

Lette

Henry James' andere Szene

Zum Dramatismus des modernen Romans

Bearbeitet von
Sophie Witt

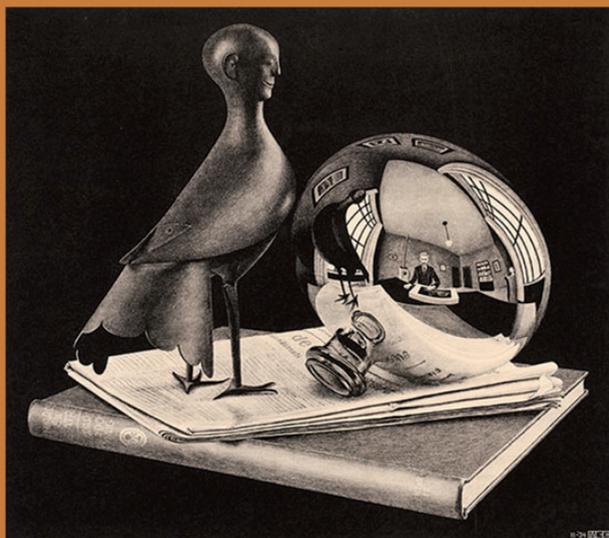
1. Auflage 2015. Taschenbuch. 402 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 2931 6
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 618 g

[Weitere Fachgebiete > Literatur, Sprache > Englische Literatur > Amerikanische Literatur](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.



Sophie Witt

Henry James' andere Szene

Zum Dramatismus
des modernen Romans

Aus:

Sophie Witt

Henry James' andere Szene

Zum Dramatismus des modernen Romans

September 2015, 402 Seiten, kart., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2931-6

»I realise – none too soon – that the scenic method is my absolute, my imperative, my only salvation«, so der US-amerikanisch-britische Romancier und Kritiker Henry James. Dieses leidenschaftliche Bekenntnis zum Szenischen und James' *liaisons dangereuses* mit dem modernen Roman sind Aufhänger der komparatistischen Studie von Sophie Witt, die James' Romane als Kristallisationspunkt einer Romangeschichte und -theorie setzt, in der die theatrale Szene als Schauplatz der Konstituierung und als Reflexion auf die natürliche und symbolische Dimension der Gattung fungiert. Diese Theatralisierung generiert einen neuartigen und genuin kulturwissenschaftlichen Typus von Theorie und Wissen, der in der Konstellation von Psychoanalyse und Theatralität, im Schwellenbereich von Natur- und Kulturgeschichte untersucht wird.

Sophie Witt (Dr. phil.) ist akademische Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Westeuropäische Literaturen an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder).

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2931-6

Inhalt

Dank | 9

Einleitung | 11

Romantheorie und Gattungsmotiv: Henry James' ›scenic method‹ | 11

Szene des Romans: ›genos‹ und ›genesis‹ | 25

Szene und Familie: Theatralität und Psychoanalyse | 33

Dramatismus/Dramatisierung (Deleuze): Eine Frage der Methode | 39

LIAISONS DANGEREUSES: ROMANESKES VOR-AUGEN UND THEATRALE SZENE | 45

Gründung: Erzählung und Episode | 47

Prosa (Hegel) | 47

Verlorene Ursprünge, disjunktive Methode (Lukács' Hegel) | 52

Plot-Struktur: Pursuit of happiness, homeland (Morettis Goethe) | 62

Exkurs: Freuds Urszene und anderer Schauplatz | 73

Ursprünge – Erzählung – Unbewusstes | 73

Familien-Roman – Szene – Lektüre | 77

Vor-Augen – Urszene – anderer Schauplatz | 81

Theorie: Vor-Augen und szenischer Schauplatz | 87

Gesichtspunkt, Rahmung (Blanckenburg) | 87

Shakespeares Szenen: Verdopplung (Blanckenburgs Shakespeare) | 101

Theater-Geist und Familien-Szene (Goethe) | 108

FLIRTATION: SCENE OF SUCCESS(ION) | 121

Denkfigur Flirtation: *Daisy Miller* | 123

Im falschen Takt: Failing Success, Failing Succession | 131

Urszene der Dramatisierung – Dramatisierung der Urszene | 131

Daisies Anachronismus | 139

Akte im Schatten und andere Schauplätze | 141

(Mis-)Reading Daisy, (Un-)Doing Situations | 147

Succès de scandale | 147

Flirting Daisy: An wessen Adresse? | 154

Versetzte Szene: Taking Place/Ways of Placement | 157

Doing Things with Words | 161

RELATION: SCENE OF FAMILIARITY | 173

Denkfigur Relation: »the novel is history« | 175

Transatlantic Flirtation | 181

Unheimlich: Doppelgänger, Stellvertretung | 181

Schauplatz: Fort/Da – Theaterraum, Echo-Raum | 196

Nouvelle who? Hilda und Julie – Innocent a priori! | 209

Impossible Separation: *The Golden Bowl* | 231

Marriage Plot | 231

Marriage: Schöpfung und Entdeckung | 233

Making a Difference | 240

Criticism: In dieser Welt | 246

SEPARATION: SCENE OF KNOWLEDGE | 259

Denkfigur Separation: Theater und Kritik | 261

Diss(id)ente Perspektiven | 265

Bilderkrankheit | 265

Familien/Bild | 272

Brechts Verfremdung, Artauds Double | 276

(Aus-)Tausch/obligations: *What Maisie Knew* | 289

Maisies Familie, James' Ödipus | 289

Kindheit: Inzest, Austausch | 300

Schulden: What Maisie knew | 308

»Schluss mit dem Gericht« | 320

Schluss: Andere Szene | 325

Literatur | 345

Einleitung

»Die Frage der literarischen Gattung ist keine formale Frage: sie verschränkt sich mit dem Motiv des Gesetzes überhaupt, dem Motiv der Generation im natürlichen und symbolischen Sinn, des Generationsunterschieds, der sexuellen Differenz zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht (*genre*) [...]«

JACQUES DERRIDA / »DAS GESETZ DER GATTUNG«

ROMANTHEORIE UND GATTUNGSMOTIV: HENRY JAMES⁷

›SCENIC METHOD‹

»I realise – none too soon – that the *scenic* method is my absolute, my imperative, my *only* salvation«¹, verzeichnet Henry James (1843–1916) über seinen Roman *What Maisie Knew* (1897). Dieses leidenschaftliche Bekenntnis zum Szenischen und dessen *liaisons dangereuses* mit dem modernen Roman sind Aufhänger dieses Buches. Dass die Romane des US-amerikanisch-britischen Romanciers und Kritikers die avancierteste Form einer szenischen Darstellung ausmachen, ist soweit Forschungskonsens und wurde von James selbst immer wieder betont.² Doch worum geht es dabei? Nach dem Einsatz dieses Dramatis-

1 Henry James, *The Complete Notebooks of Henry James*, hg. von Leon Edel (New York: Oxford University Press, 1987), S. 167. [Hier und im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, Hervorhebung im Original].

2 Für eine umfassende Bibliografie zu James siehe das Literaturverzeichnis dieses Buches. Im weiten Feld der *Henry James Studies* gibt es vor allem drei Monografien, die sich im engeren Sinn mit Theatralität auseinandersetzen und die hier von

mus des Romans und nach der darin implizierten und verkomplizierten Dimension des Schauplatzes fragen die folgenden Lektüren. Ausgangspunkt war dabei die Beobachtung, dass es im Hinblick auf die kritischen Texte und die Romane selbst einen Bedarf an romantheoretischer Reflexion gibt und dass damit eine Theorie des Romans generiert wird, die in keinem der gängigen Zugriffe und Narrative des Romantheoretischen aufgeht: James' Romantheorie ist nicht Entwicklungsgeschichte, nicht rein formalistische Theorie, nicht Theorie der Wirklichkeit oder der Moderne, nicht Anthropologie. Die hier vorliegende komparatistische Untersuchung liest die szenische Darstellung als Kristallisationspunkt einer mit dem späten 18. Jahrhundert einsetzenden Romangeschichte und -theorie, in der die theatrale Szene als Schauplatz der Konstituierung des Romanesken fungiert, als dessen instabile Gründungs-Szene. Inwiefern problematisiert dieses szenische Moment die Logik und den Status der geschichtlichen und theoretischen Fundierung des Romans? Denn nicht nur als Szene der Konstituierung erweist sich James' Methode, sondern gleichzeitig als reflexives Moment, so dass der Romangattung eine für sie konstitutive und zugleich reflexive Theatralisierung zukommt. Gemeint ist damit nicht einfach eine Gattungsmischung, sondern eine theatrale Gattungsüberschreitung, eine dem modernen Roman eigene Reflexion auf die natürliche und symbolische Dimension der Gattung, die einen neuartigen – und genuin kulturwissenschaftlichen – Typus von Theorie und Wissen generiert.

Die Einsatzstelle der szenischen Methode wird hier im späten 18. Jahrhundert verortet: innerhalb der ›theoretischen Erfindung‹ des Romans. Gemeint ist damit zum einen, dass Romantheorie als eigenständige Gattung erst im 17. und 18. Jahrhundert entsteht und sich damit ungleichzeitig zur Geschichte des Romans verhält. ›Roman‹ oder *lingua romana* sind zwar seit dem 13. Jahrhundert im Deutschen und der Romania gebräuchliche Bezeichnungen – und Abwertungen – für die Dichtung in der jeweiligen Volkssprache; Gegenstand der kritischen Betrachtung innerhalb einer theoretischen Gattung, die sich als Romantheorie versteht, wird er jedoch erst im 17. bzw. 18. Jahrhundert: mit Pierre Daniel Huets *Traité de l'origine des romans* (1670) bzw. Friedrich von

Bedeutung sind. Jedoch setzt sich die vorliegende Untersuchung auch von deren Begriff der Theatralität ab, wie noch zu sehen sein wird. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Press, 1985); Joseph Litvak, *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel* (Berkeley: University of California Press, 1992); David Kurnick, *Empty Houses: Theatrical Failure and the Novel* (Princeton: Princeton University Press, 2012).

Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774). Und während im englischsprachigen Raum seit Daniel Defoe, Samuel Richardson und Henry Fielding zwar Romane geschrieben werden und die Autoren selbst sich auch von der Vorläufer-Gattung der *romance* abgrenzen, gilt erst Henry James' »The Art of Fiction« (1884) als derjenige Text, der den Roman zum Gegenstand theoretischer Reflexion macht.³ Zwischen Roman und Theorie besteht damit eine Ungleichzeitigkeit: Während es Romane vor deren expliziter und programmatischer Theoretisierung gibt, gibt es sie seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr ohne Theorie.⁴

Gleichzeitig aber ist Romantheorie seit dem 18. Jahrhundert zwar ein vielfach bedachtes und diskutiertes, dabei aber *unbestimmtes* Phänomen. Denn zum einen fällt der Roman als literarische Gattung aus dem Rahmen der antiken Poetiken und Dichtungslehren des Mittelalters und der Renaissance, in denen er jeweils nicht vorkommt, zum anderen wird er seit dem 17. und 18. Jahrhundert selbst zum Ort seiner theoretischen, d.h. selbstreflexiven Verhandlung.⁵ Das heißt, dass der moderne Roman »als Gegenstand nur und sofort im Bereich einer Theorie [existiert]. Roman und Theorie sind Verbündete und Aneinandergekettete.«⁶ Das Verhältnis von Roman zur Theorie ist dabei durch die »Neuheit« herausgefordert, die der englische Terminus *novel* und der spanische *novela* noch konzeptuell mitführen.⁷ Neuheit heißt, dass sich der Roman nicht einfach als eine Unterform des Epischen klassifizieren lässt, sondern, wie Rüdiger Campe festhält, eine Wende im Wissen der Literatur darstellt: »die Wende von den alt-

3 Vgl. Ian P. Watt, *The Rise of the Novel* (London: Chatto & Windus, 1957), S. 9f. Vgl. Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, überarb. Aufl. (Illinois: Dalkey Archive Press, 1997), S. 41; Henry James, »The Art of Fiction«, in: ders., *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers*, hg. von Leon Edel, Bd. 1, 2 Bde. (New York: Literary Classics of the United States, 1984), S. 44–65.

4 Vgl. zur »Angewiesenheit« des modernen Romans auf Theorie: Rüdiger Campe, »Form und Leben in der Theorie des Romans«, in: Armen Avanesian u.a. (Hg.), *Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit* (Zürich: diaphanes, 2009), S. 193–211, hier S. 193.

5 Vgl. zum selbstreflexiven Moment der Literatur: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 20. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), S. 359ff.

6 Campe, »Theorie des Romans«, S. 195.

7 Vgl. zur Novität des modernen Romans: Walter L. Reed, »The Problem with a Poetics of the Novel«, in: *NOVEL: A Forum on Fiction* 9, Nr. 2 (Winter 1976), S. 101–113, hier S. 103.

europäischen *artes* und ihren rhetorischen *schemata* und poetologischen Formtypen, zu denen der Roman nicht zählte, zur Form der Literatur, die paradigmatisch Roman ist.«⁸

Theorie reagiert auf diesen neuen und unfundierten Status des Romans und stellt eine Weise der Theoretisierung dar, die sich von den Gattungslehren kategorisch unterscheidet. Wenn der moderne Roman als theoretische Erfindung des späten 18. Jahrhunderts bezeichnet werden kann, dann im Sinne der Konstituierung einer theoretischen Notwendigkeit, in der zugleich das Verhältnis von Konstitution und Reflexion zur Debatte steht. Denn die romantheoretische Reflexion produziert im Verhältnis zum Gegenstand einen theoretischen Überschuss. Statt sich von der gesicherten Warte kritischer Sprache auf ihren Gegenstand beziehen zu können, ist das Verhältnis von Romantheorie als einer theoretischen Reflexion und Roman als deren Gegenstand inkongruent, aber produktiv. Etwa Hundert Jahre später markiert der Fiktionsbegriff in James' »The Art of Fiction« – im Sinne der *fictions* – diesen inkongruent-produktiven Bedarf an Theorie. Gemeint ist damit zweierlei: Der Roman scheint einen bestimmten Theoriebedarf zu *haben* – der Theorie zu bedürfen – und damit eine (selbst)-reflexive Dimension zu generieren, die ihren Schauplatz sowohl *im* Roman als auch *außerhalb* des Romans finden kann. Zweitens scheint der Roman Theorie zu artikulieren (zu *geben*), die als *fiction* mehr oder anderes ist als Poetik oder Norm des Literarischen: Romantheorie ist so nicht einfach Theorie einer literarischen Form, sondern geht immer über diese hinaus, tritt als Theorie des Lebens, der Geschichte, der Welt etc. auf.

Die »Denkbarkeit der Roman-Theorie«⁹ ist damit nicht selbstverständlich gegeben, sondern Roman *und/als* Theorie reflektieren seit dem späten 18. Jahrhundert – und mit Henry James als einem vorläufigen Höhepunkt – auf die Verfahren und Methoden historischer Genese und systematischer Verortung. Romantheorie verändert die Logiken der (Be-)Gründung und damit den Schauplatz der Theorie. James' Theorie verwirklicht gerade in der Verweigerung eines absteckbaren theoretischen Standpunkts und Diskurses eine (Meta-)Theorie der Theorie und des Geschichtsdenkens des modernen Romans. In James' Texten wird deutlich, was Wolfgang Iser am Beispiel von James' »The Figure in the Carpet« (1896) auf den Punkt bringt: »fiktionale Texte [antworten] zeitgenössischen Situationen, indem sie etwas hervortreiben, das von den geltenden Normen zwar bedingt ist, zugleich aber von ihnen nicht mehr gefasst werden

8 Campe, »Theorie des Romans«, S. 194.

9 Ebd., S. 196.

kann.«¹⁰ Das bedeutet zum einen eine Nachträglichkeit innerhalb der Verlaufsform der Geschichte, die sich nicht einfach als zeitliches Danach, sondern als konstitutive Ungleichzeitigkeit, Anti-Linearität, Anti-Kausalität und generelle Inkongruenz von Ereignis und Wirkung manifestiert. Zum anderen ist mit der konstituierenden und zugleich fehlgehenden Dimension des Normativen eine für James' Denken signifikante Dimension des Theoretischen angesprochen, die, so die hier entwickelte These, in Sigmund Freuds Psychoanalyse freigelegt wird: Denn Kern von Freuds revolutionärer ›Erfindung‹ des Unbewussten ist vor allem ein der Erkenntnis entzogener und entgegenstehender motivierender Grund, der dennoch ein Wissen generiert, wenn auch eines, das ›nicht weiß, dass es weiß‹¹¹. Freud fasst diese Inkongruenz in Begriffen des Szenischen: Während die *Urszene* den Bedarf an quasi-geschichtlicher Fundierung und theoretischer Begründung markiert, ist es der *andere Schauplatz des Unbewussten*, der das Streben nach Begründung und Evidenz stets einer Bewegung der Versetzung aussetzt. Im Anschluss an Freud nennt Jacques Lacan die radikale Inkongruenz von Ereignis und Reflexion die »Dimension des Schauplatzes«: Sie ist durch die »Abspaltung von dem Ort [...], an dem der Zuschauer ist«, gekennzeichnet und impliziert eine »radikale Unterscheidung zwischen der Welt und diesem Ort, an dem die Dinge, und wären es die Dinge der Welt, dazu gelangen, gesagt zu werden«.¹² Diese »Dimension des Schauplatzes« verändert zwangsläufig den Status und Aggregatzustand von Theorie, in der sich diejenigen disjunktiven und dysfunktionalen Momente niederschlagen, von denen das Unbewusste zeugt: als Entzug von Deskription und Metasprache und als eine genuine Versetzung von Gegenstand und Reflexion.¹³

Romantheorie als jene meta-theoretische Reflexion auf den unsicheren theoretischen Status und Begründungszusammenhang darzustellen, ist das Anliegen des ersten Kapitels dieses Buches. Romantheorie eignet ein konstitutives Schief-Gehen: in Georg Wilhelm Friedrich Hegels Prosa als Anti-Synthese schlechthin,

10 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 2. Aufl. (München: UTB, 1983), S. 12.

11 Vgl. Lacans Definition des Unbewussten als »a knowledge that does not allow one to know one knows« (unveröffentlichter Vortrag, 19. Februar 1974); zitiert nach Shoshana Felman, *The Literary Speech Act. Don Juan with J.L. Austin, or Seduction in Two Languages* (Ithaca: Cornell University Press, 1983), S. 96 (Fußnote 23).

12 Jacques Lacan, *Das Seminar. Buch X. Die Angst: 1962–1963*, hg. von Jacques-Alain Miller (Wien: Turia + Kant, 2010), S. 48.

13 Vgl. Jean Starobinski, *Psychoanalyse und Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), S. 101.

als Ausfall der dialektischen Methode und der in dieser gründenden Gattungsabfolge; als Störung der *plot*-Formung und der Fundierung in den Kategorien des Ursprünglichen bei Georg Lukács und in Franco Morettis Lektüren des Goethe'schen Bildungsromans; bei Friedrich von Blanckenburg als Ausfall der theoretischen Übersicht, als Reflexion auf den fehlenden oder unsicheren »Gesichtspunkt«, als Fehlgehen der Vermittlung zwischen Einzelfall und Allgemeinem, Ereignis und Struktur sowie als Markierung einer performativen Dimension der theoretischen Sprache; und schließlich bei Johann Wolfgang von Goethe als gespenstische Inkongruenz von Konstituierung und Reflexion, als Schief-Gehen von (Be-)Gründung und Überschreitung.

Es ist diese Meta-Reflexion des Romantheoretischen, die sich am Theater-*topos* artikuliert: Anders als Jürgen Habermas' Rekonstruktion eines »Strukturwandels der Öffentlichkeit« im späten 18. Jahrhundert behauptet, erweist sich der Theaterdiskurs nicht als überholt, und noch viel weniger als bloße Markierung eines ausgedienten Repräsentationsbegriffs. Privateigentum, bürgerliche Familie mit ihren patriarchalen Strukturen und ihrer Privat- und Intimsphäre, Subjektivität, individuelle Autonomie und kulturelle Literarizität sind die Konzepte, anhand derer sich die »Erfindung« des Privaten und ein privatisierter Öffentlichkeitsbegriff bei Habermas formieren. Habermas entwickelt den Begriff der bürgerlichen Öffentlichkeit mit Blick auf Goethes *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (entst. 1777–1785; Erstdruck 1911) als Negativfolie. So wie sich der Strukturwandel bei Habermas als eine Abkehr – oder Verdrängung – vom Darstellen, Rollenspielen und Verkörpern – als Abkehr vom Schein – lesen lässt, so wird dem in diesem Strukturwandel implizierten modernen Roman ein anti-mediales Moment zugeschrieben: Nicht nur handelt der Roman von dem Privaten und dem Verfall des Öffentlichen, sondern es wird ihm auch hinsichtlich seiner eigenen Medialität dieser Strukturwandel attestiert. Wenn sich dieser Wandel aber darin artikuliert, dass im Unterschied zu dem am Innerlich-Authentischen ausgerichteten bürgerlichen Konzept der Privatperson der öffentlich-feudale Edelmann ein *Schauspieler* ist und eine *Rolle* verkörpert, lässt sich daran *ex negativo* herausstellen, dass das Szenisch-Theatrale die *mediale* Dimension des romanesken Textes markiert und ausstellt. Besonders in der Lektüre von Blanckenburgs *Versuch über den Roman* und Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) erweist sich der Dramatismus des Romans als Reflexion dieser medialen Frage (Kapitel I); er artikuliert das Begehren nach einer dem Theater zugeschriebenen Simultaneität und Ko-Präsenz und fungiert damit zugleich und *ex negativo* als die Reflexion des Romans auf die Momente seiner schief-gehenden theoretischen Fundierung.

Ausgehend von James' szenischer Darstellung wird somit die Störung dieser gängigen Erzählung vom Verlust der theatralen Öffentlichkeit und der Herausbildung einer Sphäre des Bürgerlichen, die das psychologische Subjekt in seiner Privatheit in den Fokus rückt und paradigmatisch im Medium des modernen Romans artikuliert sein soll, ersichtlich; Störung mithin jener Lesart des modernen Romans als Teil der Säkularisierung im 18. Jahrhundert, in der die Theozentrik Gottes in die Autonomie und Rationalität des modernen Subjekts übersetzt wird: Moderne Autorschaft im Roman habe Anteil an der Selbstverständigung des Subjekts, die den Roman seit dem 18. Jahrhundert zum Erscheinungsraum »publikumbezogene[r] Privatheit« im Rahmen bürgerlicher Öffentlichkeit mache, so Habermas.¹⁴ Die ideologische Prämisse dieses Romanbegriffs besteht in der Annahme, die realistische Darstellung der Lebenswirklichkeit und Psychologie des modernen Subjekts fördere die Selbsterfahrung oder funktioniere im Roman und für den Leser als Selbstentdeckung in der Fremdentdeckung.¹⁵ Die Erzählung von dem mit dem späten 18. Jahrhundert einsetzenden Verfall der

-
- 14 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 10. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 107ff.
- 15 Diese Linie findet ihren frühesten Vertreter innerhalb der französischen Romantheorie in Pierre Daniel Huets *Traité de l'origine des romans* (1670) und lässt sich bis ins 20. Jahrhundert nachzeichnen: Vgl. Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, mit einem Nachwort von Hans Hinterhäuser; französischer und deutscher Faksimiledruck nach der Erstausgabe von 1670 und der Happelschen Übersetzung von 1682 (Stuttgart: Metzler, 1966). Für den germanistischen Kontext der Romantheorie vom 18. Jahrhundert bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts stellt Gerhart von Graevenitz das im »Zentrum der Romanpoetik stehende, übrigens ganz natürliche und selbstverständliche Interesse am Subjekt« heraus, so dass sich »[d]ie Setzung des Subjekts« als »allgemeinste Formel« der Romantheorie erweist. Gerhart von Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie* (Tübingen: Niemeyer, 1973), S. 9 bzw. S. vii. Für den englischen Kontext kann exemplarisch Ian Watts Studie *The Rise of the Novel* (1957) genannt werden, die in Abgrenzung von den formalistischen Prämissen des *New Criticism* Romantheorie zum Anlass und Gegenstand nimmt, eine Geschichte der bürgerlichen Öffentlichkeit zu schreiben. Vgl. Ian P. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 2. Aufl. (Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001), S. 206. Vgl. zur kritischen Lektüre dieser Prämissen Barbara Vinken, *Unent-rinnbare Neugierde. Die Weltverfallenheit des Romans. Richardsons Clarissa, Laclos' Liaisons dangereuses* (Freiburg: Rombach, 1991), bes. S. 9–27.

theatralen Öffentlichkeit und dem Rückzug ins Private geht als Theorie des Romans einher mit der Festlegung der Romanform auf das Biografische, das Wilhelm Dilthey in seiner Goethe-Lektüre entfaltet,¹⁶ das sich als *locus classicus* bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt¹⁷ und somit zum Paradigma des europäischen Romans gemacht wird.¹⁸ Der familiale *oikos* wird in dieser Lesart der Theorie des Romans zum Schauplatz des Subjektiven, des Privaten und des Biografischen¹⁹ – mithin zur Metapher für jene Darstellungsweise des Romans, in der »domestic life« und »private experience« aufeinander projizierbar werden.²⁰ Diesen Aspekt der »Privatisierung« unterstreicht auch Leslie Fiedler in seiner Lektüre der angloamerikanischen Literaturgeschichte, in der der Roman als »Privatisierung« und »Verinnerlichung« der medialen Anordnungen und Rezeptionsmodi gelesen wird: »The process that had begun with the move into an indoor, darkened theater reached its climax in the novel, that private theater in the innermost darkness of the individual mind.«²¹

Doch ausgehend von der Resistenz der theatralen Szene kommt auch dem familialen Schauplatz nicht nur jene Funktion der Privatisierung zu: Vielmehr, folgt man Jacques Derridas Feststellung, ist mit »dem Motiv der Generation im natürlichen und symbolischen Sinn, des Generationsunterschieds, der sexuellen Differenz zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht (*genre*)«²² die Dimension der Gattung verschränkt. Vor diesem Hintergrund untersucht meine

16 Vgl. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin. Vier Aufsätze* (Leipzig: B.G. Teuber, 1906).

17 Exemplarisch können genannt werden: Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, Nachdr. der Erstausgabe von 1932 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976); James Paul Hunter, *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest for Form in »Robinson Crusoe«* (Baltimore: Hopkins Press, 1966); John Joseph Richetti, *Defoe's Narratives: Situations and Structures* (Oxford: Clarendon Press, 1975); Graevenitz, *Setzung des Subjekts*.

18 Vgl. Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, Neuauf. (London: Verso, 2000); vgl. zur Kritik an der Reduktion des Lebensbegriffs auf das Biografische Campe, »Theorie des Romans«.

19 Vgl. Moretti, *Bildungsroman*; vgl. für den Viktorianischen Roman Charles Hatten, *The End of Domesticity: Alienation from the Family in Dickens, Eliot, and James* (Newark: University of Delaware Press, 2010).

20 Vgl. Watt, *The Rise of the Novel*, bes. S. 175.

21 Fiedler, *American Novel*, S. 44.

22 Jacques Derrida, »Das Gesetz der Gattung«, in: ders., *Gestade* (Wien: Passagen Verlag, 1994), S. 245–283, hier S. 273.

Studie die Szene des Romans als die Frage nach der (literarischen) Gattung des Romans/im Roman und bestimmt den Zusammenhang zwischen Theater- und Familienszene aus diesem Motiv der Gattung. Die Überlegungen gehen dabei von der Feststellung Derridas aus, wonach »[d]ie Frage der literarischen Gattung [...] keine formale Frage [ist]«²³. Vielmehr wird in ihr der Status der geschichtlichen und theoretischen Fundierung verhandelt: In dem »Motiv der Generation im natürlichen und symbolischen Sinn« ist eine quasi-geschichtstheoretische Dimension artikuliert, in der es um Genealogie, Abfolge, Erbschaft, Herkunft geht. In synchroner Perspektive impliziert das »Motiv [...] des Generationsunterschieds, der sexuellen Differenz zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht« die Operationen der Taxonomie, der Differenzierung und Identifizierung, der Systematisierung und Theoretisierung.²⁴

Einen Zusammenhang zwischen der Theorie des Romans und der Frage nach dem Ursprung (*origine*) knüpft bereits Huets *Traité de l'origine des romans* und eröffnet somit eine diachrone Perspektive und die Frage der Genealogie, die für die nachfolgende Diskussion von Bedeutung sein wird. Dabei geht es um deutlich mehr als um den Anspruch auf historische Rekonstruktion einer Entstehungsgeschichte: Der Roman ist nicht nur das sich *queer* zu Gattung und Poetik verhaltende literarische Phänomen ohne klare Form und kategoriellen Status;²⁵ insbesondere die Frage nach seinem (un-)rechtmäßigen Ursprung beschäftigt die Diskussion und wird anhand der Topoi der Unform und Unmoralität verhandelt: Der Roman gilt als Kind unbestimmter Herkunft und zweifelhafter Legitimität.²⁶

23 Ebd.

24 Vgl. auch Sigrid Weigel u.a. (Hg.), *Generation: Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie* (München: Fink, 2005), S. 7.

25 Vgl. Claudio Guillén, »Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History«, in: Michael McKeon (Hg.), *Theory of the Novel: a Historical Approach* (Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 2000), S. 34–50, hier S. 45; vgl. auch Reed, »The Problem with a Poetics of the Novel«, S. 102.

26 Die ›Bastardisierung‹ geht dabei vielfach von den Autoren selbst aus, die sich von den Romanen, die sie schreiben, auf vielfältige und phantasievolle Weise zu distanzieren wissen, wie der Vater, der den ›Bastard‹ nicht anerkennt. Seit Miguel de Cervantes' *Don Quijote de la Mancha* (1605/1615) sind Autorschaft und – prekäre – Vaterschaft verbunden, indem etwa Don Quijote als Stiefsohn des Herausgebers ausgewiesen wird. Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Bd. 1 (Madrid: Cátedra, 2005), S. 95ff. Im 18. Jahrhundert manifestiert sich diese Geste der Distanzierung in den Vorworten fiktiver Herausgeber, welche die folgende Geschichte als wahre von der Lügenhaftigkeit romanischer Autorschaft

Seitdem sind die *Legitimität* des Romans und die Logik seiner (Be-)Gründung bestimmende Themen. Diese geschichtstheoretische Dimension des Gattungsbegriffs des Romans figuriert für das späte 18. Jahrhundert innerhalb derjenigen diskursiv-methodologischen Problemstellung, die aus einer wissens- und disziplinengeschichtlichen Perspektive als Übergang von naturgeschichtlichen zu entwicklungsgeschichtlichen Modellen beschrieben werden kann, als Erfindung der Wissensform Geschichte als Entwicklungs- und Fortschrittsgeschichte und als Ablösung von naturgeschichtlichen Modellen der Gleichzeitigkeit und horizontalen Klassifikation.²⁷ Statt der von Arthur Lovejoy untersuchten »Kette der Wesen«²⁸, in der das Prinzip der Übergänge zwischen den verschiedenen Wesen ein quasi-räumliches Modell der Taxonomie vorstellt, basiert der wissenschaftliche Wandel auf der *Verzeitlichung*, die das quasi-räumliche Prinzip der Klassifizierung der Lebewesen in Arten und Gattungen ablöst und hinsichtlich der Frage nach dem Leben und der Ordnung des Lebendigen evolutionsgeschichtliche Modelle auf den Plan ruft, d.h. neue Gründungs- und Begründungslogiken und andere Weisen der Taxonomie – Logiken der Identität und der Differenz sowie Strategien für deren Ordnung. Entsprechend verhandelt die Romantheorie das auf die Frage nach dem Ursprung bezogene Gattungsproblem des Romans und begibt sich damit in eine geschichtstheoretische Perspektive, die nach dem Verhältnis von Verzeitlichung und klassifikatorisch-räumlicher Anordnung fragt.

Im 18. Jahrhundert verbinden sich das Motiv einer produktiv sich erzeugenden und fortpflanzenden Natur und die ästhetische Idee der Vermischung der Gattungen im Denken Denis Diderots. Wie Elisabeth de Fontenay zeigt, denkt Diderot die Natur als einen »mécanisme extraordinaire et secret« d'une nature dont toutes les productions et les métamorphoses se résument peut-être à un seul acte qui ni finit pas²⁹. Natur imaginiert Diderot als »femme qui aime à se

abgrenzen und sich von der Urheberschaft des Texts distanzieren; so etwa in Daniel Defoes *The Life and Adventures of Robinson Crusoe* (1719), in Henry Fieldings *The History of Tom Jones, a Foundling* (1749) oder auch in Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761).

- 27 Vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts* (München: Carl Hanser, 1976).
- 28 Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* (Cambridge: Harvard University Press, 1936).
- 29 Elisabeth de Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté* (Paris: Grasset, 1973), S. 20.

travestir« und als »universelle copulation«. ³⁰ Dieses erzeugend-metamorphotische Prinzip verbindet Fontenaye in ihrer Lektüre mit Diderots »pratique excentrique et corrosive de l’alternance et du mélange des genres« ³¹. Hier wird das Bedeutungsspektrum des Gattungsbegriffs signifikant erweitert: Zu dem auf das griechische *genos* zurückgehenden Begriffsarsenal ›Gattung‹, ›Geschlecht‹, ›Abstammung‹ kommt die Semantik der lateinischen *generatio* und griechischen *genesis* hinzu, die mit ›Schöpfung‹, ›Entstehung‹ und ›Zeugung‹ zu tun hat. ³² Wenn mit dem Motiv der Gattung der Schauplatz einer Theorie des Romans benannt ist, dann hat das mit dieser Bewegung der Erzeugung – *engendrement* – zu tun, die Derrida als *La loi du genre/The Law of Genre* (1980) im Begriff der Gattung verortet. Mit dem Gesetz der Gattung ist der Aggregatzustand einer Theorie bezeichnet, die sich im Verhältnis zu ihrem Gegenstand nicht auf das Terrain des Deskriptiven, Konstativen, Neutralen zurückzuziehen vermag. Das Gesetzliche am Gesetz der Gattung ist die performative Hervorbringung des Gegenstandes und der Rede von diesem im Akt der Setzung. Dieses performative Moment aber infiltriert »im Herzen des Gesetzes selbst ein Gesetz der Unreinheit oder ein Prinzip der Kontamination«, ein »Gegen-Gesetz«, das als ›Anderes‹ ein »Unmöglichkeitsaxiom« ausmacht. ³³

Wenn sich dabei, wie Derrida schreibt, das Motiv der literarischen Gattung mit dem Motiv der »sexuellen Differenz zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht (*genre*), des Hymens zwischen beiden, dem Motiv einer beziehungslosen Beziehung zwischen beiden, einer Identität und einer Differenz zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen« ³⁴ verschränkt, dann spielt in den synchronen Operationen der Klassifizierung nicht nur das Moment der Identität und der Identifizierung eine Rolle, sondern auch dasjenige des Unterschieds und der Differenz. Anhand des Kurzschlusses zwischen den beiden im Französischen mit *genre* benannten Kategorien Gattung und Geschlecht lässt sich erahnen, dass es sich in der Taxonomie nicht um Differenzierungen handelt, die stabile Unterschiede generieren, die innerhalb oder zwischen Gattungen auftreten können. In der Figur der ›Identität und Differenz‹ ist nicht einfach ein Hybrides gedacht, das Verschiedenes mischt oder kreuzt und das gerne für die (unklare) Gattung

30 Zitiert nach ebd.

31 Ebd., S. 18.

32 Vgl. Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer, *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), S. 21–40.

33 Derrida, »Das Gesetz der Gattung«, S. 250.

34 Ebd., S. 273.

des Romans bemüht wird;³⁵ vielmehr geht es darin um eine inhärente Alterität, ein *Anderes* der Identität innerhalb des Konzepts der Gattung, der Geschichte und der Theorie.

Dieser Status des Anderen und der Einsatz des Gattungsmotivs lassen sich exemplarisch an der Aufwertung des Romans und seiner Theorie in der Frühromantik herausstellen. Deren Motivation, nämlich »den Roman zu *dem* Ausdruck ihrer geistigen Gesinnung zu erheben«, ist dabei nicht darauf reduzierbar, dass das »Chaotische« der Romanform der romantischen Affinität für das »Anormative« entgegenkommt.³⁶ Vielmehr begründen Friedrich Schlegels *Brief über den Roman* (1800) und dessen Postulat, »ein Roman ist ein romantisches Buch«, den theoretischen Erscheinungsraum der sich artikulierenden Theorie des Romans.³⁷ ›Romantisch‹ ist daran eine anders- und neuartige Problemstellung im Begriff der Theorie. Schlegel wendet sich ob der scheinbaren Nichtgegebenheit des Romans als Gattung den kleinen Formen wie Novelle und Märchen zu. Aus deren gegebener Form soll der Formprozess des Romans ableitbar werden. Während Gattung urbildhaft den Konfigurationsgrund literarischer Formwerdung bildet, kompensiert die Theorie des Romans die Gattungs- und Urbildlosigkeit des Romans, indem sie sich als Theorie auf etwas Nichtgegebenes und zu Formendes bezieht.³⁸ Dieses *oblique* Verhältnis zwischen dem Empirischen und dem Spekulativen formuliert Schlegel als Figur des Fremden, die er in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als Theaterfigur findet.³⁹ Diese markiert dabei nicht die andere Gattung, sondern das Andere/Fremde *im* Roman als seine Theorie, über die

35 Vgl. exemplarisch Ulrich Johannes Beil, *Die hybride Gattung. Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010).

36 Zu dieser Lesart vgl. Bruno Hillebrand, »Romantheorie in Deutschland. Die Dichter deuten die Welt«, in: ders., *Was denn ist Kunst? Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001), S. 171–201, hier S. 179.

37 Erstdruck in *Athenäum*, einer Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 3. Bd., 1. Stück (Berlin: Frölich, 1800), S. 112–128; Friedrich von Schlegel, »Brief über den Roman«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Hans Eichner und Jean-Jacques Anstett, Bd. 2 (München u.a.: F. Schöningh, 1967), S. 329–339, hier S. 335.

38 Vgl. Campe, »Theorie des Romans«, S. 198.

39 Vgl. Friedrich von Schlegel, »Über Goethes Meister«, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Hans Eichner und Jean-Jacques Anstett, Bd. 2 (München u.a.: F. Schöningh, 1967), S. 126–147, hier S. 126.

er nicht restlos verfügt. Denn der Fremde ist »das Moment im Text, das zugleich außerhalb des Texts steht; ein Element, das seinen Sinn im Zusammenhang des Texts dadurch erhält, dass es nicht in ihm enthalten ist«⁴⁰.

Diesen Einsatz des ›romantischen‹ Fremden für die (Un-)Abschließbarkeit der Romanform benennen Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe in ihrer einschlägigen Studie *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978) als das »literarische Absolute«.⁴¹ Den modernen Roman im Verhältnis zu einem Absoluten oder Totalen zu lesen, schlägt bereits Georg Lukács' *Theorie des Romans* (1914/16) mit Rückgriff auf G.W.F. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838) und *Phänomenologie des Geistes* (1807) vor: Der Roman wird hier zur Reflexion auf eine verlorene »Seinstotalität« und ein ursprüngliches – kosmologisches – »Weltzeitalter des Epos«.⁴² Fruchtbar aber ist, dass die Autoren den Einsatz dieses Absoluten als Theorieproblem des Romans in Anschlag bringen. Aus der Lektüre vor allem der »Athenäums-Fragmente« der Jenaer Romantiker entwickeln sie einen Begriff der modernen Literatur, in dem Literatur zugleich die Produktion ihrer eigenen Theorie ist und insofern eine Tendenz zum Absoluten hat. Zu einer vergleichbaren Epochalisierung und These kommt bereits Michel Foucault in »Le langage à l'infini« (1963), die er in *Les mots et les choses* (1966) aufgreift. Auf das Ende des 18. Jahrhunderts ist »das Erscheinen der Literatur« datiert, entsteht überhaupt erst, »was man in aller Strenge ›Literatur‹ nennen muss«.⁴³ Literatur in diesem strengen Sinn gebraucht eine Sprache, die radikal intransitiv funktioniert, die sich als einen »reinen Akt des Schreibens« und als Form aussagt, wodurch Literatur im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der Definition der »›Gattungen‹ als einer Ordnung von Repräsentationen angepaßten Formen« bricht.⁴⁴ In »Le langage à l'infini« beschreibt Foucault das Denken des »Absoluten« in der und für die Literatur als den Bezug der Sprache zum Tod, »zu jener Grenze, an die sie sich

40 Campe, »Theorie des Romans«, S. 208.

41 Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Editions du Seuil, 1978).

42 Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009), S. 12 bzw. S. 22.

43 Foucault, *Ordnung der Dinge*, S. 365, bzw. Michel Foucault, »Die Sprache, unendlich«, in: ders., *Schriften zur Literatur*, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), S. 86–99, hier S. 97.

44 Foucault, *Ordnung der Dinge*, S. 365f.

richtet und gegen die sie errichtet wird«⁴⁵. Sich gegen den Tod stemmend wird Literatur an der Schwelle zum 19. Jahrhundert zum »Gemurmel ohne Ende«, »nach all den anderen, vor all den anderen«. In den »unendlichen Wellenbewegungen« der Literatur, in denen Episode auf Episode folgt, stemmt diese sich beharrlich gegen das Abbrechen des Erzählens.⁴⁶

Während damit der Theoriebedarf des Romans vorschnell als dessen Bezugnahme auf säkularisierte Geschichte bestimmbar wäre, verkompliziert Foucaults These das Verhältnis und diese Bezugnahme durch das Motiv der Gattung. Denn mit dem Einschluss des biologischen Moments des Todes ist nicht nur ein Krisenmoment des Lebens und der Geschichte, sondern ein Krisenmoment der literarischen Gattung in der Theorie des Romans verankert. Romantheorie und Gattungsbegriff werden so zum Austragungsort einer zuwiderlaufenden internen Differenz. Das heißt zugleich, dass die Frage nach dem Absoluten nur einerseits und nur zum Teil als der Bezug der Poetik auf säkularisierte Geschichte verstehbar ist, in der die verlorene »Seinstotalität« von jenem universalen und synthetischen Moment des romantischen Literaturbegriffs aufgenommen wird. Gleichzeitig zeugt dieses Literaturkonzept auf der Ebene der Texte immer auch und immer schon von der wichtigen Entdeckung eines Anderen *in der* und *als* Theorie des Romans. Diesen Aspekt kehrt Roland Barthes hervor, wenn er deutlich macht, dass es sich bei der von Foucault epochalisierten Literatur in besonderem Maße um den modernen Roman handelt, dessen Schreiben das Begehren eignet, »nicht *ein* anderer zu sein, sondern auf irgendeine Weise *anders zu sein*; [...] ein ANDERES/einen ANDEREN aus mir selbst herauszulösen«⁴⁷.

Dieses Andere innerhalb des Romans und als Theorie des Romans »herauszulösen«, ist das Unternehmen dieses Buches. Dem *räumlichen* Aspekt der Szene korreliert die sich endlos auf sich selbst zurückbeugende und zum Analogon ihrer selbst werdende romaneske Sprache. Diese Räumlichkeit ist bei Foucault auf die *räumliche* Konfiguration der klassischen Rhetorik bezogen, in der sich zwei Arten des Sprechens gegenüberstehen: die stumme Vor- oder Urschrift der Ordnung der Rede in der Ordnung der Tropen und den Vorgaben der *persuasio* und deren Aktualisierung in dem »geschwätzigen« Sprechen, das »nur mehr dieses erste Sprechen zu sprechen [hat], gemäß den Formen, den Spielen und den Überkreuzungen, deren Raum die Entfernung des ersten und unhörbaren Textes

45 Foucault, »Die Sprache, unendlich«, S. 89.

46 Ebd., S. 92 bzw. S. 99 bzw. S. 98.

47 Roland Barthes, *Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), S. 220.

ausmessen würde.«⁴⁸ Das *Räumliche* der Literatur und das »Gemurmel ohne Ende« ersetzen (funktional), was in der Rhetorik das »Sprechen des Unendlichen war, das niemals vergehen würde. Jede rhetorische Figur verriet eine Distanz, indem sie aber auf das erste Wort verwies, verlieh sie dem zweiten ein vorläufiges Gewicht durch die Enthüllung: Dieses Wort zeigte«⁴⁹. Wird mit dem Roman die Evidenz dieser rhetorischen Anordnung problematisch, formulieren das Gattungs- und Theoriemoment *im* Roman die Frage nach dem Ursprung, dem »ersten Wort« und nach dem Status des Zeigens: d.h. die Frage nach einer quasi-geschichtstheoretischen Dimension, die sich auf den unfundierten Status des Ursprungs bezieht; und die Frage des Zeigens, die nach dem Schauplatz und Aggregatzustand dieser Theorie fragt.

SZENE DES ROMANS: ›GENOS‹ UND ›GENESIS‹

Die Kapitel II–IV dieses Buches befassen sich mit der Szene als dem Ort, an dem sich die diachron-genealogische und die synchron-taxonomische Ebene des Gattungshaften verschränken: das auf das griechische *genos* zurückgehende Begriffsarsenal ›Geschlecht‹, ›Abstammung‹ und die Semantik der lateinischen *generatio* und der griechischen *genesis*, die das generative Moment der Erzeugung und der Differenzierung bezeichnen – mit anderen Worten, ›Geschlecht‹ im genealogischen und ›Geschlecht‹ im generativ-zeugenden Sinn. Die Szene des Romans umfasst somit zwei Ebenen: In ihr sagt sich der Roman als Medialisierung aus – als zeugende Szene der Sprache und ihrer die eigene Setzung überschreitenden Reflexion/Theorie; und als fortwährende, ausgesetzte, dezidiert a-teleologische Szene der (Be-)Gründung und Genealogie. Dass sich dabei die Theaterszene als Familienszene erweist, basiert auf diesem doppelten Gattungskomplex. James' szenische Methode ist eine präzise Formulierung dieser beiden Fragedimensionen.

1. Anders als die formalistisch orientierten *Henry James Studies* behaupten, erschöpft sich die szenische Methode nicht in der formalen Neuerung, die sie darstellt: Vielmehr macht die Frage der Form die geschichtliche und die theo-

48 Foucault, »Die Sprache, unendlich«, S. 98.

49 Ebd.; vgl. zum Übergang von Tropologie zu Topologie der Literatur Birgit Mara Kaiser, »Foucault's Raymond Roussel; or, Why Return to Literature?« (Vortrag gehalten auf der Tagung »Foucault and Literature: The Thinking of Literature According to Foucault«, New York University, 19. März 2009).

retische Dimension des Romans aus. Die eingangs zitierte Aussage über »the scenic method [as] only salvation« geht folgendermaßen weiter: »The march of an action is the thing for me to, more and more, attach myself to [...].«⁵⁰ Auf Leon Edel geht die Lesart zurück, die »scenic method« als die Verwirklichung des »march of an action«, des Handlungsablaufs, zu verstehen.⁵¹ Dieses Prinzip der szenischen *Abfolge* verzeichnet schon Aristoteles' *Poetik* unter dem Begriff des Dramas, dessen wichtigstes Element – *mythos* – Malcom Heath in jüngerer Übersetzung mit *plot* wiedergibt: Szene wäre dann das Strukturprinzip des linearen Verlaufs, die Einreihung einzelner Ereignisse in den *march of an action*.⁵² Warren Beachs kanonische Studie *The Method of Henry James* (1918) nimmt diesen Begriff des Dramatischen auf und erklärt James' literaturwissenschaftliche und literarhistorische Relevanz aus diesen formal-technischen Errungenschaften.⁵³ Beachs Begriff der Methode basiert dabei auf einer kategorischen Unterscheidung zwischen der theoretisch-methodischen Formulierung der formal-technischen Prämissen, die James vor allem in seinen nachträglich für die Romane geschriebenen *prefaces* niederlegt, und den literarischen Texten selbst. Die *prefaces*, die James anlässlich des Erscheinens der *New York Edition* seiner Texte (1907–1909) schreibt, können zwar gelesen werden als der Versuch einer theoretisch-methodischen Ausformulierung der Romanpraxis, sind dabei aber immer auch »construction of authorship«⁵⁴, das heißt der nachträgliche Versuch,

50 James, *Complete Notebooks*, S. 167.

51 Vgl. dazu Leon Edels Ausführungen zum Szenischen in der Einführung zu Henry James, *The Complete Plays of Henry James*, hg. von Leon Edel (New York: Oxford University Press, 1990), S. 1–69.

52 Vgl. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1994); vgl. Aristotle, *Poetics*, hg. und übers. von Malcom Heath (New York: Penguin, 1996), S. xxii–xxvii; S. 13–24.

53 Joseph Warren Beach, *The Method of Henry James* (New Haven: Yale University Press, 1918); vgl. auch Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (New York; London: Appleton-Century-Crofts, 1932); Walter Isle, *Experiments in Form: Henry James's Novels* (Cambridge: Harvard University Press, 1968); Dorothy J. Hale, »Henry James and the Invention of the Novel Theory«, in: Jonathan Freedman (Hg.), *The Cambridge Companion to Henry James* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), S. 79–101.

54 Vgl. David Bruce McWhirter (Hg.), *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship* (Stanford: Stanford University Press, 1998); vgl. auch Peter Rawlings (Hg.), *Henry James Studies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), S. 7f.

die in die romanesken Texte inskribierte Theorie zu extrahieren und zu systematisieren. Als eine solche Theorie im Roman ist das Prinzip dramatischer Abfolge weniger die Formulierung einer gelingenden Methode, denn die darstellungs-, wie geschichtstheoretische *Frage* nach der Linearisierbarkeit und Teleologisierbarkeit geschichtlicher und textueller Abfolge. Die Methode bezeichnet dann nicht die subjektive Verfügungsgewalt über Werkzeuge und Ausgänge – d.h. die Rationalisierung und Finalisierung des Denkens, Handelns und Schreibens –, sondern den Prüfstein der *plot*-Formung, d.h. der Einreihbarkeit einzelner Ereignisse in den *march of an action* und der reflexiven Überschaubarkeit dieser aus der Perspektive der kohärenten Erzählung. Das Prinzip dramatischer Abfolge bei James, so argumentiert die Lektüre von *Daisy Miller* (1878) in Kapitel II, ist gerade nicht die Formulierung einer gelingenden Methode, sondern die Aussetzung der Linearisierbarkeit und Teleologisierbarkeit geschichtlicher und textueller Abfolge und Reflexion. Die theatrale Qualität des Texts – als performative und als räumliche Dimension – stört vielmehr das Prinzip dramatischer Sukzessivität – den kohärenten Verlauf als *march of an action*. Daisy Millers flirtiver Modus entspricht Hegels ›Prosa«, die das Romanhafte als die Markierung einer Unordnung oder Störung innerhalb der *Methode* dialektischer Gattungsabfolge und deren sukzessiver Ordnung ausweist. Prosa, das macht James' szenische Methode unübersehbar, geht nicht in Hegels berühmter »Prosa der Verhältnisse« auf, d.h. sie lässt sich nicht reduzieren auf die sozialgeschichtliche Einpassung des Romans in die kulturellen Institutionen des Bürgerlichen: Prosa markiert das Zufällige, Einzelne, Kontingente und Bedeutungslose – und damit ein radikales Desinteresse an den Momenten der Totalität und den Bewegungen der Finalität. In *Daisy Miller* manifestiert sich das sukzessive Prinzip (die Abfolge der Sukzession und die Finalität des Erfolgs/*success*) hinsichtlich des konstitutiven Schief-Gehens der *plot*-Formung des Erfolgs, als konstitutives Misslingen im Akt der (sprachlich-verführenden) Setzung, das mit J.L. Austin und Shoshana Felman sprechakttheoretisch als die versetzende Qualität von Sprache lesbar wird. Entgegen der bildungsromanesken *plot*-Logik der Erfüllung und deren Prinzip der *Beheimatung* – wie sie Franco Moretti als Paradigma des europäischen Romans formuliert – funktioniert James' Roman *unheimlich* in der komparatistischen Perspektive einer *transatlantic flirtation*, in den Ein- und Umschreibungen der kanonisierten literarischen Schauplätze Europas, und dekonstruiert die Abgrenzbarkeit von Räumen und die Linearisierbarkeit historischer Abfolgen. In den flirtiven Bezügen und Verführungen steht so neben der komparatistischen Kartografie das produktiv-generierende Gattungs-Moment der Szene zur Debatte, durch das die Texte sich selbst als prozessuale Raumpraxis eines suspendierten, immer wieder neu zu wiederholenden Gründungs- und Reflexi-

onsmoments des Szenischen erweisen (Kapitel III). Formuliert James die Szene als »only salvation«, ist damit nicht nur die Verheißung des kohärenten Verlaufs artikuliert, sondern immer zugleich derjenige Ort, an dem diese Verheißung radikal auf dem Spiel steht. In diesem Sinn registriert und produziert James' szenische Methode den Ausfall teleologischer Verlaufsform.

Im Hinblick auf Freuds Konzepte des Szenischen kann man entsprechend sagen, dass James' szenische Methode den anderen Schauplatz in die Funktionslogik des Urszenischen einschreibt: Urszene und anderer Schauplatz verhandeln bei Freud das Wechselspiel von gründender Erzählung und deren szenischer Versetzung. Freuds Urszene markiert, dass die »traumatisierenden infantilen Erfahrungen [...] in Szenarien, in Szenen angeordnet sind« und dass »sie erst nachträglich vom Kind verstanden und gedeutet werden [können]«. ⁵⁵ Freud führt vor, wie die Analyse Stück für Stück in die »kindliche Urzeit« zurückgeht, bis sie schließlich bei der Urszene des elterlichen Koitus anlangt, die als generatives Ereignis fungiert, das aber erst nachträglich lesbar wird. ⁵⁶ Liest man die Texte aber nicht von der Urszene aus (das heißt gemäß der linearen Ordnung der Erzählung als Ordnung der Familie und vice versa), wird deutlich, dass die Urszene vor allem zeigt, dass nur unter der Bedingung einer glückenden Analyse – nur unter der Annahme eines gesicherten Standpunkts des Nachträglichen – sich die Einzelszenen in eine sinnvolle Folge reihen und auf eine Urszene zurückführbar sind. Nur unter dieser Bedingung generiert die Urszene eine Struktur, die alle Folgeszenen verwirklichen, die Wirkung der Struktur der Urszene sind, welche wiederum den Ursprung der Struktur markiert. Zwischen der Formulierung des Ursprungsproblems, der erzählenden Sinnstiftung und deren szenischer Unterbrechung lokalisiert Freud das Gattungsmoment des Familialen und des Romans. An *Daisy Miller* und *The Golden Bowl* (1904) wird die *andere Szene* als eine solche anti-kausale und anti-motivatorische Verweisstruktur beschrieben, in der das Verhältnis von Ursache und Wirkung nicht beglaubigt wird, sondern selbst auf dem Spiel steht. Der ironische Zug dieses Spiels besteht in der Konfrontation zwischen der Wirkmächtigkeit des Kontingenten und der Notwendigkeit des Ursächlichen, die sich nicht aufeinander abbilden lassen. In den Romanlektüren der Kapitel III und IV, in *The Golden Bowl* und in *What Maisie*

55 Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, 19. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011), S. 577.

56 Sigmund Freud, »Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [Der Wolfsmann]«, in: ders., *Zwei Krankengeschichten. Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* (Frankfurt am Main: Fischer, 1996), S. 131–244, hier S. 143.

Knew, impliziert die szenische Methode eine dem Text interne Kritik, welche die ›ödpale‹ Lesart des Familialen als Gründungsfigur in Frage stellt; ›Familie‹ ist bei James die Artikulation eines Zusammenhangs und einer Herkunft/Abfolge, die sich nicht auf das Paradigma des Ursprünglichen beziehen lässt. Statt platonistischer Urbilder entsteht hier ein Spiel mit diesem Ursprünglichen. Die im Familialen implizierte Institution des Kulturellen erweist sich als Form einer Aktualisierung, die sich aus keinem ursprünglichen Bezugsrahmen herleiten lässt.

2. James' ebenfalls *What Maisie Knew* entnommenes emphatisches Diktum, »*everything takes place before maisie*«⁵⁷, benutzt die Theatermetapher, um mit ihr eine phantasmagorische Bilderwelt und einen in den Romantext inskribierten Modus des Zuschauens zu bezeichnen: »[Maisie's] little world was phantasmagoric – strange shadows dancing on a sheet. It was as if the whole performance had been given for her – a mite of a half-scared infant in a great dim theatre.«⁵⁸ Wie Samuel Weber in seiner Lektüre von Aristoteles herausstellt, impliziert der *plot* noch einen weiteren Aspekt, der aufs Engste mit James' in der Theatermetapher formulierten Bilderwelt und mit dem im Romantext inskribierten Modus des Zuschauens zusammenhängt:

[I]t is the plot that allows the divergent elements of a fragmentary individual existence to be ordered in a manner that suggests totality, wholeness and thus, meaningfulness – under the condition that it be available to a single, uninterrupted perception. It is this that constitutes the specific virtue and value of tragedy for Aristotle, as opposed to epic, which is more extended, spread out, and therefore less intrinsically meaningful.⁵⁹

Die sinnvolle Reihung der einzelnen Teile zur *plot*-Folge wird hier von der erfassenden Perspektive her gedacht: Das einheitliche Erfassen garantiert das sinnvoll-bedeutende Moment des *plot*-Verlaufs. Percy Lubbocks *The Craft of Fiction* (1921) deutet James' szenische Methode in diesem Sinne als Frage perspektivierten Erfassens.⁶⁰ »Scenic« bezeichnet hier eine textinterne Perspektivie-

57 James, *Complete Notebooks*, S. 149.

58 Henry James, *What Maisie Knew*, in: *The Novels and Tales of Henry James. The New York Edition*, Bd. 11 (New York: Charles Scribner's Sons, 1922), S. 9.

59 Samuel Weber, »Psychoanalysis and Theatricality«, in: *Parallax* 6, Nr. 3 (2000), S. 29–48, hier S. 39.

60 Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Neuauf. (New York: Viking Press, 1957); vgl. zur Kritik an Lubbocks Terminologie Gérard Genette, *Die Erzählung*, 3. Aufl. (Stuttgart: UTB, 2010), S. 119f.; einen ausführlichen Überblick über die an James'

zung, die – wenn auch als eingeschränkter Fokus – der Sichtbarkeitsfunktion von Texten entspräche. Lubbock erklärt James' Romane zum Paradigma einer am Prinzip des *showing* orientierten Form, in der der Roman eher zu-sehen-gibt, vor-Augen-stellt, denn erzählend funktioniert. Als dem Text internen *point of view* liest Lubbock James' phantasmatisches Diktum, »seeing my story through the opportunity and the sensibility of some more or less detached, some not strictly involved, though thoroughly interested and intelligent, witness or reporter«⁶¹.

Das szenisch-theatrale Moment jedoch, um das es in diesem Buch geht, wird von den Lektüren, die einerseits auf Edel und Beach und andererseits auf Lubbock zurückgehen, nicht zur Gänze ausgelotet: Während im einen Fall das Szenische dem Drama zugeschlagen wird, so fungiert es im anderen Fall vor allem als Markierung einer Bühnenmetaphorik des Zu-Sehen-Gebens und Vor-Augen-Stehens. Diese letztere Funktion speist ihren Begriff der Sichtbarkeit aus der Annahme einer fixierbaren Raumordnung und eindeutig verortbaren Blickpositionen. Doch das Theatrale hat es demgegenüber immer auch mit einem sinnlich-räumlichen Überschuss zu tun, in dem die deiktische Anordnung des Zeigens und die Ökonomien der Sichtbarkeit auf dem Spiel stehen. Ein solches exzentrisches Moment der theatralen Räumlichkeit als schief-gehender Deixis beeinflusst jedoch nicht nur den politischen oder ideologischen Ort, der dem modernen Roman zugeschrieben werden kann,⁶² sondern sagt etwas aus über den Status und Aggregatzustand romanischer Theorie. Seit dem späten 18. Jahrhundert, so die hier vertretene These, markiert das Dramatistische einen dem Roman und seiner Theorie unterstellten Mangel an Illusionskraft, das Fehlen der

Texten durchgeführte Forschung zum »point of view« gibt Peter Rawlings, »Narratives of Theory and Theories of Narrative: Point of View and Centres of Consciousness«, in: Peter Rawlings (Hg.), *Henry James Studies* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), S. 35–58.

- 61 Henry James, *Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, Prefaces to The New York Edition*, hg. von Leon Edel, Bd. 2 (New York: Literary Classics of the United States, 1984), S. 1322.
- 62 Vgl. Litvak, *Caught in the Act*; vgl. Kurnick, *Empty Houses*. Die Untersuchungen eint die Beobachtung, dass die dem Theatralen eigenen Ökonomien des Darstellens und Rollenspiels dem Modus des Bürgerlichen, der Autonomie des Subjekts und dem Rückzug ins Private insofern widersprechen, als sie den inszenatorischen und performativen Aspekt der Subjektkonstitution und mithin des Sozialen und Politischen betonen, deren medial-sprachlich-rhetorische Hergestelltheit und deren Herstellungsweisen.

Fähigkeit, vergegenwärtigend vor Augen zu stellen. Auf Blanckenburg geht Lubbocks Diktum zurück, der Roman solle nicht geschrieben und gelesen, sondern nur *sichtbar* sein: »[D]ies erfolgen der Wirkung selbst, vor unsern Augen«⁶³, schreibt Blanckenburg und partizipiert damit an der Faszination des späten 18. Jahrhunderts für den »Modus ›darstellungsloser Darstellung«⁶⁴, eine Darstellung, die vorgibt keine solche zu sein. Dass es sich dabei nicht um Mediendifferenz handelt, zeigt nicht zuletzt, dass gerade die Theatertheorie des späten 18. Jahrhunderts von diesem Phantasma der Präsenz geprägt ist: Der »Modus ›darstellungsloser Darstellung« kann dabei als diejenige paradoxe Darstellungslogik herausgestellt werden, die »für den Eindruck des absolut Privaten verantwortlich« ist⁶⁵ und die im späten 18. Jahrhundert für den Roman übernommen wird – so dass Schlegel über Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* schreiben kann, dass »alles gegenwärtig vor unsern Augen«⁶⁶ steht.

Als eine solche – im Kern erkenntniskritische – Frage nach den Leistungen und Verfahren der Vergegenwärtigung und Präsentierung hat dieses Dramatistische immer schon und immer auch mit Theorie zu tun. Nicht nur haben Theater und Theorie gleichen etymologischen Ursprung,⁶⁷ am Theater und in der *theoria* geht es um die Möglichkeiten der Schau – meint doch *theorein* ›beobachten‹, ›betrachten‹, ›[an]schauen‹.⁶⁸ Während jedoch diese Darstellungslogik des Prä-

63 Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774 (Stuttgart: Metzler, 1965), S. 495.

64 Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2000), S. 55.

65 Ebd.

66 Schlegel, »Über Goethes Meister«, S. 126. Zu der rhetorischen Vorgeschichte und poststrukturalistischen Nachgeschichte dieser Darstellungslogik des ›Vor-Augen-Stellens‹ vgl. Rüdiger Campe, »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997), S. 208–225; vgl. Rüdiger Campe, »Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik«, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49 (2001), S. 243–255; vgl. Rüdiger Campe, »Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration«, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen* (München: Fink, 2007), S. 163–182.

67 Vgl. Charles Bernheimer und Claire Kahane (Hg.), *In Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminism* (New York: Columbia University Press, 1990), S. 220.

68 Vgl. Joachim Ritter (Hg.), »Theorie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10 (Basel: Schwabe, 1998), S. 1128–1154.

sentischen den Aspekt der Theatralität des Theaters vernachlässigt und nurmehr die ›Schau‹ hervorhebt, nicht aber den szenischen ›Schauplatz‹ mit seinen immer nur technischen Verfahren, produziert sie immer auch zugleich dasjenige theatrale Moment, das sich als Freud'scher anderer Schauplatz, als *andere Szene* zeigt: als das Andere der evidenten Sichtbarkeit und als beständige Versetzung jeder Perspektive der Übersicht und der Distanz zum Erkenntnisobjekt. Denn während Freuds Urszene aus hermeneutischer Perspektive als Garant der Lesbarkeit funktioniert, ist in der (Ur-)Szene, die als Freuds berühmte ›Entdeckung‹ des Unbewussten gilt, das Lesen selbst ein Problem und die Lesbarkeit einer der internen Widerstände der Psychoanalyse. Freuds ›Entdeckung‹ des Unbewussten am Fall der Hysterikerin erfolgt zwar aus einem Bedürfnis nach Lesbarkeit, eröffnet aber im Folgenden eine theatrale Szene, die den Analytiker fortan als ›Lesenden‹ in diese einschreibt. Auch in den Überlegungen zur Urszene ist der Aspekt des (Zu-)Schauens thematisch: In den Träumen des Patienten geht es um »aufmerksames Schauen« und darum, dass »die Augen plötzlich aufgehen«. ⁶⁹ Während innerhalb der Logik der Analyse die Urszene als plausibilisierendes Vor-Augen-Stellen – als Präsentation und Begründung – fungieren soll, erweist sich die Szene jedoch nicht als sicherer und sichernder Grund, sondern als positionale Versetzung: Mit anderen Worten, die ›verstellenden‹ oder ›verheimlichenden‹ Entstellungen, durch die hindurch das Unbewusste sich zeigt, sind nicht auf das Objekt der Freud'schen Psychoanalyse begrenzt, sondern suchen die Analyse selbst heim, als ›Verstellung‹ und ›Versetzung‹ ihrer Erkenntnisperspektive.

Vor allem James' spätere Romane sind durch einen solchen erkenntniskritischen, in den Romantext inskribierten Modus des ›Zuschauens‹ charakterisiert. Die Lektüre des frühen Kurzromans *Daisy Miller* stellt den theatral-räumlichen Aspekt und die versetzende Qualität der Szene heraus, die die kritische Erkenntnisperspektive bedingen; die Lektüren von *The Golden Bowl* und *What Maisie Knew* entwickeln diesen Gedankengang weiter. In *The Golden Bowl* wird eine Erkenntnisform inszeniert, in der Ereignis- und Kommentar-/Reflexionsebene ineinandergefaltet sind, und eine kritische Praxis entwickelt, deren Unterscheidungsmoment zu keinem definitiven und binären Schluss kommt. In den textuellen Verfahren der Trennung und Distanzierung ist eine Erkenntnisform gedacht, die jeder höheren Beobachterperspektive entbehrt, die die Unterscheidung voraussetzen können müsste. In *What Maisie Knew* ist der Begriff des Wissens eine Folge dieser besonderen Erkenntnisform. Was damit in dieser neuen und anderen – Alterität nicht nur markierenden, sondern in sich aufnehmenden –

69 Freud, »Wolfsmann«, S. 159 bzw. S. 160.

Gattung des Romans zur Debatte steht, ist der Un-Ort der Theoriebildung und der genealogischen Fundierung. Der Dramatismus und sein Begehren nach der vor-Augen-stehenden Szene markieren diesen Un-Ort und zugleich das Un-Heimliche des modernen Romans und seiner Theorie. Denn das Dramatistische markiert dasjenige inhärent-differente Moment, das den anderen Schauplatz der Romantheorie ausmacht: einen Schauplatz *im* Roman, der als Theorie immer auch das Andere der evidenten Schau mitdenkt und gerade in dieser erkenntnis-kritischen Logik ein Wissen generiert.

SCENE UND FAMILIE: THEATRALITÄT UND PSYCHOANALYSE

In James' später Autobiografie *A Small Boy and Others* (1913), die von den frühen Kindheitsjahren und den ersten Reisen nach Europa berichtet, überkreuzen und überschneiden sich zwei Motive: die Entdeckung und Faszination für das Theater und die faszinierte Begegnung mit einem begehrten ›Anderen‹ und die Erfahrung von Alterität. »They were so *other* – that was what I felt; and to *be other*«⁷⁰, kann als Kernaspekt beider Motive gelesen werden. Nicht aber einer der zahlreichen Theaterabende, sondern eine Familienszene soll den Grundstein für James' späteres poetologisches Programm der *scenic method* gelegt haben:

[...] a remark from my uncle Augustus to his daughter: seated duskily in our group, which included two or three dim dependent forms, he expressed the strong opinion that Marie should go to bed – [...]. What I have retained of their effect, at any rate, is the vague fact of some objection raised by my cousin and some sharper point to his sentence supplied by her father; promptly merged in a visible commotion, a flutter of my young companion across the gallery as for refuge in the maternal arms, a protest and an appeal in short which drew from my aunt the simple phrase that was from that moment so preposterously to »count« for me. »Come now, my dear; don't make a scene – I *insist* on your not making a scene!«⁷¹

Scene-making als Familienszene wird zum Ausgangspunkt der Faszination für das Szenische bei James:

70 Henry James, *A Small Boy and Others: A Critical Edition*, hg. von Peter Collister (Charlottesville: University of Virginia Press, 2011), S. 144.

71 Ebd., S. 152.

»Come now, my dear; don't make a scene – I *insist* on your not making a scene!« That was all the witchcraft the occasion used, but the note was none the less epoch-making. The expression, so vivid, so portentous, was one I had never heard [...]; and who should say now what a world one mightn't at once read into it? It seemed freighted to sail so far; it told me so much about life. Life at these intensities clearly became »scenes« [...].⁷²

Der Roman, so kann man mit James sagen, theoretisiert ›Leben‹, und zwar ›szenisch‹. *Scene-making* markiert dabei eine Verweisstruktur: Einerseits geht sie nicht restlos auf in den Akten, die sie beinhaltet und andererseits ist sie – als gemachte Szene, als »Überanstrengung« von »Wörtern und Dingen«⁷³ – in einem bestimmten Umfang *grundlos*. Nicht die statthabende Szene, sondern das *Insistieren* (der Mutter/Tante gegenüber der nicht zu machenden Szene der Tochter/Cousine) stellt James' Beobachtung der Familienszene heraus und er unterstreicht entsprechend: »It didn't in the least matter accordingly whether or no a scene was then proceeded to – and I have lost all count of what immediately happened.«⁷⁴ »What happened« ist nicht das Maß, die Szene zu beurteilen. Denn einerseits ist das, was ›passiert‹, wie James schreibt, »a final anticlimax«⁷⁵. Und andererseits ist es gerade die theatrale Anordnung, die doch die Szene ausmacht: »itself a scene, quite enough of one, and I had become aware with it of a rich accession of possibilities.«⁷⁶ Diese stillgestellte familiäre Anordnung *ist* die Szene, nicht der klimaktisch linearisierbare Verlauf. Wie auch Weber argumentiert, wird eine Szene theatral durch einen Zuschauer, der als Fremder von außen die Szene rahmt und seine Fremdheit in der Szene markiert: »For what constitutes the theatricality of a scene is not simply its visibility, not simply the fact that it is *seen*, but rather that it is seen *by another*: someone who remains, qua observer,

72 Ebd.

73 Jacques Derrida, *Grammatologie*, 11. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011), S. 202.

74 James, *A Small Boy and Others*, S. 152.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 153; vgl. auch Litvaks Lektüre der Passage: Joseph Litvak, »Making a Scene: Henry James's Theater of Embarrassment«, in: ders., *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel* (Berkeley: University of California Press, 1992), S. 195–234. Litvak liest hier James' szenisches Prinzip hinsichtlich der Ökonomien theatraler Zurschaustellung und ›schamhafter‹ Verschleierung.

external to the scene – a stranger, irreducibly alien. Through the intrusion of the Other, the Same is framed, fixed, determined, but as other-than-itself.«⁷⁷

Der für dieses Buch zentrale Kurzschluss von Theatralität und Psychoanalyse leitet sich nicht zuletzt aus diesem Einsatz der Szene als Familienszene her. Unter der Perspektive des Theatralen, ebenso wie aus der Perspektive der Psychoanalyse lässt sich das Familiäre – der griechische *oikos* – nicht auf den Verlust der Öffentlichkeit und den Rückzug auf ein a-politisches Privates reduzieren. Vielmehr macht Freuds Psychoanalyse deutlich, worauf die Prämisse des Theatralen beharrt: dass das Familiäre der Schauplatz des Politischen ist. Dieses Familiäre beinhaltet das oben beschriebene Bedeutungsspektrum des Gattungsbegriffs: Es fragt nach ›Geschlecht‹, ›Abstammung‹ (*genos*) und nach ›Schöpfung‹, ›Entstehung‹ und ›Zeugung‹ (*generatio, genesis*) – nach einer diachron-genealogischen und einer systematisch-klassifikatorischen Dimension – und in der Version der Freud'schen Psychoanalyse nach dem Verhältnis zwischen der Dimension des Libidinösen und der sozialen und politischen Ordnung. Freuds Psychoanalyse wurde vielfach kritisiert für die Normativität des Familialismus, der die ödipale Kleinfamilie zum Maß und Austragungsort macht, und für die allumfassende Sexualisierung der Kindheit, Essentialisierung des Weiblichen und Pathologisierung und Hysterisierung des Subjekts und der Geschlechterrelation aus feministischer Perspektive. Diejenige feministische Kritik, die gegen Freuds Essentialisierung und Biologisierung der (Geschlechter-)Identitäten die *sprachlich-rhetorische* Verfasstheit des Sexuellen und der Geschlechterdifferenz einwendet, betont den literarischen Text als Schauplatz von Begehrens- und Verweisstrukturen und die Rede als den Ort des Politischen.⁷⁸ In *diesem* Sinn hebt James' zitierte Passage die Familienszene als Kernaspekt des Szenischen hervor: Dem Familialen eignet hier insofern eine theatrale Qualität, als es sich nicht durch feststehende Entitäten, sondern die quasiräumliche Herstellung und Verhandlung von Positionen und Bezügen bestimmen lässt. Die Frage nach der Theatralität bringt in der Psychoanalyse einen emphatischen Begriff des Positionalen hervor.⁷⁹ James' zitierte Familienszene lässt dabei keinen Zweifel, dass es

77 Samuel Weber, »Family Scenes: Some Preliminary Remarks on Domesticity and Theatricality«, in: *The South Atlantic Quarterly* 98, Nr. 3 (1999), S. 356–365, hier S. 357.

78 Vgl. Barbara Vinken, »Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), S. 7–29.

79 Diesen positionalen Aspekt betont auch Weber: »[T]he significance of events, persons and things, depends not on their inner, self-identical substance, but on their sit-

die *Reden* sind – die *remarks, sentences, phrases* –, denen die theatrale Positionierungsleistung zukommt. In dem für diese Untersuchung relevanten Kurzschluss von Theatralität und Psychoanalyse wird so eine Wirkkraft des Sprachlichen ersichtlich, die die theatralen Akte der Familienszene als Sprechakte beschreibbar macht, die – ob als *insistence* oder *objection* – die Szene des Texts ausmachen. Sprechakte sind solche, die »mit Worten Dinge tun«⁸⁰ und die Wirkkraft des Sprachlichen zum Ausgangspunkt für den Prozess einer dramatischen Individuation machen, an dessen jeweils nur vorläufigem Endpunkt so etwas wie Positionen stehen.

Bezogen auf die Frage des modernen Romans ergibt sich aus diesem Kurzschluss eine Lesart, die eine erkenntnistheoretische und -kritische Perspektive formuliert. Mit Barbara Vinken kann diese Dimension als die augustinische Linie der Romantheorie benannt werden: Das theozentrische Weltbild wird nicht übertragen in eine Vorstellung von der Autonomie des modernen Subjekts und seiner Allmacht, sondern mündet in dem augustinischen »Zustand grundsätzlicher Gefallenheit.«⁸¹ Diese Linie kulminiert in Freuds Übersetzung der Gefallenheit und deren erkenntnistheoretischer Aporien in die De-zentriertheit des Subjekts: Denn das Subjekt der Psychoanalyse ist schon bei Freud selbst und expliziter noch in den Lektüren Freuds durch Lacan die radikale Abkehr von den Prämissen des Autonomie und Selbstbewussten. Entsprechend formuliert Lacan, dass die »Psychoanalyse [...] weder eine Weltanschauung noch eine Philosophie [ist]«, sondern »die Herausarbeitung des Subjektbegriffs.«⁸² Es ist nicht das hiesige Anliegen, diesen Subjektbegriff als solchen zu untersuchen. Entscheidend jedoch ist, dass sowohl die Freud'sche als auch die Lacan'sche Psychoanalyse das Konstitutionsmoment des Subjekts von der Alterität und Differenz her den-

uation, literally, on their placement, on their relation to others. [...] such situatedness, such placement, can never be finished, in the sense of being completed, but only interrupted and redeployed.« Unterbrochen wird darin die Erwartung einer an der Idee des Biografischen ausgerichteten Sinnkohärenz, »the expectation of a story, and a life, that would add up to a meaningful whole [...]. Theatre in general and tragedy in particular, involve the interruption of this expectation.« Weber, »Psychoanalysis and Theatricality«, S. 37f.

80 Vgl. John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1962).

81 Vinken, *Unentrinnbare Neugierde*, S. 27.

82 Jacques Lacan, *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, hg. von Norbert Haas, 2. Aufl. (Weinheim; Berlin: Quadriga, 1987), S. 84.

ken. Freud bezeichnet das Unbewusste als den »anderen Schauplatz«⁸³, auf dem »ein sich selbst entzogenes, gespaltenes Ich« sich konstituiert, »das sich selber nicht kennt, für das sich vielmehr der entscheidende Anteil der Konstitution auf einem anderen, verborgenen Schauplatz abspielt.«⁸⁴ Lacan formuliert Freuds »anderen Schauplatz« als Ort des Anderen, das Unbewusste als »discours de l'Autre«, durch den – durch dessen Blick – sich das Subjekt konstituiert.⁸⁵ Während so das Augenmerk auf das theatrale Moment der Psychoanalyse hervorhebt, dass die Subjektkonstitution ihren Ursprung nicht in der Entität des autonomen Subjekts, sondern innerhalb einer *Szene* der Alterität hat, unterstreicht der Kurzschluss von Theatralität und Psychoanalyse umgekehrt, dass das Theatrale nicht in den mit dem Begriff des Dramatischen verbundenen Prämissen des Handelns und der Handlung aufgeht und dass die theatrale Szene die Markierung einer entzogenen Verfügungsgewalt ausmacht.

Somit kann davon ausgegangen werden, dass sich Freuds und Lacans Psychoanalyse – möglicherweise gegen die expliziten Intentionen – nicht auf die Frage nach der »Herausarbeitung des Subjektbegriffs«⁸⁶ begrenzen lässt. Denn der wesentliche Überschneidungspunkt zwischen Theatralität und Psychoanalyse liegt in der Frage nach der *Relation*, die sich nicht auf ihre Funktion innerhalb der Szene der Subjektivierung reduzieren lässt: Theater und Psychoanalyse verbindet »the deciphering and interpreting of *relations* that are intrinsically open-ended«⁸⁷. Mit diesem relationalen Moment impliziert das Zusammendenken von Theatralität und Psychoanalyse eine wissens- oder erkenntnistheoretische Dimension. Versteht man Theater nicht als Metapher für menschliches Handeln oder Synonym für Repräsentation, dann lässt sich Theatralität als »disposition of space« bestimmen: Denn Theater bezeichnet auf einer sehr basalen Ebene »a locality that is divided into two interdependent but distinct parts, the space of the stage and that of the audience«⁸⁸. In dieser »division« steht die Trennung und das Verhältnis zweier Orte zur Debatte: der Ort der Bühne, auf dem etwas stattfindet oder von dem etwas ausgeht und ansichtig wird, und derjenige Ort, an dem gesehen oder gelesen wird. Es ist dieser Zusammenschluss aus Theatralität und

83 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: Fischer, 2010), S. 64.

84 Vinken, *Unentrinnbare Neugierde*, S. 27.

85 Jacques Lacan, »La Méprise du sujet supposé savoir«, in: *Autres Écrits* (Paris: Seuil, 2001), S. 329–339, hier S. 333.

86 Lacan, *Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 84.

87 Weber, »Psychoanalysis and Theatricality«, S. 37.

88 Ebd., S. 33.

Psychoanalyse, der es ermöglicht, den modernen Roman hinsichtlich der Momente der Alterität und Differenz zu lesen.

Als eine Szene der Alterität – als *Verfremdung* oder *Double* – bestimmen die folgenden beiden Autoren das Theatrale, die für das Zusammendenken von Theatralität und Psychoanalyse und die Frage der Theorie in der vorliegenden Studie besondere Berücksichtigung finden: Antonin Artaud (1896–1948) und Bertolt Brecht (1898–1956), die vielleicht wichtigsten Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts.⁸⁹ Brecht und Artaud gelten in der Theatergeschichtsschreibung als Antipoden: Brechts am Zeigen orientiertes und explizit politisches und aufklärendes Theaterkonzept und Artauds repräsentationskritisch-vitalistische Theatervisionen sind auf den ersten Blick inkommensurabel. Was aber die immerhin etwa zeitgleich entstandenen Texte beider Autoren verbindet, ist, dass sie das Theater zu einer *Denkfigur* machen und Theatertheorie nicht restlos in einem Diskurs über Theater aufgehen lassen: Vielmehr fragen beide – wenn auch auf unterschiedliche Weise – mit dem Theater nach dem Schauplatz der Theorie.⁹⁰ Die Namen Brecht und Artaud ›signieren‹ – in dem Widerspruch, der immanent in ihren Texten, in ihrem Denken verläuft⁹¹ – ein *gemeinsames* Problem: Die Frage nach dem Theater und das Zusammendenken von Brecht und Artaud organisiert die für diese Studie relevante darstellungstheoretische und historische Achse, an der die Virulenz von vor-Augen-stellender Szene und anderem Schauplatz für den Roman und als dessen Theorie formulierbar wird. Artaud und Brecht arbei-

89 Artauds Essays zum Theater werden 1938 als *Le Théâtre et son double* veröffentlicht und Brecht publiziert 1936 – aus der Fremde des Exils – seinen später kanonischen Aufsatz »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris: Gallimard, 1938); Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, in: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA): Schriften 2.1*, hg. von Werner Hecht u.a., Bd. 22 (Frankfurt am Main; Berlin: Suhrkamp; Aufbau-Verlag, 1993), S. 200–210.

90 Den subkutanen Zusammenhang des Denkens Artauds und Brechts hat in jüngerer Zeit Jacques Rancière herausgestellt. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer* (Wien: Passagen Verlag, 2009). Vgl. Kapitel IV dieses Buches.

91 Vgl. Rainer Nägele, »Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke«, in: Walter Hinderer (Hg.), *Brechts Dramen. Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 300–320, hier S. 300; vgl. auch Rainer Nägele, »Der andere Schauplatz – Zwischen Brecht und Artaud«, in: Anja Lemke und Martin Schierbaum (Hg.), *»In die Höhe fallen«. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie* (Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2000), S. 9–21.

ten sich beide an demjenigen Theaterkonzept ab, das im späten 18. Jahrhundert als sogenanntes ›Theater der Verkörperung‹ entsteht und die Faszination für und das Begehren nach einer rahmenlosen Repräsentation ausmacht: einer Darstellung, die ihre eigene Gerahmtheit (d.h. Medialität) verschleiert und dadurch ihre Lebendigkeit, Wirklichkeit und Wahrheit garantiert. Roland Barthes weist darauf hin, dass diese Aporien des Medialen in der Nachgeschichte der Darstellungslogik des 18. Jahrhunderts für Brechts Theater aktuell bleiben⁹² und Walter Benjamin unterstreicht, dass Brechts episches Theater sich »quer« zu dem »erhabene[n], aber unfruchtbare[n] Massiv der Klassik« verhält und einen »Saumpfad« zum barocken Drama öffnet.⁹³ Auf diese Weise können Brecht und Artaud für die Lektüre desjenigen Theaterkonzepts des 18. Jahrhunderts fruchtbar gemacht werden, das sich mit allen seinen Widersprüchen in der Szene des Romans niederschlägt.

DRAMATISMUS/DRAMATISIERUNG (DELEUZE): EINE FRAGE DER METHODE

In dem 1972 erschienenen *L'Anti-Œdipe* geht es Gilles Deleuze und Félix Guattari um die Einführung der ›Schizo-Analyse‹, die die ödipale Logik der Psychoanalyse, wie sie bei Freud und noch bei Lacan, so die Autoren, vorzufinden ist, verwirft und somit der Psychoanalyse insgesamt eine neue Stoßrichtung verleiht. Kritisiert wird das Konzept der »heiligen Familie« und die Bindung der Psychoanalyse an einen »Famillialismus«, der seinen – logischen und erzählenden – Ausgangspunkt von den Konzepten personaler Identität und Integrität nimmt.⁹⁴ Auch die Kategorie des Unbewussten selbst sei diesen »Ödipalisierungsverfahren« unterworfen, dessen »Disjunktionen«, »[unspezifische] Konjunktionen«, »Partialobjekte« durch die »Thronbesteigung des souveränen Ödipus« verdeckt

92 Vgl. Roland Barthes, »Diderot, Brecht, Eisenstein«, in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), S. 94–102.

93 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? (I). Eine Studie zu Brecht«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 4. Aufl., Bd. II.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 519–530, hier S. 523.

94 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, 13. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011), bes. die Kapitel I und II: »Die Wunschmaschinen« und »Die heilige Familie: Psychoanalyse und Familialismus«, S. 7–176.

werden, so dass nichts mehr hörbar ist von den »[t]ief im Innern des Unbewußten dröhnen[den] und brummen[den] [...] Wunschmaschinen.«⁹⁵ Die Kritik der Autoren zielt im Kern darauf, dass die »Ketten des Unbewußten [...] bijektiv gemacht [werden], linearisiert, einem despotischen Signifikanten ausgesetzt«⁹⁶. Im Zentrum der Kritik steht die Beobachtung, dass das produktive, produzierende Moment des Unbewussten dem Primat der Artikulation und der Repräsentation unterworfen wird: »Das produktive Unbewußte räumt das Feld zugunsten eines Unbewußten, das sich nur mehr ausdrücken kann – im Mythos, in der Tragödie, im Traum.«⁹⁷ Dass das Unbewusste nur mehr »Ausdrucksproduktion«⁹⁸ ist, folgt, so die Autoren, einem Ordnungsbedürfnis des Analytikers selbst – denn Freud soll, berichten Laplanche und Pontalis, den Ödipuskomplex im Verlauf der Selbstanalyse 1897 »entdeckt« haben.⁹⁹ Zwischen diese »Entdeckung« und die erste Verschriftlichung in *Das Ich und das Es* (1923) fällt die Formulierung der Idee des »Familienromans« (1909). Deleuze und Guattari gehen von einer »Ödipalisierung« des Romans selbst aus, dessen starker – paranoischer oder explosiver – Wunsch das Potenzial trägt, in den »wilden Produktion[en]« des Unbewussten die Familienbestimmungen und das gesamte ödipale Dreieck aufzubrechen. Dass Freud dann die ödipale Szene als »Urszene« des Familienromans setzt, macht, so Deleuze und Guattari, die Selbstanalyse zur »klassischen Bildung eines Goethe«, indem sich die narrative Kohärenzbildung über die »wilde Produktion« stülpt.¹⁰⁰ Das Unbewusste bleibt zwar »Phantasieproduktion«, der Psychoanalytiker – und, könnte man ergänzen, der Romanautor – aber werden zu »Spielleiter[n] eines Privattheaters«: »Das Unbewußte hört auf, das zu sein, was es ist: Fabrik, Werkstatt, und wird an deren Stelle Theater, Bild, Inszenierung.«¹⁰¹

Während in *Anti-Ödipus* das Theater im Sinne von Repräsentation gebraucht und somit Gegenstand von Kritik wird, findet sich darüber hinaus noch ein anderer Theaterbegriff bei Deleuze, der insbesondere für die in diesem Buch vorgeschlagenen Lektüren von James' Texten von Bedeutung ist. In »La Méthode de dramatisation« (1967) geht es Deleuze nicht einfach um die Erledigung des Theaterbegriffs, sondern um ein »spezielles Theater«, das innerhalb der »Bewegung

95 Ebd., S. 68.

96 Ebd.

97 Ebd., S. 69.

98 Ebd.

99 Vgl. ebd., S. 67.

100 Vgl. ebd., S. 69.

101 Ebd.

der Dramatisierung« konstituiert wird.¹⁰² Der in der Methode der Dramatisierung implizierte Begriff des Theatralen und die Kritik des Ödipalen hängen dabei insofern zusammen, als es das (produktive) *Unbewusste* ist, das dramatisiert.¹⁰³ Deleuze führt die Methode der Dramatisierung gegen die Platonische Ideenlehre und ihre Folgegeschichte für die Philosophie ins Feld, die ihr Zentrum in der Frage nach dem Wesen findet, nach dem »Was ist...?«. ¹⁰⁴ Schon bei Platon grenzt sich dieses Wesentliche von den Bewegungen des Theatralen ab. Das Differentiationsmoment der Methode der Dramatisierung setzt dort an, wo die Frage nach dem Wesen (›was ist...?‹) abgelöst wird durch die Fragen ›wieviel?‹, ›wer?‹, ›auf welche Weise?‹, ›wo und wann?‹. Diese Fragen zielen nicht auf die allgemeine Idee, sondern auf das Singuläre. Die Methode der Dramatisierung besteht also in einer Differenzierung der Idee, wobei die Idee einen Individuationsprozess durchläuft, dessen Endpunkte in der Bestimmung des Akzidentalen und der raumzeitlichen Koordinaten liegen.¹⁰⁵ Das Konzept des Theatralen, das darin entworfen ist, impliziert keine Unterscheidung von Bild oder Repräsentation und Wesen, sondern macht ein »befremdliches Theater« denkbar, »das aus reinen Bestimmungen besteht, den Raum und die Zeit aufrührt, [...] – ein Theater, für das Artaud das Wort ›Grausamkeit‹ gewählt hatte«. ¹⁰⁶ ›Befremdlich‹ ist dieses Theater, insofern es nicht der gesicherten Ordnung der Repräsentation gehorcht, sondern *als* Akt der Konkretisierung und Aktualisierung besteht. »[W]hat is decisive in Artaud's conception of theatre«, schreibt Weber, »is that [...] it *takes place* in a certain here and now, the bounds of which define the theatrical scene. This is what is meant by ›cruelty‹: the impossible determination of the virtual not as a self-contained entity, but as a process of self-altering *localization*«. ¹⁰⁷ Der Theaterbegriff ist hier insofern mit Deleuze' Begriff der Wiederholung zusammenzudenken, als Theater nicht »Metapher primärer Wirklichkeit«, sondern als theatrale Wiederholung ein »Modell emergenter Ordnungsbildung« ist, das »Prozesse der Aktualisierung [inszeniert], die distinkte histo-

102 Gilles Deleuze, »Die Methode der Dramatisierung«, in: ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, hg. von David Lapoujade (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), S. 139–170, hier S. 139.

103 Vgl. ebd., S. 168.

104 Ebd., S. 139.

105 Vgl. ebd., S. 141.

106 Ebd., S. 145.

107 Weber, »Family Scenes«, S. 359.

rische Formen als die Verkörperung eigenschaftsloser Kräfteverhältnisse sichtbar werden lassen«. ¹⁰⁸

Deleuze' Theater beginnt nicht mit der Wesenheit oder Illusion, sondern mit den ›Larvensubjekten‹, die Artaud dem seiner selbst gewissen und dem sich bewussten psychologischen Charakter westlicher Theatergeschichte gegenüberstellt: Deleuze geht es um Individuationsfelder – »So daß die ausgedrückte Welt virtuell vor den des Ausdrucks fähigen Individualitäten existiert, aktuell jedoch nicht außerhalb dieser Individualitäten existiert, die sie allmählich ausdrücken.« ¹⁰⁹ Die Artaud'schen Larven entsprechen dem Dionysischen der Ideen, bevor sie Begriff innerhalb der Repräsentation werden, bzw. die unter den Begriffen als Drama lesbar bleiben: »Es sind die raumzeitlichen Dynamiken innerhalb der Individuationsfelder, die die Ideen bestimmen, sich in den differenzierten Aspekten des Objektes zu aktualisieren. [...] Das Klare und Deutliche ist der Anspruch des Begriffs in der apollinischen Welt der Repräsentation; aber hinter der Repräsentation gibt es immer die Idee und ihren dunkel-deutlichen Untergrund, ein ›Drama‹ hinter jedem Logos.« ¹¹⁰ Die Idee differenziert sich durch die Methode der Dramatisierung, anstatt in der Logik des Begriffs aufzugehen.

Wenn es Deleuze um eine *Methode* geht, dann ist diese unter anderem als Gegenbegriff zu einer Epistemologie des Theatralen konzipiert, in der das erkennende Bühnensubjekt oder der mit dem Drama verbundene Erkenntnisprozess im Vordergrund stehen. Die Methode der Dramatisierung bezeichnet eine Ontologie des Theatralen, insofern das Theatrale weder vom Begriff der Artikulation oder Repräsentation, noch vom Begriff der Performanz her gedacht ist: »Die Dynamiken sind nicht absolut ohne Subjekt«, schreibt Deleuze, sie haben »Entwürfe zu Subjekten«, konzipieren aber die Dramatisierung nicht vom Handeln, sondern vom Begriff der Produktion her. ¹¹¹ An diesem Punkt und am Beispiel von Antonin Artaud kommen die Idee der anti-ödipalen Schizo-Analyse und der Dramatisierung zusammen:

Es bedarf des Schubs der Schizo-Analyse, der die Bewegung in Schwung bringt, an die Tendenz wieder anknüpft und die Trugbilder dort hintreibt, wo sie aufhören, artifizielle Imagines zu sein, und Anzeichen der neuen Erde werden. Dies ist die Vollendung des

108 Ingo Uhlig, *Poetologien des Ereignisses bei Gilles Deleuze* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008), S. 12.

109 Deleuze, »Die Methode der Dramatisierung«, S. 150f.

110 Ebd., S. 151f.

111 Ebd., S. 144.

Prozesses: kein schon bestehendes gelobtes Land, sondern eine Erde, die sich entsprechend seiner Tendenz, seiner Ablösung, seiner Deterritorialisierung selbst abschafft. Bewegung des Theaters der Grausamkeit; denn das allein ist ein Theater der Produktion [...].¹¹²

Wenn Deleuze schreibt, dass das Unbewusste, die Wissenschaft, aber auch die Dinge selbst dramatisieren und die Dramatisierung etwas sei, was eher zustößt, denn ausgeführt wird, dann hat sie mit diesem Begriff der Produktion zu tun. Als philosophische Methode käme sie – Nietzsches genealogischer Methode verwandt – dann zum Einsatz, wenn es um Pragmatik geht: »Theatralität oder Dramatisierung [...] wird für Philosophie [...] immer dann relevant, wenn es ihr um die Beschreibung von Phänomenen und Gegenständen geht, deren Identität im kulturellen Diskurs zur Disposition steht und deren Entstehungsgeschichte in eine Leere führt, aus der heraus sie nur in ›dramatischen‹ Umständen und im Rahmen einer Pragmatik Gestalt annehmen.«¹¹³ Dabei aber, so betonen Deleuze und Guattari in »Gespräch über Tausend Plateaus«, ist der theatrale Zug der Methode der Dramatisierung ein *literarischer* Zug, der in der Methode der Philosophie zukommt oder in ihr freigelegt wird: »Man hat sie [die Begriffe] lange benutzt, um zu bestimmen, was eine Sache ist (das Wesen). Wir dagegen interessieren uns für die Umstände einer Sache: in welchen Fällen, wo und wann, wie...? Für uns muß der Begriff das Ereignis und nicht mehr das Wesen nennen. Daher die Möglichkeit, sehr einfache Roman-Verfahren in die Philosophie einzuführen.«¹¹⁴ Deleuze' Überlegungen zur Methode der Dramatisierung nimmt diese Untersuchung auf: Während sie auf der Ebene des Gegenstandes nach einem Anderen innerhalb des Gesetzes der Gattung fragt, nach der *anderen* Szene und dem Dramatismus des modernen Romans, heißt dies auf der Ebene des Vorgehens, das Lesen gegenüber den dramatischen Bewegungen zu öffnen, statt mit dem begrifflichen Status des Theoretischen *anzufangen*.

112 Deleuze und Guattari, *Anti-Ödipus*, S. 415f.

113 Uhlig, *Poetologien des Ereignisses bei Gilles Deleuze*, S. 51.

114 Gilles Deleuze, *Unterhandlungen, 1972–1990* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), S. 41; zitiert nach Uhlig, *Poetologien des Ereignisses bei Gilles Deleuze*, S. 51 (Fußnote 151).