

FRANZ-JOSEF DEITERS

ÄSTHETISIERUNG DES AUTORS

Überlegungen zur meta-diskursiven Funktion des
literarischen Pseudonyms

I

In ihrer Einleitung zu einer Anthologie von kanonischen *Texte[n] zur Theorie der Autorschaft* aus dem Jahre 2000 umreißen die Herausgeber die Bedeutung, die der Kategorie des »Autors« auch nach einer über Jahrzehnte hinweg kontrovers geführten Debatte zukomme, wie folgt: »Es gibt nach dem Text«, schreiben sie,

kaum eine andere Größe im Gebiet der Literatur, die uns wichtiger wäre als der Autor. Das gilt für den alltäglichen Umgang mit Literatur. Wir kaufen den ›neuen Grass‹, gehen zu Martin Walsers Autorenlesungen, protestieren gegen die Verfolgung Salman Rushdies, sehen uns die neueste Shakespeare-Verfilmung im Kino an, suchen in der Buchhandlung unter der Rubrik ›Frauenliteratur‹ oder füllen im Online-Buchhandel das Suchfeld ›Autor: Name, Vorname‹ aus. Der Autor ordnet das Feld der Literatur.¹

Steht die Trefflichkeit dieser Bestandsaufnahme außer Zweifel, so dürfte ernsthafter Widerspruch ebenfalls kaum zu erwarten sein, wenn die Herausgeber im Fortgang ihrer Ausführungen feststellen, dass die »zentrale Rolle«, die der Begriff des Autors spielt, sich keineswegs auf den Bereich »der Alltagshermeneutik« beschränke, dass sich vielmehr auch »der professionelle Umgang mit Literatur« weiterhin »nachhaltig« an der Kategorie des Autors orientiere.²

¹ *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. u. komm. v. Fotis Janidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 7.

² Ebd., S. 8.

Nun finden sich im literarischen Diskurs indes Praktiken, die diesen um den Begriff des »Autors« zentrierten Umgang mit literarischen Texten nachhaltig irritieren und – zumindest potentiell – sogar zu blockieren vermögen. Neben der Praktik einer anonymen Publikation, in der die Autorposition durch ihre Nichtbesetzung markiert wird,³ lässt sich vor allem das Phänomen beobachten, dass mancher Verfasser seine Texte nicht unter bürgerlichem Namen veröffentlicht, sondern pseudonym. Mit »Desiderius Erasmus«, »Angelus Silesius«, »Voltaire«, »Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky«, »Jean Paul«, »Theobald Tiger« und »Peter Panter«, »Pascal Mercier« und »Cordt Berneburger« seien nur einige, völlig willkürlich gewählte Beispiele aus verschiedenen Epochen der europäischen Literatur genannt. Ihre Zahl ist groß, und ganze Nachschlagewerke bemühen sich akribisch, sie möglichst vollständig zu verzeichnen und vor allem: sie aufzulösen. Nennen möchte ich hier nur Wilfried Eymers *Pseudonymen-Lexikon: Realnamen und Pseudonyme in der deutschen Literatur*,⁴ Jörg Wiegands *Pseudonyme: Ein Lexikon. Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur*⁵ und das bereits im Jahre 1906 von Michael Holzmann und Hanns Bohatta besorgte *Deutsche Pseudonymenlexikon*.⁶ In den anderen europäischen Sprachen liegen vergleichbare Kompendien vor.⁷ Allein der Aufwand, den diese Unternehmen treiben, lässt die Bedeutung erahnen, die dem Phänomen als solchem zukommt. »Die Verwendung von fiktiven Namen oder Pseudonymen«, merkt etwa der französische Strukturalist Gérard Genette an, »fasziniert die Laien und bringt die Fachleute [...] schon seit langem in Verlegenheit, wobei Faszination und Verlegenheit einander keineswegs ausschließen, ganz im Gegenteil.«⁸ Und Jean Starobinski konstatiert: »Wenn sich ein Mensch maskiert oder ein Pseudonym verleiht, fühlen wir uns heraus-

³ Im Jahre 2007 ist John Mullans allerdings mehr erzählendes denn analysierendes Buch *Anonymity – A Secret History of English Literature* (London) erschienen.

⁴ Wilfried Eymers, *Pseudonymen-Lexikon. Realnamen und Pseudonyme in der deutschen Literatur*, Bonn 1997; (Lizenzausgabe, Wiesbaden 2004).

⁵ Jörg Wiegand, *Pseudonyme. Ein Lexikon. Decknamen der Autoren deutschsprachiger erzählender Literatur*. Baden-Baden 1991 (2. Aufl., 1994; 3. Aufl., 2000).

⁶ *Deutsches Pseudonymenlexikon*, aus den Quellen bearb. v. Michael Holzmann u. Hanns Bohatta, Wien u. Leipzig 1906 (reprograph. Nachdr. Wiesbaden [u. a.] 1961; 2. Aufl., 1970; 3. Aufl., 1989; 4. Aufl., 1993).

⁷ Für den Bereich der englischsprachigen Literatur sei immerhin genannt: Samuel Halkett u. John Laing (Hrsg.), *A Dictionary of the Anonymous and Pseudonymous Literature of Great Britain*, Edinburgh 1882-1888.

⁸ Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. 2001, S. 50.

gefordert. Dieser Mensch verweigert sich uns. Wir hingegen wollen wissen«. ⁹

Dabei kann die pseudonyme Veröffentlichung literarischer Texte sehr unterschiedlich motiviert sein bzw. sie kann – um den Sachverhalt weniger intentionalistisch zu formulieren – unterschiedliche Funktionen erfüllen. Die wohl offensichtlichste besteht zweifellos darin, einen Verfasser politisch oder moralisch brisanter Schriften vor der Verfolgung durch eine Instanz zu schützen, die für sich ein Machtmonopol beansprucht und dieses mit den ihr zu Gebote stehenden Herrschaftsinstrumenten auch durchsetzt. Als prominenteste Beispiele sind hier die totalitären Regime des zwanzigsten Jahrhunderts zu nennen. Aber auch in politisch nicht-totalitär verfassten Gesellschaften werden Texte pseudonym veröffentlicht, um herrschende Ausschlussmechanismen zu unterlaufen. So haben sich im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert nicht wenige Frauen mittels eines Andronyms Zugang zur literarischen Öffentlichkeit verschafft, der ihnen unter bürgerlichem, ihr Geschlecht markierendem Namen verwehrt geblieben oder zumindest doch erheblich erschwert worden wäre. Barbara Hahn, Susanne Kord und andere sind dieser Problematik nachgegangen und haben ihr ausführliche Studien gewidmet. ¹⁰ Eine weitere Funktion kann darin gesehen werden, dass eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens die eigene literarische Tätigkeit zu verbergen versucht, um auf diese Weise das von ihr in der Öffentlichkeit zirkulierende Bild nicht zu gefährden; exemplarisch ist im neunzehnten Jahrhundert der Fall Carmen Sylva alias Königin Elisabeth von Rumänien zu nennen. Umgekehrt versucht nach dem Ersten Weltkrieg Ludwig Renn alias Arnold Friedrich Vieth von Golßenau, seine adelige Herkunft zu verbergen, um die Wirkung seiner politisch links engagierten literarischen Texte nicht zu beeinträchtigen. Schließlich ist interessant auch der Fall von Thomas Brussigs Roman *Wasserfarben*. Seine pseudonyme Erstveröffentlichung unter dem fiktiven Namen »Cordt Berneburger« wird noch in der aktuellen Auflage im Klapp-

⁹ Jean Starobinski, Stendhal pseudonyme, in: ders., *L'Œil vivant*, Paris 1961, S. 191 (dt. Übers. aus dem Franz. nach Gérard Genette, *Paratexte*, a. a. O., S. 53).

¹⁰ Vgl. Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/M. 1991; Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*, Stuttgart u. Weimar 1996; Andrea Stolle: »Wär ich ein Mann, doch mindestens nur«. Die Bedeutung von Initialen und männlichen Pseudonymen als Schutzbilder weiblicher Schriftsteller im 18. und 19. Jahrhundert, in: Andrea Stolle u. Verena Wodtke-Werner (Hrsg.), *Sakkoraus und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen*, Dortmund 1997, S. 128-145; außerdem den Aufsatz von Ingrid Hotz-Davies, »Nobly lighted while she sleeps«: Images of Desire in the Poetry of »Michael Field«, in: *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paars. Ein Buch für Ina Schabert*, hrsg. v. Annegret Heitmann [u. a.], Berlin 2002, S. 57-76.

pentext genannt.¹¹ Aus der Camouflage, die das politische System der DDR aufnötigte, wird nachträglich Kapital zu schlagen versucht. Weitere, zum Teil ausgesprochen banale Funktionen könnten angeführt werden.

Doch nicht auf ein Klassifikationsschema, das die Funktionen des Pseudonyms säuberlich zu differenzieren und in ihren historischen Zusammenhängen zu ergründen versucht, möchte ich im Folgenden mein Augenmerk richten. Diese Aufgabe bleibt einer zukünftigen »(Kultur-) Geschichte des Pseudonyms« vorbehalten, die Erich Kleinschmidt im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*¹² unter dem Lemma »Pseudonym« als Forschungsdesiderat benennt.¹³ Statt dessen werde ich mich auf die Untersuchung einer einzigen Funktion der pseudonymen Veröffentlichung konzentrieren, und zwar einer solchen, die keinem zwingenden äußeren Grund geschuldet ist und daher ein besonderes Irritationspotential birgt. Das Irritationspotential besteht in den Fällen, die ich im Auge habe, darin und es entsteht dadurch, dass das Autorpseudonym als solches offensichtlich und die bürgerliche Identität des Verfassers der Öffentlichkeit durchaus bekannt ist, so dass sich ein »Pseudonymeffekt«¹⁴ ganz eigener Art entfalten kann. Aufmerksamkeit verdient die von mir avisierte Funktion des Autorpseudonyms, die ich als die *meta-diskursive* bezeichnen möchte, dabei im Horizont des literaturtheoretischen Autorschaftsdiskurses der letzten Dezennien und insbesondere im Hinblick auf einen zentralen Aspekt von Michel Foucaults Funktionsbestimmung des Autornamens.

II

So nennt als ein zentrales Charakteristikum literarischer Texte Michel Foucault in seinem berühmten Essay *Was ist ein Autor?* (1969) den Sachverhalt der »Ego-Pluralität«,¹⁵ also den Umstand, dass ein literarischer Text mehrere Sprechinstanzen aufweist. Folgt man Foucault weiter, so geht es im literarischen Diskurs seit der Frühen Neuzeit vor allem darum,

¹¹ Vgl. Thomas Brussig, *Wasserfarben*, Berlin u. Weimar 1991 (6. Aufl., 2004).

¹² Klaus Weimar [et al.] (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York 2003, S. 188-190, hier: S. 190.

¹³ Gérard Genette hat in seinem Buch *Paratexte* mit strukturalistischer Akkuratess erste Ansätze zu einer Taxonomie zu geben versucht, die allerdings gegenüber kulturgeschichtlichen Fragestellungen völlig unsensibel bleibt (Gérard Genette, a. a. O., S. 50f.).

¹⁴ Diesen Begriff übernehme ich von Gérard Genette (a. a. O., S. 52).

¹⁵ Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a. a. O., S. 198-229, hier: S. 217.

diese »Ego-Pluralität« zu bewältigen, wobei die Funktion solchen Bemühens wohl in der Durchsetzung und Sicherung des durch die experimentellen Wissenschaften produzierten Wirklichkeitsbegriffs gesehen werden kann. Andere Formen der Generierung von Wirklichkeit – das von Roland Barthes zur transkulturellen Konstante erklärte Erzählen beispielsweise¹⁶ – werden nur noch insoweit zugelassen, wie sie ihre »Unwahrheit«¹⁷ selbst markieren und damit zugleich ihre Anerkennung des wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriffs signalisieren.¹⁸ Eine solche Markierung erfolgt im Falle der Literatur vor allem über die Ausbildung des Fiktionalitätsparadigmas, dessen ideengeschichtliche Zusammenhänge Aleida Assmann in *Die Legitimität der Fiktion*¹⁹ herausgearbeitet hat, und der mit der Konstitution dieses Paradigmas einhergehenden Ausdifferenzierung und Hierarchisierung der sprechenden Instanzen eines literarischen Textes nach dem narratologischen Grundschema von ›Autor – Erzähler – erzählte Figur‹.

In dieser hierarchischen Ordnung, die von der Erzählforschung des zwanzigsten Jahrhunderts vielfach modifiziert und bis ins Letzte verfeinert worden ist, kommt dem Begriff des Autors nun aber die entscheidende Rolle zu; denn über ihn als Ursprungskategorie werden die als fiktiv markierten Textwelten auf eine Instanz zurückgeführt, die im Horizont

¹⁶ Roland Barthes konstatiert, dass »man die Erzählung in [...] nahezu unendlichen Formen zu allen Zeiten, an allen Orten und in allen Gesellschaften [findet]; die Erzählung beginnt mit der Geschichte der Menschheit; nirgends gibt und gab es jemals ein Volk ohne Erzählung; alle Klassen, alle menschlichen Gruppen besitzen ihre Erzählungen, und häufig werden diese Erzählungen von Menschen unterschiedlicher, ja sogar entgegengesetzter Kultur gemeinsam geschätzt: Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur: sie ist international, transhistorisch, transkulturell, und damit einfach da, so wie das Leben.« (Roland Barthes, Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 102–143, hier: S. 102).

¹⁷ Das Wissenschaftssystem beschreibt die Welt entlang den oppositionellen Begriffen von Wahrheit und Falschheit. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1992.

¹⁸ Auch Niklas Luhmann betont die Opposition von Kunst und empirischer Wissenschaft, wenn er schreibt, dass die »entscheidende Differenz, die die Kunst in die Autonomie verstößt«, jene »zum Rationalismus der neuen Wissenschaft gewesen« sei. Der Umstand, dass ihm die mit der Ausdifferenzierung einhergehende Hierarchisierung der Funktionssysteme so selbstverständlich erscheint, dass er die Notwendigkeit ihrer Thematisierung nicht sieht, weist ihn als einen Vertreter und nicht als einen Beobachter des Wissenschaftssystems aus (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1997, S. 432).

¹⁹ Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion*. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980; vgl. außerdem: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik X*, München 1983; Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993; Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.

des Wirklichkeitskonzepts der empirischen Wissenschaften raum-zeitlich bestimmt werden kann: den empirischen Verfasser. Ihm werden die im Medium des Textes generierten Welten mit allen Folgen der Sanktionierbarkeit zugerechnet: juristisch, psychologisch, moralisch, politisch, kulturell und schließlich auch ästhetisch. »Die Dinge«, heißt es in diesem Sinne bei Niklas Luhmann, »verlieren« – und man muss hinzufügen: durch ihre Entzauberung im Horizont der neuzeitlichen Wissenschaften – »gleichsam ihr Gedächtnis. Sie haben nicht« – wie in vormodernen Wissensformationen – »an ihre eigene Natur oder an den Schöpfer zu erinnern. Sie werden [...] mit dem Namen eines Autors ausgestattet, um an ihren Ursprung in der Zeit zu erinnern; aber dies auf einer Ebene der Kommunikation außerhalb [...] des Textes.«²⁰ Die Bewältigung der »Ego-Pluralität« literarischer Texte zur Durchsetzung des wissenschaftlichen Wirklichkeitskonzepts funktioniert mithin über den Begriff des Autors. Nicht zuletzt darin dürfte der Grund dafür liegen, dass der Autorname in der von den experimentellen Wissenschaften geprägten Kultur der europäischen Neuzeit bis heute und trotz aller kulturevolutionär intendierten Verabschiedungen den wichtigsten Paratext²¹ eines literarischen Textes darstellt. Man kann mit Foucault auch davon sprechen, dass der Autor in der »Rolle eines Regulators des Fiktiven« figuriert: »Der Autor«, führt Foucault aus, »ist [...] ein bestimmtes Funktionsprinzip, mit dem, in unserer Kultur, man einschränkt, ausschließt und auswählt; kurz gesagt, mit dem man die freie Zirkulation, die freie Handhabung, die freie Komposition, Dekomposition und Rekomposition von Fiktion behindert.«²²

Im Horizont von Foucaults Überlegungen lässt sich nun die *meta-diskursive* Funktion bestimmter Autorpseudonyme explizieren. Diese besteht, wie ich denke, nämlich darin, die Bewältigung besagter »Ego-Pluralität« durch ihre Enthierarchisierung zu unterlaufen und damit das neuzeitliche Monopol der empirischen Wissenschaften auf Generierung von Wirklichkeit, welches, einem Urteil von Daniel Fulda und Thomas Prüfer zufolge, aufgrund ihres »ungebrochene[n] praktische[n] Effekt[s]«

²⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 436. Zur weiteren Erläuterung: Die Newtonsche Mechanik entzaubert die Welt – Naturvorgänge werden messbar, aber sie bedeuten nichts. Für die im weitesten Sinne des Wortes »hermeneutischen« Wissenschaften hat die Konstitution dieses Paradigmas Folgen: in der philosophischen Ursachenlehre tritt die *causa efficiens* in den Vordergrund, womit nun alles Symbolische auf seinen Ursprung hin befragt wird. Die neuzeitliche Ursprungsphilosophie hat ihren Ursprung in der Durchsetzung der Newtonschen Physik als Leitdisziplin; die Resignifikation von Wirklichkeit erfolgt nach dem Modell der Mechanik.

²¹ Vgl. Gérard Genette, *Paratexte*, a. a. O., S. 41-57.

²² Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, a. a. O., S. 228f.

»trotz mancher Anerkennung auch ihrer ›Fiktionalität‹« noch in der Gegenwart »unerschüttert« erscheint,²³ grundsätzlich zu irritieren und radikal infrage zu stellen.

Mit dieser These ist aber gleichzeitig mein weiteres Vorgehen gesetzt, denn erweisen lässt sich ihre Stichhaltigkeit allein anhand von Analysen der konkreten Ausgestaltung der »Ego-Pluralität« in solchen literarischen Texten, die unter einem – markierten – Pseudonym erschienen sind. Dafür werden mir im Folgenden drei Beispiele dienen: *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis alias Friedrich von Hardenberg, *Entweder/Oder* von Viktor Eremita alias Søren Kierkegaard und *Der Tod des Tizian* von Loris alias Hugo von Hofmannsthal. Ich folge dabei der Konvention einer chronologischen Ordnung, auch wenn die Reihenfolge im gegebenen Kontext relativ beliebig ist.

III

Zunächst zu Friedrich von Hardenberg alias Novalis. Das Pseudonym »Novalis« ist eindeutig als ein Phraseonym anzusprechen. Übersetzen lässt es sich vielleicht am ehesten mit »der Neuland Bestellende«; wörtlich lautet die Übersetzung »was gepflügt werden muss«, also »Brachland« oder allgemein »Ackerland«, »Neuland« oder »Neubruch«; das Suffix »-alis« wurde vermutlich durch falsche Analogie übertragen, aus »naturalis«, dann analog »aequalis« und »novalis« von »novus«, ursprünglich lautet das Suffix nur auf »-lis«. Soweit die Herleitung des Pseudonyms. Aber wie lässt sich seine meta-diskursive Funktion bestimmen? – Im fünften Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen*, dem für viele Fragestellungen zentralen Kapitel des Romans, stößt die Titelfigur in der Höhle des Einsiedlers auf ein Buch, von dem es heißt, es sei »in einer fremden Sprache geschrieben«, die lesen zu können Heinrich sich wünscht, weil das Buch eine magische Anziehungskraft auf ihn ausübt. Beim Blättern erweist sich der Grund, denn Heinrich entdeckt »einige Bilder«:

Sie dünkten ihm ganz wunderbar bekannt, und wie er recht zusah, entdeckte er seine eigene Gestalt ziemlich kenntlich unter den Figuren. Er erschrak und glaubte zu träumen, aber beym wiederholten Ansehn konnte er nicht mehr an der vollkommenen Ähnlichkeit zweifeln. Er

²³ Daniel Fulda u. Thomas Prüfer, Das Wissen der Moderne. Stichworte zum Verhältnis von wissenschaftlicher und literarischer Weltdeutung und -darstellung seit dem späten 18. Jahrhundert, in: dies. (Hrsg.), Faktenglaube und fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne, Frankfurt/M. [u. a.] 1996, S. 1-22, hier: S. 10.

traute kaum seinen Sinnen, als er bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte. [...] Er sah sein Ebenbild in verschiedenen Lagen. [...] Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich; doch überraschten ihn einige Gestalten seines Traumes mit dem innigsten Entzücken; der Schluß des Buches schien zu fehlen. Heinrich war sehr bekümmert, und wünschte nichts sehnlicher, als das Buch lesen zu können, und vollständig zu besitzen (Novalis, Bd. 1, S. 312).²⁴

Als Heinrich schließlich den Einsiedler zu diesem Buch befragt, entgegnet der ihm, keine rechte Erinnerung an seine lange zurückliegende Lektüre mehr zu haben. Soweit er sich jedoch entsinne, sei »es ein Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters, worinn die Dichtkunst in ihren mannichfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen wird« (Novalis, Bd. 1, S. 313). Bei dem merkwürdigen Buch handelt es sich also offenkundig um einen Roman, dessen Hauptfigur Heinrich darstellt, also um einen »Heinrich von Opferdingen«. Doch wem ist die Autorschaft dieses Buches zuzuschreiben? Zunächst einmal der Titelfigur von Hardenbergs Roman. Heinrich wird seinen Wunsch, das Buch zu lesen, nicht etwa durch ein Erlernen der provenzalischen Sprache, sondern allein dadurch erfüllen²⁵ können, dass er es, dessen Schluss ja noch fehlt, selbst zu Ende schreibt, das aber heißt: indem er sein Leben lebt. Es kommt also zu einer Transgression der Grenze zwischen Leben und Schreiben, Wirklichkeit und Literatur; das Leben wird als ein Geschehen dargestellt, das sich selbst nur in der Literatur fassbar wird. In einem von Hardenbergs Fragmenten heißt es: »Wer das Leben anders, als *eine sich selbst vernichtende Illusion*, ansieht, ist noch selbst im Leben befangen. Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn« (Novalis, Bd. 2, S. 352). Dass es sich bei der genannten Episode des *Heinrich von Opferdingen* um eine poetologische Zentralstelle des Romans handelt, ist offensichtlich. Sie veranschaulicht in nuce einen wesentlichen Aspekt von Hardenbergs literarischem Konzept, welches das Kunstwerk als jenes ausgezeichnete Nicht-Ich ausweist, in dem sich das Ich in seinen Weltbezügen anschaulich wird und als Selbst konstituiert.²⁶

²⁴ Hardenbergs Schriften werden im Folgenden zitiert nach: Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, München, Wien 1978 (im Folgenden zitiert mit Autornamen, Band- und Seitenzahl).

²⁵ Das fünfte Kapitel gehört zum ersten Teil des Romans, der *Die Erwartung* überschrieben ist. Der zweite, Fragment gebliebene Teil ist dagegen mit *Die Erfüllung* überschrieben.

²⁶ Vgl. Marion Schmaus, *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne*: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault, Tübingen 2000, S. 9-104, hier: S. 33f.

Doch wird die Konstellation noch wesentlich komplexer durch den Sachverhalt, dass der Verfasser des dem Leser vorliegenden Romans *Heinrich von Ofterdingen* Friedrich von Hardenberg ist. Es stellt sich mithin die Frage nach dem Verhältnis der im Roman dargestellten Episode des fünften Kapitels auf der einen und Hardenbergs Roman auf der anderen Seite. – Wenn die Episode um das merkwürdige Buch das poetologische Modell von Hardenbergs Roman darstellt und dieser wie in der jüngeren Forschung formuliert worden ist, als seine eigene Metatheorie auftritt,²⁷ also sein eigenes Paradigma entwirft, dann verhalten sich das Buch, das Heinrich in der Höhle findet, und Hardenbergs Roman wie Paradigma und Syntagma zueinander. In diesem Sinne kann man sagen, dass Hardenberg seinen Roman verfasst, wie Heinrich den seinigen schreibt. Doch andererseits ist der Ort dieser Episode ebenso zweifellos die Ebene der Erzählung von Hardenbergs Roman, der das Paradigma der Selbstkonstitution in der Anschauung des Ichs im Nicht-Ich des Kunstwerks auf seiner poetologischen Ebene allererst formuliert. So gesehen, stellt Hardenbergs Roman das frühromantische Paradigma der poetischen Konstitution des Selbst dar, während die literarische Figur des jungen Ofterdingen als eine syntagmatische Realisierung dieses Paradigmas anzusprechen ist. Die Frage nach dem Vorrang einer der beiden Ebenen und jeweiligen Sprechinstanzen ist schlicht nicht entscheidbar. Diese Enthierarchisierung der »Ego-Pluralität«, die sich auch als metaleptische Struktur oder als eine Form des ›mise en abyme‹ bestimmen lässt, wird nun aber, so meine These, durch das Autorpseudonym »Novalis« markiert. Die Fiktionalisierung der Autorposition durch ihre Besetzung mit einem Pseudonym markiert den im Text erhobenen Anspruch der Literatur auf eine poetische Generierung von Wirklichkeit. Denn durch die Verschiebung der Autorposition in den Bereich der Fiktion wird als Ursprungsinstanz der Literatur nicht mehr der Verfasser als eine Größe der Wirklichkeit im Sinne der empirischen Wissenschaften ausgewiesen, sondern die Literatur selbst. Diese Lesart des Hardenbergschen Pseudonyms, die ich vorschlagen möchte, hat gegenüber dem biographistischen Versuch von Gerhart Söhn, Hardenbergs Wahl eines Pseudonyms mit der seine literarischen Ambitionen ablehnenden Haltung von Vater und Onkel zu begründen,²⁸ den Vorteil, dass sie

²⁷ Vgl. Marion Schmaus: »Da der Poesie, verstanden als ›Realisierung der Theorie. Fühlbarmachung des Gedankens‹, noch Philosophie als ›die Theorie der Poësie‹ immanent ist, ist sie zugleich ihre eigene Metatheorie.« (ebd., S. 45).

²⁸ Vgl. »Der empfindsame junge Hardenberg hatte allen Grund, seinen Dichterehrgeiz zu verbergen, hatten doch sein ungeselliger Vater und der auf seine Erziehung Einfluß nehmende, wohlhabende Oheim wenig Verständnis für seine literarischen Ambitionen. Und vor allem der ›Onkel Komtur‹ warnte seinen Neffen vor dem ›Ridicule‹ des Poetentums.«

den phraseonymischen Charakter des Pseudonyms »Novalis« einzuholen vermag. Herbert Uerlings hat in diesem Sinne den programmatischen Charakter des Pseudonyms zwar erkannt, wenn er davon spricht, dass Hardenberg seine »romantische Autorschaft durch einen neuen Namen« bekräftigt habe,²⁹ aber er reflektiert nicht auf die Frage, was es für den Status der Autorposition als eines die Fiktion begleitenden und rahmenden, sie – mit Michel Foucault gesprochen – regulierenden Paratextes bedeutet, mit einem Pseudonym besetzt zu werden.

IV

Mein zweites Beispiel ist Søren Kierkegaard. Dass der dänische Philosoph in der Phase seiner ästhetischen Schriftstellerei unter verschiedenen Pseudonymen veröffentlicht hat, wird – zumindest in der philosophischen Kierkegaard-Forschung – allzu häufig übersehen. In seinem 1845 veröffentlichten Buch *Stadien auf des Lebens Weg* finden sich beinahe alle Kierkegaardschen Pseudonyme versammelt.³⁰ Sie werden in diesem Text sozusagen zu literarischen Figuren ausgearbeitet. Unter ihnen findet sich auch Viktor Eremita, jenes Pseudonym, unter dem Kierkegaard im Jahre 1843 in Form einer Herausgeberfiktion sein Hauptwerk *Entweder/Oder* hat erscheinen lassen. Der phraseonymische Charakter dieses Pseudonyms ist wiederum offensichtlich. Übersetzt werden kann »Viktor Eremita« mit »der zurückgezogene Sieger«. Im letzten Teil des unter diesem Pseudonym veröffentlichten Kierkegaardschen opus magnum – überschrieben ist er »Das Gleichgewicht zwischen dem Aesthetischen und dem Ethischen bei der Herausarbeitung der Persönlichkeit« – geht es der Figur des Ethikers B, sein Name ist Wilhelm, in einem ausufernd langen Brief darum, seinen Adressaten, den Ästhetiker A, die Gültigkeit des Paradigmas ethischer, am Maßstab von Gut und Böse orientierter Lebensführung einsehen und durch die Wahl dieses Maßstabs seinem Leben »Bedeutung und Ziel« (Kierkegaard, S. 191)³¹

(Gerhart Söhn, *Literatur hinter Masken. Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur*, Berlin 1974, S. 115).

²⁹ Herbert Uerlings, *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*, Stuttgart 1998, S. 44.

³⁰ Vgl. hierzu Dirk Oschmann, *Das Gastmahl der Pseudonyme. Kierkegaards »Wiederholung«*, in: Stefan Matuschek (Hrsg.), *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposion und seine Wirkung in Renaissance, Romantik und Moderne*, Heidelberg 2002, S. 191-208.

³¹ Zitiert wird im Folgenden (mit Nennung des Autors und der Seitenzahl) nach der Ausgabe: Søren Kierkegaard, *Entweder/Oder*, 2. Tl., Bd. 2, hrsg. v. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes, Gütersloh 1980.

geben zu lassen.³² Dabei wird die Argumentation, welche die Figur des Ethikers entfaltet, in der philosophischen Forschung gemeinhin dem Verfasser des Textes, also Søren Kierkegaard, zugeschrieben und damit der Umstand, dass es sich um Äußerungen einer literarischen Figur handelt, schlichtweg übersprungen. Einer solchen Identifikation von Verfasserrede und Figurenrede wird kein narratologisch informierter Leser umstandslos zuzustimmen bereit sein. Und auch die in der Kierkegaard-Literatur übliche Rede von den sokratischen Masken,³³ hinter denen sich der Verfasser aus didaktischen Gründen verberge – das Stichwort lautet »indirekte Mitteilung« –, bleibt narratologisch unterkomplex, weil sie ebenfalls darauf hinausläuft, die Sprechakte der literarischen Figur dem Verfasser des Textes zuzuschreiben und damit zugleich den Sachverhalt der pseudonymen Autorschaft dieses Textes auszublenden. Hingegen hat Kierkegaard stets darauf bestanden, seine Texte ausschließlich unter dem Pseudonym zu zitieren, unter dem sie erschienen sind. Allerdings gibt es unbestreitbar manchen Anhaltspunkt, der eine solche Identifikation der sprechenden Instanzen nahelegt und ihre Rechtmäßigkeit auszuweisen scheint. So sind etwa die Kritik des Konzepts romantischer Ironie in Kierkegaards nicht pseudonym erschienener Dissertation *Über den Begriff der Ironie* und die Kritik Wilhelms an der Lebensanschauung des imaginären Adressaten seines Briefes in der Sache deckungsgleich. Trotzdem verbietet es sich, den literarischen Charakter von *Entweder/Oder* unter Hinweis auf diese sach-

³² Kierkegaards Entgegensetzung von Ethik und Ästhetik scheint zunächst auf einer anderen Ebene verortet werden zu müssen als die skizzierte Konkurrenz von wissenschaftlicher und ästhetischer Generierung von Wirklichkeit – aber: sie stellt eine Differenzierung innerhalb des Konzepts ästhetischer Generierung von Wirklichkeit dar: Kierkegaards Vorwurf an den Ästhetiker (= Romantiker), dass seine Existenz in der Unmittelbarkeit der ihn determinierenden empirischen Verhältnisse befangen und seine Existenz damit bedeutungslos bleibe, während es im ethischen Existenzmodus darum gehe, dem eigenen Leben Bedeutung zu verleihen. Das Konzept der Wahl als der Eröffnung eines Textraums der Existenz hat, so gesehen, die Entzauberung der Wirklichkeit zur Voraussetzung und ist damit in Antithese zu einem wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriff angesetzt, in dessen Horizont die empirischen Phänomene zwar auf die ihnen zugrunde liegenden Naturgesetze durchschaut oder als Objekte der Sozialwissenschaften bestimmt werden können, aber keine Bedeutung bzw. keinen Sinn besitzen. Kierkegaards Konzept der Entgegensetzung von Ethik und Ästhetik stellt mithin eine Kritik der seiner Meinung nach defizienten Durchführung der Resignifikation der Welt in der Romantik dar.

³³ Vgl. Mark C. Taylor, »Through his pseudonyms, Kierkegaard creates a Socratic dialogue in which the reader is invited to participate«, in: ders., *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship. A Study of Time and the Self*, Princeton 1975; außerdem: Wilfried Greve, *Das erste Stadium der Existenz und seine Kritik. Zur Analyse des Ästhetischen in Kierkegaards »Entweder/Oder II«*, in: Michael Theunissen u. Wilfried Greve (Hrsg.), *Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards*, Frankfurt/M. 1979, S. 177-215.

liche Übereinstimmung einfach zu überspringen. Trägt man ihm jedoch Rechnung, so kommt es in der Tat auf eine Bestimmung des Verhältnisses von Verfasser und Textfigur an, um das Konzept der Generierung von Wirklichkeit und damit auch die Funktion zu erfassen, die das Autorpseudonym im Falle von *Entweder/Oder* übernimmt. Dabei ist zunächst festzuhalten: Die Figur des Ethikers Wilhelm macht es sich zur Aufgabe, »einen Menschen [...] auf die Wegscheide zu stellen, daß es für ihn keinen Ausweg gibt, außer mittels der Wahl« – der Wahl, sein Leben ethisch zu führen (Kierkegaard, S. 178). Auf der Ebene des Textes ist dieser Mensch das namenlos bleibende Individuum des Ästhetikers A. Richtet man nun den Blick von der Ebene der literarischen Fiktion auf diejenige der empirischen Lebenswelt, auf der das Individuum Søren Kierkegaard angesiedelt ist, und macht man sich überdies bewusst, dass auch Kierkegaard Texte schreibt, um seine Leser »auf die Wegscheide zu stellen« und durch dieses Tun seinem eigenen Leben »Bedeutung und Ziel« (Kierkegaard, S. 191) zu geben – diese Dimension vermisst er im objektiven Idealismus eines Hegel oder Schelling und ebenso im literarischen Konzept der Romantiker –, so lässt sich zunächst eine Analogie beider Ebenen konstatieren. Aber genau diese Analogie gilt es näher zu bestimmen. Zunächst lässt sich sagen, dass das Kierkegaardsche Paradigma ethischer Existenz in der literarischen Figur des Erweckungsbrieife schreibenden Ethikers Wilhelm eine Realisierung auf der syntagmatischen Ebene von *Entweder/Oder* erfährt. Doch ist es andererseits durchaus nicht so, dass das Paradigma ethischer Existenz von Kierkegaard (oder einem anderen Philosophen vor ihm) in Gestalt eines theoretischen Textes, also in begrifflicher Rede, formuliert worden wäre, um danach in der Figur des Ethikers Wilhelm seine – didaktischen Zwecken dienende – literarische Konkretisierung zu erfahren. Vielmehr wird es in Gestalt eines literarischen Textes formuliert, desjenigen von *Entweder/Oder*. Das aber hat Folgen für die Statusbestimmung der literarischen Figur des Ethikers. Bei ihr handelt es sich um eine paradigmatische Figur. Wilhelm *ist* das Paradigma ethischer Existenz. Wenn das zutrifft, dann lässt sich die Analogie von Wilhelms und Kierkegaards Handeln, ihres ethischen Existenzvollzugs, folgendermaßen bestimmen: Das Individuum Søren Kierkegaard realisiert mittels seiner ästhetischen Schriftstellerei das von ihm in der Textfigur Wilhelm entworfene Paradigma ethischer Existenz auf der Ebene seiner individuellen Lebensgeschichte. Seine sich im Verfassen von Erweckungsschriften vollziehende Existenz stellt, so lässt sich paradox formulieren, eine syntagmatische Realisierung des Paradigmas dar, das in dem von ihm verfassten Text allererst entworfen wird. In diesem Sinne kann man sagen: Kierkegaard schreibt wie Wilhelm, nicht umgekehrt. Wenn das stimmt, dann trägt aber die Bewäl-

tigung der literarische Texte kennzeichnenden »Ego-Pluralität« mittels einer Hierarchisierung der sprechenden Instanzen nach dem Modell von Autor und Figur nicht mehr, wie sie im Horizont des am wissenschaftlichen Wirklichkeitsbegriff orientierten Fiktionalitätskonzepts erfolgt. Vielmehr stellt sich dann das Verhältnis des literarischen Textes *Entweder/Oder* und der Lebensgeschichte des Individuums Kierkegaard als ein solches der Intertextualität dar. Dabei liegt es nach dem bislang Gesagten nahe, in diesem Verhältnis dem Text der literarischen Figur, ihrem Brief, die Position des Prätextes zuzuschreiben. Das habe ich getan, wenn ich sagte: Kierkegaard schreibe wie Wilhelm. Doch darf man auch hier der Gefahr eines naturalistischen Fehlschlusses nicht erliegen. Den Status eines Prätextes erlangt der Brief Wilhelms nämlich erst dadurch, dass Kierkegaard (oder ein anderes Individuum) Wilhelm nachschreibt und ihm damit die Position einer für seinen Lebensvollzug paradigmatischen Figur zuschreibt. Die Frage, ob Wilhelm wie Kierkegaard oder Kierkegaard wie Wilhelm schreibt, ist darum nicht letztgültig beantwortbar. Ermisst man die Konsequenzen dieser Enthierarchisierung der Sprechinstanzen in ihrer ganzen Reichweite, so lässt sich sagen, dass damit – durchaus analog zum *Heinrich von Ofterdingen* – ein poetisches Paradigma der Wirklichkeitsgenerierung entworfen wird,³⁴ das zu demjenigen der empirischen Wissenschaften in einem Verhältnis der irreduziblen Differenz steht. Im Horizont des poetischen (oder ästhetischen) Paradigmas der Wirklichkeitsproduktion verliert aber die im Horizont des Konzepts der empirischen Wissenschaften getroffene und Gültigkeit reklamierende Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion und damit die Autorinstanz schlicht ihre Funktion. Daher wird diese Position auch im Falle von *Entweder/Oder* durch ihre Besetzung mit einem Pseudonym fiktionalisiert.

³⁴ Unlängst hat Hans Feger in seiner umfanglichen Studie *Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus* mit Recht betont, dass das ethische Stadium der Existenz in den Kierkegaardschen Schriften »durch eine immanente Kritik des ästhetischen Stadiums legitimiert« wird. Das heißt aber gleichzeitig, dass das Ästhetische primär nicht in seiner Polarität zum Ethischen, sondern das Ästhetische und Ethische gleichermaßen in Opposition zu einem positivistisch-wissenschaftlichen Wirklichkeitsverständnis zu verstehen sind. Vgl. Hans Feger, *Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus*, Stuttgart u. Weimar 2007, S. 24.

V

Das dritte und letzte Beispiel, an dem ich meine These von der meta-diskursiven Funktion des Pseudonyms erhärten möchte, ist Hugo von Hofmannsthal's frühes lyrisches Drama *Der Tod des Tizian*, das 1892 unter dem Pseudonym »Loris« in Stefan Georges *Blättern für die Kunst* erschien. In diesem Fall habe ich einen phraseonymischen Charakter des Pseudonyms nicht erschließen können, allenfalls verweist die Variante »Loris Melikow«, die sich im Hofmannsthal'schen Frühwerk ebenfalls findet, auf einen russischen General dieses Namens; die Bezüge bleiben jedoch unklar.³⁵ Thema des hier in Betracht zu ziehenden Stücks ist das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, und entfaltet wird es von den Schülern Tizians vor dem Hintergrund des im Titel angekündigten Todes ihres Meisters. Dabei schreiben sie in ihrem Gespräch der Erscheinungswelt den Status eines chaotischen Rauschens und bewusstlosen Dämmerns zu, das erst vom Künstler in eine feste symbolische Ordnung überführt werde. In diesem Sinne stimmen sie die Apotheose ihres Meisters an. Er sei »der Dinge Bändger« (Hofmannsthal, S. 255),³⁶ derjenige, der »dem Leben Leben gab« (Hofmannsthal, S. 258) und »Götter in das Nichts gewebt«, der den »wesenlosen« Erscheinungen allererst »einen Sinn gegeben« habe (Hofmannsthal, S. 255). Der Prozess künstlerischen Schaffens wird von den Tizian-Schülern als ein Ordnungs- und Formierungsakt beschrieben, der erst erkennbar macht, was Leben ist:

³⁵ Ausserhalb der Reichweite des hier vorgetragenen Arguments bleiben die Gedichte, die der junge Hofmannsthal pseudonym veröffentlichte. Grund hierfür ist ganz allgemein der Status der Lyrik als nicht-narrativer Form der Literatur. In lyrischen Texten wird keine Fiktion entworfen und damit keine Konfiguration installiert, wenn man unter einer literarischen Konfiguration ein interaktives Netzwerk von Figuren versteht. Das lyrische Ich bzw. die Stimme des Gedichts kann nicht als Figur bezeichnet werden, da Figuren sich dadurch auszeichnen, dass sie innerhalb einer Personenkonstellation (Konfiguration) eine bestimmte unverwechselbare Position einnehmen, also Individualität besitzen. Das lyrische Ich stellt vielmehr eine überindividuelle Instanz dar. Auch besitzen lyrische Texte keine Verlaufsform im Sinne einer zeitlichen Sukzession von Ereignissen. Die Gattung der Ballade, der eine solche Verlaufsform eignet, stellt eine Form der poetischen Narration dar, die nicht lyrisch genannt werden kann. Da im lyrischen Text also keine Fiktion im eigentlichen Sinne entworfen wird, entfällt die Differenz von Wirklichkeit und Fiktion und damit die Funktion der Autorposition im oben genannten Sinne. Im Falle der Lyrik lässt sich, so möchte ich hier vorläufig behaupten, die Autorposition nicht durch ein Pseudonym markieren. Welche Funktion die pseudonyme Publikation lyrischer Texte zukommt, muss hier einstweilen unbeantwortet bleiben.

³⁶ Zitiert wird im Folgenden (mit Nennung des Autors und der Seitenzahl) nach der Ausgabe: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979; hier: Bd. 1, Gedichte und Dramen I.

Er hat uns aufgeweckt aus halber Nacht
 Und unsre Seelen licht und reich gemacht
 Und uns gewiesen, jedes Tages Fließen
 Und Fluten als ein Schauspiel zu genießen,
 Die Schönheit aller Formen zu verstehen
 Und unsrem eignen Leben zuzusehen
 (Hofmannsthal, S. 256).

Entscheidend ist nun aber, dass jenes genialische Individuum Tizian selbst nicht auf der Bühne, sondern lediglich im Diskurs seiner Schüler anwesend ist. In seinem Verlauf wird der künstlerische Produktionsakt als ein chaotisch-ekstatisches Geschehen beschrieben. Tizian, heißt es, »phantasier[e]« (Hofmannsthal, S. 249); und Tizianello, sein Sohn, führt aus: »Im Fieber malt er an dem neuen Bild, | In atemloser Hast, unheimlich, wild« (Hofmannsthal, S. 249). Die Metaphorik der Unfassbarkeit signalisiert, dass der künstlerische Produktionsakt zur Sphäre des Lebens gehört und außerhalb der symbolischen Sphäre der Kunst liegt, die jene Paradigmata zur Verfügung stellt, in deren Horizont das Individuum seine Selbst- und Weltbezüge syntagmatisch realisiert. So erkennen sich die Schüler denn auch keineswegs im Meister, sondern in seinen Bildern. Das Konzept der Genieästhetik, wie es im Diskurs der Schüler formuliert wird, ist also über den Status des Kunstwerks als des Paradigmas der Selbst- und Welterkenntnis vermittelt. Wenn diese Überlegungen zutreffen, dann sollte der das Bühnengeschehen überwölbende und titelgebende Tod des Tizian, der als ein Moment gesteigerter künstlerischer Produktivität beschrieben wird, aber nicht, wie bei Peter Szondi, realistisch als das physische Sterben eines menschlichen Individuums verstanden werden.³⁷ Vielmehr allegorisiert der Tod des Tizian, wie ich denke, das Überschreiten der Schwelle zwischen Leben und Kunst, chaotischem Rauschen und symbolischer Ordnung, zu dessen Effekten die Auslöschung des Autors gehört.³⁸

Um die Markierung dieses Effektes geht es nun aber in dem Prolog, der dem Stück vorangestellt ist. In ihm tritt die Figur des Pagen auf die Bühne, der das Stück, das zur Aufführung gelangen soll, bereits kennt (Hofmannsthal, S. 247) und damit als Sprechinstanz in der Hierarchie des Hofmannsthalschen Textes eine Metaebene gegenüber dem Diskurs der Tizian-Schüler besetzt. Doch andererseits besteht die Funktion dieser Figur gerade in der Transgression jener Grenzen, welche die Ebenen des

³⁷ Peter Szondi, *Das lyrische Drama de Fin de siècle*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1991, S. 216-251.

³⁸ Vgl. Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, a. a. O., S. 185-193.

Textgefüges voneinander scheiden und die »Ego-Pluralität« in eine hierarchische Ordnung bringen. Der Page, heißt es, »*setzt sich auf die Rampe und läßt die Beine [...] ins Orchester hängen*« (Hofmannsthal, S. 247), spricht das Publikum direkt an und überschreitet damit die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, zwischen Kunst und Leben. Und auch die Grenze zu dem Stück, das er ankündigt, also zum Diskurs der Tizian-Schüler, überschreitet er, insofern er sich in ihm erkennt, wie ihm zuvor das Gemälde des Infanten als Medium der Selbstkonstitution dient. So sagt er über das Gemälde:

Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum
 Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn
 Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an
 Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:
 Traurig und lächelnd und mit einem Dolch ...
 (Hofmannsthal, S. 247).

Und über das Stück äußert er: »Mir hats gefallen, [...] weils ähnlich ist wie ich« (Hofmannsthal, S. 248). Auch der Prolog des Hofmannsthalschen Stücks postuliert damit den paradigmatischen Status der Kunst für die Selbstkonstitution des Individuums, die sich als eine syntagmatische Realisierung jener Konzepte präsentiert, welche die Kunst zur Verfügung stellt. Damit wird jedoch die Hierarchie der Sprechinstanzen, wie sie im Horizont des wissenschaftlichen Wirklichkeitskonzepts zur Eindämmung der literarischen Semiose fixiert wird, eingeebnet. Überdies hat der Page das Stück, wie er verkündet, von seinem »Freund«, dem »Dichter«, erhalten (Hofmannsthal, S. 247). Insofern es sich bei dem Stück aber um den *Tod des Tizian* handelt, wird damit die Autorinstanz in die Fiktion hineingeholt, die sich auf der Bühne entfaltet und zu der der Prolog ja auch gehört. Der »Dichter« stellt also eine Instanz innerhalb und außerhalb der symbolischen Ordnung, die sein Text formiert, und damit ein Verhältnis der Differenz dar, das wiederum im Text selbst thematisiert wird, wenn der Page den »Dichter« mit den Worten zitiert: »Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume, | [...] ich versteh dich, o mein Zwillingbruder« (Hofmannsthal, S. 247). Wenn der »Dichter« sich zum »Zwillingbruder« des Pagen erklärt, der das Gemälde des Infanten imitiert,³⁹ so bekennt der »Dichter« sich damit selbst per analogiam zum Schauspieler

³⁹ Vgl. »Da bleib ich stehn bei des Infanten Bild – | [...] | Ich seh ihm ähnlich – sagen sie – und drum | Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn | Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an | Und lächle trüb: denn so ist er gemalt: | Traurig lächelnd und mit einem Dolch ... | Und wenn es ringsum still und dämmrig ist, | So träum ich dann, ich wäre der Infant | Der längst verstorbne traurige Infant ...« (Hofmannsthal, S. 247).

jenes Konzepts des genialischen Künstlerindividuums, das in seinem Text, im Gespräch der Tizian-Schüler, entworfen wird. Diese Enthierarchisierung der Sprechinstanzen mittels einer Theatralisierung des genialischen Künstlerindividuums ist es, die, meiner Auffassung nach, in Hofmannsthals lyrischem Drama durch die Besetzung der Autorposition mit dem Pseudonym Loris markiert wird.

VI

Im Anschluss an diese Fallstudien stellt sich die Frage nach den Prämissen und Implikationen der von mir bis hierher vorgetragenen Argumentation, das heißt meiner Bestimmung der meta-diskursiven Funktion des Autorpseudonyms, die ich in drei Beispielanalysen aufzuweisen versucht habe. Dazu möchte ich abschließend folgende Überlegungen anstellen:

Sofern das Autorpseudonym in seiner meta-diskursiven Funktion den Anspruch der Literatur markiert, Wirklichkeit zu generieren, setzt dies notwendig die Ausdifferenzierung der Literatur, die – mit Niklas Luhmann zu sprechen – operative Schließung des Funktionssystems Literatur und damit die Freisetzung der Literatur von allen »Stützfunktionen«⁴⁰ für andere gesellschaftliche Bereiche voraus. Weder ist die Literatur mehr eingebunden in die Rituale der höfischen Repräsentation – wie es zuweilen noch am Weimarer Musenhof der Fall war –, noch hat sie – was ihr im Horizont des Metanarrativs der Aufklärung von Gottsched bis, sagen wir, Brecht zugemutet worden ist – als ein Instrument der moralischen oder politischen Erziehung zu dienen. Die Prämisse einer Freisetzung der Literatur – oder emphatischer: der Dichtung – von allen Stützfunktionen gilt dabei auch und vor allem mit Blick auf das von den empirischen Wissenschaften produzierte Wirklichkeitskonzept, auf das die Literatur im Laufe des 18. Jahrhunderts über die Ausformulierung des Fiktionalitäts- wie des Mimesisparadigmas verpflichtet worden war.⁴¹ Es ist daher kein Zufall, wenn die von mir gewählten Beispiele allesamt dem 19. Jahrhundert entstammen, wobei sein Beginn vielleicht mit der frühromantischen Literaturrevolution in den späten neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts angesetzt werden darf. Sie ist es nämlich, welche die Literatur von der Stützfunktion für die Wissenschaften emanzipiert und sie zu einem

⁴⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O.

⁴¹ Vgl. Christian Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, a. a. O., sowie Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Funktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, a. a. O.

eigenständigen, den eigenen systemisch ausgeprägten Parametern gehorchenden Agens im Netzwerk moderner gesellschaftlicher Funktionssysteme konstituiert. Luhmann hat die operative Schließung des literarischen Systems für den Punkt in der Evolution der Literatur diagnostiziert, an dem die Beschreibung der Literatur im Literatursystem selbst erfolgt, also mit der Ablösung des Kunstrichtertums der Aufklärung durch das romantische Konzept der Kritik.⁴² Diese Schließung geht einher mit einer Enthierarchisierung der »Ego-Pluralität«, die über das Textverfahren der Metalepse realisiert und dann im Falle nicht nur der gegebenen drei Beispiele durch die Besetzung der Autorposition mit einem Pseudonym markiert wird. Für diese These spricht nicht zuletzt der Umstand, dass es mit der Romantik zu einer wahren Inflation pseudonymer Veröffentlichungen kommt, während diese Praktik im 18. Jahrhundert kaum eine Rolle spielt. Bettina von Arnim veröffentlicht unter dem Autorpseudonym »St. Albin«, Clemens Brentano unter »Maria«, Ludwig Tieck unter »Peter Lebrecht«, Joseph von Eichendorff wählt »Florens«, Fouqué »Pellegrin«; Görres publiziert unter »Peter Hammer«, die Günderode unter »Tian« und »Ion«, Hölderlin unter »Scardanelli« und Johann Paul Friedrich Richter längst nicht nur unter »Jean Paul«. Die Liste ist lang und einschlägig.

Das heißt freilich nicht, dass seit der Romantik allen Autorpseudonymen eine meta-diskursive Funktion im beschriebenen Sinne zu unterlegen wäre; die eingangs aufgeführten anderen Funktionen bestehen zweifellos fort. Allerdings erscheinen vielleicht auch sie vor dem Hintergrund einer Reflexion auf die meta-diskursive Funktion pseudonymer Publikationspraktiken in einem veränderten Licht, das heißt vielleicht beeinflusst die Reflexion auf die meta-diskursive Funktion des Autorpseudonyms auch ihre Beschreibung.

Zum anderen ergeben sich aus dem Rekurs auf die literarische Evolution für die Beschreibung von Autorpseudonymen aus vorromantischer Zeit grundsätzliche Konsequenzen. Ich denke etwa an die Praktik der Latinisierung von Autornamen im Horizont des frühneuzeitlichen Humanismus wie im Falle von Gryphius oder – freilich mit anderer Ausrichtung – von Angelus Silesius, über die sich die Verfasser in Wissenstraditionen einschreiben, die ihren Texten Autorität verleihen. Diese Praktik ließe sich als poetisch bezeichnen. Die Ausweitung des Konzepts der meta-diskursiven Funktion birgt indes die Gefahr einer teleologischen Betrachtungsweise, die im Sinne von Friedrich Schlegels Bestimmung des Historikers als eines rückwärtsgekehrten Propheten im Vorangegangenen lediglich die Vorstufe des Eigenen erkennt und die grundlegenden Differenzen vormo-

⁴² Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., S. 393-507.

derner Diskurs- und Wissensformationen gegenüber der modernen nivelliert. Für eine Konzeptualisierung der Funktion literarischer Pseudonyme in vormodernen Diskursformationen, wie derjenigen des Barock zum Beispiel – Grimmelshausen veröffentlichte unter verschiedensten Pseudonymen –, ist es erforderlich, solche Modelle zu entwickeln, die den Status der Literatur innerhalb der jeweiligen kulturellen Formation berücksichtigen. Jedenfalls wäre es zweifellos illegitim, meine Bestimmung einer meta-diskursiven Funktion des Autorpseudonyms umstandslos auf Autorpseudonyme vor der Romantik zu beziehen.⁴³ Auf das Bündel von Fragen, das diese Feststellung aufwirft, möchte ich an dieser Stelle aber nicht mehr eingehen.

⁴³ In diesem Sinne auch der Essay von Thomas Wegmann, *Zwischen Maske und Marke. Zu einigen Motiven des literarischen Inkognito*, in: Thomas Wegmann, Jörg Döring u. Christian Jäger (Hrsg.), *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*, Opladen 1996, S. 128-140, hier: S. 131.