

Stefan Börnchen · Georg Mein · Martin Roussel (Hrsg.)

NAME, DING.

REFERENZEN

Stefan Börnchen · Georg Mein · Martin Roussel (Hrsg.)

NAME, DING.
REFERENZEN

Wilhelm Fink

Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung des
Fonds National de la Recherche, Luxembourg.



Fonds National de la
Recherche Luxembourg

Umschlagabbildung:
Grafische Gestaltung von Lars Malte Trzeschan
nach William Hogarths Frontispiz zur zweiten Auflage
von Laurence Sterne
The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman (1760)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Lektorat: Dr. Wolfgang Delseit, Köln

Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5099-9

Inhalt

STEFAN BÖRNCHEN	
Einleitung	IX
I. NAME	
HISTORISCH	
LILIANE WEISSBERG	
Freuds Namen	5
MARTIN ROUSSEL	
Parzivals Name	19
ANDREAS HAMMER	
Schöpfung – Magie – Erzählung	
Name und Zeichen von den althochdeutschen Zaubersprüchen	
bis zum höfischen Roman	39
HEIKO CHRISTIANS	
Theologie oder Theorie der Namen?	
Anmerkungen zu Eugen Rosenstock, Johann Georg Hamann	
und Vilém Flusser	59
FRITZ BREITHAUPT	
Von Gott gerufen werden	
Die Ausrede als Narration	77
SYSTEMATISCH	
RALF SIMON	
Das Wort beim Namen nennen	
Die Anagrammatik als konstituierendes Element des poetischen Textes	91

ANDRÉ MICHELS	
Der Name, die Schrift und das Reale	107
HANJO BERRESSEM	
»Der <i>Eigenname</i> «	
Eigenwert und Eigenbiografie	131
II. DING	
HISTORISCH	
TOBIAS WILKE	
Die Sprache der Dinge und die Unmittelbarkeit des Mittels	
Zwei Einsätze zweier Figuren in der frühen Medientheorie	155
ANGELA OSTER	
Roland Barthes und die »Morphomologie« des Eiffelturms	
Monument, Mythos und Magie	173
SYSTEMATISCH	
OLIVER SIMONS	
Nullpunkt, Neutrum, <i>Punctum</i>	
Das Reale bei Roland Barthes	199
MICHAEL NIEHAUS	
Dingliche Überlieferung	
Zwei Geschichten	219
III. REFERENZEN	
HISTORISCH	
STEFAN BÖRNCHEN	
Name und Nase	
Natürliche Zeichen bei E. T. A. Hoffmann	239

IRMTRAUD HNILICA	
Anton im Warenwunderland	
Figuren der Weltreferenz in Gustav Freytags <i>Soll und Haben</i>	267
PIERRE MATTERN	
Präjekt, Subjekt, Trajekt, Objekt	
Zu Rosenstock-Huessys Grammatik der Selbst- und Weltreferenz	281
SYSTEMATISCH	
BENJAMIN ROBINSON	
Was leistet ein Index?	297
CHRISTIAN KOHLROSS	
Über Bezugnahme oder: Der Eigenname des Teufels	315
GEORG MEIN	
Geld / Identität / Selbstreferenz	327
ECKART GOEBEL	
Das Opfer der Kritik	
Benjamin – Kommerell	345
Autorinnen und Autoren	367

Das Wort beim Namen nennen

Die Anagrammatik als konstituierendes Element des poetischen Textes

Poetische Anagrammatik

Roman Jakobsons unerschöpflicher Aufsatz »Linguistik und Poetik« scheint gerade in seinen nur implizit gelassenen Theoremen fruchtbar zu sein.¹ Dass die poetische Funktion die paradigmatischen Äquivalenzprinzipien eines Textes horizontalisiert, wurde immer als Verfahren der amplifikatorischen Texterweiterung verstanden. Ein Motiv, eine narrative Sequenz, in der Verskunst eine phonetische Einheit, im Drama eine aktantielle Konstellation: Alle diese Einheiten werden in der Poesie als formgebende Schemata vervielfältigt, um syntagmatisch parallelisiert im Textverlauf diejenige Rekurrenz zu erzeugen, die Jakobson als poetische Selbstreferenz bezeichnet. Entsprechend ist der Parallelismus die Masterfigur der Poesie; er verteilt die Äquivalenzprinzipien des tiefenstrukturellen Tresors einer Textwelt auf dessen syntagmatischen Verlauf.

Dieser kanonischen Lektüre ist aber eine zweite, gleichsam in die Gegenrichtung gewendete zur Seite zu stellen. Jakobson benutzt die Begriffe »poetische Etymologie«² und »tönende Paronomasie«.³ Offensichtlich hat er die Idee, dass die poetische Selbstreferenz nicht nur in der Richtung der Texterweiterung (Amplifikation), sondern auch in diejenige der Zerlegung des Textes in seine elementarsten Bestandteile formierend wirkt (*Distributio*,⁴ Diärese⁵). Dies sind in den Wörtern

1 Mit Roman Jakobson hat sich der Verfasser verschiedentlich, zuletzt ausführlich in dem Buch *Der poetische Text als Bildkritik* (München 2009, S. 173–300), auseinandergesetzt. Die hier vorliegende Studie schließt an diese Überlegungen an, insbesondere an die S. 196–201 (*Die ikonische Form des Namens: Anagrammatik*). Wiederholungen und selbstbezügliche Zitierungen sind in einem kleingehalteneren Umfang unvermeidbar.

2 Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M. 1979, S. 111.

3 Ebd., S. 112.

4 *Distributio* ist zunächst die Gliederung einer ganzen Rede in ihre Teile und Untereinheiten; in diesem Sinne steht sie der *Dispositio* nahe. Später taucht die *Distributio* als amplifizierender *Ornatus* auf, als Verteilung (Distribuirung im logischen Sinne) der Redeteile in den Redeverlauf. Vgl. Art. »Distributio«. In: Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. II. Tübingen 1994, Sp. 891–893.

5 Die Diärese ist im engeren Sinne die Zerlegung einer einsilbigen Lautfolge in zwei Silben zwecks Einpassung einer Silbensequenz in eine metrische Struktur (Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Stuttgart³ 1990, S. 261 [E' §486]). In einem weiteren Sinne ist sie die auf die Laute bezogene Zerteilung eines sprachlichen Materials. – In der Logik ist die Diärese die fortgesetzte Dichotomisierung eines Begriffs, aber auch die koordinierende Häufung von Unterbegriffen eines Begriffs zum Zweck der Verteilung einer Begriffssemantik oder einer Bildvorstellung

die Phoneme oder, wenn wir von der Schriftlichkeit der Texte als der materialen Basis der poetischen Alchemie ausgehen: die Buchstaben.⁶ Die poetische Funktion weitet also nicht nur das Wort in die Sequenz und die Sequenz in den Text aus, sondern sie geht auch in das Wort hinein und modelliert dessen Bestandteile: »In der Dichtung lebt die innere Form des Namens, das heißt der semantische Wert seiner Konstituenten, wieder auf.«⁷ Was Jakobson hier Name nennt, ist aber das, was mit jedem Wort passiert, sofern es im poetischen Text erscheint, denn in »der Dichtung wird jede spürbare Ähnlichkeit in der Lautgestalt im Hinblick auf die Ähnlichkeit und/oder die Verschiedenheit in der Bedeutung ausgewertet.«⁸ Jakobson findet also zu einem denkbar radikalen Gedanken: Genauso wie die poetische Funktion den Text in allen seinen Ebenen vom Wort bis zur Textgestalt strukturiert, greift sie auch ins Innere des Wortes ein. Das heißt nichts anderes, als dass die Buchstaben oder Phoneme als solche motiviert werden. Werden die Buchstaben motiviert, dann arbeitet der Text anagrammatisch (*Figura etymologica*), werden die Phoneme motiviert, arbeitet er klangbildlich (tönende Paronomasie).

Es entsteht die Idee einer poetischen Etymologie, also eines Rückganges auf die Wurzeln eines Wortes nicht im sprachgeschichtlichen Sinne, sondern insofern, als die semantische Welt eines Textes als Raum der materialen Selbstbezüglichkeit fungiert, dessen Elemente die Worte sind. Da die Poesie nichts anderes hat, als Worte im Modus starker Selbstbezüglichkeit, müssen diese erstens textintern bezeichnen (semantische Funktion), zweitens poetisch-materiell aufeinander verweisen (Paronomasie) und drittens eine Textwelt konstituieren. Diese Textwelt (Fiktion), erlangt ihre Stabilität unter anderem aus den sie gleichsam fixierenden Worten, aus den Rekurrenzen der sich verwurzelnden sprachlichen Grundideen der Texte. In diesem Sinne sind die Worte die Namen des fiktionalen Raumes (poetische Etymologie). Als Oberbegriff für diese Überlegungen benutze ich den Terminus »poetische Anagrammatik«. Es ist hier schon deutlich, dass ich den Begriff nicht im herkömmlichen, engeren rhetorischen Sinne der Buchstabenumstellung benutze. Sofern »poetische Anagrammatik« für die diätetische Anwendung der poetischen Funktion auf das Wort steht, wird man das poetische Namennennen entweder vom Terminus der Anagrammatik loslösen müssen oder diesen Terminus zu erweitern haben.

Die poetische Funktion geht also in das Innere des Wortes hinein, sie nennt die Worte beim Namen oder besser: bei dem Namen, der ihnen im inneren Raum der jeweiligen Textwelt gegeben ist. Wenn dem so ist, dann wird man fragen müssen, ob die derart entstehende poetische Anagrammatik die Struktur der spezifischen poetischen Grammatik kennt. Wenn Jakobson diese Sprachfunktionen unter der

in den Redeverlauf. Vgl. Art. »Dihærese«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik II (Anm. 4), Sp. 748–753.

6 Buchstaben sind freilich nicht die schriftlichen Repräsentationen der Phoneme; vgl. Christian Stetter: *Schrift und Sprache*. Frankfurt a. M. 1999. Aber gerade weil die Buchstaben differenzieren und nicht nur die *Phoné* abbilden, sind sie in der Frage der poetischen Anagrammatik eigens zu behandeln.

7 Jakobson, *Poetik* (Anm. 2), S. 118.

8 Ebd., S. 113.

Prämisse der poetischen Funktion reformuliert,⁹ also z. B. Empfänger- und Senderfunktion poesiespezifisch verdoppelt,¹⁰ dann wird man entsprechend, aber auf das Wort bezogen, die spezifischen Realisierungsmodi dieser Register der poetischen Äußerung zu untersuchen haben. Die Voraussetzung meiner Rekonstruktion ist also, dass ich Jakobsons Systemidee des poetischen Textes gegen seine eigene Terminologie entwickle. Texte werden nicht poetisch, wenn, wie Jakobson sagt, die poetische Funktion die anderen Funktionen dominiert. Die pure Dominanz kann als quantitatives Überwiegen lautlicher Parallelismen keine Poesie erzeugen.¹¹ Aber Jakobson führt selbst aus, dass die poetische Funktion den Sender verdoppelt oder die Referenz teilt.¹² In der Poesie gibt es also die Verdopplung des Senders in Autor und Erzähler oder in Autor und lyrisches Ich; es gibt die Pluralisierung der Referenz in externe und interne Welt, und es gibt weitere qualitative Umformungen der verschiedenen Sprachfunktionen. In diesem Sinne ist es angemessen, anstelle von der Dominanz der poetischen Funktion nunmehr von ihrer neudefinierenden Kraft zu sprechen. Technischer formuliert: Es geht bei der Frage der Poetizität um den ›re-entry‹ der Sprachfunktionen in die poetische Funktion. Ein Text ist dann poetisch, wenn er die anderen Sprachfunktionen poetisiert hat, also eine poetische Metasprache (diätetisch die Benennung der immanenten Poetik), eine poetische Kontaktivität (Empfängerfunktion, diätetisch das poetische Lesen des Namens), eine poetische Emotivität (Senderfunktion, diätetisch das poetische Schreiben des Namens), eine poetische Phatik (diätetisch die Schreibmaterialität des Namens) und eine poetische Referenz (diätetisch die Fiktionalität des Namens) vorliegt. In diesem hier angedeuteten Sinne einer erheblich erweiterten Jakobson-Exegese ist zu fragen, ob die poetische Anagrammatik in sich dieses Register der poetisierten Funktionen kennt. Wenn die poetische Funktion gleichberechtigt in beide textuelle Richtungen geht – in die der Amplifikation und in die der Diärese –, dann wird die Theorie des poetischen Textes offenkundig die poetische Anagrammatik in ihrer komplexen Struktur zu entfalten haben.

Phatische Funktion der poetischen Anagrammatik Die Schreibmaterialität des Namens

Die phatische Funktion markiert die Materialität des Kommunikationskanals in der Absicht, dessen Funktionsfähigkeit zu überprüfen: Man macht eine Sprechprobe, bevor man in ein Mikrophon spricht, man nickt, wenn man jemandem zuhört,

9 Gegen Jakobsons eigene Selbstbeschreibung, dass Poesie dann vorhanden sei, wenn die poetische Funktion die anderen »dominiere«, wird man komplexer und den tatsächlichen Denkvollzügen Jakobsons angemessen, davon reden müssen, dass die poetische Funktion die anderen Funktionen ummodelliert und neu formiert, also qualitativ umbaut, anstatt sie nur zu dominieren. Vgl. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik* (Anm. 1), S. 183–193.

10 Jakobson, *Poetik* (Anm. 2), S. 111.

11 Vgl. zu diesem Einwand: Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*. Frankfurt a. M. 1985, S. 178 f.

12 Jakobson, *Poetik* (Anm. 2), S. 111.

um das Funktionieren der Kommunikation zu bestätigen, man gibt in Telefongesprächen Laute von sich, um dem sprechenden Partner zu signalisieren, dass die Leitung intakt ist.

Die poetisierte Phatik ist im Normalfall schriftlich erzeugter Poesie als die Schreibszene zu interpretieren. Die Materialität des Schreibens, die Schreibinstrumente, das Papier, das Manuskript und schließlich die beschriebene Seite selbst: Dies ist die Schreibszene im engeren Sinne.¹³ Die Schreibszene im weiteren Sinne umfasst das komplette Bedienungsgefüge des medialen Apparats der Literatur, also den Markt und die Distributionsmechanismen.¹⁴ Eine einlässliche Analyse wird zeigen können, dass die Implikate der Schreibszene ganz offenkundig zum Kode des poetischen Textes gehören. Kaum eine Dichtung kommt ohne die Schreibszene oder ihre allegorische Darstellung aus.

Der Versuch, die Szene des Schreibens in Bezug auf das einzelne Wort und seine Elemente zu bestimmen, führt zweifelsohne zu der klassischen Definition der Anagrammatik. Die Anagrammatik im engsten Sinne ist die Umstellung des Buchstabenmaterials des einen Wortes zu einem anderen Wort, wobei exakt dieselben Buchstaben wiederum benutzt werden, etwa so, wie Goethe in den *Römischen Elegien* Roma zu Amor werden lässt. Werden nicht alle Buchstaben verwendet, aber die meisten, so spricht man von der Anagrammatik im weiteren Sinn. Die Unterformen der Anagrammatik, wie Palindrom, Kryptonim, Akrostichon¹⁵ bestimmen im Rahmen der rhetorischen Nomenklatur die Formulierungsmöglichkeiten der Anagrammatik. In der poetischen Phatik ist also der Ort manifest zu machen, der der klassischen Definition der Anagrammatik entspricht. Wird die Schreibszene auf die Materialität des geschriebenen Wortes zusammengezogen, um die poetische Funktion nicht in der Amplifikation, sondern in der Diärese zu beobachten, dann bleibt als Materialität nur noch die Ebene der Buchstäblichkeit des Wortes, deren formale Phatik in der Umstellung der Buchstaben besteht.

Diese simple erste Bestimmung, wirft implizit die Frage auf, in welcher Art und Weise man den Begriff der poetischen Anagrammatik zu transformieren hat, wenn es um die Hereinnahme der anderen Funktionen in die poetische Anagrammatik, verstanden als diätetische Anwendung der poetischen Funktion auf das Wort, geht.

13 Vgl. Ralf Simon: Das Universum des Schreibens in Kuhschnappel (Jean Paul, Siebenkäs – Roman Jakobson). In: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hg. v. Martin Stingelin, Davide Giuriato u. Sandro Zanetti. München 2004, S. 140–155. Zur bildtheoretischen Reformulierung der Schreibszene vgl. Simon, Der poetische Text als Bildkritik (Anm. 1), S. 212–214.

14 Vgl. Stingelin/Giuriato/Zanetti, »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum« (Anm. 13).

15 Vgl. die Darstellung von Anselm Haverkamp: Art. »Anagramm«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Bd. 1. Stuttgart 2000, S. 133–153, und Art. »Anagramm«. In: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 478–482.

Emotive Dimension der poetischen Anagrammatik Poetisches Schreiben des Namens als Artikulation des Senders

Dass der Autor seinen Text signiert, indem er ihm seinen Eigennamen einschreibt, ist nur oberflächlich eine Eigentümlichkeit der Autobiografie. Hier besteht der formelle Kontrakt zwischen Leser und Autor darin, dass über die Genredefinition die Identität von erzählender und erzählter Instanz in der Selbigkeit des signierenden Namens annonciert wird.¹⁶ Folgt man aber Diltheys luziden Bemerkungen zur Autobiografie, dann besitzt letztlich jeder poetische Text ein autobiografisches Substrat,¹⁷ zu dessen expliziter Signierung ihm jedoch der Gattungskode fehlt. Die Artikulation des signierenden Namens wird deshalb außerhalb der Autobiografie als Funktion des Textes selbst vollzogen werden müssen.

Wenn Wilhelm Raabe im *Odfeld* die in der Plünderung des Klosters allein verschonte Schreibstube des Magister Buchius durch einen darin eingesperrten Raben zerstören lässt, sodass alle Schriftstücke zerfetzt sind, dann ist diese Passage als Selbstexegese des Autornamens (Raabe/Rabe) lesbar, als eine Artikulation der emotiven Dimension der poetischen Anagrammatik. Der Text dieses Romans dezentriert seine eigene textuelle Ordnung, die er immerhin in seiner Diskurspraxis, realistisch bleibend, einhält. Er platziert die textuelle Energie des Autornamens als Gegenkraft zum Gang des Erzählerischen. Bleibt man bei Raabe, so lassen sich in vielen Texten die Namen des Personals als implizite Poetik des Autornamens lesen: Velten Andres in *Die Akten des Vogelsangs* als andere Welten, dessen Protokollant Karl Krumhardt als die inadäquate Form des poetischen Aktenführers (krumm und verhärtet), Feyerabend in *Altershausen* als Name des letzten poetischen Schreibaktes, *Stopfkuchen* als Name einer ruminierenden Intertextualität, *Horacker*¹⁸ als Name des Territoriums der Fama.¹⁹ »Raabe« lässt sich als Konstellation dieser und weiterer Namen lesen. Die Texte artikulieren eine komplexe Sem-Topografie des Autornamens, sie falten über ihre Handlungsfunktion die Textsemantik auf, um sie in die Enge des eigentlichen Namens, der hinter diesen Akteuren steht, wiederum einzufügen. So multipliziert sich der Autorname in die Serie seiner Protagonisten und signiert auf diese Weise jeden seiner Texte.

16 Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. In: Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hg. v. Günter Niggel. Darmstadt 1989.

17 Wilhelm Dilthey: Plan der Fortsetzung zum Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft. In: Ders.: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt a.M. 1981. – Dilthey entwickelt hier den Gedanken, dass die Erlebenseinheit selbst schon ein semantisches Konstrukt ist, das nachträglich aus dem Puzzle der isolierten Wahrnehmungsmomente erstellt wird. Die autobiografische Narration ist also schon auf der primären Ebene das Ergebnis einer integrierenden Rhetorik, sodass die literarische Darstellung nicht quasi dem Leben gegenüber zu spät kommt, sondern vielmehr die Rhetorik des Lebens erst aufdeckt. Deshalb hat jeder Text immer schon diese Ebene seiner ihn konstituierenden Rhetorik – und ihr ist der Name dessen, der sie instituiert, eingeschrieben.

18 Ulrich Breuer: »O Ho – racker«. Aporien der Bildung nach Königgrätz (nach Raabe). In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2005, S. 5–34.

19 »Horacker« heißt: der Horror-Acker als Übersetzung des Territoriums (»terra et terror«), welches der Fama nach durch einen Räuber beherrscht wird.

Um diese Signatur zu entfalten, ist freilich ein Schritt vonnöten, der über die im engeren Sinne materiale Anagrammatik hinausgeht. Von »Raabe« zu »Stopfkuchen« führt über die Mutation der Buchstaben kein Weg. »Stopfkuchen« ist als implizite Signatur im Namen des selbstexegetischen Autors nur zu lesen, wenn eine komplexere, über das phonetische Material hinausgehende Rekonstruktion vollzogen wird. In »Raabe« entsteht im Laufe der Werkentwicklung eine Topografie der Namen »Stopfkuchen«, »Krumhardt«, »Andres Velten«, »Horacker«, »Feyerabend« u. a., welche dazu dienen, den Namen des Autors fortlaufend zu bestimmen. Es ist zunächst der diskursive Ort im System der poetischen Grammatik, und nicht allein die paronomastisch verwendete Lautgestalt des Namens (Jakobson), die hier für die poetologische Selbstreferenz des Namens zentral ist.

Man kann zumindest für Erzähltexte diese Loslösung der Poetologie des Namens von der anagrammatischen Substanz der Lautgestalt und der Buchstaben begründen. Der Erzähler ist als Stellvertreter des Autors interpretiert worden. Er zitiert quasi Autorrede, ohne je in der Lage zu sein, diese Zitate ausweisen zu können.²⁰ Genau betrachtet, ist der Erzähler eine paradoxe Konstruktion. Als Subjekt der textinternen Aussage des gesamten erzählten Substrats ist er doch selbst nicht das Subjekt desjenigen Aussagevorgangs, der den Text, in dem er auftritt, zu verantworten hat.²¹ Hinter jedem Erzähler steht immer noch eine Instanz, die ihn sprechen lässt. Alle in der Erzählliteratur bekannten Versuche, durch Vervielfachung der Erzählinstanz diesen Sprecher im Rücken des Erzählers aufzuspüren, müssen ontologisch so notwendig scheitern, wie ein Wesen in einer zweidimensionalen Welt nie die dritte Dimension erreichen können wird. Der Erzähler ist daher eine ontologisch ohnmächtige Maske der Funktion Autorschaft, er ist dessen Repräsentation, ohne je die ihm vom Autor in den Mund gelegten Sätze eigenmächtig verantworten zu können. Deshalb gilt immer, dass in der Erzählung der Erzähler in fremdem Namen spricht oder anders: Der eigene ausgesagte Name ist der verfremdete Name des unerreichbaren Subjekts des Aussagevorgangs. Durch dieses Argument der Markierung im Namen eines anderen wird die phonetische Nichtidentität von Erzählernamen und Autornamen evident.²² Aber gleichzeitig wird deutlich, dass die nichtidentische Repräsentanz des Subjekts des Aussagevorgangs

20 Matias Martinez/Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München ³2002, S. 17f.

21 Vgl. bei Todorov die Unterscheidung in Subjekt der Aussage und Subjekt des Aussagevorgangs: »Der Erzähler ist namenlos: wenn man ihm einen Namen geben möchte, überlässt er uns den Namen, ist jedoch hinter diesem unauffindbar; er flieht ewig in die Anonymität. [...] In ›Er läuft‹ gibt es ›er‹, das Subjekt der Aussage, und ›ich‹, das Subjekt des Aussagevorgangs. In ›Ich laufe‹ schiebt sich ein *Subjekt des ausgesagten Aussagevorgangs* zwischen beide und raubt jedem ein Teil seines vorherigen Inhaltes, ohne sie jedoch gänzlich zum Verschwinden zu bringen: es überflutet sie nur. Denn das ›er‹ und das ›ich‹ bestehen weiterhin: dieses ›ich‹, das läuft, ist nicht dasselbe wie das, welches aussagt. ›Ich‹ reduziert nicht zwei auf eines, sondern macht aus zwei drei.« (Tzvetan Todorov: Poetik. In: Einführung in den Strukturalismus. Hg. v. François Wahl. Frankfurt a. M. ²1981, S. 129).

22 Wenn Autornamen und Erzählernamen doch identisch sind, Jean Paul also als Jean Pauls Jean Paul in Jean Pauls Roman auftritt, dann hat dies den Status einer manieristischen Ausnahme, in der eben genau auf die Paradoxie, die normalerweise nicht aufgedeckt wird, hingewiesen wird.

im Subjekt der Aussage dazu führt, im Erzählernamen die implizite Poetik des Autornamens vermuten zu können.

Was tut der Erzähler aber, wenn er, als ein anderer, doch den Namen des Autors zu artikulieren hat?²³ Sein Weg kann nicht zurück zu seinem blinden ontologischen Fleck führen, sondern nur vorwärts zu den Instanzen, die zu kontrollieren er überhaupt instantiiert worden ist. So wie die Funktion Autorschaft den Erzähler von hinten steuert, steht der Erzähler im Rücken der Figuren.²⁴ Er hat die Macht, zusätzlich zu deren kardinaler Funktionalität katalytische Sequenzen, Indizien und Signale einzufügen. Der Erzähler kann sein literarisches Personal genauso als ohnmächtige Maske des eigenen Namens agieren lassen, wie dies der Autor mit dem Erzähler tun kann. Es etabliert sich also eine Reihe der Weitergabe des Namens durch die narrativen Instanzen hindurch, und diese Weitergabe ist materialiter nicht *per se* anagrammatischer Natur, sondern folgt vielmehr dem Diskursystem der Erzählung. Aber man wird dennoch sagen müssen, dass die Figuren Stopfkuchen, Horacker oder Feyerabend den Namen »Raabe« artikulieren. Sie artikulieren ihn durch die zweifache unidirektionale Maske der narrativen Sinnebenen hindurch. Die Buchstaben von »Stopfkuchen« werden nie den Weg zu den Buchstaben von »Raabe« finden, aber die Funktion Autorschaft namens Raabe kann die literarische Figur Stopfkuchen durch den Erzähler hindurch sprechen lassen, indem ein zweifach fremder Name – der fremde Name des Protagonisten und der des Erzählers – den eigenen auslegt.

So gesehen wird man Jakobson ergänzen müssen: In der Erzählung lebt die innere Form des Autornamens, das heißt sein semantischer Wert, nicht ausschließlich hinsichtlich des Wertes seiner Konstituenten – also der Buchstaben –, sondern in der Transformation der diskursiven Grammatik der narrativen Ebenen wieder auf. Die Frage des Namens verschiebt sich in der Erzählung von der materialen Anagrammatik auf die formale Grammatik des narrativen Diskurses. Der Name des Autors (emotive Funktion der Anagrammatik) ist der Erzählung strukturell eingeschrieben, aber prinzipiell als fremder Name. In diesem Sinne wird man sagen müssen, dass in der Erzählung von der Anagrammatik im engeren Sinne kein direkter Weg zur Frage der Signierung durch den Sender führt. Der Name des signie-

23 In heuristischer Funktion spreche ich hier so, als ob der Erzähler wie eine Person etwas von sich aus wollen könnte, das sich von der Herrschaft des Autors löst.

24 Ich folge hier Roland Barthes' Theorie der narrativen Sinnebenen, nach der die Erzählung auf jeder ihrer Ebenen einen blinden Fleck besitzt, den sinnhaft zu integrieren die nächste, darüber gelagerte Ebene antritt. So werden die narrativen Funktionen auf der höheren Ebene der literarischen Akteure gebündelt und dort überhaupt erst einer inhaltlichen Deutung unterzogen. Die Unfähigkeit der Akteure, ihre eigene literarische Konstitution zu reflektieren, übernimmt auf der nächsten Ebene der Erzähler. Dessen Unfähigkeit, seine eigene Stilwahl und sein mimetisches System zu bestimmen, übernimmt auf der letzten Sinnebene das literarische System selbst, in dem sich auch der Autor befindet. Man sieht, dass hier jeweils der ontologisch blinde Fleck weitergegeben wird. Liest man diese Kette vom Autor her, so kann man vermuten, dass er seinen Namen an den Erzähler und dieser den seinen an die Figuren weitergibt. Dieses Weitergeben meint natürlich nicht eine reale Weitergabe der Buchstabensubstanz, sondern vielmehr die Weitergabe des Signierens. Vgl. Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen / Die Handlungsfolgen. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988, S. 102–155.

renden Subjekts durchläuft die Transformationslogik der narrativen Sinnebenen, sodass immer in fremdem Namen gesprochen wird.

Konative Dimension der poetischen Anagrammatik Poetisches Lesen des Namens

Der emotiven Dimension korrespondiert die konative, die als personalisierte Instanz der Empfänger ist. Folgt man erneut einer Bemerkung von Roland Barthes, dann lässt sich das Gedicht als die fortlaufende Metapher zweier möglicher Signifikate verstehen: Liebe und Tod.²⁵ Entsprechend wäre der Empfänger die geliebte Person oder das Lesen-nach-dem-Tod des Autors. Clemens Brentanos Lyrik kennt das eigentümliche Phänomen, dass ein Œuvre von Liebesgedichten, welches zunächst an Luise Hensel adressiert war, in einer späteren Phase um- und weitergeschrieben wurde, um Emilie Linder gewidmet zu sein. Es handelt sich um die späte, im Wissen um die Aussichtslosigkeit des Liebesbegehrens geschriebene Münchener Lyrik der Jahre 1833/34. Sie arbeitet den Eigennamen »Linder« durch die Rekurrenz von Linde (der Baum) und lind (sachte, sanft) in die Textur der Gedichte hinein. So spricht ein Gedicht, welches das Hören eines Oratoriums lyrisch zu verarbeiten vorgibt, immer nur »ein einzig Lied«: »Ich hörte nur: süß ist die Linde«.²⁶ Das Wort, in dessen endlose Wiederholung sich das Gedicht hineinarbeitet, ist der Eigenname der Adressatin Emilie Linder, deren »Wunderbild«²⁷ dem Gedicht zunehmend entsteht:

Es weben all die Wundertöne
Nur einen einzigen Akkord,
Süß ist süß Lieb, sie ist das schöne,
Das linde, liebe, wahre Wort [...].²⁸

Brentanos Lyrik macht die Eigentümlichkeit der Liebeslyrik evident: Sie artikuliert immer nur den Namen der Geliebten, in einem unendlichen Spiel der Verschiebungen, der anagrammatischen Permutationen und des sich ausbreitenden Gewebes der damit tropologisch verbundenen Gegenständlichkeiten des Liebesdiskurses.

Offenkundig anders als bei der Signierung im narrativen Diskurs ist die Adressierung in der Lyrik auf eine Anagrammatik der materialen Mutation des Namens der Geliebten angewiesen. Der Akt des Nennens spricht das Begehren selbst aus: Eine Verschiebung der Adressierung durch eine Transformationslogik hindurch, wie es bei der narrativen Senderfunktion der Fall ist, würde bei der Lyrik zum Verlust der Adressierung oder zur Umadressierung führen. Wenn das Gedicht einem Empfänger zugesprochen ist, kann es nicht einen falschen Namen nennen, sondern

25 Barthes, *Das semiologische Abenteuer* (Anm. 24), S. 134.

26 Clemens Brentano: *Werke*. Hg. v. Friedhelm Kemp, Bd. 1–4. München 1963–1968, Bd. I, S. 560 (im Folgenden: B I).

27 Ebd., S. 561.

28 Ebd., S. 560f.

nur den richtigen Namen so verstecken, dass die anagrammatische Spur zu seiner Entzifferung führt.

Metasprachliche Dimension der poetischen Anagrammatik Die Benennung der poetologischen Matrize

Am Ende der XII. Elegie der *Erotica Romana* nennt Goethe den Sohn der Cythere und des Bacchus, der, so meint die Göttin, in seiner Herrlichkeit (»der herrliche Sohn«) uns an der Seite stehen sollte.²⁹ Der Name selbst bleibt ungesagt. Es handelt sich um Priapus,³⁰ die obszöne, großphallige Fruchtbarkeitsgottheit des Gartens.³¹ Die Elegie gibt eine Leseanweisung, die explizit wird, wenn man die Textgestalt der *Römischen Elegien*, wie neuerdings geschehen,³² um die in der ersten Druckfassung vermiedenen priapeischen Elegien ergänzt: *Erotica Romana*. Priapus wird zum Namen einer dem Text eingeschriebenen poetologischen Matrize, die eine obszöne und zugleich lateinische Geheimschrift³³ lesbar macht. Ihr folgend wird man schon die erste Elegie der *Erotica Romana*, die bekanntlich durchs Palindrom Roma/Amor gerahmt ist, zur Gänze einer anderen Lektüre einschreiben müssen. Wenn schon im zweiten Vers gefragt wird: »Genius, regst du dich nicht?«, so ist in einer priapeischen Lesart nicht die klassische Begeisterung, sondern vielmehr der Iste³⁴ selbst angerufen, dessen Regung zu der Herrlichkeit (s. o.) führen soll, Sohn göttlicher Herkunft zu sein.³⁵ Die Eröffnungsszene der Elegien zeigt derart den Freier in den Straßen Roms, auf der Suche nach dem holden Geschöpf (I. Elegie, V. 6) für die kommende Nacht.

29 Ed. Ammer, S. 55 (vgl. MA 3.2, S. 55). – Die Zitate erfolgen nach der Ausgabe von Andreas Ammer: Goethe. Erotische Gedichte. Frankfurt a. M. 1991, S. 45–69 (Sigle: Ed. Ammer) und nach der Münchner Ausgabe (Sigle: MA): Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Bd. 3,2: Italien und Weimar 1796–1790. Hg. v. Karl Richter u. a. München 2006. Die Editionsgeschichte der *Römischen Elegien* ist komplex, die stimmigste Fassung der hier zu Recht nur noch *Erotica Romana* genannten Elegien bietet Ammer in seinem Edition.

30 Vgl. dazu den Artikel »Priapus« in dem von Goethe benutzten *Gründliches Mythologisches Lexikon* von Benjamin Hederich. Darmstadt 1996 [Repr. der Ausg. Leipzig 1770], Sp. 2078–2085.

31 Vgl. die Quellenlage: Carmina Priapea. Dichtungen und Nachdichtungen an den Gartengott. Hg. v. Bernhard Kytzler. Zürich/München 1978.

32 Vgl. dazu neben der Ausgabe von Ammer die Drucke in den Münchner und Frankfurter Studienausgaben. In einem sorgfältig recherchierten Aufsatz hat Riedel die textgenetischen Argumente zusammengetragen: Wolfgang Riedel: Eros und Ethos. Goethes »Römische Elegien« und »Das Tagebuch«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 147–180.

33 Vgl. den Kommentar MA 3.2., S. 444–485.

34 Iste: Im *Tagebuch* der Name für den Phallus, vgl. MA 9, S. 41.

35 Wenn Amor die anagrammatische Verkehrung von Roma ist, und der Genius sich regt, indem er in Rom Amor sucht, dann wird man, Bezug nehmend auf Goethes priapeische Obszönitäten, das Analogon zur von hinten nach vorne verstellten Buchstabenfolge leicht darin finden können, dass Priapus sein besonderes Vergnügen daran hat, es von hinten zu machen. So artikuliert es auch die den *Erotica Romana* als Prolog vorangestellte Elegie (Ed. Ammer, S. 45), die in der Münchner Ausgabe leider nur als *Elegie III* dem Korpus nachgestellt ist (MA 3.2, S. 81). Freilich gilt hier die Penetration »von hinten« als Strafe für unziemlichen Voyeurismus.

Gerade die Kernstellen einer klassizistischen Lektüreauffassung lassen sich erstaunlicherweise ins Priapeische wenden. Die »sehende Hand«,³⁶ die in der VI. Elegie der *Erotica Romana* gerne auf Johann Gottfried Herders *Plastik* bezogen wird, scheint zumindest auch die masturbierende Hand zu sein, die das Geschlecht zur vollen Sichtbarkeit bringt. Noch die Vorfassung schreibt hier, dass »des Nachts die Hände gerne wo anders sich befinden«,³⁷ angeregt durch Lektüre der »Werke der Alten«, nämlich der ovidischen *Ars Amatoria* und des *Corpus Priapeorum*. Der Text öffnet sich an vielen Stellen einer unmittelbaren pornografischen Lektüre, wenn man ihn im Namen des Priapus liest. So wird die Gartenszene (traditionell die XVI. Elegie, nach Edition Ammer die XVIII. Elegie) zum Terrain des Priapus und der Gott selbst zur zusammengeflickten³⁸ Vogelscheuche (»deleatur ›!‹«).³⁹ Der Altar der Dichtung mit den Rosenknospen mutiert im Sinne der erotischen Dichtung zum Venushügel der Geliebten,⁴⁰ und der Weinstock mit den Trauben wird bezugnehmend auf die Erotik des *Hohen Liedes* zur Anspielung auf die Brüste der Geliebten.⁴¹ Und wenn »mein liebes Mädchen« abends »kommt« und morgens »geschäftig« das Feuer gleich noch mal weckt,⁴² dann darf man auf diejenige priapeische Professionalität schließen, welche der Fama über den sittlichen Stand des Mädchens entspricht.⁴³

Dass die *Erotica Romana* und in der Sache ebenfalls, aber nicht so explizit: die *Römischen Elegien* eine konsequente Doppelkodierung von klassizistischer und priapeischer Textur austragen, ist in der Forschung bekannt. Eine tatsächlich durchgeführte, konsequent obszöne Lektüre steht aber noch aus. Im Rahmen einer Reflexion über die Poetik des Namens lassen sich gerade die Fragen der pornografischen Benennung als ein energetisches Zentrum der gesamten Debatte über poetische Namensnennung dechiffrieren. Denn der Sexus ist die Urszene des Konflikts von Referenz und Name. Nichts kann eine mächtigere Referenz stiften, als die Sexualität: das Zeugen des Lebens selbst. Aber nichts versucht diese Stiftung vehementer aufzuschieben, als eben genau die Sexualität. Sie etabliert sich und ihren Raum der Autonomie diesseits der Zeugung, in deren Aufschub. Erst die Verhütung als die *Ultima Ratio* der Referenzvermeidung kultiviert diejenige Selbstreferenz, innerhalb derer der Name seinen Auftritt hat. Denn im Zentrum jener Lust, die ihren Ort gewinnt, indem sie die Zeugung aufschiebt, steht das Erblicken des Geschlechts des Anderen, und es entsteht mit dem Blick die Notwendigkeit des Benennens. Die stumme Zeugung gewinnt

36 Ed. Ammer, S. 50.

37 MA, 3.2, 46.

38 »Nur ein Vogelscheuch war's was dich vertrieb! die Gestalt/Flickt er emsig zusammen« (Ed. Ammer 63, vgl. MA 3.2., S. 67).

39 Nach Grimm (Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, Sp. 1618 aus dem Jahre 1862) ist das Wort »ficken« »ein in den letzten drei oder vier Jahrhunderten feststehender und in das Volk gedrungener Ausdruck«, der freilich mangels schriftlicher Belege und etymologischer Herleitbarkeit philologisch kaum dokumentiert werden kann.

40 Nach Ed. Ammer, S. 55, die XII. Elegie; nach MA 3.2, S. 55, die XI. Elegie.

41 Nach Ed. Ammer, S. 54, die IX. Elegie, nach MA 3.2, S. 53, die VIII. Elegie.

42 Nach Ed. Ammer, S. 54, die X. Elegie, nach MA 3.2., S. 53, die IX. Elegie.

43 Nach Ed. Ammer, S. 64 ff., die XXI. Elegie, nach MA 3.2., S. 71 ff., die XIX. Elegie.

die Muße des Blicks und die Sprache der Benennung erst im erotischen Aufschub, aber sie erzeugt in der Lust des Verharrens eine neue Referenz, in der die oder der Andere an dem Ort erblickt wird – Luthers Theologie der Übersetzung spricht hier vom »Erkennen« –, an dem selbst die Geschlossenheit des Körpers in Frage gestellt ist. Die Sexualität hat die Öffnung zu benennen und ist darin auch das Dementi der geschlossenen Form und der glatten Oberfläche des Klassizismus.

Nach Freud hat die Neugier ihr Zentrum darin, dass der männliche Blick die Öffnung des weiblichen Körpers sehen will und für dieses schwer zur Gestaltbarkeit zu bringende Dunkel den passenden, aber nie treffenden Namen sucht. In dieser Paradoxie befangen, verlagert die Neugier ihre Energie auf die anderen Gebiete der Kultur. Sie will immer noch sehen und benennen, aber sie tut dies auch als wissenschaftliche Neugier, als psychologische Neugier, als ästhetische Neugier. Ihr Kern ist das Phantasma des Benennens eines Ortes, der selbst ursprünglich der Ort aller Referenz ist, aber die semiotisierbare Frage nach der Referenz erst infolge der Referenzvermeidung findet. Den Namen des erblickten Geschlechts zu nennen, heißt also, einen Ort identifizieren zu wollen, den es erst im Aufschub gibt. Das Suchen nach dem rechten Namen ist hier in der Tat ein Problem, und Goethe markiert es genau:

Gib mir statt der Schwanz ein ander Wort o Priapus
 Denn ich Deutscher ich bin übel als Dichter geplagt.
 Griechisch nennt ich dich φαλλος, das klänge doch prächtig in den Ohren [...].⁴⁴

Poesie, die Jakobson so elementar mit dem Parallelismus verknüpfte, wie dieser priapeisch aus dem Beischlaf ableitbar wäre, befindet sich als Sprachverwendung, welche die materiale Selbstreferenz des Wortes sucht und deshalb seine Weltreferenz aufschiebt, an einem diskursiven Ort, welcher der Benennungsproblematik der sexuellen Sphäre analog ist. Man müsste dem Wort »Pornografie« das Wort »Pornologie« an die Seite stellen, um einen möglichen energetischen Kern der Poesie namhaft zu machen. Denn in den Spekulationen darüber, was die poetische Selbstreferenz motiviert, wird die Erotik der Sprache als der lustvolle Aufschub der Referenz eine prominente Stelle einnehmen. Goethes *Erotica Romana/Römische Elegien* buchstabieren nichts anderes als eine im klassischen Diskurs kaschierte »Pornologie«: Die poetische Benennung des Sexus gibt dem Text seine untergründige Energie und befreit ihn von der sonst antiquarisch bleibenden Bildungssphäre des antiken Wissen.

So gelesen, wird Priapus zu dem Namen, der den *Erotica Romana/Römischen Elegien* eine kohärent durchgeführte Metasprache zuträgt. Liest man im Namen des Priapus, dann etabliert man unweigerlich eine poetologische Ebene der Reflexion, die sich über die durch die Textoberfläche artikulierte Handlungswelt beugt. »Priapus« ist eine Art von Lektüreschlüssel, der Name zieht eine komplette Matrix von Anspielungen, Kodierungen und Umdeutungen nach sich.

⁴⁴ MA 3.2, S. 101 (*Venezianische Epigramme*).

Man kann diese Beobachtung, nach der ein Name eine poetologische Isotopie einliest und einen Text aufschlüsselt, oft machen. So führt z. B. die Bestimmung, dass der vorherrschende Versfuß in Hölderlins *Hälfte des Lebens* der Adoneus ist, zum Namen des Adonis, dessen mythologische Charakteristik die Lesbarkeit des Gedichtes überraschend ermöglicht.⁴⁵ In Goethes *Erotica Romanal Römischen Elegien* hat aber »Priapus« nicht allein die Funktion, eine den Text kommentierende immanente Poetologie zu etablieren. Vielmehr lässt sich die Frage nach der Benennung in einer grundsätzlichen Weise mit dem Nennen des Geschlechts zusammenbringen. So ist hier der Name, indem er die poetologische Matrize einer kompletten Lektüre gibt, zugleich der Name, der an eine mögliche Wurzel der Benennung überhaupt reicht. Der Name der metasprachlichen Ebene ist zugleich der Name, der das Namengeben selbst aussagt; er ist metasprachlich in sich.

Methodologisch stellt sich erneut das Problem, dass die hier entwickelte Thesenbildung keiner materialen Anagrammatik folgt. Der initiierte Name (Priapus) bleibt jedenfalls in der xi. Elegie der *Römischen Elegien* ungenannt, und selbst, wenn man die Edition Ammer mit den ergänzten priapeischen Elegien zugrunde legt, führt kein direkter Weg⁴⁶ zu den Szenografien des Pornografischen. Es ist vielmehr eine durch den Namen »Priapus« initiierte Vorstellungslenkung, welche hinter den Szenografien des Klassizismus die Szenografien des Pornografischen aufsucht. Der Name führt hier nicht primär zur Verschiebung von Buchstaben, sondern zur Kodierung der Vorstellungsbildung des Lektüreprozesses.

Der Analyse der metasprachlichen Dimension des Namens ist ein zweiter Aspekt hinzuzufügen, gewissermaßen als das Pendant zur Signatur: die Überschrift, der titelgebende Name. Ist Goethes *Ganymed* lesbar, wenn das Gedicht keine Überschrift hätte und wenn man es nicht in den Bezug zum *Prometheus* stellte? Welche Interpretationsanstrengungen würde man ohne das Wissen vom strukturierenden mythopoetischen Schema unternehmen? Man kann die Vermutung äußern, dass der Titel eines Gedichtes nicht eigentlich zum sprachlichen Vollzug des lyrischen Textes gehört, sondern quasi von außerhalb hinzukommt und eine exegetische Benennung des objektsprachlich vorliegenden Textes ist. Insofern der Titel auf diese Weise den Text benennt, lässt er sich als metasprachlicher Akt verstehen.

Poetische Benennung

Der aufmerksamen, um eine systematische Rekonstruktion besorgten Lektüre wird nicht entgangen sein, dass die Fragen der Benennung der poetischen Referenz⁴⁷ nicht behandelt worden sind. In der Tat scheinen die poetischen Texte ihre beson-

45 Winfried Menninghaus: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt a.M. 2005, S. 19 ff.

46 Freilich, es gibt einige direkte Wege der phonetischen Transformation, insbesondere, wenn man den Umweg über die lateinische Sprachschicht geht, wie es im Kommentar der Münchner Ausgabe angedeutet wird. Aber sie erschließen das Terrain des Erotischen nicht vollständig.

47 Die poetisierte Form der Referenznahme nennt man gemeinhin: Fiktionalität. Vgl. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik* (Anm. 1), S. 214–219.

dere Intensität der Benennung nicht auf ihre fiktionale Struktur zu richten. Dass Sender und Empfänger benannt werden müssen, ist hingegen eine unmittelbare Notwendigkeit. Würde der Sender nicht benannt werden, so würde er im Text quasi keinen Auftritt haben, er würde anonym bleiben, man könnte sich sogar fragen, ob die Funktion des Senders ohne eine jede Benennung textuell überhaupt existieren könnte und ob folglich ein poetischer Text ohne inszenierten Sender nicht *per se* gleichsam unvollständig, defekt wäre. Dasselbe Argument gilt vielleicht in noch evidentere Weise für die Adressierung, deren Fehlen oder Defektheit ein Liebesgedicht unmöglich machen würde. Auch eine Ebene der immanenten Poetologie wäre kaum manifest zu machen, wenn sie nicht benannt und also als Konzept in die Sichtbarkeit des Namens gestellt werden würde.

Die Fiktionalität des Textes muss aber nicht objektiviert und benannt werden. Man kann bezweifeln, ob die Eigenschaft poetischer Texte, fiktional zu sein, überhaupt in die Sichtbarkeit gestellt werden kann. Linguistischem Sprachgebrauch folgend ist also davon auszugehen, dass die Fiktionalität (poetische Referenz) der poetischen Texte den Status des Nullmorphematischen hat. Unter den Prämissen der begrifflichen Struktur von Roman Jakobson beschränkt sich also die Frage nach der poetischen Benennung auf die Instanzen der poetischen Phatik, der poetischen Metasprache und der poetischen Sender- und Empfängerfunktion.

Eine zweite Problemlage entspringt der entwickelten Thesenbildung. Jakobson hat, wie die anfangs gegebenen Zitate ausweisen, die Idee einer poetischen Etymologie unmittelbar mit der Frage des Namens und seiner Buchstäblichkeit verbunden. Vielleicht liegt aber auch hier eine zu schnell vollzogene begriffliche Bestimmung vor, der gegenüber der Theoriegehalt von Jakobsons Aufsatz einen fortgeschritteneren Stand markiert.⁴⁸ Wenn man nämlich im vollen Sinne sämtliche Verfahrensweisen, die man für die Textamplifikation veranschlagt, auch für die Diärese behaupten möchte, dann wird die formierende Kraft der poetischen Funktion im Inneren des Wortes nicht nur auf der Ebene der Transmutation der Buchstäblichkeit liegen. Die poetische Phatik ist, wie sich gezeigt hat, nur ein Spezialfall der poetischen Benennung, nämlich der Spezialfall der poetischen Anagrammatik im engeren Sinne. In der poetischen Metasprache und in der poetischen Sender- und Empfängerfunktion wird zwar benannt, dies jedoch nicht *per se* anagrammatisch.

48 Es kann an vielen Stellen in den Texten Jakobsons bemerkt werden, dass die linguistische Nomenklatur der Erkenntnis im Wege steht. Jakobson arbeitet mit dem Dominanzbegriff bzw. mit der Grundidee eines Vorherrschens funktionaler Bestimmungen über andere, aber der Sache nach verfolgt er das viel anspruchsvollere Theorem eines systemischen »re-entry« der Funktionen in die Funktionen, sodass seine Terminologie geradezu in den Widerspruch zum intendierten Gedanken tritt. Mit der poetischen Etymologie ist es ganz ähnlich. Seine Nomenklatur verlangt ihm ab, dass die Bestimmungen operationalisierbar sein müssen und dass sie empirisch zu belegen sind. So schrumpft ihm die Frage nach dem Namen auf die Phänomene zusammen, bei denen wirklich benannt wird. Aber natürlich hat gerade die poetische Benennung mit Latenzen und Maskierungen, mit Verschiebungen und mit der Differenz von Archiebene und Artikulation zu rechnen, also insgesamt mit Sachlagen, bei denen eine linguistische Terminologie an ihre Grenzen stößt. Jakobson literaturwissenschaftlich zu lesen, heißt also, ihn mitunter vor seinen Begriffen retten zu müssen.

Begriffslogisch entsteht hier das Problem, dass Termini wie »tönende Paronomasie« und »poetische Etymologie« – also: poetische Anagrammatik – über die poetische Phatik im Sinne einer tatsächlichen Umstellung des Buchstäblichen hinausweisen. Mit anderen Worten: Die Analyse hat ergeben, dass die Überführung der poetischen Anagrammatik in die Register der poetischen Sprache nicht in jedem Fall anagrammatisch im engeren Sinne ausfällt. Mit dieser Problemlage stellt sich die Frage, was eigentlich die Extension des Konzepts der poetischen Anagrammatik ist.

Von den Buchstaben des Namens »Raabe« führt kein Weg zum Namen »Stopfkuchen«, aber es wird sehr wohl ein Weg von der Redefigur einer tendenziell tautologischen Geschwätzigkeit (*Commoratio*⁴⁹) zum Bild eines an seiner Gefräßigkeit fett gewordenen und seine Rede ruminierenden Subjekts zu finden sein. Besitzt dieser Weg, der die *Figur* einer Rede mit der *ikonischen* Präsentmachung des Redners verknüpft, strukturell eine Analogie zur Verbindung des Namens »Raabe« mit dem phonetisch gleichnamigen Vogel? Beide Verknüpfungen folgen Äquivalenzprinzipien: Im zweiten Fall (Raabe/Rabe) ist es das Äquivalenzprinzip eines Klangbildes oder einer realen Umstellung des Buchstabenmaterials; im ersten Fall (Redefigur *Commoratio*/Name »Stopfkuchen«) ist es die Äquivalenz einer Redefigur zur benannten bildlichen Vorstellung des dazu passenden Sprechers, indem die *Commoratio* das Bild eines von Kuchen Gestopften hervorruft. Dass hier der anagrammatische Faden (im engeren Sinne) zu reißen scheint, widerlegt nicht die Behauptung, dass es nach wie vor um die poetische Benennung gehe.

Es stellt sich vielmehr nun die Frage, ob man den Terminus des Anagrammatischen über die Dimension des Buchstäblichen und der *Phoné* hinaus auf alle Phänomene ausweiten möchte, in denen das Benennen durch Ähnlichkeit motiviert wird. Ähnlichkeit kann jenseits der Umstellung von Buchstaben auch rhetorisch und vor allem bildlich verstanden werden. Denn die Ähnlichkeit der *Commoratio* mit »Stopfkuchen« ist ikonischer Natur: Man kann sich eine übermäßig aufgeblähte Rede in personalisierter Form als einen Menschen vorstellen, der in Folge seiner Leibesfülle den Spitznamen Stopfkuchen trägt. In diesem Sinne lautet der Vorschlag, Jakobsons Bemerkungen zur poetischen Etymologie von der Buchstabenebene herkommend auf alle möglichen Äquivalenzprinzipien auszudehnen, über die Texte verfügen können. Es ist evident, dass es dabei vor allem um die Phänomene der sprachlichen Bildlichkeit geht, denn im Gegensatz zur Textsemantik liegt die Ikonizität des Textes, seine Vorstellungsbildung, zunächst einmal auf der Seite der Materialität. Wenn es also um die poetischen Äquivalenzbeziehungen der Diärese zu tun ist, dann sind die folgenden Äquivalenzbeziehungen als poetische Formierungsoptionen auf der Wortebene und darunter manifest zu machen:

49 »Beharren auf ein und demselben Thema zum Zweck der Verdeutlichung/Verdunkelung oder Einschärfung/Einschläferung« (Heinrich F. Plett: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg ²1973, S. 50). Als Gedankenfigur ist die *Commoratio* das sprachliche Verweilen auf einem Punkt durch permanente Variation und Paraphrase bis hin zur Tautologie: Ein Anwachsen der Rede ohne Zunahme von Information. Vgl. Art. »Commoratio«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik II (Anm. 4), Sp. 290 f.

1. Die poetische Phatik als Umstellung der Buchstaben des Wortes (Anagrammatik des Skripturalen inkl. Schriftbildlichkeit)
2. Die Permutation der Lautsubstanz des Wortes (Anagrammatik der *Phoné*)
3. Die Tropen und Figuren auf Buchstaben- oder *Phoné*-Ebene (Rhetorik: *Figura etymologica*, Paronomasie)
4. Die Abbildung von größeren Formationen des Diskurses auf die Benennung von Sender, Empfänger oder Poetik (z. B.: *Commoratio* führt zu »Stopfkuchen«)
5. Die Benennung eines alternativen Konzepts in einem thematischen Material, das dieses Konzept als solches zuerst nicht sehen lässt (Benennung der poetischen Metasprache: »Priapus« erzeugt im Material einer klassizistischen Thematik den Gegentext der Pornografie)
6. Der Name von Lauffiguren auf der Ebene der Metrik als Benennung semantischer Dimensionen des Textes (der Adoneus genannte Versfuß führt auf die mythische Figur des Adonis).
7. Das Sprechen im fremden Namen als Maskierungsverfahren der Erzählung.

Ikonisierung der Anagrammatik

Es geht in der poetischen Namensnennung letztlich um die Benennung der Grammatik des poetischen Diskurses, die durch den Akt der Benennung in die Sichtbarkeit des Textes gestellt wird. Es geht also um eine Ikonisierung. Geht man davon aus, dass sprachliche Gebilde ab einem gewissen Komplexitätsgrad stets eine metasprachliche Dimension mitführen, dann wird es immer eine immanente Poetik geben, also immer die Möglichkeit, eine thematische Sequenz des Textes verdoppelnd als poetologische Reflexion zu entziffern. Man muss nur den richtigen Namen finden. Formal betrachtet, ist es der Name einer diskursiven Position, die im Sprachspiel der Poesie als gegeben unterstellt wird, um im Nachweisverfahren erzeugt und bezeugt zu werden. In diesem Sinne ruft also der Name eine Position der poetischen Diskursgrammatik auf, belebt und personifiziert sie. So wie sprachphilosophisch dem Akt der Benennung das Korrelat des Bildes gesellt ist,⁵⁰ ruft die poetische Namengebung die Instanzen des Diskurses auf, um sie als benannte auf die Bühne der poetischen Veranschaulichung und Vorstellungsbildung zu stellen: als Bild der Geliebten im Liebesgedicht, als Figur gewordener Eigenname im fremden Namen bei der Erzählung, als formierter poetologischer Subtext im thematischen Material.

Soll man dies Anagrammatik nennen? Soll man gegen die historische Semantik des Begriffes eine Erweiterung ins Ikonische in Betracht ziehen? Zu konstatieren ist, dass der hier vorgetragene Gedankengang aus einer Reformulierung dessen resultierte, was Jakobson als poetische Anagrammatik zu denken vorgeschlagen hat. Die Ikonisierung der poetischen Funktion scheint dann unausweichbar zu sein, wenn man versteht, dass Jakobson nicht von der Projektion der Äquivalen-

⁵⁰ Vgl. Simon, *Der poetische Text als Bildkritik* (Anm. 1), S. 110–169.

zen von semantisch verstandenen Paradigmen sprach, sondern von der Projektion der Äquivalenzprinzipien. Diese Unterscheidung von Prinzip und Prinzipiat ernst nehmend, kann eine einlässliche Deutung die Projektion von Äquivalenzprinzipien nur auf die Ikonizität der poetischen Sprache beziehen. Die Anagrammatik der Buchstäblichkeit ist in diesem Sinne nur der Spezialfall, in dem die Lautbildlichkeit und Schriftbildlichkeit des Wortmaterials selbst ikonische Qualitäten annimmt. Aber den Äquivalenzprinzipien des poetischen Benennens sind die oben genannten Formierungsoptionen (s. Kap. VI.) an die Seite zu stellen.

Die Namensnennung muss also nicht *per se* anagrammatisch (im engeren Sinne) sein, obwohl sie aus dem grundsätzlichen Impuls einer Poetisierung des Wortes und seiner Konstituentien entsprang. In der Poesie benennt der Name nicht eine materiale Substanz, sondern eine grammatische Form, die durch die Benennung zum Akteur des poetischen Diskurses aufgebaut und visualisiert wird. An Jakobsons Aussagen ist also zu reparieren, dass er die materiale Selbstreferenz zu kurzschlüssig vollzogen hat. Die hier vorgelegte Rekonstruktion schickt hingegen die Selbstreferenz auf den Umweg über eine Poetisierung, die die textuellen Positionen ikonisch animiert. Die poetische Namensnennung benennt die poetische Grammatik, sie ist nicht unmittelbar die Umstellung der Buchstabensubstanz. Aber man kann wohl vermuten, dass in vielen Fällen beides verbunden wird und also die Benennung sowohl die ikonischen Positionen artikuliert als auch dabei die Materialität der Buchstabensubstanz benutzt.

In diesem Sinne ist die poetische Benennung der anagrammatischen Diärese einzutragen. Die poetische Funktion, die auf der Ebene des Wortes und derjenigen der Buchstaben formierend wirkt, ruft mit dem Namen die ikonischen Ähnlichkeitsbeziehungen hervor. Die Anagrammatik im engsten Sinne der poetischen Phatik ist dabei mit dem herkömmlichen Begriff des Anagrammatischen deckungsgleich, während das ganze Register des Anagrammatischen in der Poesie auf alle materialen Ähnlichkeitsbeziehungen ausgeweitet werden muss, die mit der Benennung sprachlich vor Augen gestellt werden.