Michael Gamper

Rätsel der Prosa

Mit der Frage nach dem ›Rätsel der Prosa‹ wird ein spezifisch wissenschaftlicher Aspekt moderner Prosa in den Blick genommen. Gezeigt werden soll, wie gerade ihre Flexibilisierung in den makro- und mikrologischen Dimensionen die Prosa im Übergang vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert zu einem explorativen Instrument der Erprobung und Evaluierung von Gebieten unsicheren Wissens macht. Seinen literarischen Ausdruck findet dieser Prozess im Rätsel, das sich gleichermaßen in der *histoire* wie im *discours* von Prosa-Texten entfaltet. Das Rätsel der Prosa zielt nicht auf ein Frage-Antwort-Spiel mit entzogenem, aber gesichertem Wissen, sondern inszeniert mit den genuinen Mitteln der Prosa textuelle Konfigurationen, die das Verfahren der Auflösung zu einem unabschließbaren Prozess der epistemologischen Reflexion machen. Dargelegt werden soll das im Folgenden durch die Explizierung der theoretischen Grundlagen der Rätsel der Prosa, die dann an Beispielen von Walpole bis Perec erläutert werden.

1 Wissensrepräsentation und Prosakonzept

Es ist ein weitverbreiteter Konsens in deutschsprachigen Erörterungen des Verhältnisses von Poesie und Prosa im späteren achtzehnten und früheren neunzehnten Jahrhundert, dass die Prosa als Vertextungsdispositiv eine besondere Affinität zur Herstellung, Darstellung und Verbreitung von Wissen habe. Johann Georg Sulzer (1787, 618) etwa bezeichnete im *Prosa*-Artikel seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* die Dichtkunst als »ein Werk der schnellwirkenden Einbildungskraft«, die Prosa aber als »ein Werk des Verstandes« – und bezog letztere in ihren »Wirkungen«, die »langsamer und bedächtlicher« seien, auf die »Wissenschaften«. Friedrich Schlegel bestätigte rund 30 Jahre später diese prinzipielle Einschätzung in seinen Ausführungen zum Ursprung der Prosa in der griechischen Philosophie, wie er sie im Rahmen seiner Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* 1803/04 vortrug. Auch er sah die Prosa im geschichtlichen Gang nach der Poesie auftreten, und er verband sie zudem eng mit der Schrift. Schriftliche Prosa habe, so Schlegel, »zweierlei Zwecke, entweder eine merkwürdige Erinnerung für die Nachwelt aufzubewahren [...] oder die mensch-

Michael Gamper, Berlin

lichen Handlungen und Verhältnisse zu bestimmen«, und sie sei so entweder »Denkmal« oder »Gesetz«. Schlegel sagt über das »Gesetz«, es dürfe »nichts überflüssig, willkürlich oder zufällig sein, sondern im Ausdruck der Gedanken, in der streng logischen Folge, in der Bedeutung der Worte muss die höchste Deutlichkeit und Präzision herrschen.« Ähnlich heißt es für das »Denkmal«, das sich »der Darstellung der gegenwärtigen Wirklichkeit« für die Nachwelt verschrieben habe, dass bei ihm alles »auf die bestimmte präzise Mitteilung« ausgehe (Schlegel, 1958, 113 f.). Prosa, so fasst es Schlegel an dieser Stelle, denotiert, sie konnotiert nicht, und sie ist deshalb ein Medium für präzise sprachliche Mitteilungen. In dieser Weise schließt sie, wie es Theodor Mundt (1969 [1837], 40) weitere 33 Jahre später formulierte, »verständigen und praktischen Lebensformen sich an[]«.

Mit diesen Aussagen zur Präzision der Prosa und ihrer Verstandesförmigkeit ist eine Tendenz in der Geschichte der Prosa bezeichnet, die sie aufs Engste mit der Geschichte der modernen Wissenschaften verbindet. Einen ihrer prominenten Anfänge nimmt diese Haltung in der Devise der Royal Society. Diese lautet »Nullius in verba« und ist entstanden aus einem zusammengezogenen Hexameter aus dem ersten Brief von Horaz an Maecenas. Vollständig lautet die Stelle bei Horaz (1957, Teil 2, 134 [Epistulae I, 1, Z. 13–15]) »ac ne forte roges, quo me duce, quo lare tuter: / nullius addictus iurare in verba magistri, / quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes«, woraus sich schließen ließe, dass hier die Lossagung vom Autoritätenglauben im Zentrum steht.¹ In der Zusammenziehung aber tritt die Kritik an der Abhängigkeit des Wissens von den Worten in den Vordergrund. Die Devise bestätigt ein empiristisches Credo, das in den experimentell untersuchten Dingen selbst und nur in ihnen das Wissen vermutet. Für die schriftliche Repräsentation von wissenschaftlichen Resultaten folgt daraus die Verpflichtung auf Klarheit, Deutlichkeit und Schmucklosigkeit, wie sie Thomas Sprat 1667 in seiner *History of the Royal Society* ausführlich begründete. Sprat (1667, 111–113) wendet sich dabei gegen die »eloquence« der Gelehrtenprosa mit ihren »specious Tropes and Figures«, die mit einer »vicious abundance of Phrase«, einem »trick of Metaphors« und einer »volubility of Tongue [...] so great a noise in the World« erzeugen würden. Sprat hingegen will zurückkehren zu einer »primitive purity, and shortness, when men deliver'd so many things, almost in an equal number of words«, und so im sprachlichen Ausdruck der »Mathematical plainness« so nahe wie möglich kommen. Dieses Ideal einer rein begrifflichen Wissenschaftssprache machte Schule und dominiert bis heute die Stilistik der Wissenschaftsprosa.

¹ In der Übersetzung von Wilhelm Schöne und Hans Färber lauten die Zeilen: »Frage auch nicht nach dem Führer meines Weges, nach dem Hause meiner Zuflucht: keinem Meister verpflichtet, auf seine Worte zu schwören, treibe ich, wohin der Sturm mich trägt, nur als flüchtiger Gast.«.

Prominent trat diese Auffassung 99 Jahre nach Sprat auch in Johann Gottfried Herders erstem Teil von *Über die neuere deutsche Literatur* in Erscheinung, dort freilich kritisch perspektiviert im Referat des bereits eingangs zitierten Sulzer. Herder bezog sich auf dessen Schrift *Kurzer Begriff aller Wissenschaften* von 1745, in der Sulzer von der »Vollkommenheit einer jeden Sprache« gehandelt und gefordert hatte, dass ein »hinlänglicher Vorrath guter Wörter und Redensarten« vorhanden sein müsse, »wodurch jeder Begriff deutlich und bestimmt ausgedruckt wird«, dass es weiter eine »genugsame Anzahl deutlicher und von einander wol verschiedener Lenkungen der Nennwörter und Zeitwörter« gebe, »wodurch die Begriffe ihre besondere umständliche Bestimmung in Ansehung der Personen, oder Sachen, der Zeit und Umstände bekommen«, und dass schließlich für eine »Biegsamkeit in der Zusammensetzung vieler Wörter in einem Saz« gesorgt sein solle, »damit ein ganzer Gedanke bestimmt, richtig und nach Beschaffenheit der Sache leicht, oder nachdrücklich könne vorgetragen werden« (Sulzer 1786, 11f. (§ 10)).² Gegen dieses einseitig auf »Deutlichkeit«, »Bestimmtheit« und »Richtigkeit« ausgerichtete Sprachideal setzte Herder (1985, 187) einen Prosa-Begriff, der gleichermaßen die Ansprüche einer »dichterischen« und einer »philosophischen Sprache« umfasst. Aus einem sprachgeschichtlichen Exkurs über die Abfolge der Entwicklung von Poesie und Prosa resultierte für ihn die Einsicht, dass »die schönste und vollkommenste Sprache nicht zu einer Zeit möglich« sei. Als historisch adäquate Position der eigenen Gegenwart bestimmte Herder nun eine prosaische Mittelstellung, von der aus die Ideale in beide Richtungen angestrebt werden könnten: »[D]ie mittlere Größe, die schöne Prose, ist unstreitig der beste Platz, weil man von da aus auf beide Seiten auslenken kann.« (Herder 1985, 184)

Charakterisiert wird diese »schöne Prose«, die zum Stilideal von Herders eigener Zeit und für die nähere Zukunft erhoben wird, durch eine besondere Beweglichkeit und die gerade der deutschen Sprache zukommende »Biegsamkeit« (Herder 1985, 205).³ Damit nahm Herder Sulzers Terminus auf, benutzte ihn nun aber dezidiert für die Vermittlung zwischen Ansprüchen einer poetischen und einer philosophischen Sprache. Dieser Ausgleich fand in der Periode das bevorzugte rhetorische Instrument:

Jetzt ward der Periode der Prose geboren, und in die Runde gedrehet: durch Übung und Bemerkung ward diese Zeit, da sie am besten war, das Alter der *schönen Prose*, die den Reichtum ihrer Jugend mäßig brauchte, die den Eigensinn der Idiotismen einschränkte, ohne ihn ganz abzuschaffen, die die Freiheit der Inversionen mäßigte, ohne doch noch die Fesseln einer philosophischen Konstruktion über sich zu nehmen, die den poetischen

² Herder referiert diese Position in Herder 1985, 188f.

³ Siehe auch ebd., 177, 188, 230.

Rhythmus zum Wohlklang der Prose herunter stimmte, und die vorher freie Anordnung der Worte mehr in die Runde eines Perioden einschloß: – dies ist das männliche Alter der Sprache.
(Herder 1985, 183 f.)

Die Periode ist für Herder das organisatorische Zentrum einer Prosa, die sich als bewusst gestaltete Kunstform versteht, die stets »räumig genug aufgeschürzt ist, um ihre Ordnung nach diesem Zwecke wenden zu können« (Herder 1985, 216). Herder bezieht sich damit auf eine Klassifikation der antiken Rhetorik, die *oratio soluta* als »zufällig-kunstlose Nebeneinanderstellung«, die *oratio perpetua* als »gewollt koordinierende Nebeneinanderstellung« und die Periode als »gegliedert-differenzierende Vereinigung« unterschieden hatte (Lausberg 1973, 455 f.).⁴ Die Periode wurde verstanden als »die vollkommenste Vereinigung mehrerer Gedanken in einem Satz«: Die Periode sei »ein kreisförmiges Gebilde [...] derart, daß zu Anfang der Periode unfertige, integrationsbedürftige Gedankenelemente vorkommen, die erst am Schluß der Periode zum Gedankenganzen integriert werden, während die mittleren Teile durch dieses Verfahren umfaßt und auf das Ganze hin orientiert werden« (Lausberg 1973, 458). Die Periode stellt so, durch die Kombination von Kommata und Kola, durch die Integration von semantischen und syntaktischen Figuren, einen von Spannung und Lösung geprägten und in Rhythmen der Syntax und der Vorstellungen gegliederten sprachlichen Gedankengang in Um- und Abwegen dar. Der besprochene oder geschilderte Sachverhalt kann so mehrfach gespiegelt und gebrochen werden und, was Herder besonders wichtig war, beweglich zwischen den Sphären des Verstandes, der Einbildungskraft und der Sinnlichkeit hindurchgeführt werden.⁵

Medienhistorisch war die Einführung der »gewissen Ordnung«, welche die Periode und die »schöne Prose« gegenüber der »Poesie« bedeutete, für Herder mit dem Übergang zur »Büchersprache« verknüpft (Herder 1985, 218). Gegenüber einer Situation, in der sich »zwei sinnliche Geschöpfe« begegnen, »davon der eine *spricht*, der andere *höret*« (Herder 1985, 217), fiel im Buch »die Aktion weg«, die etwa den Gebrauch von Inversionen im Rahmen einer noch ungeregelten Wortfolge erklären konnten. Die Periode war deshalb eine Folge der festgelegten »Ordnung der Worte«, die nötig geworden war, »um dem Lesenden«, der ohne sinnlichen Kontakt zum Autor stand, »verständlich zu werden« (Herder 1985, 218). Damit war die Sprache zwar »zur Büchersprache eingeschränkt«

⁴ Dabei mit Bezug auf den *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutionis liber*, Lausberg 1973, 455 f.

⁵ So der Kommentar von Martin Bollacher in Herder 1985, 1055 f. Herders Prosakonzept fügt sich damit ein in Herders Bemühungen um eine körperzentrierte Aisthesis, aus der seine Theorie der Künste und schließlich seine Ästhetik der Prosa hervorgeht, wie Ralf Simon (2013, 83–116) gezeigt hat.

(Herder 1985, 195), bewahrte sich aber als »schöne Prose« gleichwohl ein Maximum an »Behaglichkeit«, worunter Herder die Fähigkeit der Sprache verstand, »ihre Ordnung nach jedem Zwecke lenken zu können« (Herder 1985, 220). Der »prosaische[] Periode[]« (Herder 1985, 218),⁶ anders als der »logische«, lieferte sich dem gemäß noch nicht dem »bloße[n] Verstand« aus, sondern hielt die Bezüge zu allen menschlichen Vermögen auch im Medium der Schriftlichkeit aufrecht: »Und er ward also in seiner Struktur eine Anordnung von *Bildern*, so wie sie sich *dem Auge* darstellen würden, von *Ideen*, wie sie sich *der Verstand* denkt, von *Tönen*, wie sie *das Ohr* fodert, daß es mit Wohl lust erfüllet werde.« (Herder 1985, 219)

Herder entwarf so im Zeichen einer »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« der »Periode« als »mittlerer Größe« ein Prosa-konzept, das nicht auf Vereindeutigung und Bestimmtheit, sondern auf Polyvalenz und Ambivalenz zielte und gerade deshalb Wissen unterschiedlicher Prägung aufnehmen konnte. Prosa sollte, um den Bedingungen, Möglichkeiten und Anforderungen der Moderne gerecht zu werden, einen weiten Spielraum der grammatischen, rhetorischen und rhythmischen Mittel ausschreiten und dabei alle menschlichen Erkenntnisvermögen integrieren können.

In etwas anders akzentuierter Weise fasste Mundt diesen auf Vielseitigkeit angelegten Charakter der in der Periode zentrierten modernen Prosa auf:

Der Gedanke tritt durch den Satz in das Gebiet der Anschauung, und so wird der Stil die eigentliche Plastik des Denkens, das Schöne des Gedachten, weil dies in ihm erst an die Sonne hinaustritt. Auf der vollendetsten Stufe der Darstellung ist das logische Element der Ordnung, das der Verstand besorgt, zugleich eins geworden mit dem plastischen, das unter den bildenden Händen der Phantasie das Individuelle in Blüthe und Farbe treten lässt.
(Mundt, 1969 [1837], 120)

Mundt plädierte also für eine Prosa, in der ein logisch geordneter Inhalt immer auch einer Präsentation bedarf, die sich nicht allein dem Verstand verdanke, und vertrat mit Nachdruck die Meinung, dass »[k]ein Gedanke [...] richtig dargestellt werden [kann] ohne die *Phantasie*« (Mundt, 1969 [1837], 119). Auch er betonte damit die notwendig heterogenen Bezüge der Prosa, die sich unterschiedlichen Seelenvermögen verdanken musste, um ihre volle Darstellungskraft zu entfalten.

Dabei schlug Mundt freilich die Phantasie an dieser Stelle einseitig dem Zweck der Erzeugung von stilistischer Schönheit zu. Lässt man aber »Phantasie« und »Sinnlichkeit« nicht einseitig im Schönen, Ästhetischen und Poetischen aufgehen, sondern nimmt auch deren erkenntnistheoretische und -praktische Im-

⁶ Herder verwendet im Deutschen das männliche Genus, obwohl lat. *periodus* ein Femininum darstellt.

plikationen ernst, dann lässt sich die polyvalente und periodenzentrierte Prosa-konzeption sowohl von Herder wie von Mundt epistemologisch gewendet auf ein Wissenskonzept lenken, das entschieden die Ergänzung der rationalen Kräfte um die Sinne und die Einbildungskraft verlangt – und das so immer auch ein Jenseits des exakten Wissens miteinbegreift und einen immer wieder jeweils neu zu bestimmenden Raum des Nicht-Wissens mit einschließt.

2 Wissenspoetologie des Rätsels

Dieses Programm einer variablen, ästhetisch wie epistemologisch breit auslenkenden Prosa lässt sich literaturgeschichtlich auf das poetologische Programm der deutschsprachigen Romantik um 1800 beziehen. Zum einen wurde damals die Prosa zur Matrix der Poesie erklärt, wie das Friedrich Schlegel mit seinen Überlegungen zur Transzendentalpoesie dargelegt und im *Gespräch über die Poesie* sowie in seinen Fragmenten und Notizen erprobt hat (Campe 2016), und zum andern wurde die Prosa, etwa in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns, zum Darstellungsmedium von Welten jenseits der äußeren Wirklichkeit erhoben. Diese Perspektive auf einen stark imaginativ und idealistisch geprägten Prosabegriff ergänzt Franco Morettis (2014, 102–208) Sichtweise, der in *The Bourgeois* die Prosa als das Darstellungsinstrument eines bürgerlichen Realismus beschreibt, der auf die Präsentation und Propagierung der diesseitigen Wirklichkeit orientiert ist. Defoes *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe [...] (1719)* betrachtet Moretti als Ausgangspunkt einer im Zeichen der *seriousness* gestalteten Prosa, die ihren Ort zwischen den Stillagen von Tragödie und Komödie hat und als Ausdrucksform dem Selbstverständnis der frühen Bourgeoisie korrespondiert – und die sich dann in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in die moralisch-sentimentale, die nüchternen Tatsachen verschleiende Diktion der *earnestness* auflöst. Prosa erscheint in dieser doppelten Traditionsbildung als sich um 1800 durchsetzende Schreibweise, die auch in der Bestimmung dessen, was ›Wirklichkeit‹ sei und sein könne, breit auslenkt. Wirklichkeit kann dabei sowohl objektiv wie subjektiv bestimmt werden, mithin als radikal äußere Realität, die wie bei Stifter (1997, Bd. 4.1, 197) als »wirklichste Wirklichkeit« sprachliche Gestaltung erfährt,⁷ aber auch als eine innere Wirklichkeit des Subjekts, die in den Genres des Tagebuchs, des Lebensberichts, der Autobiographie und der Bekenntnisse ihren Ausgang nimmt und von dort aus zunehmend den modernen Roman und seine Erzählfor-

7 Für die damit einhergehende Darstellung der Personen aus der Außenperspektive siehe Roszbacher 1968, 47–58.

men bestimmt – und dort und darüber hinaus auch Mischformen in breiter Variabilität erzeugt (Wagner-Egelhaaf 2005, 145–186).

Dieser etablierten literaturgeschichtlichen Thematisierung gegenüber soll hier eine andere Zugangsweise vorgeschlagen werden. Den polyvalenten Prosabegriff möchte ich auf einen zugleich thematisch und poetologisch bestimmten Komplex beziehen, den ich als ›Rätsel der Prosa‹ bezeichnen möchte. Diese konstituieren sich in der doppelten Weise, die im Genitivus subjectivus bzw. objectivus dieser Formulierung angelegt ist: Sie ergeben sich somit zum einen dadurch, dass die Prosa selbst in ihren und durch ihre genuinen Vertextungsverfahren rätselhaftigkeit erzeugt, zum andern entstehen sie, weil Prosa rätselhafte Thematiken aufnimmt und verhandelt. Rätsel der Prosa entwickeln sich, so die These, vor allem in spezifisch literarischen Prosaiken, in denen komplexe Textprozesse die Sachverhalte, Ereignisse, Personen und Gegenstände so zurichten, dass deren Rätselhaftigkeit zu Tage tritt bzw. sie zu Rätseln werden. Die Frage nach dem Rätsel der Prosa zu stellen heißt deshalb, die Zwischenstellung der Prosa zwischen Verstand und Phantasie und zwischen Wissen und Nicht-Wissen ernst zu nehmen und im Rätsel eine Textqualität in den Blick zu nehmen, die sich spezifischen Verfahren verdankt, welche die Poly- und Ambivalenz der Prosa in deren Textstrukturen ausstellen. Die geschieht vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, in Texten, denen aufgrund ihrer Fiktionalität und/oder ihrer rhetorischen Gestaltung und/oder ihrer ästhetischen Darbietungsweise ein literarischer Charakter zugesprochen wird.

Zentrale Charakteristika des Rätsels lassen sich zunächst einmal in einem Versuch der Abgrenzung zum ›Geheimnis‹ darlegen. Grundlegend für eine Differenzierung der beiden Wissensformen ist die Annahme, dass das Geheimnis darauf angelegt ist, innerhalb einer kleinen Gruppe von Eingeweihten bewahrt zu werden und den Rest der Profanen von diesem Wissen auszuschließen. Das Rätsel hingegen ist kontrastierend auf seine Profanierung hin orientiert, da es den Unwissenden verstellte Informationen an die Hand gibt, die zum entzogenen Wissen führen. Daraus ergibt sich eine gänzlich unterschiedliche Form der kommunikativen Situation und der sprachlich-rhetorischen Struktur, deren Differenz sich auch historisch einträgt. Das Geheimnis zirkuliert innerhalb geschützter Bereiche in prinzipiell unverstellter Gestalt; es ist an die Existenz von Gesellschaften gekoppelt, die Arkanbereiche zulassen oder diese sogar als notwendig erachten. Durch die Aufklärung gerieten die frühneuzeitlichen *arcana* unter Druck,⁸

⁸ Jan und Aleida Assmann unterscheiden in den Präliminarien zu ihren drei grundlegenden Bänden zu verborgenem Wissen (*Schleier und Schwelle I–III*) »Welträtsel (*arcana mundi*), religiöse Mysterien (*arcana Dei*), Staatsgeheimnisse (*arcana imperii*) und Herzensgeheimnisse (*arcana cordis*)«; siehe Aleida Assmann und Jan Assmann 1997, 9.

und in Gesellschaften, die über das Prinzip von Öffentlichkeit Macht und Wissen verteilen, musste sich das Geheimnis, wenn es sich nicht in arkane Residuen zurückzog und damit eine gesamtgesellschaftliche Geltung aufgab, entscheidend verändern. Wenn das Wissen öffentlich zirkulieren musste und Geheimnis bleiben sollte, erhielt es eine esoterisch-exoterische Doppelstruktur, womit sich die esoterische Gemeinschaft in der offenen Kommunikation erhalten konnte.⁹ Mit der öffentlichen Präsentation des Geheimnisses aber näherte sich der Geheimnistext in seiner Struktur dem Rätseltext an, ohne in ihm aufzugehen.¹⁰ Denn der esoterisch-exoterische Geheimnistext enthielt nicht wie das Rätsel alle Mittel, um das versteckte Wissen zu erreichen, vielmehr verlangte er ein zusätzliches text-externes, nur Eingeweihten bekanntes Verfahrenswissen, das allererst die Dekodierung ermöglichte. Das Rätsel hingegen war und ist insofern eine konstitutiv öffentliche Form der Aushandlung von Wissensgefällen, als es bloß Fertigkeiten der Rätsellösung verlangt, aber kein zusätzliches Wissen.

Das Grundfaszinosum des Rätsels ist demnach die in Aussicht gestellte Aufdeckung eines verborgenen Wissens, dem durch das äußere Arrangement eine besondere Spannung verliehen wird. Es kann mithin verstanden werden als eine *Inszenierung von vorenthaltenem Wissen*, dessen Aufdeckung mit besonderer Lust verbunden wird. Wissen, Scharfsinn und Formulierungskunst sind die produktionsästhetischen Voraussetzungen für Rätsel (Schupp 2002, 197). Das Rätsel ist somit, um eine Wortprägung von Goethe zu benutzen, ein »offenbares Geheimnis«, das einem Verborgenen, aber im Text präsent Gehaltenen in anderer Form Gestalt verleiht und Präsenz gibt.¹¹ Dem Rätsel bleibt im Gegensatz zum Geheimnis eigen, dass es eine intentionsartige Struktur der Verrätselung voraussetzt und ein Lösungsversprechen stets im Spiel ist, auch wenn dieses sich letztlich als nicht haltbar erweist. Rätsel werden deshalb nicht etwa von Entdeckerinnen, Erfindern und Erobererinnen *aufgespürt*, sondern sie werden

⁹ Ein Beispiel hierfür ist Heines »Augensprache«; siehe hierzu: Altenhofer 1993, 58–75. Auch Aleida Assmann (1997, 263–280) hält die esoterisch-exoterische Doppelkodierung von Dichtung, neben der Oberfläche-Tiefe-Unterscheidung, für eine Reaktion auf die Gefährdung des Geheimnisses durch Öffentlichkeit.

¹⁰ Jochen Hörisch, der mit den Zuweisungen von geheim vs. öffentlich und sakral vs. profan arbeitet, geht davon aus, dass »sich zwischen 1800 und 1900 das semantische Gravitationsfeld unmerklich, aber nachhaltig verschiebt: nämlich vom Geheimnis zum Rätsel«. »Rätsel lösen statt den Schleier des Geheimnisses zu durchschauen«; darin erkennt Hörisch eine »neue intellektuelle, ästhetische und philosophische Grundgeste, die sich im neunzehnten Jahrhundert durchsetzt« und die anerkennt, »daß es hinter dem Sein und der Sprache keine Geheimnisse gibt, wenn Sein und Sprache selbst Rätsel sind«. Hörisch 1998, 162–165.

¹¹ Siehe zu den zahlreichen Verwendungen dieser Formel Mehra 1982; zudem: Hörisch 1992; zur Tradierung des Konzepts im amerikanischen Transzendentalismus siehe Schulz 1999.

von Instanzen mit Subjektcharakter *präsentiert*. Diese Instanzen können Menschen sein, aber auch nichtpersonale Subjekte wie anthropomorphisierte Gegenstände, Lebewesen oder Abstrakta wie ›die Natur‹ oder ›die Gesellschaft‹, denen ein Rätsel stellendes Agens zugesprochen wird und die dabei meist Rätsel über Teilaspekte ihrer selbst formulieren. Diesen Rätseln kommt somit eine tatsächliche, von der rätselaufgebenden Instanz ausgehende oder eine geahnte, vom rätsellösenden Subjekt konstituierte Appellstruktur zu, die eine Aktivität des Angesprochenen, eben den Prozess der Rätsellösung, initiiert.

Damit hat das Rätsel einen ausgeprägten performativen Charakter. Die inszenierte Erkenntnisproduktion ist beim Rätsel als Gattungsmerkmal in die (kleine) Form aufgenommen. Das Rätsel sei, so hat es Volker Schupp (2002, 191) formuliert, wohl das einzige literarische Gebilde, das zu seiner Existenz nicht nur der Äußerung des Erfinders, Dichters, Rätselstellers bedarf, sondern auch der verbalen Antwort des Kommunikationspartners, des Rätsellösers. Formalästhetisch betrachtet, eignet dem Rätsel aufgrund der dominanten Frage-Antwort-Situation vor allem in seiner kurzen Form ein dialogisches Prinzip. Ob ein implizites oder explizit eingeführtes Subjekt über ein verrätseltes Objekt spricht oder ob der verrätselte Gegenstand anthropomorphisiert wird und sich selbst äußert, stets wird eine Redesituation geschaffen, die eine unmittelbare Ansprache des Rezipienten inszeniert und eine Antwort einfordert, die sich in den Rätselbüchern als Auflösung konkret textuell manifestiert. Das Rätsel stellt so, ob als eigenständiger Text oder episodisches Element in übergreifenden Textzusammenhängen, eine eigenständige Figur von vorenthaltenem Wissen dar. Ohne diese Appellfunktion hingegen, ja ohne diesen Zwang zur Antwort, der sich im Halslöserätsel, bei dem es um Leben oder Tod geht, in existentieller Weise manifestiert, verliert das Rätsel seine Spezifik und löst sich tendenziell in der allgemeineren Form der Frage auf.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Überlegungen zielt in einer literatur-, medien- und wissenschaftlichen Perspektivierung auf die grundlegende Transformationsbewegung, die das Rätsel als Funktionselement der Literatur im neunzehnten Jahrhundert erfasst. Es gilt zu zeigen, wie um 1800 das Rätsel als Figur der Literatur seine Gestalt verändert und dabei in entscheidender Weise die Modernität von Literatur hinsichtlich ihrer inhaltlichen Problemstellungen wie ihrer Form betrifft, ohne die namhaft gemachten Eigenheiten und Charakteristika aufzugeben.

Das heißt, dass mit dem Übergang von »Wissen in Allgemeinbesitz« eine Veränderung im literarischen Feld einhergeht, die, wie es Günter Oesterle (1998, 99 f.) fasst, »das Eindringen und Einschmelzen der einfachen Form des Rätsels in die modernen Gattungen des Dialogs, des Romans, des Märchens und der Detektivgeschichte« bedeute. Geheimnisse stecken im Zuge dessen »nicht mehr unter einem mysteriösen Schleier, sondern im Alltäglichen« und deren Bearbeitung fällt bevor-

zugt der Literatur zu. Aleida Assmann bestätigt diese Einsicht, wenn sie Ästhetik und literarische Autonomie als entscheidende Faktoren für eine einschneidende Veränderung des literarischen Geheimnisses benennt, die man auch als Verschiebung vom Geheimnis zum Rätsel verstehen kann. Ästhetische Verdichtung trete, so Assmann, an die Stelle einer textuellen Aufbewahrung von externer esoterischer Wahrheit: »An die Stelle kosmischer und metaphysischer Wahrheit tritt die ästhetische Wahrheit, die nicht über den Buchstaben oder jenseits des Textes zu suchen ist, sondern allein in der Konfiguration seiner semiotischen Textur.« (Assmann 1997, 275 f.) Das Rätsel der Literatur ist also ab dem späten achtzehnten Jahrhundert eines, das sein verborgenes Wissen in den Text einarbeitet und es unablöslich mit seiner Darstellungsform verbindet. Literarische Rätsel in diesem Sinne halten ein Wissen über die Welt jenseits des Textes bereit, aber dieses Wissen ist nicht unabhängig von einer komplexen, gar prekären Darbietungsweise im Text zu haben, die diesem Wissen nicht äußerlich bleibt, sondern es prägt. Dies bedeutet auch, dass gerade avancierte literarische Rätsel ab 1800 nicht mehr auf eine einfache Lösung hin gearbeitet sind. Vielmehr bedeutet nun eben, wie es Theodor W. Adorno (1989a, 185) formulierte, das »Rätsel lösen [...] soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben«.

Ausgehend von diesen Positionen zum Gestaltwandel von Geheimnis und Rätsel um 1800 soll nun gezeigt werden, dass die Textualität des Rätsels sich bei diesen Verschiebungen zugleich spezifiziert und diversifiziert. Mit der allgemeinen poetologischen Aufwertung des Rätsels in der Romantik, die sich gegen eine im Zeichen der Klarheit stehende ästhetische Zeichenpolitik richtet (Tucker 2011), wandelt sich auch die Form seiner Präsenz im Text. Denn wenn für das Rätsel als kleine Form sowohl gebundene als auch ungebundene Rede in Frage kam, so bindet sich das Rätsel der Literatur nun mit neuer Stringenz an die Prosa. Es löst sich aus der Bindung an die kleine, dialogische Form und verflcht sich zum einen mit erzählerischen Strukturen und zum andern mit den Vertextungstechniken der Prosa, die sich ebenfalls in diesen Jahrzehnten neu ausrichten. In dieser Weise reagiert die Poetik des Rätsels auf die Umbrüche des Literatursystems, das sich auch als mediale Insistenz auf Schriftlichkeit niederschlägt und die performative Situation der oral-auditiven Erfahrung von Literatur in die neuen Bedingungen schriftlicher Kommunikation übersetzt. Hier kommen Bedingungen und Eigenschaften der Prosa neu zur Geltung, so ihre scheinbar unbegrenzte und flexible Ausdehnbarkeit und Kombinierbarkeit, ihre Adaptionsbereitschaft an jeden Gegenstand und jede Thematik und ihre (vermeintlich) leichtere Auffassbarkeit.

Weitere Überlegungen von Adorno mögen hier weiterhelfen. In einem programmatischen Text über *Die Aktualität der Philosophie* von 1931 statuierte Adorno, dass man, beispielgebend für die Praxis der Philosophie, nicht »im Rätsel das Abbild eines dahinter liegenden Seins suchen« solle. Vielmehr sei es »die Funktion

der Rätsellösung [...], die Rätselgestalt blitzhaft zu erhellen und aufzuheben«. Rätsellösungen würden sich bilden, »indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Frage zusammenschießen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet« (Adorno 1997, 335). Interessant und weiterführend ist an diesem Verständnis von Rätsel, dass es dieses als optisches Rätsel versteht, bei dem eine »Gestalt« zu enträtseln sei. Auch in der *Ästhetischen Theorie* sprach Adorno gut dreißig Jahre später davon, dass in der Aufschließung eines Werks dessen »Fragegestalt« erreicht werde (Adorno 1989a, 184), dass es als »Vexierbild« erscheine, das »beim Vexieren« verbleibe (ebd.), und dass es »Rätselfiguren« ausbilde, welche die »Kunstwerke Bilder des Ansichseins« werden ließen (Adorno 1989a, 191).

Worauf aber zielt diese optisch metaphorisierte Konzeption des Rätsels? Zum einen will Adorno darauf hinaus, dass zwar im Kunstwerk der Geist als Medium von Rationalität wirke, dass er das aber nicht in der Form von »Intentionen« tue, sondern in der Beteiligung an der »Konfiguration von Mimesis und Rationalität« zum »Rätselbild«. In der Kunst zeigt sich so nicht ein intentional konstituiertes Rätsel, sondern ein »Rätselcharakter«, »ohne daß sie [die Kunst] der Lösung mächtig wäre« (Adorno 1989a, 143). Die Kunst kennt also keine Instanz, die um eine Rätsellösung wüsste, wie das in der Konzeption des Rätsels als Interaktion zwischen Rätselsteller und Rätsellöser stets impliziert ist. Dies führt, zum andern, auf die spezifische Gemachtheit, die den Kunstwerken mit Rätselcharakter zukommt. Denn es ist »Organisation«, durch welche die Werke mehr werden, als sie sind. In Kunstwerken werde »die Antwort verschwiegen und durch die Struktur erzwungen«. Darin bestehe die »immanente Logik«, die sich als Zweckmäßigkeit »ohne positiven Zweck« geriere und die »Bestimmtheit des Unbestimmten« als »Zweck des Kunstwerks« setze (Adorno 1989a, 188). Das Rätsel ist so als eine »von der immanenten Zusammensetzung der Werke gestellte[] Aufgabe« zu verstehen (Adorno 1989a, 184), die das Kunstwerk als eine Organisation von vielfältigen Elementen auffasst, deren Vorhandensein einer Bestimmtheit folgt, welche die Struktur und Anordnung der Elemente aber unbestimmt lässt. Kunstwerk und Rätsel werden damit verstanden als Konstrukte, in denen das zu ihrer Auflösung Nötige stets virtuell vorhanden ist und offen präsentiert wird, womit es zur eigentlichen Aufgabe wird, die vorhandenen Teile an die richtige Stelle zu schieben (Köngas-Maranda 1971), um die »Rätselgestalt blitzhaft zu erhellen und aufzuheben«.

Adorno war der Meinung, dass es der »philosophischen Reflexion« vorbehalten sei, den »Wahrheitsgehalt [...] zu gewinnen«, auf den das Kunstwerk nur »verweisen« könne. Durch die »Bedürftigkeit seines Rätselcharakters« wende das Kunstwerk sich an die »deutende Vernunft« (Adorno 1989a, 193). Im Folgen-

den soll diesem Anspruch etwas von seiner Strenge genommen werden, indem die Aufgabe (und Kompetenz) des Enträtselns als den Leser*innen der literarischen Texte überantwortet gedacht wird. Der literaturwissenschaftlichen Analyse wiederum bleibt es vorbehalten, die Konzepte, Kontexte und textuellen Arrangements, mit Hilfe derer die Texte ihre Rätsel stellen, hinsichtlich ihrer historischen und systematischen Bedeutung zu erläutern. Damit verschieben sich gegenüber einer philosophischen Fragestellung, die sich für das »Rätseldenken« interessiert, auch die Schwerpunkte der Untersuchung (siehe dazu Ronge 2018a, 2018b).

3 Rätselstruktur der Prosa

Besteht das Rätsel in systematischer Hinsicht im Erkennen der Konfiguration der Elemente und damit der Organisation des Kunstwerks, dann können für die historische Kristallisation dieser Disposition Überlegungen zur Strukturbildung von Prosa weiterführend sein. So hat Franco Moretti (2014, 105) festgestellt, dass sich in den Romanen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die erzählerischen Einheiten, deren Organisation eine wichtige Komponente der makrologischen Poiesis von Prosa-Texten darstellen kann, neu verteilen. Zunehmend wandern alltägliche Begebenheiten in die Texte ein, wodurch sich das Verhältnis von *turning points* und *fillers* drastisch verschiebt und die Zahl von handlungstragenden Wendepunkten gegenüber den scheinbar nebensächlichen Ereignissen deutlich schrumpft. In der Prosa geschieht eine solche Rekonfiguration der Elemente nicht unter der Prämisse einer vorgegebenen ›Form‹ wie etwa im Epos, in der Lyrik und im Drama, sondern wird im Sinne einer Tugend der ›Biegsamkeit‹ flexibel, dynamisch und auch kontingent gehalten. Dies macht die prosaische Schreibweise in besonderer Weise affin für ein Rätsel, das die Kombinatorik der Elemente zur konsistenten und geordneten Anordnung in immer wieder neuartiger Weise einfordert. Dies gilt umso mehr, als Moretti (2014, 108) darauf besteht, dass auch die »Einschübe [...] insofern Teil der Narration [sind], als sie stets ein gewisses Maß an Ungewißheit enthalten«. Damit gilt für den Einschub wie für die Kardinalfunktion des Erzählens (den *turning point*), dass er »eine für den Fortgang der Geschichte folgentragende Alternative eröffnet (aufrechterhält oder beschließt), kurz, daß [...] eine Ungewißheit begründet oder beseitigt« (ebd., 106) wird.¹² Einschübe tun dies freilich in weniger ostentativer, prominenter und gewichtiger Weise, sie sind aber zahlreicher und beziehen sich in nicht offensichtlicher Weise aufeinander, so dass gerade

¹² Moretti zitiert Roland Barthes (1988, 111–116).

im Geflecht der Einschübe ein markantes Rätselpotential der erzählenden Prosa entsteht.

Was Moretti mit seiner Beobachtung anspricht, ist das allgemeine Fragwürdigwerden etablierter Bindeformen der Prosa, die nicht nur narrative Aspekte betreffen, sondern auch die mikrologischen Konstitutionsweisen von Prosa berühren, wie sie seit den antiken Anleitungen zu Rhetorik und Kunstprosa tradiert wurden.¹³ ›Fragwürdigwerden‹ heißt dann, dass Ordnungsverfahren wie Rhythmus, Numerus, Grammatik, Semantik, Genregeregeln etc. nicht mehr im Rahmen etablierter Anweisungs- und Anwendungsregularien verwendet werden. Vielmehr sind sie zusammen mit neuen und anderen Ordnungsparametern, die zu guten Teilen Erzähltechniken sind, der Rekombination und der experimentellen Weiterentwicklung ausgesetzt und tragen damit dazu bei, dass Rätsel auf der Ebene der Formbildung von Prosa entstehen.

Diese Verstreuung von Ungewissheit, ihre Verteilung von wenigen, klar markierten Punkten auf viele, in ihrer Bestimmung unklare Episoden, ist so ein gewichtiger Faktor, weshalb die Prosatexte des neunzehnten Jahrhunderts verstanden werden können als Gebilde, die in *discours* und *histoire* nach dem Muster von Bilderrätseln angelegt sind. Dies gilt in herausragender Weise für Detektivgeschichten, im Speziellen die *tales of ratiocination* von Edgar Allan Poe, dessen *Purloined Letter*-Erzählung Adorno (1989a, 185) zum Inbegriff des Rätseltexts erklärte. Gerade Poes Texte zeigen auch, dass literarische Texte sich oft nicht damit begnügen, Rätsel zu inszenieren und deren Lösung vorzuführen. Vielmehr stoßen sie im Verlauf der vordergründigen Rätsellösung, die in Poes Dupin-Geschichten die Aufdeckung eines Verbrechens durch die richtige Kombination der Indizien bedeutet, auf neue Rätsel, die von grundsätzlicherer Art sind als die von ihnen aufgeklärten Verbrechensrätsel. Diese erscheinen dann nur als Oberflächenphänomene einer tieferliegenden Rätselstruktur des modernen Lebens. Komplex organisierte literarische Texte stellen deshalb nicht einfach Rätsel, die einem Rätseldenken entspringen – vielmehr reflektieren sie selbst stets über die Bedingungen der Konzeptualisierung von Rätseln in der Art eines textuell inszenierten vorenthaltenen Wissens und spüren auf diese Weise grundsätzlichen Fragen einer *conditio moderna* nach.

Diese Modernität von Rätsel und Prosa verdankt sich einem literarischen Zeichen-Regime, das sich um 1800 installiert als eine neue Art, »das Sagbare und das Sichtbare, die Wörter und die Dinge zu verbinden«, wie es Jaques Rancière

¹³ So Inka Mülder-Bach in der Einleitung zum von ihr zusammen mit Jens Kersten und Martin Zimmermann herausgegebenen Band: Prosa schreiben. Literatur, Geschichte, Recht (2019, 10f.).

(2008, 20) formuliert.¹⁴ Damit meint er die »Zerschlagung« einer letztlich auf Aristoteles' *Poetik* aufruhenden »dichterischen Hierarchie, die in Einklang mit einer Weltordnung stand« und deshalb eine in Gattungen und Stilebenen organisierte Dichtkunst die Ordnung der Welt repräsentieren ließ (PdL, 20f.). Durch die Auflösung dieses verbindlichen Lehrgebäudes der Dichtung waren die Sujets und Figuren freigesetzt und eine »literarische Demokratie« (PdL, 24) eingesetzt, die ohne ein bestimmtes Ausdrucksregime auskommt. Diese »literarische Demokratie« war deshalb als »ein symbolischer Bruch« markiert: Sie zerstörte die bestimmte »Ordnung der Beziehung zwischen den Körpern und den Wörtern, zwischen den Weisen des Sprechens, den Weisen des Machens und den Weisen des Seins« (PdL, 23). An deren Stelle setzte sich nun ein »anderes Bedeutungsregime« fest, dem gemäß die Literatur die Zeichen zu entfalten habe, die »auf die Dinge selbst geschrieben« seien. Eingesetzt wurde ein »neues Regime der Anpassung zwischen der Bedeutung der Wörter und der Sichtbarkeit der Dinge«, das in doppelter Weise ein »Universum prosaischer Wirklichkeit« genannt werden kann: zum einen, weil es sich auf die »Prosa der Welt« der nivellierten Alltagsdinge bezieht, zum andern, da es sich im Prinzip des realistischen Romans realisiert (PdL, 27). In Balzacs und Flauberts Prosa werde, so Rancière, die Literatur zu einer »Wissenschaft der Gesellschaft« und gleichzeitig zu »einer neuen Mythologie«, die im »Gewebe von Zeichen, Ruinen und Fossilien« der Großstädte »die Poesie der Prosa der Welt« entwerfe, die den Verfahren der Philologen, Archäologen und Geologen nicht unähnlich sei (PdL, 33).

Diese »Poetik« versteht Rancière als »Politik«, weil sie unter der Prämisse der Gleichheit aller Dinge und Personen in die signifizierende Aufteilung des Sinnlichen eingreift. Eine innige Verbindung mit dem Rätsel geht sie wiederum ein, weil sie sich auf ein »Gewebe von Hieroglyphen« bezieht (PdL, 32) und zudem den »banalen Dingen ihren übersinnlichen, mysteriösen Aspekt« zurückgibt, »um besser die verschlüsselte Schrift des gesellschaftlichen Funktionierens erscheinen zu lassen« (PdL, 36). Es ist die »biegsame« Prosa mit ihren auslenkenden Möglichkeiten der sprachlichen Gestaltung, die der entordneten Welt der Moderne mit einer besonderen Beweglichkeit nachzuspüren versteht, indem sie deren stets und unauflöslich unklar gewordene Signifikanz in der Form von Rätseln befragt. Gerade durch diese radikal neue Weise der explorativen Bedeutungszuweisung an die Dinge der »Prosa der Welt« unterscheiden sich die Rätsel der Prosa von der alten Form der genretheoretisch definierten literarischen Rätsel, deren Ritual der Lösungsaufdeckung auf eine letztlich transzen-

14 Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text (Rancière, 2008) mit der Sigle PdL und der Angabe der Seitenzahl nachgewiesen.

dent gesicherte Ordnung bezogen und damit fest mit dem aristotelischen Regime der Organisation von Bedeutung verbunden war.

Die ›Rätsel der Prosa‹ sind so Teil einer literarischen Politik nivellierter Bedeutungsverteilung, sie sind aber als solcher auch eminenter Bestandteil einer Wissenspoetologie der Literatur, die nach den genuin literarischen und literaturwissenschaftlichen Anteilen an der Wissensgeschichte fragt. Rätseltexte der hier beschriebenen Art adressieren vorenthaltenes Wissen nicht als Spiel, vielmehr nutzen sie die Rätselstruktur als exploratives Mittel, um an brisanten Thematiken anzusetzen, die im neunzehnten Jahrhundert neue epistemologische Herausforderungen bedeuteten und denen sich auch andere Formate und Dispositive der Wissensproduktion und -distribution, unter ihnen auch die wissenschaftlichen Disziplinen und ihre Vorformen, zu stellen hatten. Das Rätsel wird zu einem Instrument, das es erlaubt, Felder des Nicht-Wissens zu bearbeiten und epistemologische Probleme mit einem starken Appell an die Leser*innen zur weiteren Beschäftigung mit den exponierten Thematiken zu präsentieren. So kann eine literarische, weil auf die Möglichkeiten von Fiktion und Narration, von rhetorischer Virtuosität und kreativer sprachlicher Gestaltung der Prosa setzende dynamische Wissensform in den Blick genommen werden, die Probleme des Wissens mit ihren spezifischen explorativen Mitteln adressiert und dabei Konnotation gegenüber Denotation als semantisches Verfahren favorisiert.

Der Rätselcharakter der beschriebenen Probleme äußert sich in einer Fragestruktur, die diese als noch ungelöste Aufgaben ausweist, zu denen die literarischen Texte aber in je unterschiedlichem Grad und Ausmaß ein eigenes Wissen beizutragen haben. Das Rätselhafte der Texte schwankt in seiner Funktion zwischen Inszenierung von vorenthaltenem Wissen, Leserbindung durch Spannungsaufbau und -lösung sowie der Verhandlung von unsicherem oder noch nicht erlangtem, bloß spekulativem Wissen. Dass im neunzehnten Jahrhundert auch in den Wissenschaften die Rede vom Rätsel flagrant ist und gar eine der Galionsfiguren der positivistischen Wissenschaft, Emil Du Bois-Reymond (2012a), das hartnäckige Nicht-Wissen der Wissenschaften unter dem Terminus der ›Welträtsel‹ fasste, belegt Relevanz und Prominenz der epistemologischen Räselfigur in dieser Epoche auch über die Literatur hinaus. Es ist deshalb zu erwarten, dass anhand der ›Rätsel der Prosa‹ eine Geschichte des (Nicht-)Wissens des neunzehnten Jahrhunderts (und darüber hinaus) geschrieben werden kann, an der die Wissenschaften zwar partiell Anteil haben, die aber über eine Figur des Wissens beschrieben wird, die nicht genuin aus dem Bestand wissenschaftlicher Verfahren stammt.

Über diesen wissenschaftsgeschichtlichen Anteil hinaus besitzt das ›Rätsel der Prosa‹ auch ein genuin poetologisches Moment, das den literarischen Texten dazu dient, ihre eigenen textuellen Praktiken zu thematisieren. Das Rätsel ist

ein Mittel der Texte, sich ihrer eigenen Verfasstheit zu versichern und die Lesenden in das Raisonement über ihre Funktionsweise miteinzubeziehen. Welche konkreten Verfahren jeweils in den einzelnen Texten verwendet und verhandelt werden, bestimmt sich mit den variierenden Poetiken und Thematiken der einzelnen Texte. Die in den Blick genommenen Texte verwenden also ein gemeinsames Verfahren, nämlich die Inszenierung von vorenthaltenem Wissen, sie aktualisieren es aber mittels verschiedener Techniken der Narration und der Prosaik, und sie wenden es auf unterschiedliche (Nicht-)Wissensbereiche an. Es sind somit die Rätsel des Übernatürlichen, der Natur, der Gesellschaft, der Seele und letztlich der Literatur selbst, die im neunzehnten Jahrhundert besonders insistent bearbeitet werden und mittels derer sich die Literatur immer wieder neu selbst befragt.

4 Walpoles narrative Rätselökonomie

In Prosatexten konkretisiert sich das Rätsel zunächst einmal durch die exzessive Aufnahme von rätselhaften Motiven, die im Medium der Prosa mittels einer epistemologisch reflektierten Kombinatorik und einer narrativen Ökonomie der *fillers* und *turning points* verklammert und präsentiert werden, wie sich das exemplarisch an Horace Walpoles *The Castle of Otranto* von 1764 zeigen lässt. Der in rascher Ereignisfolge erzählte Roman setzt ein mit den Schilderungen der Vorbereitungen für die Hochzeit von Conrad, dem Sohn des Fürsten Manfred von Otranto, die schon im ersten Absatz des Textes in Zusammenhang gebracht wird mit einer »ancient prophecy«. Diese Prophezeiung verkündet den gleichermaßen staunenswerten und verblüffenden Umstand, dass Burg und Fürstentum von Otranto der herrschenden Familie verlustig gehen würden, wenn der wahre Eigentümer zu groß geworden sein sollte, um sie bewohnen zu können. Der heterodiegetische, extern fokalisierte Erzähler kommentiert diese Überlieferung folgendermaßen:

It was difficult to make any sense of this prophecy; and still less easy to conceive what it had to do with the marriage in question. Yet these mysteries, or contradictions, did not make the populace adhere the less to their opinion.¹⁵ (Walpole 2001, 17)

Deklariert wird also das innerdiegetische Vorhandensein von »mysteries«, die besonders die populäre Meinung erregten und sich kausallogischen Widersprüchen verdankten. »Mysteries« von besonderer Art sind sie, weil sie eigentlich

¹⁵ Nachweise nach dieser Ausgabe (Walpole 2001) im Folgenden mit der Sigle CO und der Angabe der Seitenzahl.

»contradictions« sind, wie in der rhetorischen *correctio* beschieden wird. Sie entspringen aus schwer in Einklang zu bringenden Sachzusammenhängen, nämlich der »marriage in question« und der »prophecy«. Deshalb ist es auch schwierig, »to make any sense of this prophecy« und »to conceive what it had to do with«, also Sinn zu gewinnen und Zusammenhänge zu begreifen. Dabei ist die exakte Wortwahl von Walpole von Wichtigkeit: Er bezeichnet die Prophezeiung nicht als »senseless«, sondern als »difficult to make any sense of«. Unterstrichen wird damit, dass die eingeführte widersprüchliche Konstellation, die geplante fürstliche Heirat und die alte Prophezeiung, nicht bloß Erstaunen erregt und gewöhnliche Verständniskonventionen irritiert, sondern dass sie auch eine hermeneutische Aktivität in Gang setzt, die nicht bloß die »tenants and subjects« (CO, 17) von Otranto, sondern gleichermaßen die Leser*innen von Walpoles Roman herausfordert. Beschrieben sind damit hier weniger »mysteries« als »Geheimnisse«, inszeniert ist vielmehr ein »Rätsel«, wie denn auch Joachim Uhlmann (Walpole 1988, 28) in der Insel-Ausgabe diese Stelle sehr zutreffend übersetzt.

Walpole stellt also, so soll diese Eröffnungspassage verstanden werden, mit grammatischen und rhetorischen Mitteln ein Rätsel, das sich in der Folge als Spannungsbogen über den ganzen Roman erstreckt. Aufgenommen, bestätigt und erneuert wird es durch Motive wie den monströsen Helm, der den jungen Conrad erschlägt (CO, 18), die Erscheinung eines überdimensionierten Fußes (CO, 31) und das Auftauchen eines riesenhaften Schwerts mit mysteriöser Inschrift (CO, 59, 73). Aufgelöst wird es dann auf den letzten Seiten des Romans, als Alfonso, der ehemalige Besitzer, in riesenhafter Gestalt aufersteht, die Burg zerstört und Manfred die (Vor-)Geschichte seiner Usurpation erzählt (CO, 97–101). Geklärt sind damit verschiedene weitere, zuvor unklar gebliebene seltsame Ähnlichkeiten und Affinitäten, die sich nun durch die Verwandtschaftsbeziehung zwischen Alfonso und dessen rechtmäßigem Erben Theodore, der als einfacher Bauernsohn in die Geschichte eingetreten war, darstellen. Es sind also diese vielen kleinen, oft nebensächlich erscheinenden, aber Fragen aufwerfenden Details, die durch ihre strategische Verteilung im Text die Aufmerksamkeit der Lesenden binden und die Aufgabe ihrer richtigen Kombination stellen.

Damit ist freilich keine restlose Erklärung des rätselhaften Netzwerks von seltsamen Details gegeben. Denn wie die riesenhafte Gestalt von Alfonso verständlich zu machen sei, bleibt bis zuletzt offen. Bezeichnet wird sie zuletzt als »vision«, die nach der Einsetzung Theodores als rechtmäßigem Herrscher im sich öffnenden Himmel verschwindet (CO, 98f.). Gerade diese etwas unbefriedigende, weil unvollständige Auflösung des Rätselnarrativs ist signifikant für das literarische Rätsel der Prosa, wie es sich im Folgenden formieren und ausdifferenzieren wird. Signifikant ist sie sowohl bezüglich der Unauflösbarkeit des modernen Rätsels und seiner Tendenz, aus gelösten Rätseln stets wieder neue Rätsel zu gene-

rieren, als auch hinsichtlich der Herleitung der literarischen Problemstellung, die Walpole selbst im Vorwort zu der dreieinhalb Monate nach dem Erstdruck erschienenen zweiten Auflage beschrieben hat. Sein Text, so heißt es dort, sei ein »attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern«. Während im alten Roman alles »imagination and improbability« gewesen sei, herrsche im modernen »nature« und »a strict adherence to common life« vor. Walpole will die beiden Traditionen miteinander aussöhnen, er will die Phantasie durch das grenzenlose Reich der Erfindung schweifen lassen und gleichzeitig die sterblichen Beteiligten seines Romans nach den »rules of probability« sich verhalten lassen. (CO, 9) Damit lässt er unterschiedliche Verknüpfungslogiken aufeinanderprallen: den im Alltagsleben und in den Naturwissenschaften dominanten, kausallogisch verfahrenen Satz des zureichenden Grundes einerseits und die Zusammenhänge willkürlich oder in Ähnlichkeitsverhältnissen herstellende Assoziationslogik der Imagination andererseits. Diese so unterschiedlichen Bindeverfahren beziehen gleichermaßen die dargestellten Dinge, Ereignisse, Personen und Sachverhalte aufeinander, wie sie die Verknüpfung der Teile der Prosa, der Sätze und Absätze, anleiten, und es ist ihre wechselseitige Konkurrenz, die im Text eine epistemologische Spannung aufbaut und eine diffuse Disposition zum Rätselhaften installiert.

Es ist gerade dieses Aufeinanderprallen unterschiedlicher Verbindungstechniken, das in Walpoles Roman die »mysteries« aus den »contradictions« hervortreibt (CO, 17). Nicht die Unwahrscheinlichkeiten der »ancient romance« allein begründen das literarische Rätsel, sondern deren Konfrontation mit kausallogisch argumentierenden und handelnden Figuren und ebenso denkenden Leser*innen treibt das Rätsel hervor. Erst der Anspruch, dass sich die Dinge gemäß dem Satz vom zureichenden Grund zueinander verhalten sollen, macht die akausalen Ereigniszusammenhänge zu Widersprüchlichkeiten, die eine Aussetzung von Wissen im Sinne der Aufklärung bedeuten.

So kann man sagen, dass die Rätsel hier aus der grundlegenden Tendenz der Prosa entstehen, die geforderte, aber nicht regelhaft gegebene Verbindung ihrer Elemente in immer wieder neuartiger Weise herzustellen. Entscheidend ist dabei, dass diese Herstellungsweise im Roman eigentümlich unentschieden bleibt und den Text so zum Schauplatz einer Auseinandersetzung konkurrierender Verknüpfungsformen macht. Es sind damit diese gegeneinander laufenden Textbindepraktiken, die Walpoles Roman zu einem Reflexionsmedium der Rätsel der Prosa machen.

Diese Konstellation zweier konkurrierender Verknüpfungslogiken hat zur Folge, dass die vielen kleinen Rätsel der *fillers* sich nicht zu einem konsistenten Bild fügen lassen. Sie addieren sich nicht zum einen großen Rätsel, das durch

seine Auflösung neuerlich eine feste und verlässliche Ordnung reinstalliert.¹⁶ Einige der gestellten Rätsel wie etwa das des eloquenten Bauern, der in besonderer Weise dem gemalten Porträt Alfonsos ähnelt (CO, 48f.) und sich dann als dessen Erbe Theodore erweist, gehen zwar in die Aufdeckungen des Schlusses ein, andere aber, wie etwa der Suizid des Astrologen (CO, 38), werden gar nicht mehr aufgenommen. Und auch die von den Figuren sich selbst oder anderen zugeschriebenen Geheimnisse, so das »fatal secret«, das Matilda ihrer Mutter unterstellt, Matildas eigene »little secrets« (CO, 38), Theodores von Manfred vermutetes »secret« (CO, 40) oder die von ihm zugestandenen eigenen »secrets«, die er vom geheimnisvollen Bauern ausgespäht glaubt (CO, 41), tragen zu einer nicht mehr ins Feld des rational Erklärbaren rückholbaren diffusen Rätselhaftigkeit bei, welche die Lesenden in Atem halten soll. Diese sind laufend zu Deutungen und Möglichkeitserwägungen gezwungen, welche die erzählte Welt der Diegese in eine Vielzahl von möglichen Welten auflösen. Beispielhaft wird das am Verhalten der Romanfiguren vorgeführt, in besonderer Weise an Manfred, dem ein alltägliches Ereignis, etwa die Abwesenheit seiner Frau, sofort zur Entwicklung von Hypothesen, möglichen Vorgängen, Verdächtigungen und Zweifeln veranlasst – alles im Hinblick darauf »to unravel this clue« (CO, 84f.).

5 Periodenrätsel bei Kleist

Kann Walpoles Roman so als Initiation in das ›Rätsel der Prosa‹ verstanden werden, das sich auf einer semantisch geprägten Ebene im Agon der Verknüpfungsverfahren herstellt, so können Texte von Kleist exemplarisch dafür eintreten, wie das Rätsel in den Gelenken grammatisch-semantischer Verknüpfungen moderner Prosa entsteht. Dass Kleists Schreiben im Allgemeinen und dasjenige für die *Berliner Abendblätter* im Speziellen Züge des Rätselhaften tragen, darauf hat die Forschung schon verschiedentlich, meist allerdings in recht unspezifischer

¹⁶ Luc Boltanski begreift die Kriminal- und Spionageliteratur des neunzehnten Jahrhunderts als Rätsel aufgebendes Genre und sieht deren Funktion darin, dass sie eine im neunzehnten Jahrhundert in den Institutionen des Nationalstaats verbürgte ›Realität‹ zweiter Ordnung, die sich durch ein »Netz von Kausalbeziehungen« manifestiert, in Frage stellen. Die literarischen Texte inszenieren in ihren Plots Momente der Verunsicherung, die zumindest partiell durch die »Wiederherstellung der Ordnung«, etwa durch die Lösung des Verbrechens, gelindert werden (2015, 25, 55). Die hier zur Debatte stehenden ›Rätsel der Prosa‹ zeichnen sich gegenüber den stereotypisierten Genres dadurch aus, dass sie diese Wiederherstellung der Ordnung nie bruchlos vollziehen.

Verwendung des Rätsel-Begriffs hingewiesen.¹⁷ Ich möchte nun anhand eines kurzen Textes aus dem zwischen Oktober 1810 bis März 1811 erschienenen Zeitschriften-Projekt zeigen, wie Kleist die ältere Rätsel-Tradition transformiert und sich damit prominent verortet in einer Praxis der literarischen Verhandlung von Wissen und Nicht-Wissen.

Prosa kann dabei als eine Schreibweise verstanden werden, die sich einer Bewegung der Wendung und Wiederkehr entwindet, wie sie für den Vers charakteristisch ist. Wo der Vers auf eine Wiederholung des metrischen, gar des klanglichen Musters setzt und – solange er ohne Enjambement arbeitet (Agamben 2003) – eine zyklische Zeitfigur beschreibt, da bewegt sich die Prosa *provorsa*, also unidirektional nach vorn. Prosa ist auf vorausschauende Konsekutiv- und Finalkonstruktionen hin angelegt, die den beständigen, uniformen Rhythmus des Verses ersetzen durch einen variablen Rhythmus der Prosa, der letztlich eine Beschleunigung des Erzählens erlaubt. Gleichmaßen begünstigt der Übergang vom Vers zur Prosa aber auch die Komplexität des sprachlichen Ausdrucks. Legt die Stärkung des inneren Formzusammenhangs die Bändigung der Syntax durch die metrische Struktur nahe und damit die Favorisierung der Parataxe, so fällt dieser Anspruch in der Prosa weg. Bindung muss in der Prosa durch die grammatischen und semantischen Strukturen hergestellt werden, und es sind dabei die von Herder namhaft gemachten »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« der »schönen Prose«, die der Prosaliteratur ein fast unabsehbares Feld kreativer Betätigung eröffnen, unter anderem auch diejenige der Neuerfindung des literarischen Rätsels aus den Mühen mit der Syntax und der syntaktischen Verkettung.

Demonstriert werden kann das an einem in die Ausgabe der *Berliner Abendblätter* vom 1. November 1810 eingerückten, nicht unterzeichneten Text, der im Original ohne Titel und Schlusszeile auf 13 Zeilen folgenden Wortlaut enthält:

Rätsel

Ein junger Doktor der Rechte und eine Stiftsdame, von denen kein Mensch wußte, daß sie mit einander in Verhältnis standen, befanden sich einst bei dem Commendanten der Stadt, in einer zahlreichen und ansehnlichen Gesellschaft. Die Dame, jung und schön, trug, wie es zu derselben Zeit Mode war, ein kleines schwarzes Schönplästerchen im Gesicht, und zwar dicht über der Lippe, auf der rechten Seite des Mundes. Irgend ein Zufall veranlaßte, daß die Gesellschaft sich auf einen Augenblick aus dem Zimmer entfernte, dergestalt, daß nur der Doktor und die besagte Dame darin zurückblieben. Als die Gesellschaft zurückkehrte, fand sich, zum allgemeinen Befremden derselben, daß der Doktor

¹⁷ Siehe etwa Brors 2002; Anette und Peter Horn 2014, v. a. 11–27. Allgemeiner zu Verwendungsweisen des Rätsels bei Kleist im hier verwendeten Sinn siehe auch Gamper 2017.

das Schönpflästerchen im Gesicht trug; und zwar gleichfalls über der Lippe, aber auf der linken Seite des Mundes.¹⁸

(Die Auflösung im folgenden Stück.) (Kleist 1997, Bd. II.7, 146)

Mit der Überschrift »Räthsel« bezieht sich der Redakteur und Autor Kleist auf eine gängige Praxis der Zeitschriften des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts, die unter dieser Rubrik Rätsel im Sinne des gängigen Genrebegriffs publizierten. Kleist nun betreibt durch den Titel zwar eine Mimikry an die Zeitschriften-Praxis, tritt aber deren Bestimmungen geradezu diametral entgegen und gewinnt daraus eine neue Poetik des Rätsels.

Betrachtet man den Text im Zusammenhang der Tradition der Zeitschriften-Rätsel, so fällt zunächst einmal auf, dass von einer »Uebung des Verstandes und des Witzes«, wie es in dem aufklärerischen Periodikum *Neue Mannigfaltigkeiten* ([Anonym] 1774, 474) hieß, keine Rede sein kann, weil die »Lösung« des Rätsels zunächst so offensichtlich scheint. In vier Sätzen werden folgende sechs Sachverhalte mitgeteilt: Ein Doktor und eine Stiftsdame befinden sich in einer Gesellschaft; die Dame trägt ein Schönheitspflästerchen; die Gesellschaft entfernt sich, die zwei bleiben zurück; die Gesellschaft kehrt zurück, der Doktor trägt das Pflästerchen. Die Herstellung des Zusammenhangs und die Ausfüllung des vorenthaltenen Wissens, also des Vorfalles, der sich während der Zeit der Entfernung der Gesellschaft zugetragen hat, fallen so leicht, dass von einem eigentlichen Rätsel nicht die Rede sein kann. Der in den ersten Satz eingeschobene Nebensatz, der ein allgemein unbekanntes »Verhältnis« der beiden Personen entdeckt, verrät gleich zu Beginn dasjenige vorenthalte Wissen, das rätselhaft sein könnte. Gerade aber die Missachtung der Konvention, im Rätsel Witz und Verstand angemessen zu beanspruchen, fordert eine Metareflexion heraus. Das eigentliche Rätsel des *Räthsel* ist somit, inwiefern das *Räthsel* ein Rätsel sei, und der in Klammern beigefügte Satz: »Die Auflösung im folgenden Stück«, der den Usus der Zeitschriften-Rätsel aufruft, hier aber ein Versprechen darstellt, das nicht eingelöst wird, erhält die Funktion eines Hinweises: Auch das Nicht-Rätsel bedarf einer Auflösung.

Ein weiteres Nachdenken über das Rätsel des *Räthsel*s stößt auf die eigentümliche Machart des Textes, vor allem auf seine seltsame syntaktische Unverbundenheit. Denn die vier Sätze sind nicht durch Präpositionen und Adverbien aufeinander bezogen, und auch die satzinternen Konjunktionen sind weder final, konditional, temporal, kausal oder konzessiv gestaltet. »Dass« als einzige verwendete Konjunktion wird im gesamten Text als Inhalts-Konjunktion verwendet, die einer formal bestimmten Basis eine inhaltliche Konkretisierung hinzufügt. Diese Konstruktionen sind auffällig neutral und abstrakt gehalten, wie Harald

18 Die Angabe der Länge bezieht sich auf das Faksimile des Originals: Kleist 1959, 113.

Weinrich (2005, 730) erläutert hat: Das erste »dass« im Text vermittelt der kognitiven Form des Nicht-Wissens den nicht-gewussten Inhalt, das zweite verbindet die leere Form der ›Veranlassung‹ mit dem Geschehen des Verlassens des Zimmers, das dritte hat, angezeigt durch die Erweiterung mit »dergestalt«, erläuternde Funktion, indem das mitgeteilte Faktum konsekutiv aus dem vorangehenden Geschehen folgt, und das vierte füllt das abstrakte Handlungsschema »[es] fand sich« mit dem Sachverhalt des vertauschten Schönheitspflästerchens.

Es ist deshalb die schriftbildliche Anordnung auf der Zeitungsseite, also die blockhafte Absetzung von den anderen Texten und der durch den Satzspiegel vorgegebene Zeilenfall, die dazu auffordern, aus den Sachverhalten ein temporal in mehreren Schritten sich vollziehendes, aufeinander folgendes und kausal verknüpfttes Geschehen zu formen. Verstärkt wird dieser textuelle Zug zur nach vorne laufenden Lesart, indem im ersten Satz der »Doktor der Rechte«, die »Stiftsdame« und die »Gesellschaft« mit kataphorischem, also unbestimmtem, Artikel eingeführt werden. Dieser bewirkt, dass die Lesenden weitere Informationen im noch folgenden Text erwarten und ergänzendes Wissen nicht in vorausliegenden Vorinformationen suchen (Weinrich 2005, 410f.). Die kataphorischen Artikel des ersten Satzes orientieren die Leserichtung in den Text hinein, die Informationssuche zur weiteren Bestimmung der Nomina verlangt die Inbezugsetzung der Sätze zueinander. Die Textkohärenz ist in ihrer grammatikalischen Form minimiert, sie liegt vielmehr in Konventionen und Diskursen begründet, kurzum: in der Lesekonvention der Prosa als *provorsa* orientiertem Prozess und im unreflektierten Alltagswissen des Publikums der *Abendblätter*.

Eine hartnäckige Wissenslücke, nämlich der im Text ausgesparte Vorfall, für den es keine Zeugen gibt, wird somit durch eine im voranschreitenden Lesen erzeugte, aber keinesfalls ge-fundene, sondern er-fundene, nämlich: konjizierte kausale Verbindung beseitigt. Über die textuelle Faktizität (die gleichwohl eine den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gehorchende Fiktion sein könnte und wohl auch ist) legt sich eine fiktive Bedeutungsstiftung der Leser*innen, die allererst die sechs Sachverhalte in vier Sätzen zu einer Erzählung, also zu einem Ablauf von Geschehnissen machen. Erst als *provorsa* generierte und als durch erfundene Kausalitäten gestützte Erzählung wird ein Geschehen plausibel, das sonst in die Einzelteile der Sachverhalte zerfiel. Das Rätsel des *Räthsels* sitzt also in den Gelenken der Periode, es tritt hervor aus der Frage, wie in der Prosa Einheit und Zusammenhang erzeugt werden.

Das Spiel mit dem *tacit knowledge* seines Publikums verweist wiederum auf das zweite Rätsel im *Rätsel*. Denn im Text wird auch dasjenige zum Rätsel, was als Substrat das geschilderte Geschehen überhaupt möglich macht. Es ist die postrevolutionäre Gesellschaft, die in diesem kurzen Text, ähnlich wie auch in der *Marquise von O* ..., als in neuartiger Weise von Unsicherheit durchzogen

erscheint. Auf diese Thematik verweist der Text, indem im ersten Satz zwar der »Doktor«, die »Stiftsdame« und die »Gesellschaft« mit unbestimmtem Artikel und damit als im Verlauf des Textes weiter bestimmbare Akteure eingeführt werden, »Commendant« und »Stadt« aber mit anaphorischem Artikel bezeichnet werden – und damit auf vor dem Text liegende Informationen referieren. Über den bestimmten Artikel werden die Lesenden so veranlasst, die geschilderte Anekdote mit ihrem eigenen sozialen Umfeld in Beziehung zu setzen.

Im weiteren Verlauf sind es nicht die in den von Verben dominierten, in den Linien der Parataxe angelegten zentralen Sachverhalte von Dingen und Handlungen, die diesen Zug verraten, es sind vielmehr die hypotaktisch arrangierten Zusätze und Einschübe, die auf irritierende Aspekte des gesellschaftlichen Nicht-Wissens verweisen. So wird im ersten Satz ostentativ darauf hingewiesen, wie »kein Mensch wußte«, dass Doktor und Stiftsdame »in Verhältnis standen«, und auch der Erzähler vermag dieses »Verhältnis« nicht weiter zu präzisieren. Zu diesem gesellschaftlichen Nicht-Wissen tritt der »Zufall«, dessen kontingentes Eintreten dadurch gesteigert wird, dass es »[i]rgend ein Zufall« ist, der die beiden Personen von der Gesellschaft trennt. Und es ist zuletzt ein »allgemeine[s] Befremden«, das die Gesellschaft bei ihrer Rückkehr empfindet – ein »Befremden«, das zweifellos die Irritation über die Wanderung des Pflästerchens anzeigt, das aber im Sprachgebrauch des frühen neunzehnten Jahrhunderts, so legen es die Belege des *Grimm'schen Wörterbuchs* nahe, auch ein allgemeines Fremdsein anzeigen kann (Jacob und Wilhelm Grimm 1854–1954, Bd. 1, Sp. 1271f.). Das aufgeworfene Rätsel der Gesellschaft, angelegt in Nebensätzen und Nebensächlichkeiten, betrifft also zentral die Qualität der Fremdheit, die dieser intradiegetisch konstruierten, aber auf extradiegetische Verhältnisse referierenden Gesellschaft innewohnt – und die diese immer wieder aufs Neue erzeugt und so den Kleist'schen Anekdoten und Erzählungen Stoff liefert.¹⁹

Indem er das Rätsel des *Räthsels* in die Machart von Prosa und in die »befremdliche« Struktur der Gesellschaft verlagert, hat Kleist sich weit von dem Bezugsgenre entfernt, auf das er durch Titel und Schlussfloskel hinweist. Denn im

19 Kleists Anekdote macht so auf engstem Raum mit größtmöglicher Insistenz deutlich, was Adorno als »antirealistischen Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension«, bezeichnet hat. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert und Fieldings Tom Jones sei dem Roman »Entfremdung [...] zum ästhetischen Mittel« geworden, wodurch sich die Rätselstellung dieses Prosagenres nun komplexer gestalte: »Denn je fremder die Menschen, die Einzelnen und die Kollektive, einander geworden sind, desto rätselhafter werden sie einander zugleich, und der Versuch, das Rätsel des äußeren Lebens zu dechiffrieren, der eigentliche Impuls des Romans, geht über in die Bemühung ums Wesen, das gerade in der von Konventionen gesetzten, vertrauten Fremdheit nun seinerseits bestürzend, doppelt fremd erscheint.« (Adorno 1989b, 43).

aufklärerischen Rätsel-Verständnis konstituierte sich die gute und nützliche Rätselhaftigkeit durch die vielbezüglichen Merkmale einer Sache, die aber im Zusammenhang eine eindeutig zu eruiierende Lösung ergeben sollen. Nur so war das Rätsel eben »eine Uebung des Verstandes und des Witzes«, nur so konnte es »die Erkenntnis deutlicher« ([Anonym] 1774, 474) machen; wie es in einschlägigen Anleitungen heißt. Bei Kleist hingegen kann die Sammlung der Merkmale *nicht* zur »Deutlichkeit« der Erkenntnis von der Sache führen, weil die Sache selbst dem Rätselautor nicht klar vor Augen steht. Kleists Rätsel richtet sich nicht auf einen vorgängig bekannten und erkannten Gegenstand, der erraten werden soll, sondern auf ein epistemisches Ding von unklarer Beschaffenheit und Bedeutung, das erkundet werden muss. Das Wesen der Gesellschaft lässt sich weder erfassen noch verhüllen, vielmehr befindet es sich stets schon in einer Verhülltheit, die keinen Urheber hat, die aber einen tendenziell unabschließbaren Prozess der Exploration verlangt. »Rätsel stellen« meint hier ein Arrangement von Prosa, das die unklare Sache in ihrer Frag-Würdigkeit kenntlich macht.

Die sprachlichen Bilder haben damit nicht die Funktion, in einer auflösbaren Mehrdeutigkeit eine abwesende Sache vorzustellen. Vielmehr entwerfen sie Möglichkeiten von Ereignisabläufen, die ein Erzählen voraussetzen, das weder in der Hand von Autor*in noch Erzähler*in ist, sondern sich nur im Zusammenspiel von Autor*in, Erzähler*in und Leser*in im Medium der Prosa konstituiert; ein Erzählen, das keine geschlossene Bedeutung aus sich entlässt, sondern Sinn und Semantik öffnet und in Frage stellt. Dieses Rätsel zielt durchaus auf allgemeine Wahrheiten und wichtige Erfahrungen (Lange 1809, 235), aber eben nicht auf eine Wahrheit, die schon gewusst wird und kommuniziert werden kann, sondern die es erst noch zu ergründen gilt – und wofür das erzählte Rätsel Hinweis und Anleitung ist.

Kleists unscheinbarer *Räthsel*-Text stellt eine paradigmatische Wende in der Tradition der literarischen Gattung des Rätsels dar, nämlich der Verwandlung vom kurzen, auf Witzigkeit, Einfallsreichtum und Scharfsinnigkeit ausgerichteten Genre hin zu einer ausgedehnten, auf Exploration eines Unbekannten zielenden Textform, die »Rätsel« nicht mehr als Gattung ausprägt, sondern es als funktionales Textelement versteht. Kleist begreift das Rätsel nicht mehr als Verhüllung einer von der Instanz der Rätselstellung gewussten Sache, sondern als Prozess der erkennenden Bearbeitung eines noch unerkannten Gegenstandes. Diese neue Form des Rätsels hat mit der alten gemein, dass ihre Literarizität in der sprachlichen Inszenierung von vorenthaltenem Wissen besteht, sie unterscheidet sich von ihr aber darin, dass sie formal keine implizite oder explizite Dialogstruktur benutzt, sondern sich des Erzählens im Medium der Prosa bedient – und damit eine neue Form des explorativen Erzählens installiert. Es kann so behauptet werden, dass das Rätsel eine Schlüsselstellung einnimmt für die Vermittlung von literarischem

Wissen im neunzehnten Jahrhundert – und dass ihm damit auch eine zentrale, bis anhin noch nicht erkannte Bedeutung für eine Wissensgeschichte zukommt, die den explorativen Mitteln der Literatur Relevanz für die Genese der modernen Welt zuspricht. Dies gilt es nun an einigen weiteren Beispielen vorzuführen.

6 Variable Prosarätsel bei Balzac

Das Rätsel als Motiv und Narrativ im Medium der Prosa verbindet sich im neunzehnten Jahrhundert mit prominenten epistemischen Dingen der menschlichen Merkwelten, unter ihnen die Funktionalismen der Psyche und Seele, die Kohäsion der Gesellschaft, die Vorgänge in der Großstadt, die Logiken des Verbrechens und die Vorgänge der Natur. Die ›Rätsel der Prosa‹ machen auf diese epistemischen Dinge aufmerksam, sie lassen diese vielleicht gar erst als problematische Gegenstände des modernen Wissens sichtbar werden, sie arbeiten aber zugleich an deren wissenspoetologischer Erprobung und Evaluierung. Zu nennen ist hier zunächst einmal Balzac, dessen ab 1842 als *Comédie humaine* firmierendes, aber schon in den 1820er Jahren in Gang gesetztes Unternehmen die postrevolutionäre Gesellschaft und ihre Subsistenzformen in den Blick nimmt. Rätsелеffekte durch im Erzählvorgang vorenthaltenes Wissen spielen dabei zunächst eine unterhaltungssteigernde, weil spannungserhöhende Rolle. Sie sind bei Balzac ein Mittel, um sich auf dem konkurrenzintensiven Buchmarkt der Julimonarchie zu behaupten, und sie sind auch eine geschickte Maßnahme, um literaturästhetisch auf die Bedingungen der Zeitungs- und Zeitschriften-Publikation seiner Texte in Fortsetzungen zu reagieren und den Anreiz für die Lesenden zu erhöhen, auch nach der medienbedingten Unterbrechung die Lektüre wieder aufzunehmen.²⁰ Gleichzeitig zielt das Vorenthalten von Wissen aber auf die Exploration von Wirklichkeiten, die zwar den Alltag vieler Menschen bestimmen, aber unter ihrer schwer durchdringbaren Oberfläche verborgene Geheimnisse erahnen lassen. Es ist die Opakheit einer neu formierten, von neuen Politiken, Ökonomien und Wissensordnungen durchzogenen Gesellschaftlichkeit, die eine Disposition für soziale Rätsel herstellt, wie Balzac, darin Kleist und seiner Rätsel-Poetik sehr ähnlich, immer wieder aufs Neue deutlich macht.

So eröffnet Balzac die 1834 und 1835 erschienene Erzählung *La fille aux yeux d'or* mit einer 15-seitigen Einleitung (Balzac 1977, 1039–1054),²¹ die panoramatisch die Bevölkerung von Paris in vier Sphären anordnet und mit dieser

²⁰ Zum Rätsel bei Balzac siehe ausführlich Massol 2006.

²¹ Nachweise im Folgenden mit der Sigle F und der Angabe der Seitenzahl.

»vue du Paris moral« (F, 1051) auf den Umstand reagiert, dass man in Paris »pas des visages, mais bien des masques« erblicke (F, 1039), dass also die physiognomische Einsicht in die Menschen, wie sie Lavater gelehrt hatte, ebenso erschwert sei wie diejenige in die sozialen Zusammenhänge einer dynamischen und wandlungsfähigen Welt, deren idealer Protagonist ein »Protée de la civilisation« sei (F, 1044). Grund hierfür sei eine eigentümliche Orientierung der Menschen der Großstadt, ihre Gier nach »l'or et le plaisir« (F, 1040), nach »Gold und Vergnügen«, wie Balzac leitmotivisch wiederholt. Dieses utilitaristische Streben schlage alle möglichen Wege der Befriedigung ein, woraus sich eine von Verstellungen aller Art geprägte Kultur der »*simulatio* und *dissimulatio*« ergeben habe, die in ähnlicher Weise auch Heinrich Heine (1988, 23) in seinen Journalartikeln für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* über die Julimonarchie beschrieb.

Nach dieser Einleitung aber, die den Gegenstand mit genuin prosaischen Mitteln der Rhythmisierung, vor allem der auffälligen Wiederholung von Formulierungen, ordnet und vermittelt, erzählt Balzac eine Geschichte, die als dritter Teil der *Histoire des treize* einen Geheimbund von dreizehn »curieux personnages« (F, 1038) zur Voraussetzung hat, der dem Publikum aus den ersten zwei Teilen bekannt ist. Diese dritte Geschichte handelt von der Leidenschaft Henri de Marseys für eine schöne Unbekannte, eben für das »Mädchen mit den Goldaugen«, deren Identität und Schicksal sukzessive aufgedeckt werden und die Henri letztlich mit seiner eigenen Halbschwester als Nebenbuhlerin konfrontiert. Das Mädchen wird dabei wiederholt mit der Semantik des Rätsels beschrieben. Es erscheint Henri als »une charade vivante dont le mot me semble bien difficile à trouver« (F, 1090). Es ist die »union si bizarre du mystérieux et du réel, de l'ombre et de la lumière, de l'horrible et du beau, du plaisir et du danger, du Paradis et de l'Enfer«, die ihn antreibt, »tous les secrets« erfahren zu wollen (F, 1091). Henri ist auf diese Situation, wie es explizit heißt, durch die »lecture d'un de ces romans d'Ann Radcliffe« vorbereitet (F, 1078), gleichermaßen ist aber auch Detektivarbeit und die Erkundung der Funktionsweisen der Großstadt nötig, um zum Ziel zu gelangen. In dieser Weise, durch die Kombination entsprechender Motivik, Wortsemantik und intertextueller Bezüge zum von Walpole begründeten Genre des Schauerromans, wird die Erzählung epistemologisch zur exemplarischen Realisierung der in der Einleitung deduktiv dargelegten Problematik. In diesem doppelten Kursus der Inszenierung von vorenthaltenem Wissen mittels prosaischer Techniken fordert sie auf, die Fiktionen und Verstellungen – eben die »masques« – der städtischen Merkwelten zu durchdringen, um durch die Einbindung in den größeren Zusammenhang der *Comédie humaine* darauf zu verweisen, dass auf dem Weg zur Lösung eines Rätsels stets viele neue gestellt werden.

7 Rätsel der Literatur bei Henry James

Eine weitere Station in einer solchen Geschichte der prosaischen Wissenspoetik des Rätsels ist der bereits erwähnte Heinrich Heine, der in den *Reisebildern* (ab 1826), besonders in *Nordsee III*, *Ideen. Das Buch Le Grand* und *Die Reise von München nach Genua*, über Namensschiffren vergangener geliebter Mädchen und Frauen über die einzelnen Stücke hinausreichende Texträtsel stellt, deren Lösung nicht zu biographischen Einsichten in das Leben des Dichters, sondern in den Funktionalismus der Seele führen. Ebenso wichtig ist Edgar Allan Poe mit seinen Dupin-Geschichten, die als *tales of ratiocination* zwar scheinbar unaufklärbare Verbrechen aufdecken, auf dem Weg dorthin aber zahlreiche stets neue, ungelöst bleibende Rätsel exponieren, ebenso zählen zahlreiche Erzählungen von Stifter über die Rätsel der Natur und die Abgründe der Seele dazu, die meist an ›verlassenen Kindern‹ ausbuchstabiert werden. Diese Reihe umfasst aber auch wissenschaftliche Texte, so Karl Marx' *Das Kapital*, in dem Vorgänge der Wert-erzeugung, im Speziellen Geld und Ware, als »Rätsel« erscheinen, die sowohl »mystische[n] Charakter« (Marx 1969, 72) annehmen, aber auch als »Hieroglyphe« (ebd., 85) und »Geheimnis« (ebd., 88) auftreten können. Und auch Emil Du Bois-Reymond (2012a, 2012b) ist zu nennen, der 1872 »sieben Weltraetsel« beschrieb, welche die *Grenzen des Naturerkennens* festlegen würden – und der damit den Ignorabimus-Streit lostrat, der das Rätsel-Narrativ, das in der romantischen Naturphilosophie schon eine wichtige Rolle gespielt hatte, nun nachhaltig in die Debatte um die positivistischen Naturwissenschaften einführte. ›Prosa« hat als umfassendes und vielseitiges Darstellungs-Dispositiv in all diesen Texten seine tragende Funktion.

Diese Liste wäre zu ergänzen um eine weitere mit Autor*innen und Poetiken, die sich des ›Rätsels der Prosa« nicht oder nicht in der vollen explorativen Form bedient haben, und es wären Schwellen zu bestimmen, an und in denen das explorative Rätsel, wie ich es hier zu beschreiben versuche, in die irreduzible Vieldeutigkeit und Unentscheidbarkeit postmodernen Erzählens hinübergespielt wird (Borges' Erzählungen können benannt werden als diesbezüglich wichtige Scharniere). Geschlossen werden sollen diese vorläufigen Ausführungen nun aber mit zwei von mehreren einschlägigen Erzählungen eines Autors, der unabdingbar in die Rätsel-Reihe gehört – und der in besonders exponierter Weise nach dem ›Rätsel der Literatur« in seiner prosaischen Konstruktionsweise gefragt hat. Die Rede ist von Henry James, der in *The Aspern Papers* von 1888 einen homodiegetisch situerten und prinzipiell intern fokalisiert erzählenden Engländer nach Venedig reisen lässt, um dort die ehemalige Geliebte des von ihm verehrten Autors Jeffrey Aspern, die hochbetagte Miss Bordereau, aufzusuchen. Er will dort von ihr mehr über sein Idol erfahren, vor allem aber will er die bei ihr vermuteten Briefe und

Schriftstücke, die »literary remains« (James 1986, 51),²² eben die »Aspern Papers«, in seinen Besitz bringen. Mit seinem Freund John Cumnor hat der namenlos bleibende Erzähler bereits zahlreiche Artikel über Aspern verfasst, nun elektrisiert ihn die Idee, das »esoteric knowledge« (AP, 74) von Miss Bordereau zu ergründen und einen neuen Zugang zum literarischen Heros zu finden. Er quartiert sich im Haus der abweisend reagierenden alten Dame ein, versucht sich ihr über ihre Nichte anzunähern und entwickelt weitreichende »theories« (AP, 76) über »Miss Bordereau's secrets«, die im einsamen Haus buchstäblich »in the air« zu liegen scheinen (AP, 74). Mrs. Prest, eine Bekannte, die dem Erzähler den Zugang zu den beiden Damen verschafft, bringt die Sache schon früh auf den Punkt: »One would think you expected from it the answer to the riddle of the universe«, bemerkt sie spöttisch, und der Erzähler sagt über seine Antwort: »I denied the impeachment only by replying that if I had to choose between that precious solution and a bundle of Jeffrey Aspern's letters I knew indeed which would appear to me a greater boon.« (AP, 46)

Tatsächlich entwickelt sich das Begehren nach dem Rätsel des Dichters zu einem »fine case of monomania«, wie Mrs. Prest feststellt (AP, 46), und der weitere Fortgang der Erzählung erforscht die Abgründe einer von übersteigerter Wissensgier geplagten Seele. Wie das Geheimnis des Dichters Aspern liegen deren Abgründe in offener Verhüllung da, weil die Erzählhaltung zwar Introspektion in die Psyche des Erzählers erlaubt, aber eben nur aus der Perspektive des intern fokalisierten Erzählers selbst, dessen beschränkende Fixiertheit die Sicht auf die Dinge verstellt und verzerrt. Der Erzähler selbst stellt bisweilen seine Begriffsstutzigkeit fest (AP, 134), und ab und zu vermittelt er Einsicht in seine »most fatal of human follies« (AP, 138). Das Geheimnis der *Aspern Papers* ist so, typisch für James' Erzählanlage der späten 1880er und 1890er Jahre, unabdingbar gekoppelt an den eingeschränkten Wahrnehmungs- und Wissenshorizont von Hauptfigur und Erzähler.

Die Rätsel sind gestellt und ihre Lösung scheinbar naheliegend, letztlich bleibt diese aber unerreichbar. Am Ende bringt die Gier des Ich-Erzählers die alte Frau zu Tode, als dieser heimlich in ihr Schlafzimmer eindringt, um die Papiere zu stehlen. Die Nichte will ihm danach die Papiere zugänglich machen um den Preis der Eheschließung, was er zunächst entschieden von sich weist. Als er dann aber doch einwilligt, ist es bereits zu spät, weil Tina die Papiere inzwischen verbrannt hat. Als Trost bleibt ihm bloß eine in jeder Hinsicht teuer erkaufte Miniatur von Aspern aus dem Besitz von Miss Bordereau. Das Rätsel des Dichters bleibt damit ein Phantasma, das für den Erzähler weder physische noch kognitive Realität

22 Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden mit der Sigle AP und der Angabe der Seitenzahl.

annimmt und den Leser*innen bloß in seinen Effekten auf das Gefühlsleben des Erzählers vorgeführt wird. Die Erzählung schließt mit dem resignativen Blick des Erzählers auf das erhandelte Porträt von Aspern und dem Satz: »When I look at it I can scarcely bear my loss – I mean of the precious papers.« (AP, 142)

Wenige Jahre später hat James 1896 die Thematik wieder aufgenommen und stärker auf den Text bezogen. Denn in *The Figure in the Carpet* geht es nicht mehr um das Rätsel des Dichters, sondern um das Rätsel der Literatur selbst. Erneut wird erzählt von einem und durch einen namenlosen homodiegetischen Erzähler, der besessen davon ist, den »buried treasure« (James 1964, 285) des bekannten Schriftstellers Hugh Vereker zu heben.²³ Der Erzähler ist ein junger Kritiker, der ein Werk von Vereker besprochen hat, und bei einer persönlichen Begegnung macht ihn dieser, offensichtlich irritiert über die Impertinenz des jungen Kritikers, dessen Ausführungen er als »the usual twaddle« (FC, 278) abtut, aufmerksam auf die »idea in my work without which I wouldn't have given a straw for the whole job« (FC, 281). Dieser »little trick«, das »exquisite scheme« (FC, 282), von dem Vereker spricht, ohne konkreter darauf einzugehen, wird für den Erzähler zum »secret« und zur »esoteric message« (FC, 283), von dem er nicht weiß, ob es »something in the style or something in the thought«, »[a]n element of form or an element of feeling« sei (FC, 284). Vereker überträgt dem Erzähler bzw. den Kritikern, den »demons of subtlety« (FC, 283), die Aufgabe, dieses Rätsel zu lösen. »Haven't I done it [das unausgesprochene »secret«] in twenty volumes?«, fragt er und statuiert: »I do it in my way, [...] You don't do it in yours.« (FC, 284) In einem weiteren Gespräch bestätigt Vereker gegenüber dem zweifelnden Erzähler die Existenz einer solchen Grundlage seines Schaffens, nun bezeichnet als »the very string [...] that my pearls are strung on« und »something like a complex figure in a Persian carpet« (FC, 289), wobei das Ausmaß der zweifelsohne mitschwingenden Ironie wie meist bei James unklar bleibt. In weiteren sieben der insgesamt elf nummerierten Abschnitte auf 42 Oktav-Seiten lässt James seinen Erzähler die Geschichte seiner Ambition, das Rätsel von Verekers Prosa zu lösen, darlegen aus dem zeitlich nachgelagerten Standpunkt ihres Gescheitertseins. Der Erzähler weiß, dass seine »luckless idea« sich in eine »obsession« verwandelt (FC 306), in die er für immer eingeschlossen sei (»I was shut up in my obsession forever«, FC, 310), und die Lesenden können daraus schließen, dass seine Monomanie ihn zu einem unzuverlässigen Erzähler macht.

Es ist aber gerade diese Geschichte dieses Erzählers, die dem Rätsel der Literatur adäquat ist. So berichtet der Erzähler, als er selbst nicht weiterkommt, seinem Kritiker-Freund George Corvick von der Unterredung mit Vereker. Corvick

²³ Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden mit der Sigle FC und der Seitenzahl.

hatte zuvor dem Erzähler überhaupt erst die Gelegenheit verschafft, Verekers Buch zu rezensieren, und ihm den Auftrag gegeben, über das »pleasure so rare«, »the sense of [...] something or other«, die Vereker bewirken würde, zu schreiben (FC, 275), war aber von der Kritik des Erzählers enttäuscht worden (FC, 286f.). Im Gegensatz zum Ich-Erzähler vermeidet Corvick jedoch den Kontakt zu Vereker und vertraut ganz auf seine hermeneutischen Fähigkeiten. Zusammen mit seiner Freundin Gwendolen, selbst eine Autorin, nimmt er Verekers Bücher »page by page, as they would take one of the classics, inhale him in slow draughts and let him sink deep in« (FC, 291), wobei gerade diese Wendung verrät, wie sehr es in dieser Erzählung auch um die Nobilitierung moderner Prosa geht, die auf die Qualitätsstufe klassischer literarischer Formen gehoben werden soll.

Anders als der Erzähler scheint Corvick erfolgreich zu sein. Jedenfalls telegraphiert er aus Indien, wo er als »special commisioner« für die Zeitung seines Schwagers tätig ist (FC, 294), an seine Verlobte Gwendolyn die Worte »Eureka. Immense« (FC, 296), und diese stellt fest: »The figure in the carpet came out.« (FC, 297) Die Heureka-Formel erhebt den »little trick« zum archimedischen Prinzip der Literatur und verbindet den Status des Wissens über Literatur mit demjenigen von philosophischer und mathematischer Erkenntnis, und später wird, wie so oft bei James, aus dritter Hand berichtet, dass Vereker bei einer Begegnung in Rapallo die Richtigkeit von Corvicks Lösung bestätigt habe (FC, 299).

Doch auch in dieser Erzählung von James ist alles darauf angelegt, das »offenbare Geheimnis« metaphorisch, syntaktisch und narrativ zu umgarnen, aber es nie begrifflich zu benennen. Für diesen Zweck, die Vermeidung der Explizierung, werden keine Um- und Abwege des Handlungsgangs gescheut. So will Corvick seinem Freund die Auflösung des Rätsels in einem Essay mitteilen, doch dieser stirbt bei einem Kutschenunfall kurz nach der Hochzeit mit Gwendolen, ohne in seinem Essay über die ersten paar Seiten hinausgekommen zu sein (FC, 304). Gwendolen wiederum behauptet, dass Corvick ihr nach der Verheiratung das Geheimnis mitgeteilt habe, will es aber für sich behalten (FC, 305). Das in dieser Weise vorenthaltene Wissen, so der Erzähler, »puzzled me the more I thought of it«, »it added at the same time hugely to the price of Vereker's secret, precious as that mystery already appeared« (FC, 306). Mit der Vermehrung der Episoden des Entzugs verstärkt sich die Wirkung des Rätsels auf den Erzähler, die nun eben zu jener Besessenheit (»obsession«, FC, 306) sich steigert, die ihn als Instanz wahrer, verlässlicher und adäquater Aussagen zunehmend fragwürdig erscheinen lässt.

Die Girlanden der Handlung setzen sich in dieser Weise fort. Denn als der Ich-Erzähler beschließt, Gwendolen seinerseits einen Heiratsantrag zu machen, tritt Drayton Dean auf den Plan, der dem Ich-Erzähler den Rang nicht nur als Kritiker, sondern auch bei Gwendolen abläuft und diese heiratet. Dann stirbt Gwen-

dolen im Kindbett, danach Vereker und kurz darauf auch dessen Frau. Die letzte Hoffnung des Erzählers, der Rätsellösung noch habhaft zu werden, ist also Dean, der Witwer Gwendolens, von dem er glaubt, dass ihn seine Frau nach der Heirat ebenso eingeweiht habe wie das Corvick nach der Eheschließung mit Gwendolen getan hatte. Doch Dean zeigt sich vollständig ahnungslos, und seine Bestürzung ist groß, als er erfährt, dass seine Frau ihr größtes Geheimnis nicht mit ihm geteilt hat. Am Ende bleiben Dean und der Ich-Erzähler ähnlich dem Erzähler der *Aspern Papers* zurück »as victims of unappeased desire« (FC, 315).

Die besondere Dichte, mit der hier die Rätselhaftigkeit der Literatur narrativ entwickelt wird, ist mit dieser Rekapitulation deutlich geworden. Was aber ist nun der Beitrag von James' Erzählung zum umfassenderen Komplex des ›Rätsels der Prosa‹? Hierzu sind zwei Punkte hervorzuheben. Zum einen betrifft dies Momente, auf die Wolfgang Iser (1984, 12–23) in seiner paradigmatischen Lektüre des Textes hingewiesen hat. Für ihn hängt die Möglichkeit, »den Sinn der Novelle zu konstituieren«, wesentlich von der »Dementierung der ihn [den Leser] orientierenden Erzählperspektive« (ebd., 19) zusammen. Iser geht davon aus, dass es eine Lösung des gestellten Rätsels gebe, dass aber der Erzähler, über den wir alle unsere Kenntnisse von den Vorgängen erhalten, sich dieser gegenüber ignorant verhalte und deshalb »[g]egen den Strich« (ebd., 19) gelesen werden müsse. Zentral ist für seine Argumentation jene Stelle, an der Vereker im Gespräch mit dem jungen Kritiker die Wendung »like a complex figure in a Persian carpet« für das dichterische Geheimnis begeistert aufnimmt und sie ergänzt durch »the very string [...] that my pearls are strung on«. Der Erzähler kommentiert: »He highly approved of this image when I used it, and he used another himself.« (FC, 289) Iser sieht darin einen Hinweis auf die Bildhaftigkeit des Rätsels, das sich nicht diskursiv erschließe. Der Erzähler spreche dies aus, ohne die Bedeutung seiner Worte zu begreifen. »Sinn«, so Iser (1984, 20), »hat Bildcharakter«. Das bedeutet dann auch, dass es nicht um das gehen kann, was man auf der gedruckten Seite sehen könne, wie der Erzähler meint (FC, 287), sondern dass es um ein ›Sehen‹ anderer Art geht, auf das Vereker schon bei seinem ersten Auftritt hinwies und das er seinen Kritikern im Allgemeinen und dem Erzähler im Besonderen absprach (FC, 278). Corvicks Aufdeckung der Rätsellösung bestätigt diesen Ansatz. Denn dieser konnte, wie Gwendolen erläutert, das Rätsel erst lösen, als er ganz ohne Bücher nach Indien gereist sei:

[H]e knows every page, as I do, by heart. They all worked in him together, and some day somewhere, when he wasn't thinking, they fell, in all their superb intricacy, into the one right combination. The figure in the carpet came out. That's the way he knew it would come and the real reason – you didn't in the least understand, but I suppose I may tell you now – why he went and why I consented to his going. We knew the change would do it, the difference of thought, of scene, would give the needed touch, the magic shake. We

had perfectly, we had admirably calculated. The elements were all in his mind, and in the *secousse* of a new and intense experience they just struck light. (FC, 297)

Iser zitierte diese Stelle nicht, sie belegt aber in besonders deutlicher Weise seine zentrale These, dass das Gesuchte eine bildhafte Struktur aufweist und deshalb diskursiv nicht zugänglich ist. Das »Bild als Produkt« ergibt sich »aus dem Zeichenkomplex des Textes und den Erfassungsakten des Lesers« (Iser 1984, 22). Das Geheimnis kann deshalb nicht in Worten bezeichnet werden, es erschließt sich – und das ist für Iser die Pointe der Erzählung und der Grund, warum er ihre Analyse »Statt einer Einleitung« an den Anfang seines Buches stellte – in Aussagen über die Wirkung seiner Erkenntnis. Es ist die Verwandlung von Corvick, seine »ecstasy« und die »experience quite apart« (FC, 298, 300), die aus seinen Worten spricht, die dies andeuten – ebenso wie Gwendolens Ausruf »It's my *life!*« (FC, 307) und ihre neue literarische Produktivität, die der Erzähler signifikanterweise nicht auf das Geheimnis hin zu deuten versteht (FC, 311), die dessen Wirkung belegen.

Liest man diese Passagen aber nicht wie Iser hinsichtlich einer Theorie ästhetischer Wirkung, sondern in Bezug auf das »Rätsel der Prosa«, dann liest sich James' Erzählung wie eine literarische Antizipation der bildbezogenen Adorno'schen Rätsel-Theorie, wie ich sie oben dargelegt habe. Beim Rätsel Verekers geht es ja, so Gwendolen in der oben zitierten Stelle, um die richtige Konfigurierung der Elemente, um den Abgleich der eigentlich unübersehbar vielen Passagen auf ein gemeinsames Muster hin. Eine solche Textästhetik bindet sich unabdingbar an die Prosa, weil nur diese eine »Biegsamkeit« und »Behaglichkeit« aufweist, die bei aller Bestimmtheit der Zusammenfügung der Wörter zu Sätzen, der Sätze zu Absätzen, der Absätze zu Kapiteln und der Kapitel zum Text eine Lockerheit der Verbindung und damit eine Variabilität garantieren, die ein solches Muster als »offenbares Geheimnis« zu camouflieren in der Lage ist. Das Rätsel der Prosa ist hier somit eines, das sich rezeptiv nur in der Überschau über die große Zahl der Texteinheiten enthüllt, das aber gleichzeitig, wie Vereker es formuliert, auch das Prinzip der Herstellung der prosaischen Textualität als Individualstil regiert: »It governs every line, it chooses every word, it dots every i, it places every comma.« (FC, 284) James' Rätsel-Erzählung ist in dieser Weise eine Meditation über die moderne Text-Ästhetik der Prosa, die in der Rätselhaftigkeit eine Dignität in sich trägt, die den Lesenden die gleiche Aufmerksamkeit abfordert, wie dies die klassische Dichtung mit ihren rekursiven Formen getan hatte (siehe FC, 291 und oben). Diese Auffassung insistiert aber letztlich auf einer diskursiven Entzogenheit dieser Qualität, auf die hingewiesen werden kann und über deren Wirkung gesprochen werden kann, die aber letztlich Gedankenbild bleiben muss.

Es ist diese diskursive Entzogenheit, die zum zweiten wichtigen Punkt führt, den die Erzählung zum ›Rätsel der Prosa‹ beiträgt. Sie führt dazu, dass das ›Rätsel der Prosa‹ nicht bloß im Sinne eines *genitivus objectivus*, sondern auch als *genitivus subjectivus* zu lesen ist. Dadurch nimmt die Novelle einen weiteren Aspekt von Adornos Rätsel-Konzept auf, nämlich dessen Beharren darauf, dass die Kunstwerke nicht Rätsel seien, sondern dass sie Rätsel stellten und »in oberster Instanz [...] rätselhaft nicht in ihrer Komposition, sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach« seien (Adorno 1989a, 192). James' Erzählung führt die den Erzähler leitende Vorstellung *ad absurdum*, Literatur könne im Sinne eines diskursiv auflösbaren Rätsels gelesen werden. Die *plot*-Führung, die Schlag auf Schlag alle vermeintlich um den »buried treasure« Wissenden ins Grab treibt und die Entzogenheit des Rätsels motivisch grotesk übersteigert, denunziert das gestellte Rätsel, das auf eine Auflösung durch die Formulierung von literarischer Bedeutung zielt. Diese Denunziation lenkt den Blick auf Anderes, und zwar auf die Literatur als Medium des Wissens. Literatur entwickelt ihr Wissen um sich selbst dabei in der Frage nach einem Andern, sie stellt sich etwa im Fall von Henry James in den Kontext einer Erkenntnissuche nach den Funktionen und Vorgängen der menschlichen Psyche und des Bewusstseins, die in der Entstehungszeit der Erzählung auch in empirischer Psychologie, Bewusstseinsphilosophie und Psychoanalyse betrieben wurde, und sie tut dies mit ihren spezifischen sprachlichen Mitteln.

Auch im Fall von James sind dies diejenigen der Prosa und so steckt das Rätsel von *The Figure in the Carpet* und damit auch seine explorative Dynamik wie bei Kleist zu guten Teilen in den Wendungen und Windungen der Prosa. Das eigentliche Rätsel in diesem Text ist nicht Verekers »idea«, sondern das »unappeased desire« des Erzählers, sein von Ignoranz gespeister Wille zum Wissen. Und diese Konstellation stellt sich in den Läufen der syntaktischen Perioden, vor allem aber in den Ver fugungen der Sätze und der Kapitel her. Genau dort, in den kleinen Lücken zwischen den Kapiteln, in denen die Zeit verschluckt wird, in den Übergängen von Erzählerrede auf Figurenrede, in denen die Verblendung des Erzählers und die Ironie des Autors sichtbar werden, steckt das Rätsel und das Wissen auch der Prosa von Henry James.

8 Fazit – und ein Ausblick auf Perek

In dieser doppelten Auffassung als stets auf seine eigene strukturelle Gemachtheit und seine wissenspoetologische Valenz bezogenes Konstrukt erhält das ›Rätsel der Prosa‹ auch in der Literatur des zwanzigsten und einundzwanzigsten

Jahrhunderts seine unverwechselbare Physiognomie. Es stellt der literaturwissenschaftlichen Analyse die Aufgabe, die spezifische Semantik des Rätselhaften festzustellen, die spezifische Handhabung der prosaischen Darstellungsmittel in ihrer verrätselnden Anordnung zu beschreiben, die Konstruktion der epistemologischen Problematik zu bestimmen und ihre Relevanz im Vergleich zu anderen beteiligten Wissensdispositiven zu eruieren. Das ›Rätsel der Prosa‹ betrifft damit weder Phänomene der Spannungserzeugung durch eine verrätselnde *plot*-Entwicklung noch die postmoderne Auflösung eindeutiger Bestimmbarkeit, und es bezieht sich nur bedingt auf die Interpretation der Texte von Autoren wie Kafka und Pynchon, die zwar teilhaben an der Faszination für die literarische Inszenierung entzogenen Wissens im Medium der Prosa, die dies aber nicht mit einer explizierbaren Rätsel-Poetik verbinden.

Eher und entschiedener in den Blick geriete Georges Perecs *La vie mode d'emploi*. Dieser monumentale und additiv organisierte Text stellt in 99 Kapiteln ebenso viele Zimmer eines Pariser Mietshauses vor und entfaltet in Geschichten ein panoramatisches Bild der Gesellschaft(en) seiner Zeit. Im Untertitel bezeichnet Perec sein Werk als »Romans«, und in diesem Plural angelegt ist ein ›Rätsel der Prosa‹, das sich auf die Verwobenheit der Geschichten untereinander bezieht. In der »Préambule« geht Perec auf den Modus dieser Verbundenheit ein und entwickelt sie als eine Poetik des »puzzle«, die dem Konzept der Prosa als Bilderrätsel eine neue Variante hinzufügt und in besonders prägnanter Weise das Adorno'sche Konzept bestätigt. Perec konzipiert die von Hand gefertigten Puzzles als Spiel der Verdeckung und Aufdeckung zwischen dem »faiseur de puzzle« und dem »poseur de puzzle«, die geprägt sei von »ruse«, »piège« und »illusion« (Perec 2010, 20, 19). Weiter erläutert er das Verhältnis von Einzelteil und Puzzle-Ganzem, aber auch das benachbarter Teile untereinander und entwickelt daraus eine Leseanleitung seiner Texte, in deren Zentrum ein sich stets erneuerndes »enigme« steht. Dargeboten ist diese Poetik in einem Absatz, der einen Punkt erst am Ende setzt, dazwischen aber die einzelnen syntaktischen Einheiten mit Doppelpunkten verbindet. Damit überträgt er die Puzzle-Logik auf seinen eigenen Text, und es ist auch hier die Prosa, welche Variabilität und Bestimmtheit genug besitzt, um sich ihrem Gegenstand anzupassen und die Verfung der Sätze nach der Art der Puzzleteile baut – und dabei stets zugleich unterschieden und doch eins ist. Perec formuliert das so:

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie: l'objet visé – qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un puzzle de bois – n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire un forme, une structure: l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui détermi-

nent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments: la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui les composent: cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé: seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces, et en ce sens il y a quelque chose de commun entre l'art de puzzle et l'art du go; seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens: considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire; elle est seulement question impossible, défi opaque; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-seconde prodigieusement inspiré, à la connecter à l'une des ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce: l'intense difficulté qui a précédé ce rapprochement, et que le mot *puzzle* – énigme – désigne si bien en anglais, non seulement n'a plus de raison d'être, mais semble n'en avoir jamais eu, tant elle est devenue évidence: les deux pièces miraculeusement réunies n'en font plus qu'une, à son tour source d'erreur, d'hésitation, de désarroi et d'attente.²⁴ (Ebd., 17 f.)

24 »Zu Anfang erscheint die Kunst des Puzzles als eine Schmalspurkunst, eine Kleinkunst, gänzlich in einer dürrtigen Lehre der Gestalttheorie enthalten: die ins Auge gefasste Sache – ob es sich um einen Akt der Wahrnehmung, einen ersten Versuch, ein physiologisches System oder in dem uns interessierenden Fall um ein Holzpuzzle handelt – ist keine Summe von Elementen, die man zuerst einmal aussondern und analysieren müsste, sondern eine Gesamtheit, das heißt eine Form, eine Struktur: Das Element existiert nicht vor dem Ganzen, es ist weder gleichzeitig noch älter, es sind nicht die Elemente, die das Ganze bestimmen, sondern das Ganze bestimmt die Elemente: Die Kenntnis des Ganzen und seiner Gesetze, der Gesamtheit und ihrer Struktur könnte nicht aus der gesonderten Kenntnis der sie zusammensetzenden Teile abgeleitet werden: Das heißt, dass man den Baustein eines Puzzles drei Tage lang ansehen und glauben kann, alles über seine Konfiguration und seine Farbe zu wissen, ohne auch nur im Entferntesten weitergekommen zu sein: Was zählt, ist allein die Möglichkeit, diesen Baustein mit anderen Bausteinen zu verbinden, und in dieser Hinsicht besteht eine gewisse Gemeinsamkeit zwischen der Kunst des Puzzles und der Kunst des Go; nur die zusammengefügte Teile erlangen die Eigenschaft der Lesbarkeit, bekommen einen Sinn: Einzeln betrachtet hat der Baustein eines Puzzles keine Bedeutung; er ist nur eine unmögliche Frage, eine undurchsichtige Herausforderung; doch kaum ist es einem gelungen, ihn nach einigen Minuten der Versuche und der Irrtümer oder in einer ungewöhnlich inspirierten Halbminute [recte: Halbsekunde] mit einem seiner Nachbarn zu verbinden, verschwindet der Baustein, hört auf, als Baustein oder Einzelteil zu existieren: Die gewaltige Schwierigkeit, die diesem Zusammenrücken vorausgegangen ist und das Wort *Puzzle* – Rätsel – auf Englisch so treffend kennzeichnet, hat nicht nur keine Daseinsberechtigung mehr, sondern scheint nie eine gehabt zu haben, so sehr ist sie Selbstverständlichkeit geworden: Die beiden auf wunderbare Weise miteinander vereinigten Bausteine sind zu einer Einheit geworden, die nun ebenfalls Ursache für Irrtum, Zögern, Verwirrung und Hoffen ist.« (Perec 2017, 15 f.)

Literaturverzeichnis

- [Anonym]: Etwas von Räthseln. In: Neue Mannigfaltigkeiten 1 (1774), 473–477.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1989a.
- Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman [1954]. In: ders.: Noten zur Literatur. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. 4. Auflage. Frankfurt a. M. 1989b, 41–48.
- Adorno, Theodor W.: Die Aktualität der Philosophie [1931]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 1: Philosophische Frühschriften. Frankfurt a. M. 1997, 325–344.
- Agamben, Giorgio: Idee der Prosa. In: ders.: Idee der Prosa. Übersetzt v. Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, Nachwort v. Reimar Klein. Frankfurt a. M. 2003, 21–24.
- Altenhofer, Norbert: Die verlorene Augensprache. Marginalien zum Problem der Wirkung Heinescher Texte. In: ders.: Die verlorene Augensprache. Über Heinrich Heine. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt a. M., Leipzig 1993, 58–75.
- Assmann, Aleida: Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit. Esoterische Dichtungstheorien in der Neuzeit. In: Schleier und Schwelle. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit. München 1997, 263–280.
- Assmann, Aleida und Jan Assmann: Einführende Bemerkungen. In: Schleier und Schwelle. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 1: Geheimnis und Öffentlichkeit. München 1997, 7–16.
- Balzac, Honoré de: La fille aux yeux d’or. In: ders.: La Comédie humaine. Tome V: Études de mœurs. Scènes de la vie de province, Scènes de la vie parisienne. Hrsg. v. Pierre-Georges Castex, unter der Mitarbeit v. Roland Chollet et Rose Fortassier. Paris 1977, 1039–1109.
- Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [1966]. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988, 102–143.
- Du Bois-Reymond, Emil: Über die Grenzen des Naturerkennens. Ein Vortrag in der zweiten öffentlichen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Leipzig am 14. August 1872. In: Der Ignorabimus-Streit. Hrsg. v. Kurt Bayertz, Myriam Gerhard und Walter Jaeschke. Hamburg 2012a, 1–26.
- Du Bois-Reymond, Emil: Die sieben Weltraetsel. Nachtrag. In: Der Ignorabimus-Streit. Hrsg. v. Kurt Bayertz, Myriam Gerhard und Walter Jaeschke. Hamburg 2012b, 153–186.
- Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Berlin 2015.
- Brors, Claudia: Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Würzburg 2002.
- Campe, Rüdiger: Das Problem der Prosa und die Form des Romans. Überlegungen zu Friedrich Schlegels Theorie und Praxis um 1800. In: Die Farben der Prosa. Hrsg. v. Eva Eßlinger, Heide Volkening und Cornelia Zumbusch. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2016, 45–63.
- Gamper, Michael: Rätsel kurz erzählen. Der Fall Kleist. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Michael Gamper und Ruth Mayer. Bielefeld 2017, 91–117.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. 16 Bde. Leipzig 1854–1954.
- Heine, Heinrich: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hrsg. v. Manfred Windfuhr et al. Bd. 13.1: Lutezia 1. Düsseldorf 1988.

- Herder, Johann Gottfried: Über die neuere deutsche Literatur I [1766]. In: ders.: Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Martin Bollacher et al. Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772. Frankfurt a. M. 1985, 161–259.
- Hörisch, Jochen: »Das Leben war ihnen ein Rätsel« – Offenbare Geheimnisse und verborgene Rätsel in Goethes Romanen. In: ders.: Die andere Goethezeit. Poetische Mobilmachung des Subjekts um 1800. München 1992, 172–190.
- Hörisch, Jochen: Vom Geheimnis zum Rätsel. Die offenbar geheimen und profan erleuchteten Namen Walter Benjamins. In: Schleier und Schwelle. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 2: Geheimnis und Offenbarung. München 1998, 161–178.
- Horaz: Sämtliche Werke, lateinisch – deutsch. Übersetzt v. Wilhelm Schöne und Hans Färber. 2 Teile. München 1957.
- Horn, Anette und Peter Horn: »Ich bin dir wohl ein Rätsel?« Heinrich von Kleists Dramen. Oberhausen 2013.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage. München 1984.
- James, Henry: The Figure in the Carpet. In: ders.: The Complete Tales. Hrsg. v. Leon Edel. Bd. 9: 1892–1898. London 1964, 273–315.
- James, Henry: The Aspern Papers and The Turn of the Screw. Hrsg. v. Anthony Curtis. London u. a. 1986.
- Kleist, Heinrich von (Hg.): Berliner Abendblätter. Nachwort und Quellenregister v. Helmut Sembdner. Stuttgart 1959.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. v. Roland Reuß und Peter Staengle. Bde. II/7 und II/8: Berliner Abendblätter I und II. Basel, Frankfurt a. M. 1997.
- Köngas-Maranda, Elli: The Logic of Riddles. In: Structural Analysis of Oral Tradition. Hrsg. v. Pierre Maranda und Elli Köngas-Maranda. Philadelphia 1971, 189–232.
- Lange, August Gottlob: Schillers Parabeln und Räthsel. In: Der neue Teutsche Merkur 15.3 (1809), 231–259.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. München 1973.
- Marx, Karl und Friedrich Engels: Werke. Hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU und beim ZK der SED. Bd. 23: Karl Marx: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Bd. 1. Berlin 1969.
- Massol, Chantal: Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien. Genf 2006.
- Mehra, Marlis Helene: Die Bedeutung der Formel »Offenbares Geheimnis« in Goethes Spätwerk. Stuttgart 1982.
- Moretti, Franco: Der Bourgeois. Eine Schlüsselfigur der Moderne. Übersetzt v. Frank Jakubzik. Frankfurt a. M. 2014.
- Mülder-Bach, Inka: Einleitung. In: Prosa schreiben. Literatur, Geschichte, Recht. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Jens Kersten und Martin Zimmermann. Paderborn 2019, 1–11.
- Mundt, Theodor: Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1837, mit einem Nachwort v. Hans Düvel. Göttingen 1969.
- Oesterle, Günter: Aufklärung und Geheimnis oder die Kunst als Rätsel. In: Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen – Funktionen – Konsequenzen. Hrsg. v. Albert Spitznagel. Göttingen u. a. 1998, 97–105.
- Perec, Georges: La Vie mode d'emploi [1978]. Paris 2010.

- Perec, Georges: *Das Leben Gebrauchsanweisung*. Deutsch von Eugen Helmlé. Zürich 2017.
- Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. In: ders.: *Politik der Literatur*. Übersetzt v. Richard Steurer. Wien 2008, 13–46.
- Ronge, Bastian: *Kapitalismus als Rätsel. Rätseldenken als Reflexionsform einer Kritischen Theorie des Ökonomischen*. In: *Zeitschrift für Wirtschafts- und Unternehmensethik* 19.2 (2018a), 270–281.
- Ronge, Bastian: *Kapitalismus als Rätsel? Zur Kritik der Marx'schen Kritik der Politischen Ökonomie*. In: *Kritik im Handgemeine. Die Marx'sche Gesellschaftskritik als politischer Einsatz*. Hrsg. v. Matthias Bohlender, Anna-Sophie Schönfelder und Matthias Spekker. Bielefeld 2018b, 203–219.
- Rossbacher, Karlheinz: *Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter. Die Sicht von außen aus Gestaltungsperspektive*. In: *VASILO* 17 (1968), 47–58.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler et al. Bd. 11: *Wissenschaft der Europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Paderborn, München, Wien 1958.
- Schulz, Dieter: *Das offenbare Geheimnis der Natur. Emerson, Thoreau und der romantische Blick*. In: *Schleier und Schwelle*. Hrsg. v. Aleida Assmann und Jan Assmann. Bd. 3: *Geheimnis und Neugierde*. München 1999, 121–136.
- Schupp, Volker: »Rätsel«. In: *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 2002, 191–210.
- Simon, Ralf: *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*. München 2013.
- Sprat, Thomas: *The History of the Royal-Society of London, For the Improving of Natural Knowledge*. London 1667.
- Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*. In: ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Kommission für Neuere deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. v. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bde. 4.1–4.3. Stuttgart 1997–2000.
- Sulzer, Johann Georg: *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und anderer Theile der Gelehrsamkeit, worin jeder nach seinem Inhalt, Nutzen und Vollkommenheit kürzlich beschrieben wird* [1745]. Sechste Auflage. Frankfurt, Leipzig 1786.
- Sulzer, Johann Georg: *Art. »Prosa«*. In: ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1771/74]. Neue vermehrte Auflage. Bd. 3. Leipzig 1787, 617–619.
- Tucker, Brian: *Reading Riddles. Rhetorics of Obscurity from Romanticism to Freud*. Lewisburg, N.Y. 2011.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. 2. Aufl. Stuttgart 2005.
- Walpole, Horace: *Die Burg von Otranto. Eine phantastische Geschichte*. Übersetzt v. Joachim Uhlmann, mit farbigen Illustrationen der Ausgabe von 1796, einem Aufsatz von Walter Scott, einem Essay und einer Bibliographie von Norbert Kohl. Frankfurt a. M. 1988.
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*. Hrsg. v. Michael Gamer. London 2001.
- Weinrich, Harald: *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Unter Mitarbeit von Maria Thurmair, Eva Breindl und Eva-Maria Willkop. Dritte revidierte Auflage. Hildesheim, Zürich, New York 2005.