

„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“

Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte

Herausgegeben von Martin Stingelin
in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato
und Sandro Zanetti



Ap II 9752
A-3138181

Wilhelm Fink Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

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

ISBN 3-7705-3889-7

© 2004 Wilhelm Fink Verlag, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Das Universum des Schreibens in Kuhschnappel (Jean Paul, *Siebenkäs* – Roman Jakobson)

Vorbemerkung

In diesem Aufsatz wird ein doppeltes Argumentationsziel in Angriff genommen. Zum einen geht es um eine Lektüre der Schreibszene in Jean Pauls Roman *Siebenkäs*. Der Terminus ‚Schreibszene‘ wird also als ein deskriptiver Term zur Beschreibung innerliterarischer Konstellationen des Schreibens und Lesens verstanden. Es handelt sich nicht um einen diskurstheoretischen Begriff, der eine reale Materialität der Kommunikation¹ zum Ausgangspunkt nimmt, um die Genese des literarischen Schreibens und schlußendlich des Geschriebenen zu buchstabieren. Daß bei Jean Paul das Schreiben in einem Roman zum Thema wird, ist freilich selbst ein Ereignis, das es zu bedenken gilt.

Das zweite Argumentationsziel widmet sich der Explikation des Begriffs der Schreibszene. Es wird hier versucht, aus dem von Roman Jakobson gewonnenen Grundgedanken eines re-entry der Funktionen in die Funktionen den Begriff einer komplexen Sprachszene des ästhetischen Textes zu gewinnen. Zu dieser Sprachszene, so die These, gehört die Auffaltung der unter der Prämisse des Poetischen gedachten phatischen Funktion. Poetische Phatik wird um 1800 zu einem integralen Teil poetischer Texte. Zugleich läßt sich durch weiteres Einkopieren der Sprachfunktionen in die poetische Phatik eine interne Gliederung der Schreibszene entwerfen. Diese Gliederung soll aus einem theoretischen Kalkül hergeleitet und auch auf den Jean Paulschen Roman hin durchgeführt werden.

Ich beginne mit der These, daß sich die zentrale aktantielle Konstellation des *Siebenkäs* als Allegorie der Schrift lesen läßt. Nachdem diese für den Roman umfassende These gewonnen ist, wird sie in der Aufnahme eines weitergedachten Ansatzes bei Roman Jakobson theoretisch verallgemeinert. Der resultierende Begriff der Schreibszene wird intern aufgefächert und dann wieder auf den Roman zurückbezogen.

1 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

I. Von der Jean Paulschen Tropologie des Schreibens zur Schreibszenen

„Mein Siebenkäs! Deine Abendblätter und Teufels-Papiere habe richtig erhalten. Das Übrige mündlich!

Nachschrift:

Höre indes! Wenn Du Dir aus dem Walzer meines Lebens und aus meiner Lust und aus meinen Sorgen und Absichten nur das Geringste machst – wenn es Dir nicht im höchsten Grade gleichgültig ist, daß ich Dich mit Stations- und Diäten-geldern bis nach Baireuth frankiere, eines Planes wegen, dessen Spinnrocken die Spinnmaschinen der Zukunft entweder zu *Fall-* und *Galgenstricken* meines Lebens oder zu *Treppenstricken* und *Ankerseilen* desselben verspinnen müssen – wenn für dich solche und noch wichtigere Dinge noch einen Reiz besitzen, Firman: so zieh um des Himmels willen Stiefel an und komm!“ (S. 355 f.)

Dieser Brief, der ohne Absender und ohne Unterschrift seinen Adressaten auf Umwegen erreicht, spart ein Ich aus.² Der erste Satz nimmt die grammatikalische Inkorrektheit in Kauf, um nicht „ich“ sagen zu müssen.³ Possessivpronomina indizieren zwar vor allem im Postskriptum, also in der Fußnote zum eigentlichen Brief,⁴ daß sich ein Schreibender dort identifiziert, aber diese Kennzeichnung wird sogleich mehrfach unterlaufen. Denn zuerst wird der Brief, also das Geschriebene, als Rede vorstellig („höre“), und zwar als eine Rede, die sich gleichsam trotzig („indes!“) behaupten muß. „Mündlich“ ist der Brief aber keineswegs, denn nur das „Übrige“, das über die zugesandten Texte (*Abendblätter*⁵, *Teufels-Papiere*⁶) hinaus zu sagen wäre, soll später gesagt werden. Kaum also, daß das Mündliche auf später verschoben wird, folgt eine *Nachschrift*, die

- 2 Ein Grund für die Auslassung des Wortes „ich“ könnte in den Gepflogenheiten der Schreibpraxis von Geschäftsbriefen zu finden sein, nach denen es als unhöflich galt, in einem Brief mit „ich“ zu beginnen oder dieses „ich“ zu früh zu nennen. Der Aufsatz von Heinrich Bosse in diesem Sammelband geht auf die Epistolographie der Kaufmänner ein und nennt die Quellentexte. Diese mögliche Konvention möchte ich allerdings nicht allein als die erschöpfende Erklärung der Auslassung gelten lassen.
- 3 Alle maßgeblichen Ausgaben drucken den Satz in dieser Form. Konsultiert wurden: die historisch-kritische Ausgabe (*Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Erste Abteilung, Bd. 6, herausgegeben von Kurt Schreinert, Weimar: Akademie-Verlag 1928), die Hanser-Ausgabe (Jean Paul, *Sämtliche Werke*, Bd. I/2, herausgegeben von Norbert Miller, München: Hanser 31971), die Reclam-Ausgabe (herausgegeben von Carl Pietzcker, Stuttgart: Reclam 1994), die Ausgabe Pauler, die Erst- und Zweitfassung zweispaltig nebeneinander stellt (herausgegeben von Klaus Pauler, München: edition text + kritik 1991). – Zitiert wird im fortlaufenden Text mit Seitenangabe nach der gängigen Hanser-Ausgabe.
- 4 In der Erstausgabe finden sich die kurzen Eingangssätze gar nicht (vgl. Ausgabe Pauler, S. 341), so daß der Brief nur aus dem Postskriptum besteht. Diese Fassung würde meine Interpretation von der medialen Nachträglichkeit dieser Schreibkonstruktion unterstreichen.
- 5 Es handelt sich um Siebenkäs' Tagebuch, das er abends zu schreiben pflegt.
- 6 Hier geht es um eine der metafictionalen Autorschaftsspiralen Jean Pauls. *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789) ist der Titel eines der satirischen Frühwerke Jean Pauls, dessen Produktion hier Siebenkäs zugeschrieben wird.

hören lassen will. Aber sie, diese Schrift, die zu hören geben will, verwickelt sich sofort in eine jeglicher Mündlichkeit widerstreitende tropologische Komplexität. Jean Paulsche Sätze verstehen zu wollen, heißt sie zweimal lesen zu müssen – da ist es mit einem einmaligen Hören erst recht nicht getan. Als wollte dieser Brief, der in seinen vielen Hakenschlägen die eigene Medialität unterstreicht, sie aber permanent verleugnet, seinen Leser dann doch in die Schrift zwingen, findet just eine ausgreifende *textura*-Metaphorik Raum: Spinnrocken von Spinnmaschinen sollen Stricke und Seile mannigfacher Art verspinnen. Das läßt sich als Allegorie auf die Jean Paulsche Textproduktion lesen, auf seine Fallen und Galgenstricke nicht des Lebens, sondern des Lesens.

Hier, bei diesem Brief, meint der Leser zur Ausnahme einmal sehr genau zu wissen, wer der Schreiber ist. Sein Name ist Leibgeber. Um genau zu sein: Sein Name ist Siebenkäs, denn derjenige, der hier Siebenkäs genannt wird, heißt infolge eines stattgefundenen freundschaftlichen Namenstausches eigentlich Leibgeber, weshalb Leibgeber eigentlich Siebenkäs heißt.⁷ So gesehen, werden das ausgesparte Ich und die vielen Possessivpronomina zu einer recht ironischen Angelegenheit. Sind weiterhin Sender und Adressat „hagere Parodien und Kopien von einander“ (S. 60), und ähneln sie sich körperlich so, daß einer den anderen sehend denken könnte, „er sehe sich selber“ (S. 39), und geistig derart, daß „sie zu *einer* in zwei Körper eingepfarrten Seele“ (S. 39) werden, dann beginnt wenigstens auf der tropologischen Ebene fraglich zu werden, wer hier an wen schreibt.

Daß der Sender, nennen wir ihn der Orientierung ebenso wie der Systematik halber Leibgeber, sein Ich sowie seinen Namen ausspart, hat Methode. Der Mann ist Satiriker, also Autor, aber kein Schriftsteller. Statt zu schreiben, wie es Siebenkäs tut, der Schriftsteller ist, aber kein Autor,⁸ spricht Leibgeber gerne in die Erde⁹ oder hält Fest- und Trauergesellschaften rabulistische Reden. Leibgeber also möchte in die Unkenntlichkeit verschwinden: „ich werde nächstens verschwinden und unter die Menge rennen und jede Woche mit einem neuen Namen aufsteigen, damit mich nur die Narren nicht kennen“ (S. 345). Da man nicht willentlich vergessen kann, es also keine *ars oblivationis* gibt,¹⁰ ist das Vergessen nur durch die Inflation, durch das Verwischen infolge von Vervielfältigung zu bewerkstelligen. Folglich ist es Leibgebers Intention, „sich durch seinen

7 Einer genaueren Betrachtung zeigt sich, daß mehr als nur ein Namenstausch stattgefunden hat. Tatsächlich zirkuliert hier brüderliches Blut in einem wörtlich genommenen Herzenstausch. Vgl. dazu Verf., „Herzensangelegenheiten (Jean Paul, Siebenkäs)“, erscheint in einem Tagungsband der Stiftung für Romantikforschung zu *Romantischen Wissenspoetiken*.

8 Siebenkäs schreibt ums Geld. Eben weil man für vollgeschriebene Bögen Geld bekommt, schreibt Leibgeber nicht. Vgl. zu dem Komplex Schreiben und Geld die konzise Arbeit von Caroline Pross, *Falschnamenmünzer. Zur Figuration von Autorschaft und Textualität im Bildfeld der Ökonomie bei Jean Paul*, Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1997.

9 „[...] daß Leibgeber, mit seiner etwas stärkeren Schulter und Brust, das seltsame ernstere Gesicht mehr vorbückte, wenn er sprach, gleichsam als rede er in die Erde hinein“ (S. 376).

10 Vgl. dazu Umberto Eco, „An ars oblivationis? Forget it!“, in: *PMLA*, 3/103 (May 1988), S. 254–261.

teuern Koadjutor und Substituten cum spe succedendi, Firmian, repräsentieren zu lassen, der in Laune und Körper eine solche Tautologie von ihm war, daß der Graf und der Grundsatz des Nicht zu unterscheidenden beide vergeblich untersucht und gemessen hätten, um einen davon auszuklauben“ (S. 382).

Es kommt alles darauf an, daß man Leibgeber und Siebenkäs nicht identifiziere. Nur so läßt sich ihre Identität einsehen, nämlich die Identität der Schrift als Double. Die eigene Tautologie im anderen zu repräsentieren: diese innere Verschiebung im Vollzug der Schrift ist, als sei sie von Derrida abgeschrieben, genau der Begriff der Schreibszene, die der Text in dem komplexen Miteinander seiner beiden Protagonisten selbst zur figuralen Darstellung bringt. Denn würde Siebenkäs seinen „alten kanonischen, echten Namen Leibgeber“ (S. 384) wieder annehmen und damit die nur aus der Dopplung entspringende Identität beider aufbrechen, dann würde Leibgeber mitnichten Siebenkäs werden, sondern sich „mit ganz unerhörten Namen [...] ins Welt- Meer“ (S. 384) hinauschnellen und auflösen. Die Festlegung auf den kanonischen Namen würde die Schreibszene beenden und der Schrift die ihr unmögliche Präsenz des Autors geben.

Ich möchte diese Szene der Schrift, die hier im Namen Leibgebers selbst schon allegorisiert wird, noch ein wenig ausformulieren. Leibgeber, so die These, setzt die Jean Paulsche Theorie der Metapher¹¹ in eine Verkörperung um. In seinem Text *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* definiert Jean Paul:

„Indem er [der Dichter, R. S.] durch die Metapher einen Körper zur Hülle von etwas Geistigen macht (z. B. Blüte einer Wissenschaft): so zwingt er uns, dieses Körperliche, also hier ‚Blüte‘, heller zu sehen, als es in einer Botanik geschähe. Und wieder umgekehrt gibt er, wie vermittelt der Metapher dem Körperlichen durch das Geistige, ebenso vermittelt der Personifikation dem Geistigen durch das Körperliche höhere Farben.“¹²

Geradezu als Anwendung dieser in sich verdoppelten Definition mag die Textstelle zu lesen sein, in der Leibgeber in der einen Szene, in der alle Kopulation performativ ist, nämlich in der Heiratsszene, in den Roman, also in die Kirche, eingeführt wird: „Droben guckt nämlich herunter – und wir sehen alle in der Kirche hinauf – Siebenkäsens Geist, wie der Pöbel sagt, d. h. sein Körper, wie er sagen sollte“ (S. 39). Als Leib-Geber ist er Metapher der Metapher,¹³ insofern er dem Geistigen vermittelt einer Personifikation einen Körper gibt. Ist er aber eine in Subjektfunktion übersetzte formalisierte Verfahrensweise, so braucht er

11 Vgl. den Aufsatz von Wolfgang Riedel, „Die Macht der Metapher. Zur Modernität von Jean Pauls Ästhetik“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 34 (1999), S. 56-94.

12 Jean Paul, *Sämtliche Werke* (Anm. 3), Bd. I/4, S. 199.

13 Diese These ist in der Jean-Paul-Forschung nicht neu, aber sie wurde nie systematisch in die Analyse der Schreibszene überführt. Vgl. Rita Wöbkemeier, *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 218, und Bernhard Böschenstein, „Leibgeber und die Metapher der Hülle“, in: *Text und Kritik. Jean Paul*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, München: edition text + kritik³1983, bes. S. 61.

Material. Die Metapher, die aus dem gnostischen Dualismus von Leib und Seele ihre tropologischen Verknüpfungen zieht, kann von Leibgeber nur unvollständig aufgerufen werden. Er verknüpft, er gibt die Signifikanten-Leiber für spirituelle Signifikat-Verhältnisse. Sofern aber in diesen Prozessen der Signifikation der Leib notwendig im Plural steht – denn jede neue Metapher bedarf eines weiteren Leibes –, gerät eben genau diese Seite der Metapher in eine Dialektik der Inflation. Das Innere, das sich stets nur in arbiträren Körper-Hüllen auszusprechen vermag, verbraucht für jeden neuen metaphorischen Sprechakt Leib-Material. Leib-Geber, gibt er denn Leiber, kann eben deshalb selbst kein Leib sein oder einen haben, der ihm anders als nur arbiträr zur Verfügung stünde. Er gibt die Metapher, also den Jean Paulschen Text, aber er kann nicht selbst im Text als ein Subjekt durch die Metapher gegeben werden. Als Bedingung der Möglichkeit der Metapher markiert er im Roman seine poetologische Außenbedingung. Als Figur aber muß er sich auflösen, und er tut es konsequent, indem er durch Namentausch, inszenierten Tod und behördlich fixierte Urkunden schließlich gründlicher stirbt als Siebenkäs. Dieser kann nach dem Scheintod unter dem Namen Leibgeber – sein im übrigen richtiger – eine soziale Existenz weiterführen, während Leibgeber selbst schlichtweg durchgestrichen ist. Als Figur löst der Roman ihn auf in das, was er ist: temporäre Verkörperung metaphorischer Verfahren als Inbegriff des Textes, als Konzept Schreiben.

Aber, wie gesagt, Leibgeber fehlt etwas. Was er gibt, insofern er sich verausgabt, muß er anderswoher nehmen. Deshalb, aus gleichermaßen formalistischen Gründen, findet sich ein Doppelpgänger, der dies insofern nur bedingt ist, als er hat, was Leibgeber nur im Mangel fortgibt. Leibgeber nimmt an Siebenkäs, seinem bevorzugten und exklusiven Material, die Operationen vor, die seiner Eigenart, Metapher der Metapher zu sein, entsprechen. An Siebenkäs wird die Logik der Metapher, ein Innen-Außen-Verhältnis durchzubuchstabieren, demonstriert.

II. Poetische Phatik (Schreibszene)

An diesem Punkt, hindurchgegangen durch den tropologischen Grundtransfer, kommen wir endlich in der Handlung eines Romans, also in Kuhschnappel, an und müssen uns folglich in die Theorie der Schreibszene einlassen.

Was tun Leibgeber und Siebenkäs, als sie ihrerseits in Kuhschnappel angekommen sind? Technisch gesprochen, öffnen sie den Kommunikationskanal. Roman Jakobson stellt fest, daß einige sprachliche Botschaften allein den Zweck haben, die Kommunikation zu verlängern, indem kontrolliert wird, ob der Kanal offen ist. Diese Einstellung auf den Kontakt als solchen nennt er „phatische Funktion“.¹⁴ Er gibt dafür ein Beispiel:

¹⁴ Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (1960), aus dem Englischen übersetzt von Tarcisius Schelbert, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 83-121, hier S. 91.

„So‘, sagte der junge Mann. ‚So‘, sagte sie. ‚So, da wären wir also‘, sagte er. ‚Da wären wir also‘, sagte sie, ‚nicht wahr?‘ ‚Das meine ich auch‘, sagte er, ‚ja, da wären wir.‘ ‚So‘, sagte sie. ‚So‘, sagte er, ‚so‘.“¹⁵

In Kuhschnappel praktizieren der frisch verheiratete Armenadvokat Siebenkäs und sein skripturales Double Leibgeber dieses Ritual selbstredend schriftlich:

„Indes verbrachten die beiden Freunde die nächsten Tage nicht ganz außer der Ordnung bloß mit Schreiben von Besuchkarten. Mit diesen, worauf natürlich nichts stand als: ‚Es empfiehlt sich und seine Frau, eine geborne Egelkraut, der Armenadvokat Firmian Stanislaus Siebenkäs‘ – mit den Papieren und mit der Frau wollten beide am Sonnabend in der Reichsstadt herumfahren, und Leibgeber sollte vor jedem Gebäude von Stand herauspringen und den Denkkzettel hinauftragen.“ (S. 52 f.)

Der Kommunikationskanal wird geöffnet – allein darin besteht die Funktion dieser Selbstbekanntgabe. Jean Pauls dritter Roman öffnet freilich eine weitaus komplexere Szenerie der poetischen Phatik. Der *Siebenkäs* differenziert die ganze Matrix möglicher Schreibszenerien aus. Ist er schon in seiner grundsätzlichen aktantiellen Anlage eine allegorische Theorie der Schrift, so geht er auch in jedes Detail des Schreibprozesses hinein. Um die Schreibszene als solche zu exponieren, ist nunmehr ein kleiner theoretischer Exkurs zu führen.

Im Anschluß an das Kommunikationsmodell von Shannon und Weaver¹⁶ und in Weiterentwicklung von Bühlers¹⁷ Organonmodell der Sprache behauptet Roman Jakobson¹⁸ die Konstruierbarkeit von sechs Sprachfunktionen. Ihr Zusammenspiel eröffnet die komplette Szenerie der Sprache. Komplex kodierte Sprachspiele und Texte bestehen, so das Postulat, stets aus einer Kombinatorik dieser sechs Sprachfunktionen. Jakobson denkt ihre Interaktion gemäß den Modellen der russischen Formalisten mit dem Begriff der Dominanz.¹⁹ Dominiere z. B. die poetische Funktion die anderen, so sei ein Text poetisch. Gegen eine solche rein quantitative Bestimmung ist der Einspruch erhoben worden, daß damit eine qualitative Definition des Poetischen nicht möglich wäre.²⁰ Einem genaueren Blick zeigt sich aber, daß Jakobson bei Beibehaltung dieses an sich unangemessenen Begriffs der Dominanz einen komplexeren Gedanken zu entfalten sucht. Daß sich ihm z. B. die Senderfunktion (emotive Funktion) in die

15 Ebd.

16 Claude E. Shannon und Warren Weaver, *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie* (1949), München: Oldenbourg 1976.

17 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungstheorie der Sprache* (1934), Frankfurt am Main: Ullstein 1978.

18 Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), bes. S. 88-94.

19 Vgl. zur Diskussion der Dominante bzw. der Dominanz im russischen Formalismus Victor Erlich, *Russischer Formalismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (siehe dort Sachregister).

20 So bei Manfred Frank, *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 179.

Differenz von Autor und poesieimmanenter Autorfunktion (lyrisches Ich, Erzähler) auseinanderlegt, sobald die poetische Funktion mit ihrer charakteristischen Selbstreferenz ‚dominiere‘,²¹ zeigt an, daß es eigentlich um eine interne Ummodellierung der Funktionen geht, die jeweils unter der Definitionsmaßgabe einer Leitfunktion stehen. Anstelle von Dominanz rede ich deshalb von Leitfunktion und genauer von einem re-entry²² der Funktionen in die Funktionen.²³ Sobald also die poetische Funktion in einer Sprachverwendung zur Leitfunktion wird, dominiert sie nicht einfach nur die anderen Funktionen, welche ansonsten so bleiben würden, wie sie sind. Vielmehr kopiert sie die anderen fünf Funktionen in sich ein, vollzieht also einen Wiedereintritt (re-entry) der anderen Funktionen in die neue Leitfunktion. Sie werden auf diese Weise neu definiert und müssen sich nach den Strukturierungen der Leitfunktionen richten. Im Falle des Poetischen ließe sich also eine Kombinatorik von fünf sprachlichen Haupteigenschaften erstellen, die durch das weitergeführte Procedere des re-entry virtuell unendlich ausformulierbar sind.

Die poetische Funktion definiert Jakobson durch Selbstreferenz, also durch eine „Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“.²⁴ Dabei geht es ihm nicht zuvörderst um semantische Selbstreferenz, sondern um eine der Materialität der Sprache. Denn die poetische Funktion rückt „das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen“,²⁵ indem sie durch Reim, metrischen und phonetischen Parallelismus und durch andere Verfahren der Entautomatisierung der sprachlichen Normalität auf der Ebene der Formulierung „die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte“²⁶ vertieft. Die berühmte Definition, daß die poetische Funktion das Paradigmaprinzip der Äquivalenz auf die Syntagmaachse projiziert,²⁷ entfaltet den komplexen Mechanismus des Poetischen, die tiefenstrukturellen Paradigmaordnungen auf den Redeverlauf hochzuklappen und eine Horizontalisierung aller sprachlicher Gliederungshinsichten zu unternehmen.

Wird die poetische Funktion zur Leitfunktion, so definiert sie die anderen um. Jakobson betont die unhintergehbare Mehrdeutigkeit, die aus der „in sich selbst

21 Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 111.

22 Der Begriff des re-entry entstammt den Logikkalkülen Georg Spencer Browns und wurde von Luhmann der Systemtheorie zugeführt. Der Begriff beschreibt die Fähigkeit eines autopoetischen Systems, seine anfängliche Grundunterscheidung immer wieder in sich selbst einführen zu können. Vgl. dazu Elena Esposito, „Re-entry“, in: Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito (Hrsg.), *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 152-154. Klärend ist auch der Aufsatz von Elena Esposito, „Ein zweiwertiger nicht-selbständiger Kalkül“, in: Dirk Baecker (Hrsg.), *Kalkül der Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

23 Vgl. Verf., „Re-entry der Funktionen in die Funktionen“, erscheint demnächst in einem Sammelband zum *Osteuropäischen Strukturalismus*.

24 Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 92.

25 Ebd., S. 92 f.

26 Ebd., S. 93.

27 Ebd., S. 94: „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“.

zentrierten Mitteilung²⁸ entspringt. Denn die poetische Funktion unternimmt eine sprachinterne Umwertung des sprachlichen Ordnungsmodells und zwingt deshalb den Rezipienten, seine Aufmerksamkeit von der referentiellen Intention abzuziehen und sie der in Gang gesetzten Metaphorisierung der Metonymie und der Metonymisierung der Metapher, also einem komplexitätssteigernden Prozeß der sprachlichen Deregulierung zuzuwenden. Von solcher Mehrdeutigkeit werden auch die anderen Funktionen erfaßt. „Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig. Die doppeldeutige Botschaft findet ihre Entsprechung in einem geteilten Sender, einem geteilten Empfänger und weiter in einer geteilten Referenz.“²⁹

Der re-entry der emotiven Funktion (Sender)³⁰ in die poetische erzeugt eine Verdopplung der Senderinstanz. In der Poesie haben wir neben dem realen Sender intern produzierte: das lyrische Ich in der Lyrik, der Erzähler in der Epik, das szenische Dirigat beim Drama.

Der re-entry der konativen Funktion (Empfänger)³¹ in die poetische erzeugt eine Verdopplung der Empfängerinstanz. In der Poesie existiert neben den realen Lesern der ideale oder implizite Leser.

Der re-entry der phatischen Funktion (Kontakt)³² in die poetische erzeugt eine mediale Verdopplung. In der Poesie findet neben der Tatsache, daß sie sich im Regelfall der Schriftlichkeit als Medium bedient, eine interne Reflexion des Mediums statt: Poetische Texte haben eine immanente Medientheorie.

Der re-entry der referentiellen Funktion (Kontext)³³ in die poetische verdoppelt die Referenz. In der Poesie trägt ein Wort natürlich immer auch die Bedeutung, die wir ihm referentiell zusprechen, aber sie wird von der internen Kodierung überlagert. Wenn wir in einem Gedicht ‚Baum‘ lesen, dann schauen wir nicht aus dem Fenster, wenngleich unser Verständnis des Wortes durch vormaliges Schauen erzeugt worden sein mag. Wo aber dergestalt Referenz, also die Intention auf per Deixis vollziehbare Eindeutigkeit, doppeldeutig wird, fällt sie eigentlich weg. In der Poesie tritt an die Stelle der Referenz die Fiktion, die zwar auf vermittelte Weise referentiell orientiert ist, aber durch interne Überkodierungen von dieser Orientierung losgelöst wird.

28 Ebd., S. 110: „Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge jeder in sich selbst zentrierten Mitteilung“.

29 Ebd., S. 111.

30 Die emotive Funktion richtet sich auf den Sender und bringt dessen Haltung zum Ausdruck; vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 89. Sie entspricht der Bühlerschen Ausdrucksfunktion.

31 Die konative Funktion richtet sich, am deutlichsten im Vokativ und Imperativ, an den Empfänger; vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 90 f.. Sie entspricht der Bühlerschen Apellfunktion.

32 Die phatische Funktion dient der Aufrechterhaltung des Kanals („hm, hm“ am anderen Ende der Telefonleitung); vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 91.

33 Die referentielle (denotative, kognitive) Funktion betont den Bezug auf einen Kontext; vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 88 f.. Sie entspricht der Bühlerschen Darstellungsfunktion.

Der re-entry der metasprachlichen Funktion (Kode)³⁴ in die poetische erzeugt das, was wir traditionell die immanente Poetik eines Textes nennen. Wenn es zu einem jeden komplexen Sprachspiel gehört, daß sich der Vollzug dieses Spiels immer auch über eine Selbstdeutung, eine innere Explikation der Strukturen des Kodes auslegt, dann wird dies in poetischen Texten, also unter den Bedingungen poetischer Selbstreferenz, nämlich versteckt im thematischen Material und explizierbar als Allegorie der Lektüre, ebenfalls stattfinden, sofern die Szenerie der poetischen Sprache eine komplexe Vollständigkeit der sprachlichen Funktionen entfaltet.

Es ergibt sich folgendes Schema der poetischen Sprache:

poetische Emotivität: verdoppelter Sender – poesieinterne Produktionsästhetik

poetische Konativität: verdoppelter Empfänger – poesieinterne Rezeptionsästhetik

poetische Phatik: verdoppelte Medialität – poesieinterne Medientheorie der Literatur

poetische Referentialität: poesieinterne Referenzpluralisierung – Fiktionalität

poetische Metasprache: poesieinterne Reflexion des Kodes – immanente Poetik.

Wenn man nun bei der poetischen Phatik bleibt, so läßt sich diese durch denselben Mechanismus des re-entry weiter ausdifferenzieren. Kopiert man nämlich in die poetische Phatik wiederum die anderen Funktionen ein, so erzeugt man das folgende Raster:

- 3.1. emotive (senderbezogene) Poesiephatik;
- 3.2. konative (empfängerbezogene) Poesiephatik;
- 3.3. poetische (selbstreferentielle) Poesiephatik;
- 3.4. referentielle (kontextbezogene) Poesiephatik, und
- 3.5. metasprachliche (kodebezogene) Poesiephatik.

In bezug auf das Medium Buch und die Tätigkeiten Schreiben und Lesen wären diese Spezifizierungen der phatischen Funktion so zu denken:

- 3.1. Produktionsästhetik des Schreibaktes in bezug auf das schreibende Subjekt (der inszenierte Autor);
- 3.2. Ästhetik der Rezeption des Geschriebenen (also: der Leser/das Lesen, eng und weit: das eigene Lesen des Eigenen oder Fremden; und: das fremde Lesen des Eigenen oder Fremden);
- 3.3. Selbstbezüglichkeit des Schreibaktes (materiell und konzeptionell);
- 3.4. Schreibsituation (eng und weit: die Schreibstube und der literarische Markt), und
- 3.5. das Wissen um diese ganze Szenerie und die literarisches Inszenierung dieses Wissens als Wissen.

34 Die metasprachliche Funktion thematisiert die Strukturen des Kodes; vgl. Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (Anm. 14), S. 92.

Diese Matrix der poetischen Phatik ist rein kombinatorisch generiert. Gleichwohl wäre ein historischer Einsatz dieser in sich komplexen Szene – ich nenne sie die *Schreibszene*³⁵ – zu behaupten. Die These lautet, daß die Poesie, sofern wir sie als ‚autonome‘ bezeichnen, diese Autonomie dadurch erreicht, daß sie alle externe Kommunikation intern reinszeniert, also alle möglichen re-entry-Kombinationen durchspielt und ihre Entpragmatisierung durch die Hereinnahme der phatischen Pragmatik ausführt. ‚Autonome‘ Poesie der ‚Kunstperiode‘ um 1800 (lauter Begriffe in Anführungsstrichen) würde sich dadurch auszeichnen, daß sie eine maximale interne Komplexität entfaltet. Jean Pauls *Siebenkäs* ist vielleicht der erste Text, der das komplette Register poetischer Phatik ausformuliert. Man findet hier nicht nur die Schreibszene im engen Sinne (Schreibort, Schreibgeräte, Beleuchtung, eheliche Kommunikation am Schreib-/Eßtisch etc.), sondern auch das ganze System der Schreibszene in dem weiteren Sinne der poetischen Phatik. Mein Interesse ist also ein doppeltes: Erstens geht es um den an einem Beispiel vollzogenen Nachweis, daß poetische Texte über die ganze Registratur der poetischen Phatik verfügen können und zweitens um die spezifische Lektüre dieses Textes, der nicht nur eine Enzyklopädie der Schreibregister aufstellt, sondern diesen (phatischen) Sektor der poetischen Funktion zugleich in die Artikulationsbewegung des Poetischen integriert. Die These lautet mithin: Poesie um 1800 konstituiert sich notwendig immer auch durch eine interne poetische Reflexion der poetischen Phatik – die poetische Inszenierung der Schreibszene ist Teil des poetischen Textsystems. Ab 1800 ist Poesie immer auch einer medientheoretischen Reflexion unterzogen und durch die Interpretation zu unterziehen. Die Reflexion auf die Materialität des Schreibens als Ansatzpunkt auch der Dekonstruktion wird um 1800 internes Moment der Poesie. – Terminologisch würde ich es vorziehen, nicht von der autonomen Poesie zu sprechen, sondern von einer hybrid systemisch integrierten Dichtung um 1800.

35 Der Terminus ‚Schreibszene‘ wurde von Rüdiger Campe, „Die Schreibszene, Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 759-772, in Aufnahme ähnlicher Termini bei Roland Barthes und Rodolphe Gasché, in die Diskussion eingeführt. Meine hier vorgeschlagene Konzeptualisierung versucht, alle gegebenen Bedingungen als die innere Szene des poetischen Textes zu denken. – Der Versuch, dieser inneren Szene eine externe zu korrelieren, folgt einer anderen re-entry-Struktur: Es wäre dabei von der phatischen Funktion als Leitfunktion auszugehen, in die spezifizierend die poetische Funktion einkopiert wird, so daß es um das reale Schreiben von Dichtung geht. Ein erneuter re-entry der Sprachfunktionen würde dann die externe Schreibszene auffalten. Die Frage, wie externe und interne Szene kommunizieren (sofern sie kommunizieren), ist von erheblicher epistemologischer Komplexität. Sie kann in diesem Aufsatz nicht behandelt werden, da das vorgeschlagene Modell evidenterweise eines der jeweiligen monadischen Schließung der re-entry-Logiken ist und also eine Idee von monadischer Kommunikation zu entwickeln wäre. Es ginge um die Frage, wie Systeme mit unterschiedlichen Leitfunktionen und folglich durchgängig anders formierter Integration miteinander kommunizieren können. In diesem hochparadoxalen Unterfangen scheint sich immerhin anzudeuten, daß Diskurstheorie nicht der Schlüssel ist, der hier zu schließen vermöchte.

III. In concreto: *Siebenkäs*

Die poetische Poesiephatik ist im *Siebenkäs* sicherlich zentral. Die grundlegende aktantielle Konstellation als Allegorie auf das Schreiben mag man als ihre konzeptionelle Seite erkennen wollen. Nicht minder wichtig ist aber die materielle Dimension, also die Selbstbezogenheit des Schreibens auf Schreibutensilien. Im *Siebenkäs* werden sie sujetbildend. Daß Siebenkäs nicht an seine Rente kommt, resultiert aus dem Trick eines Juristen, den Namenstausch zwischen Siebenkäs und Leibgeber mit einer verfliegenden Tinte zu dokumentieren. Siebenkäs kann sich deshalb nicht als der, der er wirklich ist, legitimieren und wird so um sein Geld gebracht. Es ist also die Tinte selber, die auf diese Weise in die innere Konstellation der Handlung hineinrückt. Der Erzähler versäumt nicht, das Rezept zu geben:

„Der Mann von Rang schabe von einem schwarzen feinen Tuche, wie er es etwa am Hofe trägt, die Oberfläche ab – reibe das Abschabsel noch klarer auf Marmor zusammen – schlemme den zarten Tuchstaub mehrmals mit Wasser ab – dann mache er ihn mit diesem an und schreibe damit seinen Wechselbrief: so wird er finden, daß, sobald die Feuchtigkeit weggedunstet, auch jeder Buchstabe des Wechsels als Staub nachgeflogen ist; – der weiße Stern hält gleichsam seinen Austritt aus der Finsternis der Dinte.“ (S. 57)

Auf der juristisch besiegelten „Anerkennung des eingetauschten Namens“ (S. 56) findet sich also nur „SiebenkäSENS Name von SiebenkäSENS Hand“ (S. 56): Die Tautologie der Schrift hat keinen Wert, wenn der Text als abgeschabte Tuchtextura verfliegen ist. Leibgeber reagiert auf diesen Betrug seinerseits mit einer besonderen Tinte.

„so hatt' er für den jetzigen einen Iltispinsel und ein Gläschen Dinte mitgebracht, welche aus Kobold, in Scheidewasser aufgelöset, und einigem dazu getropfeltem Salzgeiste bestand. Ungleich der schwarz-tuchenen Dinte, welche schon anfangs sichtbar ist und erst später unsichtbar wird, erscheint diese sympathetische anfangs gar nicht und tritt auf dem Papier erst grün hervor, sobald dasselbe erwärmt worden. Leibgeber malte jetzo mit dem Iltispinsel auf die Papiertapete, welche dem Ofen oder der Themis zunächst stand, folgende unsichtbare Wandfibel hin“ (S. 64 f.).

Es folgt im Namen der Themis ein Rachespruch, der im Winter bei geheiztem Kamin auf der Wand erscheinen wird.

Die Tinte ist auf diese Weise zu einem poetischen Bedeutungsträger geworden. Sie markiert als tuchene die leere Selbstreferenz des bloßen Namens und als sympathetische die erscheinende Schrift im Namen eines anderen, denn Leibgeber unterschreibt seinen Rachespruch mit „Von Rechtswegen, Themis“ (S. 65).

Vor allem aber fungiert die Tinte als die symbolische Markierung der schriftstellerischen Tätigkeit. Siebenkäs, der sich in beengten Wohnverhältnissen den

Tisch mit seiner Ehefrau Lenette teilen muß, gerät zunehmend in Zuschreibungskonflikte. Ihr Putzfimmel und seine pedantische Körperpolitik beim Schreibakt kollidieren:

„Bloß als sie seinen alten Dintenkopf, worin er erst Dintenpulver für die Auswahl aus des Teufels Papieren zergehen ließ, als eine Krudität der Stube vertrieben, und als sie an die heilige Arche seines Schreibtisches greifen wollte: dann richtete sich der Ehevogt auf und setzte sich auf die Hinterfüße und zeigte mit den vordern auf die Demarkationslinie“ (S. 99).

Wird derart der eheliche Tisch in die Funktionen Schreiben versus Eheleben aufgeteilt, so findet diese Politik der funktionalen Ausdifferenzierung ebenfalls Einzug in die Kommunikation. Während er schreibt und seine Ruhe braucht, putzt sie und läßt zuerst laut, dann leise, aber immer noch hörbar ihr Schreibgerät, nämlich den Putzbesen vernehmen, was den Schreibenden, der einmal angefangen hat, diese Geräusche als störende zu registrieren, zunehmend in eine ideosynkratische, die Konzentration störende Aufmerksamkeit treibt. Nicht der eigene Körper, sondern der der Ehefrau ist hier deshalb eine Störung im Kommunikationskanal, weil die Schreibszene zu viele Kanäle geöffnet hat. Denn Lenette tut das, was sie ist:³⁶ Ihr Beruf ist „Putzmacherin“ (S. 38), und sie ist damit beschäftigt, Perücken für reiche Damen auf Haubenköpfe zu stecken und zu nähen. Mit dem Kopfe haben also beide zu tun, und beide benutzen sie spitze Gegenstände: Nadel und Feder. Sitzen sie in ehelicher Eintracht am demarkierten Tisch, so näht sie die äußere Form der Haartracht, während er spitze Satiren schreibt.³⁷ Diese Konvergenz wird freilich als satirische nur von Siebenkäs bemerkt und in eine weitere Asynchronie vorangetrieben:

„und seh' ich denn nicht,“ – sagte er sich weiter –, wie ihr die Nadel oder der Nadelkopf auf keine Weise ein solcher spitzer Wetterableiter ihrer schwülen Blitzwolken sein kann als mir die spitze Feder? Wegschreiben kann man sich viel, aber nicht wegnähen“ (S. 328).

Indem beide also nur satirisch dasselbe tun, entfernen sie sich de facto voneinander. Das Schreiben tendiert zu einer Form der inneren Abgeschlossenheit, die nur zwei totalitäre Optionen haben kann. Zum einen stellt Siebenkäs den Körper der Lenette still, zum anderen integriert er ihn satirisch, verneint ihn also de facto. Beide Optionen zusammen konstituieren den inneren Bezirk der Schreibszene, die sich nach außen abschließt, um sich nach innen zu totalisieren. Ganz konform mit der Logik der sich funktional ausdifferenzierenden Sys-

36 Vgl. die aus Jean Pauls Metaphertheorie generierte Definition: „Die gute Lenette, die eine lebendige Waschmaschine und Fegemühle war“ (S. 166).

37 „Du spaßest gewiß“, versetzte sie; „meine Stiche sind viel feiner als deine Striche“ (S. 172) – Und: „[...] wir saßen einander gegenüber bei einem Lichte – du tätest deine Stiche – ich täte meine satirischen [...]“ (S. 168).

teme prozediert die Schreibszene nach den eigenen Gesetzen und nimmt die Umwelt nur gemäß ihrer internen Struktur wahr.

Diese aber ist die der poetischen Phatik. Folglich wird in der Wahrnehmung des Schreibenden alle Kommunikation funktional in den Bezug zu den poetischen Zwecken eingegliedert. Der Text vollzieht damit seine Selbstreferenz und konstituiert sich als hybrid systemisch integrierter Diskurs. Das Schreiben wird intern in systematischer Totalität organisiert:

Ad 3.1. Emotive Poesiephatik als Inszenierung der Autorschaft. – Siebenkäs und Leibgeber verhalten sich in verdoppelter Weise zueinander. Leibgeber ist der eigentliche Autor der beiden, aber er verweigert sich zugunsten der Rabulistik der freien Weltsatire dem Schreiben, während Siebenkäs zwar schreibt, aber nicht als Autor, sondern in ohnmächtiger Übertragung seiner sozialen Situation in diejenige satirische, die die mimetische Wiederholung der Misere in der autonomen Schrift ist. Somit werden in dem aktantiellen Double, das ja selbst schon Allegorie der Schrift ist, auch verschiedene Autorschaftsmodelle durchgespielt.

Ad 3.2. Konative Poesiephatik als enges eigenes Lesen des Fremden. – Die permanente Beurteilung des anderen sublimiert sich unter den gegebenen Schreibbedingungen in die Tätigkeit des Rezensierens: Siebenkäs verdient sein Geld als Rezensent, befindet sich aber in einem Netzwerk anderer Rezensenten (Jean Pauls Jean Paul, Stiefel, Leibgebers satirische Rezensionen).

Ad 3.3. Poetische Poesiephatik als inhaltliche Selbstbezüglichkeit des Schreibaktes. – Der Ehezwist führt zu einem satirischen *Extrablättchen über das Reden der Weiber* (S. 186 ff.). Ebenso sind die gerade diskutierten Analogisierungen zwischen satirischen Stichen und solchen mit der Nähnaedel inhaltliche Konkretisierungen des Schreibaktes in seiner körperlichen und realen Gestik.

Ad 3.4. Referentielle Poesiephatik als literarischer Markt im Sinne einer weiten Definition der Schreibszene. – Die drängenden Geldprobleme werden in die geschriebenen und nach reiner Anzahl entlohnten Bögen umgerechnet. Der Markt beherrscht das Schreiben und wird in ihm reflektiert.

Ad 3.4. Referentielle Poesiephatik als Schreibstube im Sinne einer engen Definition der Schreibszene. – Lenettes Besen und Borstwisch geraten zu Passionswerkzeugen in der poetischen Umschrift der ehelichen Konfliktlage (*Fünftes Kapitel*). Der Kern – das Schreiben – expandiert referentiell in den Kontext der ganzen Eheszene, die im Detail das Schreiben reinszeniert.

Ad 3.5. Metasprachliche Poesiephatik als metakommunikatives Wissen dieser ganzen Struktur der Schreibszene. – Diese Formation artikuliert sich in der metafiktionalen Konstruktion der verdoppelten Autorschaft der *Teufels-Papiere*: Siebenkäs schreibt die Jean Paulschen Jugendwerke. Der Jean Paulsche Text artikuliert auf allen seiner Ebenen sein Wissen davon, daß er tut, was er tut. Damit wird die Schreibszene selbstreflexiv und ist als metasprachlicher Kommentar zu lesen. Poetologische Lektüre ist mithin stets eine Möglichkeit. Indem die Schreibszene durch Siebenkäs als den Autor Jean Pauls auf die Ebene einer

zweiten Beobachtung gehoben und ein souveränes Wissen über die Struktur dieser Kommunikation erzeugt wird, das auf der ersten Beobachtungsebene nur intern und parteiisch durch die Beteiligten vollzogen, aber nicht erkannt werden kann, baut der Text für sich ein Wissen auf, das ihn selber poetologisch verdoppelt.

Somit wären alle internen Momente der poetischen Phatik in die komplexe Schreibsituation des *Siebenkäs* integriert. In dieser Umkodierung aller lebensweltlichen Sozialstruktur in das Schreiben, das fälschlicherweise als der Realismus dieses Textes bezeichnet worden ist, bringt sich zum Ausdruck, was man früher einmal die Autonomie der poetischen Texte der Kunstperiode genannt hat. Denn die Schreibszene usurpiert alle externe Pragmatik und kodiert sie poetisch um.

Sehr deutlich wird die Umschrift des Externen in die Schreibszene bei dem selbstreferentiellen Thema der Übersetzung. Siebenkäs ist beauftragt, eine Übersetzung der Lessingschen *Emilia Galotti* ins Lateinische zu rezensieren.³⁸ Auch hier ist der ökonomische Zweck seines Schreibens die Produktion von Textmenge, weil die Entlohnung über die Anzahl der geschriebenen Bögen verrechnet wird. Der Rezensionstext liest sich mithin als eine Serie tendenziell tautologischer Behauptungen, in der mit jedem Satz die Unsinnigkeit einer solchen Übersetzung ausgesagt wird:

„Gegenwärtige Übersetzung erfüllet endlich einen Wunsch, den wir so lange bei uns herumgetragen haben. Es ist in der Tat eine auffallende Erscheinung, daß bisher noch so wenige deutsche Klassiker ins Lateinische für Schulmänner übersetzt worden sind, die für uns doch fast alle römische und griechische Klassiker verdeutscht haben. Der Deutsche hat Werke aufzuzeigen, welche verdienen, daß sie ein Schulmann und Sprachgelehrter lieset; aber er kann sie nicht verstehen (obwohl übertragen), weil sie nicht lateinisch geschrieben sind. Lichtenbergs Taschenkalender tritt zugleich in einer deutschen Ausgabe – für Engländer, welche Deutsch lernen – und in einer französischen für den deutschen hohen Adel ans Licht; warum werden aber deutsche Originalwerke und dieser Kalender selber nicht auch Sprachgelehrten und Schulmännern in die Hände gegeben in einer guten lateinischen, aber treuen Übersetzung? Sie sind gewiß die ersten, welche die Ähnlichkeit (in der Ode) zwischen Ramler und Horaz bemerken würden, wäre jener verdolmetscht. Rezensent gesteht gern, daß er immer große Bedenklichkeiten darüber gehabt, daß man Klopstocks Messade nur in zwei Rechtschreibungen geliefert, in der alten und in seiner – daß aber weder an eine lateinische Ausgabe für Schulleute – denn Lessing hat in seinen vermischten Schriften kaum die Anrufung übersetzt – noch an eine im Kurialstil für die Juristen, noch an eine im planen prosaischen für Meßkünstler oder an eine im Judendeutsch für das Judentum gedacht worden.“ (S. 184 f.)

38 Als Rezension folgt dieser Passus der poetischen Poesiephatik. Als Versuch, Geld zu verdienen, handelt es sich um referentielle Poesiephatik im weiteren Sinne. Als selbstreferentieller Kommentar zum Schreiben liegt metasprachliche Poesiephatik vor. – Man sieht, daß Textpassagen funktional mehrfach kodiert sein können.

Weiter kommt Siebenkäs mit seiner Rezension nicht, weil er durch Lenette und eine Hausjungfer unterbrochen wird. Beide unterhalten sich so, wie Siebenkäs meint, daß sich Frauen unterhalten: in Tautologien, in ewiger Wiederholung desselben. Nun ist aber dieser Rezensionstext nichts anderes als eine Tautologienserie, in der die Übersetzbarkeit von einer Sprache in die nächste paraphrasiert wird. Das Gerede der Frauen, gegen das Siebenkäs wettet, wird in seinem eigenen Schreiben mimetisch wiederholt (oder umgekehrt: die Frauen wiederholen die Tautologien der Rezension). Inhaltlich geht es aber bei der Rezension um Übersetzung, also auf einer Metaebene auch um die Ehekommunikation, die auf den beiden Seiten der Ehepartner zu asynchronen und doch identischen Zuschreibungen findet.

Es ist aber nicht nur das Schreiben des Siebenkäs, das die Tautologien des weiblichen Geschwätzes wiederholt. In der von einem „Jean Paul Fr. Richter“ (S. 151) signierten *Vorrede zum zweiten, dritten und vierten Bändchen* findet sich die Metaphorik von dem sich selbst fortzeugenden Bandwurm, der immer neuen Text aus seiner Selbstzerlegung generiert.³⁹ Somit wird die tautologische Reproduktion von der pragmatischen Ebene des beschriebenen Lebens (Reden der Weiber) zuerst in die Textproduktion des Siebenkäs und dann in die Poetik des inszenierten Autors „Jean Paul“ hinüber transportiert.

Spätestens hier muß man fragen, ob der mimetische Impuls einen realistischen Kern hat oder der Autopoiesis der Schreibszenen entspringt. Zur Struktur dieser Frage gehört, daß man sie erstens nicht entscheiden kann und zweitens auch nicht sollte. Denn die poetische Phatik kennt die Differenz zur Umwelt nur, insofern sie sie in sich selber reproduziert. Keine in Jean Pauls Text erwähnte Tinte ist einfach nur ein Schreibutensil. Und keines der Geräusche von Lenette ist einfach nur Rauschen. In Jurij Lotmans systemtheoretischem Strukturalismus wird die Poesie dadurch definiert, daß sie kein Rauschen kenne, weil sie alles Rauschen in Systeme verwandle.⁴⁰ Wenn Siebenkäs hypochondrisch allen Geräuschen hinterher hört und dann am intensivsten hört, wenn nichts mehr zu hören ist, ihm also das Rauschen am lautesten wird, wenn kein Geräusch ist, dann ist diese in ihrem Kern realistisch daher kommende Szene ganz und gar die Umsetzung der Poetizitätsdefinition Lotmans. Zur poetologischen Präzision dieser Schreibszenen gehört auch hier die Wortwörtlichkeit des Hörens, mit der ich meinen Aufsatz begonnen habe. Siebenkäs, der das Hören auf die Putzbewegungen seiner Putzmacherin nicht mehr aushalten kann, schickt sie in den Nebenraum – und hört nichts mehr. Worauf er, da er nicht hört, um so intensiver mit ihr (oder ihm: dem Hören) beschäftigt ist. Er tritt also in den Raum, sieht sie lautlos das Ehe-Gitterbett bohnen und ruft:

„Auf hörst du! – Das ist aber eben mein Unglück, daß ichs drinnen nicht hören kann, sondern alles nur denken muß“ (S. 158).

39 Vgl. S. 146-148. Dieselbe Metapher wird übrigens auch von Siebenkäs benutzt (S. 184).

40 Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, aus dem Russischen übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München: Wilhelm Fink 1981.

Hier wird das Aufhören in der Tat zum Auf-Hören. Das Ende der Pragmatik ist der Beginn des poetischen Hörens. Wo im Drinnen der Schreibszene nur gedacht werden kann, wird das Draußen zum Unglück. Die poetische Phatik ist hier an dem Punkt, wo das Hören aufhört, um poetisch beginnen zu können. Es ist dasselbe Hören, das in dem anfangs zitierten Brief Leibgebers als trotziges „Höre indes!“ zwar sich dem Text entgegenstemmt, aber zur Gänze von ihm erzeugt wurde. Dies alles kann nur heißen: Die Schreibszene ist eine immanente poetische Funktion; sie ist textintern zu rekonstruieren; sie kennt kein Außerhalb.

Gelangt man so, die Schreibszene bedenkend, zum Hören, also zur poetischen Stimme, und zum Ende einer Ehe, dann wäre nunmehr von der Apokalypse zu reden, die dieser Text anzettelt, also von der Stimme des Endes. Aber vielleicht ist hier eher aufzuhören.