

Universität Potsdam
Philosophische Fakultät
Institut für Anglistik und Amerikanistik

Gutachter: Dr. Jürgen Heiß
Verfasser: Matthias Peters
Matrikelnr.: 718137
E-Mail: mat.peters@arcor.de

Eingereicht am 12. Februar 2010



Moby-Dick als Leerstelle und romantische Chiffre für die Aporie eines transzendentalen Signifikats

Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der
Ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien
Dem Landesinstitut für Lehrerbildung vorgelegt von
Matthias Peters am 12. Februar 2010

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
3.0 Deutschland
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/de/>

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2010/4307/>
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-43073](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-43073)
<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-43073>

Auszüge

»Ganz umsonst hat ein kluger Gott
Vom unwirtlichen Ozean abgesondert
Das Festland, wenn doch verwegen
Den Sprung wagt das Schiff auf verbotnem Pfad.«

Horaz



»but as for me, I am tormented with an everlasting itch for things remote. I love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts.«

Ishmael (sailor)

»Ach, ich suche ja nur ein Glück, das ich noch nicht kenne, und zu dem der Instinkt mich hinzieht. Ist es denn meine eigene Schuld, wenn ich überall und überall wieder die Grenzen wahrnehme, die dem Menschen gesetzt sind, und daß das Endliche keinen Werth in meinen Augen hat?«

Chateaubriand, *René*

»– endlich erscheint uns der Horizont wieder frei, gesetzt selbst, dass er nicht hell ist, endlich dürfen unsre Schiffe wieder auslaufen, auf jede Gefahr hin auslaufen, jedes Wagniss des Erkennenden ist wieder erlaubt, das Meer, unser Meer liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so ›offnes Meer‹ –«

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*

» Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich.«

Jean Paul, *Siebenkäs*

» Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more: it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.«

Shakespeare, *Macbeth*

» But it is this Being of the matter; there lies the knot with which we choke ourselves. As soon as you say Me, a God, a Nature, so soon you jump from your stool and hang from the beam. Yes, that word is the hangman.«

Herman Melville, *Letter to Hawthorne*

» Gefährliche Promiskuität, unheilvolle Komplizität zwischen Reflex und Reflektiertem, welches narzisstisch sich verführen lässt. In diesem Spiel der Repräsentation wird der Ursprungspunkt ungreifbar. Es gibt Dinge, Wasserspiele und Bilder, ein endloses Aufeinander-Verweisen – aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung.«

Jacques Derrida, *Grammatologie*

Inhalt



0. Annäherung Seite 1 - 12
- I. Un-motivierte *Spuren*, (end)lose *Leinen*:
Die Spurlosigkeit des Wals
als »Horror metaphysicus« Seite 13 - 38
- II. »Blankness, full of meaning«:
Metaphorische Ausgriffe
auf das Undarstellbare und
Sprachspiele vom Unsagbaren Seite 39 - 77
- III. Schluss
Moby-Dick/Moby Dick als Chiffre
für die Undarstellbarkeit des Absoluten Seite 78 - 81
00. Literatur/Nachweise

0. Annäherung

Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weisse zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, lässt sich bestenfalls umschreiben, und das heisst wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es. [...] Sprache ist wie ein Meissel, der alles weghaut, was nicht Geheimnis ist, und alles Sagen bedeutet ein Entfernen.

Max Frisch, *Schwarzes Quadrat*

Ce qui n'est pas ineffable n'a aucune importance.

Paul Valéry, *Mon Faust*

Alles geschieht im Text-Zwischen.

Jacques Derrida, *Dissemination*

Angesichts der unverlässlich gewordenen Meta-Narrationen von der Emanzipationskraft aufgeklärter Vernunft, der sich dialektisch-teleologisch totalisierenden Vernunft oder der hermeneutischen Zugänglichkeit zum verbindlich Sinnhaften, unterscheidet Lyotard in seinem programmatischen Essay *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* zwei Modi des Umgangs mit jenem sich in der Moderne vollziehenden »Zurückweichen des Realen«,¹ in deren Spannungsfeld eine Zuordnung zu einer modernen beziehungsweise postmodernen Ästhetik getroffen werden könne. Die Frage entscheide sich an der performativen Konsequenz, die aus der Einsicht in die sprachlich bedingte Unzulänglichkeit eschatologischer Botschaften, geschlossen-apodiktischer Lehrsätze und intransigenter ontologischer Imperative sowie der damit einhergehenden Verunmöglichung absoluter Wahrheitsansprüche im Endlichen gezogen werde: Der Akzent könne in einem nostalgischen Modus der »melancholia«² auf die

¹ Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, in: Peter Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart* (Stuttgart: Reclam, 1990), S. 45.

² Ist bei Lyotard die Rede von »melancholia«, meint dies nicht in erster Linie ein individualpsychologisches Phänomen, sondern bezieht sich vielmehr auf eine sprachliche, ästhetische und epistemologische Resignation angesichts eines konstatierten Hiatus zwischen Begriff und Sache, Subjekt und Objekt, endlichen

Ohnmacht des Darstellungsvermögens [...], auf die Sehnsucht nach einer Anwesenheit, die das menschliche Subjekt empfindet, auf den dunklen und vergeblichen Willen, der es trotz allem beseelt³

gelegt werden, oder aber es könnten unter einem Vorzeichen der »novatio«⁴

das Denkvermögen [sowie] die Steigerung des Seins und de[r] Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden⁵

betont, und damit eine affirmative Wahrnehmung des Abschiedes von der Ganzheit vorgezogen und vollzogen werden. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, Melvilles *Moby-Dick* als ein Votum für die letztere der beiden Optionen in den Blick zu nehmen: als einen Vorboten postmoderner Literarizität, der in seiner Autoreferentialität den eigenen textuellen Status kritisch-ironisierend reflektiert und Sprache als einen krisenhaften Zugang zu Welt und Kosmos ins Spiel bringt, indem er sie letztlich zum Spiel macht.

Postmodernes liegt dort vor, wo eine grundsätzliche Pluralität von Sprachen, Modellen, Verfahrensweisen praktiziert wird, und zwar nicht bloß in verschiedenen Werken nebeneinander, sondern in ein und demselben Werk, also *interferentiell*. (m. H.)⁶

Im Anschluss an diese Prämisse der Interferentialität wird die Arbeit darzulegen versuchen, dass Melvilles Opus Magnum ein im Verlaufe der abendländischen Philosophie epistemologisch und semiologisch virulent gewordenes Krisenbewusstsein vom »Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit«⁷ einerseits auf inhaltlicher und andererseits autoreferentiell auf der Ebene der *écriture* inszeniert, dass der *Moby-Dick*⁸ also in einem lyotardschen Sinne postmodern ist, da er

Möglichkeiten und unendlicher Ambitioniertheit. Das Bewusstsein, »dass niemand den ungeheuren schwarzen Schleier durchdringen kann, weil kein Licht jenseits des Vorhangs ist« [James Thomson, zit. nach: Raymond Klibansky, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992), S. 23] wirft die Kunst zurück in das reine Formenspiel ihrer trugbildhaften Akzidentalität. Julia Kristeva spricht in *Schwarze Sonne: Depression und Melancholie* (Frankfurt/M.: Brandes & Apsel, 2007) von der »Erfahrung des Objektverlusts« (S. 17). In Yves Bonnefoys Essay »Melancholie, Wahnsinn, Genie – Poesie« (in: Jean Clair, Hgg., *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst* (Berlin: Hatje Cantz, 2006) ist die Rede vom »Bruch zwischen dem Seienden und dem – dieses so darstellen wollenden – begrifflichen Denken« (S. 14).

³ Lyotard, in: Engelmann, S. 45.

⁴ ebd., S. 46.

⁵ ebd., S. 45f.

⁶ Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne* (6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag, 2002), S. 16f.

⁷ Lyotard, in: Engelmann, S. 48.

⁸ Der Bindestrich indiziert (neben der Kursivsetzung) den Text als das Gemeinte. In der Bezugnahme auf das literarische Motiv entfällt der Bindestrich. Diese Differenzierung wurde im Deutschen erstmals in der 2004 publizierten Übersetzung von Friedhelm Rathjen vorgenommen.

in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares *anspielt*,⁹ [...] sich dem Trost der guten Formen verweigert [und] sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, [...] um das *Gefühl*⁹ dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt. (m. H.)¹⁰

Nicht ein »radikalisierte[r] Anspruch eines Individuums auf Selbstbestimmung«,¹¹ eine »Ausweitung des Schicksals des gesellschaftlichen Außenseiters zur Metapher menschlicher Existenz«¹² oder ein wie auch immer konnotierter mikrokosmischer Gesellschaftsentwurf, der das »Schiff zur Metapher von Gesellschaft und Nation [oder] angelsächsische[r] Zivilisation überhaupt«¹³ werden lässt, sind es also, die im Folgenden im Zentrum der Analyse stehen sollen – dies sind zwar legitime Lesarten, die jedoch allesamt hermeneutische Rahmungen vornehmen, indem sie semantische Muster isolieren und spezifische moderne Elemente des *Moby-Dick* auf diesem Wege paradigmatisieren: Der Text wird synekdochisch zur Zivilisations- oder Gesellschaftskritik, zur Affirmation oder Kritik der Selbstermächtigung des Individuums, zur Antizipation gesellschaftlicher Segregation, zur Kapitalismuskritik, zum abolitionistischen Plädoyer oder zur Warnung vor der Verführbarkeit demokratischer Massen verkürzt.¹⁴ Der Roman fordert in seiner Überpotentialisiertheit geradezu dazu auf, ihn semantisch zu zentrieren, also willentlich bestimmte sinntragende Strukturen zu präferieren, um dadurch belastbare Beziehungen zwischen Text und Sinn, Leser und Text, Begriff und Sache etablieren zu können. Ausgehend von einem intakten Hermeneutikbegriff werden dabei jeweils »Assoziation[en] [...] generalisier[t] und de[r] Text so von *einer* Metapher her [...] vereinheitlich[t].« (m. H.)¹⁵

⁹ Jeder literarische oder philosophische Diskurs, der die Möglichkeit des Zugangs zur Wirklichkeit von Sprache abhängig macht, gleichzeitig jedoch die Zuverlässigkeit dieses Instrumentariums in Zweifel zieht, läuft Gefahr, sich in einen performativen Selbstwiderspruch zu verstricken: Wenn von einer epistemologischen Unverlässlichkeit ausgegangen und damit subjektiver Substantialitätsanspruch grundsätzlich zurückgewiesen wird (diese Arbeit nimmt an, dass Melville dies im *Moby-Dick* tut), dann müssen kritisch auf Absolutheiten reflektierende Aussagen in ihrem Rigorismus abgetönt beziehungsweise im Text *ex negativo* evoziert werden, um sich nicht in ihrem Vollzug ipso facto zu revozieren.

¹⁰ Lyotard, in: Engelmann, S. 47.

¹¹ Winfried Fluck, *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997), S. 224.

¹² ebd.

¹³ ebd.

¹⁴ Vgl. John Bryant, »Moby-Dick as Revolution«, in: Robert S. Levine, *The Cambridge Companion to Herman Melville. Cambridge Companions to Literature* (Cambridge: Cambridge UP, 1998), S. 70.

¹⁵ Fluck, S. 244.

Hermeneutik als »Theorie der Auslegung und des Verstehens«¹⁶ wird jedoch in Melvilles *Moby-Dick* selbst als krisenhaft inszeniert:¹⁷ Obengenannte Beziehungen werden im palimpsestartig-prozessualen Textuniversum des Romans systematisch verflüssigt, sie werden wieder und wieder wellenartig überlagert, unterbrochen und aufgebrochen. Der Text lebt von seiner semantischen Komplexität, mit der er sich einer erschöpfenden Zerebralisierung verweigert; im Sinne frühromantischer Texttheorie neigt er zur Intransitivität:¹⁸ Seine »Aufgabe [...] besteht nicht im Sagen der Dinge [...] sondern im (sich) Sagen«;¹⁹ ihm liegt ein Begriff von Sprache zugrunde, »der nicht mehr auf Repräsentation von Welt bezogen bleibt, sondern Sprache als eigendynamische »Matrix und Operation« versteht«.²⁰

Das Wesen des Romantischen besteht im Unausprechlichen. Wort und Form sind laut Friedrich Schlegel²¹ nur Begleiterscheinungen, Verfall, Entstellung, mitunter Verwirrung.²² Schlegel ist es auch, der die Romanform mit dem Begriff des Chaos als Imagination des Universums korreliert: »Das Wesentliche im Roman ist die chaotische Form«, er habe »ein gebildetes künstliches Chaos« zu sein.²³ Beraubte man den Text dieser chaotischen Intransitivität, würde man die schillernde Fluidität seiner semantischen Oberfläche gleichsam einfrieren, man könnte ihn als eine zerklüftete Landschaft von ineinander verkeilten, sich gegenseitig unter Spannung setzenden, erstarrten Fragmenten abschreiten und vermessen. Gleichermaßen

¹⁶ Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (4. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008), S. 281.

¹⁷ Vgl. hierzu: Alfred Kazin, »Introduction to *Moby-Dick*«, in: Richard Chase, *Melville. A Collection of Critical Essays. Twentieth Century Views* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962), S. 40: »[...] *Moby-Dick* is not so much a book about [a] quest for the whale as it is an experience of that quest. This is only to say, what we say of any true poem, that we cannot reduce its essential substance to a subject, that we should not intellectualize and summarize it, but that we should recognize, that its very force and beauty lie in the way it is conceived and written, in the qualities that flow from its being a unique entity. In these terms, *Moby-Dick* seems to be far more of a poem than it is a novel [...].«

¹⁸ Der *Objektverlust*, der oben als ursächlich für den modernen Modus der »melancholia« genannt wurde, ist in der *Intransitivität* des frühromantischen Textes bereits angelegt. In der frühromantischen Forderung nach Reflexivität und formaler Autonomie des Kunstwerks sieht auch Walter Benjamin in seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008) die Proto-Modernität der frühromantischen Ästhetik begründet: »Jede [künstlerische] Form als solche gilt als eine eigentümliche Modifikation der Selbstbegrenzung der Reflexion, einer anderen Rechtfertigung bedarf sie nicht, weil sie nicht Mittel zur Darstellung eines Inhalts ist. [...] [Z]um ersten Male [besteht] die Möglichkeit eines undogmatischen oder freien Formalismus, eines liberalen Formalismus, wie die Romantiker sagen würden. Die frühromantische Theorie begründet die Geltung der Formen unabhängig vom Ideal der Gebilde.« (S. 83)

¹⁹ Maurice Blanchot, zit. nach: Detlef Kremer, *Prosa der Romantik* (Stuttgart: Metzler, 1997), S. 3.

²⁰ Kremer, *Prosa*, S. 3.

²¹ Vgl. Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* (3. Aufl. München: DTV, 1988), S. 40.

²² Auf den nominalistischen Impetus der frühromantischen Sprachphilosophie – besonders gilt dies für Schlegel und Novalis – wird das erste Kapitel der Arbeit in der Schilderung des Überganges vom indexikalischen zum arbiträren Zeichen näher eingehen.

²³ zit. nach Kremer, *Prosa*, S. 6.

verlöre er durch eine derartige Arretierung zugunsten von Äquivalenz- und Ordnungsrelationen jedoch auch seine dynamische Prozessualität, die er erst in der Ambivalenz von Einschreibung und Tilgung, Setzung und Entzug, Präsenz und Absenz von Sinn entfalten kann.

Diese Arbeit plädiert dementsprechend dafür, der palimpsestartigen Textualität und der sfumatorischen Semantik des *Moby-Dick* bei der Sinnkonstitution Rechnung zu tragen und sie in ihrem ganzheitlichen Ausdruck als das performative Moment der eigentlichen Mitteilung zu begreifen. Indem Melville in seiner narrativen Beweglichkeit permanent zwischen »Erkenntnisversprechen und Erkenntnisaufschub«²⁴ oszilliert,²⁵ lässt er den Leser diesen dekonstruktiven Prozess rezeptiv nachvollziehen: Er stellt ihn in sardonischer Ironie vor die vermeintliche Wahl, entweder in ahabischer Manier den Versuch zu unternehmen, Pflöcke in ein Fluidum zu treiben, um daran verbindlichen Sinn festzumachen, oder sich als ishmaelischer Ironiker von allen bodenständigen Verbindlichkeiten loszusagen und in ein kontingentes Medium frei flottierender Sinnbezüge einzutauchen. Eine einseitige Parteinahme für eine der beiden Strategien wird jedoch durch den Text selbst unaufhörlich hintertrieben, da der Leser von beiden Strategien gleichermaßen ergriffen wird:

»[The book] places the reader in the condition of one caught between deeply felt but conflicting ideologies [...], the narrative itself destabilizes readers; it puts us in a revolutionary condition of doubt.«²⁶

Ein plakativ-manichäischer Schematismus, der Ahab und Ishmael als personifizierte Paradigmen in Opposition zueinander begreift und dabei eine Identifizierung mit Ishmael nahelegt, säße einem Trugbild auf, denn was beide Figuren, beide Strategien eint, ist ihre hoffnungslose Verschlungenheit: Wo Ahab, in

²⁴ Fluck, S. 244.

²⁵ Vgl. hierzu Bryant, in: Levine: »Melville's oscillating literary struggle is a mapping of the artist's ontological condition [...]« (S. 68) Das Oszillieren Melvilles entspringt also wohl nicht allein ästhetischer Finesse, sondern ebenso einer inneren Zerrissenheit, die auch in seinen Briefen und Tagebucheinträgen greifbar ist: »[D]ie Wahrheit ist immer wirr und bruchstückhaft« schreibt er Ende 1851 an Hawthorne [zit. nach Daniel Göske, *Herman Melville. Ein Leben. Briefe und Tagebücher* (München: BTB, 2006), S. 276]. Im November 1856 notiert Hawthorne: »Weder vermag er [Melville] zu glauben, noch kann er sich in seinem Unglauben behaglich einrichten; und er ist zu aufrichtig und couragiert, um nicht das eine oder andere immer wieder zu versuchen.« (Göske, S. 596)

²⁶ Bryant, in: Levine, S. 71.

seine apokalyptische²⁷ Monomanie verschlungen, unfähig, sich aus ihr zu lösen und von ihr letztlich tatsächlich verschlungen, anthropozentrisch permanent um sich selbst rotiert, sind Ishmaels heterogene Bezugnahmen in ihrer anthropofugal-ironisierenden Losgelöstheit gleichermaßen verschlungen, da auch er verschlungen ist – eingebunden, verstrickt in ein textuelles Universum, vollzieht er Ahabs manische Jagd gleichsam auf intellektueller Ebene nach.²⁸ Im Gegensatz zum sinnbesessenen, zielfixierten *quester* Ahab²⁹ gebärdet er sich dabei jedoch im Handlungsverlauf zunehmend als zielloser *drifter*, der seine ironisch-pyrrhonische Gelassenheit aus der wachsenden Einsicht in die grundsätzliche Optionalität absolutistischer Sinnentwürfe gewinnt.

Anstatt beide Figuren und die ihnen zugrundeliegenden epistemologischen Strategien antagonistisch in Opposition zueinander zu stellen, wird diese Arbeit sie als komplementäre Elemente eines romantischen Metatextes begreifen, der sie in der oben zitierten konfliktiven Rezeption einfasst. In Analogie zum Konzept der romantischen Ironie Friedrich Schlegels wird Ahab hierbei als prototypischer *Allegorisiert* begriffen,³⁰ wohingegen Ishmael als *Ironiker* für die Relativierung derartig monomanischer Kraftakte steht – zwischen Anspannung und Abspannung, Unbedingtem und Bedingtem baut sich jene Dynamik auf, die den gesamten Text durchwaltet.

Die Arbeit geht zudem davon aus, dass die vom Text absorbierten Diskurse in ihrer schieren Vielzahl nicht als partikuläre Bezüge hermeneutisch isoliert werden können, sondern stattdessen in ihrer Heterogenität selbst die zentrale Problematik illustrieren, in deren Dienst sie als konstitutive Elemente stehen: Statt positiven Sinn

²⁷ Gemeint ist hier *apokalyptisch* im Wortsinne (kalyptein = verbergen; apo = weg-, ent-), also der Wille Ahabs zur »Enthüllung, »Offenbarung, »Entschleierung« eines das defizitäre Sein der Erscheinungen transzendierenden Letztsinns.

²⁸ Vgl. Gabriele Schwab, *Entgrenzungen und Entgrenzungsmythen: Zur Subjektivität im modernen Roman* (Stuttgart: Franz Steiner Wiesbaden, 1987), S. 85.

²⁹ Vgl. hierzu: Dieter Schulz, *Suche und Abenteuer. Die „Quest“ in der englischen und amerikanischen Erzählkunst der Romantik* (Heidelberg: Carl Winter UV, 1981): »Die Sicherheit, mit der er sein Ziel ansteuert [...] ist die Sicherheit des Schlafwandlers [...]. Ahab kann Moby Dick nicht verfehlen, weil er sich in einem geschlossenen Universum bewegt, dessen Markierungen, Wege und Grenzen er selbst festgelegt hat.« (S. 321)

³⁰ Vgl. hierzu: Paul Brodtkorb, *Ishmael's White World. A Phenomenological Reading of Moby-Dick* (New Haven: Yale UP, 1965), S. 146: »Ahab, who drives to *know* cannot bear the pain of [...] eternal ambiguity, resolves his feelings into allegory. [...] Like Ahab, most critics are willing to supply designations for the whale because they feel in attenuated degree the feelings of the characters in the book; and when the ontological category of nonbeing is evoked by dread in the presence of the numinous, the mind hastens to comfort itself with an allegorical formula that will reduce to static intellectual tractability whatever formlessness it may be facing [...].«

zu stiften, verunmöglichen sie jegliche interpretatorische Direktive und verweisen dadurch auf eine dem Roman inhärente negative Dimension von Sinn – sie sind also vielmehr Bestandteile eines verhandelten Problems als dessen Lösung. Indem sie eine »Kommunikation von Gegensätzen mit Erläuterungen, Ironisierungen und Widerstreit«³¹ inszenieren, entwerfen sie das Bild einer bestimmten Grundverfasstheit, einer »ratio essendi«³² moderner Subjektivität. Im Fokus steht demnach die Volatilität einer krisenhaft gewordenen Hermeneutik selbst: die Erosion der Bedingung der Möglichkeit derlei zeichenbasierter Interpretationsmuster, wie sie die oben genannten Lesarten annehmen; Melvilles doppelte Inszenierung der Aporien des Willens zur Interpretation, die das sinnverabsolutierende Subjekt im Spiegelkabinett einer arbiträr-polymorphen Textur permanent auf sich und seine kontingenten hermeneutischen Strategien zurückwirft – kurz: seine destruktiv-negatorische³³ Inszenierung einer *modernen* Erkenntnis- und Repräsentationskrise (Verweigerung des Trostes der guten Formen) sowie seine Antizipation eines *postmodernen* Überganges in eine konstellativ-konspirative³⁴ Ästhetik (Suche nach neuen Darstellungen).

Um diesen zugrundegelegten Bezug zu fundieren, muss wenigstens skizzenhaft auf die epistemologische Krise der nachkantischen Philosophie eingegangen werden, da die Sprachspiele der Postmoderne (wie auch ihre im Titel der Arbeit angedeutete Affinität zur Romantik) nur im Anschluss an die Kantische Überwindung der traditionellen *Adaequatio*-Theorie der Wahrheit angemessen in den Blick genommen werden können. Das erste Kapitel unternimmt diesen Versuch eines ideengeschichtlichen Abrisses mit Hilfe einer Analogie: In Anlehnung an Derrida wird die intakte Signifikation des sprachlichen Zeichens als eine zuverlässige, ikonisch-indexikalische Spur gedeutet, die jedoch im Verlauf einer Repräsentationskrise ihre deiktisch-referentielle Qualität einbüßt, bis sie als »trace instituée« nur noch auf sich selbst verweist.³⁵

³¹ Wolfgang Iser, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990), S. 73.

³² ebd.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ ebd.

³⁵ Jacques Derrida, *Grammatologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983), S. 82.

Dieser Prozess des »Unmotiviert-Werden[s] der Spur«³⁶ im »Übergang vo[m] ikonischen zu[m] symbolisch-arbiträren sprachlichen Zeichen«³⁷ wird dabei als Folge eines Paradigmenwechsels im epistemologischen Diskurs der nachkantischen Philosophie geschildert: Im Anschluss an die Einsicht in die Unhintergebarkeit der transzendentalen Vermitteltheit der Welt für das Subjekt, wird kausalitätsorientiertes Korrespondenzdenken zugunsten des romantischen Wagnisses eines kontingenzaffirmierenden Skeptizismus entmachtet: Es entsteht ein zunehmend problemorientiertes Bewusstsein von der Beziehung zwischen Individuum und Welt, Subjekt und Objekt, Sprache und Sinn.

Die von Lyotard als konventional diskreditierten »guten *Formen*« können, auf Narrativität bezogen, statische, vollständig fossilisierte Textverfahren meinen, die bestimmte Leseerwartungen tradieren, indem sie sie wieder und wieder erfüllen – dieser Forderung nach textästhetischer Konventionalität verweigert sich Melville im *Moby-Dick* mit Nachdruck. Auf die Semiotik gewendet, lassen sie außerdem einen Bezug auf jene »Zauberformel des Strukturalismus«³⁸ zu, in die Saussures Zeichentheorie über die Entmaterialisierung von Sprache dichotomisch einmündet und nach der die Verbindung von Signifikat und Signifikant im Zeichen des Sprachsystems lediglich »eine *Form*, [jedoch] keine Substanz« (m. H.)³⁹ schafft.

Trotz dieser anti-ontologischen Grundlegung durch eine als bloße Funktion negativer Verweisung arbiträr gewordene Morphologie der Signifikanten, bleibt bei Saussure positive Signifikation gewahrt: Er operiert mit einem statischen Differenzmodell und kann so die Dynamik der Differenzialität negativer Verweisungen an der Innenseite eines geschlossenen Systems der *langue* zum Erliegen kommen lassen – damit bleibt die Positivität des Zeichens in der Einheit von Signifikat und Signifikant gewährleistet.

Dank dieser strukturalen Geschlossenheit des Systems bleibt, so ließe sich sagen, die Möglichkeit des »Trost[es] der guten Formen«⁴⁰ in der Saussureschen Semiotik bestehen: Der zufällig und bloß *ex negativo* signifikant gewordenen,

³⁶ Uwe Wirth, »Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff« in: Sybille Krämer, *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007), S. 55.

³⁷ ebd., S. 57.

³⁸ Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984), S. 49.

³⁹ Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (3. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2001), S. 134.

⁴⁰ Lyotard, in: Engelmann, S. 47.

konventional-arbiträren Form kann trotz ihrer Substanzlosigkeit weiterhin eine positive Referentialität zum bedeuteten Signifikat zugesprochen werden. Dieses Zustandekommen einer strukturalen Geschlossenheit, deren Schlüssel in der Abwertung der vermeintlich geistfernen Schrift gegenüber dem geistnahen, gesprochenen Wort liegt, stellt das inkonsistente Moment der Saussureschen Semiologie dar, an dem Derridas Dekonstruktion und konzeptuelle Radikalisierung ansetzen. Die poststrukturalistische Kritik an Saussure wird im ersten Kapitel in Analogie zum Begriff der Spur und unter Indienstnahme des Luhmannschen Theorems der Kontingenzformel⁴¹ breiter entfaltet.

Im Titel dieser Arbeit ist eine Bezugnahme sowohl auf das dekonstruktive Denken Derridas, als auch auf die Philosophie der Romantik angelegt. Da dieser Zusammenhang zum einen eine argumentative Leitlinie der Untersuchung darstellt und zum anderen bereits zum Gegenstand akademischer Kontroversen wurde,⁴² muss also im ersten Kapitel zudem näher auf den zugrundegelegten Romantikbegriff und die angenommenen Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehungen mit der poststrukturalistischen Kritik Derridas eingegangen werden.

Der Versuch, die Berufung auf beide Diskurse mit einer erschöpfenden Engführung der Epistemologie der Deutschen Frühromantik und der Erkenntniskritik postmoderner Provenienz zu untermauern, kann aufgrund der Heterogenität und Diffizilität beider Komplexe im Rahmen dieser Arbeit nicht unternommen werden. Um den Analogismus zu rechtfertigen, soll es stattdessen genügen, die für die Saussure-Kritik Derridas entscheidende Argumentationsbewegung in anderer Konnotation bereits im Denken deutscher

⁴¹ Vgl. hierzu: Niklas Luhmann, *Die Religion der Gesellschaft* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002), insb. Kapitel 4: »Kontingenzformel Gott«

⁴² Vgl. hierzu z.B.: Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge: Harvard UP, 2003): »The main critical thrust of these essays is directed against postmodernist interpretations of *Frühromantik*, especially the works of Paul de Man, Manfred Frank, Isaiah Berlin, Ernst Behler, Phillipe Lacoue-Labarthe, and Jean-Luc Nancy. [...] I believe their interpretation of *Frühromantik* is one-sided and anachronistic. It understands that period essentially as an anticipation of postmodernism and imposes contemporary concerns upon it« (Preface, S. x). Eine Replik erfolgt in Manfred Frank, *Auswege aus dem Deutschen Idealismus* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007): »Ich bewundere vorbehaltlos Beisers Forschungen [...] Aber seinem Versuch, die Frühromantik dem Deutschen Idealismus zuzuordnen, widerspreche ich mit unverminderter Heftigkeit [...]« (S. 16). Vgl. hierzu auch: Herbert Uerlings, *Theorie der Romantik* (Stuttgart: Reclam, 2000): »Wenn man als idealistisch die Annahme bezeichnet, daß das Bewußtsein sich über sich selbst vollständig aufklären könne, dann gehört frühromantisches Philosophieren nicht mehr zum Idealismus.« (S. 22)

Frühromantiker⁴³ nachzuweisen. Auf diesem Wege bleibt die Annahme des im *Moby-Dick* inhaltlich und autoreflexiv thematisierten »Zurückweichen[s] des Realen«⁴⁴ als zugleich romantischem und postmodernem Paradigma behauptbar.

Die vorliegende Arbeit ist in folgende Schritte unterteilt: Im ersten Kapitel werden die theoretischen Implikationen des Titels entfaltet, die getroffenen Bezugnahmen konzeptuell gerechtfertigt sowie die Folgen für die Lektüre des *Moby-Dick* dargestellt. Vor allem die Kurzschißung des philosophischen Denkens der deutschen Frühromantik mit dem poststrukturalistisch-dekonstruktiven Diskurs der Postmoderne bedarf der Rechtfertigung und theoretischen Fundierung, da sich anhand dieser Affinität die in der Lektürepraxis getroffenen praktischen Ableitungen und Schlüsse nachvollziehen lassen. Den Kern des ersten Kapitels bildet die komparative Analyse zweier kritischer Denkbewegungen – Friedrich Schlegels romantischer Ironie und Jacques Derridas Saussure-Kritik –, anhand deren koinzidenter Argumentationsbewegung die Gründe für die oben genannte Engführung ersichtlich werden.

Da die Arbeit die aporetischen Implikationen der Annahme eines »transzendentalen Signifikats« im *Moby-Dick* chiffriert dargestellt sieht, ist es zudem unerlässlich, zuerst die Anamnese der Impotenz des sprachlichen Zeichens zu skizzieren, seine im nachkantischen Krisenverlauf zunehmende Unfähigkeit, *zur Sache* zu kommen. In der diachronen Analyse des Auseinanderdriftens und späteren Ineinanderfallens von Signifikant und Signifikat erscheint diese Zeichenkrise⁴⁵ als Krise einer Metaphysik, deren *proton pseudos* in der folgenden Aporie liegt:

Nach Regeln verknüpfte Zeichen sollen in dieser internen Verknüpfung zugleich auf externe, »objektive« Verhältnisse verweisen. Die »Form der Abbildung« soll systemimmanent geregelt sein und darin »äußeren« Verhältnissen »entsprechen«⁴⁶

⁴³ Es sei an dieser Stelle auf das umfangreiche Œuvre Manfred Franks zur philosophischen Frühromantik hingewiesen, auf dessen antiidealistische Lesart insbesondere der romantischen Ironie Schlegels sich diese Arbeit ausdrücklich bezieht.

⁴⁴ Lyotard, in: Engelmann, S. 45.

⁴⁵ Es wird im Anschluss an Jahraus davon ausgegangen, dass sich »Zeichen und Referent so zueinander verhalten, wie *Signifikant* und *Signifikat*, [da] sich [...] Referenzen [zwischen Name/Zeichen und Gegenstand/Referent] nur bei einer sehr kleinen Menge von sprachlichen Zeichen überhaupt ausmachen lassen, und selbst dort, wo es möglich ist, ist offensichtlich, dass die Beziehung sich nicht am *Gegenstand* [Referent], sondern an der *Vorstellung* [Signifikat] orientiert.« [zit. aus: Oliver Jahraus, *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft* (Tübingen: A. Francke/UTB, 2004), S. 125.]

⁴⁶ Josef Simon, *Philosophie des Zeichens* (Berlin: de Gruyter, 1989), S. 7.

Anhand Derridas Spur-Metapher wird dem Entstehen des Hiatus zwischen der ›Form der Abbildung‹ und den ›objektiven äußeren Verhältnissen‹ nachgespürt und sein Ursprung in der postkantisch-romantischen Philosophie verortet. Erst daraus kann schließlich ersichtlich werden, weshalb Melvilles Text als romantischer Text angesichts der ›Größe seines Themas‹⁴⁷ auf seine Botschaft lediglich chiffriert anspielen, beziehungsweise diese nur *ex negativo* evozieren kann – ermöglicht wird beides durch die alles verschlingende, alles nichtende, niemals *auszusprechende* Leerstelle in seinem semantischen Zentrum: den Weißen Wal.

Das anschließende Lektürekapitel wird die eingangs geschilderten lyotardschen Kriterien postmoderner Ästhetik als Beweisgrundlage für die aufgestellte These heranziehen, dass der *Moby-Dick* als eine, so ließe sich sagen, ›postmoderne Fabel‹ gelesen werden kann, als eine Erzählung also, die sich weigert, eine jener *großen Erzählungen* zu erzählen – als eine große Erzählung, die sich und dem Leser derlei Sedativa beharrlich verweigert und dieses auch in ihrer *Form* zum Ausdruck bringt. Letztere wird dadurch zum performativen Ausdruck derselben epistemologischen Krise, die der *Inhalt* ästhetisch verhandelt – der *inhaltliche* Diskurs wird auf der *formalen* Ebene performativ nachvollzogen, in der ›Darstellung selbst wird auf ein inhaltlich Nicht-Darstellbares angespielt‹, auf beiden Ebenen wird sich dem ›Trost der guten Formen‹ gleichermaßen verweigert.

Im Mittelpunkt des zweiten Kapitels steht demzufolge die Untersuchung der Ambiguitäten, die Melville auf der *Inhaltsebene* des *Moby-Dick* metaphorologisch und sprachspielerisch inszeniert. Es wird erörtert, wie der Text durch seine opake Bildsprache im Sinne des ›Geheimlichen‹ des Novalis⁴⁸ homogene Rezeptionen zugunsten einer essentiellen Vieldeutigkeit unterspült, wie er dabei seine eigene polymorphe Textualität tropisch thematisiert und seine hermeneutisch-interpretative Zugänglichkeit kritisch reflektiert. Anhand ausgewählter Textbeispiele wird aufgezeigt, wie Melville das formlose Unsagbare, dem er seine beiden *quester* aussetzt, bildlich und sprachspielerisch evoziert.

⁴⁷ Vgl. hierzu Herman Melville: »To produce a mighty book, you must chose a mighty theme. No great and enduring volume can ever be written on the flea, though many there be who have tried it.« [*Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 376]

⁴⁸ Vgl. folgendes Notat von Novalis: »*Geheimlichen*. In Geheimniß Stand erheben. Das *Unbekannte* ist der *Reitz* des Erkenntnißvermögens. Das Bekannte reizt nicht mehr. Absolut Unbekanntes = absoluter Reitz. [...] Das Erkenntnißvermögen ist sich selbst der höchste Reitz – das abs[olut] Unbekannte.« [Novalis, zit. aus: Walter Schmoll, *Die Behandlung von Gegensatzstrukturen bei Novalis und Nietzsche* (Diss. Uni Tübingen, 2008), S. 140]

Es wird der Frage nachgegangen, mit welchen Mitteln die auf der Inhaltsebene thematisierte Erosion ganzheitlich-eindeutiger Sinnhaftigkeit auch *formal* realisiert und im Sinne eines produktiven transzendentalpoetischen Prinzips affirmiert wird, inwieweit der Roman also »[d]em Prinzip der Analogiebildung entsprechend [...] nicht nur im metaphorologischen Bereich, sondern auch in der Kompilation von intertextuellen Bezügen »wuchert.«⁴⁹

Ist dies geleistet, können die »Beweisführungen« abschließend zusammengeführt und der *Moby-Dick* als Leerstelle und romantische Chiffre für die Aporie eines »transzendentalen Signifikats« erkennbar werden.

⁴⁹ Fluck, S. 238.

I. Un-motivierte *Spuren*, (end)lose *Leinen*:

Die Spurlosigkeit des Wals als »Horror metaphysicus«¹

[...] you would have seen him intently study the various lines and shadings which there met his eye; and with slow but steady pencil trace additional courses over spaces that before were blank. [...] [I]t almost seemed that while he himself was marking out lines and courses on the wrinkled charts, some invisible pencil was also tracing lines and courses upon the deeply marked chart of his forehead.

Melville, *Moby-Dick*

»I wonder, Flask, whether the world is anchored anywhere; if she is, she swings with an uncommon long cable, though.«

Ishmael in »*Midnight – The Forecastle Bulwark*«

»My line! my line? Gone? – gone? What means that little word? – What death-knell rings in it, that old Ahab shakes as if he were a belfry.«

Ahab in »*The Chase – Second Day*«

Die Spur, (auf)gelesen als Ariadnefaden, als Referenz und Anzeichen eines zwar abwesenden, aber präsentisch doch sinnstiftenden Anderen, sichert Orientierung in kontingenzdurchsetzten Milieus: Verstanden als Symptom einer natürlichen Entsprechung zwischen Präsentem und Absentem, verweist sie »im Sichtbaren auf das Unsichtbare«,² metaphysisch gedeutet, indiziert sie »im Endlichen [...] das Unendliche«³ – sie suggeriert die Möglichkeit, sich einem Verursacher anzunähern, um diesen letztlich in einem Moment unmittelbarer Wahrheit aufzuspüren und damit zu vergegenwärtigen. Indem sie eine ursprüngliche Synthese von prägender Substanz und geprägter Form zugrundelegt – die Signatur im Schöpfungsmoment des Abdrucks –, evoziert sie Kausalität und bringt sich selbst als paradox-deiktisches⁴ Epiphänomen zur Erscheinung. Sie wird als kausal

¹ Leszek Kolakowski, *Der metaphysische Horror* (München: C. H. Beck, 2002), S. 62.

² Krämer, S. 23.

³ ebd.

⁴ Die Spur, verstanden als deiktischer Referenzhinweis, meint zugleich „hier“ und „nicht hier“, indiziert also zugleich Präsenz und Absenz.

motiviertes Indexzeichen⁵ lesbar und kann als Anzeichen einer abwesenden Ursache begriffen werden, als indirekte Darstellung eines abwesend Wesenden. Im Zeichen ist die Unmittelbarkeit des Ursprungs das primäre Begehren, das eigentliche Ziel einer Spurensuche ist niemals die Spur:

Das Zeichen und die Göttlichkeit sind am gleichen Ort und zur gleichen Stunde geboren. Die Epoche des Zeichens ist ihrem Wesen nach theologisch. Sie wird möglicherweise nie enden.⁶

Die Sehnsucht gilt also vielmehr dem abwesenden Schöpfer der Spur, einem durch die Spur nur indirekt repräsentierten, ursprünglich Verursachenden. Mit dem Bewusstsein dieser Differenz zwischen einer nur spurhaften Präsenz und dem Faktum der gegenwärtigen Absenz wächst jenes Begehren nach dem Ursprung, aus dem sich holistisch-monistische Harmonisierungsentwürfe speisen, die im Diesseitig-Seienden stets eine abbildhafte beziehungsweise repräsentative Entsprechung eines jenseitigen Seins erkennen und damit implizit dem Transzendenten immer den Primat vor dem Immanenten einräumen.⁷

Im Gegensatz zum erkenntnistheoretischen Realismus, der in den erfahrbaren Dingen keine mittelbaren, bloß indirekten Phänomene, sondern bereits unmittelbar-objektive Erkenntnis manifestiert sieht – der die Spur, um in der Metaphorik zu bleiben, als Spur (also als auf etwas Verweisendes) gar nicht begreift –, indiziert im erkenntnistheoretischen Idealismus die phänomenale Innenwelt des Subjekts lediglich die Nicht-Zuhandenheit einer objektiven Ideenwelt. Diese webt ihre Referenz jedoch in die Wahrnehmungsgegenstände des erkennende Subjekt ein: als aufspürbare, intelligible Spuren einer allen Erscheinungen zugrundeliegenden transzendenten Objektivität.

Das methexische Paradigma eines quasi-kausalen Ableitungszusammenhangs zwischen absolutem Sein und der Kopula im veridischen Urteil, die Annahme also einer stabilen Gleichartigkeit zwischen einem transzendenten, objektiv Seienden und der Erkenntnisfähigkeit des seienden Subjekts, kollabiert jedoch unter dem Einfluss von Kants kritischer Philosophie: Diese hält zwar an einer objektiven Realität fest,

⁵ Vgl. Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005)

⁶ Jacques Derrida, *Grammatologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983), S. 28.

⁷ Vgl. hierzu Bainard Cowen »Reading Ahab«, in: Harold Bloom, *Major Literary Characters: Ahab* (New York: Chelsea House, 1991), S. 118: »The impression made on the mask of appearance is, like stamp on wax, a *negative* one. Here no symbolic unification of subject with object; here no analogical order insures the image of reality in appearance; instead a wall exists between the two, and the ultimate reality can only be known by the *traces* that it leaves showing where it is not.« (m. H.)

zieht aber deren Erkennbarkeit grundsätzlich in Zweifel und zerreißt damit das Band zwischen der Beschaffenheit objektiver Wahrheit und der Erkenntnisfähigkeit des Menschen. Zwar wird die entstandene Kluft bei Hegel mit enormem argumentativem Aufwand nochmals überspannt, sie wird sich jedoch aus dem Bewusstsein der Moderne nicht mehr tilgen lassen. Im Gegensatz zu den konstruktivistisch-idealistischen Verkürzungen seiner Philosophie besteht Kant dabei aber ausdrücklich auf einem intrinsischen Zusammenhang von Objektivität und erkennendem Subjekt, allein greift dieser bei ihm nicht mehr direkt, sondern über den Umweg »transzendente[r] Ermglichungsbedingungen von Erkenntnis«.⁸ Erst durch diese Vermittlungsleistung sind Erkenntnis und objektives Wissen möglich. Wichtig ist an dieser Stelle, dass objektivem Wissen bei Kant die »Selbsterkenntnis der Vernunft«⁹ zwingend zugrundeliegt: Vernunft muss sich zuvorderst kritisch auf ihre eigene Erkenntnisfähigkeit hin befragen.

Vor Kant wurde das Verhältnis von erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt lediglich einseitig gedacht: Entweder wurde empiristisch ausschließlich vom Objekt ausgegangen, indem man die *Gegenstände* der Außenwelt auf das Subjekt einwirken und in diesem dann in Form begrifflicher Repräsentationen bestimmte gültige Vorstellungen von der Welt erzeugen ließ; oder aber Erkenntnis wurde rationalistisch einseitig als gedankliches Produkt eines sich die Welt bloß *vorstellenden* Subjekts begriffen – Kant fragt nun, »was [...] unseren *Vorstellungen* die *Beziehung* auf den *Gegenstand* [gibt]« (m. H.).¹⁰

Diese Beziehung von Vorstellung und Gegenstand basiert laut Kant auf der Vermittlungsleistung apriorischer Erkenntnisbedingungen des Verstandes, die für die Regelmäßigkeit und Strukturiertheit menschlicher Erfahrungen sorgen: Indem sie Sinneseindrücke kategorial strukturieren und in eine transzendente Struktur einbetten, machen sie menschliche Vernunftkenntnis erst möglich, die »nämlich nur auf Erscheinungen geh[t], die Sache an sich selbst dagegen zwar als für sich wirklich, aber von uns unerkannt liegen [t].«¹¹ Die unverstellte Realität, *die Sache an sich selbst*, bleibt dem erkennenden Subjekt demnach verborgen, da es Erkenntnis

⁸ Frank, *Auswege*, S. 175.

⁹ Friedrich Vokhler, *Kunst als Mythos der Moderne: Kulturphilosophische Vorlesungen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), S. 25.

¹⁰ Vgl. Johannes Hirschberger, *Geschichte der Philosophie* (Neuaufgabe in 2 Bnden, Bd. 2, Köln: Komet, 2007), S. 273.

¹¹ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974), S. 27.

immer mit *Vorstellungen* von Dingen zu tun hat, niemals aber mit den Dingen *an sich*. Allgemeingültiges Wissen respektive objektive Erkenntnis müssen bei Kant also ihren ontologischen Absolutheitsanspruch aufgeben, da sie immer schon transzendental vermittelt, also eingeeht in den Bereich reiner Vernunft sind. Innerhalb dieses Bereichs ist »Kausalität [...] eine Kategorie, die nur für die Erscheinungen gilt und nicht auf transzendente Entitäten angewandt werden darf.«¹²

Die beschriebene Abkehr Kants von den klassischen Abbild- oder Repräsentationstheorien von Wahrheit wendet die bis dato so zielsicher auf einen transzendenten Pol ausgerichtete Kompassnadel auf das erkennende Subjekt zurück¹³ – eine »Dichotomie zwischen einer chaotischen Materie und einer ideenbestimmten Intelligibilität«¹⁴ wird offenbar. Der Ariadnefaden als »unitatis vestigium«¹⁵ erweist sich nach Kants Kopernikanischer Wende als trügerischer Leitfaden, da das Diktum von den Bedingungen der Möglichkeiten der Erfahrung, die zugleich die Bedingungen der Möglichkeiten der Gegenstände der Erfahrung sind,¹⁶ ihn unzuverlässig haben werden lassen: Eine transzendente Ur-Sache als aufzuspürende universale Ursache bleibt verstandesmäßig unzugänglich – damit ist die epistemologische Krise der Moderne eingeläutet, deren Erosionen sich unter dem maßgeblichen Einfluss der deutschen Frühromantiker in einer semiotischen Krise fortsetzen werden.

Letztere rückt die Folgen der Abhängigkeit der kritisch-nachkantischen Erkenntnis vom sprachlichen Diskurs in den Vordergrund: Da, wo die Referenzialität einer ins Transzendente weisenden Spur hinfällig wird und alle Versuche, »a priori etwas [über die Gegenstände] durch Begriffe auszumachen«¹⁷ scheitern müssen, da muss auch das sprachliche Zeichen als Konstituente der Begriffe referenzlos werden – der Demiurg als sich geschäftig *zeigender* und damit

¹² Frank, *Auswege*, S. 169.

¹³ Vgl. hierzu Ahab: »[M]y men, the thunder turned old Ahab's needles; but out of this bit of steel Ahab can make one of his own, that will point as true as any.« [Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 424]

¹⁴ Iris Gniotsdorsch, *Die Grenzen des Sagbaren. Philosophische Grundlegung religiöser Kunst* (Münster: LIT, 2004), S. 127.

¹⁵ Werner Beierwaltes, *Denken des Einen. Studien zur Neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte* (Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1985), S. 79.

¹⁶ Vgl. Kant, S. 25.

¹⁷ ebd., S. 25.

zuverlässig bezeichnenbarer »Webergott«¹⁸ tritt ins Dunkel: Kontingenz hält Einzug.

Die frühromantische Denkbewegung, deren spätere Kurzschließung mit der Kritik Derridas an der Semiologie Saussures nunmehr vorbereitet und begründet werden soll, entstammt dem epistemologischen Diskurs Friedrich Schlegels. Dieser hat mit Nachdruck auf einen performativen Selbstwiderspruch hingewiesen, den er in Friedrich Heinrich Jacobis literarischem Werk glaubte ausgemacht zu haben: Trotz der auch von Jacobi *expressis verbis* vertretenen Einsicht in die Relativität menschlicher Erkenntnis,¹⁹ halte dieser paradoxerweise am Offenbarungscharakter letztbegründeter Tatsachen fest und entfliehe dadurch auf Kosten eines »Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit«²⁰ dem infiniten Begründungsregress allen Wissens.

Inwieweit Schlegels Vorwurf der Inkonsequenz Jacobis Denken gerecht wird, muss und kann an dieser Stelle unausgeleuchtet bleiben. Wichtig ist allein der Gang der Schlegelschen Argumentation, der die gerne als harmonietrunken diskreditierte Romantik in der ganzen Rigorosität ihrer Frühphase aufscheinen lässt. Jacobi hatte zwar mit seinem an Kant anknüpfenden Diktum von der bloßen Mittelbarkeit menschlichen Vernunft-Wissens dem fluiden Beziehungsdenken der Romantik ein entscheidendes Stichwort geliefert. Er war jedoch nicht bereit, die naheliegende Konsequenz zu wagen beziehungsweise zu ertragen und sich zugunsten eines epistemologischen Relativismus vom Gedanken einer grundsätzlichen Unmittelbarkeit zu lösen. Er erkannte, dass »jeder Erweis schon etwas Erwiesenes voraussetz[t]«,²¹ dass also

all unser Denken [...] sich in Bedingungen [bewegt.] Etwas begründen heißt: es auf ein anderes zurückzuführen, das selbst nicht begründet ist und wieder auf einen Grund verweist, der seinerseits grundlos bleibt, usw. Auf die Weise verl[ie]rt sich all unser Wissen im Unbegründeten und endlos weiter Bedingten – es sei denn, es gäbe ein Un-bedingtes [...]²²

¹⁸ Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen, Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 633.

¹⁹ Vgl. Manfred Frank, *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997), S. 930.

²⁰ ebd., S. 930.

²¹ Friedrich Heinrich Jacobi, in: Frank, *Annäherung*, S. 930.

²² Frank, *Annäherung*, S. 929.

Dieses Unbedingte fand Jacobi durch einen rettenden Sprung auf das sichere Fundament religiösen Gottvertrauens: Er zog einen Prämissenstopper in Form eines letztbegründet-wahrhaftigen Grundsatzes ein, der verhinderte, dass philosophisches Reflektieren auf einen Grundsatz hin sich durch die Entfesselung eines infiniten Regresses selbst verschlingt und seinen eigenen Geltungsanspruch *ad infinitum* unterminiert.

[W]ir alle werden im Glauben geboren, und müssen im Glauben bleiben, wie wir alle in Gesellschaft geboren werden und in Gesellschaft bleiben müssen: Totum parte prius esse necesse est [...] Die Überzeugung aus Vernunftgründen [muss] selbst auf den Glauben kommen, und ihre Kraft vom ihm allein empfangen.²³

Der Widerspruch, den Schlegel gegen die »Widersinnigkeit«²⁴ eines regresssstoppenden Salto mortale in absolute, positive Gewissheiten ins Feld führt, begründet die Modernität der frühromantischen Theorie und erlaubt, wie im Detail noch zu zeigen sein wird, eine argumentative Parallelführung mit der Kritik Derridas am Strukturalismus Saussures: Beiden Kritiken gemein ist ihre emphatische Affirmation negativer Differentialität. Schlegel begreift die an Jacobi kritisierte Paradoxie als eine, die

eigentlich jede Elementarphilosophie [betrifft], welche von einer [positiven] Tatsache ausgeht [...] Wie wenn nun aber ein von außen unbedingter, *gegenseitig* aber bedingter und sich bedingender Wechselerweis der *Grund* der Philosophie wäre? (m. H.)²⁵

Schlegels Insistieren auf die Unbegründbarkeit jedes ontologischen Letztbegründungsprinzips, sein an Jacobi gerichtetes Plädoyer für eine bodenständige epistemologische Gelassenheit anstelle »eschatologischer Eloquenz«,²⁶ setzt den Ton für das Programm der romantischen Ironie. In ihr wird nun die Affirmation der Negativität absoluter Erkenntnis entfaltet, die eine Engführung mit der Kritik Derridas an der positiven Signifikation des Zeichens in der saussureschen Semiotik möglich macht und die den Bezugspunkt der erkenntniskritischen Lektüre des *Moby-Dick* dieser Arbeit bildet.

Das Prinzip unbegrenzt fortgesetzter negativer Differentialität, wie es Derrida zwar bei Saussure angelegt, jedoch nicht konsequent verwirklicht sieht, ist

²³ Friedrich Heinrich Jacobi, in: Frank, *Annäherung*, S. 931.

²⁴ Friedrich Schlegel, in: Frank, *Annäherung*, S. 930.

²⁵ ebd.

²⁶ Derrida, in: Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), S. 265.

auch das Kernmoment der Schlegelschen Ironie. Wo Derrida die Einheit von Signifikat und Signifikant im Zeichen unendlich differenziert und damit die Möglichkeit einer positiven Signifikation negiert, da besteht Schlegel unter Inkaufnahme aller Konsequenzen auf der Unmöglichkeit einer positiven Signifikation des Absoluten.^{27/28} Die nun aufklaffende »Lücke im Dasein«,²⁹ in der sich die Unmöglichkeit einer positiven Signifikation des Absoluten bei Schlegel *ex negativo* bemerkbar macht (»jenes negativ zu erkennende Absolute [...] realisiert [sic] sich durch ewigen Mangel«³⁰), hinterlässt im Subjekt ein »ewiges Bedürfnis nach einem absoluten Grunde [...] das doch nur relativ gestillt werden [kann] und darum nie aufhör[t]«. ³¹ Dieses provoziert wiederum ein »unendlich[es] negative[s] Sich-Hinwegsetzen über alle selbst gesetzten Schranken«, ³² einen »unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung«. ³³

Das unstillbare Bedürfnis nach einem absoluten Grunde »spaltet und zerstückelt das Selbst«; ³⁴ es ist der Grund, warum Ishmael und Ahab – beide auf ihre je eigene Art gespalten oder zerstückelt, fragmentiert mithin – zur See fahren; es ist der Grund, dem beide auf den Grund gehen wollen; der Grund, an dessen Unergründbarkeit Ahab *zu Grunde* geht.

Dem Bewusstsein dieser lückenhaft-fragmentarischen Verfasstheit des Subjekts entspringt die vielzitierte romantische »Sehnsucht nach dem Unendlichen«; ³⁵ in ihm wurzelt jene Traumvision der *Blauen Blume* des Novalis, die jedoch in vollkommener Verkennung der frühromantischen Philosophie nicht selten als naiv-idealistische Beschwörung einer universellen Harmonie fehlgedeutet wurde. Dementgegen zeichnet sich besagte Sehnsucht durch ihre ironische Gebrochenheit

²⁷ Vgl. Frank, *Annäherung*, S. 933.

²⁸ An dieser Stelle sei auf einen grundlegenden Wesensunterschied zwischen Dekonstruktion und Romantik hingewiesen, auf den Christoph Bode in seinem Aufsatz »Romanticism and Deconstruction: Distant Relations and Elective Affinities« [in Günther Blaicher & Michael Gassenmeier, *Studien zur Englischen Romantik, Bd. 4: Romantic Continuities* (Essen: Die Blaue Eule, 1992)] aufmerksam macht: »The deconstructors are not interested in the obvious, large-scale contradictions and aporias of Romanticism [...]. The crisis has deepened, doubt has percolated all the way through, from a doubt about the sayability of the unsayable to a doubt about the sayability of anything.«

²⁹ Frank, *Auswege*, S. 132.

³⁰ ebd., S. 134.

³¹ Novalis in Frank, *Annäherung*, S. 944.

³² ebd., S. 945

³³ Frank, *Auswege*, S. 135.

³⁴ ebd., S. 132.

³⁵ Friedrich Schlegel, in: Frank, *Auswege*, S. 11.

aus, durch einen ihr inhärenten und ebenso bedeutsamen Akzent auf der Vergeblichkeit jeglichen Sehns, ³⁶ der sie motivisch in die Nähe der »absurden Existenz« Camus ³⁷ rücken lässt: Die deutschen Frühromantiker versuchen sich an einem Äquilibrium zwischen der »Skylla des epistemologischen Fundamentalismus« und der »Charybdis des Skeptizismus« ³⁸ – im Spannungsfeld zwischen sich verabsolutierenden Universalitätsansprüchen und autoreflexiven Selbstbegründungsparadoxien gelte es, sich *nicht* zu entscheiden, sondern sich stattdessen einer schwebenden Unabhängigkeit zu versichern, einer »dialektischen Synthesis, deren Vereinigungen gleichsam ständig zerplatzen vor dem Postulat, die Unendlichkeit zu erschöpfen.« ³⁹ Ziel ist es also, einen positiven, prozessorientierten Umgang mit den oben genannten Widersprüchen erkennen lassen, ohne dabei jedoch in die Hybris einer teleologisch geprägten Dialektik Hegelscher Prägung zu verfallen.

Durch das freiwillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freie Tätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsere Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen finden. Dies uns gegebene Absolute läßt sich nur negativ erkennen [...].⁴⁰

In der *différance* Derridas vollzieht Sprache ebenfalls einen notgedrungenen Spagat, einen äquilibristischen Kraftakt zwischen Destruktion und Konstruktion, Kontingenz und Notwendigkeit, »totaler Abwesenheit und Anwesenheit«.⁴¹ Auch dort »behebt und kennzeichnet [Sprache als Supplement bloß] einen bestimmten Mangel«:⁴² Wo es der frühromantischen Ironie um einen auf Dauer gestellten »Wechsel von Schaffen und Vernichten«, ⁴³ von »Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«, ⁴⁴ »Selbsterweiterung und Selbstbeschränkung« ⁴⁵ in Bezug auf sehnsuchtsvoll-absolutistische Sinnentwürfe geht, der ewige Aufschub von Sinn mithin als prozessuales *Surrogat* einer positiv-präsentisch nicht darstellbaren und nur

³⁶ Auch Novalis ruft im philosophischen Diskurs zum »Entsagen des Absoluten« auf, da man sich ansonsten in die »Räume des Unsinn« begeben. [Vgl., Bernward Loheide, *Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs* (Amsterdam: Ropodi, 2000), S. 368]

³⁷ Vgl. Albert Camus, *Der Mythos des Sisyphos* (Reinbek/H.: Rowohlt, 2000)

³⁸ Vgl. Frank, *Auswege*, S. 10.

³⁹ ebd., S. 121.

⁴⁰ Novalis, in: Frank, *Auswege*, S. 133.

⁴¹ Derrida, *Grammatologie*, S. 272.

⁴² ebd.

⁴³ Frank, *Annäherung*, S. 947.

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ ebd.

ex negativo erkennbaren Absolutheit dient, kommt diese dialektische Dynamik der wechselseitigen Vernichtung von Binaritäten bei Derrida in der Sprache *selbst* durch die »Bewegung der *Supplementarität*«⁴⁶ zustande, die Verständnis unaufhörlich stiftet und wieder zerstört, positiven Sinn also permanent verschiebt, aber niemals theoretisch fixiert. So, wie die *Ersatzbewegung* der romantischen Ironie an kein Ende kommen kann, an dem das volatil-prozessuale Surrogat durch ein stabiles »Original« endgültig ausgelöscht werden könnte,⁴⁷ so schließt die Logik der *différance* als *Ersatzbewegung* ein Ende der Supplementarität aus, da zeichenhaftes Verstehen entgegen der szientistisch-strukturalistischen Vorstellung niemals hermeneutisch totalisierbar und damit präsentisch sein kann.

Durch diese Abfolge von Supplementen hindurch wird die *Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung* sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiftet, was sie verschieben: die *Vorspiegelung der Sache selbst*, der *unmittelbaren Präsenz*, der *ursprünglichen Wahrnehmung*. Die Unmittelbarkeit ist abgeleitet. Alles beginnt durch das Vermittelnde, also durch das, was »der Vernunft unbegreiflich« ist.« (m. H.)⁴⁸

Was in beiden Fällen bleibt, ist das Lesen von prekären Spuren, die, ihres metaphysisch-transzendierenden Verweischarakters beraubt, krisenhaft unzuverlässig geworden sind.

Im romantischen Allegoriebegriff wird das »endlich Dargestellte als das nicht Gemeinte ausgelöscht und so der Blick auf das [ge]lenkt, was von dieser einzelnen Synthesis nicht erfaßt war«⁴⁹ (Hier deutet sich das klassisch-rhetorische Konzept von Ironie an: Das Gegenteil dessen, was »gesagt« wird, ist »gemeint«). Allegorisches Bedeuten meint im Diskurs der deutschen Frühromantik um Schlegel und Novalis also Deuten in einem metaphysisch-deiktischen Sinne: »Hindeutung«⁵⁰ »Anspielung«⁵¹ auf das Kantsche *Ding an sich*, »indirekte Allusion«⁵² eines eigentlich Gemeinten, das sich jedoch positiv nicht darstellen und zur Anschauung bringen lässt. Die Unverfügbarkeit des bedeuteten Unendlichen ist seinem Surrogat, dem »endlich Dargestellte[n]«,⁵³ als spurhafte, metaphysisch-deiktische Allusion indirekt

⁴⁶ Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), S. 437.

⁴⁷ Vgl. Frank, *Auswege*, S. 134.

⁴⁸ Derrida, *Grammatologie*, S. 272.

⁴⁹ Frank, *Annäherung*, S. 936.

⁵⁰ ebd.

⁵¹ ebd.

⁵² ebd.

⁵³ ebd.

stets eingeschrieben: »Spuren zeigen nicht das Abwesende, sondern [*bedeuten*] vielmehr dessen Abwesenheit.«⁵⁴

Da die Allegorie allerdings im Dienste der romantischen Ironie steht, muss sie in ihrer das Immanente überschreitenden Tendenz – ihrem Spurcharakter – wiederum gebrochen – *destruiert* – werden, da sonst eine stabile Deixis, also eine gelungene, wenn auch indirekt-negative Signifikation des Absoluten gegeben wäre.⁵⁵ »Die Ironie spielt [jedoch] in *beide* Richtungen. Sie ist ein Verlachen des Endlichen [...] aber auch des Absoluten« (m. H.).⁵⁶ Auch in der romantischen Ironie findet also eine unaufhörlich-zirkuläre *Dekonstruktion* von Sinn statt: *Konstruktion* im Sinne der *entgrenzenden* Tendenz der Allegorie auf ein Absolutes hin, *Destruktion* im Sinne einer antithetischen Akzentverschiebung auf die *Begrenztheit* menschlicher Erkenntnisfähigkeit.

Die Frühromantik erkennt das Hauptproblem des Denkens des Absoluten als das der *Darstellung*: »Wie [...] soll sich Unendlichkeit im Endlichen selbst darstellen lassen? Nicht durch Denken, nicht durch Begriffe: »Das reine Denken und Erkennen des Höchsten kann nie adäquat dargestellt werden« – das ist das [Schlegelsche] »Prinzip der relativen Undarstellbarkeit des Höchsten«.⁵⁷ Die frühromantische Antwort auf die Aporie der Darstellung des Unendlichen im Endlichen ist die in ihrer Bezogenheit von mythologischem und aufklärerischem Denken die dialektische Ästhetik der Moderne antizipierend präfigurierende Bewegung eines endlos approximativen »Wechselerweis[es]«,⁵⁸ in der allegorisches Erfassen und ironisches Loslassen sich *ad infinitum* negieren.

Bei Derrida bezeugt und *bedeutet* die Spur als »dynamische Metapher für einen allgemeinen Schriftbegriff«⁵⁹ ebenfalls einen ewig bloß indirekten Bezug auf ein Anderes, das »sich als irreduzible Abwesenheit in der Anwesenheit der Spur gegenwärtigt«,⁶⁰ das aber niemals präsentisch im Sinne einer dauerhaften

⁵⁴ Krämer, S. 15.

⁵⁵ Jochen Hörisch sieht die »eigentliche Aufgabe [der Allegorie] darin, auf die Einheitlichkeit eines monotheistisch verbürgten Sinns, auf ein »transzendentes Signifikat« zu verweisen, das alle dispersen Einzelsinne mit einem Pneuma, mit einem Geist speist.« (zit. nach: Schumacher, S. 45)

⁵⁶ Frank, *Auswege*, S. 133.

⁵⁷ Frank, *Annäherung*, S. 934.

⁵⁸ Frank, *Annäherung*, S. 929.

⁵⁹ Krämer, S. 55.

⁶⁰ Derrida, *Grammatologie*, S. 82.

Arretierung sein kann. Wie bei den Frühromantikern, kann der Moment des Ursprungs niemals vergegenwärtigt werden, er wird auf ewig bloß substitutiv konstruiert, destruiert und erneut substitutiv rekonstruiert: Bei Schlegel und Novalis geschieht dies durch das Surrogat der romantischen Ironie,⁶¹ bei Derrida durch die Logik der Supplementarität, wie sie die *différance* hervorbringt.

Sowohl bei Schlegel als auch bei Derrida wird Verstehen und Bedeuten durch eine Dynamik von Konstruktion und Destruktion in einem permanenten Schwebezustand gehalten: Die Philosophie beider ist eine der Prozessualität und des Offenhaltens von Bedeutung: Es geht ihnen nicht um die »Überwindung oder gewaltsame Beseitigung von Aporien und Paradoxien, sondern um den Versuch, sie [...] zu entfalten, sie zu affirmieren«⁶² und sie zu Konstituenten eines produktiv-ironischen Prinzips zu erheben:

Die Paradoxie ist für die Ironie die *conditio sine qua non*, die Seele, Quell und Princip [sic].⁶³

In Wirklichkeit ist die Spur der absolute Ursprung des Sinns im allgemeinen; was aber bedeutet [...] dass es einen absoluten Ursprung des Sinns im allgemeinen nicht gibt«⁶⁴

Beide Denkbewegungen verweisen in ihrem Kern auf die Unhaltbarkeit der Behauptung von Letztbegründetheiten⁶⁵ – dieser koinzidente *Movens* ist im Falle der Frühromantik stärker epistemologisch, im Falle der Dekonstruktion stärker semiotisch ausgerichtet: An die Stelle endgültiger, denotativer Bedeutungszuweisungen, ableitbar aus einer zugrundegelegten stabilen, positiven Signifikation zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, treten jeweils diskursive Spiele vermeintlich stabiler, tatsächlich aber kontingenter Sinnbezüge und Sinnzuweisungen. Wie Lyotard erkennt Derrida dabei zwei Möglichkeiten des Umgangs mit »der zerbrochenen Unmittelbarkeit«⁶⁶ von Sinn:

⁶¹ Frank, *Auswege*, S. 137.

⁶² Schumacher, S. 335.

⁶³ Friedrich Schlegel, in: Klaus Vieweg, *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2009), S. 60.

⁶⁴ Derrida, *Schrift und Differenz*, S. 114.

⁶⁵ Vgl. hierzu: Isaiah Berlin, *Die Wurzeln der Romantik* (Berlin: Berlin, 2004), S. 201f.: »Dazu reicht es nicht, bloß die Regeln zu leugnen, denn ein bloßes Abstreiten zieht nur eine andere Orthodoxie nach sich, einen anderen Satz von Regeln, die den ursprünglichen lediglich widersprechen. Es gilt, Regeln als solche zu vernichten. [...] [D]er freie, ungehinderte Wille und die Leugnung einer Natur der Dinge, ja der Versuch, jedwede Vorstellung einer festen Struktur, ganz egal, wovon, zu zerschlagen [...] sind die wesentlichen und in gewisser Weise wahnsinnigsten Bestandteile [der frühromantischen] Bewegung.«

⁶⁶ Derrida, in: Engelman, S. 137.

Die eine [*melancholia*] träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind [...] Die andere [*novatio*], die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel [...].⁶⁷

Das lange verkannte Verdienst der deutschen Frühromantiker war es, den nach Kant in die Unverfügbarkeit ausgelagerten sinnstiftenden Ursprung im Absoluten als sehnsuchtsbehaftete Leerstelle⁶⁸ ästhetisch in »unendlicher Annäherung«⁶⁹ zu reflektieren und damit *ex negativo* als gleichermaßen utopisches wie atopisches Motiv zu bewahren. In dieser »frühromantischen Paradigma-Wende« erkennt Manfred Frank »den wirklichen Beginn der Avantgarde in Kunst und Philosophie«.⁷⁰ Folgt man Odo Marquard, dann mündet die durch die kantische Destruktion der Erkennbarkeit eines Absoluten heraufbeschworene Verlusterfahrung in den »transzendentalen Masochismus«⁷¹ der romantischen Ironie und wird darin zu einer »Ästhetik des Scheiterns«⁷² stilisiert:

Er [der transzendente Masochist] bestimmt sich durch Negation seiner [...] Existenz, wird wesentlich der Außerkommunikative und der Outlaw; er gibt sich die Bestimmung und Verfassung des Asozialen: als Verbrecher, Wahnsinniger, Taugenichts [...] Das Glück liegt im Unglück [...] Die Verführungskraft des Zerfalls und Verlöschens regiert. Dazu gehört die Absage an den Alltag und überhaupt an den Tag [...].⁷³

Dies ist der Moment, in dem Sprachlosigkeit erstmals in eine ästhetische Form überführt wird und Literatur und Kunst beginnen, sich als *eigensinnige* Experimentalformen zu verstehen, anstatt auf ihrer mimetischen Referenzialität und Repräsentativität im verlässlichen Verbund mit einer ontologischen Instanz zu vertrauen: »Spätestens hier wird darum das Ästhetische das Konsequenzlose, Unverbindliche.«⁷⁴ Das Aufspüren eines vermeintlich primordialen Anderen muss fortan als willkürlicher Setzungsakt verstanden werden; die Spur als Ariadnefaden in eine transzendente Sinnhaftigkeit erweist sich als *creatio ex nihilo* und entsteht damit

⁶⁷ ebd., S. 138

⁶⁸ Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (2. Aufl. München: Wilhelm Fink/UTB, 1984)

⁶⁹ Vgl. Frank, *Annäherung*

⁷⁰ Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989), S. 233.

⁷¹ Odo Marquard, zit. nach: Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst* (Wien: Facultas/UTB, 1999), S. 49.

⁷² ebd.

⁷³ ebd.

⁷⁴ ebd.

erst im Auge des Betrachters,⁷⁵ führt dorthin, wo sich Wünsche gebildet und eingenistet haben – dies ist die Schlüsselerkenntnis der nachkantischen Moderne.

Das postkantische Bewusstsein von der Vakanz des Schöpfergottes wird im ironischen Diskurs der Frühromantik mit Emphase artikuliert und zu einem *horror vacui* eskaliert, da sich die entfesselte Subjektivität nach der Befreiung aus der Phantasmagorie eines allumfassend verantwortlichen Verursacherprinzips sofort mit einer weiteren Verstrickung konfrontiert sieht: der sprachlichen Bedingtheit ihrer Erkenntnismöglichkeit. Kants kopernikanische Wende mündet⁷⁶ in den Taumel einer semiotischen Krise – Sprache als Kopula zwischen Subjekt und Wirklichkeit erodiert: Sie wird zur Wirklichkeit *sui generis*, unergründbar und unbegründbar.

[Damit] wird die Anspielung zu einer philosophisch-ästhetischen Notwendigkeit: denn sie deutet an, daß etwas nicht mehr direkt und unmittelbar zum Ausdruck gebracht werden kann, weil es dieses Unmittelbare [...] nicht mehr gibt. Die Kunst der Postmoderne verweist, wie im *abwesenden Zentrum* ihrer Architektur immer auf Leerstellen.⁷⁷

Bis dahin blieb die Funktion von Sprache im Erkenntnisprozess weitestgehend unhinterfragt. Mit dem Programm der romantischen Ironie geht nun eine tendenziell nominalistische Auffassung von Sprache einher, die einerseits die Adäquatheit der sprachlichen Vermittlung in Frage stellt (beziehungsweise diese zumindest thematisiert) und andererseits die tradierten Erkenntnismodi neu reflektiert oder ihnen sogar den Rücken kehrt. Für Schlegel sind alle sprachlichen Mittel für die Abbildung einer ontischen Realität unzureichend, sie sind lediglich bewegliche Instrumente.⁷⁸ »[D]ie Geschichte des menschl(ichen) Verstandes« betrachtet er als ein »grammatisches Mysterium« und dementsprechend Sprache selbst als »die einzige Urkunde dieser Geschichte«.⁷⁹

Die Affinität des Schlegelschen Denkens zur Dekonstruktion Derridas verdichtet sich im folgenden Fragment: »Die kritische Philosophie ist eine Kabbala

⁷⁵ Vgl. Krämer, S. 17.

⁷⁶ Die Formulierung *Einmündung* schließt an die bereits in der Einleitung vertretene Kontinuitätsannahme zwischen Aufklärung und Romantik an. Das simplifizierende Etikett »Gegenaufklärung« ist als unbotmäßige Verzerrung besonders des frühromantischen Denkens mittlerweile nicht mehr akzeptiert: »Groß geworden in der Schule der Aufklärung, setzen sich die frühen Romantiker mit der Aufklärung kritisch auseinander [...], führen aber auch Ansätze der Aufklärung weiter [...], radikalieren sie und gehen über die Aufklärung hinaus.« [Lothar Pikulik, *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung* (2. Aufl., München: C. H. Beck, 2000), S. 20f.]

⁷⁷ Liessmann, *Philosophie*, S. 181.

⁷⁸ Vgl. Vieweg, S. 61.

⁷⁹ zit. nach: Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995), S. 221.

d(er) Vernunft, Magie des Buchstabens«⁸⁰ – dies meint nichts anderes, als dass das Erkenntnisinstrumentarium des Menschen niemals effizierend tätig sein kann, da es in jedem Moment bereits von ihrer Ermöglichungsbedingungen affiziert ist. So, wie dekonstruktive Strategien laut Derrida niemals von einem ›Außerhalb‹ an die sprachlichen Strukturen rühren und deshalb nur wirksam sein können, indem sie diese in bestimmter Weise ›bewohnen‹, so bemerkt Schlegel, dass auch die kritische Philosophie Kants immer von jener ›Magie des Buchstabens‹ affiziert ist, derer man sich nicht entledigen, deren verwirrende interferierende Effekte man jedoch durch ein permanent-ironisches Bewusstsein vom Eigensinn der Sprache kompensieren könne – ohne dabei jedoch auch nur einen Fußbreit aus dem Haus des versprachlichten Seins treten zu können.

Beide, Schlegel und Derrida, entwerfen also ein Programm der Kritik philosophischer Sprache, das versucht, die eigene Affiziertheit in jedem Moment mitzudenken.

Wie Schiffer sind wir, die ihr Schiff auf offener See umbauen müssen, ohne es jemals in einem Dock zerlegen und aus besten Bestandteilen neu richten zu können. Nur die Metaphysik kann restlos verschwinden. Die unpräzisen ›Ballungen‹ sind immer irgendwie Bestandteil des Schiffes.⁸¹

Das Aufkeimen des Bewusstseins, dass »nicht nur das ganze Vermögen zu denken auf Sprache [beruht], sondern Sprache [...] auch der Mittelpunkt des Misverständes [sic] der Vernunft mit ihr selbst«⁸² ist, wird für gewöhnlich dem *Fin de siècle* zugeschrieben, war jedoch bereits elementarer Bestandteil der Philosophie der Deutschen Frühromantik.

Die dem Verlust transzendenter Angebundenheit entspringende »Verlusterfahrung einer als ursprünglich vorgestellten Redeweise, die Ausdruck einer Identität zwischen Idee und Laut ist«,⁸³ deutet sich also schon weit vor Nietzsche und Benjamin⁸⁴ im frühromantischen Denken einer Inadäquation zwischen Ausdruck und Sinn an – diese Transformation wird maßgeblich für die

⁸⁰ zit. nach: ebd.

⁸¹ Otto Neurath, zit. nach: Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997), S. 81.

⁸² Novalis, zit. nach: ebd., S. 222.

⁸³ Waldow, S. 11.

⁸⁴ Benjamins eigentümliche, stark ursprungsorientierte und daher dem lyotardschen Modus der ›melancholia‹ zuzuordnende Sprachphilosophie rekuriert in hohem Maße auf die romantische Sprachphilosophie. Vgl. hierzu: Menninghaus, S. 188f.

Ästhetik der Moderne sein und lässt sich mit entsprechender Verzögerung auch auf literarischer Ebene nachvollziehen: Während im Objektivitätsanspruch der realistischen Literatur Ambiguitäten dank stabiler Orientierungsmuster üblicherweise noch zuverlässig ausschließbar sind, so zeichnet sich der Übergang in die Moderne durch die Synchronität einer

Menge von Lehren, Richtungen und ›Wahrheiten‹ [aus], die untereinander höchst verschieden, wenn nicht ganz und gar widersprüchlich sind, [die jedoch] gleichermaßen anerkannt sind.⁸⁵

Mit der Zunahme nebeneinander bestehender Ambivalenzen, die weder logisch, noch normativ oder ästhetisch eindeutig auflösbar sind, ist innerhalb der literarischen Moderne bereits auf den Diskurs postmoderner Literatur und Semiotik verwiesen, in dem schließlich kontingenzbereinigend wirkende strukturelle Orientierungsmuster gänzlich geschliffen werden: Das sprachliche Zeichen selbst ist in einer Kette negativer Differentialität nicht mehr positivierbar und wird autoreferentiell; bis dato verlässliche Bezüge verschwimmen und verweigern sich in einem kontingenten Fluidum jeglicher dauerhafter Arretierung – Sinn ist nicht länger verlässlich *feststellbar*.⁸⁶

Auf die Semiotik bezogen, äußert sich die unstillbare Sehnsucht nach der verlorenen, untrügerisch auf eine metaphysische Instanz verweisenden Spur in sprachmystisch-kabbalistischen Topoi, die sich in ihrem Grundsatz auf ein nicht-instrumentelles Verständnis von Sprache berufen und von einer, in die die Prädikativität eingefalteten und diese transzendierenden onomatopoeischen Ur-Spur ausgehen. Charakteristisch für theologisch-metaphysische Ursprungs-Theorien dieser Art ist ein dezidiert anti- beziehungsweise trans-strukturalistisches

⁸⁵ Paul Valéry, in: Welsch, *Denken*, S. 179.

⁸⁶ Auf die Problematik, ideengeschichtliche Transformationen als chronologische Epocheneinteilungen zu fixieren, soll an dieser Stelle wenigstens kurz hingewiesen sein. Eine Setzung solcher Abschnitte ist zwangsläufig das Ergebnis bestimmter Simplifizierungen, die jedoch notwendig sind, um von der Heterogenität der Empirie abstrahieren und Leitlinien erkennen zu können. Abgesehen von der Schwierigkeit der Anfangs- und Endbestimmung ist es mitunter diffizil, zu beurteilen, ob im Übergang Kontinuitäten oder Diskontinuitäten überwiegen. Im Rahmen dieser Arbeit ließe sich vereinfachend sagen, dass das Verhältnis von Aufklärung und Romantik, Moderne und Postmoderne, Strukturalismus und Poststrukturalismus sich jeweils durch eine zunehmende Reflexionsleistung des letztgenannten beziehungsweise eine Autoreflexion des erstgenannten Paradigmas auszeichnet: In aufklärerischen, modernen und strukturalistischen Diskursen bereits angelegte Wahrnehmungspadigmen finden ihre konsequente Umsetzung in den Reflexionen der Romantik (Akzentuierung der sprachlichen Bedingtheit von Erkenntnis), der Postmoderne (Apotheose von Heterogenität) und des Poststrukturalismus (uneingeschränkte Affirmation negativer Differentialität) – man könnte sagen, sie finden dort jeweils erst zu sich selbst.

Verständnis von Sprache: Entgegen der nominalistischen Arbitraritätsauffassung, beharren metaphysisch inspirierte Sprachuntersuchungen auf der Verankerung von Sprache in einer außersprachlichen Realität, auf einem transzendierenden Überschuss, der sich mit einer reduktionistisch-positivistischen Fixierung auf ihre Funktionalität nicht in den Blick nehmen lässt.

Das Zeichen kann dann in Analogie zur Spur zwar erst sinnfällig werden, wenn es sich als syntagmatische Differenz in Abweichung von seiner Umgebung exponiert. Seine Bedeutung erschöpft sich jedoch nicht in dieser Differenz: Wie die Spur, kommuniziert es mittelbar noch eine unmittelbar wirklichkeitssetzende, sich einprägende Gewalt mit. Beide, Zeichen und Spur, sind danach für sich genommen bedeutungslos (also un-*eigen-sinnig*) aber nicht *arbiträr*, da sie in ihrer indexikalischen Funktion symptomatisch für eine nicht-anwesende Präsenz beziehungsweise eine anwesende Absenz sind, die sich, indem sie ihnen Bedeutung verleiht, in ihnen und durch sie *unwillkürlich* realisiert: Sie sind motiviert im Sinne einer existentiellen Relationalität⁸⁷ – als Indexzeichen besitzen sie, wie der Gegenstand oder die Handlung im mythischen Denken, Bedeutung nur insofern, als sie »einer Wirklichkeit *teilhaftig* [sind], die über die Grenzen hinausgreift« (m. H.), also transzendent ist.⁸⁸

Spuren dieser existentiellen Relationalität sieht Derrida trotz des Diktums der Arbitrarität auch in der Saussureschen Idee des Zeichens aufbewahrt, da dieser eine Einheit von Signifikant und Signifikat zugrunde liegt, die nur auf Kosten der gewaltsamen Beseitigung eines Paradoxons aufrechterhalten werden kann: Wie kann das Zeichen arbiträr, das Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem aber stabil und harmonisch sein? Welche Autorität beschließt den negativen Verweisungsprozess, das Spiel der Signifikanten untereinander und ermöglicht positive Signifikation? Was der nachkantischen Philosophie das Abhandenkommen eines präsentisch-primordialen Verursacherprinzips, das ist der postmodernen Semiotik im Übergang zur Grammatologie das Ablehnen der Annahme eines »transzendentalen Signifikats«.⁸⁹

⁸⁷ Vgl. Krämer, S. 61.

⁸⁸ Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr* (Frankfurt/M.: Verlag der Weltreligionen, 2007), S. 20.

⁸⁹ Derrida, *Grammatologie*, S. 38.

Dessen Wirken weist Derrida in der Zeichentheorie Saussures als okkulte theologische Implikation mit einer negativen Beweisführung nach: Als ein der »diskursiv kategorisierten Wirklichkeit unausgesprochen ontologisch vorgeordneter Wirklichkeitsstatus«,⁹⁰ der positive Signifikation dadurch ermöglicht, dass er dem diskursiven Verweisungsprozess der Signifikanten Einhalt gebietet, muss ein transzendentes Signifikat der Saussureschen Theorie zwingend inhärent sein, da sonst die Behauptung einer stabilen Signifikat-Signifikant-Relation nicht behauptbar bliebe. Bei Saussure ist »positive Signifikation«⁹¹ möglich, obwohl Bedeutung ausschließlich aus dem Fortschreiten »differentieller Negativität«⁹² generiert wird. Es muss also ein unausgesprochenes, »transzendentes Signifikat« als Bedingung der Möglichkeit dieser positiven Signifikation (an)ordnend im Sinne von begrenzend in das Spiel der Signifikanten eingreifen – in seiner Funktion als Prämissenstopper steckt es das Spielfeld der Signifikanten ab und sorgt dadurch für die Geschlossenheit des Systems.

Im Zentrum aller Signifikate stehend, garantiert es die Präsenz der Signifikate für die Signifikanten und ermöglicht dadurch erst positive Signifikation.⁹³ So bleibt gewährleistet, dass der Signifikant in seiner stabilen Signifikat-Kopplung als indexikalische Spur seinen Abdruck-Charakter bewahrt, dass er also in seiner transzendierenden, auf das bezeichnete Signifikat verweisenden Deixis lesbar bleibt und nicht als ein bloßes Akzidenz begriffen werden muss.

Derrida deutet die paradoxe Synthese von Arbitrarität und positiver Signifikation im Saussureschen Zeichen als Konzession an eine immer noch wirkmächtige abendländische Präsenzmetaphysik. Allein die Annahme eines »transzendentalen Signifikats« könne unter der Voraussetzung arbiträrer Signifikanten weiterhin systembegrenzend wirken und positive Signifikation gewährleisten. Diese dem Verweisungsprozess der Zeichen untereinander unausgesprochen ausgelagerte Autorität sei allein dezisionistisch legitimierbar und basiere auf einer krypto-theologischen existentiellen Relationalität,⁹⁴ einem

⁹⁰ Nünning, S. 728.

⁹¹ Oliver Jahraus, *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft* (Tübingen: A. Francke/UTB, 2004), S. 321.

⁹² ebd., S. 321.

⁹³ Vgl. Jahraus, *Literaturtheorie*, S. 323.

⁹⁴ Vgl. hierzu Jacques Derrida, *Grammatologie*. »[M]an kann die Bequemlichkeit und die »wissenschaftliche Wahrheit des stoischen und später mittelalterlichen Gegensatzes zwischen *signans* und *signatum* nicht weiter

thetischen Urteil, das Derrida in Saussures Semiotik dekonstruktivistisch herausarbeitet: Ein transzendenter Diskursstopper werde implementiert, der die Kette negativer Verweisungen der Signifikanten einem *bestimmten* Punkt abbreche. In der Abwertung des Signifikanten zugunsten des Signifikats erkennt Derrida eine Tradierung des Logozentrismus platonisch-abendländischer Metaphysik, dem jener methexische Zusammenhang von Sein, Seele und Logos zugrundeliegt, auf den bereits der aristotelische Proto-Phonozentrismus rekurriert.

Der Saussuresche Phonozentrismus knüpfe insofern daran an, als er das gesprochene Wort als erste Filiation eines absoluten Logos begreife, demgegenüber die Schrift immer schon abkömmlich ist. Metaphysik ist dies deshalb, weil der Gedanke nahegelegt wird, »dass der reine Sinn [immer] jenseits seiner materiellen Verkörperung zu haben und folglich auch zu suchen [sei]«⁹⁵

Derrida dekonstruiert die Saussuresche Semiotik als krypto-theologisch, indem er residuale Bestände abendländischer Präsenzmetaphysik freilegt, die dem dyadischen Zeichenbegriff beständig eine latente Spur in Richtung eines stabilisierenden Transzendentals einweben und ihn dadurch vor der klassischen Widersinnigkeit eines infiniten Regresses bewahren. Letzterer ist der Saussureschen

beanspruchen, ohne daß man auch all seine metaphysisch-theologischen Wurzeln mit übernimmt. An diesen Wurzeln haftet nicht bloß – was schon viel ist – die Unterscheidung zwischen Sinnlichem und Intelligiblen mit ihrem ganzen Einfluss – also *die* Metaphysik in ihrer Totalität. Im allgemeinen wird diese Unterscheidung noch von den umsichtigsten Linguisten und Semiologen als selbstverständlich hingenommen, sogar von denen, die meinen, ihre Arbeit beginne dort wissenschaftlich zu werden, wo die Metaphysik endet.« (S. 27)

In Jean Starobinski, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980) wird aus privaten Aufzeichnungen Saussures zitiert, die Rückschlüsse auf seine mystische, theologisch-kabbalistische Anfangsmotivation im Umgang mit Sprache zulassen: Er hing der Vorstellung an, »daß eine Anrufung, ein Gebet, eine Hymne nur unter der Bedingung wirksam ist, daß die Silben des göttlichen Namens unter den Text gemischt sind.« (S. 45)

Auch Jean Baudrillard kommt in *Der symbolische Tausch und der Tod* (München: Matthes & Seitz, 1991) auf Saussures bemerkenswerte sprachphilosophische Wende von einem poetischen zu einem funktionalistischen Paradigma zu sprechen: »Eben derselbe Saussure, der später der Wissenschaft Linguistik ihr begriffliches Rüstzeug liefern sollte, hatte zuvor in den *Cahiers d'anagrammes* die völlig entgegengesetzte Form einer Sprache ohne Ausdruck (Expression) und jenseits der Gesetze, Axiome und Zweckbestimmungen, die ihr von der Linguistik beigelegt werden, beschrieben – die Form einer symbolischen Operation der Sprache, d.h. keine Form der strukturalen Operation der Repräsentation durch Zeichen, sondern genau im Gegenteil eine Form der Dekonstruktion des Zeichens und der Repräsentation.« (S. 299) Saussure war demnach anfangs einem nicht-funktionalistischen Prinzip von Sprache auf der Spur; »als ihm der Beweis [jedoch] mißlang, gab er diese [...] Intuition auf, um sich der Begründung der linguistischen Wissenschaft zuzuwenden« (ebd.). In dem seiner strukturalen Sprachtheorie unausgesprochen inhärenten transzendentalen Signifikat könnte man diesen metaphysischen Impetus aufbewahrt sehen.

⁹⁵ Stefan Münker, *Poststrukturalismus* (Stuttgart: Metzler, 2000), S. 42. Vgl. hierzu Derrida: »Als Ausdruck reiner Intelligibilität verweist es [das Signifikat] auf einen absoluten Logos, mit dem es *unmittelbar* zusammengeht. In der mittelalterlichen Theologie war dieser absolute Logos [das transzendente Signifikat] ein unendliches, schöpferisches Subjekt: die intelligible Seite des Zeichens bleibt dem Wort und dem Antlitz Gottes zugewandt.« (*Grammatologie*, S. 28).

Zeichentheorie laut Derrida zwingend inhärent, da die Kette differentieller Negativität der Signifikanten *an sich* nicht *ausgedacht* und damit nicht zu einem positiven Ende gebracht werden kann. Damit wäre Bedeutung aber niemals *in sich* selbst repräsentierbar, weil *ad infinitum* nach der Bedingung der Möglichkeit ihrer vermeintlichen Positivität gefragt werden kann – dennoch behauptet der Strukturalismus ein stabiles Verhältnis von Bezeichnetem und Bezeichnendem. Möchte man die geschilderte Aporie eliminieren – die Verweisungsdynamik also zugunsten der Aufrechterhaltung positiver Signifikation begrenzen – muss ein Transzendental etabliert werden, das wiederum reziprok als finale und finite Begründungsinstanz wirkt – diese Instanz sieht Derrida bei Saussure implizit angelegt.

Luhmann bezeichnet systemisch generierte transzendente Instanzen dieser Art als »Kontingenzformeln«.⁹⁶ Diese erfüllen die Aufgabe, »Unbestimmbarkeit in Bestimmbarkeit, also unendliche Informationslasten in endliche Informationslasten zu überführen«.⁹⁷

Im Innenbereich [eines] Systems, das durch Codierung auf Kontingenz und Reflexivität umgestellt ist, ersetzt die Kontingenzformel den Funktionsbezug. [...] Obwohl das System eine *Differenz* und, als Operation gesehen, die *Reproduktion dieser Differenz* ist, kann es für sich selbst als *Einheit* zugänglich werden. [...] Kontingenzformeln finden sich in allen Funktionssystemen, deren Codes sie für Kontingenz, Reflexivität und paradoxe/tautologische Selbstbeobachtungsmöglichkeiten öffnen.⁹⁸

In der Zeichentheorie Saussures wird über das Prinzip fortgesetzter negativer *Differentialität* auf Signifikanten-Ebene ermittelt, was jeweils bezeichnend wird: Das Ergebnis ist laut Saussure eine bloße Form, mithin nichts anderes als ein Unterschied, eine Differenz. Das System Sprache wird von Saussure also konzeptuell »auf Kontingenz und Reflexivität umgestellt«. Obwohl das System Sprache jedoch »eine *Differenz* (zwischen Signifikanten) und, als Operation gesehen, die *Reproduktion dieser Differenz* ist, kann es für sich selbst als *Einheit* (zwischen Signifikat und Signifikant im Zeichen) zugänglich werden: Paradoxerweise ist das sprachliche Zeichen in der Konzeption von Saussure die *Einheit* von Bezeichnetem

⁹⁶ Luhmann, S. 147.

⁹⁷ ebd.

⁹⁸ ebd., S. 147f.

und Bezeichnendem, von Signifikat und Signifikant. An dieser Stelle könnte man Derrida mit Luhmann auf diese »Paradoxie der Einheit des durch den [arbiträren] Code different Gesetzten«⁹⁹ hinweisen lassen:

Es muss einen *verborgenen Zusammenhang* geben [...] zwischen [...] der Differenz [...] und der Vorstellung einer gänzlich differenzlosen Transzendenz, die jede Unterscheidung absorbiert, also der Annahme eines gestaltlosen, formlosen Letztsinns [...]. (m. H.)¹⁰⁰

Dieser »verborgene Zusammenhang« bezeichnet die krypto-religiöse Implikation in Saussures Semiotik, das Wirken eines »transzendentalen Signifikats«, das, um nochmals mit Luhmann zu sprechen, im Sinne einer »religiösen Codierung«¹⁰¹ eine »Einheit der Differenz« von Immanenz und Transzendenz«¹⁰² im Zeichen stiftet. Trotz der Verweisungsdynamik, der die Signifikanten bei Saussure auf syntagmatischer Ebene unterliegen, indizieren diese nach dem Durchlauf durch die Kette negativer Differentialität nach wie vor *ex negativo* ein stabiles Signifikat: Wie die Spur deuten sie, nachdem sie via Differenz sinnkonstitutiv geworden sind, auf die Nicht-Anwesenheit des Signifikats, das sie zuverlässig repräsentieren und mit dem sie eine vermeintlich stabile Einheit bilden.

Letztgenannte Einheit von Signifikat und Signifikant im Saussureschen Zeichen wird durch die beschriebene Anbindung an ein kontingenzbereinigend intervenierendes »transzendentes Signifikat« garantiert, das in der abendländischen Philosophiegeschichte unter vielerlei Begriffen firmiert hat: Gott (im Mittelalter), Vernunft (in der Aufklärung), Sinn (in der Hermeneutik), Subjekt oder Ich (in der Transzendentalphilosophie), Wesen oder Weltgeist¹⁰³ beschränken jeweils das freie Bedeutungsspiel der Signifikanten auf ein abgestecktes Diskursfeld und prästabilisieren hierarchische Relationen zwischen den sinnlichen Zeichen und den repräsentierten Signifikaten – konsensuelle und dissensuelle Kommunikationsakte im »Medium Sinn«¹⁰⁴ werden ermöglicht.

Man könnte zeigen, dass alle Namen für Begründung, Prinzip oder Zentrum immer nur Invariante [...] einer Präsenz bezeichnet haben [und] [...] die Wiederholungen, die Substitutionen, die Transformationen und die

⁹⁹ ebd., S. 127.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ ebd., S. 126.

¹⁰² ebd.

¹⁰³ Vgl. Jahraus, S. 323.

¹⁰⁴ Luhmann, S. 147.

Permutationen immer wieder in eine Geschichte des Sinns – das heißt kurzweg in eine Geschichte – *verstrickt* [sind].¹⁰⁵

Innerhalb der Grenzen dieser verfügbaren narrativen Ordnungen sind nur noch bestimmte Formen von Sinnhaftigkeit verfügbar, die sich an einem Raster ausrichten »in welchem die Elemente wie die Atome eines Kristalls bei gleichbleibender Temperatur an ihre Plätze gebannt sind«. ¹⁰⁶ Aufgrund der Autorität des jeweils signifikanten Machtdispositivs¹⁰⁷ respektive der systemisch generierten Kontingenzformel können innerhalb der System-Matrix feste Sinnzuschreibungen und hierarchische Oppositionen vorgenommen werden: Systemintern anschlussfähige Kommunikation kann von nicht anschlussfähiger unterschieden werden, Sinn und Unsinn, Konformität und Devianz, wahr und falsch, gut und schlecht treten in eine polare Ordnung und werden damit erst normierbar.¹⁰⁸ Das nicht-benennbare Abwesende ist dabei als *causa sui* trotz seiner Ausgelagertheit immer *ex negativo* präsent. Derrida beschreibt diese Gleichzeitigkeit von Präsenz und Absenz im transzendentalen Signifikat in Bezug auf Saussure wie folgt:

Man hat immer gedacht, dass das seiner Definition nach einzige Zentrum in einer Struktur genau dasjenige ist, das der Strukturalität sich entzieht, weil es sie beherrscht. Daher lässt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, dass das Zentrum sowohl innerhalb der Struktur als auch außerhalb der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. Das Zentrum ist nicht das Zentrum.¹⁰⁹

Im Saussureschen Prinzip fortgesetzter differentieller Negativität ist von einem absoluten Bande zwischen Signifikant und Signifikat in Form einer positiven Einheit des Zeichens eigentlich abstrahiert, da jedes sprachliche Element *was* es ist nur *ist* aufgrund der differentiellen Beziehung, die es zu allen anderen Elementen unterhält. Man sollte also meinen, dass durch diesen dezentralistischen

¹⁰⁵ ebd., S. 116.

¹⁰⁶ Manfred Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980), S. 515f.

¹⁰⁷ Vgl. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (Berlin: Merve, 1978)

¹⁰⁸ Vgl. hierzu: Friedrich Nietzsche: »Wie die Römer und Etrusker sich den Himmel durch starke mathematische Linien zerschnitten und in einem solchermaßen abgegrenzten Raum als in ein templum, einen Gott bannten, so hat jedes Volk über sich einen solchen mathematisch zerteilten Begriffshimmel und versteht nun unter der Forderung der Wahrheit, dass jeder Begriffsgott nur in seiner Sphäre gesucht werde. Man darf hier den Menschen wohl bewundern als ein gewaltiges Baugenie, dem auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser das Auftürmen eines unendlich komplizierten Begriffsdomes gelingt.« [Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, in: Philosophie von Platon bis Nietzsche, S. 66735 (vgl. Nietzsche-W Bd. 3, S. 315) <http://www.digitale-bibliothek.de/band2.htm>]

¹⁰⁹ Derrida, in: Engelmann, S. 115.

Grundgedanken der Bestimmung-durch-Gegensatz beziehungsweise des Seins-in-Relation die vertikale Sphäre der sinnlichen Signifikanten von jeder Möglichkeit positiver horizontaler Signifikation abgeschnitten ist, da sie *sensu stricto* un-haltbar geworden ist.

Dass die Einheit von Signifikant und Signifikat bei Saussure über eine Schließung der *langue* dennoch konzeptuell installiert wird, führt notwendig auf den Gedanken eines zentrierend wirksamen, strukturexternen Über-Seienden, in dem diese Schließung ontologisch fundiert ist – die unausgesprochene Notwendigkeit dieses Gedankens ist die kryptoidealistische Implikation des Saussureschen Strukturalismus, gegen die Derrida angeht, der inhärente, *verborgene Zusammenhang* mit der abendländischen Präsenzmetaphysik: Als metaphysisches Residuum agiere das ›transzendente Signifikat‹ – in funktionaler Analogie zu einer Kontingenzformel – gleichzeitig in und außerhalb der Struktur Saussures, diskret und permanent präsent.

Für Derrida gilt es nun, auch die letzte Spur einer Spur eines transzendenten Ursprungs beziehungsweise eines indirekt präsenten Zentrums aus dem Verhältnis von Signifikant und Signifikat zu tilgen. Das ›transzendente Signifikat‹ müsse endgültig entzaubert werden, als das begriffen werden, was es schon seit jeher gewesen sei: das permanent in Richtung Unendlichkeit aufgeschobene Ziel einer infiniten Kette von Signifikanten.

Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats [mithin seine Degradierung zum Signifikanten] erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.¹¹⁰

Die »Gewissheit eines ursprünglichen oder archimedischen Ortes ist schon immer verloren«,¹¹¹ jedes je erreichbare Signifikat wird innerhalb dieses freien und nun unbegrenzten Spiels der Signifikanten allein dadurch wieder zum Signifikanten, dass es auf die Bedingungen der Möglichkeit seiner Bedeutsamkeit hin befragt wird. Diese Dynamik kann ausschließlich unter Zuhilfenahme eines transzendentalen Signifikats arretiert werden, das als Entelechie tautologisch Bedeutung aus sich selbst schöpft, also auf keine Bedingungen mehr angewiesen ist und erst dadurch ein Raster positiver Bedeutungszuschreibungen etablieren kann – dieses Raster gelte es dekonstruktiv aufzubrechen.

¹¹⁰ ebd., S. 117.

¹¹¹ Frank, *Das Sagbare*, S. 448.

Verweigert man diesem absoluten Bezugs- und Bedeutungszentrum die Anerkennung, bedeutet dies, sich einem absurd-kontingenten Dasein behaupten zu müssen, in dem alle Spuren irreführend geworden sind, weil sie nur noch auf andere Spuren verweisen, ohne jemals einen Verursacher aufzuspüren – stabilen Sinn verspricht dann weder das Transzendente noch die Flucht in eine nihilistische »transzendente Obdachlosigkeit« (Lukács), da auch die

destruktiven Diskurse [...] allesamt in einer Art von *Zirkel* gefangen [sind.] Dieser Zirkel ist einzigartig; er beschreibt die Form des Verhältnisses zwischen der Geschichte der Metaphysik und ihrer Destruktion: es ist sinnlos, auf die Begriffe der Metaphysik zu verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern will. Wir verfügen über keine Sprache [...] Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte.^{112/113}

Weder die Behauptung absoluter Sinnhaftigkeit noch die absoluter Sinnlosigkeit ist nunmehr denkbar, da beide gleichermaßen Ausstiegsstrategien aus dem infiniten Regress darstellen. Indem sie sich zu der paradoxen Annahme versteigen, etwas außerhalb der Struktur mit den Mitteln der Struktur repräsentieren zu können, mithin ein gültiges Seins-Motiv legitimerweise innerhalb des *an-sich* Unmotivierten erkennen zu können, nehmen sie beide gleichermaßen illegitime Arretierungen vor; egal ob absoluten Sinn affirmierend oder negierend: Beide Thesen falsifizieren sich selbst, da sie sich jeweils allgemeine Gültigkeit in Bezug auf die Abbildung eines Seinszusammenhangs zuschreiben müssen, dessen vermeintlich distinkter Sinn allein durch die Dezentralität des Bedeutungssystems, in das er eingeschrieben ist, disponibel wird.

Ein Entkommen aus dieser Repräsentationskrise gibt es nicht: Verneint man das Paradoxon eines »transzendenten Signifikats«, bejaht man eo ipso den infiniten Regress. Sprache mag bei Saussure schon substanzlose Form sein, bei Derrida nimmt sie niemals eine feste Form an, da der »Ariadnefaden eines direkten Zusammenhangs von Repräsentation und Interpretation«,¹¹⁴ der die zeichenhafte Welt im Sinne des aquinischen *adaequatio intellectus et rei* zusammenhält, für ihn auch auf dem Felde der Semiotik unwiderruflich gerissen, oder vielmehr: unendlich lang

¹¹² Derrida, in Engelmann, S. 118.

¹¹³ Mit Luhmann ließe sich anfügen, » [...] daß die systemeigenen Beobachtungen der systemeigenen Kontingenzformel ausgeliefert sind wie einem blinden Fleck [...]« (*Religion*, S. 148)

¹¹⁴ Thomas Dörfler & Claudia Globisch, Hgg. *Postmodern Practices* (Münster: Lit-Verlag, 2002), S. 51.

geworden ist.

Die Spur als Anbindung an ein sinnstiftendes Transzendental wird damit ihrer Indexikalität gänzlich beraubt und zum Simulakrum dritter Ordnung¹¹⁵ degradiert, in dessen ›Ordnung‹ die klassischen Mimesismodelle von Wahrheit und Erkenntnis durch die Disqualifikation der Kausalitätssuggestion von Ursache und Wirkung vollends außer Kraft gesetzt sind. Als Spur bleibt die Spur nur insofern Spur, als sie auf eine weitere Spur verweist: auf die Spur einer Spur – *ad infinitum*. Was bleibt, ist die degenerierte Indexikalität¹¹⁶ einer Sprache als »trace instituée«,¹¹⁷ deren *aliquid stat pro aliquido* nur noch der Arbitrarität der Konventionalität unterliegt, die also »indefinit ihr eigenes Unmotiviert-Werden«¹¹⁸ inszeniert.

Der moderne Modus der lyotardschen »melancholia« resultiert aus dem anthropologischen Gebot des sich Sich-Abarbeitens am erhabenen¹¹⁹ Absoluten, ohne dass man sich jedoch weiterhin wie selbstverständlich den Eignungsbrief für ein derartig herkulisches Unterfangen ausstellen könnte. Das geschilderte ›Unmotiviert-Werden der Spur‹ im Zuge ihres Übergangs vom ikonischen zum arbiträren Zeichen lässt die metaphysische Kälte der »Hineingehaltenheit in das Nichts«¹²⁰ Einzug halten in das »Haus des Seins«¹²¹ – die Sprache.

Im Bewusstsein, der eineindeutigen Namenssprache verlustig gegangen zu sein beziehungsweise sie nur autosuggestiv gesprochen zu haben, vollendet sich die Schizophrenie des modernen Subjekts, seine Zerrissenheit zwischen der Sehnsucht nach der Darstellbarkeit ontologischer Letztbegründetheiten bei der gleichzeitigen Einsicht in die unumgänglichen Aporien, die einem Nachgeben eines solchen Drängen ins Transzendente inhärent sind:

¹¹⁵ Vgl. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations* (Michigan: The U of Michigan P, 1995)

¹¹⁶ Vgl. Krämer, S. 61f.

¹¹⁷ Derrida, *Grammatologie*, S. 81.

¹¹⁸ ebd., S. 83.

¹¹⁹ Der Kantsche Begriff des ›Erhabenen‹ als Unendliches schlechthin, dem keine Form der unmittelbar sinnlichen Anschauung adäquat sein kann [vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974), S. 177f.] gewinnt bei Lyotard als wesentliches Moment moderner Kunst wieder zunehmend an Bedeutung: »Insbesondere scheint mir, daß in der Ästhetik des Erhabenen die moderne Kunst (einschließlich der Literatur) ihre treibende Kraft und die Logik der Avantgarden ihre Axiome finden.« (Derrida, in: Engelmann, S. 42) Aus dem »Gefühl des Erhabenen [...] entwickelt sich dieser Widerstreit, den andere als Neurose oder Masochismus [vgl. Marquard, »transzendentaler Masochismus« (s.o.)] bezeichnen würden, als Konflikt zwischen den Vermögen des Subjekts, dem Vermögen zu denken und dem Vermögen der ›Darstellung‹ « (ebd.).

¹²⁰ Martin Heidegger, *Wegmarken* (Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2004), S. 15.

¹²¹ Martin Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2003), S. 310. Vgl. auch Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (Frankfurt/M.: Fischer, 2008), S. 242.

Das *Absolute* soll die Welt erlösen, sie vor dem nie beginnenden und nie endenden Tod bewahren: In seiner *ewigen Gegenwart* bleibt alles bewahrt, wird alles geschützt und erhalten, geht nichts jemals unter; es bildet die *letzte Grundlage* für die Existenz von allem, es verkörpert die endgültige Unterwerfung der Zeit. Doch um das zu leisten, muss es nicht nur immun gegen die Zeit, sondern *vollkommen in sich geschlossen und unteilbar* sein; deshalb können wir [es] niemals erfahren, [...] ohne daß diese Einheit auseinander gesprengt würde. Und da das Absolute [...] begrifflich auf nichts anderes reduziert werden kann, ist sein Name, wenn es denn einen gibt, *Nichts*. Somit errettet ein Nichts ein anderes Nichts aus seiner Nichtigkeit. Dies ist der *Horror metaphysicus*. (m. H.)¹²²

Im Sinne von Kants »nihil negativum«¹²³ *vernichtet* nun das /Nichts/ als Begriff beziehungsweise Signifikant das Absolute als Signifikat immer im gleichen Maße in seiner Absolutheit, wie es dieses aus seiner Nichtigkeit *errettet* – das gemeinte, von allem Seienden abstrahierte »Nichts« bleibt immer ein Un-Ding, das in seiner positiven Erscheinung als sinnliche Form – als Signifikant also – sofort wieder zu einem »ens rationis« wird, einem »[l]eere[n] Gegenstand ohne Begriff«¹²⁴

In Ansehung des Absoluten oder An-sich besteht ein Widerspruch, denn es soll etwas für das Ich, und folglich in ihm, und doch zugleich nicht im Ich, sondern außer ihm seyn [sic]; sonst wäre es kein An-sich. Dieß [sic] ist der nie zu durchbrechende *Cirkel* [sic] [...] in welchem alle endlichen Naturen unrettbar befangen und ewig eingeschlossen sind [...] Jeder ist von Natur aus getrieben, ein *Absolutes* zu suchen; aber indem er es *für die Reflexion fixieren* will, verschwindet es ihm. Es umschwebt ihn ewig, aber er kann es nicht fassen. Es ist nur da, inwiefern ich es nicht habe, und inwiefern ich es habe, ist es nicht mehr.¹²⁵

Das diskursive Spiel einer im kontingent-fluiden Milieu inszenierten absoluten Spurensuche betreibt *Moby-Dick* in virtuoser Manier: Als Text (*Moby-Dick*) wie auch als Motiv (Moby Dick) spielt er mit seiner Spurlosigkeit. Diese äußert sich auf der Ebene der *écriture* als Überpotentialisierung von Sinnbezügen mittels einer ausufernd-manischen *Bezugnahme* auf verschiedenste Diskurse, auf inhaltlicher Ebene dagegen durch den permanenten *Entzug* der positiven Präsenz des Hauptmotivs.

¹²² Kolakowski, S. 62.

¹²³ Kant, *Vernunft*, S. 307.

¹²⁴ ebd.

¹²⁵ Friedrich Schelling, in: Frank, *Einführung*, S. 239.

Dieses Theoriekapitel hat deutlich gemacht, wie sehr die frühromantische Philosophie die dem Absolutheitsanspruch menschlicher Erkenntnis inhärenten Aporien bereits performativ antizipiert und präfiguriert hat. Dem sehnsüchtigen Bedürfnis, jene oben beschriebene Leerstelle im Zentrum der materiellen Signifikanten mit einem allmächtigen, sinnausrichtenden Signifikat zu kaschieren, ist im Schlegelschen Programm der romantischen Ironie in Form der Allegorie Rechnung getragen, harmonisierende partikuläre Synthesen werden jedoch vom Korrektiv der Ironie im Augenblick ihres Aufscheinens zum Zerplatzen gebracht – und umgekehrt: das Spiel beginnt von Neuem.

Diese auf Dauer gestellte dekonstruktiv-approximative Wechseldynamik kann als Chiffre für die Undarstellbarkeit des Undarstellbaren beziehungsweise für die Aporie der Darstellung des Undarstellbaren gelesen werden. Im energetischen Kern der romantischen Ironie waltet die Paradoxie als *conditio sine qua non*: Absolutes wird in Relatives, Objektives in Subjektives, Wahrheit in Meinung, Identität in Ambiguität, Substanz in Form, Form in Formlosigkeit überführt. Im berühmten 116. Athenäums-Fragment Schlegels ist diese Doppelreflexion am prägnantesten charakterisiert: Die romantische Poesie könne als »progressive Universalpoesie«

zwischen dem *Dargestellten* und dem *Darstellenden*, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion *in der Mitte schweben*, diese Reflexion immer wieder *potenzieren* und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln *vervielfachen*« (m. H.)¹²⁶

Die vorliegende Arbeit nimmt an, dass sich Melvilles *Moby-Dick* analog zum Schlegelschen Poesieverständnis ebenfalls unablässig im Grenzbereich zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem, Erkennbarem und Unerkennbarem, Denkbarem und Udenkbarem bewegt. Die Aufgabe des folgenden Analyse-Kapitels wird es dementsprechend sein, zu zeigen, an welchen Stellen des *Moby-Dick* der Text diese Grenze als Ort der Begegnung epistemologischer und ästhetischer Fragestellungen inszeniert und wie es ihm gelingt, sie metaphorisch sichtbar werden zu lassen beziehungsweise sie sprachspielerisch zu evozieren.

¹²⁶ zit. aus: Kremer, *Prosa*, S. 10.

II. Blankness, full of meaning:

Metaphorische Ausgriffe auf das Undarstellbare und Sprachspiele vom Unsagbaren

Daß hier, an der Grenze vom festen Land zum Meer, zwar nicht der Sündenfall, aber doch der Verfehlungsschritt ins Ungemäße und Maßlose zuerst getan wurde, ist von der Anschaulichkeit, die dauerhafte Topoi trägt.

Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*

»But look! here come more crowds, pacing straight for the water, and seemingly bound for a dive. Strange! Nothing will content them but the extremest limit of the land;«

Ishmael in »*Loomings*«

An der Grenze zwischen Festland und Meer stehend, bietet sich dem Menschen eine weitere Grenzlinie dar, trügerischer als der von Wellen umspülte Küstenstreifen zu seinen Füßen, tückischer noch als der von Untiefen gesäumte Uferbereich: sein Horizont.

Schon Melvilles erster Kapiteltitel *Loomings* ist unübersetzbar doppelsinnig. Er markiert bereits jenen Unschärfbereich epistemologischer und ästhetischer Fragestellungen, in den die Pequod vordringen wird. Auf seine nautische Bedeutungsdimension reduziert, bezeichnet er den Grenzbereich des Sichtbaren: den Horizont als imaginäre Linie, auf der Wasser und Himmel ineinander übergehen. Abgeleitet vom Verb »to loom« kann der Titel zudem das schemenhafte Auftauchen eines Objekts, ein drohendes ins Blickfeld rücken, ein sich diffus Abzeichnendes, unheilvolle Annäherung, etwas noch undeutlich Bevorstehendes bedeuten; zugleich weist das Nomen »looming« oder »loom« auf das für den Romanverlauf wichtige Motiv des Webens, Flechtens oder Verknüpfens voraus, rückt dieses also bereit in das Blickfeld des aufmerksamen Lesers. (Dass der Roman dem Leser ein *close reading* abverlangt, macht bereits das erste Wort des *Moby-Dick* unmissverständlich klar: »Etymology«.)

In den Titel des Kapitels ist die Fragestellung eingeflochten, was jene ›Kimmungen‹ (Übersetzung Rathjen), ›Schemen‹ (Übersetzung Jendis) oder ›Luftspiegelungen‹ (ältere Übersetzungsvariante), die am Horizont des menschlichen Sichtkreises den Blick ins Diffuse verschwimmen lassen, in ihrer Doppeldeutigkeit von passiver Erscheinung und schöpferischer Aktivität, Bedrohung und Verheißung zu bedeuten haben. »Are the green fields gone? What do they there?« [MD3]¹, fragt (sich) Ishmael bei der Beschreibung der an die Küste drängenden Massen. Warum dürstet die Menschen so offensichtlich danach, den Blick an den Horizont ausschweifen zu lassen und was hat es mit dieser Verlockung eines auf die Spitze getriebenen Verlassenheitsgefühls auf sich?

In der Aneignung des bipeden Ganges hat sich der Mensch im Verlaufe seiner Anthropogenese in eine im Wortsinne überlegene Position erhoben. Seine damit einhergehende horizontale Expansion war zunächst eine des Blickes: Die Fähigkeit zum Weitblick steigert die Fähigkeit zur Prävention. Je expandierter das Panorama, desto umfänglicher jedoch auch die Bühne für mögliche Bedrohungsszenarien – das subjektive Bewusstsein des Ausgesetztseins wächst. Der möglich gewordene präventive Vorgriff auf das zwar schon in das Blickfeld eingetretene, jedoch noch nicht handgreiflich gewordene Andere lenkt das vorausschauende innere Auge zwangsläufig auf das noch hinter der Horizontlinie verborgen liegende Abwesende: Transzendierendes Denken wird stimuliert. Das antizipierte Noch-Abwesende kann nun – unangenehm genug – lediglich als noch unerkannt oder aber – ungleich schrecklicher – als gänzlich unbekannt vorgestellt werden.

Als Unbekanntes ist es namenlos; als Namenloses kann es nicht beschworen oder angerufen oder magisch angegriffen werden, [ist es die] höchste Stufe des Schreckens. [...] Der Schrecken, der zur Sprache zurückgefunden hat, ist schon ausgestanden.²

Die Expansion der Horizontlinie bewirkte zwar einen unschätzbaren wertvollen Überlebensvorteil, gleichermaßen eröffnete sie jedoch auch einen imaginären Raum für vollkommen neue Begegnungsmöglichkeiten mit potentiell

¹ Zitate aus Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002) werden im Fließtext in eckigen Klammern mit MD und der entsprechenden Seitenzahl angegeben.

² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006), S. 40f.

existenzbedrohenden Invasionsmächten – eine unbestimmte Angst ist die Folge. Psychoimmunologische Strategien kompensieren diese diffuse Angst, indem sie sie via *metaphorá*, also mittels Übertragung,

immer wieder zur Furcht rationalisier[en] [...]. Das geschieht primär nicht durch Erfahrung und Erkenntnis, sondern durch Kunstgriffe, wie den der Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärliche, der Benennungen für das Unbenennbare. *Es wird eine Sache vorgeschoben, um das Ungegenwärtige zum Gegenstand [...]* zu machen. (m. H.)³

Der Horizont ist nun nicht nur der Inbegriff der Richtungen, aus denen noch Unerkanntes, möglicherweise gar Unbekanntes zu erwarten ist. Er ist gibt ebenso die Richtung vor, in die projektive Bewältigungsstrategien sich orientieren können, danach strebend, diesen Übergangsbereich semantisch zu besetzen, um ihm so seinen namenlosen Schrecken zu nehmen: Die diffusen Vorstellungen von den Randbezirken der wahrnehmbaren Welt, die sich einer begrifflich-systematischen Abstraktion entziehen, werden analogisch verbildlicht: »Das Bild ist die Erlösung des Geistes von dem Ding.«⁴ Pikturale Einschreibungen stecken als initiale Zugriffe auf das namenlose Andere das Feld der anschließenden assertiven Versprachlichung⁵ ab – die erkenntnistiftende Funktion einer sprachungebundenen *metaphorá* geht der Umsetzung in die Verbalsprache also voraus:

Die Metapher ist primär eine Sache des Denkens und Handelns und erst sekundär eine sprachliche Angelegenheit. [...] Die primäre Funktion der Metapher ist die, uns zu ermöglichen, daß wir *eine Art der Erfahrung von einer anderen Art der Erfahrung her partiell verstehen*. (m. H.)⁶

Das Privileg des ausschweifenden Blicks als präventive Überlebensstrategie lässt ein diffuses Bewusstsein für das transzendente Jenseitige, das hinter der Horizontlinie Liegende, entstehen: »Mit allen Augen sieht die Kreatur das Offene.«⁷ So entstehen imaginative Unsicherheitsräume, denen mit pragmatisch-lebensweltlichem Wissen und begrifflich-systematischen Abstraktionen nicht

³ Blumenberg, *Mythos*, S. 11.

⁴ Friedrich Schlegel, zit. aus Durs Grünbein, *Die Bars von Atlantis* (Frankfurt/M.: Suhrkamp), S. 8.

⁵ Vgl. hierzu: Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007), S. 108: »Der Begriff hat etwas zu tun mit der Abwesenheit seines Gegenstandes, zumindest mit der Gleichgültigkeit [i.S.v. Gleich-Gültigkeit] seiner Anwesenheit. Das kann auch heißen: mit dem Fehlen der abgeschlossenen Vorstellung des Gegenstandes.«

⁶ George Lakoff/Mark Johnson, *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* (Heidelberg: Carl Auer, 2008), S. 177.

⁷ Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* [in: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, S. 141784 (vgl. Rilke-SW Bd. 1, S. 714) <http://www.digitale-bibliothek.de/band1.htm>]

beigekommen werden kann, die aber dennoch im Sinne einer kognitiven Formung operationalisierbar gemacht werden müssen:

Absolute Metaphern springen bei ›Gegenständen‹ ein, die keiner begrifflichen Erkenntnis, sondern nur metaphorischer Erfassung zugänglich sind: [...] Totalhorizonte. [...] Begriffe setzen dann – sekundär – innerhalb der durch absolute Metaphorik entworfenen Verständnishorizonte an.«⁸

Die systemische Betriebsblindheit in der Bezugnahme auf das schlechthin Unbekannte, Exterritoriale macht Übertragungen und Uneigentlichkeiten notwendig, die in funktionaler Analogie zu Luhmanns Kontingenzformeln »die Einheit der Differenz von Immanenz und Transzendenz«⁹ im Immanenten herstellen: Psychoimmunologische Praktiken in Form von Groß-Metaphern beziehungsweise metaphorischen Feldern kommen zum Tragen, deren Strukturen sich gleichwohl immer mit dem kombinatorischen Instrumentarium des semantischen Code-Systems bescheiden müssen, auf das sie rekurren – in der metaphorischen Darstellung kann das Undarstellbare auf *sinn-volle* Erfahrungen überschrieben werden. Es wird operationalisierbar und kommunizierbar, weil *es* immer *irgendwie ist*. Indem das *ist* immer als Transitivum begriffen wird, muss alles, selbst die schlechthin undenkbare ontologische Kategorie des ›Nichts‹ paradoxerweise immer *irgendwie sein*.

In ihnen [absoluten Metaphern] artikulieren wir für unser Handeln grundlegende Perspektiven über Welt, uns selbst, Gott, [respektive das Absolute, das Jenseitige, das Nichts] ohne daß diese Aussagen ›Beschreibungen‹ wären, denn von den ›Gegenständen‹, für die absolute Metaphern einspringen, haben wir keine Erfahrung. Ihre theoretische Aporetik wird zum Kennzeichen ihrer genuin ›praktischen Funktion‹. Absolute Metaphern sind nicht ›an sich, sondern für uns‹ wahr.¹⁰

Um der Lakonik der Tautologie in der Bezugnahme auf das schlechthin undifferenzierte Göttliche, Absolute, Transzendente oder das Nichts zu entgehen, wird eine Differentialität generiert, die wiederum mittels einer identifizierenden Semantik (transitives *ist*) gleichgeschaltet werden kann und so eine »Einheit der Differenz von Immanenz und Transzendenz [im sinnlich Erfahrbaren] möglich macht«.¹¹ Eine solche sakrale Codierung operiert laut Luhmann auf der Grundlage

⁸ Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998), S. 9.

⁹ Luhmann, S. 126.

¹⁰ Blumenberg, *Paradigmen*, S. 19.

¹¹ Luhmann, S. 126.

eines »re-entry der Differenz von Immanenz und Transzendenz ins Immanente«. ¹² Das sakrale Erlebnis der »water-gazers« in Betrachtung des Ozeans beruht auf einem ebensolchen, metaphorisch codierten Wiedereintritt der nicht unvermittelt erfahrbaren Differenz von Immanenz und Transzendenz in die immanente Erfahrungswelt.

Wo die Anstrengungen begrifflichen Denkens ins Leere greifen müssen, kommen also identitätsstiftende *metaphorá* zum Tragen: Diffuse vorbegriffliche Erfahrungsmuster können so durch die *Übertragung* auf bereits codierte semantische Muster in bildhaften Überformungen gewissermaßen autotherapeutisch nachvollzogen oder in ihrer ästhetischen Erhabenheit mit wohligem Schauer genossen werden – so wird der Blick von der Küste auf die Horizontlinie zum metaphorischen Surrogat einer sehnsüchtigen Jenseitsahnung, die Seefahrt zur mythenbehangenen Verbildlichung eines Strebens ins Metaphysische, der Schiffbruch beziehungsweise die ozeanische Irrfahrt zur versinnbildlichten Vergeblichkeit dieses Strebens.

Was nun jene »crowds of water-gazers« im ersten Kapitel des *Moby-Dick* auf das Wasser zustreben lässt, sie an die äußerste ihnen zugängliche Peripherie treibt, ist ihr Sinn für das Metaphorische, ihr latentes Bedürfnis nach piktoraler Ausgreifung ins Offene:

Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. [...] [J]ust as nigh the water as they possibly can without falling in. And there they stand – miles of them – leagues. (m. H.) [MD3]

Die Art der Erfahrung, die sie in kontemplativer Versunkenheit an der sicheren Küste stehend machen, ist eine jener sakral codierten, metaphorischen Substitutionen, die eine tiefer liegende, existentiellere Erfahrung auf dem Umweg rudimentärer Verbildlichung *sinn-voll* machen. Dabei handelt es sich jedoch bei Melvilles »silent sentinels« ganz unzweifelhaft nicht um traumversunkene Epikureer, denen in der nüchtern-verständigen Glückseligkeit des Diesseitigen

das Meer des Daseins stille geworden ist, und d[ie] nun an seiner Oberfläche und an dieser bunten, zarten, schauernden Meeres-Haut sich nicht mehr satt sehen k[önnen]. ¹³

¹² ebd, S. 127.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*: Buch 1, Aphorismus 45 (Digitale Bibliothek)

Das Gegenteil ist der Fall: Die Melvilleschen »gazer« befühlen in der metaphorischen Sublimierung der Betrachtung der Horizontlinie jenen Riss, der sie als Subjekte selbst durchzieht – nicht ein organischer Zusammenhang von Seele, Natur und Kosmos wird hier evoziert, sondern kosmische Entfremdung und elementare Sehnsucht:

[T]hat same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the *ungraspable phantom of life*; and this is the key to it all. (m. H.) [MD5]

Einen theophanischen Wirkungszusammenhang von »Selbst, Natur und Übersee«, wie ihn Emerson in seiner »transparent eyeball«-Metapher¹⁴ so ekstatisch beschwört, vermag Ishmael offensichtlich nicht zu empfinden. Er fühlt sich nicht als durchsichtiger und einsichtiger Bestandteil einer kosmisch-irdischen Kooperative, sein Blick klart sich nicht auf, angesichts einer durch ihn hindurch zirkulierenden Göttlichkeit: »I am in the habit of going to sea whenever *I begin to grow hazy about the eyes*.« (m. H.) [MD5] Was Ishmael dazu veranlasst, immer wieder den »bare ground«, jene sicheren Gestade gefahrloser, weil metaphorisch codierter Grenzerfahrung zu verlassen um den Schritt in Richtung des »Ungemäßen und Maßlosen« zu wagen, ist bare existentielle Verzweiflung: »With a philosophical flourish, Cato throws himself upon his sword; I quietly take the ship.« [MD3] In ihm nagt jene misanthropisch-autoaggressive Unruhe des Künstlers, die Stefan Zweig in Bezug auf Hölderlin, Kleist und Nietzsche »dämonisch« genannt hat:

[D]ie ursprüngliche und wesenhaft jedem Menschen eingeborene Unruhe, die ihn aus sich selbst heraus, über sich selbst hinaus ins Unendliche, ins Elementarische treibt, gleichsam als hätte die Natur von ihrem einstigen Chaos ein unveräußerliches unruhiges Teil in jeder einzelnen Seele zurückgelassen, das mit Spannung und Leidenschaft zurück will in das übermenschliche, übersinnliche Element. Der Dämon verkörpert in uns den Gärungsstoff, das aufquellende, quälende, spannende Ferment, das zu allem Gefährlichen, zu Übermaß, Ekstase, Selbstentäußerung, Selbstvernichtung das sonst ruhige Sein drängt;¹⁵

In den Ausführungen Ishmaels ist das stetige Schwelen dieses anthropofugalen Ferments deutlich spürbar:

¹⁴ »Standing on the bare ground, – my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, – all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.« [Ralph Waldo Emerson, *Essays and Poems by Ralph Waldo Emerson* (New York: Barnes & Noble Classics, 2004), S. 12]

¹⁵ Stefan Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* (Frankfurt/M.: Fischer, 2007), S. 13.

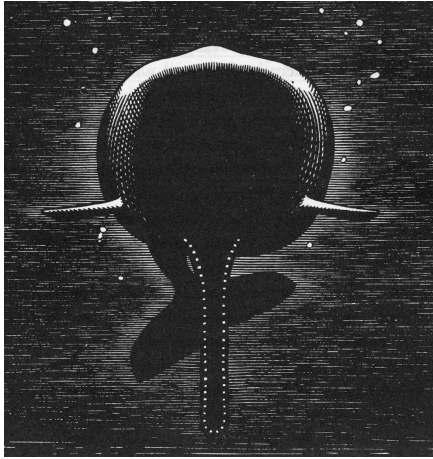
Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off – then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my *substitute* for pistol and ball. (m. H.) [MD3]

Die Seefahrt ist für Ishmael ebenso eine *Ersatzhandlung* für seinen Drang ins Elementare, sein existentielles Bedürfnis der Daseinsflucht, wie für die bodenständigeren Gemüter der ›inlanders‹ die ihr weniger radikal ausgeprägtes Unbehagen symbolisch-metaphorisch überformende sakrale Ehrfurcht vor dem Ozeanischen. Die Konfrontation mit der Naturgewalt des Meeres wird für Ishmael entsprechend zur metaphorisch motivierten *Quest* nach einem metaphysisch-transzendenten Grund allen Seins.

Entscheidend ist an dieser Stelle: Der Erzähler erkennt und reflektiert diesen autosuggestiven Aspekt kritisch: Die Verheißungen des Strebens zum Wasser als Sinnbild metaphysischer Entgrenzung werden im ersten Kapitel des *Moby-Dick* erst als menschliches Grundbedürfnis emphatisch geschildert, dann jedoch bereits auf den ersten Seiten des Romans erzählstrategisch unterwandert – Ishmaels charakteristisches Zurücktreten-von-den-Dingen wird hier bereits erkennbar, seine zum eigenen Erzählen autoreflexiv auf Distanz rückende exzentrische Positionalität, die seine Form der Präsentation über das gesamte Textgeschehens hin prägt, wird als erzählerisches Verfahren eingeführt.

So warnt der Ich-Erzähler den Leser im ersten Kapitel ebenso eindringlich vor den Gefahren trügerischer Anthropomorphismen, denen man bei derlei Ausgriffen auf das Unfassbare aufsitzen kann, wie er diese eskapistischen Tendenzen vorher zu einer anthropologischen Konstante erklärt hat. Der erste und wichtigste Spiegel der kontrastiv-reflexiven Erzählhaltung Ishmaels wird im ersten Kapitel bereits aufgestellt:

Surely all this [man's attraction to water] is *not without meaning*. And *still deeper the meaning* of that story of Narcissus, who because he *could not grasp* the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. (m. H.) [MD4f]



Die Darstellung ist dem Kapitel ›Die Dublone‹ entnommen. Augenfällig ist hierbei die Überlagerung dreier Motive: die *Gesichtslosigkeit* des Wals, die runde Form seiner Front, die an die *Dublone* erinnert sowie (berücksichtigt man den Unterkiefer) seine Frontalansicht, deren Umriss an einen *Hand-Spiegel* erinnert.

An dieser Stelle akzentuiert Melville in freier Variation der Ovidischen Fassung des Narcissus-Mythos das semantische Element ›Trugbild/Selbsttäuschung‹, das im Bedeutungsspektrum seines Kapiteltitels ›Loomings‹ ebenfalls angelegt ist: Jene diffuse Sphäre am Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren bietet eine vortreffliche Projektionsfläche für selbstgenerierte Schimären, Phantasmagorien und ›Wasserspiegelungen‹ aller Art, weil sie in ihrer Opazität für individuelle Überschreibungen und entsprechende subjektivistische Deutungen grundsätzlich offen

ist – die Warnung vor dieser unheilvollen Komplizität zwischen Zeichenschöpfung und Zeichendeutung im narzisstischen Subjekt selbst, das sich von seinen solipsistischen Selbstbespiegelungen verführen lässt, wird hier als stetiges Hintergrundrauschen in den Text eingeblandet.

Der nächste Schritt in den Grenzbereich von Epistemologie, Ästhetik und Hermeneutik erfolgt im ›Spouter-Inn‹-Kapitel. Hier wird die Frage nach epistemischer Sicherheit oder Unsicherheit mit der Problematisierung möglicher Verfahren der Präsentation zusammengeführt. Das Motiv der »blankness, full of meaning« [MD163],¹⁶ das Melville am Ende des ersten Kapitels des *Moby-Dick* als *foreshadowing* metaphorisch evoziert (»mid most of them all, one grand hooded phantom, like a snow hill in the air«[MD7]) rückt weiter in den Mittelpunkt. In Ishmaels hermeneutischer Annäherung an das diffus verschattete, riesige Ölgemälde (»thoroughly besmoked, and every way *defaced*« (m. H.) [MD10]) im Eingangsbereich des ›Spouter-Inn‹ kommt erstmals der für seine Erzählhaltung charakteristische negative Präsentationsmodus zur Abwendung: Der zentrale Bildgegenstand entzieht sich einer Semantisierung (»Such unaccountable masses of shades and shadows [...] a long, limber, portentous, black mass of something hovering in the centre of the

¹⁶ Der semantischen Tiefe von ›blankness‹ (›Weißer/›Leere/›Verblüffung‹) kann in der deutschen Übersetzung nicht entsprochen werden. Die Bedeutung reduziert sich zwangsläufig auf die der ›Leere‹.

picture« [MD11]) und entfaltet durch diese Unbestimmbarkeit seine dialektische Wirkung von Abstoßung (»A boggy, soggy, squitchy picture truly« [MD11]) und Absorption:

Yet was there a sort of *indefinite, half-attained, unimaginable sublimity* about it that fairly *froze you to it*, till you involuntarily took an oath with yourself *to find out* what that marvellous painting meant. *Ever and anon a bright, but, alas, deceptive idea would dart you through.* – *It's the Black Sea in a midnight gale.* – *It's the unnatural combat of the four primal elements.* – *It's a blasted heath.* – *It's a Hyperborean winter scene.* – *It's the breaking-up of the icebound stream of Time.* But at last all these fancies *yielded*¹⁷ to that one portentous something in the picture's midst. *That once found out, and all the rest were plain.* (bis auf Letztere m. H.) [MD11]

Ishmael lässt in der Auseinandersetzung mit dem formlosen Bildgegenstand die Leinwand erst spielerisch zur Projektionsfläche für unterschiedliche hermeneutische Strategien werden, bevor er nach fünffachem »transitivem *ist*« jeden dieser »hellen, ach, aber auch trügerischen Gedanken« (Rathjen für »bright, but, alas, deceptive idea« [MD11]) verwirft und letztlich die uneinholbare Leere seines »Gegenstandes« anerkennt. Der Erzähler tritt hier erstmals als der unabhängige aber eben auch ohnmächtige Zeichenschöpfer und Zeichendeuter in Erscheinung, als der er sich auch im weiteren Handlungsverlauf erweisen wird: Spielerisch konstruiert Ishmael Zeichenwelten, lässt Signifikanten probeweise um fiktive signifikative Zentren kreisen, um diese letztlich als bloße Kaschierungen einer weit elementareren Leerstelle zu erkennen und wieder zu destruieren.

Im »Spouter-Inn«-Kapitel wird von Melville jene »dumb blankness, full of meaning« als zentrale ästhetische Kategorie des Textes vorbereitet und zugleich das ishmaelische Verfahren der negativen Approximation im Umgang mit dem Transzendenten konzipiert: Das unsagbare Absolute kann nur in unendlicher Progression, das heißt durch die unerschöpfliche negative Demonstration all dessen, was *es nicht ist*, befühlt, jedoch niemals begriffen werden. In der Anführung aller Uneigentlichkeiten, die jene eigentlich gemeinte, ontische Realität des »Gegenstandes« immerzu verfehlen müssen, erwächst dem positiv nicht

¹⁷ Rathjen und Jendis übersetzen »yielded« an dieser Stelle mit »verblaßen« und verschieben so das semantische Feld bereits in Richtung der alles verschlingenden, un-beschreibbaren Weiße des Wals. Von Melville selbst wird das Weiße-Motiv an dieser Stelle des Textes nur sehr subtil evoziert, beispielsweise durch den allusiven Schluss des ersten Kapitels (»snow hill in the air«) oder den Deutungsversuch des Ölgemäldes als »Hyperborean winter scene«. Letzterer wirkt angesichts der vorher eindringlich beschriebenen Dunkelheit des Bildes widersprüchlich, womit erstmals auf die Fähigkeit des Moby Dick angespielt wird, kontradiktorische Attributionen im Sinne einer mythischen Ganzheit undifferenzierten Seins dialektisch aufzuheben. Die erste Deutung als »Black Sea in a midnight gale« akzentuiert dies zusätzlich.

darstellbaren, absoluten Sein eine Konturiertheit *ex negativo*. Dieses romantisch-ironische Verfahren in der Auseinandersetzung mit dem Absoluten (vgl. Kapitel I) bringt Ishmael über den gesamten Textverlauf zur Anwendung.

Da im ›Spouter-Inn‹-Kapitel zudem das zentrale Textmotiv selbst (»does it [that one portentous something in the picture's midst] not bear a faint resemblance to a gigantic fish? even the great leviathan himself?« [MD11]) als jenes nicht letztgültig ausdeutbares *no-thing*, das *empty w(h)ole*, kurz: als die zentrale Leerstelle zu erkennen gegeben wird, reflektiert der Text hier auch erstmals seine eigenen Präsentationsformen. Kontingenz ist der »Verzicht auf Wesensstabilitäten«.18 Im kontingenten Sfumato des ›Spouter-Inn‹-Gemäldes werden Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit als komplementäre ästhetische Wirkungskategorien des Textes autoreferentiell metaphorisiert und antizipiert: Der Text nimmt Bezug auf seine eigene instabile Textästhetik, indem er »das Nicht-Gesagte als das Gemeinte«19 akzentuiert: »But at last all these fancies yielded to that one portentous something in the picture's midst. That once found out, and all the rest were plain.« (m. H.) [MD11] Der eigentliche Textgegenstand des *Moby-Dick*, der im Moby Dick symbolisch-metaphorisch eingefaltet ist, erscheint hier als ein ideales und nur näherungsweise realisierbares Motiv.

Die verwischten Konturen des Gemäldes im ›Spouter-Inn‹ verweisen bereits auf eine der Grundeigenschaften des Weißens Wals selbst, auf die Ishmael im Textverlauf immer wieder aufmerksam macht: seine Gesichtslosigkeit²⁰ (»I say again he has no face« [MD314]) Diese wird im Verbund mit der weißen Oberfläche des Moby Dick das verschattete ›defaced‹/de-faced Etwas in der Mitte des Gemäldes als Transzendenzsymbol, metaphorische Darstellung des Nichts und zu semantisierende Leerstelle ersetzen. Die beunruhigende Ahnung eines verhexten Chaos (»chaos bewitched« [MD11]) am Grund der Dinge, die Ishmael bei der Betrachtung des Bildes im ›Spouter-Inn‹ überkommt – er bewertet diese selbst als ›nicht ganz und gar ungerechtfertigt‹ (»not [...] altogether unwarranted« [MD11]) – wird in ›The Whiteness of The Whale‹, einem der Schlüsselkapitel des *Moby-Dick*, in ihrer ganzen Bedeutsamkeit entfaltet.

¹⁸ Luhmann, S. 117.

¹⁹ Iser, S. 265.

²⁰ Auf die bedeutsame Physiognomie-Metapher wird weiter unten ausführlicher eingegangen.

Das Kapitel ›The Whiteness of The Whale‹ ist unter mehreren Gesichtspunkten für das Verständnis des Romans von elementarer Bedeutung: Es steht exemplarisch für das Scheitern der Eingrenzung des Grenzenlosen als Modus der Vergegenwärtigung des Transzendenten, das Ishmael in der ›Weiße des Wals‹ metaphorisch repräsentiert sieht; der Versuch, dieses Scheitern in eine verständliche Form der Darstellung zu bringen wird als Dilemma der Präsentation mit reflektiert; zudem grenzt sich Ishmael hier geradezu antithetisch von Ahabs Blick auf die Welt und den ›Weißen Wak ab. In den einleitenden Zeilen des Kapitels findet sich jeder dieser drei Aspekte angelegt:

Aside from those more obvious considerations touching Moby Dick, which could not but occasionally awaken in any man's soul some alarm, there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him, which at times by its intensity completely overpowered all the rest; and yet so mystical and well nigh ineffable was it, that I almost despair of putting it in a comprehensible form. It was the whiteness of the whale that above all things appalled me. (m. H.) [MD156]

Mit den ›more obvious considerations‹ verweist Ishmael auf die im vorangegangenen Kapitel ›Moby Dick‹ geschilderte Bedeutung des Wals für Ahab. Dort wurden – bezeichnenderweise unter Einbeziehung aller »wild rumours« [MD149] und »wild suggestings« [MD151] mit denen die Seemänner das Wesen des Moby Dick umgarnen – die Projektionen Ahabs dargelegt. Der Erzähler Ishmael spricht dort, so könnte man sagen, im ahabischen Tenor über die vermeintlich heimtückischen Kräfte und das arglistige Wesen des Moby Dick:

Nor was it his unwonted magnitude, nor his remarkable hue, nor yet his deformed lower jaw, that so much invested the whale with natural terror, as that unexampled, intelligent malignity which, according to specific accounts, he had over and over again evinced in his assaults. More than all, his treacherous retreats struck more of dismay than perhaps aught else. (m. H.) [MD152]

Indem er den Schrecken des Wals unabhängig von der Färbung in seiner ›beispiellosen, scharfsichtigen Arglist‹ ausmacht, läßt Ishmael seine anfangs latente Neigung zur Identifikation mit Ahabs Wahn erkennen: »A wild, mystical sympathetic feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine.« (m. H.) [MD148] Von dessen monokausaler Wahrnehmung distanziert er sich jedoch in ›The Whiteness of The Whale‹ in aller Deutlichkeit. Ishmael blickt in diesen Zeilen des ›Moby Dick‹-Kapitels gewissermaßen noch ein letztes Mal durch die Augen

Ahabs auf den ›Weißen Wale, bevor sich die beiden Wahrnehmungen unwiderruflich trennen.

In ›The Whiteness of The Whale‹, jenem Kapitel, das gerade der ›remarkable hue‹ gewidmet ist, die für den Wahn Ahabs nur eine untergeordnete Rolle spielt, setzt sich Ishmael entschieden von den ›more obvious considerations‹ ab, zu denen er offensichtlich auch jene Ahabs zählt: »It was the *whiteness of the whale* [not his ›intelligent malignity‹] that above all things appalled me« [MD156]. In der weißen *Oberfläche* des Wals sieht Ishmael in diametraler Opposition zu Ahab (›blindly seeking with a six inch blade to reach the fathom-deep *life* of the whale« [MD152]) jenen *tieferen Sinn* verkörpert, um dessen Erfahrung willen er ausgezogen war. Zugleich erkennt er in ihr aber auch den namenlosen Schrecken des Wals:

Is it that by its *indefiniteness* it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a colour as the visible *absence* of colour; and at the same time the *concrete* of all colours; is it for these reasons that there is such a *dumb blankness, full of meaning*, in a wide landscape of snows – a *colourless, all-colour of atheism* from which we shrink? (m. H.) [MD162f.]

Im Gegensatz zu Ahab wählt Ishmael als Bezugsgröße für die Erkundung des Wesens des Moby Dick seine sichtbare Oberfläche. Die ›Weiße des Wals‹ wird für ihn zum Schlüssel zu dessen Bedeutung – zugleich verzweifelt er an deren paradoxem Doppelstatus: Seine Definition »in *essence* whiteness is not so much a colour as the *visible absence of colour*, and *at the same time* the *concrete of all colours*« [MD163] macht deutlich, dass Ishmael nicht von zwei paradoxen *Erscheinungsformen* einer ambigen Substanz spricht, sondern von einer Paradoxie der *Substanz selbst*. Nach Ishmaels Definition ist die Weiße des Wals die *Abwesenheit* von Farbigkeit schlechthin, *zugleich* aber auch die indirekte *Präsenz* der Fülle aller Farben. Die Farben, die im Spektrum ›Weiß‹ verdichtet aufbewahrt sind, sind präsent, ohne sichtbar zu sein, sie sind anwesend, ohne wahrnehmbar zu sein – eine ›*blankness full of meanings*‹, eine ›*colourless all-colour*‹, deren disparaten Modi nicht in einer stabilen Synthese harmonisiert werden können.

Wie die frühromantische Ironie, so basiert Ishmaels Verständnis der ›Weiße des Wals‹ auf Komplementarität: Die unaufhebbare Dialektik von Anwesenheit und

Abwesenheit von Farbe erlaubt in ihrer paradoxen Konfiguration keine Vereinheitlichung ihrer Differenz, sondern produziert stattdessen einen unauflösbaren Widerstreit beider Modi. Einem Vexierbild gleich, zerplatzen Syntheseversuche permanent vor dem Postulat, »das Ganze« der Weiße erschöpfend in den Blick zu nehmen und darzustellen.

But *how can I hope to explain myself* here; and yet, in some dim, random way, *explain myself I must*, else all these chapters might be naught. (m. H.) [MD156]

Nirgendwo sonst in Melvilles Roman kommt die elementare Verzweiflung Ishmaels in Bezug auf seinen »Gegenstand« deutlicher zum Ausdruck, als in diesen Zeilen: sein Wunsch nach Darstellung des absoluten Wesens jener »blankness«, im Bewusstsein, sie in ihrer Totalität niemals wahrnehmen und folglich auch niemals zur Darstellung bringen zu können. Wie sich der Wal in den anderen cetologischen Kapiteln des Romans einer Fixierung innerhalb einer taxonomischen Systematik verweigert, so entzieht sich seine »Weiße« in »The Whiteness of The Whale« einer definitorischen Arretierung. In dieser doppelt prekären Konstellation kann der *weiße Wal* für Ishmael erst zum »*Weissen Wak*« werden, zu einer sakral codierten, metaphorischen Substitution für jenes ewig undarstellbare Unendliche, das seine philosophischen Ausschweifungen inspiriert.

An dieser Stelle ist einmal mehr entscheidend: Der Erzähler erkennt und reflektiert diesen autosuggestiven Aspekt kritisch: Indem er dem Phänomen »Weiße« mit enzyklopädischer Versessenheit in unendlicher Annäherung nachjagt, akzentuiert Ishmael dessen Absorptionskraft und unterminiert gleichzeitig die Vorstellung, der Schrecken, den er in Anbetracht jener »Weiße des Wals« empfindet, könne in einer natürlichen Verbindung, einer stabilen Relationalität zwischen dem Phänomen und seiner absoluten Wesenheit liegen. Nähme er solches an, würde sich die ishmaelische Wahrnehmung des Moby Dick von jener Ahabs nur durch eine elaboriertere symbolisch-metaphorische Codierung unterscheiden, denn die Grundannahme bliebe dieselbe: Die Existenz eines böseartig waltenden Prinzips am Grunde der Dinge, das eine uns zugängliche phänomenologische Maskenwelt ordnet und um uns kreisen läßt.

Dass dies nicht der Blick Ishmaels auf den »Weissen Wak« und die Welt ist, macht sein Diskurs über die »Weiße des Wals« deutlich: Analog zu seinen tastenden hermeneutischen Bezugnahmen auf das Gemälde im »Spouter-Inn«, beginnt er die

Annäherung an seinen ›Gegenstand‹ mit einer losen Addition willkürlicher Assoziationen. Der Gedankenstrom, in dessen Verlauf Ishmael wider Erwarten zunächst ausnahmslos positive Attributionen in Bezug auf ›das Weiß‹ aneinanderreicht – angekündigt war schließlich ein über alle Maßen erschreckendes Phänomen (»whiteness [...] that above all things appalled me« [MD156]) –, manifestiert sich in einer verschlungenen, repetitiven Konstruktion, die schließlich nach eineinhalb Seiten abrupt abbricht und die Verkettung der positiv konnotierten Attributionen ins Nichts laufen lässt.

Auf die Raffinesse dieser kollabierenden Auftürmung enzyklopädischer Fragmente über das ›Weiß‹ lohnt es sich näher einzugehen: Durch die zwölfmalige Verwendung von ›though‹/›and though‹ im Sinne einer kopulativen Konjunktion kreiert Melville in der eineinhalbseitigen Passage eine stotternde Rhythmik von Akzeleration und Interruption. Die Repetitivität des ›obschon‹ entfacht eine vorwärtsdrängende Erwartungshaltung, die mit jeder weiteren Verknüpfung enttäuscht und dadurch intensiviert wird. Indem er die durch die ›though‹-Verknüpfungen eingefassten Aussagen, die das Motiv ›Weiß‹ allesamt mit positiven Attributen belegen, in ihrem Aussagegehalt immer schon vorab relativiert, suggeriert Melville eine diametrale Auflösung am Ende der Reihung.

Auf diese stolpert der Leser hyperventilierend zu; er wird, so ließe sich sagen, teleologisch ausgerichtet – auf die finale Erkenntnis einer wesenhaften Verkörperung des ›Bösen‹ in der ›Weiß‹ am Ende der Passage. Schicht für Schicht überlagert die Erzählstimme im Modus der *Uneigentlichkeit* positive Attributionen in Bezug auf das Motiv ›Whiteness‹ und suggeriert dem Leser so eine konterkarierende Enthüllung des *eigentlichen* Wesens des ›Gegenstandes‹ in einer Klimax: Die Leseerwartung wird durch den repetitiven Einsatz des ›though‹ auf eine gegenteilige Bedeutung der ›Weiße des Wals‹, also eine schlechthin bösertige, gelenkt. Gerade in diese suggerierte normative Umpolung des Motivs mündet die atemlose Passage jedoch nicht ein:

[...] yet for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honourable, and sublime, there yet lurks an *elusive something* in the innermost idea of this hue [...] (m. H.) [MD157]

Die Bestürzung, von der die Seele angesichts der ›Weiße des Wals‹ ergriffen wird, ist nicht einer wesenhaft-substantiellen Qualität des ›Gegenstandes‹ selbst

geschuldet, sondern gerade der Unergründlichkeit einer solchen. Durch den »falschen Anschluss«²¹ »yet«, mit dem Melville die Reihung unvermittelt abreißen lässt, akzentuiert er den inszenierten inhaltlichen Bruch durch die Setzung einer grammatikalischen Inkonsistenz: Die in der Semantik der »though«-Verknüpfungen angelegte finale antithetische Umpolung verweigert er, stattdessen setzt er neu an und fasst die zwölf attributiven Verknüpfungen in einem die gesamte Passage in sich einfaltenden »yet« zusammen (»yet for all these accumulated associations«). Die Aussage der Passage lautet dann gerade nicht: Obschon die Farbe »Weiß« vielfach mit positiven Attributen verknüpft ist, indiziert sie das schlechthin Böse, sondern: Trotz all dieser »aufgehäuften Verknüpfungen« bleibt sie unergründlich.

Die normative Umpolung, auf die hin der Leser ausgerichtet wurde, wird nicht substantiell legitimiert vollzogen, sondern erfolgt bezeichnenderweise durch Ishmael selbst: Dieser dreht nun die Bühne und verknüpft die Farbe Weiß in diversen Beispielen mit Attributen des Schrecklichen. Anstatt die Substanz seines »Gegenstandes« uneindeutig zu klassifizieren, verordnet er sich und dem Leser eine radikal andere Perspektive auf ihn und macht dadurch deutlich, dass ihm das Wesen der »Whiteness« unbegreiflich bleibt und genau darin ihr Schrecken für ihn liegt:

[...] whiteness, no man can deny that in its *profoundest idealized significance* it calls up a *peculiar apparition* to the soul. But [...] *how is mortal man to account for it?* [...] Can we, then, by the *citation of some of those instances* wherein this thing of whiteness [...] is found to exert over us the same *sorcery, however modified*; – can we thus hope to light upon some *chance clue* to conduct us to the *hidden cause* we seek? (m. H.) [MD160]

Nachdem Ishmael die beiden antagonistischen Modifikationen des »Weißens« exemplarisch vorgeführt hat, bringt er an dieser Stelle seinen grundsätzlichen Zweifel an der Legitimität des eben praktizierten induktiven Schließens auf transzendente Totalitäten zum Ausdruck.

Der Wesensunterschied zwischen Ahab und Ishmael wird dadurch unmissverständlich deutlich: Ahab, der als prototypischer Allegorisierer sein gesamtes wahnhaftes Weltbild auf egozentrischen Induktionen aufbaut, dem jede Einzelheit Hinweis auf das ihm feindlich gesonnene allgemeine Prinzip ist, findet seine Welt als eine stimmige, wenn auch schlechthin böartige vor; Ishmael dagegen

²¹ Rathjen, in: Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 954.

lebt als Ironiker in einer volatilen Welt des scheinhaften Als-ob, in der Perspektiven diffundieren, Bühnen sich drehen und man sich bestenfalls an imaginierte Relationen klammern kann. Durch die negative Demonstration all dessen, was die ›Weiße‹ beziehungsweise den ›Wak‹ erschöpfend gerade *nicht* ausmacht, evoziert Melville in den ishmaelischen Parodien taxonomisch normierter Ordnungsraster eine Selbstreflexion des Textes auf das Scheitern von Repräsentation schlechthin. Die Ordnungsmuster des Textes erscheinen so immer als volatile Ordnung des Erzählers und niemals als eine Ordnung der Dinge ›an sich‹. Ishmael betreibt in den cetologischen Kapiteln ein ironisches Spiel mit den fraktalen Elementen einer obsoleten und nutzlosen Gelehrsamkeit, dessen Spielregeln nie dem Anspruch genügen können, jene eines allgemeinen Seins-Prinzips nachzustellen.

Die Verknüpfungen zwischen Phänomen und Wesen sowie Form und Substanz entspringen und entsprechen, so führt Ishmael dies in ›The Whiteness of The Whale‹ vor, keiner natürlichen Relationalität, sondern sind konstruierte arbiträre Zuschreibungen. Die Bedeutung des Moby Dick liegt für Ishmael nicht in seiner essentiellen Verbundenheit mit einer allverursachenden ontischen Ur-Sache, sondern in individuell oder kollektiv motivierten symbolisch-metaphorischen Überschreibungen. In ihm, an ihm oder durch ihn hinterlässt ebenso wenig eine metaphysische Instanz seine untrügerische ›Spur‹, wie der Weiße Wal in seinem fluiden Milieu selbst außerstande ist, eine solche zu hinterlassen.

Ironischerweise kann Ahab sein monomanisches Unterfangen nur realisieren, weil Moby Dick sich durch seine signifikante Färbung von seinen Artgenossen exponiert. Erst diese syntagmatische Differentialität, die ihn als weißen Wal unter Walen kennzeichnet, gibt Ahab überhaupt die Möglichkeit, ihn taxonomisch einzuordnen (Pottwal/weiß). Dann erst kann er ihn mit metaphysischer Bedeutung befrachten und zu einem Medium transzendenter Mächte umcodieren. Auf diese Weise kreierte Ahab – *creatio ex nihilo* – gewaltsam eine Kommunikationssituation, eine dyadische Interaktion mit einem abwesenden, primordialen Verursacher, wobei sein einzig möglicher Sprechakt in der Zerstörung des Mediums selbst besteht.

Narziss Ahab verfällt dem Wahn über der Kränkung, die ein kontingentes Dasein ihm beigebracht hat und an die ihn der in sein Fleisch und Wesen getriebene elfenbeinerne Pfahl unaufhörlich erinnert. Mit jedem Schritt bohrt der Pfahl, steigert sich sein Furor. Zugleich hält ihn der Pfahl aufrecht, spannt ihn an und ermöglicht ihm den aufrechten Gang im Gestus des vom Schicksal Gemarterten. Seine Entstellung wird ihm zum Quell eines hypertrophen Stolzes, die Narbe zur Insigne: Eine allumfassende Macht hat sich in ihn eingeschrieben, ihn ausgezeichnet. Angesprochen von jener höchsten Instanz, die ihr Signum nur in den edelsten Materialien hinterlässt, trachtet er danach, mit ebensolcher Stoßkraft zu antworten, ebenfalls mit Pfählen durch das Fleisch zum Wesen durchdringen.

Für sich genommen, muss auch Ahab den weißen Wal als *bedeutungslos* im Sinne von *un-eigen-sinnig* betrachten – niemals läuft er jedoch wie Ishmael Gefahr, an seiner *Arbitrarität* zu verzweifeln: Indem er ihm eine indexikalischen Funktion zuweist, nimmt Ahab Moby Dick immer als Symptom oder Spur einer nicht-anwesenden Präsenz beziehungsweise einer anwesenden Absenz wahr, die dem Objekt seines Hasses Bedeutung verleiht, indem sie sich durch ihn (hindurch) *unwillkürlich* realisiert:

The white whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those *malicious agencies* which some deep men feel eating in them [...] *That intangible malignity which has been from the beginning* [...] all evil, to crazy Ahab, were *visibly personified*, and made *practically assailable* in Moby Dick. He piled upon the whale's white hump the sum of all the general rage and hate [...] [MD153]

Im Gegensatz zu Ishmael (I say again he has no face) besitzt der Weiße Wal deshalb für Ahab immer ein wahrnehmbares Antlitz, da er in der »dead, blind walk« [MD280] Ishmaels immer den maskenhaften Schleier vor den Dingen erkennt, durch den hindurch er jenes unbekannte aber doch vernunftbegabte Etwas *angreifen* möchte. Dass er den Phänomenen die fratzenhaften Masken selbst überzieht, um so den ihm unerträglichen Blick in die leere bodenlose Augenhöhle des Nichts zu vermeiden, vermag er nicht zu erkennen.

All visible objects, man, are but as pasteboard masks. But in each event – in the living act, the undoubted deed – there, *some unknown but still reasoning thing* puts forth the mouldings of its features from *behind the unreasoning mask*. If man will strike, strike through the mask! (m. H.) [MD136]

Der Weiße Wal ist für Ahab also durchaus *vernunftlos* und mithin un-*eigen-sinnig*, er agiert für ihn jedoch niemals *willkürlich*, da er durch die ihm unterstellte essentielle Relationalität mit einer transzendenten Allmacht immer *unwillkürlich* motiviert ist – für Ahab wird er so zu einem inkarnierten Indexzeichen: Bedeutung kommt ihm nur insofern zu, als er auf eine Wirklichkeit verweist, die über die Grenzen seiner materiellen Erscheinung hinausgeht.

Ishmael dagegen erkennt im Weißen Wal nicht naiv die Verkörperung eines durch Masken und Kulissen hindurch agierenden quasi-personalen Seins-Prinzips, sondern das abstrakte Sinnbild einer ontischen Undifferenziertheit – eines »nicht-transitiven *Isk*, in dem alle Binaritäten zusammenfallen. In der »Weiße des Wals« sind beide komplementären Modi, also Anwesenheit und Abwesenheit, Fülle und Leere, Präsenz und Absenz aufbewahrt. Nach Erfahrungsformen dieser »erfüllten Leere«, dieser »allfarbigen Farblosigkeit«, die ihm einerseits unsagbare Ängste bereitet, nach der sich andererseits jedoch auch all sein Sehnen ausrichtet, dürstet er und findet dabei im Diesseits doch nur fraktale Differenziertheit vor.

Das Scheitern des Versuches, sich der »Weiße des Wals« als Leerstelle und Symbol einer undifferenzierten Transzendenz begrifflich anzunähern, steht stellvertretend für das menschliche Erkenntnisdilemma in Anbetracht des Absoluten. Von den Problemen Ishmaels in der Bezugnahme auf den Moby Dick, seinen gescheiterten Versuchen einer taxonomischen Klassifizierung des Wals und dem Schrecken seiner »Weiße«, lässt sich auf die menschliche Ohnmacht angesichts der Benennung ontischer Absolutheiten abstrahieren: So, wie Ishmaels Versuche, sich dem Wal taxonomisch und der Farbe Weiß definitiv einzudeutigen zu nähern, in die Leere laufen, so kollabieren begriffliche Ausgriffe auf ontische Absolutheiten ipso facto, da in der Differentialität des Begriffs der Status des gemeinten undifferenzierten Absoluten immer schon verfehlt ist. Wir können uns dem Sein »an sich«, dem Göttlichen, der ontologischen Kategorie des »Nichts« nur metaphorisch nähern, oder es in unendlicher begrifflicher Umschreibung *ex negativo* konturieren. In der Benennung verlieren wir unweigerlich das Gemeinte.²² William

²² »But it is this *Being* of the matter; there lies the knot with which we choke ourselves. As soon as you say *Me*, a *God*, a *Nature*, so soon you jump off from your stool and hang from the beam. Yes that word is the hangman.« [zit. aus: Leon Chai, *The Romantic Foundations of the American Renaissance* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1987), S. 295]

Spanos macht in Bezug auf die Sprache Ishmaels auf einen Umstand aufmerksam, der an die *différance* Derridas denken läßt:

Ishmael must, as he says, explain – verbally interpret – his *unsayable* »understanding« of the dread-provoking whiteness of the whale. But unlike Captain Ahab, who uses a comprehensive *rhetoric of naming, of presence*, to bring »it« to a stand, Ishmael consciously and insistently – and in deference to (the ontological) difference – *substitutes sign for sign for sign* and thus *defers* the meaning of whiteness in a resonantly »playful« *rhetoric of absence* - »pale«, »pallid«, »pall«, »palsied«, »appalling« – in keeping with the abyssal occasion. [...] Ishmael's impulse is to refuse to take »seeming malice« as real, to refuse to »name«, »to grasp«, to »identify«, to »capture«, to »color«, as it were, the »nameless«, the »intangible«, the »ineffable«, the »elusive«, the »muteness«, the »dumb blankness«, the »visible absence of color.«²³

Der ishmaelische Wahrheitsbegriff beruht auf Relationalität, Relativität und Reflexivität: »[T]here is no quality in this world that is not what it is merely by contrast. *Nothing exists in itself*« (m. H.) [MD46]. Menschliches Denken, Benennen und Erkennen basiert in der Epistemologie Ishmaels analog zur Sprache auf syntagmatischen Differenzen. Wir denken, benennen und erkennen so, wie wir Sprechen: im Modus der Differentialität. Unsere Bezugsgröße ist nicht Einheit/Identität sondern Verhältnis/Differenz und selbst unser »Selbst ist ein Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält.«²⁴

Ishmaels cetologischen Exkurse sind inszenierte und ironisch gebrochene Versuche, mittels prototypischer taxonomischer Verfahren Ordnungsraster zu generieren, in deren Koordinatensystemen jedem Ding (s)ein fester Platz aufgrund einer merkmalsbezogenen stabilen Differentialität zu anderen Dingen desselben Systems zukommt. »The classification of the constituents of a chaos« [MD109] ist das vorgegebene Ziel; verfolgt wird es durch die Übertragung syntagmatischer Differenzen in ein taxonomisches System, das gleichwohl im Bezug auf die von Ishmael untersuchten »Gegenstände« niemals zu stabilen definitiven Verhältnissen führt: »Weiß« und »Wak unterminieren in ihrer Heteromorphie

²³ William Spanos, zit. aus Astrid Recker, "But truth is ever incoherent..." *Dis/Continuity in Herman Melville's Moby-Dick* (Heidelberg: UV Winter Heidelberg, 2008), S. 265f.

²⁴ Sören Kierkegaard, zit. aus: Konrad Paul Liessmann, *Die großen Philosophen und ihre Probleme* (Wien: Facultas/UTB, 2003), S. 117ff.

permanent die binäre sprachliche Ordnung, in die sie eingeschrieben werden sollen – unter der Hand inszeniert Ishmael hier also seine eigene sprachliche Ohnmacht:²⁵

Ishmael's strategy here is to replace learning with laughter – not any laughter, but his own deconstructive version of laughing. His undercuts the myth of objective knowledge with which he began and playfully proceeds to textualize the world, measuring reality according to dimensions of books.²⁶

Auf die narrative Dynamik des Romas wirken die pseudo-wissenschaftlichen, cetologischen Kapitel wie Senkbleie, die den Leser unvermittelt aus dem Handlungsverlauf in Strudel vermeintlich positivistischen Wissens ziehen. Durchsetzt mit Anthropomorphismen, Inkonsistenzen, fatalistischem Defätismus und bezeichnenderweise der Organisationsform menschlichen Bücherwissens nachempfunden (Folio, Octavo, Duodecimo [MD112]), dienen sie allein dem Zweck, die Unzulänglichkeit empiristischer Wissensakkumulationen zu parodieren und das eigentliche Motiv *ex negativo* zu konturieren.

»Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigstens dem Anschein nach) als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen.«²⁷ Dieses empirische Tasten im Dunkeln, getragen von der Hoffnung, an den Wesenskern der Dinge zu rühren, desavouiert Ishmael in den cetologischen Kapitel mit lakonischer Ironie. Sein Prinzip der (sich) im Nichts verlaufenden, additiven Reihung führt positivistisches Denken, das seinen Weg zur Wahrheit mit empirischen Daten gepflastert sieht, ad absurdum. In ›The Whiteness of The Whale‹ treibt Ishmael dieses Spiel auf die Spitze, indem er den Leser durch ein wahres Stroboskopfeuer realer Erscheinungsformen des ›Weißen‹ schickt, die gleichwohl allesamt nichts mit jener ›Weiße an sich‹ zu tun haben, die ihn so unablässig beschäftigt:

marbles, japonicas, and pearls [...] White Elephants [...] snow-white quadruped [...] the white man [...] a white stone [...] innocence of brides [...] benignity of age [...] white belt of wampum [...] the ermine of the Judge [...] milk-white steeds [...] divine spotlessness [...] white forked flame [...] snow-white bull [...] the sacred White Dog [...] the alb or tunic [...] white robes [...] the great-white throne [...] the Polar bear [...] the white shark [...] the albatross [...] the White Steed of the Prairies [...] milk-white charger [...] the Albino man [...] the White

²⁵ »Edgar A. Dryden [...] describes Ishmael's method as »a Joycean *joco-serious* one« [a]nd conceives of Ishmael's identity and world as imagined ones.« [zit. aus: Robert Greenberg, *Splintered Worlds: Fragmentation and the Ideal of Diversity in the Works of Emerson, Melville, Whitman and Dickinson* (Boston: MA: Northeastern UP, 1993), S. 85.

²⁶ Richard Brodhead, *New Essays on Moby-Dick. The American Novel* (Cambridge: Cambridge UP, 1986), S. 161.

²⁷ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974), S. 22.

Squall [...] the desperate White Hoods of Ghent [...] pallor of the dead [...] snowy mantle [...] milk-white fog [...] pallid horse [...] Whitsuntide [...] new-fallen snow [...] White Friar [...] White Nun [...] the White Tower of London [...] the White Mountains of New Hampshire [...] the White Sea [...] ›the tall pale man‹ of the Hartz forests [...] the white veil [...] midnight sea of milky whiteness [...] the snow-howdahed Andes [...] unbounded prairie sheeted with driven snow, [...] the Antarctic seas [...] [MD156ff.]

Was Ishmael hier vorführt, ist nicht eine tastend-empirische Annäherung an das Wesen der ›Whiteness‹, sondern die Bizarrerie einer plötzlichen Nachbarschaft von untereinander beziehungslosen Erscheinungen, die zwar allesamt im semantischen Spektrum der ›Weiß‹ aufbewahrt sind, die deren paradoxes Wesen aber gleichwohl verfehlen, da sie allesamt bereits monosem codiert sind, also in ein Binärsystem eingeordnet werden können.

But not yet have we solved the incantation of this whiteness, and learned why it appeals with such power to the soul; and more strange and far more portentous – why, as we have seen, it is *at once* the *most meaning symbol of spiritual things* [...] and yet should be as it is, the intensifying agent in things the *most appalling* to mankind. (m. H.) [MD162]

Die ›Weiß‹, die Ishmael bewegt und beunruhigt, ist jene im schillernd-unbestimmten Modus der »muteness or universality« [MD161], die in ihrer ›Stummheit‹ als ›dumb blankness, full of meaning‹ im ›Matrosen‹ »silent, superstitious dread« [MD161] auslöst, dem ›Indianer in Peru‹ oder dem ›Hinterwäldler der Westens‹ dagegen »naught of dread« [MD161] vermittelt. Als Chiffre einer ursprünglichen Ganzheit undifferenzierten Seins vermag sie alle ›monochromen‹ Assoziationen, die Ishmael im ›Whiteness‹-Kapitel schildert, unaufhörlich in ihr Spektrum einzufalten. Die einzige taxonomische Verknüpfung, die Ishmael in seiner Bezugnahme auf die ›Whiteness‹ tatsächlich vornimmt, ist die von ›Weiß‹ und ›Leere‹.

[D]ie [...] Affinität zwischen dem Inhalt ›weiß‹ und dem Inhalt ›leer‹ bewirkt, daß jedes Weiß der [obigen] Reihe, jedes ›volle‹ Weiß der Reihe die Trope des ›leeren‹ Weißen/der weißen ›Leere‹/der ›leeren‹ Leerstelle ist.²⁸

In Ishmaels spielerischer Rhetorik der *Absenz* spiegelt sich Melvilles Bewusstsein von der zerstörerischen Kraft des ›letzten Wortes‹:²⁹ Sie verweigert das begriffliche *Präsentieren* letztgültiger Bedeutung zugunsten eines permanenten

²⁸ Jacques Derrida, *Dissemination* (Wien: Passagen, 1995), S. 288.

²⁹ Vgl. Fußnote 20

Aufschubs. Die Frage, mit der sich Ishmael in den cetologischen Kapiteln eigentlich beschäftigt, ist die nach dem für unser taxonomisch-differenzierendes Denken unmöglich zu denkenden Absoluten. Dieses entzieht sich in seiner Undifferenziertheit unserem auf Differentialität und Analogie ausgerichteten Erkenntnisapparat.

Dies stete Im-Werden-Sein ist der Unendlichkeit Hinterlist gegen das Dasein. Es kann den sinnlichen Menschen zur Verzweiflung bringen, denn man fühlt doch ständig den Drang, etwas Fertiges zu haben;³⁰

Der Wille, diesem Drang nach Finalität trotz des Verlangens nach metaphysischem Trost in einem absoluten Sinn zu widerstehen, klingt in den Worten an, mit denen Ishmael seine ›Cetology‹ beendet: »God keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught – nay, but the draught of a draught« [MD120]

Derrida beschäftigt sich in seinem an die *Grammatologie* anschließenden texttheoretischen Werk *Dissemination* ebenfalls mit einer weißen ›blankness, full of meaning‹: Im Rahmen seiner Lektüre Mallarmés führt er aus, dass ›das Weiße‹³¹ im poetischen Werk Mallarmés nicht einfach das schlechthin Sinnabweisende signifiziert, sondern ihm eine *unaufhebbare* Dialektik von Präsenz und Absenz, Absorption und Negation innewohnt, die als unausfüllbare Leerstelle des Sinns Sinnreichtum erst hervorbringt. Als weiß gähnender Schlund einer unerschöpflichen Totalität absorbiert das Motiv ›Weiß‹ bei Mallarmé, wie auch im *Moby Dick*, alle Überschreibungsversuche, faltet sie in sich ein und negiert sie dadurch ipso facto. So kann es sich als abgründige Leerstelle unaufhörlich re-kreieren:

Nach dem Vollzug [einer Überschreibung] stärker gefaltet/gebeugt denn je, verwandelt sie [die Leerstelle] den verübten Akt in eine Simulation, in ein ›barbarisches Simulacrum.³²

Die vermeintliche ›blankness‹ entpuppt sich als *empty (w)hole*, als eine unersättliche Leerstelle, die sich als »besonders fruchtbare [...] oder überschießende

³⁰ Kierkegaard, in: Liessmann, *Philosophen*, S. 130.

³¹ Auch Hans Blumenberg verweist auf die Linie, die »vom weißen Wal Melvilles über die weiße Antarktis Arthur Gordon Pym bei Poe [bis zu] Mallarmé« führt. [Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986), S. 311]

³² Derrida, *Dissemination*, S. 292.

[...] Mehrwertigkeit«³³ immer wieder neu verpuppt: »In der Konstellation der ›Weißen/Leerstellen‹ bleibt der Platz eines semischen Inhalts quasi *leer*«,³⁴ die Kompensationsbewegung der Supplementarität *setzt ein*, kann aber die elementare Abwesenheit, den permanenten Entzug des Seins niemals einholen. Als »theologische[r] Köder«³⁵ suggeriert die weiße Leerstelle eine »Theologie des Textes«,³⁶ eine »schlechthinnige Parusie des Sinns«,³⁷ da sie

wie ein unabhängiges Objekt ohne anderen Ursprung als sich selbst [...] aus dem Text herausfällt [...] [und] sich nicht vom Wunsch (nach Wiederaneignung oder Vergegenwärtigung) trennen [lässt]. Oder eher, sie läßt ihn entstehen und unterhält ihn dadurch, daß sie sich von ihm trennt.³⁸

Gleichwohl ist sie lediglich eine trügerische »Spur, die wieder zur Gegenwart (oder zum Zeichen) geworden ist.«³⁹ In unermüdlich sich vollziehenden Disseminationen bleibt das letztgültige Wort stets unausgesprochen, »eine Logik der Trugbilder [macht] die endlose Sinnherstellung zum Prinzip [ihrer] Offenheit.«⁴⁰

Derrida geht nun davon aus, dass ein strukturell geschlossenes Zeichensystem die konzeptuelle Möglichkeit seiner Geschlossenheit dem Postulat eines ›transzendenten Signifikats‹ verdankt, mit dem es eine derartige fundamentale Leerstelle in seinem Zentrum möglichst dauerhaft kaschiert: Diesem Postulat verweigert sich Ishmael, wohingegen Ahabs monomanisches Denken allein auf ein zentrales Signifikat hin ausgerichtet ist – den Moby Dick.

Dieser erweist sich ihm als sein ›transzendentes Signifikat‹, als ein auch in seiner physischen Absenz ständig präsenten Sinnzentrum, auf das alle Signifikanten verweisen, indem sie unablässig um dieses signifikative Zentrum kreisen, das sie, einem Strudel oder Magnetfeld gleich, unwiderruflich in ihrem Bann hält. In diesem System gibt es nur ein narzisstisches Subjekt, das zugleich als Schöpfer und Deuter seiner Zeichenwelt fungiert. Ein solches geschlossenes System macht, so könnte man sagen, in Verkennung der eigenen Trugbild-Logik die Begrenzung von Sinnherstellung zum Prinzip ihrer Geschlossenheit. Es erfolgt eine autosuggestive

³³ ebd., S. 289.

³⁴ ebd., S. 289.

³⁵ ebd., S. 290.

³⁶ ebd.

³⁷ ebd., S. 293.

³⁸ ebd.

³⁹ ebd., S. 290.

⁴⁰ Hyun-Kang Kim, *Ästhetik der Paradoxie: Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), S. 73.

Umcodierung, mittels der das, was realiter eine Leerstelle für jenes ist, was weder gedacht werden noch ungedacht bleiben kann, von einem ›transzendentalen Signifikat‹ kaschiert und im Sinne einer Kontingenzformel als letztgültiger, positiver Inhalt etikettiert wird. ›Transzendente Signifikate‹ springen wie »absolute Metaphern«⁴¹ in jene Lücke, die das schlechthin unbegriffliche Unbegreifbare permanent aktualisiert und »bestimm[en] als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, [...] geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze«.⁴²

Im Unterschied zum Konzept der »absoluten Metapher«, impliziert der Bezug auf ein ›transzendentales Signifikat‹ jedoch, dass dabei vergessen ist, dass dieses ebenfalls nach dem Prinzip der *metaphorá*⁴³ funktioniert, indem es das schlechthin Nicht-Präsente appräsentieren: »Als Beschränkung des Sinns von Sein auf den Bereich der Präsenz ereignet sich die abendländische Metaphysik als die Herrschaft einer sprachlichen Form.«⁴⁴ Wo in der Metapher zugleich das Nachgebildete als auch dessen Nicht-Erreichbarkeit signifiziert ist,⁴⁵ erscheint das ›transzendentale Signifikat‹ als vermeintlich entelechische Präsenz; wo die Metapher aus dem implizierten Nicht-Erreichen-Können, aus der nicht ausfüllbaren Lücke und Leerstelle, ihr kreatives Potential schöpft, agiert das ›transzendentale Signifikat‹ als autoritärer Prämissenstopper.

In ihm tritt die Differentialität der *metaphorá* in das Unbewusstsein zurück und das Vergessen des Übertragungsweges evoziert Wahrhaftigkeit: »Wahrheit ist tropologische Verschiebung und Vergessen dieser Verschiebung. Oder kurz: Wahrheit ist unbewußt gewordener Tropus, vergessene Metapher.«⁴⁶ In der Verkennung dieser autosuggestiven Umcodierung liegt die Tragik Ahabs und die Aporie jedes ›transzendentalen Signifikats‹ begründet, die der *Moby-Dick*/Moby Dick

⁴¹ Blumenberg, *Paradigmen*, S. 25.

⁴² ebd.

⁴³ gr. *metaphorá* = Übertragung, Transport

⁴⁴ Paraphrase Heideggers, in: Derrida, *Grammatologie*, S. 42.

⁴⁵ Vgl. Hans Blumenberg: »Sie [die »absolute Metapher«] gibt ein ›Bild‹ anstelle des Begriffs und des Nachvollzugs im Begreifen, sie bildet nach im wörtlichen Sinn, und ihr Nachbilden ist *zugleich* Metapher für das Nachgebildete *und* Metapher für das Nichterreichen-Können.« [zit. aus: Lars Jacob, *Bildschrift – Schriftbild: Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman* (Diss. Uni Köln 1997/Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), S. 61.

⁴⁶ Günter Bader, *Melancholie und Metapher* (Tübingen: Mohr, 1990), S. 98.

chiffriert⁴⁷ zur Darstellung bringt. Ahab vermag nicht anzuerkennen, dass das ›Sein an sich‹ in seiner abstrakten Undifferenziertheit als *natura naturans* ein ewig bloß ideales »ungraspable phantom« [MD5] bleibt, da es in unser auf Differentialität beruhendes taxonomisches Denken nicht eingeschrieben werden kann. *Es* kann immer nur *ex negativo* im Sinne eines niemals denkbaren und benennbaren ›Außerhalb‹ der Allheit aller möglichen Taxonomien *sein* – als eine ›blankness, full of meaning‹. *Es* entzieht sich uns unweigerlich, wie die Horizontlinie, auf die wir uns in unendlicher (Nicht)Annäherung zubewegen können, wie unser Schatten, über den wir unfähig sind, hinauszugelangen.

Ahab leaned over the side and watched how his shadow in the water sank and sank to his gaze, the more and the more that he strove to pierce the profundity.
[MD442]

Beim Bemühen, die Tiefen des Seins auszuloten, begegnen uns lediglich Schattenrisse unserer selbst, selbstgenerierte Schimären und Phantasmagorien. Was uns erscheint, ist nicht so, wie es scheint. Realiter existiert die Linie, auf der Wasser und Himmel, Immanenz und Transzendenz, Seiendes und Sein miteinander verschmelzen nicht. Ein metaphysisches Jenseits-der-›Loomings‹, so suggeriert Melville bereits auf den ersten Seiten des *Moby-Dick*, existiert ebenso wenig außerhalb unserer selbst, wie die Horizontlinie, auf die die ›gazer‹ des Anfangskapitels in metaphorischer Befangenheit starren und die sich, wie die ›Weiße des Wals‹ genau in dem Maße zurückzieht, in dem man sich ihr nähert.

Wo sich Paranoiker Ahab eine homogene und deshalb durch und durch harmonische Zeichenwelt kreierte, in der alle Signifikanten auf ein stabiles präsenten Zentrum hin ausgerichtet sind,⁴⁸ lebt Ishmael in einem kontingenten Dasein volatiler Entwürfe und provisorischer Sinnstiftungen: Ahab jagt in monomanischer Verblendung seinem eigenen Irrsinn nach, während Ishmael sich dem Irrsinn lediglich in jenen Momenten nahe fühlt, in denen er über die ›entsetzliche Weiße des Wals‹ als Faszinosum des Transzendenten und Inbegriff äußersten Terrors zugleich nachdenkt – jener unausfüllbaren Leerstelle am Grunde seiner Entwürfe. Er

⁴⁷ Chiffre im Sinne eines »poetologische[n] Verfahren[s] der Verweisung auf »ungegenständliche, sprachlich nicht faßbare Sujets.« [zit. nach: Nünning, S. 121]

⁴⁸ Vgl. hierzu Paul de Man, *Allegorien des Lesens* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988), S. 18f.: »[D]ie performative Gewalt der Sprache liegt darin, Fakten ohne Rücksicht auf Recht und Vernunft zu setzen und damit ein Bild von der Realität zu erzeugen, das seiner kritischen Prüfung an keiner einzigen Stelle muß standhalten können. Sie ist insofern wesentlich eine Gewalt der Ideologisierung: ›Was wir Ideologie nennen, ist die Verwechslung sprachlicher mit natürlicher Realität, die *Verwechslung von Referenz und Phänomenalismus*« [...]« (m. H.)

erkennt, dass es eine denkbare Außenseite menschlichen Denkens nicht gibt, sondern lediglich eine grenzenlos flexible Innenseite, die sich als schreckensbehaftete Leerstelle schillernd darbietet und wie die Horizontlinie in ihrer Uneinholbarkeit ihre identitätsverweigernde Verräumlichung stets reproduziert. Durch ihre fortwährende Tilgung aller Überschreibungsversuche entzieht sie sich permanent und verführt ebenso permanent zu immer neuen kompensatorischen Überschreibungen:

This *elusive quality* it is, which causes the thought of whiteness [...] to heighten that terror to the furthest bounds. [...] That ghastly whiteness it is which imparts such an abhorrent mildness, even more loathsome than terrific, to *the dumb gloating of their aspect*. (m. H.) [MD157]

Ishmaels oben geschildertes dialektisches Verständnis der Innen- und Außenseite menschlichen Denkens, Sprechens und Erkennens bildet sich in seinen phrenologischen und physiognomischen Diskursen über die sichtbare Außenseite des Wals und sein darunter/dahinter liegendes Inneres/Wesen metaphorisch ab. In seinen cetologischen Untersuchungen der Oberfläche des Wals wird das Motiv der ›blankness, full of meaning‹ auf zwei Ebenen fortgeführt: In Analogie zur ›Weiße‹ als paradoxer Substanz, weisen auch Haut und Gestalt des Wals die komplementäre Doppelcodierung von ›blankness‹ und ›meaning‹ auf.

Sie repräsentieren in ihrer eigenschaftlosen Unbestimmtheit einerseits Leere (›the Sperm Whale's head is a *dead, blind walk*‹ [MD280]/›you see no one point precisely; *not one distinct feature* is revealed; no nose, eyes, ears, or mouth; no face; he has none, proper; nothing but that one broad firmament of a forehead, *pleated with riddles*‹ [MD288]), andererseits wird an mehreren Stellen des Textes auf ihre Eigenschaft als Zeichenträger hingewiesen (›scan the *lines of his face*‹ [MD286]/›those *linear marks*, as in a veritable engraving, but afford the ground for far other delineations. These are *hieroglyphical*‹ [MD255]/›to read the awful Chaldee of the Sperm Whale's brow‹ [MD288]/›the *mystic-marked* whale‹ [MD255]). Wie in der oben beschriebenen ›Weiße des Wals‹ sind die beiden komplementären Modi von Anwesenheit und Abwesenheit, Fülle und Leere, Präsenz und Absenz auch in der Oberflächenstruktur und Morphologie des Wals aufbewahrt.

Die Haut des Wals beschreibt Ishmael als ein vexatorisches Vexierbild: Schon im Kapiteltitle ›*blanket*‹ klingt erneut jene ›*blankness*‹ an, deren polysemische

Codierung ›Weiße/Leere/Verblüffung‹ bereits die paradoxe Konstellation der ›Whiteness‹ ausgemacht hat.⁴⁹ Die Schwierigkeiten beginnen bereits bei der definitorischen Annäherung an das Phänomen: »[...] the outermost enveloping layer of any animal, if reasonably dense, what can that be but the skin?« [MD254] So weit, so eindeutig. Was nun aber diese äußerste umschließende Schicht des Wales ist, darüber gewinnt Ishmael ebenso wenig Klarheit, wie bei seinen Versuchen, das Wesen der ›Weiße‹ zu bestimmen.

Weder die »eight or ten to twelve and fifteen inches« [MD254] dicke Speckschicht, noch jene »infinitely thin, transparent substance« [MD254] die sich von der Oberfläche des Wals abschaben lässt, entsprechen seiner Vorstellung von ›Haut: »[T]o talk of any creature's skin as being of that sort of consistence and thickness« [MD254] scheint ihm in beiden Fällen unangemessen, also er nennt er kurzerhand den Speck zur Haut und die hauchdünne Ummantelung zur »skin of the skin« [MD255]. Unter die Substanz ›Haut‹ fallen, wie bereits unter die Substanz ›Weiße‹, zwei vollkommen konträre Attribute: Im ersten Falle die gleichzeitige Anwesenheit und Abwesenheit von Farbe, betreff der Haut die Gleichzeitigkeit von Dünnhäutigkeit und massiver Speckummantelung. Beide Substanzen verursachen in ihrer Komplementarität Irritationen. In beiden Fällen geht es nicht um einfache Mehrdeutigkeit, sondern um zwei gleichberechtigte Interpretationen eines Phänomens, die sich jedoch gegenseitig ausschließen, denen also eine aporetische *Substanz* zugrundeliegt.

Die Haut des Wals erinnert in der Schilderung Ishmaels an das Wunderblock-Modell Freuds: Sie besteht aus einer Tiefenschicht, in die in dichter Ordnung zahllose Striemen schräg gekreuzt und widergekreuzt sind, »like those in the finest Italian line engravings« [MD255]. Darüber liegt das hauchdünne ›Deckblatt‹, durch das hindurch die subkutanen Gravuren als »undecipherable hieroglyphics« sichtbar werden, »as if they were engraved upon the body itself« [MD255]. Um die Verrätselung auf die Spitze zu treiben, schildert Ishmael die Oberfläche als durch »numerous rude scratches, altogether of an irregular, random aspect« [MD255] zusätzlich entstellt und fragmentiert. Die Oberfläche des Wals

⁴⁹ So wenig die drei semantischen Dimensionen von ›blankness‹ (Weiße/Leere/Verblüffung) in das Deutsche übertragen werden können, so wenig ist die phonetische Allusion in ›The Blanket‹ im Deutschen nachvollziehbar (›Die Decke‹).

fungiert ebenso wie seine ›Weiße‹ als Metapher für die Unmöglichkeit, den Leviathan (der im Textverlauf zu einem immer abstrakteren Motiv wird) in seiner Gesamtheit zu begreifen. In ihrer dualen Konfiguration als ›Text‹ und ›leere Seite‹ bleibt sie dem Betrachter in ihrem ›ganzen/eigentlichen Wesen‹ ebenso verborgen wie die ›Whiteness‹, sie wird ihm ebenso zu einer ›blankness, full of meaning‹.

Die Unkenntlichmachung seiner Erscheinung findet in der Amorphisierung des Wals ihre Vollendung: »Physiognomically regarded, the Sperm Whale is an anomalous creature« [MD287]. Untersucht man die Äußerungen Ishmaels in Bezug auf die phrenologischen und physiognomischen Merkmale des Wals, scheint es, als wollte Melville seinem ›ideellen Weißen Wal‹ noch eine weitere Koinzidenz einverleiben: die von ›Whale‹ und ›Squid‹. In der eindringlichen Betonung seiner Gestalt- und Gesichtslosigkeit wird der Wal von Ishmael in den betreffenden Ausschnitten der Cetologie als eine quasi-amorphe Substanz ohne erkennbaren Ausdruck beschrieben (»the head of this Leviathan [...] is an entire delusion.« [MD289]/»the whale has nothing that can properly be called a neck« [MD258]/»how comprehend his face, when face he has none?« [MD314]/»I say again he has no face« [MD314]/» the Sperm Whale be physiognomically a Sphinx« [MD289]) – als Weißer unter den Walen wird der Moby Dick so jener »great white mass« [MD230] immer ähnlicher, die der Besatzung der Pequod als »strange spectre« [MD230] in der Nicht-Gestalt des Kalmars erscheint.

Im ›Squid‹ ist die Angleichung des Lebewesens an das flüssige Element in Perfektion vollzogen, er wäre die eigentliche Chiffre für die ›blankness, full of meaning‹ die Melville durch den Weißen Wal als ästhetische Leitkategorie konstruiert. Aus der Korrespondenz Melvilles mit Hawthorne geht hervor, dass er im Kraken tatsächlich das ›größere‹ literarische Motiv gesehen hat⁵⁰ – gleichwohl hätte das Vorhaben, literarisch über eine Molluske zu schreiben, allein aus narrativen und dramaturgischen Gesichtspunkten in seiner Komplexität selbst den *Moby-Dick* weit in den Schatten gestellt. Die Faszination, die Melville von dem Kalmar ausgehen lässt (»unearthly, formless, chance-like apparition of life« [MD231]) gipfelt in der Aussage Starbucks »Almost rather had I seen Moby Dick and fought him, than to have seen thee, thou white ghost!« [MD231]. Die Affinität von Wal und

⁵⁰ Vgl. Melville an Hawthorne: »Geben wir nun also auch Moby Dick unseren Segen und tun wir den nächsten Schritt. [...] – es soll auch Kraken geben.« (zit. aus: Göske, 276)

Kalmar wird in der Unsicherheit und schlussendlichen Verwechslung des ›Squid‹ durch Daggoo offenbar: »It seemed not a whale; and yet is this Moby Dick? [...] The White Whale, the White Whale!« [MD231]

Melvilles Faszination ist in Anbetracht seines literarischen Vorhabens vollkommen nachvollziehbar: Innerhalb des gewaltigen Phylums der Mollusca böte sich einem parodistisch-anthropomorphen Zugriff, wie ihn Ishmael in der Cetologie inszeniert, ein noch weit reichhaltigeres Spektrum, um skurrile taxonomische Klassifizierungsraster einzuziehen. In der Anatomie der Gattung der Octopoda wäre zudem auch die Auflösung der Relationalität von Oberflächenerscheinung und Tiefenstruktur vollzogen, an der Melville im Bezug auf den Moby Dick so beharrlich arbeitet: Im Gegensatz zum Wal ist der ›Squid‹ nicht auf ein Skelett angewiesen, sondern stabilisiert sich allein über die Muskulatur seines ›Mantels⁵¹ – er ist vollkommen amorph, besteht, so könnte man sagen, ausschließlich aus ›blanket/blankness«, aus diffuser Oberfläche.

Almost forgetting for the moment all thoughts of Moby Dick, we now gazed at the *most wondrous phenomenon* which the secret seas have hitherto revealed to mankind. (m. H.) [MD231]

In seiner Medusenschönheit (»curling and twisting like a nest of anacondas« [MD231]) und vollendeten Gestalt- und Eigenschaftslosigkeit (»No perceptible face or front did it have; no conceivable token of either sensation or instinct« [MD231]) stellt der Kalmar das *mysterium tremendum* schlechthin dar: Seine All- und Un-Gestalt steht für die Verflüssigung aller zerebralen Diskurse, für das Ineinanderfließen aller Differentialität. Wie die Pequod, muss Melville dieses erhabenste aller Motive zurücklassen, doch er wird die Attribute der Molluske so weit wie nur irgend möglich auf den Moby Dick übertragen, den ›Squid‹ gewissermaßen motivisch im ›Weißen Wak fortleben lassen (»his only food« [MD232]) – die Formlosigkeit des Wals wird erst nach dem ›Squid‹-Kapitel cetologisch entfaltet.

Der Blick wird [abgewendet] angesichts des noch nicht Benennbaren, das sich erst ankündigt und dies nur tun kann – so, wie dies jedesmal bei einer Geburt der Fall ist – in der Gestalt der Nicht-Gestalt, in der unförmigen, stummen, embryonalen und schreckenerregenden Form der Monstrosität.⁵²

⁵¹ Vilém Flusser, *Vampyroteuthis infernalis* (3. Aufl. Göttingen: European Photography, 2002), S. 15.

⁵² Derrida, in Engelmann, S. 139.

Bisher sind im Moby Dick drei Verrätselungsebenen übereinander gelegt, drei jeweils paradox codierte Oberflächenmerkmale, die den Blick auf eine vermeintlich dahinter/darunter liegende wesenhafte Substanz unmöglich machen: Farbe, Haut und Gestalt. Eine substantielle Relationalität dieser Oberflächenphänomene wird in den oben beschriebenen cetologischen Diskursen in Bezug auf die drei Dimensionen jeweils suggeriert und dann durch die Ausführung Ishmaels destruiert: »Dissect him how I may, then, I but go *skin deep*; I know him not, and never will« [MD314].

Mit dieser paradoxen Aussage zerstört Ishmael unmissverständlich die suggerierte Illusion, es ließe sich auf der Grundlage taxonomischer Ordnungen und anatomischer Tiefenanalysen eine tatsächliche Essentialität am Grunde des Phänomens ›Weißer Wal‹ ergründen – der Moby Dick besitzt in diesem Sinne keine Innenseite, weshalb sich Ishmael auch außer Stande sieht, seine ›Haut‹/Außenseite zu durchstoßen: ›Skin deep‹ endet genau dort, wo das Subkutane beginnt. Er ist wie eine Münze mit nur einer Seite, wie jene Dublone, die Ahab am Mast festnagelt – »the white whale's talisman« [MD355].

Die dreifach paradoxe Konstellation seiner Erscheinung lässt die Entzifferung der Hieroglyphen auf seiner Oberfläche zu einer Spurensuche ohne je zu erreichenden sinnstiftenden Ursprung werden, da die potentiell entzifferbaren Zeichen keine stabile, positive Referentialität mit einer sie stabilisierenden substantiellen Struktur eingehen – nicht etwa, weil sie auf diese Struktur nicht adäquat verweisen können, sondern weil eine solche nicht existiert. Sie verweisen im Sinne der oben geschilderten Dynamik der Leerstelle ›Weiße‹ auf nichts als sich selbst – es gibt keine Synthesis, welche die im ›Weißen Wal‹ verkörperte Dialektik von Präsenz und Absenz, Absorption und Negation, Sinnsättigung und Sinnleere, aufheben könnte: »Unversehrbar kehrt das Weiße [/die ›blankness‹] zurück.«⁵³

Die cetologischen Kapitel suggerieren und parodieren die Vorstellung, man könne dem Wesen des Moby Dick mittels empirischer Bestandsaufnahmen seiner äußeren und inneren Gestalt auf die Spur kommen. Die Bezugnahmen auf die Parameter seiner äußeren Erscheinung wurden in der Analyse von Ishmaels

⁵³ Derrida, *Dissemination*, S. 289.

physiologischen beziehungsweise physiognomischen Exkursen über Farbe, Haut und Gestalt des (Weißen) Wals geschildert.

Im Kapitel ›A Bower in the Arsacides‹, das den Auftakt zum letzten cetologischen Block des Romans bildet, geht Ishmael daran, den Wal »in his *ultimatum*; that is to say, in his *unconditional* skeleton« (m. H.) [MD370] zu vermessen. Das oben bereits erwähnte Bestreben Melvilles, die Relationalität von Oberflächenerscheinung und Tiefenstruktur, also die Bezogenheit von Erscheinung und Wesen, Form und Substanz des Wals aufzulösen, wird in mehreren Äußerungen Ishmaels in Bezug auf das Skelett des Wals erkennbar (»his *skeleton* gives very little idea of his general *shapes*« [MD222]/»the *skeleton* of the whale is by no means the mould of his invested *form*« (MD374)).

Beliebe es Ishmael dabei, so müsste man von einer simplen Diskontinuität zwischen Oberfläche und Tiefe ausgehen. Der Wal hätte dann lediglich zwei verschiedene und voneinander geschiedene ›*existentielle* Dimensionen: eine innere und eine äußere. Es findet jedoch, weit radikaler, eine erneute paradoxe Doppelcodierung seiner *essentiellen* Wesenheit statt. An dieser Stelle sei an die Paradoxie der ›Whiteness‹ erinnert: »[I]n *essence* whiteness is not so much a colour as the visible absence of colour; and *at the same time* the concrete of all colours« [MD163]. Paradoxie meint also in erster Linie essentielle Komplementarität und erst dann existentielle Kontradiktion, ein ›sowohl-als-auch‹ statt eines ›entweder-oder‹.

Am Beginn des ›Arsacides‹-Kapitels verspricht Ishmael nun ebenfalls, soweit es ihm irgend möglich ist, an die Essenz seines ›Gegenstandes‹ zu rücken (›*ultimate*‹/›*unconditional*‹) – doch auch dort erwartet ihn eine Paradoxie: Das ›Innen‹ des Wals wird identisch mit seinem ›Außen‹; wie seine sichtbare Oberfläche, so ist auch sein innerstes Inneres mit unlesbaren Zeichen übersät: »[T]he vertebrae were carved with Arsacidean annals, in strange hieroglyphics« [MD371] – in sein Innerstes vorgedrungen, blickt Ishmael gewissermaßen wieder auf seine rätselhafte Außenseite. Die Auflösung der Relationalität von Oberflächenerscheinung und Tiefenstruktur erfolgt also durch eine Auslöschung der Differentialität von ›Außen‹ und ›Innen‹: Beide Dimensionen fallen in eins und lassen den ›Wak‹ zu einer *reinen* Fläche werden – einer ›blankness‹, fürwahr ›full of meaning‹: Auf ihr vereinigen sich

vier paradoxe Dopplungen: die von Anwesenheit und Abwesenheit (*Farbe*), die von Form und Formlosigkeit (*Gestalt*), die von Lesbarkeit und Unlesbarkeit (*Oberfläche*) sowie die von Innen und Außen (*Haut*).

Jeder Versuch, durch die Oberfläche der Erscheinung (*Existentia*) zu einem Wesen (*Essentia*) vorzudringen, muss unwiderruflich im Strudel dieser Aporie von Innen und Außen versinken:⁵⁴ Die Konstituenten einer Opposition stabilisieren sich gegenseitig – wo es kein Innen mehr gibt, da ist auch kein Außen mehr denkbar. Ishmael wird eingefaltet in eine paradoxe Sphäre ohne Außen- und damit auch ohne Innenseite, eingeschlossen in eine sich ausweitende Blase, deren schillernde Haut er niemals durchstoßen, sondern immer nur ausdehnen kann. Die Oberfläche des ›Weißen Wals‹ wird zur ideellen Außenseite seines Denkens und Erkennens: ›I but go *skin deep* – in seiner intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Moby Dick, ringt Ishmael mit dem elementarsten Zweifeln menschlichen Denkens.

›Nothing exists in itself‹ lautet sein epistemologisches Kredo. Diese Erkenntnis beschleicht ihn sanft in einem der harmonischsten Momente des Romans, ohne dabei zunächst Furcht oder gar Schrecken auszulösen: In Queequegs tätowierten Armen eröffnet sich ihm die Ahnung eines allumfassenden Zusammenhangs. Dass dieses Kredo jedoch auch die schwindelerregende Lesart ›*Nothing[ness] exists in itself*‹ (m. H.) einschließt, erschließt sich im erst in seiner ohnmächtigen Auseinandersetzung mit dem ›Weißen Wal«. Die aporetische Logik des Satzes entspringt den zwei Modalitäten von /Nothing/ und stellt vor die Wahl, ihn entweder zu arretieren oder sich mit ihm unaufhörlich um die eigene Achse zu drehen:⁵⁵ Wenn nichts in sich selbst existiert, kann *Nichts* nicht in sich selbst existieren und wenn *Nichts* in sich selbst existiert, existiert nicht nichts in sich selbst.

⁵⁴ Vgl. hierzu eine Sequenz aus: Andrew Delbanco, *Melville. Biographie* (München: Carl Hanser, 2007), S 32f.: » ›Ich liebe alle, die ›tief hinabtauchen‹, sagte Melville einmal von Emerson, den er zu den ›Gedankentauchern‹ zählte, ›die seit Anbeginn der Welt immer wieder hinabtauchen & mit blutunterlaufenen Augen wieder emporkamen.‹ Aber indem er von denen (sich selbst eingeschlossen) schrieb, die davon träumen, in die *Tiefe der Dinge* einzudringen, äußerte er ein Gefühl, das irgendwo *zwischen Lobrede und Spott* beheimatet ist und ihn als Angehörigen einer posttheistischen Welt kennzeichnet. Hierzu eine Passage aus Pierre [...]: ›Aber so weit die Geologen bisher auch in die Erde eingedrungen sind, so hat sich doch gezeigt, daß dieselbe aus nichts als übereinandergeschichteten *Oberflächen* besteht. Denn die Erde ist bis an die Achse nichts als ein Übereinander von *Außenschalen*. Unter großen Anstrengungen graben wir uns in die Pyramide; unter grauenhaft mühevollen Graben kommen wir in den innersten Raum; voller Freude erspähen wir den Sarkophag; doch dann heben wir den Deckel – und es ist kein Leichnam darin! – Schaurig leer und wüst ist die Seele eines Menschen! Dieser letzte Satz bietet eine groteske, schier grausame Sicht auf einen Menschen, der sich auf die mühsame Suche begibt, nur um im entscheidenden Moment feststellen zu müssen, daß dort, wo er gräbt, nichts auszugraben ist – nur immer noch mehr Schlamm, Steine und Staub – und daß das Ich wie das Universum keinen Sinn haben, außer jeweils dem, den wir unserer Seelenruhe zuliebe dort hineinprojizieren.« (m. H.)

⁵⁵ Vgl. »Whale [...] This animal is named from roundness or rolling.« [MD Etymology]

Sinnvoll kann der Satz also nur sein, wenn er zugleich richtig und falsch ist. Der wirkliche Schwindel setzt ein, wenn man den Satz auf die zweite Weise sinnvoll werden lässt, denn wo die ontologische Kategorie des *Nichts* als /Nichts/ existiert, ist das *Nichts* schon wieder ein *Etwas*, über das hinaus ein *anderes Nichts* »gedacht« werden kann, das wiederum in sich selbst existiert – *horror metaphysicus*.

Eine Ahnung dieses Schwindels ereilt Ishmael in der oben geschilderten Betrachtung der Hieroglyphen im Innersten des Wals, die dieses wieder zu einer Außenseite einstülpen. Unmittelbar nach dem Anblick des unlesbaren Skeletts am unergründbaren Grund aller Dinge, verfällt Ishmael in einen epiphanischen Monolog:

Oh, busy weaver! unseen weaver! – pause! – one word! – whither flows the fabric? what palace may it deck? wherefore all these ceaseless toilings? Speak, weaver! – stay thy hand! – but one single word with thee! Nay – the shuttle flies – the figures float from forth the loom; the freshet-rushing carpet for ever slides away. The weaver-god, he weaves [MD371]

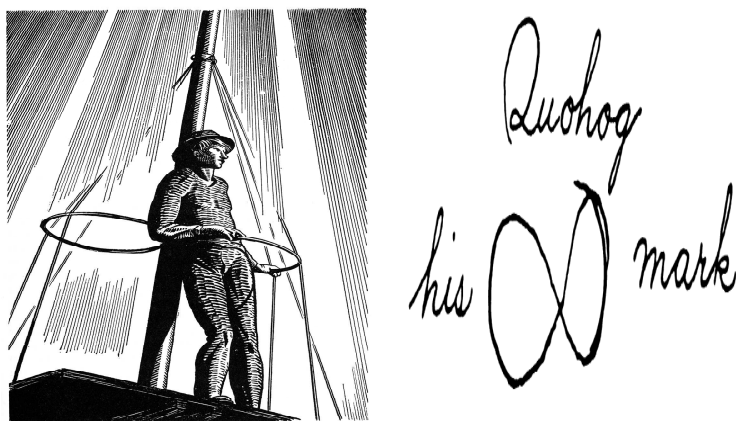
Ironischerweise lässt er sich die dürftigen empirischen Daten, die er der Vermessung des Walskeletts entnommen hat, in seinen Arm tätowieren, macht sie also im Wortsinne zur Oberfläche, kennzeichnet sie als oberflächlich. Wie Queequeg die in ihn gravierten Hieroglyphen nicht zu verstehen vermag («whose mysteries not even himself could read» [MD396]), so geben die Vermessungen Ishmaels ebenfalls keinen Aufschluss über jenes »wondrous work in one volume« [MD396], dass er so gerne entziffern würde, dem er aber doch nur in jenen vernunftlosen Momenten auf dem Masttopp nahekommt, in denen er, eingelullt in das verschmelzende Heben und Senken der Wellen, seine Identität preisgibt und kurzzeitig aufhört, sich zu sich selbst zu verhalten: Seltene Momente der Ruhe als »transparent eyeball«, deren unbekümmerten Genuss er sich – von Herzen Ironiker – nicht lange gestattet:

[P]erhaps, at mid-day, in the fairest weather, with one half-throttled shriek you drop through that transparent air into the summer sea, no more to rise for ever. Heed it well, ye Pantheists! [MD132]

Das heilsame Verschmelzen mit dem Rhythmus des Ozeans am Masttopp wird von Melville bereits in Ishmaels aufkeimender Freundschaft zu Queequeg antizipiert. Bei der Betrachtung des Freundes erlebt Ishmael einen ähnlichen Moment der Konsolidation: »I felt a melting in me. No more my splintered heart

and maddened hand were turned against the wolfish world. This soothing savage had redeemed it« [MD44] In der Person des gleichfalls mit undeutbaren Hieroglyphen bedeckten Queequeg führt Melville noch weit vor dem Moby Dick ein Symbol für Einheit und Geschlossenheit in den Roman ein. Ishmael erkennt in der »calm self-collectedness« [MD44] des angehenden Freundes eine »Socratic wisdom« [MD44]⁵⁶ und bescheinigt ihm, nachdem er ihn ironischerweise vorher ebenfalls phrenologisch studiert, ein unauslotbares und homogenes Wesen (»you do not know exactly how to take [him]« [MD44]/»always equal to himself« [MD44]).

Insofern auch Queequeg eine unteilbare Einheit in sich selbst bildet, und zudem, wie der ›Weiße Wal, in seiner Erscheinung »a riddle to unfold; a wondrous work in one volume« [MD396] darstellt, ließe sich auch er als eine Verkörperung der Auflösung binärer Ordnungen lesen. Eine amüsante Andeutung der Koinzidenz von Ishmaels Verschmelzen zur Einheit am Masttopp und dem Wesen Queequegs lässt sich in zwei Federzeichnungen von Rockwell Kent anlässlich einer bibliophilen Edition des *Moby-Dick* aus dem Jahre 1930 erkennen.⁵⁷



Der in der Einleitung angelegte Grundgedanke dieser Arbeit verknüpft die auch aus heutiger Perspektive bemerkenswerte semantische und metaphorologische

⁵⁶ Auch der sokratischen Ironie des ›Ich weiß, dass ich nicht weiß‹, die Ishmael im Handlungsverlauf sich anzueignen genötigt ist, liegt eine aporetische Logik zugrunde. Vgl. hierzu: Ansgar Maria Hoff, *Das Poetische in der Philosophie. Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida* (Diss. Uni Bonn, 2000), S. 49f.: »Bereits in der sokratischen Ironie des ›scio nescio‹ ist exemplarisch vorformuliert, was Ironie als negative Form des Sprechens ausmacht. Ironisch löst sich der Signifikant vom Signifikat, um zu unterlaufen, was er positiv artikuliert. Die Erkenntnis der sich selbst kritisierenden Erkenntnis kann sich nach Schlegel bevorzugt in der Form der Ironie darstellen. Als sprachliche Meta-Form vermag sie, jede Erkenntnis aufzuheben, ohne sie zu unterschlagen. [...] Indem sie die Negation der Signifikate betreibt, bringt sie die Signifikanten in eine negative Ordnung metasprachlicher Aussagefähigkeit.«

⁵⁷ Beide Abbildungen aus: Hermann Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal*. Übers. Friedhelm Rathjen (Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 127/219.

Komplexität des Romans mit der in Kapitel I skizzierten semiotischen Krise im Übergang zu Moderne und Postmoderne:⁵⁸ seine sprachlichen, semantischen und formalen Inkonsistenzen, die es ihm (in naheliegender Analogie zu seinem Hauptmotiv) ermöglicht haben, sich in seiner Ambiguität bis zum heutigen Tage einer hermeneutischen Uniformierung beharrlich zu entziehen. Polyphonie, Polyfokalität und Polymorphie durchziehen den Text auf narrativer, semantischer und figuraler Ebene und lassen ihn zu einem »absolute[n] Unding, eine[r] Monstrosität, ein[em] Bastard« werden, der all dem spottet, »was gemeinhin als Forderung an einen gut geschriebenen Roman herangetragen wird.«⁵⁹

Melvilles Vorliebe für Apokryphen, Anachronismen, Hyperbeln und Manieriertheiten, sein Hang zum Parodistischen, zum stilistisch Exaltierten und Schnurrenhafte, die fast manisch-enzyklopädische Absorption von Diskursfragmenten machen einen glauben, er hätte mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln versucht, jene »blankness« füllend zu tilgen, überschreibend auszulöschen, um sicher zu gehen, wieder und wieder – der Text gleicht in seiner radikalen Diskontinuität einem Palimpsest,⁶⁰ seine nivellierende Verwobenheit⁶¹ jenem rhizomatischen Geflecht, über das Deleuze und Guattari über einhundert Jahre schreiben werden:

Findet die Stellen [...], mit denen ihr etwas anfangen könnt. [Es] gibt [...] nichts zu verstehen, aber viel, dessen man sich bedienen kann. Nichts zu interpretieren und zu bedeuten, aber viel, womit man experimentieren kann. [...] Keine Repräsentation der Welt, auch keine Welt als Bedeutungsstruktur. [...] Die Kombinationen, Permutationen und Gebrauchsweisen sind dem Buch nie immanent, sondern hängen von seinen Verbindungen mit diesem oder jenem Außen ab. Jawohl, nehmt was ihr wollt!⁶²

⁵⁸ Vgl. hierzu: Charles Caramello, *Silverless Mirrors: Book, Self & Postmodern American Fiction* (Gainesville: UP of Florida, 1983), S. 54: »In its ceaseless and reflexive questioning of representation, interpretation, and authority, in its refusal to divorce metaphysical questioning from that questioning, *Moby-Dick* remains the classic American text most extreme in its self-perceived shift from »book« to »writing« and most reluctant to accept that shift; it remains the great American precursor of postmodern American fiction.«

⁵⁹ Friedhelm Rathjen, »Wie ich Herman Melvilles *Moby-Dick* neu übersetzt habe«, in: Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 951.

⁶⁰ Vgl. hierzu z.B. Bryant (in: Levine, S. 68): »There is no wonder that a person reading this book would conclude [...]: ›There are at two if not three books in *Moby-Dick* rolled into one.« « (S. 68) oder Daniel Göske: »Der Erzählfaden wird zudem immer wieder abgeschnitten oder neu verwoben mit Textgattungen und Stilformen, die in einem klassischen Roman eigentlich nichts verloren haben.« [zit. nach: Herman Melville, *Moby-Dick oder Der Wal* (München: Hanser, 2001), S. 870]

⁶¹ Diese findet ihren Höhepunkt in den beschriebenen Parodien taxonomischer Wissensordnungen durch die Cetologie-Kapitel.

⁶² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Rhizom* (Berlin: Merve, 1977), S. 40f.

Der essayistisch-fraktale Zug des Textes, seine Affinität zum Verquasten, zu entlegenen intra- und intertextuellen Bezügen und Analogien, verstricken den Leser regelrecht in sein labyrinthisches Gewebe, lassen ihn die Verschlungenheit der Protagonisten rezipierend nachvollziehen. Indem er (pseudo-)wissenschaftliche Denotativität und poetische Konnotativität aufeinander bezieht, literarische und kommentierende Diskurse miteinander verschränkt und das Rhapsodische seiner Figurenrede ins Komödiantische steigert, kreiert Melville zudem eine ironisierende Autoreferentialität, die den Text suggestiv in seinem Absolutheitsstatus unterminiert, ihm eine parekbasische⁶³ Tendenz, man könnte sagen: einen Gestus exzentrischer Positionalität verleiht. Exemplarisch für diese autoreferentielle Tendenz des Romans ließe sich ein vermeintliches Selbstgespräch Ishmaels anführen, das jedoch vielmehr den Charakter einer Rechtfertigung vor dem Leser hat:

»*But how now, Ishmael?* How is it, that you, a mere oarsman in the fishery, pretend to know aught about the subterranean parts of the whale? [...] *Explain thyself Ishmael.* Can you land a full-grown whale on your deck for examination, as a cook dishes a roast-pig? *Surely not.* A veritable witness have you hitherto been Ishmael; but *have a care* how you seize the privilege of Jonah alone (m. H.) [MD370]

Wer spricht? ist man geneigt zu fragen. Wer tritt hier im Sinne der Schlegelschen Parekbase aus dem Text und fordert von der Erzählinstanz Rechenschaft, zieht diese in Zweifel und warnt vor weiterem Autoritätsverlust? Es kann nur Ishmael selbst sein, der einen Austausch mit dem Leser fingiert, mit ihm in einen inszenierten Dialog eintritt, um sich dann vor ihm in aller Unterwürfigkeit rechtfertigen zu können: »I confess [...]« [MD370]. In zahlreichen Momenten der Handlung tritt Ishmael aus dem Text heraus und wendet sich direkt an den Leser (bereits sein erster Satz ist ein direktes Adressieren seines Publikums beziehungsweise seines »geneigten Lesers«). Immer wieder durchsticht er unvermittelt die Illusion seines eigenen Textes, indem er seine Erzählhaltung aufgibt und sich an den Leser direkt wendet: »[...] to be remembered by the reader in some subsequent scenes« [MD274f.]/»what are you, reader, but a Loose-Fish and a Fast-

⁶³ »Die Parabase – oder Parekbase [≈ Heraustreten], wie Schlegel häufiger schreibt und damit den Charakter des Heraustretens unterstreicht – bezeichnet ein Element der griechischen Komödie, das [...] eine Unterbrechung des Stücks inszeniert, die Raum für Abschweifungen, Ausfälle und Überraschungen gibt.« (Schumacher, S. 238)

Fish, too?»[MD330]/»I desire to remind the reader [...]« [MD376]/»In this Afric Temple of the Whale I leave you, reader« [MD378]

Im gleichen Maße tritt das Chamäleon Ishmael auch hinter den Text zurück, wird über lange Distanzen regelrecht unsichtbar oder erhebt sich über seinen Personalstatus und wechselt vom erzählenden Ich in die Auktorialität eines allwissenden Kommentators. So schlüpft er verschiedenen Vertretern des dramatischen Personals der Pequod unter die Haut, taucht im Kapitel ›Sunset‹ eindrucksvoll das Innenleben Ahabs ab, blickt im Kapitel ›Moby Dick‹ durch die Augen Ahabs auf den ›Weißen Wak‹ oder schildert die Gedankenwelt von Stubb und Starbuck. Im Oszillieren Ishmaels zwischen Subjektivität und Objektivität pendelt sein Text zwischen Null- und interner Fokalisation sowie zwischen Auto- und Homodiegese.

Ishmael occupies three different spaces in his narrative. As the victim of Ahab's narrative, he exists as a third person; as the narrator of his own tale, as a first person; and as the subject of such urgent addresses as ›Call me Ishmael, a second person.⁶⁴

Auch in der Ausgestaltung seiner Figuren spielt der Roman mit verschiedenen Stimmen und Perspektiven – nicht nur im Falle Ishmaels. Allein der Charakter Ahab konstituiert sich auf der Grundlage eines weitverwobenen intertextuellen Geflechts, das die Stabilität der Figur verschiedentlich zu zersetzen droht. In seiner multiplen Diktion lässt sich die Fragmentiertheit des Melvilleschen Personals am deutlichsten nachvollziehen. Die Sprechweise Ahabs variiert von Kapitel zu Kapitel und selbst innerhalb einzelner Kapitel⁶⁵ derart frei, dass er als ein »Kompendium bisheriger Wahrheitssucher der Literatur«⁶⁶ erscheint, in der mehrere tragische quester-Figuren legiert sind. In verschiedenen Situationen, so scheint es, erstarrt die Legierung ›Ahab‹ in je unterschiedlicher Form zur Gestalt, um sich dann wieder zu verflüssigen. Erstarrt die Legierung zur Form, erstarrt die Haltung Ahab zur Pose, wie in den theatralischen Monologen shakespearescher Provenienz:

Was bleibt, ist [...] ein theatralischer Gestus. Denn die Allegorisierung der Welt schlägt auf den Helden zurück; dieser wird selbst zu einer allegorischen Figur, er spielt eine Rolle. [Seine] Haltung [...] erstarrt zur Pose. Darin liegt eine der wichtigsten Funktionen der theatralischen Elemente in Moby-Dick. Der Gestus

⁶⁴ Nick Selby, *Herman Melville. Moby-Dick. Essays, Articles, Reviews* (New York: Columbia UP, 1998), S. 154f.

⁶⁵ Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 956.

⁶⁶ Fluck, S. 239.

und die Diktion des Tragödienhelden Shakespeares wären unerträglich und ästhetisch kaum vertretbar, wenn sie nicht [...] als Ausdruck einer zur Rolle erstarrten Persönlichkeit eine sinnvolle Funktion besäßen [...] [A]us dieser Rolle gibt es für Ahab [...] kein Entrinnen [...]⁶⁷

Liest man den *Moby-Dick*, begibt man sich in ein erratisch und autistisch anmutendes, dynamisches Gewebe, das in einer autopoietischen Selbstbezüglichkeit auch unabhängig vom Eindringen des Lesers zu existieren scheint, zugleich aber, wie der mythologische Text, die Grenzen seiner Textur permanent transzendiert. Der Griff nach dem Wal auf der vordergründigen Handlungsebene – gleichsam die Ummantelung der subkutanen Tiefenebenen – wird dem Rezipienten zum Griff in eine Sphäre der Kontingenz, der Unverfügbarkeit stabiler Sinnbezüge, in der vermeintliche Leitparadigmen als lediglich volatil-interimistische Fragmente auftauchen und wieder abtauchen.

Der Text weist in seiner prismatisch-kaleidoskopischen Dynamik Sinnentwürfe jedoch keineswegs ab, im Gegenteil: Er absorbiert diese vielmehr, bietet sich als Projektionsfläche für disparate Uniformierungsversuche geradezu an und wird dadurch zu einer wieder und wieder beschreibbaren semantischen Matrize.⁶⁸ So, wie die oben erörterte »erschreckende Weiße des Wals« zwar die Abwesenheit von Farbigkeit schlechthin bedeutet, *zugleich* aber auch die indirekte Präsenz der Fülle aller Farben einschließt⁶⁹ und somit eine verborgene Buntheit in ihrem Spektrum aufbewahrt, so wird die aus der Verunmöglichung jeder übergeordneten Direktividee resultierende Hermetik des Textes gerade zur Grundbedingung seiner Absorptionskraft.

Die Mannigfaltigkeit der Lesarten belegt dies: Philosophische, psychologische, historische, politische, soziologische, religiöse oder genderorientierte Diskurse heften sich an das Werk – Projektionen als Projektile gedeutet, gemahnen an das Bild von den im Labyrinth der Leinen korkenzieherhaft verdrehten Lanzen in den Flanken des weißen Wals, die nie ins Schwarze treffen können, seinen anvisierten Kern immerzu verfehlen. Denn wo der Text Bedeutung

⁶⁷ Schulz, S. 325.

⁶⁸ Vgl. hierzu Melville: »Each age, one may predict, will find its own symbols in *Moby-Dick*« [zit. nach: Recker, S. 1]

⁶⁹ Vgl. Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos* (Stuttgart: Reclam, 2006) und Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 275.

einerseits absorbiert, disseminiert⁷⁰ er sein Bedeutungspotential andererseits immerzu: Er aktualisiert seinen Status als Leerstelle permanent, entwindet, entzieht sich jeder paradigmatisierenden Arretierung – und sei es jener, ihn auf Kosten eines performativen Selbstwiderspruchs als paradigmatische Verunmöglichung von Paradigmatisierungen zu lesen.⁷¹

Melville exponiert den inhaltlich dominanten erkenntnis- und repräsentationskritischen Diskurs auf der Ebene der *écriture*, er lässt seinen Text dort zwischen Gattungskonventionen und Sprachregistern oszillieren und reinszeniert beziehungsweise spiegelt dadurch das Motiv der *metaphysical quest*, das er auf der Inhaltsebene verhandelt, als *semiotic quest*: Indem er seinen Inhalt gleichsam performativ nachvollzieht, überführt er eine als krisenhaft begriffene direkte Mitteilung *durch* Sprache in die autoreflexive Negativität einer indirekten Mitteilung *in* Sprache;⁷² die »Ohnmacht des Darstellungsvermögens«⁷³ wird ihm zur »Grundlage der Möglichkeit einer neuen Art von Literatur«,⁷⁴ einem »Schwebe[n] zwischen der Absage an zeichenhafte Repräsentation einerseits und dem Wunsch nach Darstellbarkeit andererseits«. ⁷⁵ Zwar hält er im modernen Sinne das Gefühl dafür wach, dass es ein Undarstellbares gibt, er evoziert dieses Undarstellbare jedoch *ex negativo* durch seine fraktale Formensprache: »[I]n der Darstellung selbst [wird] auf ein Nicht-Darstellbares an[ge]spielt«⁷⁶ – damit ist das postmoderne Moment des *Moby-Dick* benannt, das der vorliegenden Arbeit zugrundeliegt.

Melville entfaltet nicht nur das Drama einer metaphysischen Verrätselung der Welt, sondern inszeniert den damit verbundenen Sinnaufschub auch als *Befreiung*, durch die dem Individuum *neue Möglichkeiten der imaginären Exploration* von Welt zuwachsen. *Der Verlust eines transzendentalen Signifikats ist für Melville offensichtlich nicht nur quälend.* (m. H.)⁷⁷

⁷⁰ Im Sinne der Derridaschen Doppeldeutigkeit von »Aussähen« und »Zerstreuen«.

⁷¹ Um dieser Schlinge zu entgehen, muss sich eine erkenntniskritische Lektüre analog zum untersuchten Aspekt des Ausgangstextes eine ironische Distanz zum eigenen Diskurs vorbehalten. Vgl. hierzu Derrida: »Die Gefahr besteht [...] darin, gerade das, was man zu dekonstruieren meint, in immer sichererer Tiefe unaufhörlich zu konsolidieren und aufzuheben. Die kontinuierliche Explikation auf eine Eröffnung hin läuft Gefahr, im Autismus der Umschließung zu versinken.« [zit. nach: Schumacher, S. 274]

⁷² Stephanie Waldow, *Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne* (München: Wilhelm Fink, 2006), S. 263.

⁷³ Lyotard, in: Engelmann, S. 45.

⁷⁴ Fluck, S. 242.

⁷⁵ Waldow, S. 263.

⁷⁶ Lyotard, in: Engelmann, S. 47.

⁷⁷ Fluck, S. 242.

III. Schluss:

Moby-Dick/Moby Dick als Chiffre für die Undarstellbarkeit des Absoluten

Diese Oberfläche alles letztlich Sagbaren, die eins sein müsste mit der Oberfläche des Geheimnisses, diese stofflose Oberfläche, die es nur für den Geist gibt und nicht in der Natur, wo es auch keine Linie gibt zwischen Berg und Himmel, vielleicht ist es das, was man die Form nennt? Eine Art tönender Grenze –.

Max Frisch, *Schwarzes Quadrat*

»There is another rendering now; but still one text. All sorts of men in one kind of world, you see.«

Flask in *The Doubloon*

»Read it if you can.«

Ishmael in *The Prairie*

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage nach der performativen Konsequenz, die Melville im *Moby-Dick* aus der modernen Diagnose des »Zurückweichens des Realen« gezogen hat. In der Annahme einer irreduziblen Polysemie des Textes wurde seine Heterogenität sowie die der rezeptionsgeschichtlichen Anschlüsse als Indiz dafür gedeutet, dass der Roman in seiner Unabschließbarkeit eine im Übergang von der Moderne zur Postmoderne sich vollziehende Krise der Repräsentation sowohl *inhaltlich* als auch *autoreflexiv* antizipatorisch thematisiert hat, indem er einerseits auf der Handlungsebene eine von einem monomanischen Willen beziehungsweise einer melancholischen Sehnsucht motivierte Sinnsuche grandios scheitern lässt und sich andererseits durch die »spielerische [formale] Inszenierung einer unauflösbaren Mehrdeutigkeit«¹ auch in seiner metatextuellen Autoreferentialität »dem Trost der guten Formen verweigert«.² Rathjen weist darauf hin, dass »Melvilles enzyklopädischer Zugriff auf seinen Stoff [...] natürlich auch so etwas wie Totalität im Sinn [hat], doch [diese] ironischerweise [...] um so mehr zersplittert und fragmentiert, je heftiger und

¹ Fluck, S. 243.

² Lyotard, in: Engelmann, S. 47.

umfänglicher man ihr hinterherschreibt. [...] Der *Moby-Dick* ist kein Ganzes, weil Melville es nicht bei der leeren weißen Projektionsfläche der fleckenlosen Farbe [*blankness*] belässt, sondern diese Projektionsfläche ausfüllt mit Hunderttausenden sich ineinander verhakender und verkantender Wörter [*full of meanings*].«¹

Nicht nur in den cetologischen Abschnitten des Romans – gleichwohl dort am offenkundigsten – lässt sich Melvilles spielerisch-dekonstruktiver Umgang mit westlichen Wissens- und Denkmodellen erkennen: Dringt man in das semantische Feld des Romans auf der Suche nach einem letzten Grund, einer inferentiellen Letztbegründung, gerät man in einen infiniten regressiven Strudel, der jede getroffene semantische Arretierung auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit hin befragt und dadurch wieder aufbricht. Eine Lektüre, die getreu dem Vorsatz einer *thick description* dem positivistischen Anspruch größtmöglicher Präzision und Detailtreue bei der Ausdeutung des semiotischen Materials Folge leisten möchte, verliert sich im rhizomatischen Labyrinth des Romans unweigerlich, da dieses eine Hierarchisierung »monochromer« Inferenzen nicht zulässt. Eine ishmaelische Lektüre des *Moby-Dick* bestünde darin, den Anspruch auf Letztbegründetheit im Sinne der Derridaschen *différance* aufzuschieben und sich damit der Gravitation eines »transzendentalen Signifikats« zu entziehen.² Liest man die betreffenden cetologischen Kapitel vor diesem Hintergrund, kann man in ihnen eine autoreferentielle Kontrastfolie sehen, eine negative Exemplifikation dessen, wie Melville seinen *Moby-Dick* nicht gelesen wissen möchte, gewissermaßen eine Lektüeranleitung *ex negativo*.

Die Hauptmerkmale von Melvilles *écriture* sind Ambivalenz, Parodie und Dialogizität. Er verwendet stilistische und motivische Versatzstücke, destruiert sie und unterläuft so permanent die Ernsthaftigkeit der den Roman strukturierenden Schicksalszeichen wie auch die interpretativen Anstrengungen des Lesers. Die Autorität des eigenen Diskurses wird ironisch unterminiert und der Text damit in einer Schwebelage zwischen Parodie und Monomanie, Unabschließbarkeit und

¹ Rathjen, in: Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 957.

² Vgl. hierzu: John Bryant, »Ungraspable Phantom«. *Essays on Moby-Dick* (Kent: The Kent State UP, 2006), S. 9: »Linguists seek the unifying *deep structures* of language – the connections between language, symbol and grammar. Linguists have yet to find the structuralist's *universal formula* for all language. The links between language as used and the core of meaning it transmits remain veiled. The linguists' quest echoes Ahab's. He too searches for the »unknown but still reasoning thing [that] puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask.« (m. H.)

Universalanspruch gehalten. Als die Kraftfelder dieser sich neutralisierenden Paradigmen stehen seine beiden Hauptfiguren auf der Handlungsebene personifizierend für die paradoxe Konstellation des gesamten Textes, der nicht die Auflösung oder Aufhebung seiner konfliktiven Elemente sucht, sondern als ästhetischer Ausdruck des Paradoxen feste Orientierungspunkt vorenthält. Im Sinne der romantischen Universalpoesie ist er nicht auf einen systemischen Abschluss hin orientiert, sondern besteht auf/aus seiner Unabschließbarkeit: Heterogenität, Inkonsequenz, Verworrenheit und Unverständlichkeit sind demnach keine Folgen kompositorischer Nachlässigkeit, sondern in ihrer Gesamtheit als das performative Moment der eigentlichen Mitteilung zu begreifen.

Der verlorenen oder unmöglichen Präsenz des abwesenden Ursprungs zugewandt, ist [die] strukturalistische Thematik der zerbrochenen Unmittelbarkeit also die traurige, *negative*, nostalgische, schuldige und rousseauistische Kehrseite jenes Denkens des Spiels, dessen andere Seite Nietzsches *Bejahung* darstellt, die fröhliche Bejahung des Spiels der Welt und der Unschuld der Zukunft, die Bejahung einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung, die einer tätigen Deutung offen ist. [...] Die eine träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel [...] ¹

Im *Moby-Dick* finden sich also beide lyotardschen Modi des Umgangs mit dem ›Zurückweichen des Realen‹ verkörpert: Auf der Handlungsebene inszeniert Melville die ›Ohnmacht des Erkenntnisvermögens‹ durch eine in Ahab und Ishmael jeweils unterschiedlich konnotierte ›strukturalistische Thematik der zerbrochenen Unmittelbarkeit‹, wohingegen die Textur in ihrer motivischen und stilistischen Autoreferentialität den eigenen textuellen Status spielerisch-ironisierend reflektiert. Der Text spielt so in der Form der Darstellung auf seine Ohnmacht in Bezug auf die positive Darstellung metaphysischer Wahrheit an und ist dadurch im Sinne der frühromantischen Transzendentalpoesie »zugleich Poesie und Poesie der Poesie«:² In seiner kaleidoskopischen Radikalität nimmt der *Moby-Dick* die Fragmentiertheit der Welt durch die Augen seiner Figuren in den Blick, als Metatext beobachtet er sich selbst dabei, wie er an die ›Oberfläche alles letztlich Sagbaren‹ stößt, ohne diese,

¹ Derrida, in Engelmann, S. 137f.

² Schlegel, in: Kremer, S. 9.

wie seine beiden Hauptcharaktere, jemals durchdringen und zur Sagbarkeit des eigentlichen Geheimnisses seines eigenen Sinns vorstoßen zu können. So, wie Ishmaels cetologische Diskurse lediglich die Unergründbarkeit des Moby Dick ex negativo darstellen, indem sie sagend all das entfernen, »was nicht Geheimnis ist«, so wird der Text in seiner Form zum Ausdruck derselben Krise, die er seine Figuren durchlaufen lässt. Wenn er überhaupt etwas »stabil« zur Darstellung bringt, dann die verlorene Hoffnung auf einen *Seinsgrund* für die verlässliche Verankerung des Daseins. Form und Inhalt Melvilles Romans bilden diese Ohnmacht gegenseitig aufeinander ab. Wo der Inhalt jedoch dem modernen Modus der »melancholia« die Treue hält, inszeniert der Text ein schillernd-ironisches Formenspiel nietzscheanischer Unverbindlichkeit.

Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht [...] ¹

Die letzte sardonische Ironie des Textes inszeniert Melville (»that word is the hangman«) im Untergang Ahabs: Selbst im Tode bleibt es diesem verwehrt, den »Weißen Wak« einzuholen und seinem Wesen auf den Leib zu rücken. Er verfängt sich in den Leinen des unbegreifbaren Zufalls, seines eigentlichen Todfeindes, und wird stranguliert: Ein letztes Mal von einem kontingenten Dasein verhöhnt, folgt er zwar in fester Verbundenheit weiterhin der Spur des Moby Dick, ohne ihm jedoch jemals nahe kommen zu können – ad infinitum.

There are certain queer times and occasions in this strange mixed affair we call life when a man takes this whole universe for a vast practical joke, though the wit thereof he but dimly discerns, and more than suspects that the joke is at nobody's expense but his own.

Oh! jolly is the gale, And a joker is the whale

∞ *Finis* ∞



¹ Nietzsche, in: Blumenberg, *Schiffbruch*, S. 25

Literatur

- Bader, Günter. *Melancholie und Metapher*. Tübingen: Mohr, 1990.
- Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz, 1991.
- . *Simulacra and Simulations*. Michigan: The U of Michigan P, 1995.
- Beierwaltes, Werner. *Denken des Einen. Studien zur Neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1985.
- Beiser, Frederic C. *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge: Harvard UP, 2003.
- Benjamin, Walter. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Berlin, Isaiah. *Die Wurzeln der Romantik*. Berlin: Berlin, 2004.
- Blaicher, Günther & Gassenmeier, Michael, Hgg. *Romantic Continuities*. Essen: Die Blaue Eule, 1992.
- Bloom, Harold, Hgg. *Major Literary Characters: Abab*. New York: Chelsea House, 1991.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- . *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- . *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- . *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- . *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.
- Brodhead, Richard H., Hgg. *New Essays on Moby-Dick. The American Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Brodtkorb, Jr., Paul. *Ishmael's White World. A Phenomenological Reading of Moby-Dick. Yale Publications in American Studies*. 9. Aufl. New Haven: Yale UP, 1965.
- Bruns, Margarete. *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Bryant John, et al., Hgg. "Ungraspable Phantom". *Essays on Moby-Dick*. Kent: The Kent State UP, 2006.
- Camus, Albert. *Der Mythos des Sisyphos*. Reinbek/H.: Rowohlt, 2000.
- Caramello, Charles. *Silverless Mirrors: Book, Self & Postmodern American Fiction*. Gainesville: UP of Florida, 1983.
- Chai, Leon. *The Romantic Foundations of the American Renaissance*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1987.

- Chase, Richard, Hgg. *Melville. A Collection of Critical Essays. Twentieth Century Views*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.
- Clair, Jean, Hgg. *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin: Hatje Cantz, 2006.
- Delbanco, Andrew. *Melville. Biographie*. München: Carl Hanser, 2007.
- Deleuze, Gilles & Guattari Félix. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- De Man, Paul. *Allegorien des Lesens*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1988.
- Derrida, Jacques. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- . *Dissemination*. Wien: Passagen, 1995.
- . *Grammatologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983.
- Dörfler, Thomas & Globisch, Claudia. *Postmodern Practices*. Münster: Lit-Verlag, 2002.
- Eliade, Mircea. *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Frankfurt/M.: Verlag der Weltreligionen, 2007.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Poems by Ralph Waldo Emerson*. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- Engelmann, Peter. *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Fluck, Winfried. *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- Flusser, Vilém. *Vampyroteuthis infernalis*. 3. Aufl. Göttingen: European Photography, 2002.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humannwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- . *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, 1978.
- Frank, Manfred. *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.
- . *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- . *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- . *Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- . *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Frisch, Max. *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Gnisdorsch, Iris. *Die Grenzen des Sagbaren. Philosophische Grundlegung religiöser Kunst*. Münster: LIT, 2004.

- Göske, Daniel, Hgg. *Herman Melville. Ein Leben. Briefe und Tagebücher*. München: BTB, 2006.
- Greenberg, Robert. *Splintered Worlds: Fragmentation and the Ideal of Diversity in the Works of Emerson, Melville, Whitman and Dickinson*. Boston: MA: Northeastern UP, 1993.
- Grünbein, Durs. *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2003.
- Heidegger, Martin. *Wegmarken*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2004.
- Hirschberger, Johannes. *Geschichte der Philosophie*. Neuauflage in 2 Bänden. Köln: Komet, 2007.
- Hoff, Ansgar Maria. *Das Poetische in der Philosophie. Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida*. Diss. Uni Bonn, 2000.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink/UTB, 1984.
- Jacob, Lars. *Bildschrift – Schriftbild: Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*. (Diss. Uni Köln 1997) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Jahraus, Oliver. *Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen: A. Francke/UTB, 2004.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. 2. Bd., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- . *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- Kim, Hyun-Kang. *Ästhetik der Paradoxie: Kafka im Kontext der Philosophie der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Klibansky Raymond, et al., Hgg. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Kolakowski, Leszek. *Der metaphysische Horror*. München: C. H. Beck, 2002.
- Krämer, Sybille, et al., Hgg. *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007.
- Kremer, Detlef. *Prosa der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Kristeva, Julia. *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Frankfurt/M.: Brandes & Apsel, 2007.
- Lakoff, George/Johnson, Mark. *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl Auer, 2008.
- Levine, Robert S., Hgg. *The Cambridge Companion to Herman Melville. Cambridge Companions to Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Liessmann, Konrad Paul. *Philosophie der modernen Kunst*. Wien: Facultas/UTB, 1999.

- . *Die großen Philosophen und ihre Probleme*. Wien: Facultas/UTB, 2003.
- Loheide, Bernward. *Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs*. Amsterdam: Ropodi, 2000.
- Luhmann, Niklas. *Die Religion der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002.
- Lütkehaus, Ludger. *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2003.
- Melville, Herman. *Moby-Dick oder Der Wal*. Übers. Matthias Jendis. München: Hanser, 2001.
- . *Moby-Dick; oder: Der Wal*. Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004.
- . *Moby-Dick or The Whale*. Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002.
- Menninghaus, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- Münker, Stefan/Roesler, Alexander. *Poststrukturalismus*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Frankfurt/M.: Fischer, 2008.
- . *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft*. München: DTV, 2008.
- . *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, in: Friedrich Nietzsche: *Werke*. Herausgegeben von Karl Schlechta, Berlin: Directmedia, 2004.
- Nünning, Ansgar, Hgg. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Peirce, Charles Sanders. *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005.
- Pikulik, Lothar. *Frühromantik. Epoche, Werke, Wirkung*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 2000.
- Praz, Mario. *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 3. Aufl. München: DTV, 1988.
- Recker, Astrid. *“But truth is ever incoherent...” Dis/Continuity in Herman Melville’s Moby-Dick*. Heidelberg: UV Winter Heidelberg, 2008.
- Rilke, Rainer Maria. *Duineser Elegien* in: *Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, Studienbibliothek*. Herausgegeben von Mathias Bertram, Berlin: Directmedia, 2004.
- Saussure, Ferdinand de. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 3. Aufl. Berlin: de Gruyter, 2001.
- Schmoll, Walter. *Die Behandlung von Gegensatzstrukturen bei Novalis und Nietzsche*. Diss. Uni Tübingen, 2008.
- Schulz, Dieter. *Suche und Abenteuer. Die „Quest“ in der englischen und amerikanischen Erzählkunst der Romantik*. Heidelberg: Carl Winter UV, 1981.
- Schumacher, Eckhard. *Die Ironie der Unverständlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- Schwab, Gabriele. *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymthen: Zur Subjektivität im modernen Roman*. Stuttgart: Franz Steiner Wiesbaden, 1987.

- Selby, Nick, Hgg. *Herman Melville. Moby-Dick. Essays, Articles, Reviews*. New York: Columbia UP, 1998.
- Simon, Josef. *Philosophie des Zeichens*. Berlin: de Gruyter, 1989.
- Starobinski, Jean. *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.
- Sten, Christopher. *The Weaver-God, He Weaves: Melville and the Poetics of the Novel*. Kent, Ohio: The Kent State UP, 1996.
- Urlings, Herbert, Hgg. *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Vieweg, Klaus, Hgg. *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2009.
- Voßkübler, Friedrich. *Kunst als Mythos der Moderne: Kulturphilosophische Vorlesungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004
- Waldow, Stephanie. *Der Mythos der reinen Sprache. Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg. Allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*. München: Wilhelm Fink, 2006.
- Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1990.
- Zapf, Hubert, Hgg. *Amerikanische Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Zweig, Stefan. *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Frankfurt/M.: Fischer, 2007.

Nachweise

Zitate ›Auszüge‹

- Horaz: Durs Grünbein, *Die Bars von Atlantis. Eine Erkundung in vierzehn Tauchgängen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009), S. 13.
- Ishmael: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 7.
- Chateaubriand: Chateaubriand, *René* [Die Bibliothek der Weltliteratur, S. 12989 (vgl. Chateaubriand-Erzählungen, S. 121) <http://www.digitale-bibliothek.de/band89.htm>]
- Nietzsche: Friedrich Nietzsche, *Morgenröte, Idyllen aus Messina, Die fröhliche Wissenschaft* (München: DTV, 2008), S. 574.
- Jean Paul: Jean Paul, *Siebenkäs* [Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, S. 100545 (vgl. Jean Paul-Werke, 1. Abt. Bd. 2, S. 269) <http://www.digitale-bibliothek.de/band1.htm>]
- Shakespeare: Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth, Act V, Scene V* [English and American Literature, S. 132356 (vgl. Shakespeare-Riverside, S. 1337) <http://www.digitale-bibliothek.de/band59.htm>]
- Melville: Leon Chai, *The Romantic Foundations of the American Renaissance* (Ithaca, NY: Cornell UP, 1987), S. 295.
- Derrida: Jacques Derrida, *Grammatologie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983), S. 65.

Weitere Zitate

Kapitel 0.

- S.1, Frisch: Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008), S. 23.
- S.1, Valéry: Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979), S. 94.
- S.1, Derrida: Jacques Derrida, *Dissemination* (Wien: Passagen, 1995), S. 379.

Kapitel I.

- S. 13, Melville: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 164.
- S. 13, Ishmael: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 418.
- S. 13, Ahab: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 458.

Kapitel II.

- S. 39, Blumenberg: Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979), S. 11.
- S. 39, Ishmael: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 4.

Kapitel III.

- S. 78, Frisch: Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008), S. 24.
- S. 78, Flask: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 358.
- S. 78, Ishmael: Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 288.
- S. 81, »There are certain queer times...«:
Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 189.
- S. 81, »Oh! jolly is the gale...«:
Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale* (Ware/Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2002), S. 412.

Abbildungen:

- Abb. 1, »Auszüge: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808-1810 (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kat. 206)
- Abb. 2, »Inhalt: Rockwell Kent, in: Herman Melville, *Moby-Dick; oder: Der Wal* (Übers. Friedhelm Rathjen. Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 2004), S. 467.
- Abb. 3, S. 46: ebd., S. 609.
- Abb. 4, S. 72: ebd., S. 219.
- Abb. 5, S. 72: ebd., S. 127.
- Abb. 6, S. 81: ebd., S. 393.