

»tote Mauer Träumereien«.  
Vom Verwenden der Räume in  
»Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street«

LISELOTTE HERMES DA FONSECA

*La petite histoire de Melville ressemble à l'épanouissement d'une relation entre la vie et l'écriture, relation qui a valu à l'auteur la réputation d'être fou. Cette dernière mit fin à sa vie d'écrivain. Avec Bartleby comme figure de l'écrivain emmuré et comme «perte irrémédiable pour la littérature» il reprend une écriture jugée immuable et qui semble toucher la vie ; cette reprise est elle même interrompue dans un dédoublement. Dans Wall Street s'ouvre ainsi un espace interstiel invisible dans lequel les spatialités se retrouvent elles-mêmes poussées les unes contre les autres et donnent à la vie partagée du lecteur et de l'écrivain un espace pour respirer.*

**Verrückungen des Lebens**

»But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of wreck in the mid-Atlantic.«<sup>1</sup> – Herman Melville war Seemann, ein lesender und schreibender Seemann, der wohl oft die Erfahrung gemacht hatte, ausgesetzt zu sein – dem Meer, dem Wetter, ihren kaum vorhersagbaren Bewegungen und schwer zu lesenden Vorzeichen; Zeichen von überlebenswichtiger Bedeutung in einem unabsehbaren Raum, nur vom ewig sich fortbewegenden Horizont und dem segelnden Schiff begrenzt: Zwei sich bewegende Grenzen, welche die tiefe schwarze und weiße Fläche des unvorhersehbaren Meeres und Himmels umgeben; kaum erkennbare Winzigkeiten, welche die ganze Welt zu umfassen scheinen. Der Raum, der sich damit abzeichnet, ist ein nach außen hingrenzenloser, wenn auch unterschiedener, zwischen zwei beweglichen Grenzen eingefasst, die selbst den Bewegungen des Grenzenlosen aus-

---

1. Herman Melville: Bartleby, Stuttgart 1985, 42.

gesetzt sind: Himmel und Meer, Horizont und Schiff stehen nicht in einem festgelegten Verhältnis von Innen und Außen zueinander, sondern eröffnen sich als Räume, indem sie sich zueinander ins Verhältnis setzen.

Zeitlich vorhersehbar scheint hingegen, dass Melville mit seinen ersten – heute fast vergessenen – Südsee- und Abenteuerromanen<sup>2</sup> auf einen Schlag berühmt wurde und daher vom Schiff zur Schrift wechselte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Die Geschichten erfüllten die Wünsche der Zeit, neue Welten und fremdes Leben kennen zu lernen. Die beschriebenen »Neger«, »Kannibalen«, »Schwarzen« und »Weißen« wurden als Abbild des Lebens selbst aufgenommen und führten in einer Unterschiedslosigkeit von Schrift und Leben zu unbeweglichen und übergriffigen Beurteilungen. Diese starre Gleichgültigkeit der Urteile über Leben scheint Melville bewegt zu haben, denn seine späteren Texte, die noch heute als unlesbar gelten, scheinen eine radikale Wende zu vollziehen. Seine Texte ließen die »letters« (sowohl die geschickte Nachricht wie die festlegende Schrift) nicht mehr wie das Leben selbst erscheinen, sondern rückten die schwarze weiße Materialität derselben geradezu als Barriere des Lesens in den Vordergrund und stellten damit die Vorstellungen, die daraus zu entspringen vermochten, in Frage. Er schrieb sozusagen Geschichten vom Schreiben des Lebens, vom *Verhältnis* festlegender *letters* und einem flüchtigen, »rumor«-haften<sup>3</sup> (Gerücht und Lärm zugleich), das darin geborgen liegt. Wie aber schreiben, dass man nicht *das* Leben selbst schreibt, auch um das Leben des Geschriebenen, mit all seinen Vorstellungen und Träumen, am Leben zu erhalten? Der bewegliche Unterschied musste bewahrt werden; ein ›Raum‹ ähnlich beschaffen wie die Fläche des Meeres und des Himmels in Bezug zum Horizont und Schiffskörper, die sich doch gerade der dauerhaften Bewahrung entziehen. Ein ›Raum‹, der Melville den Ruf einbrachte, ver-rückt zu sein, und der als Urteil verfestigt sein Leben als Schreiber selbst verrückte.<sup>4</sup>

»That Hermann Melville has gone ›clean daft‹, is very much to be feared; certainly, he has given us a very mad book [...]. The sooner this author is put in ward the better. If

---

2. U.a. Typee und Omoo, die als »vivacious«, »vivid«, »correct observation« beschrieben wurden. Hershel Parker (Hg.): The Recognition of Herman Melville Selected Criticism since 1846, Ann Arbor 1967, 14-16.

3. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 65.

4. »Dollars damn me ... My dear Sir, a presentiment is on me, – I shall at last be worn out and perish ... What I feel most moved to write, that is banned, – it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot« (Melville, 1851, zit. nach: Leo Marx: Melville's Parable of the Walls, in: M. Thomas Inge [Hg.]: Bartleby the Inscrutable, Hamden, Connecticut 1979, 84-106, hier 84).

trusted with himself, at all events give him no further trust in pen and ink, till the present fit has worn off. He will grievously hurt himself else – or his very amiable publishers»,<sup>5</sup>

so eine Besprechung aus der Zeit Bartlebys. – Das Schreiben, das zuvor als das Leben selbst angesehen wurde, hat sich zur tödlichen Waffe gewendet, die in Sicherheitsverwahrung gebracht werden muss. Mehr noch, der Schreiber selbst wird für verrückt erklärt und muss vom Schreiben getrennt werden, kein Raum darf ihm mehr zum Schreiben gegeben werden – und das im Namen des Lebens. Melville wurde für verrückt, für »deranged« erklärt und damit aus dem Raum gerückt, darin Schrift und Leben sich zu entsprechen hatten. Das Urteil setzte seinem Schreiben als Möglichkeit des Lebens ein Ende. Für ihn hat sich das Schreiben damit leibhaftig als etwas erwiesen, das ihm nicht nur einen Ruf einbrachte, sondern auch seinen Lebensraum versetzte und Lebensmöglichkeiten beendete. Schon einmal durch Geldsorgen aufs Meer, aufs Schiff getrieben, trieb das angeblich verrückte Schreiben ihn nun nach New York ins Zollamtbüro – sozusagen an die Grenzkontrolle.<sup>6</sup>

Mit einer Schrift als Abbild des Lebens, für alle gleichermaßen und kontrolliert wiederholbar, liegt die Kontrolle darüber, was die ›Grenze‹ beim Lesen passieren darf, aber nicht mehr in der Hand des Schreibers oder Lesers. Ein solches Leben ›ist‹, man könnte sagen, ein unverrückbares Mauerwerk, das dem Leser und Schreiber keine bewegliche Positionen einräumt. – Melville hat Mauern errichtet, an denen sich Leser die Köpfe einschlugen und noch immer einschlagen. Er reflektiert dort aber nicht nur das, was *sein* Leben als Schreiber auf den Kopf stellte, das zum Urteil verhärtete Gerücht. Er fragte vielmehr, welches Schreiben und Lesen, Leser und Schreiber sowie deren Leben auf welche Weise positioniert oder ver-rückt; in welchem Verhältnis also das ›Abbild des Lebens‹ (das in der *vorgestellten* Identität einer Präsenz zeit- und raumlos wäre) und der ›ver-rückte‹ und ›ver-rückende‹ Raum (der *unvorstellbar* offen in Zeit und Raum die Leser ihre Köpfe einschlagen ließ) zueinander stehen – und die Opposition einer vorstellbaren Welt und die unvorstellbare Bewegung geraten dabei selbst in Bewegung. Das Verhältnis von Schrift und Leben bringt also Räumlichkeiten ins Spiel, die zwischen ver-rückt und identifikatorisch changieren. Ein Wechseln, das Leben betrifft: Die Leser und Kritiker

---

5. Ferdinand Schuck: Nachwort, in: Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 73-87, hier 73.

6. Herman Melville: Die Reisetagebücher, Hamburg, Friesland 2001, 374. Siehe zur Biographie Melvilles auch Hershel Parker: A Biography, Baltimore 1996 und 2002.

haben damals nicht nur die Lebensbeschreibung Bartlebys als verrückt abgeurteilt und aus dem Literaturbetrieb ausgesperrt, sondern den Autor und sein Leben gleich mit.

### Unbeschreibliches Leben des Schreibers

Die kleine Lebens-Erzählung von Bartleby,<sup>7</sup> der am Ende der Erzählung ebenfalls als »deranged« beschrieben wird,<sup>8</sup> ist als Geschichte vom Schreiben des Lebens lesbar und somit auch als Geschichte dieser fraglichen Räume. In ihrer Rätselhaftigkeit, die einem immerzu den Weg versperrt, hält sie bis heute das Lesen am Leben und damit diese kleine Geschichte selbst.

»Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street« gibt im Titel einen geradezu steinern konkreten Ort des Geschehens an, den in Amerika wohl jeder kannte und mit einer ›Realität‹ zu verbinden vermochte: das tosende Handelszentrum der neuen Welt. Dieser Ort aber ist mit einem Schreiber, dessen Name man wohl bis dahin noch nie gehört hatte, aufgerufen, der zudem mit dem ›Bar‹ an Absperrung, Einsperzung und Unfruchtbarkeit (barren) erinnert. Der Name, der zur Interpretation und Bedeutungssuche verlockt, macht damit zugleich eine Versperrtheit deutlich.<sup>9</sup> Zwei Namen und zwei Wege, denn mit seinem »advent«<sup>10</sup> auf der steinernen ›realen‹ Schwelle der »No.- Wall Street«<sup>11</sup> ist Bartleby schon verloren, nicht einmal schwindend. Eine Verspannung zwischen Bartleby (als Erzählung und als Schreibfigur) und Wall Street als säkularer Ort des Handels tut sich auf. Eine Welt der »law-copyists«,<sup>12</sup> deren Aufgabe es war, *identische* Kopien von Originalen kontrolliert und fehlerlos herzustellen. Hier treffen wir auf den starren, leblosen Schreiber Bartleby, wie auf eine Mauer. ›Eingesperrt‹ zwischen den Wänden der Schreibstube scheint man keinen Zugang zu ihm zu bekommen, er ist blass, unrettbar verloren<sup>13</sup> – das meint man zu sehen. Wenn wir dieses aber *sehen*, wo befinden wir uns dann? Im Text vertieft, lesend auf der Suche nach Bartleby werden wir dem suchenden Sehen anderer ebenso toten-starr und unzugänglich – mag es dort auch wild tosen und lärmten, denn was können wir uns da nicht

---

7. Das erste Mal 1853 in Putnam's Monthly Magazine anonym veröffentlicht.

8. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 63.

9. Die englische Sprache hat viele Worte, die mit ›bar‹ beginnen, fast alle tragen die Bedeutung von ›abgrenzen‹ und damit ›verbergen‹ in sich.

10. So das Wort für Bartlebys Erscheinen. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 6.

11. Ebd., 5.

12. Ebd., 3.

13. Ebd., 16.

alles vorstellen und was wühlt es nicht alles in uns auf. Diese Bewegungen sind eben nicht zu *sehen*, Leser erstarren vor den Büchern, die sie wie tote Mauern anstarren. Doch welche Art Mauer wäre eine solche undurchlässige Durchlässigkeit? Eine Mauer, die den (Schreiber-) Erzähler, dessen Lesen und Schreiben auf Bartlebys Leben zielt, »mortifiziert«, ihn »zur Salzsäule erstarren« lässt, ihn in die Flucht schlägt, erfreut, berührt, sein Mitleid weckt, seine Liebe, seinen Hass... ihn also unendlich bewegt. Gleich zu Beginn heißt es:

»Die Lebensgeschichten aller anderen Schreiber stelle ich zurück zugunsten einiger Episoden aus dem Leben Bartlebys, welcher der merkwürdigste Schreiber war, von dem ich je etwas zu sehen oder zu hören bekam. Während ich von anderen Anwaltskopisten die vollständige Lebensgeschichte niederschreiben könnte, ist bei Bartleby nichts dergleichen möglich. Ich glaube, für eine umfassende und zufriedenstellende Lebensbeschreibung dieses Mannes gibt es keinerlei Material. Für die Literatur stellt dies einen nicht wiedergutzumachenden Verlust dar.«<sup>14</sup>

Der Schreiber der kleinen Erzählung wählt als Gegenstand seines Schreibens den ›unrettbaren Verlust der Literatur‹, das unbeschreibliche Leben und entscheidet sich gegen die ganze Bio-graphie<sup>15</sup> anderer Schreiber. Er wählt für sein Schreiben das, was sich der Schrift entzieht und wählt damit scheinbar ein Paradox. Was aber wird dann beschrieben? Ein Schreiber, der nicht zu beschreiben ist. Beschrieben wird damit aber nicht nur, dass im Schreiben auch ein Nichtschreiben statt hat, sondern das Schreiben verdoppelt sich und öffnet ein Verhältnis im Schreiben wie auch im Schreiber – einmal als unmöglich beschreibbaren immer schreibenden Schreiber (Bartleby) und einmal als beschriebenen, aber nicht schreibenden Schreiber (der Erzähler). Die zwei stehen damit nicht in einem dualen Verhältnis zueinander, sondern eröffnen vielmehr die Frage, wie sie überhaupt zu unterscheiden sind; sie erfüllen sich nicht gegenseitig und damit den Verlust der Literatur, sondern entziehen sich gegenseitig ihrer eindeutigen Beschreibbarkeit. Ein Schreiber, der, wie wir am Ende erfahren, im »Dead Letter Office«<sup>16</sup> gearbeitet habe, was an »dead men« erinnere<sup>17</sup> und damit nachträglich und zirkulär Schrift und Verlorenheit aneinanderrückt und abermals die Frage nach dem Leben, seinem Leben, stellt.

---

14. Hermann Melville: *Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street*, übersetzt von Isabell Lorenz, Berlin 1997, 5-6.

15. Im Englischen heißt es: »I waive the biographies of all scriveners, for a few passages in the life of Bartleby«. Melville: *Bartleby*, a.a.O., 1985, 3.

16. Das Amt für unzustellbare Briefe, ebd., 1985, 66.

17. Ebd.

## Bartlebys Ähnlichkeiten lesen

Melville war sein Leben lang ein Leser, einer, der beim Lesen schrieb, vielleicht sogar nur lesend schreiben konnte,<sup>18</sup> sozusagen schrieb, was er las – ein Lesen, das kein Abschreiben war, sondern ein Schreiben des Gelesenen als ein Anderes des Textes. Also kein »law-copyist« als welcher Bartleby gerufen wird – dessen Aufgabe aber auch er nie erfüllt. Er wird vielmehr mit seiner fast formelhaften Rede, »I would prefer not to« – die viele Leser unendlich bewegt hat – jedes Vergleichen der geschriebenen Kopien, ohne etwas zu tun, unterbrechen. Eine Antwort, die weder eine Verneinung oder Bejahung ist, und auch keinen Grund angibt. Das ist auch kein aktiver Widerstand, denn er verweigert nichts, er würde ›nur‹ »prefer not to«. Er »prefer« zwar, aber er wählt nicht, er entscheidet nicht, hebt die Entscheidung vielmehr in die Schwebe. Er »prefer not to« und das »not to« ist selbst unvollständig, keine ausgeführte Präferenz, es gibt nicht an, was er »prefer to«. Die Antwort, die nichts bestimmt, die Bestimmung sogar unbestimmt macht, scheint so unberührbar, so unverbunden und bezugslos wie Bartleby selbst – eine Figur wie es heißt, ohne Familie, Geschichte, Herkunft, Ziel und Streben, ohne Wollen und Wahl, scheinbar alles, was ein Leben antreibt. Und doch ist diese »Formel« vielleicht der einzige Satz, der ihn beschreibt. Wie aber ist der zu lesen?<sup>19</sup>

Die ›Antwort‹ »I would prefer not to« wird den Erzähler *und* die Leser erstarren lassen, antreiben, argumentieren lassen, verblüffen, beobachten und nach Gefühlen handeln und urteilen lassen. Alle Bemühungen, so verschieden sie sein mögen, führen zu der sonderbaren Formel und der Frage nach den Möglichkeiten eines gezielten und kausalen Handelns. Gleichgültig aber lässt es weder den Erzähler noch den Leser. Ein Kampf des Schreibers, der auch ein Kampf des Lesers ist, wird lesbar. Etwas Unbeschreibliches erscheint – nicht selbst und somit auch nicht als kausale Ursache und Grenze des Kampfes. Die Bewegungen des Schreibers weisen auf etwas ihn Bewegendes hin. Auf Bartleby, der aber nicht als Ursache der verschiedenen Bewegung zu erkennen ist, denn er bleibt immer gleich, bewegt aktiv nichts. Vielmehr wird dadurch bewegt, dass er nicht zu fassen ist, keinen Bezug

---

18. »Er las, um zu schreiben. [...] Bücher anderer Männer sind der Nährboden, auf dem Melvilles Bücher gedeihen.« Charles Olson: *Shakespeare oder Moby-Dick* wird entdeckt, in: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 37, 1991, 45–54, hier 45.

19. Unzählige Male ist dieser Satz seit seiner Niederschrift interpretiert worden und wird noch heute in Lektüren »enveloped« (was sowohl seine Einwicklung wie Verschickung als »envelope«, Umschlag betont), denn zu treffen ist er nicht. Siehe dazu Giorgio Agamben: *Bartleby oder die Kontingenz* gefolgt von *Die absolute Immanenz*, Berlin 1998. Gilles Deleuze: *Bartleby oder die Formel*, Berlin 1994.

erlaubt. Bartleby, der immer wieder als Kontingenz, als gleichzeitiges Sein und Nicht-Sein beschrieben worden ist, kann die Ursache und zugleich nicht die Ursache sein – was selbst eine gleichgültige Aussage ist, ebenso unbestimbar wie Bartleby.<sup>20</sup>

Schon bei seinem »advent« verloren und am Ende ununter-scheidbar an einer Mauer »verschwendet«,<sup>21</sup> stellt sich für den Leser die Frage, was er in der Erzählung zu lesen und zu sehen *bekommt*. Ei-ner Erzählung, der ein Nachtrag folgt, in dem wir etwas vom *Vorleben* Bartlebys erfahren, eben dass er im »Dead Letter Office« gearbeitet ha-be. Dieses ›Wissen‹ erhalten wir aber als »rumor«, als Gerücht. Ein Ge-rücht von den »letters« (Briefe, Geschicktes, Nachrichten und Buchsta-ben zugleich), die nicht bei den Lebenden angekommen sind und die Bartleby für das Feuer sortiert. Die *letters* werden der Zerstörung über-geben, wobei Bartleby ihnen zuvor etwas entnimmt, so dass ein Rest bleibt. Ein Rest, unbestimbar wie das Gerücht selbst, wie Bartleby. Diese ›Passion‹ der ›vom Leben geschickten‹<sup>22</sup> *letters* wendet sich aber zugleich in »good tidings«,<sup>23</sup> sofern nicht *alles* der Zerstörung überge-ßen wird, sondern etwas bleibt. Etwas Unbestimmtes.

Bartleby: Er stellt sich uns immer wieder als verlockende Ver-sperrung in den Weg und unterbricht einen fließenden Austausch, den Lauf der Dinge, wie man es sich in der Wall Street vorstellen könnte. Doch verhalten sich auch Bartleby und Wall Street, Unterbrechung und Fluss nicht komplementär zueinander: sie ergänzen und erfüllen sich nicht, wie man es sich in räumlichen Dimensionen denken würde – als Leere und Fülle. Die Erzählung gibt am Anfang einen Verlust, am Ende eine Verschwendug des Lebens an, gibt also in gewisser Weise nichts. Auf jeden Fall wird aber etwas unterbrochen: unser Wissen, unsere Si-cherheit, mit einem ähnlichen Effekt wie der von Bartleby, der verlo-ckenden Versperrung, »to awaken curiosity«.<sup>24</sup> Bartleby unterbricht, wie es fast gleich nach seinem Auftritt heißt, den Vergleich von Origi-nal und Kopie, von Schriften. Zugleich gestaltet sich das Schreiben der Erzählung mit zwei Schreibern von Anfang an als ein doppeltes und

---

20. Zur Kontingenz Bartlebys siehe Giorgio Agamben: *Die kommende Gemein-schaft*, Berlin 2003 und Agamben, *Bartleby*, a.a.O.

21. »I saw the wasted Bartleby«, Melville: *Bartleby*, a.a.O., 1985, 65. Der Text lässt am Ende keine Entscheidung über den Zustand Bartlebys zu, auch wenn es immer wieder als sein Tod gelesen worden ist. Gerade der Ausruf des Erzählers auf die Frage »He's asleep, ain't he?« »With kings and councelors« (ebd., 65), öffnet die Entschei-dung, denn der Ausruf ist der des Hiob, der nicht sterben kann.

22. Im Englischen: »On errands of life, these letters speed to death«, ebd., 1985, 66.

23. Ebd.

24. Ebd., 65.

somit als eines, das nach Vergleich ruft. Nun könnte man meinen, die Geschichte schreibe vom immer schon in der Schrift verlorenen Leben Bartlebys; ein Leben, das, wenn nicht hier, eben davor gewesen ist. Und in der Tat bekommen wir ja am Ende der Erzählung das *Vorleben* erzählt, das Gerücht, das einen Bogen der Ähnlichkeit zum Anfang schlägt, da uns ein »vague report [...] in the sequel«<sup>25</sup> versprochen wird. Ähnlichkeit birgt aber eine andere Zeitlichkeit. Wie Benjamin schreibt: »Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. [...] Sie bietet sich dem Auge eben flüchtig, vorübergehend« dar und ist nicht festzuhalten.<sup>26</sup> Man könnte sagen, das Vorleben gibt sich als Nu der Ähnlichkeit, als Unterbrechung des Zeitlaufs zu lesen. Was hier zugleich die Unterbrechung der ununterscheidbaren Verlorenheit Bartlebys vom Anfang bis zum Ende wäre. Die Unterbrechung teilt demnach das Schreiben und ruft nach Vergleichen.

Ähnlichkeiten, so Benjamin weiter, seien aber nicht anzutreffen, sondern nur durch die »Wiedergabe von Prozessen, die solche Ähnlichkeiten erzeugen«,<sup>27</sup> wahrnehmbar – und der Mensch besitze ein besonderes »mimetisches Vermögen«, die Welt in Ähnlichkeiten zu sehen.<sup>28</sup> Ob im Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos, im Sternenhimmel oder in den Eingeweiden, das Lesen der natürlichen Korrespondenzen hat immer wieder Leben bestimmt. Das sind bewegliche Konjunktionen, zu denen ein Dritter hinzutreten muss, wenn sie erfasst sein wollen und aus dem Fluss der Dinge hervortreten sollen. Dieses als magisch oder primitiv bezeichnete Lesen zeigt aber Ähnlichkeiten zum beschriebenen Lesen in Bartleby: ein doppeltes Lesen, der Konstellationen sowie ihre Verbindungen zum Leben, zur Vergangenheit und Zukunft. Diese Verspannungen finden sich also auch in der Sprache zwischen Schrift, Laut und Bedeutung, darin Ähnlichkeit blitzartig erscheinen kann. Wenn die Ähnlichkeit aber gerade das ist, was sich dem Festhalten entzieht, das, was nur in einem Prozess wahrnehmbar werden kann, dann können sie auch nicht *als* Schrift erscheinen – sehr wohl aber an der Schrift. So spricht Benjamin von der Schrift als dem größten »Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten«, in welches die magische Tätigkeit hineingewandert sei und die man lesen muss, wenn man nicht ums Verstehen kommen will.<sup>29</sup> Damit rückt die Ähnlichkeit in Korrespondenz zum unbestimmbaren entnommenen Rest

---

25. Ebd., 3.

26. Walter Benjamin: *Lehre vom Ähnlichen*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1980, Bd. II.1, 204-210, hier 206.

27. Ebd., 204.

28. Ebd., 205. Siehe auch Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1989.

29. Benjamin: *Vom Ähnlichen*, a.a.O., 204-210.

der *dead letters* (sie entziehen sich beide der Schrift), der im Text zu tiefst mit einer Raum- und Zeitstruktur verbunden ist.

Sogleich, nachdem der Schreiber der Erzählung angekündigt hat, dass er nicht das ganze beschreibbare Leben beschreiben werde, sondern vielmehr ein Paradox, macht er etwas Anderes. Es folgt, so scheint es, eine konventionelle Beschreibung seiner Person als »safe man«, seiner Mitarbeiter sowie seiner Räumlichkeiten. Die Räume befinden sich in der »No.- Wall Street« – eine Nummer fehlt, so dass es auch ›keine‹ heißen könnte. Aus dem einen Fenster seines Büros blicke er auf eine weiße Mauer ohne Spuren und ›ohne Leben‹. Durch das andere Fenster blicke er wiederum auf eine schwarze Ziegelwand, alt und wie man zu hören meint, vom Leben gezeichnet, wenn auch leblos. Beide Mauern also sind ohne Leben und sich darin ähnlich, werfen aber in ihrem Kontrast die Frage nach ihrem unterschiedlichen Verhältnis zum Leben auf, das sie damit nicht selbst dem dualen als Leben/Tod zuordnen. Auffällig an der Beschreibung ist außerdem, dass die Mauern des Schreibtürinos selbst, nie beschrieben werden, sondern nur die Mauern, auf die man durch dessen Fenster hindurch blickt. Die Wände, die beschrieben werden, sind also immer solche, die nur durch etwas anderes, nicht zu Sehendes hindurch zu sehen sind und die keine Auskunft über die Räumlichkeiten erlauben, in denen der Betrachter sich befindet. Es gibt keinen unmittelbaren, direkten Blick auf eine Mauer. Man könnte sagen, es fehlt ein Original, um die Wiedergabe zu kontrollieren; mit seinem Fehlen jedoch eröffnet es einen Raum für uns.

Diese Mauern teilen einen Raum auf und eröffnen dabei zugleich unbeschreibliche Zwischenräume, die den dreidimensionalen Raum fester Positionierungen und Ortungen durchbrechen. Wo die Schreibtürino-Mauer den Blick auf die schwarz-weißen Mauern unterbricht, wird nicht gesagt, es sind unbekannte, dazwischen liegende Mauern, durch die wir hier durch schauen, indem sie unterbrochen sind – was hier eine Unterbrechung des Unbekannten gleichkommt. Es sind aber auch die Mauern, die den Raum des Betrachters bilden und diesen durch ihre Unbeschreiblichkeit nicht festlegen oder einmauern und somit seinen Blick festschreiben.

Von diesem ›Raum‹ oder Räumen heißt es, sie »ähnelten« einer »huge square cistern«,<sup>30</sup> womit Wasser in die festgemauerte Wall Street einfällt. Flüssiges, Bewegliches durchkreuzt den festen Raum, der hier selbst nur durch die Zwischenräume hervorbricht. Das ist nicht einfach ein Brunnenschacht, fest ummauert und darin das Flüssige bewahrend. Die Zisterne wird durch die fraglichen Zwischenräume (wie flüssig) selbst verortet und erinnert darin an einen Schiffskörper,

---

30. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 6.

der als fester Raum im Flüssigen treibt, umgeben von den sich fortbewegenden Horizonten. Die Mauern und das Flüssige treiben sozusagen ineinander über und aus der Wall Street wird in der Tat zugleich auch No.- Wall Street – aus der die Gestalten und Erscheinungen nun auf- und abtauchen wie Cartesianische Püppchen,<sup>31</sup> von denen man einmal nicht wusste, weshalb und wie sie sich bewegten. Damit steht hier kein Cartesianischer Raum in Opposition zu einem irgendwie anders gearteten Raum, vielmehr scheint Melville einen vergessenen Raum ins Spiel zu bringen, der dem Cartesianischen inhärent ist.<sup>32</sup>

---

**31.** Das *Cartesianische Püppchen*, auch *Cartesianisches Teufelchen* genannt, ist selbst ein in sich verkehrtes Wetterglas (auch Barometer genannt). Enthält das Wetterglas eine Wassersäule, die auf- und absteigt, ist das Cartesianische Püppchen eine gläserne Hohlfigur, die ins Wasser gesetzt wird und je nach Luftdruck wie von unsichtbarer Hand auf- und absteigt. Lange hatte es die Menschen bewegt, was diese Glasfigur bewegt, denn zu *sehen* war es nicht. Es machte also etwas sichtbar, gab Durchsicht auf etwas Unsichtbares, auf das Wetter, das man später damit vorherzusagen, zu lesen suchte.

**32.** Das ist nicht nur ein >Raum<, der vergessen wird zwecks zentralistisch, fortschreitender sich erfüllender Raumvorstellungen – das ist der >Raum< des Vergessens. Mit Walter Benjamin gelesen der >Raum<, der aus der Lesbarkeit fällt; denn lesbar ist nur, was in der Fläche erscheint, heißt es dort.

»Über die Wahrnehmung in sich

Wahrnehmung ist Lesen

Lesbar ist nur in der Fläche <E>rscheinendes. [...]

Fläche die Configuration ist – absoluter Zusammenhang [...]

Es gibt drei Configurationn in der absoluten Fläche: Zeichen, Wahrnehmung, Symbol. Das erste und dritte müssen in der Form des zweiten *erscheinen*.

Das Zeichen kann gelesen und geschrieben werden

die Wahrnehmung kann nur gelesen

das Symbol weder gelesen noch geschrieben werden« (Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1986, Bd. VI., 32). In der Anmerkung von Scholem zu diesem Fragment heißt es: »Schon damals [im Sommer 1918] beschäftigten [Benjamin] Gedanken über die Wahrnehmung als ein Lesen in den Konfigurationen der Fläche, [...] die er viele Jahre später in seiner Aufzeichnung *Lehre vom Ähnlichen* [...] angestellt hat. Die Entstehung der Sternbilder als Konfigurationen auf der Himmelsfläche, behauptet er, sei der Beginn des Lesens, der Schrift, die mit der Ausbildung des mythischen Weltalters zusammenfalle« (ebd., 655). Wahrnehmung wäre demnach eine Kreuzung von Zeichen und Symbol, von Geschriebenem und Ungeschriebenem, sowie von Lesbarem und Unlesbarem, lesbar wäre eine Kreuzung: eine Wahrnehmung aus der absoluten, konfigurierten Fläche, nicht aus einem Nichts, einem grundlosen und auch nicht aus identifizierten Bestimmungen. Wahrnehmung als Kreuzung scheint in einer Doppelheit von Isolierung und Verbindung in und aus der Fläche eine räumliche Dimension zu eröffnen, eine Art *Sprung* in und aus der Fläche. Dieser wahrnehmbare Raum verweist auf die Fläche, die weder als

Seine Mitarbeiter »Turkey«, »Nippers« und »Ginger Nut« wiederum bringen die Zeit ins Spiel, sowohl historisch, indem sie an Weihnachten und die Antike erinnern, aber auch mit ihrer Arbeitszeit. Als vollkommen berechenbare Oppositionen, wechseln sich Turkey und Nippers halbtags in der Zuverlässigkeit ihrer Arbeit ab; berechenbar und dennoch nicht beherrsch- oder veränderbar, scheinen sie in ihrer Unabänderlichkeit völlig verrückt. Ein verrücktes komplementäres Verhältnis zeitlicher Eigenarten, das der Erzähler über sich ergehen lassen muss. Gerade bei den berechenbaren Oppositionen läuft er also wie gegen eine undurchdringliche Mauer – mit der Vorhersagbarkeit setzt sowohl seine Wahl aus wie auch die Verständlichkeit. Ähnlich den *Herbeigerufenen* ›Vor-bildern‹ (Astor, Byron, Cicero), lassen sie sich rufen, nicht aber ändern, wie ein totes ABC, in dem der Name mit dem Klang oder der Geschichte unabänderlich zusammenfällt. Das erinnert abermals an das »Dead Letter Office« und seinen »dead men«, schon hier zu Beginn im Schreibrbüro, in das Bartleby noch gar nicht eingetreten ist.<sup>33</sup> Zur Frage, wie das unbeschreibliche Leben zu beschreiben ist, gesellt sich die Frage, wie ein Leben mit toten Buchstaben beschrieben werden kann. Ähnlich dem Zwischenraum des Wall Street öffnet sich ein Raum zwischen toten *letters* und unbeschreiblichem Leben.

Da taucht Bartleby auf und wird sogleich an einer Wand platziert, dem Blick des Erzählers, dessen Quelle das Sehen sei,<sup>34</sup> durch einen grünen Wandschirm entzogen, nur seiner rufenden Stimme zugänglich. Bartleby lässt sich rufen, zu etwas Bestimmtem berufen lässt

---

Grund des Erscheinens gelesen werden kann, noch als grundloses Nichts. Lesen als Kreuzung wäre selbst eine Art »Configuration« und zugleich ihre Aufhebung im isolierenden Zug aus der Fläche. Lesen wäre eine doppelte Bewegung, die durch die Trennung einerseits aus der Fläche einen Raum freigäbe, der zugleich als Kreuzung wiederum eine Bindung zur konfigurierten Fläche herstellte. Als absolute »Configuration« hätte diese Fläche keine äußeren Grenzen, durchbräche also die Vorstellung eines unendlich begrenzten, forschreitenden Wissens der sichtbaren Oberflächen. Es wird vielmehr als grenzenlose »Configuration« nur innerhalb der Grenzen lesbar: Als unendliche Fläche innerhalb des begrenzten Raumes. Eine Fläche, die sofern sie erscheint, im Raum erscheint – verloren und unenthüllbar. Dieses Fehl ist es, das vergessen wird, damit der Raum ganz erfüllt erscheint. Gerade als Fläche des unwiederholbar Vergessenen im Raum ist sie aber die unendliche Quelle des Erinnerns, des Lesens und der Wahrnehmung.

**33.** Ein Raum der Justiz, in dem schriftliche Urteile und Entscheidungen über Leben und wohl auch über Tod gefällt werden.

**34.** »What my own astonished eyes saw of Bartleby, that is all I know of him.« Melville: *Bartleby*, a.a.0., 1985, 3.

er sich nie und doch wendet sich an ihm die Stimmung des Erzählers.<sup>35</sup> So zwischen Mauern, Wandschirm und »ground-glass foldingdoor«<sup>36</sup> innerhalb der Zisterne ein- und ausgeschlossen, scheint Bartleby gleich zu Beginn in eine Art Klause platziert, die wiederum vorträglich an seine spätere Platzierung in den »tombs«,<sup>37</sup> das Grab genannte Gefängnis, erinnert. Was beim Ruf aber erscheint, ist die unfassbare Formel »I would prefer not to«. Auch wenn das keine Kommunikation zu sein scheint, etwas teilt sich dennoch mit, nämlich das ›bar‹, die Versperrung des Mitteilbaren, das, was der Mitteilbarkeit entgeht, sofern sie überhaupt mit-teilt.<sup>38</sup> – In den unabsehbaren Raum von Wall Street mit seiner wahllosen unabänderlichen Zeitstruktur und seinen toten *letters* lässt Melville also nicht das Leben als Erfüllung treten, sondern einen fast leblosen, sogleich unsichtbaren, nur mit der flüchtigen Stimme zu rufenden Unterbrecher der Mitteilung. Abermals sind es keine Dualitäten, die aufeinandertreffen, sondern Ähnliches, scheinbar Gleich-gültiges, Lebloses, das nun aber ein ungeheuerlich bewegtes Leben des Schreibers – und Lesers – in Gang setzt.

### **Die ununterscheidbare Erkenntnis in der Durchsicht**

Bartleby schreibt, wie es heißt, ohne Halt, Tag und Nacht. Das Schreiben des Lebens dieses Schreibers beginnt demnach nicht nur mit dem Auftritt eines Verlusts, sondern auch mit einer Ununterscheidbarkeit. Denn ob es einen Lebensentzug des Schreibers gab, ist nicht zu sagen, wir kannten ihn vorher nicht und immer tut er dasselbe. Mit seiner immer gleichen Tätigkeit des Schreibens trifft er auf das Schreiben der Erzählung und eröffnet damit im Ähnlichen nicht nur die Frage nach dem Unterschied, sondern eine sprudelnde Quelle von Fragen: welchen Grund hat das Schreiben, wieso schreibt er, wie schreibt er, wer schreibt... Und wie der Erzähler in seinem Büro, stehen wir als Leser dann vor einem Schreiben, das eine Durchsicht erlaubt. Durch die Doppelung des Schreibens wird ein Zwischenraum *im* Schreiben aufgetan, der dem Leser Entscheidungen, Wahlen abverlangt, aber auch ermöglicht Ähnlichkeiten zu erkennen. Wir stehen dann zwar vor einer Mauer der Versperrung, mit der Durchsicht aber sind wir nicht von

---

35. Das englische Wort »temper«, sowie Temperament, die im Text eine zentrale Rolle spielen, schlagen in ihm Wogen einen Bogen zum Wetter.

36. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 16-17.

37. Dort wird Bartleby am Ende der Erzählung hingebraucht worden sein.

38. Siehe hierzu Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. II.1., 140-157.

einer solchen umgeben. Der Zwischenraum gibt dem Lesen einen Freiraum innerhalb der Grenzen, darin das Verhältnis zu den schwarz-weißen leblosen Oppositionen verrückbar bleibt und somit die Opposition, das zu Lesende selbst.

Der grüne Wandschirm, den der Erzähler vor den verlorenen Bartleby aufstellt, scheint damit viel weniger einen Verlust verbergen zu wollen, als eine Durchsicht zu eröffnen, darin es uns zu ›grünen‹ und ›blühen‹ vermag. Die beständige Schaffung von Abstand in der Durchbrechung der Gleich-Gültigkeit, der Unmittelbarkeit treibt einen Text hervor, der dem Leser die Möglichkeit zur Be-Stimmung gibt, man könnte sagen, Raum zum Atmen; aber auch die Möglichkeit, in unveränderlichen Mauern Anderes zu sehen und damit die eigene Position zu verrücken. In der Durchsicht sehen wir, dass wir mehr sehen als zu sehen ist. Ein Original, einen kausalen Grund des Abbildes kann es in diesem Raum nicht geben, es sei denn, das Original des Erkennens, das sich als ununterscheidbar zeigen wird.<sup>39</sup>

Bartleby, der Schreiber, der »law-copyist« verweigert die Kontrolle der Übereinstimmung der geschriebenen Kopien mit den Originalen, von denen es über ihn – wie es heißt – fast keine gibt.<sup>40</sup> Wenn es aber kein Original gibt, wie und womit sollte man die Kopie, die hier die Erzählung wäre, vergleichen. Alle Bestimmungen des Beschriebenen scheinen durch die Verweigerung des Vergleichs mit einem Original unmöglich und zugleich möglich. Das Verhältnis von Original und Kopie als zwei miteinander zu vergleichenden Entitäten wird durchkreuzt und es öffnet sich kein Raum des Vergleichs, des Hier und Dort. Aber ein Raum der Ähnlichkeiten tut sich auf: Die Ähnlichkeit der Wall Street Räume mit einer Zisterne war eine, die das Auf- und Abtauchen in den leblosen Dualitäten ins Spiel brachte und nicht nur eine zwischen zwei festen Orten und Oppositionen, sie setzte diese vielmehr selbst in Bewegung. So muss aus etwas Bestimmtem nicht kausal etwas folgen, sondern im Übergang eröffnet sich ein Freiraum der unabsehbaren Verwendung der Oppositionen. Verwendungen, die nicht nur die betrachtete, leblose Mauer bestimmen, sondern vor allem die Position des Betrachters. Und der schaut hier auf zwei Schreiber, die beide ohne Original auf- oder besser abtauchen: Bartleby ist verloren und der Schreiber seines Lebens wiederum ist nicht Gegenstand der Beschreibung, sondern nur *durch* die Beschreibung Bartlebys hindurch zu erkennen – und wir wissen dabei nicht, von wo aus er ihn eigentlich betrachtet. Die zwei Schreiber tauchen sozusagen auf, indem sie sich un-

---

39. Siehe hierzu Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. IV.1. 9-21. Er spricht dort von der »durchscheinenden« Übersetzung, die das Original nicht verdeckt.

40. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

serem direkten Blick entziehen und uns einen Durchblick auf ihre unterbrochene Ununterscheidbarkeit geben: Die Verschiedenheit der zwei Schreiber ist damit keine vorgegebene, sondern eine, die sich als Frage zu erkennen gibt. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

Es öffnet sich dem Leser die Möglichkeit, Verbindungen und Trennungen selbst zu suchen. Er bekommt keinen fertig strukturierten Raum mit festen Konstellationen vorgegeben, sondern etwas, das eher einem Sternenhimmel und einer Meeresoberfläche mit unklarem Horizont ähnelt. Mit Benjamin könnte man sagen, Melville führt uns zum magischen, primitiven Lesen, welches das »profane Lesen« teilt, »will es nicht schlechterdings um das Verstehen kommen«.<sup>41</sup> Der Leser tritt als Dritter zur Konjunktion der zwei hinzu, darin er nicht nur eine Konstellation erkennen, sondern aus dieser zugleich eine Vergangenheit oder Zukunft, eine Geschichte ablesen kann.<sup>42</sup> Ein Prozess, der dadurch, dass er nicht an unbeweglichen Punkten (ob Stern oder Schrift) geschieht, dem Nu des Erkennens von Ähnlichkeiten ähnelt, »flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluss der Dinge hervorblitzt«.<sup>43</sup> Ein Auf- und Abtauchen aus einer gleich-gültigen, raum- und zeitlosen, wenn auch nicht unstrukturierten Fläche (Himmel, Meer, Textur), das den Lesenden nicht erlaubt, Herrscher über die Welt zu sein, dafür aber in ihr auf eine Weise zu lesen, die sowohl sein ›Wetter‹ wie das ›Wetter‹ der Welt einbezieht und ihn blitzartig erkennen lässt – um ihn und die Welt nicht für immer darauf festzulegen und das suchende Erkennen auf ewig zu unterbrechen.

Bartleby erscheint in seiner Gleichgültigkeit aber als Konstanz, er ist immer da. Doch eben als der Erzähler davon ausgeht, ist er fort und er bleibt allein in seinen Schreibräumen zurück, wo er sich auf die Spurensuche nach Bartleby begibt. Er beginnt in den Mauern zu lesen und Bartlebys »dead wall reveries«<sup>44</sup> fallen ihm ein, sein starres Blicken auf die Durchsicht einer Mauer. Lesend bekommt er Bezüge zu dem, der keine Bezüge zulässt. Und in dem Moment berühren sie sich. Das Grübeln als grundloses, zielloses Denken über Unbekanntes hat ihn Bartleby näher gebracht: Mit Unbekanntem kann nicht gezielt umgegangen werden, vielmehr befällt es, wie das Bild den Schreiber: »The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding-sheet.«<sup>45</sup> Ein unheimliches Bild eines ununterscheidbar lebendigen oder toten Bartleby. Er sieht den verlorenen Schreiber im (weißen?) (Toten-)Tuch: Weiß in Weiß zeichnet

---

41. Benjamin: Vom Ähnlichen, a.a.O., 209.

42. Ebd., 207-209.

43. Ebd., 209.

44. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 34-35.

45. Ebd., 34.

sich dann eine *zitternde* Kontur ab. Der suchende, lesende Erzähler erkennt im Gleich-gültigen den lebenden Toten, verdeckten Verlorenen eine zu lesende Kontur, ein Zittern, ein Leben, das in diesem Moment auch das seine ist. Eine Verwebung des Ununterscheidbaren und des Ähnlichen, des Lebendigen und Toten, das Ununterscheidbare in der unterschiedenen Textur wird vorstellbar.

Hier erzittert aber scheinbar auch die zuvor leblose weiße Mauer des Büros. Genau dann also, wenn es in der Berührung ununterscheidbar wird, verkehren sich die Dinge ineinander. Bartleby und die leblose weiße Mauer erzittern – jedoch da, wo sie fort sind, in der Vorstellung des Lesers, dessen Leben sie bewegen. Er wird sich danach fragen, ob er Bartleby lieben, hassen, bemitleiden oder hinauswerfen soll und seine Entscheidungen werden für ihn Konsequenzen haben. Die Verkehrungen werfen Unterscheidungen auf. Warum sie so bewegt und unterschieden wurden, ist nicht mehr zu überprüfen, denn der Vergleich mit *diesem* Original ist nicht möglich, es ist ununterscheidbar. Im Lesen aber ist ihm etwas geschehen, wie an einem »Ort, an dem sich durch einen seltsamen Zauber, von Vögeln fallengelassenen Grassamen seinen Weg durch Risse und Spalten gebahnt« haben<sup>46</sup> – es fällt etwas ein am Ort, wo fallen gelassen wird.

Die Schrift stellt sich wie eine unbeschriebene Mauer vor ihren Verlust, auf den sie zugleich zeigt – Durchsicht gibt. Der Zwischenraum bleibt. Auch wenn lesend berührt wurde und etwas dem Erzähler erblühte, er also zu wissen meint – es geschah in den für die Augen leblosen »dead wall reveries«, die abermals erträumt werden müssen. Die Räume wie die Zeit gehen dabei durch eine aufbrechende Zirkularität ineinander über und stellen ihre Abgrenzungen immer wieder neu in Frage. So scheint der ganze Text der Wall Street nach dem Prinzip der Büroräume mit ihren Durchblicken auf schwarz-weiße leblose Mauern aufgebaut zu sein, die gerade dadurch, dass der Zwischenraum der auf- und abtauchenden Unterschiede offen bleibt, Raum für ihre Bewegung lässt – der vor allem Raum des Lesens ist.

Dies ist keine Geschichte gegen Wall Street mit ihren Ökonomien, gegen eine Justiz als festlegendes Urteil über das Leben, vielmehr zeigt sie, was in deren Dimensionen bewahrt ist, und was es heißt, wenn man sie vergisst oder gar zu leugnen versucht – sie könnten zur »Tombs Street«<sup>47</sup> werden. An Bartleby bricht sich der Raum und die Zeit, sie hebt sich nicht auf. Er selbst aber ist dabei nicht raum- und zeitlos, vielmehr scheint er alle Zeiten und alle Räume in sich zu

---

46. Herman Melville: *Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street*, übersetzt von Isabell Lorenz, Berlin 1997, 87.

47. So hat Hans Christian Andersen Pompeji bezeichnet, vgl: Mae Broadley (Hg.): *Stories from Hans Christian Andersen*, Manchester 1968, 33.

bergen. Wahllos, ohne »particular« zu sein, entspringt aus der Beschreibung dieses Lebens Geschichte und Architektur aller Zeiten,<sup>48</sup> die sich damit selbst als vom Leben abgewiesene und zugleich aus diesem herausgebrochene zeigen.<sup>49</sup> In seiner Bezugslosigkeit und Unbe-

---

**48.** An den Berührungsstellen, die das Wissen vom handhabbaren Besitz abkoppeln, sprudeln nicht nur Fragen, sondern die ganze Weltgeschichte in ihrer Verlorenheit: von den Pyramiden, der Petra bis zur Wall Street, von Adam, Marius, Jesus bis zu zeitgenössischen Namen wird unzähliges herbeigerufen. Melville, 1985, 33ff.

**49.** Ähnlich dem Satz: »Was nie geschrieben wurde, lesen« (Walter Benjamin: Über das mimetische Vermögen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. II.1, 210–213, hier 211). Wie aber ist dieser Satz zu lesen? Was steht da geschrieben, wenn auch Nichtgeschriebenes gelesen werden kann? Wie lesen, was nur dasteht? Vielleicht zeigt die letzte Frage gerade das Problem der Vorstellung, man könne das Geschriebene ganz und gar und ohne anderes lesen, als ein ganz und gar bestimmt Geschriebenes. Damit ist auch die Frage nach der Grenze des Lesens und Schreibens gestellt. Ein Unterschied, der sich hier als Frage zwischen Geschriebenem und Ungeschriebenem aufwirft; beides aber lesbar und somit nicht das unterscheidende Merkmal. Oder zielt der Satz auf verschiedenes Lesen? Gibt es also Ungeschriebenes, das dennoch gelesen werden kann? Oder bezieht sich der Satz auf den Akt des Schreibens von Menschenhand? So wäre der Akt der Herstellung das Unterscheidende. Aber ist nicht der Mensch das einzige schreibende Wesen? Wer sollte sonst schreiben und welches Schreiben von unmenschlicher Hand sollte dem Menschen lesbar sein? Oder macht das Schreiben den Menschen gar unmenschlich? Ist der schreibende Mensch kein Mensch mehr? Für wen schreibt er dann? Wie schreibt er? Wie kann ein Mensch unmenschlich Geschriebenes lesen? Dem kleinen Satz entspringen so unendliche Fragen und die große Frage nach dem Sein des Menschen, nach seiner Unterscheidung, verknüpft an seine Fähigkeit zu schreiben und zu lesen. – »Was nie geschrieben wurde, lesen«, scheint aber auch auf ein Ursprungsloses zu weisen, etwas, das entweder gar nicht da ist als Geschriebenes oder auch als Geschriebenes keinen Akt der Entstehung hat; wie ein Kontingentes, das ist oder nicht ist. Die Kontingenz lesen als niemals Geschriebenes? Weil als Geschriebenes niemals kontingent? Im Kontingenzen lesen und schreiben, hieße, in die Kontingenz einbrechen, hieße, sowohl die Kontingenz zu unterbrechen wie auch die Kontingenz fortzusetzen. Im einen Falle würde mit der Bestimmung die Kontingenz brechen, im anderen Falle aber würde der Mensch als schreibendes und lesendes Wesen kontingent – und könnte darüber zu jedwedem Wesen werden oder nicht werden. Eben hier scheint die Möglichkeit, das Vermögen des Mimetischen sich zu eröffnen. Im Einbruch der Kontingenz verliert sich der Mensch und gewinnt die unendliche Möglichkeit und Unmöglichkeit, Anderes zu werden. Man könnte sagen, Schreiben und Lesen »animiert«, eröffnet unendliche Möglichkeiten – aber eben nicht grenzenlos, sondern innerhalb des Geschriebenen, innerhalb der Schrift erscheint das sie Überragende, wie hier im kleinen Satz. Ohne diesen kleinen Satz wäre das Kontingente als Ungeschriebenes nicht lesbar geworden. – Wie der kleine Satz selbst zeigt, ist die Trennung von Kontingenz und bestimmter Schrift keine absolute: Er selbst ist, sofern er das nie Geschriebene betrifft, in

rührbarkeit ist Bartleby ein Meisterstück des Traumes vom unberührbaren, souveränen Subjekt und zugleich ein lebender Toter. In seiner Geschlossenheit und Unnahbarkeit wirft er die Frage auf, wie Geschichte dieses Leben betrifft.<sup>50</sup> Wenn wir lesen, mögen wir ebenso tot und starr wie Bartleby erscheinen, doch was wir da sehen und was uns da grünt, das scheint wie das Cartesianische Püppchen ins Dasein zu fallen, es taucht unergründlich auf und ab und bewegt die Räume wie das Wetter die Schiffe, damit sie nicht zu einer »Street of Tombs« verkommen. Die Versteinerung und Bewahrung allen Lebens auf einem Mal für die Ewigkeit.

### Der paradoxe Raum der Gewissheit

Bartleby wird nach dieser Sequenz nicht mehr Schreiben, sondern sich nur noch in »dead wall reveries« ergehen – liest er? Das Lesen als Vergleich mit einer Vorlage hat er verweigert. Die Versuche des Erzählers dies zu tun, haben dennoch etwas verändert. Hatte der Erzähler mit allen Mitteln versucht, Bartleby zu begreifen, erzittert er nun bei dem Gedanken, von Bartleby erfasst worden zu sein – als habe er sich angesteckt, benutzt er unwillkürlich immerzu das Wort »prefer«. Er beschließt, ihn loszuwerden, zuerst, indem er ihn zu einem festen Inventar in seinen Kanzleiräumen macht, zu einem abgetrennten Fakt,<sup>51</sup> dann, indem er »sich« losreißt.<sup>52</sup> Doch die Bezugslosigkeit lässt sich auch als Fakt nicht kalkulierbar einbinden, ob von sich oder dem Anderen. *Über* Bartlebys anwesende Abwesenheit zeigt sich Wirkung; jedoch keine, die von Bartleby als Ursache ausgeht oder sich an ihm zeigte. Die Bewegungen des Erzählers selbst aber machen diesen im-

---

seiner Aussage kontingent, aber er ist dennoch geschrieben, Schwarz auf Weiß lesbar. Und Lesen heißt dann, nicht zu entscheiden zwischen Kontingenz und Bestimmung, zwischen Ungeschriebenem und Geschriebenem. Für Kontingentes kann man sich nicht entscheiden, es bricht ein, bricht im Lesenden ein, bricht ihn auf, wobei die Aktivform eine nachträgliche Unterstellung ist. – Wenn das niemals Geschriebene nur am Geschriebenen erscheint, sind diese nicht in ihrer Unterscheidung voneinander zu trennen. Der Schreiber ist also und ist zugleich nicht der Autor des Geschriebenen, denn sofern da niemals Geschriebenes erscheint, wird er als Schreibender unterbrochen worden sein. Die Lesbarkeit des nie Geschriebenen ist mit dem Satz nicht nur für nicht unmöglich erklärt, sondern man wird geradezu aufgefordert, das scheinbar Unmögliche zu tun auf eine kinderleichte Weise, mit einem ganz einfachen, kleinen Satz.

50. Siehe zum Subjektbegriff Pierre Legendre: Das Verbrechen des Gefreiten Lortie, Freiburg i.Br. 1998.

51. »a fixture«. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 42.

52. »I tore myself from him«, ebd., 55.

mer rätselhafter und lösen so die letzte Möglichkeit der Entzifferung Bartlebys über sein Verhalten und Sprechen auf. Im Versuch, den unbeschreiblichen Bartleby zu beschreiben, wird der Schreiber selbst zunehmend unbeschreiblich – und damit im Raum der Ähnlichkeiten lesbar.

Er reißt sich von Bartleby los und verbarrikadiert sich in einem neuen Büro, er sperrt sich selbst ein, um Bartleby auszusperren. Geisterter Bartleby bisher wie ein Cartesianisches Püppchen *in der Zisterne* der No.- Wall Street, so beginnt er nun grenzenlos und geradezu teuflisch umherzugeistern. Er wird immer mehr zur geisterhaft unüberwindbaren Mauer, die überall ist. Er wird zum Alp, von dem der Erzähler – je mehr er sich zu trennen sucht – umso heftiger verfolgt wird. »Mr. B-«<sup>53</sup> wie der Erzähler nun plötzlich *gerufen* wird, wird auch in seinen neuen Räumen heimgesucht – ohne dass Bartleby sich von der Stelle röhrt. Der Versuch ein Bartleby-freies Schreibbüro zu bekommen, sozusagen ohne Unbeschreibliches, führt einen alpträumhaften Zustand herbei, der Mr. B- in die Flucht schlägt.

Bartleby bleibt an seinem Platz, er bleibt ihm, könnte man sagen, treu – bei aller Verrückung des Mr. B-, dessen eigene Vorstellungen sich nun wie von Zauberhand ohne sein Zutun erfüllen und so einen gespenstisch kausalen Zusammenhang herstellen: Seine Vorstellung Bartleby ins Gefängnis zu bringen, erfüllt sich, ohne dass er es tut. Bartleby wird als Landstreicher und Herumtreiber verhaftet, da er sich nicht vom Fleck gerührt habe, und in die »tombs« gebracht. Der Ort, darin hörbar Stimme und Bestimmung zusammenfallen und dessen Mauern alle Geräusche fernhalten – er ist sozusagen unrufbar eingemauert. An Bartleby hat sich damit nichts verändert. Der Erzähler selbst aber wird nun durch einen Brief herbeizitiert und in die *tombs* gerufen.<sup>54</sup> Die Stimme, die ihm zu Be-Stimmen erlaubte, rief sie auch das Gerufene nicht herbei, geht in der festen Ummauerung Bartlebys lautlos ein und er selbst muss einem Ruf folgen. Er weiß nun ganz genau wo Bartleby ist, er kann sich ihm ganz nach Belieben nähern oder entfernen, doch rufen kann er ihn nicht mehr, die Verhältnisse sind unabänderlich festgelegt und für Bartleby nach wie vor gleich-gültig.

---

53. Ebd., 57.

54. Interessant ist hier nicht nur die Verbindung des Rufens zum Begriff des juristischen »advocare«, sondern auch zum Gebet; u.a. der stumme Anruf und die Bezugnahme zum Abwesenden. Eine Bezugnahme zu Gott, dessen Ort nicht die Welt ist, sondern der Ort der Welt selbst, und die sich nicht nur in der Erwartung des abwesenden Anderen äußert, sondern auch im völlig leeren Raum des Tempels, als Lokalisierung des unfassbar Verborgenen. Siehe Schalom Ben-Chorin: Lehre und beten, in: Holger Wolandt (Hg.): Jesus, München 1993, 244-253, hier 247ff. So würde sich das Rufen zwischen Urteil und Gebet, zwischen Festnagelung und Abwesenheit bewegen.

Die Gewissheit eröffnet aber einen paradoxen Ort: Er hat die Erlaubnis, sich im Gefängnis frei zu bewegen, obwohl er als Herumtreiber eingesperrt wurde, weil er sich nicht vom Fleck rührte. Genau das macht den Ort aber zu einem Ort nach Bartlebys ›Wunsch‹: ein gleichgültiger Ort ohne Wahl.<sup>55</sup> In *No.- Wall Street* war Bartleby zu rufen, in den *tombs* nicht mehr. Das Schreibrüro barg mit der *Möglichkeit* des Kommunizierens, des Be-Stimmens noch etwas Lebendiges. In dem Augenblick, da Bartleby als *Verlust* aus der Schreibstube *schwindet* und man sagen könnte, nun schreibt Mr. B-, wird es totenstill. Mit der Klause der Unbestimmbarkeit wurde in der unbestimmten *No.- Wall Street* ein Raum der Suche, der Stimme ausdifferenziert. Eine Unterscheidung, die im Gleichklang, wenn Name, Botschaft und Bedeutung fast zusammenfallen, wie in den *tombs*, geschlossen wird und *uns* vor einer bewegungslosen Gewissheit *Bartlebys* stellt: »Ich kenne Sie, [...] Ich weiß, wo ich bin«,<sup>56</sup> sagt er beim Besuch des Erzähler

Die Verhältnisse haben sich verkehrt, ohne dass sich an Bartleby etwas Lesbares verändert hat. So zeigt sich, dass wir in keinem festgelegten Verhältnis zu ihm stehen. Hört man auf die wenigen Aussagen Bartlebys über sich, er sei nicht wählerisch sowie seine Vorliebe an festen Orten zu sein,<sup>57</sup> dann erscheint der Wechsel aus der *No.- Wall Street* in die *tombs* für ihn sogar wie die ›Erfüllung‹ seiner Nicht-Wahl. Ein Wechsel, der in seiner Gleich-Gültigkeit Räume ineinander rückt, sie ähnlich, fast ununterscheidbar macht. Gerade damit aber die Frage nach den Verhältnissen aufwirft. Da öffnet sich kein leerer Zwischenraum, der ausgefüllt oder geschlossen werden könnte, vielmehr ein Raum, der – wie es bei Foucault heißt – »Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren [kann]. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen«.<sup>58</sup> Den Lebenden aber ist es nicht gleichgültig, wo sie sich befinden.

»Der Hof lag vollkommen still. [...] Die umgebenden Mauern, die von erstaunlicher Dicke waren, hielten alle Geräusche hinter sich fern. [...] An den Fuß der Mauer seltsam hin-

---

55. Die Beschreibung erinnert auf unheimliche Weise an die Beschreibungen Agambens einer Lager-Logik. Siehe Giorgio Agamben: *Homo sacer*, Frankfurt/Main 2002.

56. Melville: *Bartleby*, a.a.O., 1997, 83-84.

57. »I like to be stationary. But I am not particular« (Melville: *Bartleby*, a.a.O., 1985, 59).

58. Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.): *Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 34-46, hier 38.

gekauert, [...] sah ich den abgezehrten Bartleby. [...] Ich [...] beugte mich über ihn und sah, daß seine trüben Augen geöffnet waren, ansonsten schien er tief zu schlafen.«<sup>59</sup>

Mr. B- findet Bartleby offenen Auges und *gewiss* lebend oder tot an der Mauer, die keinen Ton durchlässt und undurchdringlich alles umgibt. Diesmal grünt ihm in der Berührung von Bartleby nichts, sondern ein unheimlicher Schauder durchfährt ihn körperlich.

Der Ort erscheint als Grab und stellt vor eine unverrückbare Gewissheit: »I know you, [...] I know where I am«.<sup>60</sup> Ich und Anderer stehen dann in einem eindeutigen, unverrückbaren Verhältnis zueinander. Eine Gewissheit, die, nun da sie von Bartleby kommt, von Mr. B- als »deranged«,<sup>61</sup> als ver-rückt zurückgewiesen wird; zu einer Zeit, da er alles aufgegeben hat, alles verloren zu haben scheint und von niemandem in die Flucht geschlagen wurde. Das ist schon selbst gewiss eine verrückte Rede. Tut sie auch das, was man zu Beginn der Erzählung bezüglich der beiden unveränderlichen Mitarbeitern von ihm erwartet hätte – es wurde erst mit Bartleby *möglich*. Die Gewissheit ist aber auch die Zeit, in welcher der Erzähler diese Erzählung zu schreiben beginnt und zugleich die Zeit, da die Geschichte des Erzählers zu Ende ist, *er* erzählt nichts mehr, nun, wo Bartleby einer Mauer gleich vor ihm steht und das ist dem Anfang sehr ähnlich. Anfang und Ende fallen zusammen, man könnte glauben, die Geschichte erfülle sich, doch gerade da unterbricht das Ununterscheidbare und ruft zum Lesen, zum Schreiben, nach Ähnlichkeiten. Der erkennbare Unterschied der Berührung liegt beim Erzähler und Leser, zwischen blitzhaftem Erkennen und körperlichem Schauder. Das Schreibbüro ohne den ununterscheidbaren Bartleby wird selbst ununterscheidbar in seiner Gewissheit, seine Einsperrung wird zur Einsperrung des Mr. B-, mag er fliehen, wohin er will. Dieser »Raum« ist ohne Unterbrechung überall und legt ihn auf einen toten Fleck fest,<sup>62</sup> egal wohin er geht. Ohne die unterbrechende Durchsicht befindet er sich selbst in den *tombs* umringt von totenstilen Mauern, auch wenn keine da sind.<sup>63</sup> Die Stimme

---

59. Melville: Bartleby, a.a.O., 1997, 87-88.

60. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 62.

61. Ebd., 63.

62. Jacques Lacan hat in seinem Text zum Blick auf diesen toten Punkt des Subjekts hingewiesen, jedoch im perspektivischen Raum. Siehe Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von J. Lacan Buch XI, Olten 1980.

63. Zum Verhältnis von Überleben und »Fiktionen« siehe Claudia Jost: Das verspätete Denken: Hannah Arendts provokante »Übertreibungen« als Antwort auf die Absurdität des Totalitären, in: Zeitschrift für Politische Psychologie 3+4, 2002, 321-341. Und Claudia Jost: Über den Glauben an Fiktionen bei Bruno Bettelheim und Janusz Korczak, in: Zeitschrift für Politische Psychologie 1-3, 2003.

des Mr. B- trifft nicht auf den unergründlichen Satz des Anderen, sondern auf die steinerne Gewissheit über sich und sein Leben, sie legt *ihn* fest. Der Andere war es, der gerade in seiner Versperrtheit zu unterbrechen vermochte, sowohl Gewissheit wie Ununterscheidbarkeit, und gerade indem, nicht zu sehen war, wie das geschah, ermöglicht er die Durchsicht. Er öffnet einen Bereich jenseits des Raumes und der Zeit als kausale Dimensionen, »unterbricht den Kopf«, der sonst wie ohne Löcher rollte. Und das betrifft uns ebenso wie Mr. B-: Wir können den Kopf einschlagen oder durch die Löcher hindurch wahrnehmen und uns verrücken, sehen wir auch nicht, wodurch wir es tun.

### »er lebt ohne zu essen« – unser Bartlebys Leben

Der Text ist noch nicht zuende. Es mag Anfang und Ende, Leben und Tod, Schwarz und Weiß geben, aber immer ist da Bartleby dazwischen und stellt ihr Verhältnis in Frage, indem er keinen Bezug zu ihnen hat, ihren Bezug kontingent hält. – So folgt der Erzählung nun das Gerücht vom Vorleben Bartlebys und schlägt einen Bogen zur ersten Seite der Erzählung, da es heißt, alles, was er wisse, sei das, was er *gesehen* habe sowie ein »vague report, which will appear in the sequel«.<sup>64</sup> Doch ob dies der »report« ist, erfahren wir nicht. Der Bogen der Ähnlichkeit eröffnet abermals die Möglichkeit, nicht aber die Gewissheit. Bartleby habe im »Dead Letter Office« gearbeitet, wo er die »vom Leben verschickten«, doch bei den Lebenden nicht angekommenen *letters* für das Feuer sortiert habe.<sup>65</sup> Er unterbricht damit den gezielten Lauf vom Leben zum Tod als Anfang und Ende. Weder kann man dabei sagen, dass Bartleby sie vor dem Tode rettet, noch, dass er ihnen Leben gibt. Und doch: Etwas bleibt, von dem man eigentlich nur sagen kann, dass es nicht tot ist, aber auch nicht nicht tot – wie das, was man von Bartleby sagen kann. Er nimmt, so könnte man lesen, die Gleichheit von Bote und Botschaft (*letters*) auf<sup>66</sup> und hinterlässt die Verspannung der fraglichen Unterschiede. Das hieße auch, dass Bartleby die Identität von Geschriebenem und Gelesenem aufnimmt und die Vorstellung ungestörter, unverstellter Übertragung unterbricht. Zwei Bewegungen rücken darin in eine Nähe zueinander, die sich auszuschließen scheinen:

---

64. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

65. Ebd., 66.

66. Der Bote Ginger Nut brachte den komplementären Mitarbeitern das, was sie brauchten, »ginger cakes«, es fehlte ihnen sozusagen in ihrer Halbheit nichts. Da, wo der Bote Ginger Nut aber *klanglich* fast ganz mit der Botschaft »ginger-nuts«, die er Bartleby bringt, zusammenfällt, also eine fast ununterscheidbar identische Übertragung statt hat, bleibt sie *ganz* – ohne Wirkung.

Bartleby unterbricht die Botschaften, die das/sein Leben treffen sollen, womit sie als unzustellbare »dead letters« doch bei Bartleby ankommen, der ihnen dann wiederum etwas entnimmt, damit sie nicht spurlos vergehen: Eine Zirkulation, ein pulsierendes und unbestimmtes Auf und Ab, in dem er sowohl der Hinderer wie der Förderer der *letters* wäre, er unterbricht ihr Ankommen, um zugleich dafür Sorge zu tragen, dass sie nicht spurlos vergehen.

Bartleby unterbricht wie ein Fenster unsichtbar das zu Sehende und erlaubt einen Durchblick, unterbricht die Unmittelbarkeit der Abbildung und schreibt ihr anderes ein, gibt dem Raum einen Zwischenraum – zum Atmen. Eigentlich aber gibt er nichts, er lässt nur. Das von uns Geschickte, unsere Stimme, die ähnlich einem Echolot auf Antwort wartet, könnte sich an seiner Unergründlichkeit nicht brechen und die einfache Brechung an einem Grund legte uns ohne Wahl fest. An Bartleby aber bricht sich das Geschickte wie an den *No.-Wall Street-Mauern*: Es kommt etwas zurück, aber wir können den Abstand nicht ermessen, denn wie die uns umgebenden Mauern ist er zugleich da und fort, wenn wir hindurchschauen – um zu sehen.

Die räumlichen Ver-rückungen, die damit denkbar werden, hatte Melville mit seinem Ruf, der zum Urteil des verrückten Schreibers wurde, nicht mehr. Für verrückt erklärt und darin mit seinem Schreiben gleichgesetzt, wurde sein Leben der ganzen Identität und unbeweglichen Gleich-Gültigkeit der unverrückbaren Bestimmung ausgesetzt: Die Menschen sprachen gleichsam wie Bartleby, leblos und unverrückbar – und gleichgültig gegen das Leben.

Die Wall Street, die Melville uns beschreibt, stellt uns wie seinen Erzähler vor einen Widerstand, der unsere Beweglichkeit, *unsere* Wahlmöglichkeit, unsere Lebendigkeit bewahrt, gerade weil er es verstanden hat, die Versperrungen der toten Mauern nicht aufzulösen und so bei mauerhaften Gewissheiten anzulangen, sondern einen Durchblick zu schaffen. Wir können Bartleby immer wieder lesen und kommentieren – an ihm bleiben keine Spuren – Spuren aber bleiben. Bartleby bricht die Mauern nicht ein, indem er ihnen mauernd gegenübertritt, ihnen widersteht, er geht in sie ein wie er zu Beginn aus ihnen auftauchte und durchbricht abermals die Vorstellung von Sprache, des Erkennens, als rein duales Spiel von »es ist – es ist nicht«. Er geht in diesem »entweder/oder« nicht auf, er ist *und* ist nicht: unbeschreiblich und doch nur geschrieben zu lesen. Sowohl lesend wie schreibend sucht man dieses Unbekannte zu erfassen und sucht damit die Grabsstille, Bartleby, der grabsstille Geist, unterbricht es. Die Geschichte erfüllt die Neugier nicht, produziert sie vielmehr, um sie offen zu lassen für jeden *report* und *rumor*, so offen wie die *dead brick wall*.

Der »irreparable loss of literature«<sup>67</sup> wird nicht wie ein Mangel erfüllt, vielmehr wird ein unauflösbares Paradox vollzogen. Ein Paradox, das vielleicht keines ist, sofern diese Literatur fragt: Wie *nicht* unrettbar Verlorenes – Leben – schreiben? Sofern es erscheint, erscheint es verloren – das Leben der Erzählung Bartleby: »I can see that figure now – pallidly neat, pitifully respectable, incurably forlorn! It was Bartleby.«<sup>68</sup>

Melville wurde somit nicht nur für verrückt erklärt, weil er die grenzenlose Vorstellungskraft und das Denken seiner Leser unterbrach, die sie dem Leben gleichgültig machen wollten, sondern weil er versuchte, diese im Lesen zu erhalten; das Leben des Denkens. Das Leben, um das es bei der Unterbrechung Bartlebys geht, ist auch das der Leser und ihrer Vorstellungskraft (die u.a. eine neue Welt hinter dem Horizont zu erwarten vermag), ihrer Bewegungsmöglichkeit in einer sich bleiern auftürmenden Welt. Die Zeiten und Räume des unterbrechenden Lesens, das Lesen von Ähnlichkeiten ist nicht an die üblich gedachte ‚Vorstellbarkeit‘ von Raum und Zeit gebunden. Sie öffnet sich aus einer Fläche, die als Absolutheit, Kontingenz, Sein<sup>69</sup> bezeichnet worden ist – keine Fläche der Leere, des Nichts, sondern der grenzenlosen Möglichkeiten der Geschichte *im* zu lesenden Raum. Melville hat Verspannungen, die Konjunktionen zu erkennen erlauben – Ähnlichkeiten – als magisches Lesen in die Textur geholt, die Möglichkeit, hinzutreten und für unser Leben Raum, Zukunft und Vergangenheit, Geschichte(n) zu lesen. Die Verrücktheit Melvilles wäre demnach das Vermögen des Textes, das den Lesern gestattet, sich zu verrücken und der Versperrung, ihrer Festlegung auf einen Punkt zu entkommen; wäre die Schuld, sie und ihre Lebensmöglichkeiten *nicht* eingemauert zu haben. Er hat seine Leser aufs Meer hinausgeführt, doch weder herrscht dort nur Windstille oder Sturm; es bläst vielmehr der Wind des Atems der Leser. Wir können uns als Leser von dieser Welt abwenden und sie zu vergessen suchen oder ihr in starrem Staunen Allmacht geben, in beiden Fällen würden die eigenen Möglichkeiten, lesen zu unterbrechen und damit andere Lebensmöglichkeiten zu finden, vergessen; wir würden uns in der Tat die Köpfe einschlagen. Möglichkeiten, die überlebenswichtig scheinen in einer sonst gänzlich unvorhersehbar einbrechenden Welt. Diese Lebensmöglichkeit hat die Kritik, die ihn für verrückt erklärte, weil er seinen Lesern bestimmbare Mauern gab und ihnen die Freiheit der Wahl ließ, Melville nicht gelas-

---

67. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

68. Ebd., 16.

69. Agamben: Bartleby, a.a.O.; Jean-Paul Sartre: Moby Dick von Hermann [sic] Melville, in: Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946, Hamburg 1983, 71-74.

sen. Und sie haben sich damit selbst mit undurchdringlichen Mauern umgeben. Seine Geschichte ist mit einem Urteil bestimmt und festgelegt worden, als Abbild eines vermeintlich wirklichen Lebens, leblos und ohne Möglichkeiten der Unterbrechung. Als »deranged« in die *tombs* außerhalb des Literaturbetriebs gebracht, geistert er aber noch heute und bringt Wind in die Segel, die ihn zu suchen wagen. Melville hat bis zu seinem Tode nie aufgehört zu schreiben, auch wenn dies jenseits der Sichtbarkeit, des ökonomischen Handelszentrums geschah, in dem er ungesehen als Zollinspektor schrieb. Kleine Schiffe auf tosenden Wassern auf der Suche nach neuen Welten. Melville hat das Schiff der Wall Street, aus dem diese entsprang, bewahrt und ist dafür für verrückt erklärt worden. Als hätte er schon damals gewusst, was aus ihr zu entspringen vermag, wenn es vergessen wird. Melville war ein Mann der Meere ...

