

DIE
ERZÄHLERISCHE
DIMENSION

LITERATURFORSCHUNG

Herausgegeben für das
Zentrum für Literaturforschung
von Eberhard Lämmert

DIE ERZÄHLERISCHE DIMENSION

Eine Gemeinsamkeit der Künste

Herausgegeben von Eberhard Lämmert



Akademie Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Titelbild: Carl Gottfried Nestler, Quodlibet, Feder in Schwarz, aquarelliert, auf Pergament, 1770

© Kupferstichkabinett – Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik

Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Inventarnummer KdZ 10096 (Foto: Jörg P. Anders)

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die **erzählerische Dimension** :

eine Gemeinsamkeit der Künste / hrsg. von Eberhard Lämmert. –

Berlin : Akad. Verl., 1999

(Literaturforschung)

ISBN 3-05-003304-5

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 1999

Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der R. Oldenbourg-Gruppe.

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil des Buches darf ohne Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Lektorat: Peter Heyl

Gestaltung und Satz: Petra Florath, Berlin

Druck: GAM Media GmbH, Berlin

Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer« GmbH, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhaltsverzeichnis

EBERHARD LÄMMERT VII Einführung

THEORIEN

ECKART GOEBEL	3	Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft
HILMAR FRANK/TANJA FRANK	35	Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft
PETER DIEZEL	53	Narrativik und die Polyphonie des Theaters
JÖRG SCHWEINITZ	73	Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft
JANINA KLASSEN	89	Was die Musik erzählt

INTERPRETATIONEN

GREGOR GUMPERT	111	Erfahrung eines Augenblicks. Eine Lektüre des Essays <i>The School of Giorgione</i> von Walter Pater
CLAUDE KEISCH	139	Noyer le poisson. Motivüberfülle bei Adolph Menzel
ANGELA LAMMERT	157	Rhetorik des Schweigens. Skulpturale Erzählformen

VI INHALTSVERZEICHNIS

TANJA FRANK	175	Die Metapher einer Wahlverwandtschaft. Alfred Hrdlicka: Santa Maria delle Grazie – Lionardos Abendmahl restauriert von Pier Paolo Pasolini
HILMAR FRANK	201	Katastrophenlandschaft. Geschichte, diskontinuierlich erzählt
PETER DIEZEL	223	Den »Führer« vorführen. Bertolt Brechts <i>Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui</i> am Berliner Ensemble (1959) und George Taboris <i>Mein Kampf</i> am Maxim Gorki Theater (1990)
JÖRG SCHWEINITZ	263	Der ›Stein der Stereotypie‹. Der Diskurs zur Standardisierung des Erzählens in der klassischen deutschen Filmtheorie
JANINA KLASSEN	293	<i>Das klagende Lied</i> . Gustav Mahlers Opus 1
NORBERT ALBRECHT	305	Musik zum Sprechen bringen. Aspekte der Narration in der frühen DDR-Musik

ANHANG

331	Autorenverzeichnis
334	Abbildungsnachweis
335	Namenverzeichnis

EBERHARD LÄMMERT

Einführung

Göttergeschichten, Heldengeschichten, die Schöpfungsgeschichte – ihre ältesten Weisheiten überliefern die Völker als Erzählungen. In ihren Mythen geben sie unvordenklichen Erfahrungen Dauer, indem sie immer aufs neue in Geschichten verwandeln, was sie über den Kosmos und über ihre eigene Herkunft für wahr erkannt oder vermutet haben. Einmal in Bewegung gesetzt, hört der Mythos jedoch alsbald auf, nur eine Erzählung zu sein. Religionen formen ihn zur Glaubenssache und festigen ihn zu Lebensordnungen. Magie bedient sich seiner zur Abschreckung oder zu Verheißungen. Wissenschaften erkunden seine Quellen und die ihnen zugrunde liegenden Elementarbefunde. Die Künste aber geben seiner Materie Gestalt und sorgen für seine ständige Erneuerung. Unabsehbar in seiner Verwandlungsfähigkeit und ebenso unzerstörbar durch die Kraft seiner Rückbindung breitet sich der erzählte Mythos in alle Künste aus, nimmt Sprech- und Singstimmen, Naturlaute und Instrumente, Kohle und Farben, Ton und Stein, Gebärde und Tanz für sich in Anspruch, um neue Erkenntnisse, aber auch neue Sehnsüchte und neue Leiden an vorgegebenen Mustern zu messen.

Selbst dann noch, wenn die Künste, weit entfernt von ihren mythischen Vorgaben, ihre Gegenstände in vorgespiegelter Unmittelbarkeit aus dem Leben greifen und in ihrer Bildersprache das Vorgefundene neuen Assoziationen und Deutungen aussetzen, bieten sie immer auch den Anhaltspunkt, an dem Erinnerungen sich anheften und Geschichten sich ausspinnen lassen. So sehr auch Material und Arbeitsgerät den einzelnen Künsten ihre je eigenen Möglichkeiten und Grenzen vorgeben und so unterschiedlich sich in den einzelnen Kulturen ihre Geschichte auch anläßt, so hat doch gerade die europäische Moderne, indem sie die Autonomie der einzelnen Künste zum Gebot erhob, gleichzeitig die Notwendigkeit und auch den Wunsch verstärkt, über Gemeinsamkeiten der Künste nachzudenken. Nicht von ungefähr haben dieselben Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, die von Reinhart Koselleck den Namen »Sattelzeit« erhielten, weil sie dem Singular *Geschichte* gegenüber der Vielzahl von Geschichten zu einem festen Sitz in der Spra-

che verhalten, auch den Singular *Kunst* gegenüber den Künsten mit einem Eigengewicht ausgestattet, das er zuvor nicht besaß. Für den Rang der Kunst innerhalb des kulturellen Lebens hat dies ähnlich weitreichende Folgen gehabt wie die Erhebung von Geschichte zu einem Leitbegriff des Denkens für das Geschichtsbewußtsein und die daraus sich entfaltenden Geschichtstheorien der Moderne. Teilhabe an der Kunst eröffnete den Weg zu einer höheren Lebensform, und deshalb stand auch das Originalitätspostulat, das jedem Künstler nun auferlegt war, der Vision von einer Vereinigung der Künste keineswegs entgegen. Aus dem spekulativen Spiel mit Synästhesien in der europäischen Romantik nährten sich schon im 19. Jahrhundert die Würfe nach einem Gesamtkunstwerk, und die apparativen und vollends die elektronischen Techniken des 20. Jahrhunderts überspringen im Wortsinn schwerelos die Sparten der einzelnen Künste mit ihren gelungenen oder auch nur übermütigen Experimenten.

Während die Sprach- und auch die Kunstwissenschaften sich schon im 19. Jahrhundert den Singular »Geschichte« bis in ihre Namengebung hinein mit Eifer zu eigen machten, haben sie den Singular »Kunst« allenfalls zu emphatischen Werturteilen genutzt. Was sich jedoch gemeinsam oder vergleichend zu den Künsten sagen ließ, haben sie bereitwillig der Philosophie und einer eigens dazu ins Leben gerufenen, philosophischen Ästhetik überlassen oder der Psychologie und den Sozialwissenschaften überantwortet. Zum Unglück für die Entwicklung einer vergleichenden Kunstwissenschaft hatte schon Wilhelm von Humboldt, getreu der Maxime der Genieästhetik, daß Kunst nicht lehrbar sei, ihnen keinen Ort in der Universität zugewiesen, als er die Philosophische Fakultät zu ihrem Zentrum machte. So haben sich denn gerade in Deutschland die Wissenschaften, die sich der Literatur, den bildenden Künsten und etwas später der Musik widmeten, in ihren Sparten nicht nur getrennt voneinander entwickelt, sondern auch bis ins 20. Jahrhundert hinein, der Übermacht des historischen Denkens in den Geisteswissenschaften folgend, vor allem der Geschichte der von ihnen bedachten Künste verschrieben.

Einzelne kühne Brückenschläge, wie sie etwa von Wilhelm Worringers Kategorien »Abstraktion« und »Einführung« oder von Wölfflins »Grundbegriffen« zur Epochentypisierung ausgingen, haben die Einzelwissenschaften eher mit Argwohn betrachtet als mit Nachdruck erprobt, und ebenso wenig konnten Max Dessoir mit seinem Angebot einer »allgemeinen Kunstwissenschaft« oder Oskar Walzel mit dem Anreiz zu einer »wechselseitigen Erhellung der Künste« die Interessenahme für ihre Gemeinsamkeiten nachhaltig festigen. Noch heute sind an den Universitäten die Fächer, in denen Literatur, bildende Künste, Musik und darstellende Künste gelehrt werden, in aller Regel auf verschiedene Fachbereiche verteilt, und erst die dem Namen wie der Sache nach transversalen »audiovisuellen Medien« haben – wiederum nicht nur unter Beifallsbezeugungen – die Fächergrenzen gegeneinander geöffnet.

Weil es aber nicht erst die Sache dieser neuen, apparativen Medien ist, sondern seit jeher zur Entfaltung von Kulturen gehört, daß die Künste sich je auf ihre Weise aller menschlichen Belange und insbesondere einer gemeinsamen mythologischen Überlieferung annehmen, gehören Studien über die Gemeinsamkeiten der Künste ebenso wie über ihre Konkurrenz oder auch ihre wechselnden Rangordnungen entschieden auch zum Aufgabenbereich jeder Disziplin, die sich mit einer der Künste befaßt, und sollten nicht allein der Philosophie oder der Soziologie überlassen oder gar an sie delegiert bleiben. Bis in die Technik der einzelnen Künste dringen jederzeit Impulse und transformierte Muster aus anderen Künsten, aber auch Spuren der Auseinandersetzung zwischen ihnen ein. Deshalb ist auch die Geschichte jeder einzelnen Kunstsparte nicht hinreichend dargestellt, wenn ihr Mit- und Gegeneinanderspiel im Ensemble der Künste dabei nicht sichtbar wird.

Eine Gelegenheit, fächerübergreifende Literatur- und Kunststudien in Deutschland neu zu beleben, bot sich bald nach 1989, als der Wissenschaftsrat beschloß, die Akademie der Wissenschaften der DDR nicht, wie der Einigungsvertrag es vorsah, einfach aufzulösen, sondern ihre großen Zentralinstitute einzeln zu evaluieren. Er setzte sich zum Ziel, Arbeitsgruppen und Projekte von anerkannter Qualität weiterzuführen und dabei insbesondere auch Möglichkeiten ins Auge zu fassen, erkennbare Defizite im Forschungsspektrum der alten Bundesrepublik zu beheben. So entstanden rasch einige Dutzend natur- und ingenieurwissenschaftliche Institute, und nach der Überwindung mancher »zünftiger« Bedenken kam es auch im Bereich der Sprach- und Kulturwissenschaften zur Gründung eines Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte und sechs Geisteswissenschaftlicher Zentren, die neue Wege zur Teamarbeit an fächerübergreifenden Forschungsprojekten einschlagen sollten.

Offen blieb damals die Frage, ob auch für Wissenschaftler aus dem Bereich der verschiedenen Künste eine solche Form der Zusammenarbeit gefunden werden könnte. Denn am *Zentralinstitut für Ästhetik und Kunstgeschichte* fand die Kommission des Wissenschaftsrats eine philosophisch – hier in erster Linie semio-logisch – ausgerichtete Ästhetik und eine sichtlich und ordnend arbeitende Kunst- und Musikgeschichte zwar unter einem Dach versammelt; aber die angeordnete Nachbarschaft hatte, ohne daß eine gemeinsame Aufgabenstellung sie belebt hätte, den erwartbaren Abstand zwischen ihnen bis zu einer betonten Abwendung voneinander verstärkt, und das offen bekundete Mißtrauen in das methodische Rüstzeug der jeweils anderen Seite ließ keinerlei Erwartung auf eine ergiebige Zusammenarbeit zu. Überraschenderweise bot jedoch die *Forschungsabteilung der Akademie der Künste der DDR* derselben Kommission ein völlig anderes Bild. Dort war die Verständigung zwischen Musik- und Kunstwissenschaftlern über die häufige Kontaktnahme mit den Künstlern der Akademie zustande

gekommen, und so ergab sich auch unter den Mitarbeitern der Forschungsabteilung ein ständiger Austausch über Themen der zeitgenössischen Kunst. Unter den Künstlern waren nicht wenige als Doppelbegabungen oder als Performance-Akteure ohnehin die idealen Mittler, um Forschung mit dem Blick auf verschiedene Künste zu betreiben.

Damit bot sich eine Chance, für Studien über Gemeinsamkeiten und Interferenzen einzelner Kunstsparten eine Basis einzurichten, wie sie in der alten Bundesrepublik nicht bestanden hatte. So empfahl auch der Wissenschaftsrat, diese Forschungsabteilung in konzentrierter Form weiterzuführen. Da die Vereinigungspläne der Berliner Akademie der Künste (West) zwar die Übernahme des Archivs der DDR-Akademie, nicht aber ihrer Forschungsabteilung vorsahen, faßte der damalige Wissenschaftsminister Brandenburgs, Hinrich Enderlein, beherzt den Entschluß, in der Rechtsform eines Vereins ein *Institut für Kunstwissenschaften* ins Leben zu rufen, um mit einer ausgewählten Gruppe aus dieser Forschungsabteilung an geeigneten Themen künstervergleichende Arbeit zu erproben. Mit einer Starthilfe aus Landesmitteln, einem angesehenen wissenschaftlichen Beirat und einem Kuratorium, dem der Minister selbst vorsah, nahm dieses Institut 1993 seine Arbeit auf und fand Unterstützung von seiten der Universität Potsdam, von der Filmhochschule Babelsberg und vom Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Hier ist nicht der Ort, die fernere Geschichte dieses Instituts nachzuzeichnen, an der ein Regierungswechsel und der Sog zweier Universitäten, ein mannhaftes Tauziehen zwischen Landtagsabgeordneten um einen Standort an der Havel oder an der Oder und schließlich immerfort neu entdeckte Haushaltslöcher dazu beitrugen, es nach verheißungsvollem Start in einen unbefristeten Wartestand zu versetzen, aus dem es hoffentlich in kürzerer Frist als weiland Dornröschen von einem tapferen Wissenschaftsminister wiedererweckt wird. Vorzuweisen ist jedoch der Ertrag einer zweijährigen Förderung und einer darüber hinaus anhaltenden Zusammenarbeit von ehemaligen Angehörigen der Akademie der Künste der DDR mit Literatur- und MusikwissenschaftlerInnen aus der Freien und der Technischen Universität Berlin.

Der Reiz, gemeinsam zu untersuchen, wie neben der Erzählkunst und über sie hinaus die verschiedenen Künste dazu beitragen, Geschichten zu verbreiten und in Erinnerung zu halten, erhielt seine Nahrung daraus, daß eine ganze Reihe von Geisteswissenschaften, von der Philosophie bis zur Ethnologie, an der Narrativik neues Interesse gewonnen hatten. Nach einer fast hundertjährigen Schweigefrist war seit den siebziger Jahren eine rege Diskussion über den Erzählcharakter der Geschichtsschreibung in Gang gekommen. Unter den französischen Strukturalisten war jegliches Erzählen wegen seiner eigensinnigen Verknüpfung von Tatsachen unter Ideologieverdacht geraten, während der Philosoph Odo Marquard

den Geisteswissenschaften das Erzählen als Grundfigur ihrer Mitteilungen zu maß und Jean-François Lyotard wiederum den Niedergang der *grands récits* konstatierte und damit die großen Geschichtstheorien der Neuzeit im Blick hatte. Allen vorangegangen war Claude Lévi-Strauss mit seiner Erschließung der Lebensregeln von archaischen Gesellschaften aus ihren Mythen, und schließlich hatte Hans Blumenberg die lange vorherrschende Traditionsfrömmigkeit der Topos-Forschung dadurch abgelöst, daß er die verwandelnde und neugestaltende »Arbeit am Mythos« zum Maßstab für die kulturellen Leistungen einer Epoche erklärte. Das alles geschah, während die Erzählkunst selbst seit dem Beginn des Jahrhunderts manche Krise durchlief, weil sie sich zunehmend der *gleichzeitigen Wahrnehmung* verschiedener Begebenheiten und der Perspektivenvielfalt zu stellen hatte, die den Erzählfaden fortgesetzt zu sprengen drohten, und weil oben-drein Film und Fernsehen den Hauptanteil ihrer öffentlichen Funktionen an sich zogen.

Aber hatten nicht immer schon Bildergeschichten den Erzähler ergänzt oder vertreten, und waren nicht geläufige Melodien immer wieder mit neuen Texten unterlegt worden, um von dem zu erzählen, was den Sängern gerade nahelag? Und vermochte nicht auch Instrumentalmusik sowohl elementare als auch historische Geschehnisse in Erinnerung zu rufen? Wie einsichtig immer Lessing mit seiner Laokoon-Studie die Grenzen der Malerei und der Poesie bezeichnet hatte, so machte er mit dem Hinweis, des bildenden Künstlers Kunst bestehe darin, den »fruchtbaren Moment« zu wählen, doch selber darauf aufmerksam, daß auch ein Bild oder eine Skulptur *Zeichen* setzen könne, um eine in der Zeit sich erstreckende und im Falle des Laokoon tragisch ausgehende Geschichte erkennbar zu machen. Zur Frage stand danach nicht, die von Lessing aufgewiesenen Grenzen neuerlich zu leugnen. Vielmehr bot gerade die Verschiedenheit der Mittel, deren die einzelnen Künste bedürfen, um Geschichten zu evozieren, den Anreiz, Gemälde und Skulpturen, Theaterstücke und Filme, tonale und instrumentale Musik und schließlich auch die Literatur danach zu befragen, wie sie es jeweils mit »Geschichten« halten, die in ihren Werken fortgesponnen werden oder die sie in Erinnerung rufen.

Aus dem Entschluß, dies aus der Optik verschiedener Disziplinen anzugehen, ergab sich die Notwendigkeit einer gemeinsamen Orientierung darüber, was in den einzelnen Disziplinen über die Möglichkeiten und die Modalitäten einer Vergegenwärtigung von Geschichten bereits erforscht war. Jeder, der in seiner Kunstsparte eine Fallstudie übernahm, sollte die Hilfen, die andere Disziplinen zur Auffassung und Benennung seiner eigenen Befunde bereits geboten hatten, mindestens abwägend einbeziehen können. Die daraus entstandenen Übersichten über den Stand der Erzählforschung in den einzelnen Kunstwissenschaften bilden den Ersten Teil dieses Bandes. Im Vergleich wird die weitgehende Selbständigkeit der anderen Disziplinen gegenüber der Literaturwissenschaft sichtbar,

ebenso deutlich werden aber auch die Anknüpfungspunkte und Wege, die mindestens zu Kreuzungen oder auch zur Einmündung in gemeinsame Aufgabenstellungen führen.

Nicht ob, sondern wie die Künste erzählen, bleibt danach die Frage, die zu praktischen Antworten herausfordert. Für die Literaturwissenschaft schien das Feld lange bearbeitet und bestens bestellt. Deshalb widmet Gregor Gumpert sich zu Beginn des Zweiten Teils der Frage, wie Erzähler sich seit dem 19. Jahrhundert der von ihnen selbst provozierten Paradoxie stellen, einen Augenblick zu vergegenwärtigen und womöglich sogar jene Epiphanien, die vom »Nu« der Mystiker bis zum Genieblitz des modernen Künstlers reichen, als Vorgang ohne Zeit zu erzählen. Die Darstellung des »erfüllten Augenblicks« wird nach einem künstevergleichenden Essay von Walter Pater, den Gumpert analysiert, schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts für verschiedene Künste zu einem Prüfstein, um unter Achtung ihrer Autonomie die Grenzüberschreitungen zu erproben, die die Ästhetik der Moderne ihnen einräumt oder auch abfordert.

Claude Keisch belegt Vorzeichen dieser Modernität bereits an der Historienmalerei Adolph Menzels. Er zeigt, wie Menzel in seinem Spätwerk seine Kunst zunehmend dahin wendet, ein dominantes Ereignis mit einer Überfülle einander verdrängender Einzelheiten zu überlagern und damit eine »Mehrdimensionalität des Augenblicks« herzustellen, in dem die bereits gedeutete Wirklichkeit sich zugunsten einer umfassenderen aufhebt. – Reflexionen über die narrativen Qualitäten einer derart »schweigenden« Artistik knüpft Angela Lammert an Skulpturen bedeutender Bildhauer in verschiedenen Stadien des 20. Jahrhunderts. Die Überwindung des Augenblicks durch verschiedene Ausdrucksformen der Bewegung bei Rodin und Giacometti und die Nutzung des umgebenden Raumes bei Giacometti und später bei Germaine Richier erlauben ihr, bestimmte »Erwartungshaltungen« zu beschreiben, »die durch Narratives eingelöst werden wollen«, und geben ihr darüber hinaus die Möglichkeit, ihre Befunde jeweils zeitgenössischen Erscheinungsformen der Erzählkunst zuzuordnen. – An den graphischen Zyklen Alfred Hrdlickas kann Tanja Frank sowohl kontinuierliche Erzählungen als auch die simultane Darstellung historischer Ungleichzeitigkeiten und Zeitverschränkungen ablesen. An seinen entschieden eingreifenden Restaurationen klassischer Gemälde deckt sie neben eindeutigen Gesten einen die Vorlagen überschreitenden Willen zur »Vielperspektivität« auf, die unter seiner Hand eine oft bedrohliche Qualität erhält. – Die förmliche Zerstörung historischer Zusammenhänge macht Hilmar Frank zum Gegenstand seiner Analyse von »Katastrophenlandschaften« des 20. Jahrhunderts. Entfesselte industrielle Kräfte und andere, von Menschen nicht mehr beherrschte Determinanten, die in solchen Bildern häufig als Protagonisten der Zerstörung erscheinen, legen es nahe, von der Darstellung solcher Zeitgemälde her nicht nur Brücken zur Geschichtsschreibung, sondern auch zum diskontinuierlichen Erzählen des 20. Jahrhunderts zu schlagen.

Die darstellenden Künste konnten seit jeher auch als eine Fortsetzung des Erzählens mit anderen Mitteln aufgefaßt werden, und in Brechts »epischem Theater« ist diese Transposition bis zu einem »Ko-Fabulieren« der Zuschauer ausgeweitet. Peter Diezel geht an Taboris Theaterarbeit den Möglichkeiten nach, an ihrer Hauptfigur die Geschichte des Hitler-Regimes »vorzuführen« und dabei besondere Spielformen des gestischen Erzählens aufzudecken. – Auf dem Wege zu einem Massenmedium hat der Film von Anfang an für die Präsentation seiner »stories« stereotype Formen entwickelt, die seinen technischen Möglichkeiten entsprachen und nicht zuletzt auch den Kostenaufwand seiner Produktion durch Publikumszuspruch auszugleichen hatten. Jörg Schweinitz nimmt die Kritik Adornos an der Kulturindustrie zum Anlaß, die künsteübergreifende Stereotypie filmischer Erzählstrukturen in den Blick zu nehmen und sie bis zur Auffächerung in mehrere Ebenen zu verfolgen, die – ähnlich wie die »doppelte Optik«, die Nietzsche bereits an Richard Wagners Kompositionskunst ausgemacht hat – schließlich als »doppelte Codierung« den unterschiedlichen Publikumsinteressen gerecht werden soll.

Die Besonderheiten einer musikalischen Präsentation von sagen- und märchenhaften Motiven führt Janina Klassen an Gustav Mahlers Jugendwerk »Das klagende Lied« vor. Vom wiederkehrenden »Refrain« eines Motivs bis zum Widerstreit zwischen der Gliederung des Erzählten und der musikalischen Fügung einzelner Strophen reicht hier das Wechselspiel zwischen dem epischen Vorwurf und seiner Vertonung, und die Vielfalt der Stimmen schöpft womöglich noch ausdrücklicher die Spannweite zwischen »artifizuell konstruierter Volkspoesie und extrem angestrenzter Expressivität« musikalisch aus. – Die Reihe der Fallstudien beschließt eine Besichtigung der musikalischen Mittel, mit denen in der Frühzeit der DDR politische Bewußtseinsbildung betrieben – oder auch verhindert – werden sollte. Norbert Albrecht schließt in diesen Überblick die Musik der aus dem Exil zurückgekehrten Komponisten ein und greift damit die besonderen Verständigungsschwierigkeiten auf, die sich auch in der Musik aus dem Verlust einer gemeinsamen Sprache und gemeinsamer Lebensbedingungen ergeben.

Der Kreis möglicher Auskünfte über intermedial wirksame Erzählformen, aber auch über solche, die speziell den einzelnen Künsten zuzuordnen sind, ist mit diesem Umblick keineswegs schon umrissen, sondern gerade erst abgetastet. Andere denkbare Gemeinsamkeiten oder auch Interferenzen, etwa die Dramatisierung von Situationen und Prozessen oder die Emphasisierung von Botschaften, bieten sich einer intermedialen Forschung geradezu an, um erweiterte Kenntnis von den Modi ästhetischer Wahrnehmung, aber auch von der sozialen Funktion der Künste zu gewinnen. Schließlich wird es auch eine befriedigende Methodik auf dem Felde der neuen Medienwissenschaften erst geben können, wenn deren Experten über das mögliche Zusammenspiel aller Kunstsparten in elektronischen Produktionen hinreichend Erfahrung gesammelt und ausgewertet haben. *Eine*

der möglichen Kulturwissenschaften der Zukunft könnte jedenfalls für die gemeinsamen Belange der Künste zuständig sein – in Brandenburg und auch anderswo.

Dank für die Förderung dieser Zusammenarbeit und für die Veröffentlichung der Studien, die daraus entstanden sind, ist nach vielen Richtungen geboten. Er gilt dem seinerzeit amtierenden Minister Hinrich Enderlein und nicht minder seinen hilfsbereiten Mitarbeiterinnen, Gabi Förder-Hoff und Imma Hendrix, ebenso wie der späteren Betreuerin dieses Unternehmens, Konstanze Pistor, und schließlich dem Haushaltshüter des Ministeriums, Gunter Greve. Wissenschaftliche und organisatorische Unterstützung zu gleichen Teilen erfuhr das nicht alltägliche Unternehmen von Anfang an von Helene Harth, die als Prorektorin der Universität Potsdam im November 1994 auch die Ausrichtung eines mehrtägigen interdisziplinären Colloquiums zum Thema dieses Bandes ermöglichte. Mit ihr wissen Mitarbeiter und Träger des derzeit imaginären *Instituts für Kunstwissenschaften* sich weiter verbunden in dem Wunsch, wenigstens für die Universität Potsdam möge das Warten auf eine kunstwissenschaftliche Professur alsbald ein Ende haben.

Rolf-Dieter Panse hat als Rektor der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« nicht nur für Arbeitsraum gesorgt, sondern auch den wissenschaftlichen Beirat beratend begleitet. Den in diesem Beirat versammelten Künstlern und Wissenschaftlern, insbesondere Wieland Förster, Klaus Mehner, Irmela Schneider und Martin Warnke, schulden wir vielfachen Dank für fachkundigen Rat und engagierte Teilnahme an diesem Unternehmen und an der Vorbereitung eines weiteren Forschungsprojekts zu intermedialen Beziehungen zwischen den Künsten.

Den Mitarbeitern an dieser Studie ist Dank nicht nur zu sagen für ihre Bereitschaft, sich einem für sie nicht schon vorgezeichneten Arbeitsfeld zuzuwenden, auf dem obendrein eine Methodik erst zurechtzulegen und damit unbekanntes Terrain zu erschließen war. Für die ehemaligen Mitarbeiter der Akademie der Künste der DDR blieb es während der gesamten Zeit der Zusammenarbeit eine doppelte Ungewißheit, ob sich mit dem wissenschaftlichen Ertrag der gemeinsamen Arbeit auch eine Chance zu ihrer – nach mehrfacher Evaluierung zurecht erwarteten – Weiterbeschäftigung auf tun würde. Alle Mühe hat nicht hingereicht, in jedem Falle solche Hoffnungen zu erfüllen, und über eine immer wieder neu befristete Beschäftigung sind selbst die über Fünfzigjährigen und in ihrem Fache vielfach bewährten Mitarbeiter bis heute nicht hinausgelangt. Zur Verzögerung ihrer Veröffentlichungen und auch dieses Buches hat das nicht wenig beigetragen, zumal das Abfassen von Berichten, Anträgen, Petitionen und Entwürfen zu neuen Projekten in dieser Zeit der Produktion wissenschaftlicher Manuskripte an Aufwand kaum nachstand. Um so mehr danke ich ihnen allen für

den guten Mut und für die sympathische Atmosphäre, die unsere Recherchen und unsere Diskussionen auszeichneten. Der Gewinn, den diese Zusammenkünfte für jeden Beteiligten boten, soll nicht vergessen sein.

Zur Zusammenstellung dieses Bandes haben Hilmar Frank, Jörg Schweinitz und danach Gregor Gumpert und Eckart Goebel entscheidend beigetragen. Ihre gründliche redaktionelle Arbeit am Gesamtmanuskript hat es dem Akademie Verlag erst möglich gemacht, die Sorge für seine Veröffentlichung zu übernehmen. Wenn die stationenreiche Entstehung dieses Buches es nun am Ende wohlgestaltet in die Hand seiner Leser gelangen läßt, dann danken wir alle dies auch dem Geschäftsführer des Verlages Gerd Giesler, dem Lektor Peter Heyl sowie der Gestalterin dieser Buchreihe Petra Florath. Denn unter allen Künsten, die zur Bewahrung und Erneuerung von Mythen und von Geschichten in vielerlei Gestalt beitragen, ist auch die Buchkunst nicht zu unterschätzen.

Berlin, im März 1999

THEORIEN

Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft

1. Vorbemerkung

In einem ersten Schritt lassen sich drei Grundtendenzen der Erzählforschung methodisch auseinanderhalten: *systematisch* ausgerichtete Untersuchungen, die, als »Grundlagenforschung« in »Dienstfunktion gegenüber der Strukturuntersuchung an Einzelwerken«,¹ Erzählungen auf ihre Aufbauprinzipien hin betrachten, ferner *historisch* orientierte Studien, die bestimmte Formen des Erzählens geschichtlich zu situieren bestrebt sind oder aber den Stand der geschichtlichen Entwicklung an der Erzählung abzulesen versuchen, sowie schließlich *kontextualisierende* Analysen, die sich auf die Genese von Erzählungen, deren Rezeption, die Vernetzung mit anderen Texten und Medien konzentrieren und dem Einfluß dieser Faktoren auf die Gestalt der Erzählungen selbst nachforschen.

Es ist klar, daß diese drei Grundtendenzen zumindest idealiter nicht in einem Ausschließungsverhältnis zueinander stehen, sondern vielmehr einander zuarbeiten, einander wechselseitig ergänzen und fordern. Erst die Analyse der Aufbauprinzipien gibt der historisch oder gar geschichtsphilosophisch ausgerichteten Untersuchung ihr Material an die Hand.² Weiterhin sieht sich der Aufbauprinzipien des Erzählens beschreibt, nicht nur zum Rekurs auf die Genese von Erzählungen und deren Verfaßtheit als Rezeptionsvorgabe verpflichtet,³ sondern

¹ Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955. Hier zit. nach der siebenten Aufl., 1980, S. 248.

² Benjamin hat bereits im geschichtsphilosophisch intendierten Trauerspielbuch eine »immanent[e]« Strukturanalyse gefordert, eine »Entwicklung der Formensprache des Werks, die deren Gehalt auf Kosten ihrer Wirkung heraustreibt«. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Bd. I, 1, Frankfurt/M. 1995, S. 225.

³ Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München²1984, S. 1.

ist zudem auf eine Reflexion der historischen Entwicklung verwiesen, wenn er von der Beschreibung des »Daß« zur Erklärung des »Wie« und »Warum« voranschreiten will, weil sich auch in der Entwicklung des Erzählens »Thematisches zur Form niederschlägt und die alte Form sprengt«⁴.

Die skizzierte methodische Einteilung gibt hier aus Gründen der Übersichtlichkeit auch die Gliederung des folgenden Abrisses vor. Die mittlerweile »in den Weiten strukturalistischer, morphologischer, phänomenologisch-hermeneutischer, textlinguistischer, pragmalinguistischer und ethnolinguistischer Ansätze ausgespannte, pluralistische Erzählforschung«⁵ kann hier, wie sich leicht versteht, nicht umfassend dargestellt werden. Es schien vielmehr ratsam, wichtige Stationen der Erzählforschung an ausgewählten, zum Teil bereits »klassisch« gewordenen Beispielen zu illustrieren.⁶

2. Systematisch ausgerichtete Untersuchungen

Sukzession, Mittelbarkeit des Erzählens, Struktur – mit diesen drei Begriffen sind die Ansatzpunkte der folgenreichsten Untersuchungen (Lämmert, Stanzel, Barthes, Genette) im Bereich systematisch ausgerichteter Erzählforschung genannt. Bezeichnend ist hier die Grundspannung zwischen Studien, die »das Prinzip der *Sukzession*« als das »allgemeinste Aufbauprinzip« der Erzählkunst bestimmen,⁷ und solchen, die den Text als *gegebenes Zeichensystem* auffassen und der These widerstreiten, Zeit gehöre dem »Diskurs« im eigentlichen Sinne an: »die Erzählung und die Sprache kennen nur eine semiologische Zeit; die wirkliche Zeit ist [...] eine referentielle, »realistische« Illusion und muß in der strukturalen Beschreibung als solche behandelt werden.«⁸

Die vom Prinzip der Sukzession ausgehende Analyse der *Bauformen des Erzählens* setzt ein beim Verhältnis zwischen Geschichte (story) und Fabel (plot). Zwar muß bereits – und hier grenzt Literaturwissenschaft an offene Fragen der Erkenntnistheorie – »der bloße Ereigniszusammenhang der Geschichte als ein

⁴Peter Szondi: Schriften, Bd. I, Frankfurt/M. 1978, S. 74.

⁵Wolfgang Haubrichs: »Einführung zum ersten Tag des Symposions: Der erzählerische Diskurs und seine Strukturen«, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Erzählforschung*, Stuttgart 1982, S. 1.

⁶Der unter Anm. 5 genannte umfangreiche Sammelband bietet einen Überblick über die neueren Tendenzen der Forschung, zumal vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Diskurstheorie. Mit dem Buch von Bernhard Paukstadt (*Paradigmen der Erzähltheorie*, Freiburg 1980) liegt ein methodengeschichtlicher Forschungsbericht vor, der insbesondere strukturalistische Ansätze in der gebotenen Ausführlichkeit referiert.

⁷Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Anm. 1), S. 19.

⁸Roland Barthes: »Einführung in die strukturalistische Analyse von Erzählungen«, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 117.

vom Dichter bildend gefaßter Weltausschnitt begriffen werden«⁹, doch ergibt sich erst »nach Aufdeckung des jeweiligen Aufbau- und Verknüpfungsprinzips« des wie immer präformierten Stoffzusammenhangs »der Sinnzusammenhang der Fabel«. ¹⁰ Dieser Ansatz ermöglicht eine Typologie der *Bauformen des Erzählens*, insofern diese ihre Kontur erst dadurch erhalten, »daß die monotone Sukzession der erzählten Zeit auf verschiedene Weise *verzerrt, unterbrochen, umgestellt* oder gar *aufgehoben* wird.«¹¹

Die Bandbreite der *Verzerrungen* der Sukzession reicht auf der Ebene der primären Erzählweisen von der *szenischen Darstellung*, die im Extremfall bestrebt ist, Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen zu lassen, über die verschiedenen Formen des *Berichts* bis hin zur völligen *Aussparung*, wobei die »Paradoxie zwischen Leben und Erzählen« nicht zuletzt darin besteht, »daß Zeitaussparung das negativ kennzeichnende Prinzip alles Erzählens ist.«¹² Ergänzend zur Beschreibung der primären Erzählweisen tritt die Typologie der sekundären Erzählweisen wie *Reflexion, Beschreibung, Bild* und *Sentenz* hinzu, die ihrerseits verschiedene Formen der »Raffung« erkennen lassen.

Die Inventarisierung der verschiedenen Formen der *Unterbrechung* der Sukzession, des »dann, und dann, und dann ...«, nötigt nicht nur zur Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen Formen der *Verknüpfung* einzelner Phasen (additive, konsekutive, korrelative¹³) und der *Gliederung* mehrsträngiger Erzählungen, sondern zudem zur Reflexion auf die Gegenwart des Erzählers.¹⁴

Aufbauend auf seine vielbeachtete Studie über *Typische Formen des Romans*¹⁵, die zwischen auktorialem, Ich- und personalem Roman differenzierte, hat Franz K. Stanzel in seiner auch als Aufarbeitung der Forschungsgeschichte wichtigen *Theorie des Erzählens*, die von der »Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal des Erzählens« ihren Ausgang nimmt, den Begriff der »Erzählsituationen« (ES) entfaltet und damit die diesbezüglichen Ausführungen Lämmerts zu ergänzen versucht:

»Für die Ich-ES ist kennzeichnend, daß die Mittelbarkeit des Erzählens ihren Ort ganz in der fiktionalen Welt der Romanfiguren hat. [...] Für die auktoriale

⁹ Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Anm. 1), S. 28.

¹⁰ Ebd., S. 26.

¹¹ Ebd., S. 32.

¹² Ebd., S. 83.

¹³ Hinsichtlich der korrelativen Verknüpfung einzelner Phasen unterscheidet Lämmert grundsätzlich zwischen der allegorischen Verkleidung des Gesamtvorgangs in einer Seitenerzählung (etwa die »Wunderlichen Nachbarskinder« in den *Wahlverwandtschaften*) und der genauen Parallelisierung der Ereignisse in verschiedenen Handlungsebenen, was am Tieckschen Zauberschloß illustriert wird. Vgl. Lämmert (Anm. 1), S. 53.

¹⁴ Ebd., S. 43 ff.

¹⁵ Zuerst 1964.

ES ist charakteristisch, daß der Erzähler außerhalb der Welt der Charaktere steht; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt. [...] In der personalen ES schließlich tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht. Hier blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere. Weil nicht »erzählt« wird, entsteht in diesem Fall der Eindruck der Unmittelbarkeit der Darstellung. Die Überlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit ist demnach das auszeichnende Merkmal der personalen ES.«¹⁶

Ermöglicht die Herauspräparierung der verschiedenen Formen der Verknüpfung im Verbund mit der Reflexion auf die Theorien des »point of view« und die »Erzählsituationen« eine Typologie der *Unterbrechungen*, so erlaubt andererseits eine Bestimmung der verschiedenen Formen der »Rückwendung« und »Vorausdeutung« in der Erzählung die Typologie der *Umstellungen*. Die »Rückwendungen« lassen sich untergliedern in aufbauende (die, etwa nach einem *medias in res*-Beginn, die Exposition nachliefern), auflösende (die, meist am Ende der Erzählung, schlaglichtartig die Zusammenhänge begreifbar machen), ferner Rückschritte (die als parallele den Verlauf anderer Stränge der Erzählung nachreichen oder als abschweifende neue Verläufe hinzufügen), Rückgriffe (die keine eigene Geschichte zum Inhalt haben, sondern nur »beifügend oder vergleichend ein isoliertes Stück Vergangenheit« hinzufügen) sowie schließlich Rückblicke, denen sich nach Ablauf des Geschehens »die überzeitlichen Wirkungen der Vergangenheit« eröffnen: »Erfüllte Gegenwart ist also die eigentliche Zeitform des Rückblicks.«¹⁷ Die Inventarisierung der »Vorausdeutungen« verfährt weitgehend analog. Auf die Grundunterscheidung zwischen zukunfts gewissen und zukunftsungewissen Vorausdeutungen folgt deren Auffächerung in einführende, abschließende, ergänzende, bzw. in die diversen Formen der Beglaubigung, der gleichnishaften oder trügerischen.¹⁸ Eine Analyse schließlich der »Dimensionen der Rede im Erzählvorgang« – der Spannung zwischen Aktstruktur und Aussagestruktur des gesprochenen Wortes sowie die Verdoppelung der Möglichkeiten der Zeitverschränkung durch die Einführung der Personenrede in den Erzählvorgang, der seinerseits bereits Rede ist¹⁹ – rundet die Analyse der *Bauformen des Erzählens* ab.

Schroff steht solcher vom Prinzip der Sukzession ausgehenden Typologie die strukturelle Analyse der Erzählung gegenüber, die der These Lévi-Strauss' bei-

¹⁶ Franz Karl Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991, S. 15f.

¹⁷ Lämmert: *Bauformen des Erzählens* (Anm. 1), S. 100ff., hier S. 136.

¹⁸ Ebd., S. 139ff.

¹⁹ Ebd., S. 195ff.

pflichtet, die Ordnung der chronologischen Sukzession werde in einer »atemporalen Matrizenstruktur resorbiert«²⁰. Die hier sich ergebende Veränderung des Blicks – es wird eine Homologiebeziehung zwischen Satz und Diskurs postuliert – lenkt die Aufmerksamkeit von der syntagmatischen auf die paradigmatische Ebene des Textes:

»Eine Erzählung verstehen heißt nicht nur, dem Abspinnen der Geschichte folgen, sondern auch ›Stufen‹ darin erkennen, die horizontalen Verkettungen des Erzähl-›fadens‹ auf eine implizit vertikale Achse projizieren; eine Erzählung lesen (hören) heißt nicht nur, von einem Wort zum andern übergehen, sondern auch von einer Ebene zur andern.«²¹

Zwar wird der emphatische Anspruch, eine für alle Erzählungen gleichermaßen charakteristische »Matrizenstruktur« freizulegen, nicht eingelöst, doch gelingt es Roland Barthes, zwei große strukturbildende Klassen von Einheiten zu bestimmen, Funktionen und Indices:

»*Functions* sind Erzähleinheiten mit distributioneller Funktion, nämlich Handlungskerne (*nuclei*), oder *cardinal functions*, die durch die Fähigkeit gekennzeichnet sind, logische Alternativen für die Fortsetzung der Handlung zu ermöglichen, und Füllglieder (*catalyses*), die den Handlungsraum zwischen *cardinal functions* füllen. *Indices* dagegen sind durch ihre integrative Funktion gekennzeichnet, sie sind nicht (voll) funktional auf der Ebene der Handlungen, sondern leisten die Integration zwischen dieser ersten und der zweiten Erzählebene, die – analog zu Greimas' Aktanten – als *level of action* bezeichnet wird.«²²

Die Unterscheidung zwischen »Funktionen« und »Indices« ermöglicht Barthes zufolge eine erste Grobeinteilung der erzählenden Literatur: »Manche Erzählungen sind hochgradig funktionell (etwa das Volksmärchen), andere wieder hochgradig indiziell (etwa der ›psychologische‹ Roman).«²³ Der Gewinn dieser Bestimmungen für die konkrete Arbeit an erzählenden Texten besteht zum einen in der Sensibilisierung für die Frage, inwieweit ein Text einem vorgegebenen Schema entspricht oder nicht, was dann vor einer vorschnellen »psychologisierenden« Deutung hochgradig funktioneller Texte bewahren mag. Ferner schärft die Aufmerksamkeit auf strukturbildende Sequenzen den Blick für die »feinste Körnung des narrativen Gewebes«, das sich von seinen »Makrosequenzen« (Betrug, Verrat,

²⁰ Barthes: »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen« (Anm. 8), S. 117.

²¹ Ebd., S. 107f.

²² Hans-Werner Ludwig (Hrsg.): Arbeitsbuch Romananalyse, Tübingen 1982, S. 137f.

²³ Barthes: »Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen« (Anm. 8), S. 112.

Kampf, Vertrag, Verführung usw.) bis zu seinen »Mikrosequenzen« (ein Getränk bestellen, eine Zigarette anbieten usw.) und den damit gegebenen logischen Einheiten und möglichen Handlungsfolgen analysieren läßt. Eine Klassifizierung der strukturbildenden Elemente erzählender Texte wird möglich:

»Funktionen« als die für den Fortgang der Handlung entscheidenden Scharniere, »Indices« als Mittel der *Integration* der diskreten Sequenzen (um bei Barthes' Beispiel zu bleiben: das *Wie* des Händedrucks innerhalb der Sequenz der Begrüßung, das *Wie* der Reaktion auf das Klingeln eines Telefons usw. als Indices für den Charakter einer Person), »Informanten« als für die Handlung weniger bedeutsame Elemente, die aber (Angaben über Ort und Zeit, empirische Daten allgemein) dem Leser »als Gewähr für die Realität des Berichteten« dienen und »die Fiktion im Wirklichen verankern«, sowie schließlich »Katalysen«, die Füllmasse zwischen den Scharnieren der Handlung, die in ihrer Aufgabe der »phatischen Funktion« im Jakobson'schen Sprachmodell entsprechen und, als Aufschub der Handlung, der Spannungserzeugung dienen.²⁴

Barthes' *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* muß, gerade auch im Hinblick auf ihren kämpferischen, bisweilen hyperbolischen Charakter, vor allem als Manifest, als große Anregung und Programmschrift aufgefaßt werden. Erst mit Gérard Genettes *Discours du récit*, der von einer Untersuchung der Proustschen *Recherche* seinen Ausgang nimmt, wurden die Postulate strukturaler Textanalyse umfassend eingelöst. Der große methodische Gewinn der Arbeit Genettes ist nicht zuletzt darin zu sehen, daß hier die bereits referierten Ansätze zusammengeführt werden. Der »Linearität des sprachlichen Signifikanten, die sich leichter in der Theorie negieren als faktisch aufheben läßt«²⁵, Rechnung tragend, erneuert Genette die Anstrengung Lämmerts nach der Herausforderung durch Barthes und vermag so eine Brücke zwischen dem Strukturalismus und dem, was ihm vorausging, zu schlagen. Es darf wohl mit Jürgen Vogt behauptet werden, daß mit dem *Discours du récit* ein bislang unüberholtes Standardwerk vorliegt, »nach wie vor die theoretisch anspruchsvollste, ausgewogenste und kohärenteste, zugleich aber auch eine hochgradig »praktikable« Theorie der literarischen Erzählung und insofern ein Studienbuch im besten Sinne des Wortes.«²⁶

Grundlegend für Genettes Untersuchung ist die terminologische Klärung des Begriffs der Erzählung. Mit »Erzählung« kann die narrative Aussage, der mündliche oder schriftliche Diskurs über ein Ereignis gemeint sein, ferner die Abfolge der Ereignisse, die den Gegenstand des Diskurses ausmachen, schließlich der Akt der Narration selbst. Deshalb schlägt Genette vor,

²⁴ Ebd., S. 111ff.

²⁵ Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1994, S. 21.

²⁶ Vgl. ebd., S. 300 (Nachwort).

»das Signifikat oder den narrativen Inhalt *Geschichte* zu nennen [story bei Lämmert, E. G.] (auch wenn dieser Inhalt nur von schwacher dramatischer Intensität und ereignisarm sein sollte), den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs *Erzählung* im eigentlichen Sinne [plot bei Lämmert, E. G.], während *Narration* dem produzierenden narrativen Akt sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation vorbehalten sein soll, in der er erfolgt.«²⁷

Insofern die Erzählung, und hier folgt Genette Barthes, als Amplifikation des Satzes und dieser als Erweiterung des Verbuns verstanden werden kann, läßt sich die Analyse des narrativen Diskurses nach Kategorien ordnen, die der Grammatik des Verbuns entlehnt sind (Zeit, Modus, Person, Stimme), wobei sich freilich die aufgefächerten Aspekte der Erzählung auf komplexe Weise überschneiden:

»Die *Zeit* und der *Modus* spielen beide auf der Ebene der Beziehungen zwischen *Geschichte* und *Erzählung*, während die *Stimme* sowohl die Beziehungen zwischen *Narration* und *Erzählung* wie die zwischen *Narration* und *Geschichte* umfaßt. Dennoch sollte man sich hüten, diese Termini zu hypostasieren, denn es geht jeweils um Relationen und nicht um Substanzen.«²⁸

a) *Ordnung*. Unter diesem Titel werden im wesentlichen die bereits von Lämmert freigelegten Modifikationen der Sukzession in neuer Terminologie inventarisiert. »Basiserzählung« wird die temporale Einheit genannt, in bezug auf die sich »Anachronien« – d. h. Formen der Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte (story) und der Erzählung (plot) – als solche definieren. Als »Prolepsen« werden narrative Manöver bezeichnet, die ein späteres Ereignis im voraus erzählen, als »Analepsen« hingegen alle nachträglichen Erwähnungen eines Ereignisses, das innerhalb einer Geschichte früher stattgefunden hat. Genette differenziert zwischen »heterodiegetischen internen Analepsen«, die sich auf einen außerhalb der Basiserzählung liegenden Inhalt beziehen (z. B. die Vorgeschichte einer neu eingeführten Person), »homodiegetischen internen Analepsen«, die den Handlungsstrang der Basiserzählung betreffen – wobei die »repetiven Analepsen« etwa bei Proust eine eigene Funktion erfüllen, nämlich nach und nach die Deutung vergangener Ereignisse zu modifizieren und zu vertiefen – sowie schließlich »kompletiven Analepsen«, die frühere Lücken der Erzählung füllen. Weitgehend analog erfolgt die Bestimmung der verschiedenen Formen der »Prolepse«, deren Rolle im »Flechtwerk der Erzählung« Genette allgemein dahingehend bestimmt, daß sie »im Geist des Lesers eine Erwartung« hervorrufen und durch das Prinzip der aufgeschobenen und suspendierten Bedeutung das »Rätsel« des Textes konsti-

²⁷ Ebd., S. 16.

²⁸ Ebd., S. 19f.

tuieren helfen. Aufmerksam zu machen ist hier im besonderen auf Genettes Erhellung der Funktion der »generalisierenden Prolepsen« bei Proust, die die Dialektik des »ersten Mals« innerhalb einer Reihe entfalten (etwa des Typs: »Durch dieses Fenster sollte ich fortan jeden Morgen blicken.«):

Solche generalisierenden Prolepsen sind Genette zufolge zwar »ein Zeichen narrativer Ungeduld. Sie konnotieren aber auch, wie mir scheint, ein eher nostalgisches Gefühl [...], daß das erste Mal, gerade in dem Maße, wie man intensiv das Neue verspürt, das mit ihm anhebt, gleichzeitig (schon) ein letztes Mal ist.«²⁹ Dieses Verhältnis wird bei Proust nicht direkt benannt, wohl aber durch die Einfügung der generalisierenden Prolepse subtil indiziert.

b) *Dauer*. Dieser kurze Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage nach der »Geschwindigkeit« der Erzählung, die sich am Verhältnis zwischen der natürlichen Zeit der Ereignisfolge und der Textlänge ablesen läßt. Die Reflexion auf das »Geschwindigkeitsspektrum« der Erzählung, das im Falle der *Recherche* »von 190 Seiten für drei Stunden bis zu drei Zeilen für 12 Jahre« reicht, ist nicht müßig, insofern keine Erzählung ohne gliedernde Rhythmusseffekte auskommt. Als unabdingbar für die Deutung der *Recherche* – Ähnliches läßt sich auch etwa am *Zauberberg* zeigen – erweist sich die Aufmerksamkeit auf die zunehmende »Diskontinuität« der Erzählung, die sich im Wechselspiel von Verlangsamung durch szenische Darstellung und immer umfangreicheren Ellipsen zur Kompensation dieser Verlangsamung ausbildet. Mit den Begriffen *Summary*, *Szene*, *Ellipse* und (deskriptive) *Pause* klassifiziert Genette die verschiedenen Verhältnisse zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit der Geschichte. Genette demonstriert den konkreten Gewinn dieser Begrifflichkeit daran, daß sie eine genauere Bestimmung des Spezifischen der *Recherche* erlauben, die sich nicht nach dem Rhythmus der Abwechslung zwischen *Szene* und *Summary* (das bei Proust beinahe ganz ausfällt) gliedert, sondern »im ganzen als Szene definiert werden kann«, die sich im Wechselspiel singulativen und iterativen Erzählens entfaltet.³⁰ Diese Einsicht wird im anschließenden Abschnitt über »Frequenz« ausdifferenziert.

c) *Frequenz*. Mit diesem Begriff bezieht sich Genette auf den zunächst trivial anmutenden Sachverhalt, »daß eine Erzählung *einmal* erzählen kann, was sich *einmal* zugetragen hat, *n-mal*, was sich *n-mal* zugetragen hat, *n-mal*, was sich *einmal* zugetragen hat, *einmal*, was sich *n-mal* zugetragen hat.«³¹ Für die Argumentation Genettes sind indes das »*singulative* Erzählen« (einmal erzählen, was einmal passiert ist) und das »*iterative* Erzählen« (einmal erzählen, was n-mal passiert ist)

²⁹ Ebd., S. 21–59.

³⁰ Ebd., S. 61–78.

³¹ Ebd., S. 82.

entscheidend. In der »klassischen Erzählung« bildet laut Genette die »singulative« die »eigentliche« Erzählung, in deren Dienst die iterative stehe. Genette beobachtet nun bei Proust, insbesondere in den ersten Teilen der *Recherche* die Emanzipation iterativen Erzählens.

Proust erzählt bekanntlich nicht – und das um den Preis »empirischer Wahrscheinlichkeit« –, was in Combray einmal passierte, »sondern was in Combray immer wieder passierte, regelmäßig, rituell, täglich oder jeden Sonntag, jeden Samstag usw.« Von einer Erläuterung der Konsequenzen dieser auch für andere Zeitromane wie den *Zauberberg* oder *Fluß ohne Ufer* formbildenden Beobachtung für die Interpretation der *Recherche* (Darstellung kleinbürgerlicher Enge, aber auch Verlässlichkeit einerseits, ›Verewigung«, ›Platonisierung« und ›Vertiefung« anderseits usw.) muß hier abgesehen werden. Wichtig ist die auch für die Arbeit an anderen erzählenden Texten nutzbar zu machende Einsicht, daß hier der Rhythmus des Werkes »nicht mehr wie in der klassischen Erzählung auf der Alternanz von Summary und Szene, sondern auf einer anderen Alternanz, auf dem Wechsel von Iterativ und Singulativ« beruht.³²

d) *Modus*. Unter diesem Titel behandelt Genette im Ausgang von der platonischen Unterscheidung zwischen »diegesis« (Bericht) und »mimesis« (Szene) die verschiedenen Formen der Regulierung der narrativen Information im Hinblick auf die verschiedenen Grade der Nachdrücklichkeit des Erzählens – hier schließt Genette an Barthes' Begriff der »Indices« an – und die Frage nach den verschiedenen Blickwinkeln (›Perspektiven«, oder bei Genette: ›Fokalisierungen«). Die Unterscheidungen hinsichtlich der Personenrede zwischen ›erzählter«, ›indirekter«, bzw. ›erlebter«, schließlich ›berichteter« Rede, die in der ›unmittelbaren« Rede (Genettes Terminus für den sog. ›inneren Monolog«) ihre elaborierteste Form erhält, inventarisieren gängige Einsichten der Erzählforschung.

Auch Genettes Typologie der Perspektiven in erzählenden Texten ist in erster Linie eine klare und Substantialisierungen streng vermeidende terminologische Neufassung der Theorie der »Erzählsituationen«, die hier als Theorie der »Fokalisierungen« begegnet: von der »Nullfokalisierung« (auktoriales Erzählen), über »interne Fokalisierungen« (es wird aus dem Blickwinkel beteiligter Personen erzählt), die sich in »variable« (wechselnde Perspektiven) und »multiple« (Erörterung ein und desselben Ereignisses aus verschiedenen Perspektiven, etwa im Briefroman) untergliedern lassen, bis hin zur »externen« Fokalisierung (der Leser erhält keinen Einblick in die Gedanken der Protagonisten).³³

³² Ebd., S. 103.

³³ Ebd., S. 115ff.

Zur konkreten Anwendung kommen diese Unterscheidungen auch hier am Text der *Recherche*, deren dreifache Fokalisierung – Wissen des Helden, des Erzählers, des Romanciers – Genette im Interesse einer Destruktion der These von Prousts angeblichem »Subjektivismus« herausarbeitet:

»Diese dreifache narrative Position läßt sich auf gar keinen Fall mit der einfachen Allwissenheit im klassischen Roman vergleichen [...]: [Man könnte sagen], daß die *Recherche* eine Art Zwischenglied darstellt zwischen einem tonalen (oder modalen) System, dem gegenüber sich alle Verstöße (Paralipsen und Paralepsen) als Alternationen auffassen lassen, und einem atonalen (oder amodal?) System, in dem es keine herrschenden Codes mehr gibt und der Begriff des Verstoßes allen Sinn verliert: Die *Recherche* ist pluraler Natur.«³⁴

e) *Stimme*. In diesem Abschnitt diskutiert Genette abschließend die verschiedenen Formen des Narrationsaktes selbst. Dieser wird aufgefächert zunächst im Hinblick auf »die Zeit der Narration« (*spätere, frühere, gleichzeitige* und *eingeschobene* Narration) und ferner im Hinblick auf die »Narrativen Ebenen«. Hier ist auf eine zunächst verwirrende Umkehrung des Sprachgebrauchs bei Genette hinzuweisen. Während bei der Klassifizierung der narrativen Ebenen die Basiserzählung als »Diegese« bezeichnet wird, meint »Metadiegese« paradoxerweise die Erzählung *in* der Erzählung.³⁵ Genette differenziert darüber hinaus zwischen »extradiegetischer« und »intradiegetischer« Instanz, je nachdem, ob die »Stimme« des Erzählers außerhalb der Handlung steht (z. B. der homerische Erzähler) oder innerhalb (z. B. Scheherazade). Verdichtet sich die narrative Instanz zur »Person«, so entsprechen der »extradiegetischen« und »intradiegetischen« Narration die »heterodiegetische« (Beispiel: *Éducation sentimentale*) bzw. »homodiegetische« Narration (Beispiel: *Wuthering Heights*). Aufmerksam zu machen ist hier darauf – und Genette hebt auf gerade diesen Komplex in seiner scharfen Auseinandersetzung mit Stanzel ab³⁶ –, daß die herausgehobene Differenz zwischen »Fokalisierung« und »Stimme« eine genauere Analyse erzählender Texte erlaubt, insofern etwa »Nullfokalisierung« nicht notwendig mit »heterodiegetischer« Narration zusammenfällt; um das einfache Beispiel Genettes aufzugreifen: *Tom Jones* und *Moby Dick* entsprechen beide dem, was als »Nullfokalisierung« (auktoriales Er-

³⁴ Ebd., S. 149. »Paralipsen« bezeichnen die Auslassungen, »Paralepsen« die Hinzufügungen von Informationen. Die Brüche entstehen, wenn plötzlich der Protagonist über ein Wissen verfügt, das nach klassischen Regeln einzig dem Erzähler oder dem Romancier zugehört. Nach Genette gelten eben diese Regeln für die *Recherche* nicht mehr, was seines Erachtens nicht zuletzt deren »Modernität« ausmacht.

³⁵ Ebd., S. 163.

³⁶ Vgl. ebd., S. 272f.

zählen) bezeichnet wird, nur ist der *Tom Jones* im Hinblick auf den Narrationsakt heterodiegetisch, während beim *Moby Dick* homodiegetische Narration – *Call me Ishmael*. – vorliegt. Wie im Falle der anderen bereits referierten Bestimmungen des *Discours* demonstriert Genette auch hier deren Gewinn für die Arbeit an den Texten: Er rekonstruiert die Entwicklung der Proustschen Narration vom *Jean Santeuil* zur *Recherche* als einen »Triumph des Pseudodiegetischen«. Zug um Zug verschwinden Staffeln der Narration, die in »der fast systematische[n] Eliminierung der metadiegetischen Erzählung« in der *Recherche* gipfeln.³⁷ Jede im Ansatz metadiegetische Passage – Genette exemplifiziert das an der zeitlich ja vor Marceles Geburt angesiedelten Liebesgeschichte zwischen Swann und Odette – wird »sofort auf die erste Ebene zurückgeführt und, was auch immer ihre Quelle sein mag, dem Erzähler-Helden in den Mund gelegt.« Doch gerade in diesem Verfahren erkennt Genette nicht die »Rückkehr zu sich und Selbstgegenwart, ein Sich-Einrichten in der Bequemlichkeit der ›Subjektivität‹, sondern vielleicht gerade das Gegenteil«³⁸, die Zersetzung einer einheitlichen narrativen Instanz: Die *Recherche* verübt »einen Anschlag auf die am besten eingebürgerten Konventionen der romanesken Tradition, wobei sie nicht nur deren traditionelle ›Formen‹ aufbricht, sondern auch – eine untergründigere und damit entscheidendere Erschütterung – die Logik ihres Diskurses«.³⁹

Ogleich festgestellt werden kann, daß mit den Arbeiten von Lämmert, Stanzel und Genette ein Instrumentarium bereitgestellt worden ist, das eine sachgemessene Beschreibung und Analyse vor allem traditioneller erzählender Literatur ermöglicht, muß doch auch nachdrücklich auf Ansätze hingewiesen werden, die – vor dem Hintergrund avancierter Literatur insbesondere des 20. Jahrhunderts – den für die Untersuchungen Lämmerts und Genettes konstitutiven Begriff der »Basiserzählung« (der auch bereits bei Sterne oder Jean Paul nur bedingt applikabel erscheint) problematisieren.

Manfred Schmeling etwa hat anhand einer Interpretation von Kafkas Erzählung *Der Bau* gezeigt, daß im Falle eines Textes, in dem »nichts mehr passiert«, keine Basiserzählung rekonstruiert werden kann, neue Strukturierungsprinzipien, wie etwa Strategien der Wiederholung oder des Widerspruchs, der Gegeneinanderführung narrativer und poetischer »Tendenzen« usw. durch die Analyse freigelegt werden müssen.⁴⁰ Eine direkte Auseinandersetzung mit dem Umstand, daß »schon der bloße Ereigniszusammenhang der Geschichte als ein vom Dichter

³⁷ Ebd., S. 171.

³⁸ Ebd., S. 179.

³⁹ Ebd., S. 181.

⁴⁰ Vgl. Manfred Schmeling: »Semantische Isotopien als Konstituenten des Thematisierungsprozesses in nicht-linearen Erzähltexten«, in: Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Erzählforschung* (Anm. 5),

bildend gefaßter Weltausschnitt begriffen werden muß⁴¹, findet sich in Rainer Nägeles Aufsatz *Belatedness: History after Freud and Lacan*⁴². Im Anschluß an Einsichten der psychoanalytischen Traumdeutung stellt Nägele dort die unvermeidbare »Nachträglichkeit« der Erzählung, die sich Prozessen der »Umordnung« und »Umschrift« verdankte, detailliert heraus.

Der prominenteste Text im Zusammenhang einer Infragestellung des Begriffs der »Basiserzählung« auch im Hinblick auf sog. traditionelle Erzählungen aber ist Roland Barthes' Studie *S/Z* über Balzacs Erzählung *Sarrasine* geblieben. Mit großer Konsequenz werden dort die Operatoren der Spannung, welche die interne Chronologie gliedern, suspendiert, wird die »Hierarchie von Denotiertem und Konnotiertem« umgestülpt. Die von der internen Chronologie emanzipierte »sternenförmige« Lektüre betrachtet jede Konnotation als den »Ausgangspunkt eines Codes« und ist bestrebt, die Literatur als »eine intentionale Kakographie« zu denken, in der kein Code als privilegierter auszuzeichnen wäre. Ziel einer solchen Lektüre ist es, den Leser vom Konsumenten zum Produzenten zu wandeln; Erzähltheorie wird hier, als provozierendes Spiel und Lust an der irreduziblen Pluralität der Codes, zum glanzvollen Beitrag zu einer Kritik der Ideologien.⁴³

3. Historisch ausgerichtete Untersuchungen

Als »Grundlagenforschung« versucht die systematisch ausgerichtete Narratologie »ahistorische Konstanten« freizulegen, Formen, so das Ziel, die »in allen existierenden und denkbaren Werken der Erzählkunst auftreten können«.⁴⁴ Genette eröffnet etwa seine Untersuchung in diesem Sinne mit einer vergleichenden Darstellung von Anachronien am Beginn der *Ilias* und einer Passage der *Recherche*. So evident es auf der einen Seite ist, daß bestimmte Charakteristika des Erzählens sich von Homer bis Handke verfolgen lassen, so offenkundig ist es andererseits – und diese Zusammenhänge wurden am eindrucksvollsten anhand der Entwicklung des Romans dargestellt –, daß zu verschiedenen Zeiten verschieden erzählt worden ist. Den Gründen für die Verschiedenartigkeit des Erzählens fragt die historisch ausgerichtete Erzählforschung nach. Die Fülle der Untersuchungen zur historischen Entwicklung des Erzählens läßt sich zunächst einteilen in Studien, die sich in der Darstellung vor allem an den konkret vorliegenden Texten

S. 157ff. Vgl. aber auch bereits Lämmert (Anm. 1), S. 31, wo dieses Problem erörtert wird, sowie für weiterführende Literatur die Studie von Paukstadt (Anm. 6).

⁴¹ Lämmert: Bauformen des Erzählens (Anm. 1), S. 28.

⁴² In: Rainer Nägele: *Reading After Freud*, New York 1987, S. 169ff.

⁴³ Vgl. Roland Barthes: *S/Z*, Frankfurt/M. 1987, S. 7–21.

⁴⁴ Lämmert: Bauformen des Erzählens (Anm. 1), S. 16.

und den poetologischen Äußerungen der Autoren orientieren, und Untersuchungen, die geschichtsphilosophische Großkonstruktionen bieten, bzw. die »Frage nach der Möglichkeit des Romans als eine ontologische, d. h. als eine die Fundierung im Wirklichkeitsbegriff aufsuchende«, stellen.⁴⁵ Der Erforschung der Gründe für die Verschiedenartigkeit des Erzählens wächst ihre Dringlichkeit und das dementsprechend große Interesse an ihr durch den Sachverhalt zu, daß spätestens seit dem frühen 20. Jahrhundert die Möglichkeit des Erzählens selbst problematisiert, wenn nicht gar bestritten worden ist.⁴⁶ Einen ersten Höhepunkt erreichte diese Debatte in Deutschland in den zwanziger Jahren. »[D]aß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht«⁴⁷, eine »Krisis des Romans« zu konstatieren sei, ist seinerzeit nicht nur von Literaturkritikern festgestellt worden, sondern wurde konstitutiv für die großen epischen Werke der Epoche, exemplarisch zu studieren etwa am *Mann ohne Eigenschaften* Robert Musils, dessen Protagonist Ulrich im berühmten gewordenen *Heimweg*-Kapitel bemerkt, »daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ›Faden‹ mehr folgt, sondern sich in einer unendlichen Fläche ausbreitet«⁴⁸. Der vorliegende Abriß sieht von einem Referat von Texten, die, wie etwa Bruno Hillebrands materialreiche *Theorie des Romans*, an der konkreten historischen Entwicklung des Erzählens sich orientieren, ab, und konzentriert sich auf die Darstellung der einflußreichsten Großkonstruktionen. Auf eine Diskussion der allerdings schwerwiegenden und kaum bündig zu beantwortenden Frage, wie denn zwischen ontologisierenden Ansätzen und der realen Geschichte, deren Begriff seinerseits zu bestimmen wäre, vermittelt werden könne, muß hier verzichtet werden.

Dietrich Scheunemann ist darin zuzustimmen, daß Georg Lukács' *Theorie des Romans* (1916) und Walter Benjamins fragmentarisch gebliebene, von produktionsästhetischen Erwägungen geleitete Theorie des Erzählens als »zwei der wohl fruchtbarsten Theorieentwürfe zum Roman aus den Anfängen unseres Jahrhun-

⁴⁵ Hans Blumenberg: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauf (Hrsg.): *Poetik und Hermeneutik I, Nachahmung und Illusion*, München 1963, S. 9ff., hier S. 19.

⁴⁶ Peter Bürger zufolge ist die Frage »Wie läßt sich erzählen, wenn es nichts mehr zu erzählen gibt?« bereits seit »dem Scheitern der Revolution von 1848 [...] ein Grundproblem der modernen Prosa«. Er arbeitet diese These insbesondere durch eine Analyse der Romane Flauberts, dann Zolas und Prousts heraus. Vgl. Peter Bürger: *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M. 1986, S. 275ff.

⁴⁷ Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Bd. II, 2, Frankfurt/M. 1992, S. 438ff., hier S. 439.

⁴⁸ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. I, hrsg. von A. Frisé, Reinbek 1986, S. 650.

derts« bezeichnet werden können.⁴⁹ Lukács stellt in seiner Konstruktion dem »Weltzeitalter des Epos«⁵⁰, gekennzeichnet durch die »Lebensimmanenz des Sinnes«, die »Neue Welt« gegenüber, deren Wesensmerkmal, die »transzendente Obdachlosigkeit«, der Roman zum Ausdruck bringe.⁵¹ In der idealtypisch gezeichneten antiken Welt, die Heimat bedeutet, ist das Verhalten des Geistes »das passiv-visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes«: »Es ist eine homogene Welt, und auch die Trennung von Mensch und Welt, von Ich und Du vermag ihre Einstoffigkeit nicht zu stören.«⁵² Auch in der mittelalterlichen Welt Dantes ist nach Lukács' Konstruktion die »Lebensimmanenz des Sinnes« noch gegeben, »aber im Jenseits: sie ist die vollendete Immanenz des Transzendenten«.⁵³ Für die Neue Welt hingegen ist die antike »naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären [...] für immer zerrissen«⁵⁴ und die Immanenz des Transzendenten »unrettbar versunken«. Vor dem Hintergrund dieser Großkonstruktion formuliert Lukács dann die berühmt gewordenen Bestimmungen des Romans: »Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.«⁵⁵

Aus der »formbestimmenden Grundgesinnung« des Romans als des Versuchs, verborgene Totalität aufzudecken, leitet Lukács die Psychologie der Romanhelden her: »sie sind Suchende«⁵⁶. Verbrechen und Wahnsinn der Romanhelden Cervantes' und Dostojewskijs werden metaphysisch als »Objektivierung der transzendentalen Heimatlosigkeit« gedeutet.⁵⁷ Die Darstellung Lukács' gipfelt in der Analyse der Ironie des Romandichters, die als »die negative Mystik der gottlosen Zeiten« bestimmt wird.⁵⁸ Die Form des Romans, dem »Unvollendung« wesentlich ist, war und blieb paradox: als Versuch, Immanenz des Sinnes »aus dem rücksichtslosen Zu-Ende-Gehen im Aufdecken ihrer Abwesenheit« entstehen zu lassen,⁵⁹ und als Versuch, Begrenzung durch die »biographische Form« zu erreichen und gleichwohl Individualität letztlich ins Typische aufheben zu müssen, insofern kontingente Welt und problematisches Individuum »einander wechselseitig bedingende

⁴⁹ Dietrich Scheunemann: »Ansichten des modernen Romans«, in: *Arcadia* 27, 1992, S. 47ff., hier S. 49.

⁵⁰ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*, Neuwied 1971, S. 22.

⁵¹ Ebd., S. 32.

⁵² Ebd., S. 24.

⁵³ Ebd., S. 50.

⁵⁴ Ebd., S. 29.

⁵⁵ Ebd., S. 47.

⁵⁶ Ebd., S. 51.

⁵⁷ Ebd., S. 52.

⁵⁸ Ebd., S. 79.

⁵⁹ Ebd., S. 62.

Wirklichkeiten« sind.⁶⁰ Die Ironie, so Lukács' Einsicht, »ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit« des Romans⁶¹: »Die Ironie als Selbstaufhebung der zuendegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloß die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbau-kategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreffen.«⁶²

Die Bemerkung Scheunemanns ist wichtig, daß in Lukács' Diagnose – was dieser im nachträglich hinzugefügten Vorwort ja auch selbst hervorhebt – »offenkundig sehr zeitgenössische Erfahrungen der kulturellen und politischen Verfassung Mitteleuropas in stärkerem Maße ein[gegangen sind] als es die Exempel aus der Romangeschichte rechtfertigen mochten.«⁶³ Die *Theorie des Romans* ist auch, ja letztlich vor allem, philosophische Analyse der katastrophalen Gegenwart des Ersten Weltkriegs im Anschluß an Hegel, Kierkegaard und Max Weber: Portrait der entzauberten Welt, Entfaltung des Begriffs der »zweiten Natur« und deren Erkenntnis als »Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten«, kein »Vaterhaus« mehr, sondern »Kerker«.⁶⁴ Folgerichtig führt der Weg von hier aus zu *Geschichte und Klassenbewußtsein*, wandelt sich die elegisch aufgerufene »Heimat« vom für immer Vergangenen zum noch Ungewordenen, durch die Revolution Herbeizuführenden. Ablesbar ist der Einfluß von Lukács' Frühwerk noch an Studien wie Blumenbergs Aufsatz über *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. Blumenberg wiederholt die Anstrengung Lukács', fächert aber den Wirklichkeitsbegriff vierfach auf. Der antike und nach Blumenberg unsere ästhetische Tradition fundierende Wirklichkeitsbegriff wird als einer der »momentanen Evidenz«⁶⁵ – das Wirkliche als ein von ihm selbst her Präzentes, das dann von der Kunst »nachgeahmt« wird – gekennzeichnet. Von diesem wird der mittelalterliche Wirklichkeitsbegriff einer transzendent »garantierten Realität« abgehoben,⁶⁶ der in der Neuzeit durch einen Begriff von Realität als des Resultats der *Realisierung* eines einstimmigen Kontextes abgelöst worden sei. Wirklichkeit wird hier zu einem (unabschließbaren) Prozeß der Erfahrung und *Weltbildung*, besitzt eine »gleichsam epische Struktur«.⁶⁷

Der Roman, in diesem Sinne eine genuin *neuzeitliche* Form, entspricht diesem dritten Wirklichkeitsbegriff, insofern er nicht mehr »nur *die* Welt nachbildend

⁶⁰ Ebd., S. 67.

⁶¹ Ebd., S. 65.

⁶² Ebd., S. 82.

⁶³ Scheunemann: »Ansichten eines modernen Romans« (Anm. 49), S. 48.

⁶⁴ Lukács: *Die Theorie des Romans* (Anm. 50), S. 55.

⁶⁵ Blumenberg: »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans« (Anm. 45), S. 15.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 13.

darzustellen, sondern *eine* Welt zu realisieren« versucht: »Eine Welt – nichts Geringeres ist Thema und Anspruch des Romans.«⁶⁸ Die Demirespektabilität der Kunstform Roman läßt sich vor diesem Hintergrund verstehen als der Zusammenstoß des für die Ästhetik verbindlichen antiken Wirklichkeitsbegriffs mit dem im Roman zum Ausdruck gebrachten Wirklichkeitsbegriff der Neuzeit: der Konflikt zwischen Nachahmung und Realisierung, Darstellung und Herstellung von Wirklichkeit. Konsequenter leitet Blumenberg die »Idealität« und das »Ärgernis« des Romans aus dem Widerspruch zwischen der aus dem neuzeitlich-prozessualen Wirklichkeitsbegriff resultierenden »potentiellen Unendlichkeit« und dem »ästhetisch unabdingbaren Prinzip der Form« her.⁶⁹

Ferner bietet diese Deduktion der Romanform die Möglichkeit einer Rekonstruktion ihrer Entwicklung bis zum »Auseinanderbrechen der Bezogenheit und Beziehbarkeit der perspektivischen Aspekte aufeinander« bei Jean Paul und bis zur »Explosion« des Perspektivismus bei Robert Musil.⁷⁰ Hier wird der vierte von Blumenberg herausgestellte Wirklichkeitsbegriff – Wirklichkeit als Widerstand, als das dem Subjekt nicht Gefügige – zur Erfahrung des Dichters. Die Verarbeitung dieser Erfahrung des Widerstands terminiert in der Tendenz, in einer zweiten Reflexion weder Wirklichkeit nachzuahmen noch herzustellen, sondern Natürlichkeit für die Werke selbst in Anspruch zu nehmen:

»also Dinge hinstellen, die wie Produkte von Eruptionen oder Erosionen aussehen, wie jenes *objet ambigu* im *Eupalinos* von Valéry; ihnen entspricht im Roman die künstlich kunstlose Nachschrift der Bewußtseinsvorgänge und inneren Monologe, der *Protokollroman*, der die Erschaffung einer ganzen Welt beansprucht und zugleich verleugnet.«⁷¹

Auch die Untersuchung Lämmerts zur *Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie* steht noch im Horizont der Arbeit des jungen Lukács⁷²: Die »Spaltung und Auflösung des *roten Fadens* und ebenso das alsbaldige Verwerfen aller einmal erprobten Erzählformen, die Absage ans Erzählen überhaupt, das ja die

⁶⁸ Ebd., S. 19. In einer Fußnote räumt Blumenberg ein, daß seine Konstruktion »eine gewisse Entsprechung« in den Bestimmungen Lukács' finde (ebd.). Der Unterschied besteht wohl weniger in der Sache als darin, daß Blumenberg entspannt und ausdifferenziert vorträgt, was Lukács mit Pathos und im hohen Stil entfaltet.

⁶⁹ Ebd., S. 21f.

⁷⁰ Ebd., S. 24.

⁷¹ Ebd., S. 26.

⁷² Erinnert werden muß in diesem Zusammenhang an den Streit zwischen Adorno und dem späten Lukács, dessen Schrift *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, Adornos Erwidern in Form des Essays *Erpreßte Versöhnung*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, S. 251ff., provozierte. Die Argumente Lämmerts stehen hier eher Adorno nahe, der die Modernität der literarischen Formensprache gegen die Dogmatik des späten Lukács vertritt.

Behauptung einer deutbaren Handlungsfolge selbst in seinen rudimentären Formen noch impliziert«, diese Momente werden als »zwingende Entwicklungen auf dem Wege, der Übermacht einer zweckentbundenen, weil eigenmächtig gemachten Geschichte zu begegnen«, gedeutet.⁷³ Auch hier wird mithin der Roman als eine genuin neuzeitliche Form bestimmt, die sich als der paradoxe Versuch einer Bewältigung der Geschichte im doppelten Sinne von Ereigniszusammenhang und Universalgeschichte bildet. Lämmert rekonstruiert und diskutiert im einzelnen vier Möglichkeiten, der »Herrschaft der Geschichte« über das Erzählen entgegenzutreten:

- » 1) Der Erzähler bildet in der Romanform die Tendenz ab, den nurmehr partikularen Einsichten in den Geschichtsverlauf ein Totalbild von der historischen Existenz eines Menschen oder gar einer Epoche entgegenzusetzen. 2) Reflexionen über die Geschichtserfahrung bzw. über das Erlebnis der Zeit dringen bis zum Thema des Erzählens vor. 3) Die Restitution kollektiver Geschichtserfahrungen erscheint als eine Vorbedingung, um neuerlich zielgerichtet und zusammenhängend erzählen zu können. 4) Für den modernen Roman stellt sich als eine Alternative die progressive *Entfabelung* oder eine Abkehr von dem Anspruch auf Spiegelung einer *Totalität*.«⁷⁴

Walter Benjamin hat seine Theorie des Erzählens nicht in Form einer umfangreichen Abhandlung vorgelegt. Die Thesen sind vielmehr in Aufsätzen und Rezensionen verstreut, am konzentriertesten dargelegt vielleicht im Essay *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. Benjamin orientiert sich hinsichtlich der Entgegensetzung von antikem Epos und modernem Roman an Lukács, gibt jedoch der Argumentation eine produktionsästhetische Wendung: »Nicht im Bewußtsein des Romanhelden, sondern in der Arbeitssituation des Romanciers werden die Charakteristika der Gattung hier begründet.«⁷⁵ Für Benjamin bildet das zunehmend verkümmerte »Vermögen, Erfahrungen auszutauschen«, die »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht«, »die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben«.⁷⁶ Dementsprechend ist ihm das Gedächtnis »das epische Vermögen vor allen anderen«,⁷⁷ ist die in den Erzählungen vermittelte Weisheit die »epische Seite der Wahrheit«,⁷⁸ und die »Langeweile« vorindustrieller Gesellschaften der »Traumvogel, der das Ei der Erfahrung« – die Erzählung – »ausbrütet«.⁷⁹

⁷³ Eberhard Lämmert: »Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie«, in: Poetik und Hermeneutik V, Geschichte. Ereignis und Erzählung, München 1973, S. 503ff., hier S. 505.

⁷⁴ Ebd., S. 507.

⁷⁵ Scheunemann: »Ansichten des modernen Romans« (Anm. 49), S. 48f.

⁷⁶ Benjamin: »Der Erzähler« (Anm. 47), S. 439 und 440.

⁷⁷ Ebd., S. 543.

⁷⁸ Ebd., S. 442.

⁷⁹ Ebd., S. 446.

Den Roman trennt von der Erzählung und vom »Epischen im engeren Sinne« »sein wesentliches Angewiesensein auf das Buch« und ferner die Produktionssituation:

»Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann.«⁸⁰

Der Einsamkeit des Produzenten entspricht die Einsamkeit des Lesers:

»Wer einer Geschichte zuhört, der ist in der Gesellschaft des Erzählers; wer liest, hat an dieser Gesellschaft teil. Der Leser eines Romans ist aber einsam. Er ist es mehr als jeder andere Leser. [...] Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen.«⁸¹

Bedrohlicher noch als der Roman tritt Benjamin zufolge dem Erzählen eine neue Form der Mitteilung gegenüber, die im Hochkapitalismus, durch das Vordringen der Presse zumal, sich ausgebildet habe: »Diese neue Form der Mitteilung ist die Information.«⁸² Ist es »nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten«,⁸³ so erweist sich der gesteigerte »Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit« als desaströs für den »Geist der Erzählung«,⁸⁴ die Kunde aus fernen Ländern und Zeiten, deren Informationsgehalt nachprüfen zu wollen ihren Wahrheitsgehalt verfehlt.

So überzeugend diese Argumentation in bezug auf die Entgegensetzung von Oralität und Schriftlichkeit, die Entgegensetzung von »Weisheit« und »Information« zu sein scheint, so eröffnet sie doch bei genauerer Betrachtung den Blick auch auf die Zwiespältigkeit der Benjaminschen Theorie. Zwar ist einsichtig: »je natürlicher dem Erzählenden der Verzicht auf psychologische Schattierung vonstatten geht, desto größer wird ihre Anwartschaft auf einen Platz im Gedächtnis des Hörenden, desto vollkommener bilden sie sich seiner eigenen Erfahrung an, desto lieber wird er sie eines näheren oder fernerer Tages weitererzählen«⁸⁵ – doch es stellt sich die Frage, welche Welt Erzähler und Zuhörer bei Benjamin teilen. Der Schluß ist zwingend: Erfahrungsfülle bietet eine rurale Welt ohne Bücher,

⁸⁰ Ebd., S. 443.

⁸¹ Ebd., S. 457.

⁸² Ebd., S. 444.

⁸³ Ebd., S. 445.

⁸⁴ Ebd., S. 444.

⁸⁵ Ebd., S. 446.

Erklärungen, Informationen, Industrie und psychische Komplikationen, eine Welt sozusagen ohne Strom und Telefonanschluß. Nicht nur haftet angeblich »an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.«⁸⁶ – bereits für den oder die homerischen Erzähler gilt das wohl nicht –, sondern es wurzelt der große Erzähler laut Benjamin »immer im Volk«, »zuvörderst in den handwerklichen Schichten.«⁸⁷

Die Probleme, die eine solche zumal nicht deskriptiv vorgetragene Konzeption mit sich bringt, liegen auf der Hand. Abgesehen von der Frage, ob es in der Tat stimmt, daß große Erzähler immer im Volk »wurzeln« (vgl. v. Kleist, Th. Mann, Nabokov, den Grafen Tolstoi u. a. m.), ruft die unglückliche Rhetorik des »Wurzeln« notwendig den bedenklichen Gedanken der »Wurzellosigkeit« allererst herbei, müßte man, Benjamin konsequent folgend, »wurzellosen Erzählern« – und das heißt: dem modernen Autor überhaupt – »Größe« absprechen. Die Herleitung des Erzählens aus einer fiktiven vormodernen Welt muß ein Gegengewicht erhalten durch eine Theorie, welche die Legitimität der Moderne verteidigt, wenn anders die Benjaminsche Theorie der Erfahrung, die die Höhe der Konzeption Lukács', die sie überbieten will, keineswegs erreicht, nicht antimodernistischem Ressentiment zuarbeiten soll.

Peter Bürger hat im Anschluß an Benjamins Erwägungen den Versuch einer Apologie der Moderne unternommen, indem er aufgezeigt hat, daß der Roman seit Flaubert »den Verlust des Vertrauens in die epische Naivität zur Voraussetzung«⁸⁸ habe und es dementsprechend zur Aufgabe des Erzählers wird, »Erfahrung allererst zu rekonstituieren. Das dürfte der Grund sein für die autobiographische Ausrichtung des modernen Romans.«⁸⁹

Der Erfahrungsverlust wird zur seinerseits formbildenden Erfahrung und setzt neue epische Möglichkeiten frei. Im impliziten Anschluß an Peter Szondi schreibt Bürger: »Das Formproblem entspringt dem Sujet (Darstellung der *vie moderne*), d. h. einem Inhaltlichen; seine Lösung, ein erzähltechnisches Verfahren, ist zugleich der Garant des Gehalts.«⁹⁰ In seinen Studien zu Flaubert, Zola, Faulkner, Kafka, Proust und Musil demonstriert Bürger im einzelnen, wie die Autoren »das Spektrum möglicher Antworten auf den Geltungsverlust weltdeutenden Erzählens« abschreiten.⁹¹

Bemüht sich Bürger, die Legitimität »nachnaiven« Erzählens dadurch zu erweisen, daß er zeigt, daß es im Bewußtsein der von Benjamin benannten Problematik

⁸⁶ Ebd., S. 447.

⁸⁷ Ebd., S. 457.

⁸⁸ Bürger: *Prosa der Moderne* (Anm. 46), S. 386.

⁸⁹ Ebd., S. 390.

⁹⁰ Ebd., S. 277.

⁹¹ Ebd., S. 393.