

Infame Erzähler, unmögliche Stimmen

von Martin von Koppenfels

1. Suspekte Erzähler.

Was kann die Literaturwissenschaft zu einem Gespräch über gefährliche Perspektivübernahmen beitragen, an dem unter anderem auch Polizisten, Gerichtsgutachter und Juristen beteiligt sind? Weniger ihr Material, also Geschichten, denn Geschichten erzählen – das können auch die Ermittler, die Anwälte, die Richter und die Gutachter; und sie tun es, wie man seit Langem weiß, gelegentlich mit großem Raffinement. Nein, wenn die Literaturwissenschaft zu einem solchen Gespräch überhaupt etwas beizusteuern hat, dann kann es nur ihr Wissen über diskursive Formen sein – über bestimmte Formen des Darstellens, ohne die etwa ein Begriff wie „Täterperspektive“ gar nicht denkbar wäre. Deshalb handelt dieser Beitrag auch nicht von einem bestimmten Fall, einer bestimmten „infamen Perspektive“, sondern von der strukturellen Infamie eines bestimmten Typus von Perspektive.

Dieses Interesse an Darstellungsformen hat auch damit zu tun, dass die inhaltliche „Skandalkompetenz“ der Literatur in den letzten hundert Jahren zunehmend von anderen Medien in den Schatten gestellt worden ist. „Das Infame“, so einer der Teilnehmer des Symposions, „hat die Bücher verlassen“, um sich anderswo einzunisten – zum Beispiel im Internet. Auch wenn man dies angesichts der ungebrochenen Beliebtheit literarischer Skandale bezweifeln darf, so ist doch unverkennbar, dass Literaturskandale in aller Regel nicht nur von Inhalten ausgelöst werden. Sie sind vielmehr untrennbar von Fragen der erzählerischen Perspektive, ja sie erscheinen primär perspektivisch bedingt. Das galt bereits für klassische Skandaltexte wie Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, Flauberts *Madame Bovary* oder Nabokovs *Lolita*, die jeweils mit erzähltechnischen – und das heißt hier: perspektivischen – Zumutungen aufwarteten; es galt in jüngerer Zeit auch für die Debatten um Jonathan Littells *Les bienveillantes*.¹

Nun spielt das Wort „Perspektive“ im technischen Vokabular der Erzählforschung heute keine große Rolle mehr. Dafür mag es in deskriptiver Hinsicht gute Gründe geben, in psychologischer Hinsicht aber ist es ein Nachteil, denn dadurch gerät eine der elementaren Funktionen erzählender Literatur aus dem Blick: Sie stellt ein seit Jahrhunderten betriebenes, gewaltiges Laboratorium der Perspektivübernahme dar; und ihre Attraktivität für Leser beruht nicht zuletzt darauf, dass sie deren Fähigkeit und Bereitschaft dazu immer neu herausfordert. Wenn man, von Routine und Jargon verleitet, nur noch mit der Klassifikation von Erzählerpositionen beschäftigt ist, läuft man Gefahr, die psychologische Basis dieses unermüdlichen Experimentierens aus den Augen zu verlieren. Es ist freilich unverkennbar, dass es im Perspektivenlabor der Literatur bestimmte Grundformen gibt, die jeweils ihre eigene Geschichte haben. Eine von ihnen ist die Ich-Erzählung. Innerhalb der jahrhundertealten Geschichte dieser Form zeichnet sich wiederum ein Typus ab, den man als infame Ich-Erzählung bezeichnen kann. Sie stellt, wie zu zeigen sein wird, in gewissem Sinne den Inbegriff dieses Typus dar.

Weil es unproduktiv ist, von Perspektiven zu sprechen, ohne sich auf Perspektiven einzulassen, und weil perspektivisches Denken selbst im Medium von Fiktionen stattfindet, werde ich im Anschluss an diese Überlegungen auf einen Roman eingehen. Es handelt sich nicht um einen „Tätertext“ im gegenständlichen Sinne, wohl aber um einen Text, der in formaler Hinsicht Gewalt ausübt – Gewalt auf der Ebene der ästhetischen Vermittlung. Von dieser gehen emotionale und ethische Schockwellen aus, die denen von inhaltlich „härteren“ Darstellungen in nichts nachstehen. Die Rede ist vom ersten Kapitel, dem sogenannten „Benjy“-Kapitel von William Faulkners Roman *The Sound and the Fury* (1929). Dieses Kapitel kommt hier in zweierlei Hinsicht in Betracht: zum einen als Inszenierung der Art von Perspektivübernahme, zu der nur Literatur in der Lage ist; zum anderen als extreme Spielart dessen, was man üblicherweise als Ich-Perspektive bezeichnet – und angesichts dieses Textes eigentlich schon nicht mehr so bezeichnen kann.

Wer von „Erzählperspektive“ spricht, verwendet offensichtlich eine optische Metapher. Die Entwicklung der malerischen Zentralperspektive in der frühen Renaissance lässt sich aus dem Begriff nicht mehr wegdenken. Doch auch die Entstehung der neuzeitlichen Ich-Erzählung geht auf die Renaissance zurück – man denke an die spanischen Schelmenromane des 16. Jahrhunderts. Beide Entwicklungen können als Teil der gleichen historischen Veränderung verstanden werden. Die Ich-Erzählung steht dem zentralperspektivischen Malen zumindest in einem Aspekt sehr nahe: Sie identifiziert den Rezipienten mit dem Punkt, von dem aus das Werk organisiert ist. Er kann nicht anders, als diese Position einzunehmen. Das Wort „Ich“ im Text entspricht dem Fluchtpunkt im Bild, der den Blick des Betrachters fasziniert. Warum ist das wichtig? Weil diese Struktur, wie die Kunsthistoriker nicht müde werden zu betonen, ein Gefühl des Ausgezeichnetseins beim Betrachter erzeugt, der nicht umhin kann, sich selbst als das organisierende Zentrum des Werkes zu begreifen.² Noch die gewaltige Anziehungskraft und das Suchtpotential der sogenannten *First-Person-Shooter* (zu Deutsch, mit einem Gruß an die Ich-Analyse, *Ego-Shooter*) beruht nicht zuletzt auf deren zentralperspektivischer Anlage. Einen vergleichbaren Sog entfaltet auch die Ich-Erzählung – natürlich ohne den ganzen visuellen Apparat. Sie hält ihre Leser, in äußerster Verknappung der Mittel, allein am

dünnen Faden der virtuellen Erzählerstimme, die jeder in seinem Kopf für sich erschafft. Ohne diese formal bedingte Anziehungskraft wäre ein Phänomen wie die infame Ich-Erzählung undenkbar.

Die Ich-Erzählung stellt, wie uns heute kaum noch bewusst ist, eigentlich einen Sonderfall im Feld des Erzählens dar. Eine große Erzählung, ganz aus der Perspektive der 1. Person – das gab es in der Antike nur in bestimmten, anrühigen Genres: in der Apologie, der Konfession, dem hellenistischen Roman. Auch für die Erzähltheorie ist dieser Typus nicht leicht zu fassen.³ Die Verschmelzung von Held und Erzähler fügt sich nicht leicht in die Kategorien, mit denen Erzählen sonst begriffen wird. Scheinbar ist alles ganz einfach: Jemand erzählt eine Geschichte von sich. Doch dieser Erzählertyp macht es in Wirklichkeit schwerer als andere, den Punkt zu bestimmen, von dem aus „es spricht“. Das trügerische Personalpronomen „ich“, das etwas bezeichnet, innerhalb dessen wir keine Unterscheidungen zulassen wollen, umschließt in diesem Fall ein komplexes Hin und Her zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich. Noch die einfachste Ich-Erzählung konfrontiert uns mit dem Problem, dass das, was das Personalpronomen der 1. Person benennt, niemals ganz, niemals abgeschlossen und sich selbst niemals durchsichtig ist. Der Akt des Sich-selbst-Erzählens bringt dies zutage, indem er zeigt, wie ein Ich in sich selbst von sich selbst fortgetragen wird. Und zwar gerade dadurch, dass es versucht, diesen Prozess im Akt des Sich-selbst-Erzählens einzufangen.

Ein weiteres Problem stellt das Erkenntnismonopol des Ich-Erzählers dar. Was er nicht sieht, sieht in seiner Welt niemand. Von dem göttlichen Überblick über das Geschehen und von dem magischen Zugang zur Subjektivität fremder Menschen, über den andere Erzählertypen verfügen, ist er abgeschnitten. Das Denken der anderen ist ihm, wie einem realen Subjekt, ein Buch mit sieben Siegeln. Und mit ihm ist auch der Leser allein. Ungestört, ohne Einmischung eines objektivierenden Dritten, kann er sich im Innenleben dieses einen Ichs spiegeln. Aber wenn er es mit einem Lügner oder Wahnsinnigen zu tun hat, dann gibt es keine Berufungsinstanz im Text, die dessen Perspektive korrigieren könnte. Zwei große Meister der Ich-Perspektive im 20. Jahrhundert, Marcel Proust und Louis-Ferdinand Céline, muten beide ihren Lesern paranoide Ich-Erzähler zu: Eifersuchtswahn bei Proust, Verfolgungswahn bei Céline.⁴ Und die Isolation dieser Perspektive hat für den Leser noch einen anderen Effekt: Ein Hauch von schlechtem Gewissen ist immer mit im Spiel – das schlechte Gewissen des Voyeurs. Kurz gesagt: Was das Erzählen in der 1. Person Singular unermüdlich durchspielt, ist Glanz und Elend des Ichs – jener Struktur, die Sigmund Freud als „armes Ding“ bezeichnete und Jacques Lacan als „die Geisteskrankheit der Gattung Mensch“ – „la maladie mentale de l'homme“.⁵

Damit kommt die Schattenseite dieses Erzählertyps ins Bild. Es gibt, so möchte ich behaupten, ein Moment struktureller Infamie, das der Ich-Erzählung noch vor allen Inhalten *qua Form* einbeschrieben ist. Wenn man ein Ich erzählen lässt, dann ist der Skandal nie weit entfernt. Als klassische Illustration dieses Umstandes darf die Tatsache gelten, dass ein römischer Politiker wie Julius Caesar seine *Commentarii* als sein eigener Historiker niederschrieb – und das heißt, selbstverständlich in der dritten Person. Als aristokratischer Politiker hatte er keine andere Wahl. Über hunderte von Seiten öffentlich in der 1. Person zu sprechen, hätte, wenn nicht anrühig, so doch zumindest apologetisch geklungen. *Fama* hätte sich damit nicht gewinnen lassen, sondern allenfalls deren Gegenteil. Als diskursgeschichtlichen Antitypus zu Caesars imperialem „Er“ kann man die *Confessiones* des Augustinus interpretieren: die endlose, süchtig machende Selbsterniedrigung vor Gott und zugleich der Gründungstext der Gattung Autobiographie – anders als in der 1. Person Singular wäre beides undenkbar.

Noch immer existieren Reste dieses Perspektiv-Tabus, die sich von den antiken Ursprüngen unserer Ordnung des öffentlichen Sprechens her schreiben. Ein Moment von Grenzüberschreitung ist noch immer spürbar, wenn die 1. Person sich über ein bestimmtes Maß hinaus öffentlich ausbreitet. Dies ist ein ferner Effekt des gattungsgeschichtlichen Zusammenhangs zwischen Autobiographie und Geständnis (*confessio*). Diese Verknüpfung legt den Verdacht nahe, dass es zunächst einmal die Angst vor Strafe (oder ihre verinnerlichte Variante, das schlechte Gewissen) ist, die jemanden dazu bringt, sein Leben in der 1. Person Singular zu erzählen; dass es zunächst einmal eine negative Erzählung (*eine Infamie*⁶) geben muss, bevor jemand zu diesem Mittel greift; mit anderen Worten, einen Spalt zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung, der nur auf diese Weise überbrückt werden kann.

Vor diesem Hintergrund ist es wohl kein Zufall, dass es in der Geschichte der literarischen Ich-Erzählung von suspekten Erzählerfiguren wimmelt. Da wären etwa die beiden antiken Urtexte des Ich-Romans, wenn nicht des Romans überhaupt: Petronius' *Satyricon* und Apuleius' *Goldener Esel*. Der Erzähler des ersten ist ein Schmarotzer und Dieb, den die Götter mit Impotenz geschlagen haben. Der Erzähler des zweiten ist bekanntlich ein Esel. Für die Romantheorie ist es eine unerschöpfliche Quelle der Erheiterung, dass am Anfang der Geschichte der Gattung ein erzählender Esel steht. In der frühen Neuzeit treten in Spanien die *pícaros* auf, erzählende Delinquenten, deren Berichte die Lebensbeichten der Heiligen parodieren und die selbst wieder von Cervantes parodiert wurden, der sie als autobiographische Hunde darstellte. Von da an reißt die Kette der suspekten Ich-Erzähler nicht mehr ab; sie kann hier nicht abgeschritten werden, führt aber über einige lustvolle Umwege zu jenem Text, in dem die latente Infamie der Ich-Erzählung auf geniale Weise zu sich selbst kommt: Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864). Mit ihm beginnt etwas Neues: ein Erzählen, das seinen wesentlichen Reiz daraus bezieht, dass es den Leser kränkt. Es ist kein Zufall, dass einem der abstoßendsten Romane der letzten 25 Jahre, Bret Easton Ellis' *American Psycho*

(1991), ein Zitat aus diesem Text als Motto vorangestellt wurde:

Sowohl der Autor dieser Aufzeichnungen als auch die Aufzeichnungen selbst sind erdacht. Nichtsdestoweniger sind Menschen wie der Verfasser dieser Aufzeichnungen nicht nur denkbar, sondern unausbleiblich, wenn man jene Verhältnisse in Betracht zieht, unter denen unsere Gesellschaft sich gebildet hat ...

Es handelt sich um die Vorrede⁷ von Dostojewskis Roman, die im Übrigen einen ziemlich blauäugigen Versuch darstellt, die von nun an entfesselte Ich-Perspektive unter Kontrolle zu halten, indem man ihr einen kleinen auktorialen Kommentar als Aufpasser, als diskursiven Polizeischutz mit auf den Weg gibt.

2. Das infame Ich

Damit ist jener Erzählungstyp eingeführt, der darauf zielt, dem Leser zu gefallen, indem er ihn angreift; ein Typus, der im Lauf des 20. Jahrhunderts, in dem das erzählende Ich ohnehin ein triumphales *comeback* feiert, eine regelrechte Schule des skandalisierenden Erzählens ausgebildet hat. Die formale Gemeinsamkeit dieser Gruppe von Texten ist die Perspektive der 1. Person. Ihre wesentliche Fiktionsleistung besteht also, wie bei allen Ich-Erzählungen, darin, ein imaginäres Ich zu entwerfen. Dieses spezielle „Ich“ ist freilich alles andere als sympathisch: Es spreizt sich vor dem Leser, attackiert ihn, quält, erniedrigt, eckelt ihn – und verführt ihn dennoch dazu, immer weiterzulesen. Charakteristisch für solche Texte ist eine Rhetorik der aggressiven Selbstentblößung, der bösen Beichte. Andere Merkmale wären die direkte, provokative Anrede des Lesers, sowie verschiedene Techniken, diesen moralisch zu infizieren, zum Mitschuldigen zu machen. Am Anfang dieser Reihe steht Dostojewski, einerseits mit den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, andererseits mit Stawrogins Beichte aus dem Roman *Böse Geister*. Diese Beichte fiel, was auch ins Bild passt, der (Selbst-)Zensur zum Opfer. Im Roman selbst wird sie als „vermessene Herausforderung des Schuldigen an den Richter“ bezeichnet⁸ – eine Formel, die die ganze Tradition charakterisieren könnte. Prominente Nachahmer dieser Erzählformel sind Camus, mit *L'étranger* und *La chute*, sowie Nabokov, mit *Lolita*.

Entscheidend ist hier die Frage, was solche Texte mit ihren Lesern machen. Was fasziniert die Leser an einem Erzähler, der sich mit den Worten „Ich bin ein kranker Mensch, ich bin ein böser Mensch“ einführt (der erste Satz von Dostojewskis Aufzeichnungen) oder sich als „Ich, der Abscheuliche“ vorstellt (wie Otto Dietrich zur Linde in Borges' Erzählung *Deutsches Requiem*⁹)? Und was bringt die Menschen dazu, Céline zu lesen, der in seinem Spätwerk seine Leser beschimpft und sich als *persona non grata* in Szene setzt? Was macht die fiktiven Memoiren eines pädophilen Mörders, eines Serienkillers oder eines SS-Kriegsverbrechers jeweils zu Skandalerfolgen, wie es bei Nabokovs *Lolita*, Bret Easton Ellis' *American Psycho* und zuletzt Jonathan Littells *Les bienveillantes* geschah? All diese Texte stehen – so sehr sie sich auch sonst unterscheiden mögen – für das Potential erzählender Literatur, im Raum der Fiktion extreme Perspektiven zu konstruieren, Perspektiven, die den Leser, trotz aller Abneigung, die er gegen sie empfindet, in Faszination an den Text binden.

Die einfache Frage, die solche Texte aufwerfen, lautet: Warum tut man sich das an? Im Rahmen „hedonischer“ Kunsttheorien – Theorien, die postulieren, dass Menschen bei der Beschäftigung mit Kunst und Literatur auf irgendeine Art von Lustgewinn aus sind – lässt sie sich nicht leicht beantworten. Solche Theorien müssten zum Beispiel davon ausgehen, dass wir Romane lesen, weil wir Gelegenheiten zur positiven Identifizierung suchen. Für vieles, was geschrieben wird, mag das auch stimmen (noch immer entfällt der mit Abstand größte Anteil am Markt für fiktionale Literatur auf Liebesromane¹⁰). Aber es stimmt eben nicht für die infamen Ich-Erzähler. Ihre Existenz deutet darauf hin, dass die gängige Vorstellung von „identifikatorischer Lektüre“ als einem Vorgang, der auf wahrgenommener Ähnlichkeit und Sympathie zwischen Leser und Text beruht, zu einfach ist. Dass die positive, auf Ähnlichkeit beruhende Identifizierung nur die Spitze des Eisbergs ist. Dass sich darunter ein Massiv komplizierter, phantasmatischer Wechselbeziehungen zwischen Leser und Text verbirgt, über das man sich meist keine bewusste Rechenschaft gibt, mit dem man aber dennoch Kontakt sucht, wenn man liest.

Es geht darum, zu verstehen, warum Leser Literatur aufsuchen, die emotional schwierig ist – und das heißt nicht zuletzt: Identifizierung erschwert. Wenn man voraussetzt, dass das Spiel mit der Identifikationsbereitschaft der Leser eine Hauptfunktion der Literatur darstellt, dann ist es nur ein weiterer Schritt, anzunehmen, dass *Erschwerung der Identifizierung* einen besonderen Anreiz und vermutlich einen ästhetischen Wert eigener Ordnung bildet. Dies gilt zumindest ab einem gewissen Zeitpunkt. In der erzählenden Literatur zeichnet sich seit Anfang und deutlich stärker seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zum Entwurf von Perspektiven ab, die darauf berechnet sind, dass der Leser auf sie mit Abwehr reagiert. Diese Entwicklung folgt einem Muster der Überbietung, dessen Höhepunkte in der öffentlichen Wahrnehmung regelmäßig dann erreicht sind, wenn zu emotionalen Zumutungen noch ethische Provokationen hinzukommen wie im Fall von Nabokovs *Lolita* oder Littells *Bienveillantes*.

Es gibt allerdings noch einen anderen Faktor, der im Perspektivspiel der modernen Literatur zu

berücksichtigen ist. Ich meine das avantgardistische Nein zum Entwurf stimmiger fiktiver Welten oder identifizierbarer Erzählerstimmen.¹¹ Wo dieses Nein gesprochen wird, stellt sich das Problem der Perspektivübernahme kaum noch. Etwas zugespitzt könnte man sagen, das perspektivische Erzählen, das wir eigentlich mit dem realistischen Roman verbinden, behauptet sich heute nur noch da, wo die entworfene Perspektive eine Zumutung darstellt, die die Abwehr des Lesers auf den Plan ruft. So gesehen ist die infame Ich-Erzählung à la Céline, Nabokov oder Littell eigentlich ein konservatives Phänomen. Sie muss, um ihre Wirkung zu entfalten, eine psychologisch einigermaßen konsistente Stimme fingieren, die ihren Lesern in den Ohren klingt. Das Interesse an emotionaler oder ethischer Provokation verträgt sich schlecht mit formaler Radikalisierung. In dieser Hinsicht stellt William Faulkners Roman *The Sound and the Fury*, wie man gleich sehen wird, einen Grenzfall dar, insofern dort die avantgardistische Zersplitterung der Darstellung naturalistisch gerechtfertigt wird, und zwar dadurch, dass sich ein versehrter Vermittler zwischen den Leser und die Romanwelt einschaltet. Radikal assoziatives Erzählen wird motiviert als Effekt geistiger Behinderung. Erzählen wie James Joyce oder Virginia Woolf heißt hier – wie ein Idiot erzählen. Das ist ein gewagtes Spiel: Das avantgardistische Verfahren selbst erscheint als Effekt einer fingierten Perspektive.

3. Ein Ich-Erzähler ohne Ich

The Sound and the Fury ist ein Roman, der scheinbar nicht recht in die gerade skizzierte Reihe passt und dadurch zu einer Erweiterung des Blickwinkels nötigt. Namentlich das erste Kapitel des Textes, das sogenannte „Benjy“-Kapitel, ist zwar ein Meilenstein in der Geschichte der extremen Erzählperspektiven, es stellt seine Leser jedoch vor andere Probleme als die typischen bösen Beichten. Das ergibt sich schon aus dem Gegenstand, denn von Verbrechen ist in diesem Kapitel – jedenfalls auf den ersten Blick – nicht die Rede. Von den oben genannten formalen Charakteristika der infamen Ich-Erzählung fehlt vor allem das der direkten, provokativen Anrede. Es ist auch kein aggressiver Ton in Benjys Stimme. Mit Romanen vom Typ *Lolita* ist der Text also eher untergründig verbunden: Auch hier gibt es einen voyeuristischen Effekt mit dem entsprechenden schlechten Gewissen beim Leser, eine Verwirrung der Kategorien von Täter und Opfer, und eine Faszination, die gerade dadurch entsteht, dass man mit einer Erzählerstimme konfrontiert wird, die Identifizierung scheinbar unmöglich macht. Auch dieser Text stellt seinem Prinzip nach eine Radikalisierung dessen dar, was in der Ich-Perspektive als Möglichkeit immer schon angelegt war. Und sein vielleicht wichtigster Vorgänger ist wiederum ein Roman von Dostojewski.

Übrigens gibt es in *The Sound and the Fury* durchaus einen Erzähler, der sich direkt in die Tradition der bösen Beichte einfügt. Das ist Jason Compson, der Erzähler des dritten Kapitels: „Once a bitch always a bitch, what I say ...“¹² – der erste Satz eines infamen Erzählers muss sitzen. Jasons Part in *The Sound and the Fury* ist, kurz gesagt: „Fury“. Doch im Verhältnis zu anderen Teilen des Romans wirkt seine Stimme fast zahm, ja sie übt geradezu eine zähmende, normalisierende Funktion aus, insofern sie die Zusammenhänge festhält, die in den anderen Stimmen zerstört sind. Denn *The Sound and the Fury* erzählt die gleiche Geschichte – die Geschichte vom Untergang der Familie Compson aus Jefferson, Mississippi – dreimal hintereinander: ein erstes Mal aus der Sicht des geistig behinderten jüngsten Sohnes, Benjy, ein zweites Mal aus der Sicht seines suizidalen älteren Bruders Quentin, ein drittes Mal aus Sicht des mittleren, Jason; das vierte Kapitel, das einzige ohne Ich-Erzähler, bildet den Abgesang. Auch in ihm dominiert eine bestimmte Perspektive, nämlich die der schwarzen Dienerin Dilsey. Im leeren Zentrum des Romans thront Caddy, die verlorene Schwester, an die die Gedanken aller drei Brüder gekettet bleiben und die eben keine eigene Stimme erhält.

Faulkner gab später zu Protokoll: „I wrote that same story four times. None of them were right ...“¹³. Es handelt sich um die wohl bekannteste Übung in perspektivischem Erzählen in der Geschichte der amerikanischen Literatur. Ihre Keimzelle war das „Benjy“-Kapitel, genauer gesagt, eine Kurzgeschichte, die Faulkner zerschlug und in dieses Kapitel einarbeitete.¹⁴ Sie enthielt das, was der Autor später als den obsessiven Kern des Romans bezeichnete, den er in immer neuen Wiederholungen und Nachträgen auszubuchstabieren versucht habe: die Phantasie von einem kleinen Mädchen mit schmutzigen Unterhosen, das in einem Birnbaum sitzt, um durch ein Fenster einen verbotenen Blick in ein Haus zu werfen, verfolgt von den Blicken ihrer drei Brüder.¹⁵

Dieses Bild war mit so viel Angst und Schuldgefühl besetzt, dass es der Autor einer ganz und gar unmöglichen Stimme anvertrauen musste: einer Stimme, die keinen Halt in der Chronologie findet, über keine zeitlichen Orientierungspunkte verfügt, deren Welt allein nach ein paar wichtigen Personen und wenigen räumlichen Orientierungspunkten organisiert ist, eine Stimme, die weder Vergangenheit noch Zukunft kennt, der alle Zeitstufen zu einem Dauer-Präsens verfließen, einem strömenden Bewusstsein, das eine Unzahl von Erlebnissplittern (106, um genau zu sein) durcheinanderwirbelt und über Wort-, Ding- und Situations-Assoziationen kreuz und quer miteinander verkettet. Insofern hier Verknüpfung stattfindet, findet auch Denken statt. Doch es ist ein Denken ohne Synthese. Was Faulkner vorschwebte, war ein „reines“ Erzählen, ohne Interpretation des Geschehens.¹⁶ Oder auch: ein Registrieren von roher Wahrnehmung, Sehen, Riechen, Tasten, Schmecken, möglichst frei von syntaktischer Verknüpfung. Ein Denken, das sich im Inneren der sinnlichen Wahrnehmung verkriecht. Man könnte darin auch ein utopisches Motiv sehen, den Versuch, eine vorsprachliche Welt zur Sprache zu bringen.¹⁷ Doch im Kontext der traumatischen Familiengeschichte der Compsons erscheint der Text eher als Folge einer ursprünglichen Bewusstseinskatastrophe, des Zusammenbruchs einer Welt, ja vielleicht von Welt schlechthin. Jedenfalls

musste Faulkner seinen Erzähler schwer behindern, um diese Stimme hervorzubringen.

Kann man das als Erzählperspektive bezeichnen? Es ist eher so, dass man als Leser sofort beginnt, die Erzählung zu perspektivieren, also all das hineinzukonstruieren, was sie eben nicht bietet: Chronologie, personale Identität, Kausalität, kurz, ein konsistentes Gegenüber. Am Ende eines mühsamen Puzzlespiels, in das viele Ergänzungen aus den späteren Kapiteln und zum Teil auch aus den Nachträgen eingegangen sind, die Faulkner sein Leben lang geliefert hat, wird daraus dann „Benjy“, nach dem man das Kapitel üblicherweise benennt (obwohl es, wie alle Teile des Romans, nur mit einem Datum überschrieben ist). Ein Haufen Fragmente ist zu einer Person oder zumindest zu einer Stimme zusammengesetzt worden: der Stimme eines geistig behinderten Kindes oder Kindmannes, der nichtspricht, sondern sich nur durch unartikulierte Heulen Ausdruck verschafft, der angeblich auf der Entwicklungsstufe eines Dreijährigen stehen geblieben ist, der irgendwann einem Nachbarsmädchen zu nahe kommt und daraufhin kastriert wird: eben Benjy, „American literature’s signature idiot“ (Marco Roth).¹⁸

Dieser lebenslang kindliche „Erzähler“ durchläuft keine Entwicklung, erlebt aber dennoch Zeit als permanenten Entzug, ein einziges, lebenslanges Fort-Da. In der „letzten“ Zeitschicht seiner Erzählung ist Benjy 33 Jahre alt und zugleich *infans*, sprachlos. Der Begriff „Kind“ verliert seine Bedeutung, wenn er nicht mehr als Korrelat einer Entwicklung in Betracht kommt.¹⁹ Benjy ist zugleich Nichtkind und Mehr-als-Kind – ein beunruhigendes Phantasma. Allerdings wäre es ein grobes Missverständnis anzunehmen, Faulkner versuche im mimetischen Sinne, das Bewusstsein eines Behinderten „nachzuahmen“. Psychologischer oder gar medizinischer Realismus liegt ihm fern. Politisch korrekt ist daran gar nichts.²⁰ Die angstvollen und aggressiven Projektionen, die sich auf geistige Behinderung richten, werden rücksichtslos ausgesprochen. Das Wort „idiot“ fällt in Benjys Kapitel zwar nur ein einziges Mal (13) – der Standardausdruck lautet „looney“ –, doch es schwebt über dem ganzen Roman. An ihm hängt vor allem die symbolische Genealogie des Textes. „It is a tale told by an idiot / full of sound and fury / signifying nothing“: Das Benjy-Kapitel ist im Kern eine narrative Umsetzung dieses Zitats aus Shakespeares *Macbeth*. Und auch der andere wichtige Vorgängertext des Kapitels verbindet sich mit diesem Wort: Dostojewskis Roman *Der Idiot*. Faulkners Wette mit Dostojewski bestand gewissermaßen darin, dessen Titel radikal wörtlich zu nehmen.

Unabhängig von diesem literarischen Kern des Projekts *Sound and Fury* gehen die Reparaturarbeiten der Leser weiter, die darauf zielen, in den verstörenden Text eine plausible Perspektive hineinzulesen. Dazu gehört auch, was der Autor strikt vermieden hat, die Übersetzung in den medizinischen Diskurs. Wir befinden uns im Zeitalter eines Genres namens „Neuronovel“²¹ – da überrascht es nicht, dass neuropsychiatrische Diagnosen in Bezug auf Benjy in den letzten Jahren Konjunktur hatten. Die häufigste unter ihnen lautet: Autismus.²² Zwar ist sie durchaus nicht aus der Luft gegriffen, kann einige Indizien aus Faulkners Text für sich in Anspruch nehmen. Doch der medizinische Realismus der schnellen Diagnostiker ist vor allem deshalb interessant, weil er ex negativo zeigt, worum es in dem Kapitel eigentlich geht: um das narrative Wagnis, eine unmögliche Stimme zu schaffen – und die „Stimme des stummen Autisten“ hören zu lassen, ist eben dies: unmöglich.

Was die medizinischen Realisten nicht mitdenken wollen, ist die einfache Unterscheidung zwischen Erzähler und Figur. Faulkners „Benjy“ kann, obwohl er einen verkehrten Text produziert, als Erzähler unendlich viel mehr denn als Figur. Beide Funktionen klaffen hier dramatisch auseinander. Es gibt ein erzählendes Ich, während es undenkbar wäre, sich die ihm entsprechende Figur, dieses sprachlose, brüllende Wesen namens „Benjamin“, als ein Gegenüber vorzustellen, das „ich“ sagt. Im mimetischen Sinne ist „Benjy“ völlig unplausibel. Technisch gesehen handelt es sich weder um einen inneren Monolog noch um einen personalen Erzähler, der für die stumme Figur die Fäden in die Hand nimmt.²³ Es gibt nichts als diese unmögliche Stimme, der keine Person und kein Bewusstsein entspricht.²⁴ Und trotzdem ist sie *Stimme*, das heißt, sie kommt als emotionales Gegenüber in Betracht und stellt eine intensive Beziehung zum Leser her. Idiotie trifft hier auf Eloquenz, und zwar die radikale Eloquenz des avantgardistischen Romans. Für das zu sprechen, was niemals hätte sprechen können, das ist eine der großen Anmaßungen von Fiktion – und zugleich ihre genuine Aufgabe.

Wie oben angedeutet, geht es hier nicht um eine infame Perspektive im vordergründigen Sinne. Ein drei- oder 33-jähriges behindertes Kind als „Erzähler“ einer Familiengeschichte: von einer Täterperspektive kann da nicht die Rede sein, wohl aber von einem extremen Perspektivexperiment. Und Gewalt ist dabei durchaus auch im Spiel, allerdings narrative Gewalt: Eine Geschichte, die in einer glücklicheren Welt als „Familiensaga“ daherkäme, wird durch den Fleischwolf gedreht. Aber ist die Stimme, die dies vollbringt, die zerstörerische Stimme des stummen Idioten, deshalb eine infame Stimme? Auf den ersten Blick scheint das eine widersinnige, ja widerwärtige Vorstellung. Faulkner selbst meinte, er habe Benjy als Stimme der Unschuld konzipiert: „Then the idea struck me to see how much more I could have got out of the idea of the blind self-centeredness of innocence, typified by children, if one of those children had been truly innocent, that is, an idiot.“²⁵

Wäre Unschuld nicht das schlichte Gegenteil von Infamie? – Andererseits, ist beides wirklich unvereinbar miteinander? In der Logik der Identifikation erscheint die Unschuld als inverses Gegenbild der Infamie und als solche dialektisch mit ihr verknüpft – als entgegengesetztes Extrem einer schlechthin uneinnehmbaren

Perspektive. Was heißt das konkret? Zunächst einmal spielt Faulkners Roman insgesamt unter einer lastenden Atmosphäre aus Schande: Benjy ist der jüngste Sohn einer untergehenden Familie, die sich unter dem Druck einer Phantasie von Verhängnis und Ehrverlust selbst zerstört. Ihr kollektives Schicksal ist die Verlierer-Identifikation der „Southern aristocracy“, deren Großväter für die falsche Sache gestorben sind. Die Forschung hat gezeigt, dass Faulkner dem Roman zwei symbolische Daten, zwei „Memorial Days“ der Konföderation kryptisch eingeschrieben hat: den 26. April, den Tag der Kapitulation der Carolina Army, und den 3. Juni, den Geburtstag des Präsidenten Jefferson Davis.²⁶ Als Verkörperung aller Schande der Familie gilt im Roman kein anderer als Benjy. Er ist das Zeichen, dass sich Gott von den Compsons abgewandt hat: „Tain't no luck on this place“ heißt es, wo immer er auftaucht (29). Er wird umgetauft und im Haus versteckt, weil er das Schuldgefühl, die Straferwartung der ganzen Familie verkörpert: eine klassische Sündenbock-Funktion. Sie dürfte auch der Grund sein, warum Faulkner gegen alle psychologische Wahrscheinlichkeit am erzählenden Ich festhält: Das Ich darf nicht ganz verschwinden, weil es etwas zu tragen hat. Es stellt das bisschen Signifikant dar, das gebraucht wird, um die Schande darauf abzuladen.

Indem Faulkner die Geschichte von diesem bösen Omen erzählen lässt, hebt er die Sündenbock-Struktur auf die Ebene der Form. Dazu passt, dass er Benjy als Figur der Unschuld konzipiert. Der Sündenbock muss unschuldig sein, um die Sünden der Gruppe in die Wüste tragen zu können.²⁷ Nicht zufällig sind die drei Kapitel des Romans, die 1928 spielen, auf die Ostertage datiert – die Tage der Passion.²⁸ Vor diesem Hintergrund erscheinen Benjys Behinderung und seine spätere Kastration als Ausdruck eines Strafbedürfnisses, das so übermächtig ist, dass es auf die Ebene des Erzählens übergreift. Was zu erzählen wäre, ist unaussprechlich. Wenn es erzählt werden kann, dann nur auf diese Weise, durch die Stimme des Idioten – und das bedeutet, durch die Stimme des Tabus selbst. Die zentrale Szene des Romans handelt von vier Kindern, die nicht verstehen, was passiert: „They were too young to be told what was going on ...“, sagt Faulkner.²⁹ Das ist ein Schlüsselsatz: In der Bewegung des ganzen Romans, der viermal neu ansetzt, aus vier verschiedenen Perspektiven, steckt die verzweifelte Anstrengung des Kindes, dem man nicht gesagt hat, was passiert ist, sich die Katastrophe zurechtzuphantasieren, die man ihm vorenthält. Und vor allem das Benjy-Kapitel sorgt dafür, dass auch der Leser von Anfang an in der Position dieses Kindes festsetzt.

4. Die Infamie des Lesers

Was folgt aus diesem literarischen Beispiel, was folgt überhaupt aus dem Beispiel der Literatur für die Frage nach der infamen (der bösen, der gefährlichen, der kranken, der kränkenden) Perspektive? Unter dem Einfluss der Kognitionswissenschaft ist es üblich geworden, die frivole Tätigkeit des Romanlesens mit einem sittsamen Bezug zur sozialen Selbstbehauptung zu versehen, indem man Fiktionen als eine Art Trainingsprogramm für Perspektivübernahme bestimmt.³⁰ Die infamen oder unmöglichen Perspektiven, von denen die Rede war, wären dann lediglich die etwas härteren Trainingseinheiten im Programm. Diese Logik des selbstoptimierenden *workout* auf den Umgang mit Literatur zu übertragen, ist ebenso konformistisch wie intellektuell unbefriedigend. Die Übertragung krankt nicht zuletzt an der Schwäche des Begriffs „Perspektivübernahme“. Um zu erklären, auf welche Weise Erzähler wie Nabokovs Humbert Humbert oder Faulkners Benjy ihre Leser *erreichen*, muss man die Beziehung zwischen Text und Leser komplexer konstruieren. Was der Begriff „Perspektivübernahme“ ausblendet – und ausblenden *soll* –, ist die Tatsache, dass Texte wie die genannten ihre Leser immer auch in ein libidinöses Geschehen verstricken, eine Beziehung, ein Hin und Her von Zu- und Abneigung, mit anderen Worten, eine Identifizierung. Dieser Begriff lässt sich hier nicht länger vermeiden: Erzähler sind Ich-Modelle, und wer diese Modelle verstehen will, kann auf die Begriffe der Ich-Psychologie nicht verzichten.

Vor diesem Hintergrund kann man die Trainingslager-Geschichte ein wenig umformulieren: Eine der Funktionen von Literatur besteht darin, im geschützten Raum des Lesens das Durchleben bestimmter Identifizierungen zu ermöglichen. Dass von der Inszenierung infamer Perspektiven eine identifikatorische Verführung ausgeht, ist angesichts unzähliger Skandalerefolge nicht zu leugnen. Die Abwehr, die diesen Inszenierungen entgegenschlägt, ist also in gewissem Sinne berechtigt. Sie hat allerdings da unrecht, wo sie einen Alles-oder-nichts-Begriff von Identifizierung zugrunde legt. Hinter diesem steht ein archaisches Konzept vom Ich als abgeschlossener Einheit. Wenn man dagegen – psychoanalytisch – vom Ich als einer konfliktiven, prinzipiell „unheilen“ Struktur ausgeht, dann kann man auch partielle Identifizierungen, spielerische, reversible, widersprüchliche oder sich selbst negierende Identifizierungen denken.

Damit sind wir bei der Infamie des Lesers, um die es natürlich implizit die ganze Zeit schon ging. Lässt man solche partiellen Identifizierungen zu, dann wird es leichter, zu verstehen, was Leser bei der Art von Büchern suchen, von der die Rede war. Vielleicht müssen sie durchspielen, was sie nicht sein wollen und doch zu sein fürchten. Man liest auch, um das Unheilvolle in sich zu benennen und mit ihm Fühlung zu halten; um sich abzugrenzen von dem, was Angst macht – unter anderem die Angst, es zu sein. Man liest auch, um Stellvertreter zu aktivieren, die man belasten kann. Das erinnert noch einmal an die Sündenbock-Funktion, von der im Zusammenhang mit Benjy die Rede war. Eine solche Ausweitung der identifikatorischen Zone kann nur eine widerwillige, zwiespältige, fragmentarische sein. Sie schafft eine Bindung zwischen Leser und Text, die nichts mit Sympathie zu tun hat und trotzdem stark sein kann.

1 Dazu: Martin von Koppenfels: *Schwarzer Peter. Der Fall Littell, die Leser und die Täter*, Göttingen 2012.

- 2 Dazu: Jochen Schulte-Sasse: „Perspektive/Perspektivismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hrsg. von Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, Stuttgart 2010, S. 758–778, hier S. 769 f.
- 3 Dazu: William F. Edmiston: „Focalization and the first-Person Narrator: A Revision of the Theory“, in: *Poetics Today*, 10.4 (1989), S. 729–744.
- 4 Vgl. Martin von Koppenfels: *Immune Erzähler*, München 2007, S. 236.
- 5 Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1999, Bd. 13, S. 286; Jacques Lacan: *Les écrits techniques de Freud*, Paris 1974, S. 22.
- 6 Zu unterscheiden von der Art, wie Michel Foucault in „La vie des hommes infames“ (*Dits et écrits II, 1976–1988*, Paris 2001, S. 237–253) den Begriff „Infamie“ gebraucht. Er konstruiert ihn etymologisch als bloße Negation des „Sprechens“ (*far*). „Infam“ sind für Foucault nicht diejenigen, die in Verruf, sondern die in gar keinen Ruf geraten sind, weil ihre Verbrechen zu banal waren. Einen anderen, mit dem Akt des Schreibens verknüpften Begriff von Infamie deutet Foucault allerdings an, wenn er den von ihm herausgegebenen Bericht des Mörders Pierre Rivière als „Teil der kriminellen Tat“ bezeichnet. Als ein exemplarisches Dokument der infamen Ich-Perspektive im hier vertretenen Sinn erweist sich Rivières Bericht durch das entscheidende erste Wort: „Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère ...“ (*Moi, Pierre Rivière*, hrsg. v. Michel Foucault, Paris 1973, S. 89. Dazu: ebd., S. 322; sowie Geisenhanslüke: „Foucault, die Infamie und die Literatur“, in: Achim Geisenhanslüke/Martin Löhnig (Hg.): *Infamie. Ehre und Ehrverlust in literarischen und juristischen Diskursen*, Regenstauf 2012, S. 32).
- 7 Eigentlich eine Fußnote: Fjodor Dostojewski: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, übers. von Swetlana Geier, Frankfurt a. M. 2006, S. 7.
- 8 Fjodor Dostojewski: *Böse Geister*, Frankfurt a. M. 2009, S. 591.
- 9 Jorge Luis Borges: *El Aleph*, Buenos Aires 1989, S. 85.
- 10 Quelle: „Romance Writers of America“ (<http://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=580>). Letzter Aufruf: 20.9.2014.
- 11 Schulte-Sasse: „Perspektive/Perspektivismus“, S. 778, spricht von der „Entwertung perspektivischen Erzählens“ im 20. Jahrhundert.
- 12 William Faulkner: *The Sound and the Fury*, Vintage International Edition, New York 1990, S. 180. Zitate von jetzt an mit bloßer Seitenangabe in Klammern.
- 13 „Faulkner discusses The Sound and the Fury“, in: *Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury*, hrsg. v. Michael H. Cowan, Englewood Cliffs 1968, S. 14–24, hier S. 15.
- 14 George R. Stewart, Joseph M. Backus: „Each in Its Ordered Place: Structure and Narrative in ‚Benjy’s Section‘ of The Sound and the Fury“, in: *American Literature*, 29.4 (1958), S. 440–456, hier S. 449.
- 15 „Faulkner discusses *The Sound and the Fury*“, S. 14, S. 16.
- 16 „told by someone only capable of knowing what happened, but not why ...“ (ebd.).
- 17 John T. Matthews: „The Discovery of Loss in *The Sound and the Fury*“, in: *William Faulkner’s The Sound and The Fury*, hrsg. v. Harold Bloom, New York 1988, S. 79–102, hier S. 87.
- 18 Marco Roth: „Rise of the Neuronovel“, in: n+1 Nr. 15 (14. Sept. 2009) – <http://nplusonemag.com/rise-neuronovel>.
- 19 Matthews („The Discovery of Loss“, S. 89) spricht von „eternal childhood“.
- 20 „Faulkner’s exploitation of idiocy“ ist daher in letzter Zeit zum Stein des Anstoßes geworden (Maria Truchan-Tataryn: „Textual Abuse. Faulkner’s Benjy“, in: *Journal of Medical Humanities*, 26. 2/3 (2005), S. 159–172, hier S. 163). Diese Art der ideologiekritischen Lektüre kann – ja muss – immerhin den phantasmatischen Charakter einer Figur wie Benjy anerkennen. Doch sie ist nicht in der Lage, darin etwas anderes zu sehen als ein diskursgeschichtliches Dokument.
- 21 Vgl. Roth: „Rise of the Neuronovel“.
- 22 Patrick Samway, Gentry Silver: „In *The Sound and the Fury*, Benjy Compson Most Likely suffers from Autism“, in: *Faulkner Journal of Japan*, 12 (2010, online), S. 1–27. Die dort und anderswo vertretene Autismus-Diagnose stellt zumindest einen halben Anachronismus dar. Zur Zeit der Entstehung von *The Sound and the Fury* war das heute so bezeichnete Syndrom noch nicht klar vom Krankheitsbild der Schizophrenie geschieden.
- 23 Matthews: „The Discovery of Loss“, S. 88.
- 24 Vgl. ebd., S. 87.
- 25 „Faulkner discusses *The Sound and the Fury*“, S. 14.
- 26 Stewart, Backus: „Each in Its Ordered Place“, S. 452.
- 27 Vgl. René Girard: *A Theater of Envy. William Shakespeare*, Oxford, New York 1991, S. 273. Dazu auch: René Girard: *Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks*, Frankfurt a. M. 1986.
- 28 *Twentieth Century Interpretations of „The Sound and the Fury“*, S. 7.
- 29 „Faulkner discusses *The Sound and the Fury*“, S. 14.
- 30 Sehr plakativ: Lisa Zunshine: „Why is Reading a Detective Story a Lot like Lifting Weights at the Gym“, in: dies. (Hrsg.): *Why We Read Fiction*, Columbus 2006, S. 123–128. Vgl. auch: Martin von Koppenfels: „Fiktionen fremden Bewusstseins“, in: *Other Minds. Die Gedanken und Gefühle anderer*, hrsg. v. Ricarda Schubotz, Paderborn 2008, S. 7–18, hier S. 14.

Aus S. 16–30.

Quelle: https://classic.theaterderzeit.de/buch/infame_perspektiven/32469/komplett/

Abgerufen am: 27.06.2024