

Anna Babka / Marlen Bidwell-Steiner / Wolfgang Müller-Funk (Hg.)

# Narrative im Bruch

Vienna University Press



V&R Academic

# Broken Narratives

Band 1

Herausgegeben von der  
Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät  
der Universität Wien

Die Bände dieser Reihe sind peer-reviewed.

Anna Babka / Marlen Bidwell-Steiner /  
Wolfgang Müller-Funk (Hg.)

# **Narrative im Bruch**

Theoretische Positionen und Anwendungen

Mit 4 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press



universität  
wien

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.

ISSN 2366-3596

ISBN 978-3-8470-0596-4

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

**Veröffentlichungen der Vienna University Press  
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Rektorats der Universität Wien.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / [www.v-r.de](http://www.v-r.de)  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Titelbild: Peter Kodera: „Nein – ...danke!“ Acryl/Lw 130 x 190 cm – 1987

Druck und Bindung: CPI buchbuecher.de GmbH, Zum Alten Berg 24, D-96158 Birkach

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Inhalt

Anna Babka / Marlen Bidwell-Steiner / Wolfgang Müller-Funk	
Einleitung . . . . .	7
Wolfgang Müller-Funk	
Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs . . . . .	19
Ansgar Nünning / Vera Nünning	
Conceptualizing ‘Broken Narratives’ from a Narratological Perspective: Domains, Concepts, Features, Functions, and Suggestions for Research . . . . .	37
Henrik Skov Nielsen	
Broken Narratives, Unnatural Narratology, and Unnaturalizing Reading Strategies . . . . .	87
Thomas Eder	
Broken Narratology? Zu einigen neuen narratologischen Theorien . . . . .	107
Arno Böhler	
Post-Hermeneutik nach Derrida. Erstaunliche Brüche . . . . .	133
Matthias Schmidt / Eva Schörkhuber	
Abgründe des Erzählens: Derrida-Lektüren . . . . .	147
Marlen Bidwell-Steiner	
Don Quijote trifft auf Orlando Furioso: poetische Anamorphosen und chiastische Verknüpfungen als Auftakt des modernen europäischen Romans . . . . .	179

---

Anna Babka / Ursula Knoll	
Geschlecht erzählen: zur Rhetorik der Unterbrechung in Herculine Abel	
Barbins autobiografischen Aufzeichnungen . . . . .	195
Caitríona Ní Dhúill	
Indigestible Biographies: Limits to the Narrative Processing of Life . . .	223
Trinh T. Minh-ha	
Mother's Talk. Mutter(s) GeRede als Erzählkunst des Lebens . . . . .	239
Trinh T. Minh-ha	
Voice over I . . . . .	249
Mieke Bal	
Breaking the Narrative: The <i>Madame B</i> Project and Historical Loyalty . .	255
Kurzbiographien . . . . .	271

## Anna Babka / Marlen Bidwell-Steiner / Wolfgang Müller-Funk

### Einleitung

Der vorliegende Band geht auf eine mehrjährige Forschungsinitiative der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien zurück, konzipiert und geleitet von Wolfgang Müller-Funk. Beteiligt waren Forscherinnen und Forscher aus den verschiedensten Disziplinen, darunter die Institute für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Anglistik, Germanistik, Latinistik, Musikwissenschaften, Orientalistik, Romanistik, Slawistik sowie Theater- Film und Medienwissenschaften.

Der erste Band der Reihe des gleichnamigen Forschungsverbands ‚Broken Narratives‘, entfaltet und diskutiert – aus genuin transdisziplinärer Perspektive – insbesondere theoretische Fragestellungen, die sich aus der Beziehung von Narration und Bruch ergeben. Dabei kommen nicht nur vielfältige narratologische Modelle zu Wort, vielmehr wird das Thema der gebrochenen und brüchigen Narrative auch im Hinblick auf theoretische Basiskonzepte vielstimmig erörtert und breit konturiert. Das Spektrum der Beiträge reicht von gleichsam ‚neo‘-narratologischen zu kognitionstheoretischen, von philosophisch dekonstruktiven zu gender- und queertheoretischen bis hin zu biographie- und autobiographietheoretischen Ansätzen. Das Phänomen des Bruchs wird, unter anderem, im Sinne einer avancierten, programmatisch modernistischen Ästhetik verstanden, aber auch als narrative Antwort auf Ereignisse, die Kontinuität und Normalität in Frage stellen oder auch als ein bestimmtes narratives Muster einer Erzählung, das Kontinuität und Diskontinuität in eine Wechselbeziehung zueinander bringt. Viele der hier versammelten Aufsätze entfalten ihre theoretischen Überlegungen entlang ausgewählter Texte, wobei die Bandbreite von Ego-Dokumenten über programmatische Essays und heterogene philosophische Textsorten bis zu literarischen Formaten wie Roman und Novelle reicht – einige Texte verwischen die Grenzen zwischen Objekt- und Metasprache ganz im Sinne ihrer theoretischen Vorannahmen.

Der Band versammelt damit zum einen die Ergebnisse der intensiven Auseinandersetzungen im Rahmen der oben genannten Forschungsinitiative, zum anderen wurde er gezielt durch Beiträge einiger renommierter Kolleginnen und

Kollegen ergänzt. Dies nicht zuletzt deshalb, weil wir ein repräsentatives Buch vorlegen möchten, das die lebhafteste Diskussion über Narrativität und Narration um ein komplexes, für das Verständnis dieses Themenfeldes indes entscheidendes Phänomen erweitert. Ein gemeinsamer Befund dieses weit gefächerten Bandes könnte am Ende lauten, dass Erzählen immer auch eine Arbeit an Brüchen und an Brüchigkeiten ist, diesen auf die eine oder andere Weise Sinn verleiht, ja sie inszeniert oder auch harmonisierend verdeckt bzw. neutralisiert.

Die Anordnung der Beiträge erzeugt einen Spannungsbogen ausgehend von programmatischer Einführung und erzähltheoretisch orientierten Beiträgen über philosophisch-anspruchsvolle, assoziativ vorgehenden Analysen bis hin zu experimentellen und performativen Aufsätzen am Ende des Bandes. Damit stellt sich das Buch selbst als Beispiel für „Narrative im Bruch“ zur Disposition. Zwar gilt das gewissermaßen für alle Sammelbände, doch im vorliegenden Fall wird dieses Charakteristikum des Vielstimmigen und Fragmenthaften zur programmatischen Einladung, die narrativen Brüche und Leerstellen, die sich im Vergleich der Aufsätze untereinander ergeben, auf einer Meta-Ebene zu reflektieren.

**Wolfgang Müller-Funks** Beitrag eröffnet den Band mit einer systematischen Präsentation des Fokus, um den sich die hier versammelten verschiedenen Theorieangebote gruppieren. Er diskutiert die dem Begriffspaar Narrativ-Ruptur eingeschriebene Spannung vor dem Hintergrund einer „im menschlichen Symbolismus verankerten Kulturtechnik“, in der „Bruch“ immer schon konstitutiv für ein erzählerisches Emplotment und damit für eine zeitlich organisierte Sinnstiftung wird. Neben dieser beinahe anthropologischen Konstante zeigt er in Rückgriff auf Octavio Paz aber, dass in der Moderne die Thematik des Bruchs geradezu als Epochenmarker fungiert, da Ruptur nicht nur auf der Ebene der Geschichten (*histoire*) und der Diskurse (*discours*), sondern auch auf der Ebene des performativen Akts omnipräsent ist. Das nimmt Müller-Funk zum Anlass, um die semantische Breite des Begriffs Bruch zu sortieren: das metaphorische Zerschneiden des Spiegels, die Trennung in einer Beziehung, die unerwartete Unterbrechung und schließlich der Tabubruch. Müller-Funk arbeitet dabei heraus, dass diese unterschiedlichen Bedeutungsfelder von „Bruch“ aber *ein* Charakteristikum verbindet: die *Ambivalenz*. Denn die narrative Bewältigung des Bruchs – die „Sinnstiftung *a posteriori*“ – bedingt eine paradoxe Rückkoppelung an das, was gebrochen ist bzw. das, womit gebrochen wurde. Somit konzeptualisiert er für die Analyse des „Bruchs“ eine temporale Transversale, indem er aus postmoderner Perspektive die ästhetische Programmatik der Moderne in den Blick nimmt. Dabei wird Ambivalenz als Strategie stark gemacht, beide Seiten des Bruches intakt zu halten, denn die Rückerinnerung als Reintegration verbindet sich mit dem Blick nach vorn, dem Öffnen neuer Optionen: Je nach Position im Ereignis des Bruchs wird diese Ambivalenz nun

positiv integriert oder aber problematisiert, wie der Autor an signifikanten Stationen der europäischen Literaturgeschichte zeigt.

**Ansgar und Vera Nünning's** umfangreicher Beitrag gibt einen ausführlichen Überblick darüber, wie das Phänomen ‚Bruch‘ in den verschiedensten klassischen und post-klassischen Narratologien diskutiert wird oder, besser, diskutiert werden könnte. Wie schon der Untertitel ihres Beitrages nahelegt, ist der Aspekt der Gebrochenheit im narrativen ‚Komplex‘ allgegenwärtig, ubiquitär, gleichwohl aber in der Theoriebildung unterbelichtet geblieben. Zu Recht machen sie zwischen „broken narratives“, „ruptured narratives“ und „rupture“ eine Unterscheidung. Sie schlagen vor, „broken narratives“ als ein metaphorisch strukturiertes Konzept zu begreifen, in dessen Rahmen sich bestimmte gemeinsame Muster und Erscheinungsformen – Nünning/Nünning führen insgesamt elf Merkmale an – bestimmen lassen, so etwa Diskontinuität und Unterbrechung, Fragmentierung und der Mangel an Integration oder – um nur noch ein Element aus der Auflistung in dem Aufsatz zu nennen: Verlust an Funktionalität. Betrachtet man die Liste ganz genau, dann treten hier *ex negativo* all jene zentralen Funktionen auf, die man der symbolischen Form des Narrativen in ihren traditionellen Versionen zuschreiben kann. Oder anders ausgedrückt: Für die Analyse narrativer Prozesse und ihrer Funktion für eine jeweilige Kultur ist das Verständnis von Bruchphänomenen eigentlich unabdingbar.

Signifikant an ihrer Annäherung an die Bruchthematik ist, dass Nünning/Nünning ausgerechnet drei üblicherweise als faktual geltende Erzählfelder als „broken narratives“ *par excellence* definieren: Erzählungen über Gesundheit/Krankheit, Trauma-Erzählungen und Autobiographie. Auch wenn sie immer wieder zu Recht betonen, dass fiktionale Erzählungen ebenso diese Themen nutzen können und „broken narratives“ auch fiktionale Texte einschließen, ist dies ein Befund, dem es nachzugehen lohnt. Mit ganz anderen Formen von Brüchen beschäftigen sich indes die Aufsätze von Henrik Skov Nielsen und von Thomas Eder.

Im Beitrag von **Henrik Skov Nielsen** geht es darum, eine neue narrative Theorie des ‚Unnatürlichen‘ (‚Unnatural Narratology‘) vorzustellen, wie sie eine Gruppe von dänischen und angelsächsischen Theoretikern und Theoretikerinnen seit 2007 entwickelt hat. Dieses Konzept ist einem „mimetischen Reduktionismus“ verpflichtet, in dessen Zentrum ein Korpus von Texten steht, die nicht ‚natürlich‘ in dem Sinne sind, dass sie sich auf die alltägliche narrative Kommunikationssituation beziehen (und dazu gehören selbstredend auch alle ‚realistischen‘ literarischen Texte), sondern auf fiktive Orte und Räume, in denen die Regeln der Kommunikation der ‚realen Welt‘ außer Kraft gesetzt sind. Diese Narrative generieren interpretative Strategien, die sich von den normalen, nicht-fiktionalen Erzählsituationen unterscheiden und damit einen Raum zu deren Hinterfragung öffnen. In diesem Zusammenhang ist die allegorische

Lektüre von Belang, das Lesen von Ereignissen als interne Zustände oder auch die Erweiterung des narrativen Rahmens, wie Nielsen am Beispiel von Edgar Alan Poes Erzählung *The Oval Portrait* darlegt. Die Erzählung impliziert einen Bruch mit der ‚normalen Realität‘ und produziert im Falle Poes nicht nur eine ‚Verfremdung‘ der gewohnten Realität, sondern eine Verdoppelung des Porträts, jenes des Mädchens, und jenes der Erzählerinstanz. Das Verhältnis von ‚unnatürlichen‘ und ‚gebrochenen‘ Narrativen beschreibt Nielsen als ambivalent, womit er Müller-Funks Befund bestätigt.

Der Aufsatz stellt zudem die Frage, inwiefern gebrochene Narrative auf der Vorstellung realer Ereignisse beruhen. Im Repertoire des Modernismus und seiner ‚unnatürlichen Narrative‘ ist das nicht zwangsläufig der Fall. Zu den Vorzügen des Konzepts einer ‚unnatürlichen‘ Narratologie, die sich als Korrektur und Komplement begreift, zählt Nielsen ihr Verständnis für die Mehrdeutigkeit literarischer Texte und den Verzicht auf eine endgültige interpretatorische Auflösung ‚gebrochener‘ Narrative. Damit positioniert sich Nielsen als spannungsreicher Gegenentwurf zu Nünning/Nünning, da sich aus seiner Perspektive der ‚unnatural narratology‘, die diese für eine Analyse von ‚broken narratives‘ als unzureichend kritisieren, die Frage nach der jeweiligen Spezifität der Ruptur gar nicht erst stellen. Vielmehr besticht Niensens Beitrag durch seine Engführung von autobiographischem Bruch und narratologischer Analyse, die zu seiner Unterscheidung zwischen Brüchen in der realen Welt und solchen, die in Erzählungen auftauchen, überleitet. Gerade die Unterscheidung zwischen den möglichen Beziehungen von realweltlichen Brüchen und narrativen bzw. den Ebenen, auf denen Brüche in Erzählungen anzusiedeln sind, ist äußerst erhellend.

**Thomas Eders** Aufsatz beschließt die Trias der im engeren Sinne narratologischen Beiträge. Sein Blick auf das Phänomen der ‚broken narratives‘ reizt die Spannung mit den vorhergehenden theoretischen Ansätzen vollends aus, da er sich kognitiven narratologischen Zugängen zuwendet und deren Valenz kritisch überprüft. Von einer *Broken Narratology* spricht Eder in seiner Überschau kognitiver Konzepte des Narrativen. Dabei geht es um den Bruch mit ‚klassischen‘ Theorien des Narrativen, wobei ‚klassisch‘ hier auf den Strukturalismus und seine ‚Post-Spielarten‘ bezogen wird. Der Anspruch einer kognitiven Narratologie läuft darauf hinaus, die bisherige Forschung zum Phänomen des Erzählens auf eine vollkommen neue interdisziplinäre Basis zu stellen, in der kognitive Psychologie und Literaturwissenschaft verbunden werden. Bisherige Konzepte des Narrativen haben sich fast ausschließlich auf den ‚Text‘ bezogen. Kognitive Ansätze konzentrieren sich zumeist darauf, mentale Zustände zu beschreiben, wobei sie eine systematische Unterscheidung zwischen der ersten und der dritten Person treffen, wie sie üblicherweise im Prozess des Erzählens relevant ist. Narrative Prozesse stellen für die Erklärung der menschlichen Fähigkeit, sich in andere einzufühlen, eine wesentliche Voraussetzung. Von diesem

Ansatz hebt Eder in seinem diskursgeschichtlichen Überblick die *Narrative Practice Hypothesis* ab. Dabei geht es nicht darum, eine narrative Theorie der Einfühlung zu entfalten, sondern Narration und Narrativität als Bedingung der Möglichkeit von Einfühlung zu thematisieren, wobei der frühkindlichen Entwicklung und der mit ihr einhergehenden Sozialisation ein besonderes Augenmerk geschenkt wird.

Die folgenden zwei Aufsätze führen die von Nielsen begonnene Transzendierung klassischer wissenschaftlicher Aufsätze fort, indem sie einmal posthermeneutische Methoden anwenden und bewusst selbst fragmenthaft vorgehen bzw. im zweiten Fall Quellentexte quer und gegenläufig lesen.

**Arno Böhler** konzeptualisiert in seiner Reflexion zu Narrativen der abendländischen Philosophie den Bruch als konstituierendes Moment philosophischer Sprachwerdung. Im Rekurs auf Heidegger, Nietzsche und Spinoza arbeitet er heraus, dass wir Erfahrungen, für die uns Begriffe fehlen, mit einem Staunen erleben. Dieser Affekt steht, so Böhler, am Beginn jedweder philosophischen Fragestellung. Anstelle von „Bruch mit“ abendländischen Traditionen bestimmt er eine „posthermeneutische“ Philosophie als „Auf-Bruch in“ ein neues Denken, das die affektiv-somatischen Anteile der Sprache offenlegt. Im Rahmen dieser postmodernen Phänomenologie erhält das Erzählen somit einen zentralen Platz innerhalb der philosophischen Theorienbildung. Böhler verknüpft unterschiedlichste philosophische Texte zu einer gemeinsamen Memoria-Spur und schafft damit einen vielstimmigen post-hermeneutischen Neuentwurf.

Das Spiel mit Stimmen treiben **Matthias Schmidt und Eva Schörkhuber** weiter, indem sie statt der Evozierung verschiedener Stimmen im Text selbst gemeinsam schreiben und Derridas *Das Gesetz der Gattung* in zweifacher Lektüre untersuchen, einmal auf das Argument fokussiert, einmal auf Strategien, die den wissenschaftlichen Diskurs suspendieren oder konterkarieren. Damit lösen sie Böhlers zuvor vorgeschlagene Nietzsche-Lektüre ein, indem sie den Text „zum Tanzen“ bringen. Derridas wissenschaftskritische Denkbewegungen verlaufen entlang der Aporien und Paradoxien narrativer Texte, eröffnen und perspektivieren zugleich deren Potenziale und sorgen, in Abgrenzung zu prominenten postmodernen bzw. post-/strukturalistischen Problematisierungen des Erzählens, wie etwa den *grands récits* von Jean-François Lyotard, für neue Anschlussmöglichkeiten. Derridas Lektüren verfahren quer zu Annahmen, die das Erzählen als tendenziell stringent und kohärent, Brüchigkeiten glättend ausweisen, vielmehr betont er die agonistischen Potenziale narrativer Anordnungen. Die Erzählung wird laut Schmidt und Schörkhuber nicht zum ‚Anderen‘ des wissenschaftlichen Diskurses, sondern verweist auf geteilte ‚Möglichkeitsbedingungen‘ zwischen Ordnung und Anomalie, was bedeutet, dass die Erzählung Teil hat an den komplexen Voraussetzungen sprachlicher Signifikation. In Rekurrenz auf Derridas Lektüre von Maurice Blanchots *La folie du jour* zeigen

Schmidt und Schörkhuber, wie entlang dieses Textes trennscharfe Kategorisierungen als fundierendes Prinzip moderner Wissenschaftlichkeit destabilisiert werden. Das Feld des Narrativen eröffnet in der Derrida'schen Lesart unzählige Ansatzpunkte, bestehende Ordnungsgefüge zu unterlaufen, zu kontaminieren und damit zu subvertieren.

**Marlen Bidwell-Steiner** wiederum bietet mit ihrer Untersuchung von Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605) eine avancierte narratologische Analyse des Bruchs in frühmoderner Literatur, und zwar auf mehreren Ebenen: textuell, hypertextuell und metatextuell. Der offenkundige Bruch des Texts mit geläufigen Gattungstraditionen seiner Zeit kann, in zeitgenössischer Terminologie, längst als Dekonstruktion *avant la lettre* bezeichnet werden. Wenig erforscht hingegen zeigen sich die intertextuellen Bezüge des Textes zu einem weiteren bedeutenden ‚Prototyp‘ der europäischen Literatur, Ariostos *Orlando Furioso*. Bidwell-Steiners Analyse setzt bei Cervantes ‚Tabubruch‘ an, dem Spiel von Zitat und (chiastischer) Montage, das, mit Gérard Genette, als Hypertextualität bezeichnet werden kann. Ihre Spurensuche erfolgt, intersektional angelegt, entlang der Kategorien Gender, Class und Race. Die Ergebnisse der Untersuchung auf der Basis der Analyse des Hypertextes zeigen, dass zwar profeministische Lesarten anklingen und ‚ethnische Kontaminierung‘ thematisiert wird. Doch schließlich argumentiert der Text vor allem für eine gewisse soziale Mobilität, die ein christlich ethisches Weltbild eher bestätigt. Die Montage der zu einem Happy End verdichteten narrativen Elemente legt deren arbiträren Charakter offen, ja enthüllt sie als Schwindel oder Lügengeschpinste, deren Dekodierung wiederum den Leserinnen und Lesern obliegt. Bidwell-Steiner rekurriert, abschließend, auf ein bedeutsames „Dingsymbol“ im Text, den *yelmo de Mambrino*, die Rasierschüssel, die, in Quijotes Sicht, zum goldglänzenden magischen Helm und Helden des Orlando'schen Textuniversums gerät. Angesprochen ist die Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Wissen, repräsentiert durch ein Symbol, das sämtliche libidinösen Verstrickungen der Protagonisten und Protagonistinnen spiegelt.

Indem Bidwell-Steiner inter- und hypertextuelle Bezüge in *Don Quijote* herausstellt, kehrt sie zu einer im weitesten Sinne narratologischen Fragestellung zurück, geht zugleich aber darüber hinaus. Ihre Analyse korrespondiert mit Böhlers Ausführungen, wenn sie etwa die „hermeneutische Unbestimmtheit des Werkes“ konstatiert und Cervantes' Technik als Kontingenzbewältigung angesichts der veränderten gesellschaftlichen Bedingungen liest. In ihrer Untersuchung der „intersektionalen Verschränkung“ des weiblichen Personals aus *Orlando Furioso* und dem *Don Quijote* schafft sie auch eine produktive Brücke zum folgenden Aufsatz.

**Anna Babka und Ursula Knoll** setzen sich in ihrem Beitrag intensiv mit der Frage von Geschlecht und Narrativen im Bruch auseinander. Die Autobiographie

von Herculine\_Abel Barbin ist ein hervorragendes Beispiel einer „broken narrative“ ganz im Sinne Nünning/Nünning, deren Definition von Bruchnarrativen hier produktiv gemacht wird: Babka/Knoll identifizieren ein krisenhaftes Moment, die hohe Ereignishaftigkeit des Bruch-Moments sowie einen ereignishaften Kern, der das Erzählen auslöst und antreibt, aber als „bedeutungsgenerierende narrative Unterbrechung“ die bedrohende Dimension der Brucherfahrung nicht entschärft.

Im Zentrum der Autobiographie steht das monströse, „sprachunfähige“ Selbst Barbins.

Mit Derrida gedacht ist das autobiographische Selbst, das über sich und sein (Nicht-) Werden Auskunft gibt, Effekt sprachlicher Figurationen. Der Zugang zum autobiographischen Selbst und dessen Lebenswirklichkeit aber, das führt die Gattung vor, erfolgt über die Sprache, die beides allererst formiert. Dabei ist, so Babka und Knoll, die Narration des Selbst immer jenes, das im Sinne Derridas, de Mans oder Butlers ‚zu spät‘ kommt. Um dies zu exemplifizieren ruft der Beitrag noch einmal eine prominente ‚Geschichte‘ aus dem Dreieck von Dekonstruktion, Genderforschung und Psychoanalyse auf, Herculine Abel Barbins Tagebücher, die nicht zuletzt durch Foucaults Kommentar sowie durch die Replik Judith Butlers prominent geworden sind. Die geschlechtliche Figur, an der sich die Brüchigkeit von Geschlechterkonstruktionen hier ‚entzündet‘, ist dabei der Hermaphrodit/die Hermaphroditin, der bzw. die der (scheinbar) logischen binären Geschlechterordnung widerspricht, insofern er/sie keines von beiden und beides zugleich ist.

Wie lässt sich eine solche unmögliche Geschlechterkonstruktion narrativ entfalten? Babka und Knoll schlagen in diesem Zusammenhang die Figur der Parekbase als Trope der Unterbrechung oder des Unterbrechens vor, die im Sinne Paul de Mans und Bettine Menkes ihren Fluchtpunkt im Tod hat, der zugleich dem als rhetorisch verstandenen Verfahren des autobiographischen Narrativs zugrunde liegt. Damit gehört die Geschichte Barbins zu einem ganz spezifischen Typus von „broken narratives“, in dem ein „unauflösbarer, amphibischer Rest“ bleibe. Denn in der Figur der Parekbase, so führen die Autorinnen aus, wird diese Bewegung permanenter Unterbrechung als strukturelles Wirken fassbar, das die Möglichkeiten der autobiografischen Selbstaussage, der lebensweltlichen Zurichtung und der theoretischen Reflexion bestimmt.

Mit (auto-)biographischem Material beschäftigt sich auch der nachfolgende Beitrag: Lebensgeschichten faszinieren vor allem aufgrund von Narrativen des Bruchs. Die Biographik verwebt diese Rupturen wieder zu einer kohärenten und semantisch stimmigen Textur, um eine glaubwürdige Gestalt einer historisch verortbaren Persönlichkeit zu schaffen.

**Caitriona Ni Dhúill** geht der Frage nach, ob sich tatsächlich alles Erlebte in Erzählung umformen lässt und arbeitet in ihrem Beitrag pointiert heraus, dass

für Biographien aus narrativer Sicht nicht Krisen und Brüche ein Problem darstellen, sondern vielmehr die iterativen Verrichtungen des Alltäglichen. Essen und Ausscheiden, Waschen und Schwitzen sind jene zutiefst menschlichen Prozesse, deren Thematisierung das einzigartige Subjekt der Biographien seines auratischen Glanzes berauben. Ni Dhúill zeigt auf, dass zwar einzelne feministische Biographien überzeugend die Reproduktionsarbeit innerhalb einer Lebensgeschichte fokussieren, um auf deren mangelnde Repräsentierbarkeit, die mit dem Ausschluss von Frauen aus der öffentlichen Sphäre einhergeht, hinzuweisen. Abgesehen von solchen metabiographisch orientierten Experimenten wiesen die profanen Spuren des Alltäglichen aber eine eigentümliche „resistance to narration“ auf, was die weitgehende narrative Tabuisierung des Verdauungsapparats veranschaulicht.

Am Ende ihres Beitrages überrascht Ni Dhúill aber mit dem Nachweis, dass auf metaliterarischer Ebene der Verdauungsapparat als Quellbereich für Tropen des Unsagbaren höchst präsent ist: In einem *Close Reading* von Nietzsches *Unzeitgemäße(n) Betrachtungen* arbeitet sie Metaphern wie „verzehrend“ oder „wiederkäuen“ als textorganisierende Elemente heraus. Gerade Metaphern der Digestion – als Paradebeispiel des Alltäglichen – sind in Biographien ubiquitär und gehen einher mit der Reflexion über das biographische Schreiben. Ní Dhúill wirft die Frage auf, wo die Grenzen des Narrativen sind und schlägt vor, die Biographie als narrativ und zugleich nicht-narrativ zu charakterisieren.

Die letzten beiden Beiträge des Bandes markieren einen Bruch mit dem Vorangegangenen, bilden aber für sich eine Einheit, da sie experimenteller sind bzw. das Moment der Performativität zentral setzen.

**Trinh T. Minh**-has poetisch anmutende Ausführungen demonstrieren auf der Metaebene eine Alternative zum analytischen Interpretieren, da sie assoziativ vorgeht und Sprache als Träger von Emotionen nutzbar macht. Das Resultat ist ein bemerkenswertes Beispiel für einen weiteren posthermeneutischen Zugang bzw. eine Rhetorik des Bruchs. Minh-has Texte sind Teile einer Publikation, die einen Korpus zu Fragen von Migration, Fluchtbewegungen und Grenzereignissen darstellen. In *Mutter(s) GeRede (Mother's Talk)* werden die (gegenderten) Politiken der Volksmärchen reflektiert, etwa die ‚männlichen‘ Narrative über männliche Weisheit, die gruppenerhaltend wirken soll, während weibliche Weisheit als unheilvoll und übernatürlich, ja zerstörerischer betrachtet wird. Entlang einer Reflexion von *Mutter(s) GeRede* werden männliche Privilegien beleuchtet und ‚Narrative der Mütter‘ in ihren ambivalenten Verfasstheiten erörtert. In *Eine Stimme. Vor-Über. (Augen)Ich (A voice. Over. I.)* wird die Stimme mit der Repräsentation des Ich durch Erzählerinnen bzw. Erzähler korreliert und die Un-Möglichkeit dieser Repräsentationen vorgeführt. Trinh spielt, wie es der Übersetzer darlegt, in diesem Text mit einer zweifachen Doppeldeutigkeit, denn das *Over* im Titel referiert zum einen auf das Voice-over-Verfahren, bei dem die

Aufnahme einer Stimme „über“ eine Film- oder Tonspur gelegt wird; zugleich kann *over* auch als „vorüber“ gelesen werden, also als Markierung der zeitlichen Uneinholbarkeit der erklingenden Stimme. Ihre poetische Prosa entfaltet die Bedeutung und Notwendigkeit der Stimme als ein konstitutives Moment eines Selbst-Narrativs, das Identitäten de-konstruiert.

Der Band schließt mit **Mieke Bals** Beitrag, der die Grenze des Literalen und Literarischen überschreitet, stellt doch die Installation ‚The Madame B Project‘ eine experimentelle Umsetzung von Flauberts Roman ‚Madame Bovary‘ und darüber hinaus der breiten (theoretischen und künstlerischen) Rezeptionsspuren des Werkes dar. Bals und Gemakers filmische Arbeit an einem kanonischen Werk der Weltliteratur eröffnet und zeigt eine weitere – ästhetische – Dimension des Phänomens der Brüchigkeit. Ihre Annäherung an Flauberts berühmten Roman lässt sich zugleich als eine Bewegung verstehen, die postmoderne Gegenwartskultur zu begreifen, die dadurch bestimmt ist, dass sie auf Grund ihres unabgeschlossenen Charakters un(be)greifbar bleibt.

Flauberts Text selbst lässt sich im Hinblick auf Modus und Fokalisierung als ein brüchiges narratives Gebilde beschreiben, das im Projekt durch Techniken wie Montage, mehrere Bildschirme, Experimente mit Soundeffekten und Improvisation umgesetzt wird. Bals Verständnis von „broken narratives“ zielt also weniger auf das Erzählte, also auf den Bruch als Ereignis, sondern vielmehr auf den Erzählvorgang, auf das Erzählen selbst ab. Flaubert hat mit seinem Roman ein brüchiges Narrativ – auf der Ebene des Ereignisses aber auch dessen narrativer Gestaltung – geschaffen. Von dieser Brüchigkeit geht Bals und Gemakers Projekt aus, bleibt dabei aber nicht stehen, sondern kommt zu einer neuen, aktualisierenden Interpretation. Zeitlichkeit wird in der intertextuellen Relation zwischen Roman und Installation zu einem Merkmal des Bruches. Damit verweist Bals Kommentar zum eigenen künstlerischen Werk wiederum auf den ersten Beitrag im Band, nämlich auf Müller-Funks Beobachtung, dass Brüche weniger räumlich als vielmehr zeitlich gedacht werden müssen. Diese zeitliche Dimension ist aber keineswegs zwangsläufig linear, chronologisch oder kohärent, sondern kann gebrochen sein, sodass sie im und durch das Narrativ erst rekonstruierbar wird.

Die Gegenüberstellung des ersten und letzten Beitrags offenbart einen Mehrwert dieses Sammelbandes: Ohne die Unterschiede der theoretischen Ansätze und des jeweiligen konkreten Materials zu nivellieren, bietet er anregende Querverbindungen. Und wenn Nielsen in seinem Beitrag konstatiert, die entscheidende Frage laute, was wir unter „broken narratives“ verstehen, so formuliert er gleichsam das Motto, das diesen Band charakterisiert und das dieser mit allen Widersprüchen und Rupturen performiert.

Denn aus der Zusammenschau der elf Beiträge, die gleichzeitig das einzelne Forschungsinteresse transzendiert, lässt sich die oben formulierte Frage weiter

ausdifferenzieren. Mehrere Artikel konzeptualisieren etwa Bruch als ein genuines Distinktionsmerkmal der Moderne. Dabei wird jede Form von Aktualisierung auch intentional als Bruch mit der Vergangenheit verstanden. Seit der Postmoderne sind Bruch und Anknüpfung keine Gegensätze mehr, vielmehr handelt es sich um eine ganz spezifische Form der Verbindung, des Antwortens auf einen Text im Sinne von Bachtins Dialogizismus, einer intertextuellen Intervention. Doch wenn hier für eine Epochenschwelle die Melancholie als konstitutiv gesetzt wird, so drängt sich gerade ob der vielfach konstatierten Ubiquität des Bruchs der Eindruck auf, dass jede Zeitenwende von Phänomenen wie Verlust und Trauer gekennzeichnet ist. Dieser Eindruck erfährt in den Ausführungen von Nünning/Nünning eine Zuspitzung, da diese Inkohärenz, Anachronie und ein hohes Maß an Ereignishaftigkeit als Charakteristikum vieler Erzählungen werten. Was ist dann aber das genuin Brüchige an „broken narratives“? Und welcher ästhetische (Mehr)Wert wird diesen „broken narratives“ zugeschrieben? Sind Fragmentierung und Brüchiges nur dann „broken narratives“, wenn sie sich als solche emphatisch zu erkennen geben oder gelten auch verschleierte Brucherzählungen als solche? Stellen sich „broken narratives“ leichter in den Dienst gewisser Ideologien und wie instrumentalisierbar sind sie? Welche Rupturen werden schließlich in der Arbeit der Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler selbst sichtbar bzw. mit dem Anspruch auf Kohärenz und Anschlussfähigkeit geglättet?

Das Sichtbarmachen dieser Fragestellungen hat diesen Band zuallererst motiviert. Denn wir verstehen Bruch als eine dreifache Kategorie, die kognitive, symbolische und ästhetische Repräsentationen von Wendepunkten in Geschichte und Geschichten umfasst. Die drei semantischen Achsen von Ruptur lassen sich als „Familienähnlichkeiten“ fassen. Dabei war es uns besonders wichtig, dass vor allem die ästhetische Dimension in den Blick genommen wird, da diese selbst in kulturwissenschaftlichen Analysen häufig unterbelichtet bleibt.

Ruptur weist eine gewisse Strukturähnlichkeit mit anderen Begriffen auf, die auch in den einzelnen Texten teilweise vorkommen, wie zum Beispiel Krise oder Wende. Wie sich allerdings zeigt, erlauben diese verwandten Begriffe jedoch nicht, die für uns zentrale Verschränkung der drei semantischen Achsen zu konzeptualisieren. Krise ist zwar ein *travelling concept* zwischen den Disziplinen für die Beschreibung diverser Rupturerfahrungen, die Emphase liegt dabei allerdings auf einem fortlaufenden Prozess. Auch Wende ist ein vielstrapazierter Begriff, der ja nicht zuletzt in der strukturalistischen Narratologie stark gemacht wurde. Doch auch er fokussiert auf die Erzeugung von Kohärenz, auf eine produktive Assimilierung eines Störmoments, der die Erzählung antreibt. Und gerade deshalb erschien uns die Thematisierung des Offenen, des Unbewältigten und Gewaltvollen, das dem Terminus Bruch innewohnt, spannend, da sie eine

der Kulturtechnik des Erzählens gegenläufige Perspektive erlaubt und unseren Denkstil, der auf Kohärenz und Bedeutung abzielt, verunsichern hilft.

In diesem Sinne sind wir zuversichtlich, dass diese Sammlung elaborierter Theorieangebote gleichzeitig einen Aufbruch zu anregenden Weiterentwicklungen narratologischer Forschung darstellt. Durch das breite Spektrum der Methoden und Untersuchungsgegenstände, das von narratologischer Theoretisierung bis hin zur kreativen Auseinandersetzung mit *Madame Bovary* reicht, leistet der Band sowohl in seiner Breite wie in seiner Tiefe einen anregenden und vielversprechenden Beitrag zu zentralen Fragestellungen aktueller Debatten der Kultur- und Literaturwissenschaften. Mit „broken narratives“ wird nicht nur ein bisher marginalisierter Themenbereich eröffnet, sondern auch ein erzählerisches Paradigma einer multiperspektivischen wissenschaftlichen Analyse unterzogen. Das Phänomen der Bruch-Narrative ist methodisch widerständig, entziehen sich doch solche Erzählungen auf Grund ihrer Brüchigkeit und Fragmentierung oftmals etablierten Analyseinstrumentarien: Sie machen eine Differenzierung gängiger Parameter notwendig, beispielsweise in der Geschlechterforschung oder der Erzähltheorie. Die Einbeziehung von Kunstprojekten und Performance Art (wie jenes von Mieke Bal) liefern dabei eine spannende Erweiterung der etablierten Interpretationsmöglichkeiten: Diese fordern die traditionellen Parameter wissenschaftlicher Praxis heraus, indem sie ihr eine andere, weniger analytisch vorgehende Alternative vorschlagen und so klassische hermeneutische Herangehensweisen aufbrechen.

\*\*\*

### Dank

Wir freuen uns über die vielfältigen und anspruchsvollen Annäherungen an *broken narratives*, die wir in diesem Band versammeln konnten und möchten den Verfasserinnen und Verfassern dafür danken. Dank gebührt aber auch allen Kolleginnen und Kollegen aus dem genannten Forschungsverbund, deren Diskussionen und kritische Reflexionen spannende Denkräume eröffnet haben. Schließlich gilt unser Dank den kritisch-wohlwollenden Lesarten des anonymisierten Gutachten-Verfahrens, dessen Anregungen wir gerne aufgegriffen haben.



Wolfgang Müller-Funk

## Broken Narratives. Die Moderne als Tradition des Bruchs

### I.

Der folgende Beitrag verschränkt zwei theoretische Perspektiven. Zum einen greift er auf eine beinahe vergessene Debatte über die Moderne aus den 1980er- und 1990er-Jahren zurück, wie sie im Gefolge der Postmoderne entstanden ist.<sup>1</sup> Denn diese Debatte bedurfte zur Bestimmung der Kategorie des Postmodernen selbstverständlich einer Vorstellung, was unter Moderne im Allgemeinen und unter ästhetischem Modernismus im Besonderen zu verstehen sei. Im Gegensatz zu diversen spatialen Wendungen, wie sie die gegenwärtige Debatte beherrschen, war und ist der Modernediskurs – es gibt Anzeichen für dessen Renaissance<sup>2</sup> – stets auf eine zeitliche Dimension verwiesen. Auch die Kategorie des Bruchs, die auf prominente Weise von dem mexikanischen Autor, Essayisten und Literaturtheoretiker Octavio Paz als Charakteristikum eingeführt wurde, hat, wie noch zu zeigen sein wird, eine primär zeitliche Dimension, meint er doch nicht zuletzt die Aufkündigung zeitlich vorangegangener Konzepte. Das lässt sich sehr anschaulich an der Rhetorik Hermann Bahrs zeigen, der in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg maßgeblicher Wortführer der Wiener Moderne gewesen ist, etwa an seinem manifesthaften Text *Die Moderne* (1891), in dem der Bruch mit der vorherigen Generation, die pathetische Proklamation von Ende und Neuanfang, mitsamt messianischen Erwartungen im Mittelpunkt steht. Dass dieser programmatische Bruch einen durchaus gewalttätigen Aspekt in sich trägt, darüber lässt der Autor keinen Zweifel: „In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft. Da kann kein Friede sein, sondern nur der Haß und Zwietracht, feindselig und voll Gewaltthat.“<sup>3</sup>

Zum anderen aber bezieht sich das Thema der ge- bzw. zerbrochenen Er-

---

1 Ich verweise *pars pro toto* auf Bohrer 1984. Darin sind Beiträge u. a. von Manfred Frank, Peter Bürger, Jürgen Habermas, Norbert W. Bolz und Jacob Taubes enthalten, aber kein einziger aus dem Kontext der neueren französischen Philosophie.

2 Müller-Funk 2012.

3 Bahr 2004, S. 12.

zählungen auf eine zentrale Frage im Rahmen einer narrativen Kulturtheorie. Wie Paul Ricœur in seinem dreibändigen Werk *Zeit und Erzählung* hervorgehoben hat, wird „die Zeit in dem Maße zur menschlichen [...], in dem sie sich nach dem Modus des Narrativen gestaltet“, während umgekehrt „die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird“.<sup>4</sup>

Zentral für die Narrativisierung dessen, was in der Zeit geschieht, ist die „Konsonanz“ der „dichterischen Konfiguration“, die im Übrigen nicht auf literarisches Erzählen beschränkt ist. Durch die Setzung von Anfang und Ende entsteht eine Vollständigkeit, die es ohne narrative Vermittlung nicht gibt und nicht geben kann. Im Zusammenhang mit Aristoteles' Konzept der Tragödie spricht Ricœur denn auch von einer „dissonanten“ Konstanz. „[Die] Kompositionskunst besteht darin, diese Dissonanz als eine Konsonanz erscheinen zu lassen.“<sup>5</sup> Narrative Vermittlung bedeutet demnach die Herstellung von Stimmigkeit und Kohäsion; diese formalen Prozeduren bilden die Bedingung der Möglichkeit, dass Narrative Ereignisse nicht nur „abbilden“, sondern konfigurierend interpretieren, indem sie ihnen, wie es der expressionistische Nietzscheaner Theodor Lessing, übrigens ein Emphatiker des Bruchs, wohl als Erster bündig formuliert hat, einen Sinn verleihen. Es ist die Geschichte, genauer ihr *discours*, der das „bloße Neben- und Nacheinander zeitlicher Wahrnehmungen[...] als den Zusammenhang der Ereignisse“ erscheinen lässt“.<sup>6</sup> In diesem Sinn ist die Geschichte das Ergebnis nachträglicher narrativer Konstruktion: „Geschichte wird erst dann, wenn in einer nach einem Wertgesichtspunkt geordneten Zeitreihe das Geschehnis den Charakter des Ereignisses erhält.“<sup>7</sup> Diesem präkonstruktivistischen Konzept zufolge ist Geschichte „Geschichtsschreibung, das heißt die Stiftung dieses Sinnes, die Setzung eines Kausalzusammenhangs, die Erfindung dieser Entwicklung. Sie vorfindet nicht den Sinn der Welt; sie gibt ihn.“<sup>8</sup>

Eine solche Kritik am realistischen Missverständnis lässt wie von selbst die Brüche hinter den narrativen Synthesen („Konsonanzen“) hervortreten, und es ist kein Zufall, dass Lessings zorniges, mit dem Zeitgeist abrechnendes Buch unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg erschien, der von vielen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen als ein Bruch erfahren wurde, wobei in diese Erfahrung bereits ein Stück Sinnstiftung *a posteriori* eingegangen ist. Nebenbei bemerkt gibt es eine ganze Reihe sehr unterschiedlicher „epochaler“ Werke, die als narrative Arbeit an den Geschehnissen des Ersten Weltkriegs verstanden werden

4 Ricœur 1988, S. 86.

5 Ebd., S. 86.

6 Lessing 1983, S. 23.

7 Ebd., S. 17.

8 Ebd., S. 15.

können, Sigmund Freuds *Jenseits des Lustprinzips* genauso wie Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* oder Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.

*Bruch* in all seinen verschiedenen Bedeutungen lässt sich demzufolge nicht einfach als eine simple historische Tatsache begreifen, sondern als eine Form eines narrativen Emplotments. Im Rahmen eines umfassenderen kulturwissenschaftlichen Verständnisses des Narrativen wäre *Bruch* inklusive seiner Varianten (*Einschnitt*, *Zäsur*, *Wende*) ein narratives Muster, das es den Menschen gestattet, bestimmte Formen individueller oder kollektiver Erlebnisse, die das Merkmal des Unerwarteten in sich tragen, erzählerisch zu gestalten. Auf dieser Ebene kann man Erzählen nicht nur als dichterische Konfiguration, sondern darüber hinaus auch als eine im menschlichen Symbolismus verankerte Kulturtechnik ansehen, die dem Menschen ermöglicht, dem, was ihm widerfahren ist, Bedeutung zu verleihen, die daraus gewonnene Erfahrung zu überschreiten sowie neue Formen der Integration und soziale Beziehungen hervorzubringen.

Im Folgenden möchte ich die unterschiedlichen Bedeutungen des deutschen Begriffs *Bruch* diskutieren. In einem zweiten Schritt möchte ich Octavio Paz' berühmten Essay *Los hijos del limo* (deutsch: *Die andere Zeit der Dichtung*) diskutieren, der ein zentrales Narrativ der Moderne bzw. des Modernismus umfasst, nämlich die Idee, dass *Bruch* zu einer so maßgeblichen wie paradoxen „Tradition“ der klassischen Moderne geworden ist.<sup>9</sup> In einem letzten Schritt werde ich noch einmal auf die Frage zurückkommen, was man aus einer Perspektive nach und jenseits der klassischen Moderne unter Brucherzählungen verstehen kann.

## II.

Liest man den Titel des Wiener Forschungsprojekts *Broken Narratives* ganz genau, dann wird sehr schnell deutlich, dass Begriffe wie Brüche (*ruptures*) und Brucherzählungen (*broken narratives*) durchaus eine unterschiedliche, ja sogar konträre Konnotation besitzen. Nebenbei bemerkt hängt dies auch von einer Operation ab, die für die Analyse von Narrativen zentral ist, von Fokus und Fokalisation. Wenn etwa *Bruch* als etwas Negatives angesehen wird, dann wird er aus der Perspektive der Opfer dargestellt, und wenn demgegenüber *Bruch* als etwas Positives betrachtet wird, dann erfolgt dies aus der Perspektive der „Täter“.

In all den für „Kultur“ relevanten Bereichen, insbesondere aber in Geschichte und *Lebenswelt*, legt *Bruch* entweder einen radikalen Opferstatus („Trauma“) nahe, bei dem Männer und Frauen an schrecklichen historischen und biogra-

---

<sup>9</sup> Paz 1974, S. 13–20.

fischen Begebenheiten leiden, so wie individueller oder kollektiver Mord, Apartheid, Vergewaltigung, Vertreibung, ethnische Säuberung oder Exil. In diesem Fall ist die Situation des Individuums oder der betreffenden Person eine passive. Er oder sie ist Opfer einer Art von Geschehnis, das als ein quasinaturales politisches oder kulturelles Erdbeben erfahren wird. In diesem Zusammenhang lässt sich auch auf die Brüchigkeit des Traumas Bezug nehmen, erweist sich doch dieses sprachlich und narratologisch betrachtet als ein logischer Bruch.<sup>10</sup>

In all diesen Fällen ist ein gravierendes Moment der Zerstörung im Spiel, das ein mehr oder weniger schlechtes Ende oder eine fortdauernde Irritation des symbolischen „Haushaltes“ der betreffenden Kultur nach sich zieht. Mit Verweis auf Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* – ich denke dabei insbesondere an die programmatische Einleitung<sup>11</sup> – bedeutet dies, dass die Struktur der klassischen Erzählungen Legitimität und Glaubwürdigkeit verloren hat, etwa die Idee des linearen Fortschritts oder die Vorstellung von der Rückkehr zu einem unschuldigen Anfang.

Dabei erscheint zudem der Bruch so gravierend, dass er eine zentrale Funktion aller Narrativen zu neutralisieren droht, nämlich die Generierung von Bedeutung, die schon erwähnte „Sinnggebung des Sinnlosen“ (Theodor Lessing). Narrative sind, wie wir alle wissen, keine bloß mimetischen Konstruktionen und Erfindungen von Ereignissen *a posteriori*. Nicht zuletzt aufgrund ihrer temporalen Logik enthalten sie stets eine spezifische Form der Interpretation all jener Ereignisse, auf die sie sich beziehen. *Broken narratives* verweist also auf die Situation einer Kultur, in der eine zentrale Funktion von Narrativisierung nicht länger funktioniert. Mit Seitenblick auf Adorno, aber auch auf so berühmte Autoren der Shoah wie Imre Kertész und Jorge Semprun lässt sich also sagen, dass diese Situation einen systematischen Widerstand gegen die Idee hervorruft, wonach das Erzählen eine symbolische Medizin darstellt und das Geschichtenerzählen ein Moment der Selbstheilung in sich trägt.<sup>12</sup> Das absurde Theater eines Gombrowicz oder eines Lorca bzw. der französische Existenzialismus liefern gute und paradoxe Beispiele für diese Art von politischer und ästhetischer Resistenz.

Aber Bruch und Brechung besitzen auch eine radikal gegenläufige Bedeutung: Hier befinden sich das Individuum oder die betreffende Gruppe in einer emphatischen, aktiven Rolle. Zerstörung wird dabei als ein positiver Akt betrachtet, etwa als ein Brechen mit der Vergangenheit oder mit dem traditionellen Kanon in den diversen Künsten. Es war Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, der

10 Cuth 1995. Für den Hinweis danke ich Jelena Spreicer (Zagreb), die an einer Monografie zu diesem Thema arbeitet.

11 Cassirer 1967.

12 Müller-Funk 2012, Kap. 3.

in seiner *Philosophie der Mythologie* den indischen Gott Shiva auf ambivalente Weise gedeutet hat, als eine Macht der Destruktion sowie als eine des Neubeginns.

„Gemeinhin wird er unbestimmter als das *zerstörende* Prinzip erklärt. Dabei wird aber nicht bestimmt, worauf sich die zerstörende Wirkung beziehe. Man könnte nach diesem Begriff auch wohl Erdbeben, vulkanische Ausbrüche, die Länder und Städte verwüsten, oder Meeresfluthen, die stets Land verschlingen, als Wirkungen des Schiwa ansehen. Aber davon ist die indische Vorstellung weit entfernt [...] Gewöhnlich sucht man Schiwa als göttliche Potenz dadurch zu erklären, daß man sagt: in der Natur sey ein steter Wechsel von Entstehen und Vergehen, indem die eine untergeht, entsteht eine andere; Schiwa sey also der zerstörende und dadurch immer neues schaffende Gott.“<sup>13</sup>

In Schellings Interpretation wird Bruch zu einer Kategorie, die alle Arten von Revolutionen umfasst: politische, kulturelle und ästhetische. Er wird als unverzichtbarer Teil der modernen Kultur gesehen, in die die Zerstörung des Vergangenen in nahezu alle ihre Felder eingeschrieben ist. Die Zerstörung der Vergangenheit einschließlich ihrer traditionellen Narrative und Mythen stellt die Bedingung der Möglichkeit dar, eine neue Welt zu generieren, die die alte überwinden wird. *We've gotta get out of this place*.<sup>14</sup> Der aktive Bruch mit den alten Zeiten und ihren Raumordnungen umfasst einen Schnitt auf der semantischen wie auf der strukturellen Ebene. Nicht zuletzt wegen seines kritischen Selbstverständnisses stellt der Modernismus unser traditionell positives Verständnis all jener narrativen Techniken infrage, die im Hinblick auf Geschichte und Gedächtnis lineare Strukturen generieren und zugleich eine Form von Identität konstituieren, die diese als natürliches Phänomen erscheinen lassen.

Wie können diese beiden höchst gegensätzlichen Auffassungen von *broken narratives* eigentlich zusammengebracht werden? Die passive Konfiguration von Bruch ist insofern von zentraler Bedeutung, als sie die dunkle Seite der Moderne betrifft. Das symbolische „Logo“ *broken narratives* als Kernmerkmal von Moderne und Modernität beruht auf einer ganz bestimmten Präsupposition, auf einem versteckten Narrativ: Ambivalenz. Oder anders formuliert: Der erste Typus von Brucherzählungen neutralisiert den zweiten nicht. Die „traumatischen“ Brucherzählungen, die sich vor allem um die dramatischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts gruppieren, sind nicht imstande, die positiven und aktiven außer Kraft zu setzen. Seit dem Zweiten Weltkrieg ist es indes zu einer Herausforderung geworden, sich mit all den vielfältigen Arten von Zerstörungen auf

13 Friedrich W. J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, Ursprüngliche Fassung 36. Vorlesung), S. 259. *Philosophie der Mythologie*, Bd. 6, S. 456 ff.

14 Song von Barry Mann und Cynthia Weil, interpretiert von Eric Burdon and the Animals 1965: „We've gotta get out of this place, if it's the last thing we ever do.“ [www.metrolyrics.com](http://www.metrolyrics.com) [18.2.2015].

allen Ebenen des Menschlichen zu beschäftigen. Das ist auch der wahre Grund dafür, dass die Literatur über die Shoah nicht länger eine Art von Spezialliteratur darstellt, sondern ins unsichtbare Zentrum einer mittlerweile globalen post-modernen Literatur, eines spezifizierten Modernismus ohne Illusion und ohne naive Hoffnung auf einen linearen Fortschritt gerückt ist.

Im Hinblick auf diesen Band besteht noch eine andere Herausforderung, denn das Wort Bruch, das man je nachdem als *break* oder *rupture* ins Englische übersetzt, hat noch weitere divergierende, wenn auch nicht gegenläufige Bedeutungen. So gibt es vermutlich noch weitere Konnotationen zu Bruch, möglicherweise auch in Bezug auf Genres, Sujets oder Medien, aber ich möchte mich bei meinen einführenden Überlegungen auf vier Möglichkeiten der Bedeutung konzentrieren.

Die erste Bedeutung von Bruch impliziert, das eine Gesamtheit in Stücke bricht oder zerbricht, so wie das beim Bruch von Glas oder beim Zerbrechen eines Spiegels geschieht, der, wie in Lacans Aufsatz über das Spiegelstadium ausgeführt, nicht zuletzt die Desintegration moderner menschlicher Identität versinnbildlicht.<sup>15</sup> Ich ist ein Anderer. Diese Vorstellung von Bruch geht auf die deutsche Frühromantik, auf Novalis und Schlegel, zurück. Denn das Bruchstück, das Fragment, ist den beiden Begründern der deutschen Romantik zufolge Teil eines verloren gegangenen Ganzen, das nicht durch die Zusammensetzung aller Bruchstücke wieder zusammengesetzt werden kann. Nur in der Poesie und in essayistischen Genres macht das Fragment das Ganze sichtbar. Diese verdichtende Referenz auf ein unbeschreibbares Ganzes verdankt sich der synthetischen Macht des Poetischen. Noch Benjamin verwendet in seinem Essay über den Übersetzer die Figur des Bruchstücks, um die Beziehung zwischen einzelnen Sprachen zu beschreiben:

„Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht zu gleichen haben, so muss anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dieser Art des Meinens in der eigenen Sprache sich umbilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“<sup>16</sup>

Die Denkfigur Benjamins, die Homi Bhabha in seine postkoloniale Kulturtheorie übernommen hat,<sup>17</sup> basiert nicht nur auf der deutschen Frühromantik, sondern auch auf der jüdischen Gnosis, der Kabbala des Isaac Luria, also auf einem platonischen Narrativ, in dem das Brechen der Gefäße (*Shebirah*) als das entscheidende dramatische Ereignis in einem kosmischen Geschehen gesehen

15 Lacan 1991.

16 Benjamin 1972, IV., S. 18.

17 Bhabha 1994, S. 170.

wird, das in eine Geschichte eingebettet ist, die mit der Selbstreduktion und Konzentration Gottes beginnt, Einheit hervorbringt (*Zimzum*) und über die Destruktion der Einheit, den Bruch der Gefäße (*Shebirah*), zur Wiederherstellung der ge- und zerbrochenen Elemente (*Tikkun*) führt. Mit Blick auf unsere Thematik sind alle drei Momente entscheidend, zunächst der Akt des Bruchs (*Shebirah*), der sich als charakteristisch und konstitutiv für die Kunst der Moderne und ihr programmatisches Verständnis sowie ihre Performanz etwa in den Avantgardebewegungen begreifen lässt.<sup>18</sup> Aber auch die beiden anderen Momente der jüdischen Gnosis, Selbstbeschränkung (Abstraktion) sowie die Konstruktion und die Sehnsucht nach der Schaffung einer neuen Einheit, lassen sich als zentrale Elemente der klassischen ästhetischen Moderne seit Novalis begreifen.

Das gewichtigste Werk, das sich programmatisch der Figur des Bruchs in diesem postromantischen und postkabbalistischen Sinn annimmt, ist wohl das Schaffen des amerikanischen abstrakten Expressionisten Barnett Newman, der um 1969 sein letzten Arbeiten *Zim Zum I* und *II*, zwei riesige Metallskulpturen aus Zickzack-Wänden, die auf die verlorene und somit offene Synagoge verweisen, erzeugt hat. Dabei fallen, wenigstens in der Intention, Thema, Gegenstand und Prozess zusammen.<sup>19</sup>

Interessanterweise gibt es schon in der deutschen Frühromantik ein Moment produktiver Resignation in Gestalt der Idee, dass die Wiederherstellung des Ganzen, die Reintegration und die Rückerinnerung, ausschließlich in der Poesie möglich ist, die als Gegenwelt zur entzauberten prosaischen Welt der Moderne begriffen wird. Das, was man in vielen europäischen Sprachen als Modernismus bezeichnet, kann als ein Zustand der gebrochenen Gefäße verstanden werden, als ein Zustand, dem keine Einheit vorausgeht und kein glückliches Ende nachfolgt: *Shebirah* ohne *Zimzum* und *Tikkun*. Was man als romantische Ironie bezeichnet, nimmt Bezug auf diesen symbolischen Zustand der Moderne.<sup>20</sup>

Die zweite Bedeutung des deutschen Wortes *Bruch* bezieht sich auf die Aufkündigung einer Verbindung. Brechen bedeutet hier Mit-jemandem-Brechen, das Ende einer Beziehung und einer Freundschaft. Oder das Verlassen eines gemeinsamen symbolischen Ortes, zum Beispiel der Vergangenheit. Diese Art von Bruch geht Hand in Hand mit einer hohen Wertschätzung des Neuen und der Emphase für die nachfolgende Generation. Um diese Bedeutung kreist, was Octavio Paz als Tradition des Bruchs bezeichnet hat. Darauf werde ich noch zurückkommen.

Die dritte Bedeutungsschicht von *Bruch* bezieht sich auf das Öffnen neuer

18 Scholem 1973, S.146–158.

19 Vgl. Zweite 1997, S. 305–327.

20 Bloom 1989, Kap. 6.