

**Das eigene Fremde, das fremde Eigene:
Charles Brockden Browns Romane im kulturellen Spannungsfeld zwischen
England und Amerika**

von
Evelyne Keitel

The abominable, to be truly effective,
must remain literally un-speakable.

Leslie A. Fiedler¹

In den literarischen Welten, die Charles Brockden Brown entwirft, ist der Boden der Vernunft schwankend. Thematisiert wird der Schrecken, das Anarchische, heute würde man wohl sagen: das Unbewußte. Brown stellt die Verführ- und Täuschbarkeit der Menschen, vor allem aber ihre Abgründigkeit dar. Irrationalität ist allumfassend. Ein für das literarische Schaffen der frühen Republik ungewöhnliches Phänomen. Aber nicht nur das *Thema* von Browns Romanen ist bemerkenswert, sondern auch die *Form*: Es sind *brüchige* Texte, Texte, die sich einer Interpretation immer wieder zu entziehen scheinen.

1 Die Forschungslage

In der Sekundärliteratur werden Browns Romane für gewöhnlich ideengeschichtlich, sozialhistorisch oder psychologisch gedeutet. Die ideengeschichtlichen und die sozialhistorischen Analysen situieren Browns Romane innerhalb des historischen Kontexts, aus dem sie entstanden sind. Eine ideengeschichtliche Interpretation fragt nach dem philosophiegeschichtlichen Ursprung derjenigen Themen und Motive, die seine Romane dominieren.² Ideengeschichtliche Fragestellungen münden in

1. Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, 1960, repr.: Harmondsworth: Penguin, 1984, p. 134.

2. Cf. hierzu die Arbeiten von Klaus Poenicke, "Vom 'Irrgarten der Analyse': Charles Brockden Brown", *Dark Sublime: Raum und Selbst in der amerikanischen Romantik*, Heidelberg: Carl Winter, 1972, pp. 93-117; Roland Hagenbüchle, "American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology: The Example of Charles Brockden Brown", *Early American Literature* 23, 188, pp. 121-151; und Wolf Kindermann, "Man Unknown to Himself": *Kritische Reflexion der amerikanischen Aufklärung in den Schriften von Crèvecoeur - Rush - Charles Brockden Brown*, unveröffentlichte Habilitationsschrift, Berlin 1990.

fundierte und kenntnisreiche Studien,¹ die literaturwissenschaftlich nicht anzugreifen sind: sie arbeiten mit gesicherten, soliden (wenn vielleicht auch mit etwas antiquierten) Methoden. Und ihre Thesen sind gemeinhin zu schwach, um Widerspruch zu provozieren.²

Sozialgeschichtliche Deutungen untersuchen das Umfeld des Textes. Browns Romane werden dabei meist als Allegorien auf die konkrete politische Situation der frühen Republik gelesen. Browns Werk, heißt es dann, artikuliere nicht den Aufbruchsoptimismus, die politische Euphorie der Ara Jefferson, sondern eine *andere* (dunklere, pessimistischere) Sichtweise. John Seelye beispielsweise schreibt:

Brown's [...] fiction was less a romantic gesture of rebellion than a heightened if *parabolic reflection* of the political temper of his age, *mirroring* darkly the uncertainty of a nation split from within by party division and threatened from without by affairs in France - a sister republic gone

1. Wie beispielsweise in die von Alan Axelrod, *Charles Brockden Brown: An American Tale*, Austin, Texas: The Univ. of Texas Press, 1983.

Brown wird - aufgrund der Brüchigkeit seiner Texte - häufig der Vorwurf gemacht, daß er "flüchtig" schrieb, "schlecht" und "schlampig", so auch von Nina Baym: "Brown's method of composition throws doubt, at the very least, on the seriousness of his commitment; so does the rapidity with which he abandoned fiction for more rewarding forms of writing. And the fact is that although Brown's novels show command of some segments of the novelistic repertory of his day, they equally evidence carelessness, haste, forgetfulness, and changing intentions. [...] The flaw in Brown's *Wieland* is basic and central: there is a continuous sacrifice of story line and character - hence, long-term coherence - for the sake of immediate effect." "A Minority Reading of *Wieland*", *Critical Essays on Charles Brockden Brown*, Bernard Rosenthal (ed), Boston: G.K. Hall, 1981, p. 88.

Es ist das Verdienst Axelrods, dieser negativen Wertung mit seiner beeindruckenden und detaillierten Studie über Browns Quellen, die sich in die Tradition der philologischen Einflußforschung einschreibt, entgegenzutreten. Die These vom schlechten und schlampigen Schreiben Browns ist seither nicht mehr haltbar.

2. Alan Axelrods übergreifende These ist in Anbetracht der Fülle an dokumentiertem Detailwissen wenig beeindruckend; Axelrod untersucht das "spezifisch Amerikanische" an Browns Romanen: "We shall read it [*Wieland*] as an artifact of the New World" (p. 52) heißt es beispielsweise, oder: "Much as *Edgar Huntly* translates European gothicism into terms of the American wilderness, *Wieland* uses an exotic Old World religion to help define in the New World wilderness the intellectual themes that [...] mark Brown as an American author." *Charles Brockden Brown*, *ibid.*, p. 67.

mad with post-revolutionary frenzy.¹

Jane Tompkins meint, Browns Roman *Wieland* (1798) sei "worth attending to [...] because it presents a shocking and uncharacteristically negative view of what it meant to survive the War of Independence."² Und Norman S. Grabo drückt diesen Tatbestand folgendermaßen aus:

He [Brown] would come to see that the struggle of the infant republic to attain order without sacrificing individual liberty and character applied to individual experience as well. An *allegorist* by temperament as well as conviction, [...he] already believed that personal stories *reflected* [...] the larger social struggle around them.³

Die hier vertretenen Thesen sind (auf den ersten Blick hin) überzeugend. Problematisch ist das in den Zitaten implizierte Literaturverständnis: Literarische Texte sind keine Widerspiegelungen gesellschaftlicher Realitäten und politischer Problemkonstellationen. Literarische Texte bilden nicht ab. Das weiß auch Tompkins. Um die mit ihrer sozialgeschichtlichen Interpretation verbundenen Methodenprobleme zu umgehen, versteigt sie sich deshalb zu der verwegenen These, *Wieland* sei kein Roman, sondern ein politisches Pamphlet: "*Wieland* was not designed as a well-made novel, but as a political tract."⁴ Dem kann ich nicht zustimmen. Browns Romane haben nichts Traktathaftes.

Traktate sind Zweckschriften. Strukturalistisch betrachtet dominiert in ihnen eine Relation von Similarität, die Wiederholung dersel-

1. John Seelye, "Charles Brockden Brown and Early American Fiction", *Columbia Literary History of the United States*, Emory Elliott (ed), New York: Columbia Univ. Press, 1988, p. 179 [Hervorhebungen von mir, E.K.I.].

2. Jane Tompkins, *Sensational Designs, The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*, New York: Oxford Univ. Press, 1985, p. 44.

3. Norman S. Grabo, "Introduction", *Edgar Huntly. Or, Memoirs of a Sleep-Walker*, Harmondsworth: Penguin, 1988, pp. ix. [Hervorhebungen von mir, E.K.I.].

Alle Seitenangaben zu *Edgar Huntly* beziehen sich auf diese Ausgabe und erscheinen im folgenden in Klammern im Text.

4. Jane Tompkins, *Sensational Designs*, *ibid.*, p. 44.

ben inhaltlichen und formalen Elemente. Dadurch soll eine didaktische Überzeugungsleistung erbracht werden. Similaritätsoperationen sind, wie Roman Jakobson betont hat,¹ gleichzusetzen mit dem Metaphorischen. Traktate sind metaphorische Texte. In *Wieland* hingegen überwiegt das Metonymische, das Assoziative. Browns Romane charakterisieren sich über eine geradezu euphorische Lust am Erzählen: Die Handlung wird mit jeder Episode verwickelter (und dadurch auch ständig absurder). Das Narrative proliferiert.

Nun sagt eine sozialhistorische Interpretation zwar etwas aus über den Kontext, aber noch nicht einmal etwas Aufregendes oder etwas Neues: Der Hinweis, daß die Zeit der frühen Republik von Spannungen geprägt war, daß der optimistische Aufbruchsgedanke relativiert und partiell auch negiert wurde durch eine Angst vor dem Chaos, vor *französischen Verhältnissen*, ist von lediglich begrenzter Erklärungskraft. Vor allem aber sagt eine sozialgeschichtliche Interpretation nichts aus über den Text *als Text*. Das metonymische Wuchern narrativer Akte, durch das Browns Romane zunehmend brüchiger werden, kann eine sozialhistorische Interpretation weder fassen noch begründen; sie muß deshalb fast zwangsweise die Literarizität des Textes ausblenden (oder sie zumindest vernachlässigen) und ihn als eine andere Textsorte - beispielsweise als ein Traktat - lesen.

Die psychologischen Interpretationen hingegen sind *ahistorisch*, zumindest diejenigen, die nicht das im ausgehenden 18. Jahrhundert dominante psychologische Ordnungssystem, die mechanistische Psycholo-

1. Roman Jakobson schreibt: "Eine Rede kann sich in zwei verschiedenen semantischen Richtungen entwickeln: der Gegenstand der Rede kann sowohl durch die Similaritätsoperation als auch durch die Kontiguitätsoperation in einen anderen Gegenstand überführt werden. Den ersten Weg könnte man als den *metaphorischen*, den zweiten als den *metonymischen* Weg bezeichnen, da diese Wege durch die Metapher bzw. die Metonymie am besten zum Ausdruck kommen." "Der Doppelcharakter der Sprache", *Theorie der Metapher*, Anselm Haverkamp (ed), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, p. 168.

gie von John Locke, als Orientierungsrahmen setzen. Und wenn sie es tun, nähern sie sich dem ideengeschichtlichen Ansatz.¹ Die eindrucksvollste psychologische Interpretation des Werks von Brown, eine Interpretation, die noch immer dazu angetan ist, unsere Phantasie zu wecken und zu fesseln, stammt von Leslie A. Fiedler. Fiedlers Ausführungen haben die Rezeption von Browns Romanen entscheidend beeinflusst, ja sogar verändert: Fiedler hat Browns Werk überhaupt erst *kanonisierbar* gemacht.

Problematisch an Fiedlers Ansatz sind zwei Aspekte. Zunächst einmal: er arbeitet mit der analytischen Psychologie von C. G. Jung. Jungs Theoriesystem mit seinen unmittelbar einleuchtenden Kategorien (allesamt Trivialisierungen der Freudschen Psychoanalyse²) drängt sich geradezu auf, wenn es darum geht, die vielfältigen Erscheinungsformen des Unbewußten in Browns Werk zu beschreiben: Das Unbewußte wird inszeniert in Browns Romanen, vor allem aber wird es *konkretisiert*. Es wird semantisiert (wie das zu erwarten ist von einem Roman des 18.

1. Michael Davitt Bell ist ein Vertreter dieser Richtung; er schreibt: "Brown is centrally concerned with those forces that threaten eighteenth-century ideas of psychological order, ideas derived from Locke's *Essay Concerning Human Understanding* [...]. In psychological terms [...] *Wieland* portrays the contest between Lockean rationalism and the power of the irrational." "The Double-Tongued Deceiver: Sincerity and Duplicity in the Novels of Charles Brockden Brown", *Early American Literature* 9, 1974, p. 144.

2. C. G. Jungs Begrifflichkeit ist nur ungenügend fundiert. In der radikalen Ablehnung von Sigmund Freuds Metapsychologie verzichtet Jung nicht nur auf die Freudsche Triebtheorie (und domestiziert somit Freuds bedrohliche und anarchische Sexualenergien), er beschränkt sich auch auf ein Modell vom Unbewußten, das seine Entstehung vor der Ontogenese ansiedelt; Jung begreift das Unbewußte als unabhängig vom Individuum. Freud beantwortete die Frage nach dem Ursprung des Unbewußten dualistisch: Eine phylogenetische, sprachlich verfaßte Konzeption des Unbewußten existiert bei ihm *neben* einer individuellen; letztere ist dominant gesetzt, in ihr entwickelt sich das Unbewußte erst durch Traumata und Verdrängungen. Für Jung hingegen ist das Unbewußte vorgegeben; über die Entstehungsbedingungen des kollektiven Unbewußten können keine Aussagen getroffen werden, es entzieht sich der Erkenntnis.

Jahrhunderts). Fiedlers Interpretation ist, wie alle Jungianischen Interpretationen, einsichtig.¹ Fiedler argumentiert literaturwissenschaftlich differenziert und schlüssig. Allerdings unterlegt er den Romanen von Brown eine Kohärenz, die diesen essentiell brüchigen, metonymischen Texten nicht eigen ist. Das gibt zu denken. Denn immerhin gestand nicht einmal Brown selbst seinem Werk psychologische Glaubwürdigkeit zu.²

Problematisch ist zudem, daß Fiedler zu einer negativen Wertung der Brownschen Texte gelangt. Fiedler schreibt:

European gothic identified blackness with the super-ego and was therefore revolutionary in its implications; the American gothic (at least as it followed the example of Brown) identified evil with the id and was therefore conservative at its deepest level of implication, whatever the intent of its authors.³

Der amerikanische Schauerroman als politisch konservativ? Als notwendig und essentiell konservativ? Eine fragwürdige Einschätzung, die hier formuliert wird.

2 Thesen, Methoden, Erkenntnisinteresse

Meiner Meinung nach sind Browns Texte weder so unliterarisch, wie Tompkins behauptet, noch so konservativ, wie Fiedler meint. Auch ich will eine psychologische Interpretation vorstellen, allerdings eine, die sich dezidiert sowohl von Locke als auch von Jung abgrenzt, um aufzu-

1. Das liegt an Jungs spezifischem Erkenntnisinteresse: Freuds Anliegen war eine strukturalistische Beschreibung des Unbewußten, Jung hingegen beschränkte sich auf eine semantische.

2. "Some readers", schreibt Charles Brockden Brown im Vorwort zu *Wieland*, "may think the conduct of the younger Wieland impossible". *Wieland; or The Transformation. An American Tale*, Sydney J. Kraus and S.W. Reid (eds), Kent, Ohio: Kent State Univ. Press, 1977, p. 3.

Alle Seitenangaben zu *Wieland* beziehen sich auf diese Ausgabe und erscheinen im folgenden in Klammern im Text.

3. Leslie A. Fieder, *Love and Death in the American Novel*, *ibid.*, pp. 160f.

zeigen, daß die Romane von Brown komplexer, rätselhafter, vor allem aber psychologisch vielschichtiger und brüchiger sind als man (beeinflußt durch die Lesart Fiedlers) annehmen würde.

Ich werde dem sozialhistorischen Interpretationsansatz, der ja zweifellos seine Berechtigung hat, eine Argumentationskette hinzufügen, mit Hilfe derer Browns Texte in ihrer Literarizität belassen werden können. Über die einzelnen Lektüreschritte in dieser Argumentationskette sollen Theoretisierungsebenen eingeführt werden, die ihrerseits anschließbar sind an die gegenwärtig in der Literaturwissenschaft geführten Methodendiskussionen. Meine Argumentationskette setzt sich zusammen aus einer narratologischen, einer strukturalistischen und einer poststrukturalistischen Lesart der Brownschen Texte, wobei ich innerhalb jeder dieser drei Analyseperspektiven nach den unterschiedlichen Inszenierungen eines (wie auch immer gearteten) *anderen* in den Romanen von Brown fragen werde. Ziel meines Aufsatzes ist es, dieses andere psychologisch zu interpretieren und, in einem zweiten Schritt, mit den existierenden sozialhistorischen Interpretationen in Verbindung zu setzen.

Deshalb zunächst noch einmal zurück zu Fiedlers psychologischer Interpretation: Seine These lautet, daß sich Browns Romane in entscheidender Weise abgrenzen von dem europäischen Genre der *Gothic Novels*, einem Genre, auf das sie sich intertextuell beziehen, dem sie aber eine neue, eine spezifisch amerikanische Dimension hinzufügen.¹ Das primäre Problem, das sich Brown hierbei stellte, war das der Adaptation: Wie können die literarischen Konventionen des Schauerro-

1. Leslie A. Fiedler schreibt: "Brown established in the American novel a tradition of dealing with the exaggerated and the grotesque, not as they are verifiable in any external landscape or sociological observation of manners and man, but as they correspond in quality to our deepest fears and guilts as projected in our dreams or lived through in 'extreme situations.'" *Love and Death in the American Novel*, *ibid.*, p. 155.

mans, der eng verknüpft ist mit dem soziokulturellen Kontext Europas, in die Neue Welt transferiert werden? Fiedler umreißt dieses Problem folgendermaßen:

The gothic mode proved difficult to adapt to the demands of the American audience and the deeper meanings of American experience, for the generation of Jefferson was pledged to be done with ghosts and shadows, committed to live a life of yea-saying in a sunlit, neo-classical world. From the bourgeois ladies to the Deist intellectuals, the country was united in a disavowal of the "morbid" and the "nasty." [...]

It was not hard to provide the American equivalents of the moors, hills, and forests through which the bedeviled maidens of the gothic romances were accustomed to flee. But what of the haunted castle, the ruined abbey, the dungeons of the Inquisition? In America, such crumbling piles, architecturally and symbolically so satisfying to the eighteenth century reader and writer, are more than a little improbable.¹

Anders gewendet: wie kann das Eigene, das spezifisch Amerikanische, aus dem anderen, aus den für den Kontext der jungen Republik obsoleten Konventionen des europäischen Schauerromans, entwickelt werden?

Und wieso eigentlich dieses insistierende Festhalten am Schauerroman, der angeblich doch so "fremd" ist für den Kontext der aufstrebenden, jungen Republik? Vielleicht weil Brown in diesem erst im Entstehen begriffenen Staatsgefüge ein wahrhaft schauriges Element erahnte?

Brown löste das Problem der Adaptation eines anderen (fremden) Genres für den eigenen, den sich neu konstellierenden, amerikanischen Kontext. Er löste es auf unterschiedlichen Ebenen. Zunächst einmal - auf der Ebene des Schauplatzes - dadurch, daß er Landschaft zum Handlungsträger machte. Eine *spezifisch amerikanische* Landschaftserfahrung übernimmt in seinen Romanen genau jene Rolle, die im europäischen Schauerroman den verfallenen Schlössern und Klöstern mit ihren

1. Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, ibid., p. 144.

Burgverliesen, Geheimgängen, Türmen und Zinnen zukommt: "Brown gave a Gothic darkness to the frontier setting".¹ In Browns Romanen erhält die Wildnis die architektonische *und* die symbolische Funktion einer pseudo-mittelalterlichen Szenerie. Das ist das Originelle an Brown. Es ist ursächlich verbunden mit dem *setting*, mit dem Raum, mit *Räumlichkeiten*.

Nun ist am *setting* von Browns Romanen ein weiteres Moment interessant, eines, das von Fiedler nicht erwähnt wird: Der dargestellte Raum ist merkwürdig *leer*. Die öde, angsteinflößende Wildnis in *Edgar Huntly* ist beispielsweise nur von Indianern bevölkert, von Gestalten, die bei Brown wilden und blutrünstigen Tieren mehr gleichen als Menschen. Auch in *Wieland* gelingt es Brown, ohne übergreifende (d.h. über eine ursprüngliche Viererkonstellation von zwei sich spiegelnden Paaren hinausgehende) gesellschaftliche Verfaßtheiten auszukommen. Die Schauplätze von *Wieland* und *Edgar Huntly* sind den besiedelten Räumen entrückt.² Und diese *soziale Leere* - so meine erste These - ist ein mindestens ebenso wichtiger Handlungsträger wie das Schauerromanhafte der Landschaftsschilderung, das Fiedler herausstellt.

Meine zweite These hat als Ausgangspunkt eine weitere Leerstelle: In den Romanen von Brown gibt es keine Autoritäten und keine Vaterfiguren. Es gibt keine väterlichen Autoritäten. Die Väter von *Edgar Huntly* und *Ormond* sind bereits tot zu dem Zeitpunkt, an dem die

1. John Seelye, "Charles Brockden Brown and Early American Fiction", *ibid.*, p. 184.

2. Ich werde mich im folgenden insbesondere auf die Landromane *Wieland* und *Edgar Huntly* beziehen, im Gegensatz dazu sind *Ormond* und *Arthur Mervyn* Stadtromane. Meine Unterscheidung zwischen Land- und Stadtromanen orientiert sich am Schauplatz der Handlung und grenzt sich ab von der sonst in der Sekundärliteratur üblichen Aufteilung zwischen den frühen (*Wieland*, *Ormond*) und den späten Romanen (*Arthur Mervyn*, *Edgar Huntly*).

Romanhandlung beginnt.¹ Und in jenen Romanen, in denen Väter vorkommen, werden sie umgebracht (wie der Vater von Constantia Dudley in *Ormond*) oder sie zeigen bemerkenswerte Tendenzen zur Selbstauflösung. Arthur Mervyns Vater stirbt an einem allseits bekannten Phänomen von Selbstauflösung: Er erliegt dem Alkohol, ein Tatbestand, den Arthur Mervyn als "on the whole [...] not unfortunate" bezeichnet.² Der Vater von Wieland wiederum kommt durch *internal combustion* um, einem ebenso seltenen wie seltsamen Akt von Selbstauslöschung durch innere Hitze- einwirkung.³ Väter werden in Browns Romanen an den Rand gedrängt, in eine schemenhafte, flüchtige Nebenrolle, die für den Fortgang der Erzählung (scheinbar) unwichtig ist. Aber gerade das *Fehlen* von väter-

1. In der Sekundärliteratur wird bisweilen auf diesen Tatbestand hingewiesen. Der Ansatz bedingt auch hier die Interpretation; ist die Analyseperspektive eine sozialhistorische, so liegt eine Allegorie auf die politischen Verhältnisse nahe. William J. Scheick beispielsweise schreibt: "In *Ormond* the image of the orphan serves as a metaphor for the psychological condition of Americans, who at the time of the publication of the romance had recently gained their independence from the colonial family and had now, as a consequence of the break from their origins, to struggle with the problem of identity." "The Problem of Origination in Brown's *Ormond*", *Critical Essays on Charles Brockden Brown*, *ibid.*, p. 128.

2. Als Arthur Mervyn die Nachricht vom Tod seines Vaters erhält, stellt er folgende Überlegung an: "I was greatly shocked at this intelligence. It was some time before my reason came to my aid, and shewed me that this was an event, on the whole, and on a disinterested and dispassionate view, not unfortunate." Charles Brockden Brown, *Arthur Mervyn Or Memoirs of the Year 1793*, Warner Berthoff (ed), New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962, pp. 376f.

3. Außer in *Wieland* spielt *internal combustion* auch in Charles Dickens Roman *Bleak House* (1852/3) eine Rolle. J. Hillis Miller interpretiert dieses Motiv im Kontext des Dickens Romans folgendermaßen: "Dickens wants to define England exactly and to identify exactly the causes of its present state. As everyone knows, he finds England in a bad way. It is in a state dangerously close to ultimate disorder or decay. The energy which gave the social system its initial impetus seems about to run down. Entropy approaches a maximum. Emblems of this perilous condition abound in *Bleak House* - the fog and mud of its admirable opening, the constant rain at Chesney Wold, the spontaneous combustion of Krook, the ultimate consumption in costs of the Jarndyce estate, the deaths of so many characters in the course of the novel (I count nine)." "Introduction", Charles Dickens, *Bleak House*, Norman Page (ed), Harmondsworth: Penguin, 1971, p. 13.

lichen Autoritäten ist signifikant.

Autoritäten, insbesondere Vaterfiguren, tragen die "symbolische Ordnung". Und diese scheint außer Kraft gesetzt in Browns Romanen. Sie scheint nicht zu greifen.

Die symbolische Ordnung umfaßt, nach einer Definition von Jacques Lacan, die Gesamtheit aller sozialen, verwandtschaftlichen, juristischen und philosophischen Beziehungen, die das Subjekt determinieren. Die symbolische Ordnung wird in und durch Sprache vermittelt, und sie liegt dem Individuum voraus: Der Mensch wird hineingeboren in die symbolische Ordnung. Garantiert wird sie durch *le nom du père* (den Namen des Vaters), der gleichzeitig auch ein *non du père* ist (ein Verbot, verankert in der mit dem Inzestverbot verbundenen Kastrationsandrohung). Kurz: die symbolische Ordnung ist das Gesetz des Vaters, und die Unterwerfung unter dieses Gesetz wird in seinem Namen erzwungen. Die Beziehung zum Vater, zur symbolisierten, vor allem aber zur *phantasierten* Instanz des (absolut) anderen, verursacht einen Mangel, der das menschliche Individuum spaltet. Diese Beziehung bildet das Modell für alle weiteren Beziehungen, die das Subjekt zu anderen Menschen aufbaut, und die sich charakterisieren durch eine spezifische Ambivalenz von Aggression und Unterwerfung. Ihre Dynamik gewinnen diese - ambivalent besetzten - Beziehungen aus den Impulsen eines unbewußten Begehrens, das sich auf den anderen richtet, ohne dabei je an sein (oder auch nur an *ein*) Ziel kommen zu können. Das Begehren ist dazu verdammt, unendlich zu zirkulieren. Soweit Lacan.¹

Nun ist in Browns Romanen die Beziehung zum Vater nicht lediglich gestört (ein Thema, das aus der Weltliteratur weidlich bekannt

1. Für eine detailliertere Explikation dieser Theorien cf. meinen Aufsatz "Weiblichkeit und Poststrukturalismus - Perspektiven einer feministischen Literaturwissenschaft", *Amerikastudien / American Studies* 33, 1988, insbesondere pp. 152-161.

ist), die Väter sind tot oder sie löschen sich selbst aus. Die Ersatzväter, die Vaterfiguren (die es durchaus gibt), werden umgebracht. Und: mit den Vaterfiguren schwindet die Verankerung der Handlung in gesellschaftlichen Strukturen. Browns Romane spielen in Räumen jenseits der sozial (kirchlich, staatlich, philosophisch) verfaßten Gesetzmäßigkeiten. Mehr noch: die symbolische Ordnung, so meine dritte These, wird in Browns Romanen ständig *weiter* ausgehöhlt.

Die Aushöhlung der symbolischen Ordnung eröffnet Raum für den Einbruch des Irrationalen¹ bzw. des "Imaginären" (um in Lacans Terminologie zu bleiben). Denn das Symbolische und das Imaginäre sind eng miteinander verknüpft. Das Imaginäre kann nicht existieren ohne das Symbolische.² Das Imaginäre ist eine virtuelle Instanz. Es siedelt sich an in Bereichen jenseits der Sprache, jenseits des Sagbaren. Aber es braucht die Sprache, an der es sich - quasi parasitär - festsaugt, um sich *artikulieren* zu können.

In Browns Romanen wuchert das Imaginäre. Es triumphiert über das Symbolische. Kein Wunder, daß es nur so wimmelt von Doppelgängern, Identifikationen, Spiegelungen, Zufällen, Paradoxien, Wiederholun-

1. In *Wieland* (1798) beispielsweise stiftet ein Bauchredner Unruhe und Verwirrung und ist für mehrfachen, grausamen Mord (mit)verantwortlich. In den Romanen *Ormond* (1799) und *Arthur Mervyn* (Part I 1799, Part II 1800) zentriert sich die Handlung um die Gelbfieberseuche, von der die Stadt Philadelphia im Jahr 1793 heimgesucht wurde; Ormond ist ein *master illusionist*, ein kalt berechnender (und erfolgreicher) Verführer, Arthur Mervyn wiederum verkörpert eine tölpelhafte, unreflektierte Tugendhaftigkeit, die der Heimtücke der Seuche in nichts nachsteht. *Edgar Huntly* (1799) basiert auf der Rätselhaftigkeit des Schlafwandeln.

2. Das Reale hingegen - die dritte Kategorie in Lacans Theoriegebäude - ist ein diffuses, kaum greifbares Konzept. Es bezeichnet all das, was jenseits und unabhängig von Sprache existiert und dem Individuum als nicht zugänglich erscheint. Das Reale nimmt in Lacans Werk einen lediglich untergeordneten Stellenwert ein. Die Funktion dieser dritten Kategorie liegt vor allem darin, die anderen beiden "am Fließen" zu halten. Lacan selbst definiert das Reale als "das, was der Symbolisierung absolut widersteht." *Freuds technische Schriften: Das Seminar von Jacques Lacan*, vol 1, Olten und Freiburg: Walter, 1978, p. 89.

gen und anderen phantastischen Begebenheiten, allesamt Erscheinungsformen des Unheimlichen, des Schauerromanhaften, des *anderen*, zugleich aber auch Indikatoren für ein grenzenloses Überschießen des Imaginären.

In anderen Worten: dem sozial *leeren* Schauplatz, gereinigt von Vätern und sonstigen (unliebsamen) Autoritäten, der Schwächung des Symbolischen, entspricht ein Wuchern von phantastischen Elementen, eine Stärkung des Imaginären.

Innerhalb des Genres der *Gothic Novel*, in das Brown sich ja einschreiben wollte (und das er für amerikanische Verhältnisse fruchtbar zu machen suchte), würde man an dieser Stelle das erwarten, was William Shakespeare in *Hamlet* (in einer seiner bekannt lakonischen Regieanweisungen) bezeichnet als: "Enter Ghost." Doch genau das geschieht *nicht* bei Brown.

Es gibt keine Gespenster in Browns Romanen. Dafür aber wird in seinen vier bekanntesten Romanen die Handlung durch eine schier endlose Verkettung von unwahrscheinlichen Zufällen und unglaublichen Begebenheiten weitergetrieben. Hierin befolgt Brown (peinlich genau) jene Genrekonventionen der europäischen *Gothic Novels*, die Fiedler folgendermaßen umreißt:

The gothic is the product of an implicit aesthetic that replaces the classic concept of nothing-in-excess with the revolutionary doctrine that nothing succeeds like excess.¹

Exzesse, unwahrscheinliche Zufälle, absurde Zusammentreffen charakterisieren die Handlungsverläufe in Browns Romanen. Das Irrationale siedelt sich aber keineswegs ausschließlich auf der inhaltlichen Ebene seiner Romane an. Das Irrationale manifestiert sich *auch* in Browns Erzähltechnik, in der spezifischen Weise, wie er narratologische Ver-

1. Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, *ibid.*, p. 134.

bindungen knüpft bzw. gerade nicht knüpft.

3 Die narratologische Perspektive

In *Wieland* beispielsweise führen vier Erwachsene, die Geschwister Theodore und Clara Wieland, die Frau von Theodore, Catherine, und deren Bruder, Henry Pleyel, ein harmonisches Leben. Keiner von ihnen ist gezwungen zu arbeiten, und sie vertreiben sich die Zeit mit schöngeistigen Beschäftigungen, mit philosophischen Diskussionen, mit pastoralen Spielen. Diese idyllische Existenz wird allseits als befriedigend empfunden. Als so befriedigend, daß die vier bestrebt sind, alle weiteren zwischenmenschlichen Kontakte auf ein Minimum zu beschränken. Wenn nicht gar ganz auszuschalten. Plötzlich aber - nachdem in ihrer Mitte ein Fremder namens Francis Carwin aufgetaucht ist - hört Theodore unerklärliche Stimmen. Und von da an geht es rapide bergab. Theodore macht eine Persönlichkeitsveränderung durch. Er wird grüblerisch und unleidlich. Auch Clara, seine Schwester, hört Stimmen, männliche Stimmen, aus dem Wandschrank ihres Schlafzimmers, die drohen, sie zu vergewaltigen und umzubringen (in dieser Reihenfolge¹). Andere Stimmen beschwören sie, sich von einem bestimmten Ort ihres eigenen Landguts fernzuhalten. Auch Henry Pleyel hört Stimmen: Sie sagen ihm, daß seine Verlobte in Deutschland tot sei. Sie lebt. Später teilen sie ihm mit, daß Clara, die er liebt, eine Affäre mit einem anderen Mann habe. Sie hat keine. Theodore Wieland hört Stimmen (er glaubt, sie kämen von Gott), die ihm befehlen, seine Frau zu töten. Er tötet sie.

1. Edgar Allan Poe ist ja noch fern. Allerdings auch wieder nicht zu fern. Die Beziehungen zwischen Brown und Poe sind bunt und vielfältig. Sie sind biographischer ebenso wie intertextueller Art. Dabei muß man noch nicht einmal so weit gehen wie Fiedler, der behauptet, Poe wäre eine Erfindung Browns: "Brown invented Edgar Allan Poe - all, that is to say, that the American writer came to seem to the mind of Europe and the sensibility of Romanticism - before Poe had ever written a line." *Love and Death in the American Novel*, *ibid.*, p. 145.

Dann befehlen sie ihm, seine Kinder - er hat vier davon - zu töten. Er tötet alle vier. Schließlich soll er auch noch Clara töten. Sie wird jedoch von Carwin, der, wie sich mittlerweile herausgestellt hat, ein Bauchredner ist, gerettet. Wieland begeht Selbstmord. Claras Haus brennt nieder. Pleyels Verlobte (die Pleyel zwischenzeitlich geheiratet hat) stirbt. Clara und Pleyel heiraten. Sie verlassen Amerika und gehen zurück in die Alte Welt. Ende der Geschichte.¹

Die Handlung generiert sich als eine Serie von Überraschungen. Die erste Lektüre dieses Romans wird bestimmt durch den Eindruck von etwas Wucherndem, Exzeßhaftem, Absurdem. Selbst der Autor konzediert die Absurdität des Geschehens, er beschreibt es als "extraordinary and rare", als etwas, das "an Wunder grenzt".²

Wenn man nun einen der Narratologie verpflichteten Interpretationsansatz wählt, etwa den von Peter Brooks, und danach fragt, worin die gestaltbildende und treibende Kraft besteht, die dem *plot* von *Wieland* seine Dynamik³ verleiht, so wird das zwangsweise in eine Sackgasse führen. *Wielands* Handlungsverlauf besteht nämlich *nicht* in einer Geschichte, jedenfalls nicht in einer Geschichte im Sinn der Narratologie. Denn die zentralen Elemente eines *plot*, Anfang und Ende,

1. Diese *plot*-Zusammenfassung orientiert sich partiell an der von Jane Tompkins. Tompkins macht abschließend folgende trockene Bemerkung: "This summary of *Wieland's* main narrative exaggerates its craziness only slightly." *Sensational Designs*, *ibid.*, p. 40.

2. In seinem Vorwort zu *Wieland* schreibt Charles Brockden Brown: "The incidents related are extraordinary and rare. Some of them, perhaps, approach as nearly to the nature of miracles as can be done by that which is not truly miraculous" (p. 3).

3. Das Interessante an Brooks psychoanalytisch orientiertem Ansatz ist, daß er - in Abgrenzung von der strukturalistisch orientierten Narratologie - mit einem essentiell dynamischen Konzept von *plot* arbeitet. Er definiert *plot* als "the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction." *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford: Clarendon Press, 1984, p. xi.

fehlen.

Anfang und Ende sind die für den Fortgang einer Erzählung *entscheidenden* Aspekte. Das hat die Narratologie immer wieder betont.¹ In *Wieland* aber gibt es keine vereinheitlichende Struktur, keine "concordant structure" (Frank Kermode), die den Anfang des Romans von seinem Ende her rechtfertigen würde. Mehr noch: es ist nicht ausmachbar, wann der Konflikt beginnt und wodurch er ausgelöst wird. Der Konflikt ist multifaktoriell bedingt und kann keinesfalls ausschließlich dem Auftauchen von Carwin, dem Bauchredner, dem Verursacher der Stimmen, angelastet werden. Der eigentliche Schurke ist ja Wieland, der strenggläubige Christ, der gute Familienvater, der mehrfache Mörder. Die Stimmen, die Wieland zu hören glaubt, stammen nicht (alle) von Carwin.

Und das Ende? Wieland wird von seiner Verblendung befreit. Interessanterweise indem Carwin die Stimmen, die Wieland gehört zu haben glaubt, nachahmt:

A voice, louder than human organs could produce, shriller than language can depict, burst from the ceiling, and commanded him - to *hold!*

Trouble and dismay succeeded to the steadfastness that had lately been displayed in the looks of Wieland. His eyes roved from one quarter to another, with an expression of doubt. He seemed to wait for a further intimation.

Carwin's agency was here easily recognized. I [i.e. Clara, E.K.] had besought him to interpose in my defence. [...]

I had no power to reason. In the career of my tempestuous thoughts, rent into pieces, as my mind was, by accumulating horrors, Carwin was unseen and unsuspected. I partook of Wieland's credulity, shook with his amazement, and panted with his awe.

Silence took place for a moment; so much as allowed the

1. Frank Kermode schreibt dazu: "In life there are no beginnings, those 'fanfares of trumpets' which imply structures 'whose outlines are lost in the mist.' In a novel the beginning implies the end; if you seem to begin at the beginning, 'It was a fine evening in 1922. I was a notary's clerk in Marommes,' you are in fact beginning at the end; all that seems fortuitous and contingent in what follows is in fact reserved for a later benefaction of significance in some concordant structure." *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London: Oxford Univ. Press, 1966, p. 148.

attention to recover its post. Then new sounds were uttered from above.

"Man of errors! cease to cherish thy delusion: not heaven or hell, but thy senses have misled thee to commit these acts. Shake off thy phrenzy, and ascent into rational and human. Be lunatic no longer."

My brother opened his lips to speak. His tone was terrific and faint. He muttered an appeal to heaven. It was not difficult to comprehend the theme of his inquiries. They implied doubt as to the nature of the impulse that hitherto had guided him, and questioned whether he had acted in consequence of insane perceptions.

To these interrogatories the voice, which now seemed to hover at his shoulder, loudly answered in the affirmative. Then uninterrupted silence ensued.

Fallen from his lofty and heroic station; now finally restored to the perception of truth; weighed to earth by the recollection of his own deeds; consoled no longer by a consciousness of rectitude, for the loss of offspring and wife - a loss for which he was indebted to his own misguided hand; Wieland was transformed at once into the *man of sorrows!* (Pp. 229f.)

Carwin läßt die von ihm *fingierten* Stimmen sagen, sie *existierten nicht*. Es findet also ein Akt *zweifacher Täuschung* statt. Gleichzeitig aber sind die Stimmen in dem Moment, in dem sie ihre eigene Existenz verleugnen, am *überzeugendstem*: Sie bewirken tatsächlich eine *Desillusionierung*.

Clara beklagt diese Desillusionierung - und nicht etwa den vorangegangenen Wahn - bitterlich: "O that thy phrenzy had never been cured! that thy madness, with its blissful vision, would return!" (p. 231). Clara wäre es offensichtlich lieber, wenn Wieland (und sie selbst¹) im Bereich des Wahns mit seiner "segensreichen Vision" verharren könnten. Was für eine Ambivalenz!

1. Clara identifiziert sich außerordentlich weitgehend mit Wieland, wie bereits aus der oben zitierten Textpassage deutlich wurde. Bisweilen scheinen die beiden Personen ineinander zu verschwimmen. So bemerkt Clara im Satz vorher: "My state was little different from that of my brother. I entered, as it were, into his thought. My heart was visited and rent by his pangs" (p. 231).

An anderer Stelle sagt sie: "Was I not likewise transformed from rational and human into a creature of nameless and fearful attributes? Was I not transported to the brink of the same abyss? Ere a new day should come, my hands might be embrued in blood, and my remaining life be consigned to a dungeon and chains" (pp. 179f.).

Der Konflikt, der keinen klaren Anfang hat, hat auch kein eindeutiges Ende. Und das Ende des Romans - Clara und Pleyel kehren der Neuen Welt den Rücken - ist alles andere als ein *happy ending* (darüber kann nicht einmal ihre Heirat hinwegtäuschen¹). Narratologisch betrachtet ist es ein *unbefriedigendes* Ende, eines, das sich nicht logisch aus dem Anfang herleitet. Die narratologisch wichtige Struktur, jene, die den Anfang auf das Ende projizieren würde, fehlt. Was bleibt ist Strukturlosigkeit, das exzeßhafte Wuchern verschiedener narrativer Impulse, die nicht miteinander zu verbinden sind, gleichzeitig aber Ketten von neuen narrativen Impulsen generieren. Es scheint, als ob die Unfähigkeit zu erzählen, dem übergreifenden Erzählakt Struktur zu verleihen, nur durch immer neue Erzählimpulse kompensiert werden könnte.

Und diese Erzählimpulse sind euphorisch, fast manisch: sie artikulieren die Freude an der Strukturlosigkeit, die Lust am Chaos. Diese manische Qualität aber entlarvt sie als das, was sie sind: Bruchstücke, Fragmente, Diskursfetzen. Und nicht etwa peripetetische Strukturen (Verzögerungen im Erzählakt).

Die Narratologie hat minutiös herausgearbeitet, daß dem mensch-

1. Im Roman des 18. Jahrhunderts (etwa in *Tom Jones*) bedeutet Heirat die Eingliederung bzw. die Wiedereingliederung in die Gesellschaft. In *Wieland* hingegen ermöglicht die Heirat Clara, sich aus der Gesellschaft der frühen Republik *herauszulösen*.

Noch ein anderer Aspekt beeinträchtigt *the happiness* dieses Endes. Pleyel ist nicht der richtige Partner für Clara, wie Fritz Fleischmann betont: "Clara's problem is that she is dealing with a patriarch of the first order, the cheerful Pleyel. Most critics have treated him as the 'nice guy' of the story, the voice of reason and 'champion of intellectual liberty' [...], who, alas, becomes another victim of deception. But he is neither nice nor reasonable. His character corresponds to his structural function in the plot, as counterpart to Carwin. They both see woman as the Other and indulge in relentless reification of Clara, according to their own needs. [...] Their needs are diametrically opposite, but their methods are the same. [...] Both commit the unpardonable sin of manipulation, doing violence to her personality." *A Right View of the Subject: Feminism in the Works of Charles Brockden Brown and John Neal*, Erlangen: Palm & Enke, 1983, p. 46.

lichen Grundbedürfnis, Geschichten zu erzählen und erzählt zu bekommen, die Lust an *komplexen* Geschichten entspricht. Kermode schreibt:

Fictions whose ends are consonant with origins, and in concord, however unexpected, with their precedents, satisfy our needs.¹

Kermode führt weiter aus, daß Peripetie das zentrale Element in den Geschichten ist, die uns gefallen, die uns verführen.

Peripetiaia, which has been called the equivalent, in narrative, of irony in rhetoric, is present in every story of the least structural sophistication. Now peripetiaia depends on our confidence of the end; it is a disconfirmation followed by a consonance; the interest of having our expectations falsified is obviously related to our wish to reach the discovery or recognition by an unexpected and instructive route. It has nothing whatever to do with any reluctance on our part to get there at all.²

Wir wollen keine einfachen Geschichten. Weder in der Literatur noch im Leben. Der vielzitierte Satz von Umberto Eco, der besagt, unser Leben sei wie *Ulysses*, aber wir versuchten ständig, es wie *Die drei Musketiere* zu strukturieren,³ stimmt nicht. Niemand will sein Leben in der Struktur der *Drei Musketiere*. Aber wir wollen es strukturiert bzw., in der Terminologie der Gestaltpsychologie, wir wollen Offenheit auflösen, indem wir offene Gestalten in geschlossene, *strukturierte* überführen.

Genau dieser Strukturierung aber verweigert sich Browns Text. Da Anfang und Ende des Romans nicht aufeinander beziehbar sind, reihen sich die einzelnen Erzählimpulse nicht in die innere Logik einer peripetetischen Struktur. Sie bleiben unverbunden. Und unverbundbar. Sie nehmen dadurch tatsächlich etwas von dem soziopolitischen und

1. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, ibid., p. 5.

2. Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, ibid., p. 18.

3. Umberto Eco schreibt: "Es ist nur natürlich, daß das Leben mehr dem *Ulysses* als den *Drei Musketieren* gleicht: dennoch sind wir alle eher geneigt, es in den Kategorien der *Drei Musketiere* zu denken als in denen des *Ulysses*." "Ästhetische Strukturen der Live-Sendung", *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973, p. 206.

kulturellen Kontext der frühen Republik in sich auf. Und das gerade *nicht* in Form einer Spiegelung. Die Angst vor der Strukturlosigkeit, die Angst vor dem Abgleiten des amerikanischen Experiments in ein ähnlich anarchisches und blutrünstiges Chaos, wie es zeitgleich in Frankreich tobte, artikuliert sich vielmehr im Formalen, in der Art, wie Diskurse "gesponnen" werden.¹

Und seltsamerweise verliert die fundamentale, durch die beunruhigende politische Situation bedingte Angst durch ihre Artikulation im literarischen Diskurs etwas von ihrer Bedrohlichkeit. Sie wird zur Lustangst (Sigmund Freud). Das manische Wuchern metonymischer Erzählimpulse, über das sich *Wieland* als Text charakterisiert, artikuliert (auch) ein Stück weit die "Lust am Text" (Roland Barthes).

4 Die strukturalistische Perspektive

Da meine narratologische Interpretation von *Wieland* die Strukturlosigkeit der verschiedenen Erzählimpulse beleuchtet hat, werde ich als nächstes untersuchen, ob dieser Text tatsächlich völlig strukturlos ist oder ob sich nicht doch gewisse Strukturen ausmachen lassen. Es bietet sich an, hierfür einen strukturalistischen Interpretationsansatz zu wählen.

In die Haupthandlung von *Wieland* sind noch vier weitere Erzählungen eingefügt, Nebenhandlungen, die eher beiläufig mitgeteilt werden. Sie werden in ähnlicher Weise *an den Rand gedrängt* wie die

1. Die Vorstellung einer assoziativen Verbindung zwischen Sprache und Gewebe, zwischen *text*, *texture* und *tissue*, ist ein wiederkehrender Topos in der poststrukturalistisch orientierten Literaturwissenschaft. Cf. dazu etwa Roland Barthes: "Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht." *Die Lust am Text*, Traugott König (trans), Frankfurt: Suhrkamp, 1983, p. 94.

Vaterfiguren (was ein Aufmerksamkeitssignal setzt). Und sie sind kaum weniger absurd und sensationsheischend als die Haupthandlung.

Da sind zunächst einmal - quasi als Prolog zum Roman - die Lebensgeschichten von Großvater Wieland und von Vater Wieland: Großvater Wieland war adlig. Er verliebte sich in die Tochter eines Kaufmanns und heiratet sie. So weit, so gut. Aber: "He died in the bloom of his life, and was quickly followed to the grave by his wife" (p. 7). Es fragt sich, weshalb und woran er gestorben ist. Denn das einzige, was von ihm in Ausführlichkeit berichtet wird, ist, daß seine Bindungen zu seinem Elternhaus aufgrund seiner nicht standesgemäßen Heirat gelöst, *ausgelöscht*, wurden. Kann man daran sterben?

Vater Wieland ergeht es nicht wesentlich besser. Er stirbt (verzehrt vom inneren Feuer seines Selbsthasses) an *internal combustion*. Seine Frau stirbt wenige Monate später. Die Haupthandlung beginnt.

Es folgen, eingeflochten in die Haupthandlung, die Lebensgeschichten von Mutter und Tochter Conway, quasi die Lebensgeschichten der Conway-Frauen als Pendant zu den Lebensgeschichten der Wieland-Männer. Die Tochter, um es gleich vorweg zu sagen, wird zusammen mit den vier Wieland-Kindern von Wieland ermordet. Sie stirbt eines gewaltsamen Todes.

Ihre Mutter wiederum, ebenfalls Louisa Conway genannt, hat ein Schicksal, das dem von Großvater Wieland analog ist. (Zwei Verdoppelungen also: Namensgleichheit, bei Frauen ja eher ungewöhnlich, und Schicksalsgleichheit.) Louisa Conway, *mère*, hat - wie auch Großvater Wieland - gegen die gesellschaftlichen Normen verstoßen: Als junge Ehefrau hat sie sich in einen anderen Mann verliebt, ist seinen Verführungskünsten erlegen und mußte deshalb nach Amerika fliehen. Auch sie stirbt in der Blüte ihrer Jugend.

Alle fünf Erzählungen, die Haupthandlung ebenso wie die vier Nebenhandlungen, befolgen dieselbe narrative Logik. Alle enden im Tod. Nicht nur das. Sie enden im *unnatürlichen* Tod: Entweder tritt der Tod *vorzeitig* ein, oder er ist gewaltsam. In den meisten Fällen ist der Tod beides, vorzeitig und gewaltsam. Was aber, wenn alle erzählten Geschichten in unnatürlichem (grausamem, blutigem, vorzeitigem) Tod enden?

Strukturalistisch betrachtet ist die *Parallelität* der Fälle, eine fünfmalige Wiederholung derselben narrativen Bewegung, signifikant. Exzesse bilden das Moment, um das sich die narratologische *und* die strukturalistische Lesart zentrieren.

Exzeßhafte Wiederholungen spielen auch in *Edgar Huntly* (1799) eine dominante Rolle. *Edgar Huntly* beginnt wie ein klassischer Kriminalroman: Edgar Huntly sucht den Mörder seines Freundes Waldegrave. Er verdächtigt einen geheimnisumwitterten Fremden, einen Schlafwandler namens Clithero Edny, weil dieser unter dem Baum, unter dem Waldegrave ermordet wurde, des nächstens eine Grube gräbt. Um Clithero zu einem Geständnis zu bewegen, verfolgt Edgar Huntly ihn auf seinen Schlafwandleien. Bis tief in die (labyrinthische, bedrohliche) Wildnis hinein. Er konfrontiert Clithero. Clithero gesteht. Er gesteht einen Mord. Aber er gesteht einen völlig anderen Mord. Nicht den, den Edgar aufzuklären trachtet. Sondern einen, der noch furchtbarer ist.

Clithero (natürlich vaterlos, wie auch Edgar Huntly) wurde von einer verwitweten Engländerin, einer Mrs Lorimer, aufgezogen, die er sehr verehrt. Mrs Lorimer hat einen Zwillingsbruder, einen Schurken, mit dem sie sich auf mystische Weise verbunden fühlt. Beispielsweise glaubt sie, sie müsse zur selben Stunde sterben wie er. Eines Nachts wird Clithero auf der Straße überfallen und sieht sich gezwungen,

seinen Angreifer zu töten. Es war der Zwillingsbruder.¹ Clithero, tief bestürzt über seine Tat, beschließt, Mrs Lorimer vor den psychischen Erschütterungen, die diese grausige Nachricht wohl notgedrungen in ihr auslösen würde, dadurch zu bewahren, daß er sie ebenfalls umbringt. Das kann zwar (in letzter Sekunde) verhindert werden, aber Mrs Lorimer fällt in Ohnmacht, und Clithero ist überzeugt davon, sie ermordet zu haben. Er flieht nach Amerika.

Am Ende seiner Erzählung angelangt, verschwindet Clithero aufs neue im labyrinthischen Gestrüpp des Waldes. Edgar Huntly ist tief berührt von dem, was er gehört hat: "the impression made upon me by this incident was unexampled in my experience" (p. 8). Was ihn am meisten beeindruckt ist

that his [Clithero's, E.K.] will was not concerned in this transaction. He acted in obedience to an impulse which he could not controul, not resist (p. 87).

Die Abgründigkeit der Menschen, die Möglichkeit, daß man handeln könnte, ohne seine rationalen Fähigkeiten einzusetzen, daß man zur willenlosen Marionette werden könnte, beunruhigt und verstört Edgar Huntly.

Er selbst aber reagiert auf *dieselbe* Weise auf Clitheros Geschichte: Seine rationalen Fähigkeiten versagen.

My judgement was, for a time, sunk into imbecility and confusion. My mind was full of the images unavoidably suggested by this tale, but they existed in a kind of chaos (p. 87).

Im folgenden *wiederholt* Edgar Huntly die psychologisch bedrohlichen, angsterregenden Aspekte von Clitheros Erzählung. Edgar Huntlys Reaktionen *spiegeln* die beunruhigenden Momente in der ihm erzählten Ge-

1. Als Clithero in seinem Bericht an dieser Stelle angekommen ist, unterbricht er sich und stellt folgende - interessante - Reflexion an: "I had killed him. What had I done? I had meditated nothing. I was impelled by an unconscious necessity. Had the assailant been my father the consequence would have been the same" (p. 70). Der Mord war motiviert durch eine "unbewußte Notwendigkeit", er war spontan, unüberlegt, und: er wird mit einem Vätermord assoziiert.

schichte. Denn im folgenden agiert er Clitheros Schicksal - unbewußt - aus. Auch er wird zur willenlosen Marionette, zum Schlafwandler.

Edgar Huntly legt sich schlafen und wacht in einer tiefen, finsternen Höhle in der Wildnis¹ auf. (Oder ist es jene Grube, die Clithero des nächtens gegraben hat?) Es folgen weitere unerhörte Ereignisse: Edgar muß bis zur physischen Erschöpfung kämpfen, mit Pantheren, mit blutrünstigen Indianern, mit Kälte, Hunger und den Unbildern der Landschaft. Jede Episode mündet in eine weitere, die noch unwahrscheinlicher ist als die vorhergehende.²

Durch eine erneute Verwicklung in der Romanhandlung wird deutlich, daß die vielfältigen Identifikationen zwischen Clithero und Edgar Huntly noch durch eine weitere Motivation bedingt sind als nur durch unbewußte Sympathie (was für sich genommen schon ein starkes Motiv darstellen würde³). Saresfield, Edgar Huntlys väterlicher

1. Die Wildnis ist eine nur zu offensichtliche Allegorie auf das Unbewußte, wie in der Sekundärliteratur häufig bemerkt wird, so von Michael Davitt Bell: "He [Edgar Huntly; E.K.] follows Clithero into a wilderness clearly symbolic of the unconscious mind." "The Double-Tongued Deceiver", *ibid.*, p. 153.

Leslie Fiedler vertritt dieselbe Meinung: "[Edgar Huntly] is a charmingly, a maddeningly disorganized book, not so much written as dreamed [...] its magic is not the hocus-pocus of make-believe, but the irrational reality of the id." *Love and Death in the American Novel*, *ibid.*, p. 157.

2. Der Erzähler (Edgar Huntly) gibt das durchaus zu: "I have told thee a bloody and disastrous tale [...] thou wilt scarcely allow credit to my story [...which] will seem the vision of fancy, rather than the lesson of truth" (p. 185).

3. Die Psychoanalyse verwendet für *unbewußte Sympathie* den Begriff "Übertragung". Sigmund Freud entdeckte und beschrieb die Übertragung in der konkreten psychoanalytischen Situation und definierte sie - zunächst - als die Summe aller affektiven Phänomene (seien sie bewußt, seien sie unbewußt), aus denen sich die Beziehung des Analysanden zum Analytiker zusammensetzt (Verhaltensmuster, Objektbeziehungstypen, libidinöse Phantasien, kurz: die Gesamtheit der psychischen Realität). Später wurde die Übertragung innerhalb der psychoanalytischen Theorienbildung als ein allgemeineres und umfassenderes Prinzip gesehen, als eines, das nicht nur der psychoanalytischen Behandlung, sondern auch anderen zwischenmenschlichen Beziehungen inhärent ist (beispielsweise denen zwischen Lehrer und Schüler, Arzt

Freund,¹ entpuppt sich als der lange Zeit verschollene Verlobte von Mrs Lorimer. Er ist also eine Vaterfigur sowohl für Clithero (bedingt durch seine Beziehung zu Mrs Lorimer) als auch für Edgar Huntly (bedingt durch seinen Status als väterlicher Mentor). Clithero und Edgar Huntly sind auf mehrfache Weise verbrüdet: durch unbewußte Sympathie, durch ihre Beziehungen zu demselben Mann (Saresfield), durch ihre Tendenzen zum Vatermord.

Edgar Huntly, "the most reborn of heroes",² gelingt es, seine Reise durch die Landschaften des Unbewußten lebend zu beenden. Daraufhin ist er bemüht, auch Clithero von dessen unbewußten Fixierungen zu befreien (als solche sind seine Tendenzen zum Schlafwandeln in der Logik des Romans zu sehen). Er erzählt Clithero, daß Mrs Lorimer keineswegs tot sei (wie Clithero glaubt), sondern Saresfield geheiratet habe und gegenwärtig in New York lebe. Diese erfreuliche Nachricht hat aber nicht die zu erwartenden befreienden Auswirkungen auf Clithero. Denn Clithero reaktiviert seinen Plan, die von ihm geliebte und verehrte Mrs Lorimer zu ermorden. Dazu fährt er unverzüglich nach

...fortlaufend...

nicht mehr gebunden an die psychoanalytische Situation (als eine Projektion auf die vom Analytiker gebildete Leinwand), sondern an eine Qualität im Subjekt, als eine im Subjekt vorfindliche *übertragungsneigung*.

1. Edgar Huntly besitzt ein Gewehr, das er vor Jahren von Saresfield geschenkt bekam. Am Anfang seiner Abenteuer in der Wildnis befindet sich das Gewehr jedoch im Besitz eines Indianers, den Edgar Huntly im folgenden tötet. Er erfährt später, daß mit diesem Gewehr auch sein Onkel getötet wurde, jener väterliche Onkel, der Edgar Huntly nach dem Tod seines Vaters adoptiert hatte. Nicht nur das. Gegen Ende des Abenteuers (der Reise ins Unbewußte) schießt Edgar Huntly mit eben diesem Gewehr (mit dem der väterliche Onkel getötet wurde) auf Saresfield, den väterlichen Freund, der ihm das Gewehr seinerzeit geschenkt hatte. (Und der nur deshalb erneut nach Amerika gekommen war, um sich Edgar Huntlys anzunehmen.) Vätern ergeht es nicht gut in Browns Romanen. Sie leben gefährlich - und nicht lange.

2. So das Diktum von Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, *ibid.*, p. 157.

New York. Dort wird er verhaftet und begehrt, auf dem Weg ins Irrenhaus, Selbstmord.

Die repetitive Struktur des Handlungsverlaufs in *Wieland*, die fünfmalige Wiederholung *einer* narrativen Bewegung, die jedesmal derselben Logik folgt, spiegelt sich in der Grundstruktur von *Edgar Huntly*. Hier besteht die repetitive Struktur in einer Verdoppelung der Protagonisten, die so weit geht, daß Edgar Huntly zur willenlosen Marionette wird, bewegt, besser: gebeutelt, von den Fäden eines Unbewußten. Er agiert Clitheros Schicksal erneut aus. Die Strukturen, die Browns Texte prägen, sind Strukturen der Doppelung, Strukturen der Wiederholung.

Nun hat der Prätext, auf den sich Brown bezieht, der europäische Schauerroman, eine ganz klare Struktur. Dieser Struktur aber verweigern sich Browns Texte, der Prätext wird in diesem Punkt negiert. Das spezifisch Amerikanische artikuliert sich über eine Negation, über eine partielle Strukturverweigerung. Partiiell deshalb, weil Strukturen ausmachbar sind. Es sind aber keine integrierenden Strukturen (wie im europäischen Schauerroman), die geschlossene Gestalten bilden, sondern desintegrierende Strukturen, die Offenheit bewirken. Somit symbolisieren die Romane Browns durch ihre formalen Strukturen die Bedrängnis, die Not, die Angst, die durch ein gewaltsames Aufsprengen von Strukturen entsteht (durch die Loslösung aus dem komplex strukturierten monarchischen System Englands, durch den imaginierten Vatermord, der gleichzeitig ein Königsmord ist).

5 Die poststrukturalistische Perspektive

Nachdem ich *Wieland* und *Edgar Huntly* sowohl unter narratologischer als auch unter strukturalistischer Perspektive diskutiert habe, will ich eine poststrukturalistische Lesart vorstellen. Zunächst noch einmal kurz zusammengefaßt: Gespenster existieren nicht in den Roma-

nen von Brown. Statt dessen proliferiert das Narrative. Die Handlungsverläufe sind exzeßhaft. Strukturell betrachtet spiegeln sich die einzelnen narrativen Schritte ineinander. Das ist ungewöhnlich. Darin, so meine ich, besteht das Schauerromanhafte. Darin und im Bauchreden und Schlafwandeln.

Bauchreden¹ ist ein Sprechen ohne Mund- und Lippenbewegungen, ein Sprechen mit veränderter Stimme, ein im wahrsten Sinne des Wortes *uneigentliches*, wenn nicht gar dezentriertes Sprechen. Es ist eine Form der Verschleierung, der Maskerade,² wobei nicht eine Person, sondern Sprache verkleidet wird, genauer gesagt der Ursprung von Sprache. Dadurch entsteht Verwirrung bei dem, an den das Wort gerichtet ist: Von welchem Ort aus wird gesprochen? Wer spricht? In wessen Autorität wird gesprochen?

Sprache ist notwendig, ursächlich und untrennbar verbunden mit der symbolischen Ordnung. Das Bauchreden ist ein Versuch, in der symbolischen Ordnung gegen die symbolische Ordnung zu sprechen, sie quasi *von innen her* auszuhöhlen. Sprache ist hoch und komplex strukturiert,³ und das Bauchreden will gerade diese Strukturen *verbiegen*.

1. Der Bauchredner ist fähig, seine Stimme zu verändern, indem er - physiologisch betrachtet - das Ansatzrohr (bestehend aus Gaumenbögen, Gaumensegel und Nasenraum) verengt. Beim Bauchreden kommt die Stimme *scheinbar* aus dem Bauchraum des Sprechers (deshalb benützen Bauchredner gerne Puppen: Marionetten) oder aus der weiteren Umgebung.

Cf. dazu Adolf Agmann, *Bauchredner in kurzer Zeit! Praktische Anleitung zum erfolgreichen Selbstunterricht in der Bauchredkunst*, Stuttgart: Schwabacher'sche Verlagsbuchhandlung, o.J.; und Robert Ganthony, *Practical Ventriloquism and its Sister Arts: A Revelation in Vocal Phonetics*, London: Upcott Gill, 1893.

2. Diesen Hinweis verdanke ich Carolyn Abbate.

3. Und in der Übersetzung von Stimme (*music, sound*) in die Diskursivität der Sprache geht genau das verloren, was die Faszination der Stimme ausmacht. Carolyn Abbate beschreibt das folgendermaßen:

"Music, for many, is the sound over which one swoons once the thoughtful labors of the day are done - but if so music brings an ambiguous comfort. For fear being a refuge from worldly questions of

Beim Bauchreden wird impliziert, und zwar vom Diskurs selbst, daß es eine Instanz hinter (neben, über, unter) dem Gesprochenen gibt, eine Instanz, die verborgen ist, die eine Stimme hat, die Sprache produziert. Diese Instanz aber ist nicht autorisiert. Sie kann keinem Subjekt zugeordnet werden. Es ist eine dissoziierte Stimme, eine Stimme *ohne Körper* (nur mit *Klangkörper*). Diese vom Körper dissoziierte Stimme kann nicht gesehen werden. Der Blick auf sie wird immer trügen. Alles, was über sie gesagt werden kann, ist, daß sie sprachlich verfaßt ist. Sie ist inszenierter Diskurs. Sie ist (nichts weiter als) ein Text. Man könnte diese Stimme als einen *verborgenen Text* bezeichnen.

Dieser verborgene Text tritt mit dem manifesten Text, mit dem Gesprochenen, in vielfältige Interaktionen. Das Bauchreden, das Sprechen in einer körperlosen Stimme, mit doppelter Zunge (wenn nicht gar mit gespaltener Zunge), ist ein Sprechen durch zwei Texte hindurch.

Psychoanalytisch gesehen ist es ein Sprechen vom Ort des absolut anderen, jenes anderen, der - im Sinne Lacans - ontogenetisch durch den Eintritt des Vaters in die frühkindliche Mutter-Kind Dyade symbolisiert wird und im folgenden (als Spaltung im Individuum selbst) ständig phantasmagorisch reinszeniert wird. Der/das andere ist eine Instanz von Ich und Nicht-Ich.

Nun bezieht in *Wieland* der verborgene Text des Bauchredens seine eigentliche Funktion, seinen Ort *und* seine Autorität aus dem Gestus der Selbstausslöschung. Der verborgene Text kann sich nur

...fortlaufend...

sive sense, it cries out the problems inherent in critical reading and in interpretation as unfaithful translation. For interpreting music involves a terrible and unsafe leap between object and exegesis, from sound that seems to signify nothing (and is nonetheless splendid) to words that claim discursive sense but are, by comparison, modest and often unlovely. What is lost in the jump is what we all fear: what must remain unsaid." *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in*

dadurch autorisieren, daß die Stimme ihre eigene Existenz verleugnet, dementiert. In der symbolischen Ordnung können eben keine Stimmen ohne Subjekte, ohne Körper (ohne Autorisierung), existieren.

Und das ist gut so. Stimmen ohne Körper sind gefährlich. Man kann sich ihnen nicht entziehen. Man ist ihnen hilflos ausgeliefert. Das Ohr ist eines der Sinnesorgane des Menschen, die nicht geschlossen werden können. Und das Hören ist, wie das Begehren, nicht-verneinbar:¹ Man kann nicht nicht-begehren (denn dann begehrte man ja das Nicht-Begehren). Ebenso wenig kann man nicht nicht-hören. Man kann nicht *hinhören* (das Englische differenziert hier genauer in seiner Unterscheidung zwischen *to hear* und *to listen*). Aber hören muß man, immerzu. Und wer würde schon nicht hinhören wollen, wenn er/sie *eine Stimme hört*. Stimmen haben etwas faszinierendes, etwas euphorisierendes. "Wenn jemand spricht", heißt es bei Freud, "wird es hell."²

Wir sind einem ständigen Hörzwang ausgesetzt, der jedoch für gewöhnlich von Blicken begleitet und dadurch *entschärft* wird. Stimmen ohne Körper sind selten. Und wahrhaft unheimlich.

Stimmen ohne Körper entspringen dem Unbewußten. Und laut Lacan schreibt sich selbst den Diskursen ein Unbewußtes ein.³ Die Stimme,

1. Diesen Hinweis verdanke ich Ulla Haselstein.

2. Sigmund Freud schreibt: "Die Aufklärung über die Herkunft der kindlichen Angst verdanke ich einem dreijährigen Knaben, den ich einmal aus einem dunklen Zimmer bitten hörte: 'Tante, sprich mit mir; ich fürchte mich, weil es so dunkel ist.' Die Tante rief ihn an: 'Was hast du denn davon? Du siehst mich ja nicht.' 'Das macht nichts', antwortete das Kind, 'wenn jemand spricht, wird es hell.'" "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie", *Sexualleben*, Sigmund Freud Studienausgabe, vol V, Frankfurt: Fischer, 1982, p. 128.

3. Jacques Lacans Konzept des Unbewußten ist essentiell strukturalistisch: der *Systemhaftigkeit* unbewußter Strukturen - und nicht etwa (wie vielen Psychoanalytikern vor ihm) der Inhalte eines (wie auch immer gearteten, individuellen) Unbewußten - gilt sein Interesse. Um dieser Systemhaftigkeit auf die Spur zu kommen, verknüpft Lacan Freuds Theorien mit den Erkenntnissen der strukturalen Anthropologie

die im Unbewußten spricht, die in der Sprache gegen die Sprache spricht, sie von innen her aushöhlt, ist das absolut andere.

Nun geht die Selbstausslöschung des verborgenen Textes in *Wieland* nicht so weit, daß sich der verborgene Text selbst benennt, sich selbst als der/das andere zu erkennen gibt. Die Desillusionierung in *Wieland* ist vielmehr eine Selbstausslöschung in Form einer Negation. Dadurch tritt sie in (unheimliche) Similaritätsbeziehungen mit dem (aus *Wieland* weidlich bekannten) Phänomen der *internal combustion*.

In *Wieland* spricht das phantasmagorisch reinszenierte andere nicht *im* Individuum (genauer: aus der Spaltung im Individuum heraus¹), sondern es spricht von außen, von einem Ort her, der nicht ausmachbar ist, der nicht durch Blicke eingeholt werden kann. Eine höchst gefährliche Position.

Kein Wunder, daß Wieland glaubt, die Stimmen, die er hört, kämen von Gott. Für Wieland hat diese unhinterfragte, quasi *automatische* Identifikation des anderen mit Gott fatale Folgen. Zunächst - im ersten Fall, in jenem, der die vielfachen Morde auslöst - ist keinesfalls gesichert, welche Stimmen er hört und was ihm die Stimmen sagen. Im zweiten Fall handelt es sich um eine zweifache Täuschung: Carwin, der Bauchredner, ahmt Stimmen nach, die ihrerseits darauf beharren, daß sie nicht existierten. Eine doppelte Negation. Gesprochen von einer körperlosen Stimme und mit doppelter Zunge (durch zwei Texte,
...fortlaufend...

im Unbewußten. Deshalb löst er das Unbewußte aus seiner individual-psychologischen Verankerung. Er bestimmt als den eigentlichen Ort des Unbewußten die Sprache. In seiner Theorie ist *alles* wie Text, selbst das Unbewußte. "L'inconscient est structuré comme une langue" ist sein wohl bekanntester Satz. Er beinhaltet nicht lediglich einen Vergleich, sondern ein komplexes Interaktionsverhältnis: Die Sprache strukturiert das Unbewußte ebenso wie das Unbewußte die Sprache strukturiert.

1. Solch ein Sprechen könnte sich etwa in Form von Symptombildun-

einen manifesten und einen verborgenen, hindurch). Es ist eine Autorisierung der Aushöhlung der symbolischen Ordnung durch Negation, durch Selbstauslöschung bzw., in der Terminologie des späten 18. Jahrhunderts, durch *internal combustion*.

Das Schlafwandeln¹ ist ein ähnlich interessantes Phänomen wie das Bauchreden. Auch beim Schlafwandeln wird die symbolische Ordnung ausgehöhlt. Der Schlafwandelnde ist befangen, oder besser: gefangen, im Raum des Imaginären. Er agiert im Unbewußten. Und er agiert das Unbewußte aus. Das heißt: er zeichnet die Bewegungen des anderen nach. Und zwar *körperlich*, in einer Weise, daß er dabei wahrgenommen werden kann. Hier kommt also dem Blick eine zentrale Bedeutung zu.

Psychoanalytisch betrachtet ist das Schlafwandeln eine Symptombildung. Freud definiert den Begriff Symptombildung folgendermaßen:

Für die Entwicklung [der Psychoanalyse; E.K.], für die Aufnahme, die sie fand, ist es nicht gleichgültig gewesen, daß sie ihre Arbeit am Symptom begann, am Ichfremdesten, das sich in der Seele vorfindet. Das Symptom stammt vom Verdrängten ab, ist gleichsam der Vertreter desselben vor dem Ich, das Verdrängte ist aber für das Ich Ausland, inneres Ausland, so wie die Realität - gestatten Sie den ungewohnten Ausdruck - äußeres Ausland ist.²

Bei einer Symptombildung *spricht* der Körper (das Symptom),³ weil etwas

1. Somnambulismus besteht im Ausführen komplexer und koordinierter Handlungen während des Schlafs, an die sich das Subjekt nach dem Aufwachen nicht mehr erinnern kann (hierin liegt eine Parallele zur Hypnose). Physiologisch betrachtet beruht das Schlafwandeln auf einer gestörten Weckreaktion infolge eines (pathologisch) unsynchronisierten Ablaufens der Schlaf- und Wachzustände.

2. Sigmund Freud, "Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit", *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge*, Sigmund Freud Studienausgabe, vol I, Frankfurt: Fischer, 1969, p. 496.

3. Jacqueline Rose schreibt dazu: "Freud's work on hysteria started [...] with a rejection of any simple mapping of the symptom onto the body (Charcot's hysterogenic zones). By so doing he made of hysteria a language (made it speak) but one whose relation to the body was decentered, since if the body spoke it was precisely because there was something [...] that could not." *Sexuality in the Field of Vision*, London: Verso, 1986, p. 38.

anderes (ein unbewußter Gefühlskonflikt) nicht *sprechen* (sich nicht artikulieren und bewußtwerden) kann. Freuds "wunderbare Hysterikerinnen" (Hélène Cixous)¹ sind nur *ein* Beispiel für dieses Phänomen.

Schlafwandeln bedeutet Blindheit - ein Somnambuler kann nicht sehen, nur gesehen werden - und Amnesie (Gedächtnisschwund) über das, was geschehen ist. Nur die Motilität (die sich in willentlich gesteuerte und koordinierte Muskelbewegungen umsetzt) bleibt unbeeinflußt. Durch seine Motilität aber erhält der Schlafwandelnde eine Stimme, er kann sprechen, wiederum nur uneigentlich, dezentriert. Er *spricht das Unbewußte*, er spricht symptomhaft, er spricht mit dem Körper, in Körperbewegungen, psychoanalytisch gewendet: er spricht die Stimme des anderen (in diesem spezifischen Fall siedelt sich die Instanz des anderen *im* Individuum an, genau in der Spaltung des Individuums, die vom absolut anderen besetzt wird).

Auch beim Schlafwandeln sind Blick und Stimme auf fatale Weise voneinander dissoziiert. Die Stimme ist Klang, Intonation, Laut und Rhythmus und wird als weiblich konnotiert, der Blick hingegen ist vereinnahmend und besitzergreifend: männlich.² Offensichtlich bilden Stimme und Blick in der Wahrnehmung eine untrennbare Einheit. Jede

1. Hélène Cixous schreibt: "Welche Kraft in ihrer Zerbrechlichkeit: Sie haben nicht sublimiert. Sie haben wild gelebt, diese prächtigen Körper: wunderbare Hysterikerinnen, denen Freud so viele wollüstige, unaussprechliche Augenblicke verdankt, die seine mosaische Statue mit ihren fleischlichen, leidenschaftlichen Körper-Worten bombardiert haben, ihn mit ihren unhörbaren, niederschmetternden Anklagen verfolgend, mehr als nackt unter den sieben Schleiern der Scham - Stauenswerte." "Schreiben, Feminität, Veränderung", Monika Bellan (trans), *Alternative* 108/9, 1976, p. 145.

2. Bezeichnenderweise gibt es beeindruckend viel Theorienbildung über den Blick, ganze Schulen von Filmtheorie basieren auf ihm. Die Stimme hingegen wird - seit die Aufklärung die Dominanz der Stimme im Mittelalter als "Hörigkeit" entlarvte - immer nur in Gegendiskursen relevant. Sie wird gezielt eingesetzt, um etablierte Diskurse zu unterlaufen. Und sie wird vor allem in jenen Kontexten theoretisiert, die selbst subversive Diskurse führen, etwa bei den feministisch orientierten Poststrukturalistinnen (Hélène Cixous, Julia Kristeva).

Diesen Hinweis verdanke ich Brunhilde Wehinger.

Dissoziation dieser Einheit, beim Bauchreden, beim Schlafwandeln, bei körperlosen Stimmen, bei Körperstimmen, zieht Ver-rücktheit nach sich.

Diese Verrücktheit manifestiert sich in *Wieland* und in *Edgar Huntly* nicht in Selbstdestruktivität (wie Wahnsinn es gemeinhin tut), sondern in Mord, in mehrfachem, unmotiviertem, blutigem Mord (Assoziationen zum Abgleiten der französischen Revolution in blutrünstiges Chaos drängen sich auf).

Beim Schlafwandeln ist der Ursprung der Handlung (der Körperbewegung, die gleichzeitig eine Sprachhandlung ist) ungeklärt. Schlafwandeln ist eine Form von unnatürlichem *Handeln*, denn das Handeln und das Sprechen findet in Bereichen jenseits der individuellen Subjektgrenzen statt. Wie das Bauchreden. Schlafwandeln ist ein *Ausagieren* des anderen. Wehe dem, der einen Blick riskiert (wie Edgar Huntly), der die (uneigentliche) Stimme *hört* - er wird sich gezwungen sehen, das beobachtete Ausagieren zu verdoppeln, zu spiegeln, es *erneut* auszusagieren: Er wird zur willenlosen Puppe. Und tritt hierin wiederum in merkwürdige Similaritätsbeziehungen zu jenen *Marionetten*, die Bauchredner so gerne benützen, um den Ursprung der Stimme aus ihrem Bauchraum zu verschleiern.

6 Die symbolische Ordnung ist leer

Die symbolische Ordnung wird ständig weiter ausgehöhlt in den Romanen von Brown, wie ich mit meinen drei Lesarten gezeigt habe: Seine Texte verweigern sich den von der Narratologie herausgearbeiteten Gesetzmäßigkeiten, sie sind brüchig, eine vereinheitlichende Struktur, mit der sich Anfang und Ende zu einem *plot* verdichten könnten, fehlt. Exzesse proliferieren. Strukturalistisch gesehen dokumentieren Browns Romane die Reinszenierung des Immer-Gleichen (den Wiederholungszwang des Unbewußten). Poststrukturalistisch betrachtet spricht in Browns Texten

der/das absolut andere, von einem Ort aus, der nicht ausmachbar ist, sei er im Umfeld, sei er im Individuum angesiedelt, mit einer dezentrierten Stimme und in einer nicht autorisierten Sprache: in einer Sprache der Verdopplung, in einer Sprache des Körpers.

Da aber die symbolische Ordnung nicht nur sprachlich, sondern auch gesellschaftlich verfaßt ist, bietet es sich an, meine drei Interpretationsschritte zu *Wieland* und *Edgar Huntly* an eine sozialgeschichtliche Lesart anzuschließen. Wenn man nämlich den sozialhistorischen Interpretationen - die ja ihre Berechtigung haben - meine Ausführungen zur Aushöhlung der symbolischen Ordnung hinzufügt, so kann man sie bestehen lassen, ohne gleichzeitig dem Roman seine Literarizität absprechen zu müssen.

Und man bekommt einen schärferen Blick dafür, wie sich das spezifisch Amerikanische aus der Auseinandersetzung mit der englischen Kultur entwickelte. Das Eigene (das Amerikanische) entstand aus einem Fremden (der englischen Kultur, den englischen Prätexten), das immer schon das Eigene ist (und war).

Denn Amerika und England sprachen *eine Sprache*. Während der Zeit der frühen Republik war diese eine Sprache zum einen korreliert mit einem sehr rigiden, komplex und monarchisch strukturierten Staatsgefüge, zum anderen aber Manifestation einer Konglomeration von utopischen Entwürfen und kollektiven Phantasien darüber, wie eine demokratische Staatsform aussehen könnte/sollte/würde. Und wie sie nicht aussehen sollte. Die Diskurse, in denen sich die je unterschiedliche Relation von sozialer Realität und Sprache einschrieb, waren jedoch größtenteils noch immer dieselben, denn in der Zeit der frühen Republik wurde Literatur aus England importiert, und zwar im wörtlichen ebenso wie im übertragenen Sinn.

In Amerika gab es seit 1790 ein nationales Copyright, nicht aber

günstiger, die Werke etablierter und erfolgreicher englischer Autoren im Raubdruck herzustellen als weniger berühmte (weniger erfolgversprechende) einheimische Autoren zu bezahlen.

Zudem waren die literarischen Texte, die tatsächlich in der Neuen Welt verfaßt wurden, stark geprägt durch ihre jeweiligen englischen Prätexte: "Richardson's dominance", schreibt Seelye,

along with the infectious example of Laurence Sterne, determined that the bulk of early American fiction would be didactic in purpose, sentimental in tone, and sensational in materials, but did not guarantee an equivalent level of genius.¹

Die literarischen Texte, die in der Neuen Welt entstanden und die sich von den englischen Prätexten nicht zu lösen vermochten, konnten die amerikanische Realität offensichtlich *nicht einholen*. Sprache schien plötzlich auf merkwürdige Weise depotenziert, nicht mehr *zu greifen*, was durch die Ungleichzeitigkeit der beiden gesellschaftlichen Systeme (mit)bedingt war. Genau das aber wird in Browns Romanen vermittelt, *und zwar auf sprachlicher Ebene*.

In Browns Texten symbolisiert sich der Bruch zwischen dem Eigenen (dem Amerikanischen) und dem Fremden, dem der neuen Realität nicht mehr Adäquaten (dem Englischen). Und das in der gemeinsamen, der englischen Sprache. Verhaftet in englischen Denkmustern (in den englischen Prätexten). Und doch neu, anders, *verfremdet*.

Es ist vielleicht kein Wunder, daß Brown scheiterte, scheitern mußte. Nicht an seinem literarischen Projekt, sondern weil er von seinen Zeitgenossen nicht adäquat rezipiert wurde. (Seine schriftstellerische Karriere blieb letztendlich eine sehr kurze Episode in seinem Leben.) Es ist eben schwierig, ein Fremdes und ein Eigenes, wenn beide derart ineinander verschlungen sind (wenn sie sich in derselben Spra-

1. John Seelye, "Charles Brockden Brown and Early American Fiction", *ibid.*, pp. 169f.

che artikulieren), auseinanderzuidividieren, und in diesem Vorhaben auch noch gesehen, gehört und verstanden zu werden.

Wenn man ausschließlich innerhalb des Lacanschen Theoriensystems argumentieren würde, ergäbe sich diese Form von Verschlingung zwischen Fremdem und Eigenem als ein (unheimlicher) Automatismus: Der Vater, der absolut andere, der Agent jener primären Spaltung im Individuum, die im folgenden immer und immer wieder phantasmagorisch reinszeniert wird, tritt ja genau zum Zeitpunkt des Primärspracherwerbs in Erscheinung. Die strukturelle Psychoanalyse (Lacan, Julia Kristeva¹) begreift die Begegnung des Ich mit dem anderen deshalb auch *zwangsweise* immer als eine Begegnung mit sich selbst.²

In der Zeit der frühen Republik aber spiegelte sich dieser psychologische Automatismus in den politischen Verhältnissen. Um das Muster, die Hermetik der Psychoanalyse, zu beleuchten, werde ich im folgenden das Problem aus der Sicht der Hermeneutik diskutieren.

Axel Horstmann hat gezeigt, daß das Begriffspaar "das Fremde und das Eigene" eine lange und wechselhafte Geschichte hat; die Hermeneutik hat sich an ihm abgearbeitet. Verstehen bedeutet laut

1. Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt: Suhrkamp, 1988.

2. Nicht nur in der Psychoanalyse, sondern auch in der Literaturwissenschaft wird zuweilen diese Position vertreten. Christoph Bode beispielsweise schreibt: "Der Blick, erst recht der Zugriff auf das Fremde, ist mir immer schon verstellt durch meine eigenen Bilder, Projektionen, Vorstellungen, Wünsche [...]. Wenn aber das 'Fremde', wie ich es begreife, mir nur als Aspekt meiner selbst zugänglich ist - und dies *ist* unvermeidlich der einzige Einstieg - , ist seine Aneignung Selbst-Erfahrung und das Schreiben darüber Erkundung des Zwischenraumes, in dem per Übersetzung das Spiel von 'Eigenem' und 'Fremden' in Gang kommt: Das Schreiben des Fremden und das Erkunden des Selbst sind [...] untrennbar verwobene Aspekte ein- und desselben Unternehmens." "Beyond/autour/zu sich selbst: Reiseliteratur als Paradigma von Welt-Erfahrung", Vortrag an der FU Berlin, 26.11.1992, unveröffentlichtes Manuskript, p. 9.

Horstmann "Anerkennung des Fremden als des Anderen".¹ Interessanterweise, indem das Fremde und das Eigene *räumlich* konstellierte werden. Verhandelt wird Distanz und Nähe.

Bei Brown jedoch fällt das Eigene und das Fremde zusammen. Die Distanz fehlt, und Nähe ist nicht möglich. Was ja durchaus der politischen Konstellation in Amerika in der Phase der Ablösung vom kulturellen Kontext Englands entspricht. Browns Romane symbolisieren, und zwar auf der Ebene der formalen Textgestalt, *im Diskurs*, die unendlichen Ängste, die freigesetzt werden, wenn das Eigene aus einem Fremden entwickelt werden muß, das ebenfalls ein Eigenes ist, oder, psychoanalytisch gewendet: wenn sich das Eigene als "inneres Ausland" (Freud), als eine Instanz von "Ich und Nicht-Ich" (Lacan) konstellierte, kurz: als fremdes Eigenes bzw. eigenes Fremdes.

Horstmann nimmt dem Begriffspaar "das Fremde und das Eigene" die ihm innewohnende Irritation, indem er die Kategorie der Kritik einführt:

Wie es ohne die Möglichkeit und das Vermögen der Assimilation - sei sie theologisch, sei sie biologisch gedacht - für das Eigene kein Verstehen des Fremden gäbe, so gäbe es ohne Kritik letztlich *weder* das Eigene *noch* das Fremde.²

Dadurch aber etabliert sich eine Metaebene, die als Metaebene *per definitionem* jene Ebene verläßt, in dem sich das Spiel um Distanz und Nähe zwischen Fremdem und Eigenem bewegt. Der Wechsel der Ebenen, der Wunsch nach Transzendierung des Konfliktfelds zwischen Fremdem und Eigenem mittels Ratio ist verständlich, psychoanalytisch gesehen jedoch lediglich eine Rationalisierung. Denn der Konflikt zwischen Fremdem und Eigenem siedelt sich im Unbewußten an. Das Unbewußte

1. Axel Horstmann, "Das Fremde und das Eigene - 'Assimilation' als hermeneutischer Begriff", *Archiv für Begriffsgeschichte* 30, 1986/87, p. 42.

2. Axel Horstmann, "Das Fremde und das Eigene", *ibid.*, p. 42f.

aber läßt sich nicht transzendieren. Und schon gar nicht kritisieren.

Merkwürdigerweise hat Brown selbst auch den von Horstmann abgesteckten Weg eingeschlagen. Er schickte seinen Roman *Wieland* an Thomas Jefferson, der in seiner Person all das verkörperte, was sich an positiven Assoziationen mit dem amerikanischen Experiment, mit der kollektiven Suche nach einer neuen Staatsform, verband. Brown wollte das als einen Akt der Warnung, der Kritik, verstanden wissen. Er wollte, daß die Gefährlichkeit des amerikanischen Experiments, die Angst vor Strukturlosigkeit und Chaos, die sich *Wieland* auf mehreren Ebenen einschreibt, vernommen wird. Er wollte sich *Gehör verschaffen*. Jefferson aber hat ihm nie geantwortet. (Wahrscheinlich hat er diesen Roman nicht einmal eines Blickes gewürdigt.)

Das Fremde und das Eigene begegnen sich zwar (auch) im Realen, der Prozeß von Assimilation aber, der Tanz um Distanz und Nähe, findet im Unbewußten statt. Und in den Diskursen. Deshalb brauchen wir Literatur, Romane, in denen sich die psychologischen Problemkonstellationen einer bestimmten Gesellschaft artikulieren und symbolisieren können. Literarische Texte wirken. Sie üben keine Kritik.

An diesem Punkt könnte man nun meine Lesart(en) an die gängigen sozialgeschichtlichen Interpretationen von Browns Romanen zurückbinden und diese damit auffalten: Was man lesen kann in Browns Texten ist durchaus die Unsicherheit der politischen Verhältnisse in der Zeit der frühen Republik. Nimmt man aber weitere Interpretationsebenen hinzu und problematisiert die Diskursivität seiner Texte, so wird sichtbar, daß die symbolische Ordnung in ihrer Verfaßtheit, in ihren Grundfesten, verhandelt wird. Das *eigentlich* Schauerromanhafte besteht bei Brown in dem Phänomen, daß die symbolische Ordnung zunehmend weniger trägt.

"The abominable", schreibt Fiedler (um das Motto dieses Aufsatzes nach signal aufzureißen): "It is truly effective, must remain

literally unspeakable." Brown wagt sich in solche Bereiche jenseits des Sagbaren. Er literarisiert etwas, was nicht sagbar ist, was sich nicht sprechen kann. Mehr noch: er vermittelt, was es bedeutet, wenn die symbolische Ordnung nicht lediglich suspendiert ist, sondern *leer*. Und darin liegt der wahre Schrecken.