

Edina Sándorfi

Memoria und Ekphrasis – die kryptisch-mythische Poetik der späten narrativen Texte von Fontane

”Dem Roman geht nur noch das Schweigen voraus.”

(1. Einleitung -Problematisierung)

In meinem Vortrag möchte ich kurz auf den Problemkomplex eingehen, wie sich die Wahrnehmens-Problematik, die sich an der Jahrhundertwende, besser gesagt lange vor dem Erscheinen des *Chandos-Briefes* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausbildet, mit der Realismus-Frage bzw. mit dem permanenten In-Verwandlung-Sein der epischen, narrativen Gattungen in den narrativen Texten von Theodor Fontanes, in dem Fall in dem im allgemeinen als Erzählung bezeichneten *Schach von Wuthenow* verknüpft, und wie sie möglichst adäquat beschrieben werden könnte. Im Fall von Fontane steht man der ewigen Umschreibung der Gattungsrahmen, der kraftvollen Lockerung der Dreiheit (oder Dreifaltigkeit) von Epik-Drama-Lyrik gegenüber. Die narrativen, traditionell Geschichten erzählenden Gattungen, wie der Roman, die Erzählung oder die Novelle sind für Fontane besonders plastische Kategorien, die als eine permanente Verwandlung, als ein unaufhörlicher Übergang ineinander existieren. Seine Texte können im traditionellen Sinne des Wortes nur mit Vorbehalt *Romane*, und schon gar nicht klassische *realistische Romane* genannt werden. Die ernste und feste Zuordnung zu den verschiedenen poetisch-literarischen Gattungen bedeutete bereits für den Schriftsteller (und man könnte hinzufügen, den Kunstkritiker und latenten Kunsttheoretiker) Fontane als primären Leser ein grundlegendes Problem. Er bezeichnete seine Schriften mal als Roman, mal als Erzählung, und es kam mehrmals vor, daß er den Text in seinen Aufzeichnungen oder Briefen im Laufe des Schreibprozesses als ‘Erzählung’ erwähnte, aber als Paratext des ‘fertigen’ Werkes die Bezeichnung ‘Roman’ steht. Man kann sogar riskieren, daß für die Texte Fontanes viel eher die Termini ‘Geplauder’/ ‘Plauderei’ oder der in der Postmoderne so oft und beliebt benutzte Terminus technicus ‘Schwätzerei/Quatschen’ gelten. Er schreibt in seinem Brief an Martha Fontane: ”ich bin [...] im Sprechen wie im Schreiben, ein Causeur”¹. Diese Causerien sind weniger von (Aus)sagen- als viel mehr vom Zeigen-Charakter bestimmt. In den Texten wird anstatt auf das “Was”, also den Inhalt, das Semantische, auf das “Wie”, auf die Selbstreflexivität der Form Akzent gelegt. Die Texte Fontanes werden in Abhandlungen, kritischen Aufsätzen oft mit dem Drama verglichen,

¹ Theodor Fontane: *An Martha Fontane*, Berlin 24. Aug.. 82. *Potsd.Str.* 134.c. In: Otto Drude u.a. (Hg.): *Theodor Fontane. Briefe. Dritter Band 1879-1889*. München: Carl Hanser Verlag 1980.

vor allem wegen der Dialogform, aber meines Erachtens wäre – wenn man auf jeden Fall eine Analogie feststellen möchte – die dem Schauspiel ähnliche Konvergenz des Verbalen und Bildlichen, des Wortes und des Bildes in den Werken ein viel wesentlicherer Grund eines solchen Vergleichs. Die Mehrheit der Fontaneschen Texte kann als Erinnerungsbild bzw. als beschreibende (Ge)denkbild betrachtet werden. Wenn wir aber trotz alledem und möglichst adäquat die (literarisch-poetischen) Gattungsrahmen bestimmen müssen und/oder wollen, innerhalb derer diese Texte existieren, haben wir paradoxerweise eine extreme Variante der von József Szili neulich eingeführten leeren sog. 'x-Position'² anzunehmen. In seiner interkulturellen Gattungstheorie erwähnt Szili mehrere mögliche Ausfüllungs- und Verwirklichungsvariationen der x-Position, der hypothetischen Urform oder des Katalogs. Demnach gibt es "keinen genuin sequentiellen Text, die Narration aktiviert ja die memoria und demzufolge bewegt sich die sich entfaltende Bedeutung hin und her"³, indem sie in den imaginären Dimensionen "räumliche Formationen" aufbaut. Seiner Meinung nach sei das *Ikon* ein Grenzfall des linearen, sukzessiven Prozesskatalogs, "wo die statische Beschreibung (Description) oder Charakterisierung formal mit der Aufzählung der Geschehnisse, mit der primären Form der Geschichtenerzählung übereinstimmt"⁴. Ich bin fest davon überzeugt, daß die entscheidende Mehrheit der Fontaneschen narrativen Texte ein solches Ikon ist, wo Wort und Bild, verbale Narration und Vor-Augen-Stellen bzw. Anschein einander decken, ergänzen und voraussetzen. Eine solche Art Ikon-/Ikonitätstheorie kann für uns zudem noch unter zwei weiteren wesentlichen Aspekten betrachtet werden. Einerseits in der Untersuchung des Problemkreises, in dessen Origo sich die Fragen der episch-narrativen Fiktion, der Mimesis bzw. die des epistemologischen/ästhetischen Wahrnehmens befinden. Andererseits wirft das Ikon als eine narrativ-poetische Kategorie auf, das Problem eingehender, gründlicher zu behandeln, wie die Anschaulichkeit, das Bild, die Bildlichkeit und die sprachliche rhetorische Figuralität im Laufe des 19. Jahrhunderts (wieder) in eine zentrale Position kommt, wie sich die Bildnarration des sog. Realismus modifiziert, bereichert, im Vergleich mit den – unter anderen – im ausgezeichneten Artikel von Pfothenhauer skizzierten Beispielen⁵. Pfothenhauer untersucht Prozesse an der Wende des 18./19. Jahrhunderts, die dem Identifizieren von Bild/Abbild entgegenstehen. Laut denen wären die Bilder (innerhalb von literarischen Texten) nunmehr keine Abbildungen der realen Gegenstände außer sich, sondern sie sind vielmehr selbstreferentielle Konfigurationen. In diesem Artikel gibt Pfothenhauer eine im folgenden für uns besonders bedeutende Erklärung ab:

² Vgl. Szili József: *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1997.

³ Ebd., S. 115.

⁴ Ebd., S. 117.

⁵ Vgl. Helmut Pfothenhauer: *Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800*. In: *Poetica* Heft/3-4, Band 28, München: Wilhelm Fink Verlag 1996, S. 345-355.

Interessant werden Bilder, die das andere der Sprache in der Sprache insinuieren – eigene, deutlich markierte konfigurative Räume, welche einen Medienwechsel signalisieren: *von der sprachlichen Sukzession hin zur ikonischen Simultaneität*. [kursiviert von Pfothenhauer – S. E.] [...] Das Kontinuierliche wird in ihnen zum Diskontinuierlichen, das in einen Verlauf Eingebettete zum Unvermittelten, Plötzlichen, zur Unterbrechung, das in der Handlung eindeutig Verortete zum Zweideutigen, Widersprüchlichen, zur Koinzidenz der Extreme.⁶

(2. Der Antifiktionalismus der Fiktion: die Kategorien 'schön' und 'wahr' des Realismus)

Ein kurzer Auszug aus dem Brief Theodor Fontanes an Emilie Fontane des 14. Juni 1883 kann sogar als seine eigene Ästhetik- bzw. Poetik-Theorie interpretiert werden, die er der Kunst Zolas gegenüber formuliert. Nach Fontane ist die Lebens- und Kunstanschauung von Zola vollständig nieder und gemein. Er spricht über einen idealisierenden Schönheitsschleier, den man erst schaffen, dann auf die (Lebens)welt, auf die Realität werfen sollte, wenn es stimmte, was Zola aussagt. Er ist aber der Meinung, daß eine solche Vorschöpfung überhaupt nicht nötig ist, die Schönheit sei da, man braucht nur Augen dazu, oder man darf sie mindestens nicht absichtlich schließen. "Der *wahre* Realismus ist immer voll von Schönheit". Sechs Jahre später scheint er in seinem Brief an Friedrich Stephany den obengenannten Gedankengang zu erweitern. "Der Realismus wird ganz falsch aufgefaßt, wenn man von ihm annimmt, er sei mit der Häßlichkeit ein für allemal vermählt; er wird erst ganz echt sein, wenn er sich umgekehrt mit der Schönheit vermählt und das nebenherlaufende Häßliche, das nun mal zum Leben gehört, verklärt hat."⁷

In den oben erwähnten Fontane-Zitaten verknüpfen sich zwei wichtige Kategorien, die dann auch weitere hervorrufen: die Frage des Realismus, der Mimesis (und damit auch die sich heutzutage um sie ausbildenden (post)modernen Problemkreise), bzw. die Kategorien des Schönen, des Schönheitsschleiers und der Verklärung. Die Fontanesche Kunstanschauung könnte etwas vereinfacht auch die Ästhetik der *Ver-klärung* genannt werden, gegenüber der traditionellen, realistisch-abbildenden und deutenden, epistemologischen Auffassung der *Er-klärung*, dem In-Vordergrund-Setzen des philosophischen Bewußtseins und des erklärenden- begreifenden Subjekts. Die Fontanesche Repräsentations- und Mimesis-Auffassung steht dem im ursprünglichen Sinne des Wortes genommenen aristotelischen *Mythos*-Begriff nahe. Auf diese Weise bewegt sich die Re-präsentation für Fontane nicht im semantischen Raum der bloßen Ab-bildung. In seinem Fall ist das (ästhetische) Werk anstatt der Ab-bildung, der Spiegelung der vorausgesetzten Wirklichkeit, eher eine permanente Entfaltung, eine Verkörperung oder 'buch-

⁶ Ebd., S. 346

⁷ Theodor Fontane an Friedrich Stephany, Berlin, 10. Okt. 1889 In: Illés László (Hg.): *Theodor Fontane élete levelekben*. Budapest: Gondolat 1962, S. 228 ff.

stäbliche' Materialisierung einer (wahreren) Wahrheit/Wirklichkeit. In seiner Schrift mit dem Titel *Realismus* spricht er darüber, worin das wichtigste Charakteristikum seines sog. *poetischen Realismus* steckt. "Der Realismus will nicht die bloße Sinnwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre* [hervorgehoben von Fontane – S. E.]."⁸ Um den Begriff bildhafter/anschaulicher ergreifen zu können, benutzt er an einer früheren Stelle des Textes die Metapher des Marmorsteinbruchs, wenn er darauf reflektiert, daß die Wirklichkeit des Kunstwerkes keine spiegelhafte Abbildung der Lebenswirklichkeit, des Realen sei:

Das Leben ist doch immer nur ein Marmorsteinbruch, der *den Stoff zu unendlichen Bildwerken* in sich trägt; sie schlummern darin, aber *nur dem Augen des Geweihten sichtbar* [kursiviert von mir – S. E.] und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk."⁹

Die implizit geschaffene Opposition des Stoffes (des Handgreiflichen) und der Form, die sich mit der Problematik der ästhetischen Wahrnehmung des Wahren und des Schönen berührt, insbesondere die Verknüpfung des Eingeweihtseins, der Augen und der Sichtbarkeit mit dem (hermeneutisch) unendlichen Kunstwerk, das eine ständige, ununterbrochene Entfaltung sei, macht für uns Fontane auch von den postmodernen (Meta)-theorien her bedeutend. Man kann feststellen, daß sich das Wollen/der Wille des Wahren als poetische Intention als ein Inverses des Wahrnehmens, also der ästhetischen Wahrnehmung (oder besser als eine mögliche Verwirklichung dieser) eben wie das Schöne eng mit dem Realismus-Begriff Fontanes verknüpft. Es ist also nicht zufällig, daß die modernen und postmodernen Theorien Fontane sogar unter zwei Aspekten wiederlesen können. In ihrer berühmten Fiktionstheorie, die eigentlich eine Art Gattungspoetik ist, spricht Käte Hamburger neben der Lyrik über eine fiktionale oder mimetische Gattung, die ein Inbegriff für das Drama und die Epik sei. Hamburger sieht die Kategorie der ästhetischen Fiktion anstatt der traditionellen, seit Kant und Nietzsche auch in der Philosophie grundlegenden *Als-Ob*-Struktur – die sie der wissenschaftlichen, mathematischen Fiktion zuordnet – durch eine *Als-Struktur* beschreibbar: "...wenn wir eine jede Roman- und Dramenwelt dennoch als fiktive apperzipieren, so beruht das nicht auf einer *Als-Ob*-Struktur, sondern wie wir sagen können, auf einer *Als-Struktur* [kursiviert von K. H. – S. E.]"¹⁰. Hamburger fand die adäquate Formulierung des Begriffs der literarischen Fiktion in einer Freytag-Rezension von Fontane, in der Fontane ihres Erachtens "unwillkürlich" folgende Defi-

⁸ Theodor Fontane: *Realismus*. Vgl. Theodor Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* In: Theodor Fontane: *Mathilde Möhring, Aufsätze zur Literatur, Causerien über Theater* München: Nymphenburger Verlagshandlung GmbH 1969, S. 115.

⁹ Ebd., S. 114.

¹⁰ Käte Hamburger: *Vorbemerkung: Der Begriff der literarischen Fiktion*. In: Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. 3. Aufl. Stuttgart: dtv/Klett-Cotta 1977, S. 59.

nition gegeben hat: "Ein Roman [...] soll uns [...] eine Welt der Fiktion auf Augenblicke *als* eine Welt der Wirklichkeit erscheinen lassen"¹¹. Obwohl sich die Fiktion in der Interpretation Käte Hamburgers in der literarischen Moderne den Schein der Wirklichkeit überstreift, ontologisch davon abzuleiten ist und die Opposition Wirklichkeit/Nicht-Wirklichkeit in ihrem Fall als ein Reflexions-Reduktionsmodell funktioniert, gibt es auch eine postmoderne Lesart der Fontaneschen Fiktionsdefinition. Odo Marquard schreibt im Kapitel *Kunst als Antifiktion* seines Buches mit dem Titel *Aesthetica und Anaesthetica*¹², dessen Motto – vielleicht auch nicht zufällig – von Fontane stammt ("Es geht nicht ohne Hilfskonstruktionen"), daß die Opposition von Wirklichkeit und Fiktion nicht mehr annehmbar ist, indem er auch das erkenntnistheoretische Sekundärsein, die Abwertung und die Unterordnung des Scheins aufhebt. Die Fiktion wurde in der Moderne unbegrenzt, unendlich, das Fiktive durchdringt die Alltage, so ist die Ausgangsthese zur Interpretation der Künste grundlegend zu modifizieren: "...*die Kunst wird – wo die Wirklichkeit selber zum Ensemble des Fiktiven sich wandelt – ihrerseits zur Antifiktion*"¹³ [kursiviert von O. Marquard – S. E.]. Marquard untersucht den historischen Prozeß der Umwandlung der Fiktion in Antifiktion, die vom 18. Jahrhundert an, mit dem In-den-Vordergrund-Treten der *aisthesis* eigentümlicherweise 'nur noch' "die eminente Form der Fiktur [ist], die die – moderne – Realität ist."¹⁴. Auf diese Weise bleibt also die Kunst "unter Bedingungen des modernen Wegs der Wirklichkeit ins Fiktive – unbeendet, d.h. unersetzlich nur dann, wenn sie sich 'gegen' das Fiktive definiert: als Antifiktion"¹⁵. Nach Odo Marquard sei die auf diese Weise ins Leben gerufene Antifiktionskunst eine Art "Zuflucht der Theoria", die im ursprünglichen Sinne genommene Zur-Schau-Stellung, des Vor-Augen-Stellens und/oder des Scheins im modernen, postmodernen Zeitalter. Sie nähert sich den wirklichen, also der fiktiven Realität gegenüberstehenden non-fiction-Erfahrungen, indem alles, was in der extremen Fiktivität unsichtbar blieb, anthropologisiert und ontologisiert wird. So geriet ins Zentrum der Theorie und der Erfahrung der Ästhetik anstelle des Schönen (und des Wahren) bzw. als sein ursprüngliches Wesen das kryptische Schein-Sein, der Tod, das Sterben, oder besser das Gedenken des Todes: "ich sterbe, also bin und war ich wirklich und habe mich nicht nur erfunden oder erfinden lassen."¹⁶. Man kann also in Kenntnis des Obengenannten vermuten, daß die Fontanesche Realismus-Theorie, die sich zum Vor-Augen-Stellen des Schönen und des Wahren bekennt, und die in den Texten immer wieder dem Sterben und dem Ort des Kryptischen, dem Friedhof, also dem Grab, dem Grabstein eine zentrale, narrativ-poetische Rolle zuteilt

¹¹ Vgl., ebd. S. 59.

¹² Vgl. Odo Marquard: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn-München-Wien-Zürich: Ferdinand Schöningh Verlag 1989.

¹³ Odo Marquard: *Kunst als Antifiktion*. In: ebd. S. 82.

¹⁴ Ebd., S. 96.

¹⁵ Ebd., S. 98.

¹⁶ Odo Marquard a.a.O. S. 98.

– Fontane ist ja ein Realist des Vergehens, des Aufhörens bzw. der Abenddämmerung, wie es Györfly formuliert¹⁷ –, eine grundlegende Realisierung der (post)modernen Antifiktionkunst(theorie) und Poetik ist. Das Ins-Zentrum-Setzen des Sterbens, der mythisch-anthropologischen, ununterbrochenen Verwandlung, darüber hinaus die Verwechslung und die ursprünglich-letzte Aufhebung der Opposition ‘Schein’ vs. ‘Wirklichkeit’ stellen nicht nur die Frage nach der ‘Fiktion’/‘Mimesis’, sondern bringen mit sich, neben den Problemen des Bildes, der Bildlichkeit und der Figuralität (und mittels dieser) auch über die rhetorische ars memoriae erneut nachzudenken.

(3. Das anagrammatische Spiel der *beauté du diable* bei Fontane)

Der Untertitel des *Schach von Wuthenow – Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes* –, von Theodor Fontane, dient auch zur gattungspoetischen und paratextuellen Bezeichnung. In Kenntnis des Obengenannten ist nicht überraschend, daß der Text der Gattungseinordnung Widerstand leistet. Die sog. historischen Geschichtenerzählungen, wie auch die des *Schach*, sind eigentlich mythisch-kryptische Zeit-Bilder, Bildlichkeit-Zeit-Enthüllungen/Offenbarungen: sie sind also ein Spiel des Gedenkens des Todes, des Sich-Zum-Punkt-Zum-Bild-Verdichtens und wieder Raumgewinnens des Vergehens. Das Rhetorische der memoria spielt eine wesentliche Rolle im Text, da, wo die Narration ursprünglich bildlich, figurativ ist: Man könnte sogar riskieren zu sagen, daß das Gedächtnis, die moderne Mnemonik an die Stelle der Narration kommt. Memoria und Erzählung schließen ja einander aus: Die eine entfaltet eher aus dem Bild, aus dem Raum eine Art Zeitlichkeit, die andere baut aus der Temporalität eine Raumkonfiguration. Jürgen Manthey ahnt zwar in seinem Artikel¹⁸ über die Erzählung *Schach von Wuthenow* die zentrale Rolle dieser voraus, aber er spricht noch “über die zwei Geschichten in einer”, die also (mithilfe semiologischer Zeichen der Sprache) zu erzählen und zu interpretieren sind: über eine *wahre* Geschichte und über die Erzählung der Wahrheit der Geschichte Preußens. Nach Manthey enthält der erste Abschnitt der Erzählung “bereits die ganze Geschichte in nuce”¹⁹. Der entscheidende Teil dieses Abschnittes ist aber nichts anderes als das Gedenken eines Mangels, eines Fehlens: “gerade der fehlte, dem dieser Platz in Wahrheit gebühre”²⁰. *Schach* ist als Abwesender anwesend, der Text Fontanes ist der

¹⁷ Vgl. Györfly Miklós: *A német irodalom rövid története*. Budapest: Corvina 1995, S. 121.

¹⁸ Vgl. Jürgen Manthey: *Die zwei Geschichten in einer. Über eine andere Lesart der Erzählung “Schach von Wuthenow”*. In: Arnold Heinz Ludwig (Hg.): *Theodor Fontane. Text+Kritik Sonderband*. München: text + kritik GmbH 1989, S. 117-131.

¹⁹ Ebd., S.121

²⁰ Theodor Fontane: *Schach von Wuthenow. Unterm Birnbaum*. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft mbH 1998. S. 375. Die Seitenzahlen der weiteren Zitate aus diesem Werk werden im laufenden Text jeweils nach dem Zitat in Klammern angegeben.

(Schau)platz des Fehlens seiner Bilder (Gesichter), Ort der Aufweisung der Unwahrnehmbarkeit des Wahren, des Schönen und der ewigen Verborgenheit. Schachs Tod – schreibt Manthey – “als metaphorische Veranschaulichung, ist der Ausgangspunkt der Erzählung, nicht sein Endresultat [...]”, den Grund dafür findet bereits er in “Schachs Fixierung an die stumme Sirene, an das Phantom einer Identität vor und außerhalb der Sprache”²¹. Die Geschichte der Wahrheit, des Wahrnehmens (so die von Schach) ist im traditionellen, rational-logischen Diskurs der (sprachlichen/verbalen) Narration nicht zu erzählen. Das ist das Schweigen, das Verschweigen und Verstummen selbst. Die weiteren Teile der wahren Geschichte bilden sich über Schach, über seine Karikaturen hinaus, die sprachlich-figurative Namen-Verbergungen, Namensspiele, sogar anagrammhafter Proso-pöien und die auf diese Weise gleichzeitig bildlich sind; der Mythos vom Tempelritter mit dem “abgeschurrtten Gesicht”, die Luthermaske der Schlittenfahrt, der Mythos von Mirabelle-Melusine und die verborgene, verschwiegene Beziehung Victoires zu Schach, die die Verkörperung der *beauté du diable* ist bzw. die leere Stelle dieser im narrativen Text (es wird ja nicht einmal das ausgesagt, aber das einmalige Beisammensein wird durch eine leere Zeile im typographischen *Bild* markiert), ferner der Besuch Schachs in der Galerie seiner Urahn und nicht zuletzt sein Tod. Die scheinbare Aussage der (historischen) Wahrheit im Fontane-Text ist wesentlich ein Verbergen: Das Wahre kann in der Tat nur als Bildlichkeit aufgezeigt werden. Die Mantheyschen Thesen sind als Ausgangspunkte im großen und ganzen annehmbar, aber sie sind im Licht der neueren Theorien teils zu modifizieren und zu präzisieren. Im folgenden versuche ich, die zwei Schauplätze dieses Verbergung-Enthüllungs- bzw. Verdeckung-Entdeckungsspiels zu untersuchen: die rhetorisch-figurative Ebene der memoria und der Allegorie bzw. des Anagramms und die Rolle, die Bedeutung der Ekphrasis als eine poetische Gattung.

Anselm Haverkamp weist in seinen Memoria-Schriften auf die Simonides-Geschichte hin, die als ein Mythos der ars memoriae betrachtet werden kann. Laut dieser Geschichte sei die memoria nichts anders, als das Andenken der Toten, ihre Identifikation, andererseits aber eine räumliche Zuordnung der Bilder des Andenkens, die eine Art lineares Nacheinander, einen temporalen Ablauf *sehen* läßt. Haverkamp schreibt eine Art Plädoyer “der zum Anhang der Topik degradierten” Mnemotechnik, indem er die zentrale, paradigmatische Rolle des rhetorischen Gedächtnisses, der memoria, betont. Laut Haverkamp ist die memoria der Ort, wo die Tropen und Figuren als heuristische Fiktionen auf dem Wege ‘vom Mythos zum Logos’ ihre geheime Legitimität finden. Haverkamp wendet sich hier gegen den kritischen Aspekt des wissenschaftlich-philosophischen Bewußtseins, gegen den Begriff des “immer schon Verständigtseins” und des traditionellen ästhetischen Wahrnehmens, der aisthesis. “Literarische Texte, aber nicht nur sie, sondern alle durch Schrift geprägte Textualität, haben es vor aller Verständigung, neben aller Verständigung, und das heißt seit Menschengedenken genauerhin: gegen alles Verständigtsein, mit einer

²¹ Jürgen Manthey a.a.O. S. 130.

grundlegenderen, alle Verständigung mitbegründenden Institution zu tun, dem Gedächtnis.“²² Der Meinung Haverkamps nach verleihen die Texte "im Schweigen der in Bücher gebannten Stimme" dem Gedächtnis eine wahre Stimme. Haverkamp verknüpft die memoria-Problematik durch den *Mnemosyne-lesmosyne*-Mythos mit dem rhetorischen Phänomen des Anagramms, denn dem Namen des Gedächtnisses ist ja anagrammatisch auch das Echo des Vergessens eingeschrieben. Die gegenüber der Ab-bildung in der Dar-stellung anagrammatisch "abgewonnenen Züge, Inschriften sich von innen nach außen gekehrter Schrift" sind eigentlich unsichtbar, sie vermitteln keine ästhetische Erfahrung, sondern sie "geben exemplarisch die Stelle an, wo die Texte von der Realisierung ästhetischer Erfahrung oder ihrer Einbettung in lebensweltliche Erfahrung nie abhängen"²³. Das Gedächtnis des Textes und sein Insistieren auf Gerechtigkeit liegt in der Erhellung der konstitutiven *Blindheit* (und wir können hinzufügen: im Erklingen-Lassen ihres Schweigens). All das impliziert ja, daß die Wahrheit/Gerechtigkeit des Textes nicht die Wahrheit der Aussage ist, sondern die Aufrechterhaltung des Horizontes der Ab-wartung, "das ihrer Beredtheit eingeschriebene Verstummen"²⁴. Zwischen der rhetorischen Mnemonik und der als *metaphora discontinua* erwähnten Allegorie bzw. dem Anagramm bringt eben die Metapher eine Beziehung zustande: beide sind als Nicht-Sein, als Nichts zu betrachten, beide werden vom Tropus bedeckt. Auf etwas Ähnliches weist Pfothenauer in seinem obengenannten Artikel hin, wenn er schreibt: "Interessant sind dabei zunächst Bilder, die nicht nur wie die seit alters her geläufigen Tropen – etwa in der metaphorischen Übertragung und im Vergleich – Ähnlichkeiten vor Augen bringen oder Unsinnliches zur Anschauung"²⁵. Eine Art Selbst-Vergessenheit, Getilgt/Gestrichen-Sein ist zum Verstehen nötig, also das Wesen der allegorisch-anagrammatischen Episteme/Erkenntnis liegt im Nichts der ironischen Negation – und eben darin steckt die wahre Behauptung. Zwischen *res* und *verba* bzw. zwischen Bild und Wort bedeutet nicht das Metaphorische eine wahre Beziehung, sondern die *metaphora discontinua*, die als Sprachlichkeit verborgen und geheim auch die (materielle) Anschaulichkeit in sich trägt. Die Texte des Fontaneschen Realismus sind die Enthüllungen dieser verborgenen Bildlichkeit: die einzig adäquate Form des Wahr-nehmens sei das Zeigen, das Sich-Zeigen. Auf der Ebene der verbalen Narration des Erzählers wird ja in den Texten von Fontane sehr wenig und mit der Zeit immer weniger ausgesagt. Was auf der figuralen Ebene der Sprache anagrammatisch ist, entspricht auf der poetischen Ebene der Narration, das Prinzip der *descriptio/evidentia/illustratio/enargeia* (oder *hypotiposis*), das die *Maxime* der Ekphrasis ist. Haverkamp sieht die Möglichkeit der Verwirklichung des Anagrammatischen gerade

²² Anselm Haverkamp: *Die Gerechtigkeit der Texte. Memoria – eine 'anthropologische Konstante' im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?* In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hgg.): *Memoria: vergessen und erinnern*. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 18ff.

²³ Ebd., S.20.

²⁴ Ebd., S. 27.

²⁵ Pfothenauer a.a.O. S. 346.

in der Rückkehr zu den von der Unterscheidung der *energeia/enargeia* bedeckten poetischen Spuren. Was versteht man aber eigentlich unter dem *enargeia*-Prinzip und der Ekphrasis, und wie hängt all das mit der Poetik der Fontaneschen Texte zusammen?

In den Texten von Fontane kann die zentrale Position der Bilder nicht in Frage gestellt werden, in mehreren seiner Werke befinden sich Bildbeschreibungen, Beschreibungen von Gemälden oder anderer Werke der bildenden Kunst, also Ekphrasen im engeren Sinne des Wortes.²⁶ Die Wirklichkeitserfahrung, das Wahrnehmen basiert auf einer "Mimesis in zweiter Potenz", die äußere Wirklichkeit Fontanes ist auch immer ästhetisch-poetisch vorgeformt. Man hat aber das Gefühl – und das wäre meine eigentliche These –, daß es in seinem Fall nicht nur um ein Mittel der Narration geht: Mittels der Ekphrasis-Ketten beginnt die Narration im Ganzen als eine Ekphrasis, nach dem Prinzip der *enargeia* zu funktionieren: als Zeigen, Sich-Öffnen, Sich-Enthüllen, statt der Feststellung als Darstellung, also "als *irgendein* angestrebtes verbales Äquivalent eines beliebigen visuellen Bildes"²⁷. Rüdiger Campe thematisierte neulich die miteinander eng verknüpfte Opposition der *energeia* vs. *enargeia* und damit im Zusammenhang das merkwürdige Paar der Evidenz und der Hypotypose. Laut seiner These sind *energeia* und *enargeia* zwei Pole "einer poststrukturalen Metafigur der Rhetorik", wobei die *energeia* eher der Metaphertheorie, die *enargeia* der Erzähltheorie angehört. Letztere sei die Repräsentation der personenbezogenen Anschaulichkeit, eine kategoriale Transposition des Redens, also im Sinne des Bezeichnens zum Zeigen.²⁸ Evidenz und Hypotypose sind demgemäß zwei einander zugekehrte Spiegel, wo die *evidentia* eher eine deskriptive Qualität der Narration ist, die Hypotypose jedoch die figurative Narrativierung der Deskription, also eine Figur ist, die die narrativen Momente, die scheinbare Möglichkeit der Erzählung, der sprachlichen Beschreibung, immer wieder enthüllt.²⁹ Wenn man nachdenkt, kann es also festgestellt werden, daß die meisten Fontaneschen Texte, aber insbesondere *Schach von Wuthenow* als metapoetische, metarhetorische Schriften gelesen werden können, in denen Fontane die Hypotypose/Ekphrasis-Problematik thematisiert. In den primären literarischen Texten Fontanes hat man zuerst den Eindruck, daß man es mit einer klassischen Deskription, Feststellung oder Abbildung zu tun hat. Im Laufe des (Wieder)lesens bemerkt man, daß der Text (ähnlich wie die kunsttheoretischen Schriften Fontanes) eher

²⁶ Siehe dazu u.a.: Marion Doebeling: *Eine Gemäldekopie in Theodor Fontanes L'Adultera: Zur Destabilisierung traditioneller Erwartungs- und Sinngebungsraster*. In: *Germanic Review* 68, 1993, S. 2-10.

²⁷ Murray Krieger: *Das Problem der Ekphrasis*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*. (Bild und Text). München: Wilhelm Fink Verlag 1995. S. 43.

²⁸ Vgl. Rüdiger Campe: *Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 208-226.

²⁹ Vgl., ebd. S. 219.

eine Metaebene ist, wo auf den von Fontane mehrmals betonten Begriff "des poetischen Schweigens" reflektiert wird. Die Beschreibung, die öfters mit der Literatur, mit der Kunst selbst identifiziert wird, enthüllt sich selbst, man kann nur stumm und schweigend staunen vor einem Bild (der Kunst oder der Wirklichkeit) oder höchstens darauf zeigen, aber auf keinen Fall etwas mithilfe des arbiträren Zeichensystems der Sprache aussprechen. Die Texte Fontanes beginnen zwar eine Geschichte zu erzählen, aber immer wieder stellt sich heraus, daß man höchstens 'erzählen' kann, daß keine Geschichten zu erzählen sind, daß sie sich verbergen. Für Fontanesche Texte und vor allem für die Erzählung *Schach von Wuthenow* gilt anstatt des sog. wiedererkennenden Sehens des Zeichens, also der im traditionellen Sinne genommenen *ars memoriae* viel mehr das sehende Sehen des Bildes, die (post)moderne Mnemonik, wo es sich um offene Signalstrukturen handelt.³⁰ Die Gedanken von Gottfried Boehm über das Bild, die Bildlichkeit und Bildbeschreibung, über das wahre Sehen-Lassen scheinen auch zahlreiche problematische Punkte der Realismus-Frage bei Fontane, die sich zugleich auch als Wahrnehmungs- und Sprachkrise konstituiert, zu lösen. Nach Boehm fällt Bildlichkeit "vor die metaphysische Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, Innen und Außen, Sinnlichkeit und Begriff, Form und Inhalt"³¹. Boehm spricht über eine eigene Ontologie des Bildes, wo Sein und Erscheinung nicht voneinander zu trennen sind. Er nennt den permanenten Übergang zwischen den beiden das 'Ikonische' (oder 'ikonische Dichte'), das 'Urbild', die 'Bildlichkeit', später auch die 'Grenze' und die 'Spur', die der Sprachlichkeit, besser gesagt der metaphysischen-metaphorischen Begrifflichkeit, gegenübersteht. Zwischen Bild(lichkeit) und Sprache gibt es also einen gemeinsamen (bildlichen) Grund, "in dem sich die eigene Logik des Bildes im Kontrast zur Metaphorik der Sprache zu behaupten vermag. [...]" Bleibt dieser Grund verdeckt, befördert die Auslegung ein endloses Aufeinanderverweisen von Zeichen auf Dinge, von Topoi auf Realitäten, von Formen auf Inhalte, nach dem Modell des Spiegels [...].³² Dem Spiegel-Modell, das auch die Maxime des eigentlichen Realismus ist, schließt Boehm eine Endnote an, dort, wo er auf den Mythos von Narziß und auf eine sonderbare, magische Räumlichkeit und Zeitlichkeit, auf eine Auslöschung des Subjekts hinweist. In Bezug auf die Fontaneschen Texte ist für uns besonders wichtig, was er hier in dieser Endnote feststellt: "Das Bild ist in einem radikalen (nicht gattungsbezogenen) Sinne *memorial*, d.h. *es bezeugt den Tod*"³³. Laut Boehm verdecken die Begriffe des Spiegels, des Abbildes und der Illustration die Matrix der kryptischen Bildlichkeit als die eines gemeinsamen Grundes, obwohl das Wesentliche

³⁰ Vgl. dazu: Stefan Greif: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben: Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

³¹ Gottfried Boehm: *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. In: H.-G. Gadamer, G. Boehm (Hgg.): *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, S. 449.

³² Ebd., S. 456.

³³ Ebd., S. 470.

daran die Sichtbarmachung wäre. Dieses Sehen-Lassen richtet sich eben darauf, was (von der verbalen Sprache aus gesehen) das *Leerste* am Bilde ist: das ikonisch Dichte sei paradoxerweise das Nichts, ein Fehlen. Meiner Ansicht nach sind die Texte von Fontane, vor allem *Schach von Wuthenow* nichts anderes, als eine Rückkehr zu diesem Grund, zur Konvergenz von Wort und Bild. Die verbale-bildliche Urform, die auf der Ebene der rhetorischen Figuren ein anagrammatisches Spiel, eine Namen-Verhüllung ist, kann mittels der Ekphrasis in Bewegung gesetzt werden. Indem Boehm den Ursprung der Deskription und der Ekphrasis untersucht, gibt er eine besonders wichtige Erklärung³⁴. Demnach meint description "weder ein rhetorisches Sprachbild noch die sprachliche Darlegung eines Gemäldes, sondern das bildbezogene Tun [...]. Es bezieht sich auf die vorgängige *Erzeugung* eines geometrischen Gebildes, nicht auf seine nachträgliche Betrachtung und Erfassung."³⁵ Das Wort der Ekphrasis ist das In-Bewegung-Setzen der Linie, der Spur, des Ur-Bildes. Die Intention der Ekphrasis ist aber die enargeia. Die enargeia bedeutet eine Beschreibungsweise, durch die vor dem inneren Auge des Lesers das Ding *buchstäblich* erscheint. Das kann erreicht werden, wenn die Sprache in Rhetorik, in die Materialität des Anagramms gekehrt wird. Murray Krieger bezeichnet die Ekphrasis als Imitation des natürlichen Zeichens, wo die Wörter danach streben, sich zur räumlichen Figur zu verwandeln. Statt und anstelle der Arbitrarität streben sie "die Vision des eingefrorenen Moments" an. Die Ekphrasis ist also ursprünglich die Entdeckung des gemeinsamen Grundes, das Zusammen-Wirken von Wort und Bild. Sie ist ein sehendes Sehen, das das vollständige Selbst des Dinges vorgibt. Noch eine wichtige These von Boehm soll zitiert werden, und zwar die Frage des Zeigens, der Deixis. Die Deixis trägt die Übereinstimmung von Bild und Wort in sich: die Geste des Zeigens schafft eine Art Distanz als Erkenntnisraum, und eben in dieser Distanz lässt sich das Unsehbare sehen. "Der gezeigte Gegenstand zeigt *sich* selbst. Er wird 'als solcher' (als er selbst) erkennbar."³⁶ Die Ekphrasis, die Deixis, ist also gleichzeitig Ereignis und Erzeugnis.³⁷

Schach von Wuthenow ist meines Erachtens die Fontanesche (Meta)poetik des enargeia-Prinzips (das Murray übrigens für das Mittel der visuellen Epistemologie hält). In dieser letzter Einheit meines Vortrags möchte ich für die textuelle Erscheinung des Prinzips

³⁴ Vgl. Gottfried Boehm: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hgg.): *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*. München: Wilhelm Fink Verlag 1995.

³⁵ Ebd., S. 24.

³⁶ Ebd., S. 39.

³⁷ Vgl. Heller Ágnes: *A hülomorfizmus kétértelmű hagyatéka*. In: *Gond* 18-19. 1999. In der Problematik des Sich-Zeigens kommt auch Agnes Heller auf ähnliche Schlussfolgerungen. Ihres Erachtens sei die Form/Formlosigkeit (also das Schöne und das Wahre) sprachlich nicht beschreibbar, nicht erzählbar: sie sei eine Art Ähnlichkeit, das und das Selbst, und so sei sie unaussagbar, etwas, worauf man nur zeigen könne. Sie offenbart ihre Wahrheit, aber darüber kann man nicht reden, das ist eben die Verborgenheit, das Rätsel, das Geheimnis selbst.

einige Beispiele geben. Im Text sind nicht die konkreten, historisch-geschichtlichen Bezugnahmen grundlegend und bedeutend, sondern das in Namen und Bildern verborgene/verhüllte kryptische Gedenken. Der Fontanesche Text ist eine Art Aussage, eine Wort-Kette, die – Gadamer paraphrasierend – keinen Aussagesatz bildet, er hält gleichzeitig zurück, aber auch bereit, was er zu sagen hat. Er ist also eine Art Mythos oder nach Murray Krieger als ekphrastische Dichtung eine Art magische Transformation. Obwohl die Salongespräche, die Plaudereien und die sich aus den Gesprächen scheinbar zu einer Erzählung ausbildenden Einheiten des Textes auf eine konkrete, politisch-historische Realität reflektieren, verbirgt sich dahinter eine wahre, mythisch-kryptische Wirklichkeit, die aber stumm ist. Es ist charakteristisch, daß die Sprache stottert, Tante Marguerite immer durcheinander redet. Die Tante, die eine verborgene Rolle im Ins-Leben-Rufen des Liebesverhältnisses von Schach und Victoire spielt, “verwechselte beständig die Namen” (32), verkörpert also eine Art falsche Namengebung, also Katachrese der *Prosopoiia*³⁸, indem sie z.B. während des Ausfluges nach Tempelhof Victoire immer etwas zeigt und gleichzeitig mithilfe einer Deixis benennt, als wolle sie eine neue Sprache einführen, die außerhalb des gewohnten Zeichensystems existiert. “‘Das ist die Kirche’, sagte das Tantchen und zeigte mit ihrem Parasol auf ein neugedecktes Turmdach [...],“ Victoire bestätigte, was sich ohnehin nicht bestreiten ließ (38), oder ein bisschen später: “‘Sieh, Victoire, das sind Binsen’ ” (38). Gerade durch diese Formlosigkeit, wo etwas und zwar das Wesentliche immer fehlt, enthüllt, entdeckt sich das Wahre. Die Tante ahnt immer alles voraus. Das wichtigste (und vielleicht das einzige) Geschehen im Text ist das kryptisch-mythische Vergehen, das Nichts, das Aufzeigen der ewigen Verborgenheit in Bildern. Auf das Universum des Zeigens, des Dar-stellens gibt es sogar auf der Ebene der verbalen Narration einen Hinweis, der den ganzen Kontext mit dem Prinzip des Verbergens und Verschweigens gleichsetzt. “Das Theater *ist* die Stadt.” (57)

Victoire ist selbst die Geste des Zeigens, das verkörperte Gedächtnis, ein Ort des Andenkens des Schönen und des Wahren. Die Spuren ihrer Krankheit, die Blatternarben sind das Verbergende ihrer ehemaligen Schönheit, mindestens eines Schönen, das in den logischen, verbalen Alltagsen als schön betrachtet wird. Aber der Prinz bemerkt das Wahre an ihr: “Ich bitte Sie, was ist Schönheit? Einer der allervagesten Begriffe. [...] *Alles ist schön und nichts*. Ich persönlich würde der *Beauté du diable* jederzeit den Vorzug geben [...] Diese hat etwas Weltumfassendes, das über eine bloße Teint- und Rassenfrage weit hinausgeht [...] [ist] auf ein Innerliches gestellt.” (62-63) Victoire ist eine der Positionen der Verhüllung-Enthüllung, des Zeigens, eine Art ikonische Dichte des ekphrastischen Textes. Der Charakteristikum dieser ikonischen Dichte ist ja, daß die wesentlichen Momente für die Sprache unerzählbar bleiben, sie sind blind und stumm. Wenn man sich

³⁸ Vgl. Bettina Menke: *Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster*. In: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hgg.): *Allegorie: Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen, Wiesbaden: Westdt. Verl. 1998, S. 59-74.

jetzt ins Gedächtnis ruft, was am Anfang des Vortrags über das Modell von Szili erwähnt wurde, kann man sehen, daß das Ikon, als eine Gattung der Narration, aus Reihen von Beschreibungen, aus Namen-Spielen, eine sukzessive Geschichte aufbaut. Auch in diesem Fall geschieht etwas Ähnliches. Das Attribut von Victoire ist Wunderhold, was teils die Bedeutung des Namens Mirabelle, teils die des Namens von Melusine ist. Im Namen der Ahnen Victoires, der Lusignans, steckt anagrammatisch der Name der geheimnisvollen Wasserfee, die eine Ahnfrau der Familie war. Der Melusinen-Mythos begleitet Fontane während seines künstlerischen Tuns. In mehreren Fragmenten und 'fertigen' Werken kommt die Figur der Wasserfee zum Vorschein, beinahe als ein wesentlicher Teil der eigenen Philosophie und Ästhetik Fontanes. Irmgard Roebing weist in ihrer Abhandlung darauf hin: "die Imagination der Melusine scheint für Fontane ein besonderer Auslöser für *seine* künstlerische Wahrheitssuche gewesen zu sein"³⁹. Fontane erwähnt mehrmals, daß Melusine und das Bild, die Bildlichkeit eng miteinander verknüpft sind: "alles was geschieht wird ihr zum *Bild* [kursiviert von Fontane – S. E.]"⁴⁰ oder "für sie hieße es, 'die dunklen und heitren gleichmäßig als Bilder nehmen. Auch der Tod ist nur ein Bild [...] ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhere Lebensform'"⁴¹. Der Familienname Victoires hängt aber nicht nur mit dem Bild, der Bildgebung, sondern auch mit dem Schreiben, der Schrift eng zusammen. Der Name Carayon fängt an, "bedeutungsmäßig zu oszillieren"⁴², indem er in einer onomatopoetischen, materiell-buchstäblichen Klang-Nähe zum französischen crayon (Bleistift, Stift, Skizze u.a.) steht. In Victoires Name verknüpfen sich also Bild und Schrift, beide Elemente der Hypotypose oder der Ekphrasis. Victoires gewählter Name Mirabelle, der ebenfalls geheimnisvoll ist, weil er Wunderhold bedeutet, ist eine anagrammatische Variante des Namens des Schriftstellers Mirabeau, dessen Gesicht auch von Blatternarben bedeckt war. In dem Fall hat man eigentlich mit einer katachretischen Namengebung zu tun, wo der Name der Person gerade das 'bedeutendste' Moment verbirgt. Es ist charakteristisch, daß Victoire ihren geheimen/verschwiegenen und geheimnisvollen Namen allein Schach verrät. Die Wahrheit des Seins von Victoire, sein ikonisches Wesen lässt sich in der Sprache ausschließlich durch eine anagrammatische Namen-Verhüllung und durch ein ekphrastisches Zeigen 'erzählen': "ich ... bin ich" (71).

Schach wird durch Victoire zu einem "Seher", durch sie wird er der Besitzer des Wahren und des Schönen. "War ich denn blind? In dem bitteren Wort, in dem Sie sich demütigen

³⁹ Irmgard Roebing: *Nixe als Sohnphantasie*. In: Irmgard Roebing (Hg.): *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1991, S. 145-205.

⁴⁰ Theodor Fontane: *Oceane von Parceval (Fragment)*. Ders. *Sämtliche Werke*. Bd. XXIV. München: Nymphenburger Verl. 1975, S. 285. Zitiert von Irmgard Roebing, a.a.O. S. 168.

⁴¹ Theodor Fontane: *Oceane von Parceval*. a.a.O. S.289. Zitiert von Irmgard Roebing, a.a.O. S.172.

⁴² Irmgard Roebing a.a.O. S.180.

wollten, in eben diesem Worte haben Sie's getroffen, ein für allemal. Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen; ja Mirabelle, ja Wunderhold!" (73) Das Liebesverhältnis von Schach und Victoire, das zugleich als Ereignis und als Ergebnis dieser Erkennung zustandekommt, wird nicht erzählt, es lässt sich "bloß" in der Typographie sehen. Die Namen-Spiele variieren, wiederholen sich im Text auch in Bezug auf Schach. Die Bilder, die Karikaturen über ihn, der das Fehlen, das Nichts selbst ist, basieren jeweils auf einer Prosopopöie, auf einem Namengebungsversuch, auf einem Vor-Augen-Stellen im Sinne der Hypotyposis, die durch eine Art Selbstreferenz sogar die Enthüllung der Unmöglichkeit des Versuchs in sich trägt: "Le choix du Schach" (Der persische Schach), "La gazza ladra" (Der diebische Schach-Elster) und "Schach-matt". Die Konvergenz von Wort und Bild kann vielleicht anhand dieser letzten am adäquatesten ergriffen werden. Die Karikatur namens *Schach-matt* trägt als Sprache (als Name) und als Bild sowohl den Anfang als auch das Ende, also den ganzen Ablauf eines Prozesses in sich: den Tod Schachs und das Andenken des Sterbens.

Tod, memoria, Bild und Wort / (In)schrift können am besten, also als ein gemeinsamer Grund in der Szene von Tempelhof betrachtet werden. Carayons, Schach und die Tante Marguerite machen einen Ausflug, der in einer Kirche (buchstäblich 'Kürche') ein Ende nimmt. Sie finden dort einen Grabstein, ein Steinbild eines Tempelritters, namens Ritter von Tempelhof. Der Mythos und die Wirklichkeit verschmelzen aber bereits in seinem Namen, und es schwebt um ihn alles geheimnisvoll im Nebel. In der Tat bekommt man nicht die Geschichte des Ritters erzählt, der in Wahrheit – wie es in der Inschrift seines Grabsteins zu lesen ist – den Namen Achim von Haake trug, sondern die description des Steinbildes, des (Ge)denkbildes. Es handelt sich hier um zwei Ekphrasen in einer: einmal um die Epigramme, die als Name und inscription nach Murray Krieger auch eine Verwirklichung der Hypotyposis wäre und zweitens um die Beschreibung des Grabsteins und der Kürche selbst. Diese komplexe Ekphrase steht eigentlich für den ganzen Text "in nuce". Sie ist eine Maske, ein Nichts und das Leere an sich, die die (visuell-materiellen) Sprachspiele der Gesichts- und der Namengebung in Bewegung setzt. All das spielt in der Position des Gedenkens des Todes. Schach und der Tempelritter werden im Namen oder besser in der Namenverbergung, im 'abgeschurrt' Gesicht identifiziert. Beide bleiben unbekannt, verborgen, ohne Gesicht. Darauf wird in den Worten, in der Schrift Victoires auch explizit hingewiesen: "Ich hasse das Wort 'ritterlich' und habe doch kein anderes für ihn" (47). Der Tempelritter ließ den Grabstein laut der Legende "bei Lebzeiten machen, weil er wollte, daß er ihm ähnlich werden sollte"(40), aber die wahre Ähnlichkeit ist nur durch das 'abgeschurrt' Gesicht möglich. Dadurch enthüllt sich das Wahre, in einer ewigen Verborgenheit, im Getilgt-Sein des Subjekts im (Stein)bild, das (worauf auch Boehm aufmerksam macht) memorial ist: "Du sollst deinen Toten in Ehren halten und ihn nicht schädigen in seinem Antlitz" (41) – liest sich die Paraphrase der ewigen Schrift als eine Art stumme inscription, die statt einer festen Interpretation ein ununterbrochenes Verbergen in den Text einschreibt. Die Hypotypose des Steinbildes macht den Ritter zur

buchstäblichen Verkörperung des kryptisch-mythischen Seins. Nach dieser Ekphrase sind die folgenden Teile des Textes auch als eine Art metarhetorischer und metapoetischer Hypotyposen zu lesen. Der Aufzug in den Masken, Schachs Besuch in der Galerie der schönen Ahnen und letztendlich die Figur Schachs selbst lösen sich in der Bildhaftigkeit, in der Lebendigkeit des Vor-Augen-Stellens und zugleich in der Verborgenheit des Stumm-Seins, im mythisch-kryptischen Prinzip der Fata Morgana, auf. Am Tag vor der Hochzeit nimmt Schach mit den folgenden geheimnisvollen Worten von Victoire Abschied:

Und dann wollten sie nach Malta. Nicht um Maltas willen, o nein. Aber auf dem Wege dahin sei die Stelle, wo der geheimnisvolle schwarze Weltteil in Luftbildern und Spiegelungen ein allererstes mal zu dem Nebel und Schnee geborenen Hyperboreer spräche. *Das* sei die Stelle, wo die bilderreiche Fee wohne, die *stumme* Sirene, die mit dem Zauber ihrer Farbe fast noch verführerischer locke als die singende. Beständig wechselnd seien die Szenen und Gestalten ihrer *Laterna magika* [...] Und mitunter sei's, als lach es. Und dann schwieg es und schwänd es wieder. Und diese Spiegelung aus der geheimnisvollen Ferne, *das* sei das Ziel! (132-133)

Die Fata Morgana, deren Stimme in der Seele Victoires rief und deren Schilderung sie lebhaft bezeichnet, als das Attribut des rhetorischen Vor-Augen-Stellens der sich enthüllenden Hypotypose, kann als eine Beschreibung des Todes Schachs betrachtet werden. Es gibt aber keine endgültige Interpretation, nur das Sterben, der Tod, der ein Auge, die Stelle des sehenden Sehens ist. Es ist bemerkenswert, wie die zwei Briefe am Ende des Textes kontrastieren. Bülow, der ewige Kommentator, versucht die tragischen Geschehnisse zusammenzufassen, kann dies aber nur die Momente die sprachlich, in einem logisch-logozentrisch-rationalen Diskurs zu erzählen sind. Nach Bülow ging Schach an der Welt des Scheins zugrunde. Die Opposition von 'Schein' und 'wahres Sehen' ist auch im Brief von Victoire von zentraler Bedeutung, aber sie sieht alles "in einem andern Licht" (142). Sie schreibt von Rätseln, die nie gelöst werden können. Solche Rätsel sind die Wahrheit Schachs und die *beauté du diable* Victoires selbst. Schach war immer selbst, worauf es neben dem Brief Victoires auch an einem früheren Punkt des Textes Hinweise gibt. Sich-Halten und Sich-Aufgeben, Sich-Verbergen und Sich-Enthüllen sind aber allein im Tod, in Bildern und im Anschein des Sterbens möglich. Das wahre Sehen, das Staunen, um den Begriff Fontanes zu verwenden, kann sich nur im Umstand des Fehlens, des Nichts bzw. in der Ununterbrochenheit des Gedenkens des Todes, in diesem ewigen Wunder, der uninterpretierbaren Epiphanie verwirklichen. Es gibt also anstelle der endgültigen Interpretation und Sinngebung allein die Inschrift, das Einschreiben ins Bild, die Bild(be)schreibung und die geschriebene Bildlichkeit. Diese wird im Endpunkt des Textes leiblich, die sinnliche Anschauung wird plötzlich zum materiell-körperlichen: in den Körper des kleinen Sohnes schreibt sich das ewige Wunder ein und weiter, seine Augen werden die Stelle des sehenden Sehens. Kryptische Verborgenheit und ständige Enthüllung. "Da liegt das Kind und schlägt eben die blauen Augen auf. *Seine* Augen." (144)