

**Romananfang und Erzähleinsatz.
Von den Grundsätzen der Poetologie im
literaturtheoretischen Zusammenhang des
Auftakts von Péter Esterházy's *Harmonia
cælestis***

Im Folgenden setzen wir uns mit den ersten nummerierten Sätzen von Péter Esterházy's experimentellem Roman *Harmonia cælestis* literaturtheoretisch auseinander.

Mit dieser Gegenstandsbestimmung treffen wir gleichwohl, vielleicht ohne uns dessen in vollem Ausmaß bewusst zu sein, eine Reihe folgenschwerer theoretischer Vorentscheidungen, die stets getroffen und vollzogen werden, sobald von Literatur als textuellem Gegenstand und konkret bestimmbarer Gattung einer Kunstart die Rede ist. Denn sobald wir uns in der Sprache der Literaturwissenschaft über Literatur verständigen, spricht eine mehr denn zweitausend Jahre alte kunstphilosophische Tradition aus uns. Diese vielfach sanktionierte Sichtweise und Denkgewohnheit legt uns dabei mitnichten nur in ihrer Selbstverständlichkeit allgemeinverständliche Jedermannsworte in den Mund. Sie setzt uns auch Augen ein, deren Blick kein geringerer als Aristoteles durch seine Dichtungslehre schärfte, einen noch von ihm selbst abgesteckten Phänomenalbereich abwandern und in einen recht weit gezogenen metaphysischen Gesichtskreis ausschweifen ließ. In diesem Horizont der Erzähl- und Gattungstheorie erscheint die Literatur an einen konkreten Gegenstand gebunden, der uns zwar in einer unergründbaren Objektivität, gleichwohl in unwiderlegbarer gegenständlicher Fassbarkeit vorliegt, sich zu einem ästhetischen Objekt größter Potentialität¹ verfestigt und durch ihre besondere Beschaffenheit den forschenden Blick auf sich zieht, fesselt und nicht mehr loslässt. Literaturwissenschaftlich scheint ja nichts fragloser und unvordenk-

¹ Vogt 2001, 189.

licher, als dass der belletristische Text, das uns vorliegende literarische Kunstwerk, das eigentliche literarische Seiende sei, das es nun als solches zu erforschen gelte. Der Text ist ja das ganze Worumwillen epischer Dichtkunst als produktiver Betätigung menschlichen Geistes. Sie ist ein intersubjektives Intentionalobjekt. Darauf hat es der Schriftsteller, dieser Hersteller von Schriften, von vornherein und durchaus abgesehen. In dieser seiner Absicht waren alle im Laufe der Rezeptionsprozesse erzielten Wirkungen mit bezweckt, mithin selbst dann beabsichtigt, wenn nicht ganz vorausgesehen. Der uns vorliegende literarische Text, das dichterische Gewebe, ja das poetisch-ästhetische Gewirk gilt somit als ein teleologisches Produkt, ein Erzeugnis dichterischer Schöpfungskraft, das die hohe Kunst des Schriftstellers bezeugt, sonst könnte es ja gar kein Kunstwerk sein. Wie der Bildhauer aus Marmor oder Bronze seine Statuen erschafft, wird auch ein Wortkunstwerk aus Lauten, Worten² und Sätzen, aus Charakteren, Figuren und Motiven, aus selbst Erlebtem, ja sogar aus »der extensiven Totalität des Lebens«³ und Hinzuge-dichtetem gleichsam als poetischem Material⁴ geformt, gewoben, geflochten und wäre es anders gestaltet, hätte es eine auch nur geringfügig andere innere Struktur, ja eine auch nur etwas

² »Wenn ein Werk aus diesem oder jenem Werkstoff – Stein, Holz, Erz, Farbe, Sprache, Ton – hervorgebracht wird, sagt man auch, es sei daraus hergestellt.« Heidegger 1980, 31. Bezeichnend ist nicht nur, dass Heidegger durch diese Aufzählung der Grundstoffe verschiedener Künste die Lehre *ut pictura poesis* zu übernehmen scheint, er stellt ja eine Querverbindung zwischen der Bildhauerei und der Dichtung mit Hilfe der Malerei her (Farbe), sondern auch, dass das Wort *Ton* selbst noch im semantischen Umfeld von *Sprache* seine Zweideutigkeit nicht ganz verliert. In dieser unübertrefflichen Zweideutigkeit, nämlich der zu bearbeitende ›Stoff‹ sowohl der Ton- bzw. der Dichtkunst wie auch die Grundmaterie der Keramik zu sein, wird die vermeintliche Stofflichkeit menschlicher Stimme erst recht in die Plastizität der Analogie mit der τέχνη entlassen und damit in den Dienst der herkömmlichen Metaphysik genommen. (Das ist zweifelsohne die literatur-ontische Kehre Heideggers.)

³ Lukács 1920, 31. Vgl. auch: 32; 50.

⁴ Vgl. hierzu allem voran Friedrich 1980, 33. Zur Ausweitung der Materialität von der Schrift auf die Laute siehe vor allem: Grube 2005, 295; Fn. 39.

abweichende ›Bausubstanz‹,⁵ so würden wir es schon mit einem anderen vielleicht mehr, vielleicht aber auch weniger kunstvollen literarischen Gebilde zu tun haben.

Der Zusammenhang metaphysisch-poetologischer Grundsätze

Diese poetologisch-hylomorphische Sicht der von Aristoteles eingeführten Handwerksanalogie impliziert eine ausgeprägte metaphysische Wesens- und Entstehungslehre. Sie fördert und fordert die These der wesentlichen Verbundenheit von Medialität und Materialität.⁶ Dieser zufolge verleiht der Schriftsteller bei der Herstellung literarischer Kunstwerke dem vorerst noch konturlosen Stoff der schallenden Sprache (griechisch gedacht und gesagt: aus der φωνή als ὕλη)⁷ – geleitet durch eine schöpferische Absicht, die dem Schaffenden als Vorbild vorschwebt (ιδέα, εἶδος) – Gestalt (μορφή)⁸ und bezwingt dabei den trägen und fatalen Widerstand (ἀνάγκη) der

⁵ »Charaktere und Handlung sind die ›Grundsubstanzen, aus denen die epische und dramatische Dichtung geformt wird.« Stanzel 1981, 63. »Geschehen, Figur und Raum sind die drei Substanzschichten in aller Epik; wird eine von ihnen ausgeformt und tragend, so ergibt sich eine Gattung.« Kayser 1992, 360.

⁶ Brockmeier 1998, 40.

⁷ Vgl. De arte poetica, 1456b 20–1457a 30, vor allem: Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτώσις, λόγος. στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστὶν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δέ, ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνθετὴ γίνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον.

⁸ In der *Poetik* erscheint dieses Grundwort metaphysischer Tragweite zweimal. Beidemal beleuchtet Aristoteles Zusammenhänge der Dichtung mit Beispielen aus der Malerei: 1448b 12 und 1454b 9–15: ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἢ τραγωδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν· παράδειγμα σκληρότητος, οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.

vorerst noch amorphen und jedweder Bildung widerstrebenden Materie der Worte,⁹ so dass dem Endprodukt notgedrungen auch etwas Akzidentelles (συμβεβηκός) anhaftet: das kunstvoll Gegenständliche ist zugleich auch das natürlich Widerständliche, das sich der Macht poetischer Disponibilität zu guter Letzt doch fügt und sich zum Meisterwerk vollenden lässt: gelingt, gut gerät, glückt und so beglückt.¹⁰ Der höchsten Kunst bedarf es gemäß dieser peripatetischen Dichtungslehre zur Entstehung von Literatur eben wegen der widerstrebenden inneren Kräfte des sprachlichen Materials. Sie gilt es zu bezwingen¹¹ und in den Dienst ästhetischer Wirkungsvorgänge zu nehmen.¹² Daher verwundert es nicht, wenn Dilthey die morphologische Literaturwissenschaft mit der chemischen Stoffanalyse vergleicht.¹³ Er redet dabei keineswegs dem Szientismus eines der menschlichen Technik und ineins damit den Naturwissenschaft-

⁹ Vgl. Hegel 1842, 205; Genette 1998, 191. »Denn was das gelungene Kunstwerk ausmacht, ist nicht die Durchführung des künstlerischen Vorhabens, sondern gerade die in der Durchführung entstehende Abweichung von dem Vorhaben, in der sich die Begegnung mit dem Eigensinn des Materials ausspricht.« Hindrichs 2009, 76.

¹⁰ »[...] jedes gelungene Kunstwerk vereinigt so viel Weltstoff in sich, wie der Künstler zeit seines Lebens aufgenommen hat. Nun konstellierte er es, formt es, fügt es zu einer ganz und gar neuen, unverwechselbaren Gestalt.« Hillebrand 2010, 353.

¹¹ Vgl. Hegel 1842, 313.

¹² »Ihre [nämlich der Poesie] charakteristische Eigentümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element [...] dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte äußere Material der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich concret gewordenen Vorstellung, nicht aber nur der unbestimmten Empfindung und ihrer Nuancen und Gradationen.« Ebd., 111 f.

¹³ »Indem auf dieser Grundlage ein Geschehnis zur Bedeutsamkeit erhoben wird, entsteht ein dichterisches Gebilde. Wie wir nun an einem Naturkörper seine chemische Zusammensetzung, seine Schwere, seinen Wärmezustand unterscheiden und für sich studieren, so sondern wir in dem darstellenden dichterischen Werke, dem Epos, der Romanze oder der Ballade, dem Drama oder dem Roman voneinander Stoff, poetische Stimmung, Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel.« Dilthey 1985, 140 f.

ten gegenüber unkritischen Zeitalters das Wort. Er denkt bloß eine angestammte Parallele, die der poetologischen Wesens- und Entstehungslehre metaphysisch zugrunde liegt, konsequent zu Ende.

Da nun in dem Mittelpunkt der Bemühungen jedweder Literaturwissenschaft das literarische Seiende, das literarisch-dichterische Kunstwerk steht, von ihm jedoch auf die Kunst des literarischen Künstlers zurückgeschlossen wird, rückt es zum unmittelbaren, weil fassbaren Beweis der schöpferischen Produktivität des Schriftstellers auf, der den Schaffenden zugleich in den Hintergrund einer nahezu nicht wesentlichen Kausalität abdrängt.¹⁴ Er ist es zwar, der im Schaffensvorgang vor allem die poetische Einbildungskraft entfaltet. In dieser kausalen Hinsicht ist es nur der Einbildung zu verdanken, dass sich das Werk als phantastisches Gebilde überhaupt erst herausbildet.¹⁵ Dennoch tritt der Ersinnende im schöpferischen Moment des Ersinnens gleichsam hinter das Ersonnene zurück. Die poetische Einbildungskraft löst sich vom Dichtenden, ja sie löst sich im Erdichteten auf, um es ganz zu durchdringen. Die Phantasie wird in dieser formalen, hylomorphischen Sicht nicht nur zu einer Bestimmung der entstehungsgeschichtlichen, ja technischen Herkunft des poetischen *arte factum* und somit jedweder Faktizität von Literatur überhaupt, sondern auch zu einer Qualitätsangabe, deren sich die Umgangssprache bei der Empfehlung einer Lektüre etwas theoretisch durchaus Wichtiges andeutend oft bedient. Denn die literarische Einbildungskraft ist das, was ein zweites, von der Welt unseres außerliterarischen Handelns unterschiedenes, Universum aufbaut.¹⁶ Die epische Werkschöpfung geht sonach als die Erschaffung einer narrativen Welt vor sich. Die Produktivität des Schriftstellers ist in Wahrheit eine Kreativität, die disponierende Macht des Autors eine Allmacht: »Der Romanerzähler, der von keiner Rücksicht auf Fakten beschwerte Fabulierer, baut von sich

¹⁴ Siehe hierzu vor allem: Ingarden 1972, § 7.

¹⁵ »Dies ächte Producieren macht die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewußtseyn thätig hervortreibt, doch, was es ins sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt.« Hegel 1842, 52.

¹⁶ Vgl. Dilthey 1985, 131.

aus eine sinndurchwaltete Welt auf, *macht* eine Welt.«¹⁷ Dabei zeichnet sich der poetisch-schaffende Geist durch die Freiheit der Imagination aus, die als »ein Spielen von Phantasie und Einbildungskraft« am Werk ist.¹⁸

In dieser hylomorphisch-peripatetischen Sicht der Literatur wird indessen neben den rezeptionsästhetischen Absichten und Erwartungen (*causa finalis*) nicht nur die Wichtigkeit des Autors (*causa efficiens*) und die Relevanz des dichterischen Wortes (*causa materialis*) betont. Durch die Dichtungslehre des Aristoteles schimmert sehr wohl auch jene platonische Sicht durch, auf die nun die aristotelische Poetologie eine frappierende Antwort sein sollte. Platon verbannte die Dichtkunst aus dem Vorzeigestaat der Weisheit ja nicht nur deshalb, weil er in der Dichtung ausgerechnet die handwerkliche Kunst, die τέχνη und somit die jeder Hebammenkunst unerlässliche vermißte, sondern auch, weil er die Fiktionalität der Dichtung als Verlogenheit, ja als Verrat an der Wahrheit begriff. Aristoteles will in seiner *Poetik* nicht nur nachweisen, dass die Dichtung eine Dichtkunst, also τέχνη sei und somit eine solide Basis von Wissen und Fachkenntnissen teils erfordere, teils unter Beweis stelle, sondern auch, dass die Dichter durchaus die Wahrheit fördern, wenn sie Fiktionen zum Besten geben.

Der fragende Grundsatzcharakter der ersten beiden nummerierten Sätze

Fängt nun ein Roman mit dem Satz an, es sei elend schwer zu lügen, sofern man die Wahrheit nicht kenne, so liegt es nahe, diesen offensichtlich reflexiven Auftakt als offensichtliche Anspielung auf den alten Streit zwischen Platon und Aristoteles zu verstehen. Daran mindert auch nicht das Geringste, dass der erste nummerierte Satz im ungarischen Wortlaut etwas archaisierend klingt¹⁹ und so rückwirkend einen diegetischen Zusammenhang mit dem unmittelbar

¹⁷ Lugowski 1994, 166.

¹⁸ Vieweg 1999, 170.

¹⁹ »Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot.« Esterházy 2000, 9.

daraufliegenden zweiten Satz eröffnet. Der platonische Vorwurf, die Dichter würden lügen,²⁰ ist ja auch dem bald narrativ heraufzubeschwörenden Barockzeitalter durchaus bekannt gewesen.

Für Platon steht bekanntlich fest, dass jeder Dichter ein Nachahmer, ein μιμητής sei. Nachahmer jedoch würden von sich aus nicht Bescheid wissen, es bei anderen bloß abgesehen haben und nun den Eindruck erwecken wollen, als ob sie wüssten, wovon sie sprechen.²¹ In Wahrheit sind sie gleichwohl »in dreifachem Abstand vom wahren Sein entfernt [τριπλά ἀπέχοντα τοῦ ὄντος]«, wie der Stuhl, den der Maler aufs Gemälde malt, nur ein Stuhl dritten Grades ist, gemessen an dem Stuhl, den der Zimmermann baut, und vor allem im Vergleich mit dem Stuhl, den der Gott als Idealbild aller Stühle erschaffen habe. Wenn Dichter sogar von der Größe eines Homer dabei ertappt werden, offensichtliche Unwahrheiten in Umlauf zu bringen, dann haben sie ihr Anrecht zweifelsohne verscherzt, in einem Vorzeigestaat der Weisheitsfreunde öffentlichen Ansehens oder gar der Bürgerrechte zu genießen. Sie dürfen höchstens an den Rand der Mustergesellschaft gedrängt ihr Leben fristen und kommen nur mehr als Dichter von Hymnen und Lobgesängen, als Verfasser lehrreicher Kindermärchen, eventuell als Gelegenheitsdichter festlicher Anlässe wie beispielsweise Vermählungen in Betracht.²² Aber eigentlich sollten die unzuverlässigen und verlogenen Dichter, da sie immer wieder ihrer Neigung verfallen, solche böswilligen Lügen unter das Volk zu bringen, wie beispielsweise dass die wohlwollenden und gütigen Götter des Olymps jähzornig, gierig, heimtückisch und verlogen seien, unter ständiger Beobachtung des wachsamen Staates der Philosophen stehen und – wenn überhaupt, dann – nur ausnahmsweise und stets mit Sondergenehmigung am Werk sein.

²⁰ Vgl. Resp., 377d 4 f.

²¹ »Platon benutzt den Terminus [μιμηταί] jedoch immer pejorativ und vorzugsweise für Leute, die sich nicht mit logischen Argumenten über die Welt äußern, sondern ihre Mitbürger beeinflussen, indem sie, wie er meint, ohne jegliche Einsicht Bilder der vermeintlichen Wirklichkeit skizzieren.« Kardaun 1993, 56 f.

²² 460a.

Die platonische Dichterkritik hat indessen auch einen zweiten, von der sokratischen Mäeutik her gesehen viel gewichtigeren, weil epistemologischen Zusammenhang. Der größte Makel der Dichtung besteht demzufolge darin, kein Handwerk, keine τέχνη zu sein. Ist dem jedoch so, dann vermittelt das Erdenken und das Vortragen von Dichtung kein rechtes Fachwissen, keine Sachverständigkeit. Einzig darauf käme es indessen als notwendigen Ausgangspunkt in der akademischen Hebammenkunst an. Die überlieferte Kultur der vorklassischen Zeit, deren absoluter Maßstab Homer geworden ist, verknüpft die Dichtung gleichwohl statt mit Fachkenntnissen und der Disziplin nüchternen Schaffens mit göttlicher Entrückung und dämonischer Besessenheit, so dass sich die Dichter und die Rhapsoden nicht als Sachverständige, sondern als solche Vermittler göttlicher Kunde ins philosophische Abseits verdrängen,²³ die nicht recht wissen, wovon sie künden. Und genau da setzt Platons erbarmungslose Kritik ein. Die epische Dichtung muss ja hin und wieder handwerkliches Können narrativ vor Augen führen. Dabei braucht der platonische Sokrates nur die scheinbar unschuldige Behauptung aufzustellen, man dürfe nur über das sprechen, worauf man sich selbst verstünde, es sei denn, man wolle als Schwätzer in Verruf kommen, und schon hat er über Homer triumphiert. Denn gerade der allwissende Erzähler epischer Dichtkunst sollte sich ja als technisch bewandert erweisen, um sich nicht als ahnungsloser Schwätzer der philosophischen Lächerlichkeit preiszugeben. Es fällt dem Sokrates, also dem allwissenden Erzähler des listigen Platon, in der Tat nicht schwer, sogar dem Dichterkönig Homer fehlende Fachkenntnisse nachzuweisen.²⁴ Ein durchaus literarischer, ein gänzlich ersonnener Triumph über den Archetyp literarischer Autoren. Aufgrund dieser spitzfindigen Demonstration lückenhafter Fachkenntnisse von Dichtern streitet Platon der Literatur das Recht ab, Gegenstand philosophischer Bemühungen zu sein. Er verbannt die Dichtung also nicht nur aus dem Vorzeigestaat der Weisheitsfreunde, sondern zugleich auch aus dem gesamten Horizont wissenschaftlicher Besinnung. Denn Betätigungen, die kein Fachverstand (φρόνησις) auszeichnet, mit welcher Emsigkeit sie auch immer

²³ Ion, 534 e: οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνεῖς εἰσὶν τῶν θεῶν.

²⁴ Resp., 599a–601b 7.

ausgeführt werden mögen, können menschliche Weisheit unmöglich fördern.²⁵

Aristoteles nun bezieht im Streit um die Dichtung, mithin um die Überlieferung der vorklassischen Zeit, markant Stellung. Er scheut keine Mühe, den philosophischen Stellenwert der Literatur kategorisch unter Beweis zu stellen. Dies stellt ihn jedoch vor die Aufgabe, systematisch zu verfahren und die Phänomene der Literatur in die Zusammenhänge seines eignen Entwurfs der Philosophie, nämlich in die der Metaphysik, einzugliedern. Dabei geht er durchaus von der Dichterkritik des Platon aus. Er schreitet mit der größten Selbstverständlichkeit, denn ohne darüber auch nur ein Sterbenswörtchen zu verlieren, den argumentativen Hergang der platonischen Dichterkritik nahezu Schritt für Schritt ab, nur dreht er dem Begründer der Akademie die Waffen aus der Hand und setzt sie für die Rehabilitierung der akademisch vielfach verpönten Dichtung ein.²⁶

Aristoteles lässt seine *Poetik* ohne Umschweife mit der lapidaren Bestimmung jenes Gegenstandes anheben, dem seine philosophisch-systematischen Bemühungen nun gelten sollen. Von der ποιητική, von der ›Dichtkunst‹ selbst, heißt es, und von ihren Gattungen, welche Wirksamkeit dieser jede einzelne habe und wie man die Handlungen ineins fügen solle, damit die jeweilige Dichtung, die durch diese Kunst entsteht, gut sei, fernerhin aus wie vielen und was für Teilen das Gedichtete bestehe sowie von anderen, irgend noch hierzu gehörigen Themen wolle er nun handeln.²⁷ Wichtig ist es bei der Aristotelischen Gegenstandsbestimmung, über den Reichtum der in Aussicht gestellten poetologischen Analyse das Eigentliche nicht aus den Augen zu verlieren und unser Gehör zu schärfen, um aus der alles überrollenden Argumentation herauszuhören, was viel zu oft überhört wird: Gehandelt werden soll von der Dichtung als herstellender und erzeugender Kunst: περὶ ποιητικῆς. Die präskriptiven Passagen der *Poetik* dienen eben dem Ziel, zu demon-

²⁵ Siehe hierzu auch: Gadamer 1985, 189 ff. und 193 ff.

²⁶ Dass die Platonische Akademie ein ausgerechnet den Musen geweihter Bezirk war, deutet das durchaus komplizierte Verhältnis an, das Platon und seine Schüler mit der eigenen Überlieferung verband.

²⁷ De arte poetica, 1447a.

strieren, die Dichtung ist durchaus ein Handwerk, das gelehrt und das erlernt werden kann. Damit ist Literatur, und zwar lange, bevor Aristoteles an die systematische Analyse dichterischer Fragen schreiten würde, in nur zu deutlichem Widerspruch zu Platon, als menschliche Kunstfertigkeit ins Auge gefasst, an der das jedem Handwerk gemeinsame, herstellende, erzeugende Moment in besonderer Helle in Erscheinung tritt.²⁸ Zu achten gilt dabei sowohl auf das als Hauptwort verwendete Attribut ποιητική wie auch auf das Nomen, das Aristoteles für so selbstverständlich hält, dass es ihm auf seine Erwähnung gar nicht mehr ankommt, nämlich auf den Begriff der τέχνη. Literatur ist damit unter die ehrwürdigen Handwerke der griechischen Polis, nämlich unter die τέχναι, eingereiht. Die in der Literaturtheorie bis heute allgemein bindende Handwerksanalogie ist somit verkündet, ja sogar zum festen Fundament der Literaturwissenschaft gestampft.

In diesem hinsichtlich unseres Literaturverständnisses so fundamentalen Kontext fällt nun der erste nummerierte Satz von *Harmonia caelestis*. Er markiert einen Erzähler, der auf den literaturkritischen Vorwurf des Platon als möglichen Einwand eingeht, ihn nicht etwa mit dem Hinweis auf die *Poetik* des Aristoteles von sich weist und ineins damit die Fundierung der Dichtkunst durch den peripatetischen Prunkbau der Poetologie als unzureichend erscheinen lässt. Der Romananfang liest sich ja vor dem Hintergrund der platonischen Anfechtung der Dichtung als ein deklariertes Verzicht auf die philosophische Ehrenrettung der Literatur durch die Handwerksanalogie. Dies erweckt indessen den Anschein, über jene offenen Fragen der Literatur, auf die *Harmonia caelestis* nun eine der möglichen Antworten sein soll, aus näher nicht beleuchteten Gründen voraristotelisch denken zu müssen. Dadurch, dass der platonischen Unterstellung, Lügen zu verbreiten, der erkenntnistheoretische Hinweis entgegengehalten wird, lügen könne nur, wer die ganze Wahrheit kenne, sie vorenthalte oder verfälsche, wird einerseits die Relevanz

²⁸ »Aristoteles versuchte, die platonische Vorstellung vom Schaffensprozeß als einem enthusiastischen Zustand mit dem ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. aufkommenden rationalistischen Ansatz zu verbinden, nach dem der Schaffensprozeß der Dichter eine Techne sei, die man erlernen könne.« Schickert 2005, 120.

der epistemologischen Perspektive bei dem alten Streit über den philosophischen Stellenwert der Dichtung hervorgehoben, andererseits aber zugleich auch auf eine allwissende Sicht der Dinge verzichtet. Wer ja die ›Wahrheit‹ nicht kennt, kann auch nicht mit dem Anspruch auftreten, als allwissend zu gelten.

An diesem Zusammenhang der Erzählperspektiven angelangt, müssen wir wieder kurz innehalten, um das literarisch so leicht und geschwungen Dahingesprochene der literaturtheoretischen Tragweite seiner Bedeutsamkeit entsprechend zu ermessen.

In der metaphysisch fundierten Perspektive der Literaturwissenschaft verdankt das literarische Kunstwerk, in unserem Fall der Roman *Harmonia caelestis*, dem schöpferischen Verfahren des Autors seine Entstehung. Es gibt ihn, weil er erschaffen, d. h. so und nicht anders gemacht worden ist. Der Schriftsteller bleibt dabei mehr als zweitausenddreihundert Jahre nach Aristoteles im Wesentlichen immer noch als derselbe frei schaltende und waltende Demiurg gedacht, dessen einst die Peripatetik dazu bedurfte, die Dichtung als Dichtkunst, also eine der τέχναι, in den Phänomenalbereich der Wissenschaft einzugliedern. Da es eine poetologische Notwendigkeit ist, an diesem Bild des Dichters als Urheber und Schöpfer literarischen Kunstverständes als unerlässlichem Fundament jedweder Poetologie nicht zu rütteln, jede eingehende Deutung narrativer Dichtung gleichwohl belehrt, während der Lektüre mitten in einer Totalität zu stehen, die die Fähigkeiten eines Einzelnen, sei er auch mit dem höchsten Sachverstand ausgerüstet, weit übersteigt und somit Seite für Seite, Absatz für Absatz, ja sogar Satz für Satz den Mythos vom Dichter als Demiurg, diesen Gründungsmythos jedweder Poetologie, zerspricht, zerredet, sieht sich die Erzählforschung als poetologische Disziplin gezwungen, auf Hilfsbegriffe auszuweichen. Wenn die Stimme, die narrative Unzulänglichkeit, in unserem Fall Wissenslücken zeigt oder sogar eingesteht und sich somit zu ihrer fehlenden Allmacht und Allwissenheit in Hinsicht auf das doch kunstvoll zu Erzählende bekennt, dann ändert dies an der Beurteilung des Autors nicht das Geringste. Dieser bleibt nach wie vor der alte, über Stoff und Form seiner epischen Dichtung frei, bewusst, weil wohldurchdacht verfügende Dichtkünstler, dessen die poetologische Grundlegung der Literaturwissenschaft als besondere

Förderin philosophischer Erkenntnisse²⁹ so dringend bedarf. Die Erzählstimme nämlich sei nicht *die* Stimme des Autors, sie sei vielmehr nur *eine* der vielen möglichen Stimmen, deren er sich zur kunstvollen Erzählung bedient. Die Erzählstimme wird zu einer medialen Instanz der Erzählung erklärt. Sie wird eingeschaltet, damit der künstlerische Prozess rechtens vonstatten geht. Aus der Handwerksanalogie folgt zwingend eine Werkzeuganalogie. Ihr ist es zu verdanken, dass es der poetologischen Erzählforschung gelingt, den Autor von jener Stimme zu unterscheiden, die in der jeweiligen Dichtung den Anspruch erhebt, den Leser unmittelbar anzusprechen, Platon zufolge anzulügen. Eine schon bemerkenswerte Leistung der Erzähltheorie, der Aristotelischen Ehrenrettung der Dichtkunst auf dem gleichen Wege, nämlich durch einen ergänzenden Analogieschluss, die Ehre zu retten.

Der Roman *Harmonia caelestis* beginnt gleichwohl nachgerade damit, diesen Weg der Grundlagensicherung poetologischer Erzählforschung ein für allemal zu verstellen. Denn Platon hat nicht den Erzählstimmen vorgeworfen, Lügen zu verbreiten, sondern den Dichtern und den Rhapsoden, kurzum der Dichtung als solcher. Auch nimmt im ersten Satz des Romans der gängigen Lehre der Narratologie zufolge nicht der Autor, sondern der Ich-Erzähler das platonische Odium der Lüge auf sich. Damit aber identifiziert sich die Erzählinstanz mit dem Autor als Schöpfer von Dichtung, platonisch gedacht: als der Erfinder und Verbreiter von Lügen. Sie nimmt dadurch die mühsame begriffliche Differenzierung der Erzählforschung gleichsam zurück. Auch ist wichtig, wie dies geschieht.

Dass es elend schwer sei zu lügen, wenn man doch die Wahrheit nicht kenne, ist ein Geständnis, das die Absicht, Lügen zu verbreiten, geradezu für das eigentliche Anliegen des Romans erklärt. Die implizierte Ironie besteht hier in der Ambiguität der verkappten literaturtheoretischen Allusion. Es ist aufgrund des lapidaren Satzes unmöglich, zu entscheiden, ob er sich in dieser Hinsicht auf den platonischen Vorwurf oder bereits auf dessen peripatetische Neutralisierung bezieht. Es gilt dabei zu fragen: Geht es ›nur‹ um die

²⁹ Vgl. De arte poetica, 1451b 6 f.: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

Schwierigkeit, der Aristotelischen Aufgabe, im Modus der Wahrscheinlichkeit zu erzählen, da das Wahrscheinliche das philosophisch Gewichtigere sei, als das konkret Wirkliche, gerecht zu werden, wobei sich die Ironie gegen Platon richtet und darauf beschränkt, das »nur« Wahrscheinliche gleich als Lüge zu bezeichnen? Oder haben wir es mit einem Geständnis zu tun, das sich vom peripatetischen Fundament gänzlich absetzt und sich in die Position des platonischen Sokrates versetzt, dem alles, was mit göttlicher Inspiration, Entrückung und literarischer Zügellosigkeit zu tun hat, verdächtig und verwerflich vorkommt? Träfe letzteres zu, so bestünde die Schwierigkeit des Unterfangens, auf die Art und Weise eines Romans zu erzählen, nicht etwa darin, Lügen zu vermeiden, sondern ironischerweise ganz im Gegenteil, dann liefe der Erzählende Gefahr, unter den unzähligen narrativen Möglichkeiten der Fiktion doch noch die einzig mögliche, weil in der Einzahl stehende Wahrheit etwa der historischen Wirklichkeit zu treffen. Sollte indessen die peripatetische Variante zutreffen, so würde die Ironie von der Gefahr herrühren, über das Wahrscheinliche hinauszuschießen und mitten ins Schwarze, in die Wahrheit zu treffen. Ob dabei die Relation Wahrheit–Unwahrheit auch im Sinne des Gegensatzes Wirklichkeit *versus* Fiktion gedacht wird, bleibt wegen der Kürze des Satzes gänzlich im zwielichtigen Dunkel einer doppeldeutigen Anspielung.

Der zweite nummerierte Satz spinnt an diesem literaturtheoretischen Faden der Ironie weiter. Er bezieht sich auf den Romananfang als den schöpferischen Beginn eines Textes. Damit geht die Erzählung auf die altherwürdige Begrifflichkeit der Poetologie nicht nur gutheißen ein, indem sie ihre Grundbegriffe darauf abstimmt, sondern sie erweitert die Demiurganalogie der Poetologie auch noch um eine zusätzliche Dimension. Die Feststellung, »Das ist gut«, nämlich einen Text mit einem martialischen barocken Magnaten zu beginnen, kann ja als Anspielung verstanden werden, diesmal auf die jüdisch-christliche Schöpfungsgeschichte, wo die göttliche Vergewisserung, dass das soeben Erschaffene gut sei, zum inneren Rhythmus der Welterschöpfung gehört. Die anschließende, scheinbar frei assoziative, Erwähnung des Meisterkochs des Aristokraten, von dem in der soeben begonnenen Erzählung die Rede ist, erweitert die Dimension möglicher Gedankenverbindungen um metaphysi-

sche Parallelen. Der Koch, dieses durchaus Aristotelische Analogon des Schuhmachers, des Baumeisters und des Kunstwebers,³⁰ der im anhebenden Roman nun als Überraschung panierten Lämmerchwanz kredenzt und dabei genauso wenig von dem Stand der Verhandlungen zwischen dem Magnaten und dem Kaiser weiß, wie der Baumeister bei Aristoteles von dem Schicksal, das den Bewohnern des von ihm erbauten Hauses zuteil wird, vertritt gut aristotelisch gedacht genauso die Sachverständlichkeit der τέχναι wie der Schriftsteller, der seinen Roman gerade in Angriff nimmt. Dieses Analogverhältnis wird durch den kulinarischen Exkurs des Erzählers besonders hervorgehoben. Als wollte er Platons alter Anforderung gerecht werden und unter Beweis stellen, die Kunst, von der er dichterisch handelt, genauso gut zu kennen wie das eigene schriftstellerische Handwerk, verwickelt sich der Erzähler in einen anschwellenden Satz, in dem er sich dann nahezu verfängt und nur mehr durch einen Stilbruch, durch eine auffallende Wiederholung derselben Formulierung auszurechnen weiß, was in der deutschen Fassung die veraltete Vorsilbe *empor*, in dem ungarischen Original die ebenfalls archaisierende modale Infinitivform *emelhetni* besonders deutlich hörbar machen. Das bewusste Spiel mit der platonischen Forderung nimmt dadurch eine ironische Wende, dass der aufs Äußerste getriebene kulinarische Feinsinn dem stilistischen Kunstverstand Abbruch tut. In diesem sowohl historisch wie auch kulturgeschichtlich stark erweiterten Zusammenhang wird nun der erste nummerierte Satz wörtlich wiederholt, diesmal als Einlage des zweiten. Er ist nicht mehr das Geständnis des Autors oder einer von ihm eingeschalteten Erzählinstanz, sondern das einer erzählten Person. Es geht nicht mehr um die Frage nach der Wahrheit der Dichtung, nicht mehr um die theoretische Frage nach dem Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit, sondern um eine konkrete, historische Situation, um eine politische Frage, die wirkliche Absichten durchleuchten soll. Es ist eine aristotelische Ebene der Ironie, dass die politisch-historische Umdeutung des ersten nummerierten Satzes durch den zweiten den zunächst kunsttheoretisch verstehbaren Sinn von der Dichtung und damit von der Dichtkunst löst und in den Geltungsbereich der Politik, der Staatskunst versetzt. Das ironi-

³⁰ Vgl. Met., K 1064b 15–30.

sche Spiel mit der aristotelischen Handwerksanalogie lässt sich augenscheinlich weder einschränken noch recht beenden.

Dass sich der Romananfang nur ironisch als schöpferischer Auftakt einer herstellenden Kunst versteht, verstehen lässt, zeigt sich auch daran in besonderer Deutlichkeit, wie der Erzählbeginn die grundsätzlichen Grundkategorien produktionsästhetischen Denkens verwischt. Der erste Teilsatz des zweiten nummerierten Satzes spricht noch dem konventionalen Kunstverständnis das Wort. Der Erzähler spricht für einen allwissenden Autor, der wie ein Schöpfergott über dem narrativen Universum seiner Wortschöpfung schwebt, frei schaltet und waltet, ja göttlich nachsieht, ob das Erschaffene gut sei. Aristotelisch gesehen tut der erste, zu nichts gedrängte und daher weder bewegte noch bewogene Bewegter der Romanwelt, der Schriftstellergott oder der göttliche Schriftsteller Péter Esterházy – entscheide, wer es könne oder wolle – seine künstlerische Schuldigkeit, gleich einem Meisterkoch, nur brät er nicht an einem Lämmerschwanz oder Kalbsfuß, sondern an einem Roman, gleichwohl ebenfalls für Feinschmecker. Denn wer wollte denn schon ernsthaft abstreiten, dass die Wortkunst genauso oral fixiert sei wie die Kochkunst, oder dass Produkte der ersteren nicht weniger für den Geschmack zubereitet wären als die der letzteren? Und dennoch: Gleich nach dem allerersten Satz, der etwas Narratives gesetzt hat, nämlich festgesetzt, angekündigt, von wem die Erzählung handeln soll, mithin kaum dass der narrative Urknall aus der Startpistole des aristotelischen Wortkünstlers erschallt ist, geschieht etwas, wovon zwar der Erzähler noch (soeben) erzählt, was sollte damit der arme sonst denn auch ›machen‹, aber was sich durch die Faktizität dieses Erzählens nicht oder nicht voll und ganz in den disponiblen Modus von etwas Erzähltem, verbal Konstruiertem hineinzwängen lässt, den Erzählenden vielmehr überrascht, überfällt und überwältigt. Denn die Überlegenheit des nicht Überlegbaren lässt die Grenze nicht nur zwischen dem Personalcomputer als schriftstellerischem Werkzeug (Schreibzeug) und dem Geschriebenen, Erdichteten, verschwimmen, ja sogar ganz verschwinden, wenn die Personalcomputer (Mehrzahl!) einen, d. w. s. das ontische Man der Erzählung, den Erzähler als erste und letzte Instanz der Universaldiegese im Voraus grüßen, als wäre der Erzählende der erzählte Aristokrat, der sich nun in seinem Palais auf den

Speisesaal zubewegt, um bei gedeckter Tafel eine wichtige Verhandlung mit seiner kaiserlichen Majestät zu führen, und dabei die Grüße und Verbeugungen seiner Dienerschaft lässig, eben aristokratisch, einkassiert. Der Erzähler ist somit nicht nur durch das genealogische Verhältnis, nämlich Sohn und nicht etwa der göttliche Vater der von ihm erschaffenen Erzählfigur zu sein, in das Erzählte verwickelt. Das Erzählen selbst erweist sich als ein Totalitätsgeschehen, das ihm beim Schreiben schon widerfährt. Zwar blickt er im Sinne der poetologischen Konventionen auf seinen Computer, allein er sieht nicht mehr das Werkzeug, sondern dessen Verwandlung in etwas, was weniger sein Erzeugnis ist als vielmehr was vor ihm und auch für ihn entsteht. Die Analogie ist zwar klar: Der Personalcomputer soll dem Schriftsteller als Werkzeug genauso zu Diensten sein wie der Koch seinem ›Vater‹. Nur erweist sich das von Aristoteles her gewohnte Analogdenken als eine indisponible Verbindung. Es assoziiert den Assoziierenden mit dem Erzählten, ja es bindet ihn ein und stellt damit unter Beweis, dass die ontologisch gesicherte Grenze zwischen Erzählhandlung und erzählter Handlung nichts als eine gelehrte Fiktion sei, eine Verlegenheitslösung der Poetologie. An dieser Unmittelbarkeit der Überwältigung des Erzählenden durch das Erzählte zerplatzt ja nicht nur die literaturtheoretische Glashüllung jedweder Handwerksanalogie und jeglicher Demiurgmetapher. Es wird daran im selben Maß auch offensichtlich, dass es mitten in der Totalität der Literatur nichts gibt, was vor oder außerhalb von ihr denkbar wäre. Bereits das »Schaffen« der Literatur, das Schreiben der ›Schriftkunst‹ ist Lesen, Lektüre, Vollzug von Literatur, Sein-in-Literatur: Das ›Man‹ der Erzählung ist schon von vornherein mitten drin. Literatur ist, ontologisch gesehen, innerweltliche Verfallenheit.

Ein sprechender Beweis des literarischen In-Seins als einzig möglicher Relation zur Literatur ist außer der Vermehrung des Personalcomputers zu grüßenden Dienern, die die Korridore des Palais der Grafen Esterházy säumen, auch der Abschluss des zweiten nummerierten Satzes. Kaum wiederholt der ›Vater‹ des ›Autors‹ den ersten nummerierten Satz, schwingt er sich auf seinen Rappen und reitet »in der einfühlsamen Landschaftsbeschreibung aus dem siebzehnten Jahrhundert davon«. Die Andeutung einer schließlich nicht geschriebenen Landschaftsbeschreibung kann nicht nur als

formale Angleichung Esterházyischer Romandichtung an die Drehbuchliteratur verstanden werden. Es ist auch ein nur zu deutliches Zeichen der Involviertheit des soeben Sprechenden in jenes Geschehen, das er den Erwartungen einer Gattung gemäß besprechen sollte. Allein, der sich zu seinen Wissenslücken bekenkende Erzähler ist zu einem Augenzeugen geworden. Er erlebt nicht nur den seinen ›Vater‹ verratenden Blick aus nächster Nähe mit, sondern er steht auch noch am Ende des zweiten nummerierten Satzes verlegen herum, blickt dem Ausreitenden nach und findet in die konventionelle Rolle eines Schriftstellers offenbar nicht mehr zurück. Er verweigert die tatsächliche Erfüllung der Aufgabe, eine gattungsmäßige Landschaftsbeschreibung zu Papier zu bringen. Es bleibt dabei, sie nur anzudeuten. Das Bedürfnis, Konventionen einer Gattung zu entsprechen, wird als literarisch nicht Notwendiges im Modus einer stets möglichen, aber nicht immer notwendigen Ironie in einer Andeutung erwähnt.

Die Wiederholung des ersten nummerierten Satzes im zweiten scheint indessen nicht nur den spielhaften Grundcharakter des nun beginnenden Romans als geschehender Literatur hervorzuheben. Jeder kontextuellen Umwandlung der Bedeutung des ersten nummerierten Satzes in dem zweiten zum Trotz bleibt ein Grundzug des Satzes vom erzählten Zusammenhang unberührt. Der Satz bleibt ein Geständnis. Er setzt den Einsatz des Spieles fest. Und der ist der denkbar größte. Der ›Vater‹ rettet sich mit dem Satz vor den Folgen für seine Beteiligung an einer Verschwörung.³¹ Der schreibende ›Sohn‹ bestimmt damit seine literarische Rolle und positioniert sich in einem problemgeschichtlichen Spannungsfeld. Er tut dies, indem er zitiert. Das Zitat deutet die poetologisch als außer-, weil vorliterarisch geltende Situation der Werkschöpfung aus der Perspektive einer durch und durch literarischen Erzählfigur. Damit wird jedoch ausgerechnet die Überlegenheit des poetologisch, d. h. außerliterarisch Unüberlegbaren einer literarischen Wahrheit als Anfang und erster Grundsatz von Literatur gesetzt. Die Aushebelung der Poetologie ist dadurch bereits vollzogen.

³¹ Vgl. die Sätze 47 und 353.

Literatur

- Brockmeier, Jens: *Literales Bewußtsein. Schriftlichkeit und das Verhältnis von Sprache und Kultur*. München 1998.
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Göttingen ¹⁶1985.
- Esterházy, Péter: *Harmonia caelestis*. Budapest 2000.
- Friedrich, Hugo: *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*. Frankfurt ⁸1980.
- Gadamer, Hans-Georg: Plato und die Dichter (1934). In: Ders.: *Griechische Philosophie I* (= GW 5). Tübingen 1985.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München ²1998.
- Grube, Gernot: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Vorlesungen über die Aesthetik 1*. Berlin ²1842.
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: *Holzwege*. Frankfurt ⁶1980, 1–74.
- Hillebrand, Bruno: *Gesang und Abgesang Deutscher Lyrik von Goethe bis Celan*. Göttingen 2010.
- Hindrichs, Gunnar: Hegels genealogische Reflexion der Kunst. In: Volker Gerhardt/Walter Jaeschke/Birgit Sandkaulen (Hg.): *Gestalten des Bewußtseins. Genealogisches Denken im Kontext Hegels*. Hamburg 2009, 50–77.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen ⁴1972.
- Kardaun, Maria: *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung* (= Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen; Afd. Letterkunde; Nieuwe Reeks 153). Amsterdam 1993.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*. Tübingen ²⁰1992.

- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt²1994.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin 1920.
- Schickert, Katharina: *Der Schutz literarischer Urheberschaft im Rom der klassischen Antike*. Tübingen 2005.
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1981.
- Vieweg, Klaus: Ironie und negative Vernunft. In: Andreas Arndt et al.: *Hegel-Jahrbuch. Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*. Berlin 1999, 168–172.
- Vogt, Jürgen: *Der schwankende Boden der Lebenswelt*. Würzburg 2001.