

Moderne Erzähltheorie ist ein trügerisch einfacher Titel für eine Anthologie, die Texte von Romanautoren, Literaturtheoretikern und Vertretern der jungen Disziplin der Narratologie aus dem Zeitraum von über einem Jahrhundert und aus verschiedenen Ländern versammelt. Die bewusste Bevorzugung von Autoren, die sich in Theorie und Praxis intensiv mit dem Roman und seinen Erzählweisen befasst haben, wäre dennoch unter dem Titel ‚Romantheorie‘ falsch angezeigt. Denn offenkundig ist das Phänomen – das deswegen nicht zur Norm erhoben werden muss –, dass sich in der Literatur(theorie) der Gegenwart das Gattungssystem destabilisiert hat und der Ruf nach einer Theorie der „Non-Genre Literature“ (Jonathan Culler) laut wird. Offenkundig ist auch die Tendenz, mit der sich der Begriff des Narrativen in diesem Zeitraum über die Grenzen historischer Gattungen, nationaler Traditionen und disziplinärer Felder hinweg durchgesetzt hat. Fiktionale und faktuale Erzählung, die Unterscheidung von ‚Geschichte‘ (histoire/fabula) und ‚Diskurs‘ (discours/sjuzet) sowie die Verschiebung der Aufmerksamkeit (in Theorie wie Praxis) zugunsten des Diskurses geraten so in den Blick, ohne dass sich diese Sammlung auf die Methoden des Formalismus/(Post-)Strukturalismus festlegen will. Selbst bei einer bewussten Entscheidung für ein methodisches Paradigma wäre die schrille terminologische Dissonanz nicht zu vermeiden gewesen, die dieses Forschungsfeld nicht zuletzt unter dem Druck und der Ambition, eine strenge wissenschaftliche Disziplin werden zu wollen, zu ihrem Nachteil auszeichnet. Diesen Zustand dezi- sionistisch zu bereinigen, liegt dieser Auswahl fern; deshalb ist sie auch kein Reader zu einer Narratologie, die zu einem begrifflich konsistenten Forschungsfeld stilisiert werden soll.

Die Vielfalt der Perspektiven und Methoden, die Verbindung von systematischen und historischen Fragestellungen sind dieser Auswahl wichtiger als die Durchsetzung eines bestimmten theoretischen Jargons. Diese wäre ohnehin an der bewussten Einbeziehung verschiedener nationaler Forschungstraditionen und deren Überblendungen gescheitert. Es sollte vielmehr die Internationalität der Debatte über das Erzählen, die Transformation von nationaler Theoriebildung durch internationalen Gebrauch oder auch historisch begründete Spätrezeption (z. B. Bachtin- Übersetzungen und -Rezeption im Westen) bewusst gemacht und nicht monologisch geschlossen werden. Die Anwendungsmöglichkeit und pro-

duktive Kritik von ‚klassischen‘ Konzepten der Erzähltheorie steht also im Vordergrund, weshalb manche, in diesem Band nicht präsentierte, Ansätze auf indirekte Weise, in der umformenden Applikation sichtbar werden und so ihre produktive Wirkungsmöglichkeit beweisen: etwa die aus der deutschen Tradition kommende und hier eingebürgerte Unterscheidung von Erzählzeit und erzählter Zeit (Günther Müller) bei Paul Ricoeur oder die ohnedies auszugsweise nicht anthologisierbare Balzac-Analyse von Roland Barthes (*S/Z*) in der dekonstruktiven Überbietung durch Barbara Johnson. Das gilt auch für die großen Abwesenden in dieser Sammlung, Lukács' *Theorie des Romans* und Benjamins vielfach anthologisierter ‚Erzähler‘-Aufsatz, die gleichwohl in einigen Texten dieses Bandes sehr anwesend sind, nicht nur bei Doderer oder Adorno, wo sie explizit ins Treffen geführt werden.

Die Intention, dem internationalen Forschungsfeld der Erzähltheorie Rechnung zu tragen, hat auch Konsequenzen für das schillernde Attribut ‚modern‘. Wenn der Begriff historisch nicht völlig entleert gebraucht werden soll, so wird gelten dürfen, dass er mit der Epoche der Moderne, den Prozessen gesellschaftlicher Modernisierung und deren Historizität verschlungen ist. Ein gemeinsamer Beginn lässt sich aufgrund nationaler Ungleichzeitigkeiten nicht ermitteln. Ganz abgesehen davon, dass Epochenkonzepte und -grenzen retrospektiven Determinierungen unterworfen sind, sodass etwa das, was einst als Bruch mit dem realistischen Roman verstanden wurde (Joyce, Proust) heute mitunter als dessen Fortsetzung erscheinen kann. Ähnliches gilt für die Postmoderne: Was in Raymond Federmans freizügigem „Manifest“ darunter rubriziert wird, erscheint im Lichte der dichten und kontroversen Positionen der 50er Jahre (Barthes, Adorno, Nouveau Roman, Sartre) als Kennzeichen modernen Erzählens (bzw. von dessen Unmöglichkeit). Federmans Engagement für neue Formen der Fiktion – mögen sie nun „Surfiction“ oder „Postmoderne“ genannt werden – gleicht ohnehin eher dem Versuch, eine Tradition der „Surfiction“ zu erfinden. Die Paradoxie, dass die Verabschiedung der ‚großen Erzählung‘ durch die Postmoderne geradezu mit einem „narrative turn“ in Anthropologie, Ethnographie, Kunstgeschichte, nicht zu vergessen: der Psychoanalyse, einhergeht, was vielfach als Indiz für „postmodern“ gilt, sei hier nur angemerkt.

Da der zunehmend gebräuchliche Kollektivsingular des ‚klassisch-realistischen Textes‘ als bevorzugtes Objekt, oft auch nur als Popanz für kritische Absetzbewegungen, narzisstische Landnahme und polemische Verwerfungen dient, beginnt diese Anthologie mit Henry James; also mit einem der großzügigsten und intelligentesten Plädoyers für den realistischen Roman und dessen Kunstcharakter. Es ist kein Zufall, dass dieses

Plädoyer die Form des ironischen Dialogs und der polemischen Auseinandersetzung hat. Nach der Einsicht Roman Jakobsons besteht das Kennzeichen des Realismus ja darin, dass er allem Bisherigen diese Qualität gerade abspricht. Virginia Woolf schlägt ihre Lieblingsgegner ebenfalls mit dieser probaten Strategie.

Eine Anthologie, die eine moderne Erzähltheorie „von Henry James bis zur Gegenwart“ ankündigt, scheint auf den ersten Blick, unbelehrt von den Erkenntnissen ihres Gegenstandes, einer schlichten Teleologie zu huldigen, die das Erzählen gerade in diesem Zeitraum so verdächtig gemacht hat. Die chronologische Reihung der Beiträge ermöglicht jedoch eine Darbietungsform, die nicht den Progress, auch nicht den Progress der Krise des Erzählens, anzeigt, sondern neben der Ungleichzeitigkeit des je Gewussten auch die Persistenz von akuten Problemen des Erzählens und der Erzählbarkeit der Welt. Šklovskijs berühmt-berüchtigtes Diktum, Sternes *Tristram Shandy* sei der typischste Roman der Weltliteratur, ist nicht einfach als exzentrisches Aperçu abzutun. Seine Reverenz vor diesem außergewöhnlichen Roman des 18. Jahrhunderts ist eine strategische Intervention in aktueller Absicht. Sie will ein zeitgenössisches Problem sichtbar machen und doktrinäre Erzähl- und Systemzwänge durch den historischen Rückgriff brechen, der das realistische Erzählen bewusst ausspart. Bachtin trifft mit seiner Wahl Dostoevskijs oder Rabelais' eine analoge Entscheidung; abermals ein Beweis, dass Theoriebildung mit der Entscheidung für eine bestimmte künstlerische Praxis beginnt oder jedenfalls von ihr nicht ablösbar ist. Dass diese Anthologie mit einem Beitrag in Dialogform schließt, soll verdeutlichen, dass Erzähltheorie kein abgeschlossenes Projekt ist, sondern im Gespräch – über nationale und disziplinäre Grenzen hinweg – auch heute noch neu zu verhandeln ist. Im Dialog einer Autorin, A. S. Byatt, mit einer Psychoanalytikerin, Ignês Sodré, kommen gerade an den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts verdrängte Aspekte wie etwa die Motive des Märchens zum Vorschein, die das Bedürfnis nach Erzählen wie den „Antirealismus der Gefühle“ (Alexander Kluge) gegen herrschende Realitätsfiktionen, also auch gegen die Fiktion vom Ende des Erzählens, bekräftigen. Dieses selbstironisch als „Tratsch“ bezeichnete öffentliche Gespräch über das Erzählen scheut sich nicht, vermeintlich obsoleten oder gar tabuisierten Elementen der Erzählung wie dem „reading for the plot“ (Peter Brooks) oder den Motiven und Qualitäten der fiktiven Figuren neugierig und intelligent nachzufragen – ein Akt des zivilisierten Widerstands gegen den Missbrauch von Theorie als Dogma *und* den dogmatischen Widerstand gegen die Theorie.

Quer zur chronologischen Anordnung bekundet sich unabhängig vom Erscheinungsdatum der Texte, aber in je anderer historischer Schat-

tierung, das systematische Interesse dieser Auswahl, beharrlich und kontrovers bearbeitete Aspekte der Erzähltheorie sichtbar zu machen: die Struktur des Erzählens, die Mittelbarkeit des Erzählens, den Status (fiktionaler) „Charaktere“ und den Wirklichkeitsbezug des Erzählten. Was solcherart systematisch getrennt erscheint, findet Henry James 1884 im Zustand einer ihn roh anmutenden Roman-Praxis und willkürlicher romankritischer Werturteile vor. Seine Strategie, einem populären Romanautor und -kritiker, Walter Besant, der sich in der Rolle des Kritikers als Anwalt der Kunst des Romans exponiert hat, ironisch zu antworten und zugleich einen fingierten jungen Romanschriftsteller zu adressieren, ermöglicht ihm den Entwurf einer erst zu realisierenden ‚Kunst des Romans‘ (und einer ihr entsprechenden Kritik). In einer doppelten Absetzbewegung distanziert sich James von den Romanen, die er in einer Tolstoj-Rezension wegen ihrer Kunstlosigkeit als „loose and baggy monsters“ kritisiert und einer Kritik, die sich in Typologiezwängen, Hierarchisierungen (Handlung vs. Charakter; Erzählung vs. Beschreibung, „novel“ vs. „romance“, Abenteuerroman vs. psychologischer Roman) und moralischen Vorschriften erschöpft. Sein Essay ist in der Tat ein „plea for liberty“¹, das von allem Anfang an buchstäblich aufs Ganze geht. Der Wahrheits- und Wirklichkeitsanspruch des Romans wird in einer Weise postuliert, dass der Roman mit einer Wirklichkeitsaussage gleichgestellt erscheint. Gleich einem Gemälde stelle auch der Roman das Leben dar: „wie das Bild Realität ist so ist der Roman Historie“ (S. 33). Die Wiedergabe der Wirklichkeit, des Lebens gilt als das höchste Verdienst des Romans. Es sei daher fahrlässig und ein Verrat, wenn der Romanautor vorgebe, nur ein „Glaubenmachen“ zu betreiben wie Thackeray oder Trollope mit ihren Spielformen der Fiktionsironie. „Es impliziert, daß der Romanschriftsteller weniger als der Historiker damit beschäftigt ist, nach der Wahrheit zu suchen (der Wahrheit meine ich natürlich, wie er sie versteht – diese Prämisse gestehen wir ihm zu, was auch immer sie sein möge), und indem er das tut, zieht es ihm mit einem Schlage den Boden unter den Füßen weg“ (S. 34). Die intrikate Einschränkung, die James in dieser Parenthese macht („die Wahrheit, wie er sie versteht“) modifiziert seine Ausgangsthese, ein Roman sei Darstellung des Lebens entscheidend. Damit der Romanschriftsteller aber denselben Wahrheitsanspruch wie der Historiker erheben kann, wozu er nach James verpflichtet ist, dürfe er die Illusion nicht durchbrechen. In dem Manöver dieses Satzes steckt eine bis heute virulente Crux: Henry James weiß um die Wichtigkeit der Illu-

1 Henry James an Robert Louis Stevenson, 5.12.1884. In: Henry James: *A Life in Letters*. Ed. Philip Horne. London: Penguin 1999, S. 167.

sion; dass sie zugleich eine notwendige Illusion ist, bleibt indes ungesagt und dies soll – intrikaterweise – auch ungesagt bleiben. Es handelt sich also bei James um einen Willen zur Illusion, um ein Verfahren der Illusionsbildung, nicht um eine naive Hingabe an sie, wie Kritiker des Realismus behaupten. Was Roland Barthes als Zeichen für die Ideologie, ja Verlogenheit des bürgerlichen Romans, dessen „Realitätseffekte“ und dessen Tricks, das Zeichen als natürlich auszugeben, brandmarkt, ist von James als Illusion erkannt, somit alles andere als „natürlich“. Allerdings ist einzuräumen, dass der kühne Eröffnungszug des Essays, wonach der Romancier wie der Historiker dieselbe Aufgabe hätten, verändert worden ist. Die Wahrheit des Romans präsentiert sich für James nunmehr in seiner Treue gegenüber der Intensität einer persönlichen „Impression“, es handelt sich also um eine subjektive Wahrheit. Sofern damit ein Unterschied zur „objektiveren“ Wahrheit des Historikers angezeigt wird, so ist gerade heute, im Gefolge des „narrative turn“, dieser Unterschied unsicherer denn je geworden. Die Art, wie James auf den Rat Walter Besants antwortet, der Romanschreiber solle aus der Erfahrung schreiben, bezeugt, welche Bedeutung er dem wahrnehmenden Bewusstsein zumisst, durch dessen Filter („Spinnengewebe“) sich das sonst durch keine Einschränkung begrenzte Leben enthüllt: „Erfahrung ist nie begrenzt und nie abgeschlossen, sie ist eine unermeßliche Sensibilität; eine Art riesiges Spinnengewebe aus feinsten Seide durchzieht schwebend die Kammer des Bewußtseins und fängt jedes in der Luft befindliche Teilchen in seinem Netz. Genau das ist die Atmosphäre des Geistes, und wenn der Geist phantasievoll ist – um so mehr, sollte es zufällig der eines Genies sein –, nimmt er selbst die leisesten Andeutungen des Lebens auf, verwandelt er die bloßen Schwingungen der Luft in Offenbarungen“ (S. 39). Mit der Einschränkung, dass James die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler (noch) nicht kennt, antizipiert er an dieser Stelle nicht nur seine eigene Exploration der Funktion der „central intelligence“ im Roman, sondern auch eine anhaltende erzähltheoretische Debatte über Reflektorenfiguren, Fokalisierung und Erzählperspektive (in diesem Band repräsentiert durch die Beiträge von Stanzel und Genette). Die skrupulöse Darstellung der Realität, die „Solidität der Einzelheiten“ (S. 41) ist für James (noch) unproblematisch; sie macht für ihn den Vorzug des Romans aus. Um diesen Vorzug zu erlangen, gilt es alle Beschränkungen des Darzustellenden aufzubrechen. James' Realismus schließt also gerade keinen Kontrakt mit dem herrschenden Wirklichkeitsverständnis, wie dem realistischen Erzählen vorgehalten wird, sondern attackiert das komplizenhafte Verschweigen bestimmter Sachverhalte im Namen eines geforderten moralischen Zwecks der Kunst. Das Postulat, nichts auszuschließen, alles

zu sehen ist ein widerständiger Akt. Als plausibelste moralische Absicht lässt James die Absicht gelten, ein möglichst vollkommenes Kunstwerk zu schaffen. Diese Absicht manifestiert sich allein in der Durchführung, die James jedoch nicht spezifiziert.

Die Enthierarchisierung von Handlung und Charakter, die bei Aristoteles zugunsten der Handlung entschieden scheint, hat in der Folge nicht verhindert, dass in einer bezeichnenden Inversion – etwa bei Arnold Bennett – die Darstellung eines Charakters zum Prüfstein für den gelungenen Roman gemacht wird. Virginia Woolf bestreitet keineswegs die Wichtigkeit dieser Kategorie, wohl aber deren konkrete Realisierung im zeitgenössischen Roman. Ihr Plädoyer für den modernen Roman (und damit auch für ihre eigene Praxis) ist eine Destruktion der realistisch-naturalistischen Konventionen, einen Charakter als „wirklich“ darzustellen. Diese Konventionen werden von ihr radikal, mit dem nur auf den ersten Blick arbiträren Datum „Dezember 1910“, historisiert. Die Techniken des Realismus/Naturalismus, mittels externer Fakten eine Figur zu schaffen, verfehlten die Wirklichkeit dessen, was einen Charakter ausmache, und zwar im Roman gleichermaßen wie in der Biographie. In Frage steht für Woolf nicht nur das, was bislang als Realität behauptet wurde, sondern auch die Vorstellung von „Charakter“, der sich in Fetzen aufgelöst habe. Mit diesem erkenntniskritischen und historischen Wissen, das sich literarisch durch Dostoevskijs Charaktere bestätigt sieht, verwirft sie die Roman-Werkzeuge der Edwardianer. Dass den Schriftstellern ihrer Generation die Darstellung einer „wirklichen“ Mrs. Brown noch nicht gelungen sei, ist der Schwierigkeit der Aufgabe geschuldet. Gelingen könne sie nur mit dem Beistand der Leser. Virginia Woolfs eigene Romane zeigen, welche radikalen Transformationen des Erzählens hin zum Nicht-Narrativen die Verabschiedung von Common-Sense-Vorstellungen von ‚Realität‘ oder ‚Charakter‘ nach sich zog. Die Absorption des Erzählens durch Serien von erlebter Rede, wechselnde Perspektivik und willkürliche, nicht ausgesuchte Fragmente und Augenblicke sieht sich vor die Schwierigkeit eines ordnenden Zusammenhangs gestellt. Für Woolf ist das mit traditionellem Erzählen unvereinbar, weshalb für sie der neue Roman auch der Lyrik ähneln wird.

Fast gleichzeitig mit Virginia Woolfs Essay entwirft in Russland Viktor Šklovskij am Beispiel eines englischen Romans, Sternes *Tristram Shandy*, die Rohskizze für eine folgenreiche Theorie der narrativen Prosa. Dass Sternes Roman im Umkreis von *Bloomsbury*, von E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927), nur als Durcheinander wahrgenommen und in einem ahistorischen Tableau neben Virginia Woolf platziert wurde, hätte sie unter anderen Vorzeichen weniger gestört als Forsters antitheoretische

Haltung, die das „Leben“, wie es in den Romanen eines H. G. Wells erscheint, gegen James' „Kunst“ des Romans ausspielt, dessen Charaktere, so Forster, kastrierten Figuren mit großen Köpfen und winzigen Beinen ähnelten.²

Šklovskijs Theorie-Entwurf ist allerdings – nicht zuletzt aufgrund des Interesses der russischen Formalisten an Folklore und Märchen – an Personenkonzepten nur in Bezug auf deren (Handlungs-)Funktionen interessiert, wie Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928) am nachhaltigsten beweist. Im französischen Strukturalismus wird dieses ‚Methodenerbe des Formalismus‘ (Todorov) zugespitzt und systematisiert. Für Šklovskij ist die literarische Figur, pointiert gesagt, das Ergebnis von Verfahren, die den Romanaufbau bestimmen. Mit Sternes *Tristram Shandy* wählt Šklovskij, allerdings unvorbereitet durch entsprechende Vorarbeiten, jenen Roman, der seine These, Kunst sei Verfremdung automatisierter Verfahren (und damit auch der automatisierten Wahrnehmung) und Bloßlegung ihrer Kunstgriffe, vorweggenommen hat. Parodie als bevorzugte Strategie der Offenlegung von Verfahren erscheint bei Sterne radikalisiert: Die Form des Romans wird durch sie nicht nur bewusst gemacht, sondern zugleich zum alleinigen Inhalt des Romans (vgl. S. 64). Wie nebenbei schließt Šklovskijs Zitat-Montage mit der Erinnerung an die Unterscheidung von ‚fabula‘ und ‚szujet‘ ab, wobei für ihn die Fabel (also die Ereignisse, die erzählte Geschichte) „nur das Material für die Sujetformung“ (S. 87) darstellt. In diesem Understatement kündigt sich aber auch ein bis heute virulenter Konflikt zwischen systematischen und historischen Erzählpoetiken an, der im Russland der 20er Jahre zwischen den Formalisten und dem Bachtin-Kreis ausgetragen wurde.

Die Kritik der formalen Methode ist für Bachtin und seine Mitstreiter (Medvedev, Vološinov) in dem darin zugrunde gelegten linguistischen Modell begründet. Bachtins Forderung nach einer „Metalinguistik“ will über Saussures Systemlinguistik mit ihrem Zeichenbinarismus hinausgehen (also nicht eine Meta-Ebene begründen, wie das missverständliche Wort nahe zu legen scheint): ihr Gegenstand ist das dialogische Wort. Der in diesem Band abgedruckte Auszug aus Bachtins Dostoevskij-Analyse exponiert diese grundlegende Differenz. Neben dem denotativen

2 Vgl. E. M. Forster: *Aspects of the Novel* (1927). Harmondsworth: Penguin 1971, S. 162f. – Woolf hat Forsters Buch unter dem Titel ‚The Art of Fiction‘ noch im Erscheinungsjahr besprochen und enerviert festgestellt: „What is this ‘Life’ that keeps on cropping up so mysteriously and complacently in books about fiction? Why is it absent in a pattern and present in a tea party? Why is the pleasure that we get from the pattern in ‘The Golden Bowl’ less valuable than the emotion which Trollope gives us when he describes a lady drinking tea in a parsonage?“ Zitiert nach Virginia Woolf: *A Woman's Essays*. Hrsg. v. Rachel Bowlby. Harmondsworth: Penguin 1982, S. 123.

Wort und dem Objektwort (das Wort der dargestellten Person) ist das dialogische Wort durch seine Einstellung auf ein fremdes Wort als zweistimmig charakterisiert. Das so verstandene Einzelwort als „Arena“, wo gegensätzliche Sinnintentionen und unterschiedliche Wertakzente, eigene und fremde Stimme zusammentreffen, präfiguriert Bachtins Bestimmung des Romans als organisierte Redevielfalt und Vielstimmigkeit (Polyphonie). So wie im Einzelwort die Spuren seines Gebrauchs und der vergangenen Gebrauchskontexte gespeichert sind und sich überlagern, ist der dialogische Roman – für den Dostoevskij als ein Hauptvertreter geltend gemacht wird – Replik auf seine eigene Tradition und zugleich deren Überschreitung durch die Einbettung und damit Neukontextualisierung von (vorliterarischen) Redegattungen und literarischen Gattungen. Im letzten Kapitel seines Dostoevskij-Buches konzentriert sich Bachtin – in großer Nähe zu Vološinovs *Marxismus und Sprachphilosophie* – auf das dialogische Wort, zu dessen genauerer Bestimmung er eine Analyse der Redereformen und jener Verfahren vornimmt, die Dialogizität (jenseits des Dialogs der Figuren im Roman) hervortreiben. Als Nukleus von Bachtins dialogischem Denken hat es seine Aktualität bewahrt, auch wenn Bachtins wertende Dichotomien (Dostoevskij vs. Tolstoj; Roman vs. Poesie) zu Recht als überholt gelten und von der Forschung zum Teil mit Bachtins eigenen Mitteln revidiert worden sind. Neben den von den Formalisten teilweise abweichend akzentuierten Begriffen der Stilisierung, des ‚skaz‘ und der Parodie liegt Bachtins originellster Beitrag in der Bestimmung des aktiven, zweistimmigen Wortes in der versteckten Polemik oder der versteckten Replik, wo das fremde Wort sich der Aneignung entzieht und durch diesen Widerstreit sich in der Rede eines anderen geltend macht, auch ohne die Präsenz des widerstreitenden Sprechers. Bachtin hat dies vor allem an den oft in der Form des Selbstgesprächs oder des inneren Monologs gestalteten vordergründig monologischen Rechtfertigungs- und Verteidigungsreden bei Dostoevskij anschaulich gemacht. Mit diesen Typen des vielstimmigen Wortes ist gewährleistet, dass selbst bei monologischer, auf Eindeutigkeit des Sinns abgestellter Autorenrede im Roman, deren monologische, kontrollierende Tendenz gebrochen und pluralisiert wird. Wie bei James ist allerdings in Rechnung zu stellen, dass Bachtins Befund insofern der Reformulierung bedarf, als auch er die heute grundlegend gewordene Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler noch nicht vornimmt.

Es ist bemerkenswert, dass Bachtins Kritik an den Voraussetzungen des Formalismus und den daran anknüpfenden Methoden eine im Westen folgenreiche Rezeption seiner Theorie im Kontext des (Post-)Strukturalismus nicht ausgeschlossen hat. Sein Konzept des zweistimmigen, dia-

logischen Worts (Dialogizität) ist – durch Julia Kristeva – unter dem Stichwort der Intertextualität zu einem Leitbegriff der poststrukturalistischen Poetik geworden. Eine gegenläufige Rezeption im weiteren Kontext des „cultural materialism“ und der postkolonialen Kulturtheorien erinnert, historisch gesehen, an die ursprüngliche antagonistische Konstellation der Theoriebildung im Russland der 20er Jahre. In dem Maße wie in der Bachtin-Forschung zunehmend Verbindungslinien zu philosophischen und philologischen Traditionen (insbesondere Deutschlands) freigelegt werden, sind auch präzisere komparatistische Beschreibungen der Entwürfe zu einer Theorie der Großformen der Epik (Lukács, Benjamin) in den 20er und 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts zu erwarten.

Šklovskijs Unterscheidung von Fabel und Sujet ist nach 1945 – unter allerdings unterschiedlichsten Begriffen – zum Grundbestand narratologischer Forschung geworden. Die Nuancierungen, die dieses Begriffspaar in der Aneignung durch den Strukturalismus erfahren hat, sind in Stierles Modell-Analyse nachzuvollziehen. Er erweitert die von Todorov vorgenommene Reformulierung in ‚histoire‘ (= Fabel) und ‚discourse‘ (= Sujet), die ihrerseits auf die Unterscheidung von Aussage und Aussageakt des Sprachwissenschaftlers Émile Benveniste (*Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*) rekurriert. Stierle spricht von Geschehen, Geschichte und Text der Geschichte (Diskurs), wobei die Diskursebene in eine Tiefen- und Oberflächenstruktur gliedert wird.

Genette unterscheidet zwischen den Ebenen Geschichte (histoire: „die Gesamtheit der erzählten Ereignisse“), Erzählung (récit: „der schriftliche oder mündliche Diskurs, der von ihnen erzählt“) und Narration (narration: „der reale oder fiktive Akt, der diesen Diskurs hervorbringt“).³ Mit dieser Trennung der Ebenen lassen sich die Umstellungen der chronologischen Folge der Ereignisse, aber auch die verschiedenen Arrangements der in der Geschichte gleichzeitig ablaufenden Geschehnisse beschreiben. Der Unterscheidung von ‚histoire‘ (engl. story) und ‚discours‘ (engl. zumeist ‚discourse‘) korrespondiert die Unterscheidung in ‚erzählte Zeit‘ (Zeit der Geschichte) und ‚Erzählzeit‘ (Dauer der Erzählung). In drei Abschnitten – Ordnung, Dauer, Frequenz – integriert und systematisiert Genette (*Die Erzählung*) bisherige Ansätze, welche die Umstellungen der Chronologie der erzählten Ereignisse (Anachronien), Rückwendungen (Analepsen) und Vorausdeutungen (Prolepsen) beschrieben haben (Lämmerts *Bauformen der Erzählung*) oder die, wie Günther Müller am Verhältnis von Handlungszeit und Dauer der Erzählung gezeigt hat,

3 Gérard Genette: Neuer Diskurs der Erzählung. In: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München: Fink 1994, S. 199.

durch Raffungstechniken und Aussparungen (Ellipsen) den Erzählrhythmus strukturieren. Im Kapitel „Modus“ untersucht Genette, im Rekurs auf die bei Platon getroffene Unterscheidung zwischen ‚diegesis‘ (Bericht; engl. telling) und ‚mimesis‘ (Szene; engl. showing) Modalitäten des Erzählens: unterschiedliche Grade der Mittelbarkeit (Distanz) des Erzählten, verschiedene Formen der Personenrede und, in kritischer terminologischer Neufassung von Stanzels Theorie der „Erzählsituationen“ (Genette spricht von „Fokalisierungen“), die Perspektivierung des Erzählten. Stanzels nützliche und weit verbreitete Typologie der Erzählsituationen unterscheidet in der gebräuchlichsten Weise zwischen auktorialer („allwissender“), personaler und Ich-Erzählsituation. Genette spricht von Nullfokalisierung (auktoriales Erzählen), interner Fokalisierung (Erzählen aus dem Blickwinkel einer handelnden Figur) und externer Fokalisierung (Außensicht; der Erzähler gibt keinen Einblick in die Innenwelt der Figur). Stanzels Revision seiner eigenen Typologie der Erzählsituationen in der *Theorie des Erzählens* (1979) wird im vorliegenden Band (S. 345–359) anhand der Unterscheidung von Reflektor- und Erzählermodus – die Terminologie greift bewusst auf Henry James zurück – zumindest ausschnittshaft vorgestellt.

Genette hat an Stanzels Kategorie der Erzählsituation (auch an deren Neufassung) kritisiert, dass sie nicht zwischen der Frage: ‚Wer sieht‘? (Fokalisierung) und ‚Wer spricht‘? (Stimme) unterscheidet und den analytischen Ertrag dieser Unterscheidung herausgearbeitet. In dem komplexen Kapitel „Stimme“ (S. 217–267) wird vor allem den Fragen nach dem Zeitpunkt des Erzählens, nach dem Ort des Erzählens und der Stellung des Erzählers zum Erzählten nachgegangen. Von besonderer Bedeutung ist Genettes Untersuchung zur Zeitbestimmung der narrativen Instanz („des Erzählers“) und deren Position im Verhältnis zur erzählten Geschichte (vgl. S. 221). In der Beschreibung dieser Relation wird am offenkundigsten, dass Genettes konsequente strukturelle Narratologie auf der linguistischen Unterscheidung zwischen Aussageakt und Aussage beruht. Ricoeur übernimmt die narratologischen Einsichten zu den Fiktionsmerkmalen der narrativen Zeit; er bemerkt allerdings, dass diese Einsichten durch eine Bevorzugung des narrativen Aussageakts gegenüber der narrativen Aussage ermöglicht werden. Für Ricoeur kommen so die Grenzen der narratologischen Analysemethoden in den Blick, weil sie die Zeitbehandlung auf narrative Techniken reduzieren, ohne sie auf eine fiktive Zeiterfahrung hin zu öffnen.

In dem Auszug aus Ricoeurs *Zeit und Erzählung* – in dem Ricoeurs Diskussion der Tempusfrage weggelassen werden musste –, konfrontiert Ricoeur die seit Günther Müller eingeführte Unterscheidung zwischen

Erzählzeit und erzählter Zeit und deren präzisierende Weiterführung durch Genette. Diese Präzisierung ist allerdings mit der Eliminierung dessen verbunden, was bei Müller im Anschluss an Goethe Zeiterlebnis heißt, womit ein Bezug zur Zeit des Lebens hergestellt ist. Ricœur macht auf Genettes rein textimmanent bleibende Unterscheidung dieser narrativen Zeitebenen aufmerksam und baut im Gegenzug die mimetischen Implikationen Müllers aus. Das zweistellige Schema Erzählzeit und erzählte Zeit (bzw. Aussageakt, Aussage) wird durch ein dreistelliges ersetzt: Erzählzeit, erzählte Zeit, fiktive Zeiterfahrung (bzw. Aussageakt, Aussage, Welt des Textes). Was Genette in Prousts *Recherche* als minutiös beschriebenes „Spiel mit der Zeit“ erkennt, ist für Ricœur eine Reduktion, die den Spieleinsatz preisgibt. Ricœur sieht diesen Einsatz dadurch bestimmt, dass selbst in einem antinarrativen Werk der Moderne eine Zeiterfahrung artikuliert werden soll, die dieses Werk zur Welt hin öffnet. Diese von der Fiktion entworfene Erfahrung, die weit über die Alltagserfahrung von Zeit hinausgeht, ist ein Vorschlag, diese Alltagszeitlichkeit zu transformieren. Neben Prousts *Recherche* hat Ricœur mit Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* und Thomas Manns *Zauberberg* Romane gewählt, die mit ihrer komplexen Zeitstruktur zu selbstreflexiven „Fabeln von der Zeit“ werden. Weil der kurze Ausschnitt diese Implikationen nicht sichtbar machen kann, ist hier an die Prämisse Ricœurs zu erinnern, „daß zwischen dem Erzählen einer Geschichte und dem zeitlichen Charakter der menschlichen Erfahrung eine Korrelation besteht, die nicht rein zufällig ist, sondern eine Form der Notwendigkeit darstellt, die an keine bestimmte Kultur gebunden ist“.⁴ Die Herausforderung der von Ricœur gewählten Romane besteht für diese These darin, dass in ihnen die „Geschichte“ (im Sinne von Fabel) durch die antinarrative Wende des modernen Romans radikal in Zweifel gezogen wird.

Die Voraussetzung von Ricœurs Argument besteht zunächst in seiner Präferenz für Aristoteles zulasten Platons. Ricœur versteht nämlich Mimesis als dynamische Praxis. Als ‚Nachahmung einer Handlung‘ ist für ihn der aristotelische ‚mythos‘, die Fabelkomposition, keine Kopie, sondern eine Synthese des Heterogenen, die Ricœur auch Konfiguration nennt. Dieser komplexe literarische und kulturelle Prozess der mimetischen Konfiguration schließt verschiedene Formen und Stadien menschlicher Praxis und Formen des Handelns ein. Sie umfassen das Alltagshandeln (Präfiguration), dessen künstlerische Gestaltung (Konfiguration) und den Akt des Lesens und Verstehens (Refiguration). Präfiguration, Konfigura-

4 Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. München: Fink 1988/1989/1991, Bd. I, S. 87. – Im Folgenden mit römischer Band- und Seitenzahl im Text zitiert.

tion und Refiguration sind als drei Formen von Praxis zu verstehen, die eine gewisse Autonomie besitzen, aber auf vielfältige Weise ineinander greifen. Ihre jeweiligen Charakteristika lassen sich stichwortartig so verdeutlichen:

Präfiguration: Sie ereignet sich in der Welt des praktischen Alltagswissens; sie ist das Feld des Vorverständnisses der Welt, das in der Fiktion – mit Wolfgang Iser gesprochen – als Repertoire des Textes erscheint. In dreifacher Weise schafft dieses praktische Wissen die Voraussetzung, um mimetische Erzählungen (und deren Verstehen) zu ermöglichen: durch strukturelle, symbolische und zeitliche Merkmale. In struktureller Hinsicht impliziert es die Vertrautheit mit dem Begriffsnetz der Handlung (unterschieden etwa von der physikalischen Bewegung); die symbolischen Ressourcen des Praktischen, z. B. die Tatsache, dass Handlungen immer schon symbolisch vermittelt sind, erzeugen eine grundsätzliche, öffentliche Lesbarkeit von Handlungen. Die Präfiguration kennt schließlich auch Zeitstrukturen, die von der bloßen Abfolge von ‚Jetztpunkten‘ entfernt sind und zum Erzählen herausfordern.

Konfiguration: Das Handlungswissen wird auf dieser Ebene zum Gegenstand bewusster und systematischer Synthesis. Es handelt sich also um eine vollständigere, ‚gereinigte‘ (und/oder oppositionelle) Version dessen, was in den Formen des Vorverständnisses bloß implizit bleibt. Konfiguration ist also keine bloße Replik, sondern eine Tätigkeit, die bisher (noch) nicht Gekanntes schafft und damit dem Vorbehalt der Imitation entgeht. Das dynamische Neu-Arrangieren entspringt der produktiven Einbildungskraft, denn sie erzeugt allererst die Fabelkompositionen, die nicht nur die Zeit ordnen, sondern selbst von ihr geordnet werden. Damit kommt Geschichte bzw. Tradition als Wechselspiel von Erstarrung (Schematismus) und Innovation ins Spiel.

Refiguration: Die Aktualisierung des Konfigurierten und damit dessen Verwandlung im Akt des Lesens, die jedoch im banalsten Fall auch die Reduktion auf das herrschende Vorverständnis nicht ausschließt und damit die potentielle ‚produktive Referenz‘ scheitern lässt.

Innerhalb dieses Rahmens ist der kurze Auszug aus *Zeit und Erzählung* zu sehen, der einen bestimmten Aspekt der Konfiguration präzisiert. Die Zeitstruktur von Erzählungen wird zu einer Gestaltungsform fiktiver Zeiterfahrung, in der sich das lebensweltliche Problem der Zeitlichkeit und der menschlichen Zeiterfahrung enthüllt und zugleich verwandelt. Die daraus abgeleitete Privilegierung der Erzählung als Form der Neubeschreibung der Welt ist dem kurzen Ausschnitt kaum anzumerken – sie steht quer zu den wie immer artikulierten Verabschiedungen der ‚großen Erzählung‘ (Lyotard) und in auffälliger Nähe zur emphatischen

Berufung auf das Erzählen bei Gegenwartsautoren wie Peter Handke oder John Berger.

Ricœurs Verknüpfung von Hermeneutik und Strukturalismus setzt die avanciertesten Einsichten strukturaler Narratologie voraus, aber auch die Praxis des modernen und postmodernen Erzählens. Das Argument, dass sich im klassischen Roman der Moderne das Gewicht von der ‚Fabel‘ zum ‚Sujet‘ verschoben habe, stellt für ihn keine Überschreitung des Formprinzips der Konfiguration dar und ist auch noch mit der aristotelischen Handlungsnachahmung vereinbar: „In einem noch subtileren Sinn gehören zur Handlung auch rein innerliche Veränderungen, wie sie an dem zeitlichen Ablauf schließlich der Empfindungen, der Emotionen vorgehen, möglicherweise auf der absichts- und bewußtseinsfernsten Ebene, die der Introspektion zugänglich ist“ (II, 19). Wenn andererseits die Entfabelung zeitgenössischer Erzählkunst damit gerechtfertigt wird, dass sie durch die „angebliche Inkohärenz der Wirklichkeit“ (II, 25) geboten sei, so wird damit für Ricœur Mimesis „auf ihre schwächste Funktion“ reduziert, „diejenige, der Wirklichkeit durch deren Kopie zu entsprechen“ (II, 25).

Der Verdacht gegen das postulierte Wahrscheinlichkeitskriterium im realistischen Roman läuft darauf hinaus, dass dieser nicht die Ähnlichkeit mit dem Wahren, sondern nur den Schein des Wahren produziere. Die Aufmerksamkeit richtet sich dementsprechend auf die Verfahren, mit denen diese Illusion der Wirklichkeitsnähe erzeugt wird. In den aus den 50er Jahren stammenden Texten dieser Sammlung wird dies auf unterschiedliche Weise thematisiert. Der Auszug aus Roland Barthes' *Am Nullpunkt der Literatur* macht mit dieser für natürlich gehaltenen Illusionsbildung kurzen Prozess. Barthes unternimmt den Versuch, eine Geschichte der Schreibweise (*écriture*) zu entwerfen. Unter Schreibweise versteht er eine von Sprache und Stil zu unterscheidende formale Realität. Sie „bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise, sie ist die in ihrer menschlichen Intention ergriffene Form, die somit an die großen Krisen der Geschichte gebunden ist“.⁵ In kaum versteckter Anspielung auf Sartres Entwurf einer engagierten Literatur in *Was ist Literatur?* (1947) lehnt er dessen Appell an die Freiheit der Wahl und Verantwortlichkeit des Schriftstellers zwar nicht ab, aber er sieht sie historisch je anders begrenzt: „Es ist dem Schriftsteller nicht möglich, seine Schreibweise in einer Art zeitlosem Arsenal der literarischen Formen auszusuchen. Die möglichen Schreibweisen eines bestimmten

5 Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp 1982, S. 20f.

Autors entstehen unter dem Druck der Geschichte und der Tradition. Es gibt eine Geschichte der Schreibweisen, doch diese Geschichte hat eine doppelte Natur: im gleichen Augenblick, in dem die allgemeine Geschichte eine neue Problematik der literarischen Sprache vorschlägt – oder aufzwingt –, bleibt die Schreibweise noch erfüllt von der Erinnerung an früheren Gebrauch, denn die Sprache ist niemals unschuldig, die Worte besitzen ein zweites Gedächtnis und Erinnerungen, die sich inmitten neuer Bedeutungen geheimnisvoll entfalten“.⁶ Auf Frankreich bezogen ist die Geschichte der Schreibweise des Romans durch einen Bruch gekennzeichnet, der mit der Revolution von 1848 datierbar ist. Und dieser essentielle Bruch trennt die Schreibweise Balzacs von jener Flauberts. In der Epoche Balzacs ist das Erzählen, das Roman und Geschichtsschreibung umgreift, aber „nicht unbedingt ein Gesetz dieser Literaturgattung“ ist, Zeichen einer Wahl „oder Ausdruck eines geschichtlichen Augenblicks“ (S.157). Das Tempus der Erzählvergangenheit als kennzeichnendes Merkmal (schriftlichen) Erzählens ist jedoch „nicht mehr beauftragt“, „eine Zeit auszudrücken“ (ebda), sondern deutet auf Literatur hin. Das *passé simple* (im Deutschen: das epische Präteritum) und der Gebrauch der dritten Person sind Zeichen, welche auf die ordnungstiftende Konvention des Romans verweisen: „Das ‚Er‘ ist eine typische Konvention des Romans. Wie durch die Erzählvergangenheit wird durch die dritte Person das Faktum Roman verwirklicht und gleichzeitig signalisiert“ (S. 160). Die formalsten Zeichen identifizieren den Roman und dessen Zugehörigkeit zum Ritual der Literatur und verweisen auf einen Pakt zwischen Schriftsteller und Gesellschaft. Diese Übereinkunft schließt die Lizenz ein, die Konventionen selbst als solche kenntlich zu machen: Im Bild vom Schriftsteller, der auf die Maske zeigt, die er trägt, hat Barthes diese Lizenz nach dem Bruch von 1848 allerdings als Stigma der Entfremdung gesehen: Das Pathos der Freiheit der Wahl schrumpft zu einer bloßen Geste der Wahl. Balzac konnte bei seiner Wahl noch eine Übereinstimmung zwischen der Schreibweise des Romans und gesellschaftlicher Erwartung voraussetzen, mithin eine „Geschichte, die bitter und hart, aber kohärent und ihrer selbst sicher ist und den Triumph einer Ordnung zeigt“ (S. 162). Für Flaubert ist diese Übereinstimmung „unter dem Druck der Geschichte“ zerbrochen. Mit ihm beginnt eine Kunst, „die, um ihrem schlechten Gewissen zu entfliehen, ihre eigenen Konventionen angreift und zu zerstören sucht“ (ebda).

„Die Modernität beginnt mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur“ (ebda) – dieses geflügelte Barthes-Zitat unterhält eine enge, wenn-

6 Ebda, S. 23.

gleich kaum erforschte Beziehung zu Adornos Plädoyer für einen zeitgenössischen Roman, der das Erbe des realistischen Romans unter gänzlich anderen Voraussetzungen anzutreten hätte, „um zu zeigen, wie es ist“. Im Gegenzug zur Realismuskonzeption des implizierten Adressaten, Georg Lukács führt Adorno die Errungenschaften des modernen Romans an, um das Scheitern des aufrecht bleibenden Anspruchs auf „epische Totalität“ zu indizieren. Während Adorno an die in Deutschland durch den Nationalsozialismus ausgeschaltete und unterbrochene Tradition der Moderne und die Verfahren des Romans als Anti-Roman erinnert, will Doderers exzentrischer Traktat – über weite Strecken allerdings eine für diesen Band instruktive Paraphrase zeitgenössischer (germanistischer) Erzähltheorien – Lukács’ unerfüllt gebliebene Forderung nach realisierter epischer Totalität einlösen. Anders als Adorno distanziert er sich von der Bürde des modernen Romans (Joyce, Proust, Musil), den er – Handke ist ihm darin gefolgt – als hybride Variante realistischen Erzählens begreift. Für ihn bleibt Dostoevskij – den auch Adornos Anspielung auf Lukács’ *Theorie des Romans* zum Vergleich mit den heutigen „negativen Epopöen“ heranzieht – schon dehalb maßgeblich, weil Doderers Roman *Die Dämonen* in bewusster Auseinandersetzung mit Dostoevskijs *Dämonen* (*Die Besessenen*) die dämonische Wirkung eines gestörten Gottesbezugs verarbeitet hat (und zugleich seinen eigenen Fall in die „zweite Wirklichkeit“).

Neben der Verpflichtung des Romans zur Totalität greifen Doderers Überlegungen insbesondere auch die Bestimmung des Romans als „Epopöe der gottverlassenen Welt“⁷ bei Lukács auf. Im Gegenzug zu Positionen der Moderne, die eine geordnete Wiedergabe der Welt durch den Roman bezweifeln, setzt Doderer, auf der Basis religiöser Gläubigkeit, dies voraus. Doderer hat den Romanschriftsteller als „geborene/n/ Thomist/en/“ (S.202) bezeichnet, als ein Individuum, „dem eine ferne Abspiegelung der analogia entis in besonders hervorstechender Weise als persönliche Eigenschaft innewohnt“ (ebda). Der Ordnungszusammenhang des Romans ist dann denkbar und mit den Mitteln der Komposition zu realisieren, wenn sie die von einem Schöpfergott gestiftete Einheit des Seins voraussetzt, denn außerhalb der *analogia entis* gibt es nach der Lehre des Thomas von Aquino nur das Nichts. Vor diesem theologischen Horizont kann Doderer die Funktion des Romans in der „Wieder-Eroberung einer auf weite Strecken hin in einer zweiten Wirklichkeit erblaßten Außenwelt“ (S.204) sehen. Bei nicht verweigerter „Apperception“ schießt die Fülle empirischer Fakten ein, die sich dann durch vorgängig entwickelte Kompositionsformen und Konstruktionspläne zu Romanhandlungen

7 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans* (1920). Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971, S.77.

oder handlungsreichen Romanen organisieren lassen. Anders als beim späten Lukács ist damit keine Rückkehr zum Roman des 19. Jahrhunderts angezeigt, wenngleich Doderer dessen Konstruktionsformen zur Verfügung hat. Doderers außenseiterischer (und gewiss anfechtbarer) Position ist somit die von Adorno konstatierte Paradoxie fremd: „es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt“ (S.170).

Stand Doderers Vertrauen in die Sprache und das Erzählen in den 50er Jahren quer zu den Befunden geschichtsphilosophisch-marxistisch inspirierter Gattungsreflexion, so wurde in Frankreich mit der Praxis des Nouveau Roman Adornos Paradoxie in einer Weise aufgelöst, die in der Folgezeit eine attraktive und durchsetzungsmächtige Allianz (bzw. Durchdringung) von Theorie und Literatur ermöglichte. Die Beschreibung avancierte zu einem Akt der Purifikation, mit dem zugleich der Bruch mit der Schreibweise Balzacs akzentuiert werden konnte. Barthes' Parteinahme für Robbe-Grillet oder Sollers indiziert die radikale Reduktion der ‚Geschichte‘ (fabula) als einen Versuch, die Leser in Bezug auf die Kunst des bürgerlichen Romans als Essenz des Realen zu dekontextualisieren. Im Kontakt mit einem solchen Schreiben entwickelt Barthes das binäre Begriffspaar Schriftsteller und Schreiber, das später in der Opposition lesbarer und schreibbarer Text eine leserseitige Entsprechung und Ergänzung findet.⁸ Während für den Schriftsteller Schreiben ein intransitives Verb ist, eine Tätigkeit, die auf die Sprache und die Bearbeitung des Wortes gerichtet ist, ist für den Schreiber das Wort, die Sprache ein Instrument, ein Mittel für einen Zweck, um beispielsweise das Denken in eine Ware umzuwandeln. Im Unterschied zum lesbaren (klassischen) Text, dem konsumierbaren Produkt, will der schreibbare Text durch seine Pluralität den Leser zu einem Textproduzenten machen. In solchen und verwandten Bestimmungen des Schreibens hat Barthes das ehrgeizige Projekt einer universalen Erzählgrammatik verabschiedet und – oft als seine poststrukturalistische Wende beschrieben – für die Einmaligkeit, die Differenz des Textes plädiert. Sein verblüffender Versuch, ausgerechnet an einer Novelle Balzacs (*Sarrasine*) das polyphone, nicht mehr fixierbare Spiel von Textstrukturen zu demonstrieren, unterminiert nicht nur die eigenen Kategorien (lesbar/schreibbar), sondern verabschiedet die strukturalistische Analyse von Erzähltexten, die er so erfolgreich wie kein anderer kurz davor propagiert hatte. Dies ist als Voraussetzung zum Ver-

8 Roland Barthes: Schriftsteller und Schreiber (1960). In: *Literatur oder Geschichte*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt: Suhrkamp 1981, S. 44–53; zur Opposition lesbar/schreibbar vgl. *S/Z* (1970). Übers. v. Jürgen Hoch. Frankfurt: Suhrkamp 1976, bes. S. 7–10.

ständnis von Barbara Johnsons ingenieuser Lektüre von Barthes' Balzac-Analyse notwendig, deren Pointe darin besteht, dass sie in dem lesbaren Text eine Differenz entziffert, die in Barthes' S/Z im Namen des Schreibbaren durch Affirmation reduziert wird. Barbara Johnsons dekonstruktive Analyse einer literarischen Erzählung und einer sie aufspaltenden Analyse markiert zweifellos die Grenze dessen, was im traditionellen Sinn unter Erzähltheorie erwartet wird. Gerade das aber rechtfertigt ihre Aufnahme in einer Sammlung, die ihren Gegenstand verfehlte, würde sie nicht historisch wie systematisch dessen Ränder, oder anders gesagt: dessen Differenz zu sich selbst, aufsuchen. Immerhin beweist Federmans postmodernes „Manifest“, welche Erwartungen und Euphorie gerade von den Rändern des Erzählens – innerhalb des (post-)strukturalistischen Paradigmas – her zu entfesseln war.

Wolfgang Isters komprimierte Ausführungen zu ‚Mimesis und Performanz‘ schließen an Ricœurs dynamische Mimesiskonzeption an, die sich mit seiner Öffnung der Rezeptionsästhetisch gefassten ‚Appellstruktur der Texte‘ seit dem *Akt des Lesens* hin zu einer literarischen Anthropologie verträgt. Was in Isters einflussreichem *Akt des Lesens* über das ‚Repertoire‘ der Texte gesagt wird, das durch Textstrategien neu kombiniert und durch die Selbstreflexivität, mit der sich die Fiktion als Fiktion entblößt, den Status eines ‚inszenierten Diskurses‘ annimmt, macht die fiktionale Erzählung zu einer Form der ‚Welterzeugung‘ (Nelson Goodman). Mit der Befreiung der Erzählung von der Abbildungsverpflichtung bzw. von dem Verdacht, bloße Kopie der ‚Wirklichkeit‘ zu sein, ist Alexander Kluge nicht zu überraschen. Die Vertrautheit des Filmemachers, Autors und Gesellschaftstheoretikers mit der Einsicht Adornos, dass das Erbe des realistischen Romans angesichts der veränderten Wirklichkeit nur mit veränderten künstlerischen Verfahren angetreten werden kann, ist vorauszusetzen. „Zu zeigen, wie es ist“, setzt für ihn die Kritik an der Ideologie voraus, „daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft“. Entgegen den neopopulären Übereinkünften hält Kluge Realismus für nichts Einfaches. Er besteht für ihn aus zwei ganz verschiedenen Haltungen, deren Dialektik er einmal so beschrieben hat: „Der Genauigkeit in der Wiedergabe realer Erfahrungen. Das ist das, was man eine *realistische Haltung* nennt. Die gibt es aber nicht als Naturform. Als Naturform gibt es die Ideologie, d. h. den Kontrast zwischen den Wünschen von Menschen und einer Wirklichkeit, die nicht auf diese Wünsche antwortet, die sie nicht befriedigt. So daß ein Dissens entsteht; und es ist dabei sehr unwahrscheinlich, daß so von selbst und plausibel und direkt Realismus entsteht. Die Wurzel einer realistischen Haltung, ihr Motiv: das ist eine Haltung *gegen* das, was an Unglück in den realen Verhältnissen

ist; es ist also ein Antirealismus des Motivs, eine Leugnung des reinen Realitätsprinzips, eine *antirealistische Haltung*. Sie erst befähigt, realistisch und aufmerksam hinzusehen. Das ist die Dialektik des Realismus – seine praktische Seite jedoch ist noch wesentlich schwieriger.“⁹

Wie jede Anthologie so ist auch diese ein Kompromiss zwischen dem Wünschbaren und dem aus rechtlichen und finanziellen Gründen Möglichen. Zu hoffen bleibt, dass dieser notwendige Kompromiss, um nicht zu sagen: die Not dieses Kompromisses, dennoch eine Vorstellung von der Vielfalt der Versuche geben kann, das Erzählen als Vergnügen, als ernsthaftes, oder aber auch als waghalsiges, ideologiebefrachtetes Unternehmen theoretisch zu begreifen, zu verteidigen oder zu hintertreiben. Mit dem Dank an die Rechtsinhaber für die hier abgedruckten Beiträge sei der Hinweis verbunden, dass sämtliche Beiträge in sich ungekürzt sind und originalgetreu wiedergegeben werden. Das aber hat zur Folge, dass weder die Zitierweise noch die Wiedergabe fremdsprachiger Begriffe und Namen in diesem Band einheitlich sein können. Lediglich in dem Beitrag Šklovskijs wurde die Transkription russischer Namen vereinfacht (z. B. Gogol statt Gogol'). Die knapp kommentierenden Anmerkungen zu den Beiträgen (das im engeren Sinn akademisch-wissenschaftliche Textcorpus ist davon ausgenommen) möchten, so weit dies möglich war, Informationen bieten, die den Umgang mit dem Anspielungsreichtum der Texte erleichtern sollen.

9 Alexander Kluge: Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises für Literatur (1979). In: *Alexander Kluge*. Hrsg. v. Thomas Böhm-Christl. Frankfurt: Suhrkamp 1983, S. 312.

