

Elke Huwiler, Nicole Wachter (Hg.)

Kulturwissenschaft

Band 3

Integrationen des Widerläufigen

Ein Streifzug durch geistes-
und kulturwissenschaftliche Forschungsfelder

LIT

Münster :

LIT

2004

Rauschende Kommunikationen und Kanalreineriger
Repräsentationen des Widerläufigen
bei Howells, Toomer und Pynchon

Seit den Anfängen der modernen Literaturtheorie steht die Frage nach der Spezifität literarischer Kommunikation zur Diskussion. Spätestens seit den Russischen Formalisten lässt sich Literatur als eine Form der kommunikativen Störung, als Widerläufiges, das gängige Kommunikationsmuster durchbricht, verstehen. Zugleich war Literatur auch immer einer der Orte, wo randständige gesellschaftliche Akteure und Diskurse ihren Ausdruck fanden. So bezeichnete etwa Günter Grass in seiner Nobelpreisrede als der Schriftsteller „schlimmstes Vergehen [...], dass sie sich in ihren Büchern nicht mit den jeweiligen Siegern im historischen Verlauf gemein machen wollen, sich vielmehr dort mit Vergnügen herumtreiben, wo die Verlierer geschichtlicher Prozesse am Rande stehen, zwar viel zu erzählen hätten, doch nicht zu Wort kommen“.¹ Wenn also hier vom Widerläufigen der Literatur die Rede ist, dann ist damit sowohl eine ihrer möglichen kommunikativen Funktionen als auch einer ihrer Repräsentationsgegenstände benannt. Im folgenden möchte ich das Zusammenspiel dieser beiden widerläufigen Momente literarischer Kommunikation am Beispiel dreier amerikanischer Texte beleuchten.

Als Claude E. Shannon im Jahre 1948 mit seinem Artikel „The Mathematical Theory of Communication“ die moderne Informationstheorie begründete, konnte er nicht ahnen, dass gerade seine Überlegungen zum Rauschen in den Kommunikationskanälen Anklang in den Literatur- und Kulturwissenschaften finden würden.² Shannon mass den Informationsgehalt eines Signals am Grad des Wissenszuwachses auf der Empfängerseite. Demnach besitzten nicht vorhersehbare Signale einen höheren Informationsgehalt als solche, die sich auf Grund des bereits bestehenden Wissens erahnen lassen. Information besetzt also Ungewissheit, und je höher die Ungewissheit auf der Empfängerseite über das ankommende Signal, desto höher ist dessen Informationsgehalt. Innerhalb dieses Modells lässt sich leicht verstehen,

wieso Redundanz zwar absolut vorhersehbar und verständlich ist, aber keinerlei Informationsgehalt besitzt. Rauschen hingegen erhöht die Ungewissheit auf der Empfängerseite und ist in seiner maximalen Unvorhersagbarkeit das Signal mit dem höchsten Informationsgehalt. In Shannons Modell ist Rauschen also zugleich das unverständlichste aller Signale als auch das informationsreichste – und damit das genaue Gegenteil von Redundanz.

Nun war Shannon jedoch kein Kulturwissenschaftler, sondern Ingenieur bei den *Bell Telephone Laboratories* und als solcher an möglichst störungsfreier, das heißt rauscharmer Kommunikation interessiert. Durch die Einführung einer Unterscheidung zwischen nützlicher und nutzloser Information verliert Rauschen dann auch gleich wieder seinen privilegierten theoretischen Status:

Uncertainty which arises because of errors or because of the influence of noise is undesirable uncertainty. It is thus clear where the joker is in saying that the received signal has more information. Some of this information is spurious and undesirable and has been introduced via the noise. To get the useful information in the received signal we must subtract out this spurious portion.³

Doch der Gedanke, dass Rauschen aufgrund seiner Unvorhersagbarkeit und seines hohen Informationsgehalts ein potentiell wünschenswertes Element der Kommunikation sei, hatte sich festgesetzt. Seit Shannons Beitrag argumentierten denn auch verschiedene Literatur- und KulturwissenschaftlerInnen, dass Literatur die Form von Kommunikation sei, die in der Andersartigkeit ihrer Sprache – ihrer Poetizität – das Rauschen in sich aufnimmt. So schrieb etwa Roland Barthes in *S/Z*, dass die Literaturen „Künste des ‚Geräusches‘“ seien.⁴ Die bisher ausführlichste Abhandlung über Literatur als eine Form des Rauschens legte William R. Paulson 1988 mit *The Noise of Culture* vor.⁵ Paulson argumentiert, dass Literatur aufgrund ihrer Komplexität, ihrer Fremdheit und ihrer Abweichung von konventionalisierten Gedankengängen die Rolle des Rauschens (*noise*) innerhalb der Kultur übernimmt. Literatur erzeugt ein Rauschen an den Rändern der Informationsgesellschaft und bringt dadurch neue Bedeutungen und neues Wissen hervor, die in Opposition zur vorherrschenden diskursiven Praxis einer Gesellschaft stehen, in der klare und unzweideutige Information zu einem wertvollen Gut geworden ist:

Literature is not and will not ever again be at the center of culture, if indeed it ever was. There is no use in either proclaiming or debunking its central position. Literature is the noise of culture, the rich and indeterminate margin into which messages are sent off, never to return the same, in which signals are received not quite like anything emitted.⁶

Paulson nimmt in seiner Arbeit Rückgriff auf das systemtheoretische *order-from-noise*-Prinzip, das besagt, dass sich Systeme nur erneuern und evolutiv weiterentwickeln können, wenn sie durch Störungen und Fehler – informations- und systemtheoretisch gesprochen also durch Rauschen – dazu angetrieben werden, sich neu zu organisieren.⁷ Das Rauschen innerhalb und ausserhalb des Systems ist deshalb unabdingbare Voraussetzung für dessen längerfristiges Überleben. Systeme, die nicht gestört werden, erstarren und sterben. Für Paulson übernimmt Literatur also die Funktion einer Störung innerhalb der Kultur, die zugleich dem Erhalt und der Erneuerung des kulturellen Systems dient. Literatur ermöglicht dadurch „the invention of new moves in the linguistic and symbolic games that constitute knowledge and society“.⁸

Paulson knüpft damit an eine literaturwissenschaftliche Tradition an, die es sich zur Aufgabe macht, die soziale Funktion der Literatur zu befragen. Die Russischen Formalisten gehören mit ihrem Konzept der Defamiliarisierung ebenso zu dieser Tradition wie Adornos Ästhetik der Negativität. Sklovskij, Adorno und Paulson gehen alle davon aus, dass Literatur in ihrer sprachlichen Andersartigkeit, ihrer Literarizität, eine Form von Kommunikation sei, die sich den Formen der habitualisierten und instrumentalisierten Alltagskommunikation entzieht und diese gleichzeitig stört, und dass gerade in dieser Störung ihr innovatorisches und, am stärksten bei Adorno, ihr kulturkritisches Potential liegt. Nun ist diese Ästhetik der kommunikativen Störung, auch wenn sie nach dem Wesen der Literatur an sich fragt, immer auch eine Ästhetik der Moderne.⁹ In bezug auf Paulson lässt sich deshalb fragen, inwiefern seine Theorie der Literatur als Rauschen der Kultur einer Historisierung bedarf.

Im folgenden will ich anhand je eines Textes aus dem amerikanischen Realismus, aus der amerikanischen Moderne und der Postmoderne dieser Frage nachgehen.¹⁰ Dabei geht es mir um *noise* – also um Rauschen, Lärm und Geräusch – im zweifachen Sinne. Einerseits benennt *noise* die bereits besprochene Andersartigkeit der literarischen Kommunikation und damit zugleich ihr kulturkritisches Potential. Andererseits ist *noise* auch wörtlich(er) als das meist unerwünschte akustische Signal zu verstehen, das im stimmigen literarischen Text seine Repräsentation findet. Mit anderen Worten versuche ich also, Fragen der literarischen Repräsentation (von *noise*) zusammenzubringen mit Fragen nach der sozialen Funktion von Literatur (als *noise*).

W. D. Howells' A Hazard of New Fortunes: Die Neutralisierung des Widerläufigen

William Dean Howells war der grosse Wegbereiter und Förderer des amerikanischen Realismus, sowohl in seinen Schriften als auch in seinen institutionellen Aktivitäten.¹¹ Im Zentrum seines Romans *A Hazard of New Fortunes*¹² steht Basil March, wie Howells der Herausgeber eines literarischen Magazins, der zum Antritt seiner Stelle vom patrizischen Boston ins grossstädtische New York übersiedelt. Basils mentale und geographische Inbesitznahme des neuen Umfelds vollzieht sich im Spannungsfeld zwischen Dryfoos, dem rücksichtslosen Kapitalisten und Besitzer des Magazins, und Lindau, einem deutschstämmigen Sozialisten aus der Arbeiterschicht, der auf Zuraten Basils hin als Übersetzer für das Magazin arbeitet. Mit der Figur Lindaus erweitert Howells das Spektrum der amerikanischen Literatur, indem er zum ersten Mal einen ausserhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehenden Charakter auftreten lässt. Sowohl in Howells' Selbstverständnis als auch in den Augen einer Mehrzahl von Kritikern ist der Einbezug Lindaus als ein Beispiel für den Beitrag des Realismus zur Demokratisierung der amerikanischen Literatur und zur fiktionalen Verarbeitung sozialer Spannungen zu verstehen.¹³ Im Hinblick auf die hier angesprochene soziale Funktion des Realismus stellt sich jedoch die Frage, welche darstellerischen Mittel Howells in seiner Einbeziehung Lindaus widerläufiger sozialistischer Perspektiven zum Einsatz bringt. Dabei fällt vor allem die grotesk verzerrte Repräsentation dessen Sprachgebrauchs auf: Howells stattet seine Figur mit einem deutschen Akzent aus, der jeglichen Realismus entbehrt. Dadurch werden Lindaus Tiraden gegen die Verlogenheit der auch heutzutage oft bemühten Gleichsetzung von freiem Markt und Freiheit zugleich als fremd – als die Meinung eines Immigranten – markiert und der Lächerlichkeit preisgegeben.

What is American? Dere iss no Ameriga anymore! You start here free and brafe, and you gclaim for efery man de right to life, liperty, and de bursuit of happiness. And where haf you ended?¹⁴

In seiner Wiedergabe von Lindaus Akzent folgt Howells einer darstellerischen Strategie des Realismus, derer sich auch Henry Adams in *The Education of Henry Adams*¹⁵ bedient, wenn er das olfaktorische und linguistische Profil eines „furtive Yacoob or Ysaac still reeking of the Ghetto, snarling a weird Yiddish to the officers of the customs“¹⁶ zeichnet, oder

Frank Norris in *McTeague*¹⁷, wenn er einen Saloonbesitzer zu einem anderen deutschen Sozialisten sagen lässt:

You must make less noise in here, Mister Schouler.¹⁸

Die Stimmen von Immigranten sind, so implizieren Howells, Adams und Norris, oft wenig mehr als unverständlicher *noise*. In Howells' Roman findet diese Ausgrenzung der Sprache des Anderen ihre Entsprechung im strukturell übergeordneten Erzählmittel des Figurenkommentars. Als Lindau bei einem Streik von der Polizei zu Tode geprügelt wird, macht Basil, der, wenn gleich ironisiert, das privilegierte Bewusstsein des Romans verkörpert, in einem Gespräch mit seinem Sohn Tom klar, was der Status Lindaus sozialistischer Ideen innerhalb des realistischen Projekts ist:

[M]en like Lindau, who renounce the American means as hopeless and let their love of justice hurry them into sympathy with violence, yes, they are wrong; and poor Lindau did die in a bad cause, as you say, Tom.¹⁹

Angesichts solcher literarischer Ausgrenzungsverfahren regt sich zumindest der Verdacht, dass auch realistische narrative *Formen* in ihrer Neutralisierung des *noise* der Anderen derart erfolgreich sind, dass von der Funktion der Literatur als widerläufiges Rauschen der Kultur nur wenig zu hören ist.

Jean Toomers Cane: Die Aufnahme des Widerläufigen in die literarische Form

Jean Toomers *Cane*²⁰ steht am Anfang der *Harlem Renaissance* und damit der afro-amerikanischen Moderne. Toomers Buch besteht aus drei Teilen. Der erste Teil beschreibt die Leben und Schicksale fünf schwarzer Frauen, deren Verhalten und Gefühle sich an den Gesellschaftsnormen des ländlichen Südens reiben. Im zweiten Teil wendet sich der Blick hin zu den industrialisierten Städten des Nordens, wo sich für die aus dem Süden zugewanderten Schwarzen das Problem des Identitätsverlusts in den Ghettos der Grossstadt stellt. Der dritte und letzte Teil besteht aus der Geschichte Kabnis', eines schwarzen Intellektuellen, der nach seiner Rückkehr nach Georgia sein Gefühl der Entfremdung vom Süden im Alkohol ertränkt. *Cane* ist ein formal innovatives Werk, das Kurzgeschichten, afro-amerikanische *Folksongs*, Gedichte und dialogische Prosa in neue ästhetische Zusammen-

hänge setzt. Toomers Buch ist das deutlichste Beispiel dafür, dass die *Harlem Renaissance* auch in ihrem sprachlichen Innovationsreichtum der angelsächsischen Moderne ebenbürtig ist. Besonders interessant an *Cane* ist Toomers Verarbeitung der mündlichen Tradition des *Folksongs* im literarischen Format. Toomer gelingt es, die akustische Dimension afro-amerikanischer Lieder in den geschriebenen Text hinüberzusetzen. Dies wird einerseits erreicht durch die Wiedergabe ganzer *Spirituals*, *Lullabies* und Arbeitslieder, die in ihrer Ganzheit auch das akustische Gedächtnis und damit die Musik und den Gesang des Originals wachrufen. Andererseits arbeitet Toomer mit der Strukturierung seines Textes durch wiederkehrende Laute aus dem Grenzgebiet zwischen Sprache, Musik und reinem Geräusch – dem auf- und abschwellenden „plaintive moan“ einer ungenannten Frau; den „plaintive, convulsive sounds“ Ferns, die sich in einen gebrochenen Gesang emporsteigern; den „strange words deep down, O way down deep“, die King Barlo durch Jesus zu vernehmen meint.²¹ Geschrei, Gestöhn und Geflüster vermischen sich mit onomatopoeischen Wörtern, bis die Worte ihre Bedeutungen verlieren und Sprache sich nicht mehr vom *noise* unterscheiden lässt, so etwa im *Cotton Song*:

Nassur, nassur,
Hump.

Echo, echo, roll away

We ain't agwine t wait untill Judgment Day!²²

Cane wird dadurch zu dem, was Houston A. Baker ein „singing book“²³ genannt hat, eine Form kultureller *Performance*, die es schafft, die Laute afro-amerikanischer Ausdrucksformen in der Übersetzung vom Mündlichen ins Schriftliche zu erhalten. *Cane* nimmt dabei den *noise* seines Repräsentationsgegenstandes in sich auf und wird dadurch selbst zu einer unreinen, rauschenden Form der Kommunikation. Damit knüpft Toomer gleichzeitig an zentrale Repräsentationsmuster der angelsächsischen Moderne an: ihre Verfremdungseffekte, ihre Negativität, ihren Willen, *to make it new*. Anders als im realistischen Roman wird dabei der *noise* des Widerläufigen nicht eingedämmt oder gar exorziert, sondern in die literarische Form mit aufgenommen und in eine Spannung mit den Darstellungsweisen der angelsächsischen Tradition und ihrer Moderne gebracht. Es entsteht eine Interferenz, die gleichzeitig auch sozialer und ethnischer Art ist, eine diskursive Spannung, die bereits in den im Kontext der Sklaverei entstandenen afro-amerikanischen *Folksongs* enthalten ist.

Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49: Ambivalenzen des Widerläufigen*

Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*²⁴ ist ein Text der frühen Postmoderne. Die Erzählung beginnt mit dem folgenden Satz:

One summer afternoon Mrs Oedipa Maas came home from a Tupperware party whose hostess had put perhaps too much kirsch in the fondue to find that she, Oedipa, had been named executor, or she supposed executrix, of the estate of one Pierce Inverarity, a California real estate mogul who had once lost two million dollars in his spare time but still had assets numerous and tangled enough to make the job of sorting it all out more than honorary.²⁵

Im Zuge ihrer Nachforschungen zu Inveraritys Nachlass stößt Oedipa auf das alternative Kommunikationssystem W.A.S.T.E., über dessen Kanäle die Einsamen, Ausgestossenen und Benachteiligten Amerikas miteinander kommunizieren. Pynchons Darstellung von W.A.S.T.E. ist deutlich angelehnt an die Untergrundmedien der Gegenkultur der 1960er Jahre.²⁶ W.A.S.T.E. wird denn auch von verschiedenen Charakteren im Roman die Funktion zugeschrieben, den durchgängig thematisierten kulturellen Stillstand einer Welt der *Tupperware parties* zu durchbrechen. Der Name des Netzwerks sagt es bereits: die Information, die es transportiert, ist *waste*, der diskursive Abfall der amerikanischen Gesellschaft, das Rauschen in den Kanälen, welches das Bestehende stört und das Neue hervorbringen soll. Viel expliziter als Howells und Toomer thematisiert Pynchon damit die zugleich subversive und innovative Kraft des *noise* vor dem Hintergrund einer Kultur, die in Gleichförmigkeit und Redundanz zu versinken droht. In diesem Sinne folgt Pynchons postmoderner Roman einer modernen Ästhetik der kommunikativen Störung und Negativität.

Nun ist aber W.A.S.T.E., wie einer der subversiven Ingenieure des Romans Oedipa erklärt, ein Akronym für „We Await Silent Tristero's Empire“. Tristero, erfährt Oedipa, ist eine Geheimorganisation der Entrechteten Amerikas, die es sich zum Ziel setzt, die bestehende Ordnung durch eine neue zu ersetzen. Dass diese neue Ordnung eine gerechtere und vitalere sein soll, ist jedoch zumindest fraglich, bildet doch unter anderem der „Alameda County Death Cult“, der jeden Monat ein Opfer aus den Reihen der „socially integrated and well-adjusted“²⁷ aussucht, dieses sexuell missbraucht und opfert, ein Teil des Tristero-Systems. Es besteht zudem die Möglichkeit, dass Tristero ein ausgeklügeltes Konstrukt Inveraritys ist, dessen Rätselfähigkeit seine Ex-Liebhaberin Oedipa auch nach seinem Tod noch an ihn bindet. Schliesslich wächst im Verlauf des Romans auch der Verdacht, dass die Gesamtheit des Tristero-Systems nichts anderes ist als eine paranoide Pro-

jektion Oedipas Geistes. Der Roman gibt keine Antworten auf diese Fragen, und seine LeserInnen sind wie Oedipa dazu verurteilt, in Ungewissheit zu verharren.

Einmal angenommen, dass sowohl Pynchons Roman als auch W.A.S.T.E. so etwas wie Kulturkritik betreiben, dann tun sie dies im Sinne von dem, was die kanadische Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon als *complicitous critique* bezeichnet hat. Demnach kann sich postmoderne Kulturkritik nicht dem entziehen, was sie kritisiert, sie bleibt in ihrer Kritik immer befangen, ohne allerdings das Projekt der Kritik völlig aufzugeben. Postmoderne Kulturkritik ist deshalb „a strange kind of critique, one bound up, too, with its own *complicity* with power and domination, one that acknowledges that it cannot escape implication in that which it nevertheless still wants to analyze and maybe even undermine.“²⁸ Zumindest teilweise gibt also die Postmoderne das moderne Projekt der kritischen Distanz und Negativität auf und damit auch die mit ihm verbundene Ästhetik des Rauschens. So wird das ambivalente Kommunikationssystem W.A.S.T.E. zur Chiffre für eine postmoderne Literatur, die sich ihrer eigenen Widerläufigkeit unsicher geworden ist.

Anmerkungen

- 1 Grass, Günter: „Fortsetzung folgt ...“ Nobel e-museum 1999. URL: <http://www.nobel.se/literature/laureates/1999/lecture-e.html>, Absatz 21 [Stand: 19. 2. 2003].
- 2 Shannons Beitrag wurde erneut zusammen mit einem einführenden Aufsatz Warren Weavers veröffentlicht (Shannon, Claude Elwood / Weaver, Warren: *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana-Chicago-London 1963). Sämtliche nachfolgenden Referenzen beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 3 Shannon / Weaver (wie Anm. 2), S. 19.
- 4 Barthes, Roland: *S/Z*. Frankfurt a. M. 1976, S. 146.
- 5 Paulson, William R.: *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*. Ithaca-London 1988.
- 6 Paulson (wie Anm. 5), S. 180.
- 7 Das *order-from-noise*-Prinzip wurde von Heinz von Foerster in seinem Vortrag „On Self-Organizing Systems and Their Environments“ (in: Yovits, Marshall C. / Cameron, Scott (Hg.): *Self-Organizing Systems*. Oxford 1960, S. 31–48) begründet. Paulson greift v. a. auf die weiterführenden Arbeiten Maturanas und Varelas zurück, die von Foerstes Überlegungen in eine Theorie der autopoietischen Systeme überführen. Der zentrale Text ist hier Maturana, Humberto R. / Varela, Francisco J.: „Autopotesis. The Organization of the Living“. In: dies.: *Autopotesis and Cognition. The Realization of the Living*. Dordrecht 1980, S. 59–134.

8 Paulson (wie Anm. 5), S. 180.

9 Šklovskij veröffentlichte seinen wegweisenden Artikel „Kunst als Kunstgriff“ (in: Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*. Frankfurt a. M. 1984, S. 7–24), in dem er das Prinzip der Defamiliarisierung begründet, im Jahre 1917 und damit auf dem Höhepunkt der literarischen Moderne. Die gesamte Entwicklung der russisch-formalistischen Theoriebildung in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts lief parallel zur Entwicklung in den Künsten. Zentrale Vertreter des Russischen Formalismus, darunter Šklovskij, Jakobson und Tynjanov, waren aktive Fürsprecher der futuristischen Bewegung innerhalb der russischen Moderne. Adornos *Ästhetische Theorie* (Frankfurt a. M. 1995) wird weithin als eine Ästhetik der Moderne gelesen, so auch von Astradur Eysteinnsson in *The Concept of Modernism* (Ithaca-London 1990): „The most fruitful way to look at *Ästhetische Theorie*, this most significant, although unfinished work of Adorno's ripe years is to read it as a theory of modernism.“ (S. 40)

10 Mit „Postmoderne“ ist hier ein spezifisch amerikanisches Phänomen zu verstehen, dessen Anfänge mindestens in die 1960er Jahre zurückreichen. Mein Verständnis der Postmoderne bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Fredric Jamesons *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham 1991), Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York-London 1988) und Andreas Huyssens *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington-Indianapolis 1986). Klarer als Jameson und Hutcheon arbeitet Huyssen die Unterschiede zwischen einer früheren und einer späteren Postmoderne heraus. Wie Huyssen überzeugend darlegt, ist die frühere Postmoderne der 1960er (Cage, Warhol, die Beats, Barthele) als verspätete amerikanische Rezeption der europäischen Avantgarden zu verstehen. Sie ist eng mit der amerikanischen Gegenkultur der 1960er verbunden und setzt sich von einem als steril und institutionalisiert empfundenen *high modernism* ab. Die spätere Postmoderne der 1970er und 1980er teilt sich nach Huyssen auf in eine eklektische und weitgehend unkritische Variante und eine Postmoderne, die ihre Kulturkritik auf nicht-modernistische, am ehesten als poststrukturalistisch zu beschreibende Weise betreibt. Der in diesem Aufsatz besprochene Text, Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49*, ist der früheren Postmoderne zuzurechnen.

11 Howells war Herausgeber des literarischen Magazins *Atlantic* und Autor der *Editor's Study* Kolumne in *Harper's*. Seine programmatischen Schriften zum Realismus entstanden im Rahmen dieser institutionellen Tätigkeiten. Für Näheres zu Howells' Rolle im amerikanischen Literaturbetrieb des späten 19. Jahrhunderts vgl. Borus, Daniel H.: *Writing Realism. Howells, James, and Norris in the Mass Market*. Chapel Hill-London 1989.

12 Howells, William Dean: *A Hazard of New Fortunes*. London 1994 [erstmalig erschienen 1890].

13 Vgl. bspw. Borus (wie Anm. 11), S. 156.

14 Howells (wie Anm. 12), S. 276.

15 Adams, Henry: *The Education of Henry Adams*. London 1995 [erstmalig erschienen 1907/1918].

16 Adams (wie Anm. 15), S. 229.

17 Norris, Frank: *McTeague. A Story of San Francisco*. London 1994 [erstmalig erschienen 1899].

Ergänzungs- und Konkurrenzverhältnisse zwischen
dichterischem Text und Interpretation
Zu Problemen der literaturwissenschaftlichen Modell-
bildung am Beispiel des ‚personalen Erzählens‘

Gegenseitige Integrationsleistungen von Dichtung und Wissenschaft

Die moderne Literatur¹ zeichnet sich nach allgemeinem Urteil durch ihr Interesse am menschlichen Bewusstsein aus: Neue Erzähltechniken, die der genaueren Darstellung des Figurenbewusstseins dienen sollen, treten in dem Augenblick auf den Plan, in dem auch die Erforschung der menschlichen Psyche und der menschlichen Verhaltensmuster in Psychologie, Anthropologie, Psychoanalyse und Soziologie neues Wissen um die Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit psychischer Phänomene zutage bringen. Bei der Ausdifferenzierung der zum Erzählen zur Verfügung stehenden Mittel muss es das zentrale Anliegen des Autors oder der Autorin sein, Techniken zu entwickeln, die das Verhältnis der Figuren zu ihrer – fiktiven – Wirklichkeit in seiner Vielschichtigkeit widerspiegeln können. Unter diesen neuen Instrumenten des Erzählens zeichnet sich das „personale Erzählen“ als in besonderem Maße geeignet aus, ein fiktives Geschehen aus der Figurenperspektive darzustellen. Das Aufkommen der Technik des „personalen Erzählens“ kann somit als Reflex des Bedürfnisses gesehen werden, neue Gestaltungsmöglichkeiten für die Repräsentation der fiktiven Wirklichkeit und des Figurenbewusstseins zu finden.² Als Medium, das thematisch und formal nur wenigen Festlegungen verpflichtet ist, eignet sich die Dichtung strukturell besonders gut, neuen Erfahrungen und Auffassungen des Menschen eine Stimme zu verleihen. Diese Möglichkeit der Erkundung psychischer Zustände durch die Schilderung einzelner Geschichten verleiht ihr darum einen Status, der sie als besonders tauglich erscheinen lässt, das Individuelle psychischer Erlebnisse darzustellen. Die Brüder Henry und William James illustrieren den Austausch zwischen einer psychologisch interessierten Philosophie und einer ähnlich interessierten Dichtung auf eine besonders

- 18 Norris (wie Anm. 17), S. 140.
- 19 Howells (wie Anm. 12), S. 393.
- 20 Toomer, Jean: *Cane*. New York 1993 [erstmal erschienen 1923].
- 21 Toomer (wie Anm. 20), S. 88, 17, 21.
- 22 Toomer (wie Anm. 20), S. 10.
- 23 Baker, Houston A. Jr.: *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago–London 1987, S. 68.
- 24 Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49*. London 1979 [erstmal erschienen 1966].
- 25 Pynchon (wie Anm. 24), S. 5.
- 26 Vgl. dazu auch Mailby, Paul: *Dissident Postmodernists. Barthelme, Coover, Pynchon*. Philadelphia 1991, S. 136–142.
- 27 Pynchon (wie Anm. 24), S. 84.
- 28 Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. London–New York 1989, S. 4.