-Christl, Thomas. „Spazieren. Von einer untergehenden Form der Bewegung“. *Merkur* 42.3 (1988): 262–267. Print.
- Borchmeyer, Dieter. *Dienst und Herrschaft. Ein Versuch über Robert Walser*. Tübingen: Max Niemeyer, 1980. Print.
- Borck, Cornelius und Armin Schäfer, Hrsg. *Das psychiatrische Aufschreibesystem*. Paderborn: W. Fink, 2015. Print.
- Bormann, Hans-Friedrich und Gabriele Brandstetter. „Freeing the voice. Performance und Theatralisation“. *Inszenierung von Authentizität*. Hg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug. Tübingen: A. Francke Verlag, 2000. 47–57. Print.

- Bösch, Frank. „Historische Skandalforschung als Schnittstelle zwischen Medien-, Kommunikations- und Geschichtswissenschaft“. *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive*. Hg. von Fabio Crivellar. Konstanz: UVK, 2004. 445–464. Print.
- Böschenstein, Bernhard. „Nah und fern zugleich: Franz Kafkas *Betrachtung* und Robert Walsers Berliner Skizzen“. *Der junge Kafka*. Hg. von Gerhard Kurz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. 200–212. Print.
- Brötz, Dunja. *Dostojewskis »Der Idiot« im Spielfilm: Analogien bei Akira Kurosawa, Sasa Gedeon und Wim Wenders*. Bielefeld: Tanscript Verlag, 2015. Print.
- Brown, Peter D. G. „Einleitung“. *Das Liebeskonzil: eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen; Faksimile-Ausgabe der Handschrift, eine Transkription derselben, des Weiteren die Erstausgabe des „Liebeskonzils“ als Faksimile sowie „Meine Verteidigung in Sachen ‚Das Liebeskonzil‘“ und Materialien aus der zweiten und dritten Ausgabe*. Hg. von ders. München: Belleville, 2005. 7–11. Print.
- . *Oskar Panizza: His Life and Works*. Berne: Lang, 1984. Print.
- Bruns, Gerald L. *Maurice Blanchot: the Refusal of Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. Print.
- Bulkow, Kristin und Christer Petersen. „Skandalforschung. Eine methodologische Einführung“. *Skandale: Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*. Hg. von ders. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011. 9–25. Print.
- Bungartz, Christoph. *Zurückweichend vorwärtsschreiten. Die Ironie in Robert Walsers Berner Prosa*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1988. Print.

- Butler, Judith. „Afterword“. *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Print.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Print.
- Campe, Rüdiger. „Robert Walsers Institutionenroman“. *Die Macht und das Imaginäre*. Hg. von Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 235–250. Print.
- . „Verfahren. Kleists Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. *Sprache und Literatur* 43. 2. Halbjahr (2012): 2–21. Print.
- . „Vorgreifen und Zurückgreifen. Zur Emergenz des Sudelbuchs in Georg Christoph Lichtenbergs ‚Heft E.‘“. *Notieren, Skizzieren Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Hg. von Karin Krauthausen. Zürich: Diaphanes, 2010. 61–87. Print.
- Chesnet. „Question d’identité; vice de conformation des organes génitaux externes; hypospadias; erreur sur le sexe“. *Annales d’hygiène publique et de médecine légale* XIV. 266–271. Print.
- Coetzee, J. M. „Robert Walser“. *Inner Workings: Literary Essays, 2000–2005*. New York: Penguin, 2007. Print.
- Cooper, David. *Psychiatry and Anti-Psychiatry*. London: Tavistock Publications, 1974. Print.
- Corbett, Edward P. J. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. New York: Oxford University Press, 1965. Print.

- Culler, Jonathan D. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. 2. Aufl. Oxford: Oxford University Press, 2011. Print.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Übers. von Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Übers. von Brian Massumi. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987. Print.
- Derrida, Jacques. *Die Wahrheit in der Malerei*. Hg. von Peter Engelmann. Übers. von Michael Wetzell. Wien: Passagen. Print.
- . „La structure, le signe et le jeu dans le discours des science humaines“. *L'écriture et la différence*. Paris: Édition du Seuil, 1967. 409–428. Print.
- . „La violence de la lettre: de Lévi-Strauss à Rousseau“. *De la grammatology*. Paris: Les éditions de Minuit, 1967. 149–202. Print.
- . „Structure, Sing and Play in the Discourse of the Human Sciences“. *Writing and Difference*. Übers. von Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978. 278–293. Print.
- . „The Law of Genre“. Übers. von Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55–81. Print.
- . „The Parergon“. Übers. von Craig Owens. *October* 9 (1979): 3–41. Print.
- . „The Violence of the Letter: From Lévi-Strauss to Rousseau“. *Of Grammatology*. Übers. von Gayatri C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997. 101–140. Print.

- Doll, Jürgen. „« Die Grenzüberschreitung nach Steinhof » Zu Thomas Bernhards Erzählung Gehen“. *Germanica* (2003): 109–122. Print.
- Dünkelsbühler, Ulrike. *Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida*. München: W. Fink, 1991. Print.
- Düsterberg, Rolf. „Moral und Sexualität in den Schriften Oskar Panizzas“. *Zeitschrift für Sexualforschung* 1.4 (1988): 365–378. Print.
- Dutt, Carsten. „Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion“. *Bildersprache Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl. München: Wilhelm Fink, 2008. 49–61. Print.
- Düwell, Susanne und Nicolas Pethes, Hrsg. *Fall-Fallgeschichte-Fallstudie: Theorie und Geschichte einer Wissensform*. Frankfurt am Main: Campus, 2014. Print.
- Eickenrodt, Sabine. „Kopfstücke. Zur Geschichte und Poetik des literarischen Porträts am Beispiel von Robert Walsers >Kleist in Thun<“. *Kleist-Jahrbuch* (2004): 123–144. Print.
- . „Plötzlicher Spaziergang. Der Aufbruch als Topos einer literarischen Bewegungsform bei Kafka und Walser“. *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus Klaue. Köln: Böhlau Verlag, 2008. 43–60. Print.
- Ellrich, Lutz. „Die Tragikomödie des Skandals. Thomas Bernhards Roman 'Holzfällen' und der Ausbruch des Spiels in der Zeit“. *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hg. von Franziska Schössler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 148–190. Print.

- Endres, Ria. *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Fischer, 1980. Print.
- Evans, Tamara. „Ein Künstler ist hier gezwungen aufzuhorchen‘: Zu Robert Walsers Kunstrezeption in der Berliner Zeit“. *Bildersprache Klangfiguren Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl. München: W. Fink, 2008. 107–116. Print.
- Felman, Shoshana. *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Print.
- Fischer, Bernhard. „Gehen“ von Thomas Bernhard: Eine Studie zum Problem der Moderne. Bonn: Bouvier, 1985. Print.
- Foucault, Michel. „Das wahre Geschlecht“. *Über Hermaphroditus. Der Fall Barbin*. Hg. von Wolfgang Schäffner und Joseph Vogl. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. Print.
- . „Introduction“. *Herculine Barbin: Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*. New York: Pantheon Books, 1980. vii–xvii. Print.
- . *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. Übers. von A.M. Sheridan. London: Routledge, 2003. Print.
- Franzen, Johannes. „Indiskrete Fiktionen. Schlüsselroman-Skandale und die Rolle des Autors“. *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus. Bd.1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 67–91. Print.

- Frederick, Samuel. *Narratives Unsettled. Digression in Robert Walser, Thomas Bernhard, and Adalbert Stifter*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2012. Print.
- Freud, Sigmund. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie und verwandte Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961. Print.
- Friedrich, Hans-Edwin. „Literaturskandale. Ein Problemaufriss“. ders. *Literaturskandale*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. 7–28. Print.
- Fuest, Leonhard. *Kunstwahnsinn irreparabler: eine Studie zum Werk Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: P. Lang, 2000. Print.
- Gabriel, Eberhard. *100 Jahre Gesundheitsstandort Baumgartner Höhe: von den Heil- und Pflegeanstalten Am Steinhof zum Otto-Wagner-Spital*. Wien: Facultas, 2007. Print.
- Gabrisch, Anne. „Robert Walser in Berlin“. *Robert Walser*. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 30–55. Print.
- Gellhaus, Axel, u.a., Hrsg. *Kopflandschaften, Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln: Böhlau, 2007. Print.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Übers. von Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980. Print.
- . *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Übers. von Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Print.
- Girard, René. *I see Satan fall like Lightning*. Übers. von Jean-Michel Oughourlian und Guy Lefort. New York: Orbis Books, 2001. Print.

- . *Things Hidden since the Foundation of the World*. Übers. von Jean-Michel Oughourlian und Guy Lefort. Stanford: Stanford University Press, 1987. Print.
- Gisi, Lucas Marco. „Das Schweigen des Schriftstellers. Robert Walser und das Macht-Wissen der Psychiatrie“. *Wissen und Nicht-Wissen in der Klinik*. Hg. von Martina Wernli. Bielefeld: Transcript, 2014. 231–259. Print.
- , Hrsg. *Robert Walser Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015. Print.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke*. Bd. 10. Hg. von Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989. Print.
- Goujon, E. *Étude d'un cas d'Hermaphrodisme bisexuel imparfait chez l'homme*. Paris: Imprimerie de E. Martinet, 1869. Print.
- Gräfin von Schwerin, Kerstin. „«Exakt und zugleich etwas nachlässig» Beobachtungen zur Form von Robert Walsers Roman «Der Gehülfe»“. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft. Wädenswil. 2003.
- . *Minima Aesthetica: die Kunst des Verschwindens: Robert Walsers mikrographische Entwürfe „Aus dem Bleistiftgebiet“*. Frankfurt am Main: P. Lang, 2001. Print.
- Greite, Till. „„Gehen“ oder die Antipsychiatrie. Antipsychiatrische Manöver um 1970“. *Thomas Bernhard Jahrbuch 2009/10 (2011)*: 73–94. Print.
- . „Transgressionen nach Steinhof. Zu Thomas Bernhards Erzählung ‚Gehen‘ im Kontext der psychiatrischen Anstalt ‚Am Steinhof““. *Focus on German Studies* 16 (2009): 73–88. Print.

- Greven, Jochen. *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers: Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*. München: W. Fink, 2009. Print.
- . *Robert Walser: Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. Print.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, Hrsg. „skandal“. *Deutsches Wörterbuch 1854-1961*. 32 Bde. Web. zuletzt eingesehen am 25. Februar 2017.
- Groddeck, Wolfram. *Reden über Rhetorik: zu einer Stilistik des Lesens*. Basel: Stroemfeld/Nexus, 1995. Print.
- . „Schrift und Textkritik. Vorläufige zu einem Editionsproblem bei Robert Walsers Mikrogrammen am Modell der ‚Bleistiftskizze‘“. *MLN. Textkritik/Editing Literature* 117.3 (2002): 544–559. Print.
- . „Vom Walde: Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers“. *Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser*. Hg. von ders. und Ursula Amrein. Zürich: Chronos, 2012. 71–82. Print.
- Gross, Helmut. „Strukturphilosophischer Versuch über Thomas Bernhards ‚Gehen‘“. *Text und Kritik* 43 (1974): 29–35. Print.
- Grünbein, Durs, und Heinz-Norbert Jocks. *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*. Köln: DuMont, 2001. Print.
- Haller, André. „Intendierte Selbstskandalisierung. Ein kommunikationswissenschaftlicher Theorieansatz zur Erklärung medialer Erregung im literarischen Feld“. *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Hg. von

- Andrea Bartl und Martin Kraus. Bd.1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 47–65. Print.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. Print.
- Hemler, Stefan. „Protest-Inszenierungen. Die 68er-Bewegung und das Theater in München“. Münchner Theatergeschichtliches Symposium 2000. Hg. von Hans Michael Körner und Jürgen Schläder. München: Herbert Utz Verlag, 276–318. Print.
- Henninger, Peter. „Erlebnis, Dichtung und Kritik in Robert Musils Literarischer Chronik vom August 1914“. *Musil-Forum* 31 (2010): 193–201. Print.
- Hirschfeld, Magnus. „Drei Fälle von irrtümlicher Geschlechtsbestimmung“. *Medizinische Reform. Halbmonatsschrift für soziale Hygiene und praktische Medizin*. 51 (1906): 614–617. Print.
- . „Zwei neue Fälle von Geschlechtsberichtigung.“ *Neurologisches Zentralblatt* 37 (1918): 138–147. Print.
- Hobus, Jens. *Poetik der Umschreibung: Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. Print.
- Höcker, Arne. *Epistemologie des Extremen: Lustmord in Kriminologie und Literatur um 1900*. Paderborn: München: W. Fink, 2012. Print.
- . „Literatur durch Verfahren. Beschreibung eines Kampfes“. *Kafkas Institutionen*. Hg. von Arne Höcker und Oliver Simons. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2007. 235–254. Print.

- , Hrsg. *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 2006. Print.
- Hoell, Joachim. *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2000. Print.
- Hoffmann, Christoph. „Festhalten, bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung“. *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Zürich: Diaphanes, 2008. 7–20. Print.
- Hondrich, Karl Otto. *Enthüllung und Entrüstung: Eine Phänomenologie des politischen Skandals*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. Print.
- Honegger, Gitta. *Thomas Bernhard. „Was ist das für ein Narr?“* München: Propyläen, 2003. Print.
- Hong, Kil-Pyo. *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen „Geschwister Tanner“, „Der Gehülfe“ und „Jakob von Gunten“*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. Print.
- Howes, Geoffrey C. „Antipsychiatrie bei Thomas Bernhard?“ *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 147–154. Print.
- Huber, Martin. „Österreich ‚zur Kenntlichkeit entstellt‘. Zum Stück ‚Heldenplatzskandal‘“. *Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion*. Hg. von Manfred Mittermayer und Mireille Tabah. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 119–132. Print.
- Hummel, Volker Georg. *Die narrative Performanz des Gehens*. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2015. Print.

- Jacobs, Carol und Henry Sussmann, Hrsg. *Acts of Narrative*. Stanford: Stanford University Press, 2003. Print.
- Jacobs, Joela. „'Verbrechen wider die Natur': Oskar Panizza's First Encounter with Censorship“. *Publications of the Institute of Germanic Studies* 100 (2015): 125–138. Print.
- . „»... und die ganze pfälzisch-jüdische Sündfluth kam dann heraus.« Monstrosity and Multilingualism in Oskar Panizza's *Der operirte Jud.*“ Hg. von Dieter Heimböckel u. a. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3.12 (2012): 61–73. Print.
- Janhsen, Angeli. „Thomas Bernhards ‚Gehen‘. Gehende Künstler der Post-Minimal-Art. gehende Rezipienten.“ *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hg. von Franziska Schöbler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 51–68. Print.
- Jelinek, Elfriede. „Atemlos“. *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte*. Hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1991. 311. Print.
- . „Der Einzige. Und wir, sein Eigentum“. *Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard*. Hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. 159–165. Print.
- Jenny, Urs. „Spaziergänge auf dem Papier. Zum späten Werk von Robert Walser“. *Über Robert Walser*. Bd. 2. Hg. von Katharina Kerr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. 204–209. Print.
- John-Wenndorf, Carolin. *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld: Transcript, 2014. Print.

- Jürgens, Martin. *Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa*. Kronberg; Taunus: Scriptor-Verlag, 1973. Print.
- Kahrs, Peter. *Thomas Bernhards frühe Erzählungen: rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. Print.
- Kant, Immanuel. *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*. Hg. von Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. Print.
- Käsler, Dirk. *Der Politische Skandal: zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991. Print.
- Kaut, Josef. „Das schwarze Scherzo Thomas Bernhards“. *Thomas Bernhard. Portraits, Bilder & Texte*. Hg. von Sepp Dreissinger. Weitra: Bibliothek der Provinz. 239–244. Print.
- Kermode, Frank. *An Appetite for Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. Print.
- Klebs, Edwin. *Handbuch der pathologischen Anatomie*. Bd. 1-2. Berlin: Verlag von August Hirschwald, 1868. Print.
- Kohlhage, Monika. *Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard*. Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1987. Print.
- Könemann, Sophia. „Von »Menschen-Bälgen«, »kostbaren Rassen« und »Canarienvögeln«. Fetischismus in Oskar Panizzas ‚Der Corsetten-Fritz‘“. *Das Geschlecht der anderen Figuren der Alterität: Kriminologie, Psychiatrie, Ethnologie und Zoologie*. Hg. von ders. und Anne Stähr. Bielefeld: Transcript, 2011. 171–186. Print.

- Kraus, Martin. „Zur Untersuchung von Skandalautoren. Eine Einführung.“
Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung. Hg. von ders. und Andrea Bartl. Bd. 1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 11–26. Print.
- Kreienbrock, Jörg. *Kleiner. Feiner. Leichter: Nuancierungen zum Werk Robert Walsers*. Zürich: Diaphanes, 2010. Print.
- Kubin, Wolfgang. „Warum und zu welchem Zweck geht ein Chinese (nicht) spazieren? Ein Versuch.“ *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Hg. von Axel Gellhaus u.a. Weimar: Böhlau Verlag, 2007. 83–98. Print.
- Ladenthin, Volker. „Literatur als Skandal“. *Literatur als Skandal. Fälle–Funktionen–Folgen*. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 19–28. Print.
- Lagaay, Alice. „Towards a (Negative) Philosophy of Voice“. *Theatre Noise: The Sound of Performance*. Hg. von Lynne Kendrick und David Roesner. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012. Print.
- Lanser, Susan S. „Sexing Narratology. Toward a gendered poetics of narrative voice“. *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Hg. von Mieke Bal. London; New York: Routledge, 2004. 123–139. Print.
- Laqueur, Thomas. *Auf den Leib geschrieben: die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Übers. von H. Jochen Busmann. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 1992. Print.

- Lausberg, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik*. 4. Aufl. München: Max Huerber Verlag, 1971. Print.
- Ledebur, Sophie. „Schreiben und Beschreiben. Zur epistemischen Funktion von psychiatrischen Krankenakten, ihrer Archivierung und deren Übersetzung in Fallgeschichten“. *Berichte Wissenschaftsgeschichte* 34 (2011): 102–124. Print.
- Leventhal, Robert S. „The Rhetoric of Anarcho-Nihilistic Murder: Thomas Bernhard’s ‚Das Kalkwerk‘“. *Modern Austrian Literature* 21.3/4 Special Thomas Bernhard Issue (1988): 19–38. Print.
- Lévi-Strauss, Claude. *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. Print.
- . *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: Mouton, 1968. Print.
- . *The Elementary Structures of Kinship*. Übers. von James Harle Bell und John Richard von Sturmer. Revised Edition. Boston: Beacon Press, 1969. Print.
- Lieb, Claudia. „Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend“. Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuromantik“. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 19 (2011): 90–112. Print.
- . „Window-Shopping: Fetishistic Transactions in Fictional Prose of the ‚Münchner Moderne‘“. *Philologie im Netz* 52 (2010): 35–49. Print.
- Liebrand, Claudia. „Obduktionen. Thomas Bernhards ‚Der Ignorant und der Wahnsinnige‘“. *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hg. von Franziska Schössler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 78–92. Print.

- Limpinsel, Mirco. *Angemessenheit und Unangemessenheit: Studien zu einem hermeneutischen Topos*. Berlin: Ripperger & Kremers Verlag, 2013. Print.
- Lindenmayr, Heinrich. *Totalität und Beschränkung. Eine Untersuchung zu Thomas Bernhards Roman „Das Kalkwerk“*. Königstein/Ts.: Anton Hain Meisenheim, 1982. Print.
- Locher, Elmar. „Ausgestellte Haltungen. Robert Walsers ‚Der Spaziergang‘“. *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*. Hg. von Isolde Schiffermüller. Innsbruck: Studienverlag, 2001. 207–231. Print.
- . „Der Vorhang, die Lippe des Mundes springt auf. Rahmungen bei Robert Walser“. *Die kleinen Formen in der Moderne*. Hg. von ders. Innsbruck: Studien-Verlag; Ed. Sturzflüge, 2001. 167–196. Print.
- . „Die Gattungsfrage zwischen ‚gewaltausübender‘ und ‚gesetzgebender‘ Hand oder die Kategorie des ‚Übergangs‘ bei Robert Walser“. »*Ich beendige dieses Gedicht lieber in Prosa*«. *Robert Walser als Grenzgänger der Gattungen*. Hg. von Anna Fattori und Kerstin Gräfin von Schwerin. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. 43–65. Print.
- Loerke, Oskar. „Poetenleben“. *Über Robert Walser*. Erster Band. Hg. von Katharina Kerr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. 125. Print.
- Lotman, Jurij M. „The Origin of the Plot in the Light of Typology“. *Poetics Today* 1.1/2 Special Issue: Literature, Interpretation (1979): 161–184. Print.
- Magris, Claudio. „In den unteren Regionen: Robert Walser“. *Robert Walser*. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 343–357. Print.

- Mariacher, Barbara. „,Wenn man den Wald kennt, kennt man auch das Echo.‘ Thomas Bernhards öffentliche Erregungen“. *Skandalautoren: zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Bd.2. Hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 165–183. Print.
- Marquardt, Eva. *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Max Niemeyer, 1990. Print.
- McCracken, David. *The Scandal of the Gospels: Jesus, Story, and Offense*. New York: Oxford University Press, 1994. Print.
- Merkel, Helmut. „Von der Mission des Mitleids im Puppenland: Eine Studie zur Erzählkunst Oskar Panizzas“. *Michigan Germanic Studies* 22.1 (1996): 22–40. Print.
- Miller, J. Hillis. *Reading Narrative*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. Print.
- Millner, Alexandra. „Theater um das Burgtheater. Eine kleine Skandalogie“. *Konflikte, Skandale, Dichterfehden in der Österreichischen Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. a. Berlin: Erich Schmidt, 1995. 248–266. Print.
- Mitterbauer, Helga. „»Ihr Herrn, mir scheint, der Streit geht schon zu weit«. Performative Konstruktion von Blasphemie am Beispiel von Oskar Panizzas »Liebeskonzil«. *Literatur als Skandal: Fälle--Funktionen--Folgen*. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. Print.

- Moser, Christian. „You Must Walk Like a Camel.“ *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Hg. von Axel Gellhaus u. a. Weimar: Böhlau Verlag, 2007. 51–82. Print.
- Moser, Christian und Helmut J. Schneider. „Einleitung. Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs“. *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Hg. von ders. und Axel Gellhaus. Weimar: Böhlau Verlag. 7–27. Print.
- Moser, Joseph W. „Literaturskandal als Dialog mit der Öffentlichkeit“. *Literatur als Skandal. Fälle – Funktion – Folgen*. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. 503–512. Print.
- Mülder-Bach, Inka und Michael Ott, Hrsg. *Was der Fall ist: casus und lapsus*. München: W. Fink, 2014. Print.
- Müller, Heiner. *Rotwelsch*. Berlin: Merve Verlag, 1982. Print.
- Musil, Robert. „Literarische Chronik“. *Robert Musil. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1952. 684–688. Print.
- Navratil, Leo. *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1966. Print.
- Neau, Patrice. „Antisemitismus und Antikatholizismus bei Oskar Panizza“. *Acta Germanica* 24 (1996): 21–33. Print.
- Neckel, Sighard. „Das Stellhölzchen der Macht. Zur Soziologie des politischen Skandals“. *Anatomie des politischen Skandals*. Hg. von Rolf Ebbighausen und Sighard Neckel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 55–82. Print.

- Nemoianu, Virgil. *A Theory of the Secondary: Literature, Progress, and Reaction*.
 Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Print.
- Neuhaus, Stefan und Johann Holzner. „Vorwort der Herausgeber“. *Literatur als Skandal: Fälle--Funktionen--Folgen*. Hg. von dies. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. 11–16. Print.
- Neumann, Gerhard. „Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie“. *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Hg. von ders. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994. 13–29. Print.
- Neumeyer, Harald. *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. Print.
- . „,Experimentalansätze‘ und ,Lebensversicherungen‘. Thomas Bernhards ‚Kalkwerk‘ und die Methode des Viktor Urbantschitsch“. *Politik und Medien bei Thomas Benrhard*. Hg. von Franziska Schössler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 4–29. Print.
- Niccolini, Elisabetta. *Der Spaziergang des Schriftstellers: ‚Lenz‘ von Georg Büchner, ‚Der Spaziergang‘ von Robert Walser, ‚Gehen‘ von Thomas Bernhard*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000. Print.
- Niehaus, Michael. „Das Prosastück als Idee und das Prosastückverfassen als Seinsweise: Robert Walser“. *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Hg. von Thomas Althaus u. a. Tübingen: De Gruyter, 2007. 173–186. Print.

---. „*Ich, die Literatur, ich spreche ...*“: *der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert.*

Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. Print.

Nietzsche, Friedrich. „Zur Genealogie der Moral“. *Sämtliche Werke. Kritische*

Studienausgabe in 15 Bände. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 7.

Aufl. Bd. 5. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2002. Print.

Panizza, Oskar. „Der Corsetten-Fritz“. *Der Korsettenfritz. Gesammelte Erzählungen.*

München: Matthes & Seitz, 1981. 203–223. Print.

---. „Der Stationsberg“. *Der Korsettenfritz: Gesammelte Erzählungen.* München:

Matthes & Seitz, 1981. 36–50. Print.

---. „Die Kirche von Zinsblech“. *Der Korsettenfritz: Gesammelte Erzählungen.*

München: Matthes & Seitz, 1981. 173–180. Print.

---. „Ein skandalöser Fall“. *Über Hermaphroditismus.* Hg. von Michel Foucault. 4. Aufl.

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. Print.

---. „Ein skandalöser Fall“. *Visionen Skizzen und Erzählungen.* Leipzig: Verlag von

Wilhelm Friedrich, 1893. 112–181. Print.

---. „Ein skandalöser Fall“. *Galerie der Phantasten. Visionen der Dämmerung.* Bd. 3.

Hg. von Hanns Heinz Ewers. München: Georg Müller, 1914. 255–298. Print.

---. „Eine Mondgeschichte“. *Dämmerungsstücke. Vier Erzählungen.* Leipzig: Verlag von

Wilhelm Friedrich, 1890. Print.

Pankau, Johannes G. *Sexualität und Modernität: Studien zum deutschen Drama des Fin*

de Siècle. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. Print.

Pestalozzi, Karl. „Spazieren und Schreiben – Franz Kafkas ‚Der plötzliche Spaziergang‘

und Robert Walsers ‚Der Spaziergang‘“. *Franz Kafka und Robert Walser im*

- Dialog*. Hg. von Vesna Kondrič Horvat. Berlin: Weidler Buchverlag, 2010. 23–39. Print.
- Pfeifer, Wolfgang, Hrsg. „Skandal“. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* 1989: 1640–1641. Print.
- Pleister, Michael. *Das Bild der Grossstadt in den Dichtungen Robert Walsers, Rainer Maria Rilkes, Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals*. Hamburg: Buske, 1982. Print.
- Plett, Heinrich F. *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Buske, 2001. Print.
- Plug, Jan. „Shame, on the Language of Robert Walser“. *MLN. German Issue* (2005): 654–684. Print.
- Pörksen, Bernhard. *Der entfesselte Skandal: das Ende der Kontrolle im digitalen Zeitalter*. Köln: Halem, 2012. Print.
- Ralser, Michaela. „Der Fall und seine Geschichte. Die klinisch-psychiatrische Fallgeschichte als Narration an der Schwelle“. *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Hg. von Arne Höcker u. a. Bielefeld: Transcript, 2006. 115–126. Print.
- Rheinberger, Hans-Jörg. *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg an der Lahn: Basilisken-Press, 1992. Print.
- Riedel, Wolfgang. „Der Spaziergang“: *Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989. Print.

- Rieger, Stefan. „Gehen: Eine Verfehlung. Zur Physiologie der menschlichen Motorik bei Thomas Bernhard“. *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Hg. von Franziska Schössler und Ingeborg Villinger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 30–50. Print.
- . „Ohrenzucht und Hörgymnastik. Zu Thomas Bernhards Roman ‚Das Kalkwerk‘“. *Weimarer Beiträge* 44.3 (1998): 411–433. Print.
- Roussel, Martin. „Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne.“ *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Hg. von Achim Geisenhanslüke und Georg Mein. Bielefeld: Transcript, 2009. 363–400. Print.
- . *Matrikel: zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2009. Print.
- Rubin, Gayle. „The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex“. *Toward an Anthropology of Women*. Hg. von Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. Print.
- Schäffner, Wolfgang und Joseph Vogl. „Nachwort“. *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. 215–245. Print.
- , Hrsg. *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. Print.
- Scheff, Thomas J. *Being Mentally Ill: A Sociological Theory*. Chicago: Aldine Pub. Co., 1970. Print.
- Scheffler, Kirsten. *Mikropoetik Robert Walsers Bieler Prosa: Spuren in ein „Bleistiftgebiet“ avant la lettre*. Bielefeld: Transcript, 2010. Print.

- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard*.
Wien: Sonderzahl, 1989. Print.
- , Hrsg. *Konflikte, Skandale, Dichterfehden in der Österreichischen Literatur*. Berlin:
Erich Schmidt, 1995. Print.
- . *Statt Bernhard: über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Hg. von ders. und
Martin Huber. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1987. Print.
- . „Surrealismus und so‘. Karl Kraus und Georg Kulka, Herbert Eisenreich und H.C.
Artmann“. *Konflikte, Skandale, Dichterfehden in der Österreichischen Literatur*.
Hg. von ders. u. a. Berlin: Erich Schmidt, 1995. 9–23. Print.
- . „Von der Schwierigkeit, Thomas Bernhard zu lesen“. *Bernhard. Annäherungen*. Hg.
von Manfred Jurgensen. Bern: A. Francke Verlag, 1981. 123–142. Print.
- . „Zurück zum Text: Vorschläge für die Lektüre von Thomas Bernhards Frost“.
Thomas Bernhard: Beiträge zur Fiktion der Postmoderne. Hg. von ders. u.a.
Frankfurt am Main: P. Lang, 1997. 201–220. Print.
- Schönthaler, Philipp. *Negative Poetik. Die Figur des Erzählers bei Thomas Bernhard,
W.G. Sebald und Imre Kertész*. Bielefeld: Transcript, 2011. Print.
- Schuller, Marianne. „Poetik“. *Robert Walser Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Hg.
von Lucas Marco Gisi. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015. 236–245. Print.
- . „Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch.“ *Robert Walsers »Ferne Nähe«*.
Neue Beiträge zur Forschung. Hg. von Wolfram Groddeck u. a. München: W.
Fink, 2007. 75–81. Print.

- Sebald, W.G. „Le Promeneur Solitaire“. *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. München: Carl Hanser Verlag. 127–168. Print.
- Siegel, Elke. *Aufträge aus dem Bleistiftgebiet: zur Dichtung Robert Walsers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. Print.
- Siegrist, Christoph. „Vom Glück des Unglücks: Robert Walsers Bieler und Berner Zeit“. *Robert Walser*. Hg. von Klaus-Michael Hinz und Thomas Horst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 56–69. Print.
- Šklovskij, Viktor. „Die Kunst als Verfahren (1916)“. *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: W. Fink, 1969. 3–35. Print.
- Sorg, Bernhard. „Aristokratisches Erkenntnisprivileg und bürgerliche Aggressionssublimierung. Zur Poetik des Spaziergangs bei Thomas Bernhard und Peter Handke“. *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Hg. von Axel Gellhaus u. a. Weimar: Böhlau Verlag, 2007. 307–324. Print.
- . *Thomas Bernhard*. München: Beck, 1977. Print.
- Sorg, Reto. „Der Spaziergang (1917)“. *Robert Walser Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Hg. von Lucas Marco Gisi. Stuttgart: J.B. Metzler, 2015. 148– 154. Print.
- Spörl, Uwe. „Die Entmündigung eines Autors: Oskar Panizza als unzurechnungsfähiges ‚Genie‘“. *Unzurechnungsfähigkeiten. Diskursivierungen unfreier*

- Bewußtseinszustände seit dem 18. Jahrhundert.* Hg. von Michael Niehaus und Hans-Walter Schmidt-Hannisa. Frankfurt am Main: Lang, 1998. 237–263. Print.
- Stählin, Gustav. *Skandalon. Untersuchung zur Geschichte eines biblischen Begriffs.* Gütersloh: C. Bertelsmann, 1930. Print.
- Stark, Gary D. *Banned in Berlin Literary Censorship in Imperial Germany, 1871-1918.* New York: Berghahn Books, 2009. Print.
- Stefani, Guido. *Der Spaziergänger: Untersuchungen Zu Robert Walser.* Zürich: Artemis, 1985. Print.
- Steier, Christoph, u.a., Hrsg. *Rhetorik der Übertragung.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. Print.
- Strohmaier, Alexandra. „Entwurf zu einer performativitätstheoretischen Narratologie am Beispiel der Rahmenzyklen Goethes“. Hg. von ders. *Kultur–Wissen–Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften* (2014): 199–231. Print.
- Strowick, Elisabeth. *Sprechende Körper, Poetik der Ansteckung: Performativa in Literatur und Rhetorik.* München: Fink, 2009. Print.
- . „Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. Thomas Berhards Spaziergänge mit Kierkegaard“. *Denken /Schreiben (in) der Krise – Existentialismus und Literatur.* Hg. von Cornelia Blasberg. St. Ingbert: Röhrig, 2004. Print.
- Strzolka, Rainer. *Oskar Panizza: Fremder in einer christlichen Gesellschaft: ein hässliches Pamphlet & eine wilde Kampfschrift.* Berlin: Karin Kramer, 1993. Print.

- Stuhr, Ulrich und Friedrich-Wilhelm Deneke, Hrsg. *Die Fallgeschichte: Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*. Heidelberg: Asanger, 1993. Print.
- Szasz, Thomas. *The Myth of Mental Illness*. New York: J. Norton Publishers, 1974. Print.
- Tabah, Mireille. „Wandern und Unterwandern phallogozentrischer Festschreibungen bei Thomas Bernhard“. *Unterwegs: Zur Poetik des Vagabundentums*. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Markus Klaue. Böhlau: Böhlau Verlag, 2008. 211–226. Print.
- Tardieu, Ambroise. *Question médico-légale de l'identité dans ses rapports avec les vices de conformation des organes sexuels*. Paris: Librairie J.B. Bailliére et Fils, 1874. Print.
- Taruffi, Cesare. *Hermaphroditismus und Zeugungsunfähigkeit: eine systematische Darstellung der Mißbildungen der menschlichen Geschlechtsorgane*. Übers. von Reinhold Teuscher. Berlin H. Barsdorf, 1903. Print.
- Tismar, Jens. *Gestörte Idyllen: eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. München: Hanser, 1973. Print.
- Totzke, Ariane. „Der ‚transnationale Körper‘ als Kampfplatz Oskar Panizzas antisemitisches Panoptikum in ‚Der operirte Jud‘“. *literaturkritik.de rezensionsforum*. Web. zuletzt eingesehen am 14 April 2017.
- . „Schwindsüchtige Erlöser, psychotische Pfaffen und der »Fall Barbin«. Oskar Panizzas ästhetischer Vandalismus im Deutschen Kaiserreich“. *Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert: Motive, Sprechweisen, Medien*. Hg. von

- Tim Lörke und Robert Walter-Jochum. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015. 277–295. Print.
- Urbantschitsch, Viktor. *Über Hörübungen bei Taubstummheit und bei Ertaubung im späteren Lebensalter*. Wien: Urban & Schwarzenberg, 1895. Print.
- Utz, Peter. „Sichgehenlassen‘ unter dem Strich. Beobachtungen am Freigehege des Feuilletons“. *Die lange Geschichte der kleinen Form*. Hg. von Kai Kauffmann und Erhard Schütz. Berlin: Weidler, 2000. 142–162. Print.
- . *Tanz auf den Rändern: Robert Walsers „Jetztzeitstil“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Web.
- . „Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne“. *Die kleinen Formen in der Moderne*. Hg. von Elmar Locher. München Wien: Studienverlag, 2001. 133–165. Print.
- Vogel, Juliane. „Apfelgarten und Geschichtslandschaft. Fallszenarien bei Thomas Bernhard und Peter Handke“. *Was der Fall ist: casus und lapsus*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Michael Ott. Paderborn; München: W. Fink, 2014. 187–199. Print.
- von Neugebauer, Franz Ludwig. *Hermaphroditismus beim Menschen*. Leipzig: Verlag von Dr. Werner Klinkhardt, 1908. Print.
- . „Interessante Beobachtungen aus dem Gebiete des Scheinzwitterthumes“. *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* IV (1902): 1–176. Print.
- Wägenbaur, Thomas. „Robert Walsers Geste des Schreibens und die Komik des ‚interface‘“. *MLN* 115.3 (2000): 482–501. Print.

Wagner-Egelhaaf, Martina. „Autorschaft als Skandal. Matthäus – Pasolini – Stadler“.

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

85.4 (2011): 585–615. Print.

---. „Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung“. *Skandalautoren: Zu*

repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender

Autorinszenierung. Bd.1. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. 27–46.

Print.

Walser, Robert. *Briefe*. Hg. von Jörg Schäfer. Genf: Kossodo, 1975. Print.

---. „Der Räuber“. *Aus dem Bleistiftgebiet*. Hg. von Bernhard Echte und Werner

Morlang. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 11–150. Print.

---. „Fragment“. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Für die Katz. Prosa aus der*

Berner Zeit 1928-1933. Hg. von Jochen Greven. Bd. 20. Frankfurt am Main:

Suhrkamp, 1986. 100–107. Print.

---. „Großstadtstraße“. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Poetenleben*. Hg. von

Jochen Greven. Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. 87–89. Print.

---. „Guten Tag, Riesin!“. *Das Gesamtwerk. Phantasieren. Prosa aus der Berliner und*

Bieler Zeit. Hg. von Jochen Greven. Bd. 2. Genf: Helmut Kossodo, 1966. 63–67.

Print.

---. *The Walk*. Hg. von Susan Bernofsky. New York: New Directions, 2012. Print.

---. „Tiergarten“. *Robert Walser Prosa*. Hg. von Walter Höllerer. Frankfurt am Main:

Suhrkamp, 1964. 165–169. Print.

Weiß, Gernot. *Auslöschung der Philosophie: Philosophiekritik bei Thomas Bernhard*.

Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. Print.

- Wellmann, Angelika. *Der Spaziergang: Stationen eines poetischen Codes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991. Print.
- Wels, Ulrike. „Der individualistische Dämon. Oskar Panizzas dramatische Selbstinszenierung bis zur Katastrophe“. *Skandalautoren: Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. Bd. 1. Hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus. München: Königshausen & Neumann, 2014. 323–348. Print.
- Werner, Renate. „Geschnürte Welt. Zu einer Fallgeschichte von Oskar Panizza“. *Romantik und Ästhetizismus: Festschrift für Paul Gerhard Klussmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 213–233. Print.
- Willer, Stefan. „Unter Blättern. Robert Walsers Lektüren“. *Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nichtlinearer Lektüren*. Hg. von Jürgen Gunia und Iris Hermann. St. Ingbert: Röhrig, 2002. 281–300. Print.
- Wirth, Uwe. „Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte“. *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. Hg. von Lorenz Engell u. a. Weimar: Universitätsverlag Weimar, 2006. 111–121. Print.
- . *Performanz: zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. Print.
- Wölfel, Kurt. „Geh aus, mein Herz. Cursorisches über den Spaziergang und seine poetische Praxis“. *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Hg. von Axel Gellhaus u. a. Weimar: Böhlau Verlag, 2007. 29–50. Print.

Wolfinger, Kay. „*Verstehen Sie den Zusammenhang?*“: *Robert Walser im Kontext*.

Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. Print.

Wulf, Catharina. *The Imperative of Narration: Beckett, Bernhard, Schopenhauer,*

Lacan. Brighton: Sussex Academic Press, 1996. Print.

Zanetti, Sandro. „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“. *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*. Hg. von Uwe Wirth

u.a. Berlin: Kadmos, 2008. 75–88. Print.

Zeller, Joela. „The Function of Monsters: Loci of Border Crossing and the In-Between“.

Monstrosity in Literature, Psychoanalysis and Philosophy. Hg. von Gerhard

Unterthurner und Erik M. Vogt. Wien: Turia + Kant, 2012. 71–88. Print.

Zipes, Jack. „Oskar Panizza: The Operated German as Operated Jew“. *New German*

Critique 21.3 Special Issue: Germans and Jews (1980): 47–61. Print.

Anja Ketterl
CURRICULUM VITAE

Department of Germanic Studies
University of Maryland
3206 Jiménez Hall
College Park, MD 20742

3811 Canterbury Road Apt. 810
Baltimore, MD 21218
phone: 443-722-6589
e-mail: aketterl@umd.edu

EDUCATION

- 2012– Ph.D. expected May 2017, Department of Germanic Studies, University of Maryland. Dissertation: *Skandalöses Erzählen. Panizza–Bernhard–Walser* (supervised by Dr. Hester Baer)
- 2014–15 Friedrich Schlegel Graduate School, Free University Berlin
- 2011–12 Visiting Graduate Student, Department of German and Romance Languages and Literatures, Johns Hopkins University
- 2010 State Examination, German Literature, History, and Educational Science, Technical University Berlin

RESEARCH AND TEACHING INTERESTS

German and Austrian literature & thought from 1800 to the present, cultural studies, literary theory, philosophy, the history of science.

PUBLICATIONS

- “So-Called Speechlessness. On Thomas Bernhard’s *Walking*” (Accepted for publication in Summer 2017, contribution to an anthology ed. by Rita Rieger and Eva Gillhuber, publisher to be announced)
- “Von Hegemonie und Unentscheidbarkeit. Oskar Panizzas *Ein Scandalöser Fall*” (Forthcoming: Spring 2017, *Aussiger Beiträge* 10)
- Review of Thomas Bilda, *Figurationen des ‚ganzen Menschen‘ in der erzählenden Literatur der Moderne. Jean Paul – Theodor Storm – Elias Canetti*. In: *Focus on German Studies* 22 (2015): 84–86.

CONFERENCE PRESENTATIONS

- “Breathing Death. On Thomas Bernhard’s novel *Breath. A Decision*.” American Comparative Literature Association (ACLA), Netherlands (upcoming: July 2017).

- “Transgressing Frames. On Thomas Bernhard's novella *Walking*.” Northeast Modern Language Association (NeMLA), Baltimore, MD, March 2017.
- “So-Called Speechlessness. Deviant Speech in Thomas Bernhard's *Walking*.” International Comparative Literature Association (ICLA), Austria, July 2016.
- “Telling Perversion. Oskar Panizza's *A Scandal at the Convent*.” Graduate Conference *Perversions*, Department of English, University of Maryland, College Park, April 2016.
- “Scandalizing the Scandal.” Graduate Symposium *Common Threads in Arts & Humanities: A Collaborative Research Symposium*, The Arts and Humanities Graduate Advisory Board, University of Maryland, March 2016.
- “Der Ratio verlustig gehen – Wahnsinn in Goethes *Lila* und Kleists *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.” Graduate Conference *Mind and Madness. The Mind and its Languages*, Department of Germanic Languages and Literatures, Ohio State University, February 2012.

CONFERENCE AND WORKSHOP ORGANIZATION AND RELATED ACTIVITIES

- Breaking New Ground: Pluralistic Approaches to Global Ecocriticism*. Graduate Conference, School of Language, Literatures, and Cultures, University of Maryland, March 2017 (co-organized).
- Queering the Classroom. How to teach inclusively*. SLLC Pre-semester Professional Development Workshop, University of Maryland, August 2016 (organized).
- Common Threads in Arts & Humanities: A Collaborative Research Symposium*. The Arts and Humanities Graduate Advisory Board, University of Maryland, March 2016 (co-organized).
- Bodies and/as Fabrication. International Workshop on the Body in Contemporary Theory*. (with Prof. Krüger-Fürhoff), Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Free University Berlin, July 2015 (co-organized).
- Panel Moderator, International Conference *Nostalgia isn't what it used to be. Poetologies of and Theory as Nostalgia*, Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Free University Berlin, April 2015.

FELLOWSHIPS AND AWARDS

- | | |
|---------|---|
| 2016–17 | Prahl Fellowship. University of Maryland |
| 2016–17 | Supplemental Graduate Fellowship. University of Maryland |
| 2016 | International Conference Student Support Award (ICSSA). University of Maryland |
| 2016 | ARHU Graduate Student Travel Award. University of Maryland |
| 2016 | Nomination: SLLC “Outstanding Teaching Assistant of the Year” Award. University of Maryland |
| 2015 | Graduate Student Summer Research Fellowship. University of Maryland |

- 2014 Nomination: SLLC “Outstanding Teaching Assistant of the Year”
Award. University of Maryland
- 2012–15 Dean’s Fellowship. University of Maryland
- 2012 Merit Fellowship. University of Maryland
- 2011 Gilman Fellowship. Johns Hopkins University

TEACHING EXPERIENCE

University of Maryland

- GERM 302 Conversation and Composition II (Spring 2016)
- GERM 301 Conversation and Composition I (Fall 2015, Spring 2016)
- GERM 203 Intensive Intermediate German *blended* (Spring 2014)
- GERM 203 Intensive Intermediate German (Spring 2014)
- GERM 204 German Grammar Review (Fall 2013)
- GERM 103 Intensive Elementary German (Fall 2012, Spring 2013)

Johns Hopkins University

- AS 210.162 German Elements II (Spring 2012)
- AS 210.261 Intermediate German I (Fall 2011)

Otto von Lilienthal Gymnasium Berlin (Germany)

- German Literature: The Crime Story (Spring 2015)
- German Literature: Genres of Journalism (project) (Fall 2014)

ACADEMIC SERVICE

- 2016–17 Senior Teaching Mentor for Teaching Assistants, Department of
Germanic Studies, University of Maryland
- 2014-16 Graduate Student Representative, Department of Germanic
Studies, University of Maryland
- 2015-16 Departmental Representative, Arts and Humanities Dean's
Graduate Advisory Board

LANGUAGES

German (Native Speaker); English (Near-Native Fluency); French (Reading Proficiency)

MEMBERSHIP IN PROFESSIONAL ORGANIZATIONS

- American Comparative Literature Association
- German Studies Association
- International Comparative Literature Association
- Modern Language Association
- Northeast Modern Language Association