

Zwei Wege der literarischen Moderne: Das metonymische Verfahren und die Lesbarkeit

anhand von Carl Einsteins *Bebuquin* und Thomas Manns *Doktor Faustus*

Sergii Kholiavka

Deutsche Philologie

Zwei Wege der literarischen Moderne
Das metonymische Verfahren und die Lesbarkeit anhand von Carl
Einsteins *Bebuquin* und Thomas Manns *Doktor Faustus*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.
der FB 09
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.)

vorgelegt von

Sergii Kholiavka

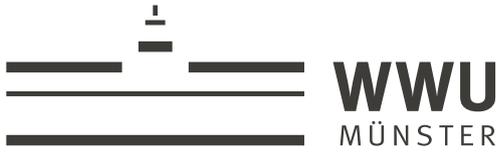
aus Kyiv

2019

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juni 2020
Erstgutachter: Prof. Dr. Moritz Baßler, Westfälische Wilhelms-Universität
Münster
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Blödorn, Westfälische Wilhelms-
Universität Münster

Sergii Kholiavka

**Zwei Wege der literarischen Moderne:
Das metonymische Verfahren und die Lesbarkeit**



Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 28

Sergii Kholiavka

**Zwei Wege der literarischen Moderne:
Das metonymische Verfahren und
die Lesbarkeit**

anhand von Carl Einsteins *Bebuquin* und Thomas Manns
Doktor Faustus

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Das Promotionsstudium wurde gefördert durch die Konrad-Adenauer-Stiftung.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<https://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Sergii Kholiavka

„Zwei Wege der literarischen Moderne: Das metonymische Verfahren und die Lesbarkeit. anhand von Carl Einsteins *Bebuquin* und Thomas Manns *Doktor Faustus*“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 28

Verlag readbox unipress in der readbox publishing GmbH, Dortmund

www.readbox.net/unipress

Zugl.: Diss. Universität Münster, 2020

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 4.0 International'

lizenziert: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz des Autors oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0241-5 (Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-90159698202 (elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2020 Sergii Kholiavka

Satz: Sergii Kholiavka

Umschlag: ULB Münster



Danksagung

Für die immer wertvolle Beratung und Ermutigung in diesen Promotionsjahren danke ich meinem Doktorvater Herrn Prof. Moritz Baßler.

Die Entstehung der Arbeit wurde begleitet durch die Doktorandenkolloquien von Herrn Prof. Andreas Blödorn, Herrn Prof. Alfred Spröde sowie die der Graduate School *Practices of Literature* und des Graduiertenkollegs *Literarische Form*. Ihrer Leitung und den Teilnehmenden danke ich für kritische Rückmeldungen und anregende Impulse.

Für das aufmerksame Korrekturlesen der ganzen Arbeit danke ich Philipp Ohnesorge und Esther Marx, die Teile der Arbeit korrigierte.

Nicht zuletzt seien Frau Prof. Yevheniia Valentynivna Voloshchuk und Herrn Dr. Borys Yakovych Bihun für die Einladung zur Literaturwissenschaft gedankt. Für die finanzielle und ideelle Förderung des Promotionsstudiums bedanke ich mich bei der Konrad-Adenauer-Stiftung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Die Problemstellung.....	5
Kontextualisierung und Forschungsstand.....	16
Begrifflichkeit und Methodologie.....	22
1. Die Theorien der Lesbarkeit der Prosa	31
1.1 Der Begriff des Verfahrens im Russischen Formalismus.....	32
1.1.1 Das Verfahren in der Erzähltheorie von Viktor Šklovskij.....	38
1.1.2 Die Rezeption der Kunstauffassung Šklovskijs durch den tschechoslowakischen und französischen Strukturalismus.....	55
1.1.3 Das Verfahren in der Erzähltheorie von Boris Ějchenbaum....	59
1.1.4. Zusammenfassung.....	67
1.2 Die metonymische Darstellungsweise in der Prosa.....	71
1.2.1 Die Metonymität der Prosa bei Roman Jakobson.....	72
1.2.2 Die Metonymität der Prosa bei Gérard Genette.....	83
1.2.3 Zusammenfassung.....	87
1.3 Die Theorie der Lesbarkeit der Prosa nach Roland Barthes.....	91
1.3.1 Das Schreibbare vs. das Lesbare.....	93
1.3.2 Das Verhältnis des Pluralen zum Lesbaren.....	98
1.3.3 Das Schreibbare und die Methode.....	108
1.3.4 Zusammenfassung: Die Lesbarkeit der Prosa nach Roland Barthes.....	112
2. Analyse und Interpretation der Erzählung von Carl Einstein	
<i>Bebuquin</i> (1912)	119
2.1 Analyse der Handlung von <i>Bebuquin</i>	119
2.1.1 Formulierung des Konflikts.....	120
2.1.2 Lösung des Konflikts.....	134
2.1.3 Zusammenfassung und Interpretation.....	136
2.2 Zwei literarische Verfahren: die neue Kunst von Böhm und die alte von <i>Bebuquin</i>	138
2.2.1 Die neue Kunst Böhms.....	139
2.2.2 Der tiefe Sinn und der platte Unsinn: Sinnhaftes in <i>Bebuquin</i>	145
2.2.3 Zusammenfassung.....	154

3. Analyse und Interpretation des Romans von Thomas Mann	
<i>Doktor Faustus</i> (1947).....	161
3.1 Analyse der Handlung in <i>Doktor Faustus</i> . Formulierung des Konflikts	163
3.2 „[I]n der Auflösung sich Neues vorbereitet“ – Das Künstler- Bürger-Problem als metaphorische Reflexion der Epochenwende in der Geschichte der Kunst	172
3.2.1 Das Motiv des Krieges	179
3.2.2 Das Motiv der Krankheit und der Teufelspakt	181
3.2.3 Die Konzeption des Ganges der Geschichte der Kunst	184
3.3 Zusammenfassung und Interpretation	188
4. Lektüre und das Verfahren der Verunklarung der Handlung	197
4.1 Lesbarkeit, Lesbares und der lesbare Text	197
4.2 Die Lesbarkeit von <i>Doktor Faustus</i> und <i>Bebuquin</i>	200
4.3 Zusammenfassung	218
Literaturverzeichnis	223
Literarische Texte	223
Nichtliterarische Texte	223

Einleitung

Die Problemstellung

In der literarischen Moderne, in der Zeit der „Ismen“,¹ lassen sich drei Gruppen literarischer Texte annehmen, deren jeweilige formale Spezifik abhängig ist von ihrem Verhältnis untereinander. Der Einteilung in drei Textgruppen, die als heuristisches Modell den Einstieg in die mich hier beschäftigende Problematik bieten soll, liegt das von Roman Jakobson erweiterte Modell der sprachlichen Kommunikation zugrunde. Sein Kommunikationsmodell baut wiederum auf den einzelnen Funktionen der Sprache auf. Der Anteil der poetischen Funktion in einer sprachlichen Äußerung gilt dabei als Kriterium für die vorgeschlagene Einteilung. Da, wo die poetische Funktion für die übrigen Funktionen der Sprache in einer verbalen Aussage richtungsweisend wird, nutzt sie den Gegenstandsbezug dieser Aussage, d. i. das Ausgedrückte, als Hintergrund für die Präsentation der sprachlichen Ausdrucksmittel selbst. Deshalb sind Texte, die als literarische funktionieren, autoreferenziell.

Die Selbstreferenzialität der Literatur weist dabei zwei Seiten auf, auf denen sich die poetische Funktion der Sprache in einem literarischen Text ausprägt.² Einerseits bewirkt ihre Dominanz in der sprachlichen Äußerung die sogenannte „Ausrichtung auf den Ausdruck“.³ Im Aufsatz „Die neueste russische

¹ Zum hier verwendeten Begriff der literarischen Moderne vgl. Kiesel, Helmuth. Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004, S. 9-33.

² Vgl. Todorov, Tzvetan. Three conceptions of poetic language. In: Russian Formalism. A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich. Hrsg. v. Robert Louis Jackson und Stephen Rudy. Aus dem Franz. übers. v. Françoise Rosset. New Haven 1985, S. 130-147, hier S. 131ff.

³ Vgl. Jakobson, Roman. Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Rolf Fieguth und Inge Paulmann. München 1972, S. 18-135, hier S. 31. Das Wort „Ausdruck“ in Jakobsons Definition der Poetizität als „Äußerungen mit der Ausrichtung auf den Ausdruck“ bzw. „Einstellung auf den Ausdruck (russ. „ustanovka na vyraženije“) meint eigentlich die Ausdrucksmittel wie der Rhythmus, der Reim, die Abfolge der Teile, die die Äußerung expressiv bzw. poetisch färben. Die Poetizitätsdefinition von Jakobson soll man insofern als Ausrichtung auf die Ausdruckskraft der Mitteilung verstehen, denn in der Poesie und in der Literatur konzentrieren die Ausdrucksmittel auf sich mehr Aufmerksamkeit als der Gegenstand der Aussage selbst [vgl. Jakobson, Die neueste russische Poesie, S. 29].

Poesie“ (1921) meint Jakobson damit, dass die Lautung der Wörter und die sprachlichen Verbindungen (Buchstaben-, Morphem- und Wortverbindungen) beim poetischen Sprachgebrauch einen Eigenwert erhielten, wobei die konventionelle Wortsemantik sekundär werde. Andererseits realisiere sich die poetische Funktion als Projektion des Äquivalenzprinzips von der paradigmatischen Achse der Selektion auf die syntagmatische Achse der Kombination, was eine textimmanente Strukturierung in Form von Rekurrenzerscheinungen auf verschiedenen Ebenen des Textes nach sich ziehe.⁴ Diese zweite Seite der Autotelie der poetischen Sprache zeigt sich darin, dass das Organisationsprinzip des sprachlichen Kunstwerks mehr wiegt als das Material, auf welches die formalen Mittel angewendet werden. Diese formalen Regeln erkennen und beschreiben heißt Kunst verstehen.⁵

In der Struktur der praktischen Kommunikation sei das Verhältnis zwischen dem Ausdruck und dem Ausgedrückten bekanntlich umgekehrt. Dort solle der Gegenstand der Aussage bzw. der Referent, dem Gesetz der Sprachökonomie folgend, möglichst schnell dem Empfänger der Mitteilung übermittelt werden. Demnach werden auch die Ausdrucksmittel eingesetzt. Je mehr folglich die Ausdrucksmittel bei einem solchen Vorgang der Informationsübermittlung die Aufmerksamkeit auf sich lenken, desto mehr lenken sie vom Inhalt der Mitteilung ab, desto mehr tritt die poetische Funktion in den Vordergrund, desto „unklarer“ wird die Mitteilung.⁶

⁴ Vgl. Jakobson, Roman. Linguistik und Poetik. In: Ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. v. Elmar Hollenstein und Tarcisius Schelbert. Aus dem Engl. übers. v. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121, hier S. 105, 110f.

⁵ Diese zweite Seite der Selbstreferenzialität der Literatur ist die spätere Definition der poetischen Funktion aus dem Jahr 1960. Im Grunde kann sie aber unter die erste Definition der Selbstreferenzialität der Literatur subsumiert werden, weil die Textstruktur ebenfalls zur Ausdrucksseite der sprachlichen Äußerung gehört. Die Überstrukturierung des Textes hebt die Ausdrucksseite hervor und zieht somit mehr Aufmerksamkeit auf sich. Dies bewirkt, dass der Rezipient seine Konzentration auf die Ausdrucksmittel wie zum Beispiel die Motivstruktur oder Fokalisierungswechsel richtet.

⁶ Die Redeweise von Irren, von Vertretern bestimmter sozialer Gruppen, manche Witze oder Texte der Spezialgebiete einiger Fachdisziplinen lenken ja auch die Aufmerksamkeit auf den Ausdruck, sind aber keine Literatur bzw. Kunst. Wir sehen hier bewusst von den Einwänden gegen diese Bestimmung der Poesie bzw. Literatur einmal ab. Jakobson nimmt sie außerdem zum Teil vorweg, wenn er sagt, „daß der Inhalt des Begriffs *Poesie* labil und zeitgebunden ist, doch die poetische Funktion, die *Poetizität*, wie die ‚Formalisten‘ betonten, ist ein Element sui generis, ein Element, das sich nicht mechanisch auf andere Elemente zurückführen läßt. [...] Meist ist die Poetizität lediglich Bestandteil ei-

Jakobson baut also seine Definition der Poetizität auf die Unterscheidung zwischen dem literarischen Sprachgebrauch und dem Sprachgebrauch der sachlichen Kommunikation auf, die der Russische Formalismus für sich dank Lew Jakubinskij produktiv macht.⁷ Dieser Unterscheidung liegt wiederum die Spürbarkeit des Gegenstandsbezuges, d. i. des „dinglichen Bezuges“ (Jakobson), des gegenständlichen Wirklichkeitsbezuges, der Referenz der Aussage zugrunde.⁸ Daher wird in demselben Zug die Spürbarkeit der Referenzialität einer Äußerung als Maß der ‚Verständlichkeit‘ bzw. der Lesbarkeit der Literatur aufgestellt. Denn das, woran die Literatur bzw. der poetische Sprachgebrauch nach Jakobson gegenüber der Alltagssprache einbüßt, ist der Wert des Gegenstandsbezuges, d. h. der Grad der Ausdrücklichkeit dessen, *was* mitgeteilt wird.

In diesem Spannungsfeld der referenziellen und der poetischen Funktion der Sprache situiert sich schließlich die vorgeschlagene Einteilung der Texte in drei Gruppen. Diese Einteilung soll dabei tatsächlich als heuristisches Instrument verstanden werden: Sie soll eine erste Annäherung an die Erschließung der Verfahren experimenteller avantgardistischer Prosa (Gruppe 3), deren Darstellungsweise der primäre Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist, vor dem Hintergrund der Verfahren der darstellenden Prosa (Gruppe 1) ermöglichen. Die drei Gruppen erheben also erstens nicht den Anspruch, die gesamte Vielfalt literarischer Formen der Moderne zu repräsentieren und zweitens

ner komplizierten Struktur, doch ein Bestandteil, der die übrigen Elemente notwendigerweise verändert und die Beschaffenheit des Ganzen mitbestimmt“ [Jakobson, Roman. Was ist Poesie? In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Felix Philipp Ingold und Frank Boldt. München 1972, S. 392-417, hier S. 413].

⁷ Vgl. Jakubinskij, Lew. O zvukach stichotvornogo jazyka. In: Poetika 1/1919, S. 37-49, hier S. 37.

⁸ Indem ich meine Arbeit theoretisch und methodologisch auf formalistisch-strukturalistischen Prämissen aufbaue, ohne diese zu diskutieren, übernehme ich auch die Konzepte, die auf ihrer Grundlage entstanden, und nutze sie als Erkenntnismittel schlechthin. Dies betrifft vor allem die Rezeptionsästhetik, die besonders den frühen Formalismus kennzeichnet, aber später auch im Strukturalismus von Roman Jakobson oder Roland Barthes auftaucht. So sind die Begriffe der Spürbarkeit, des Eindrucks, der Einstellung, der Wirkung usw. eindeutig rezeptionsästhetischer Provenienz, da sie implizit dem Rezipienten eine aktive Position im System der Kunst zuteilen. Mit einem ununterdrückbaren Gefühl des schlechten Gewissens greife ich aber selbst zu ihnen oft bei meinen eigenen Ausführungen, wie zum Beispiel wenn ich von Verunklarung oder Schwerverständlichkeit spreche. Ich beabsichtige aber durch die mehrmalige und hoffentlich konsequente Verwendung dieser Wörter sie gut genug kontextualisieren zu können, um das, was ich unter ihrer Zuhilfenahme auszudrücken versuche, plausibel zu machen.

konzentriere ich mich in dieser Studie, wie es im Titel angekündigt ist, nur auf zwei von drei Textgruppen.

Zur ersten dieser drei Gruppen gehören Texte, die als „darstellende Literatur“ bezeichnet werden können.⁹ In diesen Texten ist die Sprache ein Mittel zur Herstellung der realitätsfremden (wie in der Romantik) oder realitätsnahen (wie im Realismus des 19. Jahrhunderts) Illusion, hinter der die Zeichenhaftigkeit der Sprache möglichst unsichtbar bleiben muss. Im Fall der Erzähltexte dieser Gruppe spielt die Einstellung auf die lautliche Seite des Textes im Normalfall nur selten eine Rolle. Die poetische Funktion der Sprache drückt sich in ihnen eher im Aufbau von Parallelen aus. Es werden implizit oder explizit Figuren, Handlungsorte, Handlungsstränge, Erzählperspektiven usw. verglichen bzw. kontrastiert. Dies ist die Gruppe von Texten, die die Hauptströmung der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts repräsentiert und ihre Fortsetzung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Literatur der Neuen Sachlichkeit oder im Erzählwerk solcher Autoren wie zum Beispiel Hermann Hesse oder Robert Musil findet. Zu dieser Gruppe von Texten gehört auch das Werk Thomas Manns.

Den Gegenpol dazu bilden nichtdarstellende Texte, in denen die referenzielle Funktion der Sprache (wenn dort überhaupt noch die Rede von einer Sprache sein kann) zum Teil oder ganz aufgehoben wird. Zu diesen zählen die Lautgedichte von Dadaisten wie von Hugo Ball und Kurt Schwitters oder die

⁹ Jeder Text, der beim Lesen etwas Quasisinnliches, ob ein Ereignis oder eine Situation, imaginieren lässt, ist darstellend. Das ist alleine schon kraft des signifikativen Funktioniens der Sprache so, die ohne die Bezeichnungsfunktion wohl gar keine Sprache wäre [vgl. Todorov, *Three conceptions*, S. 132]. Der darstellende literarische Text führt etwas vor, und zwar eine Darstellung, die eben die Darstellungsebene dieses Textes ist. Die Bezeichnung der ersten Gruppe der Texte „darstellende Literatur“ ist hier enger zu fassen. Sie wird hier als Eigenname verwendet. Als Titel der ersten Gruppe von Texten dient sie lediglich den klassifikatorischen Zwecken, der Übersichtlichkeit der Einteilung der literarischen Moderne. Im Folgenden werde ich mich auf die Texte dieser ersten Gruppe auch unter den Bezeichnungen „voravantgardistisch“, „realistisch“, „mimetisch“, „verständlich“, „sinnvoll“ oder „klassisch“ beziehen. Als Sammelausdruck für vormoderne Textverfahren in der Literatur, vor allem aber des 18. und 19. Jahrhunderts, die sich zum Augenblick der Entstehung erster avantgardistischer Texte als Tradition oder Norm etabliert haben, wird das Attribut „realistisch“ in Anführungszeichen verwendet, um Verwirrung mit der Epochenbezeichnung „Realismus“ zu vermeiden. Ohne Anführungszeichen kommt das Wort „realistisch“ auch im kolloquialen Sinne des Wortes „so, wie es in der Lebenswirklichkeit, in der Alltagspraxis gewöhnlich und daher auch als endoxe Wahrheit allgemeinbekannt ist“.

transrationale Sprache (russ. „zaum’“) einiger Gedichte russischer Avantgardisten wie Viktor Chlebnikov oder Aleksander Tufanov. Das sind die Paradebeispiele für die Literatur, in der sich die Einstellung auf den Ausdruck am ehesten verwirklicht. Bereits die Bezeichnungen „Lautgedicht“ und „Lautmalerei“ deuten an, worum es in den derartigen Gebilden geht und wo bei ihnen die poetische Funktion am stärksten eingreift. Hier verdrängen die Phonetik und die Graphik die Semantik konsequent aus dem „Text“.

In solchen Texten lassen sich ebenfalls gewisse Gesetzmäßigkeiten erkennen, die als Parallelismen eingestuft werden können. Das legt vor allem die graphische Gestaltung dieser Texte nahe. Der Eindruck der Ordnung in ihnen kommt daher, dass es eine Tradition gibt, vor deren Hintergrund diese Zeichenmengen überhaupt als „Gedichte“ bezeichnet werden können. Mehr noch, die graphische Reihenstruktur erweckt den Eindruck, dass ein „fortlaufender Parallelismus“ schlechthin vorliegt. Eigentlich könnte man sagen, solche „Gedichte“ sind Parallelsimen par excellence, außerhalb jeglicher semantischen Motivierung. Der Parallelismus als „allgemeinere[s], wenn nicht [...] fundamentale[s] Problem[] der Dichtung“,¹⁰ ist der unmittelbare Effekt der Überlagerung der Ähnlichkeit auf Kontiguität, wovon Jakobson in „Linguistics and Poetics“ (1960) spricht.

Die dadaistischen Lautgedichte und die zaum’-Poesie russischer Futuristen realisieren also am konsequentesten die beiden Seiten der poetischen Funktion, die Ausrichtung auf den Ausdruck und die Überstrukturierung des Diskurses. Erst beim Auftreten solcher Texte könnte man vielleicht zum ersten Mal bedenkenlos von der reinen Form in der Literatur sprechen.

Die dritte Gruppe bilden narrative darstellende Texte, die das Verhältnis zwischen der referenziellen und der poetischen Funktion der Sprache nach dem Muster der Gruppe der nichtdarstellenden Literatur gestalten. Während im Fall der Texte der ersten Gruppe vor allem die Prosa des 18. und 19. Jahrhunderts mit der ihr eigenen Darstellungsweise bestimmend und im Fall der Texte der zweiten Gruppe die Poesie mit der ihr eigenen Darstellungsweise ausschlaggebend ist, interessieren im Fall der dritten Gruppe also ausschließlich narrative Texte mit der ihnen eigenen Darstellungsweise. Zwar behalten sie eine außersprachliche Referenz, die diese Texte der Literatur der ersten Gruppe annähert,

¹⁰ Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 107.

ihre Darstellungsweise tendiert jedoch in Richtung der zweiten Gruppe. Sie befinden sich also am Schnittpunkt von zwei literarischen Verfahren, dem „realistischen“ der gegenstandsbezogenen Prosa und dem lyrischen der ausdrucksbezogenen Poesie.¹¹

Diese avantgardistischen Erzähltexte der dritten Gruppe verfügen über eine Diegese, dank der ihr referenzieller (darstellender) Status äußerlich spürbar bleibt. Gleichzeitig erwecken sie den Eindruck, in ihnen passiere nichts. Oder, genauer gesagt: Die einzelnen dargestellten Ereignisse lassen sich kaum zu einer kohärenten durchgehenden Handlungsfolge zusammenfügen. Es scheint, dass solche Ereignisse ihren handlungsfunktionalen Charakter und damit ihren referenziellen Wert hinter der Darstellungsweise aufgeben, die darauf angelegt ist, eine bestimmte Wirkung zu erzeugen. Diese Wirkung fasse ich als Suspension der aktionellen Einheit, d. h. der für narrative Texte konstitutiven Darstellung eines Vorgangs, auf. Die Erwartung des automatischen Nachvollzugs der Entfaltung einer für den Gesamttext einheitlichen und verbindenden Handlung(-sequenz), die von der Tradition des „realistischen“ Erzählens vorgegeben wird, wird infolge der Erwartungstäuschung der gewohnten Verfahren der Handlungssequenzbildung nicht eingelöst. Das Paradebeispiel für diese Sorte der Literatur sind Erzähltexte der Expressionisten wie Carl Einsteins *Bebuquin* (1912).

Wie oben dargelegt, liegt der Unterschied zwischen dem referenziellen und dem poetischen Gebrauch der Sprache darin, dass das Spürbarkeitsgrad des Gegenstandsbezugs einer Aussage (ihre Referenzialität) in der Literatur und in der praktischen Kommunikation ab- bzw. zunimmt. Wenn als Gegenstand bzw. Referent der narrativen Aussage in einem Erzähltext im Allgemeinen eine durchgehende Handlungssequenz angenommen wird, fällt sie auch als Erstes der auswuchernden poetischen Funktion in der literarischen Prosa zum Opfer.¹²

¹¹ Vgl. Jakobson, Roman. Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In: Ders., Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. v. Wolfgang Raible. Aus dem Engl. übers. v. Georg Friedrich Meier u. Wolfgang Raible. München 1974, S. 117-141, hier S. 138.

¹² An der Stelle könnte man zwei Sachen klarer ausdifferenzieren. Die besagte Referenzialität der literarischen Prosa, die dem repräsentativen Verfahren der klassischen, „realistischen“ Erzählung und demnach den darstellenden Texten der Gruppe 1 zugrunde liegt, lässt sich in eine doppelte Referenz zerlegen: Einmal tritt die Handlungssequenz als Referent der narrativen Aussage auf und einmal tritt die außertextuelle Wirklichkeit (die „äußere Welt“) in Form des fiktionsinternen Universums (der Diegese) als Referent der narrativen Aussage auf. Als Teil des diegetischen Universums ist dabei die Handlung

Schon der traditionellen „realistischen“ Erzählliteratur weist Roman Jakobson den Platz zwischen dem streng poetischen und dem streng referenziellen Sprachgebrauch zu.¹³ Die Texte der avantgardistischen Prosa, vor allem des Expressionismus, bestätigen diese Stellung der literarischen Prosa zwischen der Poesie und den sprachlichen Äußerungen der praktischen Kommunikation. Zugleich aber verschiebt sich bei ihnen die Gewichtung zur gesteigerten Selbstreferenzialität hin, indem ihr Bezug auf eine Handlungssequenz als den Referenten der narrativen Aussage wenig bis gar nicht mehr greifbar wird. Dies ähnelt etwa der Darstellungsweise der Lyrik, in der die poetische Funktion die referenzielle dominiert (auch wenn im Normalfall Gedichte einen anderen Referenten als Handlungssequenz besitzen).

In der experimentellen Prosa der Moderne zeichnet sich die Tendenz ab, das Geschehen, welches in der Prosa natürlich immer nur als dargestelltes Geschehen erscheint, zuweilen fast ganz zum Stillstand zu bringen. Als Ersatz für das Aktionelle bieten Texte, die immer noch als narrative gelten, eine scheinbare Situativität des Erzählten. Es geht also um zwei Möglichkeiten: Entweder wird die Wirkung der Prozessualität und der Kohärenz lediglich unterdrückt und ein Geschehen oder eine Geschichte, die von der Logik der Entfaltung des Konflikts vorangetrieben wird, bleibt in der Erzählung weiterhin enthalten; oder die Darstellung ist dermaßen ereignisarm, dass der Text zur Darstellung einer Situation oder einer Szene (eines Gesprächs, einer Beschreibung, einer Reflexion, eines Vorfalls usw.) wird. Solche Szenen könnten in eine „realistische“ Erzählung als Episode integriert werden, die dem Handlungsstrang untergeordnet ist.

Die beiden genannten Optionen sind zwei selbstständige Verfahren der Handhabung der Handlung. Anhand der Beispielanalyse von *Bebuquin* versuche ich zu zeigen, dass Erzähltexte der dritten Gruppe allem Anschein zum Trotz über eine einheitliche Handlung verfügen. Das heißt, die Texte der dritten Gruppe bringen eine Darstellungsebene hervor und dürfen deshalb mit einem Text wie der Roman *Doktor Faustus* (1947) aufgrund ihrer Darstellung verglichen werden. Die Hauptthese dieser Arbeit ist, dass manche Texte der experimentellen Prosa der Moderne ihre Handlung verunklaren, ohne sie zu zerstören.

selbst wiederum „das Abbild der Wirklichkeit“ und unterstellt damit zugleich eine außersprachliche Referenz.

¹³ Vgl. Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 115.

Die Verunklarung der Handlung gefährdet die Lektüre der avantgardistischen Prosa. Die Lektüretauglichkeit der Prosa fasse ich wiederum als Wirkung des metonymischen Verfahrens der Prosa auf. Das Verfahren der Verunklarung der Handlung wie das metonymische Verfahren der Prosa nehme ich als allgemeine Erzählverfahren an. Das jeweilige allgemeine Verfahren realisieren wiederum partikuläre Verfahren. So bewirken die partikulären Verfahren auf ihre je unterschiedliche Art und Weise, dass die Anekdote in einem narrativen Text entweder im Vordergrund steht oder eben an der Spürbarkeit ihrer Einheit einbüßt.

Die Prägnanz der Literatur dieser dritten Gruppe wird besonders durch die Gegenüberstellung mit einem Text der ersten Gruppe wie *Doktor Faustus* sichtbar. Die „realistischen“ darstellenden Texte stellen ihre Verfahren weniger deutlich zur Schau, sie verbergen gleichsam den Einsatz der sprachlichen Mittel.¹⁴ In ihnen tritt die Zeichenhaftigkeit der Sprache, wie es oben mit Bezug auf Jakobson angemerkt wurde, verstärkt in ihrer referenziellen Funktion auf, d. h. als Mittel zum Ausdruck eines Inhalts. In diesem Sinne drückt sich in *Bebuquin* der Übergangscharakter der Prosa zwischen streng poetischer und streng referenzieller Verwendung der Sprache in besonderer Weise aus: Während im Fall der normal lesbaren Prosa die Referenz die Oberhand vor der Poetizität bekommt, ist in *Bebuquin* die Poetizität spürbarer als sonst. Handlung und erzählte Welt lassen sich immer noch sowohl als Leistung des signifikativen Funktionierens sprachlicher Zeichen erkennen als auch als sekundäres semiologisches System semantisieren, d. h. im Text ist ein Signifikat zweiter Stufe hinter der primären, denotierten Bedeutung sprachlicher Zeichen auszumachen.¹⁵ Gleichzeitig ist dieses zweite Signifikat (der Begriff), nicht das, worauf es dem Text ankommt. Die literarische Tradition stellt zuverlässigere sprachliche Formen zur Verfügung für den Ausdruck der Ideen, eben die „realistischen“ Schreibweisen. Die Texte der dritten Gruppe präsentieren sich somit als

¹⁴ Darauf weist noch Viktor Šklovskij hin, wenn er meint, dass aus der Perspektive der Avantgarde das Streben einiger Künstler des 19. Jahrhunderts, die Technik zu verbergen, auf uns nicht selbstverständlich wirke [Šklovskij, Viktor. *O teorii prozy*. 2. Aufl. Moskau 1929, S. 165: „Как странно нам, например, сейчас у некоторых художников 19 века стремление спрятать технику“]. In Anlehnung an Charles Sanders Peirce verwendet Jakobson für die Verfahren der „realistischen“ Literatur die Metapher des fast transparenten Kleides, das die Mitteilung umhüllt [vgl. Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 115].

¹⁵ Die Termini „Bedeutung“ und „Sinn“ werden in dieser Arbeit ohne terminologischen Unterschied gebraucht.

Übergangsphänomen im Literarischen schlechthin, insofern sie literarische Formen wie Poesie und Prosa verfahrenstechnisch problematisieren.¹⁶

Im Verdrängen des Aktionellen (der Handlung), das als Referent der narrativen Aussage gilt, tritt eine Art Inkongruenz zwischen dem Erzählen und dem Erzählten in den Vordergrund. Bei einem normalen, alltäglichen Gebrauch der Sprache für Kommunikationszwecke müssen das Erzählen und das Erzählte miteinander scheinbar untrennbar gekoppelt sein, um den Ablauf der Informationsübertragung nicht zu stören. Die Spürbarkeit der Zeichenhaftigkeit von Literatur steigt infolge der Disharmonie im narrativen Code und nicht in erster Linie infolge der Deformation und der Abweichung von der außerästhetischen Reihe (Kunst ist in jedem Fall ein defizitäres Abbild der Wirklichkeit). Das Empfinden der Inkongruenz ist das Empfinden der Mittelbarkeit des Erzählten, d. h. der Distanz zwischen der Vermittlung (dem Erzählen) und dem Gegenstand der Vermittlung (dem Erzählten), die in den Texten dieser dritten Gruppe nämlich so stark hervortritt.¹⁷

Jakobson geht in seinen Aufsätzen von 1921, 1933/1934 und 1960 dieses Problem der Inkongruenz zwischen dem Ausdruck und dem Ausgedrückten zeichentheoretisch an. Im Chlebnikov-Aufsatz vertritt er die Auffassung, die Einstellung auf den Ausdruck sei in der Dichtung das Resultat der Dissoziation von verbalen Elementen.¹⁸ In der praktischen Rede, die auf die Vermittlung der Mitteilung ausgerichtet ist, sei die Assoziation zwischen zwei Seiten des sprachlichen Zeichens, dem Signifikanten (dem Klang) und dem Signifikat (der Vorstellung), mechanisch oder, wie es de Saussure nannte, unmotiviert. Jakobson nennt diese gewohnheitsmäßige Assoziation kontig.¹⁹

¹⁶ Somit begibt man sich auf Terrain, das der neueren literaturwissenschaftlichen Forschung nicht unbekannt ist. „Lyrik als Paradigma der Moderne“ zu betrachten kann man nicht nur nach-, sondern auch mitmachend.

¹⁷ Es geht nicht um die erzählanalytische Kategorie des Modus nach Gérard Genette, d. i. um die Distanz zum Erzählten bzw. um den Grad der Spürbarkeit der Erzählinstanz im Text, der sich an der Wiedergabe der Redeereignisse messen lässt und noch weniger geht es hier um die psychologische Distanz im Sinne „wie nah fühlt sich der Leser dem Erzählten?“ [vgl. Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Hrsg. v. Jochen Vogt. Aus dem Franz. übers. v. Andreas Knop. 2. Aufl. München 1998, S. 115-149].

¹⁸ Vgl. Jakobson, *Die neueste russische Poesie*, S. 83.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 81; Todorov, *Three conceptions*, 134f.; Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 113.

Die Kontiguität, die die Verbindung zwischen den zwei Seiten des sprachlichen Zeichens auf der Ebene des einzelnen Wortes automatisiert, greift auch in die Verbindung größerer sprachlicher Einheiten wie Wort- und Satzgruppen ein. Denn jede Wortverbindung und jede Satzgruppe sind auch Zeichen, die als Ganzes jede für sich jeweils eine Verbindung aus einem Signifikanten und einem Signifikat sind, sobald sie eine Vorstellung („ein Bild“) im Bewusstsein des Rezipienten auslösen. So gesehen, ist auch der Text ein Zeichen, das als Ganzes ein Signifikant für einen einzigen Begriff (das Signifikat) ist.²⁰

An einer früheren Stelle in demselben Aufsatz erwähnt Jakobson schon einmal die Kontiguität als Prinzip der Assoziation zwischen dem Klang und der Bedeutung in sprachlichen Vorstellungen. Dort heißt es, dass in der emotionalen und in der poetischen Sprache solche gewohnheitsmäßigen Kontiguitätsassoziationen in den Hintergrund träten: „[D]ie Verbindung zwischen dem Lautmoment und der Bedeutung ist [in der emotionalen und in der poetischen Sprache, S. *Kh.*] enger, intimer, und die Sprache ist infolgedessen revolutionärer“.²¹ Jakobson erklärt also die Spezifik des poetischen Sprachgebrauchs mithilfe der Metapher der Nähe zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat im sprachlichen Zeichen, die die Arbitrarität der Verbindung zwischen beiden schwächt.

Eine ähnliche, aber in der Formulierung diametral entgegengesetzte Ansicht auf die Spezifik des poetischen Sprachgebrauchs ist in einer früheren Schrift von Roland Barthes anzufinden. In seinem Aufsatz „Der Mythos heute“ aus dem Jahr 1956 erklärt er in wenigen Sätzen den Gegensatz zwischen der modernen Dichtung und der klassischen Dichtung bzw. traditionellen Literatur überhaupt daraus, dass erstere die Bedeutung zurückhalte und immer weniger daran erbebe, während die andere, bei der sich der Mythos eher einschleiche, immer eine Erweiterung des primären Systems, d. h. der Sprache, darstelle. Deshalb nennt Barthes die moderne Dichtung, die die Infra-Bedeutung produziert, ein regressives semiologisches System. Die klassische Dichtung bzw. traditionelle Literatur, die dank des Mythos, den sie beherbergt, im Gegenteil eine Ultra-Bedeutung in sich birgt, muss folglich eben ein progressives semiologisches System sein.

²⁰ Vgl. Barthes, Roland. *Der Mythos heute*. In: Ders., *Mythen des Alltags*. Aus dem Franz. übers. v. Horst Brühmann. 4. Aufl. Berlin 2010, S. 251-316, hier S. 266.

²¹ Jakobson, *Die neueste russische Poesie*, S. 29.

Im Fall der modernen Dichtung liegt das Zuwenig der Bedeutung daran, dass sie die Abstraktion des Begriffs und die Arbitrarität des Zeichens bis zur Grenze des Möglichen steigere und dadurch zugleich die Verbindung zwischen dem Signifikanten und Signifikat lockere.²² Barthes bedient sich also der Metapher der Distanz zwischen Signifikanten und Signifikat zur Charakterisierung der Spezifik des poetischen Wortes, in dem die Distanz zwischen den beiden Seiten des sprachlichen Zeichens die Arbitrarität ihrer Verbindung erhöht. Dieser Metapher bediene auch ich mich oben, wenn ich von der Spürbarkeit der Inkongruenz zwischen dem Erzählen und dem Erzählten in der experimentellen Prosa der Expressionisten spreche.

Fast fünfzehn Jahre nach dem Chlebnikov-Aufsatz, in „Was ist Poesie?“ (1933/1934), greift Jakobson das Thema in gewisser Weise summarisch und in etwas revidierter Form auf. Die Poetizität der Poesie erklärt er nun aus der Spürbarkeit der Dichotomie zwischen den Wortzeichen und ihren außersprachlichen Referenten (Gegenständen und abstrakten Begriffen). Hier betont er die Wichtigkeit dessen, dass durch die Poesie das Empfinden gestiftet werde, das Zeichen verschmelze nicht mit seinem Referenten: Zeichen und sein außersprachlicher Referent seien identisch (A gleich A_1) und zugleich nicht identisch (A ungleich A_1). Dadurch spielt Jakobson auf die Distanz an, die sich naturgemäß aus der Stellvertreter- und Verweisfunktion des Zeichens ergibt und für die die Poetizität der Literatur sensibilisieren soll. Die Mittelbarkeit, die aus der Lösung der Verschmelzung des Zeichens mit dem bezeichneten Gegenstand resultiert, zeigt sich wiederum im Verunklaren der Mitteilung bzw. in der besagten Verringerung der kommunikativen bzw. referenziellen Funktion der poetischen Sprache.²³

Die Metaphern der Nähe bzw. der Distanz bei Jakobson bzw. bei Barthes für die Motiviertheit bzw. Arbitrarität des sprachlichen Zeichens ergeben trotz der Polarität ihrer Blickwinkel keinen Unterschied, sie sind nur eine Episode. Die Rede vom Zeichen ist bei Jakobson wie bei Barthes eigentlich auch metaphorisch. Das Zeichen steht bei ihnen für den Ausdruck (die Darstellungsweise) für den Referenten, es sei für einen Begriff, einen Gegenstand oder eben für die Handlung als Erzähltes in einem narrativen Text. Ob als Metapher der Nähe

²² Vgl. Barthes, *Der Mythos heute*, S. 282ff.

²³ Vgl. Jakobson, *Was ist Poesie?*, S. 415.

oder als Metapher der Distanz – es wird angedeutet, dass sprachliche Zeichen wie die Ausdrucksmittel im poetischen Text anders funktionieren als im referenziellen Text. Dabei ruft Literatur aufgrund ihrer sprachlichen Natur – Literatur als Sprache im eigentlich linguistischen Sinne – durch ihre Techniken ins Bewusstsein, dass sprachliche Aktivität eine zeichenhafte Tätigkeit ist. Literatur macht die Zeichenhaftigkeit der Sprache erfahrbar.²⁴

Kontextualisierung und Forschungsstand

Konzept und Fragestellung der vorliegenden Arbeit haben einen doppelten Ursprung, der in etwa mit der Teilung der Arbeit in einen theoretischen Teil und in einen praktischen Teil korrespondiert.

Zum einen entstand die Arbeit als theoretischer Nachtrag im Anschluss an die historische Untersuchung der Verfahren der Prosa, die Moritz Baßler 2015 mit seinem Buch *Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren* vorgelegt hat. Die Publikation von *Deutsche Erzählprosa 1850-1950* setzt das texttheoretische Großprojekt von Baßler fort, dessen Grundsteine mit den Monographien *Die Entdeckung der Textur* und zum Teil mit *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv* gelegt wurden.²⁵ Als Großprojekt verstanden zielen diese Arbeiten darauf ab, literarische Techniken der Moderne begrifflich zu fassen, um die Schwierigkeit der experimentellen Darstellungsweisen für die Lektüre zu erklären. So führt Baßler den Unterschied zwischen der traditionellen darstellenden Prosa wie der des 18. und 19. Jahrhunderts oder etwa Erzähltexten um die Jahrhundertwende bzw. der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die den mimetischen Status der Literatur vergangener Epochen in Abrede stellen, auf zwei Schreibweisen zurück. In Anlehnung an die Terminologie und Theorie der Formalen Schule und des französischen Strukturalismus, vor allem Roland Barthes', geht die Unterscheidung daraus hervor, dass die gewohnten Formen des literarischen Ausdrucks die metonymische Schreibweise und die experimentelle Prosa der Moderne die metaphorische Schreibweise praktiziert.

²⁴ Vgl. ebd.; auch Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 93.

²⁵ Vgl. Baßler, Moritz. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005, S. 212-218, 235-266.

Im Umfeld des Baßlerschen Großprojektes befindet sich auch die Arbeit *Heterotopie als Textverfahren* von Stefan Tetzlaff. Tetzlaff untersucht die Prosa der Romantik und des Realismus des 19. Jahrhunderts. Den Unterschied zwischen den Erzählverfahren beider Epochen macht er an der jeweils unterschiedlichen Art und Weise fest, metaphorische Bilder zu erzeugen. In der romantischen Literatur seien die erzählten Ereignisse bzw. Objekte wie Landschaften, Naturphänomene, Tiere, Gebäuden, Personen usw., metaphorisch aufgeladen. In der Literatur des Realismus liege die Metaphorizität des Erzähltextes dagegen auf Seiten der uneigentlichen Rede des Erzählers und der Figuren als auf Seiten der erzählten Ereignisse. Dem Vorgang der metaphorischen Aufladung in der Romantik trete die metonymische Entladung der Ereignisse und Gegenstände, die bereits in der Diegese als Metaphern auftraten, entgegen. Diesen Vorgang, bei dem der gegenständliche Wirklichkeitsbezug der metaphorischen Bilder wiederhergestellt wird, nennt Tetzlaff „Metonymisierung“: die Geister seien nicht Geister, sondern verkleidete Zigeuner; die Raben nicht Raben, sondern Kopftücher; die rotbärtigen Monster nicht Monster, sondern Truthähne.²⁶

Etwas weniger relevant für die Fragestellung meiner Arbeit, aber ebenfalls im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Verfahrensprojekt von Moritz Baßler steht die Studie „Der Text als Verfahren“ von Robert Matthias Erdbeer. Dort entwirft Erdbeer einen dynamischen Verfahrens begriff. „Jeder Text verfährt“ insofern, als dass er Bezug auf andere Texte des Archivs (Baßler) nehme, diese fremden Diskurse sich als seine eigenen Textverfahrensphänomene einverleibe und damit ein textimmanentes Netz von Texten entstehen lasse.²⁷ Der Aufsatz trage also dazu bei, die theoretische Grundlage und die darauf aufbauende Methode nachzureichen, die seit jeher in der Literaturwissenschaft bestehende Praxis begründeten, manifeste literarische Texte und kulturgeschichtliche Kontexte zueinander ins Verhältnis zu setzen.²⁸

Zum anderen gab den Anstoß für diese Arbeit die Beobachtung der literaturwissenschaftlichen Rezeption von zwei Beispieltex ten dieser Arbeit, die in

²⁶ Vgl. Tetzlaff, Stefan. *Heterotopie als Textverfahren*. Erzählter Raum in Romantik und Realismus. Berlin, Boston 2018, S. 34-72.

²⁷ Erdbeer, Robert Matthias. *Der Text als Verfahren*. Zur Funktion des textuellen Paradigmas im kulturgeschichtlichen Diskurs. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2001, S. 77-105, hier S. 104.

²⁸ Vgl. ebd., S. 84.

einem hohen Maß intertextuell bzw. kontextbezogen angelegt sind. Die Erzählung *Bebuquin* wird ausgiebig unter dem Gesichtspunkt der Programmatik der Avantgarde (Stichworte: der Spiritismus, die vorbegriffliche und die außerhistorische Primärwirklichkeit, das begriffstranszendente Absolutum usw.), der theoretischen Schriften Carl Einsteins sowie der philosophischen und literarischen Texte aus verschiedenen Epochen interpretiert. Die Textinterpretation besteht dabei vorwiegend in der Beschreibung von Bezügen zu diesen literarischen und nichtliterarischen Texten sowie zum „Text“ der Gesellschaft und Kultur. Auf der Suche nach den Semantisierungsmöglichkeiten der schwerverständlichen „Textur“ (Moritz Baßler) wird die Romantheorie des Autors als analytisches Instrument herangezogen.

Die Diskussion um *Doktor Faustus* unterliegt einem anderen Rezeptionsschwang, der vor allem seitens des Autorkommentars zum Roman ausgeübt wird. Im Essay „Die Entstehung des *Doktor Faustus*, Roman eines Romans“ (1949) teilt Thomas Mann neben den Lebensumständen, die die Arbeit am Roman begleiteten, seine Ansichten zur Poetik des Romans mit (z. B. auf die Erzählerfunktion, das Montageprinzip, das Motiv-Komplex, die Figurenkonstellation) und markiert seinen Sinnhorizont (z. B. im Andeuten des Bezuges auf das Persönliche oder auf die repräsentative Funktion der Musik im Text). Die zahlreichen Aussagen Thomas Manns zu *Doktor Faustus*, die in Interviews, Briefen, Tagebüchern, Reden usw. veröffentlicht wurden, sind weitere Mittel der kontextuellen Steuerung der Bedeutungszuweisung an den Text.

Die intertextualistische Interpretationspraxis, der *Bebuquin* und *Doktor Faustus* traditionell ausgesetzt werden, erweist sich jedoch vor dem Hintergrund der ausgeprägten intertextuellen Aufladung beider Texte als redundant. Dass die Intertextualität der modernen Prosa in manchen Texten bereits oberflächlich betrachtet erkennbar und die intertextuelle Methode der Analyse bei solchen Texten von geringem heuristischen Wert ist, bestätigt auch eine Randbemerkung Baßlers, wenn er sich mit den Verfahren der ‚unverständlichen‘ Prosa der Moderne auseinandersetzt:

Im Falle Benns ist der Rückbezug der neuen Textverfahren auf den Paralleldiskurs der Philosophie natürlich so explizit und offensichtlich gegeben, daß kein Interpret davon absehen kann. Gerade ob dieser Offenkundigkeit muß jedoch gefragt werden, auf welche Fragen eine solche philosophiegeschichtliche Rückführung, wie sie von der Forschung intensiv betrieben wird, eigentlich noch antwortet. Das spezifisch Neue und daher zu Beschreibende ist doch in jedem Falle eben dieses Textverfahren, mit dem Benns Prosa auf den allgemeineren geistesgeschichtlichen Diskurs antwortet. Anders gesagt:

nur als ästhetisches Phänomen (und nicht als populäre Philosophie oder nihilistisches Lamento) ist die Prosa der Ehrenstein und Benn ewig gerechtfertigt.²⁹

Es ist deshalb viel wahrscheinlicher, dass diese Offenkundigkeit der intertextuellen Verweise selbst ein Mittel ist, die Intertextualität im Text bloßzulegen. Das Verfahren der Bloßlegung der Intertextualität bietet sich wiederum als Gelegenheit an, die intertextuelle Beschaffenheit der Literatur und Kunst wie den heuristischen Wert des Intertextualitätskonzeptes in der Literaturwissenschaft überhaupt zu reflektieren.³⁰

Der Grund, der die Gegenüberstellung von *Bebuquin* und *Doktor Faustus* besonders nahelegt, besteht vor allem in der Ähnlichkeit dessen, was als „Textbedeutung“ bezeichnet wird. Eine handlungsorientierte Analyse dieser Erzähltexte hat ergeben, dass sie mit ihrer jeweiligen Handlung eine bestimmte Konzeption des Ganges der Kunstgeschichte vorführen, laut der die Erneuerung der Kunst ein diskontinuierlicher Vorgang ist, in dem jede folgende, neue Kunstform notwendig als Negation der bestehenden Kunstform auf den Plan tritt. Umso erstaunlicher ist diese Ähnlichkeit der Textbedeutungen, wenn man den gewaltigen Unterschied in den Darstellungsweisen beider Texte berücksichtigt.

Die Unterstellung einer Aussage der betrachteten literarischen Texte bzw. das Festlegen des Textes auf *einen* Sinn ist daher nur als provisorischer Schritt zu fassen. Die Interpretation schafft die Grundlage für die Gegenüberstellung von Darstellungsweisen, die mich an diesen literarischen Texten interessieren. Denn obwohl die erzählte Welt und die Handlung in *Bebuquin* zunächst das sind, was auffällt, ist die Erzählweise, die Art und Weise der Verknüpfung der Ereignisse im Aufbau der Handlungssequenz im Vergleich zum *Doktor Faustus* das Moment, das das Lektüreerlebnis der Erzählung wohl am meisten prägt. Die neue Darstellungsweise in *Bebuquin* und die scheinbar an konventionell-

²⁹ Baßler, Moritz. Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916. Tübingen 1994, S. 152f.

³⁰ Vgl. Mai, Hans-Peter. Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext. In: Intertextuality. Hrsg. v. Heinrich F. Plett. Berlin, New York 1991, S. 30-59, hier S. 45ff.; Ruprecht, Hans-George. The Reconstruction of Intertextuality. In: ebd., S. 60-77, hier S. 69; Stempel, Wolf-Dieter. Intertextualität und Rezeption. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. v. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983, S. 85-109; Stierle, Karlheinz. Werk und Intertextualität. In: ebd., S. 7-26, hier S. 21.

„realistischen“ Erzählmustern orientierte in *Doktor Faustus* will ich auf den Einsatz verschiedener narrativer Verfahren in diesen Texten zurückführen.

Die Verunklarung der Handlung lässt *Bebuquin* als modernen Text erscheinen. In *Bebuquin* wird die Handlung durch die Dominanz des Erzählens von Worten über dem Erzählen von Ereignissen verunklart. Dieses Ungleichgewicht zwischen erzählten Worten und erzählten Ereignissen ist in der Erzählung ein Spezialverfahren, das das allgemeine Verfahren der Verunklarung der Handlung vollzieht. Der Erzähler und die Figuren in *Bebuquin* sprechen viel über Dinge, deren Sinn den Horizont des gewöhnlichen Lebenswissens weit übersteigt. Die Kohärenz der Redeereignisse wird im Text noch mehr dadurch beeinträchtigt, dass sie grammatisch und pragmatisch mangelhaft sind. Es fehlen zu erwartende Satzzeichen, Konjunktionen, Adverbien, Pronomen, explizite Zuweisungen der Redeteile den Gesprächspartnern, hypotaktische Satzstrukturen, vorwegnehmende Verweise, die den Leser über den Ort des zum gegebenen Augenblick Erzählten in der Gesamtstruktur der Erzählung informieren und mithin den Leser im Fortgang des Erzählens orientieren. Das inhaltlich und formal erschwerte Erzählen von Worten, das anteilig das Erzählen von Ereignissen überwiegt, setzt die Lektüre außer Kraft. Die Lektüre braucht eine ausgeprägte lesbare Struktur, an der entlang sie gewissermaßen gleitet und die die Lektüre des narrativen Textes zuerst einmal überhaupt ermöglicht. Solch eine lektüretaugliche Struktur bietet sich vor dem Hintergrund der dominanten literarischen Praxis vergangener Epochen in Form einer Handlung bzw. einer Geschichte an. Die Redeereignisse bringen jedoch in *Bebuquin* eine intertextuelle Schicht neben der ohnehin unrealistischen Diegese hervor, die man zuerst durchdringen muss, um zur Handlung zu gelangen. Die Lektüre vermag es nicht, diese Schicht durchzudringen: In *Bebuquin* ist kaum zu bestimmen, welche Sinneinheiten als handlungsfunktionale Elemente angenommen werden sollen und welche Zusammenhänge folglich zwischen diesen Sinneinheiten bestehen. Da die Handlung aber verunklart ist, ist die Grundlage für den Aufbau einer Handlungssequenz nicht im notwendigen Maße gegeben. Die Lektüre scheitert und der Text lädt von vornherein zur Analyse als avancierteren Umgangsform mit ihm ein.

Obwohl die Modernität von *Doktor Faustus* als allgemein anerkannt gilt, erscheint der Roman aufgrund des Status seiner Handlung im Vergleich zu *Bebuquin* als klassische Prosa. Dabei enthält *Doktor Faustus* auch Diskurse und anspruchsvolle Redeereignisse, die einen hohen Grad an intertextueller Kompe-

tenz erfordern, um semantisiert und in die Gesamtstruktur des Textes eingeordnet werden zu können. Dieser dicken intertextuellen Schicht, die in *Doktor Faustus* ähnlich wie in *Bebuquin* vorhanden ist, wirkt aber die Leistung des Erzählers entgegen. Der Erzähler übernimmt die Leserführung durch die realitätskompatible Romanwelt, die im Vergleich zum Phantastischen in *Bebuquin* noch mehr dem Gelingen der erzählerischen Leitungsleistung verhilft. Der Erzähler leitet die Lektüre ein, indem er Zusammenhänge herstellt, die Zukunft seines Helden vorwegnimmt und damit für den Überblick und die Einheitlichkeit der von ihm erzählten Geschichte sorgt. Dabei begründet der Erzähler sorgfältig – wenige Fälle gegen Ende des Romans ausgenommen – woher er sein Wissen schöpft. „Realistisch“ machen die Darstellungsweise des Romans außerdem die Form der Biographie als lang tradierte Erzählform. Die regelmäßigen Bezüge auf den naheliegenden kulturgeschichtlichen Kontext der Erzählzeit und der erzählten Zeit wie die penible Protokollierung der einzelnen Lebensstationen des Helden halten die temporalen Beziehungen in der Diegese stets präsent. Schließlich macht auch ein auf die Lebenswirklichkeit und andere Texte gestützter Vorbegriff dessen, was eine Künstlerkarriere umfassen kann, die Handlung von *Doktor Faustus* wahrnehmbar und damit die Lektüre möglich. Andreas Blödorns These, dass sich „die Modernität Thomas Manns als eine auf der Grenze reformulieren“ lasse, bestätigt sich damit nicht nur vor dem Hintergrund der Definitionsprobleme der Phantastik im *Tod in Venedig*, sondern auch von der Seite der Handhabung der Handlung in Manns Werk.³¹

Die Publikationszeit von *Bebuquin* (1907-1917) und *Doktor Faustus* (1947) fällt in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Innerhalb dieser überschaubaren Zeitspanne stehen die beiden Texte für zwei Kunstformen, die sich zueinander in einem nicht zufälligen Verhältnis befinden. Die Ähnlichkeit der Aussagen bei gleichzeitiger Differenz von Darbietungsstrategien, zu denen der Autor des jeweiligen Textes zum Ausdruck der Inhalte greift, setzt diese Werke in ein repräsentatives Verhältnis zueinander. An den unterschiedlichen Darbietungsstrategien zeigt sich die bekannte Beobachtung am Literaturprozess, dass Kunst im Laufe ihrer Geschichte mit einer relativ begrenzten Anzahl von Stoffen, Motiven, Themen, Ideen usw. arbeitet, für die sie immer neue Ausdrucksformen

³¹ Blödorn, Andreas. „Wer den Tod angeschaut mit Augen“ – Phantastisches im *Tod in Venedig*? In: Thomas Mann Jahrbuch 24/2011, S. 57-72, hier S. 72.

findet. An *Bebuquin* und *Doktor Faustus* wird der Wandel der Kunstformen, den sie mit ihrer jeweiligen Geschichte zeigen, sichtbar. Dies lädt wiederum dazu ein, die Aufmerksamkeit nicht auf Inhalte, die sich in der Kunst wiederholen, sondern auf die Formen ihrer Präsentation, die sich ständig erneuern, zu richten. Die Gegenüberstellung der gewählten Erzähltexte ermöglicht es, den von ihnen thematisierten Wechsel von Kunstformen gleichsam vor Augen zu führen und somit die Spürbarkeit der Differenz zu erhöhen.

Begrifflichkeit und Methodologie

Angesichts der Anzahl der im wissenschaftlichen Umgang befindlichen Modelle des literarischen Textes, die explizit oder implizit einer Analyse und der sich darauf aufbauenden Interpretation zugrunde liegen, ist die Verständigung über das hier verwendete Textmodell zuallererst zu leisten. Die Explizierung des Textmodells ist darüber hinaus wichtig, weil es im engen Zusammenhang mit der Frage nach dem Verfahren steht. Wenn es um ein Textverfahren in der Literatur geht, muss vorab geklärt werden, als was man sich eigentlich einen literarischen Text vorstellt.

Dem hier angewandten Modell des literarischen Textes liegt die formalistisch-strukturalistische Annahme zugrunde, dass Literatur nach dem Muster der Sprache organisiert sei.³² Heinz-Jürgen Staszak stellt das Textmodell als eine Einheit von drei in sich strukturierten Ebenen dar, die sich zueinander in einer funktionalen Beziehung befänden: Die Struktur der Textebene bringe die Darstellungsebene hervor, welche also die Funktion der Struktur der Textebene sei, die Struktur der Darstellungsebene bringe die Bedeutungsebene hervor, welche ihrerseits die Funktion der Struktur der Darstellungsebene sei. Deshalb nennt Staszak dieses Textmodell aus der Text-, Darstellungs- und Bedeutungsebene eine Struktur-Funktions-Einheit „literarischer Text“.³³

Auf der Textebene werden fünf Subebenen unterschieden, die einzeln zu beschreiben seien: die graphische Subebene, die klangliche Subebene, die rhythmisch-metrische Subebene, die grammatische Subebene und die semantische Subebene. Das Vorhandensein der Darstellungsebene sei für Texte, die als (klassisch-)

³² Es geht hier also ebenfalls um die strukturalistische Auffassung der Sprache.

³³ Vgl. Staszak, Heinz-Jürgen. Positionen der Literaturtheorie: Strukturalismus und Dekonstruktion. Hagen 2007, S. 37-43.

literarische funktionieren, unabdingbar. Die Spezifik der Darstellungsebene bestehe darin, dass die Gesamtheit der Zeichen der Darstellungsebene wiederum ein komplexeres Zeichen bilde, dessen Bedeutung(en) die Bedeutungsebene hervorbringe bzw. hervorbrächten.³⁴

Ein System, das Zeichen eines anderen Systems zu ihren Signifikanten macht, trete in Beziehung der Konnotation zu diesem primären System.³⁵ Auf das Phänomen der Konnotation bezieht sich Roland Barthes in seinem Essay „Rhetorik des Bildes“, in dem er ein mit Staszaks Vorschlag vergleichbares Dreiebenenmodell des literarischen Textes für ein Bild, und zwar ein Werbebild, entwickelt. Auf der Grundlage des Bildmodells erklärt Barthes aus semiotischer Sicht, welche Mechanismen (oder Verfahren) im Spiel sind, wenn die Werbeanzeige beim Rezipienten eine Wirkung auslöst und damit sein Konsumverhalten beeinflusst.

Die analysierte Werbeanzeige besteht aus einem bildlichen Teil (der Fotografie) und einem sprachlichen Teil (der Bildunterschrift). Im Bild, das ich hier zum strukturellen Vergleich mit dem Textmodell heranziehen möchte, unterscheidet Barthes zwischen zwei Botschaften, die im Rezeptionsakt miteinander untrennbar gekoppelt seien. Die erste Botschaft nennt er die buchstäbliche bzw. die denotierte. Das sei das „Bild im Reinzustand“, das „naive[]‘ Bild“ abzüglich der Konnotationszeichen, das als solches eigentlich gar nicht gibt bzw. eine Abstraktion ist: „Dieses buchstäbliche Bild entspricht dem ersten Grad des Intelligiblen (unterhalb dieses Grads würde der Leser nur Linien, Formen und Farben wahrnehmen)“.³⁶ Auf dieser buchstäblichen Botschaft baue sich die symbolische Botschaft auf bzw. die buchstäbliche bildliche Botschaft wird als doppelte (die perzeptive und die kulturelle gleichzeitig) rezipiert. Die kulturellen Zeichen der denotierten, buchstäblichen Botschaft würden erst unter Anwendung eines Codes lesbar, weshalb Barthes die symbolische Botschaft auch „kodierte“ oder „konnotierte“ nennt.³⁷

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. Barthes, Roland. Elemente der Semiologie. Aus dem Franz. übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1979, S. 75fff.

³⁶ Barthes, Roland. Rhetorik des Bildes. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1990, S. 28-46, hier S. 37.

³⁷ Vgl. ebd., S. 32f.

Solche geistige Zerlegung und die anschließende Beschreibung des optischen Zeichens lassen im Bild eine Struktur erkennen, die in ihrer Komplexität eine gewisse Stufung aufweist: Die erste Ebene in der Struktur des Bildes bildet die Ebene von „Linien, Formen und Farben“, auf der es noch keine Bedeutungen gibt. Sie bringt eine Darstellung, die erste Ebene des Intelligiblen, hervor – das buchstäbliche Bild bzw. die denotierte, nichtkodierte, bildliche Botschaft. Unter Anwendung eines kulturellen Codes lässt sich der „naiven“ fotografischen Darstellung eine weitere Botschaft ablesen, die über die buchstäbliche Bedeutung des Bildes hinausweist – das Bild wird konnotiert, es verfügt auch über eine symbolische Ebene, dessen Träger die buchstäbliche, denotierte Ebene ist.³⁸ Vergleicht man das Bildmodell von Barthes mit dem Modell des literarischen Textes, das Staszak vorstellt, werden die strukturellen Korrelationen gleich erkennbar: die Ebene von „Linien, Formen und Farben“ entspricht etwa der Textebene des literarischen Textes; „Linien, Formen und Farben“ bringen das buchstäbliche Bild hervor, welches etwa der Darstellungsebene des literarischen Textes entspricht; das auf dem buchstäblichen Bild aufbauende symbolische Bild bildet die Bedeutungsebene des Werbespots, welche etwa der Bedeutungsebene des literarischen Textes entspricht. Auch im Fall des Bildes ist die Ebene, auf der sich die Darstellung befindet, der strukturelle Ort, an dem die Mechanismen der Erzeugung des Doppelsinns wirksam werden.

Man finde also auf der Darstellungsebene eines literarischen Textes „in der Regel eine *Darstellung*“ vor, die über ihren gegenständlichen Sinn hinausweise.³⁹ Barthes verwendet für diese Technik des literarischen Signifizierens

³⁸ Vgl. ebd., S. 33.

³⁹ Staszak, Positionen, S. 40. Der Zusatz „in der Regel“ impliziert wohl, dass es literarische Texte auch ohne eine Darstellung gibt. In *Die Ordnung der Dinge* unterscheidet Michel Foucault zwischen der Literatur der modernen und der vormodernen Zeit aufgrund eben dieses Kriteriums: „Man glaubt, die Essenz der Literatur erreicht zu haben, indem man sie nicht mehr auf der Ebene dessen, was sie sagt, sondern in ihrer Bedeutungsform befragt. Wenn man dies tut, bleibt man bei dem klassischen Status der Sprache. In der modernen Zeit ist die Literatur das, was das signifikative Funktionieren der Sprache kompensiert (und nicht bestärkt)“ („On croit avoir atteint l'essence même de la littérature en ne l'interrogeant plus au niveau de ce qu'elle dit, mais dans sa forme signifiante: ce faisant, on en reste au statut classique du langage. A l'âge moderne, la littérature, c'est ce qui compense (et non ce qui confirme) le fonctionnement significatif du langage“) [Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Franz. v. Ulrich Köppen. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1990, S. 76f. bzw. Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, S. 59]. Die Bestärkung des

die Metapher des Schauspiels, das auf der Bühne des literarischen Textes aufgeführt wird. Im Spezialfall von narrativen Texten besteht die Funktion der Literatur folglich nicht im Abbilden der Wirklichkeit, „sondern in der Logik, die in [...] [der narrativen Sequenz] hervortritt, riskiert und eingehalten wird [...] Die Erzählung zeigt nichts, sie imitiert nicht. Die Begeisterung, die uns bei der Lektüre [...] mitreißen kann, ist nicht die einer ‚Vision‘ [...], sondern die des Sinns.“⁴⁰

Die Struktur der Darstellungsebene unterscheidet sich bekanntlich von Gattung zu Gattung und eben auf dieser Ebene sollte also der Unterschied zwischen verschiedenen literarischen Gattungen liegen.⁴¹ Da narrative Texte per definitionem „das Erzählen einer Geschichte oder einer Handlung dar[stellen]“, gehören auf die Ebene der Darstellung eines narrativen Textes sowohl das Erzählen als auch das Erzählte.⁴² Die Struktur der Darstellungsebene bei Staszak unterscheidet sich von der, die zum Beispiel Matias Martinez und Michael Scheffel in ihrer „Einführung in die Erzähltheorie“ vertreten.⁴³ Dort ist die Darstellung eines der Elemente der Darstellungsebene, nämlich das Wie narrativer Texte, das Martinez und Scheffel wiederum in Erzählung und Erzählen zerle-

signifikativen Funktionierens der Sprache, die nach Foucault in der Literatur der modernen Zeit nicht mehr das sei, was den Begriff der Literatur bestimme, meint das Versehen der wörtlichen Bedeutung der sprachlichen Zeichen mit einer weiteren Bedeutung, die auf dieser wörtlichen Bedeutung aufbaut, ohne sie zu wiederholen. So kann man diesen Vorgang in der Literatur als Potenzierung der Normalsprache verstehen. Die Sprache der „realistischen“ Literatur wird durch die Darstellungsebene zur „Sprache in der 2ten Potenz“ [Novalis. Fragment 264. Zitiert nach: Vietta, Silvio. Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik. Bad Homburg, Berlin 1970, S. 32]. Interessant finde ich die Möglichkeit, den Originalwortlaut „confirmer“ statt „bestärken“ als „bestätigen“ ins Deutsche zu übersetzen. Dann erfährt Foucaults Definition der Literatur an der Stelle eine nicht unerhebliche Nuancierung: In der Literatur bestätigt sich nämlich die Auffassung von sprachlichen Zeichen als signifizierenden. Anders gesagt: Am Zeichengebrauch literarischer Texte zeigt sich, dass Sprache überhaupt bedeutet. Darin spiegelt sich nämlich der Gedanke vom selbstreferenziellen Charakter literarischer Texte: Die Literatur legt ihren Konstruktionscharakter bloß, indem sie auf ihre Zeichenorganisation aufmerksam macht, indem sie sprachliche Zeichen spürbar (Jakobson) macht [vgl. Staszak, Positionen, S. 27].

⁴⁰ Barthes, Roland. Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders., Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988, S. 102-143, hier S. 136.

⁴¹ Vgl. Staszak, Positionen, S. 62.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Martinez, Matias; Scheffel, Michael. Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl. München 2007, S. 20-30.

gen. Das andere Element der Darstellungsebene ist das Dargestellte, d. i. das Was narrativer Texte – die Geschichte und die erzählte Welt.⁴⁴ Bei Staszak wird dagegen auch die Darstellungsweise (im narrativen Text eben das Erzählen) des Dargestellten dargestellt, insofern als dass sie der Darstellungsebene angehört. Das ergibt sich aus seiner Schilderung des funktionalen Verhältnisses, in dem Text- und Darstellungsebene zueinander stehen: Wenn sprachliche Zeichen auf der Textebene literarische Zeichen auf der Darstellungsebene hervorbringen, gehören die Art und Weise der Anordnung des Dargestellten sowie der narrative Akt, durch den (oder in dem) sich diese Anordnung vollzieht, als Teil dieses literarischen Zeichens auch zur Fiktion der Darstellung. Für Staszaks Auffassung der Darstellungsebene spricht auch seine Anmerkung, dass „manche modernen narrativen Texte [...] die Gewichte so [verschieben], dass sie nur noch vom Erzählen erzählen – da sehen wir auf der Bühne des Textes nur einen einsamen Erzähler“.⁴⁵

Die Unterscheidung in Text-, Darstellungs- und Bedeutungsebene bringt die Unterscheidung im Gebrauch des Terminus „Inhalt“ hervor. Im literarischen Text ließen sich zugleich zwei Inhalte erkennen. Inhalt 1 sei die Bedeutung der sprachlichen Zeichen der Textebene, d. i. die Darstellung. Inhalt 2 sei die Bedeutung der literarischen Zeichen, d. i. die Bedeutung der Darstellung. Den Inhalt 2 nennt Staszak die „Aussage“, die „Botschaft“, die „Mitteilung“ des literarischen Textes.⁴⁶ Diese Ausdifferenzierung im Terminus „Inhalt“ macht eine weitere praktische Unterscheidung möglich. Der Inhalt 1 sei das, was der Text sagt. Der

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 25, 30. Meines Wissens kommt bei Matias Martinez und Michael Scheffel der Terminus „Darstellungsebene“ eigentlich nicht vor. Sie sprechen in ihrer Einführung von der Darstellung eben als von einem Glied des Oppositionspaars *histoire* vs. *discours*, während bei Staszak die Darstellung eines narrativen Textes eben aus den beiden Elementen, *histoire* und *discours*, zugleich besteht. Das französische „*discours*“ bzw. das englische „*discourse*“, wofür Martinez und Scheffel das deutsche „Darstellung“ verwenden, gebe ich in meiner Arbeit durch den Ausdruck „Darstellungsweise“ wieder. Synonym zur „Darstellungsweise“ wird in der Arbeit „Präsentation“ und „Erzählen“ gebraucht. Dies scheint mir auch gar nicht quer zu den Ausführungen der beiden Autoren der „Einführung in die Erzähltheorie“ zu stehen. Mehr noch, es geht vielleicht sogar aus ihnen zwangsläufig hervor, wenn sie von der Darstellung als „Präsentationsweise (Hervorhebung von mir – S. Kh.)“ [ebd., S. 20] des Inhalts und von der Erzählform als von „der *Art und Weise* (Hervorhebung von mir – S. Kh.) der *Darstellung* eines Geschehens“ [ebd., S. 30 und vgl. ebd., S. 21] sprechen.

⁴⁵ Staszak, Positionen, S. 62.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 42.

Inhalt 2 sei das, was der Text mit dem durch Inhalt 1 Gesagten zeigt. Diese begrifflichen Unterscheidungen werde ich mir bei meinen eigenen Textanalysen zunutze machen.

Bei der Auseinandersetzung mit den literarischen Texten fokussiere ich mich hauptsächlich auf die Analyse der Darstellungsebene. Da es um die Darstellungsebene der literarischen Prosatexte geht, sind die Verfahren, die ich in der Arbeit allgemein „literarische Verfahren“ nenne, eigentlich narrative Verfahren. Die Textebene rückt zwangsläufig in den Fokus, sobald ihre Analyse für die Klärung von narrativen Verfahren notwendig wird. Die Analyse der Darstellungsebene setzt sich aus der Beschreibung der Diegese und der Handlung sowie aus der Beschreibung der Erzählweise zusammen. Aus der Hierarchie der Ebenen, die die Struktur-Funktions-Einheit literarischer Text bilden, geht hervor, dass man sich zuerst über die Darstellungsebene verständigen muss, um der Darstellung eine Bedeutung zuweisen zu können. Die Zuweisung der Bedeutung an die Darstellung bringt die Bedeutungsebene, d. i. den Inhalt 2, hervor. Sowohl den Prozess der Bedeutungszuweisung als auch das Ergebnis der Bedeutungszuweisung, d. i. die Bedeutungsebene, der Inhalt 2, verstehe ich als Interpretation. Die Analyse und die Interpretation sind zwei aufeinander folgende methodische Schritte, von denen die Analyse zur argumentativen Absicherung der Interpretation dient.

Als literaturwissenschaftlicher terminus technicus versteht sich das Wort „Handlung“ in dieser Arbeit als „Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente des Erzählten“.⁴⁷ Erzählanalytisch lässt sich die Kategorie der Handlung nach Matias Martinez und Michael Scheffel anhand von vier Elemente erfassen: das Ereignis, das Geschehen, die Geschichte und das Handlungsschema. „Das Ereignis“, „das Geschehen“ und „die Geschichte“ bestimmen den Begriffsumfang von „Handlung“ näher. Das Ereignis tritt dabei als Grundeinheit im Bereich der Handlung auf. Wenn es zur Entscheidung über die Spürbarkeit oder über die Verunklarung der Handlung in einem Erzähltext kommt, kommt der Ereignishaftigkeit bzw. dem Ereignisreichtum der Darstellung daher zentrale Bedeutung zu: Der Eindruck des Aktionellen im Prosatext kommt primär durch das Übergewicht des Erzählens von kohärenten Ereignisfolgen zustande, die die Verhal-

⁴⁷ Martinez, Scheffel, Einführung, S. 25. Diese Definition ist offensichtlich zirkulär, weil ohne zu wissen, was „Handlung“ heißt, können wir auch nicht wissen, was „handlungsfunktional“ heißt.

tensweisen und Zusammenhänge der gewohnten Lebenswirklichkeit am ehesten erkennen lassen. In den Komposita mit „Handlung“ wie „Handlungsstrang“, „Handlungssequenz“, „Handlungsfolge“ will ich den Aspekt betonen, dass es um eine Reihe von zusammenhängenden Ereignissen geht.

Sofern sich die Handlung als ein Bereich verstehen lässt, in den mehrere Elemente gehören, werden in dieser Arbeit die Wörter „Handlung“, „Geschichte“, „Geschehen“ und „Sujet“ synonym gebraucht, es sei denn, es wird in einzelnen Fällen die situative Schattierung der Bedeutung angegeben. Das Wort „Handlung“ kommt in der Bezeichnung des Verfahrens „die Verunklarung der Handlung“ als Oberbegriff vor. Zum Oberbegriff für „Geschichte“, „Geschehen“ und „Sujet“ wird das Wort „Handlung“ aufgrund der Semantik der Ereignishaftigkeit, die allen diesen Worten gemeinsam ist. Diese Semantik des Akti- onellen, die den Synonymen zugrunde liegt, ist eigentlich der Punkt, der in diesem Projekt an der Prosa unter dem Gesichtspunkt des Wandels ihrer Verfahren interessiert.

Die Analyse der erzählten Welt (der Diegese) dient zur Situierung der Geschichte in einer Wirklichkeit, die wir uns imaginieren, indem wir der Handlung folgen. Bei der Analyse der erzählten Welt handelt es sich darum, die Zeit- und Lokalangaben, die Angaben zum sozialen Milieu sowie zur Charakteristik der historischen Situation, die der Text liefert, aufzunehmen und auf ihrer Basis den gegenständlichen Wirklichkeitsbezug der Darstellung wiederherzustellen.⁴⁸ Da die Analyse der Struktur der Handlung und der Erzählweise den wichtigsten Teil der erzählanalytischen Last ausmacht, handelt es sich im Prinzip um eine handlungs- und konfliktorientierte Textanalyse der Erzählung *Bebuquin* und des Romans *Doktor Faustus*. Die Analyse der Handlung besteht in der Beschreibung der Bewegung des Konflikts. Insofern der Status der Handlung im Mittelpunkt der Fragestellung der Arbeit steht, hängt der Erfolg des Unternehmens zum größeren Maße davon ab, ob und wie der Konflikt formuliert wird. Ich halte mich an die Definition des literarischen Konflikts, die wohl traditionell ist. Ein literarischer Konflikt liegt vor, wo es einen Gegensatz sich ausschließender Interessen gibt. Dabei gilt es, „Gegensatz“ und „Interessen“ im breiteren Sinne zu fassen, und zwar als strukturelle Opposition, deren Elemente

⁴⁸ Vgl. Barthes, Einführung in die strukturelle Analyse, S. 114f.

sich in einem Spannungsverhältnis befinden.⁴⁹ Die Textanalyse und die auf ihr basierende Textinterpretation bilden den Inhalt der beiden Interpretationskapitel zu *Bebuquin* und *Doktor Faustus*.

Zur Analyse der Erzählweise bediene ich mich der Terminologie Gérard Genettes. Dabei geht es nicht darum, die ganze erzähltechnische Komplexität der analysierten Werke zu beschreiben, sondern die Zusammenhänge zwischen Erzählen und Erzählten zu erhellen, die das Verfahren der Verunklarung der Handlung bzw. das metonymische Verfahren ausmachen. Die Erkennbarkeit dessen, welches Element für ein Ereignis, geschweige denn für ein konfliktrelevantes Ereignis, angenommen werden kann, ist bei den modernen Erzählmustern in einem hohen Grad erschwert. Dieses Problem der Identifizierbarkeit narrativer Einheiten stellt sich im Fall der Erzählung, die mit den „realistischen“ Verfahren arbeitet, ebenfalls. In der „realistischen“ Prosa wird aber das Problem zum Beispiel durch stereotype Handlungsschemata, das Wirklichkeitssetting, in dem die Handlung stattfindet, oder grammatische und pragmatische Kohärenz angegangen. Ein weiterer Punkt ist die Frage danach, wie die Elemente der Handlungsfolgen miteinander verknüpft sind. Die Herstellung des Zusammenhangs zwischen den einzelnen Ereignissen und die damit verbundene Veränderung in der Entfaltung des Konflikts erfordert bei der Lektüre von *Bebuquin* nicht geringe interpretatorische Arbeit. In *Doktor Faustus* geht die Lektüre dank der leserfreundlichen Kommentierungsarbeit des Erzählers fast automatisch vonstatten. Die Ereignisse und ihre Verknüpfungsart kennzeichnen folglich die Darstellungsweise der Prosa. Sie bedingen die künstlerische Wirkung moderner Literatur. Diese Wirkung drückt sich gerade darin aus, dass die experimentelle Prosa der Moderne die Rezeption fordert. Deshalb nennt man solche moderne Prosa im Allgemeinen „schwerlesbar“ oder „schwerverständlich“. Das eigentliche Problem von *Bebuquin* ist also nicht so sehr auf der objektiven Ebene des Textes anzusiedeln, sondern auf der subjektiven Ebene der Rezeption des Lesbaren im Text. Dadurch, dass die moderne Prosa mit der Handlung und mit dem Lesbaren im Text anders umgeht als die „realistische“ Literatur, greift die Lektüre bei ihr nicht mehr. Die moderne Prosa fordert von Anfang an zur écriture auf.

⁴⁹ Vgl. Jansen, Steen. Die Einheit der Handlung in „Andromaque“ und „Lorenzaccio“. In: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Aus dem Franz. übers. v. Erika Höhnisch. Frankfurt a. M. 1972, S. 424-458, hier S. 430f.

1. Die Theorien der Lesbarkeit der Prosa

In der Auseinandersetzung mit der Terminologie russischer Formalisten sowie tschechoslowakischer und französischer Strukturalisten werden im theoretischen Arbeitsteil die Konzepte nachgezeichnet, die hinter den Termini „Verfahren“, „Metonymität der Darstellungsweise“ und „Lesbarkeit“ stehen. Das Kapitel ist so strukturiert, dass sich aus der Folge der in den einzelnen Unterkapiteln behandelten Begriffe der Zusammenhang zwischen ihnen erschließen soll. Er besteht darin, dass der Begriffsumfang jedes nächsten behandelten Terminus die Kenntnis über die Gebrauchsweise des vorausgehenden voraussetzt. So setzt das Konzept der metonymischen Darstellungsweise (Kapitel 1.2) die Verständigung über den Begriff des Verfahrens bzw. der Darstellungsweise (Kapitel 1.1) voraus; die Texttheorie von Roland Barthes (Kapitel 1.3) ergänzt einerseits rückläufig die Metonymität der Darstellungsweise und etabliert sich andererseits vorwegnehmend als der begriffliche Zugang zu einem der verfahrenstechnischen Unterschiede zwischen klassischer und avantgardistischer Prosa. Dieser Unterschied lässt sich als Verunklarung der Handlung durch die Dominanz des Erzählens von Worten über dem Erzählen von Ereignissen zusammenfassen. Inhaltlich und formal erschwerte Ausführungen des Erzählers und der Figuren gefährden die Sinnhaftigkeit der Darstellung und damit die Lesbarkeit des Textes. Das Problem der Lesbarkeit wird somit zum roten Faden, der die drei Konzepte verbindet, ihren einander ergänzenden Charakter begründet und damit ihre Zusammengehörigkeit rechtfertigt.

Die terminologische Arbeit, die das Vorkommen der Termini im Titel der Dissertation und in der These notwendig macht, bildet damit den einen Strang der folgenden Darlegung. Den anderen Strang, der mit dem ersten eng verflochten ist, bildet das Problem der Handhabung der Handlung in der Prosa. Das erste Unterkapitel führt zum Problem indirekt hin. Die Vertreter des Russischen Formalismus arbeiten die Opposition zwischen der sujethaften und sujetlosen Prosa heraus, die in einen breiteren Rahmen ihrer Beschäftigung mit der Theorie des Sujets im Allgemeinen eingebunden ist. Roman Jakobson und Gérard Genette nähern sich dem Problem der Lesbarkeit, indem sie zur Untersuchung der Darstellungsweise im Werk moderner Autoren die Theorie der Metonymie heranziehen. So entsteht das Konzept der Metonymität der Prosa. Schließlich geht Roland

Barthes auf das Problem der Lesbarkeit der Erzählung im Kontext seiner Texttheorie explizit ein.

1.1 Der Begriff des Verfahrens im Russischen Formalismus

„Verfahren“ gehört neben „Form“, „Verfremdung“, „Automatismus“ bzw. „Deformation“ usw. zu jenen Basistermini des Russischen Formalismus, die als terminologisches System den Grundstock seines theoretischen Gebäudes bilden.⁵⁰ Es ist daher sinnvoll, den Begriff des Verfahrens vor dem Hintergrund anderer Begriffe, die zum formalistischen Programm gehören, zu betrachten. Auf den ersten Seiten dieses Unterkapitels werde ich versuchen, den Verfahrensbegriff vor allem mit zwei weiteren für den literaturwissenschaftlichen Formalismus zentralen Termini wie „Form“ und „Wirkung“ in Verbindung zu bringen, von denen die erste seine produktionsästhetische und die zweite seine rezeptionsästhetische Seite akzentuiert.⁵¹

Angesichts der begrifflichen Breite des Terminus „Verfahren“ werde ich die Vorstellung des Begriffsumfangs auf die formalistische Theorie und Methode der Analyse der Prosa einschränken. Berücksichtigt werden dabei hauptsächlich ausgewählte Texte von Viktor Šklovskij und Boris Ėjchenbaum, in denen das Problem des Verfahrens in Hinblick auf den Statuswandel der Fabel (russ.

⁵⁰ Die chronologischen Grenzen des Wirkens der Formalen Schule als einer institutionalisierten literaturwissenschaftlichen Richtung liegen zwischen etwa 1915 und 1929 – der ungefähren Entstehungszeit und dem ungefähren Ende der Arbeit zweier seiner Zentren in St. Petersburg („Gesellschaft für die Erforschung der poetischen Sprache“, kurz „OPOJAZ“) und Moskau („Moskauer Linguistikkreis“, kurz „MLK“) [vgl. Jakobson, Roman. An example of migratory terms and institutional models. On the fiftieth anniversary of the Moscow Linguistic Circle. In: Ders., Selected writings. Bd. 2: Word and language. The Hague 1971, S. 527-538, hier S. 532]. Das folgende Referieren und Reflektieren der Ansichten dieser Schule orientiert sich daher vorwiegend an den Publikationen ihrer Mitglieder und der Anhänger der Formalen Methode aus diesem Zeitraum.

⁵¹ Außer mit dem Wort „Verfahren“ wird der Terminus „priem“ im Deutschen oft mit „Kunstgriff“, „Wirkungsmittel“ oder „Ausdrucksmittel“ wiedergegeben. Im weiteren Sinne ist der Begriff des Verfahrens u. a. mit dem Begriff des künstlerischen, dichterischen, ästhetischen, formalen, stilistischen Mittels identisch. „Technik“, „Methode“, „Darstellungsweise“, „Schreibweise“ sowie „Stil“ verstehen sich als Einheit der Verfahren.

„fabula“) und des Sujets (russ. „sjužet“) von der „realistischen“ Prosa zur avantgardistischen reflektiert wird.⁵²

Damit bin ich bestrebt, einen der wichtigen Begriffe der modernen Literaturwissenschaft für meine Studien literarischer Texte produktiv zu machen. Ich verstehe den Begriff des Verfahrens als analytisches Instrument, welches ermöglichen soll, Textbeobachtungen begrifflich zu erschließen. Dabei beziehe ich mich auf den Begriffsgebrauch durch die russischen Formalisten und durch die Strukturalisten. Das Verfahren verstehe ich als Transformationsmittel dessen, worauf es sowohl im eigengesetzlichen System des Kunstwerks als auch außerhalb bezogen wird.

In der Studie *Der russische Formalismus*, auf welche ich mich bei meinen folgenden Ausführungen zum Begriff des Verfahrens stütze, stellt Aage Hansen-Löve die Formale Methode in ihrer evolutionären Entfaltung von der paradigmatischen (F I) über die syntagmatisch-funktionale (F II) zur diachron-kommunikativen (F III) Phase dar. Diese Darstellung der methodenimmanenten Evolution ist allerdings das Ergebnis einer heuristischen Abstraktion, denn es finde sich in allen Entwicklungsphasen einer der Ansätze, der für das jeweilige theoretische Modell F I, F II oder F III im Einzelnen als bestimmend angenommen werde.

Im Rahmen seiner metatheoretischen Präsentation behandelt Hansen-Löve den Begriff des Verfahrens als untrennbar verbunden mit dem Begriff des Materials (russ. „material“) der Kunst, das als Objekt der Verfahrensanwendung verstanden wird. Das Verfahren wird vom jeweiligen Material in dem Maße determiniert, wie sich das, was als vorrangiges Material der Bearbeitung durch Verfahren gilt, von einer Phase des Formalismus zur anderen wandelt. Mit dem Terminus „Verfahren“ wird bei diesem Systematisierungsversuch ein Verfrem-

⁵² In Klammern werden die russischen Entsprechungen angegeben, die sich im literaturwissenschaftlichen Gebrauch als Termini eingebürgert haben. Dass die Polysemie des Wortes „Handlung“ in einem literaturwissenschaftlichen Text die Gefahr zur Folge hat, Verwirrungen und Missverständnisse zu verursachen, hat zwei Gründe. Erstens kann „Handlung“ sowohl als Gattungsname als auch als literaturwissenschaftlicher terminus technicus gebraucht werden. Zweitens werden damit russische Wörter „sjužet“ (Sujet), „fabula“ (Fabel), „anekdot“ (Anekdote) und „dejstvie“ (Handlung, Aktion, griech. „praxis“) aus den Šklovskijs und Ėjchenbaums Schriften ins Deutsche übersetzt, während diese russischen Wörter nicht (immer) gleichbedeutend sind. Die Bedeutung von „Handlung“ als Gattungsname ist semantisch näher an der von „dejstvie“. Als Fachterminus kann „Handlung“ sowohl für „fabula“ als auch für „sjužet“ gebraucht werden.

dungsverfahren gemeint, das das Material deformiert bzw. formt. Daraus folgt eine Minimaldefinition von „Verfahren“ im Russischen Formalismus: Ein Verfahren ist ein Mittel, das sein Material verfremdet.

Die von Formalisten analysierten Verfahren im Kunstwerk beziehen sich also nicht immer auf ein und denselben Begriff des Materials. Man kann drei Ebenen des Materialbegriffs unterscheiden, von denen jeweils eine in den verschiedenen Phasen des Formalismus überwiegend zur Geltung kommt. Der *material-I*-Begriff umfasse (1) die materiellen, phonetischen, haptischen, optischen u. a. Stoffqualitäten des Kunstwerks, die sich als sogenannte „faktura“ der transrationalen Sprache der Futuristen (russ. „zaum“⁵³) realisieren, und (2) die außerästhetischen Gegebenheiten wie psychologische, soziale, historische, biographische u. a. Fakten der „äußeren Welt“, die in Bezug auf das Kunstwerk eine Kontextfunktion erfüllen. Die erste Phase der Formalen Methode (F I) sei durch das Interesse an der primär-konstitutiven Verfremdung des Materials gekennzeichnet. Die primär-konstitutive Verfremdung vollziehe sich eben als Selektion des Materials aus der außerkünstlerischen Reihe und seine bloße Präsentation als Kunstwerk. Dieses durch *priem I* transformierte Material, d. h. die aus dem Ursprungskontext genommenen und neu kombinierten realen Objekte, bildeten die Grundlage des *material-II*-Begriffs. Auf dieser Ebene des Materials II. Grades bilde sich das *priem-II*-System aus, das den Text immanent strukturiert. Das Sujet und die Erzählperspektive sind zum Beispiel das Resultat dieser sekundär-konstruktiven Stufe der Verfremdung, die im Fokus der Untersuchung von Formalisten in der zweiten methodologischen Phase (F II) stehe. Wenn die sekundär-konstruktiven Verfahren (*priem II*) selbst einmal zum Material würden, wie es im Fall der Parodie geschieht, handle es sich bereits um eine *material-III*-Interpretation dritter Ordnung.⁵³

Solche Ausdifferenzierungen in Bezug auf den Materialbegriff schaffen eine Grundlage für eine Klassifizierung von Verfahren. Erst die Verständigung darüber, was das Applikationsobjekt von Verfahren ist, erlaubt es überhaupt, zu bestimmen, was ein *literarisches* bzw. *künstlerisches* Verfahren konkret sein kann. In Anlehnung an Hansen-Löves Determinationsmodell lassen sich literarische Verfahren in drei große Gruppen unterteilen: Sprachverfahren, Komposi-

⁵³ Vgl. Hansen-Löve, Aage. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978, S. 188-197.

tionsverfahren und Genreviewerfahren.⁵⁴ Allesamt sehe ich sie als literarische Textverfahren an, da sie eine bestimmte Strukturierung bzw. Modifikation der Textelemente oder des Textganzen textintern vollziehen.

Die Textverfahren bieten sich demnach an als (1) Abweichung von einer sprachlichen (graphischen, phonetischen, lexikalischen, grammatischen, semantischen) Norm der praktischen Kommunikation, zum Beispiel als Sprachverfahren wie die Kleinschreibung von Substantiven, als Inversion im Genetivattribut des Deutschen oder als Gebrauch von Archaismen; als (2) Abweichung von der chronologischen Ordnung (Kompositionsverfahren, die das Erzählen, die lyrische Reflexion und die szenische Darstellung einschließen) zum Beispiel als Umgruppierung von Ereignissen, als Abschweifung, als Retardation im Handlungsverlauf; als (3) Verletzung einer Genrekonvention wie zum Beispiel im Fall einer Metalepse, der Wahl nicht kanonisierter Themen oder im Fall literarischer Texte, die ihre Darstellung verunklaren bzw. gar keine klassisch-„realistische“ Darstellungsebene hervorbringen. Die Genreviewerfahren könnte man wiederum je nach der Textsorte in Prosagenre-, Poesiegenre- und Dramagenreviewerfahren differenzieren. Andererseits bieten sich die Sprach-, Kompositions- und Genreviewerfahren zugleich auch als Realisierung einer Norm an, wodurch sie die Zugehörigkeit des Kunstwerks zu einem Genrekanon ausweisen.

Den verfremdenden Textverfahren im oben erläuterten Sinn stehen andere Arten von textrelevanten Techniken wie zum Beispiel Intertextualitätsverfahren, Rezeptionssteuerungsverfahren, Bühnenverfahren usw. gegenüber. Wenn die letzteren nicht werkimmanent entwickelt werden, sind sie keine Textverfahren im oben beschriebenen Sinne. Da sie aber einen sinnstiftenden Bezug zum betreffenden literarischen Text aufweisen, halte ich sie trotzdem für Verfahren. So macht auch Kunst als allgemeineres Verfahren der Verfremdung bereits nicht mehr die Sprache zum Material, sondern die Wahrnehmung.

Unverkennbar stellt sich der Zusammenhang zwischen den bereits bekannten Fällen des Gebrauchs von „priem“ bei Konstantin Leont’ev und Andrej Belyj und dem Sinn, in dem es die Vertreter des OPOJAZ und des MLK später verwenden, her. Sowohl Leont’ev als auch Belyj richten ihr Interesse auf das Verfahren als das Wie literarischer Texte, zu dem sich das, was unter Thema-

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 157f., 207-211, 227, 242fff.

tismus und Ideenhaftigkeit der Literatur fällt, als das Was verhalte.⁵⁵ Die Betonung der Machart (des Wie) des Kunstwerks als privilegierter Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft, die in dieser methodologischen Einstellung aufscheint, zeige sich auch, wie Hansen-Löve anmerkt, in den „epatistischen“ Überschriften der Schriften von Formalisten „Wie Gogols *Mantel* gemacht ist“ oder „Wie *Don Quijote* gemacht ist“.

Andrej Belyj definiert den „engen Formbegriff“ in der Kunst als „eine Reihe technischer Verfahren“ und befindet, „der konkrete Inhalt erweist sich als eine zweckmäßige Verbindung dieser Verfahren“.⁵⁶ Darin drückt sich bei Belyj die Aufmerksamkeitsverschiebung von der „Substanz“ des Inhalts zur „Zweckmäßigkeit der Anordnung der Elemente“ im Kunstwerk aus, d. h., es erfolgt seine Formalisierung.⁵⁷ Alles erscheint dann im Kunstwerk als Form, die Šklovskij wiederum später auf ein „geometrisches Verhältnis von Quantitäten“ schlechthin reduziert.⁵⁸

Daran knüpft Viktor Žirmunskij in einem seiner früheren Aufsätze, „Die Aufgaben der Poetik“ (erstmalig erschienen 1921, zweite überarbeitete und ergänzte Ausgabe 1923), an. Hier geht er ebenfalls von der Unterscheidung zwischen Inhalt und Form als Unterscheidung zwischen dem Was und Wie eines Kunstwerks aus, was der traditionellen Unterscheidung in Außerästhetisches und Ästhetisches entspricht. Die Form versteht Žirmunskij zuerst als „Ausdrucksverfahren in Bezug auf irgendeinen Inhalt“, denn „Liebe, Trauer, tragischer Seelenkampf, eine philosophische Idee usw. existieren in der Dichtung nicht selbstständig, sondern nur in der konkreten *Form*, so wie sie im vorlie-

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 99f., 192. Vgl. Jan Mukařovskýs Bewertung Viktor Šklovskijs Überlegungen zur Wahl des Themas in der Prosa von Vasilij Rozanov unten.

⁵⁶ Vgl. Belyj, Andrej. *Smysl iskusstva*. In: Ders., *Simvolizm*, München 1969 [Nachdruck der Ausgabe Moskau 1910], S. 223: „Так, ряд технических приемов – вот наиболее узкое понятие о форме; между тем специальное содержание оказывается целесообразной связью этих приемов“. Die alte Originalschreibung wurde an die neue angepasst. Wo die Quelle der ggf. publizierten Übersetzung jeweils nicht angegeben ist, stammt die Übersetzung von mir.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Šklovskij, Viktor. *Theorie der Prosa*. Hrsg. u. aus dem Russ. übers. v. Gisela Drohla. Frankfurt a. M. 1966, S. 165.

genden Werk ausgedrückt sind“.⁵⁹ Die Verfahren der Kunst seien die Form.⁶⁰ Vom Unterschied zwischen zwei dichterischen Gattungen als Unterscheidung zweier Ausdrucksmittel für ein und dasselbe Thema bzw. vom Unterschied zwischen Kunstrichtungen als unterschiedlicher Sätze von Verfahren spricht auch Roman Jakobson, allerdings bereits als Prager Strukturalist.⁶¹

Die polare Trennung des künstlerischen Werks in inhaltliche und in formale Seite wird jedoch unter den im Russischen Formalismus veränderten Prämissen der Kunstbetrachtung problematisch: „Innerhalb der Poetik als Wissenschaft von der poetischen Kunst kann es nicht den Dualismus von ‚Ausgedrücktem‘ und ‚Ausdruck‘, von ästhetischen und außerästhetischen Fakten geben“, so Žirmunskij, denn „wenn man unter dem ‚Formalen‘ das Ästhetische versteht, dann werden in der Kunst alle Fakten des ‚Inhalts‘ auch zu *Erscheinungen der Form*“.⁶² Thematismus und Ideenhaftigkeit der Kunst sind also ebenfalls formal.⁶³ Wie die Inhalte der Literatur nach formalen Kriterien ausgewählt werden, zeigt Šklovskij in einer Studie über die Prosa Vasilij Rozanovs.

In einem späteren ursprünglich auf Deutsch erschienen Aufsatz, in dem Žirmunskij die Lehre der Formalen Schule dem Westen vorstellt, hebt er am Begriff des Verfahrens seine wirkungsästhetische Seite hervor. Hier wiederholt er denselben Gedanken, den er in „Die Aufgaben der Poetik“ nur beiläufig äußert:⁶⁴ Alle Elemente des künstlerischen Werks seien an der Erzeugung der Verfremdung beteiligt und müssten daher „gleichmäßig als künstlerische Wirkungsmittel betrachtet werden“.⁶⁵ Žirmunskij hebt außerdem den Unterschied

⁵⁹ Žirmunskij, Viktor. Die Aufgaben der Poetik. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Inge Paulmann. München 1972, S. 136-161, hier S. 141.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 145.

⁶¹ Vgl. Jakobson, Was ist Poesie?, S. 403, 397.

⁶² Žirmunskij, Die Aufgaben, S. 143ff.

⁶³ Die von Viktor Žirmunskij beschworene Hinfälligkeit dieser Trennung heißt also nicht, dass Formalisten dachten, man dürfe in Bezug auf ein Kunstwerk vom Inhalt nicht sprechen, weil dort alles Form ist. Ihre Vertreter verzichteten ja auf die alte Terminologie nicht, sie weisen nur auf ihre eingeschränkte Angemessenheit hin bzw. rufen zu ihrem reflektierten Gebrauch auf. Als analytisches Werkzeug bleibt sie weiterhin ein Bestandteil des Vokabulars ihrer Analysen.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 143.

⁶⁵ Žirmunskij, Viktor. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für slawische Philologie 1/1925, S. 117-152, hier S. 124.

zwischen seiner Auffassung des Kunstwerks und der von Šklovskij und seiner Anhänger hervor. Žirmunskij betrachtet das Kunstwerk einer bestimmten Kunst- richtung als Einheit von Verfahren, „deren Verhältnis durch die immanente Teleologie des Kunstwerks geregelt ist“. ⁶⁶ Šklovskij hält diesem harmonischen Begriff des Kunstwerks entgegen, dass das Kunstwerk sich in seiner Zugehörigkeit zu einer Kunstrichtung bzw. einem Kunststil nicht über das harmonische Verhältnis seiner Verfahren bestimme, sondern über die Dominanz einer Gruppe von Verfahren über der anderen. ⁶⁷

1.1.1 Das Verfahren in der Erzähltheorie von Viktor Šklovskij

Šklovskijs Ansichten zum Problem des Verfahrens in narrativen Texten können im Band *O teorii prozy (Theorie der Prosa)* (1929) nachverfolgt werden. Der Band enthält Essays aus verschiedenen Jahren in systematischer Ordnung. Die Abfolge der Essays ermöglicht es, seine Einzeluntersuchungen eben als eine in sich abgeschlossene Theorie der Prosa zu betrachten. Im Folgenden versuche ich Šklovskijs Positionen mit dem Fokus auf die Verfahren der Erzählliteratur darzulegen. Die Darstellung folgt im Wesentlichen der Struktur des Bandes *Theorie der Prosa*.

Die Abfolge der Aufsätze in *Theorie der Prosa* gehorcht einem Prinzip. Das Ziel der Analysen Šklovskijs ist nicht, einfach anhand konkreter Textbeispiele eine Menge verschiedener Handlungsschemata zu erarbeiten und zu klassifizieren, sondern eher die Sujethaftigkeit der Prosa als ästhetische Methode zu begründen. Das Sujet definiert Šklovskij als mit Hilfe von Verfahren gestaltete Fabel (*material-I-Anordnung*). ⁶⁸ Die Sujetbearbeitung der Fabel wird von ihm

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Die Trennung zwischen den zwei Begriffen, *fabula* und *sjužet*, kann hier mithilfe der Unterscheidung zwischen drei Materialbegriffen, auf die sich Hansen-Löve bezieht, weiter ausdifferenziert werden. Material-I-Begriff umfasst, wie gesagt, „reale Fakten der äußeren Welt“ wie biographische, psychologische, historische u. a. Quellen, also das, was gemeinhin „Stoff“ oder „Kontext“ heißt. Die durch *priem* I transformierte außerästhetische Reihe bildet das *material* II, worauf das *priem*-II-System (wie *sjužet*, Erzählperspektive) angewendet wird. Ein *sjužet* kann dann wiederum zum Material, zu *material* III, werden, wenn es parodiert wird. Wenn der Begriff des *sjužet* einen konkreten Fall von *priemy* II darstellt, die auf *material* II angewendet werden, soll der Begriff der *fabula* zwangsläufig den Materialbegriff II. Grades meinen. Hansen-Löve bemerkt dabei, dass die außerästhetische Reihe (*material* I) wiederum aus zwei Teilen besteht: den historischen Fakten und den his-

wiederum als spezifisches Verfahren der Kunst schlechthin betrachtet. Zugleich wird damit die Fabel zur basalen analytischen Kategorie in Bezug auf den Erzähltext erhoben. Solche profilierte Stellung der Fabel findet Hansen-Löve charakteristisch für die gesamte formalistische Erzähltheorie: „Freilich betrachten die formalistischen Erzähltheoretiker die Fabel [...] als narrativen Normfall, der nur den Hintergrund für die primären und sekundären Verfahren der narrativen Verfremdung bildet, die weiterhin die *literaturnost*‘ und *estetičnost*‘ eines Erzähltextes garantiert.“⁶⁹

In seinen ersten Fallstudien über die Sujetverfahren, die dem Kapitel über den Roman Laurence Sternes *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) vorausgehen, behandelt Šklovskij die Werke von Cervantes, Conan Doyle und Dickens als Literatur mit Sujet. Die Texte dieser Autoren sind Fälle klassischer „realistischer“ Erzählmuster mit den für sie typischen Sujetverfahren. Auf die Beschreibung dieser Verfahren konzentriert sich Šklovskij auch bei der Arbeit mit dem Roman *Tristram Shandy*. Da die Verfahren aber im Roman von Sterne eben einzeln in ihrer jeweiligen Selbstwertigkeit akzentuiert seien, werde die Einheit des Handlungsstranges hinter ihnen fast völlig unspürbar: Der Roman werde kaum als abgeschlossenes Ganzes wahrnehmbar. Dieses Kapitel stellt deshalb gewissermaßen einen Übergang zu den Aufsätzen über die sogenannte Literatur ohne Sujet dar, für die Šklovskij exemplarisch die Werke von Andrej Belyj und Vasilij Rozanov behandelt. Das Verfahren der Zerstörung des Sujets bzw. der Unterdrückung des Eindrucks einer Handlung ist, wie man am Analysekapitel über „Tristram Shandy“ sieht, in der Geschichte der erzählenden Literatur nicht neu.⁷⁰ Für eine Gruppe avantgardistischer Texte wie zum Beispiel der ornamentalen Prosa steigt es gleich zur Dominante auf.

toriographischen Fakten, die die durch die Niederschrift transformierten historischen Fakten sind [vgl. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 242]. Es ist also zweideutig, welches Quellenmaterial, die historischen oder die historiographischen Fakten, der Schriftsteller als Grundlage für die Fabel benutzt.

⁶⁹ Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 274.

⁷⁰ Vgl. auch Bemerkungen Šklovskijs zu Lesages *Der hinkende Teufel*, in dem einige Passagen eine Reihe von Bildern ohne Sujet enthalten [vgl. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, S. 65] oder zu *Don Quijote*, in dem Schatnovellen den Haupthandlungsstrang mit dem Ritter Don Quijote verdrängen [vgl. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, S. 101].

Im Essay „Kunst als Kunstgriff“ (eine abweichende gängige Übersetzung des Titels lautet „Kunst als Verfahren“) (1916), der das Buch eröffnet, behauptet Šklovskij, „[d]ie ganze Arbeit dichterischer Schulen lauf[e] hinaus auf das Anhäufen und Kundtun neuer Verfahren der Anordnung und Bearbeitung von Wortmaterialien, und zwar bei weitem mehr auf die Neuordnung als auf die Erfindung von Bildern“.⁷¹ Mit anderen Worten: Die Kunst operiere mit den wiederkehrenden Inhalten, indem sie sie in neue Formen fasse, weshalb Kunst für Šklovskij zuerst eben als Summe von Verfahren definiert ist.⁷² Das allgemeine Verfahren, welches Kunst erst zur Kunst macht, nennt Šklovskij in demselben Essay die Verfremdung (russ. „ostranenije“). Schwierigkeit und Verlängerung der Wahrnehmungsdauer, die durch die erschwerte Form hervorgerufen werden,⁷³ sind Bestandteile der verfremdenden Wirkung, die für Kunst unerlässlich ist.⁷⁴ Diese verfremdende Wirkung tritt nach Šklovskij immer da ein, wo ein Bild gegeben ist, und zwar nicht als Mittel, um das Verständnis des Ausgedrückten zu erleichtern, sondern um „Dinge aus ihrem Kontext herausgelöst [...] betrachten“ zu können.⁷⁵ Das Bild sei das Mittel, die Dinge dem Automatismus der Wahrnehmung zu entreißen. Diese desautomatisierende Funktion des Bildes in der Kunst korreliert mit dem Unterschied in den Funktionen zweier Tropen, der Metonymie und der Metapher, als Mittel der praktischen bzw. poetischen Rede, den Šklovskij macht: Die erste dient als Mittel, Dinge zu gruppieren, und die zweite als Mittel, den Eindruck zu verstärken und somit das Empfinden für einen Gegenstand zu steigern.⁷⁶

Da die Kunst bzw. die Literatur mehrere Wege kenne, die Wahrnehmung zu desautomatisieren, lässt sich die praktische Analysearbeit der Formalisten an den konkreten Texten primär als Herausarbeiten und Beschreiben partikulärer Verfremdungsverfahren verstehen. In „Kunst als Verfahren“ werden von Šklovskij exemplarisch Fälle der Verfremdung in der Prosa von Tolstoj, in der erotischen

⁷¹ Šklovskij, Viktor. Kunst als Verfahren. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Rolf Fieguth. München 1969, S. 2-35, hier S. 5.

⁷² Vgl. Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 165.

⁷³ Vgl. Šklovskij, Kunst als Verfahren, S. 15.

⁷⁴ Daher kommt wohl die oben erwähnte Übersetzung Žirmunskijs für „Verfahren“ als „Wirkungsmittel“.

⁷⁵ Ebd., S. 23.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 7ff.

Kunst und im Rätsel behandelt. Den Fragen der Verfremdung in der Lyrik, wenn auch ohne eine direkte Verbindung zu Šklovskijs Konzept der Verfremdung in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen zu stellen, wenden sich ausführlich vor allem Jurij Tynjanov und Roman Jakobson in ihren Aufsätzen über die Verfahren der poetischen Sprache zu.⁷⁷

Am ausführlichsten geht Šklovskij auf das Verfremdungsverfahren bei Tolstoj ein. Tolstoj stelle alltägliche Dinge und Ereignisse als etwas Seltsames dar, als ob sie zum ersten Mal gesehen würden. Im ersten Beispiel, der Erzählung *Der Leinwandmesser* (1886), sei die verfremdende Wahrnehmungsweise durch die Erzählperspektive des Pferdes begründet. Die Perzeption des Pferdes erscheine als Rechtfertigung des Verfahrens. Realistisch motiviert bleibe das Verfahren allerdings nur bis zu einem gewissen Augenblick des Erzählens. Als das Tier in der Erzählung stirbt, werde die Darstellungsweise trotzdem beibehalten. Auch in anderen Texten setze Tolstoj das Verfahren sowohl durch die Wahrnehmungsperspektive der Figur motiviert als auch in entblößter Form, d. h. ohne jegliche realistische Rechtfertigung, ein. Dank der verfremdenden Darstellungsweise solle das dargestellte Objekt nicht in seiner räumlichen Dimension, sondern in seiner Kontinuität (wörtlich: „im Zustand des Ununterbrochen-seins“) erfahren werden.⁷⁸

In demselben Jahr 1916 wendet sich Šklovskij den Gesetzen des Sujetaufbaus zu. Wieder fängt er mit der Kritik an, diesmal an den Ansichten der damals in der Literaturwissenschaft vorherrschenden Ethnographischen Schule. Die Vertreter der Ethnographischen Schule sind der Meinung, dass Literatur lebensweltliche Verhältnisse der Vergangenheit vermittelt und aus ihnen heraus verstanden werden muss. Diesen Ansichten stellt er das Postulat der Konventionalität der Kunst entgegen. Die Konventionalität der künstlerischen Darstellung besteht darin, dass sie von den empirischen Zusammenhängen der außerliterarischen Wirklichkeit befreit sei und stattdessen werkimmanente Regeln gehorche.⁷⁹ Zu solchen Gesetzmäßigkeiten, die ein jedes Werk als „Labyrinth

⁷⁷ Vgl. Striedter, Jurij. *Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des Poetischen Bildes in der russischen Moderne*. In: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966, S. 263-296, hier S. 289.

⁷⁸ Vgl. Šklovskij, *Kunst als Verfahren*, S. 31.

⁷⁹ Vgl. Šklovskij, Viktor. *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren*. In: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte*

von Verkettungen“ (Lev Tolstoj) strukturieren, gehören die Kompositionsverfahren. Die Verfahren machen das künstlerische Material bzw. das Kunstwerk erlebbar: „Wenn wir für das Wesen der *poetischen* und überhaupt der *künstlerischen* Wahrnehmung eine Bestimmung treffen wollen, dann werden wir zweifellos auf folgende Definition stoßen: *Künstlerisch* ist eine Wahrnehmung, bei der die Form erlebt wird (vielleicht nicht nur die Form, aber die Form auf jeden Fall).“⁸⁰ Das wird unter anderem durch die Gestuftheit und Aufsplitterung des Materials erreicht, wofür zum Beispiel verschiedene Formen des Parallelismus eingesetzt werden. Šklovskij erkennt im Parallelismus das spezifische Vorgehen künstlerischer Konstruktion, in der die Stufung des Materials die Verlangsamungsfunktion erfülle.⁸¹

Die Verlangsamung der Handlung im Sujet kann in der darstellenden Erzählliteratur unterschiedlich motiviert sein. Die sich verspätende Hilfe, die Erfüllung von Aufgaben, das Singen, das Spielen der Musik vor der Hinrichtung oder das Erzählen von Geschichten, wie in *Tausendundeiner Nacht*, seien typische Techniken der Bremsung in der folkloristischen Erzählkunst. Die Sujetverfahren der Entführung und des Erkennens, des Schiffbruchs und der Vermeidung von Umständen, der an der Feindschaft der Eltern scheiternden Liebe usw. mit ihren Abenteuern seien „rein stilistische[] Verfahren“ beim Aufbau des Sujets.⁸² Liebe, Krieg, Reise usw. als Material, das zur Motivierung benutzt wird, ist in der metonymisch verfahrenen Literatur nicht neu erfunden, sondern es ist dem Leben und anderen Texten der Weltliteratur entliehen. Es entspricht den Begriffen des Materials I und II im Schema von Hansen-Löve. Die Hauptsache ist hier „das Verfahren, das auf Verlangsamung aufgebaut ist. Das Ziel dieses Verfahrens ist es, ein fühlbares, wahrnehmbares Werk zu konstruieren.“⁸³

zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. v. Rolf Fieguth. München 1969, S. 36-121, hier S. 39-47, 99.

⁸⁰ Šklovskij, Viktor. Die Auferweckung des Wortes. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Inge Paulmann und Rolf Fieguth. München 1972, S. 2-17, hier S. 3ff.

⁸¹ Vgl. Šklovskij, Sujetfügung, S. 53-109.

⁸² Ebd., S. 91.

⁸³ Ebd., S. 121.

Das Gebot des „fühlbaren, wahrnehmbaren Werk[s]“, durch welches das Sehen im Gegensatz zum Wiedererkennen bewirkt werde, lässt sich dabei auf eine zweifache Weise fassen: einmal psychologisch und einmal evolutionär. Diese Unterscheidung kann man schon bei Hansen-Löve finden;⁸⁴ explizit diskutiert wird sie von Frank Kessler.⁸⁵ Die beiden Aspekte scheinen in der früheren Verfremdungskonzeption von Šklovskij aus den Jahren 1914 und 1916 noch untrennbar zu existieren und ihren gemeinsamen Nenner im Abweichungsdogma bzw. in der Differenzqualität des künstlerischen Werks gefunden zu haben:

Heute ist die alte Kunst tot, eine neue noch nicht geboren [d. i. die evolutionäre Komponente, S. *Kh.*]; tot sind auch die Dinge, wir haben das Gefühl für die Welt verloren [d. i. die psychologische Komponente, S. *Kh.*]; wir gleichen einem Geiger, der den Bogen und die Saiten nicht mehr fühlt, im alltäglichen Leben sind wir nicht mehr Künstler, wir lieben unsere Häuser und Kleider nicht mehr und trennen uns leicht von einem Leben, das wir nicht empfinden [d. i. die psychologische Komponente, S. *Kh.*]. Nur das Schaffen neuer Formen in der Kunst kann dem Menschen das Erleben der Welt zurückgewinnen, die Dinge auferwecken und den Pessimismus töten [die Herstellung des Ursache-Wirkungs-Verhältnisses zwischen der Evolution der Formen in der Kunst und dem Bezug zur Welt, S. *Kh.*].⁸⁶

Die Erneuerung der Weltwahrnehmung, d. i. die psychologische Seite der Verfremdung, erfolgt nach dieser Auffassung infolge der Erneuerung der Form in der Kunst, d. i. die evolutionäre Seite der Verfremdung.⁸⁷ Auch im Aufsatz „Kunst als Verfahren“ kann man nicht deutlich sehen, ob Šklovskij zwischen der Verfremdung, die die Wahrnehmung des Menschen bewirkt, und der Verfremdung, die sich die Formen in der Kunst ablösen lässt, einen Unterschied macht. So sieht Šklovskij die Aufgabe der Kunst als Kunst, mit ihrem Verfahren der „erschwerten Form“, darin, „das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen [...]. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen“. Im übernächsten Absatz auf derselben Seite des

⁸⁴ Vgl. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 186f.

⁸⁵ Vgl. Kessler, Frank. *Ostranenie: Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus zum Neoformalismus*. In: *montage/av* 5 (Heft 2)/1996, S. 51-65, hier S. 54ff.

⁸⁶ Šklovskij, *Die Auferweckung*, S. 13.

⁸⁷ Vgl. Žirmunskij, *Formprobleme*, S. 125.

„Kunst als Verfahren“ fährt Šklovskij fort: „In der Kunst kann der Gegenstand durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden“.⁸⁸ Zwischen diesen beiden Passagen schaltet Šklovskij eine Reflexion über „das Leben eines dichterischen (künstlerischen) Werkes“ ein, welches ebenfalls „vom Sehen zum Wiedererkennen“ verläuft.⁸⁹ Das Verhältnis dieser evolutionären Wirkung der Verfremdung zur Idee der vitalisierenden Fähigkeit der Kunst, d. h. zur psychologischen Seite der Verfremdung, wird von ihm an dieser Stelle nicht kommentiert.

Šklovskij geht ausdrücklich auf die evolutionäre Leistung des Verfremdungsverfahrens ein, indem er im Aufsatz über Verfahren der Sujetfügung als allgemeine Regel Folgendes aufstellt: „Ein Kunstwerk wird wahrgenommen auf dem Hintergrund und auf dem Wege der Assoziierung mit anderen Kunstwerken. Die Form des Kunstwerks bestimmt sich nach ihrem Verhältnis zu anderen, bereits vorhandenen Formen.“⁹⁰ Als Folge dieser Regel ergibt sich, dass „jedes Werk als Parallele und Gegensatz zu einem vorhandenen Muster [geschaffen wird]. Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat.“⁹¹ Die Theorie der literarischen Evolution und das Problem des literarischen Faktums, mit denen sich Jurij Tynjanov beschäftigt, stellen eine weitere Ausarbeitung der von Šklovskij angedeuteten Richtung der Forschung im Russischen Formalismus dar.⁹²

Zu den zwei Seiten des Verfremdungsverfahrens bei Šklovskij kommt die Definition des Künstlerischen im Allgemeinen hinzu, die er bereits im Titel seines programmatischen Aufsatzes „Kunst als Verfahren“ anklingen lässt: „[K]ünstlerisch im engeren Sinne wollen wir nennen, was mit Hilfe besonderer Verfahren entstand, die darauf abzielen, Dinge möglichst eindeutig als Kunst wahrnehmbar werden zu lassen.“⁹³ Hier setzt er wieder den Begriff der Kunst

⁸⁸ Šklovskij, Kunst als Verfahren, S. 15.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Šklovskij, Sujetfügung, S. 51.

⁹¹ Ebd.

⁹² Zur Kritik an den Ansichten Šklovskijs zu den literaturimmanenten Gesetzen der Formablösung vgl. Lachmann, Renate. Die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3/1970, S. 226-249, hier S. 237-241.

⁹³ Schklovski, Viktor. Kunst als Verfahren. In: *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Hrsg. v. Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Erhard

in Beziehung zur Wahrnehmung. Boris Eichenbaum bemerkt, dass mit „Wahrnehmung“ in der formalistischen Konzeption der Kunst kein „bloß psychologischer Begriff (eine Wahrnehmung, die für den einen oder den anderen Menschen charakteristisch ist), sondern [...] [ein] Element der Kunst [selbst, S. *Kh.*], die ohne Wahrnehmung nicht existiert“ gemeint ist.⁹⁴ Inwieweit sich die Wahrnehmung unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt denken lässt und ob mit „Kunst“ im Zitat eigentlich nicht die ästhetische Erfahrung gemeint wäre, erläutert Eichenbaum nicht. Eichenbaums Bemerkung über den Platz der Wahrnehmung in der Kunst macht deutlich, dass die Wahrnehmungskomponente den Verfremdungsbegriff unter unterschiedlichen Blickwinkeln prägt: Geht es um das Empfinden des Lebens, um das Empfinden der Form oder um die absichtliche Steuerung der Wahrnehmung im Schaffensprozess, erweist sich die Rezeption in der Verfremdungstheorie der Formalen Schule allgegenwärtig und scheint in ihr ein nicht weiter zerlegbarer Rest zu sein.

In der Rezeptionsästhetik des frühen Formalismus wird am globalen Begriff des Verfahrens eine jener Perspektivverschiebungen des modernen Denkens – vom Wahrgenommenen zur Wahrnehmung – sichtbar, die es vom vor-modernen, klassischen Substanzdenken entschieden trennt.⁹⁵ In der verfremdenden Darstellungsweise wird, zugespitzt formuliert, eine Sehweise dargestellt, weil die Relevanz des Gesehenen (des Was) in Bezug auf die Art und Weise des Sehens (das Wie) in den Hintergrund tritt. Das Wahrgenommene (der narrative Inhalt) wird damit tatsächlich zum sekundären Material hinabgestuft.

In der Prosa verselbstständigen sich auf Kosten der Handlungssequenz die künstlerischen Verfahren der Organisation des Materials (*material* II), und zwar im Akt der Präsentation einer Ereignisfolge. Eine Fabel diene jeher als Material der Prosa, an dem sich die Verfahren der Präsentation entfalten. Wie allerdings aus den einleitenden Überlegungen zu dieser Arbeit hervorgeht, ist die Spürbarkeit der Ereignishaftigkeit in klassischen narrativen Texten und der

Weinholz. Leipzig 1987, S. 11-32, hier S. 13. Diese Übersetzung des Aufsatzes von Šklovskij wird hier aus stilistischen Gründen bevorzugt.

⁹⁴ Eichenbaum, Boris. Die Theorie der formalen Methode. In: Ders., Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Hrsg. und aus dem Russ. übers. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M. 1965, S. 7-52, hier S. 20f.

⁹⁵ Vgl. Jakobson, Roman. Futurismus. In: Ders., Semiotik: Ausgewählte Texte 1919–1982. Hrsg. v. Elmar Holenstein. Übersetzer nicht angegeben. Frankfurt a. M. 1992, S. 41-48, hier S. 46ff.

Prosa der Avantgarde nicht dieselbe. Je weniger ausgeprägt die Referenzialität mancher (moderner) Texte ist, desto mehr fällt die Selbstreferenzialität solcher Literatur ins Gewicht. Diese Verselbstständigung der Verfahren erfolgt also umso mehr als der werkimmanente „dingliche Bezug“, der die Handlungssequenz betrifft, weniger erkennbar wird.⁹⁶

Diese Tendenz zur Verselbstständigung der Verfahren und ihre Hervorhebung lässt sich gut anhand der Arbeit Šklovskijs über die Parodie illustrieren, in der er auf die Verfahren des Romans des 18. Jahrhunderts eingeht. In „Die Parodie auf den Roman: *Tristram Shandy*“ (1921) wird anhand der Analyse des Romans *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne gezeigt, wie damals als klassisch geltende Erzählverfahren bzw. sekundär-konstruktive Verfahren selbst zum Material der Verfremdung (*material III*) werden. Im Mittelpunkt stehe hier die Technik der Bremsung als formal-ästhetisches Gesetz der Literatur und Kunst, die durch einen bewusst spielerischen Umgang mit den üblichen Retardationsstrategien als ebensolche bloßgelegt werde. Dies erfolgt im literarischen Werk mithilfe kompositioneller Verfahren, die wiederum nach verschiedenen Graden der Allgemeinheit aufgeteilt werden können.

Als erstes allgemeines Verfahren erscheine in *Tristram Shandy* die Zwischenschaltung des Materials, das nicht direkt zum Haupthandlungsstrang gehöre und ihn zuweilen vollends aus dem Blick verdränge. Als Anlässe für Abschweifungen böten sich zum Beispiel Beschreibungen an, die entfaltet würden, wie zum Beispiel die Beschreibung des Charakters des Onkels Toby, der Schrullen des Herrn Shandy, der Posen von Figuren usw. Die Abschweifung und die Entfaltung seien übliche narrative Verfahren in Erzählgenres, vor allem in größeren wie dem Roman, in dem es neben einem Haupthandlungsstrang noch weitere Handlungsstränge geben kann, die dem Haupthandlungsstrang funktional untergeordnet sind. Die Abschweifungen und die Entfaltungen spielten also keine handlungsfunktionale Rolle, d. h., sie stellen keine weitere Etappe in der Bewegung des Konflikts oder einfach der Geschichte dar, und seien eine Methode zur Hemmung des Handlungsganges.⁹⁷ Die Verlangsamung werde dabei nicht nur durch die Zahl von Abschweifungen, sondern eher durch die

⁹⁶ Für Erläuterungen zur Spaltung der Referenz in eine werkimmanente und eine außertextuelle vgl. Einleitung dieser Arbeit.

⁹⁷ Vgl. Šklovskij, *O teorii prozy*, S. 154.

Ausführlichkeit der Schilderung bewirkt. Sterne mache seine Episoden bewusst so weitschweifig, dass es geradezu zur Übertreibung mit dem eingeschalteten Material komme, das zum Selbstzweck werde. Šklovskij schließt daraus, dass der Autor, indem er mit den Verfahren spiele, „die Aufmerksamkeit auf die Erzähltechnik selbst lenkt und daß der Inhalt seines Romans in der Entwicklung der Form besteht.“⁹⁸

Ein weiterer Anlass zur Einführung neuen Materials und somit zugleich zur Abschweifung und Entfaltung, von dem Sterne in *Tristram Shandy* parodierend Gebrauch mache, sei die Einschaltung einer Novelle. Der Haupthandlungsstrang bildet eine Rahmenhandlung. Innerhalb der Rahmenhandlung können mehrere Schaltnovellen, d. h. Nebenhandlungen wie die Liebesgeschichte von Onkel Toby und Witwe Warman oder die Geschichte von Le Fever, situiert werden. Die Rahmenkomposition sei ein übliches Verfahren der Bremsung der Haupthandlung, die den Rahmen bildet.⁹⁹ Das Verfahren der Rahmenkomposition werde von Sterne auf mehrfache Art und Weise akzentuiert. Wie im Fall langer Beschreibungen, könne der Haupthandlungsstrang auch so nur schwer als abgeschlossenes Ganzes aufgefasst werden.¹⁰⁰ Dass die Übersicht über die Handlung fehlt, liege an den Schaltnovellen und Einzelereignissen wie zum Beispiel die Geburt von Tristram Shandy, der Tod des Sohns Bobby, der Vorfall mit dem Fallfenster usw. Die Schaltnovellen und Einzelereignisse schlossen Beschreibungen und Erörterungen ein, welche sie wiederum übermäßig entfaltet erscheinen ließen. Somit gerate der Aufbau des Romans in den Fokus. Das Bewusstwerden der Form und ihre Repräsentation vollzögen sich dadurch, dass und jedes Mal, wenn Sterne sich gegen die Form verstöße: „[W]enn er [d. i. Sterne, S. *Kh.*] sich alter Techniken bediente, suchte er ihre Konventionalität nicht zu verbergen, im Gegenteil, er hob sie hervor und spielte damit.“¹⁰¹

Ähnlich wie Sterne die Einführung des Materials parodierte, um zu zeigen, wie die Handlung verlangsamt werde, stelle er auch die Konventionalität der Zeit in der Erzählliteratur bloß. Die Bloßlegung der Konventionalität der Zeit geschehe nicht nur dann, wenn der Erzähler ausdrücklich zur Sprache bringe, dass die literarische Zeit ihren eigenen Gesetzen gehorche, die von denen empirischer

⁹⁸ Šklovskij, *Theorie der Prosa*, S. 139.

⁹⁹ Vgl. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, S. 80f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰¹ Šklovskij, *Theorie der Prosa*, S. 135. Vgl. ebd., S. 131f., 161.

Zeit abwichen.¹⁰² Die Einstellung auf den formalen Charakter der Zeitstruktur werde im Roman *Sternes* auch durch zahlreiche Fälle zeitlicher Verschiebungen ausgelöst. So sei die vertauschte Kapitelabfolge, wie Šklovskij anmerkt, die Bloßlegung eines für das Romangenre typischen partikulären Verfahrens – der Darstellung der Folgen vor Ursachen – das in diesem Fall auf das ganze Werk ausgedehnt sei.¹⁰³

Den Eindruck, dass das Material entfaltet wird, erzeugten außerdem wiederkehrende Bemerkungen gleichen Sinns (Motivelemente), die unterschiedlich breit entfaltet sind, längere Dialogszenen, die auf Missverständnissen beruhen, sowie Abschweifungen innerhalb von Abschweifungen, die allesamt wie die oben beschriebenen Hemmungsmomente den Fortschritt der Geschichte bremsen. Eine Verschiebung und Verletzung der Form sei auch das Fehlen des traditionellen Schlusses, der im 18. Jahrhundert nach dem Muster des abgeschlossenen Abenteuerromans kanonisiert worden sei.

1.1.1.1 Der Parallelismus oder die Ungleichheit des Ähnlichen

Worauf Šklovskij im Kapitel über *Sterne* nicht zu sprechen kommt, ist das Problem der Ungleichheit des Ähnlichen, das aufs Engste mit dem Problem des Parallelismus verbunden ist. Das Gewicht des Parallelismus für jeden „typischen Roman der Weltliteratur“, zu welchen auch *Tristram Shandy* nach Versicherung von Šklovskij zähle, ist immens. In seinen beiden ersten Aufsätzen des Buches *Theorie der Prosa* berührt Šklovskij das Problem nur nebenbei. In „Kunst als Verfahren“ behauptet er, „daß beim Parallelismus das Empfinden der Inkongruenz bei gleichzeitiger Ähnlichkeit entscheidend ist“.¹⁰⁴

Den Begriff des Parallelismus fasst Šklovskij ziemlich weit. In der Prosa geht es ihm aber vor allem um Sinneinheiten, die verglichen werden. Beim Vergleich ist dabei wesentlich, dass die Nichtübereinstimmung von Größen, die in Beziehung zueinander gebracht werden, spürbar bleibt: „Zur Entstehung einer Novelle ist also nicht nur eine Handlung, sondern auch eine Gegenhandlung

¹⁰² Vgl. ebd., S. 141ff.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 133f.

¹⁰⁴ Schklovski, *Kunst als Verfahren*, S. 29. Diese Übersetzung wird bei dieser Passage aus stilistischen Gründen bevorzugt.

erforderlich, eine Nichtübereinstimmung. Das rückt das ‚Motiv‘ in die Nähe der Trope und des Wortspiels.“¹⁰⁵

Die Nichtübereinstimmung kann beim Aufbau der Geschichte auf vielfache Weise zum Ausdruck kommen. Šklovskij sondert eine Gruppe von Erzähltexten aus, in denen sich die Sujetkonstruktion aus einem Widerspruch entwickelt. Der Widerspruch stellt eine Form des Parallelismus dar, bei dem sich seine Elemente eben im Verhältnis des semantischen Widerspruchs befinden. Ein Gegensatz, ein Kontrast oder eine Verwechslung werden als Beispiele für einen Widerspruch angeführt. Auf dem Widerspruch können die Entstehung, die Entfaltung und die Lösung des Konflikts in den Texten, die eine Fabel mit einem Konflikt besitzen, beruhen. Die Lösung des Widerspruchs als Schluss der Geschichte ist die Bedingung dafür, dass die Geschichte abgeschlossen bzw. als ein Ganzes wirke.¹⁰⁶

In „Der Roman der Geheimnisse“ („Roman tajn“) (1929) und „Die Novelle der Geheimnisse“ („Novella tajn“) (1929) stellt Šklovskij zwei Handlungsschemata einander gegenüber, denen Parallelismus zugrunde liegt und die somit auf ihre Art und Weise die Inkongruenz realisieren. Beim ersten Typ des Handlungsaufbaus handelt es sich um das Verdrängen eines Gegenstandes oder eines Bildes durch einen anderen Gegenstand bzw. durch ein anderes Bild. Dies sei das Verfahren des Geheimnisses.¹⁰⁷ Beim zweiten Typ geht es um das Parallelisieren von Handlungssträngen, die sich nicht überschneiden.¹⁰⁸

Zuerst zum erstgenannten Typ des Handlungsaufbaus. Šklovskij bezeichnet das Geheimnis „nicht einfach als Parallelismus, bei dem ein Teil der Parallele ausgelassen ist, sondern als Spiel mit der Möglichkeit mehrere Parallelen zu ziehen.“¹⁰⁹ Das Potential des Geheimnisses in der Struktur der Geschichte wird laut Šklovskij auf zwei unterschiedliche Arten ausgenutzt.

¹⁰⁵ Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 63.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 63, 67.

¹⁰⁷ Vgl. Šklovskij, O teorii prozy, S. 147.

¹⁰⁸ Vgl. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 245-253. Die beiden Handlungsschemata, zwar in umgekehrter Reihenfolge wie sie hier behandelt werden, nennt er Sujettyp I (Verfahren der Parallele) bzw. Sujettyp II (Rätselverfahren) und stellt sie anhand eines breiteren Korpus von Texten Šklovskijs vor.

¹⁰⁹ Šklovskij, O teorii prozy, S. 143: „Загадка не просто параллелизм, с выпущенной второй частью параллели, а игра с возможностью провести несколько параллелей.“

Zum einen diene das Geheimnis dazu, Doppeldeutigkeiten zu schaffen.¹¹⁰ Šklovskij arbeitet diesen Aspekt des Parallelismusverfahrens in „Die Novelle der Geheimnisse“ aus. Hier bemerkt er, dass für die Zwecke der Doppeldeutigkeit „[d]er Schriftsteller [...] nach einem gemeinsamen Merkmal zweier unterschiedlicher Dinge [sucht].“¹¹¹ Die äußere Ähnlichkeit von zwei Personen, deren Ansichten sich ausschließen, sei ein Beispiel der Übereinstimmung von nicht übereinstimmenden Gegenständen. Ebenso liege dem Verfahren der Verwechslung, das so beliebt in den Erzählungen von Anton Čechov ist, die Übereinstimmung von nicht übereinstimmenden Dingen zugrunde.¹¹²

Die Doppeldeutigkeit sei wiederum Ausdruck semantischer Ungleichheit, die in der Kunst möglichst spürbar sein müsse.¹¹³ Sie sei ein Effekt des üblichen Verfahrens semantischer Verschiebung, die der Autor anstrebe, um semantische Ungleichheit zu erzeugen: „Dem Dichter sind, wofür schon Blok gerügt wurde, Vieldeutigkeit und mögliche ‚Unschärfen‘ wichtig; ein Ding bedeutet da ein Bestimmtes und bedeutet es auch wieder nicht.“¹¹⁴ Die Trope erlaube dem Autor, den Begriff aus einer semantischen Reihe herauszulösen und in eine andere zu versetzen.¹¹⁵ Durch die Nichtübereinstimmung zwischen Teilen des Bildes wird ein Gegenstand spürbar gemacht. So nimmt der Autor semantische Verschiebungen vor bzw. stiftet semantische Ungleichheit, indem er den Begriff aus einer Reihe gewohnter Assoziationen herausdrängt: „Dies ist die Arbeit des Schriftstellers: Er zerstört die Kategorie und löst den Stuhl aus dem Begriff Möbel heraus“, verallgemeinert Šklovskij Rozanovs Vergleich der Arbeit des Künstlers mit der Wahrnehmung des Kindes.¹¹⁶

Zum anderen brauche man das Geheimnis in der Erzählstruktur, um das Ende der Erzählung hinauszuzögern und dadurch Spannung zu erzeugen. In der

¹¹⁰ Vgl. Schklovski, Viktor. Die Novelle der Geheimnisse. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Erhard Weinholz. Leipzig 1987, S. 64-87, hier S. 67.

¹¹¹ Ebd., S. 75.

¹¹² Vgl. Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 70-75.

¹¹³ Vgl. Schklovski, Viktor. Ornamentale Prosa. Andrej Bely. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Erhard Weinholz. Leipzig 1987, S. 88-111, hier S. 105.

¹¹⁴ Ebd., S. 98.

¹¹⁵ Vgl. Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 75f.

¹¹⁶ Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 185.

Romanhandlung, der das Geheimnis zugrunde liegt, verliere die Lösung des Konfliktes ihre gewöhnliche Bedeutsamkeit.¹¹⁷ Dies falle zum Beispiel dort auf, wo das Geheimnis auf der Umstellung von Ursache und Wirkung basiere und der Schwerpunkt auf die entfaltete Klärung des Falls statt auf die Lösung verlegt sei. Der Akzent verschiebt sich infolge dessen vom Erzählten zum Erzählen.¹¹⁸ Einen Satz Šklovskijs aus „Der Roman der Geheimnisse“ paraphrasierend, braucht der Autor im Grunde nicht das Geheimnis selbst, sondern die Hervorhebung des Erzählens durch die Rätselhaftigkeit.¹¹⁹ Das Geheimnis erweist sich somit als Mittel, die Tatsache spürbar zu machen, dass erzählt wird.

Das Sujet mit dem Parallelismus stellt den zweiten Typus des Handlungsaufbaus dar. In einer solchen Geschichte liege gewöhnlich ein Vergleich vor, dessen Teile in einer bestimmten Art und Weise in Beziehung gesetzt seien.¹²⁰ Das einfache Nebeneinanderstellen von zwei parallelen Handlungssträngen könne ebenfalls als Erschwerung funktionieren.¹²¹ Wenn die Verbindung zwischen den parallelen Handlungssträngen vom Erzähler erst im weiteren Verlauf des Erzählens erhellt werde oder komplett unkommentiert bleibe, entsteht ein Geheimnis. Deshalb werde das Sujet mit dem Parallelismus als Fortsetzung der Technik des Geheimnisses angesehen werden.¹²²

Als Letztes soll die Stufenform der Erzählung erwähnt werden. Sie ist eine Variation des Parallelismusverfahrens. Eine ihrer Funktionen, die Verlangsamung, wurde oben bereits erwähnt, ohne die Beschaffenheit dieses Verfahrens im Einzelnen zu klären. In der Stufung „verdoppelt und verdreifacht sich [das Objekt] durch das Medium seiner vielfältigen Spiegelungen und Nebeneinanderstellungen.“¹²³ Das „Verdoppeln und Verdreifachen“, das im Parallelis-

¹¹⁷ Vgl. Šklovskij, O teorii prozy, S. 148.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 169: „Загадка дает возможность педалировать изложение, остраничь его, напрячь внимание читателя, главное – не дать ему возможность узнать предмет.“ Šklovskij spricht von der Möglichkeit der Verfremdung des Erzählens durch das Geheimnis, was die Aufmerksamkeit des Lesers schärft.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 172: „По существу автору необходима не тайна, а педалирование действия таинственным“.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 147ff.

¹²¹ Wie es zum Beispiel im Roman *Master i Margarita* von Michail Bulgakov der Fall ist.

¹²² Vgl. Šklovskij, O teorii prozy, S. 165f.

¹²³ Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 76.

mus stattfindet, nennt Šklovskij „die Seele aller Verfahren“¹²⁴ bzw. das „Ritual und Geheimnis der Kunst überhaupt“.¹²⁵ Man baut Parallelen auf, bei denen die Beziehungen zwischen den Gliedern einer Parallele zum Beispiel aufgrund von Verwandtschaft, sozialem Status, physischer oder geistiger Kraft oder bloß durch den Namen motiviert seien. Die Glieder bilden unterschiedliche Ebenen oder eben Stufen, auf welchen ein und dasselbe Thema bearbeitet werde, wobei „jede nächste Stufe sich quantitativ oder qualitativ von der vorhergehenden [unterscheidet]“.¹²⁶ Bei der Gradation steht die erwähnte Ungleichheit bzw. Nichtübereinstimmung im Mittelpunkt. Die Stufung wie wahrscheinlich den Parallelismus als Struktur der Konstruktion im Allgemeinen braucht man in der Kunst also auch dafür, um die Ungleichheit des Ähnlichen hervorzuheben.

1.1.1.2 Literatur ohne Sujet

In den letzten drei Aufsätzen in *Theorie der Prosa* geht Šklovskij auf die sujetlose Prosa ein, deren Eigenart er anhand von Texten Andrej Belyjs und Vasilij Rozanovs ausarbeitet. Belyjs Prosa betrachtet Šklovskij im Kontext der sogenannten ornamentalen Prosa, deren Autoren eine ähnliche Handhabungstechnik der Handlung verbindet.

Bevor ich zur Behandlung der Spezifik dieser neuen Literatur in der Darlegung Šklovskijs übergehe, soll eine terminologische Vorbemerkung gemacht werden. Die Wörter „Sujet“ (russ. „sjužet“), „Fabel“ (russ. „fabula“) und „Handlung“ (russ. „dejstvie“) werden von Šklovskij und anderen Formalisten manchmal nicht unmissverständlich gebraucht. Die wohl bekannteste Unterscheidung zwischen „Sujet“ und „Fabel“ trifft Šklovskij in seiner Studie über Sternes *Tristram Shandy*. Dort nennt er die Fabel das Material, welches durch das Sujet bearbeitet („geformt“) wird.¹²⁷ Gebremst wird in einem narrativen Text die Fabel bzw. die Handlung („dejstvie“, Aktion), welche gegebenenfalls dank der Bewegung des Konflikts fortschreitet. Verlangsamt wird die Fabel bzw. die Handlung durch das Sujet. Die Abschweifung, der Stufenbau, das Geheimnis, die Rahmenkomposition, von denen oben die Rede war, sind Beispiele der Sujet-

¹²⁴ Šklovskij, *Sujetfügung*, S. 77.

¹²⁵ Ebd., S. 79.

¹²⁶ Šklovskij, *O teorii prozy*, S. 145f.

¹²⁷ Vgl. Šklovskij, *Theorie der Prosa*, S. 162.

verfahren, durch welche die Handlung zum Sujet wird.¹²⁸ In den Ausdrücken mit „Sujet“ wie „Verlangsamung des Sujets“ oder „Literatur ohne Sujet“ steht „Sujet“ also metonymisch für Fabel bzw. Handlung. Die Sujetbearbeitung der Fabel greift vor allem auf der Ebene der zeitlichen Verschiebungen und der Kombination der Fabeleinheiten ein.¹²⁹ In der Terminologie der Erzähltheorie von Martinez und Scheffel entspricht die formalistische Gebrauchsweise von „Fabel“ am ehesten dem „Geschehen“ (*ordo naturalis*) und von „Sujet“ dem „Geschichte“ bzw. „Erzählung“ (*ordo artificialis*).

Nun behauptet Šklovskij, dieses deformierende Moment (das Sujet) werde bei Belyj und Rozanov in der Darstellung der Fabel auf ein Minimum reduziert: „[D]ie Bewegung des Sujets wird elementar verstanden, man kann sogar sagen, dass es eigentlich fehlt und es allein die eine Fabel: ein Mensch lebt, wächst und wird alt. Auf der Basis dieser Linie bewegt sich der vielstöckige Überbau der metaphorischen Reihen.“¹³⁰ Die Anhäufung von Metaphern wird dabei zu einem Störungsfaktor, der die Wahrnehmung des Geschehensablaufs erschwert. Denn aufgrund der Metaphorisierung weiß man nicht, wovon eigentlich die Rede ist, bis im weiteren Verlauf des Erzählens die betreffenden Stellen schließlich erklärt würden und man rückläufig zu lesen beginne.¹³¹ Miteinander verknüpft würden dabei zuerst auch die Bilder, die im Vordergrund stehen und die eigentlichen Ereignisse und Gegenstände verunklaren.¹³²

¹²⁸ In „Sujetfügung“ (1916) zählt Šklovskij Beispiele der Sujetverfahren auf: „Zum gestuften Bau gehört die Wiederholung mit ihrem Spezialfall, dem Reim [...], die Tautologie, der tautologische Parallelismus, der psychologische Parallelismus, die Verzögerung, die epischen Wiederholungen, die Märchenriten, die Peripetien und viele andere Sujetverfahren“ [Šklovskij, *Sujetfügung*, S.55].

¹²⁹ Hansen-Löve vertritt ein ähnliches Verständnis des Verhältnisses zwischen Fabel und Sujet, wenn er sagt, die Vertauschung in der Reihenfolge großer Einheiten der Fabel wie im Fall der postponierten Exposition in der Prosa finde im Rahmen der Sujet- bzw. Zeitumstellung statt [vgl. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 551].

¹³⁰ Schklowski, *Ornamentale Prosa*, S. 94. Die terminologische Vorbemerkung bezieht sich auf die irreführende Formulierung „Bewegung des Sujets“ am Anfang der zitierten Passage aus „Ornamentale Prosa“, weil, wie gesagt, nicht das Sujet fortschreitet, sondern die Fabel bzw. die Handlung, die als durch das Sujet bearbeitete dargestellt wird.

¹³¹ Vgl. Schklowski, *Ornamentale Prosa*, S. 97f. Das Verfahren der Aufhellung (russ. „*vysvetlivanije*“) bei Belyj besteht darin, dass Gegenstände und Ereignisse des realen Lebens, die zuerst als etwas Irreales dargestellt werden, im weiteren Verlauf des Erzählens durch die Nennung ihrer eigentlichen Bedeutung erklärt werden.

¹³² Vgl. ebd., S. 107.

Die bildliche Darstellungsweise beeinträchtigt das Verständnis dessen, *was* dargestellt ist und *wie* die dargestellten Ereignisse miteinander verknüpft sind. Der Grundsatz besagt: Je deutlicher die Verbindung zwischen einzelnen Handlungsepisoden artikuliert bzw. dargestellt ist, desto kohärenter und „realistischer“ erscheint uns die Erzählung insgesamt. Die Metaphern lasten jedoch zusätzliche Semantisierungsarbeit auf, sodass man zu Sujet und Fabel überhaupt erst durchdringen muss.

Die Literatur ohne Sujet, wie der Titel der Studie über Rozanov auch lautet, umfasst also jene Prosatexte der russischen Avantgarde, in denen die narrative Struktur (das Sujet) vereinfacht und die Spürbarkeit der Einheit der Handlung geschwächt ist. Die Vereinfachung des Sujets zur Fabel betrifft am meisten, wie oben erwähnt, die zeitliche Strukturierung des Textes. Den traditionellen fabel- und heldzentrierten Roman setzt Šklovskij im selben Essay mit der Sujetprosa gleich (denn die Fabel der klassischen Erzählgenres entsteht nach Auffassung der Formalisten um das Schicksal eines Helden, der als Verknüpfungsglied fungiert).¹³³ Der Sujetprosa wird die ornamentale Prosa mit der Einstellung auf das Bild entgegengesetzt. Die Einstellung auf das Bild, die durch einen ausgiebigen Gebrauch von Tropen, die die Entfaltung der Handlung verunklaren, bewirkt wird, kommt an die Stelle der Einstellung auf die Fabel bzw. auf die Sujetverknüpfungen des klassischen Romans.¹³⁴ Das Empfinden einer Handlungssequenz sorgt für den Eindruck einer Veränderung in Raum und Zeit.¹³⁵ Der Eindruck des Vorgangs bedingt wiederum den Eindruck der Vorherrschaft des Aktionellen über dem Bild. Die Anekdote und die Sujethaftigkeit erklärt Šklovskij zum Erbe einer alten ästhetischen Methode, mit der die avantgardistische Literatur, wenn sie sich entwickeln will, in erster Linie zu kämpfen habe.¹³⁶

¹³³ Zur klassischen formalistischen Auffassung des literarischen Helden vgl. Šklovskijs Analyse des *Don Quijote*, die auch in der *Theorie der Prosa* enthalten ist.

¹³⁴ Vgl. Schklowski, *Ornamentale Prosa*, S. 95, 100.

¹³⁵ Vgl. Šklovskij, *O teorii prozy*, S. 249f.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 250. Šklovskij und Ejchenbaum gebrauchen das Wort „Anekdote“ in einem Kontext, aus dem sich nicht genau schließen lässt, ob noch von „fabula“ oder schon von „sjužet“ die Rede ist. Außerdem lässt sich nicht präzisieren, ob mit „Anekdote“ noch das Geschehen oder schon die Geschichte gemeint wird. Es scheint aber um eine Abfolge von Ereignissen zu gehen, bei der die Spürbarkeit einer bestimmten Anordnung („sjužet“) und die Pointe wichtiger sind als die Interessantheit des Mitgeteilten [vgl. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 524].

1.1.2 Die Rezeption der Kunstauffassung Šklovskijs durch den tschechoslowakischen und französischen Strukturalismus

Mit dieser Position schließt Šklovskij seine Auseinandersetzung mit dem Problem des Sujets in seinem Buch *Theorie der Prosa* ab. Die Rezeption seiner Leistung seitens seiner methodologischen Gleichgesinnten, der Strukturalisten, stellt einen wichtigen Beitrag zur Überprüfung seiner Positionen dar, ohne dass dabei die Prämissen der formalistischen Denkweise verlassen werden. Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf Kritik der Theorie von Šklovskij seitens Jan Mukařovský und Tzvetan Todorov.

In seinem Essay „Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs ‚Theorie der Prosa‘“ (1934) stellt Jan Mukařovský den Russischen Formalismus dem tschechoslowakischen Publikum vor und macht zugleich auf wesentliche Unterschiede zwischen dem Formalismus und dem Strukturalismus aufmerksam. Die zentrale These in Mukařovskýs Einschätzung der Arbeit von Šklovskij ergibt sich aus der Gegenüberstellung des Russischen Formalismus mit dem Formalismus in der Ästhetik von Johann Friedrich Herbart. Der Formalismus von Šklovskij sei demnach nur ein Phantom des (Herbartistischen) Formalismus. Einige Stellen in der *Theorie der Prosa* bewertet Mukařovský sogar als „ein[en] erste[n] Schritt zur Überwindung des Formalismus“.¹³⁷

Mukařovský merkt an, dass Šklovskij den Formbegriff ungewöhnlich breit fasst. Er führt viele Stellen aus Šklovskijs Studien als Beispiele dafür an, dass bei ihm Elemente des Inhalts als Elemente der Form angenommen werden. Den Gefühlsausdruck, die Themenwahl, die Verwendung der Zeit und des Geheimnisses u. Ä. betrachte Šklovskij als Elemente der Komposition. Diese Elemente der Komposition, so Mukařovský, überschritten jedoch die Grenzen der Definition des rein formalistischen Terminus „Komposition“, der, strenggenommen, nur über das gegenseitige Verhältnis und die Größe der Teile des Ganzen definiert werde. Die Elemente, die von Šklovskij für Kompositionselemente gehalten würden, hätten dagegen mehr Beziehung zum Inhalt des Werkes als zur Form. Daher schlägt Mukařovský eine neue Definition des Terminus „Komposition“ vor, die Šklovskijs Positionen aus der *Theorie der Prosa* be-

¹³⁷ Mukařovský, Jan. Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs „Theorie der Prosa“. In: alternative 14/1971. Aus dem Tschech. übers. v. Hans Günther. S. 166-171, hier S. 168.

rücksichtigt: „Komposition ist die Gesamtheit der Mittel, die das dichterische Werk als Bedeutungsganzes charakterisieren“.¹³⁸ Daraus schließt Mukařovský, dass Šklovskij's Kunstbetrachtung „als erste[r] Schritt zu einer Überwindung des Gegensatzes zwischen formaler und inhaltlicher Auffassung von Kunst bezeichne[t]“ werden kann, was ich als zentrale These seines Essays ansehe.¹³⁹ Der sich bei Šklovskij andeutende Übergang von der dualen (d. h. Inhalt-Form-Dichotomie) zur synthetischen Kunstbetrachtung macht im damaligen Formalismus die Tendenzen sichtbar, die für Jan Mukařovský zeitgenössischen Strukturalismus kennzeichnend sind.¹⁴⁰

Tzvetan Todorov's Auseinandersetzung mit der Kunstbetrachtung von Šklovskij geht in die Richtung der Kritik an seinem Konzept der Verfremdung. Im Aufsatz „Three Conceptions of Poetic Language“ hält Todorov innerhalb der formalistischen Bewegung drei Konzeptionen poetischer Sprache auseinander.¹⁴¹ Die erste Konzeption poetischer Sprache besagt, dass die poetische Sprache im Unterschied zur praktischen Sprache autotelisch sei. Das heißt, in der Poesie diene die Sprache in erster Linie nicht dazu, um etwas mitzuteilen bzw. einen Inhalt auszudrücken: Sie sei nicht ein Mittel, wie es bei der praktischen Sprache der Fall ist, sondern Selbstzweck.

Die zweite Konzeption poetischer Sprache findet Todorov implizit in der Verfremdungstheorie von Viktor Šklovskij realisiert. Todorov zeigt, dass die Verfremdung der Wahrnehmung als kunstspezifische Wirkung nicht mit dem Autoteliedogma der ersten Konzeption poetischer Sprache vereinbar ist: „Šklovsky seems not to realize at all that this function of art – to renew our perception of the world – can no longer be assimilated to autotelism or absence of external purpose, which is equally characteristic of art.“¹⁴² Die Kunst stellt sich mit ihren

¹³⁸ Ebd., S. 169.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Dafür, dass in einem Kunstwerk „alle Fakten des ‚Inhalts‘ auch zu Erscheinungen der Form“ [Žirmunskij, Die Aufgaben, S. 143] werden, argumentiert auch Žirmunskij. Da jeder Inhalt in einem Kunstwerk immer nur in irgendeiner Form existiert, ist er Teil der künstlerischen Struktur, die ihren eigenen, von der empirischen Wirklichkeit unabhängigen Gesetzen unterliegt. Wie alle Formelemente des künstlerischen Textes ist auch der Inhalt ein Mittel bzw. Verfahren der Erzeugung der künstlerischen Wirkung, worauf alle Formelemente hinaus eigentlich abgestimmt sind [vgl. ebd.].

¹⁴¹ Vgl. Todorov, Three conceptions, S. 137-141.

¹⁴² Ebd., S. 138.

Verfahren der Verfremdung und der erschwerten Form als Mittel, und nicht etwa als Selbstzweck heraus, als Mittel, dasjenige besser zu erfahren, was außerhalb ihrer selbst liegt: das Leben, die Dinge, die Welt. Deshalb schließt Todorov daraus, dass zwar die Romantik die entfernte Quelle des ästhetischen Systems von Šklovskij sei, die formalistische Kunsttheorie sei dennoch in ihrem Kern antiromantisch: „The relation to the external world, discarded under the name of ‚imitation‘ by Romantic aesthetics, now returns in a more instrumental connection: art as revelation, not imitation, of the world.“¹⁴³

Todorov deckt aber noch mehr Schwierigkeiten im Šklovskijs Konzept der Verfremdung und damit in der zweiten Konzeption der poetischen Sprache im Allgemeinen auf. Die Hinabsetzung der Kunst zu „a pure perceptual apparatus“ gefährdet gleich die Folgerichtigkeit der Verfremdungstheorie: „If the process of perception becomes an end in itself through the difficulty of form, we perceive the object less, not more; if estrangement determines the definition of art, the process of perception is imperceptible, and we see the object instead, as if for the first time.“¹⁴⁴

Todorov will sagen, dass der proklamierte Vorrang der Wahrnehmung in der Erfahrung des Künstlerischen unser Erleben der Welt genaugenommen nicht schärfen kann, weil dies kausal nicht stimmt. Denn indem Kunst uns beim Wahrnehmen des Kunstwerks Hindernisse, die erschwerte Form, in den Weg legt, wird die Aufmerksamkeit in der Rezeption des Kunstwerks auf die Form umgeleitet. Die erschwerte Form, die die Kunst schwerverständlich macht, ermöglicht es den Rezipienten wiederum, sich am Kunstwerk der Tatsache bewusst zu werden, dass die Welt das Ergebnis unserer Wahrnehmung ist bzw. dass man wahrnimmt. Die Kunst macht den Wahrnehmungsprozess selbst spürbar. Folglich wird man vom Objekt der Wahrnehmung, d. h. vom außerkünstlerischen „Inhalt“, abgelenkt und nicht besser auf ihn eingestellt. Šklovskij behauptet hingegen bekanntlich, dass die verfremdende Leistung der Kunst das in der Kunst dargestellte Objekt spürbar machen und dadurch den Sinn für die „äußere Welt“ schärfen, „den Stein steinern“ machen soll.

So zeigt sich die Theorie der Verfremdung auch von der anderen Seite her in sich widersprüchlich: Die vitalisierende Funktion der Kunst, die unser

¹⁴³ Ebd., S. 140.

¹⁴⁴ Ebd., S. 139.

Sehen der Welt erfrischt, und die Selbstwertigkeit der Wahrnehmung, derer uns Kunst bewusst werden lässt, schließen einander aus. Es kann nicht sein, dass der Wahrnehmungsprozess und das im Wahrnehmungsprozess Wahrgenommene zugleich spürbarer werden. Diesen Widerspruch versuche erst über zehn Jahre später Roman Jakobson in „Was ist Poesie?“ anzugehen, worauf Todorov in seinem Aufsatz auch hinweist.¹⁴⁵

Die dritte Konzeption poetischer Sprache, die Todorov im Russischen Formalismus erkennt, zeichnet er anhand von Schriften Jurij Tynjanovs nach. Tynjanov setze die Beschäftigung mit dem ursprünglichen Anliegen der Formalen Schule fort und frage zudem danach, was Literatur bzw. Poesie ist, worin die Spezifik des Literarischen, also Literarizität und Poetizität, bestehen. Er komme zu dem Schluss, dass der Begriff des Literarischen nicht ein für alle Mal festgesetzt, sondern historisch wandelbar ist. Dieser Wandel ist notwendig, weil sich die Wahrnehmung der bestehenden Formen in der Kunst im Laufe der Zeit automatisiert, d. h., die erschwerte Form nicht mehr als schwer empfunden wird. Dadurch verliert die Kunst ihre Fähigkeit, Wahrnehmung zu fordern und damit zu erneuern. Damit aber Kunst ihre Wirksamkeit behält, braucht sie Formen, die das Empfinden des Ungewöhnlichen und Schwerverständlichen wiederherstellen können. Die Erneuerung der Form und damit die Erneuerung der Kunst vollzieht sich als Bloßlegung der Verfahren unmittelbar vorausgehender Kunst, d. h. als Verfremdung. Oben wurde bereits erwähnt, wie die psychologische und die evolutionäre Komponente in der früheren Verfremdungstheorie von Šklovskij („Die Erweckung des Wortes“ (1914)) koexistieren. So werde der Transformationsprozess in der Literatur, ihre Geschichte, als Abwechslung von Automatisierung und Verfremdung verstanden.

Todorov sieht in dieser dritten Konzeption der poetischen Sprache die Infragestellung der ganzen formalistischen Doktrin, der das Bestreben zugrunde lag, eine überhistorische Definition von Literatur auszuarbeiten. Die Einsicht in die Wechselwirkung der künstlerischen Reihe mit den künstlerischen sowie außerkünstlerischen Reihen führe des Weiteren dazu, dass es kein autonomes Wissen von der Literatur geben kann. Tynjanov greife auf den herkömmlichen Inhalt des Begriffs Verfremdung zurück und wende ihn dezidiert auf die Geschichte der Literatur an. In diesem geschichtlichen Projekt erfahre der Begriff

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 139f.

der Literatur, um den sich die Formalisten schon seit immer bemüht hätten, einen entscheidenden Eingriff: An die Stelle der für zeitlos gehaltenen Kategorie der Literatur trete die historische Kategorie des literarischen Faktums.

1.1.3 Das Verfahren in der Erzähltheorie von Boris Ėjchenbaum

Boris Ėjchenbaums Beiträge zur Theorie der Prosa sind sichtbar vom Formalismus Viktor Šklovskijs geprägt. Sein Spezialgebiet innerhalb der allgemeinen Theorie der Prosa ist allerdings die Erzählforschung. In Form der *skaz*-Theorie erweist sie sich als konsequente Ergänzung der Prosatheorie, die damals zum großen Teil aus der Theorie des Sujets bestand. Wie für Formalisten üblich, wählt Ėjchenbaum literarische Texte beliebiger Autoren hauptsächlich als Illustrationsmaterial zur Darlegung seiner theoretischen Positionen zu allgemeinen Problemen der Prosa bzw. der Literatur überhaupt. Das Werk von Lew Tolstoj verwendet Ėjchenbaum am häufigsten als Grundlage seiner Studien. Daneben beschäftigt er sich mit der Prosa von Aleksander Puschkin und Nikolaj Leskov. Einzelne Untersuchungen sind Nikolaj Gogol, Michail Kuzmin, Andrej Belyj, O. Henry usw. gewidmet.

In „O. Henry und die Theorie der Novelle“ (1925) macht Ėjchenbaum in vielerlei Hinsicht die Arbeit, die Šklovskij in *Theorie der Prosa* durchführt. Er geht von der Theorie der Novelle im Allgemeinen aus, um die Funktionen von Sujetverfahren wie Geheimnis, Verwechslung, Kontrastbildung, Doppeldeutigkeit, unerwartetes Ende usw. sowie unterschiedliche Arten der Bloßlegung von Verfahren anhand konkreter Texte, eben O. Henrys Novellen, zu untersuchen. Deshalb will ich mit diesem Aufsatz anfangen, um an dieser Stelle, dem Modell der Kontextualisierung Šklovskijs *Theorie der Prosa* im Rahmen dieser Arbeit ähnlich, den Übergang von den sujetorientierten Genreanalysen Ėjchenbaums zur *skaz*-Theorie zu skizzieren. Dabei soll wiederum die Tendenz avantgardistischer russischer Prosa zur Verringerung (der Spürbarkeit) der Handlung durch Verschiebung des Augenmerkes zu den Verfahren des *skaz* im Fokus stehen. Wenn die klassische Sujetprosa als Vergleichsfolie zur Prosa der Avantgarde gesetzt wird, soll die Charakteristik der letzteren stärker in den Vordergrund treten.

Die Theorie der Novelle, die ich im Folgenden anhand des O. Henry-Aufsatzes zusammenfassend referiere, entwickelt Ėjchenbaum zuerst aus der Gegenüberstellung von Roman und Novelle, zwischen denen er verfahrenstech-

nische Unterschiede feststellt. Die beiden epischen Formen sind Sujetgenres, sodass der Umgang mit der Handlung ihre Grundformen bestimme. So seien die *skaz*-Novelle und die Novelle-Skizze zwei Modifikationen der Grundform der Novelle, bei denen eben die Sujethaftigkeit aufs Äußerste in Mitleidenschaft gezogen ist.¹⁴⁶

Dabei entstehen Roman und Novelle nicht nur historisch aus verschiedenen Quellen, sondern schließen einander auch ihrer Beschaffenheit nach aus.

Im Roman, der als große literarische Form verschiedenartiges Material zusammenfüge, Episoden entfalte und verbinde oder parallele Handlungsstränge aufbaue, spiele die Technik der Bremsung eine wichtige Rolle. In detaillierten Beschreibungen sowie in anderen Arten entfalteter Episoden finde sich oftmals eine (psychologische) Motivierung des Figurenhandelns und damit des Fortgangs der Geschichte. Als zweites Hauptmerkmal des Romans unterstreicht Ėjchenbaum, dass der Kulminationspunkt einer Romanhandlung in der Regel vor dem Ende liege. Diesen Romantypus setzt Ėjchenbaum mit dem traditionellen Roman gleich, d. h. mit dem Roman des Realismus des 19. Jahrhunderts, bei dem die Darstellung der Bewegung zum Ziel wichtiger sei als das Ziel selbst.¹⁴⁷

Während im Roman das Ende der Punkt sei, an dem die Spannung bereits wieder geschwächt ist, sei es in der Novelle genau der Höhepunkt der Geschichte. Die Größe der Form bedinge wiederum ihr Gesetz. Das Novellenende gewinne an Bedeutung, alles Vorangegangene werde einer Spannung der Lösung als Vorspann untergeordnet. Die Verlegung der Sujetbetonung auf das Ende verleihe auch dem ganzen Sujetaufbau seine Eigentümlichkeit. Die Geschichte wirke straff und knapp, das Ende solle möglichst schnell erreicht wer-

¹⁴⁶ Ėjchenbaum verwendet die Wörter „faula“ („Fabel“) und „sjužet“ („Sujet“) in den Wortverbindungen wie „fabul’nyj žanr“ („Fabelgenre“) und „sjužetnyj roman“ („Sujetroman“) zur Bezeichnung der größeren Spürbarkeit von Ereignissen (des Aktionellen, der Handlung) im Vergleich zur Spürbarkeit von Worten (der Erzählerrede bzw. der Redeweise des Erzählers oder der Figuren) in einem narrativen Text. Die Wörter „Sujet“ und „Fabel“ verwendet er in Bezug auf eine Erzählstruktur, der eine Handlung mit Konflikt zugrunde liegt, so wie es eben in einem „Sujetroman [...] mit Handlungsknoten“ ist [vgl. Ėjchenbaum, Boris. *Leskov und die moderne Prosa*. In: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Rolf Fieguth. München 1969, S. 208-243, hier S. 239ff.].

¹⁴⁷ Vgl. Ėjchenbaum, Boris. *O. Henry i teorija novelly*. In: Ders., *Literatura: teorija, kritika, polemika*. 2. Aufl. Chicago 1969 [Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1927], S. 166-209, hier S. 185.

den, um die genrespezifische Überraschungswirkung zu evozieren. Um den Effekt eines unerwarteten oder witzigen Endes auszulösen, würden entsprechende Sujetverfahren wie der Widerspruch, die Nichtübereinstimmung, der Kalauer usw. eingesetzt. Dies schaffe eine Art Sujetfeder, dank der die Geschichte ihre Dynamik erhalte. Ejchenbaum fasst die Hauptmerkmale der klassischen Formen des Romans und der Novelle mittels eines Vergleichs zusammen: „Der Roman ist ein langer Spaziergang an den verschiedenen Orten, der eine ruhige Rückkehr vorsieht. Die Novelle ist das Besteigen eines Berges, dessen Ziel der Blick von oben hinab ist.“¹⁴⁸

Diese Überlegungen zur allgemeinen Theorie der Novelle projiziert nun Ejchenbaum auf O. Henrys Novellen. O. Henrys Novellen seien Sujetnovellen. In ihnen stehe das Ereignis im Vordergrund. Eine psychologische Analyse, Emotionen, seelische Erlebnisse seien ihnen fremd.¹⁴⁹ Die Genreanforderungen an die Struktur und die Handlungswirkung erfülle O. Henrys Novelle oft durch das Rätselhafte oder Anekdotische in der Fabel.¹⁵⁰ Das zentrale Kennzeichen O. Henrys Prosawerks sei sein stark ausgeprägter parodistischer Charakter. Der Autor spiele mit dem Handlungsschema und der Konventionalität der Kunst. So zeigt Ejchenbaum, wie in einem der Romane das Vorhandensein des Geheimnisses von Anfang an bloßgelegt werde. Das Geheimnis, das traditionell die Funktion erfülle, die Geschichte voranzutreiben, werde durch seine Bloßlegung umfunktioniert. Das von Anfang an markierte Geheimnis wird zum Mittel, zu zeigen, dass das Ereignis bzw. die Ereignishaftigkeit im traditionellen Roman die Hauptsache ist. Dieses Verfahren der Bloßlegung verleihe der Sujetkonstruktion den Beigeschmack einer Parodie auf die übliche Technik des Genres des Romans der Geheimnisse.¹⁵¹ Das Bewusstsein von Form und Tradition bei O. Henry vergleicht Ejchenbaum mehrmals mit den Verfahren des Romans *Tristram Shandy*, in dem die Illusion der Wahrscheinlichkeit ebenfalls gebrochen, die literarische Konventionalität bloßgestellt, mit der Schablonenartigkeit des Gen-

¹⁴⁸ Ebd., S. 172: „Роман – далекая прогулка по разным местам, подразумевающая спокойный возвратный путь; новелла – подъем в гору, цель которого – взгляд с высокой точки.“

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 180, 201.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 179f.

res gespielt werde. Šklovskij betrachtet Sternes Roman bekanntlich auch als Parodie, und zwar auf den Roman des 18. Jahrhunderts.

Ėjchenbaum erwähnt kurz auch die Rolle der Redeweise von Erzähler und Figuren in O. Henrys Novellen. „Das Hauptprinzip war die Vertreibung von stilistischen Schablonen, der Kampf mit der öffentlichen Vorstellung vom Literarischen, mit dem geschmeidigen ‚mittleren‘ Stil, die Ironie des ‚hohen‘ Stils“ dem O. Henry „den Slang, eine betonte Vermeidung der Standardsprache der Literatur“ entgegengesetzt.¹⁵² So baue O. Henry zum Beispiel in eine Erzählung Zitate aus einem Reiseführer ein, um einen Kontrast zum Stil literarischer Standardsprache zu schaffen.¹⁵³ Im gestalterischen Kontext der Redeweise in den Texten von O. Henry weist Ėjchenbaum darauf hin, dass „das Zusammenstoßen von sehr entfernten, miteinander gleichsam unverbundenen und in diesem Sinne überraschenden Wörtern, Begriffen, Gegenständen, Gefühlen“ das Hauptmerkmal von O. Henrys Stil ist.¹⁵⁴ Solche semantischen Unfälle verursachen beim Erzählen von Worten, dass das Sprechen von Figuren oft absolut unzusammenhängend wirke.¹⁵⁵

Die Stilisierung der Redeweise des Erzählers und der Figuren sei daher ein Element des Stils O. Henrys. Die markierte Ausdrucksweise des Erzählers bzw. der Figuren gewinne umso mehr an Bedeutung, als dass das Gespräch zwischen Figuren oder das Gespräch des Erzählers mit dem Leser einen markanten Platz in der Prosa des Autors einnehme. Der Dialog sei bei O. Henry wesentlich mit Sujet- oder Ausdrucksfunktionen aufgeladen, „reich an Intonationen, beweglich und oft etwas knifflig oder doppeldeutig. Zuweilen ist der ganze Dialog darauf aufgebaut, dass vieles ausgelassen oder dass man gegenseitig missverstanden wird“.¹⁵⁶ Die *skaz*-Theorie von Ėjchenbaum, die wohl den origi-

¹⁵² Ebd., S. 187: „Основной принцип – изгнание стилистических шаблонов, борьба с ‚литературщиной‘, с гладким ‚средним‘ стилем, ирония над ‚высоким‘ стилем. Отсюда – широкое пользование жаргоном в воровских новеллах (slang), подчеркнутое игнорирование ‚литературности““.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 188.

¹⁵⁴ Ebd., S. 189: „[C]талкивание очень далеких, друг с другом как-будто не связанных и в этом смысле неожиданных слов, понятий, предметов, чувств.“

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 190.

¹⁵⁶ Ebd., S. 192f.: „[O]ни богаты интонациями, подвижны и часто по особому [sic] замысловаты или двусмысленны. Иной раз целый диалог строится на недоговаривании или взаимном непонимании“.

nellsten Teil seines Beitrags zur formalistischen Theorie der Prosa darstellt, rückt genau diese Probleme der Stilisierung der Redeweise in den Fokus. Ihr ist der abschließende Teil dieses Unterkapitels gewidmet.

1.1.3.1 Die *skaz*-Theorie von Boris Ėjchenbaum

Die Komposition einer Novelle hängt in hohem Maße davon ab, welche Rolle der persönliche Ton des Autors in ihrem Bau spielt, d. h. davon, ob dieser Ton Organisationsprinzip ist und damit mehr oder weniger die Illusion eines *skaz* erzeugt oder ob er mehr als formales Bindemittel zwischen den Ereignissen dient und daher eine Hilfsfunktion übernimmt. Die primitive Novelle, wie auch der Abenteuerroman, kennt keinen *skaz* und bedarf seiner nicht, weil ihr ganzes Interesse und all ihre Bewegtheit von dem schnellen und verschiedenartigen Wechsel der Ereignisse und Situationen bestimmt werden. [...]

Völlig anders wird die Komposition, wenn das Sujet an sich, verstanden als Verflechtung von Motiven mit Hilfe ihrer Motivationen, aufhört, eine organisierende Rolle zu spielen, d. h. wenn der Erzähler sich auf irgendeine Weise in den Vordergrund schiebt, wobei er das Sujet eigentlich nur zur Verflechtung einzelner stilistischer Verfahren verwendet. Der Schwerpunkt wird vom Sujet (das sich in diesem Falle auf ein Minimum reduziert) auf die Verfahren des *skaz* übertragen.¹⁵⁷

Bereits in dieser Eingangspassage aus dem Aufsatz „Wie Gogol’s ‚Mantel‘ gemacht ist“ (1918) macht Ėjchenbaum klar, woran ihm bei einer Analyse der Erzählung gelegen ist. Die Rede des Erzählers bzw. der Figuren und das Sujet stellen für ihn zwei selbstständige Untersuchungsgegenstände dar, von denen zuerst jeder für sich analysiert werden muss.¹⁵⁸ In einem Prosatext befinden sie sich in einem Verhältnis, das niemals ausgewogen sein kann: Entweder steht die Handlung im Vordergrund und die Ausdrucksweise des Erzählers bei ihrer Vergegenwärtigung fällt nicht auf oder umgekehrt dient die Geschichte lediglich als Hintergrund zur Demonstration der Redeweise des Erzählers bzw. der Figuren.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Ėjchenbaum, Boris. Wie Gogol’s ‚Mantel‘ gemacht ist. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Karl Eimermacher. München 1969, S. 122-159, hier S. 123.

¹⁵⁸ Vgl. Kovács, Árpád. Kategorija povestvovanija v poetike B. M. Ėjchenbauma. In: Revue des études slaves 57 (Heft 1)/1985, S. 125-135, hier S. 125.

¹⁵⁹ Vgl. Ėjchenbaum, Leskov, S. 229.

Ėjchenbaum betrachtet die Sprache der Erzählung als kompositorisches Element, wenn die Redeweise nämlich die Illusion des *skaz* bewirke.¹⁶⁰ Der russische Neologismus „skaz“ und die von ihm abgeleiteten „skazitel“, „skazyvat“ lassen bereits assoziativ an das russische Verb „skazat“ („gesagt haben“), d. i. das russische Verb „sprechen“ im vollendeten Aspekt, denken. Ebendiese Semantik der Mündlichkeit hat Ėjchenbaum bei seiner *skaz*-Theorie im Sinn.

Die Sprache der Erzählung bzw. der gegebenenfalls erzeugte *skaz* sei durch syntaktische, intonatorische, lexikalische Besonderheiten der Erzähler- bzw. Figurenrede gekennzeichnet.¹⁶¹ In einer derartig markierten Ausdrucksweise realisiere sich die beabsichtigte „Einstellung auf das gesprochene Wort“.¹⁶² Im Modus der geschriebenen Sprache versuche der Autor die Redeweise der Figuren und des Erzählers der gesprochenen Sprache anzugleichen. *Skaz* sei also die Nachahmung einer umgangssprachlichen Sprechweise in der Literatur. Erzähler- und Figurenrede, die als mündliche Rede stilisiert seien, wichen zwangsläufig vom Stil der Schriftsprache ab.

Um es klarzustellen: Man spricht also nicht von der Erzählweise, wenn man vom Ėjchenbaums *skaz* spricht, sondern von der Redeweise (des Erzählers und der Figuren, deren Worte der Erzähler wiederum in einer der Formen der Redewiedergabe erzählt). Ėjchenbaum geht es tatsächlich um die Ausdrucksweise, um den sprachlichen Ausdruck in der Erzählung, während die Erzählweise in der modernen Narratologie doch etwas Anderes bezeichnet. Der heute gängige Begriff der Erzählweise bezieht sich gerade auf die Präsentation einer Fabel in der Erzählung. Außer der zeitlichen Anordnungsleistung in Bezug auf die Elemente der Fabel deckt der Begriff der Erzählweise auch das Verhalten der narrativen Instanz bei der Präsentation der Fabel. Zur Erzählweise gehört auch, ob der Erzähler zum Beispiel zu einem bestimmten Augenblick des Erzählens mehr oder weniger sagt oder in welchem Maße er sich zu einem bestimmten Augenblick des Erzählens kenntlich macht. Diese Aspekte der Narration gelten in der Regel nicht als handlungsfunktional.

¹⁶⁰ Vgl. Ėjchenbaum, Boris. Die Illusion des *skaz*. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Helene Imendörffer. München 1969, S. 160-167.

¹⁶¹ Vgl. Ėjchenbaum, Leskov, S. 219, 229ff.

¹⁶² Ebd., S. 230: «установка на устное слово».

Ėjchenbaum merkt noch 1913 in der Rezension einer Erzählung von Jevgenij Zamjatin an, wie „listig, witzig, mit vielen Regionalismen“ dieser schreibt. Ėjchenbaum ermuntert andere Autoren eben so wie Zamjatin zu schreiben und schreibt in Rezension selbst in der Sprache, zu der er aufruft: „Die Rede sollte witzig sein, man sollte mit den lustigen Wörtern streuen, damit man mit den Ohren schlackert und Mund und Augen aufreißt.“¹⁶³ Mit dieser dialektal und regional gefärbten Redeweise, die von der Standardsprache als „defektive, ‚unnormale‘ Sprache“ abweicht, wird die Nähe zur gesprochenen Sprache angestrebt.¹⁶⁴ Ein tieferliegender Grund solcher Stilisierung der Ausdrucksweise ist die Fühlbarkeit des Wortes, die erhöht wird, sowie die Erfrischung der Wahrnehmung, die mit der Kontrastwirkung der als nichtliterarisch geltenden Sprache vor dem Hintergrund der Tradition literarischer Standardsprache einhergeht.¹⁶⁵ Die Fühlbarkeit des Wortes und ein neues Sehen des Bekannten machen die sprachliche Stilisierung zu einem Verfremdungsverfahren in der literarischen Prosa: „[W]ir empfinden irgendwie neu [...] die Nacht, Menschen, die ganze Natur. Und was für eine Wonne ist es, aufs Neue das zu erleben, was bereits zur Gewohnheit wurde, erstarrte!“¹⁶⁶

Im „Die Theorie der formalen Methode“ (1925) sagt Ėjchenbaum, welches Ziel er mit dem Aufsatz über die Erzählung von Gogol *Mantel* (1842) verfolgte. Mit dem *Mantel*-Aufsatz wollte Ėjchenbaum „das Problem der Konstruktion auf der Grundlage der Erzählmanier des Erzählers“ stellen.¹⁶⁷ In der Erzählung *Mantel* sei die Sprechweise des Erzählers nicht bereits an sich sujetbildend, sondern erst im Zusammenwirken zweier verschiedener Sprechweisen – des ko-

¹⁶³ Ėjchenbaum, Boris. *Strašnyj lad*. In: Ders., *O literature*. Moskau 1987, S. 289-292, hier S. 290: „Язык повести – хитрый, забавный, со множеством областных слов. И явление это не случайно, а потому его нельзя считать недостатком. «Сказывать» нужно забавно, нужно словами и прибаутками сыпать, чтобы у всех уши поразвесились и рты пораскрывались. Как же сделать язык забавным для городских, «литературных» читателей? Надо допустить диалекты, надо освежить застоявшуюся и изломанную метафорами речь областными говорами.“

¹⁶⁴ Ėjchenbaum, Leskov, S. 231.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.

¹⁶⁶ Ėjchenbaum, Boris. Rezension der Erzählungen von Iv. Novikov. In: *Zaprosy žyzni* 52/1912, Sp. 3014. Zitiert nach: Ėjchenbaum, Boris. *O literature*. Moskau 1987, S. 477f.: „мы как-то по-новому чувствуем [...] и ночь, и людей, и всю природу. А какое это наслаждение – заново пережить то, что уже устоялось, застыло!“

¹⁶⁷ Ėjchenbaum, *Die Theorie der formalen Methode*, S. 31.

mischen *skaz* und der sentimental-melodramatischen Deklamation.¹⁶⁸ Der groteske Effekt, der durch die Abwechslung von zwei Sprechweisen erreicht werde, ruht also nicht unmittelbar darauf, dass in der Erzählung *skaz* als eine Sprechweise vorkommt, sondern auf dem Kontrast, der zwischen zwei verschiedenen und im Grunde beliebigen Sprechweisen entsteht. Die Redeweisen sind demnach austauschbar und somit formal, wenn ihre Nebeneinanderstellung eine ähnliche Kontrastwirkung auslösen würde.

Hier bemerkt Ėjchenbaum außerdem, dass *skaz* „als Konstruktionsprinzip der sujetlosen Novelle“ betrachtet wurde.¹⁶⁹ Der Befund, dass sich das Verhältnis zwischen Redeweise und Fabel, vor allem in der avantgardistischen russischen Prosa im Vergleich zur klassischen Erzählung, deutlich ändert, lässt eine Verbindung zur Šklovskijs Beschäftigung mit der Literatur ohne Sujet herstellen (vgl. Kapitel 1.1.1.2). Die klassische Erzählung sorgt mit ihrer Einstellung auf das Ereignis dafür, dass der Fortschritt der Handlung in der Diegese möglichst spürbar und bei der Lektüre nachvollziehbar bleibt. In der klassischen Erzählung soll die realitätsnahe oder -fremde Illusion einer Geschichte oder mindestens einer Situation erkennbar sein, damit sie sich für die Lektüre eignet.

In der ornamentalen Prosa von Andrej Belyj oder in der Prosa von Vasilij Rozanov trete die Einstellung auf das Ereignis, wie Šklovskij behauptet, in den Hintergrund. An ihre Stelle träten die Einstellung auf das Bild bei Belyj¹⁷⁰ und eine Vielfalt von Themen, die bei Rozanov innerhalb einer Erzählung zugleich verfolgt würden, wodurch die Erkennbarkeit der Fabelreihe schwinde.¹⁷¹ Eine im Grunde genommen ähnliche Tendenz, die Schwerpunktübertragung von der Fabel auf das Wort bzw. vom Helden auf das Erzählen, beobachtet Ėjchenbaum auch in der modernen russischen Prosa. Er führt diese Tendenz auf die Verfahren der Autoren des 19. Jahrhunderts Nikolaj Gogol, Wladimir Dal, Nikolaj Leskov u. a. zurück. Den Texten all dieser Autoren, so Ėjchenbaum, sei die Verschiebung der Einstellung von der Fabel zum (gesprochenen) Wort gemeinsam.¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 31f.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Schklowski, Ornamentale Prosa, S. 95, 100.

¹⁷¹ Vgl. Šklovskij, Theorie der Prosa, S. 177.

¹⁷² Hansen-Löve spricht in Bezug auf die „montierte[] Prosa Rozanovs“ und die Sujetlosigkeit überhaupt von „[der] Zerlegung des Fabelmaterials in kleinste ‚impressions‘, [der] Aufsplitterung des narrativen Kontinuums in ‚Teilchen‘“ und bemerkt, dass „[e]s nun von der jeweiligen (methodischen) *ustanovka* [Einstellung, S. *Kh.*] des Betrachters ab[hängt],

Die *skaz*-Theorie von Ėjchenbaum rief eine Menge Forschungsliteratur ins Leben. Kritische Erwägungen seitens der Linguistik und der Stilistik decken auch die Schwächen der *skaz*-Theorie auf.¹⁷³ Mich interessiert jedoch an Ėjchenbaums Theorie lediglich die basale Tatsache, auf die er zu Beginn des *Mantel*-Aufsatzes hinweist, dass die Rolle der Präsentation des Erzählten und die Rolle des Erzählten selbst in einem narrativen Text variabel und nie im Gleichgewicht sind.¹⁷⁴ Dieser Umstand kommt besonders dann ins Sichtfeld, wenn es eine eklatante Veränderung im Verhältnis des Erzählens von Worten zum Erzählen von Ereignissen stattfindet. Die Gewichtungsverlagerung zum Erzählen von Worten ist nämlich in einigen Prosatexten der Avantgarde der Grund, warum diese Literatur schwerverständlich und damit besonders erklärungsbedürftig erscheint. Wie sich bei der Analyse von *Bebuquin* und bei der Auswertung der Analyseergebnisse noch zeigen wird, wird das Erzählen von Worten als Verfahren in der Prosa nicht deswegen wirksam, weil im Text viel geredet wird, sondern viel mehr, weil die zahlreichen Redeereignisse thematisch und formal erschwert sind. Die Einstellung auf das Wort realisiert sich auf vielerlei Weise. Sowohl in *Bebuquin* als auch in *Doktor Faustus* ist das Erzählen von Worten Teil der erschwerten Form des jeweiligen Textes. In *Bebuquin* ist das Erzählen von Worten jedoch so geartet, dass es zum entscheidenden Faktor für die Spürbarkeit der Handlung und damit für den Erfolg der Lektüre wird.

1.1.4. Zusammenfassung

Anhand der obigen Präsentation der Positionen von Viktor Šklovskij und Boris Ėjchenbaum zur allgemeinen Theorie der Prosa habe ich versucht zu zeigen, wie „universal and yet infinitely varied“ die narrativen Verfahren im Russischen Formalismus begriffen werden.¹⁷⁵ Andererseits zeigen die Überlegungen Viktor Žirmunskijs, die im Einklang mit Jan Mukařovskýs späteren Ausführungen stehen, wie breit und teilweise gegenläufig zu einem orthodoxen Formalismus der

ob er die Aufmerksamkeit auf die Verfahren des ‚Einschließens‘ (*vključenie*) selbst lenkt oder aber auf die Qualität des eingeschlossenen Materials“ [Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 257].

¹⁷³ Vgl. Vinogradov, Viktor. Das Problem des *skaz* in der Stilistik. In: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Helene Imendörffer. München 1969, S. 168-207.

¹⁷⁴ Vgl. Ėjchenbaum, Leskov, S. 241ff.

Begriff der Form bzw. des Verfahrens von russischen Formalisten aufgefasst wird, sodass die Grenzen des Formbegriffs, unter den nun auch die Bedeutungskomplexe fallen, nicht mehr so eng gedacht werden können.

Es ist daher nur folgerichtig, dass Boris Tomaševskij im retrospektiven Blick auf die Arbeit der Formalen Schule bemerkt, dass der für den Russischen Formalismus so wichtige Terminus doch recht vage umrissen bleibe. In der Tat, man begegnet vielen Fällen, in denen das Wort „Verfahren“ als primitivum in den Definitionen, und sogar in den zentralen wie „Kunst als Verfahren“, vorkommt. Zugleich weist aber Tomaševskij darauf hin, mit welcher Absicht der Begriff eingeführt worden sein muss: „They wanted above all to define in one word the viewpoint that they took rather than any precise object.“¹⁷⁶ Im Begriff des Verfahrens kann man also jene Verschiebung vom klassischen Substanzdenken zum modernen Funktionsdenken ersehen, von der oben als von einer der kennzeichnenden erkenntnistheoretischen Perspektivverschiebungen der Moderne die Rede war.

Die Ausführungen zum Begriff des Verfahrens im Russischen Formalismus lassen dabei einen roten Faden erkennen, um dessen Spürbarkeit stets bemüht wurde. In den Arbeiten von Viktor Šklovskij und Boris Ėjchenbaum zur russischen Literatur der Avantgarde gilt das besondere Augenmerk dem Status von Fabel und Sujet, der sich von den klassisch-„realistischen“ Erzählgenres zur avantgardistischen Prosa von Grund auf verändert. Die Veränderung betrifft den Eindruck des Aktionellen, der sich in den von Šklovskij und Ėjchenbaum analysierten Texten der Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts tendenziell verringert. Was in der Prosa des 19. Jahrhunderts eher ein Randphänomen war, wird am Übergang zum 20. Jahrhundert in der schwerverständlichen Prosa der Avantgarde zum Hauptmerkmal weiterentwickelt. Die Spürbarkeit der Ereignishaftigkeit des Erzählten wird dabei mithilfe von verschiedenen Techniken unterlaufen. Zu solchen gehören die Dämpfung des Sujets durch eine Vielfalt von Themen, die gleichzeitig verhandelt werden, bei Rozanov, die Verschie-

¹⁷⁵ Todorov, *Three conceptions*, S. 142.

¹⁷⁶ Tomashevskii, Boris. *The New School of Literary History in Russia* (1928). Aus dem Franz. übers. v. David Gorman. In: *Style* 37 (Heft 4)/2003, S. 355-366, hier S. 360f.

bung der Einstellung vom Sujet zum Bild bei Belyj oder von der Fabel zum Stil der Erzähler- bzw. Figurenrede bei Leskov, Zoščenko, Zamjatin usw.¹⁷⁷

Die Sujetlosigkeit als Verfahren der Erzählgenres tritt damit in Opposition zum Verfahren der Sujethaftigkeit.¹⁷⁸ In der Terminologie des Russischen Formalismus heißt das genauer, dass die Subversion des Sujets, die eine Fabel darstellt, die Wirkung der Handlung bzw. des Aktionellen verringert. Da die Fabel nach Ansichten der Formalisten in einem narrativen Text vermittels des Sujets erscheint, ist seine Zersetzung die mittelbare Arbeit gegen die Fabel bzw. die Handlung.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Jurij Tynjanovs Rezensionen der zeitgenössischen russischen Prosa, die er im Jahr 1924 in einer Reihe von drei kurzen Essays publiziert, sind eine Art flächendeckend resümierende Darstellung dessen, was Šklovskij und Ėjchenbaum ausführlich in ihren Fallstudien ausarbeiten. So macht er darauf aufmerksam, wie schwach im Roman Il'ja Ėrenburgs *Julio Jurenito* (1922) die Fabel entwickelt sei und wie unmotiviert einzelne Ereignisse miteinander verknüpft seien [Vgl. Tynjanow, Juri. 200.000 Meter von Ilja Ehrenburg. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. von Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Fritz Mierau. Leipzig 1987, S. 389-393, hier S. 390f.]. In *Preobraženije* (1929) von Sergej Nikolajevič Sergejev-Censkij findet Tynjanov nicht nur kein Sujet mehr, sondern auch keine Fabel. Die Handlung erscheine demnach unbeweglich, denn das, was hauptsächlich passiert, sei ein Nachdenken des Helden und die Beschreibung der Landschaftsbilder von Krym [Vgl. Tynjanov, Jurij. Literaturnoe segodnja. In: Ders., Literaturnaja evoljucija: Izbrannye trudy. Hrsg., Vorwort und komment. v. Novikov Vladimir Ivanovič. Moskau 2002, S. 392-414, hier S. 394].

¹⁷⁸ Vgl. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 242.

¹⁷⁹ Hansen-Löve spricht den problematischen Zusammenhang zwischen „Zusammenhangslosigkeit“ / „Gegenstandslosigkeit“ einerseits und „Sujetlosigkeit“ / „Fabellosigkeit“ andererseits bei der Behandlung der sujetlosen Prosa im Formalismus nur indirekt an [vgl. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, S. 242, 251]. Dafür diskutiert er separat die Opposition Sujethaftigkeit / Sujetlosigkeit. Er weist darauf hin, dass der Begriff der Sujetlosigkeit doppeldeutig sei. Einerseits gehe es bei der Sujetlosigkeit um ein parodistisches Verfremdungsverfahren eines bestimmten Sujets, das eine Hintergrundnorm abgibt; andererseits gehe es um ein eigenständiges sujetloses Genre, d. h. ohne den parodistischen Bezug. Hansen-Löve behauptet, die Formalisten hätten diese Zweideutigkeit aufgelöst, indem sie in der späteren Phase zur Einsicht gelangt hätten, dass die Sujetlosigkeit im zweiten Fall auch eine Folge des parodistisch-verfremdenden Prozesses sei.

Das reine sujethafte Genre sieht er als ein solches an, in dem ausschließlich „dynamische Motive“ montiert seien und das eine klassische kompositionelle Gliederung aufweise: „[Im sujetlosen Genre] ergibt sich die Spannung (und damit die Hauptrichtung der ästhetischen Wirksamkeit) aus der Montage kontrastierender Materialeinheiten sowohl sprachlich-stilistischer als auch thematisch-konstruktiver Natur, [im fabelorientierten ‚Sujet-Roman‘] aus der Verschlüsselung einer Sequenz, die entweder der inneren Logik der Fabelordnung oder der Konvention einer Sujetnorm verpflichtet ist.

Die Beobachtung des Umgangs mit der Handlung, ihres verändernden Status, nimmt einen wesentlichen Platz in der Prosatheorie der russischen Formalisten mit Hinblick auf den Begriff des Verfahrens ein. Šklovskijs und Ėjchenbaums Anmerkungen hierzu will ich bei meiner Auseinandersetzung mit der avantgardistischen Prosa produktiv machen. In ihren Untersuchungen findet sich ein Befund, die Suspendierung des Aktionellen in der Prosa, bestätigt, den ich für ein Charakteristikum der Erzähltexte des deutschen Expressionismus halte. Mit dem Begriff des Verfahrens, in diesem Spezialfall der narrativen Verfahren, will ich also jene Seite des Textes erfassen, die die Darstellungsweise narrativer Texte betrifft. Damit situiere ich das Problem der Spezifik expressionistischer Prosa auf der Darstellungsebene des literarischen Textes und sehe ihre Beschaffenheit demnach als primären Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit an.

Ausgehend von der Definition des Verfahrens als Mittels, das sein Material transformiert bzw. verfremdet, geht es beim metonymischen Verfahren der klassisch-„realistischen“ Erzählprosa und beim Verfahren der Verunklarung der Handlung avantgardistischer Erzählprosa um sekundär-konstruktive Verfahren, die gleichzeitig auch Genreverfahren sind. Das Material, auf welches das metonymische Verfahren und das Verfahren der Verunklarung der Handlung unmittelbar angewendet werden, ist die Handlung, die also jeweils unterschiedlich im Text gehandhabt wird. Die beiden allgemeinen Verfahren werden wiederum mithilfe der partiellen Verfahren realisiert. So geht es beim metonymischen Verfahren der Prosa um die ausgeprägte Ereignishaftigkeit des Erzählten. Beim Erzählen von Ereignissen ist die logisch-temporale Ordnung des Erzählten am ehesten erkennbar, sobald es sich um eine sinnvolle und vertraute erzählte Welt handelt, die nach den Gesetzen der Lebenswirklichkeit organisiert ist. Ereignis-

Montageprinzip und Verflechtungsprinzip auf der einen Seite und Materialdynamik und -passivität auf der anderen bestimmen die Opposition [...] [Sujetlosigkeit/Sujethaftigkeit]: Im reinen Sujetgenre ist die Verflechtung der Motivlinien [d. i. Handlungsstränge, S. *Kh.*] [...] der Hauptgegenstand der wertenden Rezeption; im reinen sujetlosen Genre treten die Montage autonomer Materialeinheiten (Zitate, Faktenmaterial, Kommentare etc.) und ihre Ästhetisierung [...] dominant auf“ [Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, S. 254].

Hansen-Löve unterstreicht damit am Begriff der Sujethaftigkeit der Prosa die Sukzessivität der Ereignisse und die kompositionelle Gliederung, die im Fall der Sujetlosigkeit fehlten bzw. durch die Paradigmatik der montierten Elemente, die sich nicht notwendig zu einer Handlungssequenz zusammenschließen, ersetzt seien. Die Unterscheidung in sujethafte und sujetlose Prosa im Russischen Formalismus beruht im Grunde auf dem Status der Handlung im narrativen Text, d. h., inwiefern die Lektüre die aktionelle Einheit des Erzählten bzw. der Handlung erfassen kann.

se, die als zusammenhängende Handlungssequenz erzählt werden, bieten sich der Lektüre am besten an. Darauf, inwieweit die Lektüre erfolgreich ist, geht im Grunde die Kontinuitätswirkung des Erzählens zurück. *Bebuquin* und *Doktor Faustus* stellen zwei Formen modernen Erzählens dar, in denen das Erzählen von Worten im unterschiedlichen Maße die Ereignishaftigkeit des Erzählten verunklart und folglich die Lektüre unterläuft.

Den Textanalysen selbst gehen aber noch weitere theoretische Überlegungen voraus. In den folgenden zwei Teilen dieses Kapitels beschäftige ich mich mit zwei Themen. Zuerst gehe ich anhand der Arbeiten Roman Jakobsons und Gérard Genettes auf die Übertragung der Struktur der Metonymie in die Struktur des Erzähltextes ein. Zum anderen will ich die Überlegungen Roland Barthes zur Lesbarkeit der Erzählung in Bezug auf das allgemeine Verfahren der Verringerung von Handlungswirkung nachverfolgen. Die beiden Unterkapitel begründen einerseits theoretisch die praktischen Befunde von Šklovskij, Ejchenbaum und Tynjanov, andererseits stellen sie eine Weiterführung der sich in den Analysen von Formalisten andeutenden Problemkomplexe dar. Alle drei Unterkapitel stehen damit in komplementären Beziehungen zueinander und schaffen zugleich eine praktisch-theoretische Grundlage für weitere Verallgemeinerungen anhand avantgardistischer bzw. expressionistischer Prosa.

1.2 Die metonymische Darstellungsweise in der Prosa

Die Struktur der Tropen, der Metapher und der Metonymie, in die Struktur literarischer Texte zu projizieren und einen Text mithilfe von Tropen – in manchen Fällen geradezu bis zur Unverständlichkeit – auszuschnücken sind zwei Verfahren, die Roman Jakobson bei seiner Auseinandersetzung mit Metaphorizität und Metonymität der Literatur voneinander trennt. Während es Ziel des vorausgehenden Unterkapitels war, eine Grundlage für die terminologische Konsequenz beim Gebrauch des für meine Arbeit zentralen Terminus „Verfahren“ zu schaffen, ist es das Ziel dieses Unterkapitels, den Zusammenhang zwischen der Theorie der Metapher bzw. der Metonymie und der Theorie der Prosa zu präsentieren. An der Eingangsunterscheidung zwischen dem, wie sich die Metaphorizität bzw. die Metonymität im literarischen Text im Allgemeinen realisiert, wird mich hier hauptsächlich die Metonymität, und zwar in der Prosa, beschäftigen. Im Ergebnis soll ein weiteres analytisches Werkzeug zur Verfü-

gung gestellt werden, mithilfe dessen die Verfahren expressionistischer bzw. avantgardistischer Prosa bestimmt und beschrieben werden können.

1.2.1 Die Metonymität der Prosa bei Roman Jakobson

Wie Jakobson den Zusammenhang zwischen der linguistischen Theorie der Metapher bzw. Metonymie und der Theorie der Prosa denkt, kann man am ehesten in seinen Aufsätzen „Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak“ (1935) und „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“ (1956) nachverfolgen. Außerdem streift er das Problem in einigen anderen seiner Schriften, zu denen ich im Laufe der Darstellung seiner Positionen gelegentlich greife.

Im Pasternak-Aufsatz verweist Jakobson explizit auf die Verwandtschaft der Struktur der Tropen mit der Struktur der Darstellungsebene literarischer Texte, die tiefer greift als es in der Regel gemeint wird:

Es gibt Gedichte, die durch und durch von Metonymien durchwoben sind, und erzählende Prosa kann mit Metaphern gespickt sein (ein krasses Beispiel ist die Prosa Belyjs), im Grunde aber ist die Verwandtschaft des Verses mit der Metapher und der Prosa mit der Metonymie eine zweifellos engere. Der Vers stürzt [sic] sich auf die Ähnlichkeitsassoziation, die rhythmische Ähnlichkeit der Verse ist eine unumgängliche Voraussetzung ihrer Aufnahme, der rhythmische Parallelismus wird am stärksten empfunden, wenn er von einer Ähnlichkeit (oder einem Gegensatz) der Bilder begleitet wird. Eine gewollt auffallende Gliederung in ähnliche Abschnitte ist der Prosa fremd, der Grundantrieb der erzählenden Prosa ist die Berührungsassoziation; die Erzählung bewegt sich von Gegenstand zu seinem Nachbar [sic] auf raumzeitlichen und Kausalitätswegen; der Weg vom Ganzen zu den Teilen und umgekehrt ist nur ein besonderer Fall dieses Prozesses. Je weniger die Prosa stofflich ist, eine desto größere Selbstständigkeit erlangen die Berührungsassoziationen. Für die Metapher ist der Vers und für die Metonymie ist die Prosa mit gedämpftem oder ausgeschaltetem Subjekt (ein Beispiel der ersten sind Pasternaks Novellen, ein Beispiel der anderen ist sein „Geleitbrief“) die Linie des geringsten Widerstandes.¹⁸⁰

Hier wie auch später in „Zwei Seiten der Sprache“ stellt Jakobson ein bipolares Schema auf, in dem die Lyrik dem Bereich des Metaphorischen und die Prosa dem Bereich des Metonymischen zugeordnet werden.¹⁸¹ Die hervorgehobene Unterscheidung in die oberflächliche, quantitative (d. h. auf der Zahl und der Verteilung der Tropen im Text basierende) und in die qualitative, strukturelle (d. h. auf der Umsetzung des jeweiligen Assoziationstyps der Trope in die Darstellungswei-

¹⁸⁰ Jakobson, Roman. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. In: Ders., Selected writings. Bd. 5: On verse, its masters and explorers. Hrsg. v. Stephen Rudy and Martha Taylor. Den Haag, Paris 1979, S. 416-432, hier S. 424f.

se basierende) Metaphorizität bzw. Metonymität der Literatur untersucht Jakobson am Werk Boris Pasternaks.¹⁸² Dabei gilt sein Augenmerk der Metonymität in Pasternaks Prosa; auf die Metaphorizität kommt er im Aufsatz nur beiläufig anhand der Texte anderer Autoren zu sprechen.

Zuerst bestimmt Jakobson die strukturelle Metonymität der Prosa allgemein als Bewegung der Erzählung von einem Gegenstand zu seinem Nachbarn, dem Gesetz der Berührungsassoziation gemäß. Diese Bewegung kennzeichnet er als raumzeitlich und kausal. Die Berührungsassoziation bringt somit eine raumtemporale und logische Ordnung in die Erzählung ein. Eine Ereignisfolge, eine Beschreibung bzw. eine Reflexion – im Grunde kann Beliebiges mit dieser Bewegung der Erzählung gemeint sein, also auch das, was nicht unbedingt einen Vorgang darstellt. Ausschlaggebend ist, dass sich der Text als kohärenter bzw. sinnvoller liest. Die Bedeutung von „Metonymität der Prosa“, von der Jakobson hier als von der Lesbarkeit eines narrativen Textes spricht, bezeichne ich als „Metonymität 1“.

Danach bemerkt Jakobson, dass die Metonymität der Prosa damit verbunden sei, inwiefern die Prosa stofflich bzw. gegenständlich ist und zwar im besagten Verhältnis: „Je weniger die Prosa stofflich ist, eine desto größere Selbstständigkeit erlangen die Berührungsassoziationen“.¹⁸³ Mit „Stofflichkeit der Prosa“ meint Jakobson die Hervorhebung bzw. das Vorhandensein des Sujets. Pasternaks Prosa, in der das Sujet „vor dem spürbaren Hintergrund der üblichen mitteilenden Prosa“ weniger ausgeprägt erscheine, schreibt Jakobson daher dezidiert der metonymischen Darstellungsweise zu.¹⁸⁴ Die Bedeutung von „Metonymität der Prosa“, von der Jakobson hier als von der mangelnden Sujethaftigkeit eines narrativen Textes spricht, bezeichne ich als „Metonymität 2“.

Die zwei Arten der Metonymität der Prosa, die Jakobson im Aufsatz am Prosawerk von Pasternak veranschaulicht, lassen sich allerdings nicht ohne Weiteres miteinander vereinbaren.

In der Prosa, in der das Sujet beeinträchtigt ist (Metonymität 2), ist es nur folgerichtig, dass die Logik und bzw. oder die Temporalität in Mitleidenschaft

¹⁸¹ Vgl. Jakobson, *Zwei Seiten der Sprache*, S. 138.

¹⁸² Unter „Metonymität“ verstehe ich hier auch Beziehungen, die, streng genommen, nicht nur metonymischer, sondern auch synekdochischer Art sind.

¹⁸³ Vgl. Jakobson, *Randbemerkungen*, S. 426f.

¹⁸⁴ Ebd., S. 425.

gezogen sind. Denn für die Kohärenz einer Erzählung bzw. speziell einer Handlungssequenz kommt es in erster Linie auf die raumzeitlichen und kausalen Beziehungen bzw. ihre Erkennbarkeit an. Die Frage nach der Leistung der Metonymität 1, der raumzeitlichen und kausalen Bewegung der Erzählung, ist in solcher Prosa wie die Pasternaks oft fehl am Platze: Von der Prosa, deren Eigenart sich eben darin zeigt, dass in ihr das Sujet verunklart bzw. suspendiert wird, damit „[die Berührungsassoziationen] größere Selbstständigkeit erlangen“, wird ein kohärentes Sujet am wenigsten erwartet.

Des Weiteren lässt sich ein Zusammenhang zwischen der Verunklärung des Sujets (Metonymität 2) und der Zahl metonymischer Ausdrücke beobachten, die laut Jakobson ebenso kennzeichnend für die Metonymität Pasternaks Prosa sind. Hinter metonymischen Bildern, in denen die geschaffene Verbindung wesentlicher sei als das Verbundene, wird das Sujet und mit ihm die Handlung gedämpft, wodurch der Eindruck einer „Tatenlosigkeit“¹⁸⁵ entstehe: „Je unkenntlicher diese Verwandtschaft [des im Bild Verbundenen, S. *Kh.*], je ungewohnter die vom Dichter hergestellte Gemeinschaft, desto mehr zerfallen und verlieren ihre Fibelklarheit die nebeneinandergestellten [sic] Bilder und ganzen Bilderreihen.“¹⁸⁶ „[D]ie nebeneinandergestellten Bilder und ganzen Bilderreihen“ treten wohl in der Literatur als jene Gegenstände und ihre Nachbarn auf, zwischen welchen „sich die Erzählung bewegt“. In metonymischen Bildern verliert die Erzählung ihre Stofflichkeit; ohne Gegenstände, die die Träger der Bewegung sind, geht die Handlung unter. Eben deshalb weist Jakobson darauf hin, dass die mitteilende „realistische“ Prosa mit ihrer Zentrierung auf Schicksale der Helden, die den narrativen Konflikt tragen, und einem ausgeprägten

¹⁸⁵ Unter „Handlung“ meine ich das, was Jakobson im Aufsatz „Taten“, „Tätigkeit“ nennt und was sich auch als „Aktion“ bezeichnen ließe, im Unterschied zu „Handlung“ als dem literaturwissenschaftlichen terminus technicus. Roland Barthes spricht vom „Aktionellen“ in der Erzählung mit der Bedeutung von „Handlung“, die ich hier meine. Die Dämpfung bzw. Ausschaltung des Sujets soll insofern mit dem Eindruck der Tatenlosigkeit, von der Jakobson spricht, zusammenhängen, als die Taten (die Handlung) in einem narrativen Text wie im Drama außerhalb des Sujets nicht existieren (vgl. den Aristotelischen Begriff des Mythos aus der „Poetik“ und den formalistischen Begriff des Sujets (russ. „sjužet“), der bzw. das die Darstellung einer Handlung ist). Die Sujetlosigkeit der Prosa bei Jakobson steht also hier metonymisch für die mangelnd ausgeprägte bzw. abwesende Handlung.

¹⁸⁶ Jakobson, Randbemerkungen, S. 427.

Sujet einen produktiven Hintergrund für die Wirksamkeit der Metonymität in der Prosa Pasternaks abgebe.¹⁸⁷

Am Beispiel der Prosa Pasternaks zeigt Jakobson, wie gut sich eine der Formen der Metonymie zur Handlungssuspendierung eignet. Dabei bemerkt er, wie außerordentlich deutlich „der Anthropomorphismus der unbeseelten Welt [...] hervortrete: statt der Helden geraten hier öfters die umgebenden Dinge in Aufruhr, die unbeweglichen Umrisse der Dächer werden neugierig, die Tür fällt mit stillem Vorwurf ins Schloss“ usw.¹⁸⁸ Aus den vielfältigen Formen der Berührungsassoziation hält Jakobson bei Pasternak die „Unterstellung der Tätigkeit statt des Täters oder die Unterstellung des Zustandes, der Äußerung, der Eigenschaft statt deren Besitzers und die entsprechende Absonderung und Vergegenständlichung dieser Abstraktionen“ für die kennzeichnendste Form im Hinblick auf den Umgang mit der Handlung.¹⁸⁹ „Hinter dem müden Helden leben und rühren sich seine eigenen Spuren, die ebenfalls schlafen möchten, fort“, „Handlung und Handelnder sind in gleichem Maße gegenständlich“, „[d]ie Abstraktion personifiziert sich selbst“, „[d]ie Abstraktion wird zu selbstständigen Handlungen befähigt“ – all das sind von Jakobson angeführte Beispiele der konkreten Realisierung solcher metonymischen Verschiebungen.¹⁹⁰

In einer kurzen Anmerkung zur Novelle *Luftwege* (1933) macht Jakobson deutlich, wie ein Eindruck der Tatenlosigkeit entsteht. In der Novelle verdränge die Darstellung von ereignisarmen bzw. -losen Szenen (das Warten, das Niedergeschmettertsein, die verschiedenen Stufen des Aufgewühltseins und deren Widerspiegelungen) aus dem Text „[a]lles, was irgendwie nach Tätigkeit aussieht (die Ursachen des Verschwindens des Knaben, seine Rettung, die Ursache seines Unterganges)“.¹⁹¹ Für Jakobson zeigt sich darin das Metonymische (also im Sinne der Metonymität 2) der Darstellungsweise Pasternaks Prosa.

Um es knapp auf den Punkt zu bringen: Die Kohärenz und somit die Lesbarkeit eines narrativen Textes, wie ich es noch in den folgenden Kapiteln

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 425 bzw. 431f. Dabei ist die mitteilende „realistische“ Prosa selbst metonymisch, aber eben weil die Berührungsassoziation dort die Wirkung absichert, dass die Geschichte fortschreitet (Metonymität 1).

¹⁸⁸ Ebd., S. 422.

¹⁸⁹ Ebd., S. 423.

¹⁹⁰ Ebd., S. 423f.

¹⁹¹ Ebd., S. 430.

ausführlicher zu zeigen versuche, wird unter anderem durch die logisch-temporale Ordnung in den Handlungssequenzen gewährleistet. Das Sujet ist Ausdruck dieser logisch-temporalen Ordnung der Handlung, die außerhalb dieser Ordnung in der Kunst nicht existiert. Die zwei Arten von Metonymität, die bei Jakobson angedeutet sind, sind also deshalb unvereinbar, weil sich die Wirksamkeit der Berührungsassoziation (der Kontiguität) in der Prosa nicht darin ausdrücken kann, dass sie die logisch-temporale Ordnung in der Erzählung erzeugt und zugleich das Sujet und mit ihm also die Handlung unterdrückt.

Dass die Konzeption der Metonymität der Prosa bei Jakobson etwas unstimmig anmutet, rührt wahrscheinlich daher, dass Jakobson zur Veranschaulichung seiner Überlegungen die Prosa Pasternaks wählt. Ihre Metonymität stellt er daran fest, dass sie weniger stofflich sei. Wie oben bereits erwähnt, ist die Verringerung der Stofflichkeit der Prosa, d. h. die Dämpfung bzw. die Ausschaltung des Sujets, bei Pasternak durch die Dichte der metonymischen Ausdrücke, hinter denen sich der Eindruck des Sujets verliert, verursacht. „[E]in Reich zu selbständigem Leben erweckter Metonymien“ seien nicht nur Pasternaks Gedichte, sondern auch seine Prosa.¹⁹² Die Metonymie als Trope lenke die dichterische Welt von Pasternak.¹⁹³ In dieser Welt drängen sich die Gegenstände gegenseitig durch und zersetzten sich, die räumliche Verteilung und die zeitliche Aufeinanderfolge verwandelten sich nach dem Gesetz der Berührungsassoziation.¹⁹⁴

Die Metonymien bzw. Metaphern als Tropen leisten aber mit ihrem jeweiligen Typ der semantischen Beziehung in der Prosa nicht dasselbe wie die Berührungsassoziation als semantische Beziehung, die die Darstellungsebene eines Erzähltextes von alleine, also ohne die Trope selbst, als Ganzes strukturiert. Das versuche ich unten unter Berufung auf die Texte Gérard Genettes zu diesem Problem darzulegen.

Damit wird nochmals der Unterschied zwischen den zwei Arten der Metonymität der Prosa sichtbar: Die eine beruht auf der Dichte der Metonymien im Text, während die andere auf der Wirksamkeit des Assoziationstyps der Trope. Zwar weist Jakobson im Pasternak-Aufsatz selbst eindeutig auf den Unterschied zwischen der quantitativen und strukturellen Metonymität in der Lite-

¹⁹² Ebd., S. 423.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 425.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

ratur hin, dennoch lässt er die beiden Arten der Metonymität bei seiner Auseinandersetzung mit der Prosa Pasternaks überschneiden. Die Bezeichnung „metonymisches Verfahren“ umfasst bei Jakobson also zwei Arten von Verfahren und ließe sich wegen seiner Doppeldeutigkeit eigentlich mit zwei Bezeichnungen präzisieren: Das metonymische Verfahren, das die quantitative Metonymität betrifft, und das Kontiguitätsverfahren, bei dem es sich nicht mehr um die Trope, sondern um den der Trope eigenen Assoziationstyp handelt.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Ähnlich doppeldeutig fasst Jakobson das metaphorische Verfahren im Aufsatz über das Sonett „Die Katzen“ (1857) von Charles Baudelaire auf. Als Grundlage zur Erklärung des Verfahrens nimmt er wie gewöhnlich die Äquivalenzbeziehung in der Metapher an. Als strukturbestimmend bestimmt Jakobson die Äquivalenz in einem Text(teil) dort, wo dieser einen weitläufigen Vergleich (Strophe 2) oder eine entfaltete Metapher (Strophe 3) aufweist. Zum metaphorischen Verfahren des Textes rechnet Jakobson allerdings auch einen einfachen Vergleich aus Strophe 1 und eine Anhäufung von Metaphern (Strophe 4) hinzu [vgl. Jakobson, Roman; Lévi-Strauss, Claude. „Die Katzen“ von Charles Baudelaire. In: Ders., Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Komment. dt. Ausg. Bd. 2: Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne. Hrsg. v. Sebastian Donat und Hendrik Birus. Aus dem Franz. übers. v. Erich Köhler, V. Kuhn, Roland Posner, Dieter Wunderlich, überarb. v. Hendrik Birus und Bernhard Teuber. Berlin, New York 2007, S. 251-287, hier S. 276-280]. Wie ich es auch anhand des metonymischen Verfahrens zu zeigen versuche, liegt hier wiederum die Überschneidung der quantitativen und der strukturellen Metaphorizität in einem als „metaphorisch“ genannten Verfahren auf der Hand. Denn das Textverfahren wird sowohl an den Textstellen festgehalten, in denen die besagten rhetorischen Figuren schlechthin vorkommen, ohne die Textabschnitte untereinander nach dem metaphorischen Prinzip zu strukturieren, als auch an jenen, in welchen der Metapher eigene semantische Beziehung in irgendeiner Form auf die Textstelle als Ganzes ausgedehnt und ihr gleich als Organisationsprinzip untergeschoben wird. Für ein weiteres Beispiel für die Zusammenführung zweier Seiten des metonymischen Verfahrens vgl. Jakobson, Zwei Seiten der Sprache, S. 135: „Den Prinzipien der Kontiguitätsrelation folgend, geht der realistische Autor nach den Regeln der Metonymie von der Handlung zum Hintergrund und von den Personen zur räumlichen und zeitlichen Darstellung über [d. i. die strukturelle Metonymität, wobei die ‚Prinzipien der Kontiguitätsrelation‘ und die ‚Regeln der Metonymie‘ dasselbe bezeichnen, S. Kh.]. Er setzt gerne Teile fürs Ganze [d. i. die quantitative Metonymität: als Ersatzfiguren verwendete Synekdochen, S. Kh.]. In der Selbstmordszene Anna Kareninas richtet Tolstoj die Aufmerksamkeit auf die Handtasche der Heldin: in ‚Krieg und Frieden‘ werden die Synekdochen (also die Tropen des *pars pro toto*, *genus pro specie*) *Haare auf der Oberlippe* oder *nackte Schultern* von Tolstoj für die Frauen, die diese Eigenheiten aufweisen, verwendet [d. i. die quantitative Metonymität, S. Kh.]“ und in Jakobson, „Über den Realismus in der Kunst“: „[D]ie Verdichtung des Erzählens *mit Hilfe von Bildern, die aufgrund ihrer Korrespondenz* [„smežnost“], also ‚Kontiguität‘, S. Kh.] *herangezogen werden, d. h. also der Übergang vom eigentlichen Terminus zur Metonymie und Synekdoche* [d. i. die quantitative Metonymität, S. Kh.]. Diese ‚Verdichtung‘ wird gegen die Intrige verwirklicht oder hebt die Intrige völlig auf. Nehmen wir ein grobes Beispiel: zwei literarische Selbstmorde, den der Armen Liza und den der Anna Karenina. Der Selbstmord Annas wird von Tolstoj dar-

Im „Zwei Seiten der Sprache“, dem später erschienen der oben genannten Aufsätze, geht Jakobson dem neurologischen Problem des Abbaus von Sprechfähigkeit unter linguistischen Gesichtspunkten nach. Dabei geht er vom doppelten Charakter der Sprache aus, der sich darin äußere, dass für ihren praktischen Gebrauch zwei Operationen konstitutiv seien: Die Selektion sprachlicher Einheiten aus dem Vorrat des Paradigmas (dem Code) und die Kombination sprachlicher Einheiten in Syntagmen nach den vom Paradigma vorgegebenen Regeln.

Jakobson nennt die Assoziationsbeziehungen zwischen den Einheiten im Paradigma äquivalent,¹⁹⁶ d. h. auf dem Verhältnis des Statteninanders beruhend,¹⁹⁷ und die Reihungsbeziehungen im Syntagma kontig,¹⁹⁸ d. h. auf dem Verhältnis des Nacheinanders beruhend.¹⁹⁹ Die auf der jeweiligen Achse der Sprache, d. h. entweder im Paradigma oder im Syntagma, geltende Beziehung zwischen sprachlichen Einheiten parallelisiert Jakobson mit der Beziehung zwischen den Gliedern der jeweiligen Trope. Seine Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie gründet er damit auf der Unterscheidung zwischen den Arten semantischer Beziehung, die die Elemente der jeweiligen Trope unter einander eingehen. So ist die Similarität (die Ähnlichkeit, die Analogie) das Verknüpfungsprinzip der Elemente in der Metapher und die Kontiguität (die Nachbarschaft) das Verknüpfungsprinzip der Elemente in der Metonymie.

Die semantischen Beziehungen alleine, die aus dem System der Sprache (langue) in die Struktur der Tropen übertragen werden, verleihen allerdings einem sprachlichen Ausdruck noch nicht den Charakter einer Trope. Dieser Umstand, der eigentlich klar ist, den Jakobson aber direkt nicht anspricht, kann

gestellt, indem er hauptsächlich über ihr Täschchen schreibt [d. i. die quantitative Metonymität, S. *Kh.*]“ [Jakobson, Roman. Über den Realismus in der Kunst. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Karl Eimermacher. München 1969, S. 372-391, hier S. 385ff.]. Dabei soll natürlich erwähnt werden, dass die metonymische Verdichtung, von der Jakobson schreibt, als Anhäufung von Metonymien nicht den metonymischen bzw. synekdochischen Bildern gleicht, die die Intrige ersetzen: das Täschchen, die Haare auf der Oberlippe und nackte Schultern, die Tolstoj am Äußeren von Figuren seiner Romane hervorhebt, sind keine Tropen.

¹⁹⁶ Vgl. Jakobson, Linguistik und Poetik, S. 94.

¹⁹⁷ Vgl. Jakobson, Roman. Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze. In: Ders., Selected writings. Bd 1: Phonological studies. 2., erweit. Aufl. Den Haag, Paris 1971, S. 328-401, hier S. 376.

¹⁹⁸ Vgl. Jakobson, Zwei Seiten der Sprache, S. 122.

¹⁹⁹ Vgl. Jakobson, Kindersprache, S. 376.

zuweilen verwirrend sein. Es ist also nicht immer der Fall, dass in einem sprachlichen Gebilde die Beziehung der Similarität gleich eine Metapher bzw. die Beziehung der Kontiguität gleich eine Metonymie hervorbringt. So gehen zwar das Subjekt und das Prädikat im Satz untereinander eine Kontiguitätsrelation ein, jedoch ist Jakobsons Beispielsatz „Die Hütte ist abgebrannt“ noch keine Metonymie. Vom Metaphorischen im Satz „Die Hütte ist ein ärmliches kleines Haus“ lässt sich ebenfalls nur aufgrund des Charakters der semantischen Beziehung sprechen: Ein Teil der Semantik des Worts „Hütte“ ist „ärmliches kleines Haus“, so dass die beiden Ausdrücke sinnähnlich sind, ohne dass weder der Satz als Ganzes noch seine Teile im Einzelnen Metaphern sind.

Denn wie bei rhetorischen Figuren im Allgemeinen handelt es sich auch bei Metapher und Metonymie grundsätzlich um die Ersetzung eines Ausdrucks mit der eigentlichen Bedeutung durch einen Ausdruck mit einer figurativen Bedeutung. Die Substitution verläuft dabei als Similaritäts- bzw. als Kontiguitätsoperation. Wenn Jakobson sagt, dass der metaphorische Prozess *ersetzender* Art und der metonymische *ergänzender* Art sei,²⁰⁰ widerspricht dies im Fall der Metonymie dem Grundsatz nicht: Es deutet eben nochmals an, dass Jakobson sich für die Trope mehr für die Zwecke der Linguistik und der Poetik interessiert, als dass er sie aus der Perspektive der Rhetorik betrachtet. Der Metapher und der Metonymie wendet sich Jakobson bei seiner Auseinandersetzung mit dem Problem der Aphasie und gelegentlich der Prosa nur insofern zu, als dass sie die beiden Arten semantischer Beziehungen repräsentieren, um die es ihm mehr geht als um die Tropen selbst. So fokussiere ich mich weiter unten auf die Metonymität bzw. Kontiguität als eine der Arten semantischer Beziehungen, im Hinblick auf ihre Umsetzung in der Prosa.

1.2.1.1 Der Begriff der Kontiguität bei Roman Jakobson

Das Wort „Kontiguität“, das primär eine Beziehung der Nachbarschaft oder der Berührung bezeichnet, ist, streng genommen, kein Fachterminus, weil sein Gebrauch auf kein spezifisches Wissenschaftsfeld beschränkt ist. Dank Jakobson wird es auf dem Gebiet der Linguistik, Rhetorik und Poetik verbreitet. Dabei erfährt das Wort bei Jakobson je nach konkretem Verwendungskontext semantische Verschiebungen.

²⁰⁰ Vgl. Jakobson, *Zwei Seiten der Sprache*, S. 134.

In der Einleitung wurde bereits auf einen der früheren Fälle der Verwendung von „Kontiguität“ bei Jakobson hingewiesen. In einem Aufsatz von 1921 über die Dichtung von Viktor Chlebnikov kennzeichnet Jakobson die gewohnheitsmäßige Verbindung zwischen dem Signifikanten und Signifikat als kontig. Diese gewohnheitsmäßige Assoziationsbeziehung im sprachlichen Zeichen sei typisch für den Gebrauch der Sprache als Mittel praktischer Kommunikation. In der Poesie werde diese unmotivierte Beziehung im sprachlichen Zeichen dissoziiert bzw. motiviert. Welchem Bereich genau Jakobson das Wort entlehnt und in die Linguistik einführt, sei dahingestellt. Wichtig ist für meine folgende Argumentation, dass die Linguistik in Jakobsons Gebrauch des Wortes „Kontiguität“ als Ursprungsbereich seiner Semantiken angenommen werden kann. Aus der Linguistik überträgt Jakobson das Wort in die Rhetorik, von wo es schließlich in die Poetik kommt. Auf dem Weg von der Linguistik über die Rhetorik in die Poetik wird das Wort metaphorisiert.

In „Zwei Seiten der Sprache“ bezeichnet Jakobson die Kontiguität als „äußere Relation“, die die Bestandteile der Mitteilung miteinander verknüpfe, während „die innere Relation“, die von der Similarität getragen würde, die Mitteilung mit dem Code verbinde.²⁰¹ Die Kontiguitätsoperation sei demnach wesentlich kontextbildend, denn über sie verlaufe die Gruppierung sprachlicher Einheiten von der niederen Ordnung zur höheren.²⁰² Jakobson nennt den metonymischen Prozess „ergänzend“ („prädikativ“) bzw. „kontextbildend“, weil er in der Erweiterung einer als basal angenommenen Menge sprachlicher Bestandteile (Phonemen, Morphemen, Wörtern usw.) zu immer komplexeren Einheiten besteht. Die kontextbildende Leistung der Kontiguität und die mit dem Code verbindende der Similarität bezeugen zuerst die Zugehörigkeit der Begriffe zur Domäne der Linguistik, weil es sich hier noch um Relationen zwischen sprachlichen Zeichen handelt.

Im selben Aufsatz lassen sich vier Attribute finden, die den Begriff der Kontiguität näher bestimmen: „räumlich“, „zeitlich“, „syntaktisch“ und „seman-

²⁰¹ Ebd., S. 121f. Hier nimmt Jakobson Bezug auch auf Ferdinand de Saussures Unterscheidung zwischen den syntagmatischen und den assoziativen Beziehungen, die in praesentia bzw. in absentia bestehen [vgl. de Saussure, Ferdinand. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye. Aus dem Franz. übers. v. Herman Lommel. 3. Aufl. Berlin, New York 2001, S. 147f.].

²⁰² Vgl. Jakobson, Zwei Seiten der Sprache, S. 122, 130.

tisch“.²⁰³ Diese Bezeichnungen verschiedener Arten der Kontiguität lassen erkennen, dass Jakobson die Beziehung der Kontiguität auf Phänomene unterschiedlicher Ordnungen, der nichtsprachlichen (Raum und Zeit) und der sprachlichen (Grammatik und Semantik), bezieht. Seine Beispiele legen außerdem nahe, dass die syntaktische Kontiguität (wie zwischen dem Subjekt „Hütte“ und dem Prädikat „ist abgebrannt“) und die semantische Kontiguität (Einheit des semantischen Feldes bzw. des Frames: „Hütte“ und „Strohdach“, „Streu“, „Armut“) ähnlich wie die raumzeitliche Kontiguität (wie zwischen dem Strohdach und der Hütte) behandelt werden.²⁰⁴

In der Tat stellen die syntaktische bzw. semantische Kontiguität und die raumzeitliche Kontiguität, wie sie in der rhetorischen Figur vorliegt, zwei unterschiedliche Begriffe der Kontiguität dar. Die Nachbarschaftsbeziehung, die in beiden Fällen für einen (linearen) Zusammenhang steht, besteht im ersten Fall zwischen den Zeichen (Signifikanten); im zweiten Fall besteht sie zwischen den Objekten der empirischen Wirklichkeit bzw. den konzeptuellen Repräsentationen, also sowohl zwischen abstrakten Begriffen als auch zwischen konkreten Gegenständen.²⁰⁵ Im Syntagma, auf dem Gebiet der Linguistik, ist „Kontiguität“ also die Bezeichnung für die grammatische und semantische Stimmigkeit zwischen benachbarten Zeichen, die vom Paradigma (vom Code) ausgeht.²⁰⁶ In der Trope, auf dem Gebiet der Rhetorik, handelt es sich dagegen

²⁰³ Vgl. ebd., S. 128 bzw. 134.

²⁰⁴ Pedro Albertelli setzt sich mit terminologischer Folgerichtigkeit in Jakobsons „Zwei Seiten der Sprache“ auseinander und nennt seine Behandlung der sprachlichen und nichtsprachlichen Gegebenheiten, der Worte und der Objekte, auf der gleichen Ebene „semiotic expansion“ [vgl. Albertelli, Pedro. On metaphor and metonymy in Jakobson. In: Cahiers Ferdinand de Saussure 39/1985, S. 111-120, hier S. 113f.].

²⁰⁵ Vgl. Kern, Beate. Metonymie und Diskurskontinuität im Französischen. Berlin, New York 2010, S. 14-24.

²⁰⁶ Dies korreliert etwa mit der verbindenden Leistung von Konjunktionen, Präpositionen, Pronomen und Artikeln im Satz, die Jakobson auf das Konto der externen Relation, d. i. der Kontiguität, bucht [vgl. Jakobson, Roman. Aphasia as a linguistic topic. In: Ders., Selected writings. Bd. 2: Word and language. Den Haag, Paris 1971, S. 229-238, hier S. 236]. Die sogenannten „little tools of language“ sorgen für die syntaktische und semantische Integrität und Komplexität (die hypotaktischen Satzstrukturen) einer sprachlichen Äußerung. Deshalb äußert sich auch die Kontiguitätsstörung beim Aphasiker darin, dass bei ihm die Fähigkeit beeinträchtigt ist, sukzessive und simultane sprachliche Größen, die Bestandteile einer Äußerung, zu kombinieren und zu integrieren. [vgl. Jakobson, Roman. Toward a linguistic classification of aphasic impairments. In: Ders., Selected writings. Bd. 2: Word and language. Den Haag, Paris 1971, S. 289-304, hier S. 294]. So kann man sehen, woher

um eine (quasi)sinnlich wahrnehmbare Nachbarschaft zwischen konkreten oder abstrakten Objekten.²⁰⁷

So kann an Jakobsons Beispiel der Metonymie „Hütte“ für „Armut“ die Kontiguitätsrelation nur bedingt als eine raumzeitliche zwischen einer Hütte und Armut aufgefasst werden. Sie stellt sich hier zwischen einem konkreten Objekt (die Hütte) und einem abstrakten Objekt (Armut) her, daher auch das einschränkende Präfix „quasi“ im vorigen Absatz. Darauf, dass viele Beziehungen, die als klassische Fälle der Metonymie (Wirkung statt Ursache, Zeichen für die Sache, das Instrument für die Tätigkeit, das Physische für das Seelische usw.) gelten, nur metaphorisch als wirkliche Nachbarschaften aufgefasst werden können, macht Gérard Genette aufmerksam.²⁰⁸ In diesem Zusammenhang warnt er davor, „[j]ede Metonymie (und a fortiori jede Synekdoche) auf eine rein räumliche Beziehung zu bringen[, um] den Spielraum dieser Figuren auf ihren physischen oder ‚sinnlich erfahrbaren‘ Aspekt [nicht] einzuschränken.“²⁰⁹

Nun vollzieht sich die zweite Übertragung, die den Gebrauch von „Kontiguität“ prägt und den Begriff für mein Projekt heuristisch relevant macht. Jakobson spricht von der Metonymität bzw. Metaphorizität der Literatur und meint damit die Vorherrschaft eines der für die jeweilige Trope charakteristischen Beziehungstyps, nach dem die literarische Darstellungsebene struktu-

in der Kontiguitätsrelation, die die metonymische Darstellungsweise der Prosa kennzeichnet und die Jakobson metaphorisch gebraucht, die Semantik der Kohärenz von sprachlichen Äußerungen unterschiedlicher Ordnung, also vom Wort bis zum Text, kommt.

²⁰⁷ Vgl. Jakobson, *Aphasia as a linguistic topic*, S. 232f. Hier spricht Jakobson explizit von „some kind of contiguity“, die sich zwischen den Teilnehmenden eines Gesprächs herstellt und vom nichtsprachlichen Kontext (dem Bereich der Objekte), zu dem sich eine Äußerung in einem kontigen Verhältnis befindet [dazu vgl. Jakobson, *Zwei Seiten der Sprache*, S. 122 bzw. 123]. Der Terminus, der zuerst zur Bezeichnung von Relationen zwischen den Zeichen und dazu primär den linguistischen Zeichen verwendet wurde, überträgt er auf den Bereich der Objekte. Dieser nicht eigentliche Charakter im Gebrauch von „Kontiguität“ tritt durch den Zusatz „some kind of“ noch deutlicher hervor.

²⁰⁸ Vgl. Genette, Gérard. *Die restringierte Rhetorik*. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. v. Anselm Haverkamp. Aus dem Franz. übers. v. Wolfgang Eitel. Darmstadt 1983, S. 229-252, hier S. 237. Hier bemerkt er auch, dass selbst die Unterteilung der Figuren (Kontiguität, Nähe oder Nacheinander für die Metonymie, Intersektion für die Synekdoche, Ähnlichkeit für die Metapher) metaphorischer Natur ist, da sie einem räumlichen Wahrnehmungsmodell folgt [vgl. ebd., S. 245]. „Metaphorisch“ heißt wiederum, weil die Beziehung zwischen mentalen Entitäten (den Vorstellungen) *ähnlich wie* die zwischen Gegenständen der sinnlich erfahrbaren Welt (den Objekten) konzipiert wird, d. i. also nur ein abstrakt räumliches Verhältnis nach dem Motto „im Geistigen *wie* im Physischen“.

²⁰⁹ Ebd.

riert sei.²¹⁰ So wird der Begriff der Kontiguität einem Modell des literarischen Textes zugrunde gelegt und geht damit gleich aus dem Gebiet der Rhetorik in die Poetik über.

Mit dieser zweiten Übertragung erfährt das Wort „Kontiguität“ wiederum eine Metaphorisierung. Aus den Ursprungsbereichen nimmt es die Semantiken der Stimmigkeit (Linguistik) und der Räumlichkeit (Rhetorik) mit, d. h. die Voraussetzung eines Raums, auf dem die Elemente verteilt sind, die untereinander raumzeitliche Beziehungen eingehen. Bei letzterer Semantik, die von der Rhetorik übernommen wird, gehe es, wie Gérard Genette aus einem anderen Anlass bemerkt, um „die Beziehung, die in der Kontinuität des Raumes – Welt-raum bzw. Text-raum – zwischen benachbarten Dingen und verbundenen Wörtern besteht“ und die man deshalb besser auch als „Kontinuität“ bezeichnet.²¹¹ Als Begriff steht „Kontiguität“ nun für die Lesbarkeit eines (narrativen) Textes, der in Hinsicht auf die Schreibweise als klassisch gilt.

Wie sich die metaphorische bzw. metonymische Darstellungsweise in der Prosa konkret realisiert, zeigt Genette anhand von Marcel Prousts Roman, in dem er den oben skizzierten semantischen Umfang des poetologischen Begriffs der Kontiguität um eine weitere Komponente erweitert: Die Metonymität der Darstellung in der Prosa zeige sich im Kontinuierlichen der Erzählweise. Die Semantik des Kontinuierlichen, die in sich die Semantiken der Stimmigkeit und der Kontinuität gewissermaßen vereinigt, impliziert außerdem das Vorhandensein einer Handlung(sfolge), die vor sich in der Erzählung „auf raumzeitlichen und Kausalitätswegen“ geht. Damit wird auch der Bezug zur Jakobsonschen „Tätigkeit“ sichtbar, von der gerade in Kapitel 1.2.1 die Rede war.

1.2.2 Die Metonymität der Prosa bei Gérard Genette

Dem Zusammenhang von Metapher und Metonymie im Roman Marcel Prousts misst Gérard Genette eine fundamentale Bedeutung zu: „Die Verwebung eines metonymischen und eines metaphorischen Fadens garantiert die Kohärenz, den ‚notwendigen‘ Zusammenhalt des *Textes*“.²¹² Diese Doppelheit, „wo die beiden

²¹⁰ Vgl. Barthes, *Elemente der Semiologie*, S. 50.

²¹¹ Genette, Gérard. *Metonymie bei Proust oder die Geburt der Erzählung*. In: *Romanistische Stilforschung*. Hrsg. v. Helmut Hatzfeld. Aus dem Franz. übers. v. Hartmut Köhler. Darmstadt 1975, S. 371-400, hier S. 389.

²¹² Genette, *Metonymie*, S. 397.

Achsen der Sprache voll angelegt und ausgenützt sind“, fährt Genette fort, „[macht] [...] absolut und im wahrsten Sinne des Wortes den TEXT aus.“²¹³

Der Aufsatz über die Metonymie bei Proust fängt mit der Darstellung dessen an, wie in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) die Auswahl der Metaphern durch Kontiguitätsbeziehungen bestimmt und gleichsam abgesichert werde. Die Herstellung der Kontiguitäten erfolge durch die Annäherung der Semantik metaphorischer Ausdrücke an die Semantik der diegetischen (raumzeitlichen, psychologischen) Situation zum gegenwärtigen Augenblick des Erzählens. So würden die Kirchtürme, die am Horizont hinter den Kornfeldern erscheinen, als „spitz, geschuppt, vielzellig, zerklüftet, goldgelb und knötchenbesetzt wie die Weizenähren“²¹⁴ beschrieben, die Kirchtürme, die der Erzähler sich zur „glutheißen Zeit“, mit Gedanken ans Baden und in der Nähe des Meers anschaut, erscheinen ihm Lachsrosa, mit rautenförmigen Ziegeln und ähneln „alten spitzmäuligen Fischen“.²¹⁵ Hier liegt das Zusammenspiel von Analogie und Kontiguität im Text von Proust auf der Ebene der Mikrostrukturen vor.

Eine etwas komplexere Erscheinung bringt die Verquickung von Metapher und Metonymie hervor, wenn der Vorgang unwillkürlicher Erinnerung dargestellt wird. Der Auslöser des Erinnerns, ein punktueller Ereignis bzw. ein Eindruck wie vom Geschmack eines Gebäckstücks, beruhe auf der Analogie zwischen einem Erlebnis aus der Vergangenheit und dem Erlebnis zum Zeitpunkt des Erinnerns, und sei daher metaphorischer Natur. Die Analogie kennzeichne aber nur den Anfang des Erinnerungsvorgangs, denn „[d]ie Vergangenheit, die durch ein Zusammentreffen von Empfindungen wieder zum Leben erweckt wurde, ist nicht so ‚punkthaft‘ wie dieses Zusammentreffen selbst“.²¹⁶ Das Auswieten des Erinnerns, in den ausgelösten Empfindungen und Erfahrungszusammenhängen, gehe auf den Wegen der Kontiguität vonstatten. Im Erinnern, also über die Kontiguität, wachse die Erzählung zum epischen Ungeheuer an.

Daran sieht man, dass es Genette, ähnlich wie Jakobson, nicht um das Ganze der Metapher oder der Metonymie als rhetorische Figuren geht, sondern

²¹³ Ebd., S. 398.

²¹⁴ Proust, Marcel. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Zitiert nach: Genette, Metonymie, S. 373.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Genette, Metonymie, S. 398.

alleine um die Natur der semantischen Beziehung, die sie jeweils kennzeichnet. Die semantische Beziehung überträgt er auf die erzählerische Makrostruktur, „auf diese Zusammengehörigkeit der Erinnerungen, die keinerlei Substitution kennt und daher auch kein Anrecht darauf hat, unter die rhetorischen Tropen eingereiht zu werden“.²¹⁷ Für Genette ist die Kontiguitätsoperation auf der Makroebene also ebenfalls ergänzender Natur. Allerdings bezieht sich die kontextbildende Leistung der Kontiguität nicht wie bei Jakobson auf die linguistische Ebene des Textes, sondern auf die literarischen Repräsentationen: In der Terminologie des Textmodells von Staszak wirkt die Kontiguität bei Genette schon nicht mehr auf der Ebene der sprachlichen Zeichen (auf der Textebene), sondern auf der Ebene der literarischen Zeichen (auf der Darstellungsebene). Folglich gebraucht Genette den Begriff im übertragenen Sinn, d. h. metaphorisch.

Einen weiteren Vergleich, den Genette zwischen der Struktur der Tropen und der „Gestalt des Geschriebenen“ zieht, entnimmt er wiederum der strukturalen Linguistik. Nach dem Muster des Zwei-Achsen-Modells der Sprache spricht er von der vertikalen Bindung bzw. horizontalen Bindung im Text. Die Bindungstypen gehen entsprechend auf die Analogie- und Kontiguitätsbeziehungen zurück. Die horizontale Bindung wird außerdem als Folge der „metonymische[n] Bewegungsrichtung“ des Textes erklärt und damit motiviert.²¹⁸ Die Metonymie bzw. die Kontiguität realisiert sich im Text damit nicht als eine beliebige Nachbarschaft bzw. ein beliebiges Nacheinander in Raum und Zeit, sondern weist einen linearen bzw. horizontalen Charakter auf. Anders ausgedrückt: Die Nachbarschaft bzw. Berührungsassoziation ist selbst eine Metapher für den linearen Zusammenhang. Im Syntagma prägt er sich als grammatisch und semantisch zusammenhängende Reihe von linguistischen Zeichen unterschiedlicher Ordnung aus und in der narrativen Sequenz als eine Reihe von Erzähleinheiten, die es in ihrer Aufeinanderfolge bewerkstelligen, die Geschichte als sinnvoll und voranschreitend erscheinen bzw. die Darstellung den Eindruck der Kohärenz und der Kontinuität erzeugen zu lassen.

Gegen Ende des Aufsatzes macht Genette also darauf aufmerksam, dass die metonymische Übertragung im Werk Prousts einen signifikanten Wechsel bzw. eine Abwechslung verschiedener Erzählweisen herbeiführe. Sie ermöglicht

²¹⁷ Ebd., S. 393.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 396, 399.

nämlich den Übergang vom ereignisarmen „Roman der poetischen Augenblicke“, zu der – fast – kontinuierlichen Erzählweise“, was wiederum eine Unterscheidung zwischen dem Punkthaften und dem Kontinuierlichen der Erzählweise voraussetzt.²¹⁹ Was mit dem „Punkthaften“ und „Kontinuierlichen“ der Erzählweise gemeint ist, erläutert Genette anhand des ersten Bandes „In Swanns Welt“:

In der Tat weist der Erste Teil von „In Swanns Welt“ („Combray“) einen sehr deutlichen Einschnitt auf zwischen dem ersten Kapitel, das nahezu ausschließlich jene wie von einer Urankst geprägte Szene enthält, die Proust das „Drama meines Zubettgehens“ nennt und die im Gedächtnis des Erzählers lange Zeit als die einzige Erinnerung an Combray geblieben war, welche niemals dem Vergessen anheimfiel, eine starr unbewegliche und in gewisser Weise „punkthafte“ Szene, in der die ganze Erzählung zum Stillstand kommt und scheinbar hoffnungslos versandet – zwischen diesem ersten und dem zweiten Kapitel, wo an die Stelle des vertikalen Combray der unaufhörlichen Beängstigung und „Fixierung“ [...] schließlich mit seinem erweiterungsfähigen Raum, seinen „zwei Welten“ und seinen abwechselnden Spaziergängen das horizontale Combray der kindlichen Geographie und der Familienzeitrechnung tritt, Ausgangs- oder Ansatzpunkt für die eigentliche erzählerische Entfaltung. Dieser Einschnitt, dieser Registerwechsel, ohne den der Proustsche Roman einfach nicht *stattfände*, besteht selbstverständlich in der „Wiedererweckung“ von Combray durch die *mémoire involontaire*.²²⁰

Als „eigentliche erzählerische Entfaltung“, für die die Kontiguitätsbeziehung sorgt, bezeichnet Genette also jene entfalteten Erinnerungen, die den Roman zum größten Teil ausmachen.²²¹ Aus der Perspektive der Erzählzeit, der Zeit des Erinnerns, sind sie im Grunde genommen Abschweifungen, Stücke des Erinnerten, die eine statisch-dynamische Erzählstruktur konstituieren. Die Zeit, die im Erinnern nachgeholt wird, steigt per Analogie (metaphorisch) in den Erinnerungen auf, aber erst per Kontiguität (metonymisch) entsteht aus diesen Augenblicken eine zusammenhängende Geschichte: „[O]hne Metonymie keine Erinnerungsverknüpfung, keine *Geschichte*, kein Roman,“ fasst Genette die Leistung der Kontiguität im Roman zusammen.²²² Damit wird nochmals die Semantik des Nacheinanders und des „notwendigen“ Zusammenhalts des Tex-

²¹⁹ Ebd., S. 398.

²²⁰ Ebd., S. 399.

²²¹ Den Erzählanlass gibt der Erzähler an, wenn er beteuert, „nur dann zu schreiben, wenn ein Stück Vergangenheit plötzlich in einem Geruch oder bei einem bestimmten Anblick wieder auftauchte, welche dadurch eine Weitung erfuhren und die Phantasie über sich in Erregung versetzten, und wenn aus der Freude darüber [...] [ihm] die Inspiration kam“ [Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Zitiert nach: Genette, Metonymie, S. 398].

²²² Genette, Metonymie, S. 400.

tes ins Spiel gebracht, die nun klar eben dank des metonymischen Fadens zustande kommen.

Die Kontiguität begründet demnach nicht nur die Auswahl der Metaphern auf der Mikroebene, sie fügt die Elemente der Erzählung auf der Makroebene (Sujet) zusammen: Die Leistung der Kontiguität in der Poetik der Prosa ist mit der Leistung der logisch-temporalen Ordnung (oder Motivierung) in der Handlungsfolge vergleichbar.

Genette endet seinen Aufsatz mit Abschlussbemerkungen, die auch über den Spezialfall der *Recherche* hinaus Sinn ergeben. Die verlorene Zeit der *Recherche*, die sich in der Metapher wiederfindet und in der Metonymie neu belebt wird, besteht ihrem Wesen nach „im Fliehen vor sich selbst und in der Suche nach sich selbst“.²²³ Der motivierte Gang der Handlung – oder, um in der Metaphorik des Aufsatzes zu bleiben, der Handlungsfluss – macht das Kontinuierliche der Erzählweise im Vergleich zum Stillstand des Punkthaften der Szene aus. Die Linearität des Zusammenhangs im Syntagma (Jakobson) und das Kontinuierliche der Erzählweise (Genette) gehören gleichermaßen zum Metonymischen der Darstellungsweise.

Das Ausweiten der Erzählung, die Kontinuität der Erzählweise und die Verknüpfungsleistung der Kontiguität sind eng miteinander verflochtene Aspekte des metonymischen Verfahrens in der Prosa, um die Genette die Semantik der Lesbarkeit ergänzt. Damit löst Genette die Kontiguitätsmetapher in der Anwendung auf das Textmodell ausdrücklich auf.²²⁴

1.2.3 Zusammenfassung

Ich fasse Jakobsons und Genettes Überlegungen zum Metonymischen der Darstellungsweise in der Prosa kurz zusammen, um nochmals das hervorzuheben, was ich für die Beschreibung der narrativen Verfahren der avantgardistischen Prosa im Allgemeinen und deshalb für meine eigenen Textanalysen relevant finde.

²²³ Ebd.

²²⁴ Man kann solche Kontiguität „narrativ“ nennen. Diese Bezeichnung entlehne ich Jakobson, der sie verwendet, wenn er die Rolle der Ähnlichkeits- und Kontiguitätsbeziehungen im Vers erörtert: „Die Entsprechung in der metrischen Stellung nimmt die syntaktische Kontiguität von Subjekt und Prädikat auf oder betont die narrative Kontiguität zweier Wörter, die raum-zeitlich benachbarte Phänomene bezeichnen“ [Jakobson, Roman; Pomorska, Krystyna. Poesie und Grammatik: Dialoge. Aus dem Russ. übers. v. Horst Brühmann. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1982, S. 116].

Roman Jakobson stellt also fest, dass sich das metonymische bzw. metaphorische Verfahren in der Literatur in zweierlei Hinsicht ausprägt. Diese zwei Seiten des jeweiligen Verfahrens habe ich als „quantitative“ bzw. „strukturelle“ Metonymität bzw. Metaphorizität bezeichnet. In seinen eigenen Analysen greift Jakobson zum Begriff der Metonymität bzw. Metaphorizität als zu dem Instrument, mithilfe dessen er seine Textbeobachtungen nachvollziehbar macht. Dabei sind für ihn die beiden Seiten des jeweiligen Verfahrens gleichermaßen gewichtig genug: Wenn es zur Entscheidung über die Metonymität bzw. Metaphorizität eines Textes oder Textabschnitts kommt, ist für ihn schon eine der Seiten des metonymischen bzw. metaphorischen Verfahrens als Bestimmungskriterium hinreichend.

Speziell im Fall von Jakobsons Bemerkungen zur strukturellen Metonymität der Prosa fällt allerdings auf, dass sie bei näherer Betrachtung eine mangelnde Stimmigkeit erkennen lassen. Zum einen geht es um die Berührungsassoziationen, die die logisch-temporale Ordnung im narrativen Text erzeugen (Metonymität 1). Zum anderen geht es darum, dass in der Prosa, die dem metonymischen Prinzip gehorcht, das Sujet unterdrückt wird oder überhaupt fehlt (Metonymität 2). Die beiden Aspekte des Verfahrens lassen sich deshalb schlecht miteinander in einer Konzeption von Metonymität vereinbaren, weil das Sujet als Darstellung der Handlung der Ausdruck logisch-temporalen Ordnung in der Handlungssequenz ist: Das Sujet zu unterdrücken oder auszuschalten und dadurch die Metonymität der Darstellungsweise zu steigern, heißt zugleich die Logik und die Temporalität in der Handlungssequenz, die ja überhaupt erst durch die Wirksamkeit ebenjener Berührungsassoziationen zustande kommen, unterdrücken bzw. ausschalten. Es ist also widersprüchlich, zuerst die These aufzustellen, die Berührungsassoziation erzeuge die Handlung, und schließlich zu konstatieren, die Berührungsassoziation zeige sich am ehesten dort, wo die Handlung zerstört wird. Die von mir behauptete Inkohärenz von Jakobsons Überlegungen lässt sich wohl darauf zurückführen, dass er sie anhand einiger Novellen Pasternaks anstellt. In Pasternaks Prosa erzeugt die Dichte der metonymischen Bilder (die quantitative Metonymität) den Eindruck der Handlungslosigkeit (bei Jakobson „die Tatenlosigkeit“), was ich als „Metonymität 2“ bezeichne.

Der Begriff der Berührungsassoziation bzw. der Kontiguität selbst kommt bei Jakobson in verschiedenen Zusammenhängen vor und erfährt je nach Kontext semantische Modifikationen. Ursprünglich steht er für die Beziehungen zwischen sprachlichen Zeichen unterschiedlichen Grades auf der syntagmatischen Achse (Achse der Kombination) der Sprache. Dort bedeutet Kontiguität die semantische und grammatische Stimmigkeit zwischen benachbarten sprachlichen Zeichen im Syntagma. Aus dem Bereich der Linguistik überträgt Jakobson den Begriff in den Bereich der Rhetorik. Hier sieht er die Beziehungen schon nicht mehr zwischen den Zeichen, sondern zwischen den Objekten – den Elementen der Trope. Und schließlich überträgt Jakobson den Begriff der Kontiguität aus dem Bereich der Rhetorik in die Poetik: In der Prosa strukturiert die semantische Beziehung die Ebene der Darstellung, also literarische Repräsentationen bzw. wiederum Zeichen.

Systematisch betrachtet Gérard Genette das metonymische und das metaphorische Verfahren unter besonderer Berücksichtigung dessen, wie sich der Assoziationstyp der entsprechenden Trope in der Darstellungsweise der Prosa realisiert. Genette macht deutlich, dass der Kontiguitätsbegriff, noch bevor er auf das Textmodell übertragen wird, metaphorisiert wird: Die Kontiguität steht für einen logischen Zusammenhang, den semantischen und ggf. den grammatischen, im Syntagma und mit der Berührung oder mit der Nachbarschaft im eigentlichen Sinn hat sie insofern zu tun, als dass die sprachlichen Laut- und Schriftzeichen in einer linearen Folge angeordnet sind und damit als benachbarte angesehen werden können; in der Trope handelt es sich beim Kontiguitätsverhältnis um einen Zusammenhang raumzeitlicher und semantischer Art (Skripts und Frames) zwischen Gegenständen, sowohl physischen als auch abstrakten (Metapher 1); und in der Poetik meint die Kontiguität einen raumtemporalen und kausalen Zusammenhang zwischen literarischen, und nicht – wie ursprünglich – sprachlichen Zeichen bzw. Konfigurationen (z. B. Ereignissen, Figuren, Stimmungen usw.), der für Handlungsfolgen mit oder ohne eine vorwärtstreibende Kraft (d. i. einen Konflikt, ein Geheimnis, eine Intrige) zwingend ist (Metapher 2). Strukturbildend für einen narrativen Text ist demnach nur der Assoziationstyp der jeweiligen Trope, d. i. die Natur der semantischen Beziehung – die Kontiguität bzw. die Similarität. Die Bezeichnungen „Metonymität“ und „Metaphorizität“ bzw. „metonymisch“ und „metaphorisch“ in Bezug auf die

Textverfahren stehen also metonymisch für die jeweilige semantische Beziehung, die den Text strukturiert, welche selbst wiederum metaphorisch ist.²²⁵ Anhand von Prousts *Romans* zeigt Genette, wie die Kontiguität als Grundlage der Textstrukturierung funktioniert: Sie sichert den notwendigen Zusammenhalt des Textes, was sich in der kontinuierlichen Erzählweise des *Romans* äußert.

Ich folge dem Genetteschen Verständnis des metonymischen Verfahrenstyps, wenn ich von der metonymischen Darstellungsweise in der Prosa spreche. Bei der narrativen Kontiguität, die mit dem metonymischen Verfahren einhergeht, geht es mir also nicht um eine raumzeitliche, also eine gegenständliche Nachbarschaft von Wörtern (Signifikanten) oder von durch sie bezeichneten Phänomenen (Signifikaten), sondern um eine motivierte Verknüpfung zwischen einzelnen Ereignissen, die eine Handlungssequenz kohärent, sinnvoll und somit bereits im Modus der einfachen Lektüre lesbar macht. Auf die Handlung (das Aktionelle) und auf die Verknüpfung von Gliedern einer Handlungssequenz kommt es ja Genette gerade an, wenn er von einer dynamischen Erzählstruktur im Roman Marcel Prousts spricht.

Die Leistung der Kontiguität ist also auf der Makroebene der Erzählung zweierlei. Einerseits schafft sie einen Eindruck von Prozessualität. Man hat den Eindruck, es ereignet sich etwas in der Erzählung, es gibt dort einen Vorgang, eine Entwicklung. Sie fehlen der Situativität der Szene, auch wenn sie in der Regel ebenfalls nicht ohne Ortswechsel und ohne eine zeitliche Komponente auskommt. Andererseits sichert die Kontiguität, dass Kohärenz bzw. Sinnhaftigkeit des Sujets bereits auf den ersten Blick bei der Textlektüre erkennbar ist.

Jakobson spricht von der Metonymität der Prosa als von ihrer Lesbarkeit, ohne den Aspekt des Kontinuierlichen (der Dynamik) der Erzählweise zu meinen, was erst Genette tut. Genettes Ausführungen zur Metonymität der Prosa lassen den direkten Bezug zur Handlung der Erzählung bzw. zur logisch-tem-

²²⁵ Das Adjektiv „metaphorisch“ meint also so viel wie „ähnlich wie“, nur das der Vergleichspartikel „wie“ ausgelassen wird. Der ursprüngliche Anwendungsbereich der Bezeichnung „kontig“ für die Relation ist ein Syntagma, also Sprache. Dort bezeichnet „kontig“ eine bestimmte Art des Zusammenhangs zwischen sprachlichen Zeichen. Diese Art des Zusammenhangs wird dann von Zeichen auf Objekte und dazu noch außerdem auf abstrakte Objekte übertragen. Das heißt also, die Objekte befinden sich in einem Verhältnis *ähnlich wie* sprachliche Zeichen. Und so ist auch mit literarischen Repräsentationen, die kontig sind, *ähnlich wie* Objekte und sprachliche Zeichen kontig sind. Bei den metaphorischen Übertragungen bleiben die Semantiken der syntagmatischen Kontiguität, die Nachbarschaft und die Stimmigkeit, als *tertium comparationis* im Begriff der narrativen Kontiguität bestimmend.

poralen Ordnung des Textes unberücksichtigt, wenn er den Wechsel der Erzählweisen im Roman Prousts feststellt. Darauf, dass die Sinnhaftigkeit und eine ereignisvolle Handlung der Darstellung für die Lesbarkeit bzw. Lektüre einer Erzählung unverzichtbar sind, macht Roland Barthes aufmerksam. Schon aufgrund des Alltagswissens verständliche, mit der Literaturtradition konforme Diegesen und Handlungen sind in seiner Betrachtung die basalen Kennzeichen der Darstellungsweise der „realistischen“, metonymisch verfahrenen Prosa.

1.3 Die Theorie der Lesbarkeit der Prosa nach Roland Barthes

Die Semiologie von Roland Barthes kennzeichnet ein gewisser Grad an Impressionismus, der sich, so könnte man denken, nicht gerade günstig auf die intersubjektive Überprüfbarkeit und analytische Schärfe seiner Beobachtungen auswirkt. Ein Appell an das Mitempfinden des Lesers wird in solchen Wendungen hörbar, wie wenn er sagt, dass die Bedingungen der Lesbarkeit als „selbstverständlich“ [...] [,] ‚natürlich‘ erscheinen“ mögen,²²⁶ oder dass die „Antinatur“ der Erzählung [...] vermutlich in manchen modernen Texten zum ersten Mal erfahrbar“ wird,²²⁷ oder wenn Barthes von der Verstärkung der Wirkung der Umkehrbarkeit als Folge der Modernisierung der Erzählung spricht.²²⁸ Wie im Fall der Ausdrücke „Spürbarkeit“, „Verständlichkeit“, „Schein“ usw. ist auch die Rede von „Einfachheit“ nicht nur deutlich auf die Rezeption bezogen, sondern hat zudem wertenden Charakter. Den Einwand der Psychologisierung umgeht Barthes allerdings, indem er den Text nach den textlinguistischen Voraussetzungen befragt, die einen solchen Eindruck hervorbringen.

Und zwar tut er dies zum Ende der Vorlesung über die Vorbereitung des Romans. Dort schildert er die Entstehung des Romans unter Berücksichtigung diverser Umstände, die den Schreibprozess begleiten, aus der Perspektive des Autors. Auf wenigen Seiten geht er auf das Problem der Einfachheit ein. Die Einfachheit des Textes wird von ihm als ästhetisches Prinzip betrachtet, dem drei Weisen des Schreibverhaltens zugrunde liegen: (1) die Lesbarkeit, (2) der

²²⁶ Barthes, Roland. Die Handlungsfolgen. In: Ders., Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. v. Dieter Hornig. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, S. 144-155, hier S. 154.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Vgl. ebd.

Verzicht auf Metasprachliches in Form der Selbstreflexivität und (3) der Verzicht auf Metasprachliches in Form der Autonomie (d. i. bei Barthes der unmarkierten Intertextualität): „[D]ie Einfachheit verlangt, möchte, daß man soweit wie möglich *auf der ersten [referentiellen, S. Kh.] Sprachebene* schreibt.“²²⁹

Die Lesbarkeit wird darunter, wie man sieht, nur als eine der Bedingungen des umfangreicheren Schulprinzips (des der Einfachheit) aufgefasst. Ich möchte allerdings die Lesbarkeit an die Stelle der Einfachheit setzen bzw. die Lesbarkeit eines narrativen Textes eben als Einfachheit betrachten. Denn die Unterscheidung zwischen Einfachheit und Lesbarkeit scheint für Barthes lediglich im Kontext der erklärten Absichten seiner Vorlesung vonnöten zu sein. Die Unterscheidung zwischen Einfachheit und ihren Bestandteilen bringt nämlich zwei Sichtweisen auf den Text zu Tage: die rezeptionsästhetische von der Seite der Einfachheit her (d. i. die Perspektive des Lesers) und die texttheoretische von der Seite der Lesbarkeit her (d. i. die Perspektive des Schriftstellers). Die Lesbarkeit wird als Eigenschaft angesehen, die sich am Text als Sprachprodukt zu bewähren hat. Ich gebrauche „Lesbarkeit“ metonymisch im Sinne von „Einfachheit“ (ungeachtet der Vermengung analytischer Ebenen). Solche Auffassung der Lesbarkeit gilt für die „realistische“ bzw. klassische Prosa, deren Texte einfach, d. i. schon bei der Lektüre sinnhaft und kohärent erscheinen. Die lesbare Literatur ist also lektüretauglich. Diese lesbare Prosa ist jedoch mit dem Begriff des lesbaren Textes von Barthes insofern nicht identisch, als dass der lesbare Text kein materieller, wirklicher Text ist. Daher ist auch der Begriff der Lesbarkeit von Barthes ein anderer ist als der, der im Titel dieser Arbeit gemeint ist. Gerade auf dem Problem der Lesbarkeit in der Texttheorie von Barthes liegt der Schwerpunkt in diesem abschließenden Teil des Theoriekapitels.

Als Grundlage für die Darstellung der Positionen von Barthes dient hauptsächlich das Buch *S/Z* (1970), sein Kommentar zur Novelle Balzacs *Sarrasine* (1830). Im Hinblick auf das Problem des Verfahrens im Allgemeinen sowie auf das Problem der metonymischen Darstellungsweise in der Prosa im Besonderen soll hier schließlich der Zusammenhang zwischen dem metonymischen Verfahren als sekundär-konstruktivem Verfahren und der Lesbarkeit der klassischen Schreibweise der Prosa deutlich werden. Denn das Kontinuierliche der Erzähl-

²²⁹ Barthes, Roland. Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Hrsg. v. Éric Marty. Aus dem Franz. übers. v. Horst Brühmann. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2015, S. 450.

weise, die ich in Anlehnung an Genette „metonymisch“ nenne, resultiert als Eindruck aus der Spürbarkeit der Handlung in einem Erzähltext. Nun ist die logisch-temporale Ordnung der Handlung für Barthes die Hauptbedingung, einen narrativen Text als lesbar aufzufassen. Die narrative Kontiguität, die die Metonymität der Erzählung begründet, liegt zwar auf Seiten des Textes bzw. der Lesbarkeit (die Handlung ist das Objekt der wertenden Rezeption), relevant wird das metonymische Verfahren dennoch eigentlich erst als Effekt in der Textrezeption (die Lektüretauglichkeit des Textes ist subjektiv).

Barthes schickt seiner Textanalyse der Erzählung einige allgemeine texttheoretische, methodologische und philosophische Vorüberlegungen voraus, mit denen eine Reihe grundlegender Unterscheidungen getroffen wird. Die Unterscheidung zwischen Schreibbarem und Lesbarem bedingt zwei entgegengesetzte Textmodelle. Aufbauend darauf folgt eine Unterscheidung zwischen dem absolut pluralen Text und dem Text, dessen Plurales begrenzt ist. Ausgehend von der zweiten Unterscheidung kommt Barthes zur methodologischen Unterscheidung zwischen Lektüre und Analyse eines literarischen Textes. Schließlich sieht man seinem Projekt eine philosophische Wende ab, die als Infragestellung der Hierarchie zweier Systeme, des der Denotation und des der Konnotation, eingeleitet wird. Im weitesten Sinne wird so eine Organisation in Frage gestellt, die einen Ursprung hat, welcher als Garant und Hüter des Sinns, der Wahrheit letzter Schluss, auftritt. Da schließlich an den Ursprung die Sprache, ihr erstes System (die Denotation) gesetzt wird, stellt sich ihre Kritik als Dekonstruktion der linguistisch zentrierten Ordnung der Sinngebung ein. Barthes plädiert stattdessen für einen Ausgleich, für ein unhierarchisches Verhältnis zwischen den ersten und zweiten Sinngehalten, die immer simultan gegeben sind und nicht als Basis und Überbau gedacht werden. Dies markiert Barthes' Übergang vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus.

1.3.1 Das Schreibbare vs. das Lesbare

Die Doppeldeutigkeit, mit der man beim Definieren von „schreibbar“ („scriptible“²³⁰) konfrontiert wird, ist bereits bei den ersten wenigen Malen spürbar, wenn

²³⁰ Barthes, Roland. S/Z. In: Ders., Œuvres complètes. Bd. 3: Livres, textes, entretiens (1968-1971). Paris 2002, S. 119-345, hier S. 122. Die Stellen im Original werden vor allem dann mitzitiert, wenn es mir scheint, dass die deutsche Übersetzung die französische Originalfassung etwas frei handhabt bzw. wo der Text im Original mehrdeutig verstan-

das Wort im Text vorkommt. Auf der einen Seite sei das Schreibbare eine Produktion, eine Praxis, die „Praxis des Schreibens“ („pratique [...] de l'écriture“²³¹).²³² Auf der anderen Seite bezeichnet es eine Möglichkeit, „das, was zu schreiben möglich ist“ (8) (morphologisch wird dieser Aspekt durch das adjektivische Suffix „-ible“ bzw. „-bar“ suggeriert). Das Schreibbare ist also ein Vorgang, zugleich aber auch eine Eigenschaft.

Weitere Prädikate, die sich auf das Schreibbare schon als Attribut beziehen, weisen weiterhin auf die zwei Seiten des Begriffs hin. Auf der einen Seite sei der schreibbare Text „kein Gegenstand“, „Text als Produktion“, „ständige Gegenwart, [...] *wir beim Schreiben*, [...] die Produktion ohne das Produkt, die Strukturierung ohne die Struktur“ (9), d. h. die Prozessualität. Auf der anderen Seite sei der schreibbare Text „das Romaneske ohne den Roman, die Poesie ohne das Gedicht, der Essay ohne die Darlegung“ (9), das Schreibbare sei „das, was heute geschrieben (neu geschrieben) werden kann“ (8), d. h. die Potenzialität.

Die genannten Bestimmungsaspekte des Schreibbaren deuten auf den uneigentlichen Charakter des Wortes „schreiben“, von dem es abgeleitet ist, hin und folglich auch auf den uneigentlichen Charakter des Wortes „Text“, welches es attribuiert. Die Metaphorizität in der Bedeutung des Wortes „schreiben“ bzw. der von ihm abgeleiteten Wörter „(Neu)Schreiben“, „Schreibweise“, „schreibbar“ usw. liegt allerdings nicht von Beginn an in *S/Z* vor. Erst nach und nach kommt sie hinzu und taucht im weiteren Textverlauf mal unter (vgl. 141, 198), mal wieder auf bzw. macht die Bedeutung des Wortes zuweilen ambig (vgl. 152). Zuerst hat man den Eindruck, Barthes spricht von der Praxis des Schreibens als vom Verfassen eines sprachlichen Produktes, eines literarischen oder nichtliterarischen Textes, d. h. im eigentlichen Sinne. Sobald er aber das Vorhaben literarischer Arbeit erklärt, aus dem Leser-Textkonsumenten den Leser-Textproduzenten, d. i. einen Schreiber, zu machen, wird die denotative Sicherheit des Wortes „schreiben“ leicht erschüttert: Der Leser ist im Verhältnis zum Text zwangsläufig sein Konsument und der Text muss damit eben als Geschrie-

den werden kann, was bei der Übersetzung nicht immer berücksichtigt wird (bzw. werden kann). Die Polysemie wird allerdings nicht (immer) ausgiebiger kommentiert.

²³¹ Ebd., S. 121.

²³² Barthes, Roland. *S/Z*. Aus dem Franz. übers. v. Jürgen Hoch. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2016, S. 8. Im Folgenden wird diese Ausgabe im Fließtext und in den Fußnoten unter Angabe der Seitenzahl in Klammern zitiert.

benes schon vorher existieren. Diese Erschütterung wird verstärkt, wenn Barthes gleich darauf erläutert, welche Vorteile sich für den traditionellen Leser mit dem angepeilten Rollenwechsel ergeben: „[S]elber zu spielen und den Zauber des Signifikanten, die Wollust des Schreibens ganz wahrzunehmen“ (8).²³³ Da in „Wollust des Schreibens“ das Wort „Schreiben“ sowohl im eigentlichen Sinne (es wird (noch) nicht gesagt, der Leser schreibt, er erfährt lediglich die „Wollust des Schreibens“, sodass „Schreiben“ metonymisch als Geschriebenes, also Text selbst verstanden werden kann) als auch im übertragenen Sinne (der Leser liest und schreibt nicht den Text, den er liest) Sinn macht, setzt die Verdoppelung der Bedeutung von „Schreiben“ („écriture“) hier an. In der Metapher „selber zu spielen“ wird die metaphorische Bedeutung von „écriture“ neben den übrigen, wörtlichen Bedeutungen bestätigt: Der Satz leitet demnach einen Übergang zur Bestätigung der Metaphorizität im Gebrauch von „schreiben“ („écriture“) in den abgeleiteten Wörtern „schreibbar“, „schreiben“ bzw. „Schreiben“ ein und führt rückläufig zur Ambiguisierung der Bedeutung von „schreiben“ an den vorangegangenen Textstellen.

Diese Tatsache läuft darauf hinaus, dass der schreibbare Text eine Abstraktion ist, etwas, was es in Wirklichkeit als eine auf einem materiellen Datenträger gespeicherte und reproduzierbare Zeichenmenge nicht gibt, deshalb wird „man [...] ihn kaum in einem Buchladen finden“ (9). Sofern ein Leser notwendig ist, der den schreibbaren Text gerade erst im Rezeptionsvorgang herstellt, sollte man solchen Text daher eher „Lesen-Schreiben“ nennen.²³⁴ Auch wenn der schreibbare Text „Text“ genannt wird, kann er selbst nicht „neu geschrieben“, d. h., er kann nicht zum Objekt der Kritik (vgl. 9) bzw. zum Gegenstand eines intersubjektiv kontrollierbaren Diskurses werden. Die Analyse des schreibbaren Textes, d. i. seine Herstellung, entbehrt dafür einer materiellen Grundlage: Als flüchtiges Produzieren, also selbst im Entstehen, ist es nicht möglich, dass er sich als Objekt zum Lesen-Schreiben bereitstellt. Deshalb haben auch seine metaphorischen Prädikate wie Produktion (vgl. 8), Strukturierung (vgl. 9), Spiel (vgl. 21), Arbeit

²³³ Barthes, S/Z (Paris), S. 121: „d’accéder pleinement à l’enchantement du signifiant, à la volupté de l’écriture“.

²³⁴ Zur Markierung der Bartheschen, d. i. uneigentlichen Bedeutung, von „schreiben“ bzw. „Schreiben“, versee ich das Wort mit Anführungszeichen. Mit derselben metaphorischen Bedeutung verwende ich auch „Lesen-Schreiben“ (ohne Anführungsstriche), also ausdrücklich im Sinne des schreibbaren Textes, und nicht mit der des Schreibens als Schrift, Schreibweise oder eben als Literatur, was die wörtlichen Bedeutungen von „écriture“ sind.

(vgl. 101), Zurückweichen (vgl. 96f., 141) (*recul*), Abheben (vgl. 141) (*décrochage*), Sprechen („*im Text spricht der Leser allein*“ (152)),²³⁵ Flechten (der schreibbare Text bzw. das Schreiben ist nicht geflochten, er ist eben flechtend) (vgl. 160), ein Gang (vgl. 160) (*marche*) die Semantik des Transitorischen (*transitivité*), des Vor-, Vorüber-, Vorbei-, Hindurchgehenden gemeinsam. Die Natur des schreibbaren Textes ist transitorisch. Dass der schreibbare Text ein Vorgang ist, impliziert auch meine Bezeichnung „Lesen-Schreiben“. Der schreibbare Text ist ein Akt und zugleich Ergebnis dieses Aktes, denn das Schreibbare konstituiert sich eben im Augenblick des Lesen-Schreibens: Der schreibbare Text wird zum Lesen-Schreiben erst im Lesen-Schreiben (und nicht in der gewöhnlichen Lektüre, sogar wenn sich das Lesen-Schreiben als Operation, also empirisch, eben als Lesen vollzieht).

Als Produktion sei das Modell des Lesen-Schreibens produktiv und stehe so den lesbaren Texten als Produkten, deren Modell im Gegenteil ein darstellendes ist, gegenüber (vgl. 9). Lesbare Texte sind eine Aktualität (der Roman, das Gedicht, der Essay, das Produkt, die Struktur), d. i. etwas Fertiges. Das Zusammenwirken lesbarer und schreibbarer Codes, die im Lesen eben abgelesen werden, macht erst den (literarischen) Text zum Text (vgl. 25f.). Folglich ist das, was „Text“ genannt wird, immer zum Lesen geeignet und daher auch im eigentlichen (und nicht im Bartheschen) Sinne lesbar, d. i. als Zeichenmenge decodierbar. Das unterstellt, dass wenn der Ausdruck „der lesbare Text“ im eigentlichen Sinne gemeint wäre, er eine Tautologie und der Ausdruck „der unlesbare Text“ Nonsens wäre.

Es fällt auf, dass nach dem zweiten Kapitel die Termini „das Schreibbare“ und „der schreibbare Text“ nie wieder vorkommen. Als Gegenüber der Lektüre, ohne diesen Austausch ausdrücklich zu thematisieren, etabliert sich ab dem fünften und sechsten Kapitel „das Schreiben“ bzw. „das Neuschreiben“ (ohne Anführungsstriche), d. i. *écriture* im Sinne von (1) „Analyse“, „Kommentar“. Daneben verwendet Barthes die Wörter „*écrire*“ bzw. „*écriture*“ in ihrem ursprünglichen buchstäblichen Sinne von (2) „Verschriftlichen“, „Verfassen“ (durch den Schriftsteller) und von (3) „Geschriebenes“, „Text“, „Literatur“.

Zu den drei Aspekten der Bedeutung von „*écrire*“ bzw. „*écriture*“ im Gebrauch Barthes' kommt noch eine vierte, die die Bedeutungen von *écriture* als

²³⁵ Vgl. Barthes, S/Z (Paris), S. 245: „*dans le texte, seul parle le lecteur*“.

„Analyse“ und *écriture* als „Text“ vereinigt: *Écriture* als substanzloser „Zwischen-Text“, der weder eindeutig der fertige Text (das Geflecht) noch die Analyse (das Flechten) ist: „weder ganz Bild noch ganz Analyse“ (17), das Interstium (206), „Schreiben ohne Referent“ (209), „Materie einer *Konnexion*“ (209). Diese vierte Bedeutung von *écriture* als „Text in Analyse“ bzw. „Text im Vollziehen“, d. i. die Simultaneität von Text und Analyse, außerhalb dessen der Text bloß ein Signifikant und (noch) keine *écriture* bzw. ein Auslöser von *écriture* ist, ist wohl die, um die sich Barthes in *S/Z* am stärksten bemüht. *Écriture* als Text in statu nascendi, das Transitorische schlechthin wird damit als rein temporales Phänomen ausgewiesen. Möchte man *écriture* möglichst allgemein definieren, so wird man damit ein Ereignis bzw. den Augenblick bezeichnen, in dem Literatur zur *écriture* wird.²³⁶ „Das Schreibbare“, „der schreibbare Text“, „das Schreiben“, „*écriture*“ mit der Bedeutung „Text in Analyse“ und „das Lesen-Schreiben“ meinen dasselbe.

Die vier Gebrauchsweisen, die den semantischen Umfang von „*écrire*“ bzw. „*écriture*“ bestimmen, werden in *S/Z* nie ausdrücklich auseinandergelassen und als solche angegeben. Sie müssen stets aus dem Aussagekontext erschlossen werden: So ist *écriture* ein von Zweideutigkeit und Unbestimmtheit geprägter Begriff. Die spezifische Mehrwertigkeit (vgl. 49) von „*écrire*“ bzw. „*écriture*“ eröffnet, sobald sie als solche erkannt worden ist, für Barthes den Raum, ein Spiel zu betreiben und den Leser zu fordern. Dieses Spiel und andere Verfahren, die die Lektüre erschweren und damit zu typisch literarischen zählen, machen den Text von *S/Z* selbst zur *écriture*, die den Lesenden zur *écriture* auffordert bzw. die einen Analysierenden erfordert.

In der Paradoxie einer ersten Annäherung an die Definition des Lesbaren als das, „was gelesen, aber nicht geschrieben werden kann“ (8) werden das Lesbare und das Schreibbare plakativ als Werte bzw. Eigenschaften entgegengesetzt. Diese Entgegensetzung ist fundamental, denn sie stiftet Sinn, wie jede Differenz. Als Eingangsunterscheidung begründet sie den Unterschied zwischen *écriture* und *texte lisible*, der die gesamte Argumentationsführung von Barthes in *S/Z* sinnvoll werden lässt.²³⁷ Durch diese Polarisierung wird der Modellcharakter

²³⁶ Vgl. Baßler, Die kulturpoetische Funktion, S. 359.

²³⁷ Im Verlauf der Darlegung versucht Barthes allerdings fleißig, diesen basalen Unterschied zu verunklaren. So bezeichnet er zum Beispiel *écriture* an manchen Stellen „lesbar“ oder „klassisch“ [Barthes, *S/Z* (Frankfurt a. M.), S. 19, 141]. Ähnlich undeutlich ist die Unter-

der entworfenen Typologie der Texte zugespitzt. Das Lesbare und das Schreibbare, die sich vom paradigmatischen Status her ausschließen, interagieren miteinander als Operationen, die sie jeweils implizieren, und zwar bei der praktischen Arbeit mit dem Text: im Lesen-Konsumieren (d. i. bei der Lektüre) bzw. im Lesen-Produzieren (d. i. beim Lesen-Schreiben, beim Analysieren). Obwohl die Annahme, dass der lesbare Text als Produkt/Ergebnis einer Produktion wäre, also aus dem schreibbaren Text entstünde, auf der Hand zu liegen scheint, muss man das Abhängigkeitsverhältnis in Barthes' Theorie umgekehrt denken: Der schreibbare Text als Zu-Schreibendes und als Vorgang (denn er ist „*wir beim Schreiben*“ (9) und deshalb im Werden, „unermüdliche Annäherung“ (15), „Arbeit in *Gegenwart*“ (101)) entsteht im Lesen bzw. er ist das Lesen-Schreiben. Der schreibbare Text setzt einen lesbaren Text als „*konsequentes Sprechen*“ und damit als eine „Vergangenheit“ (vgl. 9) zwangsläufig voraus. Er entsteht demnach auf Grundlage dessen, was er ausschließt, wenn das Lesbare auch das Schreibbare eigentlich ermöglicht.

1.3.2 Das Verhältnis des Pluralen zum Lesbaren

Das behauptete hierarchische Verhältnis zwischen schreibbarem Text und lesbarem Text tritt noch deutlicher hervor, wenn Barthes das Konzept des absolut pluralen Textes einführt und die Methode vorstellt, die wiederum auf der Unterscheidung zwischen den Textmodellen und damit zwischen Textlektüre und Textanalyse fußt. In welchem Verhältnis sich der lesbare Text zum absolut pluralen und begrenzt pluralen Text befindet sowie wie sich die genannten Texttypen untereinander verhalten, soll im nächsten Schritt genauer gezeigt werden.

Das Lesen setzt grundsätzlich den pluralen Charakter des literarischen Textes voraus. Denn das Lesen ist der Vorgang des Auffindens und der Benennung der Sinne, in dem das Plurale sowohl einfach bei der Lektüre als auch bei der Analyse aufgenommen wird.

scheidung zwischen den Begriffen des lesbaren Textes und des literarischen Textes klassischer Herkunft, die Barthes zuweilen gleichzusetzen scheint [vgl. ebd., S. 12]. Wie bereits erwähnt ist das ein Verfahren, das wohl dazu führen soll, die Lektüre seines Essays zu erschweren bzw. zu gefährden und damit gleichsam die Bedingungen der Lesbarkeit, von denen *S/Z* selbst handelt, erfahrbar zu machen.

1.3.2.1 Die Codes und das Lesbare

Auf die grundlegende qualitative Einteilung nach dem Wert folgt die quantitative Unterscheidung Barthes'. Diese quantitative Unterscheidung der Texte setzt die Behauptung einer grundsätzlichen Polysemie jedes literarischen Textes voraus.²³⁸ Der Text entsteht aus der Gesamtheit der Codes (25), deren abzählbare Menge seine Mehrdeutigkeit, sein begrenztes Plurales oder eben seine Polysemie ausmachen. Die Codes machen den (literarischen) Text, so wie Barthes ihn in seiner Theorie konzeptualisiert, zum Text.

Eine Definition des Wortes „Code“ im klassischen Sinne des Definierens gibt es in *S/Z* nicht. Die Vorstellung von dem, was Barthes mit „Code“ meint, bildet sich ausgehend von mehreren Textstellen heraus, an denen er das Gemeinte durch Vergleiche, Metaphern und andere rhetorische Mittel auszudrücken versucht. Diese Art und Weise, über Gegenstände (wie über das Lesbare, das Schreibbare, das Plurales, die Fülle usw.) zu sprechen, macht unter anderem den essayistischen Stil des Poststrukturalisten Barthes in *S/Z* aus.

Ausgehend von der metaphorischen Abgrenzung des textuellen Inneren von einem Außen, das in der Semiotik ebenfalls als Text aufgefasst wird, ist der Code ein Sinn („un sens“) (synonym dazu: ein Sinngehalt, eine Sinngebung, eine Bedeutung (alles „un sens“) (vgl. 9f.), eine Sinneinheit (vgl. 19), eine Denotation bzw. eine Konnotation (vgl. 11ff.), ein Signifikat (vgl. 12f.), metaphorisch auch eine Stimme (vgl. 13, 16, 26), ein Zitat (vgl. 18, 25)), der im Textinneren aus dem Bezug auf den Kontext (vgl. 13, 25) erzeugt wird. Der Code markiert im Inneren des literarischen Textes eine referentielle Stelle, eine intertextuelle Schnittstelle. Dieser dem materiellen Text äußere Raum ist das Leben, die Kultur (vgl. 25), die Empirie (vgl. 86), das Wahrscheinliche, endoxa (vgl. 183), das Wirkliche, die landläufige Meinung (vgl. 203), andere Texte (vgl. 16, 24ff.), das ist ein „Etwas, das immer *schon* gelesen, gesehen, getan, gelebt war“ (25) und was vom Schriftsteller nicht erfunden, sondern als Stereotyp (ein Code sei ein Stereotyp (vgl. 14, 101)) übernommen wird.

²³⁸ Vgl. Barthes, *S/Z* (Frankfurt a. M.), S. 12: „Die Konnotation ist der Zugang zur Polysemie des klassischen Textes, zu jenem begrenzten Pluralen, das dem Text klassischer Herkunft zugrunde liegt (es ist nicht sicher, daß es im modernen Text Konnotationen gibt). [...] Sie muß als die nennbare, absteckbare Spur eines *gewissen* Pluralen im Text (jenes begrenzten Pluralen des Textes klassischer Herkunft) erhalten bleiben.“

Der Code als Stereotyp, der sowohl dem Schreiben, als auch dem Lesen, sowie folglich auch dem Lesen-Schreiben vorausgeht, das vom (Lesen-) Schreiben vorgefunden wird, drängt sich als Vorbild (gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst) dem Schreiben, dem Lesen, dem Lesen-Schreiben auf, allein schon deshalb, weil es schlichtweg vorher existiert. Lesen(-Schreiben) heißt, eine Arbeit mit den Codes zu vollbringen. Auf der einen Seite ist dies ein rezeptives Handeln: Das Ablesen der Codes, die als etwas Bekanntes erkannt werden, auf der Grundlage dessen der Rezipient der Darstellung einen Wirklichkeitsbezug unterstellt. Auf der anderen Seite ist dies ein produktives Handeln: Die Aktualisierung von Codes vollzieht sich unter Anwendung verschiedener Arten des Wissens (vgl. 86, 157f.), welches der Leser beim Lesen(-Schreiben) in den Text projiziert: ein aktives Investieren von Sinn in den Text (vgl. 160). Die Codes sind das Lesbare und Schreibbare im Text. Je nach der Art des Lesens werden die Codes im Lektüre- oder im Analysevorgang wahrgenommen.²³⁹ Die lesbaren Codes und die schreibbaren Codes sind der dem Text eingeschriebene Sinn, sie machen den Text sinnvoll. Unter diesem Gesichtspunkt ist das Lesen, sowohl als einfache Lektüre wie auch als „Schreiben“, das Dekodieren des Textes.

Der Sinn wird somit zur Hauptbedingung der Lesbarkeit in der Texttheorie von Barthes. Der Text ergibt notwendig Sinn, sonst ist er kein Text. Und dieser Sinn ist zuerst nichts Großartiges: triviales Weltwissen, das im Grunde außerästhetischer Herkunft ist.²⁴⁰ Dieses Lebenswissen erlaubt es, uns im Alltagsleben zu orientieren, uns zu verständigen wie wenn man weiß, dass einer Anreise eine Abreise vorausgeht, oder, dass morgens früh aufstehen nicht um 21 Uhr aufstehen heißt, oder wenn man Zahnschmerzen hat, man nicht beim Schuhmacher den fachlichen ärztlichen Rat einholt usw. Das ist der gesunde Menschenverstand schlechthin, der es ermöglicht, in der Darstellung einen Sinn auszumachen, über einen Text als einen sinnhaften bzw. sinnvollen zu urteilen. Der gesunde Men-

²³⁹ Vgl. ebd., S. 86: „So ist Lesen (das *Lesbare* des Textes wahrnehmen)“.

²⁴⁰ Barthes nennt das, was ich hier mit dem „Weltwissen“ meine, den „Raum der Codes einer Epoche [...] [, der] eine Art Vulgata des Wissens [bildet] [...]: was wissen wir auf ‚natürliche‘ Weise von der Kunst? – ‚ein Zwang‘; und von der Jugend? – ‚sie ist turbulent‘ usw. Versammelt man all dieses Wissen, alle diese Vulgarismen, bildet sich ein Monster heraus, und dieses Monster ist die Ideologie. Als Ideologiefragment *wendet* der Kulturcode seine Klassenherkunft [...] zur natürlichen Referenz, zur sprichwörtlichen Konstatierung“ [ebd., S. 101].

schenverstand liegt verschiedenen Codes zugrunde. Diese Codes sind die denotierten und konnotierten Sinne, denen selbst wiederum der Code aller Codes zugrunde liegt: Der Code der Sprache, in der der Text verfasst ist.²⁴¹ Sie ermöglichen damit, die (literarische) Darstellung in Hinsicht auf die Übereinstimmung mit dem Weltwissen zu prüfen. Das Lesen(-Schreiben) ist damit ein ausgesprochen kontextgestützter Vorgang.²⁴²

Das Weltwissen und die Kenntnis der Kunsttradition geben als Stereotypes den common ground für die Verständlichkeit „realistischer“ Literatur ab.

²⁴¹ Allerdings lassen sich die Codes nicht (immer) mit Semantiken gleichsetzen. Die Semantik setzt Zeichen voraus, dessen sinnlich wahrnehmbare Signifikanten auf ein (oder mehrere) Signifikat(e) verweisen, so dass die Semantik die Funktion von Zeichen ist, d. i. das Bedeuten, die Signifikation. Nun, wenn Barthes vom Code einer Sprache (der französischen, deutschen, englischen) in einem literarischen Text spricht, in der ein Text verfasst ist, geht es nicht um die Semantik der französischen Sprache, die einem Text auf Französisch innewohnen muss (weil ein literarischer Text sprachlich beschaffen ist und zwar aus den Einheiten und nach den Regeln des Systems der französischen Sprache). Der Code einer Sprache meint ein System, die an sich nicht bedeutend, sondern eben eher vorbedeutend ist, also die Grundlage für die Produktion von Semantiken ist. Einzelne Glieder des hermeneutischen Codes weisen ebenso wenig die Semantik des Geheimnisses auf. Sie werden nicht nach dem semantischen, sondern nach dem funktionalen Prinzip gruppiert, sodass es nicht um die Semantik des Geheimnisses geht, sondern um die Sache, um ein Geheimnis, das sie über den Code der Handlungen und Verhaltensweisen in Szene setzen. Der Code der Sprache und die fünf großen Codes der Novelle (AKT, HER, SEM, SYM, REF), auf welche hin Barthes die Lexien befragt, sind wohl von einer anderen Art als die Codes, die Barthes gelegentlich im Laufe der Analyse neben den großen Codes formuliert und deren Namen oft nur ein Mal (wie der gnomische (23), der romantische, der dramatische, der narrative (100), der ästhetische Code (120f.) usw.) erwähnt werden. Diese kleinen Codes sind in den großen Codes enthalten bzw. ihnen funktional untergeordnet und können mit mehr Recht mit Semantiken gleichgesetzt werden.

²⁴² Die Idee Barthes', dass die Codes einem Text den Sinn, die Bedeutung verleihen, besagt jedoch nicht, dass die Menge der Codes und das in ihnen enthaltene positive Wissen der Sinn des Textes oder Kunstwerkes als Ganzen ist. Es sind nicht die Codes, die einen Text erst zum Kunstwerk, als spezifisch Literarisches bzw. Ästhetisches am Text, machen. Die Codes sind nicht die Bedeutung eines konkreten Textes, und auch nicht seine textimmanente Bedeutung (auch wenn die Codes im Text selbst sind). Solche Auffassungen Barthes' Texttheorie lassen andere Aspekte außer Acht, die eine übergeordnete Stellung in seiner Theorie der Literatur einnehmen. Es wäre deshalb eine Vereinfachung der Absicht, die hinter dem Projekt von Barthes steht, die Analyse des literarischen Textes auf eine (reflektierende) Beschreibung der Codes und Semantiken herabzusetzen, d. i. der intertextuellen Bezüge, die vom Status her einem literatur- bzw. kulturgeschichtlichen Kommentar eines Textes ähnelte, welcher das für das Verständnis der Zusammenhänge im Text notwendige Wissen einer Epoche nachholt und es als Nachschlagewerk einem Text anhängt.

Der Text ist unter anderem auch in dem Sinne klassisch und „realistisch“, als dass er in einigen Momenten auf das aus dem Leben und der Kunst Bekannte zurückgreift (vgl. 59, 144f., 157f., 167), auch wenn er sich zugleich davon in anderen Momenten unterscheidet. So bleibt die denotierte Bedeutung im Kunstwerk immer gegeben. Sie sichert gleichsam die reflektorische Erkennbarkeit des Sinns schon bei der Lektüre des literarischen Textes ab, für die eben das allgemeine Weltwissen kontinuierlich einen sicheren Boden abgibt. In der Kunst wird das Stereotype in Frage gestellt, wenn eine Kunstform eine andere ablöst. Die neu hervorgetretene Kunstform ist insofern Gefahr für die Verständlichkeit, als dass sie sich vom aus dem Leben bzw. der Kunst Bekannten unterscheidet.

Obwohl die Codes als Stereotypes die Schreibbarkeit und zwangsläufig die Lesbarkeit bedingen, stellen sie zugleich auch eine Gefahr für das Lesen-Schreiben der klassischen Literatur dar, für die die *Novelle* Balzacs beispielhaft steht:

Wie die didaktische Sprache, wie die politische, die auch niemals die Wiederholung ihrer Aussagen (ihr stereotypes Wesen) beargwöhnen, ekelt das kulturelle Sprichwort an, provoziert das intolerante Lesen; der Balzacsche Text ist davon ganz durchsetzt: er vermodert durch seine kulturellen Codes, er veraltet, schließt sich aus dem Schreiben aus (das immer eine Arbeit in *Gegenwart* ist): er ist die Quintessenz, kondensierter Restbestand von dem, das nicht noch einmal geschrieben werden kann. Dieses Erbrechen des Stereotypen [...]. Die einzige Macht des Schreibenden über das stereotype Schwindelerregende (dieses Schwindelerregende ist auch das der „Dummheit“, der „Vulgarität“). (101)²⁴³

Den Punkt, den Barthes hervorhebt, ist dass die Codes bzw. das Stereotype, die die „realistische“ Literatur verständlich erscheinen lassen, zugleich der Grund dafür sind, das metonymisch verfahrenende Texte für den „schreibenden“ Leser, der immer neuen Erkenntnisgewinn und neue Reize im Text sucht, uninteressant machen. Das Stereotype lässt sich im Lesen eines konkreten literarischen Textes nicht jedes Mal „neu schreiben“, nachdem es bereits „geschrieben“, d. i. als Stereotyp aktualisiert wurde: „Dieses Veraltete [...] [ist] eine fatale Bedin-

²⁴³ Barthes, *S/Z* (Paris), S. 199f.: „Comme le langage didactique, comme le langage politique, qui, eux non plus, ne suspectent jamais la répétition de leurs énoncés (leur essence stéréotypique), le proverbe culturel écœure, provoque l’intolérance de lecture; le texte balzacien en est tout empoissé: c’est par ses codes culturels qu’il pourrit, se démode, s’exclut de l’écriture (qui est un travail toujours *contemporain*): il est la quintessence, le condensé résiduel de ce qui ne peut être réécrit. Ce vomissement du stéréotype [...] Le seul pouvoir de l’écrivain sur le vertige stéréotypique (c’est vertige est aussi celui de la ‚bêtise‘, de la ‚vulgarité‘)“.

gung der vollen Literatur, die von einer Heerschar von Stereotypen, die sie in sich trägt, tödlich bedrängt wird“ (203). Der Gang der Handlung (AKT), die Logik der Entfaltung des Geheimnisses (HER), die kulturellen Referenzen (REF) usw. sind in einem lektüretaughlichen Text allesamt wiederkehrende Muster, sie werden vom Schriftsteller nicht neu erfunden, sondern aus der Lebenswirklichkeit einer Epoche und anderen Texten unter Berücksichtigung der Konventionen einer gegebenen Darstellungsweise (der antiken, mittelalterlichen, romantischen, realistischen usw.) übernommen und damit auch weitertradiert (bzw. wiederholt).²⁴⁴ Und da die Stimme der Wissenschaft nicht der einzige Code ist, der kulturell ist, sondern alle fünf Codes, welche Barthes in *Sarrasine* beschreibt (vgl. 23), sind sie das Veraltete an Balzac, „die Essenz von dem, was in Balzac [und, per Metonymie, in der „realistischen“ Literatur überhaupt, S. *Kh.*] nicht (neu-)geschrieben werden kann“ (203).²⁴⁵ Oder, in der Sprache von *S/Z* ausgedrückt, die kulturellen Codes sind Vergangenheit, während der schreibbare Text „ständige Gegenwart, und kein *konsequentes* Sprechen (das ihn zwangsläufig in Vergangenheit verwandeln würde)“ (9) ist.²⁴⁶

Wie man sieht, ist die Bedeutung des Sinns, d. i. der Codes, des Stereotypen, für das Lesen zweifach. Die Rolle der Codes liegt der Unterscheidung zwischen dem Lesbaren (der einfachen Lektüre) und dem Schreibbaren (der *écriture* als Analyse) eines Textes zugrunde. Wenn es nur um die Lektüre, also um das normale Lesen geht, sind die Codes der Sinn bzw. die Sinne, was im Lesen wahrgenommen wird. Die Sinnhaftigkeit der Literatur, die das Produkt gewohnter Praxis der Zusammenfügung von Codes ist, d. i. ihr stereotypes, kontextgestütztes und -bedingtes Wesen, verleiht dem Text zwar den Wert „lesbar“ bzw. macht den Text zwar für *lecture* jederzeit geeignet, aber nicht für *écriture*. Wenn es um das Lesen-Schreiben, d. i. um *écriture* als Analyse der Literatur geht, gefährden die Codes es insofern, als das „Schreiben“ immer frische Sinne, neue Bedeutungen voraussetzt, während der „realistische“ Text eben dank dem Konventionellen realistisch wirkt und folglich lektüretaughlich ist. In

²⁴⁴ Vgl. Barthes, *S/Z* (Frankfurt a. M.), S. 140: „Die Referenzcodes haben so etwas wie eine Brechwirkung, sie bereiten Übelkeit durch Langeweile, durch Konformismus, durch die Abneigung vor der Wiederholung, die sie begründet.“

²⁴⁵ Barthes, *S/Z* (Paris), S. 122: „[C]’est en effet dans ces codes culturels que se concentre le démodé balzacien, l’essence de ce qui, dans Balzac, ne peut être (ré-)écrit.“

²⁴⁶ Ebd., S. 122: „Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé)“.

der ambigen Rolle der Codes für die Lesbarkeit der Literatur deutet sich ein Drehmoment an, welches ich als zentrales Vorhaben des Projektes von Barthes betrachte, und zwar das darstellende Textmodell des lesbaren Textes durch das produktive Modell des schreibbaren Textes zu ersetzen. Mit der vermeintlichen Möglichkeit, die Textmodelle auszutauschen, deutet Barthes an, das Lesen, wenn es als „Schreiben“ ausgeübt wird, der Literatur zur kunstähnlichen Tätigkeit zu machen: *Écriture* wird zum Verfremdungsverfahren erklärt, ähnlich wie Kunst in der Verfremdungstheorie von Viktor Šklovskij ebenfalls Verfremdungsverfahren ist.

So sind auch die fünf großen und die in ihnen enthaltenen kleinen Codes, die Barthes in der Novelle von Balzac ausfindig macht, das, was es in *Sarrasine* laut der Bartheschen Texttheorie und der darauf aufbauenden Methode, deren Ergebnisse dieselbe Theorie bestätigen, zu lesen gibt.²⁴⁷ Das Lesen-Schreiben von *Sarrasine* wird damit abgeschlossen. Die Erzählung ist auf das Stereotype in ihr reduziert worden, auf den weiter nicht mehr zerlegbaren Rest: Die Codes, die der Lesbarkeit dieser konkreten Novelle zugrunde liegen, sind benannt worden. Es gibt weiter nichts mehr zu aktualisieren (weder an Codes noch in den Codes), was den Befund modifizieren würde. Das heißt zugleich, es gibt nichts mehr zu „schreiben“. Dieser Nullpunkt des Lesens, die Bedingung der Lesbarkeit, ist für Barthes die lebensweltliche Praxis, das triviale Wissen, im Grunde genommen der außerästhetische Kontext schlechthin.

1.3.2.2 Zwei Arten des Pluralen und das Lesbare

Barthes nimmt zwei Arten des Pluralen an, das absolute und das beschränkte, welche als Eigenschaftsbestimmungen jeweils den Begriff des Textes wesentlich prägen. Der absolut plurale Text sei vor allem nichtdarstellend (vgl. 9f.).

²⁴⁷ Auch wenn diese fünf Codes nicht *alles*, was es an Sinn im Text gibt, denn der Fluchtpunkt der Perspektive aus den Codes wird „unaufhörlich zurückverlagert, geheimnisvoll geöffnet“ (16f.): Die Intertextualität eines Textes lässt sich zwar auf eine begrenzte Anzahl von Codes (selbst die Intertextualität kann letztendlich nur als einer der Codes angesehen werden) beschränken, aber alle konkreten Bezugstexte lassen sich nie vollständig erschöpfen bzw. benennen. Außerdem bleibt immer der unausdrückbare Sinn: Das grundsätzlich Unausdrückbare, das Implizite, das der klassische Text zu verstehen gibt. Dieser Sinn ist unausdrückbar, weil es auch gar nicht wichtig ist, um was für einen Sinn es sich konkret handelt (vielleicht gibt es auch da keinen Sinn mehr, denn das Plurale jedes klassischen Textes ist eben sparsam). Es kommt alleine auf die Wirkung, die der klassisch-literarische Text zu hinterlassen bestrebt ist (vgl. 214).

Seine Signifikationskraft wird durch mehrere Faktoren eingeschränkt: durch den unhierarchischen Charakter der Beziehungen in ihm (vgl. 10f.);²⁴⁸ bei Vorhandensein von Signifikanten, die allerdings ungeordnet auftreten, habe er keine „Struktur von Signifikaten“ (10); er habe keinen Anfang und bilde kein Ganzes, deshalb habe er auch keine notwendige innere Ordnung (der Text ist umkehrbar) (vgl. 10). Grundsätzlich kann der absolut plurale Text bedeuten, denn er besteht aus Codes, auch wenn sie so zahlreich sind, dass man sie nicht unterscheiden kann (vgl. 10). Die Codes stellen sich zur Aktualisierung bereit, deren Möglichkeiten (d. h. die Sinnproduktion) wie Signifikationspotenzial der Sprache unzählig sind (vgl. 10): Ein Gewirr von Bedeutungen, deren Anordnung und Abzählbarkeit ihm seine absolute Qualität absprechen würden. Barthes' Schlussfolgerung, der absolut plurale Text könne „keine Erzählstruktur, keine Grammatik und keine Logik der Erzählung“ (10) haben, ist eine weitere Bestätigung dessen, was er schon an vorangegangener Stelle ausdrücklich sagt: Der absolut plurale Text sei ein idealer, kein wirklich existierender Text, sondern wie der schreibbare Text nur ein Denkkonstrukt, das Barthes als Pendant zum beschränkt pluralen lesbaren Text entwirft (vgl. 9).

Der Status eines Denkmodells und der nichtdarstellende Charakter des absolut pluralen Textes legen seine Ähnlichkeit mit dem schreibbaren Text nahe, ohne dass ihre prinzipielle Unterschiedlichkeit verschwände. Das folgende Zitat möchte ich als Ansatzpunkt zur Erläuterung des Verhältnisses zwischen dem Schreibbaren und dem Pluralen nutzen:

Der schreibbare Text, das sind *wir beim Schreiben*, bevor das nicht endende Spiel der Welt (die Welt als Spiel) durch irgendein singuläres System (Ideologie, Gattung, Kritik) durchschritten, durchschnitten, durchkreuzt und gestaltet worden wäre, das sich dann auf die Pluralität der Zugänge, die Offenheit des Textgewebes, die Unendlichkeit der Sprachen niederschlägt (9).²⁴⁹

Im schreibbaren Text bzw. im Vorgang des Analysierens, sind die aufkommenden Sinne ohne qualitativen und quantitativen Unterschied in Bezug zueinander: Keiner ist primär oder sekundär, mehr oder weniger wichtig als der andere,

²⁴⁸ Vgl. Barthes, *S/Z* (Paris), S. 123: „Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres“.

²⁴⁹ Ebd., S. 122: „[L]e texte scriptible, c'est nous en train d'écrire, avant que le jeu infini du monde (le monde comme jeu) ne soit traversé, coupé, arrêté, plastifié par quelque système singulier (Idéologie, Genre, Critique), qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages.“

keiner ist im Vergleich zu den anderen in jeglicher Hinsicht entscheidender. Dieses egalitäre Nebeneinander bedingen die Pluralität, die Offenheit und die Unendlichkeit der Analyseinhalte, die Barthes „den schreibbaren Text“ nennt. Die benannten singulären Systeme (die Ideologie, die Gattung, die Kritik), die den schreibbaren Text gefährden, haben neben der Singularität gemeinsam, dass sie eine Darstellung voraussetzen bzw. stiften: Die Ideologie ist ein Wert der Darstellung (vgl. 8); die Gattung ist eine realisierte Textstruktur wie Roman, Gedicht, Essay (vgl. 9); die Kritik ist immer eine konkrete Kritik (die „psychologische, psychoanalytische, thematische, historische, strukturelle“ (19)) eines Textes. Das Darstellungsmodell des Textes unterstellt zugleich auch eine Ganzheit bzw. innere Ordnung des Textes (vgl. 10). Nun sind aber der schreibbare wie der absolut plurale Text nichtdarstellend. Die Strukturlosigkeit und die Unermesslichkeit des Lesen-Schreibens sind Eigenschaften, die beide „Texte“ ebenfalls miteinander teilen. Da der schreibbare und der absolut plurale Text jedoch Kategorien verschiedener Ordnung (der erstere der der Qualität und der letztere der der Quantität) angehören, lassen sie sich nicht ohne Weiteres vergleichen bzw. gleichsetzen. Ihr Verhältnis könnte höchstens als eine vorübergehende Überschneidung aufgefasst werden. Das Lesen-Schreiben hat bis zu einem gewissen Augenblick am (unbegrenzt) Pluralen teil, von dem es die Codes schöpft: Der schreibbare Text und der absolut plurale Text sind im Augenblick des Lesen-Schreibens, d. i. im Augenblick der Aufnahme der Codes, eins.

Der schreibbare Text als abstraktes Modell führt also nichts vor, oder, um eine bekannte Metapher von Barthes aufzugreifen, er baut kein Schauspiel auf. Er ist eine Arbeit, die die Pluralität der Zugänge bzw. die Öffnung des literarischen Textes aufrechterhält. In dem Augenblick dieser Arbeit, in dem sie noch „das unendliche Spiel der Welt“ ist, wird der schreibbare Text von der Unendlichkeit der Codes konstituiert.

Die Arbeit bzw. das Spiel sind jedoch, wie gesagt, von einer begrenzten Dauer, weil das Plurale des klassischen Textes, d. h. die zulässigen Sinne bzw. die darauf aufbauenden Textbedeutungen, begrenzt und begrenzend ist (d. h., das Plurale markiert die semantischen Grenzen des Bedeutungsfeldes des Textes).²⁵⁰ Das Geschick des schreibbaren Textes, der gleichsam Wiederhall und

²⁵⁰ Vgl. Staszak, Positionen, S. 144f. Von Codes und Lektürewesen spricht Staszak hier als von Kritiken, während bei Barthes verschiedene Kritiken auf Codes bzw. Stimmen aufbauen [vgl. Barthes, S/Z (Frankfurt a. M.), S. 19].

Schatten des absolut pluralen Textes ist, ist durch die Polysemie als ein begrenztes Plurales, des „realistischen“ Textes zu jedem Zeitpunkt seiner Existenz vorbestimmt.

Wenn der absolut plurale Text ohne Erzählstruktur, ohne Grammatik, ohne Logik der Erzählung ist, also ohne Eigenschaften formaler Natur, beginnt die Beschränkung des Pluralen folglich mit den Ansätzen der Form, die zum Beispiel im Gang der Wahrheit in Form proäretischer Sequenzen (sprich im Sujet des narrativen Textes) realisiert ist (vgl. 34f.). Die Beschränkung des Pluralen ist zugleich auch seine Aktualisierung: Der begrenzt plurale Text bietet sich als Ausschnitt an, als „die nennbare, absteckbare Spur“ (12) im uferlosen Meer der Codes (vgl. 10). Das heißt wiederum: Die Abgrenzung einer bestimmten Zahl von Codes aus einer grenzenlosen Menge ermöglicht die Aufnahme bzw. das Lesen des Pluralen, „eines gewissen Pluralen [...] (jenes begrenzten Pluralen des Textes klassischer Herkunft)“ (12). Es liest sich eine Struktur von Signifikaten heraus, die es im absolut pluralen Text nicht gibt. Diese Feststellung hat zentrale Bedeutung für die Texttheorie Barthes': Die Begrenzung des Pluralen ist eine der wichtigsten Bedingungen von Lesbarkeit und folglich des Textes überhaupt.

Die teilweise Erfassung des Pluralen geschieht als Konnotationsvorgang (vgl. 10f.). Das weist wiederum darauf hin, dass es im absolut pluralen Text nicht an Zeichen fehlt (sonst gäbe es dort keine Sinne, keine Codes, gleichgültig wie gut diese im Endeffekt unterscheidbar sind), sondern dass diese Zeichen erster Ordnung sind. In einem begrenzt pluralen, materiellen Text werden diese Zeichen wiederum zu Signifikanten, welchen Signifikate zweiter Ordnung zugewiesen werden (können). So entstehen schließlich Zeichen zweiter Ordnung – literarische Zeichen bzw. literarische Texte als Zeichen.²⁵¹ Für Barthes ist Konnotation das spezifische Merkmal des klassisch-„realistischen“ Textes (vgl. 12, 14).²⁵² Die moderne Literatur etabliert sich gegen den klassischen Kanon der Literatur gerade, indem in ihr die signifikative Kraft der Sprache nachlässt (vgl. 12, 35).

²⁵¹ Vgl. Staszak, Positionen, S. 41f.

²⁵² Vgl. Barthes, S/Z (Frankfurt a. M.), S. 8: „Jeden lesbaren Text nennen wir einen klassischen Text“, was aber nicht heißen muss, dass der klassische Text und der lesbare Text identisch sind: Der lesbare Diskurs ist der klassische Teil bzw. das Klassische am klassisch-„realistischen“ Text und nur figurativ, per Metonymie, können lesbare Codes eines literarischen Textes „literarischer Text klassischer Herkunft“ genannt werden [vgl. ebd., S. 130ff.].

Die Relationen im Viereck aus lesbarem, schreibbarem, absolut pluralem und begrenzt pluralem Text lassen sich wie folgt zusammenfassen. Der normal lesbare literarische Text ist der begrenzt plurale Text und auf seiner Grundlage entsteht der schreibbare Text. Der schreibbare Text kann folglich nicht unbegrenzt plural sein, auch wenn er bis zu einem bestimmten Augenblick einige Merkmale mit dem Bild des absolut pluralen Textes teilt. Der schreibbare Text und der absolut plurale Text sind hypothetische Konstrukte, die Barthes als heuristische Instrumente entwirft, um die Texte der darstellenden Literatur als empirischen Gegenstand, der ihn allein interessiert und der im Zentrum seines *S/Z*-Projektes steht, theoretisch zu erfassen.

1.3.3 Das Schreibbare und die Methode

Damit das Plurale an die Oberfläche hervorgeholt werden kann, braucht es allerdings eine Methode. Diese Methode nennt Barthes allgemein die Auslegung bzw. die Interpretation, die das Abschätzen der Codes und damit die Bestätigung der Pluralität des Textes ist, bei der keiner der Codes bevorzugt werden darf (vgl. 10, 15, 17, 19, 25, 160).²⁵³

Diese Methode zu praktizieren heißt im Text „bis zum Äußersten des Details arbeiten“ (17). „Auslegung“, „Interpretation“, „Analyse“, „Kommentar“, „Beschreibung“ und „Beobachtung“ sind synonyme Bezeichnungen für eine nachdenkliche, sorgfältige, akribische Lektüre. Grundsätzlich definiert sich die analytische Lektüre über die Abgrenzung von einer Lektüre als bloßer Praxis des Lesens, die „nur die Oberfläche [der Bedeutungsblöcke] wahrnimmt, die unmerklich durch den Fluß der Sätze, durch den geschmeidigen Diskurs des Erzählens, durch das so Natürliche der geläufigen Sprache zusammengeschlossen wird“ (18).

Die methodologische Unterscheidung zwischen Lektüre und Analyse ist eigentlich bereits am Ausgangspunkt der Darlegung gegeben. Dem Gegensatzpaar „Lektüre vs. Analyse“ entsprechen zwei Arten des Lesens, das Lesen-Konsumieren bzw. das Lesen-Produzieren, welche sich aus den beiden Leserrollen, dem Textkonsumenten bzw. dem Textproduzenten, ableiten lassen. Dass das Schreibbare bzw. der schreibbare Text bzw. das „Schreiben“ ein methodisches Vorgehen ist, wird, wenn wörtlich genommen, im absurden Vorbehalt an-

²⁵³ Vgl. ebd., S. 9f. Auch wenn an einer späteren Stelle im Text lehnt er die Bezeichnung „Interpretation“ für sein Unternehmen in *S/Z* ab [vgl. ebd., S. 94]. Diesen (scheinbaren?) Widerspruch kann man hier kaum diskutieren, da die Stelle dafür zu wenig Kontext liefert.

gedeutet, man finde es bzw. ihn nicht bei der Lektüre (vgl. 8) („du côté de la lecture“²⁵⁴). Dies ist nur folgerichtig, denn die Lektüre (das Lesen-Konsumieren) und das „Schreiben“ (das Lesen-Produzieren) sind zwei unterschiedliche Arbeitsweisen mit dem Text.

Die einfache Lektüre ist zwar auch schon zwangsläufig ein Auffinden und eine Systematisierung der Sinne im Text (denn das Lesen geht als ein mehrstufiger Benennungsvorgang („je nomme, je dénomme, je renomme: ainsi passe le texte“²⁵⁵) vor sich), und doch ist dieses Lesen noch nicht die methodische Lektüre (die Analyse). Der Unterschied ist also ein gradueller: Die eingeschränkte Aufnahmefähigkeit des Pluralen des Textes im Lektürevorgang ist eine zeitweilige Erscheinung, denn als „eine Benennung im Werden, eine unermüdliche Annäherung, metonymische Arbeit“ (15) erreicht die gewöhnliche Lektüre, je systematischer sie wird, das Niveau (die Tiefe) der Auseinandersetzung mit dem Text, des methodengeleiteten Lesen-Schreibens, d. i. der Wissenschaftlichkeit.²⁵⁶

Die Aufmerksamkeit für das Plurale schärft nach Barthes also eine methodische Einstellung gegenüber dem manifesten Text, die eine fortgeschrittene Stufe des Lesens, *écriture* als „Schreiben“, ist. Den Begriff der Interpretation stellt Barthes wiederum vor, indem er ihn den traditionellen Ansätzen, Texte zu analysieren, entgegensetzt. Hiermit sind vor allem die klassische Rhetorik und die formalistisch-strukturalistische Literaturwissenschaft gemeint, die bei ihrem jeweiligen Vorgehen im Allgemeinen darauf abzielen, eine „Konstruktion“, „eine legale Struktur von Normen und Abstrichen“ (16), „ein inneres Bild“ (17) des Bezugstextes zu geben.²⁵⁷ Die Methode, für die Barthes plädiert, verneint die herkömmlichen Ansätze nicht, sondern knüpft an sie an, indem sie vorschreibt,

sich die Macht (die Zeit, die Beschaulichkeit [l'aise, S. *Kh.*]) zu geben, die Adern des Sinns hinaufzuwandern und keinen Ort des Signifikants beiseite zu lassen, ohne darin den Code oder die Codes aufzuspüren, deren Anfang (oder Ankunft) vielleicht dieser

²⁵⁴ Barthes, S/Z (Paris), S. 122.

²⁵⁵ Ebd., S. 127.

²⁵⁶ Vgl. Baßler, Die kulturpoetische Funktion, S. 70f.

²⁵⁷ Vgl. Barthes, Roland. Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5/1966. Aus dem Franz. übers. v. Eva Moldenhauer. S. 190-196, hier S. 191-195. In der erklärten Absicht, die Methode zu ändern, zeigt sich auch die zu Beginn des Kapitels 1.3 erwähnte philosophische Wende der Denkweise von Barthes, der Übergang vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus.

Ort ist; das heißt (wenigstens kann man das hoffen und daran arbeiten), an die Stelle des nur [simple, S. *Kh.*] darstellenden Modells ein anderes Modell zu setzen, dessen Progression selbst das sicherstellen würde, was es an Produktivem im klassischen Text gibt. (17)

Es fällt die semantische Inkongruenz auf: Dem Text, einem Gegenstand, der per se statisch ist, wird eine dynamische Eigenschaft (die Progression) zugeschrieben. Diese falsche Attribuierung markiert abermals den uneigentlichen Charakter der Materialität des schreibbaren Textes. Im unmittelbaren Aussagekontext erhält diese semantische Anomalie eine weitere Funktion: Metonymisch setzt sie die Analyse, die im selben Kapitel mehrfach „progressiv“ genannt wird, mit dem „Schreiben“ des schreibbaren Textes gleich. Mit dieser indirekten Gleichsetzung wird im selben Zug die gemeinte Bedeutung des schreibbaren Textes als Methode zuerst angedeutet und mit dem darauffolgenden Satz endgültig bloßgelegt: „[D]ie Lektüre dieses [klassischen, S. *Kh.*] Textes vollzieht sich in einer notwendigen Ordnung, deren fortschreitende Analyse gerade sein Schreiben in einer bestimmten Ordnung ausmacht“ (17).²⁵⁸ Mit anderen Worten: Das Lesen-Konsumieren des literarischen Textes wird durch eine notwendige Ordnung bestimmt, durch die Unumkehrbarkeit einiger seiner Strukturen (denn die anderen sind umkehrbar). Diese unumkehrbaren Strukturen des klassischen Textes werden einer genaueren Prüfung, d. i. der Analyse, unterzogen und diese Analyse ist das Lesen-Schreiben.

Im vorletzten Zitat drückt Barthes das Streben aus, das darstellende Textmodell durch das produktive Textmodell zu ersetzen. Das Ziel ist es, „das Produktive im klassischen Text sicherzustellen“. Die Umstellung von einem Textmodell auf das andere kann allerdings nicht als wirklicher Austausch vollzogen werden, weil die betreffenden Textmodelle nicht gleichwertig sind. Bei der Gegenüberstellung der beiden Textmodelle soll der dynamische Charakter des produktiven Textmodells ausschlaggebend sein. Das darstellende Textmodell kann dem produktiven nicht gegenübergestellt werden, solange das darstellende Textmodell als Materielles, Statisches, d. i. als eigentlich literarischer Text, gedacht wird. Daher muss hier mit dem darstellenden Modell metonymisch das Lesen-Konsumieren (d. i. einfache Lektüre) gemeint sein, welches im Vergleich zum Lesen-Schreiben (d. i. Analyse) in Hinsicht auf den Ertrag

²⁵⁸ Barthes, *S/Z* (Paris), S. 128: „[L]a lecture de ce texte se fait dans un ordre nécessaire, dont l’analyse progressive fera précisément son ordre d’écriture“.

bei der Aufnahme der Codes weniger ergiebig ist. Die Substitution, die Barthes anvisiert, kann sich also höchstens als Bevorzugung der wissenschaftlichen Art der Textrezeption gegenüber der einfachen Lektüre vollziehen.

Das produktive Textmodell bzw. der schreibbare Text ist demnach nur eine passendere Form des Umgangs mit Literatur. Das produktive Textmodell entspricht gerade den Vorannahmen vom Vorhaben der literarischen Arbeit und vom pluralen Charakter des Textes, die Barthes' Texttheorie zugrunde liegen. Indem Codes beschrieben und damit die Pluralität des Textes bestätigt wird, wird das Vorhandensein der Codes im Text auf sicheren Boden gestellt. Dies wiederholt Barthes mehrfach in unterschiedlicher Form als Ziel der Methode: „Daraus folgt, daß der Sinn eines Textes nicht in dieser oder jener seiner ‚Deutungen‘ ist, sondern in dem diagrammartigen Ganzen seiner Lesarten, in ihrem pluralen System“ (122) bzw. in der Oszillation zwischen Wörtlichkeit des Buchstabens und Symbol, in „seine[r] unendliche[n] (kreisförmige[n]) ‚Transkriptibilität‘: ein System überschreibt das andere, [...] keine ‚erste‘, ‚natürliche‘ [...] Sprache der Kritik: der Text ist sofort, bei seiner Geburt, vielsprachig“ (122f.).

Bemerkenswert ist, dass Barthes selbst dem darstellenden Textmodell weiterhin treu bleibt, indem er Synthesen der Sinngebungen (mit unterschiedlichem Grad an Allgemeinheit) unternimmt. So behauptet er an mehreren Stellen in *S/Z*, *Sarrasine* sei die Darstellung eines Vertrags (92f.), *Sarrasine* sei die Darstellung der Aufhebung der Signifikation (164), in der Novelle werde nichts außer das Ende gezeigt (187), die Erzählung (*récit*) sei die Darstellung des Erzählens (*raconter*) bzw. der Erzählung (*récit*) selbst (211), die Novelle stelle die Störung der Klassifizierung und damit der Darstellung überhaupt dar (213) usw. Gleichgültig wie fleißig man an der Substitution eines Textmodells durch ein anderes arbeitet, kann man vom darstellenden Charakter des klassischen Textes nicht absehen, sobald man Codes herausfischen will. Die angekündigte Absicht, das darstellende Textmodell durch das produktive zu ersetzen, ist deshalb in der Tat nur eine rhetorische Geste.

Die interpretative Arbeit, die Barthes in *S/Z* an der Erzählung „*Sarrasine*“ gleichsam exemplarisch vorführt, hat allerdings nur scheinbar einen weiterreichenden methodischen Mehrwert: Die Methode, die er zum Beweis seiner Theorie entwickelt, ist als heuristisches Mittel nach dem Schlusspunkt der Analyse erschöpft, soweit sie keine weiteren theoretischen Erkenntnisse liefern kann, die ebenso allgemein wären wie die bereits erbrachten. Seine interpretative Arbeit

dient lediglich der Begründung und der Approbation der Theorie des Textes und der Lesbarkeit und deshalb ist sie weiter nichts mehr wert: Barthes interessiert sich für das Konkrete nur wegen des Allgemeinen, d. i. wegen der Theorie, die ein neues Wissen ist. „[D]er einzige Text gilt für alle Texte der Literatur [...]. [J]eder (einzigartige) Text ist die Theorie selbst (und nicht einfach das Beispiel)“ (16f.), was soviel bedeutet wie: Jede folgende Analyse eines einzelnen literarischen Textes, die nach derselben Methode durchgeführt wird, soll seine theoretischen Befunde immer nur wiederholen und damit bestätigen. Die Theorie als allgemeines Urteil ist lediglich der Beweis der Wissenschaftlichkeit der Wissenschaft, die Barthes betreibt. Deshalb ist es auch voreilig, Barthes' Projekt, die *écriture*, als eine neue Methode anzuerkennen und ihr damit einen Platz in der literaturwissenschaftlichen Methodologie zuzuweisen. Dieser Versuchung unterliegt bekanntlich die Intertextualitätsforschung, die das Ziel literaturwissenschaftlicher Expertise darin sieht, jeden einzelnen zu untersuchenden Text auf seine Bezüge zu anderen Texten zu befragen. Das Ergebnis dieser analytischen Arbeit ist im Grunde eine Liste der Texte, die das bestätigt, was schon ohnehin von vornherein bekannt war: Jeder literarische Text ist intertextuell. Ähnlich einseitig begründet ihr Vorgehen eine Forschungsrichtung, die darauf aus ist, Semantiken in einem literarischen Text zu beschreiben. Der Ertrag solcher Inventur, die über ihre Ergebnisse weiter nichts Verallgemeinerndes aussagt, ist nichts Neues: Jeder Text der darstellenden Literatur ist polysemisch.

1.3.4 Zusammenfassung: Die Lesbarkeit der Prosa nach Roland Barthes

Als Zusammenfassung von Barthes' Texttheorie möchte ich der Reihe nach Punkte angehen, anhand derer man über die Lesbarkeit eines narrativen Textes urteilen kann.

Als erstes Kriterium bzw. als Hauptbedingung der Lesbarkeit eines Textes, die Barthes in *S/Z* allerdings ausdrücklich nicht formuliert, ist der Sinn zu nennen. Das Geschriebene bzw. der Text muss einen Sinn ergeben, der vom Rezipienten wahrgenommen wird. Die Tätigkeit, die man „Lesen“ nennt, besteht für Barthes im Erkennen und Decodieren verschiedener Codes. Die Codes sind das aus der Alltagserfahrung Bekannte, das, was im Lesen eben als Vertrautes wiedererkannt wird: Die Lesbarkeit eines Textes basiert auf der Vertrautheit seiner Codes bzw. das Lesen des Textes wird durch die Vertrautheit seiner Codes konditioniert (vgl. 34). Lesen heißt also das Ablesen der Bedeutungen.

Nun impliziert dieses Kriterium eine weitere Bedingung. Seine Sinnhaftigkeit, die manifeste oder die latente – das wird an dieser Stelle nicht diskutiert –, muss der Text grundsätzlich noch auf der Ebene der Sprache erweisen, in der er verfasst ist. Unter den diversen Codes, die als Sinn am Text wahrgenommen werden, geht der Code der Sprache allen anderen Codes voraus. Die Spürbarkeit des Gegenstandsbezuges eines Textes, von der man ja gerade als Verständlichkeit eines Textes spricht, ist vor allem die Leistung der Sprache in ihrer primär praktischen bzw. referenziellen Funktion (Jakobson): Die Leistung der Sprache ist so basal, dass die Anfänge der Lesbarkeit eines Textes im Grunde noch auf Ebene der Schrift, d. i. in der Leserlichkeit des Geschriebenen festzulegen sind.²⁵⁹

Die Überlagerung zweier Systeme des Sinns, des der Denotation und des der Konnotation, mache den literarischen Text mehrdeutig. Die Mehrdeutigkeit gilt für Barthes als Ausweis der Literarizität klassischer Literatur überhaupt. Zugleich erfolge durch die simultane Anwesenheit von Denotation und Konnotation die Entsystematisierung der zweiten, konnotierten Sinngehalte: Das System der Sprache, die als natürlich, also primär angesehen wird, naturalisiere die Produktion der konnotierten Sinne und lasse die Fiktion authentisch erscheinen, mache die Realität der Geschichte glaubwürdig (vgl. 27f.).

Schon in der Einleitung bin ich darauf eingegangen, dass die Handlung eines narrativen Textes im Rahmen eines breiteren Bezuges des künstlerischen Textes auf außersprachliche Wirklichkeit als spezifisch literarischer Referent eines narrativen Textes gilt. Barthes betrachtet die Handlung bzw. das Aktionelle einer Erzählung als kooperative Leistung von hermeneutischem und proäretischem Codes. Um einen narrativen Text sinnhaft zu machen, erfüllen die beiden Codes eine Funktion, die für die Lesbarkeit eines Textes eine weitere basale Voraussetzung darstellt: Sie schränken das Plurale des Textes ein, indem sie die Ordnung der erzählten Handlung unumkehrbar machen (vgl. 34f.).

²⁵⁹ Vgl. Barthes, Die Vorbereitung des Romans, S. 450.

Laut Barthes seien Handlungen, die das anekdotische Gerüst der Erzählung stützen, in Sequenzen organisiert. Eine Sequenz besitze nur eine annähernde, also schwer sauber und unwiderlegbar begründbare Identität. Eine Sequenz sei gerechtfertigt,

weil man spontan veranlaßt wird, ihr einen Oberbegriff zu verleihen [...] und auch deshalb, weil die Glieder der Handlungssequenz untereinander (eins mit dem anderen, weil sie in der Erzählung aufeinanderfolgen) durch eine Scheinlogik verknüpft sind; wir wollen damit sagen, daß die Logik, welche die Handlungssequenz stiftet, vom wissenschaftlichen Standpunkt sehr unrein ist; sie ist nur etwas Logikähnliches, das nicht den Gesetzen der formalen Beweisführung entspringt, sondern unseren Denk- und Beobachtungsgewohnheiten: Sie ist eine endoxe, kulturelle Logik (es erscheint uns „logisch“, daß auf die Feststellung eines schlechten Gesundheitszustandes eine strenge Diagnose folgt); zudem verschmilzt diese Logik mit der Chronologie: Was *danach* kommt, erscheint uns als *verursacht von*. Die Temporalität und die Kausalität sind zwar in der Erzählung niemals rein, scheinen aber für uns eine Art *Natürlichkeit*, Intelligibilität, Lesbarkeit der Anekdote zu begründen: Sie gestatten uns zum Beispiel, diese zu resümieren.²⁶⁰

Der hermeneutische sowie der Code der Handlungen und Verhaltensweisen haben also sequentiellen Charakter. Beide lassen die Erzählung progressiv und damit dynamisch erscheinen: Der Fortschritt der Handlung (der proäretische Code) ist in einer klassischen Erzählung durch den Gang der Enthüllung der Wahrheit (der hermeneutische Code) bedingt. Das ist die progressive Ordnung der Erzählsequenz, die unumkehrbar sei: „*Die Unumkehrbarkeit macht die Lesbarkeit der klassischen Erzählung aus*“.²⁶¹

Als „unumkehrbar“ versteht Barthes die zeitlich-kausale Ordnung der Handlung. Logisch sei diese Ordnung insofern, als dass die Regelmäßigkeit der Handlung eine empirische, eine kulturelle, die des Schon sei: des Schon-Gelesenen, des Schon-Gesehenen, des Schon-Getanen usw. Es geht also um keine deduktive, keine theoretische Logik, sondern um eine induktive, alltagspraktische Logik, die Barthes eben deshalb „Pseudologik“ nennt.²⁶² Am ehesten zeigt sich der logische Charakter der Handlung in ihrer Abgeschlossenheit: Uns erscheint es natürlich, also logisch, wenn das, was einen Anfang hat, auch ein Ende hat: Die Handlungsfolge „kann umgewendet werden, jedoch nur auf Kos-

²⁶⁰ Barthes, Roland. Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Ders., Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988, S. 266-298, hier S. 294.

²⁶¹ Barthes, Die Handlungsfolgen, S. 154.

²⁶² Vgl. ebd.

ten eines Skandals, denn gerade dann scheint die *Natur* des Diskurses überschritten zu sein: die junge Frau kann nicht aufhören zu lachen, der Erzähler kann niemals aus seiner Träumerei herausgerissen werden“ (56).

Implizit kommt Abgeschlossenheit als wesentliche Bedingung der Lesbarkeit ins Spiel auch in vielen anderen Aspekten der Erzählung, die Barthes in *S/Z* thematisiert. Zuallererst muss der Text materiell abgeschlossen, endlich eben wie ein Buch sein (der schreibbare Text ist dagegen nie abgeschlossen, er ist „ständige Gegenwart“); abgeschlossen, also begrenzt, muss auch das Plurale des Textes sein (der absolut plurale Text ist, wie man weiß, unbegrenzt plural: Er produziert Bedeutungen wie die Sprache ohne Zahl); der klassische Text lasse keine unendliche Zurückstellung der Codes zu: Sein letzter Code sei immer gewiss und als solcher signiert; hermeneutisch ist der klassische Text unausweichlich einem Meta-Sinn, einer Schlusskonstruktion unterworfen: Er teile eine Idee, eine Wahrheit mit, er mache den Eindruck, es gebe einen Referenten, ein Signifikat, das ihm vorausgehe und für welches der Text ein Ausdruck sei; verständlich erscheine der Text dank des geschlossenen Kreises, in dem seine Elemente zusammenhingen bzw. ein Element der Struktur sowohl durch andere Elemente bestimmt als auch für andere Elemente bestimmend sei; und schließlich muss die dargestellte Handlung, wie es zu erwarten war, selbst abgeschlossen sein. Deshalb betrachte ich die Abgeschlossenheit im künstlerischen Text als zweites Kriterium nach der Kenntnis der Codes in der Rangordnung der notwendigen Voraussetzungen der Lesbarkeit.

Dass jede begonnene Handlung zwingend auf ein Ziel bzw. auf ein Ende hinausläuft, impliziert nicht nur eine Logik, sondern auch Zeitlichkeit. Die Implikation der Temporalität rührt daher, dass die Handlung zwingend in der Zeit verläuft bzw. dass der Verlauf der Handlung Zeit in Anspruch nimmt. Die Zeitlichkeit, die in der Handlung miteinbegriffen ist, tritt zugleich als Einschränkung auf, denn die Zeit legt der Handlung ihre Ordnung auf: Die Handlung unterliegt der Ordnung des Zeitflusses. Die Einschränkung durch die Zeit drückt sich in der Linearität des Handlungsverlaufs aus. Die Unumkehrbarkeit, die logisch-zeitliche Ordnung der Handlung, ist also eine teleologisch-chronologische Linearität: Der hermeneutische Code und der proäretische Code zwingen ihre Terme entsprechend einer vektorisierten Ordnung auf (vgl. 35).

Wegfahren / reisen / ankommen / bleiben: die Reise ist gesättigt. Beenden, erfüllen, zusammenbringen, zusammenschließen, man könnte meinen, dies sei die grundlegende Forderung, die das *Lesbare* stellt, als würde es von einer zwangshaften Angst er-

griffen: die Angst, die Fuge zu vergessen. Die Angst vor dem Vergessen erzeugt den Schein einer Handlungslogik: die Terme und ihre Verbindung werden so gesetzt (erfunden), daß sie sich zusammenfügen, sich verdoppeln und eine Illusion des Durchgängigen schaffen. (108)

Aus dieser grundlegenden Einsicht in die Natur des Lesbaren ergeben sich zwei für mein Projekt relevante Möglichkeiten der Darstellung der Handlung: Entweder können die Terme des hermeneutischen und des proäretischen Codes so gesetzt werden, dass die Kontinuität der Handlungskonstituierung im Vordergrund der Darstellung steht, oder sie werden so gesetzt, dass sich die Handlung im Gegenteil weniger akzentuiert in ihrer Kontinuität entfaltet: Die Komposition der Erzählung sieht dann wie zerstückelt aus, was durch den Eindruck der Unverbundenheit handlungsfunktionaler Elemente bewirkt wird. Offensichtlich stimmt der Begriff des Lesbaren in der Texttheorie von Barthes gerade mit der ersten der Darstellungsmöglichkeiten der Handlung überein, wenn es darum geht, die „Illusion des Durchgängigen“ zu schaffen. Darin stimmt der speziell Barthesche Begriff des Lesbaren bzw. der Lesbarkeit mit dem allgemein gebräuchlichen, dem kolloquialen Begriff der Lesbarkeit, d. i. der Einfachheit, der Verständlichkeit der Prosa überein, die eigentlich nicht identisch sind.

Die Übereinstimmung des Bartheschen Begriffs des Lesbaren mit dem kontinuierlichen Charakter der Erzählweise geht so weit, dass sich seine Konzeption von Lesbarkeit in ihren wesentlichen Zügen in die Terminologie von Roman Jakobson und Gérard Genette übersetzen lässt. Wie es im vorangehenden Kapitel 1.2 zur Metonymität der Darstellungsweise gezeigt wurde, entsteht der Eindruck kontinuierlicher Erzählweise, weil die Darstellung ereignisreich ist. Barthes zeigt, dass die Kontiguität bzw. Kontinuität „realistischer“ Prosa des Weiteren ihre strukturelle Grundlage darin hat, dass Handlung und erzählte Welt die Muster wiederholen, die in Alltagspraxis und in Kunsttradition vorgefunden werden. Logik und Zeitlichkeit der Ordnung der erzählten Geschichte, die schon auf Lektüreebene erfassbar sind, stiften die Kontiguität der Beziehungen zwischen den Elementen der erzählten Welt. Die Handlung erscheint deshalb kohärent, einheitlich und kontinuierlich. Eben solch eine Handlung liegt der narrativen Kontiguität der Erzählung zugrunde. Wenn man also die Beschaffenheit „realistischer“ Prosa auf verfahrenstechnische Begriffe bringen möchte, lässt sich die Erzählweise eines narrativen Textes, der eine für die Lektüre spürbare kohärente Handlung aufweist, als kontige, metonymische Darstellungsweise auffassen.

Zum Schluss muss noch gesagt werden, dass das Problem der Lesbarkeit, mit dem sich der Literatur- und Kulturwissenschaftler Roland Barthes intensiv vor allem in den 1960er und 1970er Jahren beschäftigt, eigentlich zu einem weiten Feld der Fragen einer selbstständigen Disziplin gehört: Zur Textlinguistik, die gerade in dieser Zeit als Teilgebiet der allgemeinen Linguistik entsteht und sich etabliert. Barthes' Arbeit vollzieht sich damit klar am Schnittpunkt von Poetik und Linguistik: Eine exemplarische Liaison zweier Disziplinen, die der literaturwissenschaftliche Strukturalismus programmatisch anstrebt und verficht.

In den nächsten zwei Kapiteln stelle ich die Ergebnisse zweier handlungsorientierter Textanalysen vor. Zuerst werde ich an einem Text exemplarisch zeigen, dass in ihm allem Anschein zum Trotz eine Handlung ausgemacht werden kann. Die Handlung dieses modernen Textes der experimentellen Literatur ist, wie jede literarische Darstellungsebene eines narrativen Textes, außerdem an sich bedeutend: Die Erzählung von Carl Einstein *Bebuquin* stellt eine bestimmte Konzeption der Geschichte der Kunst dar. Zufälligerweise stimmt die Bedeutung der Darstellungsebene von *Bebuquin* mit der Bedeutung der Darstellungsebene des Romans von Thomas Mann *Doktor Faustus* überein. Allerdings setzt *Doktor Faustus* diese Bedeutung auf Wegen in Szene, die ihn in dieser Hinsicht als „realistischen“ Text erscheinen lassen: Trotz der allgemein anerkannten Modernität weist der Roman dank des Status seiner Handlung eine klassische Ebene des Lesbaren auf. Im abschließenden Teil der Arbeit, der den beiden Interpretationskapiteln folgt, werde ich die beiden Texte als zwei Projekte der literarischen Moderne aufgrund der skizzierten Positionen formalistisch-strukturalistischer Texttheorien diskutieren.

2. Analyse und Interpretation der Erzählung von Carl Einstein *Bebuquin* (1912)

2.1 Analyse der Handlung von *Bebuquin*

Die nächsten zwei Kapitel bilden den praktischen Teil der Arbeit. Anhand zweier narrativer Texte werde ich zwei verschiedene Arten, wie in Prosa mit Handlung umgegangen wird, gegenüberstellen. Anschließend werde ich die Analyseergebnisse beider Texte im Hinblick auf das Lesbarkeitsproblem und im Hinblick auf das Verfahren der Verunklarung der Handlung diskutieren.

In diesem ersten Kapitel biete ich eine Analyse und eine darauf aufbauende Interpretation der Erzählung Carl Einsteins *Bebuquin*. Das Augenmerk gilt dabei der Darstellungsebene der Erzählung. Ich werde die Aufmerksamkeit ausdrücklich auf die Handlungsstruktur im Verhältnis zur allgemeinen Komposition des Textes richten. Da wir im Fall von *Bebuquin* wie auch im Fall des Romans *Doktor Faustus* grundsätzlich mit der Kunst des Lesbaren zu tun haben – auch wenn ihr jeweiliges Lesbares im unterschiedlichen Maß auffällt – setzt die Interpretation der beiden literarischen Texte zwangsläufig die Untersuchung der Semantiken voraus. Es werden allerdings die dichtesten Semantiken berücksichtigt, die die zentrale Bedeutung bei der Konstituierung und Entfaltung des Konfliktes haben. Schließlich wird neben narrativer Syntax und Semantik auch die Art und Weise der Präsentation der Handlung in Betracht gezogen. So wird die Komposition in Hinblick auf ihre sinnstiftende Leistung bei der Konstituierung der Gesamtbedeutung des Textes befragt, damit die Textinterpretation ein sicheres Fundament erhält.

Eine Handlung ist per se dynamisch und eine Struktur, die statisch ist, lässt die Handlung nur insofern erkennen, als das Sujet abgeschlossen ist und damit ein Ganzes bildet. Die Bewegung der Handlung wird durch die Entwicklung des Konflikts vorgegeben. Deshalb wird sich auch die Sujetanalyse nach der Beschreibung der Logik des Konflikts richten. Bei der Rekonstruktion des literarischen Konfliktes geht es darum, ihn zu formulieren, seine Träger kenntlich zu machen, die Stufen seiner Entwicklung nachzuzeichnen und schließlich seine Lösung festzustellen. Im Fall von *Bebuquin* ist solche Festlegung des Analysefokus nicht nur durch das allgemeine heuristische Ziel der Arbeit bedingt. Eine handlungsorientierte Analyse ist bei dieser Erzählung gerade wegen des Charakters seiner Lesbarkeit geboten.

2.1.1 Formulierung des Konflikts

Die Anzeichen des Konflikts lassen sich an den Worten der Hauptfigur Giorgio Bebuquin auf den ersten Seiten der Erzählung festhalten: „Ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflussung, ich will mich, aus meiner Seele muß etwas ganz Eigenes kommen, und wenn es Löcher in eine private Luft sind. Ich kann nicht mit den Dingen etwas anfangen, ein Ding verpflichtet zu allen Dingen.“²⁶³ Die Passage hat den Gestus einer Klage, die einen Wunsch des Helden nach einer beispiellosen, selbstständigen schöpferischen Tätigkeit äußert, dessen Ergebnis der Ausdruck seiner Seele, seiner Subjektivität (im Sinne subjektiver Erfahrungen) sein muss.

Die ersehnten Quellen der Produktivität sind für Bebuquin zu diesem Zeitpunkt des Erzählens seine Seele und sein Geist, dessen Reichtümer und Mannigfaltigkeit die Wirklichkeit und der gesunde Menschenverstand verdecken (vgl. 39). „Originell sein“ heißt für ihn, aus seinem Inneren zu schöpfen, sein Gefühlsleben zu schildern, ohne auf die Übereinstimmung zwischen empirischer Wirklichkeit und seinen Vorstellungen davon zu achten, wenn auch die Früchte solcher Produktivität wie Wahnsinn wirken mögen (vgl. 39f.). Das Neue entspringt der bewussten Entgegensetzung des Empirischen (das ist das Dingliche, das Körperliche, das Tatsächliche bzw. das Logische im kolloquialen Sinne des Wortes als Selbstverständliches, Sinnvolles) dem Geistigen und dem Seelischen (vgl. 33f.).

Die Zuflucht vor der unbefriedigenden Lebenswirklichkeit findet Bebuquin in der Mathematik. Mathematik bietet ihm die Möglichkeit des Eintauchens in seine innere Welt: „Hier glaubte er in keinem Hinübergehen in die Dinge zu stehen, er merkte, daß er in sich sei“ (7f.). Dieses In-Sich-Sein gleicht der Semantik des Spiegels, der sich selbst spiegelt und des mythologischen Jungen Narziss, der seine Widerspiegelung im Wasser bewundert. Die Wendung vom Äußeren und zum Inneren deuten außerdem Bebuquins Abneigung gegen Symbolisches und seine Vorliebe für die Musik an.

Die Gegensatzpaare Mathematik vs. Empirie und Musik vs. Symbolisches repräsentieren eine allgemeinere Opposition. Zeichentheoretisch lässt sich

²⁶³ Einstein, Carl. Bebuquin. Durchges. und bibliograph. erg. Ausg. 1995. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Stuttgart 2011, S. 4. Im Folgenden wird diese Ausgabe im Fließtext und in den Fußnoten unter Angabe der Seitenzahl in Klammern zitiert.

diese Opposition als Gegensatz von Autoreferenz und Referenz auffassen. Metaphorisch lässt sich in der Autoreferenz, d. i. in einer Art Bezogenheit auf sich selbst, Bebuquins Hinwendung zu sich selbst erblicken und die Referenz des Symbolischen lässt sich deuten als Bezug zu den Dingen, die sich außerhalb seines eigenen Ichs befinden. So setzt die klassizistische Nachahmungskunst per definitionem ein Vorbild und daher gleich einen Referenten voraus; Bebuquins neues Ideal des Schöpferischen ist die Originalität, das Meisterwerk, d. i. per definitionem eine Kunst ohne Vorläufer, beispiellos und daher gleich autoreferenziell. Der Drang, sich von der äußeren Welt abzuschotten und in sich zu gehen, zeigt, dass es um einen inneren Konflikt geht, dessen Träger Bebuquin ist. Dieser Konflikt strukturiert also auch die Handlung.

Im siebten Kapitel erzählt Bebuquin die Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“ (vgl. 20f.). In der zeitlichen Struktur der Erzählung ist die Geschichte eine aufbauende Analepse, in der Bebuquin als Erzähler zweiter Stufe von seinen Erfahrungen in der Vergangenheit berichtet. Zudem ist es eine partielle Analepse, die vom gegenwärtigen Augenblick des Erzählens durch eine Ellipse von unbestimmter Reichweite und einem Umfang von einigen Wochen getrennt ist.²⁶⁴ „Der Abschied von der Symmetrie“ stellt den Wandel von Bebuquin vom Klassizisten zum Romantiker dar. Bebuquin erzählt: „Das Gefäß machte mich zum Klassicisten, zum symmetrisch geteilten Stilisten. [...] Nach einer ziemlich schlimmen Nacht schlug ich den Topf entzwei. [...] Seitdem bin ich Romantiker geworden“ (21). Die Abwechslung von Kunstformen wird dabei als Verneinung oder Entgegensetzung einer Kunstform (hier: des Klassizismus) einer anderen (hier: der Romantik) aufgefasst. In diesem Fall ist die Romantik im Gegensatz zum überkommenen Klassizismus das Neue.²⁶⁵

²⁶⁴ Vgl. Genette, Die Erzählung, S. 41.

²⁶⁵ Den Ausdruck „Klassizismus“ ist hier nicht mit der abwertenden Bezeichnung für die deutsche Klassik (von 1750/60 bis zur Mitte des 19. Jhs.) identisch [vgl. Thomé, Horst. Klassizismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin, New York 2000, S. 276ff.]. Er umfasst die Zeit vom Renaissancehumanismus bis 18. Jh. und wird als Fachwort in der Literaturgeschichtsschreibung, wenn auch mit unterschiedlicher Häufigkeit, als Epochen-, Wert- und Stilbezeichnung in Bezug auf Texte verwendet, deren Verfasser die von zeitgenössischen Poetiken auferlegten Regeln, z. B. der Nachahmung von Texten antiker Autoren, die zur Norm bzw. zum Kanon erhoben worden sind, zu befolgen bestrebt waren [vgl. Hambsch, Björn. Klassizismus, Klassik. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen 1998, Sp. 1031-1050].

Die eingebettete Geschichte enthält zwei signifikante Verweise auf frühere Stellen der Rahmenerzählung. So vergleicht Bebuquin die Proportionen der Vase mit einer Puppe aus dem „Museum zur billigen Erstarrnis“ (Kapitel 1) (vgl. 3) und erwähnt ein Gespräch mit Nebukadnezar Böhm, in dem er ihm sagt, Bebuquin sollte sich ein Bein amputieren (Kapitel 3) (vgl. 10). Diese Rückbezüge erlauben es, die betreffenden Stellen in der Rahmenhandlung in Hinsicht auf ihre Konfliktrelevanz zu kontextualisieren.

Im Museum geht Bebuquin mit Wut die Puppe an, mit der er in seiner Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“ die Vase vergleicht. Diesem Wutausbruch folgen Bebuquins oben erwähnten Klageworte, in denen er die Praxis des Nachahmens zurückweist und stattdessen für den persönlichen Ausdruck in der Kunst plädiert. Die spätere Bezugnahme auf die Puppe macht damit den Vorfall mit der Wachsfigur im „Museum zur billigen Erstarrnis“ zum ersten konfliktrelevanten Ereignis (vgl. 4).

Der Vergleich von Vase und Frau, und anschließend mit der Puppe, erfolgt aufgrund der Form der Vase. Die Symmetrie der Vase wird dabei von Bebuquin als abstrakt und unnatürlich erlebt (vgl. 20f.) und die Puppe als „Unkünstlerisches“ bezeichnet (3f.). Seine Bewertung der Vase und der Puppe in der Geschichte unternimmt Bebuquin vom Standpunkt eines werdenden Romantikers, in dem Augenblick also, in dem sein Widerwille gegen den Klassizismus erst aufzusteigen beginnt.

Dass Bebuquin das Wachsfigurenmuseum dem „Theater zur stummen Ekstase“ in der Eingangsszene der Erzählung vorzieht, ist symbolisch: Bebuquin trifft eine Wahl zwischen dem Unkünstlerischen des Museums und dem Künstlerischen des Theaters (vgl. 3). Wachsfigurenmuseum und Theater treten dabei als Orte des Objekthaften und Symbolischen entsprechend und damit auch als Orte des Unkünstlerischen und Künstlerischen überhaupt auf. Als Unkünstlerisches gelten für Bebuquin außerdem die Regelmäßigkeit der klassizistischen Ästhetik und ihre programmatische Verwendung antiker Vorbilder (die Vase aus Knidos steht damit für die antike Kunst im Allgemeinen).

Als ästhetischer Aufrührer strebt Bebuquin Originalität an. Die Originalität konzipiert er als Verstoß gegen die von Poetiken vorgeschriebenen und somit überindividuellen Regeln der Nachahmung. Die Puppe empfindet er als Unkünstlerisches, weil sie lediglich eine Kopie ist (vgl. 4). Als Nachahmung verkörpert sie die klassizistische Idee des Künstlerischen. Bebuquin begreift dagegen Originalität und neue Kunst als Ausdruck von Individualität, die im-

mer einzigartig ist. Die Nachahmung von vorgegebenen Mustern erscheint aber eben als überkommene Kunstpraxis. Die neue, romantische Idee des Künstlerischen, die in Bebuquin aufsteigt, ist der bestehenden, klassizistischen Idee des Künstlerischen so sehr konträr, dass die alte Nachahmungskunst des Klassizismus im Verhältnis zur neuen Kunst der Innerlichkeit für ihn sogar bereits nicht mehr als Kunst gilt.

Auf die gleiche Art und Weise wie Bebuquin legt Böhm seine Ansichten über Kreativität dar. Er erzählt Bebuquin „Die Geschichte von den Vorhängen“, aus der die Grundsätze seiner Vorstellung vom (künstlerischen) Schaffen hervorgehen. Die Ästhetik des Neuen besteht nach Böhm darin, dass das, was der Mensch im gewöhnlichen Leben für logisch, für selbstverständlich hält, für das (künstlerische) Schaffen hinderlich ist und darum überwunden werden muss:

„Wenn du eine Sehnsucht hast, dann handle stets im umgekehrten Sinn; denn sonst steckst du zu bald im Leim. Ich habe es stets gesagt, das Umgekehrte ist genau so richtig. Aber gehen Sie nicht mehr auf zwei Beinen. Warum amputieren Sie nicht eins heroisch unter der Bettdecke weg? Genuß verlangt Selbstbeherrschung und Qual. Grundsatz: vermeiden Sie das Gleichgewicht“. (10)

Die Amputation des Beines ist Beispiel solch eines produktiven Handelns. Das ließe Bebuquin vom physiologischen Standard abweichen. Eine Abweichung von einer als natürlich angesehenen Norm bzw. von einer Konvention ist nach Böhm das Ziel, das angestrebt werden muss, wenn man Neues schaffen will. Darin besteht seiner Ansicht nach eben der Sinn der Produktivität.

Auf dieses Gespräch mit Böhm nämlich bezieht sich Bebuquin in der oben erwähnten Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“. Die Proportionalität in der Form der Vase, die die regelkonforme Ästhetik des Klassizismus verkörpert, gilt wie die Symmetrie des menschlichen Beinpaars als Kanon, d. h., sie ist die momentane Form der Normalität. Die Böhmsche Idee der Erneuerung gründet sich dagegen im Verstoß gegen Normen – man muss die üblichen Verhältnisse umkippen, um originell zu sein: Die produktive Originalität ist stets eine Art Nonkonformismus. Bebuquin führt in seiner Geschichte über die zerschlagene Vase das aus, was Böhm in seinen wahnsinnig anmutenden Reden bereits früher in der Erzählung vertritt. Bebuquins Geschichte füllt die abstrakte Struktur, die dem Konflikt zugrunde liegt, mit konkreten Inhalten aus, d. i. mit der Benennung zweier Kunstformen (der Klassizismus und die Romantik). So kann man sagen, Bebuquin legt die Natur des Konfliktes in „verständlichen

Worten‘ dar und zwar dadurch, dass er ‚verständlich‘ erzählt, und dadurch, dass er das vorher Gesagte anhand eines ‚plausiblen‘ Beispiels veranschaulicht.

Es zeigen sich nun Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Ideen der Produktivität, die von Bebuquin bzw. Böhm vertreten werden. Mit dem Abschied von der Symmetrie, die ein dem „Gleichgewicht“ semantisch ähnliches Lexem ist, nähert sich Bebuquin der Böhmischen Auffassung von Produktivität. Während Bebuquin die schöpferische Leistung als Veräußerlichung seiner Seele, als Tätigkeit seines Geistes ansieht, die also höchst individuell ist und dem Menschen eben gerade noch so eigen ist, sieht Böhm die Grundlage des Schöpferischen in der Abkehr davon, was im Geringsten mit der praktischen Vernunft bzw. dem Alltagswissen zu tun hat. Allmählich kommt Bebuquin auch zur Einsicht ins notwendige Vorhandensein des Alogischen, nämlich im Bereich der Kunst. Denn die Seinsweise der Kunst verstehe sich als ständiges Abwechseln von Aufhebung des im Augenblick Kanonischen und Errichtung des dem Kanonischen Entgegengesetzten, das im Verhältnis zum Kanonischen als Neues gilt (vgl. 7, 11). So ist auch Bebuquins (neue) Idee des Künstlerischen ursprünglich ein Gegenstück zur klassischen (dominanten) Idee von dem, was Kunst sei. Seine neue Kunst ist nichtnachahmend, und zwar insofern, als dass Bebuquin sich nicht an überlieferten Vorbildern und Musterwerken orientiert, sondern originär aus sich heraus schaffen will. So ist schließlich auch jeder weitere neue Begriff des Künstlerischen jedoch nur vorübergehend etwas Neues. Er wird stets revidiert und zwar notwendigerweise, denn die Kunst ist eine permanente Erneuerung dessen, was als Künstlerisches gilt.

„Was Ihnen, mein Lieber, fehlt, ist das Wunder. Merken Sie jetzt, warum Sie von allen Sachen und Dingen abgleiten? Sie sind ein Phantast mit unzureichenden Mitteln“ (12), wirft Böhm Bebuquin ein anderes Mal vor. Das Wunder ist das, was alogisch, übernatürlich, eine Äußerung der absoluten Produktivität ist, für die Böhm plädiert. Bebuquin glaubt zuerst auch an die Möglichkeit, nur durch seinen Willen, dem Wunder der göttlichen Schöpfung gleich, etwas aus dem Nichts zu erzeugen. Dieser Versuch scheitert jedoch (vgl. 11). Sein Fehler liegt in seinen Bemühungen um ein Wunder, d. h. um das absolut Neue, das er mithilfe seiner Phantasie und seines Geistes, also mit den üblichen Mitteln, zustande zu bringen bestrebt ist. Menschliche Phantasie und traditionelle Denkweise sind jedoch eben „unzureichende Mittel“, wenn man eine absolut neue Stufe (künstlerischer, wissenschaftlicher) Kreativität erreichen will.

Im Anschluss daran lässt sich ein zweiter zentraler Punkt im Verlauf der Bewegung des Konflikts kenntlich machen. Er kristallisiert sich im Spannungsfeld subjektiver Produktivität Bebuquins und absoluter Produktivität Böhms heraus. Bebuquins Idee des Schöpferischen und Böhms Idee der Produktivität schließen sich aus, weil das Neue, das beide hervorzubringen suchen, nach Böhms bewusstes Handeln bzw. intellektuelle Anstrengung (der Phantasie oder Willenskraft) nicht zulässt. Ähnlich wie Bebuquin als angehender Romantiker den Klassizismus verneint, verneint Böhm die Romantik. Sein Verständnis der Romantik legt Böhm wie folgt dar:

„Der Romantiker sagt: seht ich habe Phantasie, und ich habe Vernunft, ich bin sonderlich und sage mitunter Sachen, die es nicht gibt, wie euch das meine Vernunft hinten nach zeigt. Wenn ich sehr poetisch sein will, sage ich dann, die Geschichte hat mir geträumt. Aber, das ist mein sublimstes Mittel, damit muß man sparen. Dann kommen noch Masken und Spiegelbild als romantischer Apparat. Aber, Herrschaften, da ist Ästhetizismus bei“. (19)

Individuelle Außergewöhnlichkeit und ausgeprägtes Phantasievermögen sind Werte, die auf Bebuquins Idee des Künstlerischen zum gegenwärtigen Augenblick der Geschichte zutreffen. Von Böhms Standpunkt ist die Romantik aber eben in Sachen Originalität unzulänglich, und zwar, weil romantische Kunst ihre Bilder immer noch an den Maßstäben der Realität misst und sie dadurch in einen logischen Zusammenhang einbettet.

Das absolut Neue, dessen Prediger Böhm ist, gleicht einer Revolution. So beschwert sich Böhm im dreizehnten Kapitel darüber, dass das Denken, das sich in der Struktur der Erzählung auf Seiten des Alten befindet, „selbst den Revolutionär [konserviert]“ (36). Dabei sollte man „Revolution“ nicht im gängigen Sinne des Wortes als Abschaffung bestehender Verhältnisse zwecks der Errichtung neuer auf ihren Trümmern verstehen²⁶⁶ (sonst wäre dies das relativ Neue; obwohl natürlich auch das absolut Neue nach Böhmscher Auffassung auch nur relativ ist, wenn es wiederum durch eine ähnliche Revolution aufgehoben werden wird). Es geht um Revolution im Sinne einer Negation ohne Versprechen der Möglichkeit eines Neuaufbaus auf altem Fundament. Somit kommt das Neue nicht *aus* dem, sondern *auf* das Vorausgehende, es verweigert jegliche Kausalität und Kontinuität. Eine Grundverwandlung, die eine so verstandene Re-

²⁶⁶ Vgl. Duden. Revolution, die. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Revolution>. Zugriff am 13.04.2019 um 14:45.

volution eben ist, bringt Böhm zufolge nur der Tod (vgl. 39). Gegen Ende der Erzählung erkennt auch Bebuquin den Tod als Bedingung einer Ablösung des Kanonischen an, wodurch der Weg zum Eintreten des Neuen frei gemacht wird (vgl. 48). Die Opposition Leben vs. Tod sind eine weitere metaphorische Variation des Gegensatzes, der für den Aufbau des Konfliktes im Text tragend ist. Ähnlich wie der Wahnsinn die Vernunft negiert, ist der Tod eine Negation des Lebens. Eine Negation in beliebiger Form (vgl. 13) (sei es als Vergessen (vgl. 8, 10), Selbstaufgabe (vgl. 10), Unsinn (vgl. 11), Wunder (vgl. 12), Unmögliches (vgl. 13), Artistisches (vgl. 14) oder eben als Tod u. Ä.) wird für die Ankunft des Neuen vorausgesetzt.

Bebuquin selbst bekennt sich, er lebe lediglich von der Verneinung, „vom Wort anders“ (38), denn „[d]as Künstlerische beginnt mit dem Wort anders“ (15). Die von ihm erzählte Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“ ist die Geschichte nicht vom Romantiker-Sein, sondern vom Romantiker-Werden, es sei nochmals ausdrücklich betont. So beginnt jede neue Kunst-richtung notwendigerweise mit ihrem eigenen Sturm und Drang.²⁶⁷ Bebuquin bleibt immer der junge rebellische Goethe, denn „zum reifen Goethe fehlt’s [ihm] an Lust und Talent“ (31). Der „reife[] Goethe“, also der Romantiker ganz und gar, wird Lippenknabe, der gegen Ende der Erzählung von der Verwandlung des Kontrastes zur Harmonie und von seiner Unterordnung unter das Gesetz spricht. Außer der für die Romantik programmatischen Einstellung auf jegliche Art der Synthese von Gegensätzen, bringen auch die folgenden Worte von Lippenknabe auf diesen Gedanken: „Das Gesetz ist Freiheit, und sie verwandelt den Kontrast zur Harmonie“ (48). Hier klingt der letzte Vers aus Goethes späterem Sonett „Natur und Kunst“ („Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben“) an.²⁶⁸

Weder will Bebuquin noch kann er Romantiker bleiben. Er wirft die Gleichgesinnte von Lippenknabe aus dem Fenster raus (vgl. 48), was als Gestus der Ablehnung von Vollendung oder Etablierung einer ästhetischen Position, für die in diesem Fall Lippenknabe als Romantiker steht, zu deuten ist. Dabei tritt Lippenknabe am Anfang der Erzählung allerdings auch als derjenige auf,

²⁶⁷ Vgl. Jakobson, Über den Realismus, S. 377.

²⁶⁸ Goethe, Johann Wolfgang. „Natur und Kunst“. In: Ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. I. Abtl.: Sämtliche Werke, Bd. 2: Gedichte 1800-1832. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1988, S. 838f.

der nach Negation sucht, aber nachdem er einmal als Romantiker eine Kunstform negiert hat, gelangt er nicht wie Bebuquin „zu der Überzeugung [...], daß wir weiter müssen [...] die Welt muß sich uns verwandeln“ (40), sondern bleibt am Vollzogenen hängen.

Außerdem fallen Lippenknabes Lied und das Lied von Böhm auf. Trotz des Vorhandenseins formaler Elemente wie Reim und Rhythmus, der bei Lippenknabe, wenn nicht ein hundertprozentig geregelter, doch spürbarer als bei Böhm ist, inhaltlich jedoch ist sein Lied Unsinn („es ist ein dunkelklitschig Zimmer / ohne Wände, doch hat keiner ihre Höhe je ermessen“ (15)). Das Lied Böhms, das formal alles andere als ein klassisches Gedicht ist, ist sinnvoller, es referiert auf die diegetische Wirklichkeit zum gegenwärtigen Augenblick des Erzählens („Die gute harmlose Seele eines unwissenden Knaben / geht durch die Wälder“ (36), singt er, über dem Kopf Bebuquins schwebend, der gerade durch den Wald geht). Das deutet an, dass die wohlklingende romantische Kunst weniger mit der Wirklichkeit zu tun hat als dissonante neue Kunst, dessen Vertreter Böhm ist.

2.1.1.1 Die Funktion von Böhm in der Struktur des Konflikts

Dass Böhm und Bebuquin sich dabei aus der heterodiegetisch-extradiegetischen Grunderzählsituation als Erzähler zweiter Stufe hervorheben, ist nicht unbedeutend. Böhm nennt sich die „eigenste Spiegelung“ (9) von Bebuquin, ähnlich wie Bebuquin einmal sagt, Böhm müsste sich ohne ihn in sich selbst spiegeln (vgl. 6). Wenn man berücksichtigt, dass Böhm tot ist und Bebuquin sich dessen bewusst ist, kann das angesprochene Spiegelverhältnis zwischen beiden Figuren als weiterer Hinweis darauf gedeutet werden, dass Böhm das verkörperte Alter Ego Bebuquins ist. Im Kontext der Tatsache, dass Bebuquin seine Spiegelung zuerst innerhalb seiner selbst als kontemplativer, in sich versunkener Romantiker suchen will, klingen Böhms Worte wie eine negative Bewertung der Bemühungen Bebuquins um sich selbst. Böhm verkörpert eines der Glieder des Gegensatzes, der Bebuquin zum Handeln bewegt. Der innere Konflikt in Bebuquin, den Böhm zu einer weiteren Entwicklungsstufe anspornt, drückt sich in einem potenziell nie endenden Sträuben gegen sich selbst aus. Die temporäre Bewältigung und Wiedererweckung dieses inneren Kampfes bestimmt den Gang der Handlung.

Bebuquins Unzufriedenheit, Zeichen des in ihm tobenden Konflikts, kommt nochmals zum Ausdruck, wenn er sich der Mangelhaftigkeit der Ver-

nunft bewusst wird. Die Idee von Vernunft als „vor sich selbst beständige, sich selbst gnugsame [sic], und durch keine äußerlich hinzukommende [sic] Zusätze zu vermehrende Einheit“ macht einen der Mittelpunkte idealistischer Philosophie und damit auch der romantischen Plattform aus.²⁶⁹ In der diegetischen Wirklichkeit geht um Bebuquin viel Unwirkliches vor sich: der tote Böhm tritt wie ein Lebendiger auf; Euphemia empfängt ein Baby ohne Geschlechtsakt, wobei das Kind noch als Embryo eine philosophische Arbeit schreibt; die Hetäre verwandelt sich in ein Plakat; Tiere sprechen usw. Seine Reaktion darauf ist immer gleich: Er wundert sich gar nicht über all das, was er sieht und hört.

Signifikant sind dabei die Handlungsorte, mit denen diese wundersamen Geschehnisse verbunden sind. Die Erwähnung oder Anspielung auf eine Stätte (entweder „Café“, „Bar“ oder „Lokal“ genannt), wo alkoholische Getränke konsumiert werden, begleitet die oder geht der Darstellung der meisten sonderlichen Vorfälle voraus. Das suggeriert zwangsläufig einen Zusammenhang zwischen den Absurditäten und Alkoholkonsum: Der Alkoholrausch tritt als Rechtfertigung für das Erscheinen des Alogischen in der empirischen Welt auf, was das Alogische letztendlich lediglich als Täuschung erscheinen lässt.

Die Motivierung des Alogischen durch Alkoholgenuss, der Absurdes zu temporären Visionen macht, entziehe dem Vollzug des Wunders allen Boden. Das ruft bei Bebuquin eine Empörung hervor, die er mitten einer Barszene ausruft: „Das Wunder kritisiert Ihr, das Wunder hat nur Sinn, wenn es leibhaftig ist, aber Ihr habt alle Kräfte zerstört, die über das Menschliche hinausgehen“ (17). Den Alkohol nennt Böhm „ein Mittel des Dilettanten“ (19), denn er schaltet die Vernunft immer nur vorübergehend aus, ohne sie vollständig zu negieren. Der Alkohol- oder Opiumrausch, der Traum, physische oder geistige pathologische Zustände wie Fieber, Syphilis u. Ä. sind, wie Roman Jakobson bemerkt, eine typische Motivierung für die Darstellung des Unwirklichen in der Romantik.²⁷⁰

Nur die Unwirklichkeit des toten Böhm bleibt unmotiviert. Bebuquin sagt, er habe ihn sterben sehen (vgl. 9), dennoch erlebt er an Böhm kein Wunder: „Ich versichere Sie, ich [...] lebe nur, weil ich mich mir suggeriere, in Wirklichkeit bin ich tot. [...] Aber ich versprach mir, als Reklame für das Unwirkliche herumzulaufen, bis irgendein Idiot ein Wunder an mir erlebt“ (18),

²⁶⁹ Kant, Immanuel. Kritik der reinen Vernunft. Bd. 1. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1974, S. 107 (bzw. A-Fassung: S. 65 und B-Fassung: S. 89f.).

²⁷⁰ Vgl. Jakobson, Die neueste russische Poesie, S. 35ff.

sagt Böhm. Böhms Funktion ist in der Diegese also eine andere, als die Wirklichkeit des Wunders in der empirischen Welt für Bebuquin zu bezeugen. Das Nicht-Erkennen des Wunders an ihm erlaubt Böhm den inneren Konflikt in Bebuquin aufrechtzuerhalten, dessen (zeitweilige) Lösung mit Böhms Begräbnis und dem Sterben von Bebuquin am Ende der Erzählung eintritt. Darin besteht seine eigentliche Funktion für die Handlung.

Bezeichnend sind auch zwei Szenen, die eine symbolische Bewertung der Romantik vom Standpunkt der auf sie zu kommenden Kunst, für die Böhm plädiert, vorführen. Ähnlich wie Lippenknabe Euphemias Behauptung von der vaterlosen Empfängnis Emils als Metapher für ein vergebliches Verhütungsmittel versteht (vgl. 16), nimmt Schauspielerin Fredegonde Perlenblick die Worte Böhms, einen Edelstein aus seinem Kopf als Geschenk anzunehmen (vgl. 23), für figürliche Rede: „Ich habe den Büchmann und eine lyrische Anthologie. Das genügt“ (23), antwortet sie auf Böhms Angebot. Hier zeigt sich der immer noch vorhandene rationale Anteil der romantischen Ästhetik, den Böhm kritisiert.

Ähnlich wie das Phantastische in der Romantik unter dem Vorwand des Traumes oder des Rausches in der Wirklichkeit erscheint oder sich in der Kunst überhaupt durch die Wand des Metaphorischen von der Wirklichkeit abgrenzt, trennt sich die Philosophie von der Wirklichkeit durch die Wand des Logischen (vgl. 7). Deshalb bleiben Romantiker und Logiker immer nur Dilettanten des Wunders (diese Worte erscheinen auch im Titel des Buches²⁷¹), sie sind für die absolute Produktivität verschlossen, sofern sie das Irrationale (das Wunder) in der durch die Vernunft geschaffenen Ordnung der Welt nicht zugeben.

2.1.1.2 Die Funktion von Euphemia in der Struktur des Konflikts

Indem Euphemia Emil, der mal „Kind“, mal „Embryo“ genannt wird, auf eine geradezu phantastische Art und Weise zur Welt bringt, erweist sie sich als der Produktivität fähig. In der Bar äußert sie das Bedürfnis, sich einem „furchtbar deutlich[en]“ (26) Unbekannten hinzugeben. Der Wunsch Euphemias wird von den Anwesenden nicht als unmoralisch getadelt, sondern als Anlass zum Philosophieren genutzt. Beim Anblick dieser Situation stellt Bebuquin eine rhetorische Frage von der Liebe zu Gott, deren Notwendigkeit Maler Lippenknabe im

²⁷¹ Vgl. Kleinschmidt, Erich. In: Einstein, Carl. Bebuquin. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Stuttgart 2011, S. 51.

Zusammenhang mit der Erkenntnistätigkeit begründet. Die Worte von Bebuquin und Lippenknabe, mit denen sie auf das Verhalten Euphemias reagieren, legen die Hingabe Euphemias dem Fremden gegenüber als metaphorisch zu verstehen nahe. Das textliche Nebeneinander von „Gott“, „das Unbekannte“ und „der forschende Schöpfer“ assoziiert diese Wörter unwillkürlich miteinander. Man denkt an die kartesianische Philosophie als Sinnbereich, in dessen semantischen Grenzen sich die drei genannten Lexeme am ehesten unterbringen lassen. Es geht also um die klassizistische Vorstellung Gottes, dessen Existenz von Descartes als Begründung der Möglichkeit sicheren Wissens überhaupt behauptet wird.²⁷² Diese Szene weist Euphemia, Bebuquin und Lippenknabe zu diesem Augenblick des Erzählens als denkende und erkennende Akteure aus und ordnet sie daher dem Bereich des Rationalen zu.

Vor dem Käfig mit sich paarenden Affen im Zirkus sagt Euphemia im Gespräch mit Bebuquin, sie habe sich dem toten Böhm hingegeben und lehnt aus Pietät vor diesem den Heiratsantrag Bebuquins ab. Im Dialog, dessen Kohärenz im Einzelnen genauso mühsam erzwungen werden soll wie die der Erzählung im Allgemeinen, wird angedeutet, Gott und Böhm seien gleichermaßen an der Geburt des Kindes von Euphemia beteiligt (vgl. 28fff.). Indem Euphemia Gott und Böhm zusammenbringt, führt sie zwei sich widersprechende Quellen der Produktivität zusammen. So steht Böhm nämlich für die Produktivität, die die Idee Gottes und der schöpferischen Leistung der Vernunft verneint: „Wir sind nicht mehr so phantasielos, das Dasein eines Gottes zu behaupten“ (12), postuliert Böhm in einem seiner vielen programmatischen Monologe noch am Anfang von *Bebuquin*.

Die Verunklarung der Grenze zwischen den semantischen Bereichen, die Gott und Böhm jeweils vertreten, lässt sich auch an der Metaphorik der prädiikativen Ergänzungen feststellen, die Euphemia und Bebuquin jeweils auf Gott beziehen:

Bebuquin: „Aber Gott ist ein Wahnsinn“. / Euphemia: „Darum umso fester. / Genauso wie die unmenschliche Mathematik, prächtig und leidenschaftlich. / Gott ist die Erregung, die den Körper übertrifft. / Gott ist der Tod, den wir über uns hinaussterben. / Er ist die aufsprossende Vernichtung unserer selbst. / Er ist übermeßliche Größe. /

²⁷² Vgl. Descartes, René. *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sans* / Bericht über die Methode die Vernunft richtig zu führen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu erforschen. Franz. / Deut. Hrsg. und übers. v. Holger Ostwald. Stuttgart 2012, S. 67-77.

Farbe, die wir noch nicht sahen. / O, wie soll ich ihn tanzen.“ [...] Bebuquin: „Er ist der Wahnsinn. / Das Unmögliche. / Der tödlich Auflösende. / Die unfruchtbare Steppe, / in die wir kräftig Häuser zwingen. / Die Gefahr für den Willen. / Er ist mein Haß“. (30f.)

Dominant ist in den parataktischen Additionen der metaphorischen Prädikate, die auch ihre semantische Isomorphie begründet, die Semantik der Negation und des Unmöglichen. Der Unterschied zwischen Euphemia und Bebuquin scheint darin zu bestehen, dass sie entgegengesetzte Einstellungen zur selben Idee an den Tag legen: Die Bezeichnungen von Euphemia sind eher positiv konnotiert, während in der Redeweise von Bebuquin die Semantik von „Gott“ eher negativ konnotiert ist: Gott ist Gefahr für die Selbstbestimmtheit von Bebuquin bzw. für sein Ich, das für ihn die Quelle der Produktivität darstellt. Seine negative Einstellung Gott gegenüber erfolgt aus der Perspektive des angehenden Romantikers, der sich keiner äußeren Macht unterwerfen und nur auf sich selbst als autonomes Individuum angewiesen wissen will.

Die Figur Euphemias ist somit ein Ort der Synthese gegensätzlicher Vorstellungen vom Ursprung der Produktivität, was auch ihre eigene Produktivität beeinflusst. Gott und Böhm werden gleiche Rechte im Hinblick auf die Geburt Emils zugestanden, obwohl sie gegensätzliche Sinnbereiche vertreten. Bebuquin steht zu diesem Augenblick des Erzählens als Romantiker gerade zwischen beiden (Gott und Böhm), als er sich vom klassizistischen Gott abgenabelt, aber die Grundsätze der Böhmschen Produktivität noch nicht ganz angeeignet hat.

Das Gespräch mit Euphemia löst bei Bebuquin Wirrnisse aus, deren Grund eben die von ihr angeführte Begründung ihrer Produktivität ist: Sachen, die Bebuquin stets auseinanderhielt, werden vermengt und zudem wird er selbst aufgefordert, ihrem Beispiel zu folgen und sein autarkes schöpferisches Potenzial mit Gott, den er gerade entthront zu haben meinte, zu teilen. Und er scheint Euphemias Aufforderung bereits Folge geleistet zu haben. Er spricht Gott, wie nie zuvor, wiederholt an und bittet ihn um das Wunder, das von einem Gott des rationalistischen Zeitalters eigentlich grundsätzlich nicht zu erwarten ist. Deshalb wendet er sich an ihn in seiner letzten Anrede mit dem Vorbehalt „wenn Du mehr bist, als das der Wahrheit angenäherte Gesetz der Forscher“ (34) oder, anders ausgedrückt, „wenn du schon nicht mehr die Instanz bist, die die Ordnung der Dinge in der Welt bestimmt und sichert“ (so war Gott in der Vorstellung des klassizistischen Zeitalters). Und es bestätigt sich tatsächlich die sich

andeutende Rekonzeptualisierung der Idee Gottes im darauffolgenden Gespräch zwischen Bebuquin und Gott.

Dieses Gespräch mit Gott ist in verschiedener Hinsicht aufschlussreich. Erstens wird im Verlauf des Gesprächs näher erklärt, was „menschlich sein“ heißt. Diejenigen, die menschlich sind, „schweigen und machen mit einem imaginären Phallus unendlich, oder sie tun das Gleiche und zeichnen eine Eins“ (34). Man erinnert sich an Böhms Vorwurf gegenüber Bebuquin, er sei „immer noch ein Mensch. [...] Narzissus, Unproduktiver“ (9). „Menschlich sein“ heißt also „unproduktiv sein“. Die aufgeführten Merkmale des Menschlichen wie das Schweigen, die Onanie, das Gleiche tun und das Zeichnen einer Eins müssen die Semantik der Unproduktivität als gemeinsamen Nenner haben. So könnte „Schweigen“ als sprachliche Unproduktivität, „Onanie“ als physiologische Unproduktivität (da keine Befruchtung stattfindet), „Gleichheit“ als Wiederholung des Gegebenen, „Zeichnen einer Eins“ kann als Anspielung auf Einheit und Totalität verstanden werden, die mit der Idee der vernünftigen Ordnung in Verbindung stehen und darum nach Böhm nichts Neues hervorbringen können (vgl. 12). Zweitens wird ein Weg zur Überwindung der Unproduktivität angegeben, und zwar die Vernichtung der Identität bzw. des Persönlichen. Und zum Dritten drückt Gott den Bedarf an neuen Existenzbedingungen aus, an einer Erneuerung, für die eine Erdperiode erforderlich ist: Es geht darum, die vorhandene Vorstellung von Gott durch eine neue zu ersetzen, d. i. um Erneuerung durch Verneinung (vgl. 34f.).

Die drei genannten Aspekte (das Menschliche, die Lossagung und die Revision der Idee Gottes) thematisieren implizit zusammenfassend das, was man bis zu diesem Augenblick des Erzählens ohnehin schon über die Erneuerung der Grundlagen des künstlerischen Schaffens weiß. Im Folgenden möchte ich diese Zusammenfassung in Bezug auf die ersten zwei Aspekte ausformulieren. Den dritten Aspekt des Gesprächs zwischen Bebuquin und Gott, die Rekonzeptualisierung der Idee Gottes, habe ich ausführlich direkt davor anhand des Gesprächs zwischen Euphemia und Bebuquin behandelt. In Kapitel 2.1.2 gehe ich dann zur Darstellung der Lösung des Konfliktes über.

Zum ersten Aspekt (das Menschliche): Der Begriff des Menschlichen wird anhand von Lexemen aus dem semantischen Feld des Sinnlichen behandelt und als untauglich abgeurteilt. „Ein[] sich begattende[s] Affenpaar[]“ (28), Onanie (vgl. 34), Kopulation (vgl. 47) sowie die Lexeme wie „Jungfernhäute“ (vgl. 34), „Hure“ (vgl. 26), „Hurer“ bzw. „Hurerei“ (vgl. 37) haben eine gemein-

same Semantik (die des Sexuellen). Aufgrund der semantischen Isomorphie können diese Sinneinheiten als Glieder einer und derselben metaphorischen Motivkette betrachtet werden. Sie stehen für die Unproduktivität, wie die platonische Idee (vgl. 21).

Die Semantik von „Kopulation“ ist sowohl der Semantik von „Onanie“ ähnlich, ihr jedoch auch entgegengesetzt. Sie tritt als Synthese zweier Gegensätze auf: des Männlichen und des Weiblichen im Allgemeinen und der produktiven Euphemia und des unproduktiven Bebuquin im Besonderen. Solch eine widersprüchliche Einigung soll erst zur Produktivität führen. Zur Kopulation ruft eben Böhm die beiden auf. Alternativ schlägt er vor, zum Rasiermesser zu greifen. Sie sind wohl als Instrument der Herbeiführung des Todes zu semantisieren (vgl. 47): Es wird also die bereits bekannte Option des Auslösens der Produktivität, nämlich der Tod, angedeutet.

Die Kopulation von Bebuquin und Euphemia scheitert: „„Bebuquin, bei Dir bin ich noch nie auf die Kosten gekommen. Lagen wir zusammen, kommt Dir die Philosophie, und das ist sehr komisch. Man kann sich bei Dir garnicht ernst nehmen, ein Kontrast frißt den anderen auf““ (48). Die eheliche bzw. körperliche Vereinigung kann an absolut Neuem nichts hervorbringen. Die Bedingung des Neuen ist erst der körperliche Tod.

Zum zweiten Aspekt (die Lossagung): Gleiches gilt auch für die Erreichung des Neuen durch Katharsis. Auf der Suche nach Mitteln zur geistigen Reinigung, d. i. zur Vernichtung der eigenen Individualität und damit des Menschlichen an sich, begibt sich Bebuquin zum Kloster (vgl. 35). Die Entscheidung, durch Entsagung Neues bewerkstelligen zu lernen, löst in ihm erneut Widerstand aus: Einerseits muss er sich selbst vergessen, also eine Art geistigen Selbstmord begehen, um anders zu werden; andererseits ist er immer noch Romantiker, der gerade aus seiner seelischen Tiefe schöpft.

Schließlich überwindet Bebuquin auch diesen Widerstand in sich. Es kommt zu ihm ein Nachbar, der durch seinen eigenen Willen tot zu sein glaubt, und dies überzeugt Bebuquin von der Unmöglichkeit des Todes im Leben. Er bittet Gott um Paralyse seines Geistes und beschwört die Nacht der Verwandlung bzw. des leiblichen Todes, der Böhm folgend erst als Grundverwandlung einen qualitativ neuen produktiven Anfang verspricht (vgl. 43f.).

Hier ist man also bei einer weiteren Stufe des Konflikts angelangt, der, wie es oben festgehalten wurde, ein innerer ist. Die Überwindung dieses Grenzzustandes bedeutet die Lösung des Konfliktes nicht. Denn der innere Konflikt Be-

bequins ist ein fortdauernder Konflikt, der in einer Reihe sich auflösender und wieder entstehender gleichartiger Gegensätze (potenziell) nie aufhört.

Der abschließende Dialog zwischen Bebuquin und Euphemia lässt am evidentesten die existenzielle Situation Bebuquins erkennen. Was für eine besondere Art er ist, versucht er ab den ersten Sätzen der Erzählung im Verborgenen zu halten: „Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen“ (3). Eben die „Zusammensetzung seiner Person“ macht den Kern des Konflikts aus. Diesen Konflikt erkennt Böhm in Bebuquin und bezeichnet ihn zu Beginn der Erzählung als „reinliche Scheidung [seines] Ichs“ (8). Die zwei sich bekämpfenden „Er“ (47) in Bebuquin, zwischen denen er gleichsam pendelte, halten seine Identität in der Schweben. Und Euphemia macht diese innere Unentscheidbarkeit, wer er ist oder nicht ist, intensiver, indem sie noch mehr Wirrnisse stiftet. Damit verschärft sie den inneren Konflikt in Bebuquin: „Die ruiniert mich, wer läßt mich, wie ich sein muß?“ (47), fragt Bebuquin Euphemia klagend.

2.1.2 Lösung des Konflikts

Die Antworten Euphemias sind vor dem Hintergrund der ohnehin gestörten Struktur des Dialogs noch rätselhafter als die Frage selbst. Auf den wie-Teil dieser Frage antwortet sie in einem Konsekutivsatz „daß du die Verantwortung für Kinder übernehmen kannst“ (47). Mit „Kinder“ sind wahrscheinlich die eventuellen Früchte ihrer Vereinigung mit Bebuquin gemeint, die als metaphorischer Ausdruck der Produktivität verstanden werden können. Dem stellt Bebuquin entgegen, mit ihm werde Schluss gemacht. Mit „Schluß“ meint Bebuquin anscheinend das Versagen der (gegebenenfalls mathematischen) Logik, die nicht dem Muster „zweimal zwei ist [...] vier“ (47) folgt. Mit diesem Versagen würde „sein[] letzte[r] ungezügelte[r] Rest Mensch“ (7), das vernünftige Ich, ausgelöscht.

Das eine Ich in Bebuquin ist eben noch menschlich (vernünftig), das andere ist verwirrt durch Euphemia, das Gespräch mit Gott und den toten Nachbarn. Die Unvereinbarkeit der beiden Ichs wird also dermaßen zugespitzt, dass sie zur (zeitweiligen) Lösung des Konflikts führt: Bebuquin akzeptiert die Unvermeidlichkeit des Todes und die Unentrinnbarkeit des Wahnsinns. Das verspricht am Ende die Überwindung des Zustands des Dilettantismus und zieht

zwangsläufig die Befähigung zur absoluten Produktivität nach sich, denn Tod, Wahnsinn und eine neue Vorstellung von Gott ermöglichen das Wunder.

Die Szene des Begräbnisses von Böhms ist nicht nur diegetisch als ein weiteres Ereignis, das die Semantik des Absurden evoziert, von Belang, sondern auch im engeren Sinne handlungsfunktional. Sie steht für die Beendigung der inneren Verdoppelung Bebuquins durch die Beseitigung seiner „eigenste[n] Spiegelung“, die eben Böhms ist. Bebuquins Überzeugung, dass man den toten und bereits eingesargten Böhms begraben muss, sowie die Art und Weise, wie sich Bebuquin auf dem Kirchhof bei der Bestattung verhält, scheinen ein Zeichen seines endgültigen Abschieds von der Vernunft zu sein (allerdings kommt er auf die Idee des Begräbnisses bemerkenswerterweise in der Bar, was wiederum den Alkoholkonsum und die Unmöglichkeit des Vollzugs des echten Wunders aufgrund eines Alkoholrausches suggeriert, sodass auch diesmal der Wahnsinn lediglich als momentaner betrachtet werden kann).

Die Anzeichen des zum ersten Mal unzweifelhaft unmotivierten Wahnsinns bei Bebuquin lassen sich erst im letzten Kapitel der Erzählung finden. Bebuquin starrt vor sich hin an die Decke, hat Fieberträume und krankhafte Ängste, mal spricht er normal, mal kommt ihm die Sprechfähigkeit abhanden usw. Dies alles gibt Anlass zu behaupten, er habe sich eindeutig dem Wahnsinn überlassen. Der Bericht über die dritte Nacht fällt dabei in dieser Hinsicht besonders auf:

Dritte Nacht. – Bebuquin schlief ruhig ein, fuhr im Schlaf einigemal mit den Händen empor; sein Gesicht lag allmählich wie im Krampf, die Haut faltete sich und umrunzelte den ganzen Schädel. Ruckweise öffneten sich auf Sekunden seine Lider, er zog Finger und Zehen sich spreizend in die Länge, dann ging er eng zusammen und zitterte heftig. Gegen Morgen wachte er auf, war unfähig zu reden und konnte nicht mehr allein essen. Nur einmal schaute kühl drein und sagte

Aus. (50)

Die Schilderung der unbewussten Reaktionen von Bebuquins Körper im Schlaf lässt an die beschworene Nacht der Verwandlung vier Kapitel davor denken, die Bebuquin wie folgt beschreibt:

„O Nacht der Verwandlung, wann kommst du, wo ich diesen Körper vergesse, ja, ihn abstreife, und die Dinge anderes bedeuten und anderes sind, denn je sonst; die Glieder werden selbstständig, die Teile beginnen zu reden. Die Auflösung, sie ist die Verwandlung und sei mir ein Anfang“. (44)

Die Ähnlichkeiten, wie der Schlaf als Zustand, in dem der Körper vergessen wird, oder die Verselbstständigung der Körperteile, sind im Bericht der dritten

Nacht sofort erkennbar. Die damit einhergehende Veränderung der Signifikations- und Seinsweise der Dinge soll wohl der Verlust des Sprachvermögens andeuten, denn eine der Hauptfunktionen der Sprache als Zeichensystem ist eben die signifikative. Die Fähigkeit zu sprechen ist Bebuquin jedoch nicht ganz abhandengekommen, wie im Text gesagt wird, wenn Bebuquin das Schlusswort „Aus“ spricht.

Der Bericht der dritten Nacht legt also den Gedanken nahe, dass Bebuquin, bereits eindeutig geistig umnachtet, sich unterwegs zur körperlichen Verwandlung befindet, der für ihn der Anfang neuer Produktivität sein soll. Der Bericht der letzten drei Nächte ist die Schilderung des Übergangs zum Tod als Voraussetzung absoluter Produktivität. Die Erzählung endet also nicht mit dem Tod von Bebuquin, wie es in der Forschungsliteratur manchmal behauptet wird, sondern mit der Schilderung seines Tot-Werdens, ähnlich wie die Geschichte von seiner letzten Liebschaft eine Geschichte vom Romantiker-Werden ist.²⁷³

Im Kapitel 17 drückt Bebuquin die Einsicht aus, der Wahnsinn lasse sich nicht vermeiden und begründet dies auf die folgende Art und Weise: „Diese Wünsche, die in mir sausen wie Tramways, die mich mir entreißen, ich bin vom Getöse der Nichtigkeiten umlärm“ (48). Bebuquin ist von Anfang an zersplittert, er trägt seinen Wahnsinn die ganze Zeit in sich, alleine hat er bis zu einem gewissen Augenblick der Geschichte nicht den Mut, sich seinem privaten Irrsinn zu überlassen. Der Konflikt löst sich in der Erzählung im Moment von Bebuquins Überwindung seiner inneren Verdoppelung zugunsten des wahnsinnigen Ich in ihm, was ihn zum Schluss zur Entscheidung ermutigt, „seinen Tod zu besitzen und zu vollstrecken“ (46).

2.1.3 Zusammenfassung und Interpretation

In *Bebuquin* wird die Hauptfigur Bebuquin zum Ort, an dem sich ein innerer Konflikt entfaltet. Das Problem, das dem Konflikt zugrunde liegt, besteht in der Frage danach, wie Bebuquin immer wieder etwas Neues in der Kunst oder Wissenschaft zustande bringen kann. Die Grundlagen solcher immerwährenden Kreativität müssen notwendigerweise den Grundlagen entgegengesetzt sein, auf denen man momentan schafft: das Kommende muss das Bestehende in irgend-

²⁷³ Vgl. Krämer, Thomas. Carl Einstein's „Bebuquin“. Romantheorie und Textkonstitution. Würzburg 1991, S. 130.

einer Art und Weise negieren, um als Erneuerung zu gelten. Eine kanonisch gewordene Form in der Kunst gilt als von einer neuen Kunstform abgelöst, wenn sie sich zur kanonischen Kunst zuerst eben als Unkünstlerisches verhält. Das impliziert, dass das Neue niemals als absolut Neues, sondern immer nur als relativ Neues verstanden wird. Die Hauptfigur Bebuquin wendet sich von der klassizistischen Ästhetik der normativen Poetiken, der Nachahmung antiker Vorbilder und der Idee der von Gott gestifteten und gesicherten vernünftigen Ordnung der Welt der schließlich subjektzentrierten Ästhetik der Romantik zu, die dem Klassizismus entgegentritt. Nachdem Bebuquin die klassizistische Kunstauffassung durch die romantische abgelöst hat, ist er noch nicht zufriedengestellt. Es entsteht in ihm erneut ein Drang zur Veränderung, der von Böhm und von Euphemia ausgelöst bzw. aufrechterhalten wird. Böhm steht für das Neue, das die von Bebuquin schon erreichte Stufe der Originalität (die Romantik) überholt. Mehr noch, die ganze Diegese der Erzählung ist so angelegt, die Wahrheit der von Böhm vertretenen Idee des Neuen zu beweisen und Bebuquin dadurch als rückständig herauszustellen. Die Erzählung endet mit dem Bericht über die Grenzsituation, in der Bebuquins gegenwärtiges Sträuben gegen sich selbst erlischt. Das Überschreiten der Grenze, vor der er steht, wird die Verneinung der Romantik durch eine neue Kunst herbeiführen, die erst der Wahnsinn und der Tod ermöglichen.

Bebuquin befindet sich immer im Wandel, im Werden, auf der Schwelle zwischen der sich momentan einbürgernden Kunstauffassung und der Ahnung der kommenden Form, die das Vollzogene zum Alten macht. Er tritt als Inbegriff der Kunst auf, die als solche nicht aufgrund einer Reihe von wiederkehrenden Merkmalen (d. i. als Substanz), sondern aufgrund ihrer Zeitlichkeit (d. i. als Ereignis) begriffen wird. Diese Konzeption der künstlerischen Evolution setzt unbedingt die Verneinung der zur gegebenen Zeit etablierten Kunsttradition durch die ankommende Innovation voraus. Die Verneinung des Klassizismus durch die Romantik mit anschließender Verneinung der Romantik durch die neue Kunst, deren Übergänge die jeweilige Überwindung des Sträubens von Bebuquin gegen sich selbst markiert, stellt ein gewisses Verständnis des Ganges der Geschichte der Kunst dar.

2.2 Zwei literarische Verfahren: die neue Kunst von Böhm und die alte von Bebuquin

Die Gesamtbedeutung des Textes zu erschließen, ist jedoch nicht das, was im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen soll. Denn das, was bei der Lektüre von *Bebuquin* in erster Linie herausfordert und die Entfaltung der Handlung so schwer nachvollziehbar macht, ist die Erzählweise. Deshalb werde ich im Folgenden die Analyse der Darstellungsebene der Erzählung durch die Untersuchung der Art und Weise, wie die Handlung dargestellt ist, vervollständigen. Im Ergebnis soll das Verhältnis zwischen der Handlung und ihrer Darstellungsweise in dieser Erzählung deutlich werden.

Ich bin bereits bei der Analyse des Konfliktverlaufs auf einige Elemente der Erzählstruktur eingegangen. Im dritten Kapitel von *Bebuquin* erzählt Böhm „Die Geschichte von den Vorhängen“ und im siebten Kapitel Bebuquin „Der Abschied von der Symmetrie“, an denen mich in erster Linie ihr Inhalt interessierte. Erzähltechnisch sind beide Geschichten insofern auffällig, als dass sie Figuren von Böhm und Bebuquin aus der heterodiegetisch-extradiegetischen Grunderzählsituation hervorheben. Als Erzähler befinden sich Böhm und Bebuquin bereits auf der homodiegetisch-intradiegetischen Erzählebene.

Außerdem sind ihre Geschichten zwei für *Bebuquin* in ihrem jeweiligen Umfang beispiellose Analepsen. Böhm und Bebuquin berichten in ihnen jeweils von Ereignissen, die chronologisch vor der zeitlichen Verortung der Rahmenhandlung anzusiedeln sind.

Der Wechsel der Erzählebenen und die Erzeugung von Anachronien ist ein narratives Signal, das die ohnehin auffällige Stellung der beiden Figuren in der Diegese hervorhebt. Es akzentuiert das von Böhm artikulierte Spiegelverhältnis zwischen ihm und Bebuquin. Ein Spiegelverhältnis kennzeichnet eben auch die Gegenüberstellung von zwei Arten narrativer Verfahren, die Böhm und Bebuquin in ihrer jeweiligen Geschichte praktizieren und für welche beide entsprechend auch als literarische Zeichen stehen. In der „Die Geschichte von den Vorhängen“ und in der „Der Abschied von der Symmetrie“ berichten beide Figuren jeweils über ihre persönlichen Erfahrungen, jedoch mit einem unterschiedlichen Maß an Klarheit der Darlegung.

2.2.1 Die neue Kunst Böhms

Böhms Geschichte scheint das Vorhandensein der Handlung in Frage zu stellen und den Konflikt zu leugnen. Man sollte sich in der Tat fragen, was der Konflikt in der von Böhm erzählten Geschichte sei, denn sie lässt keinerlei Spuren von konkurrierenden Bestrebungen erkennen. In ihr wird eher eine Situation als eine Handlung vorgeführt, so dass der vorangestellte gattungsdefinierende Teil des Titels „Geschichte“ zur Kennzeichnung seiner uneigentlichen Gebrauchsweise in Anführungszeichen gesetzt werden müsste. Auf den Gedanken, dass die Geschichte Böhms eher weniger Handlung beinhaltet, bringen schon seine eigenen Worte, wenn er Bebuquin um Erlaubnis bittet, ihm „,von den Gärten der Zeichen, die Geschichte von den Vorhängen““ (9) zu erzählen: Dass sich ein Garten eigentlich gar nicht erzählen lässt, versteht sich von selbst, denn nur ein Vorgang kann erzählt werden, und kein Gegenstand. Und wenn eine Abfolge der Begebenheiten in „Die Geschichte von den Vorhängen“ doch anzunehmen wäre, bildet sie aus diesem Grund noch keine Geschichte im literaturwissenschaftlichen Sinne des Wortes, da sie nicht von der Logik der Entwicklung eines Konflikts vorangetrieben werden. Das Thema der Geschichte Böhms ist indessen eben der Zustand des (inneren) Konflikts, der das Schaffen fördert: „,Wenn du eine Sehnsucht hast, dann handle stets im umgekehrten Sinn; denn sonst steckst du zu bald im Leim [...] das Umgekehrte ist genau so richtig““ (10), empfiehlt Böhm Bebuquin, der zu Beginn die Ausdrucksästhetik der Romantik noch als Vehikel des Neuen ansah.

Die Struktur der Geschichte lässt sich grob in drei Bestandteile zerlegen. Zuerst schildert Böhm eine Situation (Teil 1), die er aus der Zeit der Basiserzählung kommentiert (Teil 2), um danach eine Art Zusammenfassung („,Alles Persönliche ist unproduktiv““ (10)) zu formulieren bzw. eine abschließende Behauptung aufzustellen: „,Grundsatz: vermeiden Sie das Gleichgewicht““ (10) (Teil 3).

So sagt Böhm im ersten Teil, er sei zur Selbsterkenntnis gekommen, dass er und die Sackleinwand eines sind. Es kommt ein Sturm, der ihn bzw. die Sackleinwand zerreißt. Seinen Zustand der Zerrissenheit vergleicht Böhm mit einem Gebirge, das auf den Kopf gestellt ist. Diese Zerrissenheit bzw. Umkehrung führt zu Erkenntnissen (der Sandkorn ist wertvoller als eine unendliche Welt, die Auflösung des Wunders der Qualität), die vor diesem Zustand unmöglich gewesen wären. Im zweiten Schritt bewertet Böhm diese Geistesblitze aus der

Zeit des Erzählens. Diese Erkenntnisse sind dermaßen revolutionär, dass sie nicht einmal als Produkt alltagslogischen Denkens angesehen werden können. Folglich haben sie, um formulierbar zu sein, den gesunden Menschenverstand überschreiten müssen. Diese Überschreitung rationalen Denkens, d. i. gleich des Menschlichen bzw. des Persönlichen am Individuum, erklärt Böhm zur Bedingung, wirklich Neues entstehen zu lassen. Als eine Art Zusammenfassung bzw. Schlussfolgerung macht die Behauptung den dritten Teil der Komposition von Böhms Darlegungen aus.

Die begrifflich formulierte Schlussfolgerung „Alles Persönliche ist unproduktiv“ (10) wird wiederum von Böhm erneut verunklart: „Sei Vorhang und zerreiße dich. Beschimpfe dich so lange, bis du etwas anderes bist. Sei Vorhang und Theaterstück zugleich“ (10). In diesen Imperativsätzen deutet sich der Bezug zum Anfang seiner Rede vor Bebuquin an. Dieser Bezug wird sowohl durch ein metonymisches Verhältnis zwischen Vorhang und Sackleinwand (der Übergang vollzieht sich aufgrund der Beziehung der Kontiguität zwischen dem Material (Sackleinen) und dem Objekt (Vorhang)) als auch durch die Prädikate „zerreißen“ und „beschimpfen“ hergestellt. Das Lexem „Theaterstück“ lässt sich vor diesem semantischen Hintergrund ebenfalls unschwer einordnen. Eine Relation ergibt sich, wenn man die Semantik des Lexems „Vorhang“ als Kontext für das Lexem „Theaterstück“ heranzieht, denn beide gehören zu einem semantischen Feld. Dabei wäre zwischen dem Lexem „Vorhang“, das als Metonymie zwei Sätze davor verwendet wird, vom Lexem „Vorhang“, das als Teil des Wortpaars „Vorhang und Theaterstück“ vorkommt, zu unterscheiden. Der Vorhang und das Theaterstück werden im Wortpaar gegenübergestellt und stehen in einem metonymischen Verhältnis zueinander.

Verunklart wird ebenfalls selbst der zentrale Redegegenstand der Geschichte, das erzählte Ich. So wird das Ich der Eingangssituation (Teil 1) in Beziehung zu einer Reihe von Bezeichnungen gebracht, die von der ersten bis zur letzten immer weniger Chancen lassen, eindeutig und intersubjektiv nachvollziehbar semantisiert zu werden. Zu Beginn tritt das Ich als deutlich umrissenes erzähltes Ich (A) auf: „Ich stand vor einem großen Stück aus Sackleinwand und schrie: «Knoten seid ihr»“ (9). Im nächsten Schritt behauptet Böhm, er sei die angeschriene Sackleinwand selbst (B). Diese Gleichsetzung des erzählten Ich mit der Sackleinwand drücke ich als $A=B$ aus. Diesem Unsinn folgt die Gleichsetzung des erzählten Ich mit dem umgekippten Gebirge (C): $A=C$. Das in den zwei Gleichsetzungen bereits verschwommen erscheinende Ich verliert

sich noch mehr hinter der Metonymie des Vorhangs (D), deren Korrespondenz mit dem Ich (A), wobei lediglich mittelbar, durch die Wiederholung der Prädikate „zerreißen“ und „beschimpfen“ angedeutet wird: A=D. Und schließlich schwindet das Ich des ersten Satzes der Geschichte fast zur Unkenntlichkeit hinter dem Wortpaar „Vorhang und Theaterstück“ (E): A=E.

Eigentlich bezieht Böhm in „Die Geschichte von den Vorhängen“ verschiedene Prädikate auf sich und schildert ihm zustoßende Ereignisse die, wenn wörtlich genommen, realitätsfremder Unsinn sind. Genauso willkürlich erscheinen seine Vergleiche, Erkenntnisse, Selbstbeschreibungen und Ratschläge an Bebuquin. Es sei auf den Umstand verwiesen, dass Böhm tot ist und Bebuquin sich dessen die ganze Zeit bewusst ist. Das, was ich in diesem Unterkapitel über Böhm schreibe, ist im Grunde nichts anderes als Versuch, aus dem Unsinn Sinn zu machen bzw. den Unsinn ernst zu nehmen. Es muss allerdings ausdrücklich gesagt werden, dass ich Böhms Redeweise nicht metaphorisch verstehe. Meine obigen Erläuterungen sind als Semantisierungsarbeit anders angelegt als etwa die Semantisierung dunkler Metaphern: die Sackleinwand, der Sturm, der Böhm zerreißt, die Erkenntnisse, zu denen Böhm gelangt, usw. sind keine Metaphern. Meine interpretatorischen Bemühungen richten sich darauf, die Kohärenz in der scheinbar disparaten Redeweise Böhms dadurch herzustellen, dass ich semantische Ähnlichkeiten zwischen seinen Äußerungen suche und sie auf dieser Grundlage aufeinander beziehe. Diese Art von Semantisierungsarbeit vollziehe ich, wenn ich „aus dem Unsinn Sinn machen“, wie der Wortschwall Böhms wirkt, sage.

Diese Anmerkung ist insofern wichtig, weil sie die Berechtigung begründet, „Die Geschichte von den Vorhängen“ zu strukturieren (denn die Strukturierung unterwirft das Objekt einer Logik und damit dem Sinn). Die Dreiteilung ist sicherlich nicht unproblematisch, aber sie erlaubt uns trotzdem, das Problem des Böhmschen Textes zu sehen. Als Grundlage für die Textstrukturierung wird nämlich nicht eine in sich abgeschlossene Handlung angenommen, die aus Ereignissen besteht, mit deren Abfolge jeweils eine Veränderung des Handlungsortes und der Ausgangslage einhergeht. Böhms Rede vor Bebuquin ist der Bericht über seine geistigen Zustände, die sich abwechseln. Strukturiert wird seine Reflexion bzw. seine Schilderung dessen, was seinem Geist widerfährt: „Aber ich habe das Bedürfnis, mich zu dokumentieren“ (9), sagt Böhm.

Dass es sich hier wirklich um die „Selstdokumentation“, d. i. um die Stationen eines Erkenntnisvorganges handelt, deuten selbst die Lexeme an, mit

denen die meisten der Sätze der Geschichte eingeleitet werden: „Bald merkte ich [...]. Es war die erste Selbsterkenntnis. Aber ich drang weiter“ (9), „dann war ich total von mir geblendet“ (9), „Denken Sie“ (9), „Ich begriff“ (9), „Es ging mir [...] auf“ (9), „Jedenfalls merkte ich“ (9) und Ähnliches setzt sich auch auf der folgenden Seite des Buches fort. Die unterschiedlichen singulären Einfälle werden aneinandergereiht, ohne eine Kausalität der Beziehungen untereinander aufzuweisen. Für den logischen Zusammenhang zwischen einzelnen Einsichten fehlen entsprechende Satzkonjunktionen, die ein anaphorisch-kataphorisches Gerüst an einem so begrenzten Textraum, den Böhm's Geschichte in Anspruch nimmt, sicherstellen würden: Die am häufigsten vorkommende adversative Konjunktion „aber“, die vier Male einen Satz einleitet, drückt jeweils dort eine Entgegensetzung aus, wo diese eigentlich dem Sinn des zuvor und danach im Text Ausgesagten zuwiderläuft und für die Erfassung des Sinns des Ausgesagten eigentlich störend ist.

Diese nachdrückliche Wiederholung der Prädikate, die sich auf dasselbe Signifikat beziehen, macht außerdem den Eindruck, als ob das erzählte Ich mit seinem Denkvermögen prahlte. Es sind also nicht nur und nicht in erster Linie die Inhalte seiner Erkenntnisse, die auffallen und sein ungewöhnliches mentales Vermögen bezeugen, sondern eben die Wiederholung des Signifikats „denken“. Indem Böhm es stereotypisch verwendet, betont er geradezu, wie außerordentlich gut sein Reflexionsvermögen ist. So sagt Böhm auch im Nachhinein mit Nachdruck: „Es geht um Denken, Denken“ (10). Denken als Thema gerät nicht nur auf der Ebene des Inhalts, sondern auch auf der Ebene des Ausdrucks in den Mittelpunkt der Geschichte.

Das Thema und sein formaler Ausdruck verleihen „Die Geschichte von den Vorhängen“ den Charakter eines erkenntnis- und kunsttheoretischen Manifestes. Die Geschichte erhebt keinen Anspruch auf eine Darstellungsebene, die jeden klassisch-lesbaren Text kennzeichnet und die für unseren traditionellen Literaturbegriff maßgeblich ist. So entbehrt auch die Sprache der Geschichte plakativ der konventionell literarischen Bilder. Und da, wo Poetismen wie „Zarte Seelenblumen cachierten die Abgründe“ (9) oder „Genuß verlangt Selbstbeherrschung und Qual“ (10) doch vorkommen, empfindet man sie als Verschiebung bzw. Abweichung von der dominanten lexikalischen Ebene des Textes. Es scheint, dass sie dort lediglich zum Kontrast eingefädelt werden und fast einen ironischen Beigeschmack haben. Sie heben die im Allgemeinen nichtliterarische Ausdruckweise der Geschichte, die vor allem von der Tradition des 18.

und 19. Jahrhunderts vorgegeben wird, hervor. Das Thema, von dem Böhms Bebuquin erzählt, gibt die Wortwahl vor. Und da es um ein erkenntnis- und kunsttheoretisches Problem geht, das von Bebuquin auf das Gebiet der Kunst übertragen werden soll, ist Böhms Redeweise entsprechend von einer Lexik aus dem semantischen Feld der analytischen Philosophie und der Ästhetik geprägt. Das dritte große semantische Feld, aus welchem die Lexik ebenfalls von der Norm literarischer Sprache abweicht, stellt die triviale Sprache dar: „Stück aus Sackleinwand“, „Knoten“, „schimpfen“, „Schmerz“, „zum Teufel“, „mit grüner Ergebung“, „im Leim stecken“ usw. Das Nebeneinandervorkommen wissenschaftlicher Lexik und der Ausdrucksweise der Alltagskommunikation, die zwei polare Stilebenen der Sprache bilden, trägt zum komischen Effekt der Redeweise Böhms bei.

Abschließend müsste man noch anmerken, dass man bei der Lektüre von Böhms Geschichte auf Schritt und Tritt durch schlampige graphische Gliederung (die sich anfangs andeutende Dialogstruktur geht graphisch in einem einzigen Textblock auf, so dass die Zuordnung der einzelnen Äußerungen im Dialog den Figuren mehrere Optionen zulässt) und fehlende Satzzeichen gestört wird. Auf den Gedanken, dass die graphische Struktur des Textes keine bloße Nachlässigkeit bei der Zeichensetzung und bewusst auf diese Art organisiert ist, verweist unter anderem die akkurate mittige Platzierung der Titel über den eingebetteten Erzählungen.

„Der Abschied von der Symmetrie“ ist dagegen ohne Zweifel eine Geschichte. Ihre Handlung entfaltet sich infolge des wachsenden Unbehagens, das im Inneren der Hauptfigur zwischen zwei gegensätzlichen Bestrebungen entsteht: der von der Vase ausgelösten (klassizistischen) und der in Bebuquin von selbst aufkeimenden (romantischen) geistigen Disposition. Die Darstellung der Bewegung des Konflikts von seiner Entstehung (der Anblick der Vase) bis zu seiner Lösung (das Zerschlagen der Vase) ruht auf der Metaphorisierung der Vase aufgrund ihrer Form als *tertium comparationis*. Die Form der Vase assoziiert Bebuquin mit dem Klassizismus und diese Assoziation bereitet ihm Kummer (denn seine Geliebte ist weder die Vase noch eine Frau, sondern eben die symmetrische Form). Der Metaphorisierungsprozess, d. h. die Aufladung der Vase mit metaphorischer Bedeutung und die Auflösung dieser Metapher, erfolgt im Klartext vor Augen des Lesers im Rahmen dieser einzelnen Geschichte. Der

Text weist weder graphische, noch lexikalische, noch grammatikalische Auffälligkeiten auf.

Bereits der Textumfang, den ich für die Erläuterung der Beschaffenheit der jeweiligen eingeschobenen Geschichte genügend fand, kann als Zeugnis davon angesehen werden, wie komplex die Erzählweise ist. Böhms Geschichte ist verfahrensmäßig mustergültig für experimentelle Literatur der Avantgarde. Sie setzt sich den überkommenen „realistischen“ Erzählverfahren, die Moritz Baßler pauschal als „metonymische Schreibweise“ kennzeichnet, der Geschichte von Bebuquin entgegen.²⁷⁴ Dabei sind beide Texte inhaltlich ähnlich. Es handelt sich bei ihnen um jeweils spezifische Darstellungen der produktivitätsfördernden Zustandsveränderung des erzählten Ichs infolge eines inneren Konflikts. Man darf außerdem nicht aus dem Blick verlieren, dass jeder der beiden Texte ein Beispiel einer schöpferischen Leistung abgibt, die auf Grundlage der von Böhm bzw. von Bebuquin vertretenen Vorstellung von Produktivität zustande kommt.

Die Erzählweise in *Bebuquin* selbst ähnelt, was den Grad an Klarheit der Darlegung angeht, der, der man bei Böhm begegnet.²⁷⁵ Dabei hat Carl Einsteins *Bebuquin* eine Handlung, die von einem Konflikt getragen wird, von dem Böhms Geschichte spricht (es geht um eine Verneinung als Voraussetzung für eine Erneuerung) und dessen Schema (die Metapher der Vase, die zerschlagen wird) Bebuquins Geschichte zugrunde liegt. Die beiden Analepsen können als zwei Seiten der Darstellungsebene von *Bebuquin* betrachtet werden, deren Teil sie selbst sind: das Wie (Böhms Geschichte) und das Was (Bebuquins Geschichte). So spiegeln sich in den eingebetteten Geschichten nicht nur der Inhalt (die Gesamtbedeutung) der Rahmenerzählung, sondern auch ihre erzähltechnischen Verfahren wider: Eine elaborierte Selbstreflexivität der Erzählung.

²⁷⁴ Vgl. Baßler, Moritz. *Deutsche Erzählprosa 1850-1950: eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin 2015, S. 19-30.

²⁷⁵ Es sei ausdrücklich betont, es geht lediglich um den Effekt, den Böhms Geschichte und die Erzählung *Bebuquin* während des Lektürevorgangs mit Hilfe je spezifischer Verfahren erzeugen.

2.2.2 Der tiefe Sinn und der platte Unsinn: Sinnhaftes in *Bebuquin*

Die Worte „der Grad an Klarheit der Darlegung“ führen uns ins eigentliche Problem von *Bebuquin* ein, das ich im Folgenden darstellen möchte, ohne es vorab ausdrücklich mit dem theoretischen Hintergrund dieser Arbeit in Verbindung zu bringen.

Da der Text eindeutig stets Dinge thematisiert, die sich grob in zwei semantische Bereiche einteilen lassen, – den des Vernünftigen und den des Absurden – werde ich versuchen, die Elemente des jeweiligen semantischen Bereiches zuerst einzeln in vorgegebener Reihenfolge zu behandeln und anschließend den Zusammenhang zwischen den semantischen Bereichen des Vernünftigen und des Absurden zu bestimmen.

Den semantischen Bereich des Vernünftigen evoziert der anspruchsvolle philosophische Diskurs in *Bebuquin*. Der philosophische Diskurs wird in den Dialogen der Figuren (z. B. zwischen Böhm und Bebuquin über Raum im ersten Kapitel), in den Monologen der Figuren in direkter Rede (z. B. Bebuquins Gedanken über die Sünde und seine Seele im zwölften Kapitel) oder als Gedankenwiedergabe der Figuren in indirekter Rede (z. B. die Überlegungen Bebuquins über die Dialektik des Leidens und über das Logische, wie es im zweiten Kapitel widergegeben wird) eingeführt. Ich führe unten eine etwas längere Passage an, die ein Ausschnitt aus einem für *Bebuquin* exemplarischen Monolog ist. Dieser soll demonstrieren, wie solche und ähnliche Stellen durch die Anspielung auf philosophische Abhandlungen für die Intellektualisierung des Textes sorgen:

Böhm stand unter ihnen.

Er sagte:

„Das Naturgesetz soll sich im Alkohol besaufen, bis es merkt, es gibt irrationale Situationen, und einsieht, gesetzmäßig ist nur der Demokrat mit dem Reichstagswahlrecht und die Schwachheit. Das Gesetz realisiert sich seelisch nie, es hängt sinnlos an dem Nagel irgend eines schlechten Mathematikaxioms.

Wenn etwas auf das Gesetz erkannt wird, beweist es nur, die Sache ist als Erlebnis überlebt. Das Gesetz ist die Vergangenheit, dem Tod unterworfen.

Sic.

Es fehlen uns die Ausnahmen.

Zu wenig Leute haben den Mut, vollkommenen Blödsinn zu sagen. Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens; bei einer gewissen Stufe der Intelligenz interessiert man sich für das Korrekte, Vernünftige gar nicht mehr.

Die Vernunft macht zu viel Großes, Erhabenes zum Grotesken, Unmöglichen. An der Vernunft ruinierten wir Gott die umfassende Idiosynkrasie.

Welches Recht hat die Vernunft dazu? Sie sitzt.

Auf der Einheit.
Da sitzt die Gemeinheit.
Es gibt so viele Welten, die garnichts miteinander zu tun haben, so wenig, wie grüne Chartreuse mit den Visionen, in die sie sich umsetzt.
Wenn ein sympathischer Zeitgenosse sich mit Außerordentlichem abgibt, sperren sie ihn ins Irrenhaus“. (17f.)

Solch eine durch das implizite Zitieren fremder Texte erschwerte Rede soll eine möglichst nicht kolloquiale und unplausible Wirkung erzeugen. In Dialogen, die dank ihrer kommunikativen Struktur extra Raum dafür bieten, wird die Rede noch mehr verfremdet. In vielen Gesprächen zwischen den Figuren (wie zwischen Bebuquin und Böhm im Kapitel drei, Bebuquin und Lippenknabe im Kapitel fünf, Bebuquin und Euphemia in den Kapiteln elf und siebzehn usw.) ist es schwer, dem Gedankengang durch eine gestörte Struktur des Dialogs, in dem die Gesprächsbeiträge einer bestimmten Figur nicht immer mit Gewissheit zugeordnet werden können, eine schlampige Satzzeichensetzung, eine mangelnde graphische Gliederung sowie durch die Verletzung bestimmter Konversationsmaximen (wie sie etwa Paul Grice in *Logic and Conversation* (1975) formuliert) zu folgen und demnach ihren Sinn eindeutig zu erfassen. In der im Folgenden angeführten Gesprächssituation können mehrere solcher konversationellen Ungeschicktheiten beobachtet werden:

Die dicke Dame, Fräulein Euphemia, kam und bat ihn fortzufahren, als ein dicker Herr ihn anfuhr:

„Jüngling, beschäftigen Sie sich mit angewandten Wissenschaften.“

Peinlich ging ihm das Talglicht eines Verstehens auf, daß er, wo er ein Schauspiel sehen wollte, einem anderen zum Theater gedient habe. Er schrie auf:

„Ich bin ein Spiegel, eine unbewegte, von Gaslaternen glitzernde Pfütze, die spiegelt. Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?“

Mitleidig blickte ihn der Korpulente an. [...] Giorgio wollte entweichen; Nebukadnezar Böhm schrie ihn wutvoll an:

„Was springen Sie in meiner Atmosphäre herum, Unmensch?“

„Verzeihung, mein Herr, Ihre Atmosphäre ist ein Produkt von Faktoren, die in keiner Beziehung zu Ihnen stehen.“

„Wenn auch“, erwiderte liebenswürdig Nebukadnezar, „es ist eine Machtfrage, eine Sache der Benennung und Selbsthypnose.“

Bebuquin richtete sich auf.

„Sie sind wohl aus Sachsen und haben Nietzsche gelesen, der darüber, daß man ihm das Polizeiressort nicht anvertraute, wahnsinnig wurde und in die Notlage kam, psychologisch angebohrte Bücher zu schreiben.“

Fräulein Euphemia bat die Herren, mit ihrem Geist rationeller umzugehen. [...]

„Beste“, meinte Nebukadnezar, „Erotik ist die Ekstase des Dilettanten; ich werde Sie aber in meinem nächsten Feuilleton protegieren. Die Frauen sind immer aufreibend, da sie stets dasselbe geben, und wir nie glauben wollen, daß zwei ganz verschiedene Körper das gleiche Centrum besitzen“. (4f.)

Erstens weiß man nicht genau, ob hier Euphemia oder Böhm den ersten zitierten Satz in direkter Rede ausspricht. Seiner syntaktischen Form nach kann er sowohl als Frage als auch als Aufforderung verstanden werden. Der Eindeutigkeit halber würde ein Satzzeichen (entweder ein Fragezeichen oder eben ein Ausrufezeichen) folgen, das allerdings fehlt.

Die folgende Äußerung Bebuquins, in der er sich mit einem Spiegel bzw. einer Pfütze vergleicht, lässt sich nicht ohne Weiteres in den Kontext der vorhergehenden Aussage einordnen. Man nimmt sie zwar schon als uneigentliche Rede wahr, dennoch können den Semantisierungsmöglichkeiten dieser Metaphern ausgehend vom erreichten Augenblick des Erzählens kaum Grenzen gesetzt werden, zumal wenn man den gegebenen Informationsstand des Lesers bedenkt (diesem Gespräch geht lediglich eine Seite der Erzählung voraus).

Der echte Austausch beginnt erst zwischen Böhm und Bebuquin. Der oben erwähnte Intertextualitätsanspruch ihres Gesprächs ist in vollem Maße realisiert und sorgt für die befremdliche Wirkung eines belanglosen Wortwechsels: Man könnte sich ja auf eine viel einfachere Art und Weise ausdrücken, wie etwa:

Böhm: „Was springen Sie so nah um mich herum?“

Bebuquin: „Verzeihung, mein Herr, ich wusste gar nicht, dass ich Ihnen so nahe trete.“

Böhm: „Ja, es ist immer individuell, wie man seine persönliche Distanzzone empfindet.“

Eine derartig plausible Redeweise würde die Erzählung aber eben ihres Charmes berauben.

Die semantische Opposition zwischen den Sinnbereichen des Vernünftigen und des Absurden stellt die Grundstruktur der Erzählung dar. Auf ihrer Grundlage entstehen Ambiguitäten und Konfusionen, die für den Inhalt von Monologen und Dialogen der Figuren ohnehin bereits charakteristisch sind: Leiden und Freude (Kapitel 2), Vernichtung und Schaffen (Kapitel 3), Logik und Alogisches (Kapitel 4), Inhalt und Form (Kapitel 5), Wahnsinn und Vernunft (Kapitel 6), Sünde und Reinheit (Kapitel 12), Tod und Leben (Kapitel 15) sind thematische Variationen, die die Opposition als Grundstruktur erfüllen.

Bebuquin imitiert passagenweise die Ausdrucksweise eines philosophischen Textes. Dies ist jedoch nur Pose. Der Status der Erzählung bleibt davon unberührt – *Bebuquin* ist nach wie vor ein literarischer Text und keine philosophische Abhandlung. Philosophisch neue Erkenntnisse werden hier nicht formuliert. Wie jeder andere wirklichkeitsbezogene Diskurs in einem literarischen

Text ist auch in *Bebuquin* das Philosophische nur ein Mittel. Der Wert des Philosophierens hier gleicht dem Wert der Geschichtsschreibung historischer Romane oder dem Biographismus biographischer Romane. Wichtig ist hier die Anreicherung des Textes mit Spezialwissen aus dem Bereich der Philosophie und der Kunstwissenschaft: der Logik, der Erkenntnistheorie, der Ästhetik, der Kunstgeschichte usw. Dieses Archiv bedarf entsprechender spezieller Vorkenntnisse, die weit über den Horizont der Erfahrungen des Alltagslebens und -kultur hinausreichen, um erschlossen zu werden. Die Lesbarkeit von *Bebuquin* ist in diesem Sinne insofern erschwert wie die Lesbarkeit der Fachbücher analytischer Chemie, der Materialphysik, Kardiochirurgie, Wirtschaftsinformatik oder vielleicht auch der Rechtswissenschaften für Uneingeweihte, Texte also, die fundiertes spezifisches Fachwissen voraussetzen. Um *Bebuquin* sinnhaft werden zu lassen, muss man den Sinn der Theorien, Konzepte, Lehren, Ideen usw., die das kontextuelle Bücherwissen bilden, verstehen. Es geht in der Tat um das Durchdringen zum Verständlichen eines jeden narrativen Textes, das Stereotypes, also aus dem Leben oder aus anderen Büchern Bekanntes, ist: Sprache, Handlungen, Verhaltensweisen, Beweggründe, Ordnungen usw.

Bei der Analyse der Handlung wurde angedeutet, dass die Handlungsorte in die Strukturierung der Erzählung miteinbezogen sind. Absurdes, das den dem Vernünftigen entgegengesetzten semantischen Bereich markiert, drückt sich in *Bebuquin* entweder im Sprechen oder im Handeln der Figuren aus. Alogisches Sprechen entsteht als Ergebnis der Verstöße gegen semantische und grammatische Regeln der Sprache. Hauptsächlich begegnet man ihm im Kontext abendlicher Barkonversationen. Die Straße, das Kloster, der Kirchhof sowie wiederum eine Bar und der Zirkus sind Orte, wo alogisches Handeln angetroffen wird. Dagegen ist die Wohnung von *Bebuquin* ein „kathartisches Gemach“ (31), ein Ort, an dem vernünftig geredet²⁷⁶ und vergleichsweise unauffällig gehandelt wird.

Der Zirkus tritt als Ort der Negation und der Umkehrung auf. Ähnlich wie die Ereignisse in der Bar der sinnvollen Ordnung der Erfahrungswelt widersprechen bzw. die Logik, wenn auch nur scheinbar, umkippen, ist der Zirkus als Bereich des Artistischen (des Nichtzeichenhaften) dem Bereich des Symbolischen (des Zeichenhaften), der durch das Theater repräsentiert ist, entgegen-

²⁷⁶ Es sind fast immer tiefsinnige Überlegungen, intellektuelle Gespräche mit Böhm und seitenlange Monologe faustischer Art.

gesetzt. Über drei Kapitel (von der nicht realisierten Absicht des Genickbrechens (Kapitel 10), über das Gespräch zwischen Euphemia und Bebuquin, während dessen Euphemia den Hang zur Realität verloren zu haben scheint (Kapitel 11), bis eine spiegelnde Säule in Begleitung von Euphemia das Publikum irrsinnig machte, (Kapitel 16)) nimmt die Semantik des Alogischen im Zirkus immer mehr zu.

Sowohl im Zirkus als auch im Museum und in der Trinkstätte wird das konventionelle signifikative Funktionieren der Sprache, das die Grundlage des Denkens und Handelns bildet, problematisiert. Die Sprache als System von Zeichen stellt den Teilnehmern einer Sprachgemeinschaft, die über ihren Code verfügen, über das Paradigma eine Anzahl von sprachlichen Zeichen und Regeln zu ihrer Kombination in Syntagmen bereit. Die graphischen sprachlichen Zeichen selbst (Buchstaben, Morpheme, Wörter) sind in *Bebuquin* noch erkennbar. Schwierigkeiten bereiten allerdings einige paradigmatisch unzulässige Kombinationen dieser Zeichen zu syntaktischen Einheiten, infolgedessen eine Sinnzuweisung (mindestens eines eigentlichen Sinns) unmöglich wird.

Einige dieser Verstöße beruhen auf der semantischen Inkompatibilität von Lexemen, die trotzdem zur Bildung grammatischer Sätze verwendet werden, wie zum Beispiel „Bebuquin schaute mit seinem linken Bein in die Ecke der Bar“ (16), „das Auge sah den Klang“ (27). Weitere Verstöße sind komplexer und ergeben sich aus dem Kontext einzelner Passagen. Es handelt sich um Sätze, die nicht ins semantische Umfeld benachbarter Sätze hineinpassen, wie zum Beispiel der zweite Ganzsatz im folgenden Abschnitt aus dem ersten Kapitel des Buches: “Euphemia bat, daß der Dicke etwas zu trinken und zu essen aus dem Hotel hole, und kehrte um, ihren Hund zu pflegen, von dessen Unfall sie hörte. Der Dicke ergriff einen Baum und schmerzlich an den Hals. Dann ging auch er, den Hund zu pflegen“ (5).

Außer der Wort- und Satzsemantik fällt die Semantik der dargestellten Ereignisse und Situationen in *Bebuquin* auf. Die Handlungen werden so gesetzt, dass die Darstellung die Herstellung des gegenständlichen Wirklichkeitsbezuges geradezu plakativ verweigert. Ein weiterer Bereich, der eine separate Untersuchung verdient und daher hier nur nebenbei erwähnt wird, sind die poetischen Bilder (Metaphern, Vergleiche, Metonymien usw.). Sie weichen von der unmittelbaren Tradition poetischer Sprache ab und sind deshalb oft zuerst nicht als uneigentliches Sprechen erkennbar. Die (vermeintlichen) poetischen Bilder

tragen umso mehr zur Verunklarung des gegenständlichen Wirklichkeitsbezuges der Darstellungsebene der Erzählung bei.

Zum hier oberflächlich umrissenen Problemfeld der Semantik, die in einem Text in erster Linie Kohärenz stiftet, kommt die syntaktische Eigenart des *Bebuquin*-Textes hinzu. So fällt auf, dass die Parataxe fast gänzlich die syntaktische Ordnung der Teile der Erzählung dominiert, die vorwiegend das Erzählen von Ereignissen bzw. Beschreibungen beinhalten (vgl. Kapitel 1, 7, 10, 14, 18, 19). An den Textstellen, an denen Sätze aneinandergereiht werden, entsteht der Eindruck einer Darstellung aufgrund semantischer Ähnlichkeit ausgedrückter Sachverhalte, d. i. assoziativ. Die satzeinleitenden Konjunktionen bzw. Adverbien, die die Art der Beziehungen zwischen den Sachverhalten der aufeinander folgenden Sätze festlegen, fehlen – da, wo sie hingegen vorhanden sind, verwirren sie oft mehr als dass sie erhellen.

Diese Herstellung assoziativer Beziehungen zwischen den ausgedrückten Sachverhalten wird also im Grunde bereits von den dargestellten Inhalten selbst erzwungen. Die Inhalte der einzelnen Sätze fügen sich nicht, wie oben erläutert, von alleine zu einer kohärenten Darstellung zusammen. Das greifbarste Beispiel, das den unmittelbaren Hintergrund für die Darstellungsweise in *Bebuquin* abgibt, sind die klassischen narrativen Texte des 19. oder 18. Jahrhunderts. In diesen klassischen Texten, wie ich es im abschließenden Kapitel der Arbeit mithilfe theoretischer Überlegungen Roland Barthes' noch untermauern werde, erkennt der Leser das ihm aus der Alltagspraxis, aus der gesellschaftlichen Realität, aus den bereits gelesenen Büchern bzw. aus der persönlichen Erfahrung im Allgemeinen Vertraute wieder. Dieses Vertraute lässt den Text, den man zum ersten Mal bzw. einmalig liest, mindestens auf der Oberfläche verständlich und sinnhaft erscheinen. Da der Text von *Bebuquin* die Bedingungen für eine derartige Lektüre nur bedingt erfüllt, wird hier eine komplexere Lesart erforderlich sein. Diese interpretative Arbeit, zu der der Text zwingt, besteht nämlich in der Beschreibung der assoziativen semantischen Beziehungen, die wie Fäden den Text durchziehen und ihn zusammenhalten. Wie oben in diesem Unterkapitel angemerkt, leiste ich genau diese Arbeit am Text, wenn ich Handlung und Konflikt in der Erzählung rekonstruiere und hier die Ergebnisse der Analyse präsentiere.

Dialoge im Text wirken dagegen kohärenter als Textstellen, die das Erzählen von Ereignissen bzw. Beschreibungen beinhalten. Kohäsion stellt sich in den Dialogen durch die natürliche Ordnung einer Gesprächssituation her, bei der die Gesprächsbeiträge abwechselnd auch uneingeleitet anfangen können. Allerdings

wirken viele Dialoge im Text, wie der Dialog zwischen Böhm und Bebuquin aus dem ersten Kapitel zeigt, auch oft wenig zusammenhängend. Der Grund für diese Wirkung mangelnder Kohärenz ist der, dass die Dialoge thematisch anspruchsvoll sind bzw. dass sie Sachwissen aus den Bereichen der Erkenntnistheorie, der Ästhetik oder der Philosophie im Allgemeinen voraussetzen.

Es kommt noch hinzu, dass der Bezug zwischen einzelnen Äußerungen der Figuren verloren geht, weil sie verhältnismäßig umfangreich sind. Als „Äußerungen“ fasse ich in diesem Kontext nicht nur die Redewiedergabe in direkter Rede auf, sondern auch das Erzählen von Gedanken in indirekter Rede, das sich unmittelbar auf die sprechende Figur bezieht. Diese Einschübe in indirekter Rede machen den Großteil des Umfangs der gedehnten Redeereignisse aus (vgl. die ersten eineinhalb Seiten des Kapitels 2). In derartigen Dialogen wirken Gesprächsbeiträge miteinander unverbunden und erscheinen eher als eigenständige Monologe. Einige Kapitel wie das vierte oder das dreizehnte bestehen ausschließlich aus jeweils einer Dialogszene, in der pro Gesprächspartner nur ein relativ langer und ein paar kurze Gesprächsbeiträge anfallen. Die Monologe bieten sich als eigenständige Reden an, die die Figuren innerhalb von Dialogen vortragen (die erste oben zitierte längere Passage aus dem sechsten Kapitel ist beispielhaft für einen solchen Vortrag). Da *Bebuquin* zu großen Teilen aus solch monologischen Dialogen besteht, lässt sich durchaus ein gewissermaßen manifesthafter Charakter des Textes behaupten, der die Äußerungen der beteiligten Figuren als vom Rednerpult vor einem Publikum vorgetragene Proklamationen begreift.

Eine ähnliche, parataktische syntaktische Struktur, semantische Unzulänglichkeiten, einen hohen Grad an intertextueller Kompetenz erfordernde Inhalte sowie eine proklamationsartige Darlegung, Verstöße gegen die üblichen literarischen Konventionen fanden sich bereits in der Analyse von Böhms „Die Geschichte von den Vorhängen“. Auf den nicht typisch literarischen Charakter der Darlegung dieser eingebetteten Geschichte habe ich oben auch hingewiesen. In Bebuquins „Der Abschied von der Symmetrie“ hingegen finden sich keine solche Verstöße. Damit steht Bebuquins Geschichte für die kanonische, „realistische“ Erzählweise der Literatur, der eine neue, avantgardistische Erzählweise der Böhmischen Geschichte, aber auch der gesamten Erzählung von *Bebuquin* gegenübersteht.

Alogisches Handeln wie etwa Späße von Böhm, die Idiotie am Klosterhof, Faschingsabsurditäten auf den Straßen der Stadt und Ähnliches sind Sze-

nen voller Komik. Auch Böhms Vernünfteln oder die Pathetik Bebuquins Reden wirken als Humor, weil ihre Redeweise mit dem witzigen Benehmen der beiden Helden nicht zusammenkommt. Dass Handeln und Sprechen der Figuren komisch wirken, ist jedoch nicht die Hauptsache. Funktional ist die Komik als stilistisches Mittel allerdings immer nur eine Nebensache: *Bebuquin* ist keine Komödie. Denn das alogische Handeln wie das alogische Sprechen haben in der Struktur der Darstellungsebene von *Bebuquin* vor allem die Funktion, als Unsinn einen Gegenpol innerhalb der Diegese der sinnergebenden Verstandesordnung, für deren Vorhandensein die philosophierenden Abschweifungen eben sorgen, zu bilden.

Markant ist auch, dass es in der Erzählung keinen Handlungsort gibt, an dem es ausnahmslos ein entweder durchgehend logisches Sprechen und Handeln oder lauter Unsinn gäbe. Stattdessen liegt eher eine mehr oder minder ausgeprägte Form des Nebeneinander beider Polen vor. So finden auch in der Wohnung von Bebuquin, die als Ort der Abgeschlossenheit von Wirrnissen und des reflektierenden Nachdenkens gilt, Ereignisse wie das Gespräch mit Gott (Kapitel 12), der Besuch des toten Nachbarn (Kapitel 15) oder Fieberträume (Kapitel 19) statt, die eher dem Bereich des Alogischen zuzuordnen sind. Anschaulich wird so die Koexistenz von Sinn und Unsinn dargestellt, ihre Zusammengehörigkeit, in der der Sinn und der Unsinn wechselseitig ihre Möglichkeitsbedingungen herstellen. Der Text zeigt damit das, was er bereits an einer oben zitierten Stelle sagt: „Häufig wiederholter Blödsinn wird integrierendes Moment unseres Denkens“ (18), „das Nichts ist die indifferente Voraussetzung allen Seins“ (19).

Man müsste nochmals darauf hinweisen: Auch wenn einzelne Textstellen sich der Sinnzuweisung verweigern, ist das Absurde so in den Text eingebaut, dass er trotzdem im Allgemeinen sinnvoll bleibt.

Der semantische Bereich des Absurden wird nicht allein durch Verstöße gegen semantische und grammatische Regeln der Sprache begründet. Jenseits der Textebene wird die Atmosphäre der Absurdität auch auf der Darstellungsebene gestiftet. Dabei stützt sich die atmosphärische Evokation auf die Grundstruktur der Erzählung: auf die Opposition.

Oben habe ich bereits von einer Reihe Lexeme gesprochen, denen eine Semantik des Sexuellen gemeinsam ist. Somit lassen sie sich als Motivkette des Sexuellen in der Erzählung behandeln. Fredegonde Perlenblick „markierte erregten Busen“ (23), Euphemia begibt sich zum Kloster, „die Straffheit ihrer

Brüste hier und da prüfend“ (32), „[e]ine dicke Dame schwebt ein, geht mit dem Busen“ (48) – dies sind die Beispiele, die die Semantik des Sexuellen aufweisen. Hinzu kommen die bereits erwähnten wie der nackte Körper der Kassiererin, die rot geschminkte Puppe, die einen Kuss wirft, die Jungfernhäute, der imaginäre Phallus usw. Zugleich aber weist der Text eine Menge von Sinn-einheiten auf, die dem entgegen eine Semantik des Sakralen gemeinsam haben – dies sind das Kloster, Litaneien, die heiligen Gefäße, Bebuquins Stellung eines Gekreuzigten am Kirchhof usw. Die beiden semantischen Linien, die des Sexuellen und die des Religiösen, befinden sich (zumindest in der abendländischen Kultur) in einem Spannungsverhältnis und bilden daher im Text eine Oppositionsstruktur, dessen Glieder eine Beziehung des gleichberechtigten Nebeneinanders eingehen.

Auf die Herstellung von Ambiguität und Konfusion zielt auch die Darstellung der Figur Euphemias ab. Ihre empirische Gestalt kristallisiert sich andeutungsweise anhand der Beschreibungen vieler namenlosen Frauenfiguren in der Erzählung. An der Kasse des „Museums zur billigen Erstarrnis“ trifft Bebuquin „eine breite verschwimmende Dame[, die] nackt saß“ (3). Die folgende nähere Beschreibung des Äußeren der Dame, „[s]ie trug einen ausladenden gelben Federhut, smaragdfarbene Strümpfe, deren Bänder bis zu Achselhöhlen reichten und den Körper mit nicht zu aufregend vibrierenden Arabesken schmückten“ (3), steht dabei offensichtlich im Widerspruch zur zuerst beschriebenen Nacktheit. Zwei weitere Damen, die in demselben Kapitel erwähnt werden, sind ebenfalls dick und die letztgenannte heißt Euphemia. Die Beschreibung des Äußeren (der Leibesumfang, der Federhut (Kapitel 5 und 6)) und der bestimmte Artikel „die“ („die dicke Dame“) erzeugen den Eindruck, die Kassiererin, die Museumsaufseherin und Euphemia seien eine und dieselbe Person. Im Kapitel 17 kommt nochmals „[e]ine dicke Dame“ in Erscheinung. Das Attribut „dick“ lässt sich ebenfalls auf die dicken Damen aus dem ersten Kapitel zurückbeziehen.

Das Gewand der Büfett-dame, ein „Spitzenkleid [...], Ornament des Traums“ (17), das den Arabesken der Kassiererin ähnelt, spielt wiederum auf Euphemia an. In der Bar schreit die betrunkene Euphemia, sie sei „nur die Wachspuppe aus der billigen Erstarrnis“ (24). Wiederum weiß man an dieser Stelle nicht mehr, wer Euphemia eigentlich ist: die Kassiererin, die Museumsaufseherin, die Wachspuppe, die Buffet-dame oder eben alle zugleich.

In den Kapiteln zehn und elf tritt Euphemia als Zirkuskünstlerin auf. Danach wird berichtet, dass sie dem Kloster beitrifft (vgl. 32). Mehrere Kapitel danach, im Kapitel 16, erscheint im Zirkus die Flötenspielerin, die eine Nonnenkutte trägt. Damit kommen zu Euphemias Erscheinungsformen zwei weitere hinzu: Euphemia als Nonne und als Zirkuskünstlerin.

Diese Mehrdeutigkeiten, die den gesunden Menschenverstand verspotten wollen, entstehen aus der Unbestimmtheit, was bzw. ob etwas ist oder nicht ist. So gerät die diegetische Existenz der namenlosen Hetäre aus den Kapiteln sechs und sieben in die Schwebe, nachdem man den letzten Satz des Kapitels sieben gelesen hat: „Sie war nur ein Plakat gewesen für die neueröffnete Animierkneipe ‚Essay‘“ (22). Die grammatische Zeitform dieses Satzes (Plusquamperfekt) unterstellt vor dem Hintergrund des Präteritums als Grundzeitform der Erzählung, dass die Hetäre ab dem Augenblick ihres Erscheinens in der Diegese (Anfang des Kapitels 6) schon ein Plakat war. Es stellt sich heraus, dass es Hetäre als handelnde Figur gar nicht gab, obwohl sie immerhin unzweifelhaft als Figur in der erzählten Welt neben den anderen Figuren vorkam. Genauso ambig ist die „Existenzform“ vieler anderer Figuren: Böhm, der alogisch handelt, aber völlig kohärent redet, ist tot und lebendig zugleich; Emil wird bald „Kind“, bald „Embryo“ genannt; Euphemia ist nicht immer mit sich selbst identisch, sie benimmt sich bald vernünftig, bald wie eine Wahnsinnige; Lippenknabe spricht ziemlich überlegt über Kunstfragen, aber singt dabei ein blödsinniges Lied; und Bebuquin schließlich bildet gleich den Kern der Erzählstrategie, die sich aus Ambivalenzen und dem Doppelsinn speist (vgl. dazu die Ausführungen zum Schluss der Analyse der Handlungsstruktur).²⁷⁷

2.2.3 Zusammenfassung

Die Autoren der absoluten Mehrheit über *Bebuquin* veröffentlichten Schriften machen sich an die Deutungsarbeit, die kein absehbares Ende zu haben

²⁷⁷ Angesichts der Schwierigkeiten mit dem Ausweisen eines einzigen *Bebuquin*-Textes als authentisch verzichte ich hier auf den Vergleich einzelner Fassungen, der sich allerdings nicht uninteressant erweisen könnte, wenn man nachweislich die von Einstein, und nicht von Verlegern, Herausgebern u. Ä., vorgenommenen Korrekturen im sprachlichen Ausdruck der letzten Fassung im Vergleich zu den früheren Ausgaben untersuchen würde.

scheint.²⁷⁸ Entweder bezogen auf eine spezifische Problemstellung oder auch als bloßer Überblick stellen sie eine fraglos kenntnisreiche hermeneutische Leistung dar. Dafür ziehen sie als mehr oder minder einschlägig begründbare Kontexte (wie der Expressionismus, Einsteins Romantheorie, die Absolute Prosa usw.) für ihre interpretatorischen Zwecke heran und bzw. oder wiederholen in Form einer kommentierenden Paraphrase das, was der Text sagt. Die vorliegende Untersuchung will dagegen den Verstrickungen solcher Herangehensweise bewusst entgehen. Erstens, weil ich mich nicht im Stande sehe, neues Wissen auf diesem Terrain vor dem Hintergrund vorhandener Arbeiten hervorzubringen. Zweitens, weil der aktuelle Forschungsstand einige Desiderate aufweist, die vielleicht unter der Anwendung alternativer Analysemethoden durch neue Erkenntnisse über den Text beseitigt werden können. Zwar enthält die vorangehende Beschreibung der Handlungsstruktur und der Erzählweise an manchen Stellen Ausflüchte ins literatur- und kulturhistorische Umfeld (es geht zum Beispiel um die Texte von Descartes, Kant, Goethe), sie sind jedoch als Mittel zum Zweck zu verstehen und dienen lediglich der Klärung betreffender formaler Sachverhalte.

Die große Menge an Sekundärliteratur, deren Augenmerk in erster Linie der Entschlüsselung referenzieller Bezüge von *Bebuquin* gilt, bestätigt eine sofort auffallende Besonderheit dieser Erzählung. Jene besteht nämlich darin, dass der Text in einem solchen Maße intertextuelle Deutungsweisen verhandelt, dass die Ergebnisse hermeneutischer Analysen als redundant erscheinen: Viele Quellen der anzitierten Texte, die die Grundlage intertextualitätsaufdeckender Analysen darstellen, nennt der Text namentlich selbst (z. B. Platon, Nietzsche, Schopenhauer, Kant, Goethe, Robert Meyer). Auf andere wie die Bibel, die Cartesianische Philosophie, die Literatur der Romantik, avantgardistische Kunst und Kunsttheorie wird angespielt. Sie bilden einen Diskurs des Bekannten, des Schon-Gelesenen. Es scheint geradezu die Intention des Textes zu sein, seine

²⁷⁸ Vgl. Bibliographien von Wilfried Ihrig in: *Text+Kritik*. Heft 95. München 1987, S. 87-101 und von Erich Kleinschmidt in: *Einstein, Carl. Bebuquin. Durchges. und bibliograph. ergänz. Ausg.* 1995. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Stuttgart 2011, S. 65ff. Aus den jüngeren Studien: Sabel, Johannes. *Text und Zeit: Versuche zu einer Verhältnisbestimmung, ausgehend von Carl Einsteins Roman *Bebuquin* oder *die Dilettanten des Wunders**. Frankfurt a. M., Berlin, Bern 2002 und Kerscher, Julia. *Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik. Erscheinungsweisen des Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Carl Einstein und Thomas Bernhard*. Göttingen 2016, S. 193-297.

Referenzialität bloßzulegen.²⁷⁹ Indem *Bebuquin* seine intertextuellen Bezüge offenlegt, weist er sie eben als sekundär für seine Gesamtbedeutung aus. Stattdessen macht der Text auf seinen selbstreferenziellen Charakter aufmerksam, den er damit zugleich auch hervorhebt.

Solch eine implizierte Aufforderung zur werkimmanenten Interpretation lässt zum Beispiel die vielen im Text vorkommenden philosophischen Sentenzen nicht als allgemeingültige Dikta oder tiefsinnige Offenbarungen lesbar werden, sondern macht sie alleine im Kontext dieses einzelnen Textes verstehbar. Intellektuelle Auslassungen sowie unsinniges Handeln und Sprechen bedürfen keineswegs bedeutet zu werden, um verständlich zu sein. Sie müssen auf ihre Funktion hin befragt werden. Und die ist schon benannt worden: Die Vorführung der gegenseitigen Bedingtheit von Sinn und Unsinn. „Verstehen“ heißt in diesem Fall also, diese Ereignisse als Glieder eines geschlossenen Signifikationsnetzes anzusehen und Beziehungen zwischen diesen Gliedern festzustellen bzw. die strukturellen Gesetzmäßigkeiten des Textes zu entdecken, um die Beschaffenheit des Textes aufzuklären.

So verhält es sich auch mit der Eingangspassage der Erzählung, um sie nochmals als eindrückliches Beispiel des üblichen Umgangs mit dem Text aufzugreifen. Oft wird die am Anfang der Erzählung dargestellte Szene bei der Hellseherin auf die spiritualistischen Praktiken der Epoche oder auf die theoretischen Betrachtungen Einsteins zurückgeführt. Dabei verliert man die Bedeutsamkeit dieses Textteils in der Gesamtstruktur des Werkes aus den Augen. Auf den ersten Seiten des ersten Kapitels deutet sich gleich zu Beginn der Handlung der innere Konflikt der Hauptfigur (die Natur der „Zusammensetzung seiner Person“, die er verbirgt) an, dessen Entfaltung den Fortschritt der Handlung mitbestimmt und die demnach die Gesamtbedeutung des Textes im Wesentlichen mit ausmacht. Die strukturelle Wichtigkeit dieser Textstelle liegt also darin, dass sie den Analysierenden veranlassen soll, sich die Frage „Worin besteht die Besonderheit der ‚Zusammensetzung der Person‘ von Giorgio Bebuquin?“ zu stellen. Die Beantwortung dieser Frage wird bei einer handlungsorientierten Untersuchung dieses Textes erkenntnisleitend. So soll auch die Jahrmarktsszenarie am Texteingang nicht so sehr den Eindruck eines für Einstein zeitgenössi-

²⁷⁹ Vgl. Krämer, „Bebuquin“, S. 162. Krämer weist darauf hin, dass *Bebuquin* seine Intertextualität selbst „reflektiert“, führt diese Textbeobachtung aber nicht weiter aus.

schen Jahrmarkts erwecken, sondern vor allem semantische Spuren hinterlassen, die im Laufe einer literaturwissenschaftlichen Textanalyse verfolgt und funktional begriffen werden.

Die Entstehung des Konflikts lässt sich am Erzählen von Worten und nicht am Erzählen von Ereignissen feststellen: Die ersten konfliktrelevanten Ereignisse sind Bebuquins Klage in Kapitel eins, die Reflexionen über das Verhältnis des Sinns zum Unsinn in Kapitel zwei und die Erzählung von „Die Geschichte von den Vorhängen“ in Kapitel drei.

Das erste Anzeichen eines inneren Konflikts zeigt sich, wenn Bebuquin ein gemischtes Gefühl von Freude und Unbehagen an den Produkten des menschlichen Schaffens, die nach einem Vorbild produziert wurden, empfindet. Er strebt dagegen ein beispielloses Schaffen an, bei dem er aus seinem Inneren heraus kreieren würde. Am Nachgeahmten hebt er dabei den unnatürlichen Charakter seiner Form hervor, die er wiederum als etwas Unkünstlerisches erlebt. Diesen Gegensatz zwischen unkünstlerischer Künstlichkeit der Nachahmungsästhetik und lebendiger Originalität der Ausdrucksästhetik konkretisiert Bebuquin indirekt anhand des Gegensatzes der Ästhetik des Klassizismus zur Ästhetik der Romantik. Nachdem Bebuquin zum Romantiker wurde, beginnt ein neues inneres Sträuben in ihm. Die innere Unruhe ist das zweite Anzeichen des ursprünglichen inneren Konfliktes. Bebuquin stellt sich nicht mit den Ergebnissen seiner Produktivität als Romantiker zufrieden. Die Romantik erscheint ihm wiederum nur als vorübergehende, zu überwindende Stufe des Künstlerischen. Sein Ziel ist die schöpferische Kraft, mit der er etwas absolut Neues hervorbringt. Denn so ist das Wesen der Kunst überhaupt, für die Bebuquin eigentlich auch steht, ständig anders zu sein und immer etwas Neues zu werden. Die Einsicht in die Notwendigkeit des Todes, die einen neuen Übergang von der sich etablierenden Romantik zur absolut neuen Kunst Böhms ermöglicht, äußert Bebuquin ebenfalls in Form pathetischer Reden. Der Besuch des Klosters des kostenlosen Blutwunders in Kapiteln dreizehn und vierzehn, das Begräbnis von Böhm im achtzehnten und das Sterben Bebuquins im letzten, neunzehnten Kapitel sind einige der wenigen Beispiele dafür, wo Bebuquin im Text im Sinne des Handlungsfortschritts agiert und nicht redet.

Wie es Bebuquin selbst einmal in der Erzählung beklagt (vgl. 8), wird im Text tatsächlich weniger gehandelt als geredet. Die seitenlangen Dialoge und Monologe in direkter und indirekter Rede verdrängen geradezu die Handlung. Der Eindruck, dass *Bebuquin* eine durchgehende Handlung (das narrative Sujet)

fehlt, entsteht auch aufgrund einer spezifischen Einteilung der Erzählung in Kapitel. Die Kapitefolge verbirgt gewissermaßen den Wechsel von Handlungsorten, der in der Regel unkommentiert erfolgt. Wenn der Erzähler im elften und im übernächsten, dreizehnten Kapitel ankündigt, dass sich Euphemia und Bebuquin aus dem Zirkus bzw. der Wohnung zum Kloster begeben und dort ankommen, ist dies die einzige Abweichung von dieser Regelmäßigkeit in der ganzen Erzählung: Im Kapitel vierzehn wird von Bebuquins Aufenthalt im Kloster berichtet; im übernächsten Kapitel sechzehn wird mit der Nonnenkutte der Flötenbläserin, die im Zirkus auftritt, angedeutet, Euphemia sei im Kloster gewesen. Das dritte Kapitel endet damit, dass Böhm Bebuquin zu seiner Totenmesse führen will. Sogar wenn man annimmt, dass das im vorletzten, achtzehnten Kapitel dargestellte Begräbnis von Böhm am Kirchhof die vierzehn Kapitel zuvor angekündigte Totenmesse für ihn sei, gilt die diegetische Ankündigung des vierten Kapitels trotzdem im Grunde als nicht eingelöst.

Die Art und Weise, wie die verschiedenen Handlungsorte aneinandergereiht werden, ist diskontinuierlich. Diese Diskontinuität liegt daran, dass die Angabe der raumzeitlichen Beziehungen in der Diegese zwischen den einzelnen Ereignissen unterlassen wird. Das Unterlassen des Kommentars, der einzelne Ereignisse in eine geschlossene kausale Kette verbinden würde, stört also den Eindruck der Kontinuität der Handlung. In *Bebuquin* erfährt man nicht aus den Hinweisen des Erzählers, dass die Handlung sich verschoben hat, sondern schließt es erst unmittelbar aus den Beschreibungen bzw. aus dem Kontext der Darstellung: Der Text zeigt lediglich, was er in einer klassischen handlungsorientierten Erzählung auch sagen würde.

Die Erzählung verlangt viel ab, sie ist eindeutig keine Einschlaflektüre, wie klassische Prosa oft gelesen wird. Man stolpert über zahlreiche Textstellen und wird nicht nur als Leser, sondern auch als Analysierender gefordert. Mit Jakobson würde man sagen, der Text mache seine Zeichen spürbar.²⁸⁰ Die Spürbarkeit der Zeichen, die für die Literarizität der Literatur jeder Epoche bestimmend ist, erschwert die Darstellung in *Bebuquin* dermaßen, dass eine einfache Lektüre von Anfang an nicht greift und man sofort zum „Schreiben“ veranlasst

²⁸⁰ Vgl. Jakobson, *Linguistik und Poetik*, S. 93. Es fällt auf, dass der Text seine Zeichenhaftigkeit zur Schau stellt, zumal dann, wenn Einstein absichtlich Zeilenumbrüche macht, damit sich die Wörter und das Zeilenende reimen: „,Welches Recht hat die Vernunft dazu. Sie sitzt. / Auf der Einheit. / Da sitzt die Gemeinheit.““ (18)

wird.²⁸¹ Allerdings erfolgt die Erschwerung der Wahrnehmung in *Bebuquin* auf eine andere Art und Weise als sonst in der Kunstprosa, die mit den gewohnten metonymischen Verfahren arbeitet. Die neue Schreibweise von *Bebuquin* weicht von der metonymischen Schreibweise, die als bestehende Tradition eingeübt und fast durchsichtig wurde, ab und steht ihr als Gegensatz entgegen. Diese Absetzung erfolgt vor allem mittels der Verunklarung der Handlung, deren Faden sich stets verliert und immer wieder neu aufgespürt werden muss, damit die Kontiguität der Geschichte bewahrt wird.

Die Idee von sich einander aufhebenden Kunstformen, die den Gang ihrer Geschichte ausmachen, wird mittels eines Textes vorgeführt, der selbst ein Beispiel für die erst in Erscheinung tretende Kunstrichtung ist (die neue Kunst, wenn man es so nennen mag, die das Ergebnis der absoluten Produktivität ist, für die Böhm plädiert). Einstein ist ein Neuerer, weil es ihm gelingt, durch die Deformierung des Gewohnten, durch die Verletzung der von den Vorgängern kanonisierten Erzähltechnik, „der Wahrnehmung eine neue Form zu geben“, was Jakobson als notwendige Bedingung jeglicher Erneuerung der Kunst betrachtet.²⁸² In diesem Sinn ist *Bebuquin* selbst ein Verstoß gegen die bestehende Tradition, ein Akt der Erneuerung der Kunst, wie diese Erneuerung die Erzählung selbst darstellt.

²⁸¹ Vgl. Barthes, S/Z, S. 8f.

²⁸² Jakobson, Über den Realismus, S. 377.

3. Analyse und Interpretation des Romans von Thomas Mann *Doktor Faustus* (1947)

Kaum ein anderes Werk von Thomas Mann zieht seit seiner Erscheinung mehr Aufmerksamkeit auf sich als der Roman *Doktor Faustus*. Der im Roman stark ausgeprägte gesellschaftspolitische Diskurs der Zeit sorgt dafür, dass man den Text nicht nur in literaturwissenschaftlichen Kreisen rezipiert. Auch außerhalb des fachlichen Umfeldes stößt *Doktor Faustus* auf Resonanz. Die Beschäftigung mit dem Roman bereitet jedoch vielmehr geistige Anstrengung als sie Entspannung und Unterhaltung verspricht. Der Neugier der fachlichen wie nichtfachlichen Leserschaft dient dennoch eine Unmenge der Kommentare und vor allem der Autorkommentare, die sich für die Interessenten als Lektürehilfe anbieten. Dieses Interesse am Alterswerk von Thomas Mann bestätigt nochmals die Interpretationsbedürftigkeit, die bei diesem Text in einem besonders hohen Maße besteht.

Dabei rufen einige der jüngeren Studien über den Roman den Eindruck hervor, man bleibt noch immer stark unter dem Einfluss der intertextualistischen Methodologie. In der Thomas-Mann-Forschung hat die Dominanz der intertextualistischen Forschungsrichtung wiederum ihre Grundlage darin, dass den Äußerungen des Autors Thomas Mann über sein Werk fast uneingeschränkten Glauben geschenkt wird. Die publizierten Briefe, Interviews, Tagebücher, Reden usw., in denen sich Thomas Mann über *Doktor Faustus* äußert, regen die wissenschaftliche Diskussion an. Somit wird die Komplexität des Textes allerdings nicht verringert, sondern umgekehrt noch mehr durch die implizite Wahrnehmungssteuerung durch den Nebendiskurs gesteigert.²⁸³

Die wichtigste Rolle kommt bei diesen Lektürehilfen dem Essay „Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans“ zu. Wie es der erste Teil des Titels des Essays besagt, soll er Informationen zur Textgenese des Romans *Doktor Faustus* liefern und damit die Funktion des Autorkommentars erfüllen. Als Lektürehilfe ist das Buch allerdings erst mit einigen Vorbehalten anzuneh-

²⁸³ Zum ähnlichen Befund in der literaturwissenschaftlichen Rezeption vgl. Blödorn, Andreas. „Vergessen... ist das denn ein Trost?!“ Verfall und Erinnerung in den *Buddenbrooks*. In: Thomas Mann (1875-1955). Hrsg. v. Walter Delabar und Bodo Plachta. Berlin 2005, S. 11-28, hier S. 12. Honold, Alexander; Niels, Werber. Einleitung. In: *Deconstructing Thomas Mann*. Hrsg. v. Alexander Honold und Niels Werber. Heidelberg 2012, 7f.

men. Zum einen besteht eine ganz allgemeine Problemlage: Die Textgenese wie biographische, historische, gesellschaftspolitische u. Ä. Diskurse verhalten sich zum literarischen Text als Kontextuelles und unterstellen deshalb die entsprechende hermeneutische Methode. Der andere Vorbehalt besteht darin, dass der zweite Teil des Titels, „Roman eines Romans“, den Status des Essays als Sachbuches, d. i. als faktualen Erzählens, zweifelhaft erscheinen lässt.

Besondere Vorsicht ist geboten, wenn Thomas Mann in der Entstehungsgeschichte Stellung zu den poetologischen Fragen seines Romans nimmt. Dass er zum Beispiel die Montage „Technik“ und „Prinzip“ im *Doktor Faustus* nennt, ist theoretisch und methodisch ziemlich voraussetzungsreich.²⁸⁴ Wie dem Roman Tatsachen der „äußeren Welt“ aufmontiert werden, lässt sich heute gut in den Begriffen der Intertextualitätstheorie beschreiben. Es stellt sich nur die Frage, inwiefern es begründet sein kann, die Montage bzw. die Intertextualität als ein für den *Doktor Faustus* spezifisches Prinzip zu betrachten, nach dem der Roman aufgebaut ist. Wenn man von der Autorität des Autorurteils über das eigene Werk absieht und das Intertextualitätskonzept als einen von vielen Ansätzen zur Analyse literarischer Texte auffasst, erweist sich seine Anwendbarkeit nicht selbstverständlich und eventuell nicht so ergiebig, wie es bei alternativen Analysemethoden sein könnte. Das Problem lautet folglich: Warum soll Intertextualität in diesem konkreten Fall ein textspezifisches Verfahren konstituieren, wenn sie laut üblichen Intertextualitätstheorien ohnehin ein unabdingbares Merkmal literarischer Texte ist?

Man müsste eher explizit auf den Umstand eingehen, dass der Autor die vermeintliche Textspezifik offenkundig preisgibt. Vielleicht ist vielmehr eben diese Bloßlegung des Intertextualitätsverfahrens Teil eines wichtigeren literarischen Verfahrens, das auf solche Art und Weise bewerkstelligt wird. Gewiss ist *Doktor Faustus* intertextuell angelegt. Schon der Titel des Romans reiht ihn in die Faustus-Tradition ein. Der Roman gehört zum Spätwerk Manns, der über sein Leben und Werk zahlreiche öffentliche Aussagen traf. Dies schafft einen unübersehbaren Hintergrund, vor dem die Texte von Thomas Mann zwangsläufig rezipiert werden. Es soll deshalb versucht werden, Abstand von diesem vorherrschenden Diskurs um den *Doktor Faustus* zu nehmen und sich dem Text

²⁸⁴ Mann, Thomas. Die Entstehung des *Doktor Faustus*, Roman eines Romans. Frankfurt a. M. 1984, S. 24f.

des Romans werkimmanent zu nähern. Die werkimmanente Methode der Analyse narrativer Texte ermöglicht es, die Konstituierung seiner Bedeutung durch seine strukturelle Beschaffenheit nachzuverfolgen.

Anhand des Romans von Thomas Mann „Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde“ soll in diesem Kapitel eine handlungsorientierte Analyse des Romantextes vorgestellt werden. Im Ergebnis der handlungsorientierten Analyse soll gezeigt werden, wie mithilfe der „realistischen“ Erzählkulisse das bereits aus der Erzählung *Bebuquin* bekannte Verständnis des Ganges der Kunstgeschichte in *Doktor Faustus* vorgeführt wird. Das Augenmerk gilt jedoch ausdrücklich dem metonymischen Verfahren in *Doktor Faustus*. Das metonymische Verfahren im Roman wird im zweiten Schritt, im darauffolgenden Schlusskapitel, dem Verfahren der Verunklarung der Handlung in der Erzählung *Bebuquin* gegenübergestellt.

Vieles vom im Analyseteil Dargelegten gilt bereits als Allgemeinplatz in der Thomas-Mann-Forschung. Dass das Künstler-Bürger-Problem den Konflikt in *Doktor Faustus* bestimmt und für den Großteil des Werkes von Thomas Mann motivhaft ist, ist schon lange keine Entdeckung mehr. Vom Gegensatz zwischen Bürgerlichkeit und Künstlertum bzw. Gesundheit und Krankheit spricht der Romantext selbst: Die Probleme werden auf der Darstellungsebene schlechthin thematisiert.²⁸⁵ Es geht hier deshalb primär darum, Textbefunde auszuwerten.²⁸⁶

3.1 Analyse der Handlung in *Doktor Faustus*. Formulierung des Konflikts

Doktor Faustus ist in Form einer Biographie konzipiert. Diese wird von einer der Figuren des Romans, Serenus Zeitblom, aus erster Hand erzählt. Die Geschichte

²⁸⁵ Vgl. Mann, Thomas. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt a. M. 2007, S. 42 bzw. 109.

²⁸⁶ Die Feststellung des Beobachteten als Teil der Textrezeption betrachte ich als Grundlage der eigenen Textreflexion, die sich auf die Ergebnisse der Textrezeption stützt. Diese unzweifelhaft grobe, aber an der Stelle zweckdienliche Unterscheidung zwischen der Textrezeption und der Textreflexion, korreliert mit der folgenden Bemerkung von Paul de Man: „Die Lektüre ist nicht ‚unsere‘ Lektüre, sofern sie ausschließlich solche sprachlichen Elemente heranzieht, die der Text selber darbietet“ [de Man, Paul. *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikan. v. Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M. 1988, S. 48]. Die Textreflexion wäre also eher „unsere“ Lektüre, die allerdings erst dank einer Textbeobachtung, die „nicht ‚unsere‘ Lektüre“ ist, untermauert werden kann und muss.

wird also von einem extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler erzählt. Zeitblom betont regelmäßig, dass er sich an die Abfassung der Biographie macht, um seines verstorbenen Freundes, des Komponisten Adrian Leverkühns, zu gedenken. Zeitblom bekennt, dass ihm das Schicksal seines Freundes sehr am Herzen liegt. Diese Erklärungen trifft Zeitblom als Vorsichtsmaßnahmen, um seine Diskretion zum Erzählten zu bezeugen.

Obwohl der Erzähler Zeitblom sich möglichst im Hintergrund halten will, wird die Spürbarkeit seiner Präsenz als Erzähler und als Persönlichkeit nicht verringert. Zeitblom ist ein überaus präsenter Erzähler, der von der ersten Seite des Romans an ständig auf sich aufmerksam macht. Mit der einführenden Vorstellung seiner Person, mit regelmäßigen Appellen an den Leser, mit zahlreichen Kommentaren zur dem Erzähler gegenwärtigen geschichtlichen Situation, mit Erwähnungen und Rechtfertigungen unglaublicher erzählerischer Allwissenheit, mit Reflexionen über sowohl sein eigenes biographisches Unterfangen als auch über die Beschaffenheit eines narrativen Textes im Allgemeinen, schließlich mit Entschuldigungen von all jenen hier eben aufgezählten Abschweifungen ins Persönliche und die Sache selbst nicht Betreffende erhöht Zeitblom die Mittelbarkeit des Erzählten: Man spürt unentwegt, dass es erzählt wird. Und dieses fast aufdringliche Signalisieren seiner Rolle als Vermittlungsinstanz erfüllt nicht bloß eine beschreibende Funktion. Zeitblom erinnert nicht bloß an sich, um Leserinnen und Lesern zu ermöglichen, den Biographen kennenzulernen, und sie damit von seiner erzählerischen Zuverlässigkeit und Kompetenz zu überzeugen. Er schaltet sich ein, um zu werten, und als Wertungsinstanz legt er andeutungsweise die Prämissen seiner Urteile offen. Zeitblom wertet sowohl explizit²⁸⁷ als auch implizit.

Die Handlung des Romans organisiert ein Konflikt, der sich nicht zwischen den Figuren entfaltet, sondern nur einen einzigen Träger hat und dieser ist die Hauptfigur Adrian Leverkühn. Die Anzeichen des Konflikts lassen sich am besten erkennen, wenn man das Ende des letzten Kapitels erreicht und die Anmerkungen des Erzählers zu Leverkühns Mutter liest, die nach Pfeifferring kam, um ihren geistig umnachteten Sohn nach Hause in den Norden zu holen. Der Erzähler versäumt es nämlich nicht, die Augenfarbe sowie den Umstand

²⁸⁷ Er wertet da, wo er etwa über Hitler-Deutschland (vgl. 58), über das geistige Wesen Adrians (vgl. 240) oder über das Kunstwerk in seinem Verhältnis zur modernen Gesellschaft (vgl. 264) spricht.

ihrer latenten Musikalität, die ein warmer Mezzosopran der Stimme Elsbeth Leverkühns preisgibt (vgl. 38), ein weiteres Mal zu erwähnen. Dieser melodischen Stimme „[verwehrt] sie ihr Leben lang das Singen“ (736), wie es wörtlich im Text heißt. Das Verbot der Entwicklung ihrer natürlichen Begabung war durchaus bewusst unternommen, was die Wortwahl selbst impliziert: Es war also kein Zufall, der die Musikalität der Mutter Leverkühns einfach aus dafür ungünstigen Umständen gehen ließ.

Die Gründe für eine solche Einstellung dem Musikalischen bzw. dem Künstlerischen gegenüber seitens Adrians Mutter werden von Zeitblom nicht genannt. Man weiß aber, wie der Text die künstlerische Tätigkeit sowohl direkt durch Attribute charakterisiert²⁸⁸ als auch mittelbar durch das In-Beziehung-Setzen mit bestimmten semantischen Bereichen, den Elementen der Motivstruktur, konnotiert.

Gleich zu Beginn des Erzählens wird die musikalische Genialität mit der Semantik des Dämonischen in Verbindung gebracht:

Nun ist dieses Wort, „Genie“, wenn auch über-mäßigen, so doch gewiß edlen, harmonischen und human-gesunden Klanges und Charakters, und meinesgleichen [d. i. Zeitbloms, S. *Kh.*] [...] sollte keinen vernünftigen Grund sehen, davor zurückzublicken [...]. So scheint es. Und doch ist nicht zu leugnen und ist nie geleugnet worden, daß an dieser strahlenden Sphäre das Dämonische und Widervernünftige einen beunruhigenden Anteil hat, daß immer eine leises Grauen erweckende Verbindung besteht zwischen ihr und dem unteren Reich [...] – selbst dann nicht, wenn es sich um *lautes* und genuines, von Gott geschenktes oder auch verhängtes Genie handelt und nicht um ein akquiriertes und verderbliches. (13)

Zugleich mit dem Hinstellen künstlerischer Genialität als Segen und Fluch wird an dieser Stelle die zweite Eigenschaft des Künstlerischen, die Zweideutigkeit, eingeführt. Das Motiv der Zweideutigkeit wird ausgerechnet vom Standpunkt des Erzählers Zeitblom evoziert und zwar als eine Erfahrung, die er als Person macht und die er als seinen privaten Eindruck mitteilt. Die Zweideutigkeit, die als Eigenschaft zuerst nur der Genialität alleine zugewiesen wird, wird im Folgenden auf die Musik erweitert. Ihre Spürbarkeit für den Erzähler, neben der

²⁸⁸ Vgl. „[I]m Studium der Musik, ihres seltsam kabbalistischen, zugleich spielerischen und strengen, ingeniosen und tiefsinnigen Handwerks“ (218).

Semantik des Dämonischen, erreicht ihren Höhepunkt in Leverkühns Werk, was im folgenden Erlebnisbericht Zeitbloms deutlich zum Ausdruck kommt:

Hitze und Kälte walteten neben einander in seinem Werk, und zuweilen, in den genialsten Augenblicken, schlugen sie ineinander, das Espressivo ergriff den strengen Kontrapunkt, das Objektive rötete sich von Gefühl, so daß man den Eindruck einer glühenden Konstruktion hatte, die mir, wie nichts anderes, die Idee des Dämonischen nahebrachte und mich stets an den feurigen Riß erinnerte, welchen der Sage nach ein Jemand dem zagenden Baumeister des Kölner Doms in den Sand zeichnete. (260)

Die Zweideutigkeit in diesem konkreten Werk von Leverkühn deuten die Gegensätze Hitze und Kälte, Emotionalität und Sachlichkeit, Dämonisches und Sakrales an, das in der Semantik der heiligen Stätte enthalten ist. Zu seiner Gymnasialzeit erfährt Leverkühn beim Onkel Nikolaus in Kaisersaschern, „,[d]aß Musik die Zweideutigkeit als System [ist]“ (74). Ambivalenz als etwas der Musik Inhärentes kommt in vielerlei Hinsicht zum Ausdruck: Im Klang („Nimm den Ton oder den. Du kannst ihn so verstehen oder beziehungsweise auch so“ (74)), von ihrer technischen Seite, der Harmonielehre, her („[die] Umwandlung des Intervalls in den Akkord, [...] des Horizontalen also ins Vertikale, des Nacheinanders ins Gleichzeitige“ (112)) bis hin zu ihrem ethischen Wert. Dass die Kategorien der Moral Anwendung auf die Musik finden, wenn die Romanfiguren über die Musik urteilen, sagen die folgenden Worte Leverkühns aus:

„Alles, wofür *ich* eine Lanze brechen möchte, ist eine gewisse Großzügigkeit in Dingen künstlerischer Moralität. Man gewährt sie, oder gönnt sie sich, wie mir scheint, in anderen Künsten bereitwilliger als in der Musik. Das mag recht ehrenvoll sein für diese, aber es verengt ihr bedenklich das Lebensfeld. Was bleibt von dem ganzen Kling-Klang denn übrig, wenn man den rigorosesten geistig-moralischen Maßstab anlegt? Ein paar reine Spektren von Bach. Es bleibt vielleicht überhaupt nichts Hörbares übrig.“ (600f.)

Die Semantik der Ambiguität zieht sich durch den Roman hindurch und nimmt unterschiedliche Ausdrucksformen an. In der Gegenüberstellung von Schönheit und Ekel exotischer Schmetterlinge (vgl. 28), von Sündhaftigkeit und Heiligkeit der listigen Kupplerin (vgl. 460f.), in der Dialektik der geistigen und sinnlichen Schönheit in der Kunst (vgl. 599f.) wird die Zweideutigkeit überhaupt als etwas dem Leben, und nicht nur der Musik und der Kunst, Inhärentes präsentiert.

Das dritte Moment, das Kunst in *Doktor Faustus* charakterisiert, hängt viel mit der Person Zeitbloms zusammen. Zu Beginn der Erzählung und der Niederschrift der Biographie von Adrian Leverkühn stellt sich der Erzähler

Zeitblom vor: „Ich bin eine durchaus gemäßigte und [...] gesunde, human temperierte, auf das Harmonische und Vernünftige gerichtete Natur, ein Gelehrter [...], welcher sich gern als Nachfahre der deutschen Humanisten [...] betrachtet“ (12). Zeitblom ist kurzum ein Bürger, „ein altmodischer Mensch, stehen geblieben bei gewissen [...] [ihm] lieben romantischen Anschauungen“ (42). Als Bürger hat Zeitblom auch eine entsprechende Vorstellung von dem, was Kunst ist. In der Passage unten, die dem Kapitel über die Lehrzeiten Adrians bei seinem Lehrer Wendell Kretzschmar in Leipzig entnommen ist, werden seine Ansichten zum Kunstwerk, die als traditionell und klassisch gelten, mit denen des Modernisten Adrian konfrontiert:

[D]e[r] Kunstverstand – man muß den Ton auf den zweiten Bestandteil des Wortes legen –, der der eigentliche Anwalt der Werk-Idee ist, – nicht der Idee eines Werkes, sondern der Idee des opus selbst, des in sich ruhenden, objektiven und harmonischen Gebildes überhaupt, – der Manager seiner Geschlossenheit, Einheit, Organik, der Risse verklebt, Löcher stopft, jenen „natürlichen Fluß“ zu Wege bringt, der ursprünglich nicht vorhanden war, und also gar nicht natürlich, sondern ein Kunstprodukt ist, – kurz, nachträglich erst und mittelbar stellt dieser Manager den Eindruck des Unmittelbaren und Organischen her. An einem Werk ist viel Schein, man könnte weiter gehen und sagen, daß es scheinhaft ist in sich selbst, als „Werk“. Es hat den Ehrgeiz, glauben zu machen, daß es nicht gemacht, sondern entstanden und entsprungen sei [wie es eben der romantischen Vorstellung vom Schaffensprozess entspricht, S. *Kh.*], gleichwie Pallas Athene im vollen Schmuck ihrer ciselierten Waffen aus Jupiters Haupt entsprang. Doch das ist Vorspiegelung. Nie ist ein Werk so hervorgetreten. Es ist ja Arbeit, Kunstarbeit zum Zweck des Scheins. (263f.)

Das Kunstwerk als Gemachtes, als Konstruktion, Produkt des gelernten und geübten Könnens ist eine Idee, die der romantischen Vorstellung künstlerischer Produktivität entgegengesetzt ist. Diese veränderte Konzeption des Künstlerischen wird in den Worten Leverkühns auf den Punkt gebracht: „Das Werk! Es ist Trug. Es ist etwas, wovon der Bürger möchte, es gäbe das noch. Es ist gegen die Wahrheit und gegen den Ernst“ (264). Diese Einsichten ängstigten Zeitblom nicht etwa im Interesse seiner eigenen Person, sondern um seines Freundes Willen (vgl. 264).

Die Bürgerlichkeit, die vor allem Zeitblom und die Mutter von Adrian Leverkühn vertreten, und das Künstlertum, das vor allem von seinem Musiklehrer Wendell Kretzschmar vertreten ist, bilden die Opposition, die dem inne-

ren Konflikt in Leverkühn zugrunde liegt. Schon die drei eben erwähnten Attribute, – Dämonisches, Zweideutiges und Künstliches, – denotieren das Künstlertum als etwas Unheimliches und Bedrohliches, also negativ. Die Bürgerlichkeit wird dagegen als etwas Positives konnotiert, wie es eben die obige Selbstcharakterisierung des Bürgers Zeitblom nahelegt. Weitere metaphorische Prädikate wie der Gegensatz von Krankheit und Gesundheit bekräftigen den negativen bzw. positiven Wert des entsprechenden Gliedes des Gegensatzpaares Künstler vs. Bürger.²⁸⁹ Der berufliche Weg des Komponisten, den Leverkühn einschlägt, nimmt implizit den Ausgang dieses Konfliktes vorweg. Das tragische Lebensende der Hauptfigur Adrian Leverkühn erweist sich als im direkten Zusammenhang mit seinem Beruf des Künstlers stehend. Diesen Zusammenhang werde ich im Folgenden erläutern.

Die eben erwähnte Person Kretzschmar hat für die ersten unmittelbaren Stufen der Entstehung des Konflikts einen entscheidenden Stellenwert. Durch seine Vorträge im Saal der „Gesellschaft für gemeinnützige Thätigkeit“ lernt sein künftiger Schüler das Gebiet der Musiktheorie kennen. Nach Leverkühns heimlichen Versuchen am Klavier im Haus seines Onkels ahnt Zeitblom in ihm erstmals „eine keimende Leidenschaft“ (74). Im Klavierunterricht von Kretzschmar und beim Experimentieren mit Akkorden auf dem Papier (vgl. 109ff.) kommt Leverkühn nun in sanktionierte Berührung mit der Musik. Der Entscheidung Adrians, sich mit dem Komponieren zu beschäftigen und somit Kretzschmars Einreden nachzugeben, geht eine Zeit des Theologiestudiums, des Zögerns und der vermeintlichen Bedenken wegen seiner persönlichen Eignung für die Beschäftigung mit der Kunst (vgl. 190-200) voraus. Vor diesem Hintergrund ereignet sich der Besuch Kretzschmars auf Hof Buchel, dem Haus von Leverkühns Eltern. Zeitblom, der dabei war, teilt mit, was ihm von damals in Erinnerung geblieben ist. Sein folgender Bericht über diesen Besuch ist wie immer mit seinen Akzenten versehen.

Während Kretzschmar und Jonathan Leverkühn, Adrians Vater, sich sehr gut verständigen können, weist die Charakterisierung des Verhaltens von Adri-

²⁸⁹ Diese Metapher lösen die folgenden Worte von Kretzschmar auf, dem der Bürger Zeitblom seine Befürchtung wegen des Lerneifers, der Adrians ohnehin schlechte Gesundheit zu beeinträchtigen droht, eingesteht: „Ja, lieber Freund“, sagte er [...], wenn Sie für Gesundheit sind, – mit Geist und Kunst hat die denn wohl freilich nicht viel zu tun, sie steht sogar in einem gewissen Kontrast dazu, und jedenfalls hat das eine ums andre sich nie viel gekümmert“ (109).

ans Mutter gegenüber dem Mentor ihres Sohnes, bei allem Respekt, den sie ihm entgegenbringt, eine abwertende Stufung im Bericht Zeitbloms auf. Die Attribuierung dessen, wie Frau Elsbeth mit Kretzschmar stand, beginnt mit „keineswegs auf irgendwie wirklich gespanntem Fuß“ (187), geht über „eine gewisse, durch Freundlichkeit nicht ganz verhüllte Gezwungenheit, Zurückhaltung, Ablehnung“ (187) und „eine eigentümliche Spannung“ (187) und mündet in den „stillen Streit“ (188), der hier zwischen Adrians Mutter und seinem Musiklehrer herrschte. Und Zeitblom hält dabei die Mitte zwischen beiden Seiten (vgl. 188), was den Leser von der Unparteilichkeit seiner Eindrücke und der Zuverlässigkeit der Berichterstattung über sie überzeugen soll.

Die symbolische Bedeutung der Szene, in der der Bezug zum Ausgang des Konflikts im Roman durchschimmert, bringt das zum Ausdruck, was Zeitblom „die beschützende Sorge der Mutter“ (188) um ihren Sohn nennt:

Nie vergesse ich ein Bild [...] im Wohnzimmer des Buchelhauses, als wir dort [...] beisammen saßen und Elsbeth [...] den Kopf des bei ihr sitzenden Sohnes auf eigentümliche Weise an sich zog. Sie schlang gleichsam den Arm um ihn, aber nicht um seine Schultern, sondern um sein Haupt, die Hand auf seiner Stirn, und so, den Blick ihrer schwarzen Augen auf Kretzschmar gerichtet und mit ihrer wohl lautenden Stimme zu ihm sprechend, lehnte sie Adrians Kopf an ihre Brust. (188)

Am Ende des Romans weiß der Leser, dass die Besorgnis Frau Leverkühns kein Fehlalarm mütterlicher Intuition war. Leverkühn gibt seinem natürlichen Drang nach, er erstickt seine künstlerische Begabung in sich nicht, wie es seine Mutter ihr Leben lang tat, und bezahlt für sein Talent mit der eigenen geistigen Gesundheit und seinem Leben.

Das Verhältnis des Bürgerlichen zum Künstlerischen ist im Roman mit einer signifikanten Spannung beladen. Die Folgen dieses Spannungsverhältnisses treten besonders ominös in den Schicksalen von Clarissa und Ines Rodde hervor, den Töchtern der verwitweten und ehemals vermögenden Senatorin Rodde.

Der ambitionierten, aber für große Landestheater oder hauptstädtische Privatbühnen uninteressanten Clarissa liegt es daran, sich als Schauspielerin zu verwirklichen. Sie strebt an, ihren künstlerischen Ehrgeiz selbständig zu befriedigen, was allerdings ohne rechten Erfolg ausfällt. Aus Stolz verweigert sie das Werben vieler Männer, die, um ihre Gunst zu erlangen, unter anderem ihre Bühnenkarriere fördern wollen. Schließlich verliebt sie sich in einen wohlhabenden jungen Mann aus einer bürgerlichen Familie. Die Beziehung geht so weit, dass sie sogar bereit ist, ihren künstlerischen Beruf aufzugeben, um ihn zu

heiraten. Als sie schon kurz vor der Eheschließung steht, erfährt der zuletzt von ihr abgewiesene Liebhaber davon. Er erpresst die hoffnungsfreudige Clarissa mit einer mit ihm eingegangenen Beziehung und kompromittiert sie vor der Familie ihres Verlobten, was sie schließlich in den Selbstmord treibt.

Die Schwester von Clarissa Ines setzt andere Prioritäten im Leben. Im Unterschied zu Clarissa sucht sie ihr Privatleben voranzubringen, ihre Heirat womöglich mit Liebe zu verbinden, auch wenn es ihr allerdings in erster Linie darum geht, auf den festen Boden finanziell gesicherten Bürgerstandes zu kommen. Sie heiratet Dr. Helmut Institoris, Ästhetiker und Kunsthistoriker, Privatdozenten an der Technischen Hochschule, den sie als Möglichkeit sieht, den erwünschten wirtschaftlichen Schutz zu finden, wenn auch vorerst ohne Zusatz von Liebe. Die Vernunft Ehe bewährt sich jedoch nicht. Sobald Helmut Institoris um sie zu werben beginnt, schlägt ihr geschwisterlich-kameradschaftliches Verhältnis zu Rudolf Schwerdtfeger, einem Geiger, in eine tief leidende Liebe um, denn „[g]egen Institoris, einen bloßen Dozenten des Schönen, hatte er den Vorteil der Kunst selbst, dieser Nährerin der Leidenschaft und Verklärerin des Menschlichen, auf seiner Seite“ (433). Diese Leidenschaft lässt Ines die Erziehung ihrer Kinder mit Helmut vernachlässigen, den Ehemann betrügen und im Morphinrausch Vergessen und ephemeres Glück suchen. Als sie schließlich eines Tages von Schwerdtfeger verlassen wird, bringt sie ihren Liebhaber um.

Clarissa und Ines sind aus einem einst wohlhabenden bürgerlichen Haushalt hervorgegangen, der nach dem Tode des Hausherrn Senator Rodde von Frau Rodde kaum auf gewohntem Niveau geführt werden kann. Die Verfallsatmosphäre des Familienhauses schafft einen markanten Hintergrund, vor dem sich das Drama der beiden Töchter abspielt. Sie bildet zugleich den metaphorischen Boden, auf dem der Romankonflikt entsteht und von dem er genährt wird. Während Clarissa es auf die „Entwurzelung aus dem Bürgerlichen bewußt, gewollt und betont“ (287) absieht, lebt Ines „im Protest gegen die Entwurzelung, [...] die Kunststadt, die Bohême, die Abendgesellschaften [...], rückwärts gewandt mit Betonung zum Alten, Väterlichen, Bürgerlich-Strengen“ (287). Wie es die obige kurze Schilderung ihrer tragischen Laufbahnen zeigt, werden die jeweiligen anfänglichen Lebensabsichten nicht konsequent verfolgt: Clarissa arbeitet daran, am Künstlertum Verrat zu begehen und sich dem Bürgertum, verkörpert im reichen Industriellen namens Henri, zu überlassen; Ines wird von ihrer reizlosen bürgerlichen Existenz mit Helmut satt und sucht ihrem dichterisch veranlagten Wesen im Künstlertum, das sie im Musiker Schwerdtfeger

verkörpert fand, Genüge zu tun.²⁹⁰ Trotz des ursprünglichen und abschließenden Strebens in polar entgegengesetzte Richtungen werden die beiden Schwestern von einem entsetzlichen Schicksal ereilt: Die erste vom körperlichen Tod, die zweite vom seelischen Unheil, dessen Ausbruch ebenfalls einen Tod hervorruft. In einem Kommentar in Bezug auf Ines bringt der Erzähler eine für die Gesamtbedeutung des Romans folgenreiche Parallele ins Spiel, die die Hintergründe des Geschehenen von der privaten auf eine allgemeinere, kulturgeschichtliche Ebene verlegt: „Es stellte sich tragisch heraus, daß weder ihr [d. i. Ines, S. *Kh.*] persönlich dies Ideal [des Bürgerlichen, S. *Kh.*] eigentlich zukam, noch die alles verändernde und unterwühlende Epoche seine Erfüllung länger gestattete“ (417).²⁹¹

Die Semantik des Todes, sowohl des körperlichen als auch des geistigen, markiert den Charakter des Spannungspotenzials innerhalb des Gegensatzpaares Künstlertum – Bürgerlichkeit. Das Künstlerleben und das Bürgerleben bieten sich für Adrian Leverkühn, wie gesagt, als zwei einander ausschließende Lebenswege, von welchen er sich für einen entscheiden muss. Mit der Wahl des Lebensweges als Künstler wird die Linie der Bewegung des Konflikts im Roman vorgegeben. Die Gefahr eines unausweichlich fatalen Ausgangs, die dieses Spannungsverhältnis in sich birgt, liegt von vornherein in der Natur des Konflikts selbst: Sobald man einmal in das Schwerefeld des genuin Künstlerischen gerät, kommt man kaum heil davon – Clarissa und Ines gehen auseinander, werden aber trotzdem von einem unglücklichen Schicksal ereilt.

Der Text legt dabei den Gedanken nahe, dass die Anfälligkeit für Risiken, die von der Domäne des Künstlerischen ausgehen, eine gewisse Abstufung der Zugehörigkeit zu ihr voraussetzt: Je unmittelbarer der Kontakt zu Kunst wird, desto höher wird die Gefahr, von ihr beeinträchtigt zu werden. Das zeigt sich

²⁹⁰ Vgl. Mann, *Doktor Faustus*, S. 288, wo es darum geht, dass Ines sich als Mädchen in der Dichtkunst versucht.

²⁹¹ Zur Metaphorik des Todes im Frühwerk von Thomas Mann vgl. Blödorn, Andreas. Perspektivenwechsel und Referenz. Zur Metaphorik des Todes in Thomas Manns frühen Erzählungen. In: *Metaphysik und Moderne: Von Wilhelm Raabe bis Thomas Mann*. Festschrift für Børge Kristiansen. Hrsg. v. Andreas Blödorn und Søren R. Fauth. Wuppertal 2006, S. 253-280. Nach Blödorn ist Tod bei Thomas Mann ein Symbol für Verlusterfahrungen unterschiedlicher Art: Geld, Erotikpartner, Werte, Selbstgewissheit usw. Fasst man die Darstellung des Lebens ebenfalls metaphorisch auf, ergibt sich ein Gegensatzpaar, Tod – Leben, welches mit den zentralen metaphorischen Gegensatzpaaren Künstlertum – Bürgerlichkeit und Krankheit – Gesundheit im Werk von Mann korrespondiert.

unter anderem an der Figur des Übersetzers Rüdiger Schildknapp. Er ist nicht direkt an der Produktion von Kunstwerken, sondern nur mittelbar an ihrer Reproduktion als Übersetzer beteiligt. Dabei weisen seine Krankhaftigkeit, Blauäugigkeit und distanzierende Haltung andeutungsweise auf sein latentes Künstlertum hin. Für die Unmöglichkeit, sein dichterisches Potenzial zu realisieren, macht er seine übersetzerische Tätigkeit verantwortlich. Sie nimmt ihm einerseits die für das Schaffen notwendige Zeit und prägt andererseits seine dichterische Selbstständigkeit, da er sich berufsmäßig von fremdem Gut beeinflusst fühlt. Diese Begründung für die abwesende Kreativität ist für Zeitblom übrigens nicht haltbar und drückt Zeitbloms Unglauben bezüglich seines genuin künstlerischen Vermögens aus (vgl. 243-251).

Die angesprochene Situation des Verfalls, die durch die Erzählung eines privaten Vorfalls im Text evoziert wird, ist eine in der Literatur um die Jahrhundertwende wiederkehrende Sinneinheit. Thomas Mann scheint durch ihre Einführung die Verknüpfung an die Tradition aufrechterhalten zu wollen, indem er Gebrauch von einem Phänomen der Zeit macht. Beim näheren Betrachten wird die Erzählung allerdings in ihrem selbstständigen Wert in der Motivstruktur des Romans erkennbar, sobald ihre Bezüge zum Diskurs des Untergangs im Text verfolgt werden. Denn als verfallsähnliche Erscheinungen im textinternen Sinne kann man die Semantik des Todes gleichermaßen wie die Amoralität und die Perversität, die sozialpolitische Situation in Deutschland der erzählten Zeit wie auch der Erzählzeit, sowie die ebenfalls bereits erwähnte Krankheitsthematik betrachten. Die Rede vom Verfall oder von einem Normverstoß welcher Form auch immer setzt zwangsläufig voraus, dass ein Maßstab angewandt wird, an dem die Abweichungen gemessen werden: Einen Normverstoß gibt es nur da, wo es eine Norm gibt.

3.2 „[I]n der Auflösung sich Neues vorbereitet“ – Das Künstler-Bürger-Problem als metaphorische Reflexion der Epochenwende in der Geschichte der Kunst

Die Erzählperspektive Zeitbloms erhebt seine eigenen Werte und Lebensmaximen zur Norm. Als Norm werden also die Anschauungen eines Bürgers angenommen, die seine Moral bzw. seinen Verhaltenskodex konstituieren. Man sollte daher der Übersichtlichkeit halber einmal das Inventar ihrer Ideale aufstellen,

zu denen sich Zeitblom so unermüdlich bekennt und die seinen Wertungen zugrunde liegen. Auf der Liste tauchen dann Lebensbejahung und Harmonie, Vernünftigkeit und Natürlichkeit, Genialität und Subjektivität des künstlerischen Ausdrucks, Menschlichkeit und Liebe auf. Man merkt dann, dass die Figur Leverkühns selbst von Anfang an mit Charakterzügen ausgestattet wird, die im Widerspruch zu den sogenannten²⁹² bürgerlichen Werten Zeitbloms stehen, und dass sich sein künstlerischer Aufstieg in schrittweiser Abgrenzung von Zeitbloms aufklärerisch-romantischen Ansichten vollzieht.

Der Gesundheitsverherrlichung und lebensbejahenden Heiterkeit des Bürgerlichen stellt sich die körperliche und geistige Krankhaftigkeit bzw. die Semantik des Verfalls (nicht nur im Privaten, sondern auch im öffentlichen Leben: die Niederlagen Deutschlands in zwei Weltkriegen) entgegen. Als Gegensatz der Vernünftigkeit treten Elemente des Sinnbereiches des Irrationalen wie Wahnsinn, Morphiumsucht, Mystizismus, Grausamkeit der mittelalterlichen Religiosität, Barbarei, Regress zum Elementaren auf. Die Natürlichkeit wird durch die Künstlichkeit der Kunst durch Rationalisierung des künstlerischen Betriebs (das Komponieren als Können, nicht als Genie (vgl. 210)) gleichermaßen negiert. An die Stelle des Subjektiven und Originellen tritt in Leverkühns Kompositionstechnik das überindividuelle Organisationsprinzip seiner Dodekaphonie (vgl. 279-284), die den Komponisten unter den Zwang strenger Regeln setzt. Die Zwölftonmusik bedarf somit weder des individuellen Talents des Künstlers mehr noch lässt sie den Raum für die Selbständigkeit und die Spontaneität des Interpreten (wie es im Falle der Durchführung beim Romantiker Beethoven ist (vgl. 278)) übrig. Aber das Wesentlichste an Leverkühns Künstlertum, wie es aus dem Bericht Erzählers hervorgeht, ist das, was Zeitblom an dessen Werk als Schwinden des Menschlichen empfindet. Die Entfremdung, die Zeitblom als charakteristisch für die Musik von Adrian Leverkühn bezeichnet, kennzeichnet eigentlich Leverkühns Lebenshaltung überhaupt: Was sich zuerst metaphorisch als „allgemeine Kühle seines Charakters“ (67), die ein Zeichen von Gleich- und Hochmut ist, kundtut, geht allmählich in eine distanzierende Haltung im Umgang mit seinen Nächsten sowie in eine perverse Lie-

²⁹² Denn dass diese Werte als „romantisch“ und „bürgerlich“ genannt werden, ist nur ein Teil der Struktur der Romanwelt, außerhalb derer diese Ausdrücke gar nicht notwendig für diese Werte stehen müssen.

besbeziehung über und erreicht seine endgültige Äußerung als Liebesverbot (vgl. 363).²⁹³

Oben wurde bereits angemerkt, dass im Roman über Kunst unter dem ethischen Gesichtspunkt geurteilt wird. Der besondere Fall dieses allgemeinen Befundes ist, dass als „romantisch“ bezeichnete Ideale²⁹⁴ und die bürgerlichen Ideale²⁹⁵ vom Standpunkt der Erzählerfigur Zeitblom als eins betrachtet werden. Anders gesagt: Die ästhetischen Vorstellungen der Romantik werden mit einem Wertesystem in Zusammenhang gebracht, was anhand der folgenden Passage besonders deutlich wird:

Nie hätte ich mir jene Redereien am runden Tisch zu Herzen genommen, [...], hätten sie nicht den kaltschnäuzig-intellektuellen Kommentar gebildet zu einem heißen Erlebnis der Kunst und der Freundschaft, – ich meine: zu dem Erlebnis der Entstehung eines befreundeten Kunstwerkes. [...]

Wurde nicht dort am runden Tisch eine Kritik der Tradition auf die Tagesordnung gesetzt, die das Ergebnis der Zerstörung von Lebenswerten war, welche lange für unverbrüchlich gegolten, und war nicht ausdrücklich die Bemerkung gefallen [...], daß diese Kritik sich notwendig gegen herkömmliche Kunstformen und -gattungen, zum Beispiel gegen das ästhetische Theater kehren müsse, das im bürgerlichen Lebenskreis gestanden habe und eine Angelegenheit der Bildung gewesen sei? (539)

²⁹³ Die homoerotischen Anzeichen in der Beziehung zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger (vgl. 602) nenne ich insofern „pervers“, als sie mit der Vorstellung einer im bürgerlichen Sinne normalen, gesunden Liebesbeziehung bzw. Ehe, die die Erzählperspektive des Bürgers Zeitbloms impliziert, nicht kompatibel sind.

²⁹⁴ Vgl. „Ich bin ein altmodischer Mensch, stehen geblieben bei gewissen, mir lieben romantischen Anschauungen“ (42), sagt Zeitblom von sich selbst. Vor dem Hintergrund der obigen Auflistung der Ideale, zu denen sich Zeitblom bekennt, wird das im zitierten Satz von der Epochenbezeichnung abgeleitete Attribut „romantisch“ ziemlich breit gefasst. Diese Ideale sind natürlich nicht nur die der Romantik: Humanität und Lebensbejahung bzw. Vernünftigkeit und Harmonie sind zum Beispiel genauso gut im künstlerischen Programm der Renaissance wie in dem der Aufklärung und der Klassik vorstellbar. Außerdem geht es um Ideale als Leitgrößen. Wahnsinn und Irrationalität sind ebenfalls Elemente des ästhetischen Systems der romantischen Kunst. Sofern sie das Leben von Leverkühn kennzeichnen, erlauben sie es, den Roman „Doktor Faustus“ zum Teil der romantischen Kunsttradition zuzuordnen. Das Schaffen von Leverkühn kennzeichnet allerdings genau die Abkehr von klassisch-romantischen Idealen der künstlerischen Kreativität wie Genialität, Subjektivität, Originalität und Natürlichkeit (vgl. Kant, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 2011, S. 234ff.). Ich werde mich daher im Folgenden an diesen etwas breiten, textimmanenten Wortgebrauch von „romantisch“ bzw. „Romantik“ halten, auch wenn er literaturhistorisch nicht ganz präzise ist.

²⁹⁵ Als „bürgerlich“ wird im Roman nicht nur das gesamte 19. Jahrhundert (vgl. 363f.) bezeichnet, das aus kunstgeschichtlicher Sicht zwei große Epochen, die Romantik und den Realismus des 19. Jahrhunderts, umfasst, sondern die gesamte Kunst seit dem Ende des Mittelalters bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges (vgl. 512f.).

Die Thomas-Mann-Forschung schenkt diesem Befund wenig Aufmerksamkeit und betrachtet oft als Selbstverständlichkeit, dass für Zeitblom die klassisch-romantische Kunst die bürgerlichen Wertvorstellungen als Grundsätze der Sittlichkeit an die Hand gibt.²⁹⁶ Bürgerliches Verhalten ist demnach moralisches Verhalten und wenn romantische Ideale die bürgerliche Lebensweise geprägt haben, haben sie auch das bestimmt, was moralisches Verhalten ausmacht. Das erklärt die Natur jenes „pathetisierende[n] Gegensatz[es] von Künstlertum und Bürgerlichkeit“, der gegenstandslos wäre, wenn es zwischen den Bereichen des Ästhetischen und des Ethischen keine Gleichartigkeit gäbe, also wenn Kunst mit der Bürgerlichkeit nichts zu tun hätte. Und da Bürgerlichkeit im Grunde genommen metonymisch für die vormoderne Kunst steht, steht sie im Widerspruch zu Leverkühns Leben und Werk. Es geht also um den Gegensatz zwischen der neuzeitlichen Kunst, insbesondere der des auslaufenden 18. und des 19. Jahrhunderts, und der ihr folgenden Kunstform schlechthin. Dieser Gegensatz wird im Folgenden auf der Grundlage des Textes reflektierend rekonstruiert.

Die ersten unmittelbaren Kontakte zum Musikalischen knüpft Leverkühn als Kind in Gesangübungen, die die Stallmagd Hanne mit den Kindern auf Hof Buchel veranstaltet. Dort singen sie „auf der Bank unter der Linde allerlei Volks-, Soldaten- und auch Gassenlieder“ (46). Die Einführung ins professionelle Musizieren, wie es oben bei der Formulierung des Konflikts bereits ausführlich dargelegt wurde, übernimmt Kretzschmar. Bei ihm gewinnt Leverkühn nicht nur einen „Überblick über die vorklassische, klassische, romantische und spätromantisch-moderne Produktion“ (113) von Musik, sondern auch über Philosophie und Literatur. Es werden Romane russischer, englischer, französischer Autoren sowie die Namen einzelner Schriftsteller und Philosophen erwähnt (vgl. 107f.), von welchen das angehende musikalische Genie einige Werke selbst zu lesen bekam. Leverkühn wächst als Künstler auf dem vorklassisch-romantischen Boden der Literatur (Werke von Shakespeare und Sterne, Shelley und Keats, Manzoni und Goethe) und der Musik sowie auf dem subversiven Boden der Philosophie (Werke von Schopenhauer und Meister Eckehart) heran: Er bildet sich ausgehend von der Tradition (zu ihr gehört auch das Singen von Liedern mit Hanne) als selbstständiger Komponist aus.

²⁹⁶ Vgl. Koopmann, Helmut. „Doktor Faustus“ als Widerlegung der Weimarer Klassik. In: Ders., Der schwierige Deutsche: Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen 1988, S. 109-124, hier S. 119.

Leverkühs eigene Einstellung zu den Errungenschaften des menschlichen Geistes auf dem Gebiet der Kunst ist tief skeptisch, obwohl er zustimmt, dass man sie beherrschen muss, um einem Zahnarzt nicht zu ähneln, „der keine Wurzelbehandlung mehr studiere und sich zum Reißbader rückbilde, weil neustens entdeckt worden sei, daß man von toten Zähnen Gelenkrheumatismus bekommen könne“ (220f.). Diese Ansicht erklärt den Meinungsunterschied zwischen ihm und Kretschmar, denn letzterer lebt immer noch im Glauben an die Wirkungskraft bestimmter musikalischer Formen und kompositorischer Mittel (wie zum Beispiel Orchestersatz und harmonische Musikkonzeption (vgl. 220)), die für Leverkühn nicht mehr als historisch überlebte Erscheinungen sind. Kretschmar tritt somit als Repräsentant der klassisch-romantischen Kunstgesinnung auf, die Leverkühn für den „toten Zahn“ hält. Ein Teil dieses Überwindungsbedürftigen Kunstverständnisses ist die bereits angesprochene Idee des Werkes. Unter dem Einfluss von Leverkühn stellt sich auch Zeitblom dem Werk kritisch gegenüber. In seiner Reflexion des Verhältnisses der klassischen Kunst zur modernen Gesellschaft führt der Erzähler wiederum die Bereiche des Künstlerischen und des öffentlichen Lebens aufs Engste zusammen:

– [U]nd nun fragt es sich [...] ob das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich Geschlossene Gebilde, noch in irgend einer legitimen Relation steht zu der völligen Unsicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände, ob nicht aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zur *Lüge* geworden ist. (264)

In der zitierten Passage artikuliert sich ein ähnlicher Gedanke wie dort, wo der Erzähler das Scheitern der bürgerlichen Absichten von Ines, wie es oben beobachtet wurde, in Zusammenhang mit dem öffentlichen, kulturgeschichtlichen Hintergrund bringt. Sowohl die Idee des Werkes als auch das Lebensdrama der älteren Tochter der Senatorin Rodde weisen jeweils die ethische und die ästhetische Seite des Begriffs der Bürgerlichkeit auf. Der folgende Abschnitt stammt aus dem Kapitel über die Sitzungen von Intellektuellen bei Kridwiß und illustriert nochmals ganz unzweideutig diesen Befund und zwar durch die Art und Weise, wie die Teilnehmer des Kridwiß-Kreises Fragen der Moral (der Umgang mit den Kranken) und Fragen der Kunst (im „Werk der bürgerlichen Epoche“ verkörpert) behandeln:

Zweifellos würde man auch die Nicht-Bewahrung des Kranken im größeren Stil, die Tötung Lebensunfähiger und Schwachsinniger, wenn man eines Tages dazu überging, volks- und rassehygienisch begründen, während es sich in Wirklichkeit – man wollte das gar nicht leugnen, sondern betonte es im Gegenteil – um weit tiefere Entschlüsse, um die Absage an alle humane Verweichlichung handeln würde, die das Werk der

bürgerlichen Epoche gewesen war: um ein instinktives Sich-in-Form-Bringen der Menschheit für harte und finstere, der Humanität spottende Läufe. (537f.)

Der Lehrer spürt die heimliche Superiorität seines Schülers (vgl. 219f.). Mehr noch: Er spornt ihn an, sie in sich zu perfektionieren. Er tut dies sowohl dann, wenn er seinen Stolz anerkennt, keine epigonenhafte Musik in die Welt setzen zu wollen (vgl. 188), als auch wenn er Adrians Unwillen und Zweifel, sich vollständig der Musik zu widmen, als heuchlerisch bloßstellt (vgl. 198). Und andersherum: Im herablassenden Verhalten Leverkühns seinem Mentor gegenüber, dem er bewusst Unfertiges bringt, um sich über den Kunstverstand des Lehrers lustig zu machen (vgl. 263), zeigt sich sein Verhältnis zum in Kretzschmar personifizierten Traditionalismus sowie sein Streben, nicht aus der Vergangenheit zu lernen, sondern im Gegenteil die als traditionell geltende klassisch-romantische Kunst mit seinem eigenen Schaffen über Bord zu werfen. Wenn Leverkühn die klassisch-romantische Kunst mit seiner neuen Kompositionsart verneint, will er sich als Künstler behaupten.

Den Tribut an die Tradition zahlt Leverkühn jedoch, indem er die symphonische Phantasie *Meerleuchten* hervorbringt – ein Werk, das ihn für das Publikum als einen Fortsetzer der Tradition, den Nachfolger von französischen Impressionisten verortet. Er selbst jedoch sieht es anders. Für ihn ist das Genre des Tongemäldes eine Sache, die er innerlich schon für abgetan hält. An diesem Genre möchte der Komponist Leverkühn seine künstlerische Überlegenheit gegenüber der überkommenen Kunst heimlich durch Verwendung von Ironie und Parodie demonstrieren: „In Wahrheit war hier das Parodische die stolze Auskunft vor der Sterilität, mit welcher Skepsis und geistige Schamhaftigkeit, der Sinn für die tödliche Ausdehnung des Bereichs des Banalen eine große Begabung bedrohten [sic!]“ (222).

Der Ironie und Parodie bedient sich Leverkühn als Mittel der Auflehnung gegen den Stillstand musikalischer Produktion auch bei der Orchestrierung von dreizehn Brentano-Gesängen. Dabei zielt er mit Verspottung und Ironisierung der Tonalität und des temperierten Systems auf den romantischen Klangapparat, den Wohllaut romantischer Musik ab (vgl. 266). Für eine Suite dramatischer Grotesken wählt Leverkühn Geschichten aus der Sammlung *Gesta Romanorum*. Bei dieser Wahl ziehen ebenfalls die Travestie und das Skurrile im Erotisch-Possenhaften der Geschichten seine Aufmerksamkeit auf sich. Welche Geschichten er aus der Sammlung wählt, liegt also an ihren Inhalten. Im zu bearbeitenden literarischen Stoff findet Leverkühn einen künstlerischen Anreiz zur

Auseinandersetzung mit dem, was das musikalische Drama der Romantik an Inhalten bevorzugte. Unmittelbar mit Euphonie, wie es im Fall mit den Brentano-Gesängen war, haben seine Entscheidungen hier schon nichts mehr zu tun: Die Inhalte der Geschichten, die der Suite zugrunde liegen, sind nicht hörbar. Seine Wahl erklärt sich Zeitblom als Reaktion „auf die geschwollene Pathetik einer zu Ende gehenden Kunstepoche“ (465).

Der Bedarf an der Erneuerung künstlerischer Mittel entsteht als Ergebnis veränderter Erwartungen an die Kunst, denen das romantische Werk schon nicht mehr gerecht werden kann: „Schein und Spiel haben heute schon das Gewissen der Kunst gegen sich. Sie will aufhören, Schein und Spiel zu sein, sie will Erkenntnis werden“ (265; vgl. auch 349), resümiert Leverkühn die postromantische Idee der Kunst. Diese epistemologische Forderung an Kunst, faktuales Wissen und nicht bloß Fiktionen zu liefern, motiviert das Gefühl der Verbrauchtheit und der Banalität künstlerischer Mittel, die die erwartete wirklichkeitsgetreue Ausdruckskraft nicht (mehr) besitzen (vgl. 266). Die neue Leverkühnsche Kunst muss – scheinbar paradoxerweise – das leisten, was mit der Etablierung der Romantik in der Literatur und Musik bereits geschehen ist: „Unmittelbarkeit, Ausdruck, ‚Seele‘, ‚Leben‘. Man könnte böse sagen: Im Grunde das alte Kunstprogramm mit neuen, überraschenden Mitteln“, konstatiert Ruprecht Wimmer.²⁹⁷ An dieser Stelle kommt man nicht umhin, an Roman Jakobsons kritische Auseinandersetzung mit dem Ausdruck „Realismus“ in der Kunst zu denken. Bekanntlich hat Jakobson beobachtet, dass „Wirklichkeitstreue, ein Maximum an Wahrscheinlichkeit, kurz, Realismus als Hauptlösung [des] künstlerischen Programms“ von Vertretern am Anfang fast aller großen Kunstrichtungen und -strömungen erklärt werden.²⁹⁸

Die Abwechslung von Kunstformen, bei der die klassisch-romantische Kunstepoche die Kunst des ihr vorausgehenden Mittelalters abgeschafft hat, um wieder selbst durch eine kommende Form der Kunst, durch die moderne Kunst, aufgehoben zu werden, kündigt sich im Erlebnisbericht Zeitbloms unverkennbar an:

Das Gefühl, daß eine Epoche sich endigte, die nicht nur das neunzehnte Jahrhundert umfaßte, sondern zurückreichte bis zum Ausgang des Mittelalters, bis zur Sprengung

²⁹⁷ Wimmer, Ruprecht. Form contra Tod: Thomas Manns und Adrian Leverkühns *Credo*. In: Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2004, S. 133-148, hier S. 144.

²⁹⁸ Jakobson, Über den Realismus, S. 375.

scholastischer Bindungen, zur Emanzipation des Individuums, der Geburt der Freiheit, eine Epoche, die ich recht eigentlich als die meiner weiteren geistigen Heimat zu betrachten hatte, kurzum, die Epoche des bürgerlichen Humanismus. (512)

Der Gegensatz von Künstlertum und Bürgerlichkeit, der im engeren Sinne für den Gegensatz zwischen der avantgardistischen, modernen Kunst und der ihr vorausgehenden neuzeitlichen Kunst steht, lässt sich aber eigentlich zum Prinzip der Abwechslung von Kunstformen bzw. zum Prinzip der Erneuerung der Kunst überhaupt verallgemeinern.

3.2.1 Das Motiv des Krieges

Dieses Gefühl des Endes entsteht in Zeitblom als Folge von Ereignissen auf der Bühne der Weltgeschichte – des Beginns und des Endes des Ersten Weltkrieges, den er als tief einschneidendes historisches Ereignis empfindet. Er beneidet Frankreich, das seine bürgerliche Geistesverfassung durch den Sieg bewahrt, während nach der auflösenden Niederlage und dem Zusammenbruch des deutschen Reiches viel Neues, Verstörendes und Beängstigendes auf seine Weltanschauung eindringt und sein konservatives Denken in einen Wirbel von Neuerungen zieht (vgl. 512ff.). Zeitbloms Auffassung vom Krieg als Erneuerung der Welt nach „der vor einigen hundertzwanzig Jahren inaugurierten bürgerlichen Epoche“ (439) tritt wie eine Bewertung auf. Ich werde jetzt zeigen, wie sich diese wertende Komponente in der Semantik der Kriegsmetapher auf das kulturelle Leben Deutschlands und auf das Schaffen Leverkühns bezieht. Daraus soll wiederum ersichtlich werden, wie die Kriegsmetapher das Künstler-Bürger-Problem selbst in ihrer Metaphorizität, und zwar als metaphorische Reflexion der Epochenwende in der Geschichte der Kunst, bestätigt.

Während Zeitblom den Beginn des Ersten Weltkrieges für den Rest der Welt als Übel charakterisiert, begegnet Deutschland ihm mit Freude. So bekennt auch Zeitblom selbst, dass er beim Beginn des Krieges „an den volkstümlichen Hochgefühlen“ (436) teilhat. Diese öffentliche Stimmung der Ergriffenheit findet ihren Ausdruck in der Idee des deutschen Durchbruchs zur dominierenden Weltmacht (vgl. 438), die Zeitblom zur philosophischen Idee des Durchbruchs Deutschlands aus einer Einsamkeit zur Welt umformuliert (vgl. 447). Aber vor allem glaubt Zeitblom, der Weltkrieg stellt die Möglichkeit dar, einen kulturellen Durchbruch zu verwirklichen, Staat und Kultur in Beziehung zueinander zu setzen (vgl. 438).

Für Leverkühns Schaffen bedeutet der Krieg zwar ebenfalls einen Ab- und Einschnitt, das Ende des Krieges erlebt er dennoch nicht so dramatisch wie sein Biograph. Die Vorkriegssituation in Deutschland und in der Welt war seiner Meinung nach von einer gesetzmäßigen und demnach völlig natürlichen Frage beherrscht: „Wie bricht man durch?“ (449). Die Durchbruchsbegierde liegt aus seiner Sicht in der Natur der Kunst selbst und ist für ihn „nur ein Problem in der Welt“ (449) und zudem also ein ästhetisches Problem, eine Auffassung, in der ihn Serenus mit Nachdruck bestärkt (vgl. 449f.). Der Erste Weltkrieg und die radikalen Veränderungen der politischen Ordnung des deutschen Staates in den darauf folgenden Jahren begleiten eine intensive Schaffensphase des künstlerischen Lebens Leverkühns: Während des Krieges arbeitet er an der Instrumentierung von einigen Geschichten aus *Gesta Romanorum* (vgl. 443ff.), es entsteht die Konzeption des ersten seiner zwei Großwerke, des eschatologischen Oratoriums *Apocalipsis cum figuris* (vgl. 458f.), von Frühjahr bis Ende Sommer 1919 kommt es zur Umsetzung beider (vgl. 524f.). Ihr folgt die Zeit der schöpferischen Stagnation, in der er das von Rudi Schwerdtfeger erbetene Violinkonzert komponiert, das allerdings „nicht zu Leverkühns höchsten und stolzesten [Werken] gehört“ (573). Leverkühn erleidet einen Krankheitsschub, es sterben fast gleichzeitig sein Vater und der alte Hausherr Schweigestill, in seinen Briefen an Zeitblom beschwört Leverkühn die Hölle und wünscht sich einen neuen Krieg oder eine Revolution, die seine produktiven Kräfte entfesseln würden (vgl. 657ff.).

Die Verflechtung von Kriegsereignissen mit den Stationen von Leverkühns Schaffen liegt auf der Hand. Der Erzähler gibt sorgfältig die historischen Daten an. Zusammen mit anderen Mitteln verleiht die Datierung seinem biographischen Unternehmen einerseits Glaubwürdigkeit; andererseits trägt sie dazu bei, dass die historischen Umstände, unter denen sowohl er selbst schreibt als auch das Leben seines Helden vergeht, für den Leser ihre Gegenwart bewahren, denn sie erfüllen eine wertende Funktion. So fällt die Erzählzeit in die Kriegsjahre 1943 bis 1945 und die erzählte Zeit in die Revolten- und Kriegsjahre 1883 (das Geburtsjahr Zeitbloms) bis 1940 (das Todesjahr Adrian Leverkühns). Der Bericht über den Kriegshergang, sei es des Ersten oder des Zweiten Weltkriegs, kommt in bestimmter Regelmäßigkeit im Laufe der Erzählung vor. Der Textanteil und die Wiederholungsintervalle des Erzählens über den Krieg steigen bemerkenswert nach dem Kapitel 25, der zweiten Hälfte des Romans – je mehr sich der Konflikt seiner Lösung nähert, desto spürbarer und aufdringli-

cher wird die Parallelisierung von Leverkühns Leben und Schaffen mit dem geschichtlichen Schicksal Deutschlands (vgl. dazu die Kapitel 5, 8, 21, 26, 30, 31, 33, 35, 36, 41, 43 und das letzte Kapitel 46, in denen sich Zeitblom auf den Krieg bezieht).

Anfang 1927 eröffnet sich eine neue, tumultartige Periode des Künstlerlebens von Leverkühn. Der Krankheitsdruck sinkt und krankhaft schnell schreibt er drei Stücke nacheinander, von denen schon eines nach Zeitbloms Überzeugung ausreichen würde, um das Jahr durchaus produktiv zu nennen (vgl. 664). In diesem Jahr kommt Leverkühn auch die Idee für seine zweite Großkomposition *Doctor Fausti Weheklang* in den Sinn, deren Realisierung in den Zeitraum 1928 bis 1930 fällt (vgl. 665). Der Erzähler weist ausdrücklich darauf hin, dass der Entstehung *Doctor Fausti Weheklang* weitere signifikante Ereignisse aus dem Privatleben Leverkühns vorausgehen: Der Mord an seinem Freund Schwerdtfeger, das Scheitern seiner Eheabsichten und der Tod infolge einer Krankheit seines geliebten Neffen Nepomuk (vgl. 698). Dieses private Unglück ist das Vorfeld der „Katastrophe von 1930“ (218), einer öffentlichen Katastrophe, aber auch einer persönlichen, denn das Jahr 1930 schafft einen historischen Hintergrund, vor welchem die Vollendung des Oratoriums und die Demenz Leverkühns in ein symbolisches Licht gerückt werden. Diese Korrespondenz zwischen dem beginnenden Naziaufstieg und dem Leben und Schaffen Leverkühns, in der das unheilvolle Finale bereits nicht zu übersehen ist, wird durch die zweite Koinzidenz, den Tod Leverkühns 1940 und die ersten Jahre des Zweiten Weltkriegs, bekräftigt (vgl. 738).

3.2.2 Das Motiv der Krankheit und der Teufelspakt

Ein weiteres wichtiges Element der Motivstruktur, das im Zusammenhang mit dem Konflikt und mit dem metaphorischen Gegensatz Künstlertum vs. Bürgerlichkeit angesprochen werden soll, ist das Krankheitsmotiv. Zwischen der aus Leverkühns Sicht unbedeutenden orchestralen Phantasie *Meerleuchten* und den Brentano-Gesängen liegt ein Ereignis, in dessen Zeichen das gesamte künstlerische Genie des Komponisten steht: Die Erkrankung an Syphilis. Die Ansteckung mit Syphilis geschieht infolge des intimen Kontaktes mit einer Prostituierten, von der Leverkühn weiß, dass sie krank ist (vgl. 225). Die absichtlich zugezogene Krankheit als Ergebnis einer amoralischen Handlung kennzeichnet

sein künstlerisches Wachstum, ähnlich wie es der Krieg und der Teufelspakt, von dem unten die Rede sein wird, tun.²⁹⁹

Leverkühns Reise zum Konzert nach Graz, welche als Vorwand für den Besuch der Prostituierten aus dem Leipziger Bordell genutzt wird, nennt Zeitblom im einundzwanzigsten Kapitel „eine Durchbrechung der Gleichmäßigkeit seines Lebens“ (259). Keine der Reisen, die Leverkühn inzwischen unternimmt, bezeichnet Zeitblom „Durchbrechung“ oder Ähnliches. Die Bezeichnung „Durchbrechung“, wie auch andere über den Text verteilte Metaphern wie „Aufbruch, Ausbruch und Umbruch“ (255), verweist implizit auf den Vortrag Zeitbloms über das Problem des Durchbruchs Deutschlands zur Weltmacht bzw. zur Welt sieben Kapitel später. Angeregt durch die Nachfrage Leverkühns überführt Zeitblom das Problem des Durchbruchs aus dem Politischen in die ästhetische Dimension. Im Durchbruchsmotiv kreuzen sich drei wichtigste Motive dieses Romans: das Motiv des Krieges, das Motiv der Krankheit und das des Dämonischen, die einen übergreifenden Diskurs des Untergangs im Wesentlichen ausmachen. „Im Wesentlichen“, weil den Diskurs des Untergangs außerdem zwei weitere Motive mitkonstituieren. Das erste dieser zwei Motive ist das des Verfalls und zwar des finanziellen (die Familien Rodde und Institoris), des moralischen (Leverkühns Beischlaf mit Esmeralda, der Ehebruch von Ines, die homoerotischen Züge in der Beziehung zwischen Leverkühn und dem Geiger Schwerdtfeger) und des politischen (die Niederlagen Deutschlands in zwei Weltkriegen und Verbrechen des Nationalsozialismus). Das zweite dieser Motive ist das des Todes. Die beiden Motive überschneiden sich semantisch und lassen sich in die drei genannten Hauptmotive integrieren.

Der Stellenwert des Krankheitsmotivs in der Motivstruktur des Textes ergibt sich daraus, dass es sich in einer engeren Beziehung zum literarischen Konflikt in *Doktor Faustus* als die übrigen Motive befindet. Krankheit als Metapher für die (neue) Kunst, für die sich der Held entscheidet, bildet einen Gegensatz zur Gesundheit, die demnach für Bürgerlichkeit, klassisch-romantische Kunst und die unfruchtbare Tradition steht. Wieder taucht hier die zentrale Opposition des Romans – das Künstler-Bürger-Problem. Dieses Gegensatzverhältnis zwischen Krankheit und Bürgerlichkeit wird mehrmals im Gespräch zwi-

²⁹⁹ „Amoralisch“ ist der Geschlechtsverkehr mit der Prostituierten aus der bürgerlichen Perspektive Zeitbloms.

schen Leverkühn und dem Teufel, von dem der Komponist besucht zu werden glaubt, aufschlussreich angesprochen. Überhaupt ist das fünfundzwanzigste „Faustus“-Kapitel in Hinsicht auf die Behandlung des Krankheitsmotivs ein Schlüsselkapitel, weil in ihm die Krankheitsmetapher in vielfacher Hinsicht restlos aufgelöst wird: Ihre Semantiken, die dabei expliziert werden, sind für ein argumentativ abgesichertes Verständnis der Darstellungsebene unabdingbar. Die metaphorische Opposition „krank vs. gesund“ wird auf die zentrale Opposition „Künstler vs. Bürger“ bezogen. Die Semantisierung der Metapher „Künstler vs. Bürger“ wird deshalb von der Semantik der Metapher „Krankheit vs. Gesundheit“ abgesichert.

Der Erzähler Zeitblom, der an seiner eigenen geistigen Gesundheit keine Zweifel hat, nimmt Leverkühns Aufzeichnungen von seinem vermeintlichen Gespräch mit dem Teufel in sein Manuskript auf. Zu Beginn der Übertragung äußert sich Zeitblom skeptisch in Bezug auf die Frage, ob es wirklich einen Gesprächspartner im Zimmer gegeben hat (vgl. 323). Viele Anzeichen wie die von Leverkühn selbst bemerkten Krankheitssymptome, die während des Gesprächs aufgetreten sein sollen, oder wie die im Nachbericht enthaltenen Beschreibungen des Äußeren eines angeblichen Besuchers, der an früher beschriebene Figuren erinnert, lassen den seelisch ungesunden Zustand des Komponisten erahnen. Dieser Zustand trägt dazu bei, dass Leverkühns Protokoll, vor allem in Bezug auf Fragen der Kunst, wie aus der Perspektive eines nichtinvolvierten Beobachters verfasst zu sein scheint: „Krankheit, und nun gar anstößige, diskrete, geheime Krankheit, schafft einen gewissen kritischen Gegensatz zur Welt, zum Lebensdurchschnitt, stimmt aufsässig und ironisch gegen die bürgerliche Ordnung“ (339), erklärt der Teufel Leverkühn. Geisteskrankheit wird somit als Möglichkeit begriffen, die Gegenwartskunst bzw. die zur gegebenen Zeit bestehende (Kunst)tradition zu hinterfragen. Ein kritischer Blick auf die Ordnung der künstlerischen Produktion, ohne die Grenzen dieser Ordnung selbst zu verlassen, ist die Voraussetzung dafür, über die Kunstordnung hinaus zu gehen, d. h., sie zu erneuern.

Der Teufel und die (geistige wie körperliche) Krankheit, stellen sich als produktionsfördernde Kräfte dar, die den Künstler Leverkühn befähigen, die Musik nach neuen Prinzipien zu machen. Der Teufel nennt sich direkt Freund und Zuhälter der Prostituierten Esmeralda in Ungarn (vgl. 341), zu der Leverkühn unter dem Vorwand der Reise nach Graz fährt. Selbst in der oben erwähnten Bewertung dieser Reise als „Durchbrechung“ deutet sich vorwegnehmend der

Zusammenhang zwischen der Erkrankung an Syphilis und dem musikalischen Genie Leverkühns an. In der Vernachlässigung der Warnung der Prostituierten vor ihrem Körper drückt sich der Wunsch nach einer Ansteckung aus, die sich als unmittelbare Voraussetzung seines revolutionären Künstlertums herausstellt. Das Motiv der Krankheit geht daher eine enge Beziehung mit dem Motiv des Dämonischen, dem dritten der oben genannten Großmotive, ein. In ihm schlägt sich das Erlebnis der Unheimlichkeit nieder, das die Sphäre des Musikalischen bei Zeitblom hervorruft.

3.2.3 Die Konzeption des Ganges der Geschichte der Kunst

Das Entromantisierungsprojekt der Leverkühnschen Kunst bekundet sich am stärksten in der Absicht, mit seinem letzten Großwerk „Doctor Fausti Weheklang“ die Neunte Symphonie von Beethoven zurückzunehmen. In der Bewertung des *Doctor Fausti Weheklang* verschränkt Zeitblom wieder ethische und ästhetische Perspektiven auf die Kunst: *Doctor Fausti Weheklang* richtet sich gegen alles, was man „[d]as Gute und Edle [...], was man das Menschliche nennt“ (692), von der ethischen Seite her, und gegen alles Subjektive und Individuelle im Komponieren und Vorführen des musikalischen Werks, von der ästhetischen Seite her betrachtet (vgl. 279-284). Indem der Teufel bzw. Leverkühn sich gegen den romantischen Begriff des Werkes (vgl. 352 bzw. 264) erklärt, weist er sich ausdrücklich als Antirromantiker aus: „Wo Werk sich nicht mehr mit Echtheit verträgt, wie will einer arbeiten? Aber so steht es, mein Freund, das Meisterwerk, das in sich ruhende Gebilde, gehört der traditionellen Kunst an, die emanzipierte verneint es.“ (349)

Der Abschied von der Epoche der Romantik, des „schlechte[n], bürgerliche[n] neunzehnte[n] Jahrhundert[s]“ (363), der sich in der Verneinung der romantischen Werksidee ankündigt, ist zugleich das Inaugurieren einer neuen Epoche mit eigener Kunst, die erst dank dieser Verneinung möglich geworden ist.³⁰⁰ An diesem Epochenwechsel zeigt sich, dass das Neue in der Kunst als Widerlegung, als Kontrast und Widerspruch zum Bestehenden entsteht. Der Teufel bzw. die Krankheit als Sinneinheiten symbolisieren diesen Gegensatz: Der Teu-

³⁰⁰ „Das Prinzip der Negation – Jubel verkehrt sich zu Klage – begründet die künstlerische Modernität“, schreibt etwa Hermann Danuser [Danuser, Hermann. *Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in „Doktor Faustus“*. In: Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 1947-1997. Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001, S. 293-320, hier S. 316].

fel tritt als Gegenstück zu Gott, der im humanistisch-aufklärerischen Zeitalter Inspiration spendet, auf; Krankheit tritt als Abweichung von der Norm auf, die wiederum Gesundheit und zugleich auch in diesem konkreten Fall romantische Kunst, Bürgerlichkeit und im Allgemeinen die Tradition verkörpern. Damit tritt die Dialektik von gesunder und kranker künstlerischer Produktion als Modell für die Abwechslung von Tradition und Innovation in der Kunst überhaupt auf. Laut diesem Modell waren Vertrautes und Altbekanntes in der Kunst irgendwann ihrerseits ebenso unheimliches und bedrohliches Neues, welches wiederum zu seiner Zeit als Innovation auftrat:

„[Das Leben] [...] ergreift das kühne Krankheitserzeugnis, verspeist, verdaut es, und wie es sich seiner nur annimmt, so ist's Gesundheit. [...] Eine ganze Horde und Generation empfänglich-kerngesunder Buben stürzt sich auf das Werk des kranken Genius, des von Krankheit Genialisierten, bewundert, preist, erhebt es, führt es mit sich fort, wandelt es unter sich ab, vermacht es der Kultur“ (354f.),

belehrt der Teufel Leverkühn und fügt versichernd hinzu:

„Du wirst führen, du wirst der Zukunft den Marsch schlagen, auf deinen Namen werden die Buben schwören, die dank deiner Tollheit es nicht mehr nötig haben, toll zu sein. Von deiner Tollheit werden sie in Gesundheit zehren, und in ihnen wirst du gesund sein.“ (355)³⁰¹

³⁰¹ Dies stellt die in der Sekundärliteratur gängige Meinung, die Leverkühnsche Kunst sei die Verkörperung der Gefahren für die Kultur, grundsätzlich in Frage und zeugt nicht vom Stand der Dinge im Roman, sondern eher vom Mangel am notwendigen analytischen Abstand zum Untersuchungsgegenstand – die Interpretation kauft den Standpunkt des Erzählers Zeitblom, ohne ihn zu hinterfragen und seine wertende Funktion zu berücksichtigen. Vgl. dazu Befunde bei: Wolf, Hans Matthias. *Thomas Mann: Werk und Bekenntnis*. Bern 1957, 120f.; Sötér, István. *Tagebuch eines Lesers – Zur Struktur des Romans „Doktor Faustus“* (1957). In: *Thomas Mann und Ungarn: Essays, Dokumente, Bibliographie*. Köln, Wien 1977, S. 141-154; Huber, Martin. *Text und Musik: Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1992, S. 107-119, 137-151; Saariluoma, Liisa. *Nietzsche als Roman: Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Tübingen 1996, S. 206; Böschstein, Renate. *Doktor Faustus und die Krankheit als Inspiration*. In: *Vom „Zauberberg“ zum „Doktor Faustus“*. Hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2000, S. 129-156, hier S. 154ff. Das betrifft auch die Auffassung, die die Leverkühnsche Kunst instrumentalisiert, indem sie sie zum Seismographen des Zustandes der Gesellschaft macht, und „den Umschlag von Aufklärung zur Regression“ in seinem Werk als Reaktion auf die historische Situation sieht [vgl. Osterkamp, Ernst. „Apocalipsis cum figuris“. *Komposition als Erzählung*. In: *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*. Hrsg. v. Werner Röske. Bern 2001, S. 321-343].

Dieser Gedanke, der eine Konzeption des Ganges der Kunstgeschichte darstellt, zieht sich in verschiedenen inhaltlichen Variationen durch den ganzen Roman hindurch. Seine begriffliche Formulierung findet sich bereits in Kretzschmars Brief an Adrian, als er ihn für das Studium der Musik zu gewinnen sucht und dafür zu sich nach Leipzig einlädt:

„Die Kunst schreitet fort“, schrieb Kretzschmar, „und sie tut es vermittelt der Persönlichkeit, die das Produkt und das Werkzeug der Zeit ist [...]. Das vitale Bedürfnis der Kunst nach revolutionärem, ja revolutionärem Fortschritt und nach dem Zustandekommen des Neuen ist angewiesen auf das Vehikel stärksten subjektiven Gefühls für die Abgestandenheit, das Nichts-mehr-zu-sagen-haben, das Unmöglich-geworden-sein der noch gang und gäben Mittel, und es bedient sich des scheinbar Unvitalen, der persönlichen Ermüdbarkeit und intellektuellen Gelingweiltheit [...] der verfluchten Neigung, die Dinge im Lichte ihrer eigenen Parodie zu sehen [...] – ich sage: der Lebens- und Fortschrittswille der Kunst nimmt die Maske dieser mattherzigen persönlichen Eigenschaften vor, um sich darin zu manifestieren, zu objektivieren, zu erfüllen“. (199)

Und dieser Mensch, welchen die Kunst heute und immer nötig hat, ist Leverkühn, mit seiner „Kühle, [der] [...], rasch gesättigte[n] Intelligenz“, [dem] [...] Sinn für das Abgeschmackte, [der] [...] Ermüdbarkeit, [der] [...] Neigung zum Überdruß, [der] [...] Fähigkeit zum Ekel“ (198). Wie es zur natürlichen Veranlagung Leverkühns gehört, „immer mit den Gefühlen der Leute auf konträrem Fuße“ (344) zu stehen, so liegt es auch in der Natur der Kunst, rebellisch zu sein. Die Ambivalenz, die Zweideutigkeit des Musikalischen, die neben dem Untergangsdiskurs zu den tragenden Motiven des Romans gehört, ist ein Ausdruck dieses der Kunst innewohnenden Veränderlichkeitspotenzials.³⁰² Ambivalenz ist ein Anzeichen eines Seins im Werden, einer Unruhe, die Generator der ständigen Erneuerung der Kunst ist: „Wahre Leidenschaft gibt es nur im Ambiguo- sen und als Ironie“ (353), sagt der Teufel und spielt dabei auf die oben angesprochene Forderung an die Kunst an, die Berührung mit der Realität wiederherzustellen.³⁰³

³⁰² Von Ambivalenz handelt es sich im Text nicht nur in Bezug auf die Kunst, sie wird auch im Allgemeinen als etwas dem Leben Inhärentes und Wesentliches erkannt, wie zum Beispiel die Abtrünnigkeit bzw. Sündhaftigkeit im Glauben (vgl. die Person von Meister Eckehart (vgl. 108)), das Gute im Bösen (vgl. 344), die Dialektik des Gesunden und des Kranken. Für mehr Beispiele der Ambivalenz im Leben vgl. die ersten Seiten dieses Kapitels.

³⁰³ Kretzschmar schreibt vom Fortschritt der Kunst. Unter dem Gesichtspunkt solcher Konzeption des Ganges der Geschichte der Kunst, laut der eine Epoche die ihr vorausgehen-

Die metaphorische Abwandlung des von Kretzschmar begrifflich formulierten Gedankens über die Seinsweise der Kunst ist in den Themen der im intellektuellen Kreis bei Sixtus Kridwiß (Kapitel 34, Fortsetzung) geführten Gespräche zu erkennen. Bei seinen Sitzungen, denen Zeitblom beiwohnt und von denen er berichtet, werden die aktuellen Fragen der Kultur und Gesellschaft besprochen. Die Schilderung Zeitbloms ist wie immer wertend und lässt daher eher Rückschlüsse auf seine Persönlichkeit zu, als dass über die Stimmung unter den Mitgliedern dieser Versammlung geurteilt werden kann.

Einer der auffallendsten Vertreter dieser Gruppe älterer Intelligenz ist Dr. Chaim Breisacher, „ein Polyhistor, [...] dessen Gesinnung aber insofern *gegen* die Kultur gerichtet war, als er in ihrer ganzen Geschichte nichts als einen Verfallsprozess zu sehen vorgab“ (406). Man kommt nicht umhin, den negativen Parallelismus zur Fortschrittsidee Kretzschmars in Breisachers kulturgeschichtlicher Auffassung sowie die Gegenüberstellung des Kridwiß-Kreises dem „Winfried“-Verein junger Intellektueller zu bemerken. In der Geschichte der Malerei, der Musik und in der biblischen Geschichte setzt nach Breisacher der Verfall immer da ein, wo etwas Gewohntes bzw. als Tradition Verstandenes durch etwas ihr Entgegengesetztes bzw. Neues abgelöst wird. So steht es in der Malerei mit dem Übergang von der flächenhaften zur perspektivischen Darstellung und der anschließenden Rückkehr zur vorperspektivischen Kunst in der Neuzeit (vgl. 406). „Barbarei“ nennt Breisacher den Übergang von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit in der Musik. Als „Verfall“ bezeichnet er wiederum, als die Mehrstimmigkeit durch die Instrumentalmusik mit ihrem harmonisch-akkordischen Prinzip abgelöst wird (vgl. 407ff.).

Die wertende Komponente in den Bezeichnungen „Fortschritt“ und „Verfall“, die von Kretzschmar bzw. Breisacher auf eine und dieselbe Erscheinung angewendet werden, ist dabei selbstverständlich nur relativ. Sie macht lediglich

de abgeschafft hat, um wiederum selbst von einer kommenden aufgehoben zu werden, ist vom Progress oder Regress nicht zu sprechen – es geht um die Veränderung, um die Differenz zum unmittelbar Vorausgehenden, was als Erneuerung gedacht wird, schlechthin. Mehr noch, die Rede vom Progress oder von einem Höhepunkt, den die Kunst einmal in ihrer Geschichte erreicht hat oder erreichen soll, unterstellt eben eine andere Auffassung der Kunstgeschichte als die, die „Doktor Faustus“ vorführt. Solches Verständnis der Kunstgeschichte, das ich „teleologisch“ nennen würde, ist vielleicht der marxistischen Literaturwissenschaft nahe, die ja im Realismus des 19. Jahrhunderts die höchste Verwirklichungsform der Kunst, ihren Endzustand sah, weil sie ihrer Meinung nach das treueste Abbild der Wirklichkeit sei.

die emphatisch geprägte Perspektive der jeweiligen Figur sichtbar. Ähnlich verhält es sich mit der Position Zeitbloms, wenn er von der Barbarei im Werk Leverkühns redet. Zeitblom urteilt dabei vom ethischen Standpunkt her, indem er stets den Bezug zum Menschen akzentuiert; Musiklehrer Kretzschmar und Polyhistor Breisacher urteilen eher über das Kulturelle bzw. Ästhetische. Was sich außerhalb dieser Wertungen befindet, ist die oben bereits formulierte Konzeption des Ganges der Kunstgeschichte. Laut dieser Konzeption kennt die Geschichte der Kunst im Grunde genommen weder Progress noch Regress. Der Gang der Geschichte der Kunst vollzieht sich als Abwechslung von künstlerischen Mitteln und Prinzipien jenseits der Normen von Moral und Sittlichkeit. Die Begriffe des Alten und des Neuen relativieren sich gegenseitig in einer permanenten Substitutionsbewegung. Das Einzige, was in diesem unaufhaltsamen Strom des Alten und des Neuen fortwährend wirksam bleibt, ist das Differenzgefühl, das im Erleben der Verschiedenheit beim Rezipienten ausgelöst wird.³⁰⁴ Wenn Zeitblom die Erneuerung der bestehenden Kunstform durch das Herbeiholen der vorletzten Kunstform „Barbarisierung“ nennt, zeigt sich darin abermals die bürgerliche Befangenheit des guten Humanisten Serenus Zeitblom.³⁰⁵ Dass er seine bürgerliche Sichtweise auf das Dargestellte niemals verbirgt, hat eine unten noch zu erläuternde Funktion.

3.3 Zusammenfassung und Interpretation

An dieser Stelle soll Bilanz aus den obigen Erörterungen zum Konflikt und seiner Semantisierung im Roman gezogen werden. Adrian Leverkühns Mutter und sein Lehrer vertreten jeweils eine Lebensweise – die bürgerliche bzw. die künstlerische – welche einander ausschließen. Das Verhältnis von Adrians Mut-

³⁰⁴ Daher ist es vielleicht nicht ganz richtig, die Gesamtbedeutung der Darstellung in *Doktor Faustus* als eine bestimmte „Konzeption der Geschichte der Kunst“ zusammenzufassen, wenn in dieser Benennung das Wort „Geschichte“ vorkommt. Denn es geht darum, dass der Wandel der Kunst ein permanenter diskontinuierlicher Vorgang und deshalb im Grunde genommen ahistorisch ist.

³⁰⁵ Dem Roman *Doktor Faustus* liegt ja bekanntlich nicht Goethes *Faust* zugrunde, sondern die mittelalterliche Volkslegende, sodass die Gestalt von Adrian Leverkühn nicht in Anlehnung an den neuzeitlichen Faust, sondern an sein mittelalterliches Vorbild, Schwarzmagier Faustus, geschaffen ist. Thomas Mann bearbeitet die vorletzte Version des Faustianischen Motivs als literarischen Stoff und liebäugelt damit mit der Erzählperspektive Zeitbloms – sein Roman ist in diesem Sinne selbst Barbarei, ein Stück moderner Kunst.

ter zu Kretzschmar ist feindlich, sie sieht in seinem Einfluss auf ihr Kind eine Bedrohung. Dieses Spannungsverhältnis lässt sich an der Beziehung zwischen den Elementen der Sinnbereiche des Bürgerlichen und Künstlerischen über den Text feststellen. Mit dem Abbruch des Theologiestudiums und dem Umzug nach Leipzig zu Kretzschmar entscheidet sich Leverkühn für die Kunst, was schließlich zu seinem Tod führt, womit sich die Befürchtungen seiner Mutter, die ihn vor Gefahren des Künstlerischen schützen wollte, bewahrheiten. Die Entscheidung Leverkühns für die Kunst ist eine Entscheidung gegen die Bürgerlichkeit und damit gegen seine Eltern, gegen Vernunft, Menschlichkeit, Liebe und Gott, welche Bürgerlichkeit als Konzept konstituieren. Die Gegensätzlichkeit zwischen den Begriffen der Bürgerlichkeit und des Künstlertums bildet sich im Roman als Folge jener Gleichsetzung bestimmter ethischer Vorstellungen mit der ästhetischen Plattform der Romantik aus, die in den Begriff der Bürgerlichkeit verpackt sind.

Auf den Aufschwung seines Künstlertums der letzten seelisch gesunden Jahre kommt Leverkühn in der Rede zurück, die er im Freundes- und Bekanntenkreis in Pfeiffering anlässlich des Vortrags seines letzten Meisterstücks *Doctor Fausti Weheklang* hält (vgl. 717-728). In ihr wird nochmals die Möglichkeitsbedingung des musikalischen Durchbruchs genannt und der künstlerische Betrieb mit dem gesellschaftspolitischen Geschehen der Zeit in Verbindung gebracht. Es werden somit zwischen dem Leverkühnschen Schaffen, dem angeblichen Bund mit dem Teufel und den Niederlagen Deutschlands in den Kriegen Parallelen aufgebaut, die den Untergang des rebellischen Künstlers Adrian Leverkühn andeuten.

Zeitblom ist ein überaus präsender Erzähler. Zwar entschuldigt er sich stets dafür, seine Person an manchen Stellen explizit in den Vordergrund der Erzählung geschoben zu haben, doch dank solcher Rechtfertigungen wird seine Präsenz nur noch spürbarer. Dabei erinnert er den Leser nicht weniger aufdringlich an seine Rolle als Medium. Besonders deutlich erscheint sein erzählerisches Selbstbewusstsein dann, wenn er Stellung zum Erzählten bezieht, zum Beispiel im Augenblick der Herstellung von Zusammenhängen. So erfolgt die Unterhaltung zwischen Zeitblom und Leverkühn über die neue Art des Komponierens, die Zwölftontechnik, unter dem Schmerzensdruck der Migräne, an die Leverkühn seit Kindheit leidet. Zeitblom versäumt es nicht, zwischendurch seinen Überlegungen Ausdruck zu verleihen, indem er bemerkt, „daß Gedanken zwar möglicherweise charakterisiert, aber keineswegs entwertet werden da-

durch, daß sie mit Schmerzen zusammenhängen“ (283f.). Leverkühns Krankheitsschub und die Niederlage Deutschlands neigt er ebenfalls „in gemüthafte Verbindung zu bringen, – [...] objektive[n] Zusammenhang, symbolische[] Parallele [zwischen ihnen] zu sehen“ (497). Oben bin ich schon darauf zu sprechen gekommen, dass sich Phasen der Produktivität bei Zeitbloms Freund mit Zeiten des gesundheitlichen Absinkens abwechseln. Und die aussagekräftigste Korrespondenz, die der Erzähler mitteilt, ist diejenige zwischen den Gesprächen im Kridwiß-Kreis und dem entstehenden Oratorium, welche in der Vorstellung Zeitbloms „im Verhältnis geistiger Entsprechung stand[en]“ (539).

Dass eine solche Herstellung von Zusammenhängen Wertungen impliziert, lässt sich nicht leugnen – Beziehungen werden als signifikant hingestellt und nicht festgestellt: Es ist bloß die Leistung der Zeitblomschen Erzählkunst, der die „symbolische[] Parallele“ sieht. Nicht offensichtlich ist hingegen, dass der bürgerliche Standpunkt des Erzählers den wertenden Charakter solcher Aussagen prägt und bestimmt. Das geschieht nicht nur unmittelbar im Moment des Aufbaus und Mitteilens solcher Zusammenhängen, sondern in erster Linie weil Zeitblom diese Aussagen aus seiner im Voraus bekanntgegebenen und betonten Position des Bürgers bzw. des Vertreters der auslaufenden Epoche des neunzehnten Jahrhunderts tut.³⁰⁶ Teufelspakt und Krieg sind wie die Krankheit Elemente der Struktur impliziter Wertungen, die in Leverkühns Werk vollziehende Erneuerung der Kunst konnotieren. Der Roman *Doktor Faustus* stellt die

³⁰⁶ Dass Zeitblom wertet und dass er als Repräsentant der Idee eines „religiös tingierten Humanismus“, der den Hintergrund seiner Memoiren bildet, auftritt, merkt Konrad Gaier an und weist nur auf seine expliziten Wertungen im Hinblick auf Leverkühn hin [vgl. Gaier, Konrad. *Figur und Rolle des Erzählers im Spätwerk Thomas Manns*. Bruchsal 1966, S. 20-24]. Hubert Orłowski weist auch auf die wertende Kraft der Urteile Zeitbloms hin und fügt zwar den Vorbehalt hinzu, man müsse „bei einer Deutung des Romans [...] die Subjektivität der Stimmung oder Wertung in Betracht ziehen und – demzufolge – die Allgemeingültigkeit der Zeitblomschen Beurteilungen einschränken“ [Orłowski, Hubert. *Prädestination des Dämonischen: zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Poznań 1969, S. 96], zieht jedoch daraus keine weiteren Schlüsse in Bezug auf die Funktion Zeitbloms im Roman. Unter neueren Studien schreibt Hermann Danuser von der Verkörperung der Tradition in Gestalt Zeitbloms und der narrativen Konfiguration zwischen Tradition und Moderne in der Spannung zweier Personen (Zeitblom und Leverkühn entsprechend) [vgl. Danuser, *Erzählte Musik*, S. 304]. Die Wertungen Zeitbloms müssen nicht unbedingt mit den Ansichten des Autors zusammenfallen, zu welchen Schlüssen die narrative Perspektive sowie Zeitbloms Künstlerbürgerlichkeit, die ihn der Lebenshaltung Thomas Manns ähnlich machen, verleiten könnten.

Lebens- und Schaffensgeschichte eines Künstlers dar, die zugleich Metapher für ein Modell des Epochenwechsels in der Kunstgeschichte ist. Die Funktion Zeitbloms besteht darin,³⁰⁷ die Perspektive der Tradition auf die sie überwindende Innovation zu liefern, aus der das Moderne als etwas Unheimliches und Bedrohliches erscheint – als Niedergang, Tabubruch und Krankheit.³⁰⁸

³⁰⁷ Die Bestimmung der Funktion(en) Zeitbloms machen sich viele Forscher, die sich mit dem Roman beschäftigen, zum Anliegen. Ilse Metzlers (1960) Dissertation ist eine der ersten Arbeiten, die sich die Auseinandersetzung mit der Zeitblomgestalt, wie es in der Einleitung heißt, ausdrücklich zur Aufgabe macht. Ihre Funktion und Bedeutung sieht sie darin, dass durch Zeitblom das Rationale und das Irrationale der erzählten Welt in das reale Leben hineingepasst werden kann [vgl. Metzler, Ilse. *Dämonie und Humanismus: Funktion und Bedeutung der Zeitblomgestalt in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Essen 1960, S. 16f.]. Die Erzählerfigur ist die Stimme der Vernunft, die ihn zum moralischen Verfechter der Gesellschaft vor dem Ästhetizismus der Leverkühnschen Kunst berechtigt. Aber seine „Verfallenheit [an den Freund] untergräbt ja eigentlich diese Rolle“ [ebd., S. 75]. Die Rolle des Erzählers im Roman wird auch im Kontext der Fragestellung der jeweiligen Studie erörtert, wie es Gunter Reiss tut, indem er in der Figur Zeitbloms das „unerläßliche[] Medium der Deutung“ sieht, das das Musik-Modell in seiner allegorisierten Funktion sichtbar macht bzw. den allegorisierten Sachverhalt erklärt [vgl. Reiss, Gunter. „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns. München 1970, S. 139ff.]. Jürgen Jung setzt die Aufklärung der Vorbilder von Zeitblom mit seinen Funktionen gleich [vgl. Jung, Jürgen. *Altes und Neues zu Thomas Manns Roman Doktor Faustus. Quellen und Modelle: Mythos, Psychologie, Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus*. Frankfurt a. M. 1985, S. 159f.]. Hans Hilgers nimmt eine Neubewertung der Erzählerfigur vor und sieht in Zeitblom neben einem Bildungsbürger einen Künstler, den Mann außerdem zu seinem Sprachrohr macht [vgl. Hilgers, Hans. *Serenus Zeitblom: der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus*. Frankfurt a. M. 1995, S. 123; 156]. Zwei weitere funktionale Aspekte hebt Barbara Molinelli-Stein an der narrativen Instanz hervor: Der eine ist die „Durchheiterung‘ des Romangeschehens“, die sie dem Tagebucheintrag Thomas Manns entnimmt, und der andere ist die Möglichkeit, das Autobiographische indirekt in den Text einfließen zu lassen [vgl. Molinelli-Stein, Barbara. *Thomas Mann, das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs: Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen Lotte in Weimar und Doktor Faustus*. Tübingen 1999, S. 127]. Für eine psychologische Erklärung der Freundschaft zwischen Zeitblom und Leverkühn vgl. Borchmeyer, Dieter. *Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst. Ein alternatives ästhetisches Modell im „Doktor Faustus“*. In: *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*. Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001, S. 263-274, hier S. 269.

³⁰⁸ Deshalb besteht der Teufel darauf, dass es nicht dem gesunden Bürger überlassen bleiben darf, darüber zu urteilen, was „krank“ und was „gesund“ heißt. Der Grund dafür ist, dass die bürgerliche Urteilskraft nicht über die Grenzen des gesunden Menschenverstandes hinausgeht und alles von ihm Abweichende und außerhalb dieser Grenzen Befindliche als Verfall und Krankheit brandmarkt (vgl. 344ff.). So hat zum Beispiel das Glissando als technisches Mittel in der Musik an sich weder Böses noch Gutes bzw. darf unter dem Standpunkt irgendwelcher anderer Kategorien der Moral betrachtet werden, ähnlich wie das Plus- bzw. Minuszeichen entsprechend in der Mathematik weder für et-

Diese Konzeption des Ganges der Kunstgeschichte ähnelt im Wesentlichen derjenigen, die in *Bebuquin* angetroffen wird. Zeitblom und Leverkühn leisten das, wofür Carl Einstein alleine mit der Figur Bebuquins auskommt. Zeitblom und Leverkühn treten als Inbegriff der Kunst überhaupt auf, die in sich Tradition (Zeitblom) und Innovation (Leverkühn) vereinigt und aus dieser widersprüchlichen Einheit zehrt. Daher kommt auch „das Geheimnis der Identität“ der beiden Protagonisten des Romans.³⁰⁹ Auf diesen ambivalenten Charakter der Kunst weist übrigens auch Thomas Mann selbst im Vorwort zur Zeitschrift „Maß und Wert“ (1937) hin.³¹⁰ Im Romantext selbst wird die Identität von Zeitblom und Leverkühn etwa angedeutet durch ursprüngliche, fast ausnahmslos verwendete „du“ im Verkehr zwischen Serenus und Adrian (vgl. 40), die wiederholten Bekundungen Zeitbloms bezüglich seiner Stellvertreterschaft Leverkühns psychischer wie physischer Art (vgl. 213, 217, 396) und das bekannte Fokalisierungsspiel.³¹¹ Leverkühns Verlangen nach Infizierung ist das

was Positives noch für etwas Negatives steht. Zeitblom sieht im Glissando, die Leverkühn in seinem vorletzten Werk *Apocalipsis cum figuris* gern einsetzt, einen Rückfall in finstere Zeiten der Barbarei (vgl. 542f.).

³⁰⁹ Mann, Thomas. Die Entstehung des *Doktor Faustus*, 62. Ein Beispiel der üblichen, autorgebundenen, Auffassung des „Geheimnisses der Identität“ findet sich in einem früheren Aufsatz von Helmut Koopmann [vgl. Koopmann, Helmut. *Doktor Faustus und sein Biograph. Zu einer Exilerfahrung sui generis*. In: Ders., *Der schwierige Deutsche: Studien zum Werk Thomas Manns*. Tübingen 1988, S. 93-108, hier S. 104]. Für Vorschläge zum Verständnis der behaupteten Selbigkeit, die ohne Bezug auf den Autor auskommen, vgl. Schlee, Agnes. *Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns: vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe*. Frankfurt a. M. 1981, S. 78.

³¹⁰ „Worauf aber besonders unser Glaube an die beispielgebende Sendung der Kunst in dieser Zeit beruht, ist die Einheit von Überlieferung und Erneuerung, die sie wesensmäßig darstellt, ihr revolutionärer Traditionismus [...]. Denn Künstlertum ist gerade dies: Das Neue, das sich aus den erweiterten Elementen des Vergangenen gestaltet; es ist immer überlieferungsbewußt und zukunftswillig, aristokratisch und revolutionär in einem; es ist seinem Wesen nach das, womit es der Zeit und dem Leben ein Vorbild sein kann: konservative Revolution“. Zitat nach: Mehring, Reinhard. *Thomas Mann: Künstler und Philosoph*. München 2001, S. 109.

³¹¹ Gemeint sind die Ausflüchte des Erzählers in die Nullfokalisierung, die nicht nur durch die üblichen Ausdrücke wie „scheinen“ oder „wahrscheinlich“, sondern oft durch solche eloquenten Wendungen wie „Ich neige zu dem Glauben, daß“ (299), „Zuweilen stieg mir die Vermutung auf, daß“ (640), „Meine Überzeugung aber, die auf unmißverständlichen Eindrücken beruht, ist es“ (733), „Nach meiner Ahnung, die fast der Gewißheit gleichkommt“ (735) usw. eingeleitet sind. Es gibt aber ganz unbegründete Verstöße gegen die von der vokalen Wahl auferlegten modalen Einschränkungen: Der homodiegetische Erzähler Zeitblom berichtet über Ereignisse wie Gespräche zwischen Adrian und seinen Besuchern in Pfeifferring (vgl. Kap. XXXIII, XLI), bei denen er nicht dabei war,

Verlangen nach Veränderung, die durch die Verneinung des Kanonischen herbeigeführt wird. Und so, wie das schüchterne Wesen Zeitbloms in der Hoffnung auf Geborgenheit ins Klassische und Humane flieht, machen die Verhaltenskälte und die intellektuell-künstlerische Aufmüpfigkeit die Gestalt Leverkühns aus: Es gehört zur Natur der Kunst, traditionsfest und rigid bzw. rebellisch und verbrecherisch (vgl. 345) zugleich zu sein.³¹² Die Ambiguität ist Merkmal des unerschöpflichen Veränderungspotenzials der Kunst, das für sie wesentlich ist. Die Ambiguität sorgt für die Möglichkeit, die bestehende formale Ordnung der Kunst in Frage zu stellen, ohne Grenzen jener Ordnung zu verlassen. Die „konservative Revolution“ ist Kunst, in der das Alte und das Neue koexistieren.

Das Künstler-Bürger-Problem ist daher in diesem Roman nicht alleine der Ausdruck der Subjektivität des Autors, nicht nur inneres Dilemma von Thomas Mann, das seinen Niederschlag in seinem Werk fand. Interpretationen, die im Bann der Sainte-Beuveschen biographischen Methode stehen, laufen Gefahr, die Gesamtbedeutung des Romans zu verkennen.³¹³ Dies geschieht eben-

oder über die Gespräche zwischen Rudi und Marie Godeau, von deren Inhalten Adrian über den Brief Schwerdtfegers in Kenntnis gesetzt sein musste (vgl. Kap. XLII), ohne Informationsquellen anzugeben. Mehr noch, Zeitblom betont ausdrücklich den Umstand, dass seine Bescheidwissenheit unmotiviert ist: „[I]ch weiß es, und möge man zehnmal den Einwand erheben, ich könne es nicht wissen, da ich nicht ‚dabei gewesen‘ sei“ (629) bzw. „[z]weifelt irgend jemand, daß ich, was zwischen Rudolf und Marie Godeau sich abspielte, in derselben Wörtlichkeit wiedergeben könnte, wie das Gespräch in Pfeiffering? Zweifelt jemand, daß ich ‚dabei gewesen‘ bin? Ich denke nicht“ (641). Anders ist es mit zahlreichen Prolepsen, die die Nullfokalisierung impliziert. Sie werden durch die Biographieform des Romans gerechtfertigt, dessen Ende vom Erzähler nicht als unbekannt vorgetäuscht werden muss.

³¹² Vgl. Horn, Eva. Krieg und Krise: zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs. In: Konzepte der Moderne. Hrsg. v. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar 1999, S. 633-655, hier S. 638.

³¹³ Thomas Manns Äußerungen zum eigenen Werk nutzt die autorzentrierte Literaturwissenschaft als Interpretationsanleitung des Autors zur adäquaten Deutung seines Werkes, um ihre eigene Leistung zu rechtfertigen und argumentativ abzusichern. Folgende Worte des Schriftstellers machen die Gründe für übliche Interpretationen deutlich: „Zeitblom, das bin ein wenig ich selbst. Ich habe mich in zwei Figuren aufgespaltet: Leverkühn und Zeitblom. Ich spreche ebensosehr durch den Mund des einen wie des anderen“ [Mann, Thomas. Interview in *Figaro Littéraire*, Paris, 14. Mai 1950. In: Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909 bis 1955. Hrsg. v. Volkmar Hansen und Gert Heine. Aus dem Franz. übers. v. Christiane Giesen. Hamburg 1983, S. 317-322, hier S. 319]. Vgl. dazu weitere Ansichten bei: Wimmer, Form contra Tod, S. 133-148; Vaget, Hans Rudolf. Doktor Faustus (1947). In: Thomas Mann Handbuch: Leben–Werk–Wirkung. Hrsg. v. Andreas Blödorn und Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 66-75; von der Lühe, Irmela. „Es wird mein ‚Parsifal‘“: Thomas Manns „Doktor Faustus“ zwischen mythischem

falls dann, wenn man die Gesamtbedeutung mit der Repräsentation Deutschlands und der Deutschen im Roman verbinden will. So wird Leverkühns Schicksal als Schicksal Deutschlands verstanden, wenn auch suggeriert durch zahlreiche Hinweise Thomas Manns.³¹⁴ Vor dieser Fehldeutung wie vor der jeglichen anderen politischen Lesart warnt der Autor übrigens selbst in einem seiner Interviews:

Er [d. i. Leverkühn, S. *Kh.*] ist ein Mann, ein Künstler, der das Leid der Epoche trägt, ein Repräsentant der allgemeinen Kulturkrise, für welche die Krise der Musik nur ein Beispiel, ein Paradigma ist. Man hat gesagt, das Leben Leverkühns sei in erster Linie eine Allegorie, die das Schicksal Deutschlands darstellt. Aber das ist eine zu spezielle Bezeichnung. Obwohl das Buch entschieden deutsche Eigenschaften hat, geht sein Ziel doch darüber hinaus, und es ist die allgemeine Situation, die Krise der westlichen Welt, die es wiedergeben will.³¹⁵

In diesem Sinne hebt die vorgelegte Textanalyse, und die sich daraus ergebende Interpretation, eine andere Dimension des Romans ausdrücklich hervor. Sofern sich die in der germanistischen Literaturwissenschaft weit verbreitete Herangehensweise an Manns Werk fast ausschließlich vom Kontextuellen, d. i. vom Autobiographischen, von der Intertextualität, der nationalen Geschichte, den Vorbildern bzw. jeglicher anderen Art von Quellen, bestimmen lässt, wird das semantische Subordinationsverhältnis zwischen dem Haupthandlungsstrang des Romans und dem Kriegsmotiv vertauscht.³¹⁶ Richtet man hingegen seine Auf-

Erzählen und intellektueller Biographie. In: Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 1947-1997. Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001, S. 275-292; Molinelli-Stein, Thomas Mann, das Werk als Selbstinszenierung, S. 126-146; Hasselbach, Karlheinz. Thomas Mann, *Doktor Faustus*: Interpretation. Oldenbourg 1988, S. 108ff.

³¹⁴ Vgl. Niggel, Günter. Zum Verhältnis von Künstlerleben und deutscher Geschichte in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: Thomas Manns *Doktor Faustus* – Neue Ansichten, neue Einsichten. Hrsg. v. Heinrich Detering, Friedhelm Marx und Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2013, S. 33-47, hier S. 37f. Kurzke, Hermann: Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. 2., überarb. Aufl. München 1991, S. 279f.; Huber, Text und Musik, S. 107-119; Hilgers, Serenus Zeitblom, S. 123.

³¹⁵ Mann, Thomas. Zwei Interviews mit Thomas Mann. In: Thomas Manns *Dr. Faustus* und die Wirkung. 1. Teil. Hrsg. v. Rudolf Wolff. Bonn 1983, S. 10-14, hier S. 13f.

³¹⁶ Die kontextorientierte Literaturwissenschaft betreibt auch die Mehrheit der Autorinnen und Autoren der in der jüngsten Zeit veröffentlichten Studien zu „Doktor Faustus“, deren Titel für sich selbst sprechen: Stürmer, Franziska. „Leverkühn der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte“. Thomas Manns *Doktor Faustus* und die Shakespeare-Biographie von Frank Harris. Würzburg 2014; Wißkirchen, Hans. *Der Doktor Faustus* als Roman des Endes. Zur Verschränkung von Ästhetik und Zeitgeschichte bei Thomas Mann. In: Thomas Manns *Doktor Faustus* – Neue Ansichten, neue Einsichten. Hrsg. v. Heinrich

merksamkeit auf die Handlungs-, Erzähl- und Motivstruktur des Textes und leitet das Textverständnis aus den Ergebnissen dieser Analyse her, ergibt sich ein anderes Bild: Nicht die Lebensgeschichte des kranken und dem Teufel verschriebenen Künstlers charakterisiert die faschistische Nationalkatastrophe Deutschlands, sondern umgekehrt: Der Niedergang Deutschlands ist Teil der Struktur (impliziter) Wertungen des Künstlertums Leverkühns. Dabei muss wiederum klar festgehalten werden, dass es doch gerechtfertigt ist, den Roman von der anderen Seite her zu betrachten – beide Blickwinkel können nebeneinander existieren. Die Verschiebung der interpretatorischen Akzente der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem *Doktor Faustus* in Richtung des Sozialpolitischen, des Autobiographischen usw. birgt jedoch die Gefahr, das zu unterschätzen, wie sich die Gesamtbedeutung des Romans eigentlich konstituiert.

Abschließend möchte ich anmerken, dass je nach Wahl der Methode von Textanalyse und Interpretation gleich mehrere Lesarten des Textes aktualisiert werden: der politisch-historische Diskurs der Entstehungszeit des Romans, die private semantische Schicht als Ausdruck der Subjektivität des Autors, die textimmanente Gesamtbedeutung der im Roman dargestellten Handlung sowie die Lesart, die das Augenmerk auf die Auslöser der kunstspezifischen Wirkung in der Literatur richtet, auf die Fälle jeglicher Art von Unentscheidbarkeit und Unbestimmtheit im Text. Durch seine Ambivalenz lädt der Roman zur traditionellen Debatte um die Beziehung zwischen der Welt außerhalb des Textes und der Literatur als der Welt in sich ein. Eine solche Mehrdeutigkeit des Textes macht die Interpretation des Werkes zu einer pragmatischen Angelegenheit, bei der also die Zweckmäßigkeit der Interpretationsergebnisse durchaus nicht als Letztes in Betracht kommt. Im gegebenen Fall eignet sich der Roman dank seiner prunkenden ideologischen Momente als Propagandamittel in den Händen

Detering, Friedhelm Marx und Thomas Sprecher (Thomas-Mann-Studien. Bd. 46). Frankfurt a. M. 2013, S. 205-218; Trabert, Florian. „Kein Lied an die Freude“. Die neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg 2011, S. 175-315; Schmitz, Jens. Konstruktive Musik. Thomas Manns *Doktor Faustus* im Kontext der Moderne. Würzburg 2009; Lee, Frances. *Overturning Dr. Faustus. Rereading Thomas Mann's Novel in light of Observations of a Non-Political Man*. Rochester 2007; Solheim, Birger. Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in *Der Stechlin* und *Doktor Faustus*. Würzburg 2004 (diese Studie ist eine Auseinandersetzung der im Titel genannten Autoren mit den geschichtsphilosophischen Modellen des 19. und 20. Jahrhunderts, über die die Zugänge zur Interpretation ihrer literarischen Werke gewonnen werden).

der Alliierten, was sich wiederum für den Autor, wie man es aus der Entstehungsgeschichte erfährt, nicht ohne eigenen Nutzen in der Enge der US-Emigration erwies. Zugleich reicht seine literarische Qualität über den konkret historischen Rahmen, in dem er entstand und zur Konsumtion gedacht war, hinaus. Die Literarizität des *Doktor Faustus* verortet das Werk von Thomas Mann jenseits irgendwelcher politischer und sozialer Zweckmäßigkeiten und macht es damit zu einem Stück genuiner Kunst.

Im nächsten Kapitel der Arbeit werden die Ergebnisse der Analyse der Erzählung *Bebuquin* und des Romans *Doktor Faustus* unter dem Gesichtspunkt der Theorie der Lesbarkeit ausgewertet. Ich beginne dabei, indem ich wieder zur Theorie der Lesbarkeit Roland Barthes' zurückkehre, um die Ergebnisse meiner ersten Auseinandersetzung damit im Theoriekapitel der Arbeit etwas zu revidieren. Hauptsächlich werde ich in diesem abschließenden Teil der Arbeit das Problem der Lesbarkeit anhand der beiden literarischen Texte behandeln, indem ich die Theorie von Barthes in Beziehung zu den Ergebnissen der Analyse der Erzählung und des Romans setze. Es soll am Ende deutlich werden, dass das metonymische Verfahren der Prosa, das nach Moritz Baßler die Schreibweise der „realistischen“ Erzählprosa kennzeichnet, eine strukturelle Grundlage hat. Diese Grundlage bildet die Möglichkeit, den Bezug des Erzählens auf das Erzählte schon auf der Ebene der Lektüre zu verfolgen. In der Prosa ist das die empirische Logik des Entfaltens des narrativen Sujets, die den Leser durch den Text führt und ihm das Erzählte als etwas Vertrautes und Sinnvolles (und damit auch Lesbares) erscheinen lässt.

4. Lektüre und das Verfahren der Verunklarung der Handlung

Die Beziehung zwischen zwei für mein Projekt zentralen Begriffen der Texttheorie Barthes', die ich bei der einleitenden Auseinandersetzung mit dem Problem der Lesbarkeit der Literatur in Kapitel 1.3 vorgestellt habe, lässt sich weiterhin präzisieren. Diesen abschließenden Teil der Arbeit werde ich damit beginnen, dass ich auf die Begriffe des Textes und des Lesbaren in der Texttheorie von Barthes zurückkomme, um klarzustellen, wie sie im Einzelnen und in ihrem Verhältnis zueinander in *S/Z* gebraucht werden. Aufbauend auf den Ergebnissen dieser terminologischen Klärung möchte ich das Problem der Lesbarkeit und ihre Relevanz für die Fragestellung meiner Arbeit spezifizieren. Nachdem die terminologischen Fragen geklärt sind, gehe ich zur Auswertung der Analyseergebnisse der Beispieltexthe von Carl Einstein und Thomas Mann über. Die Textbefunde werden aus den Interpretationskapiteln als fertiges Wissen übernommen, ohne ihren Ursprung im jeweiligen Interpretationskapitel nachzuweisen.

4.1 Lesbarkeit, Lesbares und der lesbare Text

Im Theoriekapitel habe ich angemerkt, dass die Ausdrücke „der lesbare Text“ und „der unlesbare Text“ ausgehend von den Grundlagen der Bartheschen Texttheorie eine Tautologie bzw. ein Widerspruch sind. Dass „der lesbare Text“ eine Tautologie ist, gilt, wenn man das Wort „lesen“ im abgeleiteten Adjektiv „lesbar“ als Vorgang versteht, und zwar als Dekodierung der Zeichen, die den Text konstituieren. Es geht also um das Lesen im eigentlichen, linguistischen Sinne des Wortes. Setzt man diesen eigentlichen Begriff des Lesens voraus, ist der Ausdruck „der unlesbare Text“ ein Widerspruch. Denn für Barthes liegt ein Text immer dann vor, wenn etwas als eine Menge von Codes bzw. Zeichen verstanden wird. Und wenn es sich dabei um Codes bzw. Zeichen handelt, die im Lesen (ab)gelesen werden, ist es nicht möglich bzw. ist es widersinnig, dass ein Text nicht gelesen werden kann: Die Zeichenhaftigkeit des Textes impliziert, dass Zeichen unter der Anwendung eines bestimmten Codes als Zeichen dekodiert werden können.

Von daher muss das Vorkommen des Ausdrucks „der lesbare Text“ in *S/Z* auf seine textinterne Verwendungsweise befragt werden, damit die Zusammenhänge in Barthes' Darlegung ihren Sinn behalten. Offensichtlich meint Barthes

mit dem Lesbaren des Textes nicht dasselbe, was die Textlinguistik unter der Lesbarkeit eines Textes versteht. Man spricht von der linguistischen Lesbarkeit eines (literarischen) Textes dann, wenn der Text bzw. die Sprache des Textes einem als bedeutungsvoll erscheint. Das ist genau der Fall, wenn man etwas als Menge von bekannten Zeichen erkennt, die nach den ebenfalls bekannten Regeln zu den Einheiten höherer Ordnung kombiniert sind, welche untereinander wiederum sinnvolle Beziehungen eingehen. So ein in sich geschlossenes, bedeutungsvolles Gefüge von (sprachlichen) Zeichen heißt in der Linguistik lesbar. Bei der linguistischen Lesbarkeit eines Textes geht es also um „Lesbarkeit“ als Metonymie, denn es geht darum, dass der Text einem als Ganzes als sinnvoll, als verständlich vorkommt.

Barthes meint mit dem Lesbaren des Textes etwas anderes. Das Lesbare und das Schreibbare des literarischen Textes sind für Barthes Werte.³¹⁷ Das Lesbare und das Schreibbare als Werte gibt es in jedem Text, der als literarisch gilt, denn so ist die Ausgangshypothese der Bartheschen Darlegung in *S/Z* (vgl. 8). Das Lesbare ist für Barthes ein Teil eines jeden literarischen Textes, das sind die lesbaren Codes. Diese (lesbaren) Codes, die nur ein Teil der Gesamtmenge der Codes sind, die den literarischen Text konstituieren, bilden selbst einen Text innerhalb des eigentlichen, materiellen literarischen Textes, und zwar den lesbaren Text. Der lesbare Text, der sich innerhalb eines literarischen Textes befindet, ist also virtuell. Das, was Barthes „der lesbare Text“ nennt, ist neben dem schreibbaren Text nicht materiell, das ist kein Buch. Der reale, empirische Gegenstand ist allein der literarische Text selbst. Der lesbare Text bzw. das Lesbare ist nur ein Teil eines theoretischen Konstruktes, eine Abstraktion. Vom Standpunkt der Textlinguistik, wie sie die Lesbarkeit begreift, sind dagegen sowohl das Lesbare als auch das Schreibbare lesbar, denn sie werden am Text gelesen, d. i. als etwas Sinnvolles und Intelligibles wiedererkannt.

Metaphorische Prädikate wie „Produkt“, „Vergangenheit“, „die große Masse der Literatur“, „das Klassische“, „das Stereotype“, „das Nichtinteressante“ usw., die das Lesbare im literarischen Text kennzeichnen, konnotieren das Lesbare negativ. Eigentlich jedoch sind Lesbares wie Schreibbares in Hinsicht auf die eigentliche, linguistische Lesbarkeit eines jeden Textes neutrale Werte, die in einem literarischen Text per se koexistieren und einander nicht ausschließen.

³¹⁷ Vgl. Barthes, *S/Z*, S. 7f.

Die Aufnahme der lesbaren wie der schreibbaren Codes im literarischen Text macht das Lesen eines literarischen Textes aus, er kann also immer nur lesbar sein, wenn es den Text schon gibt.

Die Schlussfolgerung aus dem oben Gesagten ist die, dass wenn ich im Folgenden von der Lesbarkeit eines Textes spreche, ich sowohl die lesbaren als auch die schreibbaren Codes des literarischen Textes meine. Lesbar macht einen Text also all das, was man als Code in dem Sinne, in dem Barthes das Wort in *S/Z* gebraucht, erkennt. Die Codes, aus denen ein literarischer Text besteht, sind wiederum Grundlage dafür, einen Text als sinnvoll und damit als verständlich zu kennzeichnen. Vor allen Codes, die die Lesbarkeit des Textes garantieren, misst Barthes der Handlung und der Logik der Entfaltung der Handlung die tragende Funktion zu. Das metonymische Verfahren der Prosa ist folglich das Zusammenspiel des Codes der Handlungen und Verhaltensweisen (des proäretischen Codes) mit dem Code der Logik der Entfaltung der Handlung (dem hermeneutischen Code). Beide Codes, die im engeren Sinne lesbar sind, sind nach Barthes die Hauptbedingung der Lesbarkeit. Das ist gerade der Ausgangspunkt dieser Arbeit: Die Verunklarung bzw. die Suspendierung der Handlung ist eine Darstellungsweise, die die avantgardistische Prosa verfahrenstechnisch von der metonymisch verfahrenenden, von der als klassisch etablierten Prosa unterscheidet. Im weiteren Sinne ist das metonymische Verfahren der Prosa auch Leistung der schreibbaren Codes, d. i. der intertextuellen Bezüge, die bei mehrmaliger Lektüre (was eigentlich keine Lektüre mehr ist, sondern eben schon Analyse) desselben Textes hinzukommen.³¹⁸ Die schreibbaren Codes verhindern es nämlich nicht, dass der Aktionscode wirksam bleibt und den Leser durch den Text führt. Dass das metonymische Verfahren die Prosa als klassisch bzw. normal lesbar erscheinen lässt,³¹⁹ ist schließlich auch die Leistung der vorherrschenden literarischen Praxis voriger Epochen. Die Einfachheit der voravantgardistischen handlungsorientierten Prosa beruht im Grunde auf ihrem kanonischen Status, d. h. auf der Gewohnheit, und ist ihr nicht bereits inhärent.

Schließlich muss klar gesagt werden, dass Barthes, zumindest in den hier zitierten Arbeiten, das Problem der Lesbarkeit des Textes (linguistische Lesbar-

³¹⁸ Unter der Lektüre verstehe ich hier in Anlehnung an Barthes eine Art und Weise, den literarischen Text zu lesen, die sich, soweit es geht, an den lesbaren Codes orientiert. Vgl. Barthes, *S/Z*, S. 8-21.

³¹⁹ Vgl. Barthes, *Die Handlungsfolgen*, S. 154.

keit) als Problem der Lesbarkeit der Prosa (narrative Lesbarkeit) betrachtet. Dieser Unterschied wäre ein relativer: Die narrative Lesbarkeit sollte sich zur linguistischen Lesbarkeit als Teil zum Ganzen verhalten. In dieser Arbeit geht es um die Darstellungsweisen der Prosa. Gerade um narrative Lesbarkeit, um die Lesbarkeit der Erzählung als Erzählung und nicht nur um die Lesbarkeit des Textes als Textes, der nicht unbedingt Erzähltext sein soll, geht es mir und das ist gemeint, wenn ich wie Barthes einfach von der Lesbarkeit des Textes spreche.

Diese begriffliche Klarstellung dessen, was genau hier unter der Lesbarkeit des Textes verstanden wird, hätte eigentlich am Anfang der Arbeit vorgenommen werden müssen, zumal das Wort „Lesbarkeit“ auch im Titel der Arbeit vorkommt. Dass diese Ausdifferenzierung zwischen dem Begriff der Lesbarkeit und dem Begriff des Lesbaren in der Texttheorie von Barthes erst zum Schluss der Arbeit geschieht, ist Ergebnis der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Lesbarkeit im Laufe der Arbeit, die im Theoriekapitel beginnt. Bei der Auseinandersetzung mit dem Begriff der Lesbarkeit geht es auch darum, zu überprüfen, inwiefern der Begriff bei der Analyse literarischer Texte anwendbar ist. Seine Anwendbarkeit werde ich nun unten anhand der beiden Beispielanalysen, der Erzählung *Bebuquin* und des Romans *Doktor Faustus*, erproben.

4.2 Die Lesbarkeit von *Doktor Faustus* und *Bebuquin*

Analyse und Interpretation der Erzählung *Bebuquin* und des Romans *Doktor Faustus* haben ergeben, dass beide literarische Texte eine ähnliche Gesamtbedeutung haben. Sie stellen mit ihrer jeweiligen Handlung eine bestimmte Konzeption des Ganges der Kunstgeschichte dar. Dies tun sie allerdings auf eine auffällig voneinander abweichende Art und Weise. Das Vorhandensein der Handlung und der Gesamtbedeutung als konnotierte Bedeutung der Darstellung zeugt von einer Fülle an Sinn, die beide Texte erfüllt. Allein diese Sinnfülle, die auf dem Vorhandensein der Darstellungsebene beruht, würde schon ausreichen, um *Doktor Faustus* wie *Bebuquin* aufgrund des hier angenommenen Begriffs von Lesbarkeit in gleichem Maße als lesbare Texte auszuweisen. Diese Feststellung muss dazu führen, die Frage nach der Lesbarkeit der behandelten Texte etwas zu modifizieren. Der Unterschied zwischen beiden literarischen Texten liegt nicht darin, dass der eine weniger lesbar und der andere mehr lesbar ist – Lesbarkeit ist kein relativer Begriff: Wenn sich etwas schon als eine Menge von

Codes bzw. Zeichen verstehen lässt, ist es per se lesbar und außerdem zwangsläufig ein Text. Thomas Manns Roman und die Erzählung von Carl Einstein sind in gleichem Maße lesbar, weil sie sinnvolle literarische Texte sind: Die Schwierigkeit bzw. die Einfachheit der Lektüre des jeweiligen Werks hat, streng genommen, mit der Lesbarkeit des Textes nicht viel zu tun. Der Unterschied liegt nicht so sehr auf Seiten der Lesbarkeit, d. i. der Textualität des Textes, sondern auf Seiten der Rezeption. Es geht darum, das Lesbare des Textes eben noch bei der Lektüre aufspüren zu können. „Geht der Text bei der Lektüre auf oder braucht man dafür eine Analyse?“, lautet die eigentliche Frage, die im Folgenden beantwortet werden soll.

Setzt man den formalistisch-strukturalistischen Kunstbegriff voraus, gehorchen *Doktor Faustus* wie *Bebuquin* den klassischen Regeln der Literatur als Kunst. Sie unterscheiden sich darin, dass sie auf jeweils eigentümliche Art und Weise das vorkünstlerische Material modifizieren und damit die Wahrnehmung bewirken. *Doktor Faustus* und *Bebuquin* stellen also zwei unterschiedliche Umgangsformen mit dem Material in der Literatur dar.

Ausgehend von formalistisch-strukturalistischen Positionen ist der Umgang mit dem Material, der den Unterschied zwischen Texten begründet, das Ergebnis der literarischen Evolution. Als künstlerische Form bzw. als Mittel der Formung des Materials ist die Prosa einem Wandel unterworfen. Es ist also nur folgerichtig, dass im narrativen Text das evolviert (der Fall von *Bebuquin*) bzw. kanonisch bleibt (der Fall von *Doktor Faustus*), was an der Prosa das Prosaische ist: Die Art und Weise, das Erzählte (die von der voravantgardistischen Prosatradition kanonisierte Handlung) zu erzählen. Das Kanon schreibt vor: Prosa machen heißt Geschichten erzählen, die eine nach den Gesetzen der Lebenswirklichkeit vertraute, kausal, temporal und räumlich organisierte Struktur aufweisen (Gebot der Wahrscheinlichkeit und der Notwendigkeit). Solche Art von Erzählstruktur nennt Barthes bekanntlich „unumkehrbar“. Neben der Vertrautheit der Darstellung, ihres stereotypischen Wesens (als Schon-Gelesenes, -Getanes, -Gesehenes), macht gerade die Unumkehrbarkeit die Erzählung lesbar. Die Vertrautheit der Darstellung und die Unumkehrbarkeit der Handlung sind das Klassische des Textes. Sie erlauben uns, entweder noch als Lesern oder ggf. schon als Analysierenden, die erzählte Geschichte in unserer Erfahrungswelt zu situieren. Je nachdem, inwiefern die Lektüre allein bei dieser Situierung greift, erscheint uns die Erzählung normal lesbar oder schwerverständlich. Je geschickter sich der Text (und zwar nur als Text und daher a priori lesbar) ge-

gen die beiden Bedingungen des Klassischen sträubt, desto fremder und absurder wirkt er auf uns bei der Lektüre, desto weniger greift die Lektüre bei diesem Text und desto mehr zeigt sich an solch einem Text das Bewusstsein der Genretradition, die durch solche „texturierte“ Texte problematisiert wird.³²⁰

Die Handlung von *Doktor Faustus* stellt, wie es der Untertitel des Romans zusammenfassend angibt, den Lebenslauf des Haupthelden des Romans, des Komponisten Adrian Leverkühn, dar. Sein Lebensbericht besteht dabei zum größten Teil aus dem Erzählen des Werdens von Leverkühn als Künstler. Nicht umsonst wird *Doktor Faustus* als „Künstlerroman“ bezeichnet ähnlich wie eine Gruppe von Erzählungen von Thomas Mann „Künstlererzählungen“ heißt. Dieses künstlerische Werden Leverkühns, das im Mittelpunkt seiner Biographie steht, lässt sich schematisch Schritt für Schritt wiederherstellen.³²¹

Noch als Kind bekundet Leverkühn sein heimliches Interesse für Musik. Dieses Interesse unterdrückt er jedoch zuerst, er zweifelt sich, ob Musik eigentlich seine Berufung ist. So entscheidet er sich für die Aufnahme eines Theologiestudiums, das er jedoch abbricht. Schließlich gibt er seinem inneren Drang nach Künstlertum nach, und zwar nicht zuletzt unter dem Einfluss seines zukünftigen Lehrers Wendell Kretzschmar. Damit ist das Vorfeld der eigentlichen Geschichte umrissen.

1) Der Umzug von Leverkühn nach Leipzig zu seinem Lehrer Kretzschmar, um komponieren zu lernen, bildet das erste Ereignis in der eigentlichen Handlungssequenz „Karriere“, die den Haupthandlungsstrang des Romans bildet. 2) Noch zu Beginn seines Aufenthaltes in Leipzig besucht Leverkühn das Bordell, in dem er die Prostituierte Esmeralda kennenlernt. 3) Unter dem Vorwand der

³²⁰ Vgl. Barthes, *Die Handlungsfolgen*, S. 154.

³²¹ Baßler führt die Möglichkeit, die Handlung zu paraphrasieren, als Kriterium der Strukturiertheit der Prosa an [vgl. Baßler, *Die Entdeckung der Textur*, S. 15: „Es gehört zum Begriff der Textur, daß sie sich nicht in einer narrativen Struktur repräsentieren lässt. Deshalb lässt sich Paraphrase für die Zwecke dieser Untersuchung wie folgt instrumentalisieren: was paraphrasierbar ist an einem Text, soll als Struktur, was nicht paraphrasierbar ist, als Textur bezeichnet werden. Eine solche Paraphrase-Probe hat sich als eine Art Lackmus-Test für Verständlichkeit/Unverständlichkeit bewährt.“]. Sofern man Handlung als Hauptelement der Struktur des narrativen Textes annimmt, das erkennbar sein muss, damit die Prosa die Verbindung zum Kanon aufrechterhält, greift die Paraphrase auch als Anzeichen der Lesbarkeit des Textes. Allerdings ist die Paraphrase als Definitivskriterium zu unsicher, denn es ist nicht vorgeschrieben, was genau als Paraphrase der Handlung gilt: Reicht schon ein einfacher Lektüreeindruck oder braucht man eine Analyse?

Reise nach Graz fährt Leverkühn nach Ungarn, wo er sich bei der Prostituierten aus dem Leipziger Bordell mit Syphilis ansteckt. Als die Symptome der Krankheit auftreten, missachtet er ihre ordentliche Behandlung. 5) Leverkühn erdenkt die Zwölftontechnik, eine neue Kompositionsart. Das vermeintliche Gespräch mit dem Teufel bzw. das Selbstgespräch findet statt. 6) Leverkühn komponiert immer bessere Werke. Diejenigen Musikstücke, denen die Zwölftontechnik zugrunde liegt, bringen ihm Ruhm. 7) Die syphilitische Krankheit führt zur Demenz und schließlich zum Tod von Adrian Leverkühn. Neben den Ereignissen, die zum Haupthandlungsstrang des Romans gehören, finden auch viele andere Begebenheiten statt, einige davon schließen sich zu selbstständigen Geschichten. Die Kriegsereignisse, der Verfall der Familie Rodde, der Tod von Nepomuk Schneidewein, die Hochzeit von Rudi Schwerdtfeger und Marie Godeau, der Mord an Schwerdtfeger, die Gespräche wie im „Winfried“-Verein und im Kridwiß-Kreis rufen Semantiken hervor. Damit bedienen sie semantisch die Handlungssequenz „Karriere“ und spielen deshalb eine untergeordnete Rolle.

Die aufgeführten Ereignisse werden hier so aneinandergereiht, dass ihre logischen Beziehungen zueinander nicht ersichtlich sind. Erst der Konflikt erzeugt eine handlungslogische Abfolge. Erst der literarische Konflikt ermöglicht es, im Aufeinander der Ereignisse ein Prinzip zu erblicken, nach dem die Ereignisse auseinander folgen und eine Handlung bilden. Diesen Konflikt und seine sujetbildende Leistung habe ich im Analyse- und Interpretationskapitel über *Doktor Faustus* beschrieben. Aber schon bevor wir uns des Konflikts und damit der Logik der Entfaltung des Sujets bewusst werden, können wir der Erzählung zuerst in ihren Einzelteilen und dann auch als Ganzem einen Sinn entnehmen. In der Geschichte vom Leben und Schaffen des Komponisten Adrian Leverkühn erkennen wir eine Handlungssequenz, der wir intuitiv, noch bei der Lektüre, einen Namen geben. Denn gewissermaßen wissen wir aus der Lebenswirklichkeit und aus anderen Erzählungen, was es heißt, Karriere zu machen und berühmt zu werden. Dass dieser erste Sinn der Handlungssequenz semantisch mehr ergibt, indem er eine bestimmte Konzeption des Ganges der Kunstgeschichte bedeutet, erfahren wir nicht so sehr aus dem Roman selbst, sondern ebenfalls aus seinem kulturgeschichtlichen Kontext, der uns das Wissen über diese eine bestimmte Konzeption bereitstellt.

Vor dem Hintergrund des Romans *Doktor Faustus* wollen wir zuerst festhalten, dass in *Bebuquin* dem Anschein zum Trotz eine durchgehende Handlung

und damit auch eine Struktur nachgewiesen werden können. Die Handlung bzw. die Struktur ist jedoch in der Erzählung durch eine intertextuelle Schicht, semantische und pragmatische Auffälligkeiten verdeckt. Das macht für die Sinnzuweisung an den Text, vor allem noch auf der Ebene der Herstellung des gegenständlichen Wirklichkeitsbezugs, in besonders hohem Maße intertextuelle Kompetenz und Sachwissen erforderlich. Diese intertextuelle Schicht und durch die semantischen und pragmatischen Unzulänglichkeiten erzeugte Poetizität des Textes, die Moritz Baßler „Textur“ nennt, erwecken den Eindruck, der Text verweigert die Strukturierung.

Auf diesen spezifischen Charakter der Darstellungsebene von *Bebuquin* habe ich bei der Analyse und Interpretation lediglich beiläufig hingewiesen, obwohl es offensichtlich das ist, was gerade bei der Erzählung auf dem Spiel steht. Die Handlung erscheint nicht von selbst als einheitlich und logisch und erzeugt eben deshalb den Anschein, dem Text fehle die Struktur. Man liest mit Mühe, verliert den Faden und kann nur mit Anstrengung dem Handlungsstrang folgen. Der Grund dafür ist bekannt: Die einzelnen konfliktrelevanten Ereignisse lassen sich als solche nicht ohne Weiteres identifizieren und folglich verknüpfen.

So lassen sich an der Erzählung *Bebuquin* zwei Ebenen unterscheiden, die hauptsächlich dazu beitragen, dass die Handlung gedämpft wird. Die Handlung erscheint zum einen wegen der Inhalte, die gesetzt werden, als unverbunden und zum anderen wegen der Art und Weise, wie diese Inhalte gesetzt werden. Inhaltliche Ebene und kompositorische Ebene setzen sich zur Darstellungsebene von *Bebuquin* wie jedes anderen literarischen Textes zusammen. Es gilt jedoch fast als Allgemeinplatz, in Bezug auf *Bebuquin* zu behaupten, seine Schwerverständlichkeit liege daran, dass die Ereignisse als solche und in ihrer Zusammengehörigkeit schwer erkennbar sind. Deshalb möchte ich am Beispiel der ersten drei Kapitel der Erzählung Schritt für Schritt demonstrieren, was genau den Eindruck der Unverbundenheit auf der Darstellungsebene bewirkt. Die Darstellungsebene ist der Ort, an dem sich das Verfahren der Verunklarung der Handlung zu bilden beginnt, sich kapitelübergreifend durchsetzt und damit textstrukturierend wird.

Im Interpretationskapitel zu *Bebuquin* wurde in Bezug auf die Erzählung im Allgemeinen befunden, dass das Erzählen von Worten im Text anteilig das Erzählen von Ereignissen deutlich übersteigt. Das Erzählen von Worten meint dabei auch Worte wie Gedanken der Figuren und des Erzählers, die sowohl in

direkter als auch in indirekter Rede vorkommen. Das erste Kapitel des Buches, das zugleich auch das erste der drei zur Illustration ausgewählten Kapiteln ist, weicht von diesem allgemeinen Befund ab. Ausnahmsweise ist der Anteil der Handlung in Kapitel eins verhältnismäßig groß. Trotzdem lässt es sich an diesem Kapitel gut veranschaulichen, wie Sprechen und Denken der Figuren als formale Mittel funktionieren, die die Handlung verdrängen. Die folgenden zwei ausgewählten Kapitel zeigen weitere exemplarische Formen, den Anteil des Erzählens von Worten im Text zu erhöhen und damit gegen die Konventionen klassischer handlungsorientierter Erzählprosa zu verstoßen.

Die Erzählung beginnt mit der Szene einer spiritistischen Séance. Der Frage des Mediums in direkter Rede folgt eine Reihe von zusammengesetzten Sätzen, die jeweils eine Verneinung ausdrücken. Bebuquin vermeidet das Licht des spiritistischen Lampions, weil er nicht will, dass das Medium etwas von seinem geistigen Leben erfährt, was der Leser erst später, mit dem Fortschritt des Erzählens, erfahren soll. Danach werden der Reihe nach die „Bude der verzerrenden Spiegel“, der „Cirkus zur aufgehobenen Schwerkraft“, das „Theater zur stummen Ekstase“ verneint.³²² Der Text sagt allerdings nicht, was die aufgezählten Orte, die verneint werden, verbindet, und warum Bebuquin sich schließlich für das „Museum zur billigen Erstarrnis“ entscheidet. Da nicht mitgeteilt wird, wodurch der Parallelismus der aufgereihten Orte begründet wird, entsteht eine Leerstelle. Diese Leerstelle ist der Grund für die Schwerverständlichkeit und damit auch für die Poetizität bzw. Literarizität dieser Einzelstelle im Text.³²³ Überhaupt weist die Gesamtstruktur der Erzählung eine Menge von mehrstufigen vorwegnehmenden Verweisen bzw. Rückverweisen auf, die den Text zum durchgängigen Parallelismus machen.

Es sind aber nicht die Parallelismen, die eine Verunklarung der Handlung und damit auch die Erschwerung der Lektüre von *Bebuquin* verursachen. Es ist eben die mangelnde Kommentierung der Beziehungen, die zwischen den parallelisierten Einheiten impliziert werden, sowie die Kommentierung der Einheiten selbst: Der Text zeigt, nennt aber nicht, was er zeigt. Etwas tun bzw. sagen,

³²² Vgl. Einstein, *Bebuquin*, S. 3.

³²³ Poetisch sind auch die erweiterten Namen der genannten Orte. Die Zusätze, die mit „zur“ eingeleitet werden, in Verbindung mit dem jeweils folgenden Nebensatz rufen Semantiken hervor. Die Konnotationen ermöglichen es, den Zusammenhang zwischen der spiritistischen Sitzung, der Bude, dem Zirkus, dem Theater und dem Museum anzudeuten.

ohne die Bedeutung des Ereignisses bzw. des Redeereignisses zu nennen, ist ein Verfahren, das Barthes als kennzeichnend für moderne Literatur bezeichnet. Das Gegenteil davon, das, was Barthes „das Geplapper des Sinns“ nennt, kennzeichnet dagegen das metonymische Verfahren klassischer Prosa. Der Eindruck der Kohärenz und damit der Kontinuität der Handlung wird dadurch aufrecht-erhalten, dass die Bedeutung der Darstellung klar formuliert wird.³²⁴

Das „Museum zur billigen Erstarrnis“ als nächster Handlungsort im Kapitel eins lässt sich in zwei Szenen betrachten. Die erste ist der Aufenthalt Bebuquins allein im Museum und die zweite Szene sein folgendes Gespräch mit Euphemia und Böhm. Obwohl bereits die Namen der vorher genannten Orte wie auch die vielen charakterisierenden Umstandsworte auffällig unseriös wirken, erscheint erst die Szenerie im Museum bedingungslos surrealistisch, weil sie kaum Platz dafür lässt, metaphorisch aufgefasst zu werden. Das Äußere der Kassiererin Euphemia, die ersten Informationen über die Person Bebuquins, seine Verhaltensweise im Museum sowie seine Ausdrucksweise, wenn er klagt, erschweren es, die Darstellung in einer empirischen Wirklichkeit zu situieren.

Bebuquins Klage im leeren Museumszimmer ist nicht nur bedeutend, weil sie, wie in Kapitel 2.1.1 schon erläutert, ein konfliktrelevantes Ereignis ist, sondern auch, weil sie ein Redeereignis der Art ist, die für die Darstellung in dieser Erzählung kennzeichnend ist. Bebuquin spricht die Klageworte wie eine Rede bzw. einen Vortrag auf der Bühne aus. Auf die Idee, die Vortragsweise von Bebuquin mit einem Bühnenmonolog zu assoziieren, bringt auch der Einfall, der Bebuquin kommt, er habe im Augenblick des Klagens „einem anderem zum Theater gedient“ (4).

Die diegetische Wirklichkeit gewinnt mit der zweiten Szene im Museum noch weitere Züge der Phantastik: Neben dem „noch nicht in dem nötigen Maße abgestorben[en]“ (4) Bebuquin erscheint Böhm, der „einen kleinen Kopf, eine silberne Hirnschale mit wundervoll ziselierten Ornamenten, in welche feine, glitzernde Edelsteinplatten eingelassen waren“ (4), hat. Inhaltlich spielt das Phantastische eine wesentliche Rolle beim Aufbau des Konfliktes. Es ist jedoch nicht das Mittel in „Bebuquin“, den Handlungsstrang zu verwischen. Bestim-

³²⁴ Vgl. Barthes, S/Z, S. 82f.

mend für die Verunklarung der Handlung ist das erwähnte Übergewicht des Anteils der Redeereignisse vor dem Erzählen von Handlungen.

Im Analysekapitel zu *Bebuquin* wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Sprechweise der Figuren in diesem Teil der Erzählung, die ein Gespräch darstellt, verkompliziert ist. Die Gesprächsbeiträge der Figuren bilden jeweils eine Collage aus Bezügen auf erkenntnis- und kunsttheoretische Schriften. Diese intertextuellen Bezüge sind außerdem lediglich anspielend und erfordern deshalb noch intensiveres Nachdenken, um einen kohärenten Gedankengang des Gesprächs zusammenstellen und ihm folgen zu können. Die Thematik des Gesprächs ist dabei ziemlich alltäglich: Jemand fühlt sich belästigt durch die räumliche Nähe des anderen, Frauenpsychologie.

In der Erzählung als Ganzes lassen sich drei komplexere Großthemen auffinden, mit denen also auch die Sprechweise im Einklang steht: Kunstphilosophie, Erkenntnistheorie und Subjektphilosophie (das Problem des Ich), die zusätzlich miteinander verflochten sind. Die einzelnen Kapitel bzw. Kapitelteile ähneln deshalb der theoretischen Reflexion. Die ersten eineinhalb Seiten des zweiten Kapitels handeln zum Beispiel in indirekter Rede von der Natur des Logischen in seinem Verhältnis zur Kunst. Bebuquin beklagt, dass er nur reflektiert, „mich in mir drehe“ (8), statt zu handeln und damit ein echter Romanheld zu werden.³²⁵ In diesem klagenden Ausruf Bebuquins, der in direkter Rede erfolgt, findet die verfahrenstechnische Besonderheit des Texts Ausdruck, das erwähnte Übergewicht des Anteils des Erzählens von Worten über dem von Ereignissen.

Der Befund, indirekt bestimmte semantische Bereiche in den Monologen, Gesprächen, Reflexionen usw. zu thematisieren, gilt gleichermaßen für die ganze Erzählung. Die drei großen Themen tauchen andeutungsweise im dritten Kapitel auf, das als Ganzes das Erzählen von Worten in direkter Rede ist: Böhm erzählt Bebuquin „Die Geschichte von den Vorhängen“. Diese wurde in den Interpretationskapiteln 2.1.1 und 2.2 ausführlicher analysiert. Ihre Darstellungsweise ist exemplarisch für *Bebuquin* insgesamt. Da die Darstellungsweise der Geschichte als repräsentativ für die Erzählung betrachtet werden kann, soll hier

³²⁵ Obwohl er später (Kapitel 12) ausruft: „Herr, gib mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins“ (34), was unterstellt, dass Bebuquin von Anfang an doch handelt, auch wenn zunächst einmal mehr geistig als körperlich. Die Suche nach dem Wunder, die der Ausdruck einer alogischen Tat ist und damit als Metonymie der Erneuerung gilt, bestimmt also von Anfang an den Fortschritt der Handlung.

darauf hingewiesen werden, dass die intertextuelle Schicht der Geschichte und folglich der Erzählung auch durch Vergleiche und Metaphern bereichert wird, deren Semantisierung und In-Beziehung-Setzen zu den drei Hauptthemen der Erzählung ein zusätzliches Hindernis für den reibungslosen Verlauf der Lektüre darstellt.

Da die Gespräche formal und thematisch derart anspruchsvoll gestaltet sind, lassen sich die Gesprächsteile ohne das erforderliche Hintergrund- und Sachwissen nicht ohne Weiteres wie in einem Alltagsgespräch aufeinander beziehen. Die semantischen bzw. pragmatischen Ungereimtheiten und die intertextuelle Dichte erschweren auch die gegenseitige Bezüglichkeit der Teile in den Monologen (dazu zählen auch Geschichten, die Böhm bzw. Bebuquin erzählen, und andere monologische Redeereignisse), sowohl in direkter als auch in indirekter Rede, sodass der rote Faden in diesen Redeereignissen für die Lektüre kaum greifbar wird. Berücksichtigt man, dass es lediglich vier von insgesamt achtzehn Kapiteln bzw. viereinhalb von insgesamt 47 Seiten sind, in bzw. auf denen entweder gar nicht oder so wenig gesprochen wird, dass die Wirkung des Redeereignisses vernachlässigt werden kann, lassen sich die Kapitel bei der Lektüre schwer aufeinander beziehen. Sofern der Lektüre eine kapitelübergreifende Einheit fehlt, die durch die Spürbarkeit der durchgehenden Handlung gestiftet würde, entsteht der Eindruck, die Erzählung sei zersplittert. Der Eindruck der Diskontinuität des Erzählens ist für die avantgardistische Prosa, vor allem für die expressionistische, kennzeichnend. Da das Verfahren auch dem Eindruck der Schwerverständlichkeit der Erzählung zugrunde liegt, tritt es als Gegenstück zum metonymischen Verfahren auf.

Die formal und thematisch erschwerte Sprechweise der Figuren und des Erzählers ist, wie soeben gezeigt, das wichtigste Spezialverfahren des allgemeinen Verfahrens der Verunklarung der Handlung in *Bebuquin*. Außer der Ungereimtheiten semantischer und pragmatischer Art, die die Teile des Redeereignisses ungenügend aufeinander abgestimmt erscheinen lassen, gehört auch der Vortragsmodus von monologischen Redeereignissen zur erschwerten Form.³²⁶ Auf diesen besonderen Vortragsmodus habe ich oben in diesem Kapitel hinge-

³²⁶ Eigentlich sind selbst die drei Großthemen, die in *Bebuquin* verhandelt werden, auch formal, denn das Sachwissen, das die Kunstphilosophie, Erkenntnistheorie und Subjektphilosophie voraussetzen, bestimmt die Kompliziertheit der Darstellungsweise von *Bebuquin* mit.

wiesen, als von Bebuquins Klage im Kapitel eins die Rede war. Eine dem Bühnenmonolog ähnliche Sprechweise kennzeichnet auch die letzten Worte Bebuquins in direkter Rede im Kapitel eins, die beiden Monologe Bebuquins im Kapitel zwei vor dem Beginn des Gesprächs mit Böhm wie auch „Die Geschichte von den Vorhängen“, die Böhm Bebuquin im Kapitel drei erzählt.

Diesen Vortragsmodus, bei dem die Figuren so sprechen, als ob sie vor Publikum eine Rede hielten oder vor Zuschauern auf einer Bühne aufträten, möchte ich „theatralisch“ oder „szenisch“ nennen. Das ist in der Tat eben kein dramatischer Modus, denn beim klassischen Drama geht es darum, dass es hauptsächlich um eine Handlung, zudem sind Damentexte in Präsens geschrieben. In *Bebuquin* ist das Verhältnis zwischen dem Erzählen von Worten und von Ereignissen dagegen anders als im klassischen Drama, außerdem sind viele der Redereignisse in indirekter Rede. Dabei verwendet Carl Einstein durchgehend ein episches Präteritum, wodurch die Gegenwart der narrativen Instanz permanent im Vordergrund bleibt. Wenn Baßler vom Verfahren apodiktischer Setzungen in *Bebuquin* spricht, meint er gerade diesen Vortragsmodus, in Behauptungen, die einfach aufgestellt werden, ohne sie weiter genau zu verfolgen bzw. auszuformulieren, zu sprechen.³²⁷ Die satzartige Sprechweise korreliert auch mit parataktischen Satzstrukturen, die, wie bei der Textanalyse festgestellt, für die Syntax der Erzählung kennzeichnend sind. Die Syntax passt die betreffenden Textstellen den Anforderungen des Vortragsmodus an, gehört und nicht nur gelesen zu werden.

Die Sprechweise vieler monologischer Gesprächsbeiträge ist aber nicht das Merkmal, das bei der Lektüre in erster Linie auffällt, wenn es um die Illusion der Bühne geht. Denn es gibt viel sichtbarere Spuren auf der Textoberfläche, die die Illusion des Theaters bewirken. Die Semantik des Theatralischen erscheint in der Erzählung gleich zu Beginn im Paratext – im Untertitel der Erzählung in den Worten „Ein Vorspiel“. Im Kapitel eins lassen die Schlussworte „Spitzengardinen werden zusammengezogen“ (6) an das Zuziehen des Vorhanges im Theater nach dem Ende eines Aktes denken, während die Worte „ein Vorhang aus Mull mit zarten Blumen überdeckt [...] wurde auseinandergezogen“ (8) im Kapitel zwei im Gegenteil an sein Aufgehen erinnern. In den ersten Kapiteln wird auch direkt vom Theater gesprochen: Bebuquin ist es peinlich,

³²⁷ Vgl. Baßler, Die Entdeckung der Textur, S. 20, 136-172.

sich von Böhm und Euphemia im Wachspuppenmuseum beobachtet zu wissen, „daß er, wo er ein Schauspiel sehen wollte, einem anderen zum Theater gedient habe“ (4). Danach fordert ihn Böhm im Kapitel drei dazu auf, „Vorhang und Theaterstück zugleich“ (10) zu sein, was sich im Kontext seiner „Die Geschichte von den Vorhängen“ etwas absurd anhört. Damit sagt der Text gleich zu Beginn, wie er sich wahrgenommen sehen will, und zwar, dass er eine Bühne ist, auf der seine Figuren die Darsteller sind. In den letzten Worten der Erzählung „[n]ur einmal schaute er kühl drein und sagte Aus“ (50) kehrt das Theatermotiv ganz zum Schluss nochmals zurück: Dieses Dreinschauen von Bebuquin kann man als Blick von der Bühne in den Zuschauerraum, der von der Ankündigung des Vorstellungsendes begleitet wird, verstehen.

Einige Erzählerkommentare liefern Informationen zum Umfeld, in dem die dargestellte Handlung von *Bebuquin* stattfindet. Diese Erzählerkommentare gehören vom Status her zum Erzählen von Ereignissen. Sie sind markant am Anfang und bzw. oder am Ende des Kapitels platziert und ihre Sprache unterscheidet sich auffällig von der, in der in *Bebuquin* von Worten erzählt wird. Die Sprache der Erzählerkommentare ist auch bildlich, aber in ihr wird über Gegenstände geredet, die kein überdurchschnittliches Sachwissen erfordern, um verständlich zu sein. Für die Lektüre sind diese Textstellen im Vergleich zum Erzählen von Worten, das formal und thematisch erschwert ist, unproblematisch. So ist die bereits zitierte letzte Zeile des ersten Kapitels, die ein Absatz ist, „Spitzengardinen werden zusammengezogen“ (6), der erste Absatz des fünften und die ersten zwei Absätze des sechsten und siebten Kapitels, der letzte Satz des siebten und die letzten drei Zeilen des achten Kapitels, der letzte Absatz des neunten Kapitels, die letzten zwei Zeilen des zehnten Kapitels sowie viele Stellen mehr. Graphisch und stilistisch vom übrigen Text der Erzählung ab- und damit hervorgehoben, treten diese Textstellen wie Regieanweisungen auf. Doch das ist tatsächlich nur ihr Gestus. Die Poetizität dieser Textstellen ist gerade das, was sie daran hindert, wortgetreu auf der Bühne ausgeführt zu werden:

Die Nacht färbte langsam empor, die weiße Stube opalisierte wie altes Gestein, lohende Schatten zogen über die Wände, eine kleine weiße Wolke stand vor dem Fenster, ein brennender Sonnenstrahl durchglühte sie. Bebuquins Körper verschwand in den Schatten, nur der Kopf schaute gleich inmitten der Wogen der Dämmerfarben die versinkende Wolke an. Sein Kopf, ein Gestirn, das erkaltete. (35)

Die Attribute und Prädikate sowie der Vergleich, welche in den dargestellten Handlungen und Gegenständen wie das Emporfärben der Nacht, das Verschwin-

den des Körpers in den Schatten, der anschauende Kopf aus der Mitte der Wogen der Dämmerfarben, die versinkende Wolke usw. vorkommen, erzeugen in diesem Zitat den Eindruck einer phantastischen Szenerie. Für die Zwecke der Inszenierung muss die Bildlichkeit dieser Szenerie auf ihren gegenständlichen Wirklichkeitsbezug reduziert werden. Die Darstellung von *Bebuquin* ist im Grunde genommen nicht für die Bühne gedacht, erst recht nicht für die Bühne des Anfangs des zwanzigsten Jahrhunderts. Damit bezeugt die Erzählung ihren Genrestatus: Das Theatralische in ihr ist nur ein narratives Verfahren, das auf der Darstellungsebene mit den Mitteln des narrativen Textes generiert wird.

Als Letztes muss zum Problem der Redewiedergabe in *Bebuquin* noch auf eine Reihe von Redeereignissen hingewiesen werden, die nicht eindeutig klassifiziert werden können. Zum einen sind das Redeteile in Gesprächen, und gelegentlich auch Handlungen, die uneingeleitet auftreten und dadurch mehrere Zuweisungsmöglichkeiten erlauben. Solche unklassifizierbaren Worte und Handlungen wie im Kapitel drei die Worte „Aber ich habe das Bedürfnis, mich zu dokumentieren“ (9) oder „Hören Sie mit dem Blödsinn auf. Ich möchte die ganze Geschichte in mich konzentrieren“ (15) im Kapitel fünf gibt es fast in jedem Kapitel der Erzählung, das mehrere Figuren enthält. Die Auffindung des Ursprungs des Redeereignisses verwirrt auch die mangelhafte Satzzeichensetzung. So geben sich im Kapitel eins die Worte „alle Ekstase ist unanständig, Ekstase blamiert unser können“ (3) und „Jetzt mag d’Annunzio weiterschreiben“ im Kapitel neun als innerer Monolog aus. Man kann allerdings nicht mit Bestimmtheit sagen, wem genau diese Worte zuzuordnen sind. Im Zusammenhang mit den Formen der Redewiedergabe in der Erzählung darf auch die bereits oben angesprochene Selbstreflexivität nicht vergessen werden, die mehrere Erscheinungsformen hat. Als Fälle der Selbstreflexivität wurden bereits Böhms und Bebuquins Geschichten erwähnt, die für die avantgardistische bzw. klassische Darstellungsweise stehen, die *Bebuquin* vereinigt. Selbstreflexiv sind auch die Aussagen Bebuquins darüber, dass er als Romanheld handeln und nicht nur denken müsse (vgl. 8). Das obige Zitat, in dem der Bezug auf d’Annunzio genommen wird, ist ein weiterer Fall autoreflexiven Erzählens. Noch eindrucksvoller werden die Konventionen klassischen Erzählens in Frage gestellt, wenn sich eine der Figuren auf die Worte des extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählers bezieht, d. i. eines Erzählers, der in der diegetischen Wirklichkeit dieser Figur nicht vorkommt und von dessen Existenz die Figur demnach im Normalfall nicht wissen kann. Im Kapitel fünf kommentiert der

Maler Heinrich Lippenknabe die bildliche Beschreibung des Interieurs der Bar, die als Exposition am Beginn des Kapitels steht und die in seiner erzählten Welt von ihm eigentlich gar nicht wahrgenommen werden kann. Wenn Heinrich Lippenknabe in Bezug auf das Gehörte bzw. Gesehene die Bemerkung „So vernichtet eines den anderen“ (13) macht, tritt er im Grunde selbst an die Stelle des Erzählers. Dabei bezieht sich der Erzähler selbst in *Bebuquin* nur im Ausnahmefall auf das von ihm Erzählte, zum Beispiel in Kapitel elf: „Dies redete sie ohne gewärtiges Interesse. [...] Armer Bebuquin, Du höfliches Tierchen. Religiöses klingt erotisch vor dem Affenkäfig aus“ (31f.). Diese auffälligen Formen des Erzählens von Worten, die hier zusammenfassend angeführt wurden, zeigen die Modernität der Erzählung *Bebuquin* auch anderweitig als auf der Ebene des Umgangs mit der Handlung, der für die Fragestellung meiner Arbeit zentral ist.

Wie Bebuquin es einmal beklagt, wird im Text tatsächlich weniger gehandelt als geredet. Die ersten Entstehungsstufen des Konflikts lassen sich eben im Erzählen von Worten und nicht von Ereignissen feststellen. Zu den konfliktrelevanten Ereignissen gehören in Kapitel eins die Inhalte der Klage Bebuquins im Museum und sein Monolog zum Schluss des Kapitels. Es ist eben eher Ausnahme als Regel für die Erzählung, dass sich der Handlungsort, mit dem ein Kapitel beginnt, innerhalb desselben Kapitels mehrmals wechselt, wie etwa in Kapitel eins. Wenn es der Fall ist, dass innerhalb eines Kapitels vom Übergang von einem Ort an einen anderen berichtet wird, wie im Kapitel acht von der Straße in die Bar oder im Kapitel dreizehn von der Wohnung auf den Weg zum Kloster, lässt sich pro Kapitel immer ein Grundhandlungsort herausheben, an dem der Großteil des Handelns bzw. Sprechens stattfindet.

Jedem Kapitel entspricht also ein Handlungsort. Vor dem Hintergrund der oben erwähnten Semantiken des Theatralischen erinnert diese strukturelle Symmetrie in der Erzählung wiederum an ein Drama, in dem jedes Kapitel zu einem Aufzug wird, dessen Handlung an einem bestimmten Schauplatz stattfindet. Nur selten wird in der Erzählung extra gesagt, ob der Handlungsort wechselt oder nicht. Meistens erfährt man mit dem Beginn des entsprechenden Folgekapitels über das Setting des nächsten Kapitels (so wird der Wechsel gezeigt und nicht ausgesprochen). Dadurch entsteht eine Art Überraschungseffekt, weil man in der Regel nicht ahnt, was als Nächstes passiert. Der Überraschungseffekt wird noch spürbarer, wenn etwas angekündigt wird, was sich unmittelbar danach ereignen soll, aber nicht oder erst viel später eintritt. So ist es am Ende

des dritten Kapitels, wenn der tote Böhm Bebuquin zu seinem Seelenamt führen will oder am Ende von Kapitel elf, wo gesagt wird, dass sich Euphemia zum „Kloster des kostenlosen Blutwunders“ begibt. Wenn man die Szene des Begräbnisses als Böhms Seelenamt bewerten kann, dann tritt das im Kapitel drei angekündigte Ereignis erst im Kapitel 18 ein. Und ob Euphemia irgendwann im Kloster ankam, lässt sich auch nicht genau ermitteln: Die im Kapitel elf erwähnte Nonnenkutte, in die sie steigt und den Zirkus verlässt, taucht weiter im Kapitel sechzehn an der Flötenspielerin im Zirkus auf und schafft damit erneut eine Unentscheidbarkeit in der Erzählung.

Dem Überraschungseffekt, der zum Eindruck der Diskontinuität der Handlung beiträgt, könnte die leitende Leistung des Erzählers entgegenwirken. *Bebuquin* ist eine Erzählung mit Nullfokalisierung. Der Erzähler verwendet aber die narrativen Mittel nur eingeschränkt, die ihm die Konventionen des allwissenden Erzählens zur Verfügung stellen, um den Leser durch die diegetische Wirklichkeit im Modus der Lektüre zu führen.

Wie die Lektüre durch den Erzähler geleitet wird, zeigt das Beispiel des Erzählers Serenus Zeitblom in *Doktor Faustus*. Zeitblom erfüllt seine ordnende Funktion durch die zahlreichen Kommentare, die ihn bekanntlich so aufdringlich spürbar machen. So kündigt er gleich zu Beginn des Romans an, wovon er erzählen wird. Eigentlich wird das Thema des Romans – das Leben des deutschen Komponisten Adrian Leverkühn – schon im Untertitel des Buches bekanntgegeben, noch bevor der Erzähler zu sprechen beginnt. Die Biographie ist eine traditionsreiche narrative Form, die schon dem Begriff nach impliziert, was in ihr vorkommen kann und was nicht. Das erlaubt dem Leser von vornherein, eine Erwartung des Sinns aufzubauen, den er bei der Lektüre vorfinden wird. Einzelne Ereignisse, die die Handlung konstituieren, fügen sich allein dank dem Alltagswissen zu einer Handlungssequenz zusammen. Denn schon aus Leben und anderen Texten weiß man, wie die Karriere eines Künstlers aussehen kann. Daher weiß man auch, was von der Entfaltung der Handlung etwa zu erwarten sein wird. Diese Erwartung an die Logik der Entfaltung der Handlung wird im Endeffekt nicht enttäuscht.

Um einen Überblick über die Darstellung im Roman zu vermitteln und ihn nicht aus dem Auge zu verlieren, greift der Erzähler regelmäßig ein. Zeitblom nimmt Stellung zu wiedergegebenen Gesprächen bzw. anderen Redeereignissen, deren Inhalte oft nicht gerade zum Alltagswissen gehören. Er bringt sie direkt ins Verhältnis zum Leben und Schaffen seines Helden Adrian Leverkühn, von

dem der Roman handelt. Andererseits hält Zeitblom den Leser stets über die Chronologie und Topologie der Ereignisse und über seinen Platz in der Geschichte auf dem Laufenden. Dies tut er sowohl dann, wenn er über private Stationen des Lebens von Leverkühn – Studium, Reisen, Vorfälle mit den Verwandten, Freunden, Bekannten, die Entstehung einzelner Werke usw. – erzählt, als auch dann, wenn Zeitblom über die Ereignisse auf der Bühne der Geschichte Deutschlands und der Welt berichtet.

Für das Wissen um raumzeitliche Verhältnisse im Text und damit für die laufende Orientierung am Verlauf des Geschehens kommt den Anachronien eine besondere Rolle zu. Zeitbloms berühmte, regelmäßige Klageausrufe, die das unglückliche Ende der Geschichte schon früh vorwegnehmen, sowie die Rückgriffe auf private und öffentliche Ereignisse erfüllen also nicht nur eine wertende Funktion in Bezug auf die Ereignisse des Haupthandlungsstranges, wie im Analysekapitel hervorgehoben wurde. Das frühzeitige Wissen über den Ausgang der Geschichte, die noch nicht beendet ist, lässt diese in der Tat überblicken. Eine Klarheit bleibt über das Davor und das Danach durchweg bestehen. Das, was kommen soll, kommt und es ist klar, warum etwas so geschieht, wie es geschieht, weil es durch vorherige Ereignisse motiviert ist. Jede Wende im Handlungsablauf wird erklärt, es entsteht der Eindruck einer Logik im Fortschritt der Handlung, die mit Sicherheit die Linie der Handlung folgen lässt. All diese Eingriffe, die äußere raumzeitliche und logische Verhältnisse in die diegetische Wirklichkeit des literarischen Textes hereinholen, ermöglichen es dem Leser, im dargestellten Geschehen eine Ähnlichkeit mit seiner Lebenswirklichkeit zu erkennen.³²⁸

Die erläuternde Leistung Zeitbloms in Bezug auf das Erzählen von Worten, die ordnende Leistung in Bezug auf die Chronologie in der Handlung und der Nachahmungscharakter der Darstellung im Allgemeinen erlauben es, den Text als sinnvoll zu verstehen. Die Lektüre gelingt, weil der Leser das dargestellte Geschehen in einer ihm bekannten Erfahrungswirklichkeit, mit den ihm bekannten Gesetzen relativ einfach situieren kann. In Wahrheit wird aber diese

³²⁸ Allerdings ist diese Ähnlichkeit der dargestellten Realität natürlich sehr unvollständig. So wissen wir zum Beispiel nicht, woher Adrian Leverkühn das Geld hat, um ein Leben zu führen, wie es im Roman beschrieben ist, oder woher der Erzähler Zeitblom über Inhalte einiger Gespräche Leverkühns weiß, wenn die Quelle solcher Informationen im Text nicht angesprochen wird.

Vertrautheit der Inhalte der Redeereignisse, der Verhaltensweisen der Figuren und der logisch-raumzeitlichen Ordnung der Diegese von einer Leserführung bewirkt, die vom Erzähler ausgeht. Diese Leserführung ermöglicht die Lektüre von *Doktor Faustus* als der eines klassischen Romans, und erst aufbauend auf der Lektüre folgt die Lesart, die die Modernität des Textes fokussieren kann.

Eine ähnlich strukturierende und erläuternde Leistung durch den Erzähler gibt es in *Bebuquin* nicht. Man weiß vor allem fast nichts über zeitliche Verhältnisse im Text. Zeit wird in der Erzählung relativ behandelt, d. h. an den Ereignissen gemessen, die früher geschahen und in deren Verhältnis spätere Ereignisse gesetzt werden. Prolepsen, die in *Doktor Faustus* zusammen mit Analepsen ein sicheres kataphorisch-anaphorisches System schaffen und die Lektüre mitsteuern, fehlen in *Bebuquin*. Wünsche oder Absichten unterschiedlicher Reichweite, die von den Figuren formuliert werden, sind zwar zukunftsweisend, aber keine Prolepsen. So will Bebuquin etwas ganz Persönliches hervorbringen (vgl. 4), Euphemia ein Balllokal besuchen (vgl. 5), Böhm will Bebuquin die Geschichte von den Vorhängen erzählen (vgl. 9) usw. Wie oben beschrieben, ist außerdem nicht immer eindeutig, ob alle Ereignisse, die in Form von Absichten angekündigt werden, tatsächlich eintreten. Im Handlungsverlauf entstehen Brüche. Damit vollzieht der Erzähler einen Verstoß gegen eines der Hauptgesetze des Lesbaren: „Alles hängt zusammen“.³²⁹

Die wenigen Zeitadverbien, die in *Bebuquin* vorkommen, stiften kaum Kohärenz. Die zeitlichen Beziehungen, die sie herstellen, sind entweder situativ, also von einer Reichweite, die nicht über die zeitlichen Grenzen des betreffenden Kapitels bzw. der betreffenden Szene hinausreichen, oder bezugslos, wenn es um längere, wahrscheinlich kapitel- bzw. szenenübergreifende Zeitabstände geht, deren Anfang in der Diegese nicht ermittelt werden kann. Beispiel des situativen Gebrauchs von Zeitadverbien ist die Verwendung des Adverbs „dann“ im ersten Kapitel: „Der Dicke ergriff einen Baum und schmerzlich an den Hals. Dann ging auch er, den Hund zu pflegen“ (5) oder des Adverbs „eben“ im zweiten Kapitel, wenn Böhm sich auf den unmittelbar vorausgehenden Monolog Bebuquins bezieht: „Mein Herr, Sie faselten eben von einer reinlichen Scheidung Ihres Ichs“ (8). Die bezugslosen Adverbien, die rückverweisend sind, wie „seit Wochen“ (11), „wochenlang“ (20) oder „vor vierzehn Tagen“ (31) sind als Verknüpfungen

³²⁹ Barthes, S/Z (Frankfurt a. M.), S. 156f.

eigentlich belanglos. Auch ohne sie bleibt die Handlung zusammenhängend. Sonst verwirren sie mehr als erhellen, wenn man zurückverfolgt, welcher Augenblick des Erzählens es ist, der mit ihnen annäherungsweise oder genau angegeben wird. Im Grunde sind die gesamten bezugslosen Zeitadverbien nur ein Sammelzeichen für das Vorausgehende, an welches der gegenwärtige Augenblick des Erzählens entweder anknüpft oder von dem er sich abhebt.

Der krasse Fall der gestörten Temporalität in der Erzählung, der zugleich als ihr Inbegriff gelten kann, ist die Chronologie der eingebetteten Geschichten von Böhm und von Bebuquin. So vergleicht Bebuquin in seiner Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“ im siebten Kapitel die Proportionen der knidischen Vase mit denen der Wachspuppe aus dem „Museum zur billigen Erstarrnis“, von dem im ersten Kapitel erzählt wird. Man kann allerdings weder sagen, wann genau die Handlung der Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“ stattfindet, noch, ob sie zeitlich vor dem Museumsbesuch oder danach liegt. Genauso sieht es mit der Geschichte Böhms „Die Geschichte von den Vorhängen“ aus dem dritten Kapitel aus. Bebuquin bezieht sich ebenfalls im siebten Kapitel auf sie wie auf die Wachspuppe im Museum. Dabei stehen die früher erzählten Ereignisse in der Erzählzeit der eingebetteten Geschichte im Fokus; die Ebene der Erzählzeit der Rahmenhandlung wird dagegen nur wenige Male in der Erzählung markiert.³³⁰ Die erzählte Zeit, die Zeit, in der die Handlung der von Böhm im dritten Kapitel erzählten „Die Geschichte von den Vorhängen“ geschieht, ist ebenfalls nicht zu bestimmen. Der Text liefert keinerlei Hinweise darauf, welche von den beiden Geschichten – die von Böhm oder die von Bebuquin – früher geschieht und ob die beiden Geschichten überhaupt im Zeithorizont der Erzählung liegen, also nach der spiritistischen Sitzung im Kapitel eins stattfinden. Böhms Geschichte, die früher erzählt wird, könnte auch nach der Liebesgeschichte von Bebuquin geschehen, die später erzählt wird. Ebenso könnten die beiden Geschichten auch gleichzeitig stattgefunden haben.

Da es in *Bebuquin* keine Prolepsen gibt, fehlt auch der Überblick über die Handlung, der wiederum für die momentane Orientierung im Geschehen

³³⁰ Vgl. Kapitel 11: „Armer Bebuquin, Du höfliches Tierchen. / Religiöses klingt erotisch vor dem Affenkäfig aus“ (32) und der erste Satz des letzten, neunzehnten Kapitels „Bericht der letzten drei Nächte“. Der Satz ist elliptisch und wenn er zu einem Ganzsatz vervollständigt wird, muss das Verb zwangsläufig in Präsens stehen zum Beispiel: Hier kommt bzw. ist der „Bericht der letzten drei Nächte“ (50).

notwendig ist. Eigentlich hält sich der Erzähler fast komplett davon zurück, sich kommentierend auf das von ihm in Szene Gesetzte zu beziehen. Als allwissender Erzähler wäre von ihm durchaus zu erwarten, Zusammenhänge deutlich zu machen und was noch viel wichtiger ist, Bedeutung thematisch anspruchsvoller Redeereignisse und absurder Handlungen in die Alltagssprache zu übersetzen. Wenn es in einem klassischen Text redundant erscheint, den Sinn der erzählten Ereignisse zu nennen, wäre diese erläuternde Funktion in *Bebuquin* für den reibungslosen Ablauf der Lektüre gerade angebracht.

Das sicherste Mittel, das die Kapitel verknüpft und dem dargestellten Geschehen eine gewisse Einheit verleiht, sind die Haupthelden der Erzählung und die Handlungsorte wie die Wohnung von *Bebuquin*, der Zirkus, die Bar, die sich wiederholen. Als sichtbare Agenten bzw. als Zeichen sind sie Oberfläche der Strukturen, die das Handeln und Sprechen der Figuren an den gegebenen Handlungsorten impliziert oder, anders herum, eigentlich bestimmt. Denn die Handlung, d. i. das Handeln und Sprechen der Figuren, wird nach den Anforderungen des auszutragenden Konfliktes strukturiert, der wiederum ein bestimmtes Signifikat (die Gesamtbedeutung) ausdrücken soll.

Wie die Textanalyse gezeigt hat, ist das Handeln und Sprechen von *Bebuquin*, *Euphemia* und *Böhm* nicht zwecklos, auch wenn im Einzelnen die Diegese viel Unwirkliches bzw. Widersinniges enthält. Vom ersten Kapitel an werden in den Handlungen und in den Worten der Figuren Motive sichtbar, aus denen ihr folgendes Handeln und Sprechen erklärt werden kann. Die Motiviertheit des Handelns und Sprechens der Figuren zeigt an, dass die Abfolge der Kapitel nicht beliebig ist: Auf der Darstellungsebene der Erzählung wird eine Tiefenstruktur sichtbar. Diese Tiefenstruktur des Textes lässt sich auch als Intelligibles des Textes, mit den anderen Worten: als seine Logik auffassen. Die Narratologie findet diese Logik, der die Handlungssequenz gehorcht, im literarischen Konflikt (das Rätsel bzw. der hermeneutische Code bei Barthes, die Intrige bei Todorov und bei Jakobson gehören wie der Konflikt ebenfalls zum Intelligiblen bzw. zur Logik der Erzählung) vor.³³¹ Das Vorhandensein des Konflikts impliziert also, dass es eine durchgehende Handlung gibt, die diesen Kon-

³³¹ Vgl. Todorov, Tzvetan. Die strukturelle Analyse der Erzählung. In: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Aus dem Franz. übers. v. Gisela Köhler. Frankfurt a. M. 1972, S. 265-275, hier S. 269-275.

flikt mittels seiner Träger, der Haupthelden der Erzählung, austrägt. Diese unterstellte Ordnung, die die Darstellung sinnvoll erscheinen lässt, muss allerdings zuerst noch aufgespürt werden. Eine einfache Lektüre erfasst diese lesbare Tiefenstruktur (denn die Handlung und die Gesamtbedeutung gehören zum Lesbaren des Textes) in *Bebuquin* nicht und scheitert daher. Der Text lädt von vorn herein zu einem analytischen Vorgehen ein, das gezielt auf die Aufdeckung der Tiefenstruktur hin arbeiten muss.

Die Handlung, die zwischen einzelnen Szenen verteilt ist, erscheint punkthaft und daher wird ihre Sequenzialität in der Lektüre wenig spürbar. Es scheint, als wolle Einstein einen Eindruck der Gleichzeitigkeit erzählter Elemente hervorrufen und die zeitliche Natur narrativer Kunst hintergehen. Das gelingt ihm allerdings nur auf Ebene der Geschichte und zudem nur scheinbar, denn die Handlung in *Bebuquin* wird nicht zerstört, sondern nur verunklart. Damit soll bekanntlich mit sprachlichen Mitteln in der Literatur der Eindruck reproduziert werden, den die Technik der kubistischen Malerei erzeugt. Ordentliche Zeitangaben würden die aufeinander folgenden Handlungsorte in ein Verhältnis zueinander setzen, das für eine unbestreitbare Logik gilt, und zwar eine Logik, die schon auf der Ebene der Lektüre erfassbar ist. Wie das Erzählen mit Hilfe der Zeitverknüpfungen in Fluss kommt und die Handlung ihre Kontinuität wiedergewinnt, macht auch die Darstellungsweise der Geschichte „Der Abschied von der Symmetrie“, die *Bebuquin* erzählt, anschaulich, worauf im entsprechenden Analyseteil der Arbeit eingegangen wurde.

4.3 Zusammenfassung

Bebuquin und *Doktor Faustus* erzählen jeweils eine Geschichte, deren Aufbau im Wesentlichen gleich ist. Ihre Darstellungsweisen unterscheiden sich jedoch so drastisch, dass die Ähnlichkeit ihrer Handlungsstrukturen unkenntlich wird. Der Hauptheld der jeweiligen Geschichte strebt danach, die Kunst zu erneuern. Um dies zu tun, muss er dafür zuerst sein (körperliches oder geistiges) Leben geben. Die Struktur der Handlung besteht also aus zwei bzw. drei Komponenten: Streben, der zu zahlende Preis für das Erstrebte und ggf. die erstrebte Leistung. *Bebuquin* beinhaltet nur die ersten zwei dieser Komponenten der Handlungsstruktur. Die Erzählung handelt davon, wie sich der Hauptheld bis zum Schluss der Erzählung nach und nach davon überzeugt, dass er, um anders denken und damit Neues erfinden zu können, einen Preis zahlen muss. *Doktor*

Faustus weist alle drei Komponenten der Handlungsstruktur auf. Der Roman erzählt von einem Komponisten, der über die Ausdrucksfähigkeit musikalischer Kompositionsmittel unzufrieden wird, sich eine lebensgefährliche Krankheit zuzieht und in der Zeit von der Ansteckung bis zum Demenzanfall eine neue Kompositionstechnik vorlegt.

Die Darstellungsebenen der beiden Texte – *Bebuquin* anhand der Geschichte über Kunst im Allgemeinen, *Doktor Faustus* anhand der Geschichte über eine konkrete Kunst – lassen sich zu einer Gesamtbedeutung verallgemeinern, die sie gemeinsam haben. Die jeweilige Erzählung stellt mit den Widerfahrnissen ihrer Helden eine bestimmte Konzeption des Ganges der Geschichte der Kunst dar. Laut dieser Konzeption der Kunstgeschichte vollzieht sich die Erneuerung der Kunst ununterbrochen, indem bestehenden Formen die ihnen unmittelbar folgenden Formen auf bestimmte Art und Weise entgegengesetzt werden. Innovation, die an die Stelle der Tradition tritt, wird wiederum selbst zur Tradition, wenn sie von der nachfolgenden Kunstform abgelöst wird. Die Veränderlichkeit gehört demnach zum Wesen der Kunst selbst: Ein Urinal, das wie von Marcel Duchamp als Kunststück bei der Ausstellungskommission eingereicht wurde, ist nicht immer Kunst. Das, was zu einer bestimmten Zeit als Ästhetisches verstanden wird, gilt nicht für alle Zeiten als Künstlerisches. Literarizität, Poetizität bzw. Ästhetizität sind selbst nur Form, die immer wieder mit einem neuen Inhalt gefüllt wird. Die Haupthelden Giorgio Bebuquin und Adrian Leverkühn treten jeweils als Inbegriff der Kunst auf, die stets im Werden ist.

Doktor Faustus verfährt als „realistischer“ Text, weil seine Handlung das Schema „Karriere“ realisiert, das zum traditionellen Bestand der Bibliothek der Weltliteratur gehört. Der Gang der Handlung im *Doktor Faustus* ist daher vorhersehbar. Nicht nur aus den anderen Texten, sondern vor allem aus dem Leben selbst weiß man, was etwa in eine Künstlerbiographie gehört und was nicht. Dieser kulturelle Erwartungshorizont ermöglicht es, die einzelnen Ereignisse in der Darstellung als logisch verknüpft wahrzunehmen. Die Wahrnehmung des Bekannten erzeugt die Wirkung der Kontiguität der Darstellung, in der alles mit allem zusammenhängt und an seinem Ort erscheint. Die Erzählweise lässt sich als kontinuierlich empfinden, und das trotz der Elemente des Phantastischen und des allgemeinen Intellektualismus des Romans. Auf der Ebene der Handlung liest man *Doktor Faustus* im Modus der Lektüre als einen klassischen Text.

Die Verunklarung der Handlung, die die Lektüre der experimentellen Prosa beeinträchtigt, ist in *Bebuquin* das Ergebnis mehrerer Faktoren. Grund-

sätzlich wird die Handlung verunklart, weil in *Bebuquin* weniger gehandelt als geredet wird. Dabei sind die Monologe, die Gespräche, die Reflexionen und weitere Redeereignisse thematisch und formal erschwert und viele Handlungen und Situationen, die beschrieben werden, stimmen mit gewohnten, aus dem Alltagsleben vertrauten Mustern nicht überein.

Das Erzählen von Worten betrifft vor allem Spezialbereiche der Philosophie wie Kunstphilosophie, Erkenntnistheorie, Subjektphilosophie, Logik und Religion. Dieser wissenschaftlich-philosophische Diskurs bildet im Text eine dicke intertextuelle Schicht. Wenn man diese Bezugstheorien nicht kennt, erscheinen die behandelten Inhalte von Satz zu Satz, von Absatz zum Absatz und schließlich von Kapitel zu Kapitel unverbunden. Die intertextuelle Zitation, die die Sprechweise allusiv und Fachwissen erforderlich macht, wird besonders in Gesprächen zum Mittel, die Gesprächspartner als aneinander vorbei sprechende und das Gespräch als gegenstandslos darzustellen. Das hohe Anteil an Redeereignissen in der Erzählung wird zum Teil durch die Natur des literarischen Konflikts erklärt, der ein innerer ist. Der innere Konflikt *Bebuquins* macht sich im Reflektieren kenntlich, dessen Inhalte meistens in Form der indirekten Rede mitgeteilt werden.

Auf der Darstellungsebene des Textes zeichnet sich eine handlungsfunktionale Opposition ab. Auf der einen Seite dieser Oppositionsstruktur ist das thematisch und formal anspruchsvolle Sprechen und Denken. Auf der anderen Seite sind Fälle des Unwirklichen in der Diegese wie der tote Böhm, das Embryo Emil, die Raserei in der Bar, das Auge, das den Klang sieht. Es wird also im Erzählen von Worten das Vernünftige dem Phantastischen, das überwiegend in den erzählten Handlungen zu Tage tritt, entgegengesetzt. Diese Oppositionsstruktur nämlich liegt dem Konflikt zugrunde. Die Entfaltung des Konflikts und damit der Fortschritt der Handlung wird durch den Wunsch *Bebuquins* bestimmt, etwas Eigenes, Neues, Originelles zu schaffen. Die Originalität versteht er als Umkehr der vernünftigen, mit Sinn erfüllten Ordnung der Welt, wie sie eben in den Gesetzen der Naturwissenschaften erscheint. Die Suche nach dem Wunder spiegelt diese Bewegung vom Logischen zum Alogischen, d. i. vom Gewohnten, von der Normalität zum Fremden und Unbekannten, wider, das wiederum als Erneuerung der bestehenden Verhältnisse gedacht wird.

Dem Intellektualismus und dem Unsinn, welche es schwer machen, die Teile der Diegese aufeinander zu beziehen und damit die Einheit des Sujets in der Lektüre nachzuvollziehen, könnte die ordnende und erläuternde Leistung

des Erzählers entgegenwirken. Der Erzähler bezieht sich aber auf das von ihm Erzählte nur wenige Male. Er stellt Worte und Ereignisse dar, ohne ihnen Platz in der Gesamtstruktur der Erzählung zuzuteilen. Die Einordnungslast bleibt somit völlig beim Leser. Der Leser ist aber gewohnt, die Erzählung der Linie des Handlungsstranges entlang zu überfliegen und bisher hat ihm der Erzähler dabei geholfen, indem er ihm die Übersicht über die Darstellung verschaffte.

Auch die mangelnde Auskunft über die logischen und raumzeitlichen Verhältnisse in der erzählten Welt führt zur fehlenden Übersicht des Lesers über das laufende Geschehen. Vor allem sind kataphorische Verweise für diese Übersicht unentbehrlich. Prolepsen gibt es aber in *Bebuquin* nicht und viele der Aussagen, die Wünsche oder Absichten ausdrücken, lassen ihre Folgen oft im Ungewissen.

Dieser Befund über die raumzeitlich-kausalen Verhältnisse im Text und die fehlende kommentierende Leistung des Erzählers, die die Zusammenhänge zwischen einzelnen Episoden der Handlung deutlich machte und damit den Eindruck der Kontinuität stiftete, korreliert auch mit dem Theatralischen der Darstellungsweise. Jedes Kapitel der Erzählung tritt wie die separate Szene eines Dramas auf. Im Fall eines klassischen Dramas fügen sich die einzelnen aufeinander folgenden Akte aufgrund der Entfaltung der Handlung zu einer einheitlichen Sequenz zusammen. In *Bebuquin* aber bleiben die einzelnen Ereignisse wie ihre Sequenzialität aus den bereits genannten Gründen dem lesenden Auge verborgen.

Da die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kapitelszenen unausgesprochen bleiben, entsteht der Eindruck, die Schauplätze werden einfach gehäuft. Die sichersten Mittel, die den Text auf der Textoberfläche kapitelübergreifend zusammenhalten, sind daher die Figuren und die Handlungsorte, die von Kapitel zu Kapitel wiederkehren. Daher spricht man auch oft in Bezug auf die Darstellung in *Bebuquin* vom assoziativen Prinzip, weil die Tiefenstrukturen, denen zufolge die Figuren handeln und die Handlungsorte sich abwechseln, für die Lektüre kaum fassbar sind.

Es ist in der Tat so, dass in *Bebuquin* wie bei vielen Texten der avantgardistischen Prosa das Problem nicht so sehr auf Ebene der Lesbarkeit, sondern eher auf Ebene der Lektüre liegt. Die erschwerte Lektüre, die man eben als Schwerverständlichkeit des Textes empfindet, ist das, was mit der Lesbarkeit dieser Literatur nur mittelbar etwas zu tun hat. Wenn man die erschwerte Lektüre mit der Lesbarkeit des Textes gleichsetzt, vollzieht man einen Kategorienfehler. Mit dem oben angenommenen Begriff der Lesbarkeit wollte ich deutlich

machen, dass Lesbarkeit ausgehend von der Texttheorie von Barthes weder relativiert noch dem Text abgesprochen werden kann. Lesbarkeit ist wie Textualität Wesenseigenschaft eines Textes. Daher kann sie nicht per se erschwert sein, weil sie auf Seiten des wissenschaftlichen Objektes liegt: Es darf nicht sein, dass in der Wissenschaft mit aller Ernsthaftigkeit Wertungen des wissenschaftlichen Objekts vorgenommen wie „schwer“ oder „einfach“, „verständlich“ oder „unverständlich“, „in größerem oder in geringerem Maße ästhetisch oder unästhetisch“ wie „gut“ oder „schlecht“ getroffen werden. Erschwerung bzw. Vereinfachung gehören in den Bereich der Rezeption. Sie betreffen deshalb die Art und Weise des Lesens, welches Wahrnehmung und Dekodierung der lesbaren und schreibbaren Codes ist. Diese Wahl hängt vom Subjekt des Lesens ab.

Sie wird jedoch auch vom Text mitbestimmt. Diese Prädeterminierung geschieht insofern, als dass der konkrete Text immer durch einen gewissen Sprachgebrauch gekennzeichnet ist. Weicht der Sprachgebrauch eines konkreten Textes vom praktischen ab, sodass die poetische Funktion der Sprache vor allem die referenzielle Sprachfunktion dominiert, wird die Ausdrucksform erschwert. Die Ausdrucksform, die eine bestimmte Kombination der (sprachlichen, graphischen usw.) Zeichen meint, betrifft aber die Lesbarkeit bzw. Textualität des Textes, d. i. seine Zeichenhaftigkeit und Codehaftigkeit, nicht: Jeder Text ist eine geordnete Menge von Zeichen bzw. Codes, die als solche immer lesbar bleiben, unabhängig davon, ob ihre Kombination den kommunikativen Zwecken entspricht oder nicht.

Lektüre und Lesbarkeit sind voneinander zu unterscheiden, sie sind Kategorien unterschiedlicher Ordnungen. Die Lektüre lässt Wertungen zu, weil sie eine Arbeitsweise mit dem Text angibt, eine Tätigkeit, die das Subjekt am Text vollzieht. Lesbarkeit bezieht sich dagegen nicht auf den Leser und ist nicht an ihn gebunden. Stattdessen ist Lesbarkeit ein inhärentes Textmerkmal, das unabhängig vom Text weder existiert noch betrachtet werden kann. Lesbarkeit wie Textualität bildet demnach die Grundlage für unterschiedliche Umgangsformen mit dem Text, zwischen denen der Leser wählt. Von diesen unterschiedlichen Umgangsformen mit dem Text ist die Lektüre neben der Analyse nur eine Möglichkeit. Die Wahl, die der Rezipient zwischen den Umgangsformen mit dem Text trifft, ist also doppelt determiniert: Zuerst objektiv, d. i. vom Text selbst, und dann, auf der Textform aufbauend, subjektiv. Dieses Abhängigkeitsverhältnis folgt einfach daraus, dass ein Erzähltext sich zwar nicht immer für die Lektüre eignet, dennoch stets für die Analyse.

Literaturverzeichnis

Literarische Texte

- Einstein, Carl. Bebuquin. Durchges. und bibliograph. erg. Ausg. 1995. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Stuttgart 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang. „Natur und Kunst“. In: Ders., Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. I. Abtl.: Sämtliche Werke, Bd. 2: Gedichte 1800-1832. Hrsg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1988, S. 838f.
- Mann, Thomas. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt a. M. 2007.

Nichtliterarische Texte

- Albertelli, Pedro. On metaphor and metonymy in Jakobson. In: Cahiers Ferdinand de Saussure 39/1985, S. 111-120.
- Barthes, Roland. Der Mythos heute. In: Ders., Mythen des Alltags. Aus dem Franz. übers. v. Horst Brühmann. 4. Aufl. Berlin 2010, S. 251-316.
- Barthes, Roland. Die Handlungsfolgen. In: Ders., Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. v. Dieter Hornig. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1988, S. 144-155.
- Barthes, Roland. Die strukturalistische Tätigkeit. In: Kursbuch 5/1966. Aus dem Franz. übers. v. Eva Moldenhauer. S. 190-196.
- Barthes, Roland. Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980. Hrsg. v. Éric Marty. Aus dem Franz. übers. v. Horst Brühmann. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2015.
- Barthes, Roland. Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders., Das semiologische Abenteuer. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988, S. 102-143.
- Barthes, Roland. Elemente der Semiologie. Aus dem Franz. übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1979.
- Barthes, Roland. Rhetorik des Bildes. In: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1990, S. 28-46.
- Barthes, Roland. S/Z. In: Ders., Œuvres complètes. Bd. 3: Livres, textes, entretiens (1968-1971). Paris 2002, S. 119-345.
- Barthes, Roland. S/Z. Aus dem Franz. übers. v. Jürgen Hoch. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2016.

- Barthes, Roland. Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Ders., Das semio-
logische Abenteuer. Aus dem Franz. übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988,
S. 266-298.
- Baßler, Moritz. Deutsche Erzählprosa 1850-1950: eine Geschichte literarischer Verfahren.
Berlin 2015
- Baßler, Moritz. Die Entdeckung der Textur: Unverständlichkeit in der Kurzprosa der empha-
tischen Moderne 1910-1916. Tübingen 1994.
- Baßler, Moritz. Die kulturpoetische Funktion und das Archiv: Eine literaturwissenschaftliche
Text-Kontext-Theorie. Tübingen 2005.
- Belyj, Andrej. Smysl iskusstva. In: Ders., Simvolizm, München 1969 [Nachdruck der Aus-
gabe Moskau 1910.
- Blödorn, Andreas. Perspektivenwechsel und Referenz. Zur Metaphorik des Todes in Thomas
Manns frühen Erzählungen. In: Metaphysik und Moderne: Von Wilhelm Raabe bis
Thomas Mann. Festschrift für Børge Kristiansen. Hrsg. v. Andreas Blödorn und Søren
R. Fauth. Wuppertal 2006, S. 253-280.
- Blödorn, Andreas. „Vergessen... ist das denn ein Trost?!“ Verfall und Erinnerung in den
Buddenbrooks. In: Thomas Mann (1875-1955). Hrsg. v. Walter Delabar und Bodo
Plachta. 1. Aufl. Berlin 2005, S. 11-28.
- Blödorn, Andreas. „Wer den Tod angeschaut mit Augen“ – Phantastisches im *Tod in Venedig*?
In: Thomas Mann Jahrbuch 24/2011, S. 57-72.
- Borchmeyer, Dieter. Bescheidenheit contra Absolutheit der Kunst. Ein alternatives ästheti-
sches Modell im „Doktor Faustus“. In: Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997.
Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001, S. 263-274.
- Böschstein, Renate. *Doktor Faustus* und die Krankheit als Inspiration. In: Vom „Zauber-
berg“ zum „Doktor Faustus“. Hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2000,
S. 129-156.
- Danuser, Hermann. Erzählte Musik. Fiktive musikalische Poetik in „Doktor Faustus“ In:
Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997. Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001,
S. 293-320.
- De Man, Paul. Allegorien des Lesens. Aus dem Amerik. v. Werner Hamacher und Peter
Krumme. Frankfurt a. M. 1988.
- de Saussures, Ferdinand. Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. v. Charles
Bally und Albert Sechehaye. Aus dem Franz. übers. v. Herman Lommel. 3. Aufl. Ber-
lin, New York 2001, S. 147f.
- Descartes, René. Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité
dans les sans / Bericht über die Methode die Vernunft richtig zu führen und die

- Wahrheit in den Wissenschaften zu erforschen. Franz. / Deut. Hrsg. und übers. v. Holger Ostwald. Stuttgart 2012.
- Eichenbaum, Boris. Die Theorie der formalen Methode. In: Ders., Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Hrsg. und aus dem Russ. übers. v. Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M. 1965, S. 7-52.
- Èjchenbaum, Boris. Die Illusion des *skaz*. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Helene Imendörffer. München 1969, S. 160-167.
- Èjchenbaum, Boris. Leskov und die moderne Prosa. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Rolf Fieguth. München 1969, S. 208-243.
- Èjchenbaum, Boris. O. Henry i teorija novelly. In: Ders., Literatura: teorija, kritika, polemika. 2. Aufl. Chicago 1969 [Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1927], S. 166-209.
- Èjchenbaum, Boris. Strašnyj lad. In: Ders., O literature. Moskau 1987, S. 289-292.
- Èjchenbaum, Boris. Wie Gogol's „Mantel“ gemacht ist. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Karl Eimermacher. München 1969, S. 122-159.
- Erdbeer, Robert Matthias. Der Text als Verfahren. Zur Funktion des textuellen Paradigmas im kulturgeschichtlichen Diskurs. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 46/2001, S. 77-105.
- Foucault, Michel. Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Franz. v. Ulrich Köppen. 9. Aufl. Frankfurt a. M. 1990.
- Foucault, Michel. Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. Paris 1966.
- Gaier, Konrad. Figur und Rolle des Erzählers im Spätwerk Thomas Manns. Bruchsal 1966.
- Genette, Gérard. Die Erzählung. Hrsg. v. Jochen Vogt. Aus dem Franz. übers. v. Andreas Knop. 2. Aufl. München 1998.
- Genette, Gérard. Die restringierte Rhetorik. In: Theorie der Metapher. Hrsg. v. Anselm Haverkamp. Aus dem Franz. übers. v. Wolfgang Eitel. Darmstadt 1983, S. 229-252.
- Genette, Gérard. Metonymie bei Proust oder die Geburt der Erzählung. In: Romanistische Stilforschung. Hrsg. v. Helmut Hatzfeld. Aus dem Franz. übers. v. Hartmut Köhler. Darmstadt 1975, S. 371-400.
- Hamsch, Björn. Klassizismus, Klassik. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Hrsg. v. Gert Ueding. Tübingen 1998, Sp. 1031-1050.
- Hansen-Löve, Aage. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978.
- Hasselbach, Karlheinz. Thomas Mann, *Doktor Faustus*: Interpretation. Oldenbourg 1988.

- Hilgers, Hans. *Serenus Zeitblom: der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns Doktor Faustus*. Frankfurt a. M. 1995.
- Horn, Eva. Krieg und Krise: zur anthropologischen Figur des Ersten Weltkriegs. In: *Konzepte der Moderne*. Hrsg. v. Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar 1999, S. 633-655.
- Huber, Martin. *Text und Musik: Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1992.
- Jakobson, Roman. An example of migratory terms and institutional models. On the fiftieth anniversary of the Moscow Linguistic Circle. In: Ders., *Selected writings*. Bd. 2: *Word and language*. The Hague 1971, S. 527-538.
- Jakobson, Roman. Aphasia as a linguistic topic. In: Ders., *Selected writings*. Bd. 2: *Word and language*. Den Haag, Paris 1971, S. 229-238.
- Jakobson, Roman; Lévi-Strauss, Claude. „Die Katzen“ von Charles Baudelaire. In: Ders., *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Komment.* dt. Ausg. Bd. 2: *Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne*. Hrsg. v. Sebastian Donat und Hendrik Birus. Aus dem Franz. übers. v. Erich Köhler, V. Kuhn, Roland Posner, Dieter Wunderlich, überarb. v. Hendrik Birus und Bernhard Teuber. Berlin, New York 2007, S. 251-287.
- Jakobson, Roman. Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov. In: *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2: *Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Rolf Fieguth und Inge Paulmann. München 1972, S. 18-135.
- Jakobson, Roman. Futurismus. In: Ders., *Semiotik: Ausgewählte Texte 1919–1982*. Hrsg. v. Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1992, S. 41-48.
- Jakobson, Roman. Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze. In: Ders., *Selected writings*. Bd 1: *Phonological studies*. 2., erweit. Aufl. Den Haag, Paris 1971, S. 328-401.
- Jakobson, Roman. Linguistik und Poetik. In: Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hrsg. v. Elmar Hollenstein und Tarcisius Schelbert. Aus dem Engl. übers. v. Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121.
- Jakobson, Roman; Pomorska, Krystyna. *Poesie und Grammatik: Dialoge*. Aus dem Russ. übers. v. Horst Brühmann. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1982.
- Jakobson, Roman. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. In: Ders., *Selected writings*. Bd. 5: *On verse, its masters and explorers*. Hrsg. v. Stephen Rudy and Martha Taylor. Den Haag, Paris 1979, S. 416-432.

- Jakobson, Roman. Toward a linguistic classification of aphasic impairments. In: Ders., Selected writings. Bd. 2: Word and language. Den Haag, Paris 1971, S. 289-304.
- Jakobson, Roman. Über den Realismus in der Kunst. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Karl Eimermacher. München 1969, S. 372-391.
- Jakobson, Roman. Was ist Poesie? In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Felix Philipp Ingold und Frank Boldt. München 1972, S. 392-417.
- Jakobson, Roman. Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In: Ders., Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hrsg. v. Wolfgang Raible. Aus dem Engl. übers. v. Georg Friedrich Meier u. Wolfgang Raible. München 1974, S. 117-141.
- Jakubinskij, Lew. O zvukach stichotvornogo jazyka. In: Poetika 1/1919, S. 37-49.
- Jansen, Steen. Die Einheit der Handlung in „Andromaque“ und „Lorenzaccio“. In: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Aus dem Franz. übers. v. Erika Höhnisch. Frankfurt a. M. 1972, S. 424-458.
- Jung, Jürgen. Altes und Neues zu Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. Quellen und Modelle: Mythos, Psychologie, Musik, Theo-Dämonologie, Faschismus. Frankfurt a. M. 1985.
- Kant, Immanuel. Kritik der reinen Vernunft. Bd. 1. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1974.
- Kant, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 2011.
- Kern, Beate. Metonymie und Diskurskontinuität im Französischen. Berlin, New York 2010.
- Kerscher, Julia. Autodidaktik, Artistik, Medienpraktik. Erscheinungsweisen des Dilettantismus bei Karl Philipp Moritz, Carl Einstein und Thomas Bernhard. Göttingen 2016.
- Kessler, Frank. *Ostranenie*: Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus zum Neoformalismus. In: montage/av 5 (Heft 2)/1996, S. 51-65.
- Kiesel, Helmuth. Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München 2004.
- Koopmann, Helmut. „Doktor Faustus“ als Widerlegung der Weimarer Klassik. In: Ders., Der schwierige Deutsche: Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen 1988, S. 109-124.
- Koopmann, Helmut. „Doktor Faustus“ und sein Biograph. Zu einer Exilerfahrung sui generis. In: Ders., Der schwierige Deutsche: Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen 1988, S. 93-108.
- Kovács, Árpád. Kategorija povestvovanija v poetike B. M. Ėjchenbauma. In: Revue des études slaves 57 (Heft 1)/1985, S. 125-135.

- Krämer, Thomas. Carl Einstein's „Bebuquin“. Romantheorie und Textkonstitution. Würzburg 1991.
- Kurzke, Hermann: Thomas Mann: Epoche-Werk-Wirkung. 2., überarb. Aufl. München 1991.
- Lachmann, Renate. Die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3/1970, S. 226-249.
- Lee, Frances. *Overtuning Dr. Faustus. Rereading Thomas Mann's Novel in light of Observations of a Non-Political Man*. Rochester 2007.
- Mai, Hans-Peter. Bypassing Intertextuality. *Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext*. In: *Intertextuality*. Hrsg. v. Heinrich F. Plett. Berlin, New York 1991, S. 30-59.
- Mann, Thomas. Die Entstehung des *Doktor Faustus*, Roman eines Romans. Frankfurt a. M. 1984.
- Mann, Thomas. Interview in *Figaro Littéraire*, Paris, 14. Mai 1950. In: *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909 bis 1955*. Hrsg. v. Volkmar Hansen und Gert Heine. Aus dem Franz. übers. v. Christiane Giesen. Hamburg 1983, S. 317-322.
- Mann, Thomas. Zwei Interviews mit Thomas Mann. In: *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*. 1. Teil. Hrsg. v. Rudolf Wolff. Bonn 1983, S. 10-14.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael. Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl. München 2007.
- Mehring, Reinhard. *Thomas Mann: Künstler und Philosoph*. München 2001.
- Metzler, Ilse. Dämonie und Humanismus: Funktion und Bedeutung der Zeitblomgestalt in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Essen 1960.
- Molinelli-Stein, Barbara. *Thomas Mann, das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs: Versuch einer psycho-existenziellen Strukturanalyse zu den Romanen Lotte in Weimar und Doktor Faustus*. Tübingen 1999.
- Mukařovský, Jan. Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs „Theorie der Prosa“. In: *alternative* 14/1971 (1934). Aus dem Tschech. übers. v. Hans Günther. S. 166-171.
- Niggel, Günter. Zum Verhältnis von Künstlerleben und deutscher Geschichte in Thomas Manns *Doktor Faustus*. In: *Thomas Manns Doktor Faustus – Neue Ansichten, neue Einsichten*. Hrsg. v. Heinrich Detering, Friedhelm Marx und Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2013, S. 33-47.
- Novalis. Fragment 264. Zitiert nach: Vietta, Silvio. *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Bad Homburg, Berlin 1970.
- Orłowski, Hubert. *Prädestination des Dämonischen: zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Poznań 1969.
- Osterkamp, Ernst. „Apocalipsis cum figuris“. *Komposition als Erzählung*. In: *Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997*. Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001, S. 321-343.

- Reiss, Gunter. „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns. München 1970.
- Ruprecht, Hans-George. The Reconstruction of Intertextuality. In: Intertextuality. Hrsg. v. Heinrich F. Plett. Berlin, New York 1991, S. 60-77.
- Saariluoma, Liisa. Nietzsche als Roman: Über die Sinnkonstituierung in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Tübingen 1996.
- Sabel, Johannes. Text und Zeit: Versuche zu einer Verhältnisbestimmung, ausgehend von Carl Einsteins Roman *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern 2002.
- Schklowski, Viktor. Kunst als Verfahren. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Erhard Weinholz. Leipzig 1987, S. 11-32.
- Schklowski, Viktor. Die Novelle der Geheimnisse. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Erhard Weinholz. Leipzig 1987, S. 64-87.
- Schklowski, Viktor. Ornamentale Prosa. Andrej Bely. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. v. Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Erhard Weinholz. Leipzig 1987, S. 88-111.
- Schlee, Agnes. Wandlungen musikalischer Strukturen im Werke Thomas Manns: vom Leitmotiv zur Zwölftonreihe. Frankfurt a. M. 1981.
- Schmitz, Jens. Konstruktive Musik. Thomas Manns *Doktor Faustus* im Kontext der Moderne. Würzburg 2009.
- Šklovskij, Viktor. Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. v. Rolf Fieguth. München 1969, S. 36-121.
- Šklovskij, Viktor. Die Auferweckung des Wortes. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Inge Paulmann und Rolf Fieguth. München 1972, S. 2-17.
- Šklovskij, Viktor. Kunst als Verfahren. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Rolf Fieguth. München 1969, S. 2-35.
- Šklovskij, Viktor. O teorii prozy. 2. Aufl. Moskau 1929.
- Šklovskij, Viktor. Theorie der Prosa. Hrsg. u. aus dem Russ. übers. v. Gisela Drohla. Frankfurt a. M. 1966.

- Solheim, Birger. Zum Geschichtsdenken Theodor Fontanes und Thomas Manns oder Geschichtskritik in *Der Stechlin* und *Doktor Faustus*. Würzburg 2004.
- Sötér, István. Tagebuch eines Lesers – Zur Struktur des Romans „Doktor Faustus“ (1957). In: Thomas Mann und Ungarn: Essays, Dokumente, Bibliographie. Köln, Wien 1977, S. 141-154.
- Staszak, Heinz-Jürgen. Positionen der Literaturtheorie: Strukturalismus und Dekonstruktion. Hagen 2007.
- Stempel, Wolf-Dieter. Intertextualität und Rezeption. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. v. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983, S. 85-109.
- Stierle, Karlheinz. Werk und Intertextualität. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hrsg. v. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien 1983, S. 7-26.
- Striedter, Jurij. Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des Poetischen Bildes in der russischen Moderne. In: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966, S. 263-296.
- Stürmer, Franziska. „Leverkühn der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte“. Thomas Manns *Doktor Faustus* und die Shakespeare-Biographie von Frank Harris. Würzburg 2014.
- Tetzlaff, Stefan. Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus. Berlin, Boston 2018.
- Thomé, Horst. Klassizismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin, New York 2000.
- Todorov, Tzvetan. Die strukturelle Analyse der Erzählung. In: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II. Hrsg. v. Jens Ihwe. Aus dem Franz. übers. v. Gisela Köhler. Frankfurt a. M. 1972, S. 265-275.
- Todorov, Tzvetan. Three conceptions of poetic language. In: Russian Formalism. A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich. Hrsg. v. Robert Louis Jackson und Stephen Rudy. Aus dem Franz. übers. v. Françoise Rosset. New Haven 1985, S. 130-147.
- Tomashevskii, Boris. The New School of Literary History in Russia. Aus dem Franz. übers. v. David Gorman. In: Style 37 (Heft 4)/2003, S. 355-366.
- Trabert, Florian. „Kein Lied an die Freude“. Die neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg 2011.

- Tynjanov, Jurij. Literaturnoe segodnja. In: Ders., Literaturnaja évoljucija: Izbrannye trudy. Hrsg., Vorwort und komment. v. Novikov Vladimir Ivanovič. Moskau 2002, S. 392-414.
- Tynjanow, Juri. 200.000 Meter von Ilja Ehrenburg. In: Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule. Hrsg. von Fritz Mierau. Aus dem Russ. übers. v. Fritz Mierau. Leipzig 1987, S. 389-393.
- Vaget, Hans Rudolf. Doktor Faustus (1947). In: Thomas Mann Handbuch: Leben–Werk–Wirkung. Hrsg. v. Andreas Blödorn und Friedhelm Marx. Stuttgart 2015, S. 66-75.
- Vinogradov, Viktor. Das Problem des *skaz* in der Stilistik. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. Jurij Striedter. Aus dem Russ. übers. v. Helene Imendörffer. München 1969, S. 168-207.
- Von der Lühe, Irmela. „Es wird mein ‚Parsifal‘“: Thomas Manns „Doktor Faustus“ zwischen mythischem Erzählen und intellektueller Biographie. In: Thomas Mann, Doktor Faustus, 1947-1997. Hrsg. v. Werner Röcke. Bern 2001, S. 275-292.
- Wimmer, Ruprecht. Form contra Tod Thomas Manns und Adrian Leverkühns *Credo*. In: Lebenszauber und Todesmusik. Zum Spätwerk Thomas Manns. Hrsg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a. M. 2004, S. 133-148.
- Wißkirchen, Hans. Der *Doktor Faustus* als Roman des Endes. Zur Verschränkung von Ästhetik und Zeitgeschichte bei Thomas Mann. In: Thomas Manns *Doktor Faustus* – Neue Ansichten, neue Einsichten. Hrsg. v. Heinrich Detering, Friedhelm Marx und Thomas Sprecher (Thomas-Mann-Studien. Bd. 46). Frankfurt a. M. 2013, S. 205-218.
- Wolf, Hans Matthias. Thomas Mann: Werk und Bekenntnis. Bern 1957.
- Žirmunskij, Viktor. Die Aufgaben der Poetik. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. Aus dem Russ. übers. v. Inge Paulmann. München 1972, S. 136-161.
- Žirmunskij, Viktor. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für slawische Philologie 1/1925, S. 117-152.

Online-Ressourcen:

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Revolution>

Zwei Wege der literarischen Moderne: Das metonymische Verfahren und die Lesbarkeit

Sergii Kholiavka

Die Arbeit verfolgt ein systematisches Projekt: Sie will in der deutschen Erzählliteratur der literarischen Moderne zwei Schreibweisen anhand ihrer Lesbarkeit unterscheiden und zugleich einschlägige Theorien der Lesbarkeit anhand der Analyse zweier typischer Erzähltexte der Moderne überprüfen. Es wird die These zugrunde gelegt, dass die avantgardistische experimentelle Prosa ihre Handlung verunklart oder ganz suspendiert. Dieses allgemeine Verfahren der Verunklarung der Handlung wird mithilfe spezieller Verfahren realisiert. Aufgrund der Spürbarkeit der Handlung werden in der literarischen Moderne drei Gruppen von Texten unterschieden, von denen zwei genauer betrachtet werden. Carl Einsteins *Bebuquin* und Thomas Manns *Doktor Faustus* stehen jeweils exemplarisch für diese beiden Textgruppen. Aufbauend auf der Theorie der Lesbarkeit von Roland Barthes wird der Unterschied der Darstellungsweisen von *Bebuquin* und *Doktor Faustus* nicht auf der Ebene der Lesbarkeit, sondern auf der Ebene der Lektüre behauptet.

21,90 €

ISBN 978-3-8405-0241-5

