

Ulf Eisele · Die Struktur des modernen deutschen Romans

Ulf Eisele

Die Struktur des modernen deutschen Romans

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1984



CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Eisele, Ulf:

Die Struktur des modernen deutschen Romans / Ulf Eisele. –
Tübingen : Niemeyer, 1984.

ISBN 3-484-10470-8

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1984

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet,
dieses Buch oder Teile daraus photomechanisch zu vervielfältigen.

Printed in Germany.

Satz und Druck: Maisch + Queck, Gerlingen

Einband: Heinr. Koch, Tübingen

Inhalt

VORWORT VII

1 DER MODERNE DEUTSCHE ROMAN ALS NACHREALISTISCHER DISKURS 1

1.1 Der Roman des Diskurses 1

1.2 Literarische Epistemologie 16

1.3 Wahrer und poetischer Diskurs – konstituierende Elemente des modernen deutschen Romans 44

2 DER GESPALTENE DISKURS – MODELLANALYSEN 60

2.1 Hermann Broch. »Die Schlafwandler« 60

2.1.1 Erzählen–Sehen 60

2.1.2 Sezierte Totalität 68

2.1.3 Bertrand, die »passive Hauptperson« 79

2.1.4 Die Idee als »Erzähler« 95

2.1.5 Literarische Ideologie? 101

2.2 Robert Musil. »Der Mann ohne Eigenschaften« 114

2.2.1 Ein Literaturroman 114

2.2.2 Ulrich oder Die Problematik eines Protagonisten 117

2.2.3 Diskurserotik 122

2.2.4 Dissoziierung des Wahren und des Poetischen 127

2.2.5 Suspendierte Identität 134

2.2.6 Aporetischer Idealismus 141

2.3 Thomas Mann. »Der Zauberberg« 151

2.3.1 6/7: Hans Castorps poetische Sendung 151

2.3.2 Roman-Abenteuer 159

2.3.3 Die Metamorphosen des Bleistifts 172

2.3.4 Literarisches Über-Leben 189

2.4 Bertolt Brecht. »Dreigroschenroman« 210

2.4.1 Literarische Ideologiekritik: Kritik der Literatur 210

2.4.2 Kein Detektivroman 219

2.4.3 Bruch mit der idealistischen Literaturkonzeption 233

3 DER MODERNE DEUTSCHE ROMAN ALS GEGEN-DISKURS 257

3.1 Tatort Sprache 257

3.2 Negative Erkenntnistheorie 278

3.3 Kritik der poetischen Identität: »Das Schloß« 314

LITERATURVERZEICHNIS 341

PERSONENREGISTER 361

Vorwort

Nach wie vor »mangelt es sowohl an den ästhetischen als auch an den literaturwissenschaftlichen Grundbegriffen zur Erforschung der neueren Romanliteratur«,¹ zumindest was den deutschen Sprachraum anlangt. Zwar gibt es eine Unzahl von Einzeluntersuchungen, die sich mit bestimmten begrenzten Aspekten beschäftigen, eine konsistente, an den Werken selbst entwickelte und sie in genügendem Maß berücksichtigende Theorie jedoch existiert, soweit ich sehe, nicht. Die vorliegenden größeren Darstellungen konzentrieren sich entweder in erster Linie auf die Roman*theorie* oder bieten eher notdürftig verknüpfte Interpretationen eines Kanons von Texten, die nicht von einem ausreichenden theoretischen Fundament getragen werden.

Sicherlich ist der skizzierte Tatbestand nicht zufällig, präsentiert sich das zu bearbeitende Gebiet doch als schier endloses Gelände, zumal es sich bei Romanen in aller Regel nun einmal um ausgesprochen lange Texte handelt. Der Versuch, eine fundierte Geschichte des modernen deutschen Romans zu schreiben, wäre wohl zum Scheitern verurteilt. Anders verhält es sich bei einer Strukturanalyse, ohne die im übrigen der literarhistorische Zugriff, soll er mehr erreichen als einen abrißhaften Überblick, gar nicht auskäme. Eine Untersuchung, die über gängige Formeln wie zum Beispiel »Bewußtseinsroman« oder »Simultaneität«, die im Zusammenhang mit der Prosa der Moderne im Schwange sind, hinausführt beziehungsweise ihnen einen anderen – relativierten – Stellenwert zuweist, muß, will sie die Art der Veränderung präzise benennen, Schwerpunkte setzen, qualitative Akzente. Die Theorie, in ihren zentralen Zügen neu, soll ›bei der Arbeit‹ gezeigt werden, nur durch die praktische Anwendung kann sie sich legitimieren.

Das Kernstück des Buches bilden daher detaillierte Analysen von fünf Texten, die in struktureller Hinsicht repräsentativ sind für die literarische Moderne, für ihre Spannungen wie ihre Spannweite. *Die Schlafwandler*, *Der Mann ohne Eigenschaften*, *Der Zauberberg*, *der Dreigroschenroman* und *Das Schloß* figurieren als ›Spitzen‹ in der Topographie des modernen Romans, als Fixpunkte, an denen sich mit besonderer Deutlichkeit die für den deutschen Sprachraum spezifische Problematik und die Versuche zu deren Lösung ablesen lassen. Jeder dieser Texte besetzt und markiert eine wesentliche Position im Spektrum des modernen deutschen Romans, alle zusammen sind zu verste-

¹ Werner Welzig, *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart 1970, S. 5.

hen als Stationen der Entwicklungsmöglichkeiten seiner Struktur. Ihrer Bedeutung entsprechend – nicht zuletzt auch im Vergleich zur Situation in England oder Frankreich –, habe ich mich bei diesen Werken um Gesamtanalysen bemüht, keinesfalls sollten sie als bloßes Belegmaterial dienen.

Zwar macht – Hugo Friedrich zufolge – »der Begriff der Struktur [...] Vollständigkeit des geschichtlichen Materials überflüssig«,² die (übliche) Beschränkung auf Interpretationskapitel brächte indessen eine Verengung der Perspektive mit sich, würde den herrschenden »Strukturzwang«³ nicht – zumindest nicht deutlich genug – hervortreten lassen. Überdies können im Rahmen der Modellanalysen nicht alle strukturell wichtigen (Zwischen-)Stufen erfaßt werden. Deshalb sind die Interpretationsteile verbunden mit allgemeinen Abschnitten (1 sowie 3.1 und 3.2), die sich auf eine breite, bis zur Gegenwart reichende Textbasis stützen.

Bewußt verzichtet habe ich auf eine abgehobene Diskussion des Begriffs »modern«. Dessen Bedeutung hinsichtlich des behandelten Themas sollte aus der Sache selbst hervorgehen. Wo historische Wegmarken keine ausschlaggebende Rolle spielen, hätte es wenig Sinn, starre Grenzlinien zu ziehen. Zwar bietet die Jahrhundertwende eine gewisse Orientierung, doch fügt sich die literarische ›Zeit‹ nicht der allgemeinen Chronologie; sie ist weit eher mit dem Terminus Nachrealismus zu umreißen. Der so hergestellte Zusammenhang, die Verbindungslinien, Übergänge, Verwerfungen und Bruchstellen sind Gegenstand dieses Buches.

Einen Teil der notwendigen finanziellen Mittel stellte die Deutsche Forschungsgemeinschaft zur Verfügung.

Zu danken habe ich meiner Frau: Sie hat meinen Monologen über den Roman des Diskurses (meist) geduldig zugehört.

² Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, erweiterte Neuausgabe, Hamburg 1967, S. 10.

³ A. a. O., S. 141.

1 Der moderne deutsche Roman als nachrealistischer Diskurs

1.1 Der Roman des Diskurses

Der Mahnung Erich v. Kahlers, Literatur sei »weniger denn je bloß Literatur«,¹ bedarf es längst nicht mehr, ist sie doch mittlerweile zum exekutierten Urteil geworden. Der Kontext jeglicher Art und Couleur geht um in den Texten der Schriftgelehrten und füllt sie aus schier bis zum Rande. Im Zeichen von Sozialgeschichte, Rezeptionsästhetik, Sprechakt- und Handlungstheorie(n) scheint es eher an der Zeit, daran zu erinnern, daß Literatur wie deren Geschichte nicht zuletzt mit sich selbst zu tun haben.

Angesichts der weitausholenden Gebärde einer auf Kultur generell zusteuernden Literaturwissenschaft ist – wenigstens vorderhand – mit Nachdruck auf der »Regionalität«² ihres Objekts zu beharren, soll diese Disziplin nicht endgültig in der Produktion (selbst-)legitimierender Ideologeme verkommen. Der insbesondere in Deutschland verbreitete »geile Drang aufs große Ganze«³ läßt in der neueren Germanistik keineswegs mehr, wie von Benjamin 1931 diagnostiziert, einen »Exorzismus von Geschichte«⁴ befürchten, vielmehr blieb auf den Trampelpfaden der historizistischen Gegenreformation weitgehend die Literatur auf der Strecke. Mehr denn je gilt es, »Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen«.⁵ Nicht von einer »modernen Welterfahrung«⁶ schlechthin wäre auszugehen, sondern von spezifisch *literarischem* Bewußtsein sowie seiner Problematik⁷ – und das nicht nur in der Moderne.

Solch allgemeine Maximen erweisen ihre strikte Notwendigkeit bei der Beschäftigung mit dem Gegenstand dieses Buches, tritt hier doch an die Stelle des Schreibens von Abenteuern das »Abenteuer der Schreibweise«.⁸ Zu Trug-

¹ Erich von Kahler, »Untergang und Übergang der epischen Kunstform« (in: E. v. K., *Untergang und Übergang. Essays*, München 1970, S. 7–51), S. 7.

² Gerhard Plumpe, »Ästhetik oder Theorie literarischer Praxis?« (in: *alternative* 106, Februar 1976, S. 2–9), S. 7.

³ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Frankf. a. M. 1972, S. 286.

⁴ A. a. O., S. 289.

⁵ Theodor W. Adorno, »Valéry's Abweichungen« (in: Th. W. A., *Noten zur Literatur* 2, Frankf. a. M. 1961, S. 42–94), S. 43.

⁶ Vgl. Erwin Theodor Rosenthal, *Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans*, München 1970, S. 11 ff.

⁷ Dagegen erklärt v. Kahler, »Die Verinnerung des Erzählens« (in: *Untergang und Übergang*, S. 52–197), S. 52: »Literaturgeschichte wird hier betrachtet als eine Form von Geschichte des Bewußtseins« – schlechthin.

⁸ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, S. 111, konstatiert: »Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.«

schließen muß es führen, »die moderne Dichtung mit Maßstäben zu beurteilen, die noch weitgehend aus der klassischen Ästhetik stammen«,⁹ und, was schwerer wiegt, offen oder verdeckt Kategorien des Realismus auf sie anzuwenden,¹⁰ sich so einen sachgerechten Zugang versperrend. Es scheint, als stünden selbst die professionellen Leser dieser Texte, von Ausnahmen abgesehen, ganz im Banne des »Realismuseffekts«.¹¹ Dies mag insofern verständlich sein, als, wie Adorno schreibt, der Realismus dem Roman von seinem Beginn an »immanent« war,¹² doch ist es beinahe schon eine Binsenweisheit, daß eine beträchtliche Anzahl von Texten des 20. Jahrhunderts eben diese traditionelle Befindlichkeit der Gattung in Frage stellen, indem sie deren Basis, das Erzählen im herkömmlichen Sinn, problematisieren. Ihnen gegenüber bedeutet eine »realistische« Lektüre mehr noch als in anderen Fällen intellektuelles Fehlverhalten. Zwar hat man konstatiert, daß die »moderne dichterische Welt [...] keinen festen Punkt mehr kennt, keine Einheit der Persönlichkeit, des Raums, der Zeit«,¹³ die notwendigen Konsequenzen aus solchen Einsichten jedoch wurden kaum, zumindest nicht im notwendigen Umfang gezogen.¹⁴

Bezeichnenderweise sind denn auch die zur allgemeinen Erzähltheorie ausgearbeiteten Konzeptionen fast ausschließlich oder doch größtenteils orientiert an klassischen, romantischen und realistischen Werken, während sie den Bereich der Moderne weitgehend ausblenden.¹⁵ »Figur«, »Geschehen«, »Zeit« und »Raum« gelten weiterhin als die grundlegenden »Konstitutionsmerkmale des Erzähltextes«.¹⁶ Auch den im Zeichen von Semiotik, Kommunikations-

⁹ Wilhelm Emrich, »Die Struktur der modernen Dichtung« (in: W. E., *Protest und Verheißung*. Studien zur klassischen und modernen Dichtung, Frankf. a. M./Bonn ²1963, S. 111–122), S. 111.

¹⁰ Freilich ist die realistische Konzeption nicht ohne die klassische denkbar.

¹¹ Vgl. Etienne Balibar/Pierre Macherey, »Thesen zum materialistischen Verfahren« (in: *alternative* 98, Oktober 1974, S. 193–219), S. 216.

¹² Theodor W. Adorno, »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman« (in: Th. W. A., *Noten zur Literatur 1*, Frankf. a. M. 1958, S. 61–72), S. 61.

¹³ Emrich, a. a. O., S. 120.

¹⁴ Es genügt nicht, wie Giwi Margwelaschwili (in: *Erzählte Welt*. Studien zur Epik des 20. Jahrhunderts, hg. v. Helmut Brandt u. Nodar Kakabadse, Berlin und Weimar 1978, S. 290–319) dies tut, lediglich die »Inkohärenz« der »Hauptkategorien der Sujetwelt« in »modernen Romanstrukturen« nachzuweisen.

Ausnahmen, die die Regel bestätigen, stützen sich noch nicht einmal vorwiegend auf Texte des 20. Jahrhunderts. So legt Käte Hamburger bei der Entwicklung ihrer *Logik der Dichtung* (Stuttgart ²1968) den Anfang von C. F. Meyers Jürg Jenatsch zugrunde; Gerhart von Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts*. Untersuchungen zur Romantheorie, Tübingen 1973, betreibt »Erzählertheorie anhand eines möglichst unmittelbar betrachteten Sprachverlaufs« (S. 34) ausgehend von Goethe, und Helga Gallas, *Das Textbegehren des Michael Kohlhaas*. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1981, sagt mit Hilfe von Kleist der realistischen Lektüre generell den Kampf an.

¹⁵ Dies ist einzuschränken für Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979, der eine ganze Reihe moderner Texte einbezieht.

¹⁶ Vgl. Cordula Kahrmann/Gunter Reiß/Manfred Schluchter, *Erzähltextanalyse*. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren, 2 Bde., Kronberg 1977, Bd. 1, S. 127 ff.

und Handlungstheorie hergestellten Beschreibungsmodellen ist der moderne Roman großenteils fremd geblieben.¹⁷ Wenn das Narrative Texte bezeichnet, »denen eine Handlung zugrunde liegt«,¹⁸ sind Bücher, die in einer solchen Qualifizierung nicht (mehr) aufgehen, in denen Handlung zumindest thematisch, oft sogar fragwürdig wird, kaum angemessen unterzubringen. Ein solches Verfahren, dessen sich eigentlich alle Erzähltheorien bedienen, auf denen ihrerseits die Romantheorien basieren, übernimmt als unreflektierte Voraussetzung, was in der Literatur der Moderne gerade zur Diskussion steht.

Auch Ansätze, die bewußt die Gegebenheiten des literarischen Diskurses nach vorne rücken,¹⁹ sind von dieser Grundeinstellung nicht unberührt. Todorov etwa eruiert die Kategorie der »Verschiebung« als fundamental für »die Beziehung zwischen der Ordnung in der Erzählung und der Ordnung im Leben«,²⁰ womit die realistische Folie prinzipiell erhalten bleibt.²¹

So kommt dem Begriff der »Mittelbarkeit« in den neueren Erzähltheorien zentrale Bedeutung zu.²² Eben das, was der Text mit Hilfe des »Realitätseffekts«²³ allererst erzeugt, die empirischen Modalitäten von Raum, Zeit, Person und Handlung, wird fetischisiert, indem das sie Produzierende lediglich post festum und auch dann nicht in seiner eigenen Qualität, als *Diskurs* nämlich, Berücksichtigung findet. Statt die »Rede« zu analysieren, die der »Erzählvorgang [...] als Ganzes« bildet,²⁴ werden »Viewpoint«-Theorien adaptiert, die gewiß ihre – partielle – Berechtigung haben, in ihrer gegenwärtigen Form jedoch das zu lösende Problem eher verstellen. Wer derartig die Perspektive akzentuiert, zeigt damit an, daß er zuvörderst und buchstäblich etwas im Auge hat, Gegenstände, nicht Worte.

Woran es fehlt, ist eine dezidierte und detaillierte *Diskurstheorie*. Und zwar gilt dies insbesondere hinsichtlich des modernen Romans, der solche methodologische Umorientierung dringlicher noch verlangt als andere Themenbereiche, definiert er sich doch geradezu durch die Diskursfrage, deren vielfältige

¹⁷ So erscheinen in einem einführenden Handbuch »politische, philosophische oder religiöse Reflexionen« – immerhin ein Hauptcharakteristikum des modernen Romans – unter dem Stichwort »Einfügung nicht-narrativer Elemente« (Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis, München 1974, S. 284), wo sie dann auch ein – auf eine knappe Seite begrenztes – Schattendasein führen.

¹⁸ A. a. O., S. 272.

¹⁹ Tzvetan Todorov, »Die Kategorien der literarischen Erzählung« (in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, hg. v. Heinz Blumensath, Köln 1972, S. 263–294), S. 264.

²⁰ A. a. O., S. 293.

²¹ Todorov selbst (a.a.O.) räumt zwar ein, daß das an Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses* gewonnene Kriterium der »Verschiebung« zumindest für »einige moderne Romane« nicht unmodifiziert würde übernommen werden können, sieht aber keinen Anlaß zu einer grundlegenden Revision.

²² Vgl. hierzu vor allem Stanzel, S. 15ff.

²³ Vgl. Roland Barthes, »L'Effet de Réel«, in: *Communication* 11 (1968), S. 84–89.

²⁴ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart ²1967, S. 199.

Implikationen und Konsequenzen. Hier läßt sich endgültig nicht mehr vertuschen, daß mit dem Begriff der Vermittlung der entscheidende Punkt des Verhältnisses von Literatur und Realität verfehlt wird, der nämlich, daß es sich um ein Konstitutionsproblem handelt. Zu dessen Bewältigung erscheint vom Ansatz her gewiß brauchbar Käte Hamburgers prinzipielle Feststellung, »der erzählende Dichter« erzähle »nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge«. ²⁵ Freilich verkennt diese Art von linguistisch untermauerter »Logik der Dichtung«, daß im Romansystem der Status der Sprache selbst keineswegs als konstant anzusetzen ist, sondern Veränderungen unterliegt, die geradezu als Wegmarken der literarischen Evolution bezeichnet werden können. Um ein – vor allem literarhistorisch – zutreffendes Bild zu erhalten, gilt es daher nicht, »die Stellung der Dichtung im und zum Aussagesystem der Sprache zu untersuchen«, ²⁶ sondern genau umgekehrt zu verfahren.

Bereits die Abwesenheit eines ausreichenden Bewußtseins von der Bedeutung der Diskursproblematik erweist sich als das Produkt einer in ihren Anfängen weit zurückliegenden Entwicklung. Die Weigerung, »das Sein der Sprache zu denken«, ²⁷ hat Tradition. Das Unterschlagen der Materialität des Diskurses ist strukturell angelegt schon in dem alten Horazischen Grundsatz des »ut pictura poesis«. So schreibt Johann Jacob Breitingen in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740): »Beyde, der Mahler und der Poet, haben einerley Vorhaben, nemlich dem Menschen abwesende Dinge als gegenwärtig vorzustellen, und ihm dieselben gleichsam zu fühlen und zu empfinden zu geben.« ²⁸ Der Unterschied zwischen ihnen bestehe lediglich darin, daß »der Mahler mit dem Pinsel und den Farben, der Poet mit den Worten und der Feder mahlet«. ²⁹ Eben das letztere aber wird – unter den gegebenen Voraussetzungen – zu einem ernsthaften Handicap. Blanckenburgs fundamentaler *Versuch über den Roman* spricht ausdrücklich »von dem Wirklichwerden einer einzeln Begebenheit vor unsern Augen«, was auch für das »Ganze« – des Romans nämlich – zu gelten habe. ³⁰

Da »Anschaulichkeit« als der Dichtung wesensgemäß erscheint, ³¹ muß

²⁵ Hamburger, S. 113.

²⁶ A. a. O., S. 52.

Ähnlich problematisch sind, aus demselben Grund, Todorovs Konzept von »Literatur als Sprachtheorie« (Tzvetan Todorov, »Die Zahl, der Buchstabe, das Wort«, in: T. T., *Poetik der Prosa*, Frankfurt a. M. 1972, S. 190–203; Zitat S. 190) sowie, mit gewissen Einschränkungen, der auf Überlegungen Lacans basierende Ansatz von Gallas in *Das Textbegehren des Michael Kohlhaas*.

²⁷ Michel Foucault, »Das Denken des Außen« (in: M. F., *Von der Subversion des Wissens*, hg. v. Walter Seitter, München 1974, S. 54–82), S. 57.

²⁸ Johann Jacob Breitingen, *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, Stuttgart 1966, Bd. 1, S. 14f.

²⁹ A. a. O., S. 15.

³⁰ Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, Stuttgart 1965, S. 315; Hervorhebung von mir.

³¹ Vgl. a. a. O., S. 314f.

diese ihren Sprachcharakter mehr oder weniger negieren zugunsten unmittelbarer Visualität, ist der Diskurs genötigt, in den Bildern zu verschwinden, soll »aus einem Leser«, wie Breitinger fordert, »ein Zuseher« werden.³² Worauf es ankommt, ist die Transponierung in ein (Schein-)Leben, denn »die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische, denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge.«³³

Das gesamte 19. Jahrhundert hindurch wird für die Theorie und Praxis der Literatur der Mythos der Visualität, dem ein Totschweigen der Sprache korrespondiert, nicht nur bestimmend bleiben, sondern sich sogar eher noch verstärken. Dabei entsteht Hegel zufolge eine deutliche Diskrepanz zwischen der sozusagen existentiellen Befindlichkeit der Poesie, die er dezidiert die »redende Kunst« nennt,³⁴ und einer Definition, die »das dichterische Vorstellen als *bildlich*« bezeichnet.³⁵ Die Schwierigkeiten der Literatur als Kunst resultieren somit aus ihrem Sprachcharakter, der sie zwingt, zumindest bis zu einem gewissen Grade ihre Identität zu verleugnen: »Und wenn die Poesie auch im Bedürfnis der Kunstverkörperung auf einen verstärkten sinnlichen Eindruck losgeht, so vermag sie doch denselben teils nur durch die von der Musik und Malerei erborgten, ihr selbst aber fremden Mittel zustande zu bringen.«³⁶ Die Literatur darf ihr »sprachliches Element selbst nicht so belassen, wie es von dem gewöhnlichen Bewußtsein gebraucht wird, sondern muß es poetisch behandeln.«³⁷

Solches »Bilde Dichter, rede nicht« ist Richtschnur ebenso für Wilhelm v. Humboldt, der »das Wesen der Kunst« auf der »Einbildungskraft des Dichters« fundiert sieht,³⁸ und Goethe schreibt in *Wilhelm Meisters Wanderjahren*: »Dichter und Bildner beide beschäftigen sich an einer Quelle.«³⁹ In den »Betrachtungen im Sinne der Wanderer« wird dieser der »Pädagogischen Provinz« entstammende Gedanke weiter ausgeführt: »Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, das heißt, wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt

³² Breitinger, S. 470.

³³ Brief von Gotthold Ephraim Lessing an Friedrich Nicolai vom 26. 5. 1769. In: G. E. L., *Gesammelte Werke*, hg. v. Wolfgang Stammler, 2 Bde., München 1959, Bd. 2, S. 1103.

³⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, 2 Bde., Frankf. a. M. o. J., Bd. 2, S. 327.

³⁵ A. a. O., S. 366.

³⁶ A. a. O., S. 336.

³⁷ A. a. O.

³⁸ Vgl. Wilhelm von Humboldt, »Die Einbildungskraft des Dichters und das Wesen der Kunst«, in W. v. H., *Studienausgabe in drei Bänden*, hg. v. Kurt Müller-Vollmer, Bd. 1, *Ästhetik und Literatur*, Frankf. a. M. und Hamburg 1970, S. 46ff.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, in: J. W. G., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. Ernst Beutler, Zürich 1949ff., Bd. 8, S. 274.

lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich.«⁴⁰

Daß »die sogenannte Anschaulichkeit der Dichtersprache, dieses so lange ungeprüft weitergegebene Dogma der Poetik«,⁴¹ dem das Tabu der Rede korreliert, tatsächlich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Gültigkeit beanspruchte und immer noch beansprucht, zeigt sich, wenn etwa Erich v. Kahler die Literatur schlankweg den »visuellen Künsten« zurechnet,⁴² ihr »Sichtlichkeit«⁴³ und »Bildlichkeit«⁴⁴ als Hauptwesensmerkmale zuschreibt. Besonders hartnäckig hielt sich diese Ansicht auf dem Gebiet der Romantheorie. So erklärt Lukács die »einfach geschaute Wirklichkeit« zum Ziel der epischen Bemühungen,⁴⁵ und Rafael Koskimies meint: »Das Wort der genialen Romanschreiber ist an und für sich anschaulich: Es zeichnet seine eigenen deutlichen Figuren, und der mit seiner Hilfe wiedergegebene Lebensgehalt lebet von selbst.«⁴⁶ Dagegen stellt Bachtin prinzipiell klar: »Für die Gattung des Romans ist nicht das Bild des Helden an und für sich charakteristisch, sondern vielmehr *das Bild einer Sprache*.«⁴⁷

Keine andere literarische Konzeption hat dem »Sichzurückziehen der Worte«⁴⁸ derart Vorschub geleistet wie der Realismus. So ist für Friedrich Spielhagen, einen seiner konsequentesten Theoretiker, der Protagonist »gewissermaßen das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht«,⁴⁹ eine Vorstel-

⁴⁰ A. a. O., S. 317.

⁴¹ Beda Allemann, »Gibt es abstrakte Dichtung?« (in: *Definitionen. Essays zur Literatur*, hg. v. Adolf Frisé, Frankfurt a. M. 1963, S. 157–184), S. 183.

⁴² v. Kahler, »Untergang und Übergang«, S. 10.

⁴³ Vgl. a. a. O., Fußnote 1.

⁴⁴ Vgl. a. a. O., S. 7.

⁴⁵ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Neuwied und Berlin 1963, S. 157.

⁴⁶ Rafael Koskimies, *Theorie des Romans*, Helsinki 1935, S. 254. Vgl. auch Manfred Smuda, *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur*. Typologische Untersuchungen zur Theorie des ästhetischen Gegenstands, München 1979, S. 72.

Angesichts dieser Positionen nimmt sich das 1901 erschienene Buch von Theodor A. Meyer *Das Stilgesetz der Poesie* (Leipzig) geradezu avantgardistisch aus, wendet es sich doch dezidiert gegen den »Irrtum vom anschaulichen Charakter der Poesie« (S. V). Ausdrücklich auf Lessings *Laokoon* Bezug nehmend, beabsichtigt Meyer, »aus der Verschiedenheit der Darstellungsmittel die Verschiedenheit des Stils der Poesie von dem der Anschauungskünste zu erweisen« (a. a. O.). Der entscheidende Gedanke dabei ist, »daß nicht innere Sinnbilder, wie man lehrt, sondern die Worte und Gedanken der Sprache selber das Darstellungsmittel der Poesie sind«, diese mithin »als die Kunst der überanschaulichen sprachlichen Vorstellung« anzusehen sei (S. IV).

⁴⁷ Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. M. 1979, S. 223.

⁴⁸ Roland Barthes, »Am Nullpunkt der Literatur« (in: R. B., *Am Nullpunkt der Literatur/Objektive Literatur*. Zwei Essays, Hamburg 1959, S. 5–81), S. 46.

⁴⁹ Friedrich Spielhagen, »Der Held im Roman« (in: F. S., *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1883, Göttingen 1967, S. 65–100), S. 72.

lung, die einschließt, daß »die Sprache als Konstituens dieses ästhetischen Gebildes [...] verleugnet werden soll.«⁵⁰ Realistische Grundbegriffe wie Abbildung oder Widerspiegelung, erkennbar der Sphäre des Visuellen entnommen, implizieren, daß vom Diskurscharakter der Literatur buchstäblich abgesehen wird. Ähnlich verhält es sich mit der naturalistischen Formel des »coin de la nature, vu à travers un tempérament« (Zola). Hier wie dort bildet »das Wort nur eine Glasscheibe, durch die man auf das Wirkliche sieht.«⁵¹ Die Sprache bringt sich als solche selbst zum Schweigen.

Das angesichts dieses Sachverhalts zumindest auf den ersten Blick Erstaunliche ist nun, daß gerade der Realismus, vor allem in seiner Spätphase, auf dezidiert sprachliche Mittel und Elemente zurückgreift, den geächteten Diskurs offenbar rehabilitierend, noch dazu in einem Maße, daß man über Fontanes letzten Roman, den *Stechlin*, hat sagen können, er sei »fast zu einem Roman *der Sprache*« gediehen.⁵² Auf die Hauptursache für diese Entwicklung, die »ontologische Sonderheit des gesprochenen Wortes in der Erzählung«,⁵³ weist dem Sinne nach bereits ein zeitgenössischer Beobachter der literarischen Szene um 1900 hin: »Indem sich der Dialog seinem ganzen Wesen nach am engsten an die Wirklichkeit anschließt und sie zum unmittelbaren Vor- und Nebenbild hat, ist er auch am strengsten den Gesetzen der Lebenswahrheit unterworfen. Dadurch aber wird er zugleich das stärkste Mittel, Illusion zu erzeugen, und damit das wichtigste technische Hilfsmittel überhaupt, das der moderne Roman besitzt.«⁵⁴

Im und als Gespräch wird die Sprache domestiziert. Der von den Romanfiguren geführte Dialog ist die der realistischen Denkweise angemessene Form der Integration des an sich für eben diese Konzeption äußerst bedrohlichen Elements. Mehr noch: Auf Grund des Faktums ihrer (prinzipiellen) Reproduzierbarkeit befördert Sprache geradezu die realistischen Intentionen, scheint doch mit ihrer Hilfe die Möglichkeit, Abbildung zu verwirklichen, am ehesten gewährleistet.⁵⁵ »Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen«, schreibt Fontane.⁵⁶ Und in der Tat läßt sich an seinem Werk mit besonderer Deutlichkeit das

⁵⁰ Günter Rebing, *Der Halbbruder des Dichters*. Friedrich Spielhagens Theorie des Romans, Frankf. a. M. 1972, S. 213.

⁵¹ Roland Barthes, »Der Baum des Verbrechens« (in: *Das Denken von Sade*. Herausgegeben von Tel Quel, München 1969, S. 39–61), S. 60.

⁵² Hans Heinrich Reuter, *Fontane*, 2 Bde., München 1968, Bd. 2, S. 855.

⁵³ Lämmert, S. 209.

⁵⁴ Josef Ettlinger, »Der Dialog im modernen Roman«, in: *Die Gegenwart* 53 (1898), S. 201.

⁵⁵ Preisendanz macht darauf aufmerksam, »wie gerade die Darstellung der unmittelbaren Gesprächswirklichkeit jeden Unterschied zwischen erlebter und erdichteter Wirklichkeit verschwinden läßt« (Wolfgang Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus, München ²1976, S. 231).

⁵⁶ *Theodor Fontanes Briefe an seine Familie*, Bd. I, Teil 2, Berlin 1905, S. 22.

Vordringen der »szenischen« gegenüber der »eigentlichen Erzählung« – um es mit den von Otto Ludwig stammenden Termini zu sagen – ablesen.⁵⁷ Allgemein gilt für die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts: »Der Versuch, alles im Gespräch darzustellen, und zwar nur im Gespräch, nimmt zu.«⁵⁸

Solcher »Tendenz zur Dramatisierung des Romans«,⁵⁹ seit Blanckenburg probates Mittel, den Leser in einen »Zuseher« zu verwandeln, ist die Ich-Erzählung, von Spielhagen gefordert und von zahlreichen Autoren, etwa von Keller in der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich*, realisiert, an die Seite zu stellen. Sie nämlich »expliziert nicht das Bild ihres Erzählers, sondern macht es im Gegenteil noch impliziter. Und jeder Versuch einer Erklärung kann nur zu einer immer vollkommeneren Verschleierung des aussagenden Subjekts führen; diese Rede, die sich als Rede bekennt, verbirgt nur schamhaft ihre Eigenschaft als Rede.«⁶⁰

Die Illusion des Sprechens, die auch das Aufkommen von erlebter Rede und innerem Monolog begünstigt, wirkt sich hier aus. Der Epiker, meint Döblin, stehe »dem lebendigen Leben am nächsten kraft seines Materials, des Wortes«. ⁶¹ »im gespräch ist die sprache geld, die währung der wirklichkeit.«⁶² Von der »Erfahrung, daß der Signifikant in der Stimme erlischt«, ⁶³ wodurch diese eine besondere Realitätsnähe suggeriert, nährt sich schon die Grundsituation des Erzählens, die auf der Vorstellung eines redenden Menschen basiert, der – mittels seiner Stimme – nichtgegenwärtige Vorgänge »lebendig« zu machen versteht.⁶⁴ Und nicht von ungefähr kommt die Bedeutung der Mundart für Realismus- und Naturalismuskonzeptionen älterer wie neuerer Provenienz. Als dezidiertes Sprechen – freilich nur als solches – erhält der Diskurs Heimatrecht.

Zu konstatieren bleibt letztlich doch die Abnahme und Zurückdrängung der autochthon poetischen Bildlichkeit zugunsten des Akustischen. Die Statuen fangen an zu sprechen. Waren es im 19. Jahrhundert (und auch zuvor schon) in erster Linie Maler, die den Romanciers als Paradigma des Künstlers

⁵⁷ Preisendanz, S. 230f. stellt mit Blick auf Fontane fest: »Der Dialog gewinnt hier eine Ausdehnung und Bedeutung wie bei keinem andern deutschen Erzähler vorher, und zumal in den spätesten Romanen dominieren die Gesprächssituationen vollkommen.«

⁵⁸ Mary-Enole Gilbert, *Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen*, Leipzig 1930, S. 4.

⁵⁹ Eberhard Lämmert, Nachwort zu Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, S. 564.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, »Poetik« (in: *Einführung in den Strukturalismus*, hg v. François Wahl, Frankf. a.M. 1973, S. 105–179), S. 129.

⁶¹ Alfred Döblin, »Bemerkungen zum Roman« (in: A. D., *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg. i. Br. 1963, S. 19–23), S. 22.

⁶² Oswald Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. XXXIV.

⁶³ Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974, S. 38.

⁶⁴ Das dokumentieren auch Verfilmungen realistischer Romane oder Erzählungen, in denen eine den Text vorlesende Stimme bruchlos in die anschauliche Handlung übergeht.

dienten – man denke nur an Heinses *Ardinghello*, Tiecks *Sternbald*, Mörikes *Maler Nolten*, an Stifter, Kellers *Grünen Heinrich*, Balzacs *Le Chef-d'oeuvre inconnu* oder Zolas Cézanne-Roman *Das Werk* –, so tritt an deren Stelle im 20. Jahrhundert mehr und mehr der Musiker. Romain Rollands *Johann Christof*, Hans Henny Jahns Gustav Anias Horn aus der Trilogie *Fluß ohne Ufer* und Thomas Manns *Doktor Faustus* wären zu nennen, auch Heinrich Manns *Kleine Stadt*. In Wassermanns *Gänsemännchen* zieht der Komponist Daniel Nothafft bei den Schwestern Rüdiger als Nachfolger des Malers Anselm Feuerbach ein... Dessen Berufskollege in Carl Einsteins *Bebuquin* hört auf den Namen Heinrich Lippenknabe.

Auch wenn diese Umorientierung nicht schematisch und keineswegs als gänzliche Ablösung des einen durch das andere (miß-)verstanden werden darf,⁶⁵ deutet doch vieles darauf hin, daß das, was man den »Maltraum der Schriftsteller« genannt hat,⁶⁶ erkennbar im Schwinden begriffen ist. Muß die schon im (Spät-)Realismus und Naturalismus zunehmende »Dramatisierung« des Epischen zunächst, sozusagen in der ersten Phase, noch auf das Konto der konsequenten Einlösung und Vollendung der Tendenz zur literarischen Anschaulichkeit gebucht werden, so erweist sich das Vordringen der Stimme im weiteren Verlauf als wesentlicher Faktor, um das traditionelle Literatursystem zu unterminieren. Als Fazit kann gezogen werden, »daß eine gewisse Tendenz des modernen Schreibens nicht die Absicht hat, uns irgend etwas *sehen* zu lassen: sie ist nur Rede, und man kann sie nur *hören*.«⁶⁷ Elias Canettis »Ohrenzeuge«⁶⁸ wäre hierfür ebenso geltend zu machen wie die »Tropismen« der Nathalie Sarraute.⁶⁹ Letztere freilich deuten auch an, zu welch merkwürdigen und zugleich aufschlußreichen terminologischen Kompromißbildungen es kommen kann, da das Dogma der Visualität noch keineswegs vollständig außer Kraft gesetzt ist. So gibt es bei Arno Holz eine »Mimik der Rede«,⁷⁰ und Canetti entwickelt die Konzeption der »akustischen Maske«.⁷¹ Die paradoxe Wendung des »Ohrbildes« (Arno Holz)⁷² formuliert wohl am besten den hier und anderwärts sich vollziehenden Übergang.

Dessen erzähltechnischer Zeuge ist der innere Monolog. In Schnitzlers *Leutnant Gustl* etwa hat das Sprechen von der gesehenen Realität das evozierte Bild der Wirklichkeit tendenziell abgelöst. Zunehmend gerät der Diskurs selbst ins Visier. Auf besonders markante und instruktive Weise geschieht dies in Brochs *Tod des Vergil*, wo der Titelfigur eine »Vision« zuteil wird, in der »das

⁶⁵ Gegenbeispiele sind E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler auf der einen und Robert Walsers *Geschwister Tanner* auf der anderen Seite.

⁶⁶ Roland Barthes, *S/Z*, Frankf. a. M., 1976, S. 60.

⁶⁷ Todorov, »Poetik«, S. 130.

⁶⁸ Vgl. Elias Canetti, *Der Ohrenzeuge*. Fünfzig Charaktere, München 1974.

⁶⁹ Vgl. Nathalie Sarraute, *Tropismen*, deutsch von Max Hölzer, Frankf. a. M. 1972.

⁷⁰ Arno Holz, *Das Werk*, Bd. 10, Berlin 1925, S. 254.

⁷¹ Vgl. hierzu Manfred Durzak, *Gespräche über den Roman*. Formbestimmungen und Analysen, Frankf. a. M. 1976, S. 95 ff.

⁷² Holz, S. 659.

Sichtbare« »verschwunden« ist und an seine Stelle akustische Phänomene treten.⁷³ Die »Prävalenz des rein Klanglichen«, die Broch an *Ulysses* konstatiert und ausdrücklich als »die Domination des Sprachlichen« versteht,⁷⁴ widerfährt seinem Protagonisten in einer Art Epiphanie. Er »hörte nicht, er sah die Stimme«.⁷⁵

Der monologisierende Vergil repräsentiert eine Erscheinung und einen Vorgang von größter literarhistorischer Bedeutung. An einem »normalen« Leben gehindert, in reduzierter Körperlichkeit – er muß, in einer Sänfte, getragen werden – ist er schon von den äußeren Voraussetzungen her wie geschaffen, einen für das Gebiet des modernen deutschen Romans fundamentalen Umsturz wenn nicht zu initiieren, so doch zu indizieren, nämlich die Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Romanperson und (zugehörigem) Diskurs.

Die Tatsache, daß der Text zu einem sehr großen Teil aus mehr oder weniger zusammenhängenden Gedanken(fetzen) Vergils besteht, könnte einen dazu verleiten, die These bestätigt zu finden, die epische Form im 20. Jahrhundert werde wesentlich, ja entscheidend durch das geprägt, was Erich v. Kahler als »Verinnerung des Erzählens« bezeichnet hat.⁷⁶ Diese recht verbreitete Ansicht⁷⁷ kann sich u. a. auf ein Urteil aus der Zeit um 1900 stützen, das besagt, »das eigentliche Epos« habe »sich nach innen geflüchtet«.⁷⁸ Und in der Tat scheinen ja literarische Techniken wie die sogenannte erlebte Rede oder gar der innere Monolog, durch die der avantgardistische Roman des ausgehenden 19. und vor allem der des 20. Jahrhunderts nicht zum geringsten geprägt wird, durchaus in diese Richtung zu zeigen. Unbestreitbar sicherlich auch, daß »sich eine Art Verlagerung des Schwerpunkts der Person von außen nach innen« vollzieht, »die der moderne Roman immer stärker akzentuiert hat«.⁷⁹ Freilich wäre dann der Beginn dieser Entwicklung – ganz im Sinne Kahlers übrigens – erheblich früher anzusetzen; es käme nahezu der gesamte deutsche

⁷³ Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*, Frankf. a. M. o. J., S. 242.

⁷⁴ Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*, Frankf. a. M. 1972, S. 33.

⁷⁵ Broch, *Der Tod des Vergil*, S. 243.

⁷⁶ Vgl. v. Kahler, »Die Verinnerung des Erzählens«, a. a. O.

⁷⁷ So spricht Werner Hoffmeister in seinen *Studien zur erlebten Rede bei Thomas Mann und Robert Musil*, London/The Hague/Paris 1965, S. 163f., von dem »Prozeß der Verinnerlichung, den der moderne Roman durchlaufen hat«. Vgl. weiter Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Bennis, Stuttgart 1970, S. 414, Walter Müller-Seidel, »Literatur und Ideologie. Zur Situation des deutschen Romans um 1900« (in: *Dichtung, Sprache, Gesellschaft*. Akten des IV. Internationalen Germanisten-Kongresses 1970 in Princeton, hg. v. Victor Lange u. Hans-Gert Roloff, Frankf. a. M. 1971, S. 593–602), S. 598f., sowie v. Graevenitz, *Die Setzung des Subjekts*, S. 140.

⁷⁸ Leo Berg; zitiert nach *Romantheorie*. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, hg. v. Eberhard Lämmert u. a., Köln 1975 (im folgenden *Romantheorie 2*), S. 60.

⁷⁹ Nathalie Sarraute, »Von Dostojewski zu Kafka« (in: N. S., *Das Zeitalter des Mißtrauens*. Essays über den Roman, Frankf. a. M. 1975, S. 13–39), S. 31.

Bildungsroman in Betracht, dessen Mitbegründer Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* schon 1774 dem Romanautor ganz dezidiert »das Innre des Menschen« als Aufgabenbereich zuweist.⁸⁰

Vor allem aber trifft die auf »Verinnerung« abzielende Argumentation keineswegs ins Zentrum des zu analysierenden literarhistorischen Wandels um die Wende zum 20. Jahrhundert. Ihre Hauptschwäche besteht darin, nach wie vor die Kategorien einer scheinhaften empirischen Realität zugrunde zu legen und somit innerhalb der Grenzen einer realistischen Lektüre zu bleiben, die insbesondere den Texten der Moderne ganz und gar unangemessen ist. Selbst die ihnen vorangehende literarische Praxis und die aus ihr abzuleitenden Theoreme ergeben, betrachtet man sie etwas genauer, wie wenig stichhaltig die dabei gemachten Voraussetzungen sind. Goethes *Wanderjahre* zum Beispiel wenden sich gegen eine Dichtung, »die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Äußeres zu verkörpern«.⁸¹ »Verinnert« werden soll – der Diskurs. Deutlicher noch kommt dies bei einem Programmatiker des »poetischen Realismus« wie Otto Ludwig zum Ausdruck. Er unterscheidet »Rhetorik – als eine besondere Form der Poesie im weitern Sinne betrachtet – und eigentliche Poesie« derart, »daß jene direkt und diese indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausspricht, was sie meint, und diese auf dem Wege der Darstellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes ›Darstellung‹ nicht irren, wonach auch jenes direkte Aussprechen darstellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, so sage man, jene stellt durch Aussprechen, diese durch Darstellung dar; in jener spricht der Autor in seinen leicht maskierten Personen, in dieser der Autor durch die innere Selbständigkeit seiner Personen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als sprächen die Personen selber und hätten keinen andern Autor, als ihr Autor selbst – die schaffende Natur.«⁸²

Die Verhältnisse stellen sich demnach genau umgekehrt dar, als es die Verfechter des Kahlerschen Diktums glauben machen wollen. Wenn schon von »Verinnerung« die Rede sein soll, dann hat sie statt im Realismus, nicht in der Moderne, ist sie zu beziehen auf Romanfiguren, nicht auf reale Menschen.

Es geht daher auch nicht an, schlicht als »Realitätsverlust« abzuwerten, was der beschriebenen Tendenz zuwiderläuft. Die von einem auf den Spuren der Lukácsschen *Theorie des Romans* wandelnden Kritiker des modernen Romans konstatierte »Prävalenz des Bewußtseins«⁸³ muß vor dem Hintergrund nicht etwa der Realität schlechthin, sondern eben jener vorgetäuschten, gleichsam halluzinatorisch erzeugten Wirklichkeit gesehen und begriffen werden, die die Literatur, und in besonderem Maße die realistische, allererst hervorbringt. Kein Text besitzt Wirklichkeit (es sei denn seine eigene), er imitiert sie höchstens. Nicht eigentlich Realität geht hier also verloren, vielmehr beginnt

⁸⁰ Blanckenburg, S. 356.

⁸¹ Goethe, *Wanderjahre*, S. 317.

⁸² Otto Ludwig, *Gesammelte Schriften*, 6 Bde., hg. v. Adolf Stern, Leipzig 1891, Bd. 5, S. 268.

⁸³ Vgl. Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans*, München 1974, S. 59ff.

deren Illusion sich allmählich aufzulösen und den Diskurs wieder in seine Rechte einzusetzen. Das hervorstechende und zu akzentuierende Faktum ist die Diskursunterdrückung, wie sie die realistische Literaturkonzeption im extremen Maß praktiziert. Hiervon, das heißt von einer dezidiert *negativen* Bestimmung muß ausgegangen werden.

Was sich als »Romankrise«⁸⁴ darbietet, ist in erster Linie die Krise des realistischen Literaturbewußtseins und seiner Manifestationen, deren vorherige genaue Analyse somit zur strikten Notwendigkeit wird. Die scheinbar destruktiven Erscheinungen sind – so gesehen – in ihrer *Positivität* wahrzunehmen, nicht zuletzt nämlich als der – zum Teil unfreiwillige – Versuch, Verschüttetes freizulegen. Die Situation, die der Roman um 1900 vorfindet, ist gekennzeichnet durch die Tendenz zur Negierung des diskurshaften Charakters von Literatur, speziell dieses Genres, und die Identität der sich formierenden Gegenbewegung besteht wesentlich in dem Bemühen, jedenfalls vom Ergebnis her, eben dies rückgängig zu machen. Der Roman, der sich seit der Wende zum 20. Jahrhundert mehr oder weniger bewußt vom Realismus abhebt, ist entschieden *Roman des Diskurses*. Diese wie es scheinen könnte tautologische Bezeichnung verweist auf eine Praxis, die die grundlegenden Bedingungen von Literatur unterschlägt, verdrängt. Es wäre somit von einer Negation der Negation zu sprechen. Etwas wird vom Kopf auf die Füße gestellt.⁸⁵

Veräußerung, »Diskursivierung« steht dem Prinzip der möglichst vollkommenen Immanenz (des Diskurses) entgegen. Nicht daß der persönliche oder allwissende Erzähler abgeschafft würde, ist das hervorstechende Merkmal der Moderne⁸⁶ – das besorgt schon weitgehend der Realismus –, sondern das Faktum, daß das zuvor so sorgsam verpackte Diskursive (wieder) hervortritt. So bedeutet der innere Monolog das Gegenteil von »Verinnerung«, mit ihm wird die Rede explizit. Die vielberufene Sprachkrise oder auch Sprachskepsis setzt das Akzeptieren der Sprache als eigenständige und für die Literatur schlechterdings konstitutive Wirklichkeit unabdingbar voraus. Dabei ist der ausgesprochen *nachrealistische* Charakter des modernen deutschen Romans zu berücksichtigen, vor allem eben die damit verbundene Aufhebung der Sprachnegierung. Es macht einen erheblichen Unterschied, ob die Diskurshaftigkeit, wie in der Romantik, im Grunde als Selbstverständlichkeit gilt oder ob sich diese Einsicht erst wieder durchsetzen muß. Sehr wohl auf deutsche Verhältnisse läßt sich übertragen, was für die französische Literatur festgestellt worden

⁸⁴ Vgl. Dietrich Scheunemann, *Romankrise*. Die Entstehungsgeschichte der modernen Romanpoetik in Deutschland, Heidelberg 1978, eine Arbeit, die freilich den hier skizzierten strukturellen Wandel gerade nicht thematisiert.

⁸⁵ Vgl. in diesem Sinn auch Gerhard Butters, »Abenteuer des Schreibens, statt des Schreibens von Abenteuern. Jean Ricardou zur Theorie des *nouveau roman*« (in: *Erzählforschung* 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Göttingen 1978, S. 275–292), S. 285.

⁸⁶ Ein äußerst beliebter Topos in der Literatur zum modernen (deutschen) Roman wenigstens seit Wolfgang Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1954.

ist: »Die klassische Kunst konnte sich nicht als eine sprachliche Ausdrucksform fühlen, sie *war* Sprache.«⁸⁷ Das Charakteristikum des modernen Romans ist nicht so sehr, den Diskurs zu entdecken, sondern weit eher, ihn zu rehabilitieren.

Dem realistischen Roman wie im Grunde auch seinen Vorläufern ging (und geht) es darum, so schnell wie möglich die Illusion eines lebendigen Menschen aufzubauen, um sich ihm buchstäblich in den Mund legen zu können, durch ihn – und am besten nur durch ihn – zu sprechen. Das Prinzip der Integration beinhaltet dasjenige des Delegierens in der Selbstnegierung. Unübertrefflich formuliert Thomas Mann im *Erwählten* diesen Prozeß, den der Romandiskurs durchläuft, wenn er sich, »Geist der Erzählung«, materialisiert: »So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein und es lediglich heißen kann: ›Er ist's.‹ Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten und sich verkörpern in jemandem, der in dieser spricht und spricht: ›Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung, der, sitzend an seinem derzeitigen Ort, nämlich in der Bibliothek des Klosters Sankt Gallen im Alamannenlande, wo einst Notker der Stammler saß, zur Unterhaltung und außerordentlichen Erbauung diese Geschichte erzählt [...].«⁸⁸

In der Moderne, beginnend mit dem Spätrealismus, kehrt dieser Vorgang sich um. Mehr und mehr wird das Sprechen zu einem Modus, durch den eine literarische Figur sich überhaupt erst konstituiert. »Menschen, mit denen kaum etwas vorgeht, werden Gestalt durch ihr eigenes Wort.«⁸⁹ Die in ihrer Körperlichkeit weitgehend reduzierten Gestalten Becketts nähern sich – ähnlich wie der Brochsche Vergil – der bloßen Stimme an, nicht zu reden von den Sprachfiguren der Joyce, Faulkner oder Virginia Woolf. Die Spezies der Maulhelden fängt an, sich auszubreiten. Ihr ist Raabes Stopfkuchen ebenso zuzurechnen wie Schnitzlers monologisierender Leutnant Gustl, in gewissem Sinn auch Heinrich Manns »Untertan«, Diederich Heßling. Stellt Johannes Schlafs *Ein Dachstubenidyll* noch die Geschichte eines »skizzenhaften Helden« dar, eines Kindes nämlich, das sich dem ihm zugedachten Erziehungsroman

⁸⁷ Barthes, »Am Nullpunkt der Literatur«, S. 9.

Vgl. in diesem Zusammenhang auch Silvio Vietta, *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*, Bad Homburg v. d. H. / Berlin / Zürich 1970, S. 196: »Erst seit der Romantik wird Kunst zur Reflexion über Kunst, und erst im 20. Jahrhundert richtet sich diese Reflexion auch in den literarischen Texten auf den ›Stoff‹ dieser Texte: die Sprache.«

⁸⁸ Thomas Mann, *Der Erwählte* (in: Th. M., *Werke*. Taschenbuchausgabe in zwölf Bänden, Frankf. a. M. und Hamburg 1967, Bd. 2), S. 282.

⁸⁹ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 233; gemeint sind *Die Poggenpuhls*.

Vgl. auch Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969, S. 94: »Dostojewskijs Held ist keine objekthafte Gestalt, sondern ein vollgewichtiges Wort; er ist reine Stimme. Wir sehen ihn nicht, wir hören ihn. Alles, was wir über sein Wort hinaus sehen und hören, ist unwesentlich. Es geht im Wort auf.«

durch einen frühen Tod entzieht (gar nicht weit entfernt von Hanno Buddenbrook), so demonstriert der auf dieser Vorlage basierende *Papa Hamlet* die Dominanz der Sprache über den (Haupt-)Sprecher. Niels Thienwiebel, Großmaul wie es im Buche steht, läßt sich beherrschen vom – falschen – Pathos seiner Rolle, des Hamlet, und eröffnet damit die Reihe jener *Heldendarsteller*, an denen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts kein Mangel herrscht.

Diskursökonomie ersetzt realistische Psychologie. Während Sesemi Weichbrodt oder Tony Buddenbrook an einer noch recht langen Leine periodisch wiederkehrender Redewendungen geführt werden, gibt es in Döblins frühem Roman *Der schwarze Vorhang* bereits ein Wort mit »befehlenden Kräften«, das »seinen Willen haben« muß gegen den Protagonisten.⁹⁰ Über Robert Walsers Erzählungen schreibt Musil in einer Rezension: »Er heißt plötzlich seine Figuren schweigen und die Geschichte reden, als wäre sie eine Figur.«⁹¹ Brochs *Methodologische Novelle* (1918) bringt die Personen, den Helden Antigonus und sein Komplement Philaminthe erkennbar hervor, »konstruiert« sie.

So geschieht es, daß allmählich »die Sprache Subjekt des Sprechens« wird,⁹² »die Autorschaft« an sie übergeht.⁹³ Quantität schlägt um in Qualität. Der Roman eines geschwätzigen Protagonisten macht dem Roman des Diskurses Platz, womit freilich nur die »naturgemäße« Ordnung wiederhergestellt ist. Aus der »Rede des Helden«⁹⁴ wird die Rede als Held: »Ich bin eine Geschichte.«⁹⁵ Statt einer Figur geht »die Sprache [...] auf Reisen und bringt die Welt zum Menschen«.⁹⁶

Hiermit bahnt sich eine sehr viel weiterreichende Entwicklung und ein einschneidenderer Wandel an als derjenige, den Lucien Goldmann im Auge hat, wenn er – im Hinblick vor allem auf den Nouveau Roman Robbe-Grillet – das »Erscheinen des Romans ohne Helden« konstatiert,⁹⁷ gekennzeichnet durch ein immer stärkeres Übergewicht der Welt der Dinge, richtiger: durch deren Beschreibung, wobei der Protagonist tendenziell eliminiert wird.⁹⁸ Der

⁹⁰ Alfred Döblin, *Der schwarze Vorhang*. Roman von den Worten und Zufällen, Berlin 1919, S. 84.

⁹¹ Robert Musil, *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 9, S. 1468.

⁹² Vietta, S. 201.

⁹³ A. a. O. Zwar ist beides in bezug auf die – moderne – Lyrik formuliert, besitzt aber nicht weniger Gültigkeit für den Roman.

⁹⁴ Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 205.

⁹⁵ So die erste Zeile des Textes »Roman« von Helmut Heißenbüttel; in: H. H., *Das Textbuch*, Neuwied und Berlin 1970, S. 38.

⁹⁶ Ingrid Mittenzwei, *Die Sprache als Thema*. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen, Bad Homburg v. d. H. / Berlin / Zürich 1970, S. 186f.

⁹⁷ Lucien Goldmann, *Soziologie des Romans*, Neuwied und Berlin 1970, S. 205.

⁹⁸ A. a. O., S. 35, spricht Goldmann von »fortschreitender Auflösung« und dem schließlichen »Verschwinden des individuellen Helden«.

entscheidende, durch eine solche Formel⁹⁹ nicht erfaßte und auch gar nicht erfaßbare Punkt aber besteht, wie schon gesagt, in der Umkehrung des traditionellen Verhältnisses von Romanperson und Romandiskurs. Die vielberufene »Krise des Helden«¹⁰⁰ ist in erster Linie nicht als Zurückdrängung des Heroischen,¹⁰¹ sondern strukturell zu begreifen. An die Stelle eines ›menschlichen‹ Subjekts tritt als dezidiertes Organisationszentrum des Textes der Diskurs selber. »Der Roman des problematischen Helden«¹⁰² wird abgelöst durch den Roman des in dieser seiner Eigenschaft problematisch gewordenen Protagonisten. »Nicht mehr von einem Helden handelt die Erzählung, sie handelt von sich selbst anhand eines Helden.«¹⁰³

Es zeigt sich, daß der Realismus, indem er es unternimmt, die Sprache zu integrieren und zu domestizieren, damit zugleich seinen eigenen Untergang ins Werk setzt. Die Revolte findet im Innern der literarischen Formation selbst statt, in einem nur scheinbar stabilen Gefüge, und sie vollzieht sich ausgerechnet mit den bereits vorhandenen, zur Abwehr solcher Gefahren zurechtgelegten Mitteln. Wenn es stimmt, daß im Zentrum des Romans »der sprechende Mensch«¹⁰⁴ steht, berühren die skizzierten Erscheinungen und Entwicklungslinien vor allem den Protagonisten als das einstige »Terrain des Einverständnisses« und machen ihn zu einem Gegenstand des Argwohns.¹⁰⁵ Umgekehrt aber sind die »Symptome« für die »Auflösung oder Entnaturalisierung der plastischen Romanfigur«¹⁰⁶ geeignet, das Genre in seinen Grundlagen zu erschüttern.

⁹⁹ Vgl. auch Karl Migner, *Theorie des modernen Romans*. Eine Einführung, Stuttgart 1970, S. 70ff.: »Der reduzierte Held.« Weiterhin: Paul Konrad Kurz, *Über moderne Literatur*. Standorte und Deutungen, Frankf. a.M. 1967, S. 23ff.: »Der Abschied vom Helden«, und Sean O’Faolain, *The Vanishing Hero*. Studies in Novelists of the Twenties, London 1956.

¹⁰⁰ Vgl. Karl Reinhardt, »Die Krise des Helden«, in: K. R., *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, S. 420–427.

¹⁰¹ Nach dem Muster von Hans Henny Jahnns *Perrudja*, der mit dem Satz beginnt: »In diesem Buche wird erzählt ein nicht unwichtiger Teil der Lebensgeschichte eines Mannes, der viele starke Eigenschaften besitzt, die dem Menschen eigen sein können – eine ausgenommen, ein Held zu sein.« (H. H. J., *Werke und Tagebücher in sieben Bänden*, hg. v. Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen, Hamburg 1974, Bd. 1, S. 55). Vgl. auch Alfred Döblin, »Ulysses« von Joyce« (in: *Aufsätze zur Literatur*, S. 287–290), S. 290.

¹⁰² Goldmann, S. 37.

¹⁰³ Gerda Zeltner-Neukomm, *Was ist ein moderner Roman?* Versuch einer Standortbestimmung. In: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Jg. 1971/72, Nr. 2, S. 12f. Die Formulierung bezieht sich auf Gides *Paludes*.

¹⁰⁴ Vgl. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 219ff.

¹⁰⁵ Nathalie Sarraute, »Das Zeitalter des Mißtrauens« (in: *Das Zeitalter des Mißtrauens*, S. 41–54) S. 43.

¹⁰⁶ Käte Hamburger, »Erzählformen des modernen Romans« (in: *Der Deutschunterricht* 11, 1959, Heft 4, S. 5–23), S. 6.

1.2 Literarische Epistemologie

Der moderne deutsche Roman, der Roman des Diskurses, ist nach alledem vor allem ein Diskurs über den Roman. Dies belegt das Teufelsgespräch in Thomas Manns *Doktor Faustus* ebenso wie die Erörterung zwischen dem Dichter der *Äneis* und Augustus in Brochs *Tod des Vergil*, nicht zu reden von einem Extremfall wie Walter Jens' *Herr Meister*, im Untertitel ausgewiesen als »Dialog über einen Roman«.

Nicht allein auf die ausdrückliche Thematisierung, wie sie die genannten Beispiele betreiben, beschränkt sich jedoch die Diskussion der Romankunst, der Lage des Epischen in der Moderne, vielmehr geraten die Texte als solche zu »Abenteuern der Schreibweise« (Ricardou), was Thomas Mann zu Anfang seines *Josephs*-Romans bestätigt, wenn es heißt: »Wer erzählt, erwandert unter Abenteuern manche Station.«¹⁰⁷ Auf diese Weise wird »der Held des Romans der Roman selbst. Er erzählt seine eigene Geschichte.«¹⁰⁸ Kurzum, so scheint es: »Das Erzählen wird erzählt.«¹⁰⁹

Mit der Feststellung, daß viele dieser Bücher »zugleich Romane um die Produktion eines Romans, Kunstwerke über die Herstellung der Kunst« sind,¹¹⁰ beginnt das zu untersuchende und zu lösende Problem freilich erst, ist lediglich die Ausgangslage benannt. Wenn nämlich Kunst, speziell die des Romans, in der Moderne gleichsam »transzendental« wird,¹¹¹ kann es nicht genügen, die Akten mit dem gängigen Pauschalurteil, das auf Selbstbezüglichkeit lautet, zu schließen. Vielmehr ist die Frage zu stellen, ob nicht eben diese unübersehbare und unbestreitbare autoreferentielle Struktur weit eher selbst als *Symptom* zu betrachten wäre. Symptom nämlich für die generelle Beziehung der Literatur zur (außerliterarischen) Realität, die hier, im modernen deutschen Roman eine paradigmatische Behandlung erfährt, weil diese Relation höchst problematisch geworden ist, ja, aufs höchste gefährdet erscheint. Sie gilt es zu untersuchen.

Einem repräsentativen Mißverständnis folgt die von Peter Szondi in seinem Traktat »Über philologische Erkenntnis« aufgeworfene Alternative, wonach »einzig die Betrachtungsweise dem Kunstwerk ganz gerecht wird, welche die Geschichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte

¹⁰⁷ Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder*, 3 Bde., Frankf. a. M. und Hamburg 1967 (= Th. M., *Werke*, Bd. 6–8), Bd. 1, S. 37.

¹⁰⁸ Claude Lévi-Strauss, *Mythologica III. Der Ursprung der Tischsitten*, Frankf. a. M. 1973, S. 135.

¹⁰⁹ Vgl. Reinhard Baumgart, »Das Erzählen wird erzählt«, in: R. B., *Literatur für Zeitgenossen. Essays*, Frankf. a. M. 1966, S. 83–106.

¹¹⁰ C. A. M. Noble, *Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne*, München 1978, S. 12.

¹¹¹ Peter Pütz, »Thomas Manns Wirkung auf die deutsche Literatur der Gegenwart« (in: *Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck*, hg. v. Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann, Frankf. a. M. 1977, S. 453–465), S. 464.

zu sehen erlaubt.«¹¹² Weder um das eine – das die Historie ›enthaltende‹ Kunstwerk – noch um das andere – die allgemeine Geschichte – geht es; was die Texte bestimmt, sie strukturiert und bewegt, ist das *Verhältnis*, in dem die Literatur zur Gesellschaft (und deren Entwicklung) sich befindet, in das sie sich selbst zu dieser setzt. Als im Ansatz verfehlt muß daher betrachtet werden, ein »Transformationsmodell, das die Gesellschaftsstruktur in die Textstruktur überführen« soll,¹¹³ zu entwerfen. Ausgangspunkt bleibt vielmehr das Faktum eines dezidiert *literarischen Bewußtseins*¹¹⁴ als schlechterdings fundamentale Gegebenheit. Den gängigen »Weltbild«-Theorien ist eine sehr viel spezifischere Sicht entgegenzuhalten: »Der Blick auf die Welt wird in die Kandare genommen von der Literatur.«¹¹⁵ *Deren* Interesse(n) kommt eine grundlegende Bedeutung zu. Gerade eine materialistisch sich begreifende Wissenschaft hätte diese Einsicht in Rechnung zu stellen, die Brecht in die Worte kleidet: »den Schriftsteller interessiert vor allem das Schriftstellern. (Auch gegen den Weltuntergang hätte er nichts einzuwenden, wenn er nur sicher wäre, daß sein Buch darüber noch herauskommen kann.)«¹¹⁶

Ein solches, zunächst noch recht grobes Raster kann und muß im einzelnen verfeinert werden, beginnend etwa mit der Feststellung Šklovskijs: »Das Bewußtsein des Schriftstellers wird durch das Sein der literarischen Form bestimmt.«¹¹⁷ Freilich sollte es, beherzigt man diese Voraussetzung, nicht um eine allgemeine, sozusagen neutrale »Literarität« gehen, vielmehr müssen die

¹¹² Peter Szondi, *Hölderlin-Studien*. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis, Frankf. a. M. 1970, S. 22.

¹¹³ Peter V. Zima, *Textsoziologie*. Eine kritische Einführung, Stuttgart 1980, S. 108; vgl. außerdem a. a. O., S. 112.

¹¹⁴ Von »literarischem Bewußtsein« spricht auch Felix Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. Beiträge zur Literaturwissenschaft, hg. v. der Forschungsgruppe für strukturelle Methoden in der Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz, München 1976, S. 68, zielt dabei jedoch auf literarische Normen im engeren Sinn ab.

¹¹⁵ So Uwe Johnson in: *Erste Lese-Erlebnisse*, hg. v. Siegfried Unseld, Frankf. a. M. 1975, S. 107. In derselben Richtung argumentiert Wolfgang Theile, *Immanente Poetik des Romans*, Darmstadt 1980, S. 2: »Als Bemühung, sich der Wirklichkeit zu nähern (und nicht mit ihr ›fertig‹ zu werden), ist darum beim Dichter die poetologische Tätigkeit das Vorausgehende, das ihn von der in alltägliche Handlung umgesetzten Wirklichkeitserfahrung und Wirklichkeitserfassung anderer Menschen unterscheidet.«

¹¹⁶ Brief Brechts an Michail Kolzow von Ende Mai/Anfang Juni 1935; in: Bertolt Brecht, *Briefe*, 2 Bde., herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser, Frankf. a. M. 1981, Bd. 1, S. 251.

Ähnlich läßt sich Max Frisch vernehmen: »Natürlich hat man Meinungen, manchmal sogar leidenschaftliche, die moralischen und die politischen Interessen als Mensch und Staatsbürger; das Interesse des Künstlers aber gilt der Dichtung.« (Max Frisch, *Öffentlichkeit als Partner*, Frankf. a. M. 1967, S. 61.)

¹¹⁷ Zitiert nach Jurij Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution« (in: *Russischer Formalismus*. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. v. J. S., München 1971, S. IX–LXXXIII), S. XXXIV. Vgl. auch Gallas, S. 14.

von ihrem spezifischen Interesse, was die Tendenz zur Selbstreproduktion einschließt, gelenkten literarischen Denkstrukturen in den Blick gerückt werden. Nicht eine »ästhetische Erfahrung«¹¹⁸ gilt es zu postulieren oder zu verteidigen: Der Literatur zu ihrem Recht zu verhelfen – und zwar nicht weniger angesichts derer, die sie zu negieren immer mehr sich anheischig machen, als gegenüber ihren allzu unkritischen Apologeten –, kann nur bedeuten, die von ihr selbst gesetzten Rahmenbedingungen überhaupt erst einmal wahrzunehmen und analytisch in den Griff zu bekommen. Das heißt, an die Stelle von Ästhetik oder Poetologie im herkömmlichen Sinne hätte eine Theorie der besonderen literarischen (Ap-)Perzeption zu treten.

Auch und gerade in der Literaturwissenschaft sollte die Zeit für eine kognitive Wende gekommen sein. Dies zu belegen, erscheint wiederum der moderne deutsche Roman als höchst taugliches Objekt. Die mit und in ihm sich vollziehenden Veränderungen nämlich sind unzulänglicher noch als andere direkt von der außerliterarischen Realität her zu verstehen,¹¹⁹ sondern nur über seine eigene Konstitution in bezug auf jene Wirklichkeit. So wenig die literarischen Techniken von vornherein als wertfrei zu betrachten sind, es eine rein immanente literarhistorische Entwicklung gibt, so wenig können die poetischen Fakten einem bestimmten realhistorischen bzw. realgesellschaftlichen Substrat ohne weiteres zu- oder gar untergeordnet werden. Auf die einfache Formel »Roman und Wirklichkeit«¹²⁰ läßt sich das äußerst komplexe Verhältnis gewiß nicht bringen. Vielmehr muß gerade das dabei Ausgesparte – die *Relation* zwischen beiden Größen – ins Zentrum des Interesses gelangen.¹²¹ Denn die »grundsätzliche ästhetische Problematik«¹²² moderner Dichtung, insbesondere der epischen Form, beruht auf dieser Beziehung, eben der »spezifisch literarische Aspekt«¹²³ ist *epistemologisch* motiviert und struktu-

¹¹⁸ Vgl. hierzu vor allem die Arbeiten von Hans Robert Jauss, insbesondere *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972, sowie *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Bd. 1: *Versuch im Feld der ästhetischen Erfahrung*, München 1977.

¹¹⁹ v. Kahler beispielsweise meint, »die Verwandlung der Kunstformen als einen Ausdruck der Verwandlung unserer Wirklichkeit aufweisen« zu können (»Die Verinnerlichung des Erzählens«, S. 52).

¹²⁰ Vgl. das Buch von Frank Trommler *Roman und Wirklichkeit*. Eine Ortsbestimmung am Beispiel von Musil, Broch, Roth, Doderer und Gütersloh, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1966, das bereits in seinem Vorwort zu verstehen gibt, mit einer epistemologisch fundierten Klärung des apostrophierten Verhältnisses nicht allzuviel im Sinn zu haben, auch wenn der Text selbst dann das eine oder andere Problem berührt.

¹²¹ Eben sie bleibt für Durzak letztlich ein blinder Fleck, wenn er »die zentrale Relation, die zwischen ästhetischer und vorgegebener Wirklichkeit besteht«, zwar anspricht, als Konsequenz daraus aber nicht mehr als ein wechselseitiges Verhältnis von »Erkenntnis der Form« und »Orientierung an der Wirklichkeit« ableitet (Manfred Durzak, *Gespräche über den Roman*, S. 32).

¹²² Wilhelm Emrich, »Zur Ästhetik der modernen Dichtung« (in: W. E., *Protest und Verheißung*, S. 123–134), S. 129.

¹²³ Käte Hamburger, *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*, Stuttgart 1979, S. 110.

riert. Dies bleibt zu berücksichtigen, gerade wenn man »die Entwicklung des modernen Erzählens als spezifisch dichtungsgeschichtlichen Strukturwandel zu begreifen und zu deuten sucht«¹²⁴ oder die »Geschichte des Romans als eine sich selbst zum Problem gewordene Kunstform«¹²⁵ sieht. Die im modernen deutschen Roman unverkennbare Dominanz des Literarischen, leicht als bloße Koketterie mißzuverstehen, resultiert aus dem problematisch gewordenen Wirklichkeitsbezug. Schon hier liegt ein gravierender Unterschied zur Romantik, mit der man die Moderne gern in Verbindung zu bringen pflegt.

Die Frage nach der Erkenntnisfunktion und -problematik von Literatur schlankweg auszublenden, wie es eine sich selbst »Diskursanalyse« nennende Richtung will,¹²⁶ hieße demnach, die Basis des literarischen Diskurses, insbesondere aber die Lage der epischen Kunstform im 20. Jahrhundert schlechterdings zu verfehlen. Nicht weniger verkehrt erscheint mir jedoch, eine »Wahrheit der Dichter«¹²⁷ zu unterstellen, um diese dann aus ihren Werken herauszudestillieren. Epistemologie zu betreiben, bedeutet nicht, sich dem vorhandenen Wahrheitsanspruch zu fügen, sondern just diesen (und die mit ihm verbundene Struktur) kritisch unter die Lupe zu nehmen. Das heißt, es geht um die Untersuchung der explizit und (wichtiger noch) implizit in den Texten enthaltenen Erkenntnis**konzeptionen**.¹²⁸ Ohnehin stellt die Literatur über weite Strecken mehr oder weniger heimliche Epistemologie dar. Kaum eine (traditionelle) ästhetische Kategorie, die hiervon nicht betroffen wäre. Identifikation etwa, vielleicht *der* literarische Modus überhaupt, beruht geradezu auf einem Wahrheitskonzept. Manche dieser Gegebenheiten sind von der Literaturwissenschaft auch durchaus gesehen worden, allerdings nur sporadisch und unsystematisch. Noch dazu verbinden sich damit meist lediglich Postulate wie:

¹²⁴ Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, S. 9.

¹²⁵ Eberhard Lämmert, »Vorbericht« zu *Romantheorie*. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880, hg. v. Eberhard Lämmert u. a., Köln / Berlin 1971 (im folgenden *Romantheorie I*), S. XX.

¹²⁶ Horst Turk und Friedrich A. Kittler konstatieren in ihrer Einleitung zu *Urszenen*. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, hg. v. Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankf. a. M. 1977, S. 40: »Mit solchen Beschreibungen verabschiedet die Diskursanalyse, was die Literaturwissenschaft die Erkenntnisfunktion von Literatur genannt hat.«

¹²⁷ Vgl. Wolfgang Kayser, *Die Wahrheit der Dichter*. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur, Hamburg 1959.

¹²⁸ Präziser zu fassen wäre also, was Jürgen Peper, »Über transzendente Strukturen im Erzählen« (in: *Zur Struktur des Romans*, hg. v. Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978, S. 455–488), S. 485, so formuliert: »Die abendländische Ästhetik und die Romanästhetik war stets Erkenntniskritik. Das liegt schlicht daran, daß es in Kunst – wie in Philosophie und Wissenschaft auch, nur in jeweils anderer Weise – um Wahrheit geht, in der von Faktentreue befreiten Kunst (und Philosophie) sogar um besonders grundsätzliche Wahrheit, nämlich um deren Erkenntnisprämissen und -formen.« Die beiläufig geäußerte Ansicht von Theile, S. 117, »daß Kunst und Literatur eigentlich nichts anderes sind als materialisierte Erkenntnistheorie«, trägt, ganz abgesehen von ihrer Pauschalität, dem zu untersuchenden Problem höchstens deskriptiv Rechnung.

»Dichtung hat immer Erkenntnis des Wirklichen zu sein.«¹²⁹ Oder: Dichtung sei »geformte Wahrheit der menschlichen Welt«.¹³⁰

Wenn es richtig ist, daß »die ästhetische Erfahrung eine kognitive Erfahrung« und »als eine Form der Erkenntnis zu begreifen« ist,¹³¹ erscheint eine Analyse der Literatur unter erkenntniskritischen Vorzeichen nachgerade unabdingbar. Freilich sollte es sich dabei nicht allein und, wie ich meine, auch nicht in erster Linie um eine »Epistemologie des Schreibens«¹³² handeln, sondern um eine solche der Schriften. Ein solches Verfahren ist darauf gerichtet, Literatursoziologie – was die Werke anlangt – in die Schranken zu weisen, denn die »Basis« der Literatur bildet nicht eigentlich die Gesellschaft (oder Teile davon), sondern der (gedachte, intendierte) Bezug der Texte zu jener. Wenn Adorno meint, es sei »auszumachen, wie das *Ganze* einer Gesellschaft, als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint«,¹³³ so ist dem entgegenzuhalten, daß es nicht darum geht oder gehen sollte, die Beschaffenheit der Realität aus den Büchern herauszulesen, sondern diese daraufhin zu prüfen, ob, wie und warum sie *behaupten*, ein angemessenes, »wahres« Bild der Sozietät, der Wirklichkeit überhaupt zu vermitteln. Literatur ist meist weniger auf Erkenntnis aus als vielmehr auf die Propagierung und Durchsetzung ihrer Vorstellung von und ihres Anspruchs auf Erkenntnis. Die Frage der Legitimation spielt dabei sicherlich eine Hauptrolle. So vor allem kommt die »Anlehnung« der Literatur an den, wie Foucault ihn nennt, »wahren Diskurs« zustande, der »Druck und Zwang«, den dieser ausübt.¹³⁴

Nun ist diese Prägung für den Roman als Gattung ohnehin gewissermaßen konstitutiv. Wenn »von der Erkenntnisabsicht im umfassendsten Sinne als dem Ursprung des Romans« die Rede ist,¹³⁵ so kann sich diese Ansicht auf ein breites Spektrum von Belegen stützen, die in eben diese Richtung zielen. Spätestens seit Gotthard Heideggers *Mythoscopia* (1698) mit ihrem Kernsatz »wer *Romans* list / der list Lügen«¹³⁶ kreist die (Gattungs-)Diskussion immer wieder um die Frage der Wahrheit. Für Goethe soll »der Roman [...] eigent-

¹²⁹ Rosenthal, S. 7.

¹³⁰ Emrich, Vorwort zu *Protest und Verheißung*, S. 7.

¹³¹ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, Frankfurt a. M. 1973, S. 263.

¹³² Vgl. Henri Meschonnic, »Für eine Epistemologie des Schreibens« (in: *Theorie-Literatur-Praxis*. Arbeitsbuch zur Literaturtheorie seit 1970, hg. v. Richard Brütting und Bernhard Zimmermann, Frankfurt a. M. 1975, S. 123–143).

¹³³ Theodor W. Adorno, »Rede über Lyrik und Gesellschaft« (in: *Noten zur Literatur 1*, S. 73–104), S. 76.

¹³⁴ Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1974, S. 13f.

Vgl. zum »Begriff der literarischen Wahrheit« auch Galvano della Volpe, *Kritik des Geschmacks*. Entwurf einer historisch-materialistischen Literaturtheorie und Ästhetik, Darmstadt und Neuwied 1978, S. 55.

¹³⁵ Gerhard Haas, *Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman*, Tübingen 1966, S. 144.

¹³⁶ Zitiert nach *Romantheorie 1*, S. 55.

lich das wahre Leben sein, nur folgerecht, was dem Leben abgeht«. ¹³⁷ Umstandsloser formuliert Joseph Roth, wenn er die Literatur, insbesondere den Roman, als »den einzigen wahren Ausdruck des Lebens« bezeichnet. ¹³⁸

Es wäre falsch, angesichts solcher Äußerungen dem Roman von vornherein zuzugestehen, er sei »die welthaltigste und welthafte Gattung«. ¹³⁹ Weder das eine noch das andere kann Literatur überhaupt sein. Es handelt sich nicht um Realität(en), sondern um *Effekte*. Der »Fundierungszusammenhang« ist demnach kein solcher »von Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans« (Blumenberg), als Achse, um die sich alles dreht, fungiert vielmehr der Literaturbegriff selbst. In ihm ist auch und gerade das den Texten (von ihnen selbst) zugeschriebene Verhältnis zur – übrigen – Gesellschaft installiert. Nicht um ›Realität‹ an sich geht es, sondern um das Mit-der-Realität-Übereinstimmenwollen, wie besonders eindringlich die realistische Illusionspoetik zeigt. Überspitzt formuliert fällt Sozialgeschichte, die sich des epischen Genres mit Vorliebe anzunehmen pflegt, auf den von diesen Texten produzierten Sozialeffekt herein. Sie nimmt für bare Münze, als ›Ausdruck‹, was in Wahrheit nur Mimikry ist. Eine begründete Soziologie des Literarischen wird den gesellschaftlichen *Anspruch* des Sozialen, den die Bücher stellen, unbedingt zu berücksichtigen haben, mehr noch: Sie müßte von diesem Punkt, das heißt letztlich von einer Epistemologie der literarischen (Denk-)Formen sogar ausgehen. »Anerkennung« ¹⁴⁰ versuchen die Texte als solche zu erlangen, und sie tun dies eben vor allem gerade dadurch, daß sie sich als – zumindest scheinbar – wahr(e) statuieren. ¹⁴¹

Schlagender, da gewissermaßen greifbarer Beweis für die epistemologische Textstruktur sind in erster Linie die sogenannten Bildungs- und Entwicklungsromane. ¹⁴² Insbesondere in jenen der realistischen Art erweist sich das richtige Erkennen der Realität als zentrales Moment. So kreist Kellers *Grüner Heinrich* von Beginn an um die »Inkongruenz von Vorstellung und Wirklichkeit«, ¹⁴³

¹³⁷ Goethe, Rezension der *Gabriele* von Johanna Schopenhauer (in: *Werke*, Bd. 14, S. 319–322), S. 319.

¹³⁸ Zitiert bei David Bronsen, *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln 1974, S. 447.

¹³⁹ Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans« (in: *Nachahmung und Illusion*. Kolloquium Gießen Juni 1963, Vorlagen und Verhandlungen, hg. v. H. R. Jauß, München ²1969, S. 9–27), S. 21.

¹⁴⁰ Vgl. hierzu Gallas, insbesondere S. 102 ff.

¹⁴¹ Auch Kleists *Kohlhaas*, den Gallas als Paradigma anführt, will auf den Gestus der Beglaubigung nicht verzichten, wie schon die Parenthese unter dem Titel zeigt: »(Aus einer alten Chronik)«.

¹⁴² Man könnte geradezu sagen: Die Affinität der deutschen Romanliteratur zum Bildungs- beziehungsweise Entwicklungsroman und ihre epistemologisch-idealistische Prägung sind zwei Seiten einer Medaille; beide Aspekte bedingen einander wechselseitig.

¹⁴³ Wolfgang Preisendanz, »Gottfried Keller: ›Der grüne Heinrich‹« (in: *Der deutsche Roman*. Vom Barock bis zur Gegenwart. Stuktur und Geschichte, hg. v. Benno v. Wiese, Bd. 2, Düsseldorf 1963, S. 76–127), S. 87; vgl. weiter a. a. O., S. 79 ff.

trachtet, diese zu überwinden. Allgemein gilt, daß »Handlung im bürgerlich-realistischen Roman ihren kategorialen Gegenstand wesentlich an der Nicht-Identität zwischen Subjekt und Objekt« hat.¹⁴⁴ Der Text funktioniert somit nach dem Muster der Identitätsbildung, die, einmal erreicht, mit seinem Ende zusammenfällt: »Dem epischen Helden und der Hauptgestalt des Romans ist [...] gemeinsam, daß sie, indem sie die Welt erfahren, sich selbst erkennen.«¹⁴⁵

Dies sollte freilich nicht im realistischen oder psychologischen Sinn (miß-) verstanden werden. Lukács' Feststellung, »das Subjekt der Epik« sei »immer der empirische Mensch des Lebens«,¹⁴⁶ trifft keinesfalls zu. Es handelt sich stets um ein in bestimmter Weise zugerichtetes Subjekt (was so recht freilich erst in der nachrealistischen Krisensituation zutage tritt). Die menschliche Person, so wie sie sich in einem Roman darbietet, ist immer schon, von Anfang an (und bis zum Ende), eine literarische, und das heißt zugleich, sie unterliegt eigenen Gesetzen und Kategorien. Der Protagonist, betritt er die Bühne des Textes, ist nicht mehr unschuldig. Die Institution des (Roman-)Helden bedeutet geradezu ein ästhetisch-epistemologisches Programm. So trifft bereits Goethe (in den *Maximen und Reflexionen*) folgende aufschlußreiche Unterscheidung: »Der Romanheld assimiliert sich alles; der Theaterheld muß nichts Ähnliches in allem dem finden, was ihn umgibt.«¹⁴⁷ Kellers Heinrich Lee wird bescheinigt, »ein wesentlicher Mensch« zu sein,¹⁴⁸ er selbst versteht sich als »widerspiegelnder Teil des Ganzen«.¹⁴⁹ Im Lebensweg des Protagonisten, der die Welt durchmißt, soll die Identität von Subjekt und Objekt im philosophisch-idealistischen Sinn erreicht werden, Paradigma der literarisch sich realisierenden Wahrheit; nichts anderes heißt das Sichwiedererkennen, dessen fundamentale Metapher der Spiegel ist und das sich in dem Sich-selbst-zum-Objekt-Werden des Subjekts manifestiert, wie es in Form der (fiktiven) Autobiographie, überhaupt der Ich-Erzählung – im *Nachsommer* ebenso wie im *Grünen Heinrich* – vorliegt. Lee schreibt nach eigener Aussage die Geschichte seiner Jugend (auf), »um mir mein Werden und Wesen einmal recht anschaulich zu machen«.¹⁵⁰

Unter diesem Aspekt betrachtet, präsentiert sich das Detektivschema als nachgerade exemplarische Erfüllung realistischer Vorstellungen und Absichten: Im entlarvten Täter nämlich erkennt der Detektiv nicht zuletzt sich selbst

¹⁴⁴ Horst Albert Glaser, *Die Restauration des Schönen*. Stifters »Nachsommer«, Stuttgart 1965, S. 18.

¹⁴⁵ Helmut Arntzen, *Der moderne deutsche Roman*. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte, Heidelberg 1962, S. 10.

¹⁴⁶ Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 45.

Auch Rosenthal (S. 59) scheint anzunehmen, wenigstens in der prämodernen Literatur werde »der Mensch« schlechthin »vom Romancier [...] abgebildet«.

¹⁴⁷ Goethe, *Werke*, Bd. 9, S. 632.

¹⁴⁸ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*, 3 Bde., hg. v. Clemens Heselhaus, München ³1969, Bd. 1, S. 1037.

¹⁴⁹ A. a. O., S. 1099; vgl. zudem a. a. O., S. 1100.

¹⁵⁰ A. a. O., S. 951.

wieder, die Klärung des Falles ist immer auch ein Stück Selbsterkenntnis, wie Raabes Heinrich Schaumann, genannt »Stopfkuchen«, eindrucksvoll zu demonstrieren vermag.¹⁵¹

Eine realistische Lektüre verbietet sich daher nicht allein wegen des allgemeinen Diskurscharakters der Texte. Nicht nur folgt auch der Held des realistischen Romans einem »Ideenmotiv«,¹⁵² überhaupt ist, was als Mimesis firmiert – mindestens seit dem Realismus – erheblich präziser zu bestimmen: als (literarische) *Erkenntnistheorie* nämlich. Der Barmann in Max Frischs *Gantenbein* weiß Bescheid: »So war das! sagt er, während er die Gläser spült. Eine wahre Geschichte also. Ich glaub's! sage ich.«¹⁵³

Wahrheit für ›Wirklichkeit‹ – diese Substitution¹⁵⁴ gilt es vor allem in bezug auf das Identitätssyndrom zu beachten, wo die Überlagerung der Ebenen des ›Realen‹ und des Epistemologischen in besonderem Maße die Verhältnisse kompliziert. »So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende.«¹⁵⁵ Auch Lukács, der auf diese Weise den Sachverhalt nicht schlecht erfaßt, kommt, ungeachtet seiner weiter oben zitierten Feststellung, zu einem Ergebnis, das die epistemologische Funktion des Protagonisten bestätigt, wenn er nämlich keinen Zweifel daran läßt, daß die Frage, die den Helden – buchstäblich – bewegt, die der Übereinstimmung von Subjekt und Objekt ist, mithin die erkenntnistheoretische: »Der Prozeß, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst, der Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden, in sich heterogenen, für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis.«¹⁵⁶ Die geschichtsphilosophische wie die psychologische Problematik ist der epistemologischen untergeordnet, muß als deren Teil(bereich) betrachtet werden.¹⁵⁷ Der psychologisch-pragmatische (Handlungs-)Aspekt von Wahrheit heißt Sinn.

»Die Opposition von Kunstwerk und Wirklichkeit« – so geht aus all dem hervor – kann also keineswegs, wie man gemeint hat, als »unfruchtbar« oder »untauglich« abgetan werden,¹⁵⁸ sie ist vielmehr, wie sich unschwer zeigen läßt,

¹⁵¹ Vgl. hierzu Ulf Eisele, *Der Dichter und sein Detektiv*. Raabes »Stopfkuchen« und die Frage des Realismus, Tübingen 1979, S. 10.

¹⁵² Th. Mann, *Joseph*, Bd. 3, S. 1286.

¹⁵³ Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, Frankf. a.M. 1964, S. 9.

¹⁵⁴ Damit entfällt das Hauptargument, das Käte Hamburger in ihrem Buch *Wahrheit und ästhetische Wahrheit* gegen eine Epistemologie literarischer Texte ins Treffen führt, nämlich, »Wahrheit« sei »eine Kategorie der Realität« (S. 47) und daher dem Kunstwerk unangemessen.

¹⁵⁵ Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 58.

¹⁵⁶ A. a. O., S. 79.

¹⁵⁷ Im Gefolge von Lukács akzentuiert Durzak, *Gespräche über den Roman*, S. 22, die geschichtsphilosophische Seite.

¹⁵⁸ Johannes Anderegg, »Fiktionalität, Schematismus und Sprache der Wirklichkeit. Methodologische Überlegungen« (in: *Erzählforschung* 2, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Göttingen 1977, S. 141–160), S. 145.

gerade für die Praxis des modernen deutschen Romans, der sie thematisiert und als Problem erfaßt, von schlechthin grundlegender Bedeutung. Eben wenn man den »historischen Wandel in der Bestimmung und Auffassung von Kunst«¹⁵⁹ herausarbeiten will, wird man sich stets wieder und unabdingbar auf diese Problematik verwiesen finden. Ihre Basis stellt zweifellos die realistische Literaturkonzeption dar.¹⁶⁰ Hier und extremer noch im Naturalismus verwirklicht sich der Wahrheitseffekt als Realitätseffekt, fällt dieser mit jenem scheinbar zusammen.¹⁶¹ Worum es geht, umschreibt ein Diktum Fontanes, wonach ein Roman »uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen« lassen soll.¹⁶² Und weiter: »Aufgabe des modernen Romans scheint mir die zu sein, ein Leben, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der ein unverzerrtes Widerspiel *des* Lebens ist, das wir führen. Das wird der beste Roman sein, dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebens Epoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren, ähnlich wie manche Träume sich unserer mit gleicher Gewalt bemächtigen wie die Wirklichkeit. Also noch einmal: darauf kommt es an, daß wir in den Stunden, die wir einem Buche widmen, das Gefühl haben, unser wirkliches Leben fortzusetzen, und daß zwischen dem erlebten und erdichteten Leben kein Unterschied ist als der jener Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung und infolge davon jener Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist.«¹⁶³

Vergleichbares legt Fontane dem Grafen Petöfy in den Mund, wenn er ihn den französischen Nationalcharakter wie folgt beschreiben läßt: Der »füllt die Hälfte seines Daseins mit Fiktionen aus, und wie die Stücke sein Leben bestimmen, so bestimmt das Leben seine Stücke. Jedes ist Fortsetzung und Konsequenz des andern, und als letztes Resultat haben wir dann auch selbstverständlich ein mit Theater gesättigtes Leben und ein mit Leben gesättigtes Theater. Also Realismus! Auf der Bühne gewiß, aber auch weitergehend in der Kunst überhaupt. Welche Lust, ein französisches Schlachtenbild zu sehen, auf dem die Säbel nicht angeklebt sind, sondern wirklich geschwungen werden,

¹⁵⁹ A. a. O.

¹⁶⁰ Zu Recht vermerkt Preisendanz, »daß das Realitätsproblem, wie es sich mit der Dichtung des letzten halben Jahrhunderts stellt, ohne die Einbeziehung des Realismusproblems kaum zu erörtern ist« (W. P., »Das Problem der Realität in der Dichtung«, in: W. P., *Wege des Realismus*, München 1977, S. 217–228; Zitat S. 220); vgl. weiter a. a. O., S. 220ff.

¹⁶¹ Vgl. hierzu auch Martini, *Das Wagnis der Sprache*, S. 200: »Im Naturalismus legitimierte sich der Anspruch der Kunst, die Wahrheit zu geben, durch die möglichst getreue Wiedergabe der Natur.«

¹⁶² Theodor Fontane, *Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden*, München 1969, Bd. 14, S. 177.

¹⁶³ Zitiert nach *Theodor Fontane. Der Dichter über sein Werk*, 2 Bde., hg. v. Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter, München 1977, Bd. 2, S. 687.

Elan auch da, Leben und Wirklichkeit. Und nun gar erst der Roman!«¹⁶⁴ Bei der *Tell*-Aufführung in Kellers *Grünem Heinrich* bewegt man sich »wie aus der Wirklichkeit heraus« und trifft »wie von selbst an den Orten zusammen [...], wo die Handlung vor sich ging«. ¹⁶⁵ In Storms *Aquis submersus* überträgt der Maler Johannes seinen soeben ertrunkenen Sohn in ein Bild.¹⁶⁶

Das (Sich-)Wiedererkennen bezieht sich also auf den Modus der Literatur schlechthin und als solcher. Die Texte, statt von jener prinzipiell unterschieden zu sein, werden auf derselben Ebene angesiedelt wie die außerliterarische Wirklichkeit. Deshalb ist Kunst etwas, was man – in der Realität – *findet*. Dortchen Schönfund in Kellers *Grünem Heinrich*, die nicht nur heißt, wie sie heißt, sondern auch konstant »das schöne Wesen« genannt wird,¹⁶⁷ ist nur eine besonders beredte Zeugin für dieses Denken.¹⁶⁸ Es gilt der realistische Grundgestus des Aufdeckens, der Detektion.¹⁶⁹ Der »Sinn der Inschrift« ist das »Geheimnis der Vergangenheit«. ¹⁷⁰ Der Autor (oder auch der Erzähler) fördert buchstäblich zutage: »Wieder liegt ein recht maulwurfsartiges Suchen und Wühlen hinter uns, und vor uns liegen die Materialien der sehr wahrhaften Begebenheiten, deren Zusammenstellung wir jetzt unternehmen.«¹⁷¹

Die Schwierigkeiten des Erzählens erscheinen somit lediglich als Probleme des *Abstands*, nicht etwa als Fragen des kategorialen Unterschieds zwischen Literatur und (außerliterarischer) Realität. Das ist bereits am vorrealistischen Roman zu beobachten, wo der Narrator sein Verhältnis zur (erzählten) Hand-

¹⁶⁴ Fontane, *Graf Petöfy* (= *Werke*, Bd. 6), S. 172.

¹⁶⁵ Keller, *Der grüne Heinrich*, S. 342.

¹⁶⁶ Vgl. auch noch Arnold Zweig, *Erziehung vor Verdun*, Frankfurt a.M. 1974, wo es (S. 203) heißt: »Künstlerischer Abstand und die Lösung vom umgeformten Leben verlangten Umsetzung wie in den Rahmen eines Bildes.«

¹⁶⁷ Vgl. Keller, a. a. O., S. 1044, 1075, 1092.

In Zusammenhang mit Gotthelf schreibt Keller (G. K., *Aufsätze zur Literatur*, herausgegeben und kommentiert von Klaus Jeziorowski, München 1971, S. 38), es handle sich darum, »in der gemeinen Wirklichkeit eine schönere Welt wiederherzustellen durch die Schrift«.

¹⁶⁸ Vgl. auch Friedrich Spielhagen, »Finder oder Erfinder?« (in: Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, S. 1–34).

¹⁶⁹ Vgl. hierzu Ulf Eisele, *Realismus und Ideologie*. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des »Deutschen Museums«, Stuttgart 1976, S. 48ff., sowie *Der Dichter und sein Detektiv*, S. 1ff.

¹⁷⁰ Theodor Storm, »Aquis submersus« (in: Th. S., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, München 1951, Bd. 1, S. 943–1015), S. 948.

¹⁷¹ Wilhelm Raabe, *Abu Telfan* (in: W. R., *Gesammelte Werke*, drei Bde., hg. v. Hans Jürgen Meinerts, Bd. 1, Gütersloh o. J., S. 471–739), S. 476.

Sehr deutlich wird auch ein Brief Flauberts an Louise Colet vom 25./26. Juni 1853, in dem es heißt: »Der Künstler muß alles emporneben; er ist wie eine Pumpe, er hat ein großes Rohr in sich, das bis in die Eingeweide der Dinge hinabreicht, bis in die tiefsten Schichten. Er saugt und läßt in riesigen Strahlen ins Sonnenlicht emporschießen, was flach unter der Erde verborgen war und was man nicht sah.« (Zitiert nach Mario Vargas Llosa, *Die ewige Orgie*. Flaubert und »Madame Bovary«, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 205.)

lung, zum Protagonisten zumal, als *Anwesenheit* unterstellt. In Wielands *Agathon* zum Beispiel erklärt er: »Wir kommen zu unserm Helden zurück, den wir zu Ende des vierten Kapitels auf dem Wege nach dem Hafen von Smyrna verlassen haben.«¹⁷² Über Wilhelm Meister verlautet: »Wir [...] suchen ihn erst da wieder auf, wo wir ihn [...] zu finden hoffen.«¹⁷³ Prinzipiell nicht anders verhält es sich bei den Romantikern: Franz Sternbald – »Wir treffen unsern jungen Freund vor einem Dorfe an der Tauber wieder.«¹⁷⁴ – wird auf eben dieselbe Weise geortet wie der Graf Friedrich in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, den zu »begleiten« der Erzähler vorgibt.¹⁷⁵ In Raabes *Abu Telfan* schließlich wird die »Spur« Leonhard Hagebuchers verfolgt.¹⁷⁶

Der Text überspielt jeweils die qualitative Schranke, die zwischen ihm als literarischem Diskurs und der ›Wirklichkeit‹ besteht, zugunsten einer bloß visuellen Distanz auf ein und derselben Ebene. So erscheint alles allein als eine Frage des *Sehens*. Conrad Ferdinand Meyer begründet seine »Neigung zum Rahmen« damit, er halte sich »den Gegenstand gerne vom Leibe oder richtiger gerne so weit als möglich vom Auge.«¹⁷⁷ Und für Spielhagen ist der »Held« »gewissermaßen das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht.«¹⁷⁸ Nicht umsonst heißt der Detektiv in Raabes *Stopfkuchen* ausgerechnet Schaumann.

Verständlich wird vor diesem Hintergrund auch die häufig wiederkehrende Rede vom Vorhang, der Text und Wirklichkeit trenne. Wieland, in *Agathon*,¹⁷⁹ bedient sich ihrer ebenso wie Goethe¹⁸⁰ oder später Thackeray.¹⁸¹ Hierin findet

¹⁷² Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke*, Leipzig 1853, (Bd. 4–6, *Geschichte des Agathon*), Bd. 5, S. 159.

¹⁷³ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (= Goethe, *Werke*, Bd. 7), S. 81.

¹⁷⁴ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*. Eine altdeutsche Geschichte (in: L. T., *Werke in vier Bänden*, hg. v. Marianne Thalmann, Bd. 1, *Frühe Erzählungen und Romane*, München 1963, S. 699–986), S. 722.

¹⁷⁵ Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart* (in: J. v. E., *Werke*, hg. v. Wolf-dietrich Rasch, München 1971, S. 537–834), S. 545.

Vgl. auch Jean Paul, *Hesperus oder 45 Hundposttage*. Eine Lebensbeschreibung (in: J. P., *Werke*, hg. v. Norbert Miller, Bd. 1, München 1960, S. 471–1236), S. 506ff.

¹⁷⁶ Raabe, *Abu Telfan*, S. 479 bzw. 483.

¹⁷⁷ *Briefe Conrad Ferdinand Meyers*, hg. v. Adolf Frey, 2 Bde., Leipzig 1908, Bd. 2, S. 340.

¹⁷⁸ Spielhagen, »Der Held im Roman«, S. 72.

¹⁷⁹ Vgl. Wieland, *Agathon* (*Werke*, Bd. 4), S. 197.

¹⁸⁰ Goethe/Schiller, »Über epische und dramatische Dichtung« (in: Goethe, *Werke*, Bd. 14, *Schriften zur Literatur*, S. 367–370), S. 369: »Der Rhapsode [dem der epische Erzähler gleichgestellt wird; U. E.] sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.«

¹⁸¹ Vgl. William M. Thackeray, *Jahrmarkt der Eitelkeit oder Ein Roman ohne Held*, übersetzt von Theresia Mutzenbecher, München 1975, S. 7f.: »Vor dem Vorhang«. Der abschließende Satz dieser Introduction lautet: »Und nun zieht der Spielleiter

die Vorstellung der *Konvertibilität* von Literatur und Realität ihren Ausdruck, die ein Raummodell der Erkenntnis postuliert. So wird die Sprache zur Zeitmaschine: »[...] und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt.«¹⁸² Zu Beginn von Stifters *Mappe meines Urgroßvaters* ist zu lesen: »Mit dem an der Spitze dieses Buches stehenden lateinischen Spruche des seligen, nunmehr längst vergessenen Egesippus führe ich die Leser in das Buch und mit dem Buche in mein altes fern von hier stehendes Vaterhaus ein.«¹⁸³ Heinrich Waser *schaut* buchstäblich zurück, wenn die Jugendgeschichte des Jürg Jenatsch erzählt wird.¹⁸⁴ Nach wie vor erweist sich Literatur als ihren magischen Ursprüngen verhaftet, wohnt ihr ein prinzipieller Idealismus inne,¹⁸⁵ der ideologiekritisches Vorgehen nicht nur rechtfertigt, sondern geradezu herausfordert.

Einmal mehr zeigt sich, daß die ›Realität‹ im Roman (generell: im literarischen Text) ein Diskursproblem darstellt, und zum zweiten, daß das Negieren des Diskurscharakters, von dem alle erwähnten Beispiele wesentlich geprägt sind, in erster Linie epistemologisch motiviert ist. Die Realitätsillusion, die – scheinbare – Gegenständlichkeit, fällt in eine entschieden erkenntnistheoretische Kategorie.¹⁸⁶ Was es damit auf sich hat, spricht der programmatische Realist Julian Schmidt mit aller Deutlichkeit aus, definiert er doch »die ›äußere‹ Wahrheit«, für ihn das »neue Prinzip« des Realismus, ausdrücklich als »die Übereinstimmung mit der ›sogenannten‹ Wirklichkeit«.¹⁸⁷ Stifters Heinrich Drendorf, der erwartet, »eine erlogene Geschichte vorgespielt«¹⁸⁸ zu bekommen, erlebt eine *Lear*-Aufführung als »die wirklichste Wirklichkeit«.¹⁸⁹

sich mit einer tiefen Verbeugung vor seinen Gönnern zurück, und der Vorhang geht auf.« (A. a. O., S. 8.)

Kritisch-analytisch greift Adorno (»Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, S. 67) nach der »Vorhang«-Metapher, ohne freilich die epistemologischen Zusammenhänge und Implikationen klar herauszuarbeiten.

¹⁸² Theodor Storm, *Immensee* (in: Storm, *Werke*, Bd. 1, S. 20–50), S. 21.

¹⁸³ Adalbert Stifter, *Die Mappe meines Urgroßvaters* (in: A. S., *Studien*, München 1966, S. 381–578), S. 383.

¹⁸⁴ Conrad Ferdinand Meyer, *Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte* (in: C. F. M., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, München 1968, Bd. 1, S. 363–573), S. 369.

¹⁸⁵ Zu Recht bezeichnet Trommler, S. 19, den deutschen Roman als »Hüter unbedingter Wahrheit«, übersieht dabei jedoch die auch den westeuropäischen Gesellschaftsroman prägende idealistische Struktur.

¹⁸⁶ Dieses grundlegende Faktum entgeht Manfred Smuda in seiner Untersuchung *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur*.

¹⁸⁷ Zitiert nach Hans-Joachim Ruckhäberle/Helmuth Widhammer, *Roman und Romantheorie des deutschen Realismus*. Darstellung und Dokumente, Kronberg 1977, S. 208.

¹⁸⁸ Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*. Eine Erzählung, München 1964, S. 138. Vgl. auch ein Diktum Grillparzers aus dem Jahr 1834: »Das Drama lügt eine Gegenwart.« (Zitiert nach Heinz Politzer, *Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*, Wien / München / Zürich 1972, S. 268.)

¹⁸⁹ *Der Nachsommer*, S. 141.

Der epische Urzustand, »das geschehende Sich-selbst-Erzählen der Geschichte«,¹⁹⁰ das zu restituieren die Realisten bemüht sind,¹⁹¹ ist Wahrheit in Form von Mimikry der Wirklichkeit, ein Wahrheitseffekt qua Realitätseffekt. Die sogenannte Fiktion funktioniert als epistemologische Situation: Gegenständlichkeit, erzeugt durch eine im scheinbar reinen, von Zusätzen jeglicher Art unverfälschten Objekt sich realisierende Subjekt/Objekt-Identität, ist das Korrelat der Selbstnegierung des Diskurses,¹⁹² einer Basis, die sich selbst verschüttet. Der Sprachcharakter von Literatur wird dabei ebenso negiert wie deren Produkthaftigkeit überhaupt, was sich wohl am extremsten in Spielhagens Postulat einer vollständigen Ausschaltung von ›Eingriffen‹ und Reflexionen des Autors ausgeprägt hat.¹⁹³

Nicht nur die Literaturtheorie seit Hegel wird weitgehend von der erkenntnistheoretischen Problematik beherrscht, insofern die Frage nach der Übereinstimmung des Erkenntnissubjekts Literatur mit dem Erkenntnisobjekt Realität fast stets im Mittelpunkt steht.¹⁹⁴ Im realistischen Roman ist die Garantie, nach der Erkenntnistheorie verlangt, prinzipiell, da strukturell verankert, vorgegeben: Subjekt und Objekt gelangen zur Deckung in und aufgrund der Realitätsillusion.

Die Spiegelform der Erkenntnis¹⁹⁵ wird vor allem durch die Person des Protagonisten gewährleistet, ja, sie erscheint in ihm – als *der* Identifikationsfigur schlechthin – geradezu institutionalisiert. Epistemologische Kategorie und Gegebenheit, der er ist, allein schon dadurch, daß sich mit ihm der Erkenntnis-

¹⁹⁰ Th. Mann, *Joseph*, Bd. 3, S. 1316; vgl. auch a. a. O., S. 1315.

¹⁹¹ Fr. Th. Vischer redet in seiner *Ästhetik* vom »selbständigen Leben des Gegenstandes« (zitiert nach Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, S. 12), und für Fontane ist »ein Werk [...] um so stilvoller, je objektiver es ist, d. h. je mehr nur der Gegenstand selbst spricht, je freier es ist von zufälligen oder wohl gar der darzustellenden Idee widersprechenden Eigenheiten und Angewohnheiten des Künstlers« (zitiert nach Preisendanz, a. a. O., S. 220).

¹⁹² Unübertrefflich formuliert dies Alfred Döblin, »An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm« (in: Döblin, *Aufsätze zur Literatur*, S. 15–19), S. 17: »Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden.«

¹⁹³ Sprache steht also, insbesondere im Realismus, unter dezidiert epistemologischen Vorzeichen. Dies nicht zu erkennen (oder zu berücksichtigen), ist die fundamentale Schwäche der Position Käte Hamburgers. Wohl erzählt der Text nicht ›wirklich‹ von etwas (vgl. Anm. 25), doch bietet er alle Mittel auf, um einen solchen Eindruck zu erwecken. Die Subjekt-Objekt-Struktur wird suggeriert, sie existiert als – beabsichtigter – Effekt.

¹⁹⁴ Nichts anderes besagt im übrigen die vor allem im 19. Jahrhundert verbreitete Tendenz zur ›Versöhnung‹, die Kunst anstrebt »durch Gestaltung der heterogenen Empirie« (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankf. a. M. 1970, S. 232). Wie eine Übertragung der erkenntnistheoretischen Konzeption auf das Verhältnis des professionellen Lesers zum Text mutet die bezeichnenderweise gerade in Deutschland zunehmend in Mode gekommene Rezeptionsästhetik an.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu Dominique Lecourt, *Lenins philosophische Strategie. Von der Widerspiegelung (ohne Spiegel) zum Prozeß (ohne Subjekt)*, Frankf. a. M. / Berlin / Wien 1975.

prozeß auf sinnlich-anschauliche Weise vollzieht, kann der Romanheld, vorzugsweise wie ihn der Realismus denkt, nicht eigentlich mimetisch erklärt werden, fungiert er doch eben als Instrument zur Herstellung des Mimetischen (zumindest von dessen Eindruck im Wiedererkennen). Garant der Illusion, sind durch ihn die Mechanismen wie die Strategien des bloßen Abstands zwischen Leser und Text; Realität und Literatur¹⁹⁶ idealtypisch verwirklicht, dient er »als Standpunkt, als Blick auf die Welt und sich selbst«. ¹⁹⁷ Wenn der Diskurs möglichst vollkommen in die Romanfigur integriert ist, kann man diese *sehen*. Sie ist dann, buchstäblich, gegenständlich – objektiv – geworden. So stellt der Protagonist, »sprechender Mensch« (Bachtin) und designtes Subjekt-Objekt, prototypisch die Selbstnegierung des Romans als Diskurs dar.

Als nahezu durchgehende Konstante manifestiert sich im – auch praktisch realisierten – Theorem der Widerspiegelung der epistemologische Charakter dieser Konzeption, verdeckt diesen aber zugleich, so daß, statt ihn einer kritischen Überprüfung auszusetzen, Wahrheit suggeriert wird.

Sich im kategorial anderen wiederzuerkennen, letztlich der Leser im Text (und seinen Figuren), diese Grundübereinkunft, die der Realismus mit besonderem Nachdruck inszeniert, wird freilich in der Zeit um die Jahrhundertwende, teilweise auch schon vorher, erkennbar in Frage gestellt. Und zwar deutet sich dies ausgerechnet mittels der Form an, die die Selbstobjektivierung des Diskurses wohl am weitesten vorantreibt, des Ich-Romans nämlich, der im Realismus zunehmend an Boden gewinnt. Neben der zweiten Fassung des *Grünen Heinrich* und Stifters *Nachsommer* ist vor allem auf Raabe zu verweisen, für dessen Oeuvre man eine »eigentümliche *Ich-Erzählhaltung*« eruiert hat.¹⁹⁸ Eine Passage aus der *Chronik der Sperlingsgasse* liefert die Probe aufs Exempel. Buchstäblich *rückblickend* erkennt der Erzähler, während er berichtet, sich selbst: »Lange hat der Musensohn in tiefe Gedanken versunken dagesessen; jetzt springt er plötzlich auf und dreht mir das Gesicht zu – das bin ich wieder: Johannes Wachholder, ein Student der Philosophie in der großen Haupt- und Universitätsstadt.«¹⁹⁹

Zunächst dürfte solche Selbstvergegenständlichung,²⁰⁰ wie schon angedeutet, den realistischen Bestrebungen eher förderlich sein, als daß sie ihnen zuwiderliefe. Ganz ähnlich wie die vor allem bei Fontane zu beobachtende

¹⁹⁶ Dazu gehören in erster Linie (wiederum mit Vorliebe vom Realismus verwendet) die Formen der Erinnerung, Vergangenheit etc.

¹⁹⁷ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 86.

¹⁹⁸ Hermann Helmers, *Wilhelm Raabe*, Stuttgart 1968, S. 70.

¹⁹⁹ Wilhelm Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse* (in: Raabe, *Werke*, Bd. 1, S. 27–145), S. 138. Wenig später heißt es ausdrücklich: »Ich sehe *mich*« (a. a. O., S. 39). Die Entwicklung von »Er« zu »Ich« vollzieht beinahe programmatisch Raabes Fragment gebliebenes Spätwerk *Altershausen* (vgl. *Werke*, Bd. 3, S. 897).

²⁰⁰ Vgl. hierzu auch Wolfgang Iser, *Der implizite Leser*. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972, S. 212; vgl. generell a. a. O., S. 194 ff.

Tendenz zu immer mehr Dialog im Roman wäre demnach der Ich-Roman auf das Konto des intendierten möglichst reinen Objekts zu setzen. Tatsächlich bestätigt gerade Spielhagen, der die eigenen rigorosen Forderungen nach »Objektivität« später durch die Propagierung des Ich-Romans zu liberalisieren trachtete, diese Annahme, akzentuiert er doch eben das *Gesehenwerden* des (Ich-)Helden.²⁰¹ Der Narrator ist somit als die (vom Autor) *produzierte* Instanz einer auf Visualität und Unmittelbarkeit abhebenden literarischen Erkenntnis-konzeption zu begreifen. Der Ich-Roman gestattet es, die Praxis des »sprechenden Menschen« als (Haupt-)Gegenstand der epischen Form fortzuführen.²⁰² Zudem läßt sich auf diese Weise das Problem der Beglaubigung – anscheinend – eher lösen, wiederum eine Parallele zu vorwiegend dialogisch geprägten Texten.²⁰³

Spielhagen selbst spricht freilich auch von »dem Stück Unnatur, das der Ich-Roman von vornherein in sich birgt«. ²⁰⁴ Und mehr noch: Wie im Fall der thematisierten Sprache wird aus einem Kunstgriff im Dienst der bestehenden literarischen Formation ein »subversives«, eben diese Konzeption mindestens tendenziell sprengendes Element. Trotz allem nämlich *deklariert* sich – wenigstens bis zu einem gewissen Grade – die literarische Realität mit dem Ich-Roman als epistemologisch bestimmte. Hier dominiert das Beglaubigungsmoment, der Wahrheitseffekt beginnt den Realitätseffekt ersichtlich zu überlagern.²⁰⁵ Vor allem zeigt sich, daß es sich nicht um einen höheren oder geringeren Grad von Objektivität oder Subjektivität handelt, sondern um die Frage, auf welcher Ebene die angestrebte Subjekt/Objekt-Identität verwirklicht wird bzw. verwirklicht werden soll. Während vor allem der frühe, wenn man so will programmatische Realismus die literarische Realität im scheinbar unvermittelt/unmittelbar gegebenen Objekt – Literatur als ein Stück Realität –

²⁰¹ Vgl. zu diesem Punkt Friedrich Spielhagen, »Der Ich-Roman« (in: *Zur Poetik des Romans*, hg. v. Volker Klotz, Darmstadt 1965, S. 66–161), S. 146f.

²⁰² Vgl. a. a. O., S. 133.

²⁰³ Vgl. Martini, *Das Wagnis der Sprache*, S. 414: »Das Gespräch ist die Form, in welcher das Erkennen zu sich selbst gelangt.« Und François Bondy (»Die Stimme im Roman der Gegenwart«, in: *Akzente* 1962, S. 405) meint: »Die Sprache des Romans als Schrift, als Schilderung, als Erschaffung von Gestalten durch einen gottgleichen Autor ist die Ausnahme geworden. Die Sprache als Rede gilt als eine Spur glaubhafter.«

²⁰⁴ Spielhagen, a. a. O., S. 157; vgl. auch a. a. O., S. 159.

²⁰⁵ Vgl. hierzu wie zum Folgenden Iser, S. 194ff., und insbesondere Hans Blumenbergs Diskussionsbeitrag (»Provokation des Lesers im modernen Roman«) in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. v. H. R. Jauß, München 1968, S. 669. Dort wird die von mir thematisierte Subjekt/Objekt-Identität in bezug auf das Verhältnis von Literatur und Realität nicht etwa problematisiert, sondern als selbstverständlich vorausgesetzt, wie vor allem Blumenbergs Sprechen von »Welthaftigkeit und Welthaltigkeit« als »Gattungsmerkmalen des Romans« (a. a. O., S. 669) nachhaltig zeigt. Das heißt, Blumenberg wie auch Iser stoßen auf »Wirklichkeit«, statt auf die (von den Texten) hypostasierte Wahrheitskonzeption.