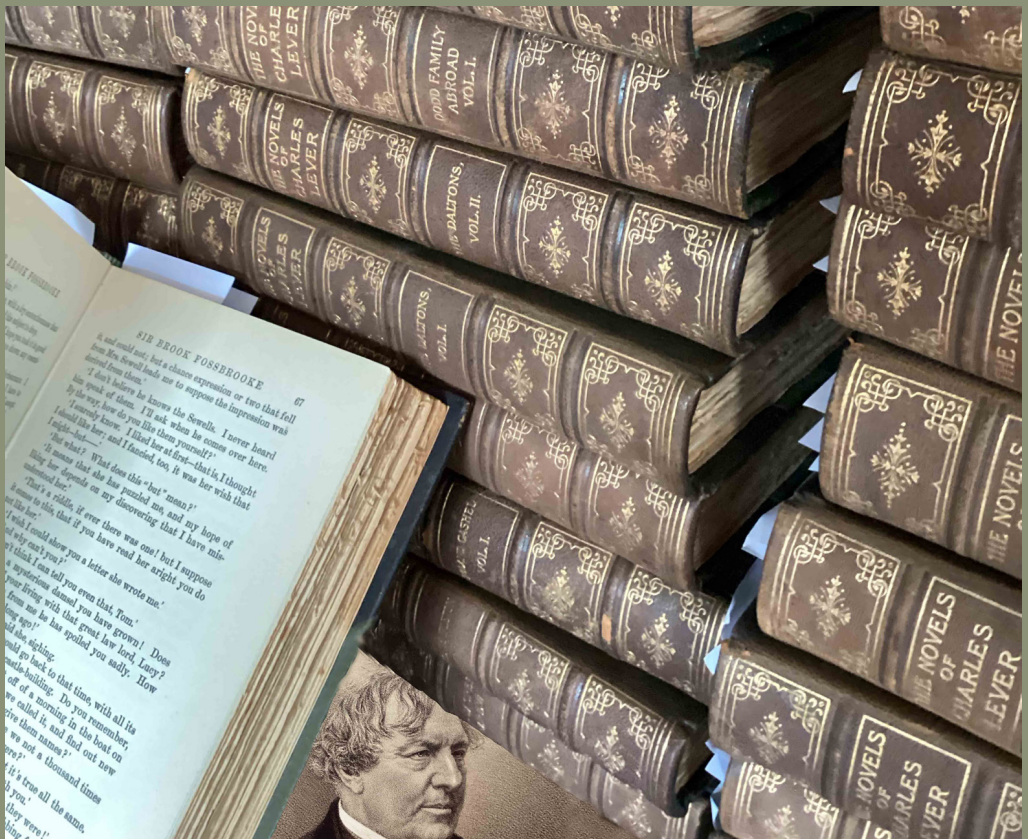


Eckhard Lobsien

DAS LEKTÜREPARADOX

CHARLES LEVERS ROMANE UND DIE
THEORIE LITERARISCHEN LESENS

Prosa im Überfluss II



Königshausen & Neumann

Eckhard Lobsien

Das Lektürepradox

Eckhard Lobsien

Das Lektürepradox

Charles Levers Romane und die Theorie
literarischen Lesens

Prosa im Überfluss II

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Charles James Lever, aus: *The Cabinet of Irish Literature*, vol. 4, London: Blackie and Son, 1881.

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9971-7
eISBN 978-3-8260-9972-4

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

INHALT

VORBEMERKUNG

9

CHARLES LEVERS ROMANE LESEN – TEIL 1

- (I) *The Confessions of Harry Lorrequer* – Charles O'Malley – Jack Hinton, the
Guardsmen – Tom Burke of "Ours." – Arthur O'Leary 33
(II) *The O'Donoghue* – *The Knight of Gwynne* – *Diary and Notes of Horace*
Templeton – *Confessions of Con. Cregan* – Roland Cashel 88
(III) *The Daltons* – *The Dodd Family Abroad* – Maurice Tiernay – Sir Jasper
Carew – *The Martins of Cro' Martin* – 129
ZWISCHENBILANZ 172

19

EINE THEORIE LITERARISCHEN LESENS

Der Begriff Lesen 181 – Zeit des Lesens 208 – Jenseits der Textzeit: Raum und
Bild 239 – Der Begriff des Interessanten 265 – Lesen als Reskription 287 –
Eine Alternative 297

181

CHARLES LEVERS ROMANE LESEN – TEIL 2

- (IV) *The Fortunes of Glencore* – *Davenport Dunn* – *One of Them* – *Barrington* – *A*
Day's Ride 307
(V) *Luttrell of Arran* – *Tony Butler* – *Sir Brook Fossbrooke* – *The Bramleights of*
Bishop's Folly – *Lord Kilgobbin* 356
SCHLUSSBILANZ 390

307

NAMENREGISTER MIT LITERATURINDEX

401

FÜR KLAUS REICHERT

Am Ende seiner Lehrschrift *De syllabis* blickt der lateinische Grammatiker Terentianus Maurus zurück auf sein Werk und meint, es werde gewiss ganz unterschiedliche Reaktionen auslösen. Manchen wird es unnötig wortreich erscheinen. Während der gebildete Leser nur wenig Neues für sich entdecken dürfte, wird ein anderer, weniger kundige, viel Lehrreiches finden. Wer auf ein rasches Lesen erpicht ist, wird es für allzu dunkel halten – kurzum: „pro captu lectoris habent sua fata libelli.“¹ Die Stelle ist berühmt, seit 1888 diente sie dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels als Motto. Doch fast immer wird der Hexameter falsch, nämlich um seine erste Hälfte verkürzt zitiert, auch vom Börsenverein; ganz so, als werde hier den Büchern eine Art Autonomie zugebilligt, als trieben sie sich als Dinge abenteuernd in der Weltgeschichte herum. Klaus Reichert zählt zu den wenigen, die das Zitat vollständig bringen, und er übersetzt treffend: „Ihre Schicksale haben die Bücher nach Maßgabe des Zugriffs dessen, der sie liest.“² So ist es, und genau dies meint Terentian. Das kleine Beispiel soll zeigen: Klaus Reichert ist ein ungewein genauer, sachkundiger Leser. In allem, was er sonst noch tut und wirkt, und das ist nicht wenig, zeigt und bewährt sich seine Lesekunst als Leitkonstante. Einem solchen Leser dürfen sich die Bücher getrost anvertrauen, ihr *fatum* steht unter einem guten Stern. Klaus Reichert, den ich 1975 in Konstanz kennenlernte und dem ich bis zu seinem Ausscheiden aus unserem Institut für England- und Amerikastudien an der Goethe-Universität Frankfurt 2003 viel verdanke, diesem wahrhaft ingeniosen *lector*, sei das vorliegende Buch gewidmet. Er muss es nicht lesen.

¹ Terentianus Maurus, *De syllabis*, hrsg., übs. und erl. von Jan-Wilhelm Beck, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Hypomnemata 102), 1993, 122 (V. 1286).

² Reichert, *Vielfacher Schriftsinn. Zu Finnegans Wake*, Frankfurt: Suhrkamp (es NF 525), 1989, 15.

VORBEMERKUNG

Do I contradict myself?
Very well then, I contradict myself.
(*Ulysses* 1.517)

Dieses Buch³ besteht aus zwei (in drei) Teilen, einem textbezogenen und einem literaturtheoretischen Teil. Beide können unabhängig voneinander gelesen werden: als literaturwissenschaftliche Analyse sämtlicher Romane von Charles James Lever (1806–1872) und als eine phänomenologische Theorie literarischen Lesens. Aber natürlich sind diese Teile eng miteinander verknüpft, trotz ihres redaktionellen Nebeneinander. Romane und eben auch die (ehemals höchst beliebten, heute unbekannt) von Lever kann man professionell nur lesen, wenn man weiß, was ‚Lesen‘ heißt, wenn man folglich auch weiß, dass der Begriff gar nicht so leicht und kontroverslos zu verstehen ist. Ich lese, schön und gut. Wenn ich darüber hinaus die in meinem Lesen gewonnenen Einsichten formulieren und kommunizieren will, erstelle ich ein Lektüreprotokoll. Ich teile etwas mit über das ‚Objekt‘ Romantext, zumeist so, als wäre dieses Objekt jenseits der ganz individuellen, von allerlei flüchtigen Momenten durchwirkten Akte des Lesens nach wie vor zugänglich und also intersubjektiv als Gegenstand gesichert. Dann ist davon die Rede, dass diese oder jene Figur etwas sagte und tat, sich daraufhin Konflikte ergaben, die nach vielen Wirren doch noch eine gute Lösung fanden; oder so ähnlich, in der Regel im Präsens, obwohl narrative Texte sich der grammatischen Form des ‚epischen Präteritums‘ bedienen, also ihrer logischen Form nach Satz für Satz etwas freilegen, was als abgeschlossen gelten kann. Man spricht über Literatur so, als gäbe es da etwas, den gelesenen Text eben und seinen ‚Gegenstand‘, seine Thematik, über die man etwas erfahren hat und worüber man sich ohne weiteres und mit einiger Bestimmtheit äußern dürfe, auch aus größerem Zeitabstand. ‚*Der Zauberberg*, klar, kenne ich.‘ Jede Kritikerunde labt sich an der auftrumpfenden Gewissheit, die verhandelten Texte zu ‚haben‘ und über sie befinden zu können, wie über ein zweifelsfrei vor Augen stehendes Objekt: ‚*da*‘. Doch zwischen dem konkreten Lesevor-

³ Das als Ergänzung und Fortführung jener Überlegungen anzusehen ist, die ich in *Prosa im Überfluss. Zur Epistemologie literarischer Aufmerksamkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2025, vorgelegt habe.

gang – der gedoppelt ist (sein sollte) in eine erste, naive Lektüre, eine initiale schlichte Kenntnisnahme, und eine auf ihr fußende professionelle zweite – und der deiktischen Vergegenständlichung des Textobjekts, liegen kognitive Schritte mit ebenso undurchschauten wie gravierenden Implikationen. Jede deskriptive Aussage über den Text, über das ‚Objekt‘ Text, bleibt doch zurückgebunden an faktische Leseoperationen, in denen allein er *als Text* besteht in genau diesem Modus seines aktuellen, dahinziehenden Gelesenwerdens, im Leseakt generiert aus der zuvor und danach toten Zeichenmaterie. Wir haben literarische Texte nur als ‚sie selbst‘, wenn wir sie lesen; danach ‚haben‘ wir etwas anderes. Ich nehme für meine Aussagen über die Romane Levers im ersten und dritten Teil dieses Buches in Anspruch, eben diesen Fundierungszusammenhang durchgängig reflektiert und hinreichend berücksichtigt zu haben; kein hier formulierter Befund ohne rücklaufend aufweisbare Fundierung, so unvermittelt, gar naiv oder trivial viele der rein deskriptiven Sätze in den Lever–Abschnitten auch wirken mögen. Aus rein darstellungstechnischen Gründen kann ich aber nicht jede deskriptive Aussage immer wieder zurückstellen in diese ganze Fundierungs– und Erkenntnisproblematik. Ich kann schlechterdings nicht bei jeder (im Grunde ja wirklich fragwürdigen, eigentlich unmöglichen) Paraphrase wie ‚O’Malley setzt sich nach einigem Hin und Her schließlich doch in die Kutsche‘ hinzufügen: Dies ist die anthropomorphisierende Version des Sinns einiger Wörter und Sätze, die im Lesen verflossen sind und nun retrospektiv, in einigem Abstand zum lebendigen Lesen, synthetisiert reproduziert werden, so als handle es sich um die Mitteilung einer Tatsache, die auch anders zugänglich wäre. Und so könnte der falsche Eindruck entstehen, hier werde wieder einmal ein schlicht als gegeben gesetzter Gegenstand, diese Serie dicker Romane, so traktiert, als wären sie greifbares Objekt und als gäbe es da weiter nichts zu bedenken. Das ist ganz und gar nicht der Fall; und warum das gar nicht der Fall sein kann, dürften die Ausführungen im zweiten Teil deutlich machen – eigentlich entbehrlich für geschulte Leser. Aber was heißt schon ‚eigentlich‘?

Beim Theorierteil freilich taucht ein anderes Problem auf: Wo Textanalysen allzu leicht abdriften in seichten Objektivismus, wenn sie die Texte fälschlich als/wie Objekte mit irgendeinem ‚Inhalt‘ traktieren, als/wie Mitteilungen über faktisch Gewesenes, tendieren literatur-/textwissenschaftliche Theorien und gewiss auch Theorien des Lesens zu einer rein immanenten Plausibilitätskonstruktion, oft mit einem bloß noch bei läufigen Verweis auf Texte (knappe Textausschnitte), deren Konstitution, deren paradoxe Seinsweise sie doch erklären sollen. Ich kann nun aber nicht jeden Teilaspekt etwa der zeitperspektivischen Verkürzung von Texten im Lesevorgang mit einem ‚Beispiel‘ belegen und zugleich ausführen, warum es Literatur in der Form von Beispielen (Texthäppchen) nicht

gut geben kann, warum Beispiele so etwas sind wie Verrat an der Literatur. Das müsste in einem Diskurs, der durchgehend transparent verfahren will, allerdings ständig erfolgen, ad nauseam. Auch dies ist zum Teil wieder eine Frage der Argumentationsstrategie und ein Darstellungsproblem, eine zweite Misslichkeit neben der ersten, der einer unzulässig naiven Rede über Texte als Gegenstände mit einem reproduzierbaren ‚Inhalt‘. Ich muss also notgedrungen zweierlei in Anspruch nehmen, einen doppelten *goodwill*-Vorschuss: dass ich im Lever-Teil auch dort den gesamten Begründungszusammenhang meiner Darlegungen implizit reflektiert habe, wo sie ziemlich naiv daherzukommen scheinen; und dass ich im Theorie-Teil auch dort ständig an die Lever-Befunde gedacht habe, wo von ihnen explizit gar nicht die Rede ist. In dieser Weise sind die Buchteile ineinander verschränkt, mögen sie auch je für sich stimmig geraten und insoweit in sich geschlossen wirken, hoffentlich. Aber keine Frage, sie bilden *kein* harmonisches Ganzes. Die Theorie verbietet ein Reden, so wie es von den Texten nahegelegt wird, alternativlos; und der Umgang mit den Romanen desavouiert die Theorie, stellt sich ihren Kautelen und Konsequenzen einfach in den Weg. Über diese Romane so reden, wie man nun einmal redet, sollen sie irgendwie präsent werden, ist unvermeidlich und doch falsch. Literarisches Lesen in ein theoretisches Konzept bringen und dabei die Evidenzen dieses Lesens festhalten, hat zur Folge, dass man guten Gewissens über diesen besonderen Prozess und seine Resultate wenig sagen kann, wo doch so viel zu sagen wäre – das Lektürepradox.

Was Charles Lever betrifft, so geht es mir wahrlich nicht darum, ihn zu (re)kanonisieren, eher darum, Kanon und Kanonisierungen zu unterlaufen und diese Begriffe in Klammer zu setzen. Auch eine Lever-Renaissance steht nicht an, dem Lesepublikum sind seine Romane nur noch antiquarisch zugänglich als papierene Objekte im Regal (oder als *on demand*-Reprints), auch mentalitätshistorisch und literarästhetisch irgendwie ‚unfrisch‘.⁴ Im mittleren 19. Jahrhundert allerdings zählte unser Autor, zusammen mit Dickens und Thackeray, zu den anerkannten Größen der englischen Romanliteratur, erst seit Ende der viktorianischen Ära definitiv nicht mehr. Das hat seine historisch guten, jedenfalls nachvollziehbaren Gründe. Auf- und Abstieg eines Autors hängen immer auch ab von den Lesegewohnheiten des Publikums und von Launen des Geschmacks; und wenn ein Autor wie Lever auf einen bestimmten Lektüremodus geichtet ist (was in der Umkehrung eben heißt, dass er ‚unlesbar‘ wird, wenn man anders zu lesen beginnt und andere Erwartungen an Texte und ihre

⁴ Mit dem Ergebnis, dass sein Name in neueren Überblickswerken gar nicht mehr auftaucht; vgl. etwa Hans Ulrich Seeber, Hrsg., *Englische Literaturgeschichte*, Stuttgart: J. B. Metzler, 3. A. 1999. Hingegen erfährt man einiges über ihn in dem vorzüglichen Buch *Literarischer Führer Irland* von Hermann Rasche und Harald Raykowski, Berlin: Insel, 2010.

Lektüren hat), bedarf es nur einer leichten Verschiebung dieser Verhältnisse, um ihn aus dem Fokus rutschen zu lassen. Levers Romane ‚funktionieren‘ nur, wenn sie in einer bestimmten Weise gelesen werden und wenn diese Leseweise akzeptiert ist; in Kurzform: wenn man sie als Prosa hinnimmt und nicht primär als Narration. Als erzählte Geschichten sind sie rasch absolviert und sogleich wieder vergessen; als Prosa hingegen binden sie die Aufmerksamkeit. Gerade diese von Levers Texten geforderte, in ihnen programmierte Leseform aber scheint mir interessant zu sein und sehr typisch für viele andere, ja grundierend für einen überwältigenden Teil der literarischen Prosaproduktion. Ich werde sie ‚induktiv‘ aus den Texten präparieren, unter jeweils einem pointierenden Leitasppekt, doch ist diese Lesearbeit am/im Text natürlich theoriegeleitet, eine literaturwissenschaftliche eben. Wenn ich zu einer förmlichen Theorie literarischen Lesens übergehe, steht mit Lever ein Lesemodell deutlich vor Augen, das in der Theorie seinen präzisen Ort findet und mittels ihrer gut ausgefaltet werden kann. Die fünfundzwanzig Romane, die ich hier vorstelle, repräsentieren so etwas wie den Normallfall der Literatur; auf ihn bezieht sich die Lesetheorie.

Mein Titel–Leitwort ‚Lektürepradox‘ soll anzeigen: Literarisches Lesen (näherhin: das Lesen literarischer Prosa) produziert seine eigene Unmöglichkeit. Lesen ist eine geistige Tätigkeit, die viel Zeit verbraucht und spürbar zeitlich strukturiert, geradezu imprägniert ist bis in die letzten Arbeitsphasen. Im lesenden Auge ziehen die Buchstaben dahin, im Lesebewusstsein der Sinn der Wörter, Sätze, Abschnitte und Kapitel, bis alles entschwunden ist. Alles? Natürlich nicht – schließlich ‚kennen‘ wir die gelesenen Texte, können uns mit anderen Lesern über sie verständigen; jedenfalls tun wir dies guten Gewissens. Sie sind also ‚da‘, herausgesetzt aus dem Zeitfluss, in dem sie doch real wurden als Sinnerlebnis. Wort für Wort konkretisiert das Lesen den Text, der ja dazu da ist, wirklich Wort für Wort realisiert zu werden. Kaum aber ist das geschehen, ist die Wörtlichkeit dahin. An ihre Stelle tritt eine Sinnformation, eine synthetisierte, komprimierte, gewiss auch deformierte Konfiguration aus im Lesen gewonnenem Sinn, ein anderer Text bzw. derselben Text in einem wesentlich anderen Modus. Dieser alterierte Text ist das, worüber wir reden, wenn wir über Texte reden, über Prosatexte zumal. Wenn wir *über* Texte reden, dann nicht über das, was wir im Lesen realisierten. Ein wohlgemeinter methodischer Ratschlag wie „*Wähle eine Passage, die besonders signifikant erscheint, analysiere sie minutiös und weite die Ergebnisse hypothetisch auf den ganzen Text aus*“, mahnt Unmögliches an.⁵ Die minutiöse Analyse eines kleinen Abschnitts ist natürlich jederzeit möglich und auch

⁵ Gerhard Kurz, *Hermeneutische Künste. Die Praxis der Interpretation*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2018, 266.

wünschbar, auch wenn sie – wie bei Romanen – Passus für Passus zu sehr ähnlichen Befunden gelangt. Zeigen sich Differenzen, so verlohnt es, sich jedem, wirklich jedem einzelnen Abschnitt zuzuwenden, um den Grund der Abweichungen im Ähnlichen zu eruieren.⁶ Die empfohlene Analyse

⁶ *Close reading* also, kein *distant reading*. Schaut man in das einschlägige Buch (eine kommentierte Aufsatzsammlung) von Franco Moretti, so kann man sich nur und immer noch wundern, dass derlei Forschungen je Aufmerksamkeit erregen konnten; vgl. Moretti, *Distant Reading*, übers. von Christine Pries, Konstanz: UP, 2016 (orig. London: Verso, 2013). Schon die Prämisse des Unternehmens ist falsch, wonach *close readings* nur durchgeführt würden an Einzeltexten, die für bedeutsam, also kanonisch erachtet werden. Falsch: Jedes Seminar über Sience Fiction oder Kriminalliteratur betreibt *close reading*. Da es aber, so Moretti, unzählige viele andere Texte gäbe, bei denen dieses ‚Exerzitium‘ nicht verlohne, müsse die Methode umgestellt werden vom Lesen zum Sichten oder Durchkämmen des Bestands. Conan Doyle wird nicht mehr gelesen, sondern (zusammen mit der gesamten Masse zeitgenössischer Kriminalliteratur) daraufhin gemustert, ob und welche Art von Indizien in seinen Geschichten eine Rolle spielen; was zu einem Baumdiagramm führt, aus dem die wahrhaft bestürzend neue Einsicht erwächst, „dass die Literaturgeschichte *auch anders hätte verlaufen können*“ (85). Das Lesen auf Abstand ist kein Lesen, es ist die Beobachtung einer Textquantität, die sich bewegt, ausbreitet, diversifiziert, von einem Kern an eine Peripherie wandert, die einer evolutionären Veränderung unterliegt. Das alles kann man methodisch kontrolliert erforschen, und die Buchmarktforschung tut dies ja auch ständig, etwa wenn sie über die Konjunktur von *dark phantasy*-Romanen berichtet. Nur, um sicherzustellen, dass da immer noch von ‚Literatur‘ die Rede ist, wenn große Bestände gesichtet werden, von ‚Literatur‘ in einem ganz traditionellen Sinn, greift Moretti auf Befunde zurück, die auf das *close reading* zurückgehen, und zwar in besonders platter Weise. Der Roman, so erfahren wir, sei eine „*zusammengesetzte Form*“, aus „Handlung und Stil“ nämlich (122), und bei einer Übersetzung falle die Komposition auseinander; die Handlung, die durch Motivierungsverfahren verknüpften Motive, blieben erhalten, der Stil hingegen ändere sich. Wohl wahr. Wir sind wieder angekommen bei der alten Dichotomie von Form und Inhalt, die freilich in jeder ‚nahen‘ Textlektüre aufgehoben ist in Sinnkonfigurationen und temporale Sinnverschiebungen. Wenn sich die Literatur (als Gesamtmenge der vorliegenden Texte) in ein digitales Archiv verwandelt hat, dann kommt es darauf an, „die richtige Frage“ zu stellen (150), weil anders das Archiv stumm bliebe. Was aber wäre eine solche ‚richtige‘ Frage? Ist es die Frage, warum die Titel der Romane in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer kürzer werden, wenn die Antwort lautet: „Kurze Titel stellten zwar eine Einschränkung dar, die der Markt auferlegte; diese Einschränkung hielt aber für die literarische Vorstellungskraft auch phantastische Möglichkeiten bereit: Anspielungen und Verdichtungen wurden zur Kunst, der Titel im Grunde zu einer Trope“ (181)? Es nutzt wenig, wenn Moretti auf Rolf Engelsings bekannte These rekurriert, im Laufe des 18. Jahrhunderts habe sich das Lesen von einem konzentriert intensiven zu einem extensiven, oberflächlichen, auf Unterhaltung zielenden Lesen erweitert (was den sprunghaften Anstieg der Romanproduktion erklären würde). „Wenn der Roman als ästhetisches Objekt ernst genommen wurde, verlangsamte sich der Konsum – wohingegen ein beschleunigter Roman-Markt der ästhetischen Konzentration schadete“ (159). Was hier ‚schnell‘ oder ‚langsam‘ heißt, kann nur in einer Phäno-

hält die Wörtlichkeit des Textes fest, durchläuft sie mehrfach, gestattet keinen Abstand zur Lektüre, der nun aber genau dann eintritt und ja auch gefordert wird, wenn die Ergebnisse der Analyse auf den ‚ganzen‘ Text appliziert werden sollen. Den *ganzen* Text können wir schlechterdings nicht haben, er hat sich nach der Lektüre aufgelöst in zerstreute Erinnerungen an zuvor Gelesenes: eine Zurechtmachung schon im Leseprozess. Die didaktische Empfehlung beschreibt, entgegen ihrer Intention, das Lektüreparadox: Minutiöse Analyse kann niemals vermittelt werden mit dem ganzen Text, wie immer man sich ihre „Ergebnisse“ denken mag. Es gibt den ganzen Text nicht, nur eine modifizierte, in sich heterogene, partiell diffuse Reproduktion von Gelesenem; ein Phantasma, eine (oft taktische) Stilisierung für irgendwelche kontingenten Zwecke (die institutionell gern auch als ‚Projekt‘ firmieren).⁷

Jede noch so knappe Beschreibung eines Romans, in der Regel also eine Wiedergabe seines ‚Inhalts‘, seiner ‚Handlung‘ (‚es geht um...‘), ist arglos und widersinnig zugleich. Arglos, weil Romane ja nun einmal etwas

menologie literarischen Lesens geklärt werden, also in einer Theorie des ‚nahen‘ Lesens, sonst manövrieren wir im umgangssprachlichen Ungefähr. Steckt nicht hinter Unternehmungen wie dem Morettis die Angst vor einem Bedeutungsverlust der Literaturwissenschaft, wenn diese nicht durch quantitative Methoden und digitale Mengenverwaltung konkurrenzfähig wird? Und dahinter wieder die Furcht des (einzelnen) Lesers vor der Einsamkeit, in die er sich begibt, um einen Text zu lesen, und aus der er/sie vielleicht nur schwer wieder herauskommt, weil der singuläre Lektüreprozess vorüber ist und jetzt nur noch in ungenauen Schematisierungen und Generalisierungen reproduziert werden kann, begleitet vom faulen Gefühl, damit etwas Unrechtes zu tun? So dass das Lesen ständig das schlechte Gewissen beim Lesen wachhält? Wer darunter ‚leidet‘, mag in der Tat versucht sein, im Blick auf die Masse der niemals von ihm zu bewältigenden Texte sich allein den Buchtiteln zu widmen. Warum dann nicht nur den Bucheinbänden oder der Typographie? Die *sieht* man, da muss man gar nichts mehr *lesen*.

⁷ Der gelesene Text schwindet im Lesen dahin und verwandelt sich in einen Erinnerungsgegenstand als Objekt von Paraphrasen und Kommentaren. Aber er hinterlässt auch andere Gedächtnisspuren und weit mehr als nur ‚Spuren‘. Das bemerkt man, wenn man einen vor einiger Zeit gelesenen Text erneut zur Hand nimmt. Da stellt sich ein unwiderstehliches Gefühl der Vertrautheit ein, und es folgen lauter Akte des Wiedererkennens bis in den Wortlaut hinein; ein ständiges Bewusstsein von ‚hier war ich schon einmal‘. Irgendwie hat sich die erste Lektüre in den Text eingepägt. Meines Wissens gibt es für dieses Phänomen bislang weder eine genaue phänomenologische Beschreibung noch gar eine Erklärung; genauso wenig übrigens wie über das verwandte, aber ganz anders strukturierte Phänomen des Sich-Einlesens nach einer längeren Lektüreunterbrechung. Wie kann ein so differenziertes Objekt wie der literarische Text, der in seiner konkreten Beschaffenheit ganz aus dem Gewärtigungsbewusstsein entschwunden ist, dennoch latent dort ‚verharren‘ derart, dass wir uns sofort wieder zurechtfinden in dem ganzen intrikaten Zusammenhang und unsere vormalige Lektüre im zweiten Lesen mitlesen? Das ist eine andere Art des Wiedererkennens als die, die man z.B. erlebt beim wiederholten, leicht angerührten Besuch eines Urlaubsquartiers.

‚schildern‘ (in der aussagelogischen Form der Mitteilung von Sachverhalten oder mittels szenischer Dialoge), und dieses ‚Etwas‘ lässt sich benennen: Die Handlung ‚spielt‘ in Westirland; eine Familie verarmt; ein Feldzug verläuft erfolgreich – scheinbar harmlose, korrekte Wiedergaben dessen, was man gelesen hat. Aber solche Beschreibungen sind doch auch widersinnig, denn *das* – Westirland, den Feldzug – hat man überhaupt nicht gelesen. Sie müssen unterstellen, die Sätze der Romane fungierten als Mitteilungen über Sachlagen, so wie man nach Rückkehr von einer Reise deren besondere Begebenheiten mitteilt, mehr oder minder faktengetreu. Dabei wird ein festes Referenzsystem unterstellt, so als ob die Mitteilungssätze, die ja immer nur partielle Tatsachen oder zusammenfassende Ergebnisse formulieren, verwiesen auf intersubjektiv gültige Schemata der Erfahrung, die bei Verarbeitung der Mitteilungen zugrunde zu legen wären. Wir könnten, das ist die Implikation, als Adressaten der Mitteilungen die Sätze mühelos supplementieren und uns so eine Kenntnis der mitgeteilten Sachen verschaffen, über den manifesten Gehalt der Sätze und Satzzusammenhänge hinaus. Das aber ist in fiktionaler (fiktionsbildender) Prosa gerade nicht so ohne weiteres der Fall. Hier wird nichts mitgeteilt, sondern es wird in der grammatischen Form der Mitteilung etwas erstellt. Die Sachen, ‚von‘ denen da mitteilend die Rede ist, gibt es nur, weil von ihnen die Rede ist. Die Pseudo-Mitteilung ermöglicht sich selbst. All die genannten Sachverhalte wären nichts jenseits dieser Rede, und sie wären anders in anderer Rede. Das ist vollständig evident,⁸ so evident es eben auch ist, dass das, ‚worüber‘ wir reden, zum Zeitpunkt der Paraphrase oder des Kommentars, gar nicht mehr ‚da‘ ist, weil mit den lesenden Erfassungsakten längst entschwunden in der Zeit. Und doch gibt es keine Alternative zu dem naiven Reden über Texte, so wie wir es kennen aus Literaturlexika oder elaborierten Interpretationen, aus Gesprächen über Literatur sowieso, und so wie es auch in den beiden Teilen dieses Buches, die Charles Lever gelten, praktiziert wird: eine paradoxe Widersinnigkeit.

Wenn es nun aber so ist, dass wir uns ‚eigentlich‘ nicht äußern sollten über Texte, die in dem Augenblick, da wir auf sie Bezug nehmen, gar nicht ‚da‘ sind, so dass unser Reden bodenlos zu werden droht; wir aber nicht umhin können, über sie zu sprechen, so als seien sie Mitteilungen von Sachen, die sich so wie Reportagen ihrem Gehalt nach festhalten lassen und keinem relevanten Schwund unterliegen, auch wenn ihr Wortlaut dahin ist, dann stecken wir mitten im Lektürepadox. Auf das vorliegende Buch angewandt und noch einmal geschärft: Es ist ‚eigentlich‘ unmög-

⁸ Die Erfahrung des Textverlusts in der Zeit ist mir transempirisch zweifelsfrei gegeben, „sobald ich auf sie hinschaue und sie eben nehme, als was sie eben in sich selbst ist“: Edmund Husserl, *Einleitung in die Phänomenologie. Vorlesung 1912*, hrsg. von Thomas Vongehr, Cham/ZG: Springer, 2022, 56 (HuaMat 10).

lich, so über die 25 Romane Charles Levers zu sprechen, wie ich es auf vielen Seiten tun werde, unmöglich, weil in der Theorie literarischen Lesens widerlegt. Diese hat es zentral zu tun mit der Zeitform des Lesens, deren Analyse aufzeigt, dass sich da nichts konstituieren kann, was wir verlässlich fixieren und weiter bearbeiten könnten. Die vielen tausend Lever-Seiten sind dahin, wir haben sie nicht mehr; und auch ihre Reproduktion in neuerlicher Lektüre könnte daran nichts ändern, sie wären ein zweites Mal ‚weg‘, in etwas anderer Weise unterwegs in Absenz und abgetaucht. Es ist einfach nur eine Frage der Aufrichtigkeit der eigenen Lesearbeit gegenüber, dies so zu konstatieren. Insofern ist der Untertitel meines Buchs, *Charles Levers Romane und die Theorie literarischen Lesens*, die beste Version des Paradoxons. Das eine, die ‚Darstellung‘ der Romane, ignoriert das andere, die theoretisch zwingenden Befunde. Die Kopula *und* ist widersinnig, sie hält das Paradox fest. Die Behandlung der Romane im Lichte der Theorie also ist unmöglich, sie ist nicht zu rechtfertigen, und doch unvermeidbar. Denn redeten wir nicht über diese Werke, so gäbe es sie nicht bzw. es gäbe sie nur ad hoc in den (wenigen) Lesevorgängen, die ihnen gewidmet sind irgendwo auf der Welt. Das kann aber auch wiederum nicht richtig sein, hätten wir sonst diesen pessimistischen Befund gleich auszuweiten auf alle Texte überhaupt, die nicht gerade von uns gelesen werden. Sie dürfen schlechterdings nicht weg sein, doch wo sind sie? Und als was, in welchem Modus gibt es sie, wo sie uns doch gerade nicht greifbar sind? Die gesamte Literatur nimmt Züge eines Phantoms an. Aber Leser sind doch erfüllt von einer Gewissheit, dass da etwas ‚ist‘, dass sie etwas sehr Lebendiges und Wichtiges ‚haben‘. Nur was ‚haben‘ sie, wenn sie gerade nicht lesen? Und das akademische Fach Literaturwissenschaft könnte gar nicht bestehen, müsste es auf die Frage, was denn sein Gegenstand sei, nur antworten könnte: etwas, das wir nie wirklich haben. Nun, Paradoxien, die man nicht auflösen kann, muss man einfach aushalten: was ich hier durchexerziere an Charles Lever, dem literarischen Normalfall, dem Prototyp von Literatur. Ich versuche, ihn – ihn nicht mehr lesend und für seine Nicht-Leser – zu vergegenwärtigen, so gut es geht; und ich zeige die theoretisch zwingende Unmöglichkeit einer solchen Vergegenwärtigung. Die 25 Lever-Abschnitte sind unmöglich und doch erforderlich, soll von diesem Autor überhaupt noch einmal in belangvoller Weise die Rede sein; und so verhält es sich mit der gesamten Literatur. Immerhin gibt es die Bücher. Das ist wohl das Los der Literaturwissenschaft: Sie zeigt scharfe Paradoxien auf, wenn es um eine Bestimmung ihres Gegenstands geht, und sie stellt anheim, diese einfach auszuhalten. In günstigeren Zeiten als den gegenwärtigen hätte das etwas Heroisches. Wer nicht den Helden spielen möchte, wird das Lektürepradox einfach ignorieren, und, da es sich nicht gut bestreiten lässt, sich anderen Fragen zuwenden: eine zeitgemäße Form des negativen Heroismus.

Ich kann das Paradox auch so formulieren: Ganz gegen die Stringenz theoretischer Überlegungen und alle phänomenologische Evidenz einer Temporalität des Lesens zwingen mich Romane wie die von Lever in einen unmöglichen Diskurs. Sie lassen keine Wahl, als naiv über Personen und Situationen zu reden, so als handle es sich um quasi referentielle Gegebenheiten und als seien die Aussagen des Romantextes Mitteilungen über sie. Schlimmer noch, ich werde häufiger als mir lieb sein kann zu recht banalen Sätzen genötigt, will ich denn irgend eine Anschauung von Levers Texten, die niemand mehr liest, vermitteln; womit ich natürlich ein naives Interesse an Literatur überhaupt bediene, was ich der Theorie zufolge unbedingt vermeiden sollte und ja auch vermeiden will. Das könnte den Verdacht wecken, der ganze Theorieaufwand und all die komplexen phänomenologischen Analysen unterhielten keinerlei Kontakt zum Objekt ‚Literatur‘, man sollte sie bleiben lassen. Einem solchen Verdacht, dessen Urheber das Lektürepradox einfach auflöst, indem er es ignoriert, kann ich gar nicht anders begegnen als dadurch, dass meine Lektüren gerade da, wo sie sich dem Text naiv überlassen, mühelos mit Stücken der Theorieargumentation und, nicht zuletzt, auch Lehrstücken der ‚großen‘ literaturwissenschaftlichen Tradition vermittelt sind oder vermittelt werden könnten.⁹

Eine ganz handfeste Konsequenz des Lektürepradox und eine einfache Möglichkeit, sich ihm zu entwinden, besteht – wie bereits bemerkt – darin, die Teile dieses Buchs separat zu lesen: eine monographische Abhandlung über Levers Werk plus eine Literaturtheorie, das eine *oder* das andere, kein *und*. Dem Theoretiker darf ein mittlerweile unbekannter irischer Autor herzlich gleichgültig bleiben; und die wenigen, die mit dem Namen ‚Charles Lever‘ ganz schattenhaft etwas anzufangen wissen und doch noch einmal Interesse an seinen Texten nehmen könnten, werden um jede Version von Theorie wohl einen Bogen schlagen. Ich hätte keine Einwände gegen beide Haltungen.¹⁰

⁹ Ich spiele an auf jene Konzepte, die ich systematisch analysiert habe in *Das literarische Feld. Phänomenologie der Literaturwissenschaft*, München: Wilhelm Fink, 1988 (Übergänge 20).

¹⁰ In den Fußnoten versehe ich die herangezogenen Titel mit vollständigen bibliographischen Informationen, so dass sich ein Literaturverzeichnis erübrigt. Statt dessen enthält das Namenregister einen Literaturindex, der eine Titelsuche erleichtern dürfte. Da es nicht sinnvoll wäre, jedesmal die Angaben komplett zu wiederholen, arbeite ich in etlichen Fällen mit Rückverweisen.

CHARLES LEVERS ROMANE LESEN – TEIL 1

Warum Charles Levers Romane heute *lesen* und sie nicht einfach in ihren braun-grünen ledernen Prunkeinbänden im Regal stehen lassen? Wer an hochkarätiger Literatur des 19. Jahrhunderts interessiert ist, wird dem zwischen 1840 und 1870 so eminent erfolgreichen irischen Autor Lever nur noch wenig abgewinnen können.¹¹ Zu seinen Romanen, die in der maßgebenden Copyright Edition von 1897–99 insgesamt 17.000 Druckseiten füllen,¹² fällt einem kaum mehr ein als das, was bereits seine zeitge-

¹¹ Zum funktionsgeschichtlichen Kontext und zu Lever vgl. E. Lobsien, *Die Antworten und die Frage. Funktionen der Literatur – Der irische Roman 1800 bis 1850*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, bes. 217–234. Auf die dort verarbeitete Forschungsliteratur gehe ich hier nicht noch einmal ein.

¹² Ich zitiere Lever nach dieser Standardverkausgabe, die seine Tochter Julia Kate Neville (1839–1898) Ende des 19. Jahrhunderts betreute: *The Novels of Charles Lever. Edited by his Daughter* (Copyright Edition), 37 vols., London: Downey and Co., pr. T[homas] and A[rchibald] Constable, Edinburgh, 1897–99 (vols. 1–12: 1897, vols. 13–31: 1898, vols. 32–37: 1899). Levers Gesamtwerk ist bibliographiert von Patrick Rafroidi, *Irish Literature in English. The Romantic Period (1789–1850)*, vol. 2, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1980, 212–217; wesentlich genauer von Rolf Loeber, Magda Loeber, *A Guide to Irish Fiction 1650–1900*, Dublin: Four Courts Press, 2006, 750–767; und auf über 250 zweispaltig gesetzten, großformatigen Seiten von Terence Bareham, *Charles Lever. The Rise and Fall of an Irish Literary Giant. The Publishing History with an Illustrated Bibliography*, Brighton: Edward Everett Root, 2020. Mit Bareham lässt sich insbesondere die serielle Publikation der Romane und ihre weitere Distribution gut verfolgen. Sein Buch steht in einer langen Reihe höchst respektabler bibliographischer Arbeiten zum Roman des 19. Jahrhunderts, angefangen mit Stephen J. Browns *Ireland in Fiction* (1919) über Michael Sadleirs *XIX Century Fiction* von 1922 und Robert Lee Wolffs *Nineteenth Century Fiction* (5 vols., New York: Garland, 1981–1986) bis zu dem genannten Monumentalwerk der Loebers. Bibliographie ist die Rückseite der Hermeneutik: Im Lesen verwandelt sich der Druck in Sinn und Sinngestalten, löst sich also auf, wohingegen er dem Bibliographen (der häufig genug auch ein beneidenswerter Bibliomane ist mit exklusiver Privatsammlung) zum Objekt wird, das gar nicht genau genug erfasst werden kann, diesseits des Lesens. Bibliographie (und Biographie) freilich dienen häufig genug auch als Refugien, in denen man der Mühe einer Arbeit am Text enthoben ist und doch sehr viel zu tun hat.

Ich zitiere nach der Copyright Edition (in der Form: 1.244 oder 18.xv bei Seitenangaben), jedoch übernehme ich einige der folgenden bibliographischen Daten von Terence Bareham:

1. *The Confessions of Harry Lorrequer. With Numerous Illustrations by Phiz.* Dublin: William Curry. 1839.
- 2./3. *Charles O'Malley, the Irish Dragoon. Edited by Harry Lorrequer. With Illustrations by Phiz.* Dublin: William Curry. 1841.
4. *Jack Hinton, the Guardsman. Edited by Charles Lever (Harry Lorrequer). With a Portrait of the Author and Numerous Illustrations of Wood and Steel by Phiz.* Dublin: William Curry. 1843.
- 5./6. *Tom Burke of "Ours." By Charles Lever (Harry Lorrequer). With Numerous Illustrations on Steel by H. K. Browne.* Dublin: William Curry. 1844.
7. *Arthur O'Leary: His Wanderings and Ponderings in many Lands. Edited by his Friend, Harry Lorrequer, and Illustrated by George Cruikshank.* London: Henry Colburn. 1844.
8. *The O'Donoghue; Tale of Ireland Fifty Years Ago.* Dublin: William Curry. 1845.
- 9./10. *The Knight of Gwynne. A Tale of the Time of the Union. With Illustrations by "Phiz".* London: Chapman and Hall. 1847.
11. *Sir Jasper Carew, his Life and Experiences. By the Author of "Maurice Tiernay," etc. etc.* London: Thomas Hodgson. 1854.
12. *Diary and Notes of Horace Templeton, Esq. Late Secretary of Legation at —.* London: Chapman and Hall. 1848.
13. *Confessions of Con. Cregan: The Irish Gil Blas. With Illustrations on Wood and Steel. By Hablot. K. Brown [sic].* London: William S. Orr. 1850.
- 14./15. *Roland Cashel. With Illustrations by Phiz.* London: Chapman and Hall. 1850.
- 16./17. *The Daltons, or Three Roads in Life. With Illustrations by Phiz.* London: Chapman and Hall. 1852.
- 18./19. *The Dodd Family Abroad. With Illustrations by Phiz.* London: Chapman and Hall. 1854.
20. *Maurice Tiernay, the Soldier of Fortune. By the Author of "Sir Jasper Carew," etc. etc.* London: Thomas Hodgson. 1854.
- 21./22. *The Martins of Cro' Martin. With Illustrations by "Phiz".* London: Chapman and Hall. 1856.
23. *The Fortunes of Glencore.* London: Chapman and Hall. 1857.
- 24./25. *Davenport Dunn, a Man of our Day. With Illustrations by "Phiz".* London: Chapman and Hall. 1859.
- [Gerald Fitzgerald, *the Chevalier.* New York: Harper & Bros. 1859]
26. *One of Them. With Illustrations by Phiz.* London: Chapman and Hall. 1861.
27. *Barrington. With Illustrations by Phiz.* London: Chapman and Hall. 1863.
28. *A Day's Ride: A Life's Romance.* London: Chapman and Hall. 1863.
- 29./30. *Luttrell of Arran. With Illustrations by "Phiz".* London: Chapman and Hall. 1865.
31. *Tony Butler.* Edinburgh: William Blackwood. 1865.
- 32./33. *Sir Brooke Fossbrooke.* Edinburgh: William Blackwood. 1866.
34. *The Bramleighs of Bishop's Folly.* London: Smith, Elder and Co. 1868.
35. *That Boy of Norcott's.* London: Smith, Elder & Co. 1869. – *Paul Gosslett's Confessions on Love, Law, and the Civil Service.* London: Virtue & Co. 1868. – *A Rent in a Cloud.* London: Chapman and Hall. 1869.
36. *Lord Kilgobbin. A Tale of Ireland in our Own Time.* London: Smith, Elder & Co. 1872.
37. *Tales of the Trains: Being Some Chapters of Railroad Romance. By Tilbury Tramp, Queen's Messenger.* London: William S. Orr. 1845. – *Nuts and Nutcrack-*

nössischen Kritiker, unter ihnen keine geringeren als Edgar Allan Poe und Levers Freund William Makepiece Thackeray, bereits pointiert meinten. Poe publizierte im März 1842 in *Graham's Magazine* seine vernichtende Kritik von Levers ein Jahr zuvor erschienenem Roman *Charles O'Malley, The Irish Dragoon*, seinem zweiten nach dem Erfolgserstling *The Confessions of Harry Lorrequer* (1839).¹³ Der Rezensent fragt, was eigentlich die Popularität eines literarischen Werkes bedeute, was man also meine, wenn man ein Werk als ‚populär‘ bezeichne. Die von der Tageskritik gern auf Lever gemünzten (und seitdem ständig wiederholten) Attribute wie *rollicking* oder *devil-may-care* besagen diesbezüglich gar nichts, es sind quasi „cabalistical words [...] if indeed words they be [...]“. Sie halten nur die Tatsache der Popularität des Autors und einen vagen Gesamteffekt der Lektüre seiner Romane fest. Die traurige Wahrheit aber ist, so Poe: Ein Werk wird umso populärer, je umstandsloser es sich auf das Niveau der breiten Masse begibt, „susceptible of appreciation by the mass of mankind – by uneducated thought – by uncultivated taste, by unrefined and unguided passion.“¹⁴ Charles Dickens bringt unter den zeitgenössischen Romanciers als einziger das Kunststück fertig, sowohl dem ungebildeten Leser wie dem literarisch Versierten etwas zu bieten, er deckt die ganze Bandbreite literarästhetischer Möglichkeiten in einem einzigen Werk ab. Lever hingegen bedient ausschließlich simple Lesebedürfnisse; seine Popularität ist verlässlicher Indikator seiner künstlerischen Minderwertigkeit. Die Plots seiner Romane stecken voller Absurditäten und Wiederholungen; die Erzählperspektiven sind verwaschen; über weite Strecken dient die Handlung nur dazu, Gelegenheit für Geschichten, Anekdoten, auch Lieder bereitzustellen, ohne erkennbare Motivation: „The stories are absolutely dragged in by the ears. So far from finding them result naturally or plausibly from the conversation of the interlocutors, even the blindest reader may perceive the author's struggling and blundering effort to introduce them.“ Zudem wirken diese Geschichten, so pointiert ihr Stoff zunächst wirken mag, wie aus zweiter Hand erzählt, eher kraftlos erinnert als kreativ entworfen, doch voll lärmenden Bramarbasierens („*fanfaronnade*“). Ihnen mangelt es rundweg an belebender, andauernder Erfindungs-

ers. Illustrated by "Phiz". London: William S. Orr. 1845. – St. Patrick's Eve. Illustrated by Phiz. London: Chapman and Hall. 1845.

Die Bände 35 und 37 mit den Kurzromanen, Skizzen und Geschichten lasse ich weitgehend unberücksichtigt. Die 25 (plus 1) verbleibenden Romane lese ich in chronologischer Folge.

Levers Briefe sind in Auswahl zugänglich in Edmund Downey, *Charles Lever. His Life in His Letters*, 2 vols., Edinburgh: William Blackwood, 1906.

¹³ In *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. by James A. Harrison, vol. XI: *Literary Criticism*, vol. IV, New York: Thomas Y. Crowell, 1902, 85–98.

¹⁴ Ebd., 86, 87.

kraft. „*Now the true invention never exhausts itself.*“¹⁵ Sie bleibt diesseits dessen, was sie aus sich heraussetzt. Diesen Standard aber unterbietet Lever bei weitem. Er sammelt und arrangiert Stoffe, aber er erzählt nicht erfindungsreich, er stellt nichts ‚authentisch‘ lebendig dar; je länger sich die Texte hinziehen, desto dürftiger der narrative Gehalt; auf Schritt und Tritt „vulgarisms of language“ und „a disgusting vulgarity of thought“. Im Zuge einer langsam voranschreitenden Bildung des Lesepublikums und der Verfeinerung des allgemeinen literarischen Geschmacks, an dem die Literaturkritik so emsig arbeitet, dürfte „the mere balderdash“ solcher Produkte künftig keinen Platz mehr haben. Immerhin, so konzidiert Poe, gibt es in *Charles O'Malley* ein paar recht gute Stücke, er enthält Potential: „One or two of the college pictures are unquestionably good – but might have been better. In general, the reader is made to feel that fine subjects have fallen into unskillful hands.“¹⁶ Das wird ein Topos der Kritik bis heute bleiben: Hier arbeitet ein begabter Autor ständig unter seinen Möglichkeiten, weil er an sich viel zu geringe künstlerische Ansprüche stellt und einem äußerlichen Produktionsdruck unterliegt.

Eine zweite prominente Position der frühen Lever-Rezeption repräsentiert W. M. Thackeray, der sein *Irish Sketch Book* 1843 Lever, „a good Irishman“, widmete, ihn vier Jahre später aber als „Harry Rollicker“ parodierte, in der Serie *Novels by Eminent Hands*.¹⁷ Da geht es munter zur Sache: Auf einem Schlachtfeld vor Burgos wechseln sich gesellige Situationen samt reichlichem Essen, witzigen Dialogen und frohem Gesang ab mit wüsten Kämpfen, grotesken Verstümmelungen und pathetisch-heroischen Gebärden. Napoleon persönlich feuert eine Kanonenkugel auf Phil Fogarty ab, der sich nach sechswöchiger Ohnmacht im Hause eines Colonel mitten in Paris wiederfindet, sich dort in Lady Blanche Sarsfield verliebt, an der auch der üble Marschall Cambacérès Interesse zeigt, und am Leben der feinen Gesellschaft teilnimmt: „I and Prince Talleyrand danced a double hornpipe with Pauline Bonaparte and Madame de Staël; Marshal Soult went down a couple of sets with Madame Récamier; and Robespierre's widow – an excellent, gentle creature, quite unlike her husband – stood up with the Austrian Ambassador.“ Am Ende entkommt Phil seiner von Napoleon angeordneten Hinrichtung mit einem gewaltigen Satz seines irischen Pferdes, „with an army of a hundred and seventy-three

¹⁵ Ebd., 93, 96.

¹⁶ Ebd., 96, 97, 98, 94.

¹⁷ Zuerst zwischen April bis Oktober 1847 in *Punch* publiziert als Teil von *Punch's Prize Novels*: Thackeray, „Phil Fogarty. A Tale of the Fighting Onety-Oneth. By Harry Rollicker“ (7.–21.8.1847), in: *Miscellaneous Contributions to Punch 1843–1854*, ed. by George Saintsbury, London: Frowde, Oxford: UP (The Oxford Thackeray), o.J. [1908], 138–153.

thousand eight hundred men at my heels.“¹⁸ Groteske Situationen, haarsträubende Hyperbolik, großsprecherisches *name-dropping*, reduzierende Mechanisierung menschlicher Körper, die wie Gliederpuppen agieren, humorige Kommentare („Your wife has need only knit half as many stockings next year, Doolan, my boy [...]“), stereotype Attribute wie *galant*, *honest*, *warmly*, Pseudo-Fachvokabular (*demi-lune*, *culverin*, *counterscarp*) neben schiefen Witzen, Rührseligkeit im Wechsel mit derben Flüchen und seltsamen fremdsprachigen Brocken („*Thonamoundiaoul nabochlish*,’ said the French officer, [...]“¹⁹) ergeben einen Text, der vollkommen zirkulär ist, auf nichts als auf sich selbst verweist. Hier gibt es nur instantane Textereignisse, diesseits jeder Darstellungsfunktion. Wir lesen pure Einfälle. Sobald man die Aussagen auf ein gegenständliches Korrelat zu beziehen versucht, bricht jede Kohärenz zusammen – so wie es sich für eine Textparodie gehört.

Die Frage stellt sich nun allerdings, ob Poe und Thackeray Levers Romane im Kern richtig getroffen haben; ob es sich bei dieser Art des Schreibens tatsächlich nur um eine schlichte Kollektion gegeneinander immuner Stücke handelt, um eine Sequenz (oft) burlesker episodischer Teile, die sich nicht zu einem Ganzen fügen, die deshalb auch kein Modell zustande bringen, keine nachvollziehbare Möglichkeit von Weltzuständen ausarbeiten, überhaupt keine Art belangvoller Objektreferenz aufblenden, sondern jeweils nur ein begrenztes immanentes Interesse wecken und unterhaltend befriedigen, im übrigen aber selbstzweckhaft dastehen, ob es nun um Deskriptionen, Betrachtungen, Kommentare, sich selber genügende witzige Dialoge, Lieder oder Anekdoten gehen mag. Hat man das konsumierend gelesen, ist der Text auch schon verbraucht, und es geht weiter zu neuen Szenen. Die vorliegenden Arbeiten zum irischen Roman einschließlich der gängigen Übersichtswerke, sind den frühen Kritikern in diesem Urteil weithin gefolgt, so noch Terry Eagleton:

[*The Confessions of Haarry Lorrequer*] have justly earned Lever his reputation as a kind of Hibernian Surtees, full of subaltern swagger and vacuous bonhomie; but technically speaking he is a highly accomplished writer, jovially at ease with the language in the way a Carleton could only envy. This fluency is a sign of his disturbing comfortableness with the world, which is one of his egregious drawbacks; another is the fact that [...] he has for the most part no ideas on which to put his technical skills to work.²⁰

¹⁸ „Phil Fogarty“, 146, 153.

¹⁹ Ebd., 141, 139.

²⁰ T. Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*, London: Verso, 1995, 214. Mit „Surtees“ spielt Eagleton an auf Robert Smith Surtees’ *Jorrocks’ Jaunts and Jollities: or, The Hunting, Racing, Driving, Sailing, Eating, Eccentric and Extravagant Exploits of that Renowned Sporting Citizen, Mr John Jorrocks of St Botolph Lane and Great Coram Street; with Illustrations by Phiz*, eine

Wir hätten es demnach mit einem versierten Prosaautor zu tun, der sein ‚technisches‘ Können keinem vernünftigen Zweck zuzuordnen weiß (wie schon Poe bemerkte), der deshalb mit seinem geläufigen Parlando sich in bedenkliche Übereinstimmung begibt mit den herrschenden Verhältnissen, also den englischen Klischees (und deren politischen Folgen) über das ebenso verelendete wie allezeit amüsante Irland.²¹ James M. Cahalan hat andeutungsweise den Autor in eine Tradition eingeordnet, die bis zu Joyce und Flann O’Brien reicht („In the midst of the pervasive didacticism of the nineteenth-century Irish novel, however, Lever’s early books are a comic breath of fresh air“) und dringlich eine Untersuchung seiner ‚Aufwärtsentwicklung‘ hin zu den späten Romanen angemahnt, gegen die Stereotypen der Literaturkritik.²² Wo und wie die ansetzen könnte, deutet Cahalan indes nicht an. Klaus Lubbers, dessen Buch über die irische Erzählprosa nach wie vor ein Standardwerk bleibt, auch mehr als vierzig Jahre nach seinem Erscheinen, erkennt eine Werkentwicklung darin, dass Lever von Handlungen, die sich weithin konstruktionslos „im belanglos Anekdotischen“ verlieren, übergeht zu Repräsentationen Irlands, mit „einer zunehmenden Verdüsterung des Irlandbildes“.²³ Aber all diese Stichworte sind direkt aus dem ‚Inhalt‘ der Romane abgeleitet, als pure Text-

1838 publizierte Sammlung von zuvor (Juli 1831 bis September 1834) seriell erschienenen Artikeln (*New Sporting Magazine*, London: Rogerson & Tuxford).

²¹ Wenn sich jemand, der geläufig zu parlieren weiß, zu erkennen gibt als einer, der in grundsätzlicher Übereinstimmung mit den herrschenden Verhältnissen steht, dann müsste der kritische, vielleicht gar ‚linke‘ Kopf sich wohl in gebrochener Weise ausdrücken. Seine widerständige, tapsige Sprache wäre Signum seines rebellischen Geistes; tolle Dialektik. Poe hat übrigens ebenfalls Levers (angeblich) autoritätshörige Gesinnung („base sycophancy“ [98]) angeprangert, aus republikanisch-amerikanischer Sicht.

²² J. M. Cahalan, *The Irish Novel. A Critical History*, Boston: Twayne, 1988, 63–70, hier 67.

²³ Lubbers, *Geschichte der irischen Erzählprosa. Erster Band: Von den Anfängen bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink, 1988, 195–208, hier 199, 198. Der geplante zweite Band ist nie erschienen. – Ganz konträr zu Lubbers fasst Thomas Seccombe seine Lektüreeindrücke zusammen, in seinem Lever-Artikel der *Encyclopedia Britannica*, 11th ed., New York: Enc. Brit. Inc., 1911, vol. 16, 509: „Superior, it is sometimes claimed, in construction and style, the later books approximate it may be thought to the good *ordinary* novel of commerce, but they lack the *extraordinary* qualities, the incommunicable “go” of the early books – the élan of Lever’s untamed youth. Artless and almost formless these productions may be, but they represent to us, as very few other books can, that pathetic ejaculation of Lever’s own – “Give us back the wild freshness of the morning!” *The New Encyclopedia Britannica*, Chicago 1979 (15th ed.) hält an dieser Einschätzung unbeirrt fest: „Rough and ready though they are, the vivacity of his early novels, the picture they present of the devil–may–care, hardriding gentry and their ragged adherents, and a down–to–earth Irish realism [!] make them perennially attractive“ (*Mikropædia* vol. 6, 177).

information, und insoweit verfahren Cahalan und Lubbers nicht anders als ihre Vorläufer. Was wir einem Roman an Sachverhaltsinformation entnehmen können (wenn wir ihn denn überhaupt so lesen wollen), besagt freilich wenig über seinen genuinen Status als Roman, über ihn als *Text in seinem Gelesenwerden*, als literarische Prosa also.²⁴ Darauf aber kommt es mir an. All die Monita, die seit Poe Lever vorgeworfen wurden, sind ja unbestreitbar; nur finden sie sich begründet in einer falschen, normativ verengten Sicht. Sie müssen ganz anders gewichtet werden. Die Kritiker erwarten, dass aus der Lektüre dieser Werke etwas Stimmiges, Haltbares resultiert. Wie aber, wenn es darauf gar nicht ankommt, wenn vielmehr der laufende Lektüreprozess, der nicht auf ein Ergebnis abzielt, das ist, was hier zählt? Den gilt es zu beschreiben und zu konzeptualisieren.

Mit der Lektüre von Levers Romanen war es ab Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr weit her. Sie waren zu einem festen Posten der Literaturgeschichte geworden, geronnen zu Stichworten (gemünzt in der Regel auf die frühen Texte), hinter denen keine lebendige Leseerfahrung mehr stand, und diese stereotyp wiederholten Kennzeichnungen wurden nur selten variiert, manchmal fast wie zufällig: so in einer Bemerkung von Yeats, der in *The Trembling of the Veil* (1922) Anekdoten über die Wilde-Familie mitteilt und dabei schreibt: „The Wilde family was clearly of the sort that fed the imagination of Charles Lever, dirty, untidy, daring, and what Charles Lever, who loved more normal activities, might not have valued so highly, very imaginative and learned.“²⁵ Das liest sich etwas anders als eine frühe, sehr entschiedene Verurteilung dieses Autors (dessen Roman *Charles O'Malley* Yeats später immerhin in seine Liste der besten irischen Bücher aufnahm²⁶): „Lever and Lover, kept apart by opinion

²⁴ Prosa vs. Narration: Es ist das Verdienst von Ralf Simon und seiner Baseler Schule, den Begriff der Prosa theoretisch neu begründet und gegen die seit einem Vierteljahrhundert faktisch abgeschlossene Erzählforschung positioniert zu haben. Er macht konsequent Schluss mit allen Anthropomorphisierungen, die im Begriff ‚Erzählen‘ fundiert sind. Nur sollte man diesen radikalen Prosa-Begriff nicht reservieren (müssen) für Autoren wie Arno Schmidt, Michael Lentz oder Uwe Dick, sondern über Jean Paul und Johann Fischart hinaus generalisieren auf die gesamte Tradition. Was wir lesen, wenn wir Romane lesen, ist allemal Prosa und erst dann disziplinierende, formende ‚Erzählung‘. Vgl. R. Simon, *Grundlagen einer Theorie der Prosa. Überlegungen zur basalen Selbstreferentialität der Dichtung nach Roman Jakobson*, Berlin: Walter de Gruyter, 2022; Svetlana Efimova, Michael Gamper, Hrsg., *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin: Walter de Gruyter, 2021. Dazu kritisch E. Lobsien, *Prosa im Überfluss* (s. Anm. 3), Kap. 2.

²⁵ W. B. Yeats, *Autobiographies*, London: Macmillan, 1955, repr. 1973, 138.

²⁶ „Irish National Literature, IV: A List of the Best Irish Books“ (1895), in: *Uncollected Prose of W. B. Yeats*, ed. by John P. Frayne, vol. 1: *First Reviews and Articles 1886–1896*, London: Macmillan, 1970, 386; gleichlautend als „To the Editor of the Daily Express (Dublin), 27 February 1895“, in: *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. 1: 1865–1895, ed. by John Kelly, Oxford: Clarendon, 1986, 441. Einen

from the body of the nation, wrote ever with one eye on London. They never wrote for the people, and neither have they ever, therefore, in prose or verse, written faithfully of the people. Ireland was a metaphor to Moore, to Lever and Lover a merry harlequin, sometimes even pathetic, to be patted and pitied and laughed at so long as he said “your honour” [...]“.²⁷ Beide Äußerungen passen nicht gut zusammen, sie zeigen gewisse Schwierigkeiten, die Yeats mit diesem Autor hat.²⁸ Hat der nun, wenn er von Irland handelt, nur Klischees zur Hand, die das englische Publikum amüsieren sollen, so wie Samuel Lovers *Handy Andy*? Oder hält er sich doch an bestehende, reale soziale Verhältnisse als Inspirationsquelle seiner Schilderungen? Wenn seinen Romanen (verstärkt durch parodistische Vergrößerung bei Thackeray) absurde Übertreibungen vorzuhalten sind: Manifestiert sich in denen nicht auch eine Form literarischer Imagination, die ihre eigene ‚Welt‘ erarbeitet? Levers Komik ist, referentiell verstanden, gewiss tadelnswert. „His books, so full of gaiety and animal laughter, are true merely to the life of the party of ascendancy, and to that of their dependants. It will be a long time before the world tires altogether of his gay, witty, reckless personages, though it is gradually learning that they are not typical Irish men and women.“²⁹ Aber diesseits aller ambiger Referenz spielt diese Form des Komischen („animal laughter“) ihre eigene literarische Kraft aus und trägt bei zur Konstitution einer Illusionswelt, die, einmal ausgeformt, sich bereithält für Funktionen der verschiedensten Art. Das will Yeats, dessen Kenntnis des Lever’sche Œuvre begrenzt ist, gewiss nicht sagen, doch indizieren seine Formulierungen die Einsicht, dass es mit diesem Autor mehr auf sich haben könnte, als mit negativ konnotierten Begriffen („the party of ascendancy“) signalisiert ist.

Es gibt ein paar neuere Initiativen, Lever aus dem Käfig immer der gleichen Stichworte zu befreien und ihn wieder wahrnehmbar zu machen

Auszug aus *Charles O’Malley* nahm Yeats sogar auf in seine 1891 erschienene Anthologie *Representative Irish Tales. Compiled, with an Introduction and Notes by W. B. Yeats*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1979, 285–302. Es handelt sich um eine Montage von Passagen aus den Kapiteln XIV bis XXI (2.107–112, 113–116, 130–135, 169–174) mit zahlreichen Textvarianten, unmarkierten Ergänzungen und massiven Eingriffen des Herausgebers.

²⁷ „Popular Ballad Poetry of Ireland“ (1889), in *Uncollected Prose*, vol. 1, 162.

²⁸ Insoweit greift die Bemerkung von A[lexander] Norman Jeffares, der sich summarisch auf diese Stellen bezieht, zu kurz, Yeats habe die alte (nationalistische) irische Feindseligkeit gegenüber Lever neu entfacht; vgl. „Reading Lever“, in Tony Bareham, ed., *Charles Lever* (s. Anm. 30), 26. Yeats will aus dem Bestand der in Irland geschriebenen und/oder auf Irland bezogenen Literatur jene Texte herauspräparieren, die die aus seiner Sicht genuin irisch-gälische Kultur bewahren und tradieren und seinen eigenen Arbeiten die nötige historische Dignität sichern; und da stört das ‚Unirische‘ dieses Autors, sein externer Blick von Italien her auf die irischen Verhältnisse, doch sehr.

²⁹ Yeats, *Representative Irish Tales* (s. Anm. 26), 287.

als eine literarische Instanz eigener Art; so ganz programmatisch mit einem von Tony Bareham edierten Tagungsband.³⁰ Wie sollte man Lever lesen jenseits der seit gut einem Jahrhundert eingefrorenen schematisierten Meinungen? Die ‚neuen‘ Perspektiven (soweit die Beiträge nicht steckenbleiben in simplen, nicht immer zuverlässigen Textparaphrasen) öffnen sich in zwei Richtungen. Zum einen finden sich in Levers Romanen Motive und Stoffe, die diagnostisch aufschlussreich sind für die angloirische Literatur im mittleren 19. Jahrhundert. Zum zweiten zeigen sie als Texte Merkmale und Verfahrensweisen, die über die reine mitgeteilte Inhaltlichkeit hinaus, vermöge ihrer Literarizität also, konstitutive Kraft entfalten. In beiden Hinsichten freilich laufen die unterbreiteten Vorschläge für eine ‚Neubewertung‘ des Autors zumeist hinaus auf eine Lektüre seiner Romane unter Gesichtspunkten, die bei anderen Autoren (wie Sir Walter Scott) längst bekannt und bewährt sind. Ich extrahiere aus dem Band drei Aspekte. (1) Was die von Lever verwendeten Motive und narrativen Versatzstücke betrifft, so verdienen seine Landschaftsbeschreibungen besondere Beachtung (Chris Morash). Sie stehen nicht einfach da als pittoreske Einheiten, als literarästhetisch gut machte Kunststücke. Vielmehr übernehmen sie metaphorische Funktion für die in der Handlung ausgetragenen Konflikte und konträren Haltungen. Es sind Landschaften für die Figuren wie auch für die Leser, die in ihnen die Akteure in wechselnden Modi reflektiert finden. Zudem stellt sich Lever mit diesen deskriptiven Stücken in eine auf die Verfahren der *gothic novel* und vor allem auf Scott zurückreichende Tradition. Er ‚kartographiert‘ Teile Irlands (so wie es auch Lover, Banim oder Griffin tun) und holt diese besondere Topographie ein in die Geschichte des neueren Romans. Dem Leser ist es freigestellt, diese sorgfältigen Deskriptionen (etwa von Clew Bay) zu referentialisieren oder sie textimmanent einfach zu goutieren. (2) Ein bei Lever dominantes Motiv ist das des Außenseiters, und zwar sowohl thematisch wie textuell (so Tony Bareham). Viele der Figuren sind soziale oder politische Außenseiter, auch psychisch oder charakterologisch dezentriert, auf der Suche nach einem Zentrum, das es nicht gibt bzw. das leer ist. Auch die Orte und Landschaften (Regionen), in denen sie agieren, sind oft genug entlegen, exzentrisch, peripher, und auch von ihnen her entfaltet sich ein normativer ‚Zug‘ zu einem unerreichbaren Zentrum, einem Haltepunkt. Das bleibt nicht einfach bloß Thema, sondern findet sein kompositorisches Pendant in einer azentrischen Romanstruktur, einer flächigen Narration mit rein konsekutiver Disposition der Teile. Diese Romane vollziehen zirkuläre Bewegungen an einer Peripherie, der das Zentrum fehlt. In einem stark erweiterten Sinn ließen sich ihre Plots des-

³⁰ Tony Bareham, ed., *Charles Lever: New Evaluations*, Savage/MD: Barnes & Noble, 1991 (Ulster Editions and Monographs 3). Dem Band liegt eine von der Royal Irish Academy im März 1988 veranstaltete Tagung zugrunde.

halb als pikareske Verläufe bezeichnen. (3) Levers Romane zielen ab auf momentane Wirkungen, starke ‚visuelle‘ Effekte. Sie appellieren an eine Vorstellungskraft, die den Gehalt der Sätze umsetzt in ‚Bilder‘ (wie immer man diese tückische Metapher textanalytisch konkretisieren mag, wenn und sofern man nicht an die Illustrationen von ‚Phiz‘ denkt) und, nachdem sie ‚gesättigt‘ ist, darauf verzichtet, ihnen noch eine Funktion zuzuschreiben. Man könnte (so wieder Tony Bareham) eine ‚Entwicklung‘ erkennen von den frühen Romanen, in denen diese konsekutive Selbstzweckhaftigkeit ganz offenkundig ist, zu späteren, in denen dieser Narrationstyp zu einer ‚Wahrnehmungsform‘ wird, die Sachlagen einfängt, Figuren in bestimmten Milieus etwa, die dann ihrerseits textexterne Momente wahrnehmbar machen. Das wäre wohl eine starke These: Erst ein kunstvoll integrierter, ein emphatisch *literarischer* Roman wäre imstande, in *transliterarische* Kontexte (funktionsgeschichtlich) einzutreten, wohingegen ein ‚unordentlicher‘, rein an seinem Eigenverlauf interessierter Text, einer mit schwach elaborierter Literarizität, diese Funktion nicht zu übernehmen vermöchte. Er bliebe ganz bei sich.

Die einzige neuere Lever-Monographie³¹ ist bis dato das Buch von Stephen Haddelsey, vom Zuschnitt einer MA-Arbeit, zwölf Jahre nach der Dubliner *revival*-Tagung erschienen.³² Der Autor mustert die Romane und versucht, eine ‚Entwicklung‘ herauszuarbeiten, eine Entwicklung (‚advance‘) in der Werkreihe hin zu einer ‚richtigeren‘ Repräsentation irischer Geschichte und irischer Verhältnisse, verbunden mit der Erarbeitung und Realisierung einer besser integrierten Romankonzeption und disziplinierteren Schreibweise, weg vom Wildwuchs der frühen Arbeiten. Immer wieder beruft Haddelsey sich auf die Instanz des *modern reader*, dem Mängel oder Vorzüge der Texte auffallen in der Darstellung historischer Ereignisse (United Irishmen, Act of Union, Catholic Emancipation Act, usw.), so als übernehme der Roman die Funktion eines Geschichtsbuchs. Er spart nicht mit Wertungen, besonders wenn es um die Romancharaktere geht, deren *picture* oder *portrait*: ganz so, als stünden sie dem Autor wie/als Entitäten vor Augen, die nur noch handwerklich gekonnt versprachlicht werden müssten; als wären sie nicht höherstufige semantische Einheiten, die aus Wörtern und Sätzen generiert und darauf anthropomorphisierend stilisiert zu werden pflegen. Natürlich konstruiert Haddelsey immer wieder auch Bezüge zwischen den Texten und den Lebensumständen ihres Urhebers (Krankheit, Geldsorgen, Familienprobleme):

³¹ In der von James F. Carens edierten Reihe *The Irish Writers Series* (Lewisburg: Bucknell UP) war ein Band über Charles Lever von ‚M. S. Elliott‘ vorgesehen, ist aber offenbar nie erschienen.

³² Haddelsey, *Charles Lever: The Lost Victorian*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 2000. Die Serienbezeichnung „Ulster Editions & Monographs 8“ findet sich nur auf dem Schutzumschlag, nicht im gedruckten Buch.

gerade in Levers Fall ein müßiges Unterfangen. Es ist immer das Gleiche: Solche Vertreter des *literary criticism* folgen ohne Zaudern dem Sog der eingetretenen Illusion und fragen nicht nach den artifiziellen Bedingungen ihrer Möglichkeit. Wird die Machart der Texte einmal fühlbar, so wirkt dies als Störung und Mangel. Immerhin, Haddelsey nimmt fast alle Lever–Werke in den Blick, versucht sie zu verknüpfen, bezieht sich auch gewissenhaft auf die spärliche Sekundärliteratur von William Carleton bis Tony Bareham und organisiert mit vielen Zitaten so etwas wie eine kleine Lever–Anthologie. Doch die Romane als Prosaliteratur, als Texte, die auf eine besondere Lektüre ausgelegt sind, treten kaum einmal in den Blick, *literaturwissenschaftliche* Arbeit unterbleibt, wieder einmal.

Ich setze all diesen Versuchen einer eher unbeholfenen, im Ergebnis leeren Lever–Rehabilitation eine dezidiert lesephänomenologische Alternative entgegen, die nicht nach ‚Qualität‘ und ‚Originalität‘ fragt oder nach dem ‚politischen‘ Profil des ‚Dargestellten‘ und auch nicht nach funktionalen Systemreferenzen,³³ sondern nach der besonderen Konstitutionsleistung der Texte, und zwar jedes einzelnen als Baustein eines Übertextes. Im Leseprozess baut sich, metaphorisch gefasst, eine Weltform auf, die es nur hier, nur dieses eine Mal *so* gibt. Jeder Roman baut die ihm eigene ‚Welt‘ in der ihm eigenen Weise. Was das heißt, will ich strikt induktiv entwickeln und hier nicht einen elaborierten Theorierahmen vorgeben, den Texten also keinesfall eine externe Fragestellung oktroyieren, ganz im Gegenteil. Ich beginne so theorielos wie nur möglich, wengleich keineswegs voraussetzungsfrei. *Dass* sich ein literarischer Text im Akt des Lesens in einer für ihn und nur für ihn typischen Weise konstituiert, ist keine theoretische Aussage (wiewohl ihr eine reich ausdifferenzierte The-

³³ So Walter Göbel, *Edward Bulwer–Lytton. Systemreferenz, Funktion, literarischer Wert in seinem Erzählwerk*, Heidelberg: C. Winter, 1993. Man könnte Lever und Bulwer gut parallelisieren, wobei die Konstanz des Leverschen Opus gegenüber der Variabilität des Bulwerschen markant heraussträte. – Auch wer an den Romanen primär als Artefakten interessiert ist, muss das Vokabular der Texte beherrschen, also Namen und Orte richtig verstehen und nicht zuletzt historische Allusionen und Abläufe. Die sind interpretationsfrei natürlich nicht zu haben, da historische Tatsachen im historiographischen Text selber textuelle Kohärenz anstreben und auf Lesbarkeit abzielen. Die für Levers Romane einschlägigen Fakten der irischen Geschichte finden sich nahezu lückenlos aufgelistet in den Bänden 8 und 9 von *A New History of Ireland*, ed. by T[hodore] W[illiam] Moody, F[rancis] X[avier] Martin, F[rancis] J[ohn] Byrne: *A Chronology of Irish History to 1976. A Companion to Irish History Part I*, Oxford: Clarendon, 1982; *Maps, Genealogies, Lists. A Companion to Irish History Part II*, Oxford: Clarendon, 1984. – Nützlich waren mir auch zwei ältere Titel: Desmond Bowen, *The Protestant Crusade in Ireland, 1800–70. A Study of Protestant–Catholic Relations Between the Act of Union and Disestablishment*, Dublin: Gill and Macmillan, 1978; und R[obert] B[rendan] McDowell, *Ireland in the Age of Imperialism and Revolution*, Oxford: Clarendon, 1979.

orie zugrunde liegt), sondern das simpelste Faktum im Umgang mit Texten, dessen man sich mit einer elementaren Reflexion versichern kann. Wenn es denn so ist, dass kaum ein anderer englischer Autor des mittleren 19. Jahrhunderts einer energischeren Befreiung von langlebigen, erstarrten Klischees bedarf als dieser – wahrlich nicht, um seine Texte kanonisch aufzuwerten, sondern um sie überhaupt erst wieder zugänglich zu machen –,³⁴ dann muss er *gelesen* werden; nicht, weil wir im Leseprozess ‚Material‘ auffinden oder ‚Inhalte‘ identifizieren wollen oder weil uns irgendwelche Meinungen und Standpunkte zu literaturexternen Sachfragen interessieren (möglichst solche, denen wir um eines guten Gewissens willen kräftig applaudieren können: ‚Die armen unterdrückten Iren!‘), sondern weil es gilt, im Prozess des Lesens eine Beobachterposition einzurichten, die genau erfasst, was sich da als Textdynamik vollzieht. Will heißen, erst aus einer skrupulösen Lektüre der Werke (besser: Texte), gelöst aus allen ihnen anhaftenden Vormeinungen und nicht fixiert auf das, was sie so ‚mitteilen‘ über die Welt (‚Irland‘), ergeben sich Fragen und Befunde, die als Basis taugen für ein Interpretationskonzept bis ‚hinauf‘ zu umfassenden Konzeptualisierungen und Funktionalisierungen der Literatur überhaupt. Die Frage ist ganz einfach: Was sollte am Ende des schier nicht enden wollenden ‚Durchzugs‘ der vielen tausend Seiten durchs Lesebewusstsein, dieweil ja auch ein nicht unbeträchtliches Stück Lebenszeit der Lesenden verrinnt, als ‚Resultat‘ dastehen? Was geschieht in der Zeit, da wir unser Denken lesend einem anderen ‚Denken‘, einer fremden Sinnbewegung anvertrauen? Ganz basal gefasst: Hier, wie bei jedem literari-

³⁴ Lever muss natürlich auch befreit werden von der seit je beliebten Verquickung seines Werkes mit seiner Person, so als gewähre diese irgendwelche Aufschlüsse, die den Texten vorenthalten sind. So formuliert T[homas] P[ower] O’Connor in der Einleitung zum Lever-Abschnitt in Reads *Cabinet*, ebenso klischeehaft wie nichtssagend: „Charles Lever was, indeed, like one of those Irish gentlemen whom his pen has made as familiar figures to us as beings of real life; and his characters and career were, like theirs, full of light and shade, of virtues and foibles“ (Charles A. Read, ed., *The Cabinet of Irish Literature. Selections from the Works of the Chief Poets, Orators, and Prose Writers of Ireland. With Biographical Sketches and Literary Notices*, vol. IV, ed. by T. P. O’Connor, London: Blackie and Son, 1881, 1). Wo die Werke von sich aus offenbar keinen einleuchtenden Zugriff anbieten und die Leserschaft ratlos zurücklassen, liegt neben dem Ausweg in die ‚objektive‘ Bibliographie immer auch der in die Vita des Autors nahe, denn über die lässt sich stets etwas sagen; nur rutschen dann die Texte in die subsidiäre Funktion von Dokumenten und Belegen, die wirklich keiner gesonderten Aufmerksamkeit bedürfen, literarisch unergiebig zu sein scheinen und somit zirkulär den biographischen Zugang rechtfertigen. Im Kontext der Vita bleiben die literarischen Arbeiten simple Tatsachen (so wie übrigens auch in den Briefen), die selbst dann immer nur von außen betrachtet werden, wenn ‚in‘ ihnen biographisches Material identifiziert wird. Zu Levers Biographie vgl. die beiden knappen Artikel von E. S. Tilley in ODNB, vol. 33, 518–521; und von Jason King in DIB, vol. 5, 475–476.

schen Text, entnehmen wir den Sätzen ihren Sinn und synthetisieren ihn, während die konkret gelesenen Sätze mit ihrem Wortlaut unweigerlich dahinschwinden, in semantischen Figuren höherer Ordnung, in Sinnresiduen, die sich allmählich verfestigen. Der ganze Aufwand, der einging in die Konstruktion der Sätze, ist verfliegen. Der Text ist, so wie wir ihn Zeile für Zeile lasen, *fort*; statt seiner sind nun Reminiszenzen *da*, eben Sinnresiduen, ‚Bilder‘, assoziativ verknüpfte Anmutungen, gelöst aus dem sie tragenden Medium. Nach 500 oder 900 Seiten Lektüre steht eine Sinnkonfiguration ‚vor‘ uns, die gewisse beschreibbare Merkmale aufweist, Merkmale vielleicht mit Ähnlichkeitsbeziehungen zu Sachverhalten (welcher Art auch immer) außerhalb der Literatur (so etwas wie die Konturen eines überindividuellen Konflikts). Diese Beziehungen wären aufzudecken, deskriptiv zu erfassen und zu elaborieren; und *erst dann*, allein auf dieser in einem mehrstufigen Prozess gewonnenen Basis, können weitergehende Fragen formuliert werden, im Fall von Lever und dem irischen Roman seiner Zeit vor allem Fragen zum Funktionsverhältnis von Literatur und ‚Geschichte‘ (also: Konzepten und Modellen von Geschichte), von Literatur und Kultur-/Gesellschaftsprozessen und, womöglich, letzten Horizonten menschlicher Selbstversicherung.

Meine Arbeitsprämissen verlangen folglich, Levers Texte ohne ‚kritische‘ Vorurteile genau zu lesen auf dem Hintergrund eines Lektürewissens, das möglichst viele und möglichst heterogene Texte einschließt, und eines Grundinteresses an Literatur, das den einzelnen Texten Vorrang gewährt vor allen okkupatorischen Meinungen, gleich ob es sich bei diesen um kulturwissenschaftliche Modellierungen oder funktionsgeschichtliche Hypothesen handelt. So etwas wie eine vorurteilslose Aufgeschlossenheit gegenüber Literatur gibt es nur auf der Basis vorlaufender Literaturkenntnis; je reicher und je disparater, desto besser; also nur, scheinbar paradox, in einer dichten literarischen Vorurteilsstruktur. In der sollten neben den kanonischen auch reichlich subkanonische Texte enthalten sein, Schemaliteratur aller Art, frei von ‚kritischen‘ Bemäkelungen. Der weit überwiegende Teil der Literatur liegt außerhalb des Kanons, in dem zu arbeiten wohlfeil ist. Wer liest, wer Romane wie die von Lever liest, sollte den Begriff *Kanon* einfach ignorieren: Kanon ist das, was in meinen Bücherregalen steht. Je breiter die Literaturkenntnis, desto irrelevanter werden Fragen von Qualität oder Wertung. Es ist ja viel leichter, sich auf hohem Eingangsniveau über Milton oder Henry James zu äußern, als auch nur einen Ansatzpunkt für Matthew Prior oder William Ainsworth zu finden und zu konsolidieren. Ich trete somit ein in eine lange Serie von Lektüren und werde aus jedem einzelnen Roman Aspekte herausarbeiten, die in ihrer Synthesis die Basis bieten (genauer: böten) für Analysen höherer Stufe und unter ganz anderen Voraussetzungen. Ob und bis zu welchem Grade die sich *dann* öffnenden Fragen überhaupt noch ins Metier der Literatur-

wissenschaft fallen, bleibe dahingestellt. Levers Romane sind zu lesen, nicht zu verhandeln oder schlagwortartig zu vernutzen; einer nach dem anderen.³⁵ Ist das geleistet, kann sich der Blick zurückwenden auf den durchlaufenen Prozess, und eine Theorie literarischen Lesens ist fundiert, tief eingelassen in die Besonderheiten der gelesenen Texte und doch immer schon durch sie hindurch generalisiert: was im zweiten Teil dieses Buches zu zeigen sein wird.³⁶

³⁵ Ein Buch über Charles Lever in deutscher Sprache? Klaus Lubbers teilte mir 2014 einmal brieflich mit, dass sich James M. Callahan während der Arbeit an seinem Buch *The Irish Novel* (s. Anm. 22) von einem des Deutschen mächtigen Mitarbeiter ganze Passagen der *Geschichte der irischen Erzählprosa* habe übersetzen bzw. paraphrasieren lassen. Lubbers bedauerte im Nachhinein, derlei Umwege nicht gleich durch eine englische Version seines Buches unnötig gemacht zu haben. Andererseits: In der Brechung der einen Sprache (Objektsprache Englisch) in einer zweiten (Metasprache Deutsch) liegt ein eigener Erkenntniswert, der noch gesteigert wird, wenn sich der deutsche Diskurs dezidiert verortet in einer deutschen Denktradition (der Phänomenologie), die im Englischen merkwürdig ‚uneigentlich‘ und sehr angestrengt wirkt. Diese Doppelsprachigkeit ist im aktuellen Wissenschaftsbetrieb ganz aus der Übung gekommen; ein Grund mehr, sie wieder einmal zu praktizieren.

³⁶ Die Fragen, die ich an die 25 Romane stelle, sind übrigens verwandt jenen, die Clemens Lugowski (1904–1942) so durchschlagend an frühmoderner und realistischer Erzählliteratur entwickelt hat; vgl. *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Berlin: Junker und Dünnhaupt, 1932, repr. Hildesheim: Georg Olms, 1970; und (mit Einschränkungen) auch *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists*, Frankfurt: Diesterweg, 1936. Ich kann das hier nicht ausführen. Doch in der Bemerkung, Literatur (Dichtung) stelle sich dem, was schlicht ‚ist‘, als etwas Gemachtes gegenüber und erhebe den „kategorischen Anspruch [...], in der spezifischen Künstlichkeit dieses Gemachtseins verstanden zu werden“ (*Individualität*, 9), liegt die *raison d'être* der Literaturwissenschaft. Lugowskis Satz erlaubt und erfordert gewiss viele und sehr weitreichende Paraphrasen in ganz anderem Vokabular, von denen ich auch einige liefern werde. Doch bleibt er auch nach fast einhundert Jahren richtig.

(I)

1. *The Confessions of Harry Lorrequer* – Textpräsenzformen

Levers Erstling erschien zunächst in 19 monatlichen Folgen zwischen Februar 1837 und Februar 1840 in *The Dublin University Magazine, Literary and Political Journal* (DUM),³⁷ als Buch im Dezember 1839 bei William Curry in Dublin und bei Fraser and Crawford in Edinburgh. – Dieser Roman wurde von der Tageskritik sogleich belegt mit kennzeichnenden Attributen, die sich bis heute hartnäckig gehalten haben, darunter das notorische *rollicking* („Harry Rollicker“), ein Ausdruck, der so gut wie nichts besagt, dafür aber reichlich Assoziationen aufruft vom lustigen, sorgenfreien Soldatenleben in einer Welt, die alles in allem in bester Ordnung ist; ein Heidenspaß.³⁸ *Harry Lorrequer* hat das klischeehafte Lever-Bild nachhaltig geprägt. Aber weder auf diesen noch gar auf Levers weitere Romane treffen gestanzte Formeln zu wie: sprachliche Könnerschaft *vs.* flaches, unfokussiertes Denken; Umkippen einer gut gemachten, jedoch beliebig fungiblen, substanzlosen Prosa in eine schlechte, affirmative Haltung; flüssige, aber richtungslose Schreibtechnik; punktuell unterhaltsames Vergnügen ohne funktionsgeschichtlichen Belang – alles stereotypisierte literaturkritische Formulierungen, die bestimmte Eindrücke reproduzieren, deren textuelle Ursachen jedoch weithin im Dunkeln lassen. Sie müssten überhaupt erst übersetzt werden in literaturwissenschaftliche Analyse, also von den Texten (und nicht von deren erinnernder Reprise) her ausweisbar sein; oder eben widerlegt werden. Und im Fall Levers sind so gut wie alle kurrenten Schlagworte zu widerlegen, dieses Œuvre verschwindet nachgerade hinter den wohlfeilen, ständig wiederholten Spitzmarken. Darin wiederum ist dieser Fall exemplarisch für die Genese von Literaturgeschichte, und ‚kritischer‘ zumal, die einen Metatext konstru-

³⁷ *The Dublin University Magazine. A Literary and Political Journal*; erste Ausgabe Januar 1833 (Dublin: Trinity College). Lever fungierte zwischen April 1842 und Januar 1846 als DUM-Herausgeber.

³⁸ Levers Irland sei „an enchanting and dowdy land of *dolce far niente*, in which dashing dragoons and impoverished fox hunters held genial sway over a mob of feckless rustics“: Thomas Flanagan, *The Irish Novelists 1800–1850*, New York: Columbia UP, 1959, 39. – *Rollick/rollicking* gibt es laut OED erst seit den 1820er Jahren. Selbst für William Carleton ist dies ein Wort, das 1830 noch erläuterungsbedürftig ist: „[...] but, as I said, whenever the person didn't live as they ought to do, there's no stop to their noise and *rollokin*.“ Die zugehörige Fußnote erklärt: „Uproariousness“: Carleton, „Larry M'Farland's Wake“, in: *Traits and Stories of the Irish Peasantry*, vol. 1, Boston: Francis A. Nicolls, 1911, 224–225 und 401. „So you are his nephew? Pray tell me all about him, – a wild, gay, rollicking fellow still, eh?“, Edward Bulwer-Lytton, *Eugene Aram. A Tale* (1831), Boston: Estes and Lauriat, 1891, 145.

iert, dessen Objekttexte gar nicht als Texte, nur als Reprisen (weniger) eigener wie auch (vieler) fremder Lektüren vorliegen. Levers Fall zeigt, wieder einmal: Literaturgeschichte ist möglich nur durch/als Tilgung der Texte, um die es geht.

Lever hat seinen Roman gleich dreimal gekennzeichnet: in *Prefatory Epistle* (gezeichnet „Harry Lorrequer“) und *A Word of Introduction* von 1839 sowie in *Author's Preface* von 1872.³⁹ Was uns als Leser bevorsteht, seien „sketches“, „hastily–written and rashly–conceived sketches“, „reckless stories“, „a mass of incongruous adventure“, „a variety of strange situations“, „incessant flow of absurd incident“, „scenes“, „stray and scattered fragments“; kurzum: „I [H. L.] have neither story nor moral“. So etwas wie Konsistenz kommt allein formal zustande durch die Titelfigur, den fingierten Erzähler, den man sich imaginieren kann als eine Person, die sich zwar ständig Zufällen ausgesetzt sieht, aber über so viel Energie und Durchhaltewillen verfügt, um aus jeder Situation, wie turbulent auch immer, „a hearty enjoyment“ ziehen zu können. Das ist eine Charakterkonzeption, die der Autor Lever für glaubhaft hält, weil er sie von sich selber her kennt: „[...] in sketching Harry Lorrequer I was in a great measure depicting myself, and becoming, allegorically, an autobiographist.“ Nun kann eine Person die Allegorie einer anderen nur sein, wenn diese andere fingierte Person (Lorrequer) gar nicht als Person, sondern als ein Prinzip, eine Qualität, eine Kraft, eine Abstraktion verstanden werden soll, und zwar ganz unmittelbar (so wie Bunyans Mr. Legality oder Young Ignorance). So wären denn weite Teile dieses Romans zu lesen als Inszenierung des Prinzips der Prinzipienlosigkeit, des puren Lebenwollens im und aus dem Augenblick ohne Rückblick oder Vorausschau. Das wiederum lässt sich sehr gut literarisch umsetzen in eine Schreibweise, die auf Präsenzeffekte abzielt und das Lesebewusstsein entlastet von Vor- und Rückblicken. Als Gleichung formuliert: Lesen in der Präsenz = Wiederholung des Prinzips „pleasure of the hour“ = allegorische Veranschaulichung einer anthropologischen Disposition („Momentaneität“). Je unbesümmter man diesen Roman liest, desto näher ist man einer Lebensform, die der Urheber öfter ganz ausdrücklich für sich reklamiert: „The fatal facility of my disposition“, „a fatal, irresistible inclination to follow the humour of the moment“, usw.⁴⁰ Lesen nur im Augenblick: Je weniger es hier um etwas geht, desto näher sind wir dem, worum es geht. Der Lesevorgang wird zur allegorischen Szene, besser vielleicht: zur Verwirklichung des hier waltenden Prinzips, je ‚naiver‘, desto authentischer. In ihm wird eine markante Zeitform real und mit ihr eine anthropologische Disposition, der sich wiederum konkrete Personen zuordnen lassen. Das wird nirgendwo explizit und wörtlich so ausformuliert, sondern als Text–

³⁹ Alle folgenden Zitate 1.xv–xxvii.

⁴⁰ 1.119, 1.68.

und Leseprozess vollzogen; es ereignet sich einfach als Lesedynamik und kann dann zusätzlich auch allegorisch entziffert und ausgelegt werden.

Ich sammle Beobachtungen zu *Harry Lorrequer* unter den folgenden Aspekten: (1) das inszenierte Lachen, (2) Elemente der Intertextualität, (3) die Beziehung zwischen Darstellung und Illustrationen, (4) die plane, flächige Textstruktur, (5) Elemente einer Selbstbeschreibung des Textes. Die Leitfrage dabei ist, inwieweit in jeder dieser Hinsichten sich die besondere modellbildende („allegorische“) Funktion des Lesens bewährt, die Bindung des Lesens an einen je präsenten, gefüllten Eindruck ohne das Erfordernis, diesen textuell irgendwie weiter zu führen oder mit anderen verknüpfen zu sollen: eine Leseszenarie spontaner Momenthaftigkeit als Vergegenwärtigung einer Lebensform.

(1) LACHEN. – In *Harry Lorrequer* wird viel gelacht, oft genug lang anhaltend, gelegentlich geradezu orgiastisch: „convulsed with mirth“ (1.65), „whose hilarity knew no bounds“ (1.71), „nothing but laughter, long, loud, and reiterated, burst from every corner of the room for hours after“ (1.161), „he laughed at that till I thought he’d split his sides, [...] bursting into a fit of laughter that I thought he’d choke with“ (1.186), „breaking into immoderate fits of laughter“ (1.215), „Before I could half recover from the fit of laughing this event threw me into“ (1.245), „a roar of the loudest laughter“ (1.256), „A tremendous shout of laughter“ (1.282), „peal after peal of laughter broke out“ (1.298), „Lord, how they did laugh!“ (1.366), „The idea [...] was too absurd not to throw me into a hearty fit of laughing“ (1.405), „the mob, who laughed and shouted most uproariously“ (1.439), „he became so overcome with merriment that he was obliged to sit down, which he did opposite to men, and actually shook with laughter“ (1.475), „bursting into a fit of laughter, in which Kilkee [...] joined to such an extent, that I thought he would burst a blood-vessel“ (1.531). Was da jeweils benannt wird, ist ein krankhafter Zustand, in den man wie unter Zwang gerät und von dem man sich wie von einer überstandenen Krankheit erst einmal erholen muss. Die Sätze, die diese Zustände benennen und mitteilen, sind ihrerseits gänzlich unkomisch. Sie kommen als sachlich diagnostische Befunde daher, die ein feststehendes Vokabular benutzen, da es sich ja immer um den gleichen festzustellenden Sachverhalt handelt. Das Lachen in der Romanhandlung ist ein neutrales Faktum. Es wird konstatiert als Teil der dargestellten Welt, als Sachverhalt unter anderen. Ein Lachen aber, von dem die Rede ist, kann nie eine ihm gleichartige Wirkung auslösen, es überträgt sich nicht. Die Anderen lachen, wir aber nicht. Wir nehmen das Lachen über Verwechslungen, Missverständnisse, falsche Identitäten, Bluffs, alkoholisiertes Gehabe – das klassische Komödienrepertoire – zur Kenntnis, und nirgendwo zeigt sich ein infektiöser Übertragungseffekt. Wenn wir als Leser Anlass hätten zum Lachen, dann vielleicht über unsere vergeblichen

Bemühungen, im Textverlauf Kohärenzen zu finden bzw. zu konstruieren: kein unmittelbar motiviertes, sondern ein sehr vermitteltes Meta-Lachen. Unser eigenes Lachen im Lesen müsste wohlorganisiert sein, und es wäre zu organisieren in einem gewissen Textquantum (etwa nach dem Schema: Aufbau einer Erwartung, die jäh zerstiebt). Die bloßen Mitteilungen aber über ein fremdes Lachen bedürfen keines Motivationszusammenhangs und überhaupt keines besonderen Kontextes. Da wird uns ein punktuell faktum präsentiert, noch dazu in hyperbolischer Rhetorik. Man nimmt es zur Kenntnis, knüpft keinerlei Erwartungen daran und geht zum nächsten Faktum über. Es ist auch unnötig, sich vorangehender Lachszenen genauer zu entsinnen, da deren jeweiliger Kontext genauso unterbesetzt ist wie der gerade gelesene. Dieses benannte Lachen skandiert den Text, es trägt bei zu seiner konsekutiven Punktualität; ziemlich unkomisch.

(2) INTERTEXTUALITÄT. – Der Roman ist durchzogen von Allusionen und Zitaten, die einen dem Textsubjekt und den Lesern gemeinsamen Bildungshintergrund aufrufen, so wie das seit dem 18. Jahrhundert üblich ist. Intertexte können einen Roman disseminieren lassen, ihn auflösen ins Universum aller Texte, sie können aber auch ganz anders wirken, so wie hier. Wie Spruchweisheiten und Maximen fixieren sie das, was man schon kennt und deshalb befriedigt als Lektüreerfolg verbuchen kann. Da werden keine Rätsel aufgegeben. Man fühlt sich heimisch in diesem Text und seinen Resonanzen. Ein paar Beispiele mögen genügen:

– „Why, soldiers, why | Should we be melancholy, boys?“: Das Zitat wird als „poor Wolfe’s well-known song“ gekennzeichnet (1.2), als jenes Soldatenlied, das der englische General James Wolfe 1759 vor der am Ende siegreichen, für ihn persönlich aber fatalen Schlacht gegen die französischen Truppen gesungen haben soll.

– „[...] sensations not unlike those that afflicted the ‘wedding guest’ in the ‘Ancient Mariner,’ when he heard the ‘loud bassoon,’ [...]“ (1.60): Jedem Leser ist die Stelle aus Coleridges Ballade (1798) geläufig, in der sich die lange Geschichte des Seefahrers narrativ nur entfalten kann unter der Bedingung einer magischen Bannung des Zuhörers.⁴¹

– „[He] began ‘The Boyne Water.’ | He had just reached the word ‘battle’ in the second line [...]“ (1.78): Gemeint ist der Siegesgesang der Oranier nach der Boyne-Schlacht 1690, von dem es verschiedene Versionen gibt, darunter diese: „July the first, in Oldbridge town, | There was a grievous

⁴¹ Samuel Taylor Coleridge, „The Ancient Mariner. A Poet’s Reverie“, in: *Lyrical Ballads*, ed. by Michael Masson, London: Longman, 1992, 180 (v. 35–36): „The wedding-guest here beat his breast, | For he heard the loud bassoon.“ Der Hochzeitsgast ist gegen seinen Willen gebannt durch den Blick des Seefahrers und muss auf einem Stein sitzen, statt den festlichen Klängen im Saal zu lauschen, in der Funktion einer poetischen Rückenfigur.

battle“.⁴² Dieses Stichwort genügt, um das Lied abrupt enden zu lassen und eine Saalschlacht zu initiieren. Lieder wie *The Boyne Water* rufen ein gemeinsames kulturelles Wissen ab, da genügen ein paar Stichworte, um instantan sich in einem Wissensmilieu zu finden, das keine weiteren Konsequenzen fordert; genau so auch, wenn „the Indian mariner in Moore’s beautiful ballad“ (1.169) erwähnt und vier Verse daraus zitiert werden.⁴³ Der Text aktiviert ein Wissen und versorgt seine Leser mit angenehmen Bestätigungseffekten.

– „[...] as Juvenal says – isn’t it Juvenal? – | “Vacuus viator cantabit ante latronem”: | or in the vernacular – | “The empty traveller may whistle | Before the robber and his pistol.” (1.81) Im Original steht zwar „cantabit vacuus coram latrone viator“, doch ist die Satire durch Samuel Johnsons Version *The Vanity of Human Wishes* (1749) bekannt genug. Dort lautet der Vers: „The needy traveller, secure and gay, | Walks the wild heath, and sings his toil away.“⁴⁴ Diese anschauliche Sentenz passt und stimmt immer, sie bringt jede Situation an ein gedankliches Ende.

– „[...] it was a very faithful imitation of the well-known one [i.e. speech] by Burke in the case of Warren Hastings [...]“ (1.159): Welche der umfangreichen Anklagereden Edmund Burkes gegen den verschiedenen Finanzvergehen (Erpressung, Unterschlagung) bezichtigten Generalgouverneur in Indien gemeint ist, bleibt unklar.⁴⁵ Die Anspielung appelliert, wie so viele in diesem Roman, an ein abrufbares kulturelles Wissen, sie stiftet Einverständnis zwischen Text und Leserschaft. Aber von keiner dieser Allusionen aus entwickelt sich ein innertextuelles Netz, ein Subtext gar gegen die Oberflächensemantik, ganz im Gegenteil. An der Stelle, an der sie steht, ist die Allusion auch schon verbraucht: wie die klamaukhafte Szenen und das ihnen gewidmete Lachen.

– „Yes, said I aloud, repeating the well-known line of a German ‘Lied’ – | ‘Bekranzt [sic] mit Laub, den lieben vollen Becher.“ (1.235) Diese Eingangszeile von Matthias Claudius’ *Rheinweinlied* (1775) erfüllt einzig den Darstellungszweck, vom naiven Zuhörer für Irisch gehalten zu werden

⁴² *The New Oxford Book of Irish Verse*, ed. by Thomas Kinsella, Oxford: UP, 1986, 402.

⁴³ Gemeint ist die kurze Ballade *The Indian Boat* aus der Sammlung *Legendary Ballads* (1830), in: *The Poetical Works of Thomas Moore, Collected by himself*, vol. 5, London: Longman et al., 1841, 111–113.

⁴⁴ Juvenal, Satira X.22, in *Juvenal and Persius*, ed. and transl. by G[eorge] G[ilbert] Ramsay, Cambridge/Mass.: Harvard UP, 1918, rev. ed. repr. 1979, 194 (Loeb 91); Samuel Johnson, *Poems*, ed. by George Molne, New Haven: Yale UP, 1964, 93 (The Yale Edition 6). Später im Roman wird die Juvenal-Zeile noch einmal und diesmal korrekt zitiert (1.231).

⁴⁵ Burkes Reden beginnen am 15. Februar 1788 und ziehen sich über mehrere hundert Seiten hin bis zum 16. Juni.

und dann seinen Irrtum, auf den er hingewiesen wird, zu bagatellisieren.⁴⁶ Ob Claudius, Kotzebue, Udo von Troil oder Washington Irving (mit der Kurzgeschichte *The Angler* aus dem *Sketch Book*):⁴⁷ Mehr als eine punktuelle Funktion erfüllen all diese (teils nur impliziten) Namen nicht. Sie füllen und erweitern das Stoffreservoir, stiften aber keinerlei zusätzliche semantische Resonanz.

– Das gilt schließlich auch für einen etwas anders gelagerten Fall. Harry Lorrequer muss sich ein mehrstrophiges deutsches Lied anhören „the words of a student-song“, und das bietet gute Gelegenheit, eine englische Übersetzung vorzulegen, einfach nur, um diese Art von „Burschen melody“ einmal zu präsentieren, als „a specimen of its class“ (1.445).⁴⁸

Was wir bei Levers Verwendung fremder Texte durchgehend feststellen können, nicht nur im *Lorrequer*, das ist eine Inversion all jener Effekte, die gemeinhin intertextuellen Verfahren zugeschrieben werden. Denn statt in die offene Fülle des Textuniversums entlassen zu werden, wie die kurrente Theorie es will, sehen wir uns hier zurückgeholt in eine immer schon bestehende Vertrautheit mit einem überschaubaren Repertoire (das uns als bekannt angemutet wird, auch wenn wir es gar nicht genau kennen), in die Vorurteilsstruktur eines ‚Wissens‘ also, das gar kein Textwissen ist. Irgendwie kennen die Leser das, was mit ‚German Lied‘ gemeint ist, ohne auch nur der Sprache mächtig sein zu müssen. Dieser Roman beruhigt sie in der Gewissheit, ein solches nichtwissende Wissen sei völlig in Ordnung und der Sache angemessen: Intertextualität als Triumph kultureller Halbbildung, ein für den Roman dieser Zeit ganz typischer narrativer Gestus.

(3) ILLUSTRATIONEN. – Die 22 Stahlstiche von Hablot Knight Browne („Phiz“) zeigen in ihrer Mehrzahl enge Räume, die heillos überfüllt sind von Figuren, unrealistisch dicht gedrängt und in burleske Aktionen mit physiologisch unmöglichen Gebärden verstrickt. Der Raum gibt eine perspektivische Ordnung vor, die drastisch dementiert ist mit dem in ihm stattfindenden und ihn sprengenden Chaos. Browne, der seinen Ruhm als Buchillustrator mit den Stichen zu Dickens’ *Pickwick Papers* (1836/37) begründete, hat zu Levers Romanen insgesamt rund 500 Illustrationen geliefert, deren Stil invariant bleibt. Ganz typisch sind chaotische Szenen, in denen Figuren zu Boden stürzen, mit Fäusten und Stöcken fuchteln, in verrenkter Haltung liegen oder sitzen, mit grimassenhaften Gesichtern

⁴⁶ M. Claudius, *Sämtliche Werke*, München: Winkler, 1968, 172–173.

⁴⁷ 1.247, 1.290, 1.304.

⁴⁸ Es handelt sich um das Lied *Der Papst lebt herrlich in der Welt* von Christian Ludwig Noack (1789): „Der Papst lebt herrlich in der Welt, | es fehlt ihm nie an Ablaßgeld, | er trinkt vom allerbesten Wein: | drum möcht’ ich auch der Papst wohl sein.“ Es gibt mehrere Textvarianten. In *Lord Kilgobbin* wird noch einmal die erste Zeile zitiert (36.287).

und derangierter Kleidung. Während eine Gruppe ins Getümmel involviert ist, steht eine zweite drumherum und feixt: offenkundig so amüsiert, wie auch wir als Betrachter des Bildes es sein sollen. Wie beim benannten Lachen, ist die angezielte Wirkung schon im Bild präsent, also gar nicht mehr einholbar, auch sie in karikaturistischer Verzerrung; hier wird gelacht über alle Maßen. Wenn nun Text und Bild die gleiche Situation zeigen, ergibt sich eine interessante, direkte Konkurrenz von sukzessiver und simultaner Darstellung.⁴⁹ Wenn das Lied *The Boyne Water* eine allgemeine Prügelei auslöst, dann lesen wir deren Etappen und Partien nacheinander, als Verlauf mit Zeitindikatoren („meanwhile“, „at last“); die Szene zieht vorüber und ist rasch beendet. In der Bildfläche aber drängt sich alles zusammen in einem Wimmelbild, und es gibt viel mehr zu sehen, als genannt wurde und überhaupt genannt werden kann: herumfliegende und hinunterstürzende Gegenstände wie Flaschen, Krüge, Teller; dicht zusammengedrückte Körper in ‚unrealistischen‘ Proportionen, manche in deutlicher, viele aber in nur skizzenhafter Kontur; das Ganze eingetragen in einen Raum mit sorgfältig dargestellter Balkendecke und Dielenboden. Die mediale Differenz bringt auch eine erhebliche semantische Asymmetrie mit sich. Nur im Bild sieht man den schwungvoll zum Hieb gepackten, schon ziemlich lädierten Stuhl in der Luft schweben. Die Schilderung hält Wirkungen fest, das Bild zeigt die Aktion in vollem Gange. Der Text ist rasch weiter, er bleibt fest zentriert in der Ich-Instanz, wohingegen das Bild die für den Gang der Handlung ganz unbedeutende Szene für längere Zeit arretiert und Körperhaltungen zeigt, aus denen sich sogleich Bewegungen und Aktionen ergeben werden, die der Betrachter leicht imaginieren kann.⁵⁰ Im Bild wird ein brutales, für die Beteiligten fatales Szenario grotesk übersteigert und hinsichtlich der Folgen im Suspens gehalten; im Text wird es knapp aufgerufen und bleibt in ironischer Distanz („Whig plan of conciliation“, „the hands of a grateful public“, usw.). Zusammen verdichten Text und Bild eine der vielen Szenen des Romans, laden ein zu einer Suspendierung des Lektürevorgangs, der mit der nächsten Szene ohnedies nur einen weiteren punktuellen Effekt ansteuert. Phiz' Darstellungen überbieten jede mögliche Lesephantasie; sie zeigen, was sich im Lesevorgang so niemals konkretisieren könnte; und entsprechend haben sie auch keinen Einfluss auf die weitere Illusionsbildung (sofern die Lektüre überhaupt an einer solchen arbeitet). Sie erstellen ihren eigenen Illusionseffekt im Dementi jeder ‚realistischen‘ Vorstellbarkeit.

⁴⁹ Ich wähle als Beispiel den Stich *The Supper at Father Malachis*, 1.78–79.

⁵⁰ „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben“: *Laokoon*, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke 1766–1769*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 32.

(4) FLÄCHIGKEIT. – *Harry Lorrequer* hat einen Plot, dessen Funktion offenkundig darin besteht, ihn als obsolet auszuweisen; der Plot im Zustand des Selbstdementi. Denn die Liebesgeschichte von Harry und Jane Caltonby, eigentlich topischer Garant einer textübergreifenden Kontinuität, verdichtet sich erst gegen Ende des Romans zu einigen komödientypischen Situationen (Verwechslungen, Missverständnisse, Infragestellungen), spielt im größten Teil der Handlung aber keine Rolle. Die reiht Situationen aneinander, in denen häufig anekdotenhafte Geschichten erzählt werden, deren Reihenfolge ziemlich beliebig ist. Sie könnten auch anders und woanders sein. Dieses Konsekutionsverfahren ist bedingt durch eine mangelnde Tiefenstaffelung der Situationen. Hier folgen bloß Lokalnamen aufeinander, die nicht verknüpft und schon gar nicht in einen gemeinsamen Raum gestellt sind. Hinzu kommt, dass die Figuren Funktionsträger sind mit austauschbaren Namen. Wieso sie überhaupt Kenntnis haben können von entlegenen Vorgängen, bleibt oft unklar und ist auch irrelevant. Alles das lässt eine Welt entstehen, die sich präsentiert als abwechslungsreiche Fläche mit vielerlei Verläufen, organisiert nach traditionellen Mustern, die *als* Muster wahrnehmbar sind. Hier rollt in gleichbleibender Vordergründigkeit das gesamte Geschehen ab: die Welt als Tapete. Da macht es wenig Sinn, von einem romantypischen, in sich einstimmigen Kontext zu sprechen.⁵¹ Der verlangte ja doch wohl nach Strukturierung, nach Staffelung der Situationen in einen Raum mit Vorder- und Hintergrund, mit An- und Abwesenheiten, wobei das Abwesende in seiner Abwesenheit präsent ist (als Parallelhandlung oder mitlaufender Subtext). Einstimmig ist ein (moderner) narrativer Kontext in seiner Mehrstimmigkeit und Pluriperspektivität. Doch das ist in diesem Roman nur als Minusverfahren umgesetzt. Er bleibt flächig und bedient sich eines Plot nur ganz vordergründig, um seine szenischen Reihungen schwach motiviert fortzuführen, wo sie doch überwiegend aus der Idiosynkrasie der Titelfigur entfaltet sind; beileibe kein sich realisierender Kontext, ‚nur‘ eine Prosasequenz.⁵²

⁵¹ „*Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes*“ ist bekanntlich der dritte der von Hans Blumenberg definierten Wirklichkeitsbegriffe, der „*Realität als Resultat einer Realisierung*“ ausweist, so wie es im modernen Roman geschehe: „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauß, Hrsg., *Nachahmung und Illusion* [...], München: Eidos, 1964, 12; vgl. Sonja Feger, „Hans Blumenbergs Wirklichkeitsbegriff aus phänomenologischer Perspektive“, in: *Phänomenologische Forschungen*, Hamburg: Felix Meiner, 2020, 41–64.

⁵² Wenn man nicht vom Roman, sondern ‚nur‘ von Prosa spricht, dann ist man befreit von dem nebulösen Erfordernis eines ‚in sich‘ einstimmigen Kontextes. Prosa muss nicht ‚in sich‘ einstimmig sein. Viel sachgerechter ist es, ihr eine offene Konsistenz zu vindizieren, „die niemals momentan, sondern immer nur in der Zeit und darin niemals endgültig sich erfüllen kann“: H. Blumenberg, *Realität und Realismus*, hrsg. von Nicola Zambon, Berlin: Suhrkamp, 2020, 93.