

**Kongruenz und Kontrast
im literarischen Kulturvergleich.
Zur Problematisierung des Subjekts
in der Entwicklung des
nouveau roman
und des
neueren deutschen Romans.**

Sozialpsychologische Interpretationen

zu

Butor, Ollier, Pinget, Robbe-Grillet,

Saporta, Sarraute, Simon,

Andersch, Bachmann, Fichte, Frisch,

Grass, Härtling, Handke, Kipphardt,

Muschg, Nizon, Walser, Wohmann.

von

Edith Margarete Michel

Freiburg im Breisgau, 1991

Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD
in the Department of German,
University of Natal,
1991.

ABSTRACT

The thesis is aimed at a comparison of a constellation of French and German novels typical of the period 1950-1980.

A total of 40 novels by 19 authors has been interpreted, the intention being to study each novel constellation separately as well as researching their inter-relatedness. Insofar as the *nouveau roman* is concerned, a wide spectrum of variations on one level emerges clearly, whereas a far more pointed pattern of development is perceived on the German side.

With reference to transformational- and hermeneutic-historical development, the German authors remain bound to philosophical thought patterns derived from different periods. By comparison, the French continue the system of literary references of Early Modernism, and even follow this through to the extreme. Similarities and discrepancies are most clearly discernible in the changing concepts of subjectivity. These changes range from the splitting and reflecting of roles to a “diffusion of identity” of narrator and characters.

The dividing line is to be found where on the German side the profile of roles, and also the multilateral constitutive function of the subjects are maintained. Much more radical is the dissolution of identity in the *nouveau roman*. This annihilation of the subject is to be found in the primary literature as well as in the more recent French theories. In correlation to this dominant factor, social-psychological categories and patterns of explication have been applied. This transfer of categories from the field of social-psychology and from adjacent fields of social science is performed methodologically within the framework of a modern

hermeneutic *ars applicandi*. This ensures that the temporal validity and the radius of applicability in reality are not over-extended. The time-related aspects of the patterns of interpretation correspond with the hermeneutic concept of the “*Verstehenssituation der Zeit*”. The intention of applicability transcends the purely comparative study of literature and arrives at a broader cultural comparison. Hence, an axis of discourses linking the sociology of taste, the sociology of knowledge, mental history and psycho-history, history of genre and the theory of the changing function of media, is envisaged.

Similarly open and hidden influences in the transformation process should be distinguished hermeneutically. The approach from the concept of subjectivity facilitates the multi-cultural perspective of this Franco-German comparison insofar as each hermeneutic theory of identification has to refer to that approach. The comparison of primary texts and theories of these two cultures with their specific history of ambivalent inter-relatedness may, despite a limited transferability, be seen as a model for inter-cultural hermeneutics.

ABSTRACT

Die Arbeit intendiert einen Vergleich zwischen einer phasentypischen Konstellation französischer und deutscher Romane der 1950er bis 1980er Jahre.

Die jeweils getrennten, aber aufeinander zugeordneten Interpretationen von insgesamt 40 Romanen von 19 Autoren lassen auf Seiten des *nouveau roman* eher ein Variationsspektrum erkennen und auf der deutschen Seite eine gerichtete Entwicklungslinie. Die deutschen Autoren bleiben auch weitaus stärker transformationsgeschichtlich und hermeneutisch-wirkungsgeschichtlich an philosophische Denkfiguren aus verschiedenen Epochen rückgebunden, wohingegen die französischen Romane deutlich das literarische Referenzsystem der Frühmoderne fortsetzen und ins Extrem treiben. Ähnlichkeit und Verschiedenheit lassen sich an den Veränderungen der Subjektivität am deutlichsten ablesen. Diese reichen von der Rollenaufspaltung und Rollenreflexion bis zur Identitätsdiffusion des Erzählers und der Figuren. Die Trennungslinie liegt da, wo im deutschen Bereich mit den Rollenkonturen auch die mehrseitige konstitutive Funktion des Subjekts erhalten bleibt, wohingegen der *nouveau roman* die Auflösung der Identitätsgrenzen radikaler formuliert. Diese Annihilation des Subjektbegriffs zeigt sich ebenso in der Primärliteratur wie in den neueren französischen Theorietypen. Gemäss dieser dominanten Thematik werden vor allem sozialpsychologische Kategorien und Deutungsmuster mit einer geeigneten Gelenkfunktion herangezogen. Dieser Kategorientransfer aus dem Bereich der Sozialpsychologie, aber ebenso aus anschliessenden Gebieten der Soziologie erfolgt streng methodisch im hermeneutischen Rahmen einer modernen *ars applicandi*. Dies gewährleistet, dass die zeitliche Geltungsreichweite und die lebensunmittelbare Applikationsreichweite nicht

überdehnt werden. Die Zeitlichkeit der Deutungsmuster entspricht der hermeneutischen Bestimmung einer "Verstehenssituation der Zeit". Die Applikationsreichweite zielt kulturwissenschaftlich über den engeren Bereich einer literarisch-komparatistischen Arbeit hinaus. So sollen Diskursanschlüsse nach mehreren Seiten hin ermöglicht werden, von der Geschmackssoziologie bis zur Wissenssoziologie, von der Mentalitätsgeschichte bis zur Psychohistorie und von der Gattungsästhetik bis zur Theorie des Funktionswandels der Medien. Ebenfalls im Rahmen einer modernen Hermeneutik liegt die Unterscheidung offener und verdeckter Wirkungsgeschichten.

Der Ansatz beim Subjektbegriff erleichtert auch die multikulturelle Aussensicht auf diesen deutsch-französischen Textvergleich, insofern jede hermeneutische Identifikationstypologie sich auf jenen Zentralbegriff beziehen muss. Der Vergleich zwischen Texten und Theorien aus zwei Kulturen, die so lange und intensiv im Positiven wie im Negativen aufeinander bezogen waren, darf auch, trotz begrenzter Übertragbarkeit, Modellcharakter für eine interkulturelle Hermeneutik beanspruchen.

In compliance with the regulations of the University of Natal, I hereby declare that this work is entirely my own, and has not been submitted in any form to another university. Where use has been made of the works of others, this has been duly acknowledged in the text.

A handwritten signature in cursive script, reading "Edith Margarete Michel". The signature is written in dark ink on a white background.

Edith Margarete Michel

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	1
	– Entsprechungen und Gegensätze zwischen literarischen Diskursen, Theoriediskussionen und lebensweltlichen Grundlagen	
	– Schemata und Stereotypen in den wechselseitigen Beurteilungen	
	– Offene und verdeckte Wirkungsgeschichten philosophischer Denkfiguren	
	– Kategorientransfer: Vergleichbarkeit – Geltungsreichweiten – Applikationsreichweiten	
	– Hermeneutische Begründung des sozialpsychologischen Deutungszugangs	
II.	DER NOUVEAU ROMAN	26
1.	Romantheoretische, gattungsgeschichtliche und sozialpsychologische Annäherungen an das moderne Identitätsproblem	26
1.1.	Entindividuiierung im Diskurssystem zwischen "conversation" und "sous-conversation"	37
	Interaktion als identitätszersetzendes Regelspiel	
	Nathalie Sarrautes Romane: Martereau, Entre la vie et la mort, Disent les imbéciles, Les fruits d'or, Portrait d'un inconnu, Le Planétarium	
1.1.1.	Hierarchisierte Dialoge: Selbstbehauptung versus Normen-erwartungen und Gruppendruck	41
1.1.2.	Mehrseitige Projektionssysteme: Spiegel-Selbst und fehlende Identitätsbalance	49
2.	Von der Zurücknahme des Erzählers zur Indifferenz der Figuren	58
2.1.	Wahrnehmung ohne Reziprozität	58
	Robbe-Grillet: La Jalousie	
2.2.	Depersonalisation als Reduplikation	62
	Robbe-Grillet: Dans le labyrinthe	
2.3.	Erzähler und Akteure in einem sich selbst organisierenden Erzählprozeß	64
	Vom Spiel mit Namen und Rollen über Mehrfachexistenzen bis zur sprachlich gesetzten Subjektivität	
	Robbe-Grillet: La maison de rendez-vous und Projet pour une révolution à New York	

2.3.1.	Romanimmanente Reflexion im Spiel mit außerliterarischen Medien	74
2.4.	Hermetik und Entgrenzung	82
2.5.	Der Autobiograph als zusammengesetztes Wesen Selbsterkenntnis und Projektion Robbe-Grillet: Angélique ou l'Enchantement	85
3.	Identitätssuche – Identitätsspaltung – Identitätszersetzung	93
3.1.	Das Tagebuch als Versuch der Selbst-Rekonstruktion Michel Butor: L'Emploi du temps	93
3.2.	Die generalisierte psychosoziale Krise: Das verlorene Gleichgewicht im Verhältnis von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung Michel Butor: La Modification	104
3.3.	Auflösung der Selbstgrenzen. Selbstalienation als Akt der Desintegration Michel Butor: Degrés	113
3.4.	Identitätszertrümmerung in Traumkonstellationen. Zu Michel Butors postromanesker Werkauffassung Matière de rêves	120
4.	Geschichtserfahrung und Selbsterfahrung in existentiellen Grenzsituationen Anamnese als identitätszersetzende Aktivität	124
4.1.	Dissoziation zwischen Selbst und Körper Selbststrettung in der Imagination Claude Simon: La Route des Flandres	126
4.2.	Identität als Summe widerstreitender Teilinstanzen und Teilerfahrungen oder Abständiges Erleben Claude Simon: Le Palace	133
4.3.	Subjektloser Erlebnisraum – körperbezogene Wirklichkeit Claude Simon: Les corps conducteurs	139
4.4.	Desengagement und "engagement de l'écriture"	147

5.	Modellhafte Variationen	158
5.1.	Überdehnte Figurenrepertoires – Figuren als Materialien der Fiktionsstiftung – Zurücknahme von Individualität in anonyme Kollektivität Robert Pinget: <i>Le libera, Mahu ou le matériau, Passacaille</i>	158
5.2.	Spannung zwischen Prinzipien der Organisation und Momenten der Auflösung Von figuralen und strukturalen Symmetrien bis zur Aufhebung realmöglicher Subjekterfahrung in einer autoreferentiellen Werkfolge Claude Ollier: <i>La mise en scène, Été indien, La Vie sur Epsilon</i>	164
5.3.	Bewußtseinsperspektive ohne Subjektkonturen. Ein aleatorischer Roman Marc Saporta: <i>Composition no I</i>	173
III.	DER NEUERE DEUTSCHE ROMAN	176
1.	Von der existentiellen Abwehr der Rollendetermination bis zur freisetzenden Rollendistanz	176
1.1.	Deutsche Rollentheorie zwischen unterschwelliger Transformation philosophischer Denkfiguren und der Rezeption nordamerikanischer Ansätze zur Sozialpsychologie	176
1.2.	Vom existentiellen Bericht zur romanimmanenten Reflexion des Funktionswandels der Medien	183
1.3.	Selbstausslegung und reziproke Erschließung fremder Projektionen Max Frisch: <i>Stiller</i> Rollenperspektivismus im geistesgeschichtlichen und sozialgeschichtlichen Deutungsrahmen Max Frisch: <i>Mein Name sei Gantenbein</i>	186
1.4.	Doppelte Rollendistanz zwischen Journalismus und Literatur – Sprachanamnese – Selbsterfahrung und Fremderfahrung Alfred Andersch: <i>Efraim</i>	200
1.5.	Rollenreflektiertes Erzählen in der 'existentiellen Grenzsituation' Gabriele Wohmann: <i>Ernste Absicht</i>	208

1.6.	Teilnehmende Beobachtung aus einem ausbalancieren- den 'inneren Plural' heraus Martin Walser: Das Einhorn Gruppenzwang und Selbstinteresse, ausgedeutet im Rahmen einer Wechselannihilation zwischen Marx und Kierkegaard Martin Walser: Die Gallistl'sche Krankheit	214
1.7.	Irritierte Wahrnehmung zwischen psychohistorischer Anamnese und kultursemiotischer Neuorientierung Peter Handke: Der kurze Brief zum langen Abschied	227
1.8.	Fremdwahrnehmungen im sozialpsychologischen und ästhetischen Konstellationsblick Adolf Muschg: Im Sommer des Hasen	235
1.9.	Projektion und ironische Rollenreflexion in einem negativen Reiseroman Günter Grass: Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus	245
2.	Die Identitätsdiffusion des Erzählers und der Figuren	254
2.1.	Zum theoretischen Rahmen: Interdisziplinäre Diskurs- anschlüsse	254
2.2.	Lebensunmittelbare Identitätsdiffusion und hermeneutischer Perspektivismus des Erzählens Peter Härtling: Niembsch oder der Stillstand	267
2.3.	Pointillistisch aufgelöste Erlebnissynthese Paul Nizon: Canto	278
2.4.	Erotisches Assoziations- und Projektionsspiel im Beziehungsgeflecht einer Gruppe Hubert Fichte: Die Palette	288
2.5.	Schizoide Ich-Dissoziierung und teilnehmende Verstehensrolle Heinar Kipphardt: März	301
2.6.	'Inneres Mausoleum' und Gedankenbühne: zwischen Individualpsychologie, Psychohistorie und Geistesgeschichte Ingeborg Bachmann: Malina	311
2.7.	Fiktionale Verkörperungen in vielfach geschachtelten historischen, zeitkritischen, märchenhaften und metempsychotischen Rahmen Günter Grass: Der Butt	331

3.	Zur Ästhetik und Sozialpsychologie dargestellter interpersoneller Wahrnehmungen	345
3.1.	Kategorientransfer und denkfigurale Transformation: Existenzphilosophie der "Begegnung" – Interaktionstheorie – Sozialpsychologie – Poststrukturalistische Theorie des Blicks	345
3.2.	Einfache Formen der interpersonellen Wahrnehmung	353
3.3.	Kulturelle Stereotypen – Spiralen in Gruppenkonstellationen – Schematisierungen – Rollenattributionen – Petrifikationen – Depersonalisationen – visuelle Teilidentifikationen	361
3.4.	Interpersonelle Wahrnehmung in Partnerbeziehungen: Von der praedeterminierten Wahrnehmung bis zu Entfremdungsposen	387
3.5.	Ausblick: Von der makrohistorischen Projektion bis zur intrapersonalen Aufspaltung	396
IV.	ERGEBNISSE UND AUSBLICK	399
	– Rollenkonturen und Subjektbegrenzungen im deutsch-französischen Vergleich	
	– Historische Ursachen für das Aufrechterhalten des Subjektbegriffs in Deutschland	
	– Kulturreferentielle Ursachen für die Subjektannihilation in den französischen Texten und im literarischen Kommunikationsrahmen	
	– Rahmenbrüche und Spielräume des Projektionsverhaltens	
	– Körperwahrnehmung, interpersonelle Wahrnehmung, Sozialwahrnehmung	
	– Distinkte Zeitschichtung gegenüber agnostischer Zeitkonzeption	
	– Teleologische und hermeneutische Ausrichtung gegenüber einer "permutation circulaire"	
	– Reflexion des Funktionswandels der Literatur im Medienrahmen gegenüber demonstrierter Wechselwirkung in der Form	

BIBLIOGRAPHY

I. EINLEITUNG

- Entsprechungen und Gegensätze zwischen literarischen Diskursen, Theoriediskussionen und lebensweltlichen Grundlagen
- Schemata und Stereotypen in den wechselseitigen Beurteilungen
- Offene und verdeckte Wirkungsgeschichten philosophischer Denkfiguren
- Kategorientransfer: Vergleichbarkeit - Geltungsreichweiten - Applikationsreichweiten
- Hermeneutische Begründung des sozialpsychologischen Deutungszugangs

Der Vergleich der literarischen Diskurssysteme und der literarischen Entwicklungen in Frankreich und Deutschland muß sich unter den Vorzeichen einer interkulturellen Hermeneutik insbesondere auf Schlüsselphasen beziehen, die den heutigen Verstehenshorizont, die aktuelle "hermeneutische Situation"¹ entscheidend prägen. Die Theoriediskussionen in Frankreich und Deutschland haben zwar in den 1960er bis 1980er Jahren zu einem regen Austausch geführt, aber nur selten wurden die Entsprechungsverhältnisse, und zwar sowohl die Kongruenzen als auch die Kontraste zwischen dem Subjektbegriff und den dahinterstehenden Identitätskonzepten, auf den Ebenen literarischer Texte und theoretischer Texte verglichen. Dies geht über die bisherigen Ansätze der Komparatistik entschieden hinaus. Der alleinige Vergleich literarischer Texte mündet nur allzu schnell in eine Sackgasse, wenn die zeitgleich vorhandenen Verstehens- und Deutungspotentials nicht berücksichtigt werden. Andererseits gilt es, den kulturellen und lebensunmittelbaren Kontext zu bedenken, da unter den Voraussetzungen der europäischen Moderne Rückschlüsse aus dem literarischen Diskurssystem auf lebensunmittelbare gesellschaftliche Bedingungen nur allzu leicht in die Irre führen. Die Axiome ästhetischer Widerspiegelungstheorien lassen sich gerade bei vergleichenden Untersuchungen schon lange nicht mehr anwenden, auch wenn in den 1960er und 1970er Jahren immer wieder Rückfälle in normative Realismuskonzeptionen festzustellen sind. So würde beispielsweise die dialektische Pointe verpaßt, daß die Subjektannihilation durch Vertreter des französischen

1. Gadamer, H.G., Wahrheit und Methode, Tübingen ²1965, S. 307f.

Poststrukturalismus (etwa durch Lacan) einerseits eine anders gerichtete Entsprechung in den narrativen Figurationen des nouveau roman findet, daß aber andererseits der Individualismus als Kulturprinzip und ebenso die geschmackssoziologischen Stilisierungsformen in Frankreich genau gegenläufig weiterwirken.

Sind diese Kongruenzen und Kontraste zwischen literarischem Diskurs, Theoriediskurs und lebensweltlichen Systemen schon ungleichzeitig und widerspruchsvoll genug, so entdeckt man bei jeder historischen Anamnese der wechselseitigen Beurteilungstereotypen und kollektiven Projektionen Deutungsmuster aus lange zurückliegenden Epochen. Jede hermeneutische Reflexion muß solche wirkungsgeschichtlichen Einflüsse berücksichtigen. Die interkulturellen Wahrnehmungen sind wie die interpersonellen Wahrnehmungen mitbeeinflusst von Schemata, hinter denen sich oftmals nicht nur ältere Stereotypen verbergen, sondern ebenso literarisch und philosophisch beeinflusste Figuralismen.

Die offenbare Wirkungsgeschichte läßt immer mehr wechselseitige Beeinflussungen philosophischer Art erkennen, so daß bestimmte weiterwirkende Denkfiguren schon nicht mehr eindeutig rein deutschen oder rein französischen Impulsen zugeschrieben werden können. Diese wechselseitige Beeinflussung hat sich nach dem zweiten Weltkrieg u.a. in dem Bereich der Existenzphilosophie und der Phänomenologie gezeigt, so daß unterschiedliche Transformationen existenzphilosophischer Denkfiguren in beiden Literaturen seit den 1950er Jahren zu beobachten sind. Allerdings muß man auch mit verdeckten oder bislang verdeckt gebliebenen wirkungsgeschichtlichen Anschlüssen oder Rückgriffen rechnen, so etwa mit Anleihen bei Kierkegaard im Bereich der deutschen Literatur gerade noch nach 1968. Dies ist umso erstaunlicher, da die philosophische Rezeption Kierkegaards bereits 1964 ihren Höhepunkt überschritten hatte und die gegenläufige Verarbeitung neomarxistischer Denkansätze etwa seit 1967 zu beobachten war. Man muß also mit Formen offener und verdeckter Wirkungsgeschichten rechnen.

Weithin unbewußt und verdeckt werden auch stereotype Rahmen eines jeweils totalisierten Frankreich und Deutschlandbildes eingehalten. Auch wenn die reziproken sozialen und geschmackssoziologischen Einschätzungen in den vergangenen Jahrzehnten einen hohen Differenzierungsgrad erreicht haben, so daß bestimmte Einstellungen und Verhaltensweisen, Normen- und Normenbrüche jeweils nicht mehr der ganzen Nation sondern bestimmten Gruppierungen und Schichten zugeschrieben werden, wirken einige großrahmige Bilder fort. Man kann das u.a. an der fortlaufenden Rezeptionsge-

schichte von Werken ablesen, die, wie etwa Friedrich Sieburgs "Gott in Frankreich?" seit 1929 zahllose Auflagen erlebt haben. Anlässlich der Auflage von 1954 äußert sich der Autor unter dem Titel "Frankreich und kein Ende" selbst zur Rezeptionsgeschichte seines Buches. Daneben läßt er auch frühere Leser zu Wort kommen, die es in exotische Fernen verschlagen hat. Es geht ihm also um die doppelte Außenperspektive zu seinem früheren Werk. Er sucht gleichsam das, was Gadamer 'die hermeneutische Produktivität des Zeitenabstandes' nennt, zu nutzen. So habe er an einem "malaiischen Küstenstrich" eine "gebrechliche Existenz in einer tropischen Welt"² angetroffen, ein Europäer, der weder eine direkte Beziehung zu Frankreich noch zu Deutschland hatte³. Aus der Ferne-Distanz hat sich dieser Leser eine idealtypische Vorstellung von Frankreich und Deutschland zurechtgelegt, die zum einen der leidvollen Konfliktgeschichte zwischen beiden Ländern überhoben ist, die aber zum anderen dem Muster einer großbrahmigen Polarisierung folgt:

"Ich spreche nicht von dem deutsch-französischen Gegensatz. Er geht mich nichts an und erscheint mir aus der Perspektive des malaiischen Archipels recht entrückt. Aber dieser Gegensatz geht weit über das Politische hinaus. Manchmal kommt es mir vor, als ob er die zwei äußersten Möglichkeiten des menschlichen Verhaltens überhaupt darstellte. Was ihr in Europa als die Spannung zwischen zwei Völkern seht, erscheint mir in meinen lichten Augenblicken als der natürliche Kampf zwischen den zwei Seelen in einer Menschenbrust(...) Das deutsche und das französische Wesen verkörpern zwei verschiedene Arten des Menschseins, – nicht die einzigen Arten, aber die beiden Pole. Wenn ich in mich selbst hinein horche und die Zwiespältigkeit meiner Natur rumoren fühle, dann bin ich beides, Deutscher und Franzose(...) Das ist weder politisch noch völkerpsychologisch von Belang, aber es kann vielleicht die merkwürdige Ruhelosigkeit des deutsch-französischen Verhältnisses und sein irritierendes Pendeln zwischen dem Drang nach Verbrüderung und dem nach tödlicher Austragung des Widerspruchs erklären"⁴.

Friedrich Sieburg zeigt sich beeindruckt von dieser unvermuteten Wirkung, obwohl er den Kontrast nicht hermeneutisch herausarbeitet, daß die Unterschiede zwischen einzelnen europäischen Kulturen aus der doppelten Fremdperspektive eigentlich sich stärker verwischen sollten.

Bei jüngeren Lesern stellt sich nur allzu rasch der Vorwurf des Eurozentrismus ein, auch wenn gerade dieser Vorwurf häufig selber auf der Metaebene mithilfe

2. Sieburg, F., Gott in Frankreich? Ein Versuch, Frankfurt, 1929, Zit. Aufl. 1965, S. 14 und S. 16.

3. Vgl. *ibid.*, S. 16: "Ich bin weder Deutscher noch Franzose, einmal war ich Holländer, und jetzt habe ich einen englischen Paß".

4. *ibid.*, S. 15/16.

europäischer Kategorien formuliert wird. Immerhin ermöglicht diese idealtypische Polarisierung eine Verstehensrolle, die für jeden Deutschen oder Franzosen in selbstalienatorischer Weise interessant erscheint, da der dauernde Wechsel zwischen Teilidentifikation und Teildistanzierung aus jener Fremdperspektive eine andere Bedeutung hat. Vor diesem Hintergrund fällt es Sieburg denn auch leichter, sich von einigen globalen Mustern seines Buches zu distanzieren, die sowohl dem Typus früherer geistesgeschichtlicher Zuordnungen als auch dem einer antiquierten Völkerpsychologie entsprechen:

"Vieles von dem, was mit 'Gott in Frankreich?' unter die Leute kam, ist inzwischen zu billiger Scheidemünze geworden. Mir selbst ist bei den späten Wiederbegegnungen dieser Art nicht ganz wohl, ob es sich nun um die Antithesen zwischen dem statischen Frankreich und dem dynamischen Deutschland, zwischen Sein und Werden oder zwischen Dauer und Bewegung handle. Jede Verallgemeinerung verletzt den Sinn für die Nuance und vermindert die Möglichkeit des geistigen Spiels. Kein Wunder also, daß meine Formeln von damals den Kenner, also auch mich, oft verdrießen und den Hochmut des professionellen Völkerpsychologen herausfordern"⁵.

Sieburg bleibt fasziniert von der Beharrungskraft des französischen Individualismus, davon, "daß der kleine Platz, der dem Einzelnen heute noch übriggelassen ist, so hartnäckig und berechtigt verteidigt wird"⁶. Er kann dieses Urteil selbst nicht reflexiv einholen. Die Behauptung nämlich, daß Deutsche jenen "kleinen Platz" nur allzu bereitwillig "opfern" würden, wäre wiederum als eine zugleich selbst- wie kulturkritische Einschätzung eines deutschen Intellektuellen anzusehen. Mit dieser beschwerten geschichtsphilosophischen Selbstbesinnung stellt sich Sieburg in deutsche Traditionen zurück:

"Es ist das eigentliche Entweder-Oder unserer Zeit, das nicht entschieden werden kann und darf, und es ist wahrlich keine Phrase, wenn man sagt, daß sich in diesem Gegensatz der eigentliche Kampf um den Menschen, um seine Autonomie, um seine Rechte und Pflichten ausdrückt. Diese Erwägung ist denn auch der eigentliche Anstoß für den Neudruck meines Buches gewesen"⁷.

Zugleich geht es also um eine Vermittlung lebensphilosophischer und existenzphilosophischer Denkfiguren, wenn Sieburg idealtypische "Daseinsform(en)" vergleicht. Und darüberhinaus schließt er an den Grundzug deutscher Philosophie an, für den eine universalistische Dialektik unpolitisch zu sein hat, denn es gehe "um Antithesen, die

5. *ibid.*, S. 19.

6. *ibid.*, S. 20.

7. *ibid.*, S. 45.

das Politische weit hinter sich lassen"8.

Wenn Sieburg die Äußerungsformen des lebensunmittelbaren französischen Individualismus anerkennend zur Geltung bringen will, so fällt er gelegentlich in sehr deutsche Projektionsweisen zurück, die auch in der Formulierung denkfigurale Archaismen des 18. Jahrhunderts verraten, so, wenn er behauptet, daß "in Frankreich jeder Mensch eine handgearbeitete Seele in sich trägt"9. Genauer sind dann schon Anspielungen an staatsphilosophische Ideen des 18. Jahrhunderts, etwa die "Idee der allgemeinen Eudämonie" oder die "Summe des privaten Wohlbefindens"10. Gerade solche Formeln werden in der französischen Kulturkritik weitertransformiert und ironisch umspielt. So überschreibt Alain Peyrefitte ein Kapitel seines 1976 erschienenen Buches "Le Mal Français" mit der Wendung "*Chacun pour soi, l'État pour tous*"11. Oder er zitiert einen kritischen Ausspruch "de Gaulles", der den übertriebenen Individualismus der Franzosen anprangert:

"La société n'existe pas; il n'y a que des individus, et la France"12.

Sieburg findet keinen Anschluß mehr an eine moderne interkulturelle Hermeneutik, an eine Dialektik realer Wechselbeeinflussungen und 'Wechselannihilationen' (F. Schlegel). Seine großrahmigen Charakterisierungen enden bei einem alten Muster der Selbstidentifizierung, wonach man erst am anderen zu sich kommt:

"Ich bin im Gegenteil durch die unermüdliche Art, in der ich mich an Frankreich maß, gleichsam immer deutscher geworden"13.

Auch Wolfgang Koeppen erinnert seine Leser in solche makrohistorisch nachwirkenden interkulturellen Urteilmuster hinein. Dabei macht er auch die positiv besetzten Vorbegriffe nicht immer historisch transparent. So bewegt er sich in dem seit Thümmels "Reisen in die mittäglichen Provinzen Frankreichs" bekannten Rollenschema

8. *ibid.*

9. *ibid.*, S. 55/56.

10. *ibid.*, S. 57.

11. Peyrefitte, A., *Le Mal Français*, Alain Peyrefitte et Librairie Plon, 1976, p. 399.

12. *ibid.*, p. 94.

13. Sieburg, F., *Gott in Frankreich?*, *ibid.*, S. 26.

des epikureischen Reisenden¹⁴ und wiederholt gleichzeitig die stereotype Leitvorstellung "La douce France":

"Ich träumte von Frankreich, von einem lieblichen Garten von Daseinsheiterkeit, von Lebenssüße und etwas freundlicher Frivolität. Mich trennte von Frankreich nur noch der alemannische Rhein. Eine Grenze? Ein Übergang"¹⁵.

Doch er nimmt auch die reziproke Perspektive ein, er versetzt sich also in die vorgeprägte Verstehensrolle eines Franzosen, der nach ganz bestimmten esoterischen Intelligenztypen und Autorentypen in Deutschland Ausschau hält. Dabei wird eine naturhafte Umgebung vorgestellt, in der deutsche Philosophen und Literaten nach der französischen Vorstellung von deutscher Romantik figurieren:

"Wie zieht's die Franzosen an! Heidegger irrt als Waldschrott durch das Gestrüpp der Worte, heroisch und gruselig, aufrecht und geschlagen, auf dunklen Pfaden trifft er Ernst Jünger mit der Botanisiertrommel, den Käfer, den Menschen, den Leib, die Seele, die Urangst aufgespießt, und dann hinter den riechenden Meilern der braven Köhler die deutsche Tüchtigkeit"¹⁶.

Koeppen collagiert so gleich mehrere Projektionsmuster von der "Urangst" bis zur "Tüchtigkeit", von der philosophischen Spekulation mit ihrem Hang zu sprachlichen Neologismen bis hin zur romantischen Gesellschafts- und Urbanitätsferne bestimmter Schriftstellertypen. Mit dieser übernommenen Verstehensrolle rekonstruiert er die Wirkungsgeschichte des durch Madame de Staël vorbereiteten Deutschlandbildes¹⁷. Koeppen nimmt passagenweise einen "Standpunkt zwischen den Franzosen und Deutschen" ein, er betätigt sich gleichsam als "Janus bifrons" wie Goethe in einem Brief an Graf Reinhard formuliert¹⁸. Koeppen geht es um makrohistorische Synthesen, die sich auf wenige Formeln bringen lassen. In den Buchhandlungen jeder französischen Stadt ordnen sich für ihn die "Klassiker von Villon bis Valéry" zu einem geistesgeschichtlichen Ensemble. Er möchte darin einen Rationalismus nach menschlichem Maß entdecken, gleichsam einen Cartesianismus, der den Subjektbegriff

14. Vgl. Sauder, G., Der reisende Epikureer. Studien zu Moritz August von Thümmels Roman "Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich, 1968.

15. Koeppen, W. Reisen nach Frankreich, Stuttgart 1961, Frankfurt a.M. 1979, S. 7.

16. ibid.

17. Staël, Mme de, De L'Allemagne, London 1813.

18. Zit. bei Pauline Gräfin de Pange, August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël. Eine schicksalhafte Begegnung. Nach unveröffentlichten Briefen, Hamburg 1940, S. 27.

der Erkenntniskritik mit subjektivem Lebensstil verbindet:

"ein eiziges Bemühen um Klarheit und um Menschlichkeit"19.

Man ahnt an dieser Stelle bereits, daß dieser 1961 veröffentlichte Text sich nicht auf die gleichzeitige Entwicklung und Darstellung des Subjekt- und Identitätsproblems im "nouveau roman" bezieht. Koeppen schwelgt in den deutschen Projektionen auf den französischen Individualismus, er deutet all die wirkungsgeschichtlichen Zwischenstufen des Rationalismus um – man denke an Holbach und Laméttrie, an das Konzept des 'l'homme machine' –, die seinem Wunschbild menschlicher Proportionen widersprechen.

Ähnliches gilt für die bewundernde Zusammenschau von Bildungs- und Funktionseliten in Frankreich, die von den Anfangsstufen ihrer Ausbildung her durch literarische Diskurse homogenisiert erscheinen. Die Aufspaltung nach modernen Berufsrollen scheint dieser Bildungssynthese nichts anhaben zu können. Aber wiederum projiziert der deutsche Betrachter aus der Sicht des deutschen Ganzheits- und Erziehungsbegriffs. Zugleich versetzt er das Ganze in die ebenfalls bewunderte Nachkriegsatmosphäre des Existenzialismus. Das Stichwort lautet "Jazz der Tristesse":

"Sie wollten Ingenieure, Ärzte, Anwälte, Kaufleute, Kinetiker, Atomspalter werden, sie würden es werden, Jungen wie Mädchen, aber erzfranzösisch, erzliterarisch"20.

Auch Alfred Andersch setzt nach Kriegsende mit einer intensiven Sartre-Rezeption ein, ja er gewinnt seinen Engagementbegriff aus französischen Vorbildern21. Erst allmählich rekonstruiert er unterschwellig die Wirkungsgeschichte der

19. Koeppen, W., Reisen nach Frankreich, *ibid.*, S. 35.

20. *ibid.*, S. 53.

21. Vgl. dazu Wehdeking, V., Alfred Andersch, Stuttgart 1983, S. VII: "Seit Andersch in der frühen Nachkriegszeit Sartre begegnete, war er, und blieb er bis zu seinem Tode, von der verändernden Kraft engagierter Literatur überzeugt. Tief beunruhigt und betroffen las er 1947 die deutsche Ausgabe der *Fliegen*, bezog das düstere Eingangsbild auf Deutschland im Jahre 1945, wollte sich nicht, wie das Gros des deutschen Theaterpublikums (nicht die Zielgruppe der »Jungen Generation«, an die sich *Der Ruf* wandte) an den Stücken Thornton Wilders aufrichten, an dem damals schon unüberhörbar restaurativen Trost: »Wir sind noch einmal davongekommen«). Vgl. auch im Hinblick auf "Die Kirschen der Freiheit" *ibid.*, S. 44f. Siehe ebenso Hay, G., Frankreich und die junge Generation, Arcadia, 1978, Sonderheft, S. 80–90.

Existenzphilosophie bis zur Kierkegaardschen Schlüsselphase der Stadiendialektik. Gelegentlich unterlegt er bei der Besprechung der "Nouvelle Vague" den modernen existenzphilosophischen Begriff der Grenzsituation. Aber in die anerkennende Deutung von Filmen Chabrols und Godards mischen sich bereits Verwunderung und Skepsis hinsichtlich jener menschlichen Proportionen:

"sie produzieren ihre erotischen und kriminellen Chocs mit einer Gelangweiltheit, die keineswegs nur gespielt ist, und sie teilen uns ihre psychischen Grenzsituationen in einem Tonfall mit, als seien sie Angestellte eines Reisebüros, die über den Fahrplan Auskunft geben"²².

Anderschs politische Interpretationsversuche zum nouveau roman müssen denn auch scheitern, weil er keine über den späten Sartre hinausgehenden kategorialen Deutungszugänge zu schaffen vermag. Er sucht förmlich nach einer politischen Unterlage für jene 'kalte Abstraktion', die er im nouveau roman feststellt. So vermißt er eine direkte Aufarbeitung des Indochina- und des Algerienkrieges in der politischen Medienlandschaft Frankreichs, und so weist er dem nouveau roman eine politische Ersatzfunktion zu und verfehlt so dessen genuine ästhetische Erkenntnisfunktion:

"Statt dessen hat ein politisch so entschieden linksgerichteter Schriftsteller wie Alain Robbe-Grillet sich dem Aufbau eines Werkes gewidmet, das die Begriffe der Handlung, des Helden, ja von Inhalt und Thema selbst, auflöst und die Literatur in den Raum der kältesten Abstraktion transponiert. Der »anti-roman« gewinnt einen neuen Aspekt, wenn man ihn mit der französischen Realität, und das heißt: mit der Realität von Verboten, in Beziehung setzt. Ich glaube nicht, daß er vor dieser Realität flieht. Er sucht nach Methoden, denen keine Unterdrückung gewachsen ist"²³.

Selbst in diesem totalen Mißverstehen zeigt sich noch der Wunsch, das vom französischen Existentialismus der Nachkriegszeit übernommene Engagementkonzept zu retten, ja, bis in die hermeneutische Abstrusität hinein zu prolongieren.

Von diesen Voraussetzungen her ist es verständlich, daß ein Autor wie Andersch die Destruktion des Subjektbegriffs und der ästhetischen Subjektvorstellung als Katastrophe empfinden muß. So kann ihm kein Brückenschlag mehr gelingen zu einer Vielzahl von Autoren des nouveau roman, die sich erst recht nicht mehr unter diese politischen Muster zwingen lassen; auch ist es ihm unmöglich, von seinem Frankreichbild her den Strukturalismus und den Poststrukturalismus wissenschafts- und wissenssoziologisch und

22. Andersch, A., Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965, S. 93.

23. ibid., S. 96.

ebenso kultur- und wirkungsgeschichtlich einzubeziehen. Im Nachlass Alfred Anderschs, der im Literaturarchiv in Marbach eingesehen werden konnte, findet man denn auch handschriftliche Notizen zu Lacan und zum *nouveau roman*, die Andersch nicht zur Veröffentlichung vorgesehen hatte. Gerade die schärfsten und kritischsten Passagen hat er sorgfältig eingeklammert und später wieder durchgestrichen, darin eine Notiz von Lacan: "Wir müssen uns der Illusion der Autonomie des Subjekts entledigen". Anderschs politisch-ethische Schlußfolgerung ist offenbar formuliert als Synthese einer anamnetischen Aufarbeitung der deutschen Geistesgeschichte der 1920er und 1930er Jahre und des politisch gewendeten französischen Engagementbegriffs:

"Warum sollte man nicht heute, also rechtzeitig, nach den Gründen für künftige Verbrechen in der geistigen Anlage des Strukturalismus und des nouveau roman suchen dürfen! Dürfen? Müssen!"²⁴.

Man sieht also, wie die positiv besetzten Vorstellungen zu Frankreich abrupt ins Gegenteil umschlagen können, sobald das hermeneutisch-anamnetische Repertoire erschöpft ist. Diese Brüche sind allerdings umso erstaunlicher, als Andersch und Koeppenn über mehrere Phasen hinweg zeitgleich mit den französischen Romanciers des *nouveau roman* schreiben. Die innere Ungleichzeitigkeit im interkulturellen Verstehen basiert also nicht nur auf weiter transformierten älteren Stereotypen, v.a. des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern auch auf Projektionen der Nachkriegszeit, die sich nicht durchhalten ließen. Trotz aller Intensivierung der deutsch-französischen Kulturbeziehungen zeigen sich immer wieder Verwerfungen im literarischen, philosophischen und soziologischen Bereich, die sich nicht einfach auf kommunikative Mißverständnisse zurückführen lassen. Vielmehr gilt es, die Tiefenstrukturen in den Verstehensvoraussetzungen hermeneutisch-anamnetisch aufzudecken.

In den vergangenen zehn Jahren haben sich in drei verschiedenen interdisziplinären Bereichen vielversprechende theoretische Ansätze entwickelt, durch die makrohistorische Diskrepanzen und Kompatibilitäten zwischen der Wissenschaftskultur sowie der literarischen Kultur Deutschlands und Frankreichs auf neue Weise aufgearbeitet werden könnten.

24. Andersch, A., in seinen Notizen zu Améry unter dem Titel "Über geistigen Heuschupfen" sowie unter dem Titel "Erlaubt ist alles, außer was langweilt" (Voltaire) Blatt S. 7. Das unveröffentlichte Original findet sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach.

Ein Ansatz, durch den die alte Hypothese von jeweils zwei Kulturen in einer Erweiterung und Präzisierung auf das Spektrum der jeweiligen Intelligenztypen hin erfahren hat, wurde von Wolf Lepenies in seinem Buch "Die drei Kulturen" (1985) entwickelt²⁵.

Auf einer ganz anderen Ebene wurden Voraussetzungen zu einer vergleichenden Geschmackssoziologie geschaffen durch Pierre Bourdieus umfassende Studie "La distinction. Critique social du jugement", die in den 1980er Jahren in Deutschland mehr oder weniger kritisch rezipiert wurde²⁶.

Schließlich hat Manfred Frank die Debatte über den französischen Poststrukturalismus in einen umfassenderen wissenschaftsgeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen Rahmen gestellt. Er veröffentlichte seine 1989 erschienene Studie zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie unter dem Titel: "Das Sagbare und das Unsagbare"²⁷. In allen drei Theorieansätzen figuriert die Literatur in jeweils unterschiedlichen Vergleichsfeldern. Alle drei Theorietypen weisen über die rein literaturwissenschaftliche Komparatistik hinaus. In allen Fällen wird die Beziehung zwischen literarischer und wissenschaftlicher Kultur in neuer Weise beleuchtet. Allerdings sind die genannten Werke nur vorläufige Untersuchungen, an denen sich zugleich die Defizite des deutsch-französischen Kulturvergleichs aufzeigen lassen.

Wolf Lepenies hebt die Dichotomie zwischen literarisch-technischer Intelligenz auf, indem er das soziologische Denken in ein Spannungsfeld zwischen jene beiden Sphären einbezieht. Er vergleicht die Wissenskultur Frankreichs, Deutschlands und Englands seit dem 18. Jahrhundert im Hinblick auf die unterschiedliche Schwankung des soziologischen Denkens zwischen einer "hermeneutischen Einstellung, die das Fach in die Nähe der Literatur rückt" und einer "szientifischen Orientierung, die auf eine Nachahmung der Naturwissenschaften hinausläuft"²⁸. Angesichts der unterschiedlich verlaufenen deutsch-französischen Debatten in den 1960er und 1970er Jahren über den Stellenwert der Literatursoziologie, bietet Lepenies einen ebenso umfassenden wie originellen Neuzugang. Er sieht seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Konkurrenz

25. Lepenies, W., Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München, Wien 1985, Reinbek bei Hamburg 1988.

26. Bourdieu, P., La distinction. Critique social du jugement, Paris 1979, dt.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M. 1982.

27. Frank, M., Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt a.M. 1990.

28. Lepenies, W., Die drei Kulturen, ibid., S. I.

zwischen Literatur und Soziologie "um den Anspruch, die Schlüsselorientierung der modernen Zivilisation zu liefern, die angemessene Lebenslehre der Industriegesellschaft zu sein"²⁹. Vor diesem historisch entfalteten Hintergrund verdeutlicht er u.a. wechselseitige Vorurteilsstrukturen, die auf unterschiedliche kulturelle und wissenschaftliche Orientierungen zurückzuführen sind. Einerseits ließe sich beobachten, wie in Frankreich seit Buffons "Histoire Naturelle" "die Wissenschaften allmählich literaturfern werden und Traditionsbestände, die man als literarisch bezeichnen könnte, aus dem Kanon des akzeptierten Wissens ausscheiden"³⁰. Andererseits reklamiert Lepenies, daß man dabei allerdings auf eine tiefgreifende "Ungleichzeitigkeit" achten müsse, aufgrund deren man diese Beobachtung nicht bei allen Teilgebieten nachweisen könne. Gerade in den interkulturellen Beziehungen scheinen sich gegenläufige Annahmen lange zu halten:

"die Deutschen werden den Verdacht nicht los, daß die Franzosen mit der Vertreibung der Literatur aus den Wissenschaften nicht Ernst machen"³¹.

Den Hintergrund für dieses Mißverstehen leuchtet Lepenies dann doch nicht genügend aus. Zu erklären wäre das Diffusionsfeld des literarischen Diskurses in Frankreich, das allemal entschieden breiter war und ist als dasjenige in Deutschland. Fernerhin partizipieren Funktions- wie Bildungseliten in Frankreich am literarischen Diskurs, wohingegen die Kenntnis der jeweiligen Gegenwartsliteratur bei den deutschen Funktionseliten, wenn überhaupt, dann nur spärlich verbreitet ist. Lepenies bringt allerdings Gründe bei für die dialektische Entsprechung zu jener Beobachtung, nämlich die Gesellschaftsferne jenes Teils der Literatur, der sich selbst, in Hypostasierung des Anspruchs, als "Dichtung" verstand. Lepenies spricht auch noch für die Frühphasen des 20. Jahrhunderts von einer "prinzipielle(n) Asozialität der poetischen Produktion, die in der »Widerlegung des Gesellschaftlichen« (Hugo von Hofmannsthal) geradezu ihre Hauptaufgabe erblickt"³².

Auch wenn er die historische Unterlage dafür nicht in der Ästhetik und in der

29. *ibid.*

30. *ibid.*, S. IV.

31. *ibid.*

32. *ibid.*, S. XVII.

besonderen Beziehung zur Philosophie des näheren untersucht³³, so wirkt dennoch die Parallelanalyse zu deutschen Frühphasen soziologischen Denkens erhellend:

"Deutschland ist ein Sonderfall, weil hier auf der einen Seite die Sozialwissenschaften, Impulse der Lebensphilosophie aufnehmend und weiterentwickelnd, weder eine scharfumrissene Disziplinergestalt ausbilden, wie dies in Frankreich der Fall ist, noch zum anerkannten Bestandteil des gesellschaftlichen common sense werden wie in England"³⁴.

Die Rückbindung der frühen Soziologie an die Philosophie steht in genauer Parallele zur ästhetisch-philosophischen Erkenntnisfunktion der Dichtung. Das bestimmt jeweils die Hierarchie- und Werteskala der behandelten Themen. Es wirkt sich ebenso auf die Einschätzung der Gattungen und Genres aus³⁵.

Wegen dieser unsicheren Transformation philosophischer Ideen bei gleichzeitiger Ablösung und Differenzierung der Kulturbereiche und der Intelligenztypen, kommt es in den Prägephasen der späten 1920er Jahre zu völlig unterschiedlichen Beurteilungen der französischen Wissenschaftskultur. Lepenies arbeitet sehr scharfsinnig den Gegensatz heraus, daß Ernst Robert Curtius bei französischen Intellektuellen "die Fähigkeit zum soziologischen Blick" vermißt, und Karl Mannheim, der führende deutsche Wissenssoziologe, die französische Wissenschaftskultur und alle vorausliegenden Bildungsinstitutionen geradezu als ein "Paradies" schildere, "in dem die Soziologie selbst in den *écoles normales primaires* gelehrt (werde) und eine Kenntnis in soziologischer Staatsbürgerkunde als selbstverständlich" gelte³⁶.

Originalität und Fragwürdigkeit liegen bei Lepenies' Konstruktion dicht beieinander. Dies zeigt sich u.a. in der Weise wie literarische Stil- und Epochenbegriffe zur Unterscheidung soziologischer Denktypen und Darstellungsweisen verwandt werden. So stellt er Georg Simmel als "Impressionist(en) der deutschen Soziologie" vor, wohingegen er bei Tönnies, dem Autor jenes für die interkulturelle Einbindung der deutschen

33. Er geht lediglich auf die Beurteilung des Romans in Hegels "Vorlesungen über die Ästhetik" ein, und zwar speziell auf jene Stelle in der die "Prosa der Verhältnisse" beschrieben wird, um von daher einen möglichen Gegensatz zwischen literarischem und soziologischem Denken zu konstruieren: "Hegels Charakteristik macht deutlich, warum vom Augenblick ihrer Entstehung an die Soziologie zum Konkurrenten wie zum Widerpart der Literatur wurde", *ibid.*, S. XV.

34. *ibid.*, S. XVII.

35. Man denke nur an die unterschiedliche Bewertung der Gesellschaftskomödie oder des Konversationsstücks in England, Frankreich und Deutschland.

36. *ibid.*, S. 389.

Wissenschaftskultur so unheilvollen Werkes "Gemeinschaft und Gesellschaft"³⁷ vor der Zeit einen "expressionistische(n) Ton"³⁸ heraushört. Man sieht wie problematisch die Wechselanwendung von Deutungsmustern und Kategorien sein kann.

Die interdisziplinären und interkulturellen Forschungsdefizite werden ebenso deutlich in Pierre Bourdieus "Nachschrift" zu seinem Buch "Die feinen Unterschiede". Bereits der Untertitel "Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft" verweist ja auf Kants Kritiken bzw. auf die Defizite in dessen "Kritik der Urteilskraft". Bourdieu möchte sich absetzen von der "Tradition der philosophisch-literarischen Ästhetik"³⁹. Er will in geschmackssoziologischer Absicht die Hierarchie ästhetischer Zuordnungen zunächst außer Kraft setzen. Dabei gelte es vor allem die extremen Entgegensetzungen zu vermeiden. Bourdieu geht von der "Grundeinsicht" aus "derzufolge Geschmack *unteilbar* ist, »reiner« und gereinigter, sublimier und sublimierter wie »unreiner« und »grober«, gewöhnlicher und »primitiver« Geschmack eine Einheit bilden"⁴⁰. Er sucht so gleichsam den makrohistorischen Vorprägungen und Werteinstufungen zu entgehen, ja, er verordnet gleichsam eine ästhetische Entäußerung. Der Geschmackssoziologe habe sich

"in einer Art vorsätzlicher Amnesie aller »gebildeten« Diskurse über Kultur und Bildung zu begeben, und damit (nicht allein) auf den Gewinn zu verzichten, den das Vorzeigen von *Erkennungszeichen* gemeinhin verschafft"⁴¹.

Die wissenssoziologische Unterlage für ein solches Verhalten beschreibt Bourdieu nicht. Ebenso wenig formuliert er rollensoziologische Bedingungen für die teilnehmende Beobachtung eines Geschmackssoziologen, der ja über ein breites Spektrum von Verstehensrollen verfügen muß, um seine Beobachtungen richtig zuordnen zu können. Die "feinen Unterschiede" müßten gleichsam eine hermeneutische Entsprechung in den Verstehensvoraussetzungen des Beobachters haben. Es stellt sich also schon jetzt die Frage, ob jene "Amnesie" nicht auf einem szientifischen Trugschluß beruht, aufgrund dessen sich der Geschmackssoziologe Bourdieu der weitaus komplexeren rollensoziologisch-hermeneutischen Erörterung entzieht.

37. Tönnies, F., Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen, Leipzig 1887.

38. Lepenies, W., Die drei Kulturen, *ibid.*, S. 416.

39. Bourdieu, P., Die feinen Unterschiede, *ibid.*, S. 756.

40. *ibid.*

41. *ibid.*

Bourdieu hat zwar über weite Strecken recht, wenn er der Kantschen "Kritik der Urteilskraft" vorhält, daß sie

"alles vom Geschmack fernzuhalten sucht, was an eine empirische, psychologische oder vor allem auch soziologische Genese gemahnt"⁴².

Aber er geht nicht auf die konkreten historischen Zustände ein, die Situation der Kunstkritik und Geschmackskritik im späten 18. Jahrhundert in Deutschland, die Kant überwinden zu müssen glaubt. Erst die Frühromantik hat die Voraussetzung geschaffen für eine Neubegründung und Aufwertung dessen, was Kant schon "Kritik als Kunst" nennt⁴³. Zweifellos gibt es eine geschmackssoziologische Bedingung und Unterlage auch für die apriorischen Geltungsansprüche der Kantschen Kritik. Das Überspringen aller empirischen Rahmenbedingungen des ästhetischen Gemeinsinns hängt auch damit zusammen, daß die Geschmacksbildung in Deutschland zu dieser Zeit einer extremen Ungleichzeitigkeit und kulturellen Fremdbestimmung unterlag⁴⁴. Ebenso könnte man, wenn man von den streng philosophischen Begründungsproblemen Kants einmal absieht, gerade seine Als-ob-Bestimmungen⁴⁵ dem Minoritätenbewußtsein isolierter deutscher Bildungseliten zuordnen, die sich keine Hoffnung machen konnten, jene Ungleichzeitigkeiten des empirischen Geschmacks aufheben zu können. Durch den Anspruch der 'Interesselosigkeit'⁴⁶ werden, wissenssoziologisch gesehen, die letzten gesellschaftlichen Vermittelungen gekappt um der Illusion einer autonomen Urteilsfähigkeit willen. Bei Bourdieu fehlt sowohl die berufssoziologisch-so-

42. *ibid.*, S. 764.

43. Kant, I., Kritik der Urteilskraft, in: ders. Werke X. Kritik der Urteilskraft und naturphilosophische Schriften, Theorie-Werkausgabe 2, Wiesbaden 1957, S. 380: "Die Kritik, als Kunst, sucht bloß die physiologischen (hier psychologischen), mithin empirischen Regeln, nach denen der Geschmack wirklich verfährt, (ohne über ihre Möglichkeit nachzudenken) auf die Beurteilung seiner Gegenstände anzuwenden, und kritisiert die Produkte der schönen Kunst, so wie j e n e das Vermögen selbst, sie zu beurteilen".

44. *ibid.*, S. 321: "Ein solches Prinzip aber könnte nur als ein G e m e i n s i n n angesehen werden; *welcher* vom gemeinen Verstande, den man bisweilen auch Gemeinsinn (sensus communis) nennt, wesentlich unterschieden ist". An dieser Stelle hätte Kant eine kulturvergleichende Bemerkung zu englischen und französischen Formen des Gemeinsinns anschließen müssen.

45. *ibid.*, S. 374: "Das Geschmacksurteil bestimmt seinen Gegenstand in Ansehung des Wohlgefallens (als Schönheit) mit einem Anspruche auf j e d e r m a n n s Bestimmung, als ob es objektiv wäre".

46. *ibid.*, S. 288: "G e s c h m a c k ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen o h n e a l l e s I n t e r e s s e".

zialgeschichtliche Analyse, die man erwarten könnte, wenn er von einer "typisch professoralen Ästhetik" spricht, die er schlicht der "grobschlächtigen Lust des Volkes" entgegensetzt⁴⁷ als auch eine hermeneutische Untersuchung der geistesgeschichtlichen Transformationen. Gerade die komplizierte und höchst unterschiedliche Zuordnung des Ästhetischen und des Ethischen müßte makrohistorisch untersucht werden, bevor die Behauptung plausibel wird, daß jene "reine Ästhetik" in Deutschland "auf dem Boden des Ethischen" ausgebildet worden sei⁴⁸. Erstaunlicherweise führt Bourdieu diese im Ansatz mögliche interkulturelle Kontrastierung nicht bis zu den Stufen- und Stadiendialektiken der idealistischen deutschen Philosophie des 19. Jahrhunderts fort und erst recht nicht bis zu den Einstülpungen jener Stufen und den Funktionsverschiebungen zwischen ästhetischem und ethischem Stadium in den neohegelianischen und neomarxistischen Philosophien des 20. Jahrhunderts. Stattdessen läuft sein Erkenntnisinteresse auf eine Kritik an Derrida hinaus, der sich bei der Beurteilung der Kantschen Kritik der Urteilkraft nicht über die "Zensurschranken der reinen Lektüre" hinausbewegt habe⁴⁹. Selbst diese Kritik der hermeneutischen Immanenz durchbricht ja nicht wirklich die aufrechterhaltene kulturelle Immanenz. Wenn Bourdieu zuletzt den "Sinn für Distinktion" auch bei Bildungseliten an den "Zeichen ihrer Zugehörigkeit" festmacht und aus den Appellstrukturen der Intellektuellen "den ganz exklusiven und ausgewählten Kreis der anerkannten Gesprächspartner"⁵⁰ erschließen möchte, so wäre dies eine interessante Ausgangsüberlegung für den Vergleich deutscher und französischer Bildungseliten. Zweifellos hat Bourdieu mit dem Vorwurf der "Illusion von Universalität"⁵¹ einen wunden Punkt nicht nur des Kantianismus und Neokantianismus getroffen, aber die wissenssoziologische und mentalitätsgeschichtliche Ausdeutung ist er noch schuldig geblieben.

Selbst wenn man aus interkultureller Sicht eine solche Metakritik übt, muß man doch stets betonen, daß Bourdieu eine Fülle höchst ausdifferenzierter geschmackssoziologischer Daten, Einzeluntersuchungen und kontextueller Erläuterungen gegeben hat, die es für den deutschen Bereich nicht einmal ansatzweise gibt. Dies ist umso erstaunlicher, als die Forschungsansätze zur Rezeptionstheorie und zur

47. Bourdieu, P., Die feinen Unterschiede, *ibid.*, S. 771.

48. *ibid.*, S. 770.

49. *ibid.*, S. 773.

50. *ibid.*, S. 782.

51. *ibid.*, S. 771.

Literatursoziologie weitgehend die Methodendiskussionen der 1970er Jahre in Deutschland bestimmten. Auch hier müßte man nach den wissenssoziologischen Erklärungen für solche Forschungsdefizite fragen. Jedenfalls gibt es zahlreiche Anzeichen dafür, daß Bourdieu im Anschluß an jene Strömungen auf deutscher Seite rezipiert wird und zwar mit einem entsprechenden Totalisierungsanspruch, der die geschmackssoziologischen Kontraste zwischen Deutschland und Frankreich erkennt und sich auf die kulturhermeneutischen Probleme des Kategorientransfers nicht besinnt. Insbesondere fehlt es aber auch noch an vergleichenden Untersuchungen zur Leserschaft des *nouveau roman* und des neueren deutschen Romans. Dabei wäre im Sinne Bourdieus von der Frage auszugehen, welche Lesergruppen sich auf welche Autoren und Werke berufen, um geschmackssoziologische Abgrenzungswünsche auszudrücken. Dann würde aber auch deutlich, daß die bloße statistische Erhebung von Rezeptionsweisen nicht zureichend ist, sondern der Ergänzung durch eine empirische Hermeneutik bedürfte. Erst eine qualitative, nämlich hermeneutisch reflektierte Auswertung der verschiedenen Verstehens- und Deutungszugänge, aber ebenso auch der Applikation des Verstandenen und Gedeuteten auf verschiedene Lebensbereiche hin würde eine umfassende geschmackssoziologische Einschätzung ermöglichen⁵². Das immanente literarische Referenzsystem müßte also ebenso untersucht werden wie die Umsetzung in ein expressives geschmackssoziologisches Referenzsystem.

Der ebenso willkürliche wie modische Kategorientransfer zwischen Frankreich und Deutschland bildet auch die Voraussetzung für Manfred Franks kritische Erörterungen "Zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie". Obwohl Manfred Frank nirgendwo die besonderen Probleme einer interkulturellen Hermeneutik thematisiert, geht er doch von impliziten interkulturellen Korrekturvorstellungen aus, um zu Recht den Wildwuchs der Rezeption Lacans, Derridas, Foucaults, Greimas etc. zu beschneiden. Er verfolgt allerdings nicht die wissenssoziologische Beobachtung, daß jene französischen Theorien im deutschen Rahmen sektiererisch totalisiert wurden und als Mittel zum Zwecke sich überschlagender intergenerationeller Abgrenzungen dienten. Für Manfred Frank vereinseitigen die französische und die deutsche Theorieentwicklung jeweils eine Seite des Zusammenspiels von 'Struktur-Erfassung'

52. Noch unzureichende, vorläufige und punktuelle Untersuchungen finden sich z.B. zu Max Frischs "Stiller": Karamasin H./Schmitz, W./Wünsch, M., Kritiker und Leser: Eine empirische Untersuchung zur »Stiller«-Rezeption, in: Schmitz, W., (Hg.), Materialien zu Max Frisch »Stiller«, Bd. 2, S. 493-537. Zum *nouveau roman* vgl. die umfassendere Studie von Netzer, K., Der Leser des Nouveau Roman, Frankfurt 1970.

und 'individuellem Sinnverstehen'⁵³. In diesem Sinne sollte jede Seite für die andere als "Korrektiv" dienen. So meint er unmittelbar an Szondi anschließen zu können, dessen Arbeiten zur Hermeneutik ja vor der Phase der "wilden Theorieübernahmen" anzusetzen sind:

"nämlich von den Franzosen das Korrektiv sich reichen zu lassen, dessen die Privilegierung der semantischen Dimension in der deutschen Interpretations-Theorie und- Praxis (zuungunsten der strukturalen Komponente) so nötig bedarf"⁵⁴.

Im Hintergrund darf man bei Frank eine geistesgeschichtliche Gabelungstheorie annehmen. Er sieht jene beiden Komponenten bei Schleiermacher noch in einer ausgewogenen Balance und bedauert demzufolge,

"daß Schleiermachers Hermeneutik – trotz Szondis nachdrücklichem Hinweis an die Adresse der französischen Semiologen – dort so geringe Resonanz fand"⁵⁵.

Man kann darin, aus französischer Sicht, allerdings die naive Annahme vermuten, daß ein philosophischer Autor des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts schon allein wegen der geistesgeschichtlichen Rekonstruktionsempfehlungen deutscher Wissenschaftler interessant erscheinen könnte. Auch hier brauchte man Anhaltspunkte, um wissenssoziologisch und geschmackssoziologisch erklären zu können, warum Schleiermacher keine Inzitate für französische Intellektuelle bietet. Im übrigen folgt Manfred Frank einer traditionell durchgesetzten wirkungsgeschichtlichen Linie der deutschen Hermeneutik, die von Schleiermacher über Dilthey bis zu Gadamer reicht. Abgebrochene und verdeckte wirkungsgeschichtliche Ansätze wie etwa die früheren neoaufklärerisch-frühromantischen Friedrich Schlegels, die für französische

53. Frank, M., Das Sagbare und das Unsagbare, *ibid.*, S. 9.

54. *ibid.*

55. *ibid.*

Intellektuelle eher transferierbar sind, erkennt Manfred Frank⁵⁶.

Sehr verdienstvoll ist Franks Auseinandersetzung mit der Subjektannihilation des französischen Poststrukturalismus. Frank rekonstruiert Lacans Lektüre der Saussureschen Sprachtheorie, um dann die Dezentrierung des Subjekts und die Anonymisierung der Signifikation zu verdeutlichen:

"Verficht man nämlich die These, das Subjekt sei in seinem Ursprung >dezentriert< und erfahre – ihm selbst unverfüglich – als signifié die Markierung des signifiant als absoluter Ursache, dann übernimmt man die Verpflichtung, die Konstitution jener potentiellen Unendlichkeit des Sinns (welche die Transzendentalhermeneutik als Leistung des Subjekts denkt) im subjektlosen Mechanismus der Signifikation als solcher aufzuweisen. Die Theorie, welche der Bewußtseinsphilosophie den Vorrang streitig macht, muß eine wenigstens ebenso gute Erklärung für die Genesis von Sinn aufbieten können wie jene: Sie darf dem Phänomen selbst nichts schuldig bleiben"⁵⁷.

So sehr Frank dieses Problem philosophisch auf den Punkt bringt, so wenig erörtert er "dieses Phänomen" in einem umfassenden Textverständnis. Die Entsprechungen zwischen der Identitätsdiffusion sowie der Entkonturierung der Subjekte im nouveau roman und jener Subjektannihilation in poststrukturalistischen Theorien arbeitet er gerade nicht heraus. Dabei könnte diese Entsprechung gerade zu einer Relativierung des philosophischen Universalitätsanspruchs dienen, zumal dann, wenn beides als Korrektur und Gegenentwurf im *kulturellen* Referenzsystem des französischen Individualismus verstanden würde.

Manfred Frank relativiert auf der anderen Seite die Geltungsreichweite der deutschen subjektzentrierten Reflexionsphilosophie und Transzendentalphilosophie, indem er einschränkend vom Subjekt sagt,

"daß es nicht Grund ist seiner selbst, d.h. seines eigenen Bestehens, sondern nur

56. Wie sehr Manfred Frank die Abhängigkeit der sieben Jahre später verfaßten Fragmente Schleiermachers von denen Friedrich Schlegels erkennt, läßt sich an der Denkfigur nachweisen, daß es gelte 'einen Autor besser zu verstehen, als er sich selber verstanden hat'. Die nachweislich von Friedrich Schlegel in mehreren Varianten durchgespielte Denkfigur ordnet Frank in seinem Buch "Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher, Frankfurt a.M. 1977 nach wie vor Schleiermacher zu. Vgl. hierzu Michel, W., Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795–1801), Göttingen 1982, S. 348ff.

57. Frank, M., Das Sagbare und das Unsagbare, *ibid.*, S. 340.

seiner Entwürfe"58.

Er hält es darüber hinaus für einen geistesgeschichtlichen "Minimalkonsens" für mehrere philosophische Positionen des 19. und 20. Jahrhunderts,

"daß es nicht möglich sei, unsere Welt von einem archimedischen Ort aus zu interpretieren"59.

Allerdings formuliert er keine Konzeption einer dynamischen Identität, eines verstehenden Subjekts aus, das mehrere Verstehensrollen einzunehmen vermag. Immerhin bezeichnet er an einigen Stellen die Schranken, die ein interkulturelles Verstehen nicht überschreiten sollte. Jede hermeneutische Vereinnahmung des Fremden beruhte ja auf einer neuerlichen Totalisierung. Um den "Rest an Fremdheit" gegenüber den jeweils eigenen "Sinnerwartungen"60 zu respektieren, brauchte man eine Theorie der jeweils mitbedachten Geltungsreichweiten und der kulturellen und gesellschaftlichen Rückverankerungen von Theorien.

In ähnlicher Weise müßte jenes "Denken in Diskontinuitäten", dessen Bedeutung bei Foucault Frank für "zutiefst zwiespältig" hält61, in einer umfassenderen interkulturellen Hermeneutik geklärt werden. Es ist vorab davon auszugehen, daß man aus fremdkultureller Perspektive immer nur intermittierende wirkungsgeschichtliche Kontinuitäten zu erfassen und zu überblicken vermag, daß man nur Teilkongruenzen und Teilkontraste herausarbeiten kann und auf die historischen Selbstanamnesen der fremden Kultur angewiesen bleibt. Jede konsistente und umfassende Rekonstruktion der fremden Kultur muß zu gefährlichen Vereinfachungen und Stereotypiebildungen führen. Sie erschwerte eine eingreifende wechselseitige Erschließung und Korrektur. Die ganze Bandbreite divergenter gesellschaftlicher Verstehensrollen und kommunikativer Rollen würde mißachtet.

Sobald man das Problem des Kategorientransfers im Unterschied zum Transfer ganzer Theorien kritisch untersucht, stellt sich die Frage nach der Vergleichbarkeit und nach

58. *ibid.*, S. 365.

59. *ibid.*

60. *ibid.*, S. 115.

61. *ibid.*, S. 372.

den Geltungs- sowie Applikationsreichweiten auf neue Weise. Ein Fehler der Übertragung ganzer Theoriekomplexe von einer Wissenskulturskultur in eine andere besteht ja darin, daß bestimmte kulturspezifische Transformationen von Denkfiguren, die in jenen Theorien verkapselt sind, nicht mehr durchschaut werden. Ein weiterer Fehlanatz läßt sich ausmachen in der Neigung zur Totalisierung solcher Theorien, bei der alle widersprüchlichen, noch unentscheidbaren und heterogenen Elemente zugedeckt werden. Diese Totalisierungstendenz gilt aber nicht nur für die interkulturelle, sondern ebenso für die interdisziplinäre Übertragung. So zeigten sich gerade im Bereich der deutschen Wissenskulturskultur Tendenzen zur Totalisierung der Literatursoziologie und dann auch der Literaturpsychologie. Völlig unterschiedliche literarische Texte verschiedener Epochen wurden jeweils in einen konsistenten Theorierahmen eingespannt. Die einzelnen Deutungsmuster solcher Theorien wurden dann nicht mehr an den literarischen Texten modifiziert, so daß die heuristische Funktion, Texte zu erschließen, zurücktrat hinter der Absicht, literarische Belegstellen für die vorweg ins Recht gesetzte Theorie zu finden. Die Geltungs- und Anwendungsreichweite solcher Theorien wurde selten zeitlich oder objektbezogen eingegrenzt oder relativiert. Die impliziten Hermeneutiken konnten so nicht mehr miteinander verglichen werden, das zeigte sich z.B. darin, daß literarische Hermeneutik und psychoanalytische Hermeneutik fast nie auf ihre Inkompatibilität hin untersucht wurden. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die wissenschaftsgeschichtlichen Ursachen und Voraussetzungen für diese Fehlentwicklungen des näheren zu betrachten. Aber forschungsstrategisch gilt es, jene Tendenzen bewußt zu machen, die gerade nicht zu einer Intensivierung des interkulturellen Verstehens und der interkulturellen Verständigung geführt haben.

Es gilt also, solche Kategorien und Deutungsmuster für den literarischen und interkulturellen Vergleich heranzuziehen, die nicht fest in geschlossenen Theoriesystemen verankert sind und mit deren Anwendung man nicht implizit ein ganzes Theoriesystem mit übernimmt. Zumindesten aber muß die Rigidität der Theorieapplikation durchbrochen werden. Es gilt also die heuristische Funktion solcher Kategorien und Deutungsmuster wieder ins Recht zu setzen. Solange diese nicht außer Kraft gesetzt wird, werden durch die Anwendung 'fremder' Kategorien interkulturelle und interdisziplinäre Diskursanschlüsse geschaffen.

Ein weiteres hermeneutisches Problem ist das der zeitlichen Geltungsreichweite von Kategorien und Deutungsmustern. Solche, die einen makrohistorischen

Geltungsanspruch erheben, transportieren zumeist auch geschichtsphilosophische oder umfassende kulturkritische Bedeutungen oder Sinnsetzungen. Man kann solche Implikate tatsächlich nie ganz ausschließen, aber man muß dann die inneren Transformationen geistesgeschichtlich vorgeprägter Denkfiguren anamnetisch einholen, sonst schließt man sich als Interpret an positive wie negative Vorurteilsstrukturen an, die das interkulturelle Verstehen beeinträchtigen können. Dies gilt z.B. für geschichtsphilosophisch aufgeladene Denkfiguren wie die der 'Entfremdung' oder der 'Verdinglichung', deren Übersetzung "aliénation" und réification" bereits ein anderes Konnotationsspektrum aufweisen.

Es ist in jedem Fall günstiger in der derzeitigen Forschungssituation, zunächst von Deutungsmustern mittlerer Reichweite auszugehen, die zwar einerseits auf theoretische Referenzsysteme in anderen Disziplinen verweisen, die aber offen genug sind, um an den Texten modifiziert werden zu können. Kategorien und Deutungsmuster mittlerer Reichweite ermöglichen den interkulturellen Vergleich für bestimmte Entwicklungsphasen, ohne daß bereits epochale Geltungsreichweiten behauptet würden. Andererseits können dann die langfristigen geistesgeschichtlichen Transformationen an einzelnen Stellen aufgedeckt werden, ohne daß makrohistorische Kontinuitäten von Anfang an konstruiert werden.

Die flexibelsten und noch offenen Kategorien und Deutungsmuster mittlerer Reichweite finden sich derzeit im Bereich der Sozialpsychologie. Einerseits hatte diese Wissenschaft von vornherein eine vermittelnde Funktion zwischen Soziologie und Psychologie. Andererseits weist sie zahlreiche Kongruenzen zu ästhetischen Anschauungen hin auf. Dies ließe sich z.B. an Erving Goffmans "Rahmen-Analyse" nachweisen, der u.a. Romane heranzieht, wo über die Setzung eines "irreführenden Rahmen(s)" die Möglichkeiten und Wirkungsweisen der "aktive(n) negative(n) Erfahrung" erörtert werden⁶².

Ähnliches gilt für Theorien der Rollendistanz; auch hier müssen gelegentlich fiktive Rollenbeimengungen und Rollenstilisierungen mitbedacht werden, so daß die

62. Goffman, E., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Evanston, San Francisco, London 1974 dt.: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1980, S. 422. In ähnlicher Weise untersucht Goffman Formen des Illusionsbruchs, bei denen auf den Rahmen des 'filmischen Mediums' im Medium selbst aufmerksam gemacht wird, ein Verfahren, das ja seine literarischen Vorbilder hat. Goffman geht dabei u.a. auf den Film "Trans-Europ-Express" nach einem Drehbuch von Robbe-Grillet ein, *ibid.*, S. 436f.

Übergänge zur Rollenästhetik mehrfach deutlich werden. Sobald formale Gliederungen und dialektische Umschlagmomente eine größere Rolle spielen wie etwa bei Momenten der 'Rollenverkehrung', drängen sich Muster dramatischer z.B. tragikomischer Konstellationen auf. Die sozialpsychologische Rollentheorie steht also in der Mitte zwischen der Rollenästhetik und der Rollensoziologie, die sich u.a. mit der Ausdifferenzierung und Aufspaltung von Berufsrollen beschäftigt. Übergangsgebiete zwischen sozialpsychologischer und soziologischer Rollentheorie wie etwa die Analyse von Inter- und Intrarollenkonflikten sind wiederum bedeutungsvoll für die Einschätzung des Zeit- und Wertbezugs moderner dramatischer Konfliktansätze.

Ein Großteil der sozialpsychologischen Forschung beschäftigt sich mit Phänomenen der Identitätsbalance und der Identitätsdiffusion, die in modernen Romanen eine grundlegende, ja formkonstitutive Rolle spielen. Auch dabei muß man nicht sogleich auf kompakte, etwa psychoanalytische Identitätskonzepte zurückgreifen. Der Spielraum des Deutens bezieht nicht die fundamentalsten Auffassungsunterschiede dieser Identitätstheorie mit ein. Andererseits bietet die Literatur Extrembeispiele von Identitätsdiffusion und außer Kraft gesetzter Identitätsbalance, von denen aus allererst die alltägliche aber auch die interkulturelle Relevanz der sozialpsychologischen Erklärungen deutlich wird. Diese literarische Ausgestaltung der Extremmöglichkeiten steht nicht auf einem Niveau mit der Kasuistik, die empirisch erschließbar ist. Insofern geht es also nicht um eine Widerspiegelung von genau so im Alltag nachweisbaren Phänomenen, aber die Kategorien, die diese erfassen, stehen dennoch im dialektischen Verweisungszusammenhang mit jenen Extremmöglichkeiten. Es sind Denkmöglichkeiten im Verhältnis zu Realmöglichkeiten, nicht Widerspiegelungen genau derselben, auch empirisch erfaßten Realität.

Verbindungsglieder zwischen rollentheoretischen und identitätstheoretischen Teilgebieten findet man in Untersuchungen zur interpersonellen Wahrnehmung. Auch dabei leuchtet die Kongruenz zu ästhetischen Konfigurationen der verschiedensten literarischen Gattungen unmittelbar ein. Ja, in der Literatur findet man ganze Modellreihen von Projektionsspiralen und ebenso zahlreiche Formen des unvermuteten Abbrechens und der feinsinnigsten reziproken Steigerungen interpersoneller Wahrnehmungen.

Durch die Anwendung solcher Kategorien mittlerer Reichweite kann man einerseits Aussagen treffen, die im Hinblick auf das Problem der Subjektannihilation nicht auf ein einfaches Entweder - Oder hinauslaufen, andererseits schafft man Ansatzpunkte

für die mikrologische Einschätzung vorgestellter gesellschaftlicher Rollenrepertoires. Der Spielraum des Verstehens wird nicht sogleich eingeengt durch makrosoziologische Feststellungen zum fremdkulturellen Gesellschaftssystem. Vielmehr gehen Beobachtungen jener Art ein in flexible Verstehensrollen, durch die die Projektion rigider Vorurteile verhindert werden kann.

Allerdings muß der kritische Hermeneut auch auf das Problem hinweisen, daß die meisten Sozialpsychologen ihre Hypothesen nicht interkulturell differenzieren, sondern unterschwellig einen quasi nomothetischen Universalitätsanspruch stellen. Dabei ist doch offenkundig, daß der soziokulturelle Rahmen bei interpersonellen Wahrnehmungsbläufen völlig unterschiedliche normative Vorprägungen aufweist, daß z.B. in manchen afrikanischen Kulturen das blickliche Fixieren einem sozial Höhergestellten gegenüber als extreme Unhöflichkeit gilt, daß in anderen Kulturen dasselbe Phänomen sozial verschieden bewertet werden kann. Ein preußischer Offizier konnte im 19. Jahrhundert sogar auf die Idee verfallen, jemanden, der ihn penetrant blicklich fixierte, zum Duell herauszufordern, wohingegen bei der bürgerlichen Mittelschicht und größtenteils auch bei der Unterschicht, das 'Wegsehen' oder dem Gesprächspartner nicht in die Augen zu sehen als Zeichen der Schwäche oder der Unsicherheit gewertet wurde. Ähnliches gilt für Formen der Rollendistanz bei Reden, die zu verschiedenen festlichen Anlässen gehalten werden. Dieselbe ironische und rollendistanzierte Darstellungsweise wird in unterschiedlichem soziokulturellem Rahmen als Ausdruck süffisanter Situationsgewißheit gewertet oder als impertinentes Aus-der-Rolle-fallen. Identitätsdiffusion hinwiederum kann in unterschiedlichem Kontext als Krankheitssymptom, als 'Charakterschwäche', ja, als 'Gesinnungslosigkeit' beurteilt werden, in anderem Kontext wiederum als Ausdruck der Anpassungsfähigkeit und der Vielseitigkeit ohne reklamiertes Eigeninteresse. Je nachdem, wie hoch in der Werteskala Begriffe wie Eigenwilligkeit und Originalität angesiedelt sind, und je nachdem wieviele individualistische oder kollektivistische Vorprägungen in der Mentalitäts- und Geistesgeschichte einer Kultur vorhanden sind, desto stärker verschiebt sich auch die Skala der Identitätsbalancen.

Wenn Serge Moscovici in der Einleitung zur deutschen Ausgabe seiner "Introduction à la psychologie sociale" gleich drei im deutschen Bereich in anderer Weise mentalitätsgeschichtlich wertbesetzte Tätigkeitswörter verwendet, ohne auf jene interkulturellen Geltungsprobleme auch nur hinzuweisen, so wird man an den rationalistischen Ursprung solcher Nomothetik zurückverwiesen. Moscovici umschreibt

den Akt der Initiation folgendermaßen:

"den Leser die Art und Weise fühlen, erleben, verstehen zu lassen, in der sich ein Wissensgebiet herausbildet und weiterentwickelt. Es ging uns darum, Probleme darzustellen, die von bleibender Bedeutung sind, und dazu Antwortmodelle, die insofern von Dauer sind, als sie allgemein auf ein Problem hin orientiert sind, und nicht um den Stand der Forschung und der Lösungen zu einem bestimmten Zeitpunkt, der die Logik in der Entwicklung der Forschungen nicht einfängt"⁶³.

Die Ausdrücke "fühlen", "erleben", "verstehen" lösen beim deutschen Leser andere Konnotationen aus. Daß die "Antwortmodelle" ganz und gar keine zeitbedingten soziokulturellen Spuren aufweisen sollen, kann man sich auf deutscher Seite sicherlich schwerer vorstellen, da auch rationalistische Forschungsansätze eher zeithermeneutisch, nach den Modellen der 'Verstehenssituation der Zeit', der 'Horizontverschmelzung' oder der 'Entwurfsmöglichkeiten' relativiert würden.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich die Schlußfolgerung, daß die herangezogenen sozialpsychologischen Einzeltheoreme nicht in einem kompakten systematischen Zusammenhang vorweggerortet werden sollen, sondern jeweils in der Einleitung zu jedem Großkapitel für das sie eine wichtige heuristische Funktion haben. Auch einzelne forschungsgeschichtliche Aspekte, die für den Zusammenhang der Wissenschaftskultur bedeutsam sind, können dabei angesprochen werden. Auf diese Weise soll die Zeitbedingtheit von Deutungsmustern und literarischen Phänomenen kongruent betont werden.

Die Teiltheorien und Einzelkategorien verweisen aber dennoch aufeinander. Gerade weil die systematische Stringenz in einer literaturwissenschaftlichen Arbeit nicht aus der Sicht einer anderen Disziplin fremdbestimmt werden darf, bleibt jene Verweisung sekundär.

Der Fortschritt im Verstehen wird getragen von der Entfaltung literarischer Reihen und literarischer Konstellationen. Der Fortschritt in der Entfaltung der kategorialen Muster von einfachen Rollenmomenten über schwierige Formen der Identitätsdiffusion bis hin zu Modellen der interpersonellen Wahrnehmung erleichtert den Zugang. Auch da, wo sich daraus eine Binnenlogik ergibt, schließt diese sich nur an die Binnendialektik des literarischen Referenzsystems an.

63. Moscovici, S. (Hg.), Introduction à la psychologie sociale, Paris 1973, dt.: Forschungsgebiete der Sozialpsychologie 1. Eine Einführung für das Hochschulstudium, Frankfurt a.M. 1975, S. 12.

Diese literarischen Referenzsysteme der beiden Kulturen lassen es auf dem gegenwärtigen Entwicklungsstand (noch) nicht zu, daß einzelne Autoren mit einzelnen Autoren und einzelne Texte mit einzelnen Texten verglichen werden. Vielmehr gilt es, jene Binnendialektik, die Entfaltung ebenso kongruenter wie kontrastiver literarischer Muster jeweils kulturhomolog nachzuzeichnen. Der Vergleich stellt sich intermittierend ein. Gerade durch die Verwendung von Kategorien und Deutungsmustern mittlerer Reichweite zeichnet sich an vielen Stellen eine Kompatibilität ab, ohne daß einzelne Textstellen oder ganze Texte aus dem jeweiligen Verweisungsgeflecht gerissen würden. Die Dialektik der literarischen Referenzsysteme des nouveau roman und des neueren deutschen Romans wird also in getrennten Textkonstellationen entfaltet.

II. DER NOUVEAU ROMAN

1. Romantheoretische, gattungsgeschichtliche und sozialpsychologische Annäherungen an das moderne Identitätsproblem

Die vielbeschworene "Krisis des Romans" bestimmt bereits in den frühen 1920er Jahren die Literaturdebatte in Deutschland und läutet programmatische Auseinandersetzungen zu seiner Reform ein.¹

Auslösenden Zündstoff bietet die von Jakob Wassermann auf den Begriff "Entfabelung" gebrachte Beobachtung einer einschneidenden romankompositorischen Veränderung gedeutet als "besonderer Ausdruck und bestimmtes Merkmal der Epoche".²

Bereits 1922 konstatiert Musil: "Das Leben, das uns umfängt, ist ohne Ordnungsbegriffe" und er erkennt in der Zersplitterung, dem Mangel an Vereinbarkeit, Unüberschaubarkeit und Ordnung die Gründe für den sich ausweitenden literarischen Streit über Kultur und Zivilisation:

"Die Tatsachen der Vergangenheit, die Tatsachen der Einzelwissenschaften, die Tatsachen des Lebens überdecken uns ungeordnet...Unsre Zeit beherbergt nebeneinander und völlig unausgeglichen die Gegensätze von Individualismus und Gemeinschaftssinn, von Aristokratismus und Sozialismus, von Pazifismus und Martialismus...und ungezählt viele mehr".³

Zugleich ist unter dem Eindruck der Kriegsergebnisse eine unaufhaltbare Verarmung an "mittelbarer Erfahrung" belegbar, die die Kunst des Erzählens folglich ihrem Ende

1. Vgl. u.a. Robert Musil, Die Krisis des Romans. In : R. Musil, Gesammelte Werke, hg. v. Adolf Frisé, Hamburg, 1978, Bd. 8, Essays und Reden. Walter Benjamin, Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz". In: Gesellschaft Jg. 7, 1930 Bd. 1. S. 562-566. Siegfried Krakauer, Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: Frankfurter Zeitung vom 29.6.1930. Zit. nach E. Lämmert (Hg.), Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880, Köln 1975, S. 179-181.
2. Jakob Wassermann, Kolportage und Entfabelung. In: Wissen und Leben, Neue Schweizer Rundschau, Jg. 19, 1926, S. 362-367.
3. R. Musil, Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste. In: R. Musil, Gesammelte Werke, ibid. S. 1087/1088.

zuführt.⁴ Zurückdrängung und Zerfall des Individuums und die daraus resultierenden kompositorischen Konsequenzen verweisen für Krakauer ebenso auf entscheidende Symptome der Krise: "Nicht umsonst spricht man von der Krisis des Romans. Sie besteht darin, daß die bisherige Romankomposition durch die Aufhebung der Konturen des Individuums und seiner Gegenspieler außer Kraft gesetzt ist"⁵ wie für Schirokauer die "Ablösung der individuellen Geschichte" und der "Niedergang des individuellen Lebens". Nicht mehr der "Homo des Humanismus" wird zur Darstellung gebracht, sondern das "austauschbare, uneinzelne, dividuelle, vereinbare Ich".⁶

Diese derart bis in die Gegenwart hinein geführten Problemdiskussionen verlaufen von Beginn an nicht ohne kritische Einbeziehung literarischer Werke des benachbarten Auslands Frankreich. Unaufhörlich Bezug genommen wird –selbstverständlich auch in der anhaltenden französischen Literaturdebatte über Fragen der Modernität – auf André Gide, Gustave Flaubert oder Marcel Proust.⁷

Nicht zuletzt mit ihren Romanen, den "anti-romans"⁸, den Werken mit moderner Tendenz hin zu den "livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages"⁹ wird die zunehmende Bedrohung eines konstitutiven Elements der traditionellen Form manifest und zum Gegenstand umfangreicher ästhetischer Untersuchungen erhoben: die Identität des Subjekts. Anstelle des autonomen Ich tritt das reduzierte, dissoziierte oder das namen- und konturlose Wesen. Entfabelung, Veränderung des Raum- und Zeitkontinuums, eine "Zerarbeitung, Zersetzung der täglichen Weltoberfläche, eine Entorganisierung, Disintegrierung der geläufigen Realität"¹⁰ sind letztlich die inhaltlichen und formalen Konsequenzen und stehen für die Entwicklung neuer

4. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1961, S. 409ff.

5. Siegfried Krakauer, Die Biographie als neubürgerliche Kunstform, *ibid.* S. 179.

6. Bezogen auf seine Auseinandersetzung mit Joyce: "Ulysses", A. Schirokauer, Bedeutungswandel des Romans. In: Mass und Wert, Zürich, Jg. 16, 1939/40 S. 538. Zit. nach E. Lämmert, Romantheorie, *ibid.* S. 250/51.

7. Für Thomas Mann z.B. ist Gides Roman "Les Faux Monnayeurs" das "Meisterwerk und Merkzeichen zugleich für die Krisis in der der moderne Roman sich fruchtbarer Weise befindet..". Th. Mann, An die Preussische Akademie der Künste, Sektion für Dichtkunst. In: P. Scherer/H. Wysling, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns. Bern/München 1967 S. 230.

8. Im Vorwort zu Nathalie Sarrautes Roman "Portrait d'un Inconnu" (1948) zählt Sartre "Les Faux Monnayeurs" von Gide zu den "anti-romans".

9. Nathalie Sarraute, "Flaubert le précurseur. In: Preuves 15, (1965) S. 11.

10. Erich Kahler, Untergang und Übergang, Essays. München 1970, S. 7–51.

romanästhetischer Konzeptionen seit Beginn des 20. Jh.

Die Erörterung der Identitätsproblematik bleibt nicht auf das ästhetische Feld beschränkt, denn die, wie Luckmann bemerkt, "massenweise Problemhaftigkeit der persönlichen Identität ist ein Phänomen der neueren und neuesten Zeit"¹¹ und damit auch Thema der Soziologie, Sozialpsychologie, Anthropologie oder Philosophie:

"die Konjunktur des Identitätsproblems antwortet auf den Fundamentalbefund der modernen Temposteigerung des sozialen Wandels und die dadurch ausgelösten "Orientierungskrisen". Wo immer weniger identisch bleibt, rufen immer mehr immer häufiger nach Identität: je mehr die Realität Identität entbehren muß und vermißt, desto mehr wird Identität wissenschaftlich und philosophisch zum ausdrücklichen Fundamentalthema".¹²

Literatur, die gesellschaftliche Themen- und Problemstellungen häufig antizipiert, hat die Sorge um das Subjekt früh als Grundfrage moderner menschlicher Existenz zum herausragenden Thema erhoben und in Erscheinungsweisen von Reduktion, Dissoziation, Figurenzerfall, Rückzug des Erzählers etc. manifestiert. Es ist deshalb auch kaum verwunderlich, daß das Vokabular der interdisziplinären, vorab der soziologischen Identitätsdiskussion stark auf das Theater bezogen und also ästhetischer Provenienz ist.¹³

Umgekehrt scheint es unabdingbar notwendig, daß gerade im Hinblick auf die sich in der modernen Literatur als äußerst komplex darstellende Identitätsproblematik, eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit für sie relevanten und adaptierbaren Ergebnissen jener Wissenschaften, sprich v.a. der Sozialpsychologie und Identitätssoziologie, arbeitet.

Die Identitätsdiskussion erweist sich in all diesen Wissenschaftsbereichen als besonders heterogen und es ist nicht einfach, aus den untereinander wenig konsistenten Theorieansätzen verwertbare Kategorien für die eigene Interpretationsarbeit fruchtbar zu machen.

11. Thomas Luckmann, Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz. In: O. Marquard/K. Stierle (Hg.), Identität, München 1979, S. 293.

12. Odo Marquard, Schwundtelos und Mini-Essenz - Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion. In: Identität, ibid. S. 352. Vgl. auch H. Lübke, Fortschritt als Orientierungsproblem - Aufklärung in der Gegenwart, Freiburg 1975. Ders. Unsere stille Kulturrevolution, Zürich 1976.

13. Odo Marquard, Schwundtelos und Mini-Essenz, ibid. S. 367/68. Vgl. z.B. E. Goffman, Wir spielen alle Theater - Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1973. R. Dahrendorf, Homo Sociologicus - Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Köln/Opladen 1965.

Zwei fast zeitgleich organisierte interdisziplinäre Erörterungen zum Thema Identität: "L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss/Jean-Marie Benoist, 1974/75 in Frankreich und das Kolloquium "Identität" der Gruppe Poetik und Hermeneutik, 1976 in Deutschland belegen indessen nicht nur das aktuelle Interesse an dieser Problematik, sondern auch deren Dimension und Disparatheit.¹⁴

Das Phänomen Identität wird erfahrbar und erfassbar nur im Rahmen der engen Wechselwirkung von Person und Gesellschaft; Persönlichkeit entwickelt sich allein in einem sozialen Zusammenhang, in Prozessen sozialer Interaktion. Die dialektische Formel Hegels, das 'Sich anerkennen als anerkennend', verweist bereits auf diesen Wechselbezug. In der Entgegensetzung und gleichzeitigen Einheit von Subjekt und Objekt erkennt Hegel die immer wieder neue Strukturen hervorbringende Dynamik historisch-gesellschaftlicher Prozesse.

Selbst und Welt in ihrem reziproken Verhältnis, von Dilthey gedeutet als Prozeß der Verobjektivierung des Selbst in der Welt und als Konstituierung von Selbst in der dauernden Auseinandersetzung mit Welt, sowie Simmels Verständnis vom Individuum als Vertreter unterschiedlicher Gruppen bzw. Repräsentant verschiedener sozialer Kreise, verortet in deren Schnittpunkt, stellen wesentliche philosophische Vorleistungen für die aktuelle Auseinandersetzung um Fragen der Identität dar und finden sich in

-
14. Wie im Vorwort des deutschen Identitätsbands formuliert, wird Konvergenz der Ergebnisse beider Seminare nur insofern erreicht, als Identität nicht nur erfaßt wird als "Identität einer Struktur, sondern als problematische, prozeßhafte, gebrochene und doch durchgehaltene Identität eines Subjekts. Die Gegenstandsbereiche aber sind verschieden. Die Arbeiten des Bandes "L'identité" suchen eine neue Vorstellung von Identität in der Konfrontation von Identitätskonzeptionen exotisch-archaischer Gesellschaften und solchen modernster Philosophie, Ästhetik und Anthropologie zu gewinnen. Ihr Zielpunkt ist eine neue Konzeption subjektiver Identität, die sich entschieden gegen jene strukturelle Betrachtungsweise absetzt, die selbst einmal von Lévi-Strauss wesentliche Anregungen empfangen hat. Dagegen suchen die hier vorgelegten Arbeiten und Statements gegenwärtige Positionen der Identitätsdiskussion in eine geschichtliche Perspektive zu bringen, die bis zu den Anfängen antiker und christlicher Identitätserfahrung zurückreicht." O. Marquard/K. Stierle(Hg.) "Identität", München 1979, S.12. Auch die bildende Kunst stellt sich im gleichen Zeitraum dieser Problematik mit zwei Kunstaussstellungen in Deutschland und Italien: "Die verlorene Identität: die Gegenwart des Romantischen" und "La Ricerca dell' Identità". In der "Zeit"-Besprechung der Mailänder Ausstellung heißt es u.a.: "Das menschheitsalte 'Wer bin ich? Wer sind wir?' hat in der Moderne die Tonart gewechselt. Proust heute würde seine Recherche womöglich eine nach der Identität perdue nennen" Zit. nach Ullrich, Gisela, Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch, Fichte, Stuttgart 1977, S. 87.

vielfacher Hinsicht in sozialwissenschaftlichen, v.a. rollentheoretischen Konzeptionen wieder.¹⁵

Die Theorieansätze des symbolischen Interaktionismus vermitteln fundamentale Einsichten in Problematiken der Identität und liefern im Hinblick auf die Erörterung literarischer Phänomene wie Identitätsverlust, Dissoziation, Dividuation und ähnliches, wesentliche Deutungshilfen und nicht zuletzt eine inzwischen nicht mehr nur in den Sozialwissenschaften gängige Terminologie der Beschreibung und Erfassung.

George H. Mead versuchte zu Beginn des 20. Jahrhunderts individualpsychologische Erkenntnisse in gesellschaftliche Handlungszusammenhänge zu stellen und Geist und Identität als rein gesellschaftliche Phänomene zu deuten. In seiner Nachfolge wurden die Grundpositionen des symbolischen Interaktionismus weiterentwickelt und differenziert. Danach entsteht im Prozess interaktiven Handelns sozialer Sinn, indem die Handelnden durch "role-taking" die Perspektive des jeweils Anderen übernehmen, d.h. sich symbolisch in die Rolle des Anderen versetzen. Die Ausbildung sozialer, kommunikativer Kompetenz oder gesellschaftlicher Intelligenz erfolgt aufgrund der Reziprozität des symbolischen Perspektivenwechsels der Interaktanten. Im Interaktionsvorgang versuchen die Interaktionspartner die Erwartungen und Handlungsintentionen der Anderen zu antizipieren, um sie in die Planungen des eigenen Verhaltens aufzunehmen. Dabei lernen sie sich selbst in ihrem Handeln von außen zu sehen. Diese Fähigkeit zum Perspektivenwechsel ermöglicht somit Selbstdistanz: Voraussetzung für Individualität, denn der Einzelne ist nach Mead "solange keine Identität im reflektiven Sinn, als er sich nicht selbst Objekt ist"¹⁶. In diesem Darstellungszusammenhang betont Mead vor allem das notwendige Zusammenspiel von "I" und "me", in seinem Begriffssystem definiert als die beiden Elemente des Selbst, wobei "me" das sich selbst als Objekt erfahrende Ich meint und "I" der auf das Verhalten des "me" reagierende Teil, die spontane und kreative Leistung der Identität ist. Das Phänomen der "Dissoziationen" von Identität wird verursacht durch "das Auseinanderbrechen der vollständigen, einheitlichen Identität in ihre Teile,

15. Vgl. hierzu ausführlicher: Uta Gerhardt, *Rollenanalyse als kritische Soziologie. Ein konzeptueller Rahmen zur empirischen und methodologischen Begründung einer Theorie der Vergesellschaftung*, Neuwied und Berlin, 1971. Hierin versucht die Autorin auf die wirkungsgeschichtlich verdeckten Einflüsse philosophischen Denkens auf die Soziologie aufmerksam zu machen.

16. George H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, hg. v. Ch. W. Morris, dt. Frankfurt a.M. 1975, S. 184.

die wiederum den verschiedenen Aspekten des gesellschaftlichen Prozesses entsprechen, in den die Person eingeschaltet ist¹⁷. Unter den verschiedenen Aspekten lassen sich all jene Gesellschaftsgruppen verstehen, denen die Person während dieses Prozesses angehörte, woraus sich schlußfolgern läßt, daß die verschiedenen Identitätspartikel unterschiedlichen Realitätsanteilen entsprechen.

Die Dualität im Verständnis von Identität setzt sich in Goffmans Differenzierung in soziale und persönliche Identität fort. Danach läßt sich die soziale Identität anhand vorgeprägter Kategorisierungen identifizieren. Da in bestehenden sozialen Einrichtungen zudem bestimmte "Personenkategorien" anzutreffen sind, ist die Antizipation von deren sozialer Identität leicht möglich¹⁸. Persönliche Identität hingegen bezieht sich auf die Einzigartigkeit des Individuums infolge individueller Lebensgeschichten und ganz spezifischer "Identitätsaufhänger"¹⁹. Beide Identitätsbestandteile erscheinen als Zuschreibungen, Definitionen und Konstruktionen anderer im Verlauf interaktiven Handelns.

Die Betrachtung der sozialen Interaktion schließt vor allem auch die der sprachlichen Interaktion ein²⁰; danach ist Realität immer interpretierte Wirklichkeit, "d.h., die handelnden Subjekte definieren die Bedeutungen von Situationen im Prozeß der Interaktion"²¹. Diese Situationsdefinitionen umgreifen außer dem Eigen-Verständnis auch das Verständnis des Interaktionspartners, der Handlungen sowie das der Handlungsziele und -erwartungen. Je nach sozialer Zugehörigkeit unterscheiden sich die Interpretationen der Aktanten, so daß sich bestimmte individual- oder gruppentypische Interpretationen herausbilden. Diese typischen Interpretationen formen das "je spezifische Wissen, welches ein Akteur aufgrund seiner einzigartigen Biographie und Konstellation von Erfahrungen aufbaut". Die jeweils subjektiven Erfahrungen werden zur Grundlage von "Typisierungen"²². Der allgemeine Wissenshaushalt, auf den

17. *ibid.* S. 186.

18. Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M. 1967, S. 10.

19. *ibid.* S. 74f.

20. Vgl. z.B. H. Blumer, *Symbolic interactionism*, London 1969. ders., *Der methodologische Standort des symbolischen Interaktionismus*, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hg.) *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit*, Reinbek 1973, S. 80-146.

21. W. Edelstein/M. Keller (Hg.), *Perspektivität und Interpretation. Beiträge zur Entwicklung des sozialen Verstehens*. Frankfurt a.M. 1982

22. A. Schütz, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt 1974. ders./T. Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt, Soziologische Texte*, Bd. 82. Neuwied 1975. Zitiert nach: Edelstein/Keller, *ibid.*, S.14 u. S.15.

jeder Einzelne zurückgreift, besteht demnach aus Typisierungen und Deutungsmustern, wobei das Wissen erworben wird in konkreter sozialer und kommunikativer Interaktion mit anderen Personen oder auch über stellvertretende Erfahrungen, gemacht im Rahmen nicht konkreter Interaktionen mit Idealtypen, wie sie die Literatur beispielsweise anbietet.

Gerade zur letzten Annahme bleibt kritisch zu bemerken, daß die weiterführenden Theoretiker des "symbolischen Interaktionismus" wohl nur die Literatur bis ins 19. Jahrhundert vor Augen haben konnten, denn in Anbetracht des Funktionswandels von Literatur im allgemeinen Medienrahmen ist Erfahrungserwerb in der so vorgestellten Weise sicherlich nicht mehr möglich, da moderne literarische Texte keine Idealtypen vorführen, sondern ex negativo vorzugsweise Extremmöglichkeiten und Psychopathologien zur Darstellung bringen.

In seiner Abhandlung zur Situationsdefinition²³ beschreibt D.W. Ball, welche Prozesse im Rahmen interaktiven Handelns in einer Person ablaufen, durch die sie Verständnis von internen Prozessen ihres Gegenüber erlangt. Auf der Grundlage von spezifischem und generellem Wissen²⁴ über Situationen und Personen werden Hypothesen erstellt, die dann im Interaktionsverlauf modifiziert, verifiziert oder falsifiziert werden.

Ronald D. Laing hat in seiner Analyse interpersoneller Wahrnehmungsweisen diese sich subtil und komplex entwickelnden Vorgänge nachgezeichnet, die im übrigen vielfach nicht bewußt ablaufen.

Im weiteren wird dieser analytisch-beschreibende Ansatz noch gesondert erörtert.

In der Entwicklung rollentheoretischer Diskussionen im Anschluß an Mead, arbeitet Turner heraus, inwieweit der Rollenbegriff gerade für dessen Theorie und Konzeption sozialer Interaktion neue Perspektiven eröffnet. So stellt er der Mead'schen Rollenübernahme, dem 'role-taking', das Konzept des 'role-making' zur Seite²⁵, das die Anteile an Interpretation und Identitätsdarstellung betont, die ein Akteur in den

23. D. W. Ball, The definition of situation: Some theoretical and methodological consequences of taking W.J. Thomas seriously, in: Journal for the Theory of Social Behavior, 2, 1972, S. 61-82.

24. Vgl dazu M.J. Chandler/S. Greenspan, Ersatzegocentrism: A reply to H. Borke, in: Development Psychology, 7, 1972, S. 104-106: Die Perspektiven zweier Personen auf eine Situation werden sich je nach Wissen bezüglich dieser Situation voneinander unterscheiden. Eine solche Kenntnis eines Interpreteten zur Perspektivität stellt 'generelles' oder 'Meta-Wissen' dar, das ihm für jede Situationsdeutung zur Verfügung steht.

25. Turner, R.H., Rollenübernahme: Prozeß versus Konformität, in: M. Auwärter, E. Kirsch, K. Schröter (Hg.), Seminar: Kommunikation, Interaktion, Identität, Frankfurt a.M. 1976, S. 115-139.

interaktiven Vorgang einbringt.

Interaktives Handeln ist nach Turner immer ein "tentativer Prozeß", der ein stetes Überprüfen der Vorstellungen beinhaltet, die man sich von der Rolle des Mitakteurs macht. Dessen Reaktion bestätigt oder relativiert diese Vorstellungen und löst wiederum eine Überprüfung der eigenen Rolle aus. Somit geht es nicht mehr nur um eine Rollenübernahme, die den "einfachen Prozeß des Ausführens einer vorgeschriebenen Rolle" unterstreicht, sondern um "die Art und Weise, wie man das eigene Handeln auf der Basis einer unterstellten Rolle des anderen plant und entwirft"²⁶.

Das role-taking verläuft nicht ohne selektive Wahrnehmung und selektive Betonung der Handlungen des Interaktanten ab, wobei diese Selektion gesteuert wird von Absichten oder Gefühlen, die man dem Gegenüber zuschreibt.

In problematischen sozialen und kommunikativen Interaktionen können diese Zuschreibungen Etikettierungen oder Projektionen darstellen oder der Stigmatisierung anderer dienen²⁷.

Wie Turner betont, werden in sozialer Interaktion allgemeinverbindliche Rollennormen von den Interaktanten im Prozeß des role-making situationsspezifisch transformiert, so daß eine Verständigung über die Interpretation der Interaktionssituation möglich wird. Damit ist auch die Chance zur Rollendistanz gegeben. Diese stellt nach Erving Goffman einen wichtigen Bestandteil typischen Rollenverhaltens dar, angesiedelt zwischen den beiden Extremen des überidentifikatorischen Verhaltens mit einer Rolle und der totalen Entfremdung von der Rolle. Die Fähigkeit sich den Anforderungen von Rollen gegenüber reflektierend und kommentierend zu verhalten wird mit Goffman als Fähigkeit zur Rollendistanz bezeichnet. Mit deren Hilfe können inkompatible Erwartungen und Anforderungen ausbalanciert und Rollenkonflikte vermieden werden. Ein Motiv für rollendistanziertes Verhalten stellt etwa die Unzufriedenheit des Interaktanten mit der "ganzen Rolle" dar; gewissen Rollenanteilen gegenüber wird deshalb durch Äußerungen oder Gesten Distanz demonstriert²⁸.

26. Turner, *ibid.*, S. 118.

27. Vgl. hierzu ausführlich u.a. Goffman, E., *Stigma*, *ibid.*, Sack, F. (Hg.), *Seminar: Abweichendes Verhalten*, Frankfurt a.M., 1975. J. Habermas/N. Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*, Frankfurt a.M., 1971. Wiswede, G. *Soziologie konformen Verhaltens*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976.

28. Goffman, E., Rollendistanz, in: *Interaktion: Spaß am Spiel, Rollendistanz*, München 1973, S. 121; siehe auch die Beispiele für Rollendistanz auf den Seiten 118ff., 125f., 142f.

Jedes Individuum ist im "Handel um Identität"²⁹ mit dem Dilemma konfrontiert, einerseits auf zum Teil konkurrierende Erwartungen, Anforderungen und Definitionen der anderen und /oder divergente Normen eingehen zu müssen, andererseits aber auch die eigenen Bedürfnisse, Absichten und Interpretationen und damit sich selbst in seiner Einzigartigkeit in die soziale, kommunikative Interaktion einzubringen. Dieser Balanceakt stellt nach Krappmann sowohl die Bedingung für Ich-Identität als auch die Leistung von Ich-Identität dar.

"Ich-Identität wird dem Individuum zuerkannt, das gerade unter Ausnutzung der Identitätsnormen der anderen und im Medium gemeinsamer Symbolsysteme seine besondere Individualität festhalten kann. Das Individuum akzeptiert Erwartungen und stößt sich zugleich von ihnen ab, und zwar jeweils im Hinblick auf andere divergente Erwartungen, die ebenfalls Anerkennung fordern. Rücksichtnahme auf andere Erwartungen, die eine vollständige Erfüllung der gerade aktuellen Erwartungen nicht erlauben, bedeutet aber zugleich, daß diese anderen Erwartungen in das Verhalten im augenblicklichen Interaktionszusammenhang eingebracht werden. Das Individuum vermag sich hier folglich auch mit dem zu repräsentieren, was es außerhalb dieser Interaktion ist und war (...) Für jedes Individuum ist seine balancierende Ich-Identität ein ständiger Versuch, sich gegen Nicht-Identität zu behaupten, weil diese den Interaktionsprozeß überhaupt oder jedenfalls die eigene Mitwirkung daran gefährden würde(...) ohne Interaktion (ist es) wiederum nicht möglich, Ich-Identität zu gewinnen, weil diese sich in der Stellungnahme zu divergierenden Erwartungen entwickelt und der einzelne für den Versuch einer seine persönlichen Belange berücksichtigenden Balance die Anerkennung der anderen braucht"³⁰.

Gelingt diese Balanceleistung nicht, kommt es entweder zu keinerlei Aufbau von Identität oder zu Schädigungen, Irritationen, Dissoziationen, selbst zum Verlust von Identität.

Schon die analytische Deutung elementarer Begegnungen zeigt die aufgrund ihrer Vielfalt an Regeln, Eigengesetzlichkeiten und Binnenstrukturierung besondere Komplexität sozialer Interaktionsweisen.

Der Systemtheoretiker Niklas Luhmann verweist in seinen Untersuchungen "einfacher Sozialsysteme" auf diese Vielschichtigkeiten und damit auch auf eine andere Dimension und Perspektive der Identitätsdiskussion. Die Sozialpsychologie betreibt eine

29. Das sog. "identity bargaining" bezieht sich auf die Bildung von Identität auf der Grundlage eines gemeinsamen Verständigungsprozesses der Interaktionspartner über die Definition der jeweiligen Interaktionssituation und über die jeweils antizipierten und zugeschriebenen Identitäten; so zu finden bei G. J. McCall/J.L. Simmons, *Identities and interactions*, New York 1966.

30. Krappmann, L., *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Stuttgart ⁶1982, S. 79.

individuum-zentrierte Analyse und die Soziologie versteht Interaktion vorab von den Rollen oder von der Identität der Interaktanten her. Darüber hinausgreifend versucht die systemtheoretische Analyse Konzepte zu entwickeln, "die das Soziale weder auf eine konditionierende Außenwelt des Individuums, noch auf bloße Intersubjektivität beschränken, sondern es zunächst eigenständig zum Thema machen"³¹. Allein schon durch die Anwesenheit von nur zwei Personen, die sich wechselseitig wahrnehmen, kommt es zu einer Systembildung. Für die Systembildung konstitutiv ist der beginnende Selektionsprozeß. Die Zwangsläufigkeit dieses Geschehens führt Luhmann folgendermaßen aus:

"In der Sinnhaftigkeit allen menschlichen Erlebens liegt begründet, daß alles Wahrgenommene als Selektion aus anderen Möglichkeiten (und also, um mit Husserl zu formulieren, in einem Horizont der Verweisung auf andere Möglichkeiten) erlebt wird. Diese Selektivität alles bestimmt Erlebten potenziert sich, wenn man andere Personen wahrnimmt und deren Erleben miterlebt. Tritt dasselbe auch bei der anderen Person ein, entsteht aus *doppelter* Kontingenz die *Nichtbeliebigkeit* von Systemstrukturen. Gerade die *Vermehrung* kontingenter Selektivität ist Bedingung für eine Systembildung (...) Ein soziales System entsteht durch Strukturselektion und damit verbundene Grenzdefinition auf der Basis selektiver Prozesse. Es vermag aus den (selbst wieder sozial bedingten) Potentialitäten der Individuen seine eigene Erzeugung zu «katalysieren»"³².

Die Intention systemanalytischer Darstellung bleibt also nicht reduziert auf die Beschreibung von Verläufen sozialer Interaktionsprozesse, sondern versucht das komplexe Netz von Interaktionen als soziales System zu begreifen und dessen **Identität** zu deuten.

Die geleistete Darstellung von Forschungsansätzen aus den Bereichen der Sozialpsychologie, Soziologie oder auch Systemtheorie, die vorzugsweise sowohl die Frage nach den interaktiven Grundlagen personaler und sozialer Identität als auch jenen Leistungen des Individuums, die zur Konstitution von Interaktions- und Kommunikationssystemen beitragen, behandeln, erhebt weder Anspruch auf Vollständigkeit noch Repräsentativität der Beispiele. Sie soll lediglich eine Skizzierung der Erörterungslage dieser Wissenschaftsbereiche zur Thematik und Problematik von Identität darstellen, um im Verlauf der eigenen Interpretationsarbeit gegebenenfalls auf bereits vorgestellte Deutungsansätze verweisen und um weitere relevante

31. Luhmann, N., "Einfache Sozialsysteme", in: M. Auwärter/E. Kirsch/M. Schröter, Seminar, *ibid.*, S. 4.

32. *ibid.*, S. 5/6

sozialpsychologische oder soziologische Kategorien und Deutungshilfen in einem bereits abgesteckten Kontext und vorerörterten theoretischen Bezugsrahmen anwenden zu können.

1.1 Entindividualisierung im Diskurssystem zwischen "conversation" und "sous-conversation"

Interaktion als identitätszersetzendes Regelspiel

Nathalie Sarrautes Romane: *Martereau*, *Entre la vie et la mort*, *Disent les imbéciles*, *Les fruits d'or*, *Portrait d'un inconnu*, *Le Planétarium*

Auf der Darstellung von konturierten, mit individuellen Eigenschaften ausgestatteten und in konkrete gesellschaftliche Lebensverhältnisse eingebetten Figuren zu beharren, hieße nicht nur hinter Joyce, Proust, Musil oder Kafka zurückzufallen, sondern auch ein Zeitalter zu verfehlen. "Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon"¹ konstatiert Nathalie Sarraute in ihrer romanästhetisch-programmatischen Schrift gleichen Titels und erklärt darin die Auflösung des Subjekts als unumkehrbare Entwicklung und unwiderrufliches Erfordernis der Moderne denn:

"non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire"².

Die Wesen, die die Sarraute'schen Romane bevölkern, werden zur überzeugenden Demonstration ihrer kritisch-ablehnenden Haltung gegenüber abgelebten Gestaltungskonventionen.

Das in modernen Romanen allgemein zu beobachtende Phänomen der "Reduktion von Subjektivität" ist in ihren Werken von besonderer Qualität. "Reduktion", von Iser als "Rückführung auf den Ursprung", auf die "Bedingungen der Subjektivität..., die verdeckt waren, solange sie im Roman bestimmte Funktionen wie die der Vermittlung von Weltansichten zu erfüllen hatten"³ realisiert Sarraute in der Weise, daß sie die Subjektivität rückführt auf anthropologische Grundbedingungen menschlichen

1. Sarraute, N., *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Éditions Gallimard, 1956, p. 74.

2. *ibid.*, p. 71.

3. Iser, W., *Reduktionsformen der Subjektivität*, in: H.R. Jauss (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, S. 447.

Verhaltens, auf solche Bewegungen und Triebkräfte, die jeglichen intersubjektiven Handlungen vorausgehen.

Da diese nicht faßbare, anonyme Materie in allen Menschen und Gesellschaftsordnungen offenbar gleich ist, wird sie zum Inbegriff für die strukturelle Gleichheit aller Menschen. Kompositorische Konsequenz dieser Reduktion auf kollektive innerste Bestände ist die seit "Les fruits d'or" beharrlich vorgeführte Entindividuiierung, die den Leser mit einer Reihe von Personalpronomina konfrontiert und allenfalls mit einigen Namen von austauschbarer Belanglosigkeit, denen im vorgeführten Dialognetz Aussagen, Gedanken und Empfindungen zugeordnet sind. Die an die Dialogpartien gebundenen Personalpronomina konturieren sich nur insoweit, als sie sich zu unterschiedlichen, wenn auch nicht immer ganz unterscheidbaren Perspektiven verdichten.

Die Identifizierung der anonymen Stimmen wird dadurch erschwert, daß die Romane sämtlich zwei Gesprächsebenen vorführen, die der "conversation" und der "sog. "sous-conversation", wobei nicht selten die vor-sprachlichen Äußerungen der Ebene der sous-conversation diametral dem entgegenstehen, was auf der Ebene des tatsächlich Gesagten hörbar wird. Die beiden Ebenen bilden jedoch eine nicht zu trennende Einheit und lassen – da weder graphisch abgesetzt noch (v.a. in den letzten Romanen) durch Interpunktion gekennzeichnet – Gespräch und Infra-Gespräch als ununterscheidbar gleich-gültig und gleichzeitig erscheinen.

Die Szenen kommunikativen Handelns auf beiden Ebenen der romanimmanenten Realität sind in den Sarraute'schen Romanen nicht bloße Kommunikation über Handlungen, sondern sind die Handlungen selbst. Die anonymen Stimmen oder unkonturiert erscheinenden und auf familialarchaische Rollen wie Vater, Tochter oder Neffe und Onkel reduzierten Gestalten stehen allesamt in einer Dialogsituation; dabei kreisen die Gespräche um bloße Banalitäten, Familienvorkommnisse etwa, eine literarische Neuerscheinung oder einen fetischisierten Kunstgegenstand, kurz, um in wenigen Sätzen zusammenfaßbares Geschehen, das jedoch durch innere Vorgänge der Gesprächspartner über- oder unterlagert wird. Diese Bewußtseinstätigkeit entspricht allerdings nicht den Situationen innerer Monologe⁴, vielmehr ist sie jeglichen innerpsychischen Vorgängen vorgeordnet. Unter-, unbewußte und vorbewußte Aktivitäten werden ohne vermittelnde Instanz extrovertiert und in metaphorreicher Sprache vorgeführt. Die unbekannte und unsagbare Aktivität dieser intrapsychischen Bereiche, die "tropismes", präsentieren sich ebenfalls in dialogischer Struktur. Dabei

4. Vgl. dazu u.a. die Studie von Weissmann, F.S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris 1978.

werden inneres und äußeres Geschehen ununterscheidbar in endlosem Sprachhandeln zerdehnt. In diesen dynamischen Prozeß sieht sich der Leser hineingestellt, um bereits in statu nascendi die nicht faßbaren, winzigen Bewegungen und Dramen mit auszuführen, die den Dialog vorbereiten, stützen, vorwärtstreiben und ihm seine eigentliche Bedeutung geben, bis sie endlich nach außen treten.

Die psychosozialen Mechanismen⁵ werden nur in Gang gebracht durch ein Gegenüber und stellen elementare Grundprozesse sozialer Wechselwirkungen dar. Gesteuert werden sie von dem nahezu manischen Bedürfnis jedes Menschen nach Kontakt:

"C'est ce besoin continu et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leurs plus secrets replis"⁶.

Georg Simmel erkennt in seiner 1908 formulierten "Soziologie" die Notwendigkeit, solche dynamischen Teile der Vergesellschaftung, die die Individuen verkettet, einer näheren Betrachtung zu unterziehen, nämlich jene

"mikroskopisch-molekularen Vorgänge innerhalb des Menschenmaterials, die aber doch das wirkliche *Geschehen* sind, das sich zu jenen makroskopischen, festen Einheiten und Systemen erst zusammenkettet oder hypostasiert. Daß die Menschen sich gegenseitig anblicken, und daß sie aufeinander eifersüchtig sind..., daß sie sich, ganz jenseits aller greifbaren Interessen, sympathisch oder antipathisch berühren...all die tausend, von Person zu Person spielenden, momentanen oder dauernden, bewußten oder unbewußten, vorüberfliegenden oder folgenreichen Beziehungen...knüpfen uns unaufhörlich zusammen...Hier liegen die, nur der psychologischen Mikroskopie zugängigen Wechselwirkungen zwischen den Atomen der Gesellschaft, die die ganze Buntheit und Einheitlichkeit dieses so deutlichen und so rätselhaften Lebens der Gesellschaft tragen"⁷.

Nathalie Sarraute führt in ihrem gesamten Oeuvre eben solche mikroskopisch-molekularen Prozesse vor, die auch für sie das eigentliche Geschehen bilden, den

5. In seinem Aufsatz: Zwei Erzählsysteme des nouveau roman. Sarraute und Robbe-Grillet, spricht H.D. Hayer von "Mechanismen der Interaktion" in: P. Bürger, (Hg.), Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M., 1975, S. 163-191.

6. Sarraute, N., L'ère du soupçon, ibid., p. 43.

7. Simmel, G., Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin ⁵1968. Zit. nach H.M. Griesse/B.W. Nikles/C.Rülcker (Hg.), Soziale Rolle. Zur Vermittlung von Individuum und Gesellschaft, Opladen 1977, S.75/76.

Pulsschlag des Lebens und die geheime Quelle unserer Existenz⁸.

Alle ihre Romane stellen ausnahmslos kommunikative und soziale Interaktionen in ihren vielschichtigen dynamischen und oft nicht durchschaubaren Abläufen dar, ausgelöst und motiviert durch das Bedürfnis und existentielle Erfordernis nach Kontakt und zwischenmenschlichem Austausch.

Die Erklärungsweisen des interaktionistischen Ansatzes, welcher Interaktion als interpersonalen Prozeß beschreibt, in dem Identität hergestellt wird und diese wiederum begreift als notwendige Voraussetzung für das Gelingen sozialer Interaktion, bieten aufschlußreiche Einsichten in die von Sarraute vorgeführten Szenen sozialen/kommunikativen Geschehens und dessen folgenreichen Einfluß auf das ästhetische Subjekt. Die aufgezeigte offensichtliche Interdependenz reflektiert die Verflechtung psychischer Befindlichkeiten und sozialer Prozesse; das Individuum kann nur überleben als Mitglied sozialer Systeme und ist, um sich selbst erfahren zu können, angewiesen auf Interaktion. Ein Verzicht auf Interaktion ist auch schon deshalb nicht möglich, weil es kein 'Nichtverhalten' gibt, denn auch das Schweigen löst bedeutungsgeladen Reaktionen aus. Das Individuum wiederum bringt sich mit seinen aktiven Deutungen und kreativen Interpretationen in Interaktionssituationen ein und beeinflußt und prägt deren Verlauf. Die in Sarrautes Romanen vorgeführten und auf den beiden miteinander vernetzten Ebenen sich präsentierenden Systeme kommunikativen und sozialen Wechselspiels, weisen eine Struktur auf, die individuelle Identität nicht zuläßt. Zugleich erweisen sich die identitätslosen Szenarien zwangsläufig als Prozesse gestörter oder mißlungener Interaktion. Innerhalb dieser Systeme bewegen sich die Sarrauteschen Figuren hin und her zwischen dem Streben nach Selbstbehauptung und Selbstaufgabe, der Suche nach individuierter Identität und der Preisgabe von Identität, "entre le particulier et le général"⁹; doch gerade im und durch den Prozeß kommunikativen und sozialen Handelns verwischen sich die Konturen der Personen, das Besondere und Individuelle wird ausgelöscht und die Figuren lösen sich auf in Anonymität.

8. Sarraute, N., *L'ère du soupçon*, ibid. darin v.a. das Kapitel "De Dostoïevski à Kafka" p. 15-66.

9. Sartre, J.P., Vorwort zu Nathalie Sarrautes Roman, *Portrait d'un inconnu*, Éd. Gallimard, 1956, p. 13.

1.1.1 Hierarchisierte Dialoge: Selbstbehauptung versus Normenerwartungen und Gruppendruck

"Rien en moi qui puisse la mettre sur ses gardes, éveiller tant soit peu sa méfiance. Pas un signe en moi, pas le plus léger frémissement quand elle frétille imperceptiblement et dit sur un ton ironique, en plaçant entre guillemets «gens importants», «grands manitous»: Nous étions obligés de recevoir des tas de «gens importants». Nous étions reçus chez des tas de «grands manitous». J'observe scrupuleusement les règles du jeu. Je me tiens dans la position voulue....

Aussi avec moi elle peut s'en donner à coeur joie avec moi. Je n'oppose jamais la moindre résistance. C'est cela sans doute, cette étrange passivité, cette docilité que je ne suis encore jamais parvenu à bien m'expliquer qui les excite, qui leur fait irrésistiblement sécréter à mon contact une substance pareille au liquide que projettent certains animaux pour aveugler leur proie..."¹⁰.

Der Beginn des Romans "Martereau" präsentiert eine Gesprächssituation, die charakteristisch ist für die in allen Romanen vorgeführten Formen kommunikativen Austauschs. Das offensichtlich sowohl "moi" als auch "elle" vertraute Interaktionsspiel vollzieht sich nach festen Regeln und verweist die Akteure auf bestimmte Positionen. Von diesen aus begegnen sie sich mit wechselseitigem Mißtrauen, fast manisch fixiert auf die Beobachtungen und Prüfungen der Reaktionen des Gegenüber auf eigenes Verhalten und übereifrig bemüht um eine gekonnte Ausführung des eigenen Parts.

Der sich als "moi" einführende Erzähler, der hypochondrische, bei Onkel, Tante und Cousine lebende und von ihnen betreute Neffe, unterwirft sich aus körperlicher Schwäche und seinem Hang zur Untätigkeit und Passivität dem Verhaltenskodex und den eingespielten Normen und Regeln des Hauses¹¹. Ihr Miteinander ist geprägt von nahezu pathologischer Abhängigkeit und gänzlicher Bezogenheit aufeinander. Sie leben in einem sie voll absorbierenden einfachen Sozialsystem, dessen Organisation an die von Goffman beschriebenen 'total institutions' erinnert, in denen die Mitglieder unter dem Druck von Sanktionen gezwungen sind, sich vorgegebenen und eindeutig definierten Rollennormen anzupassen und zu beugen¹². Innerhalb dieses

10. Sarraute, N., Martereau, Éd. Gallimard, 1953, p. 7/8.

11. Vgl. u.a., ibid., p. 93.

12. Goffman, E., Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates, New York 1961.

regelbestimmten Beziehungsrahmens stehen sich die Gesprächspartner in unterschiedlichsten Konstellationen gegenüber oder treten als Einheit auf: je<>elle; je<>il; il<>elle; nous; nous<>il...Sind diese Personalpronomina in Sarrautes Erstlingsroman "Portrait d'un inconnu", "Le Planétarium" und hier in "Martereau" noch identifizierbar als Erzähler/Neffe, Tante, u.s.w., so ist dies in den darauffolgenden Romanen nur noch ansatzweise möglich, wodurch die verbliebenen Figurenhüllen noch stärker als vorher in ihrer Stellung zueinander in den Vordergrund rücken¹³. Dabei durchzieht insbesondere der Gegensatz von "je" und "ils" oder "il" und "elles", somit ein Einzelner konfrontiert mit einer Gruppe, die Romane.

Aufgrund des bereits formulierten existentiellen Bedürfnisses nach Kontakt und Geborgenheit und der Angewiesenheit auf Achtung und Anerkennung durch Andere, sucht der Einzelne Aufnahme und Schutz in der Gruppe¹⁴. Doch birgt dieses Sozialbedürfnis Gefahren für die individuelle Identität, denn Gruppendruck, Konformitätsforderungen und Anpassungszwänge sowie Kontrolle und Steuerung des Verhaltens durch äußere Kräfte, erschweren nicht nur deren Entwicklung und Wahrung, sondern führen unter Umständen zur Preisgabe des Selbst.

Die Sarrauteschen Sozialsysteme erzwingen allesamt die Entscheidung zur Selbstaufgabe, ohne Option:

"Ce qu'on exige de vous, pauvre bête, c'est une attitude d'adhésion sans réserve. L'adhésion lucide, l'adhésion aveugle, le ralliement obtenu par la contrainte ou librement consenti, retenez-le, c'est tout un. Ce qu'il me faut, c'est la preuve constamment apportée d'une totale soumission. Rien d'autre. Il n'y a pas de moyen terme entre l'admission et l'exclusion. Ne tremblez pas, vous ne serez pas exclu"¹⁵.

Anpassung und Unterwerfung werden durch Androhung des Ausschlusses und der Isolierung erreicht, denn dem Individuum stehen offenbar keine "Rückzugs- oder Ausweichmöglichkeiten...einschließlich der Möglichkeit, sich auf sich selbst

13. Der Titel des Romans "Le Planétarium" verweist bereits auf die Bedeutung von Konstellationen.

14. Im sozialwissenschaftlichen Begriffssystem als "Affiliations- oder Assimilationsmotiv" sowie "Geltungsmotivation" eingeführt. Hierzu die näheren Erläuterungen: Wiswede, G., Soziologie konformen Verhaltens, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976, S. 63ff. Wiswede stützt sich in seinen sozialwissenschaftlichen Analysen konformen Verhaltens weitestgehend auf Arbeiten der Sozialpsychologie.

15. Sarraute, N., Entre la vie et la mort, Gallimard 1968, p. 217.

zurückzuziehen"¹⁶ zur Verfügung, so daß das Abhängigkeitsverhältnis total erscheint. Sich ihm zu entziehen, bedeutete den Verlust der Beziehungsgruppe und käme ebenfalls einem Selbstverlust gleich.

Von anderen akzeptiert und in einer Gruppe aufgenommen zu werden, ist jedoch nicht ohne Erfüllung von Bedingungen möglich und unterliegt festen Reglements. Luhmann beleuchtet v.a. in solchen Systemen, die ein "kommunikationsfähiges Wir-Bewußtsein" entwickelt haben, die "Zusammenhänge zwischen Rekrutierung und Normenunterwerfung" als Mittel der sozialen Kontrolle¹⁷. Der noch unprofilierte, junge Schriftsteller in "Entre la vie et la mort" sucht Anerkennung und Förderung in einem Kreis von Literaturkennern und -kritikern und sieht sich Zulassungsregeln und Eignungstests unterworfen. Schon als Kind, versucht er ihnen deshalb zu erklären, zeigte er sprachidiosynkratische Fähigkeiten und folglich schriftstellerische Begabung, und leitet daraus einen Anspruch auf Rekrutierung und Gruppeneignung ab. Doch die Mitglieder geben unmißverständlich zu verstehen, daß ihnen alleine eine Beurteilungskompetenz gegenüber seiner Person zukommt und lehnen seine Eigenbeurteilung und seinen Selbstbeweis als fragwürdige Demonstration von Selbstbewußtsein ab. Eigenschaften wurden und werden attribuiert, ein bestimmtes Selbst im Prozeß interaktiven Handelns durch andere erst definiert:

"Elle montre qu'il a été accepté sous toutes réserves. A titre provisoire. Parce qu'on a eu la bonté de céder à ses supplications. Vous faisiez enfant prédestiné. Jusqu'à nouvel ordre, puisque vous avez fourni tant de preuves...vous mêmes...C'était dangereux de vouloir soi-mêmes prouver...En pareil cas, "faisiez est ce qui convient (...) "Faisiez" indique que vous avez voulu remplir les conditions, que vous êtes venu vous soumettre à nos lois"¹⁸.

Die Gruppe weist ihm innerhalb ihrer Hierarchie Rang und Status zu und "kleidet" ihn in eine Rolle, die er mit anderen vor ihm teilt. Für die Einpassung in die Gruppe ist Konformität erforderlich, die zwangsläufig Uniformität zufolge hat:

16. Wiswede, G., *ibid.*, S. 80

17. "Zusammenhänge zwischen Rekrutierung und Normenunterwerfung lassen sich in doppeltem Sinne feststellen. Sie können einmal durch Kontrolle des Rekrutierungsprozesses selbst hergestellt werden, indem nur intern akzeptierbare oder entsprechend vorbehandelte Kandidaten zugelassen werden. Die Rekrutierung mag dann durch Entscheidungsprozesse mit mehr oder weniger expliziter Thematisierung des Zulassungsproblems erfolgen oder, funktional äquivalent, durch bloße Wahrnehmungsprozesse (z.B. durch abstoßendes Aussehen, Gestik Haltung der beisammenstehenden Gruppe) selektiv gesteuert werden": Luhmann, N., *Einfache Sozialsysteme*, *ibid.*, S. 19.

18. *Entre la vie et la mort*, *ibid.*, p. 26/27.

" Voici vos papiers. Vous allez servir ici avec le rang d'aspirant. C'est déjà beau. La préposée à la distribution des vêtements d'un seul coup d'oeil voit ce qui lui convient. Il n'est pas le premier dans ce cas, elle en voit tant. Il est déshabillé, on lui passe ses sous-vêtements, ils font partie de la tenu réglementaire. On lui fait endosser son uniforme"19.

Jede Regelverletzung und jegliche Form abweichenden Verhaltens von festgelegten, ritualisierten und vorcodierten Gruppennormen wird geahndet, da sie eine Gefährdung der Strukturen des Sozialsystems und der Grundlagen für einen ungetrübten Ablauf sozialer Interaktion bedeuten. Sofort treten Ordnungskräfte- und mechanismen in Aktion, um die aufgetretenen Dissonanzen zu beseitigen. Die Wiederherstellung harmonischer Verhältnisse erfolgt durch Stigmatisierung und Ausgrenzung des Störenfrieds oder durch andere Sanktionsmaßnahmen; Normenbrecher werden als Ignoranten, Abweichler, Dissidenten oder Konspirateure angesehen und unerbittlich verfolgt. Die Maßregelungen selbst für scheinbar unerhebliche Vergehen sind rabiat und rigoros. In "disent les imbéciles" wird das deviante Verhalten eines Familienmitglieds, das sich an den übertriebenen Liebkosungen der Großmutter nicht weiter beteiligen will, kriminalisiert und als Gesetzesbruch geahndet. Der Gesetzesbrecher muß sich vor dem Familientribunal verantworten und wird einem Verhör unterzogen:

"Un acte a été commis. Tu as violé la loi(...) Qu'on l'arrête, qu'on l'interroge...Il est nécessaire de commencer par une rapide reconstitution (...)"

"on te connaît, tu es capable de tout...Tu as commis cette folie de mettre en branle notre système de défense...Tu sais maintenant à quoi t'attendre. Inutile de te disculper, les faits sont patents"20

Die im Schutz der Gruppe formulierten Normen nehmen "gleichsam als Realität gleichwertiger Ordnung den Charakter des Selbstverständlichen an"21 und dürfen nicht mehr angetastet werden. Von jedem Mitglied wird sowohl Identifikation mit der ihm zugewiesenen Position erwartet, so daß die Person mit der ihr übergestülpten Rolle

19. *ibid.*, p. 24/25.

20. Sarraute, N., *disent les imbéciles*, Gallimard, 1976, p. 10 et p. 13.

21. Wiswede, G., *ibid.*, S. 141.

verschmilzt, als auch Internalisation²² des Regel- und Normensystems, um normen- und rollenadäquat funktionieren zu können:

"je me sens délicieusement en règle, en ordre: un mécanisme de précision qui vient d'être nettoyé, bien épousseté, huilé et remonté. C'est là un état, je l'ai remarqué, propice aux chances; tout marche; les rouages autour de nous, où nous nous emboîtons sans frottement, se mettent à tourner à l'unisson"²³.

Das Nachgeben auf starken Gruppendruck hin ist vielfach begleitet von "subkutaner Reaktanz"²⁴, dem Begehren, sich aus der Gruppe herauszulösen oder zumindest Widerstand zu leisten. Doch Affiliationsbedürfnis, Attraktivität der Gruppe, Furcht vor Isolation, Strafangst und Kontrollmaßnahmen erzwingen den Verbleib in der Gruppe. In "Les fruits d'or", in dessen Mittelpunkt ein Roman gleichen Titels steht, verbreiten Literaturkenner wie -kritiker und Experten in ihren Gesprächszirkeln ihre einhellige Meinung über die alles überragende Qualität dieses Werks. Meinungsführer sind die zu Literaturpäpsten erhobenen und sich in dieser Rolle stilisierenden und narzistisch sich bespiegelnden Kritiker. Niemand wagt es, sich dem Meinungsdictat dieser Autoritäten zu entziehen.

Das der "conversation" vorgelagerte Sprachgeschehen der "sous-conversation" allerdings läßt transparent werden, wie bei einzelnen Diskursteilnehmern nach außen hin unmerkliche Mechanismen der Abwehr konformen Verhaltens einsetzen, die den Willen nach Selbstbehauptung und Nonkonformismus erkennen lassen. Gleichermassen kann man feststellen, wie innere, meist von Isolations- und Sanktionsfurcht motivierte Gegenkräfte und äußere Aktivitäten sozialer Kontrolle wirksam werden, die letztlich zu einer für andere sichtbaren Unterwerfung unter normierte Verhaltensmuster und gängige Meinungsbekundungen führen.

Unklar bleibt dabei häufig, ob die äußeren Kontrollen überhaupt noch von außen

22. *ibid.*, S. 36/37: "Der übliche sozialwissenschaftliche Sprachgebrauch versteht unter Internalisation die Verinnerlichung von Normen, Werten oder Rollen dergestalt, daß diese Bestandteile des eigenen Motivsystems werden. Normen gehen gewissermaßen in Fleisch und Blut über; sie werden Bestandteil der Persönlichkeit. Dieser Lernprozeß – um nichts anderes handelt es sich bei diesem Vorgang der Motivmodifikation und Motivanreicherung durch die Vermittlung der sozialen Umwelt des Individuums – ist aus der >Lerngeschichte< des Individuums zu verstehen und muß genetisch unter Umständen sehr weit zurückverfolgt werden".

23. Martereau, *ibid.*, p. 162. Vgl. auch an anderer Stelle, p. 52: "il faut savoir se conformer à mille règles secrètes, jamais formulées, impossibles à enseigner, qu'on doit pouvoir à chaque instant appliquer sans le savoir sans même y penser".

24. Wiswede, G., *ibid.*, S. 80.

einwirken müssen oder bereits gänzlich internalisiert von innen nach außen Wirkung zeitigen²⁵.

Sozialwissenschaftliche Untersuchungen gruppenkonformen Verhaltens unterscheiden *äußere* (nicht auf innerer Überzeugung oder Einsicht beruhende) und *innere* Konformität, wobei bloße äußere Anpassung durch bestrafungsmeidende und belohnungssuchende Motive gesteuert ist. In äußerer Konformität ist der "Keim zur Umwandlung in innere Konformität bereits angelegt". Das Individuum gleicht seine eigene Einstellung der Gruppe an und "glaubt schließlich an das, was es bekundet"²⁶.

Nicht nur die Kleingruppen üben mit ihren autoritären Regelprinzipien einen massiven Meinungs- und Verhaltensdiktat auf ihre Mitglieder aus. Vielmehr sind es auch tradierte, psycho-historisch vermittelte Werte und Normen und archaische Rollenmuster, die unterschwellig menschliche Beziehungsverhältnisse steuern und den Einzelnen jeglicher Verhaltensspielräume und individueller Entfaltungsmöglichkeit berauben.

Der Roman "Portrait d'un inconnu" inszeniert die krankhaft penetranten Bemühungen einer ich-sagenden, jedoch identitätslos bleibenden Erzählergestalt, das Verhältnis zwischen einem tyrannischen Vater und seiner ältlichen Tochter zu ergründen. Beide erscheinen ihm wie versteinerte Larven, Serienmodelle ohne wirkliches Eigenleben. Doch auf welcher Basis funktioniert dann die Dynamik ihrer Beziehung?:

25. Dazu ein Beispiel aus Sarraute, N., *Les fruits d'or*, Gallimard 1963, p. 38f. "Maitre, nous voulons vous écouter(...) elle lève vers lui...nous ne sommes rien... de pauvres ignorants, nous errons dans la nuit, nous pataugeons tirez-nous de là, je vous en supplie...elle tourne vers lui des yeux implorants...«Mais vous ne dites rien...Dites nous...Qu'en pensez-vous?»(...)Il ne se prononce pas à la légère. Chaque mot est pesé. La sentence est définitive: «Les Fruits d'Or, c'est un très beau livre.» Allons, il faut se soumettre. C'est l'heure du renoncement, de l'austérité. Il faut s'arracher à tout ce qu'elle a aimé(...) Devant elle s'étend quelque chose de gris, de froid, cryptes, voûtes, sépulcres(...) Elle a envie de s'écarter, de s'enfuir, de retourner là-bas, vers les molles tiédeurs, avec les autres, ses proches, ses semblables, ils la tirent...Mais laissez-moi, elle se retourne, une fureur la saisit...lâchez-moi donc, ne vous accrochez pas à moi(...) Ecartez-vous. J'entre, Me voilà. Seule. Pure. Dans le silence(...) Ranimée, tout excitée, radieuse, elle se tend...«Oh comme vous me faites plaisir. Comme vous avez raison...Un chef-d'oeuvre". Die Stelle erstreckt sich über mehrere Seiten (die Punkte in Klammern bezeichnen dabei meine Auslassungen) und beschreibt den endlosen inneren Kampf zwischen Selbstbehauptung und Unterwerfung.

26. Wiswede, G., *ibid.*, S. 37/38. Vgl. dazu auch Festingers Unterscheidung zwischen "public compliance" und "private acceptance": Festinger, L., *An analysis of compliant behavior*, in: Sherif, C.W./Wilson, M.O.(Hg.) *Group relations on the crossroads*, New York 1953.

"Tout le monde le comprenait: il était son père(...) elle était sa fille(..)C'était la norme, la loi devant laquelle elle le forcerait bien à s'incliner(...) C'est cette certitude, cette conscience qu'elle a d'appliquer les règlements, d'exécuter les commandements d'une puissance infailible à laquelle ils doivent tous deux se plier(...) Lui, quand elle arrive, il sait qu'elle ne vient pas seule, Elles sont toujours là, derrière elle, il le sait, les grandes dispensatrices, ses protectrices"
 "Il n'est pas seul, lui non plus, il a, comme elle, sa cohorte protectrice"²⁷

Die Triebkräfte, die sie unweigerlich aufeinander beziehen und aneinanderketten, konstituieren sich aus naturgesetzlich geregelten Rollenfixierungen mit einem Repertoire von für beide verbindlichen Rechten und Pflichtanteilen. Die Einhaltung rollenkonformen Verhaltens unterliegt der Kontrolle gesellschaftlicher Kräfte, die in Konfliktsituationen beiden Seiten jeweils Unterstützung und Zuflucht bieten. Ihre wechselseitige Beziehung mutet an wie ein dauernder Kampf zweier gut gepanzerter Mistkäfer²⁸. Die an Kafka erinnernde Tiermetaphorik unterstreicht die Naturgesetzmäßigkeit des Ablaufs zwischenmenschlicher Verhältnisse und führt eine Sichtweise ein, die interaktives Handeln wie instinktgesteuerte Prozesse animalischen Verhaltens erscheinen lassen.

In allen Sarrauteschen Romanen sind die Interaktionssituationen Inszenierungen eines unaufhörlichen aggressiven und destruktiven Kampfes eines jeden gegen jeden, was durch die Verwendung von Vokabular und Metaphorik aus dem Militärbereich besonders unterstrichen wird. Der 'herrschaftsfreie Dialog', wie ihn Habermas fordert, scheint ausgeschlossen. Viel eher belegen die Sarrauteschen Kommunikationsszenarien die Betrachtungen Maurice Blanchots:

"toute parole est commendement, terreur, séduction, ressentiment, flatterie, entreprise, toute parole est violence"²⁹.

Auch die Gruppen bilden trotz ihrer nach außen hin demonstrierten Geschlossenheit keine Einheit, sondern setzen sich aus ständig miteinander rivalisierenden Einzelwesen

27. Sarraute, N., *Portrait d'un inconnu*, Gallimard 1956 p. 172 et p. 178.

28. *Portrait d'un inconnu*, *ibid.*, p. 48: "je vois la scène entre eux, comme ils s'affrontent, comme ils luttent front contre front, engoués dans leur carapaces, leurs lourdes armures: «Je suis le Père, la Fille, mes Droits.» Ils sont enfermés là-dedans. Ils ne peuvent se décrocher...La lutte aveugle et implacable de deux insectes géants, de deux énormes bousiers..."

29. Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Paris 1969, p. 114. Ein Beispiel aus Martereau, p. 155: "l'ennemie est touché, il abandonne ses positions, mais ce n'est pas la défaite de l'ennemie qu'il veut, il sait qu'il prendrait sa revanche, ce n'est pas cette victoire-là qu'il cherche, il veut une paix conclue dans le pardon, l'oubli".

zusammen. In ihrem Gefecht mit- und gegeneinander findet ein permanenter Dominantenwechsel statt, so daß sich jeder einmal unterlegen ein andermal überlegen fühlt. Da der eine sich als Opfer eines jeden anderen erweist, sind alle Opfer und Täter zugleich. Und da all die vorgeführten zwischenmenschlichen Beziehungen auf reziproker parasitärer Ausbeutung und gegenseitiger Berechnung und Instrumentalisierung beruhen, dienen sich alle wechselseitig als Mittel und nicht als Zweck.

Das Interaktionsspiel zwischen Onkel und Neffe in Martereau gleicht einer Hundedressur, bei der sich die Rollengrenzen verwischen und die hierarchischen Verhältnisse verändern:

"Mais dès ce moment-là, quelque part en moi plus loin je le sais: c'est lui le maître. Il commande. Je feins de croire que je cède comme on cède aux caprices d'un enfant malade ou au regard suppliant d'un chien. Mais le chien ici, c'est moi"

"je suis si prompt à découvrir ce qu'il lui faut, à lui apporter - je savais que c'était une belle pièce que j'étais allé lui chercher, un morceau de choix (..) un tendre, gras et succulent morceau, un fin régal, il l'a à portée de sa dent, il va mordre"³⁰.

Auf subtile Art und Weise versteht es der Neffe die Kommunikation zu steuern, indem er sich gänzlich auf die Erwartungen des Onkels einstellt.

Nach der Meadschen Konzeption des symbolischen Interaktionismus ermöglicht die "Rollenübernahme" eine Vorwegnahme von Reaktionen des Gegenüber und erlaubt so angemessenes Handeln. Diese Fähigkeit, Erwartungen anderer zu antizipieren, ist bei den Sarrauteschen Akteuren in fast krankhafter Weise überentwickelt. Mit äußerster Skrupelhaftigkeit und Idiosynkrasie versuchen sie zu erkunden, was man von ihnen erwartet, um entsprechend darauf reagieren zu können und um dann wiederum die Wirkungen dieser Reaktion auf den Anderen rücktesten zu können. Dabei nimmt das nach Reiz-Reaktionsmechanismen funktionierende Spiel wechselseitigen Beobachtens und Beobachtetwerdens allerdings paranoide Züge an³¹.

30. Martereau, *ibid.*, p. 75 et 79.

31. Portrait d'un inconnu, *ibid.*, p. 31: "Elle m'avait vu. Il était impossible d'en douter. Elle aussi ce même flair surnaturel des choses. Elle sent cela: elle me sent dans son dos, et dans son dos aussi, sûrement, mon regard dans la glace, quand je la suis à la sortie d'un spectacle dans la foule".

1.1.2 Mehrseitige Projektionssysteme: Spiegel-Selbst und fehlende Identitätsbalance

Jeglicher Prozeß interaktiven und hier insbesondere blicklichen Austauschs verläuft in Formen gegenseitiger Bespiegelung. Sich von außen betrachten zu können, d.h. sich sowohl als Subjekt als auch Objekt zugleich zu begreifen, ist wesentliche Grundvoraussetzung für die Entwicklung und Wahrung von individueller Identität. Dem interaktionistischen Ansatz verpflichtet formuliert Anselm Strauss in "Spiegel und Masken":

"Identität...ist verbunden mit den schicksalhaften Einschätzungen seiner selbst – durch sich selbst und durch andere. Jeder präsentiert sich anderen und sich selbst und sieht sich in den Spiegeln ihrer Urteile. Die Masken, die er der Welt und ihren Bürgern zeigt, sind nach seinen Antizipationen ihrer Urteile geformt. Auch die anderen präsentieren sich; sie tragen ihre eigenen Masken und werden ihrerseits eingeschätzt. Das alles gleicht ein bißchen der Erfahrung des kleinen Jungen, der sich zum ersten Mal (ruhig und in Pose) in den vielen Spiegeln des Frisörs oder in dem dreiteiligen des Schneiders sieht"³².

Cooley sprach bereits 1902 von dem "looking-glass-self", um hervorzuheben, daß alle Selbstbewertungen abhängig sind von den Bewertungen anderer³³. Selbstbewußtsein ist folglich der Akt des Sich-selbst-Betrachtens aus der Sicht der anderen. 'Wenn du dich sehen könntest', wird einem Akteur in "disent les imbéciles von seinen Gegenüber in bedrohlicher Weise vorgehalten:

"Mais si tu te voyais...si tu pouvais voir ces yeux fébriles, cette courbe de la lèvre où quelque chose de froid, de mauvais...Froid...Mauvais? (...)Quand j'ai couru le risque, un risque mortel, comme vous le voyez...quand je me suis exposé...– Oui, exposé, c'est vrai, exposé est le mot, tu t'es montré tel que tu es. Ils lui frappent la poitrine, le front...Ça suintait de partout: la froideur. Une curiosité glacée. Une lucidité sans pitié. Sans amour. Veux-tu qu'elle te voie sous ton vrai jour? Veux-tu qu'on lui dise?"³⁴

32. Strauss, A.L., Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität, Frankfurt a.M. 1974. S. 7. In mehreren Interpretationen wird das Problem der "Maske" in Sarrautes Romanen besonders hervorgehoben. Vgl. dazu u.a. Wunderli-Müller, C., Le thème du masque et les banalités dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute, Zürich, 1970; Bastiaenen, E., L'univers de Nathalie Sarraute. Face à l'autre, en catimini, nos masques et parades. In: La Nouvelle Revue, 76, 1982, S. 208–215.

33. Cooley, C.H., Human nature and the social order, New York, 1902 p. 183ff.

34. Sarraute, N., disent les imbéciles, ibid., p. 25.

Das Bild, das er nach außen hin entworfen hat, wird als verzernte, brutale Fratze zurückgeworfen. Bereits als Kind hat man ihn immer wieder mit einem schockierenden Spiegel-Selbst konfrontiert, das er zunächst nicht bereit war, als das seine anzuerkennen. Doch im weiteren Verlauf seiner Sozialisation wird er in eine von anderen geschmiedete Form hineingezwängt, die er endlich bereit ist, widerstandslos zu akzeptieren.

Die (Sozialisations)Geschichte des Akteurs in "disent les imbéciles" ist die der Suche nach sich selbst. Begleitet von Selbst-Irritationen und pubertären Identitätskrisen gelangt er zu einer höchst fragwürdigen Identitätsgewißheit³⁵. Seine Identität wird von anderen gesetzt, sein Selbstbewußtsein entsteht über bloße Reaktionen auf Bewertungen von außen. Er ist sogar bereit, sich so sehr den Erwartungen und Urteilen anderer anzupassen, daß er eine Jugenderinnerung, die zu einem anderen gehört, als Teil seiner eigenen Vergangenheit und Biographie akzeptiert³⁶. Die Fähigkeit zur Rollendistanz, d.h. die Distanzierung von angetragenen Bedeutungen, Urteilen und Normen ist nicht annähernd entwickelt. Die Sarrauteschen Wesen lassen sich in einer Weise auf ihr Gegenüber ein (selbst wenn es nur ein vorgestelltes ist), daß sie schutzlos zu offenen Feldern für Fremdurteile, Fremdbilder und Projektionen werden:

"Je suis si influençable, moi aussi, si suggestible. L'impression que les gens ont de moi déteint sur moi tout de suite, je deviens tout de suite et malgré moi exactement comme ils me voient"³⁷.

Die Unfähigkeit zur Darstellung von Selbst-Grenzen, der erhebliche Mangel an Abgegrenztheit und Abgrenzbarkeit der Ich-Identität läßt eine Stigma- und Projektionsabwehr unmöglich werden. Interaktion als Bedingung der Möglichkeit von

35. *ibid.*, p. 88: "Si vous aviez pu vous voir..Si vous aviez vu son air, cet air prince-sans-rire- Oh oui, c'est air qui n'est qu'à lui...Qui lui? - Oui, vous, bien sûr, vous, voyons".

36. *ibid.*, p. 89: Un jour...nous étions à Rome ensemble...- A Rome? - Oui, rappelez-vous...nous étions jeunes...et le guide...Oui, ça, il l'a déjà entendu, il a lu quelque part, il ne sait plus où, cette histoire, elle s'appliquait à quelqu'un d'autre...Mais va-t-il refuser? Va-t-il confondre celui qui avec tant de générosité lui offre...Il accepte, il prend, il regarde avec tendresse, la photographie(...) Ce jeune homme au regard insolent (...) c'est lui. C'est moi".

37. *Portrait d'un inconnu*, *ibid.*, p. 53. Oder in *Martereau*, *ibid.*, p. 27/28: "je suis un jardin public livré à la foule le dimanche, le bois un jour férié. Pas de pancartes. Aucun gardien. Rien avec quoi on doit compter".

Entwicklung und Wahrung individueller Identität wird dann besonders problematisch, wenn es dem Individuum nicht gelingt, gleichermaßen sowohl den Anforderungen und Erwartungen seiner Gegenüber genüge zu leisten, als auch seine eigenen formulierten Erwartungen und Bedürfnisse entschieden in die Interaktionsprozesse einzubringen.

"Das handelnde Individuum steht damit vor einer doppelten Notwendigkeit: es muß erstens in den Interaktionsszenen darstellen, daß es auf die Erwartungen der Interaktionspartner eingeht, denn nur dann kann es mit ihnen kommunizieren; und es muß zweitens zugleich seine eigene Besonderheit darstellen, um in den verschiedenen Szenen für sich selbst und die anderen als ein identisches und als jemand erkennbar zu sein, der einen eigenen Beitrag zum Ablauf des Interaktionsprozesses leistet. Erst indem das Ich des Individuums beiden Anforderungen in seiner szenischen Darstellung gerecht wird – eine Leistung, die als *I c h – I d e n t i t ä t* bezeichnet werden soll –, konstituiert und bewahrt es seine Identität. Identität als Ich-Identität kann als Balance zwischen der Darstellung der personalen Einzigartigkeit und der Darstellung des "Identisch"-seins mit den Interaktionspartnern im Hinblick auf normierte Verhaltenserwartungen in Szenen kommunikativen Handelns aufgefaßt werden"³⁸.

Zu dieser notwendigen Identitätsbalance, von Krappmann als "strukturelles Erfordernis"³⁹ jeglicher Interaktion hervorgehoben, sind die Sarrauteschen Wesen jedoch nicht fähig⁴⁰. Aus Angst vor Ausgrenzung und Stigmatisierung vermeiden sie

38. Zusammenfassende Darstellung des Identitätsbalancekonzepts von Wellendorf, F., *Schulische Sozialisation und Identität*, Weinheim und Basel 1973, S. 32. Hierzu auch die kritische Darstellung und Differenzierung dieses Konzepts von Reck, S., *ibid.*, S. 133–53.

39. Krappmann, L., *Familienbeziehung, Sozialschicht und Schulerfolg. Neuere Rollenkonzepte als Erklärungsmöglichkeit für Sozialisationsprozesse*. In: *erziehung*, 4, H 3, S. 30

40. Die daraus möglicherweise resultierenden gefährlichen Konsequenzen beschreibt Reck, S., *ibid.* S. 140 und trifft damit eine auf die Sarrauteschen Wesen zutreffend anwendbare Feststellung und Deutung ihrer inneren Befindlichkeit: "Man kann zweifellos...zu wenig für die Darstellung seiner Unvertretbarkeit, seiner einzigartigen Monopolstellung in den Grenzen seines Selbst tun: Denn hierdurch kann man nicht nur selbst «zu kurz kommen», «untergebuttert werden», «die Übersicht verlieren» usw., sondern auch die anderen im Unklaren über den eigenen inneren Zustand lassen. Das kann für die Interaktion gefährlich werden, wenn sich in mir «etwas zusammenbraut» und Ausbrüche oder Ausfälle drohen; es wird aber auch die anderen in ihren Projektionen und in ihrer Neigung zum Projizieren so bestätigen und bestärken können, daß sie für mich als notwendige Informanten über ihre mir unzugängliche innere und äußere Wirklichkeit ausfallen".

potentiell abweichendes Verhalten und unterdrücken eigene Triebe und Bedürfnisse⁴¹. Die Konjugationsspiele des "je" in "Entre la vie et la mort" werden zu einem besonders sinnfälligen Beispiel für Selbstaufgabe und Selbstaufhebung im anderen:

"Bien sûr que ça vibre. Je vibre. Nous vibrons. On est comme galvanisés...Je sens passer le courant...Je sens oui, je sens (...) il fait froid...vous frissonnez...ils frissonnent...Très froid. On gèle. Oh comme vous avez froid"⁴².

Konjugation heißt nicht nur Abwandlung (=Beugung des Zeitworts), sondern auch Verschmelzung (zweier einzelliger Lebewesen und der hierbei erfolgende Austausch von Lebenssubstanz), womit in diesem Kontext gerade der zweiten Bedeutungsebene des Wortes eine besondere Aussagekraft zukommt.

Die Selbst-Grenzen erweisen sich als durchlässige Membran, durch die unablässig Einflüsse von außen eindringen. In den "sous-conversations" jedoch sind die subjektiven Regungen unvermittelt präsent, ohne daß sie auf der hörbaren Ebene der "conversation" bewußt zur Darstellung gebracht würden. Oftmals dringen sie unkontrolliert nach oben, verraten sich in Gesten oder Blicken und ungewollten Bemerkungen und widerlegen und entlarven so die tatsächlich gemachten Äußerungen und Bekundungen des Akteurs. Seine mühsam erworbene Immunität ist plötzlich beschädigt, denn der 'écran protecteur des mots' aus unverbindlichen Formeln und stereotypen Floskeln hinter dem er sich verschanzt, bietet jetzt auch keinen Schutz mehr.

In zahllosen Interpretationen wird auf die Banalität und Inhaltsleere der von den Kommunikationspartnern benutzten Sprache abgehoben. Krappmann setzt im Rahmen seines "Balancekonzepts Ich-Identität und Sprache in einen Zusammenhang, da er sie vergleichbaren Gefährdungen ausgesetzt sieht:

"Wie die Ich-Identität balanciert auch die Sprache, und wie die Ich-Identität ist auch sie in Gefahr, in zwei Richtungen zu entarten und zur Nicht-Sprache zu

41. Ein Akteur möchte sich voller Protest gegen einen Disputanten und seine vor allen vorgeführte Ansicht wenden: "Mais comme dans les cauchemars, il n'entend sortir de sa gorge aucun son. Il veut courir vers l'autre, l'empoigner, mais il sent qu'il ne bouge pas. Ses cris muets, ses gestes qu'il tente vainement de projeter en-dehors, telles des particules invisibles lancées contre un corps dur, contre l'autre, dressé là, devant lui, rebondissent, retombent sur lui, s'enfoncent en lui, l'emplissent, il a mal..." Les fruits d'or, *ibid.*, p. 51.

42. Entre la vie et la mort, *ibid.*, p. 251.

werden. Sie wird zur Nicht-Sprache entweder in Gestalt einer Sprache, die aus Stereotypen besteht. Das bedeutet, daß sie sich dagegen verschließt, Situationen und ihre Veränderung zur Kenntnis zu nehmen. Oder sie wird zur Nicht-Sprache in Gestalt inhaltsloser Formeln, die beliebig erfüllt werden können. Sowohl die "verstockte" Sprache in Stereotypen als auch die "entleerte Sprache" ohne Inhalt kann die vermittelnde "übersetzende" Funktion von Sprache nicht erfüllen. Diese beiden Nicht-Sprachen entsprechen der Nicht-Identität der isolierten Einzigartigkeit und des widerstandslosen Aufgehens in den Erwartungen der anderen"⁴³

Den 'autre aspect'⁴⁴ zu ergründen, den die "Nicht-Sprache" und die klischeehaften, rollennormierten Verhaltensweisen verdecken, läßt nicht nur den Erzähler von "Portrait d'un inconnu" mit monomanischem Eifer seine Figuren verfolgen, vielmehr ist es das Verhaltensmotiv eines jeden Interaktanten in all jene hinter dem äußeren Schutzmantel verborgenen unterirdischen Regungen seines Gegenüber vorzudringen, um ihn sich als Feld für eigene Projektionen, Hypothesen und Spekulationen zu erschließen.

"Martereau" ist als alter ego des Erzählers eine Wunsch*projektion*:

"J'ai toujours cherché Martereau. Je l'ai appelé. C'est son image – je le sais maintenant – qui m'a toujours hanté sous des formes diverses"⁴⁵.

Ein Mann, der weiß, was er will und ohne Hintersinn und Doppeldeutigkeiten sagt, was er denkt. In seiner Präsenz gelingt es dem Erzähler/Neffen, sich zu verorten und die von anderen verwehrte Identitätsgewißheit zu gewinnen:

"je vois clair comme tout le monde, je sais où je suis, qui je suis"⁴⁶.

Doch bald wird auch Martereau involviert in das allgemeine, in allen Romanen vorherrschende Spiel psychologischer Zersetzung. Der Eindringling, der zunächst das geschlossene System von habitualisierten Interaktionsvorgängen und festen Abhängigkeitsverhältnissen aufzulösen und zu gefährden schien, wird jetzt benutzt, um das System zu stützen. Zum Terrain krankhafter Projektionsbedürfnisse gemacht, wird Martereau als Charakter besetzt und zur Figur geformt, die nur das Bild reflektiert, das der Erzähler selbst entwirft: eine Projektion seiner selbst, die wiederum eine Projektion anderer ist:

43. Krappmann, L., Soziologische Dimensionen der Identität, *ibid.*, S. 84.

44. Portrait d'un inconnu, *ibid.*, p. 35.

45. Martereau, *ibid.*, p. 85.

46. *ibid.*, p. 92.

"je ne sais pas, je ne l'ai jamais su: jeu de miroirs où je me perds – mon image que je projette en lui ou celle qu'il plaque aussitôt, féroce, sur moi, comme fait l'autre, mon oncle, sous laquelle il m'étouffe"⁴⁷.

Das Spiegel-Selbst wird zur dauernden Selbstbespiegelung pervertiert.

Zahllose Dialoge verweisen ebenfalls in ihrer Inszenierung auf die vorbereitete Projektionstätigkeit der Gesprächspartner:

"«Permettez-moi de vous présenter...Madame Germaine Lemaire...». Et cet air... ce regard...Voyez-vous ça le galopin, taloches qui se sont perdues, passe l'inspection, suis-je assez bien mis? mains et col propres, mettez-vous en tenue, mon ami, vous allez être introduit... Il me fait l'honneur...à moi...Je m'en moque, de ses Germaine Lemaire, je n'ai jamais, moi, cherché comme lui, par pur snobisme...Ce marquis, autrefois, à Aix-les-Bains, nous nous étions liés pourtant, il tenait absolument...mais c'est moi, dès le retour à Paris, qui n'ai pas voulu...ce milieu mondain...j'ai coupé court moi-même...mais lui, à ma place, le petit vaurien..."⁴⁸.

Der kurzen Vorstellung, bei der Alain seinen Vater mit der von ihm so sehr vereehrten Schriftstellerin Germaine Lemaire bekannt macht, schließt sich ein 'Innerer Monolog' an. Die darin offenbar vom Vater geäußerten abschätzigen Kommentare über die Begegnung und die dem Sohn unterlegten snobistischen Motive für die Beziehung, sind allerdings Alains eigene Vermutungen darüber, welche Reaktionen in seinem Vater auf sein (Alains) Verhalten ausgelöst worden sein könnten. Er sieht sich dabei keineswegs aus der Perspektive des Vaters, wie es das Meadsche Konzept der Rollenübernahme vorsieht, vielmehr projiziert er seine eigensten inneren Vorgänge als "reflet de ses propres angoisses, attirances, etc."⁴⁹ auf sein Gegenüber.

Keiner der Sarrauteschen Akteure respektiert und akzeptiert den anderen in seinen Selbst-Grenzen. In den Prozessen von Projektion und Gegenprojektion werden sämtliche Identitäten zerrieben. Selbst ein literarisches Werk wie "Les fruits d'or" wird in seiner Identität zerstört, indem es benutzt wird zur Selbststilisierung und narzißtischen Selbstbespiegelung des Lesers und Kritikers. Das in "Entre la vie et la mort" vorgesehene Verhältnis zwischen einem Autor und seinen Wörtern wird in einer dialektischen Umkehrung zugleich auch als die Beziehung von Wörtern zu ihrem Autor vorgestellt. Ihr Austausch vollzieht sich in der Art zwischenmenschlicher Beeinflussung. Beide, unlösbar aufeinander angewiesen und gemeinsamen (Gebrauchs)Regeln und

47. *ibid.*, p. 283.

48. Sarraute, N., *Le Planétarium*, Gallimard 1959, p. 125.

49. Newman, A.S., *Une poésie des discours. Essai sur les Romans de Nathalie Sarraute*, Genève, 1976, p. 167.

Normen unterworfen, gewinnen im Prozeß von Annäherung und Distanzierung, wechselseitiger Instrumentalisierung und gegenseitiger Besspiegelung keine voneinander unabhängige Autonomie:

Seul ici de nouveau il regarde les mots couler, s'attirer, se chercher...Il a acquis, depuis qu'il les a quittés, encore un peu plus de témérité. Il les déplace, les remplace(...) Celui-ci projette un faisceau étroit de clarté qui aveugle. Il faudrait le remplacer par un mot plus terne".50.

Les mots sont ses souverains(...)Ils jouent, se répondent, se font écho. Ils se répercutent. Ils se reflètent, ils miroitent...Et il est pris dans le dédale de leurs miroirs, emprisonné dans les entrelacs de leurs reflets"51.

Das fertige literarische Produkt kann sich ebensowenig selbst behaupten, wie alle anderen Identitäten auch, denn es ist nicht nur Abbild der Entwürfe des Autors, sondern wird von seinen Lesern zum grenzen-losen Spielfeld ihrer Projektionsbedürfnisse gemacht:

"C'est un jeu d'enfant...On n'a pas besoin de faire d'effort, de lire, même de feuilleter – pourquoi perdre son temps? On sait bien qu'on trouve partout ce qu'on y apporte, et tout est dans tout"52.

Alles ist demnach schon einmal dagewesen, somit wird es auch niemals etwas neues geben können. Neben Abbildern existieren nur Kopien und Klischees vertrauter Muster. Es gibt weder Originelles noch Originale, da sich alles in den bereits bekannten Kategorienbeständen erfassen und einordnen läßt oder in den Schubladen der Etikettierer verschwindet53. Man ordnet gleichermaßen sich selbst wie andere ein. Tante und Nichte in "Martereau" stilisieren sich in der Imitation historisch vorgeprägter Verhaltenstypen und literarischer Vorbilder und beziehen so Position in der Pose54.

50. Entre la vie et la mort, *ibid.*, p. 95.

51. *ibid.*, p. 97.

52. *ibid.*, p. 144.

53. "Tout est dit. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil(...) Tout est en ordre. Les morts, ceux qui viennent de mourir, ceux qui sont morts depuis longtemps, rangés par catégories, les petits, les moyens et les grands, reposent chacun à sa place. Voyez comme nous les avons rangés. Nous les avons autopsiés, classés et numérotés". Les fruits d'or, *ibid.*, p. 146.

54. Martereau, *ibid.*, p. 13: Venise...Le grand Canal. Les vieux palais tout éclairés...les lanternes roses se balançant aux proues argentées des gondoles...les hommes en habit, les femmes en robe du soir(...)les tableaux, les tapis d'Orient, la terrasse de marbre rose où l'Arétin s'était accoudé, d'où s'était penché Tintoret...et sur ce fond, comme les princesses de Carpaccio, elle, la princesse lointaine, la dame à la licorne, la petite fée". Vgl. auch p. 70/71.

Krappmann verweist hierzu auf sozialpsychologische Untersuchungen von H.M.Lynd, die den Einsatz dieser Mittel zur (Selbst)Darstellung als Gefahr für Ich-Identität und Interaktion erkennt. Interaktionsmuster entleeren sich und werden zu Attrappen hinter denen Nicht-Identität versteckt wird⁵⁵.

Die Zuordnung des Gegenüber zu einer Gruppe, seine Subsumption unter bestimmte Typen und ihre Petrifikation in Verhaltenskategorien, wird zur wirksamsten Waffe im Kampf um eigene und gegen fremde Identität⁵⁶.

Selbst Gesten oder Blicke entgehen nicht der eindeutigen Definition und Katalogisierung. Dabei werden sie keineswegs als bloße, oftmals nur situationsbedingte Signale verstanden, sondern stehen stellvertretend für das Gesamtverhalten des Akteurs und seine ganze Persönlichkeit.

Die selbstgewählten oder angetragenen kollektiven Identitätsmuster dienen den Akteuren beim unmittelbaren Aufeinandertreffen in mehrfacher Hinsicht: zum einen dem Schutz, der (Selbst)Verortung und gleichzeitigen Abgrenzung, zum anderen aber auch der Vereinnahmung oder Ausgrenzung und Zersetzung des jeweiligen Gegenüber.

Die Sarrauteschen Wesen bewegen sich in einem 'monistischen' Interaktionssystem⁵⁷, das sie einbindet in repressive Denk- und Organisationsstrukturen und rigide Verhaltensrituale. Existentiell angewiesen auf den Kontakt mit anderen, ersuchen sie um Eintritt in eine Gruppe, die sich als geschlossenes Zwangssystem erweist und u.a. mit Rekrutierungs- und Austrittsprozessen soziale Kontrolle über die Mitglieder ausübt. Aus Angst vor Isolation unterwerfen sie sich dem verbindlichen Normen- und Regelkanon und erliegen gänzlich dem vorherrschenden Konformitätsdruck. Im interaktiven Austausch, der die alleinige Möglichkeit zur Konstitution und Wahrung von Identität darstellt, sind sie allerdings der Gefahr völliger Vereinnahmung ausgesetzt. Ihr nahezu pathologisches Fixiertsein auf die Einlösung der Erwartungen, Definitionen und Zuschreibungen der anderen, bewirkt neben der völligen Einschränkung ihrer Handlungskompetenz, die Absorption ihrer individuellen Persönlichkeit. Bedürfnisse und Wünsche werden unterdrückt und es gelingt ihnen nicht, sich gegen die angetragenen Rollenzuschreibungen, Erwartungen und Reglemen-

55. Krappmann, L., Soziologische Dimensionen der Identität, *ibid.*, p. 171.

56. Martereau, *ibid.*, p. 28: "«Vous n'en faites jamais d'autres» «Vous» pouvez vous faire des idées» «vous» avez une façon de regarder les gens» (...) «Vous» et nous nous redressons devant lui au garde-à-vous, nos visages anonymes, pétrifiés, tournés vers lui d'un angle identiques".

57. Wiswede, G., *ibid.*, S. 110.

tierungen durchzusetzen. Eine Identitätsbalance als Grundvoraussetzung für Ich-Identität und zugleich Grundlage für den unproblematischen Verlauf jeglicher Interaktion wird nicht erreicht. Dennoch wehren sich die Akteure und glauben, "im Handel um Identität"⁵⁸ ihr Selbst behaupten zu müssen, doch unterliegen sie den Projektionsbedürfnissen der anderen. Sie scheitern in ihrem Versuch, sichtbare Selbst-Grenzen zu ziehen, um eine Balance zu ermöglichen zwischen der "Anforderung, zu sein wie die anderen und der Anforderung, zu sein wie kein anderer"⁵⁹. Sie selbst wiederum versetzen sich mit ihren Hypothesen und Spekulationen so sehr in ihr Gegenüber, daß sie dieses nicht nur als Interaktionspartner aushöhlen, sondern daß, in der Pervertierung des Meadschen Konzepts der Rollenübernahme, sich ihre Außensicht auf ihr Selbst nur als Extrovertierung ihrer eigenen subjektiven Perspektive erweist.

Die Sarrauteschen *il, elle, je, etc.* erscheinen als Palimpseste, durch die hindurch die sozialen Normen und Erwartungen sowie die interpersonalen Projektionsbedürfnisse sichtbar werden. Das ursprüngliche Verständnis von Person (lat. *persona*) als Maske des Schauspielers, durch die seine Stimme hindurchschallt, gewinnt vor dem Hintergrund des Prozesses von Projektion und Gegenprojektion, von Außensteuerung und Fremdbestimmung eine neue Dimension.

Das Dilemma der Sarrauteschen Wesen zwischen Selbstbehauptung und Selbstverlust wird zugunsten der Identitätsaufgabe gelöst.

58. Wellendorf, F., *ibid.*, S. 28

59. *ibid.*, S. 48.

2. Von der Zurücknahme des Erzählers zur Indifferenz der Figuren

2.1 Wahrnehmung ohne Reziprozität

Robbe-Grillet: La Jalousie

Alain Robbe-Grillet teilt Nathalie Sarrautes ablehnende Haltung gegenüber konventioneller Figurengestaltung und verwirft sie gleichermaßen entschieden als abgelebtes Relikt der Vergangenheit:

"Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque: celle qui marqua l'apogée de l'individu. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles"¹.

Seine Romane zeigen eine Variationsbreite extremer 'Reduktionsformen von Subjektivität', die von der Zurücknahme der Erzählerfigur auf einen nur noch die Außenwelt registrierenden Blick über die Auflösung individueller Figurengrenzen bis hin zur gänzlichen Aufhebung personaler Einheiten reicht.

Personen tauchen aus dem Nichts auf und verschwinden wieder, bleiben schemenhaft und inkonsistent, verdoppeln oder vervielfachen sich. Ihre Funktionen und Rollen in den zahlreichen Szenen und Erzählsequenzen sind multipel, so daß es möglich wird, daß ein bereits Ermordeter als Mörder wieder auftritt. Namen sind ungeschützt und garantieren keinerlei Identitätsgewißheit, Johnson wird so zu R. Jonestone, Jonstone u.s.w. Figuren tragen Masken, hinter denen sich ein anderes Gesicht verbirgt oder Handschuhe, die weiße Haut zu brauner Haut werden lassen. Personen werden von anderen erfunden oder geträumt, als Schaufenster- und Wachspuppen entlarvt oder aus Illustrierten entnommen und in gleicher Weise wie Skulpturengruppen, Gemälde, Photographien und Plakatdarstellungen verlebendigt und in Szene gesetzt. Die nach der Romantrilogie ("Les Gommès", "Le Voyeur", "La Jalousie") und "Dans le labyrinthe" in allen weiteren Werken auftretenden Ich-Erzähler erscheinen eigentümlich dissoziiert in unterschiedliche Erzählinstanzen, die in wechselndem Distanzverhältnis zum Erzählten

1. Robbe-Grillet, A., Pour un nouveau roman, Paris, 1963, p. 28.

ebenso auktorial wie personal sich Selbst und das Geschehen durcheinander vermitteln und dabei gegeneinander aufheben.

Das Experiment mit Perspektive und Erzählhaltung löst letztlich das Geschehen auf in ein jegliche ästhetische Sinnkonstruktion verunmöglichendes Spiel dauernder Kombination und Reorganisation von Erzählelementen, Figuren und Szenen, ihrer endlosen Wiederholung und gleichzeitigen Variation, Multiplikation und Transformation.

Die "incapacité fondamentale à communiquer avec autrui" ist nicht nur Kennzeichen des letzten Schriftstellers, über den Robbe-Grillet in seinem autobiographischen Roman "Angélique ou L'Enchantement" reflektiert². Vielmehr wird die Inkompetenz zu verbaler Kommunikation oder zu anderen Formen sinnvollen interaktiven Handelns in allen seinen Romanen augenfällig und ist nicht so sehr Ursache als vielmehr konsequente Folge des figuralen Reduktionismus.

Affektlosigkeit, Passivität, Indifferenz, Verständnislosigkeit oder Apathie prägen weitestgehend das Verhältnis der Figuren zueinander.

Ein besonderes Beziehungsverhältnis entwickelt sich in "La Jalousie" aufgrund der ungewöhnlichen Perspektivengestaltung. Ein essentielles Element der Interaktionssteuerung rückt hier ins Zentrum: der Blick. In normalen Interaktionsprozessen "schätzt man sich mit Blicken ab, nuanciert Auftreten und Verhalten im Hinblick auf die Wahrnehmung durch andere, interpretiert verbale Kommunikation in ihrem gemeinten Sinn mit Hilfe von Begleitwahrnehmungen u.s.w."³. In "La Jalousie" jedoch bleibt der Träger des Blicks, die wahrnehmende Instanz ausgespart und erlangt nur durch die Art und Weise seiner Wahrnehmungsaktivität und die ihm eigene Selektion und Kombination des Wahrgenommenen relative Konkretheit. Sein spezifisches Erfassen der Außenwelt wird dabei zum Spiegel für seine psychische und mentale Befindlichkeit, die ihn als

2. ders., *Angélique ou L'Enchantement*, Paris 1987, p. 85.

3. Luhmann, N., *Einfache Sozialsysteme*, *ibid.*, S. 7.

eifersuchtsbesessenen Ehemann identifiziert⁴, welcher den Versuch unternimmt, anhand rein äußerer Indizien ablesen zu wollen, ob ihn seine Frau mit dem benachbarten Plantagenbesitzer betrügt. Mit obsessiver Insistenz und Penetranz verfolgt er jede ihrer Bewegungen mit seinen Blicken. Die Wahrnehmung aber bleibt eingeschränkt und verzerrt durch ungünstige Beobachtungswinkel, den Blick durch eine gebrochene Scheibe oder halbgeschlossene Jalousien⁵ und ist damit von gleicher Lückenhaftigkeit wie der Indizienbeweis selbst. Die derart zerstückelte, teilerfassende Wahrnehmung führt häufig zur Körperpartialisierung, so daß abgelöste Körperteile scheinbar autonom Bewegungen ausführen, ohne daß die Person insgesamt ins Blickfeld rückte.

Die nur mit dem Buchstaben "A.." eingeführte Ehefrau erweist sich in ihrem Verhalten, ja ihrer gesamten Persönlichkeit in gleichem Maße unfaßbar. Angewiesen auf Annahmen und Mutmaßungen bleibt für den Beobachter die Ehebruchstat in der Schwebe, die Handlungsweisen der Ehefrau und ihr Innenleben entziehen sich der Deutung. Ihre offensichtliche Distanz, Unnahbarkeit und Hermetik wird dabei in besonderer Weise durch ihr körpersprachliches Kommunikationsverhalten, die Starre ihrer Augen, die extreme Ökonomie ihrer Bewegungen bis hin zu ihrer Gefühllosigkeit, unterstrichen⁶, so daß Fortier konstatiert: " Une atmosphère de mystère se crée ainsi autour de ce personnage"⁷.

Der Wahrnehmung und Beobachtung mangelt es erkennbar an Reziprozität, denn der Wahrnehmende selbst bleibt ausgeschlossen von der Wahrnehmung durch andere. Allein ein leerer Stuhl oder ein drittes Glas verbürgen seine physische Präsenz. Danach ist die

4. Selbst wenn es keine eindeutigen Texthinweise dafür gibt, daß es sich bei dem Perspektiventräger um den Ehemann von "A" handelt, liegt doch diese Vermutung nahe. Robbe-Grillet führt selbst dazu aus: "Ce narrateur est le mari de l'héroïne, et il décrit le monde autour de lui tel qu'il le voit(..)" in: *Revue de l'Institut de Sociologie de l'Université libre de Bruxelles*, 2, 1963, p. 443/444.

5. Jalousie in seiner oft zitierten Doppelbedeutung wird in der deutschen Übersetzung im Titel aufgenommen: "Die Jalousie oder die Eifersucht", Hanserverlag 1959.

6. Auch der Blickkontakt mit Franck verrät keinerlei tiefergehende emotionale Beziehung. "Pas un de ses traits bouge, ni les paupières aux longs cils, ni même les prunelles, au centre de l'iris vert". "Alors elle relève le visage, pose le livre sur la table basse à portée de sa main, et demeure immobile, les deux bras nus allongés sur les accoudoirs du fauteuil, le buste rejetée en arrière contre son dossier, les yeux grands ouverts en face du ciel vide": Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris 1957, p. 120 et p. 138.

7. Fortier, P.A., *Structures et Communication Dans La Jalousie D'Alain Robbe-Grillet*, Québec 1981, p. 39.

von Sartre zitierte Bedingung Berkeleys "esse est percipi" nicht erfüllt, das "esse" gründet sich allein im "percipere".

Doch der Beobachtende verbirgt zudem vor den anderen sowohl seine Wahrnehmungen, als auch sein Wahrnehmen, indem er sich jedem Blickkontakt entzieht, einem Vis-à-Vis Kontakt aber auch entzogen wird⁸.

Diese Ausgrenzung muß entscheidenden Einfluß haben auf das Sozialverhalten des Perspektiventrägers sowie auf sein Selbstbewußtsein. Das, was Luhmann zum Ablauf von Wahrnehmungen feststellt:

"Ego kann wahrnehmen, daß er von Alter wahrgenommen wird und an der laufenden Wahrnehmung von Wahrnehmungen sein Verhalten steuern"⁹,

bleibt hier ausgeschlossen. Da der Beobachter nicht zum Objekt der Wahrnehmung wird, wird er auch nicht zum Subjekt; ein Selbstbewußtsein fehlt, denn "das Selbstbewußtsein ist der Akt des sich selbst Betrachtens aus der Perspektive der anderen"¹⁰.

Das Bewußtsein bleibt an den Phänomenen der Außenwelt haften, deren eigentümliche Anordnung und Deformation alleine Aufschluß geben über die Psyche dieses Selbst.

Daß die "'objektale' Oberflächenwahrnehmung der Phänomene" auch für die Perzeption des Humanbereichs gilt, so daß "deshalb die anderen Menschen (...) nur als fremde, äußere Erscheinungen" auftreten, "ohne Tiefe und 'Seele'"¹¹, ist notwendige Konsequenz dieser Depersonalisierung. Die anderen bleiben solange Objekte für ihr Gegenüber, solange sie es nicht in ihre Wahrnehmung einbeziehen; hierzu Sartres Feststellung:

8. A... hat die Stühle für die Anwesenden so gestellt, daß es dem Beobachter kaum möglich ist, sie und Franck in den Blick zu bekommen: "Cette disposition oblige les personnes qui s'y trouvent assises à de fortes rotations de tête vers la gauche, si elles veulent apercevoir A.. - surtout en ce qui concerne le quatrième fauteuil, le plus éloigné", La Jalousie, *ibid.*, p. 19/20.

9. Luhmann, N., *ibid.*, S. 7.

10. Stryker, S., Die Theorie des symbolischen Interaktionismus, in: Auwärter M., *ibid.*, S. 264.

11. "In den Wahrnehmungen und Erinnerungen des eifersüchtigen Ehemannes erstarren deshalb seine Frau A... und Franck ebenso wie Natur und Dingwelt zu geometrisierten Objekten. Da im Blickfeld des Betrachters Menschliches mit Nichtmenschlichem nivelliert erscheint, kann man auch von einer Verdinglichung des Humanen sprechen", Blüher, K.A., Robbe-Grillet, La Jalousie, in Heitmann, K., (Hg.) Der Französische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart II, Düsseldorf, 1975, S. 291.

"C'est dans et par la révélation de mon être-objet pour autrui que je dois pouvoir saisir la présence de son être-sujet. Car, de même qu'autrui est pour moi-sujet un objet probable, de même je ne puis me découvrir en train de devenir objet probable que pour un sujet certain(...) En un mot, ce à quoi se réfère mon appréhension d'autrui dans le monde comme *étant probablement* un homme, c'est à ma possibilité permanente d'*être-vu-par-lui*, c'est à dire à la possibilité permanente pour un sujet qui me voit de se substituer à l'objet vu par moi. L'«être-vu-par-autrui» est la *vérité* du «voir-autrui»"¹²

2.2 Depersonalisation als Reduplikation

Robbe-Grillet: Dans le labyrinthe

Auch in "Dans le labyrinthe" verleihen Indifferenz, Apathie und Kommunikationslosigkeit dem Verhältnis der Romangestalten ein eigenartiges Gepräge. Normalmenschlicher Kontakt und Austausch werden ersetzt durch ein unpersönliches, mechanisch funktionierendes Nebeneinander. Die zu bloßen Typen reduzierten Gestalten (ein Soldat, eine Frau, ein Junge etc.) begegnen sich mit ausdruckslosen Gesichtern und starren Augen und reden mit intonations- und emotionsloser Stimme aneinander vorbei:

"Sa voix est grave, basse, mais sans nuances, et ceci avec un air prémédité, comme si elle voulait demeurer autant que possible impersonnelle"¹³.

Der Abbau der Figuren zu "surfaces" oder "silhouette(...) sans âmes cachée"¹⁴ führt zur Verflachung und Sinnentleerung jeder Begegnung und jeden Gesprächs. Wer wen zu welchem Zweck trifft erscheint belanglos; auf Fragen wird unkonkret geantwortet:

"«Qu'est-ce que vous allez faire, demande enfin la femme, puisque vous avez perdu le nom de cette rue? – Je ne sais pas, dit le soldat. – C'était pour une chose importante? – Oui...Non...Probablement.»"¹⁵.

12. Sartre, J.-P., L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Éd. Gallimard, 1943, p. 302/303.

13. Dans le labyrinthe, Paris 1959, p. 56.

14. Robbe-Grillet, in: Entretien avec J.J. Brochier, Magazine Littéraire 6, 1967, p. 12.

15. Dans le labyrinthe, ibid., p. 62.

Aufforderungen bleiben ohne Resonanz:

"«Tu peux pas dormir là, tu sais.» Le soldat n'a pas bronché. L'enfant pourrait croire qu'il est seul dans la salle, qu'il joue seulement à faire la conversation avec quelqu'un qui n'existe pas"¹⁶

und der Soldat, der orientierungslos wie ein Somnambuler durch das labyrinthische Netz immergleicher Straßen irrt, wird dorthin gebracht, wo er im Grunde nicht hin will. Doch dies bleibt ohne Belang, da ihm selbst entfallen ist, wo er eigentlich hin möchte und wen er dort zu treffen beabsichtigt.

Die Uniformität der Straßen und Häuser und Plätze der verschneiten, anonymen Stadt, in der der Soldat herumirrt, entpricht der Gleichheit, Austauschbarkeit und Verwechselbarkeit der Gestalten, auf die er trifft. Der Junge, den er nach dem Weg fragt, ist möglicherweise identisch mit dem Jungen, der ihn zum Café führt und dieser ist wahrscheinlich der Sohn der Frau, die ihn in ihrem Zimmer beherbergt und die der Kellnerin im Café gleicht. Der namenlose Soldat in Uniform ohne Stammnummer und Abzeichen sieht sich gleichermaßen uniformierten und anonym bleibenden Soldaten gegenüber und scheint weitere Doubles oder alter egos zu haben.

Figuren wie Gegenstände sind zumindest zweifach vorhanden:

"comme si un miroir avait été dressé(...) et la même série se répète"¹⁷

und schließen so eine eindeutige Bestimmbarkeit aus. Immer wieder von neuem bewegt und reorganisiert tauchen sie in anderer Konstellation und Kombination auf, ohne daß es zu neuen Sinnsetzungen käme.

Die aktive Instanz, die diese Organisation und dauernde Neuformation vornimmt ist ein anonym bleibender ich-sagender Erzähler, der seine Präsenz zwar nur zu Beginn und am Ende des Romans bekundet, ansonsten jedoch durch seine fiktionsstiftende Aktivität seine dauernde Gegenwart bewußt hält.

Eingeschlossen in einem hermetisch abgedichteten Zimmer imaginiert und kreierte er unter zu Hilfenahme weniger im Raum befindlicher Gegenstände, darunter ein Gemälde, das ihm sein Figurenrepertoire liefert, eine fiktive Welt des Draußen. Weder der Kontakt und interaktive Austausch der Figuren mit ihren Gegenüber, wie in den

16. *ibid.*, p. 30.

17. *ibid.*, p. 21.

Sarrauteschen Romanen, noch ihre Eigenmotivation oder -initiative garantieren die Dynamik des Geschehens. Allein die narrativ-kreative Instanz, die Erzählmöglichkeiten entwirft und wieder verwirft, Figuren in Beziehung setzt, Identitätsfixierungen vornimmt und sich in undurchschaubarem Wechsel sowohl in auktorialer Haltung souverän und distanziert als auch identifikatorisch zu ihrer Hauptfigur verhält, hält das Geschehen in Gang. Zu Ende des Romans begibt sich der Erzähler als Akteur in den fiktionsimmanenten Raum, indem er die Gestalt einer auf dem Gemälde abgebildeten Figur annimmt.

Figuren wie Gegenstände werden gleichermaßen Instrumente im und für den Prozeß der Fiktionsbildung. Wie auf dem Gemälde bewahren die Figuren auch in ihrer Inszenierung ihre Anonymität und Starre; flächenhaft und ausdruckslos bleiben sie in ihrer Existenz der Verfügungsgewalt der ästhetisch konstitutiven Instanz unterworfen. Die Fiktionsstiftung wird im Roman dauernd thematisiert und läßt damit Illusionserzeugung und Illusionsbruch zusammenfallen.

Diese romanästhetische Konzeption erfährt in den späteren Romanen Robbe-Grillet eine weitaus stärkere Akzentuierung, indem sie den Erzähler zum Spielleiter und seine Figuren zu bloßen Spielelementen in einem endlos fortsetzbaren Fiktionsprozeß werden lassen.

2.3 Erzähler und Akteure in einem sich selbst organisierenden Erzählprozeß

Vom Spiel mit Namen und Rollen über Mehrfachexistenzen bis zur sprachlich gesetzten Subjektivität

Robbe-Grillet: *La maison de rendez-vous* und *Projet pour une révolution à New York*

Während Nathalie Sarraute tiefenpsychologische Bewußtseinsstrukturen auslotet, konstituieren sich die Romanwelten von "La Maison de rendez-vous" und "Projet pour une révolution à New York" aus modernen kollektiven Trivialmythen, durchaus im

Sinne der Roland Barthe'schen "Mythologies"¹⁸: "quelque chose comme l'inconscient collectif de la société, c'est-à-dire à la fois l'image qu'elle veut se donner d'elle même et le reflet des troubles qui la hantent"¹⁹.

Bekannte Stereotypen und Klischees zu Hong-Kong und New York (Prostitution, Drogen, Mädchenhandel, Vergewaltigung, Mord, organisiertes Verbrechen etc.) bilden die Themen der zahllosen achronologisch aufeinanderfolgenden Szenarien, in denen Figuren agieren, die jeglicher, auch nur annähernd faßbarer Individualität entbehren:

"Il n'y a pas pour nous que les figures plates d'un jeu de cartes, dépourvues en elles-mêmes de signification comme de valeur, mais auxquelles chaque joueur donnera un sens, le sien, en les disposant dans sa main puis en les abattant sur la table selon sa propre ordonnance, sa propre invention de la partie qui se joue"²⁰.

In beiden Romanen sind offenbar mehrere Erzähler an der Fiktionsstiftung beteiligt, deren Identität den gleichen Grad an Instabilität und Ungewißheit aufweist wie das Erzählte selbst. Die Einheit von persönlicher und sozialer Identität ist aufgebrochen und deren jeweilige Konstituenten wie Namen, Nationalität, äußere Erscheinung, Beziehungsverhältnisse, Berufsrollen etc. werden zu Variablen, die durcheinander gewirbelt immer wieder neue Amalgame bilden. Für "La Maison de rendez-vous" stellt Jean Ricardou dazu in seiner detaillierten Analyse zunächst fest:

"l'activité disjonctive semble obéir d'abord à deux tendances inverses: celle qui unit la perennité du nom et la diversité des rôles; celle qui lie la variété des noms et la continuité du rôle"

um schließlich zu der Schlußfolgerung zu kommen:

"rien de vraiment solide ne subsiste ne des rôles, ni des noms"²¹.

In der Tat führt das freie Spiel mit Namen und Rollen jeden Versuch, Konturierungen vornehmen zu wollen, um Figuren wenigstens annähernd faßbar werden zu lassen, von vornherein ad absurdum. Überfrachtet mit zahllosen Namen und widersprüchlichen Rollen werden Figuren mehrfach definierbar und damit inkonsistent. So tritt "Edouard

18. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957. Dt. Übersetzung: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M., ²1970.

19. Robbe-Grillet, A., Vorwort zu *Projet pour une révolution à New York*, Paris 1970.

20. *ibid.*

21. Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, 1971, p. 236/237.

Manneret" mit einem unglaublichen Rollenrepertoire ausgestattet, sowohl als möglicher Autor des vorliegenden Romans, in den er sich offenbar selbst als Figur hineininszeniert in Aktion, als auch als reicher, alter Geldverleiher, als "médecin, chimiste et vaguement féticheur", der zum Mörder an Kito wird; des weiteren als Verstorbener, dessen Tod bereits zu Beginn des Romans Gesprächsgegenstand der Gäste der 'Villa Bleue' ist, der Selbstmord beging, aber auch noch von Johnson ermordet und obendrein durch den Biß eines Hundes von Lady Ava getötet wird und somit nachweislich mehrfach zu Tode kommt. Die Namen, normalerweise notwendige Identitätsaufhänger, werden aufgrund dauernder Modifikation und Multiplikation untauglich zur Identifizierung²².

Den solchermaßen dissoziierten, aus disparatesten Elementen zusammengesetzten Erzählern, entspricht ihr Erzählverhalten.

Aus Bestandteilen von Skulpturengruppen, Theaterinszenierungen, Gemälden, Plakaten, Gehörtem und Gesehenem werden Wirklichkeiten entworfen, die durch Umorganisation der Teile fortgesetzt neue Varianten generieren. Wie bereits in "Dans le labyrinthe" werden auch hier durch einen oft nicht fixierbaren, unbestimmbaren Ich-Erzähler Erzählmöglichkeiten erprobt und wieder verworfen. Paradoxerweise bemüht er sich dabei häufig um Kausalitätszusammenhänge oder zeitliche Einordnungen:

"Si Manneret vient déjà d'être assassiné, cette scène se passe auparavant, de toute évidence"²³;

doch das Gewirr ungeordneter Szenarien und sich überlagernder Erzählstränge schließt jede Chronologie und logische Abfolge der Geschehnisse aus, auch wenn wieder einmal einer der Erzähler eine Szene als ungeeignet für den 'klar' gegliederten momentanen Verlauf der geschilderten Ereignisse ansieht und deshalb abbricht:

"Mais cette scène n'a plus grand sens, à présent"²⁴.

22. Mit Namen wie "Lady Ava" alias "Eva Bergmann" wird unverkennbar auf bekannte Filmschauspielerinnen angespielt; die Besitzerin der Villa Bleue in Hong-Kong setzt sich selbst in ihrer eigenen Rolle in Szene, durchläuft während ihres Monologs eine Metamorphose und beendet ihren Auftritt als alte Frau: "Notre hôtesse y tient son propre rôle. Dans le costume où l'on vient de la voir pendant la réception, elle fait son entrée, maintenant, par la grande porte du fond", La maison de rendez-vous, Paris 1965, p. 136

23. *ibid.*, p. 217.

24. *ibid.*, p. 172.

oder die Ereigniskette noch einmal aufnimmt, um sie in neuer Variante und Strukturierung zu wiederholen:

"Tout est à recommencer"²⁵.

Auch dann, wenn ein Handlungsdetail zum Problem der bereits logisch entwickelten Ereignisverknüpfung und weiteren Abfolge wird, greift der Erzähler in durchaus auktorialer Weise ein und sucht nach (allerdings unkonventionellen) Lösungsmöglichkeiten. Der Hund der Eurasierin "Kim" stellt wieder einmal ein Erzählhindernis dar:

"Mais non! Voilà que l'irritant problème du chien se pose de nouveau avec toute son acuité. Il a été dit quelque part que la servante le laissait dans le hall, entre la porte cochère qui donne sur la rue et le vestibule où prennent les ascenseurs, mais c'est une erreur sûrement, ou alors il s'agissait d'une autre fois, d'un autre moment, d'un autre jour, d'un autre endroit d'un autre immeuble (et peut-être même d'un autre chien et d'une autre servante), car il n'y a ici ni ascenseurs, ni hall d'entrée, ni porte cochère"²⁶.

Das erzählte Geschehen wird zunächst in seinen lokalen und temporalen Bezügen sowie in seinen Handlungsbezügen infrage gestellt, um dann doch eine (schein)logische Fortsetzung zu finden:

"Kim cherche des yeux ce qu'elle va pouvoir faire de l'encombrante bête. La prochaine fois, certes, elle la laissera à la maison"²⁷.

Jeder Erzählstrang bleibt unverbürgt, da er an keinen zuverlässigen Erzähler gebunden ist. Komplex aufgebaute Szenarien werden dauernd relativiert oder ganz zurückgenommen, wenn etwa das ausgebreitete Rollenset eines Erzählers zusammenbricht und damit auch seine Geschichte. So bekennt "Lady Ava" alias "Eve Bergmann", Besitzerin der Villa Bleue in Hong-Kong, dem zentralen Schauplatz des Geschehens:

25. *ibid.*, p. 184. Wobei hier der Versuch einer Akteurin, an ihr Ziel zu kommen, gemeint ist, als auch der Versuch eines neuen Erzählansatzes.

26. *ibid.*, p. 178/179.

27. *ibid.*, p. 179.

"qu'elle est née à Belleville, près de l'église, qu'elle ne s'appelle ni Ava ni Eve, mais Jacqueline, qu'elle n'a pas épousé de lord anglais, qu'elle n'est jamais allée en Chine, le bordel de luxe, à Hong-Kong, c'est seulement une histoire qu'on lui a racontée. Elle se demande d'ailleurs à présent si ça n'était pas plutôt à Shanghai"28.

Alle Erzähler setzen die Fiktionsbildung in Gang, sind aber nun hier ganz im Gegensatz zum Ich-Erzähler in "Dans le labyrinthe" als Träger mobiler Attribute einbezogen in die Prozesse dauernder ästhetischer Kreation und gleichzeitiger Zersetzung.

Sind es bei Sarraute die zu Trägern facettenreicher mikropsychologisch-sozialer Strömungen reduzierten Interaktionspartner, deren regelgerechte Interaktionsspiele von Anziehung und Abstoßung, Projektion und Gegenprojektion etc. die Dynamik des Geschehens bestimmen, so sind es in diesen Robbe-Grillet'schen Romanen die aus unterschiedlichsten, jederzeit verschiebbaren Versatzstücken zusammengesetzten Figuren, die gemeinsam mit anderen Erzählelementen *in Interaktion* Fiktion erzeugen und fortlaufend in Bewegung halten. Sie findet erst dann ihr Ende:

"au moment où toute la narration a été assumé par l'ensemble des objets narrés"29.

Der traditionell chronologischen Organisation und mithin der Zweckbestimmtheit und teleologischen Gerichtetheit des Dargestellten erteilt Robbe-Grillet damit eine Absage und stellt ihr eine "nouvelle force organisatrice" entgegen, ein konzeptionelles Verfahren auf der Grundlage von "thèmes générateurs"30, das er vor allem in *Projet pour une révolution à New York* entfaltet.

Solche 'thèmes' definiert und entwickelt der Roman im Rekurs auf die Fülle modernen Mythenmaterials, indem er die "signes dont l'ensemble constitue la mythologie du monde"31 zu Ausgangselementen dauernder Kombination und Transformation macht. Aufgrund ihres inhärenten Bedeutungs- und Kreativitätspotentials eignen sich gerade Elemente des Unter- und Unbewußten, Themen, Bilder und Objekte von Projektion

28. *ibid.*, p. 221/222.

29. Robbe-Grillet, A., in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 2 *Pratiques*, Paris 1972, p. 169.

30. Vorwort zu *Projet pour une révolution à New York*, *ibid.* (ohne Seitenangabe)

31. *ibid.*

und Imagination als Texterzeuger oder "Generatoren". Für "Projet pour une révolution à New York" benennt Robbe-Grillet vor allem die Farbe "rot" und ihr Assoziationspektrum als Texterzeuger: 'le sang répandu, les lucurs de l'incendie, le drapeau de la révolution, le sexe féminin, générateur qui agissait en fait depuis le début'.³²

Das Verhältnis der einzelnen Teile zueinander unterliegt demnach bestimmten Organisationsstrukturen. Obwohl ständig flottierend, gehorchen sie in ihrer Bewegung offenbar vorgegebenen Ordnungen, die den Verlauf der Fiktionsstiftung steuern, denen aber auch fiktionsintern die Abläufe des Geschehens unterworfen sind.

So sind auf komplizierte Weise in dem Roman "Projet pour une révolution à New York" mehrfach Ordnungssysteme übereinandergelagert und ineinander geschachtelt, die bewirken, daß all das, was sich auf der inhaltlichen Ebene abspielt, eine Spiegelsprechung auf der Erzählebene erfährt, bzw. umgekehrt. Die Schachtelung und Spiegelung prägt entschieden die Erzählhaltung, die Art und Weise der Figurenkonstitution sowie den Charakter des Beziehungsgeflechts der Figuren.

Jeder Erzähler und jedes Erzählen ist an genaue Spielregeln gebunden, die u.a. denen des Schachspiels entsprechen. Der Ich-Erzähler als Spieler bewegt regelgerecht sämtliche Erzählelemente wie Schachfiguren auf dem Brett hin und her, wobei sich bei jedem Schachzug neue Spiel-Kombinationen bzw. Erzählmöglichkeiten ergeben. Zugleich ist all das, was etwa von den Erzählern "Laura" oder "JR" berichtet wird, bereits in einem "dossier" oder "rapport" vorgegeben und jede erzählerische Abweichung wird mit empfindlichen physischen Bestrafungen geahndet. Nichts bleibt dem Zufall überlassen:

"Je fais mon rapport, un point c'est tout. Le texte est correct, et rien n'est laissé au hasard"³³.

Der Handlungsverlauf ist wie im Film durch ein Textbuch vorgezeichnet oder gleicht einer Theaterinszenierung mit festgelegtem Rollenspiel; dies belegen vor allem die zahllos eingestreuten Angaben wie "rôle", "scène", "plan", "geste", "image", "tableau", etc.

32. Nouveau roman: hier, aujourd'hui, 2 Pratiques, *ibid.* p. 160 et p. 168. Vgl. hierzu auch den Artikel von Ricardou, *La fiction flamboyante*, in: ders. *Pour une théorie du nouveau roman*, *ibid.*, p. 211-233.

33. Dies erklärt ein Erzähler in einem der zahlreichen Verhöre zu ihrem Erzählen, *Projet pour une révolution à New York*, Paris 1970, p. 189.

Bereits der Eingang des Romans "Projet pour une révolution à New York" erklärt die Organisation der sich abspielenden Handlung und definiert damit ihren "Rahmen":

"La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois: chacun connaît son rôle par coeur. Les mots, les gestes se succèdent à présent d'une manière souple, continue, s'enchaînent sans à-coup les uns aux autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée"³⁴.

Mit dieser Rahmensetzung (Theater- oder Filmrahmen) wird die Erwartungshaltung des Lesers gelenkt aber auch der Deutungsrahmen abgesteckt u.a. mit dem autothematischen Verweis auf bestimmte Gestaltungsprinzipien.

Auch im Binnenraum des fiktionalen Geschehens dieses Romans gelten feste Reglements, die von einer terroristischen Organisation mit revolutionären Zielsetzungen gesetzt wurden und denen alle Figuren und ihr Handeln unterworfen sind. Die brutalen Folterungen zahlreicher weiblicher Opfer folgt einem von Organisationsmitgliedern präzise methodisch ausgearbeiteten Ritual:

"<On exécutera(...)Joan Robeson, mais dans des tortures beaucoup plus compliquées et cruelles dont Ben Said, notre greffier, est en train à l'heure qu'il est de rédiger la longue liste(...)>"³⁵.

Dabei wiederholen sich unablässig die von der revolutionären Organisation festgelegten drei Verbrechenarten, Vergewaltigung, Brand und Mord, durch die der Umsturz der alten Ordnung herbeigeführt werden soll.

Die zu bloßen Befehlsempfängern und Exekutionsorganen reduzierten Akteure bleiben ohne Möglichkeit zu eigeninitiativem Vorgehen und damit ohne Selbstbestimmung und Selbstverantwortung. Als integrierter, rein funktionaler Bestandteil einer anonymen revolutionären Gruppierung sind sie allseits verfügbar und auch jederzeit austauschbar.

Gleichgültig in welcher Rolle die Akteure gerade figurieren, die Inszenierung ihres Zusammenspiels läuft immer nach ähnlichen Schemata ab. Interaktives Geschehen wird von den vorgeprägten Rollen- und Handlungsmustern des jeweiligen Kollektivs determiniert.

In "La Maison de rendez-vous" regeln die Umgangsformen der Salongesellschaft der

34. *ibid.*, p. 7.

35. *ibid.*, p. 152.

Villa Bleue die interfiguralen Beziehungen, die sich auf bloße Geschäftsverbindungen zu beschränken scheinen. Der Handel mit Drogen und anderen Produkten hat dabei den gleichen Stellenwert wie der Handel mit Menschen. Gegenseitige Ausbeutung und Unterdrückung und wechselseitige Instrumentalisierung verdrängen jede humane Form interaktiven Austauschs.

Kommunikatives Handeln erschöpft sich in konventionalisierten oder klischierten, vorwiegend aus Theaterstücken, Kriminalromanen und Trivialtexten bekannten Formeln oder auch in wortloser Passivität und Unterwerfung.

Menschliche Kommunikation und Interaktion wird im Spiel immer extremer werdender Handlungsszenarien noch weiter ausgehöhlt und ins Absurde getrieben.

Der Ich-Erzähler des 1981 veröffentlichten Romans "Djinn, Un trou rouge entre les pavés disjoints" wird von einer Organisation in Dienst genommen, die mit rein technischen Mitteln gegen die Mechanisierung der Gesellschaft ankämpft. Als entindividuierter Teil eines anonymen Kollektivs gleichgekleideter, gleichaltriger und gleichartiger, mit Blindenbrille und weißem Stock versehener Männertypen werden ihm von einer "femme-machine" Befehle erteilt, die 'blindlings' zu befolgen sind. Jede mögliche Form von Interaktion, selbst reduziertesten blicklicher Austausch mit einem Gegenüber bleibt unterbunden. Da keiner den anderen wahrnimmt, ist auch keiner für den anderen existent. Allein das offenbar von jedermann bekannte weibliche Wesen, das mit einschmeichelnder Stimme Anordnungen verkündet, gewinnt physische Präsenz, da jeder der Anwesenden die begehrteste Gestalt "vor Augen" zu haben glaubt; tatsächlich handelt es sich aber nur um eine von einem Tonband abgespielte Stimme.

Die interfiguralen Verhältnisse übersteigen hier die Stufe der Entmenschlichung hin zur Entmenschung von dadurch unmöglich gewordener Interaktion.

Nicht nur das inhaltliche Geschehen ist wesentlich geprägt durch die auf herrschen und beherrschen ausgerichteten Beziehungsformen, auch auf der Ebene der narrativen Vorgänge finden diese interfiguralen Muster ihre Entsprechung.

Der Ich-Erzähler in "Projet pour une révolution à New York" übt als Akteur Macht aus über seine Gefangene "Laura", in seiner Rolle als offenbar fiktionsmächtiger Erzähler kreiert und definiert er, allerdings vorschriftsmäßig und mustergültig, ihre Existenz³⁶

36. Immer wieder wird darauf verwiesen, daß das Erfinden nicht regellos ablaufen darf, deshalb auch die Aufforderung: "Et arrangez-vous pour inventer des faits précis et significatifs", *Projet pour une révolution à New York*, *ibid.*, p. 105.

und deutet sie dann mehrmals um, so daß sie im Roman eine Mehrfachexistenz gewinnt.

Zugleich folgt seine Figur Laura dem Auftrag der Organisation, den Erzähler zu beschatten, um im Rollenwechsel über ihn Verfügungsgewalt gewinnen und sich ihm anverwandeln zu können:

"Mais je me demande, depuis un certain temps, si Laura ne séjourne pas dans cette maison avec des ordres précis(...)de surveiller le narrateur jusqu'au fond des cachettes les plus intimes de son domicile personnel, jusque dans ses gestes inavouable, ses vieilles habitudes, ses pensées secrètes. Elle est, dans ce travail d'espionnage, en liaison constante avec le faux Ben Said, qui monte la garde sur le trottoir d'en face"³⁷.

In der Tat scheint "Laura" nicht nur funktions- sondern auch geschlechtsrollenverkehrt sowohl mit dem männlichen Ich-Erzähler als auch mit der Figur Ben Said identisch zu sein, das Geschehen wird offensichtlich auch über weite Strecken von ihrer Erzählhaltung und -perspektive bestimmt, die sich anlehnt an ihre endlosen und durcheinandergewirbelten Lektüreprozesse von Kriminalromanen³⁸. Die Figur Ben Said tritt demnach ebenfalls als Erzähler auf:

"C'est Ben Said lui-même qui nous raconte l'histoire"³⁹

und ist nicht nur Lauras Double, sondern auch der Doppelgänger des Ich-Erzählers. Zu allem Überfluß gibt es zwei Ben Said, einen wahren und einen maskierten falschen, hinter denen gleichfalls andere Identitäten stehen. Austauschbare Masken oder Körperteile dienen gleichermaßen dazu, Identitäten vorzutäuschen oder zu verstecken, wodurch "die Kategorien des Gleichen und des Anderen"⁴⁰ gänzlich außer Kraft gesetzt werden. In dieses dauernde Spiel von Rollenverkehrung und Rollenverdoppelung, Figurenverschmelzung und Dissoziation ist das "Ich" eingebunden. "Je" wird zur mobilen Funktion und kann sich an alle Figuren hängen. Einem sämtliche Erzählelemente umfassenden Organisations- und Strukturprinzip unterworfen, wird es multipliziert, transformiert, ausgetauscht und vielfach neu kombiniert.

37. *ibid.*, p. 204.

38. Lauras besondere Art, Romane durcheinander zu lesen, kann, wie Nowak feststellt, "als Selbstkommentar des Romanaufbaus verstanden werden", Nowak, M., *Die Romane Alain Robbe-Grillet's, Von 'Les Gommages' bis 'Projet pour une révolution à New York. Struktur und Genese des Erzählwerks*, Heidelberg 1982, S. 342.

39. *Projet pour une révolution à New York*, *ibid.*, p. 166.

40. Nowak, M., *ibid.*, S. 325.

Damit wird auch die Erzählhaltung und Perspektivierung des Geschehens verfügbar, denn je nach Bedarf kann sich eine Erzähler-Figur über die gerade von einem scheinbar anderen Erzähler berichtet wird, das "Ich" zuschreiben und in dieser Erzählperspektive dann selbst weitererzählen:

"Agacé par leur manège, le narrateur – disons «je», ça sera plus simple – cherche longuement, un peu à l'écart, s'il ne reste plus rien derrière le massif d'aucubas"⁴¹.

Subjektivität erscheint somit als sprachlich gesetzte, ganz im Sinne von Émile Benveniste, wenn er feststellt:

"Die Sprache bietet in gewisser Weise »leere« Formen an, die jeder Sprecher bei der Ausübung des Diskurses sich aneignet und die er auf seine »Person« bezieht, indem er sich als *ich* (...) definiert"⁴².

Die Vertauschbarkeit und dauernde Verkehrung von Opfer und Täter und im Hinblick auf die Akte der fiktionalen Setzung von Subjekt und Objekt wird durchgängig als Muster beibehalten. In den zahlreichen szenisch-dramatisch angelegten Verhörszenen befinden sich die Angeklagten sowohl als erlebendes als auch erzählendes Ich in der Opferrolle: als Erzähler haben sie sich vor dem Leser zu rechtfertigen und als Revolutionäre vor ihrer Organisation. Daher werden mögliche kritische Invektiven wie etwa geschmacks- und rezeptionsästhetische Vorbehalte gegenüber der Verwendung erotisch-sadistischen Vokabulars vorausseilend thematisiert und infrage gestellt:

"Vous employez à plusieurs reprises, dans votre narration, des expressions comme celle-là: «petits seins naissants», (...) «cruelle opération», «pubis charnu» (...) Est-ce que vous ne croyez pas que vous exagérez?

- De quel point de vue serait-ce exagéré?
- Du point de vue lexicologique.
- Vous prétendez que ce sont des incorrections?
- Non, pas du tout!
- (...) Alors des mensonges?
- Encore moins.
- Dans ce cas, j'avoue ne pas voir ce que vous voulez dire"⁴³.

41. Projet pour une révolution à New York, *ibid.*, p. 73.

42. Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1972, dt.: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München 1974, S. 293.

43. Projet pour une révolution à New York, *ibid.*, p. 189.

Die Figuren in der Opferrolle können sich während solcher Verhörszenen jedoch souverän und fiktionsmächtig aus ihrer Situation heraus Erzählen und selbst in actu eine andere Figur hinzuerfinden:

"-Vous venez de dire que l'adolescente était passée sur la plate-forme métallique, entre les deux wagons, pendant l'arrêt du train à la station précédente. Elle n'était donc pas, au moment où Ben Said se lève, poursuivie par le maniaque sexuel dont visiblement vous inventez à l'instant l'existence..."⁴⁴.

Opfer und Täter, erzählte und erzählende Figur erscheinen zunächst geteilt, fallen dann aber in mehrfacher Rollenverkehrung und Rollenbrechung als experimentierte und experimentierende Figur auseinander, um dann wieder identisch zu werden. Damit wird die von Lalande formulierte "mission de l'homme" "d'assurer le progrès du Même sur L'Autre" im ästhetischen Spiel erfüllt⁴⁵.

2.3.1 Romanimmanente Reflexion im Spiel mit außerliterarischen Medien

Das Erzählen gestaltet sich als experimentelle Erprobung unterschiedlicher Darstellungsweisen und Präsentationsformen in einem veränderten Medienrahmen. Dabei werden die fiktionsbildenden Akte und die gewählten Kompositionstechniken benannt. Dies wirkt einerseits irritierend, schafft aber andererseits eine Transparenz, die den Leser teilhaben läßt an der Illusionsbildung.

Die Geschichten des korpulenten, rotgesichtigen Erzählers in "La Maison de rendez-vous" bilden ein Konglomerat aus literarischen Topoi, vertrauten Exotismen und Klischees zu Hong-Kong, ganz so wie "Tout le monde connaît Hong-Kong"⁴⁶, oder sie entsprechen dem Typus der "histoire classique de traite de mineures"⁴⁷, so daß gerade wegen der Konventionalität und vorgeprägten inneren Plausibilität eines derartig trivialen Geschichtenmaterials ein Weiterspinnen der Erzählfäden durchaus auch dem Leser überlassen werden kann:

44. *ibid.*, S. 131.

45. L'épistémologie de l'identité d'André LALANDE, in: Lacroix, J., *Panorama de la Philosophie Française Contemporaine*, Paris 1968, p. 202.

46. *La maison de rendez-vous*, *ibid.*, p. 51.

47. *ibid.*, p. 57.

"En regagnant la rive sur un sampan éclairé de girandoles, conduit par une fille svelte en robe collante, etc., à l'allure provocante en même temps que réservée, etc., etc."48.

Jedes Erzählen geht nahtlos über in Handlungssequenzen, die alternativ einmal als dramatische Vorgänge inszeniert, als Hörspiel arrangiert oder wie ein Filmskript organisiert sind. Eine ästhetisch-kritische Erörterung zu Funktion und Zweckbestimmung eingesetzter Gestaltungsmittel wird ironisierend mit eingestaltet. So wird der Aristotelische Katharsisbegriff u.a. gebraucht, um die Auswahl sado-crotischer Foltermethoden auf der Handlungsebene und ebensolcher Themen auf der Erzählebene pädagogisch zu rechtfertigen:

"Il y aussi la série des «Crimes individuels éducatifs» qui essaie d'opérer une catharsis générale des désirs inavoués de la société contemporaine. Tu comprends le mot «catharsis»? – Naturellement! Vous me prenez pour une idiote?"49.

Die explizite Verwendung des filmtechnischen Ausdrucks "coupure" im Erzählverlauf verweist auf ein wesentliches romankompositorisches Prinzip und wird vorgeblich textextern als Rezeptionshilfe und -steuerung eingesetzt:

"Une dernière question avant de vous laisser poursuivre: vous avez employé une ou deux fois le mot «coupure», dans le corps du texte; que signifie-t-il?(...) Il s'agit d'indiquer une coupure dans le cours d'une relation: une interruption brusque, nécessitée par quelque raison matérielle, purement interne ou au contraire extérieure au récit; par exemple, dans le cas présent: vos questions intempestives, qui montrent l'excessive importance que vous accordez vous-même à certains passages (..) et le peu d'attention que vous prêtez à tout le reste"50.

Den Übergängen vom Erzählen in sich verselbständigende Handlungsabläufe entsprechen die Modulationen der Darstellungsrahmen (literarische Genrerahmen, Theater-Filmrahmen, Hörspiel, Drehbuch etc.). Diese wiederum korrelieren mit den alternativen Wechseln von Bewegung in Stillstand, von "pétrification" in "animation"51: danach werden vielfach Handlungssequenzen zurückgenommen in einen Bildrahmen

48. *ibid.*, p. 236. Vgl. hierzu Nowak, M., Die Romane Alain Robbe-Grillet, *ibid.*, S. 273, der auch die zahlreichen "etc." und Auslassungspunkte registriert.

49. *Projet pour une révolution à New York*, *ibid.*, p. 154.

50. *ibid.*, p. 191.

51. Vgl. Ricardou, J., *Page, Film, Récit*, in: ders.: *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, p. 85.

oder erstarren zu Photographien und Skulpturengruppen so wie umgekehrt solche starren 'Zichen' verlebendigt und in Szene gesetzt werden.

Die dabei angewandten Verfahrenstechniken sind sowohl literarästhetischer als auch filmästhetischer Art.

Einerseits folgen sie dem Konstruktionsprinzip der 'inneren Verdopplung', von André Gide als "mise en abyme"⁵² eingeführt und von zahlreichen Literaturkritikern als charakteristisches Merkmal der nouveaux romans hervorgehoben. Die aus der Heraldik abgeleitete Wiederholung des Wappenmotivs im Wappen erhält bei Gide die Bedeutung von Wiederkehr des Romansujets im Roman. Die verschiedenen Formen und Beispiele der "mise en abyme" reichen von den bekannten Doppelungen des 'Buches im Buch' und des 'Spiels im Spiel' über die dynamischen Verdopplungen von Darstellungsmodalitäten bis hin zur "mise en abyme textuelle"⁵³. Die 'duplications' treten in ästhetischer wie hermeneutischer Funktion auf und/oder stellen ein für den Roman

52. Gide, A., Journal, 1893, in: Martin-Cauffier, L. (Hg.), Oeuvres complètes, Paris o.J., Vol. I, p. 511: "J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte(...) Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie(...) Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château(...) Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait bien mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative* c'est la comparaison avec ce procédé du blason que consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme".

53. Siehe hierzu Ricardou, J., L'histoire dans l'histoire, in: ders. Problèmes du nouveau roman, ibid., p. 171-189.

handlungskonstitutives Element dar⁵⁴.

Andererseits wird vielfach mit Techniken der Überblendung, den sog. "fondus" gearbeitet, mit filmischen Gliederungsrhythmen (Rhetorik der Schnitte⁵⁵) oder mit alternierenden Kameracinstellungen.

Die Wechselbeeinflussung von Roman und Film ist bei Robbe-Grillet besonders

54. Auf eine nähere Beschreibung der abyme-Konstruktionen möchten wir verzichten, da sie bereits von zahlreichen Literaturkritikern ausführlich erläutert wurden: Schon 1950 ging Claude-Edmonde Magny in *Histoire du Roman français depuis 1918*, Paris 1950 auf die mise en abyme-Technik ein. Später auf die nouveaux romans angewandt u.a. von Morisette, B., *De Stendhal à Robbe-Grillet: Modalités du "point de vue"*, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 14, 1962, p. 143-163, Ricardou, J., s. Anm. 50; Goebel, G., Funktionen des "Buches im Buche" in Werken zweier Repräsentanten des "nouveau roman", in: *Interpretation und Vergleich*, Festschrift für Walter Pabst, Berlin 1972, S. 34-52; Dällenbach, L., *Le récit spéculaire; Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977 u.v.a.
Zur näheren Erläuterung und Ergänzung der Interpretation von "La Jalousie" jedoch eine kurze Skizzierung der abyme-Konstruktion in diesem Roman: "A.." und ihr vermeintlicher Liebhaber "Franck" verständigen sich in wiederholten Gesprächen über einen 'roman africain', offenbar eine Eifersuchtsgeschichte. Es entsteht der Eindruck, als unterhielten sie sich anhand des Romans - und so geschützt vor dem eifersüchtigen Ehemann, dem das Werk nicht vertraut scheint - über ihre eigene Situation. Auch in der 'fiktiven Geschichte' kommt ein Ehemann vor, dessen vermutlich cheliches Versagen, wohl die Ursache des Betrugs darstellt. Dem eifersüchtigen Zuhörer der literarischen Unterhaltung (und somit auch dem Leser) entgeht jedoch der genaue Wortlaut der Charakterisierung des Versagens. Der Satzsetzen bleibt mehrdeutig im Raum stehen: 'savoir la prendre' oder 'savoir l'apprendre'. Gemeinsam gestalten "A.." und "Franck" die Verlaufsmöglichkeiten des Geschehens in immer wieder neuen assoziativen Varianten um, indem sie sich vorstellen, was passiert wäre, wenn bestimmte Aspekte des Romans sich anders dargestellt hätten. Die Variationsbildung ist das Kompositionsprinzip, das "La Jalousie" unterliegt. Damit ist der 'roman africain' nicht nur eine Spiegelung der inhaltlichen Thematik, sondern auch eine der formalen Strukturierung. Vgl. hierzu ausführlich, Göbel, G., Funktionen des "Buches im Buche".ibid.

55. Vgl. E. Kaemmerling, *Rhetorik als Montage*, in: F. Knilli, *Semiotik des Films*, München 1971.

auffällig⁵⁶ (nicht zuletzt da er sich in den 1960ern als Filmemacher und Vertreter des "nouveau cinéma" auf sich aufmerksam machte⁵⁷) und findet eine interessante Verschränkung in seinen "ciné-romans".

Bei seinem ersten, 1961 veröffentlichten ciné-roman handelt es sich zunächst lediglich um eine überarbeitete Fassung des Drehbuchs zu seinem in Kooperation mit Alain Resnais erstellten gleichnamigen Film "L'année dernière à Marienbad". Der folgende ciné-roman "L'Immortelle" (1963) stellt eine höchst akribische nachträgliche Beschreibung seines Films dar mit einführenden Deutungsansätzen des Autors "Ce que représentent les images du film"⁵⁸ und "Glissement progressifs du plaisir" (1974) bietet – als eine weitere Variante dieser Film-Roman Verbindung – einen ausführlichen Produktionsreport und realisiert die folgenden, vom Autor betonten Möglichkeiten und Interessenschwerpunkte:

"D'une part la possibilité de se reporter à un découpage exhaustif reproduisant l'architecture du film (son squelette et non sa chair), et donc de s'arrêter à loisir sur tel ou tel plan qui dure à l'écran moins d'une seconde, d'autre part la faculté de suivre avec un oeil critique l'évolution génératrice d'un film, c'est-à-dire son histoire, en prenant conscience des étapes successives et contradictoires de son élaboration"⁵⁹.

Die Transpositionen von Erzählen in 'lebendiges' Geschehen, von Erzählerphantasien

56. Doch auch andere nouveaux romanciers wie etwa Claude Simon betonen den Einfluß der visuellen Medien auf ihre Romanproduktion: " Il est certain que la photographique et le cinéma ont modifié radicalement chez chacun de nous la façon dont il appréhende le monde. Il se trouve de plus qu'en ce qui me concerne, et sans doute du fait d'un esprit beaucoup plus sensible au concret qu'à l'abstrait, je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de la vision, distance, mobilité par rapport à la scène décrite – ou, si l'on préfère, dans un autre langage: angle des prises de vues, gros plan, plan moyen, panoramique, plan fixe travelling, etc. (...)) Même lorsque mon ou mes narrateurs rapportent autre chose que des scènes immédiatement vécues (par exemple des situations, des épisodes remémorés ou imaginés), ils se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes, sous un éclairage particulier et limitatif". Simon, C., Réponses, Premier Plan, 18, p. 32. Zit. nach Morrisette, B., Novel and Film, Essays in two Genres, Chicago and London, 1985 p. 17.

57. Vgl. hierzu u.a. Chateau, D./Jost, F., Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet, Paris 1979; Armes, R., The films of Alain Robbe-Grillet, Amsterdam 1981; Goldmann, A., Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard – Antonioni – Resnais – Robbe-Grillet, Paris 1971.

58. Robbe-Grillet, A., L'Immortelle, Paris 1963, p. 9f.

59. Robbe-Grillet, A., Glissements progressifs du plaisir, Paris 1974, p. 9.

und -projektionen in Handlungsszenarien, erfolgt dem Film vergleichbar, durch Überblendungen. Diese im französischen "fondus" genannte Technik eignet sich nach Béla Balázs besonders "for the presentation of the association of ideas and mental pictures in memory, in dreams or in imagination"⁶⁰.

Die Ebenen der Realität und Imagination überlagern sich sowohl in den Romanen Robbe-Grilletts als auch in seinen Filmen und heben sich dabei gegenseitig auf. Annie Goldmann stellt hierzu zu den Filmen fest:

"Bien sûr il y a, surtout dans les deux premiers films, une description minutieuse d' une réalité avec un luxe de détails et une insistance qui n'appartiennent qu'à ses oeuvres, mais surtout cette réalité est fondamentalement mise en rapport avec un imaginaire qui, lui aussi, a ses propres lois, diamétralement opposées à celles qui régissent le réel, les deux univers étant juxtaposés l'un à l'autre et s'excluant irrémédiablement"⁶¹.

Die Gliederungsrhythmik der Romane verrät ebenfalls den Einfluß filmischer Rhetorik. So erinnert die Reihung von Szenarien an Formen der Montage. Zu Ende der beiden Romane "La Maison de rendez-vous" und "Projet pour une révolution à New York" häufen sich die Schnittfolgen auffällig (montage rapide: schnell hintereinander geschnittene kurze Einstellungen) und beschleunigen damit den Erzähl- und Handlungsverlauf. Letztgenannter Roman verweist sogar (wie bereits angedeutet) auf die Applikation dieses filmischen Gestaltungsmittels durch explizite Benennung.

Die Verlebendigung starrer Zeichen und Bilder folgt dem Verfahren der "Animation" wie sie in Zeichenfilmen angewandt werden, die "Materie aus der Statik befreien"⁶². Für Robbe-Grillet ist der Protagonist seines Romans "Dans le labyrinthe" denn auch kaum mehr als "un personnage de bande dessinée"⁶³.

Die Präsentation von Objekten oder Szenen erinnert aber auch an den Umgang mit der mobilen Kamera, "die Objekte abtastet, an sich vorbeigleiten läßt" und so "Starres zu

60. Balázs, B., Theory of the Film, London 1952, p. 150.

61. Goldmann, A., Cinéma et société moderne, *ibid.*, p. 227.

62. Siehe hierzu: Kurowski, U., Lexikon Film, München 1972, S. 11ff. Kurowski nennt einige Filme, die mit ihrer Verfahrensweise der Animation an Robbe-Grillet erinnern. So führt er z.B. McLarens Film "A Little Phantasy on a 19th Century Painting" (1946) auf, "ein »bewegtes Gemälde«" oder "Neighbours", in dem 'reale Darsteller und Dekors wie Puppen und Zeichnungen behandelt und Bild für Bild in Einzelbildschaltungen aufgenommen werden oder den Film von Borowczyks "Les Jeux des Anges" (1964), in dem wie in den Robbe-Grillettschen Romanen und Filmen 'Puppen geköpft werden' und der eine Welt darstellt, "aus der Gott und Güte und Humanität endgültig verschwunden sind" (S. 12).

63. Entretien avec J.J. Brochier, Magazine Littéraire 6, 1967, p. 12.

schwebenden Mobiles" macht⁶⁴.

Auch die unvermittelt hörbaren Erzählerstimmen, die an keine identifizierbare Gestalt gebunden scheinen, wirken wie ein Sprechen aus dem "off".

Der nur als wahrnehmende Instanz gegenwärtige Erzähler in "La Jalousie" wurde häufig mit dem Kameraauge, dem 'ciné-œil' verglichen, das aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln die Oberfläche von Gegenständlichem einfängt. Die rein phänomenologische Darstellung von Objekten im Film konnte nach Robbe-Grillet nicht ohne Einfluß bleiben auf die Reflexion der Erzählperspektive und Darstellung in der Literatur:

"Sur la pellicule les choses n'existent que comme phénomènes; elles ont obligatoirement une forme, et celle-ci se présente soit d'un côté soit de l'autre(...); quant à leur intérieur, il n'a de réalité que s'il parvient à se montrer au dehors. Sous l'influence, ou non, de telles exigences du récit cinématographique, le roman à son tour semble prendre conscience des mêmes problèmes. D'où est vu cet objet? Sous quel angle? A quelle distance? Avec quel éclairage? Le regard s'y arrête-t-il, ou bien reste-t-il fixe? Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi réclusé. Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un *œil d'homme*. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne en réalité la première place, celle de l'observateur"⁶⁵.

Damit wehrt er sich zugleich gegen die Kritik, der nouveau roman vertreibe den Menschen aus der Literatur.

Die innere Personenverdoppelung entsteht nicht nur durch das "mise en abyme"-Verfahren, sondern spiegelt auch Robbe-Grillet's eigene Filmerfahrung mit dem filmtechnischen Typus des "raccord «faux», der den Eindruck entstehen läßt, als ob eine Figur "s'avavançait à la rencontre de son propre sosie, assis déjà face à lui-même"⁶⁶. Die Zeitgestaltung des modernen Romans bleibt ebenfalls nicht unbeeindruckt von moderner filmischer Narrativik aber auch umgekehrt. Die Aneinanderreihung von Momentaufnahmen verunmöglicht nicht nur Kausalität, Finalität oder Chronologie, sondern hebt jegliche Zeitdimension im ewig Präsentischen auf:

"Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction

64. Kurowski, U., Lexikon Film, ibid., S. 168/169 zu "Travelling".

65. Robbe-Grillet, Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque, Revue des Lettres Modernes, Cinéma et roman, 1958, p. 129/130. Zit. nach Morrisette, B., Novel and Film, ibid., p. 16/17.

66. Robbe-Grillet, A., Angélique ou L'Enchantement, Paris 1987, p. 184.

d'instants, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier"⁶⁷.

Der reziproke Einfluß filmästhetischer und romanästhetischer Gestaltung ist unverkennbar und findet besonders bei Robbe-Grillet eine bemerkenswerte Verbindung, nicht zuletzt dadurch, daß die Auto-Referenzen, das Zitieren filmischer Details im Roman und umgekehrt so zahlreich sind. Hierin wird zweifellos die Nähe zur "Nouvelle Vague"⁶⁸ erkennbar mit ihren Vertretern wie Claude Chabrol, der in seinem Film "Les Godelurieux" (1961) das Verweisungssystem auf eigene vorangegangene Filme auf die Spitze treibt und in anderen Filmen beispielsweise Hitchcocksche Topoi wie etwa den des Identitätsverlusts zitiert. Oder Jean Luc Godard und Francois Truffaut mit ihrer z.T. ironischen Eingestaltung von Zitaten filmischer Vorbilder. Mehr von literarischen Vorbildern beinflußt, (Kafka) sind Jacques Rivettes und Eric Rohmer aber auch Jean Renoir, der frühe Begründer des "Poetischen Realismus", der u.a. in seinem Film "La règle du jeu" Anleihen bei der (Theater)Literatur macht, indem er Komödienmuster von Beaumarchais und Musset benutzt.

In Robbe-Grillet's Filmen und Romanen treten Figuren gleichen Namens auf, flach gezeichnet, ohne psychologische Tiefe, die durch Verdoppelung und Vervielfachung verwechselbar werden. Beide Genres weisen in dauernden Wechselanleihen vergleichbare thematische Schwerpunkte sowie Strukturmuster auf, vom Spiel mit trivialen Kollektivmythen über akausale Reihungen von Szenen, der Diversifikation von Szenarien durch Wiederholungen in zahllosen Varianten, der Verlebendigung fixer Zeichen oder Erstarrung belebter Szenen bis hin zu dauernden Illusionsbrüchen u.v.a.

67. Robbe-Grillet, A., Pour un nouveau roman, Paris 1963, p. 130.

68. Nouvelle Vague (Ende 1950er, Beginn 1960er Jahre in Frankreich): Junge Regisseure und Mitarbeiter der Filmzeitschrift "Cahiers du Cinéma" und deren Chefredakteur und Hauptvertreter der neueren französischen Filmkritik André Bazin, die sich gegen den traditionellen Film wandten und festgefahrene Genres attackierten und dagegen die gestaltende Individualität des Regisseurs betonten (Autorenfilm). Siehe u.a.: Gregor U./Patalas E., Geschichte des Films 1940-1960, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg, 1979; Kurowski, U., Lexikon Film, ibid.

2.4 Hermetik und Entgrenzung

Ein wichtiges Gestaltungsmerkmal sowohl der Sarrauteschen als auch der Robbe-Grillet'schen Romane bleibt nicht ohne Konsequenz für die Art und Weise der Figurenpräsentation. Im Verlauf der Deutung treten zwei vielschichtig angelegte inhaltliche wie formale Strukturmuster in den Vordergrund, die trotz ihrer Entgegensetzung in einem dialektischen Wechselverhältnis aufeinander bezogen sind und einander bedingen: Geschlossenheit und Entgrenzung.

Die Sarrauteschen Wesen bewegen sich innerhalb abgeschlossener Interaktionssysteme, die, nach einem Kanon eigener Normen, Ordnungen und Organisationsformen funktionierend, Subsumption und Konformität verlangen und die keinerlei Möglichkeit zur Ausbildung von Individualgrenzen zulassen. Die Grenzziehungen zwischen den Ebenen von "conversation" und "sous-conversation" sind aufgehoben, so daß Innen und Außen ununterscheidbar zusammenfallen. Die Gespräche der Aktanten kreisen meist um einen einzigen Gegenstand und lassen nicht zuletzt durch die endlosen Wiederholungen des Immergleichen eine zirkuläre Romanstruktur entstehen. Innerhalb des Zirkels treffen gleiche, klischeierte Argumentationen sowie sich angleichende Argumentierende aufeinander und bleiben deshalb ohne Originalität und Individualität.

Trotz anderer inhaltlicher und formalästhetischer Gesamtausrichtung des Robbe-Grillet'schen Oeuvre unterliegen seine Romane vergleichbaren Strukturmustern von Hermetik und Zirkularität. So stellt Pingaud bereits bei einem frühen Roman wie "Le Voyeur" die Geschlossenheit des dargestellten Universums heraus:

"L'île est la parfaite image de cet univers clos où toutes les routes se croisent et que l'on peut explorer sans revenir au point de départ"⁶⁹.

Doch schon hier werden die gleichzeitigen Tendenzen der Auflösung und Entgrenzung virulent, indem sich die Bereiche von Realität und Irrealität in gleitendem Wechsel überlagern und die Fabel zersetzen. Von Bestand bleiben nur noch

"die Dinge und ihre Konstellationen, die zwar der Fiktion das Material liefern, aber allein übrigbleiben, nachdem jene sich selbst annulliert hat; und mit ihnen

69. Pingaud, B., *Ecrivains d'aujourd'hui*, Paris 1960, p. 424.

bleibt übrig das Wort, das sie beschreibt – in immer neuen Variationen⁷⁰.

Dieses Strukturmuster setzt sich in den weiteren Romanen fort. Die geschlossene Werteordnung eines überkommenen Kolonialsystems in "La Jalousie" ist im Zerfall begriffen, ihn aufzuhalten ist genauso vergeblich wie die Bemühungen des eifersüchtigen Ehemanns die Ehefrau in diese Ordnung einzubinden und sie mittels seines "Begriffssystems" zu erfassen und zu bewahren. Stattdessen löst sich sein scheinbar gliedernder, ordnender Blick auf in gebrochene, zerstückelnde, sich überlagernde und alles zersetzende Weisen der Wahrnehmung.

In "Dans le labyrinthe" artikuliert sich ein Erzähler-Ich, das aus einem völlig hermetisch abgeschlossenen Zimmer heraus eine Welt des Draußen imaginiert. Der narrative Aufbau seiner Fiktion bewegt sich in labyrinthischen Bahnen, die immer wieder dort einmünden, wo sie ihren Ausgang nehmen. In paralleler Entsprechung sind die kreisförmig verlaufenden Irrwege des Soldaten gestaltet, deren Zirkularität ihre extremste Ausformung darin findet, daß der Soldat in einer Szene auf sich selbst trifft. Die Geschlossenheit inneren und äußeren Geschehens führt zu zahllosen Vorgängen von Verdoppelung, Vervielfachung und Verschmelzung, in denen sich Identitäten auflösen und gesetzte Bedeutungen aufheben.

Ein Hinweis auf den zirkulären Charakter des Romans "Projet pour une révolution à New York" findet sich bereits im Titel, wenn "révolution" in seiner möglichen Bedeutung als "mouvement circulaire autour d'une axe" verstanden wird⁷¹. In den immer wieder auf dieselben Vorgänge zurücklaufenden Szenen, Erzähl- und Handlungssequenzen treffen Figuren aufeinander, die zugleich sowohl identisch als auch andere sind. Jede geradlinige Entwicklung bleibt ausgeschlossen, stattdessen kommt es gemäß der Regeln einer fortlaufenden "permutation circulaire"⁷² zu den beschriebenen endlosen Verdoppelungen, Multiplikations- und Verschmelzungsprozessen, die jedes Erzähl- und Handlungsgefüge auseinanderbrechen und sämtliche Elemente der Fiktionsbildung in immer neuen Kontextvarianten auftauchen lassen. Damit kommt auch die andere Bedeutung von "révolution", in dem Sinne von Umsturz oder Umbruch einer bestehenden Ordnung, zum Tragen. Traditionelle Personengefüge brechen auseinander, Personengrenzen verschwimmen,

70. Goebel, G., Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, in: Pabst, W. (Hg.), *Der moderne französische Roman*, Berlin 1968, S. 261, siehe auch S. 259f.

71. Piatier, J., *Le Monde*, 30.10.1970, p. 18. Vgl. hierzu auch Nowak, M., *ibid.*, S. 334/335.

72. *Projet pour une révolution à New York*, *ibid.*, p. 37.

Figuren werden reduziert zu austauschbaren und konformen Exekutionsorganen und letztlich in einer Weise dissoziiert, daß selbst Körperpartialitäten wie Köpfe, Arme, Beine etc. verfügbar werden als Bestandteile zur Um- und Neuorganisation oder -konstitution der Personen.

Ein sinnfälliges Bild hierfür liefert die Auslage eines Geschäftes in "Projet pour une révolution à New York":

"Au milieu des sujets exposés en montre, il y a une grande pancarte qui imite un graffiti peinturluré à la hâte: «Si vous n'êtes pas content de vos cheveux, mettez-en d'autres. Si vous n'aimez pas votre peau, changez-en!»

Ils vendent aussi des gants de caoutchouc aéré qui remplacent totalement l'aspect des mains - forme, couleur, etc. - par une nouvelle apparence extérieure choisie sur catalogue."

Et les têtes décapitées, (...) celle de l'avocat, celle du psychanalyste, celle du vendeur de voitures, celle de Johnson, celle de la barmaid, celle de Ben Said"⁷³.

Beständig bleiben allein die Bewegungen von "imagination" und "invention" innerhalb eines in sich abgeschlossenen und nicht mehr über sich hinausweisenden autonom gesetzten Kunstwerks, das, gemäß eigener Normen und Regeln, seine Realitäten erzeugt und wieder zerstört⁷⁴.

Für Robbe-Grillet bildet die literarische Sphäre die eigentliche Welt der menschlichen Existenz.

"Pour moi je ne crois pas bien comment le monde pourrait être 'au delà' de la littérature"⁷⁵.

Welch zentrale Bedeutung diese Auffassung, die durch weitere Äußerungen Robbe-Grillet wie

"ce qui caractérise l'homme, c'est que sa vie réelle est imaginaire"⁷⁶

unterstützt wird, demonstrieren nicht zuletzt seine Autobiographien "Le miroir qui

73. *ibid.*, p. 53 et p. 54/55.

74. Morrisette, B., betont mehrfach in "Les romans de Robbe-Grillet", Paris, 1963, p. 266/67 die Verwendung von Elementen in rein ästhetischer Funktion: "Comme tous les romans et films de Robbe-Grillet, le "Projet" est une structure de fictions où tous les éléments venus de l'extérieur - objets, décors, actions, personnages ou thèmes - n'ont d'importance qu'esthétique dans l'architecture générale".

75. Nouveau roman: hier, aujourd'hui, 1 'Problèmes généraux', p. 95.

76. Figaro Littéraire, 13.10.1965, p. 3. Zit. nach Nowak, M., *ibid.*, S. 308.

revient" (1985) und "Angélique ou L'Enchantement"(1987).

Im letztgenannten Werk reflektiert und beschreibt Robbe-Grillet einige seiner Lebensabschnitte mithilfe seines "Double" "Henri de Corinthe", der, wie er selbst, an seiner Biographie schreibt, daneben vom Autor-Erzähler als historisch-authentische Figur in verschiedenen Rollen präsentiert wird, aber auch als erfundene Figur zum Träger der Phantasien und Projektionen des Autors wird.

Wie die Erzähler in seinen vorausgegangenen Romanen, so steht Robbe-Grillet selbst in wechselndem Distanzverhältnis zu seiner erzählten Figur, die mit ihm identisch, aber in ihren unterschiedlichen Erscheinungsweisen zugleich auch eine andere ist und gleichermaßen verschmilzt mit weiteren fiktiven oder authentischen Figuren. Identitätsgrenzen sind auch hier in dauernder Auflösung begriffen,

fiktive und authentische Personen erlangen somit gleiche Realitätsgewißheit:

"Je suis tout à fait honnête, sincère, quand je dis que je ne fais pas de différence entre le personnage de roman et le "personnage vrai. Mes deux grand-pères, qui sont mort assez jeunes, il y a une cinquantaine d'années, existent dans mon souvenir. Mathias, le voyageur de commerce du *Voyeur*, existe dans mon souvenir(...) je n'arrive pas à attribuer à l'un un statut imaginaire, à l'autre un statut réel"⁷⁷.

Die Trennung der Bereiche von Fiktion und Realität hebt sich in der Fiktion auf, das Sein realisiert sich im Absolutum der Kunst.

2.5 Der Autobiograph als zusammengesetztes Wesen

Selbsterkenntnis und Projektion

Robbe-Grillet: Angélique ou l'Enchantement

In "Angélique ou L'Enchantement" formuliert Robbe-Grillet die beiden herausragenden Anliegen, die er mit seinem Schaffen –in welcher ästhetischen Darstellungsform auch immer– verbindet:

77. Robbe-Grillet in einem Interview mit Jean Jacques Brochier, in: ders. Alain Robbe-Grillet, Qui suis je? La Manufacture, Lyon 1985, p. 147.

"de mettre en jeu les deux mêmes questions impossibles – qu'est-ce que c'est, moi? Et qu'est-ce que je fais là"⁷⁸.

Gerade in der vom nouveau roman hervorgebrachten »Neue(n) Autobiographie«⁷⁹ wird neben der schaffensästhetischen vor allem auch die existenzphilosophische Fragestellung nach dem eigentlichen Selbst in neuer Weise thematisiert. In seiner Konstanzer Universitätsrede 1987 sucht Robbe-Grillet nach einer persönlichen Antwort:

"Ich bin jetzt über sechzig Jahre alt und kann mich also fragen: »Was ist mein Leben gewesen, und was bin ich jetzt?« Und da habe ich den Eindruck, daß ich aus Stücken, aus Fragmenten bestehe"⁸⁰.

In "Angélique" werden die in Form einer bildungsgeschichtlichen, psychogenetischen und psychohistorischen Anamnese erinnerten Identitätspartikel benannt, die seine 'reale' Existenz zusammensetzen und gleichsam als innerer Figurenvorrat vorgeführt:

"Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute: des femmes que j'ai connues, mes parents, des personnages historiques – écrivains, musiciens, guerriers – dont j'ai lu ou entendu raconter la vie, et encore les héros de roman, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance – Notre-Dame des Fleurs, Christmas, Mahu, Joseph K. ou Stavroguine, Macbeth ou Boris Godounov – dont les instants éclatés, denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens"⁸¹.

Der Versuch der Selbstfindung und Selbstdeutung des Schreibenden erfolgt dabei in der Annäherung und totalen Entäußerung an ein selbst-gesetztes Gegenüber, "Comte Henri de Corinthe". Unter Verwendung des alten Spiegelmotivs werden Selbstbetrachtung und Selbstreflexion eingeleitet und der 'innere Plural' über das bloß Erkennbare hinaus greifbar gemacht.

Das Selbsterkennen stellt sich zunächst als Fremderkennen ein, denn das eigene Spiegelbild tritt dem Betrachter als abgelöste, fremde Figur entgegen:

"Au-delà du bureau ainsi garni de feuilles en désordre qui forment par endroit un épais tapis, se dresse l'armoire à glace où se reflète mon image, si peu distincte dans la pénombre qu'il m'a semblé d'abord découvrir à l'autre bout de la pièce un étranger, que se serait introduit là sans bruit tandis que j'avais le dos

78. Angélique où L'Enchantement, *ibid.*, S. 69.

79. Robbe-Grillet, Nouveau roman et autobiographie, dt.: Neuer Roman und Autobiographie, Konstanz 1987, S. 23.

80. *ibid.*, S. 24.

81. Angélique où L'Enchantement, *ibid.*, p. 69/70.

tourné vers la fenêtre"⁸².

In der Selbstbetrachtung vollzieht sich die innere Verdoppelung. Doch auch diese wird noch einmal gedoppelt, da "Henri Corinthe", der bereits am Buchanfang als Buchautor und an seinem Schreibtisch sitzend, eingeführt worden war, sein Spiegelbild ebenfalls wahrnimmt:

"Corinthe se retourne vers la chambre. Il aperçoit derechef son image incongrue dans la glace rectangulaire de l'armoire, dont la porte décidément ne tient pas fermée"⁸³.

Mit Henri Corinthe, dem zur Person gewordenen Spiegelbild, seinem "double" und alter ego projiziert und erinnert sich der Autobiograph Robbe-Grillet in unterschiedliche Lebenshorizonte hinein, indem er die Figur rollenplural in alternativen Lebensläufen ausgestaltet und mit authentischen wie fiktiven Figuren in ein Beziehungsgeflecht stellt. So wird u.a. ein Freundschaftsbund konstruiert zwischen Henri Corinthe, Robbe-Grillet's Vater und einem direkten Nachfahren von Chamisso, die schicksalhaft während des ersten Weltkriegs zusammengeführt wurden und in einer Kette von Rollendoppelungen, Rollenverkehrung und Rollenschachtelung parallelen Gefahrensituationen ausgesetzt waren und sich wechselseitig das Leben retteten. Erfundene Figuren stehen neben tatsächlich erinnerten, wobei den erdachten wie realen Gestalten nicht nur ein gleicher modaler Wirklichkeits- und Erinnerungswert zugesprochen wird, sie werden auch verwechselbar; dies gilt für Henri de Corinthe und Robbe-Grillet's Vater selbst und gerade auch im Hinblick auf ihre äußere Erscheinung:

"même taille, même corpulence, même coiffure, traits du visage assez voisins, avec les mêmes yeux enfoncés sous d'épais sourcils noirs, le même nez fort et busqué, la même dissymétrie de la bouche (...) né à Quimper un 21 novembre"⁸⁴.

Die Auflösung figuraler Grenzen korreliert mit der Überwindung gattungsästhetischer Grenzen. Sowohl der Illusionsraum des Romans als auch der Rahmen der Autobiographie werden gesprengt. Neben traditionellen literarischen Erzählformen wie Legende, Märchen, Mythen etc. werden episodischen- oder anekdotenhaft gestaltete autobiographische Reminiszenzen gestellt, zwischen die wiederum intermittierend und

82. *ibid.*, p. 13.

83. *ibid.*, p. 34.

84. *ibid.*, p. 65.

in unterschiedlicher sequenzieller Anordnung transzendentalpoetische Reflexionen, metakritische und metatheoretische Kommentare zu eigenen und fremden Werken, zu Theorien und Ideologien sowie Überlegungen zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen geschachtelt sind. Die Übergänge sind vielfach nicht gekennzeichnet, so daß die verschiedenen situativen, thematischen wie Gestaltungsrahmungen ineinanderfließen.

Rollenreaktionen des Autors und Autobiographen Robbe-Grillet gehen immer wieder über in die biographisch-romanhafte Darstellung der Abenteuer des Henri Corinthe und seiner diversen literarischen Tätigkeiten. Dabei erweist sich trotz gegenteiliger Vorgabe:

"Je suis en train de m'égarer. C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir (non de moi) et, en premier lieu, de ce que nous pouvons encore rassembler aujourd'hui comme témoignages concernant l'impact ou le développement de ses singulières idées, avant, pendant et après la guerre. Si le manuscrit du grand livre qu'il rédigeait n'avait pas été détruit, dont nous supposons seulement qu'il contenait un mélange - mouvant lui aussi - d'autobiographie et de théorie »révolutionnaire«, auquel s'ajoutait (...) une part indéterminée de politique-fiction, pour ne pas dire de roman, nous en saurions certes davantage sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres"⁸⁵

die andere Figur letztlich doch nur als Mittel zum Zwecke der Selbstpräsentation, zumal die Rekonstruktion des verlorengegangenen Werks Henri Corinthes einen immanenten Hinweis auf die Konstruktion des eigenen Werks enthält.

Die eingestaltete Figur des "Frédéric de Boncourt", Nachfahre des "Louis Charles Adélaïde de Chamisso de Boncourt"⁸⁶, deutscher Dichter französischer Herkunft und Leutnant der Preussischen Armee, eröffnet ein reiches Assoziations- und Bezugsfeld. So scheint die Freundschaft zwischen der authentischen Dichterfigur "Chamisso" mit dem romantischen Dichter "de la Motte-Fouqué, Preusse französischer Herkunft, ihre Fortsetzung und ihre Parallelen zu finden in der Beziehung zwischen Frédéric de Boncourt und Henri de Corinthe. Fouqués nordisch-mythologische Romane und Dramen (z.B. seine Bearbeitung des Nibelungenstoffes in der Trilogie "Der Held des Nordens") stehen offenbar in Bezug zu Henri Corinthes unorthodoxer Interpretation der "rôle des Nibelungen"⁸⁷, die in einer genealogischen Reihung "Hagen" an den

85. *ibid.*, p. 25.

86. *ibid.*, p.135.

87. *ibid.*, p. 19.

Anfang der Entwicklung des 'zukünftigen freien Menschen' und 'negativen Helden' stellt:

"Siegfried, émasculé par le vagin à dents, ne pourra pas donner d'enfant à Brunehilde, condamnée elle-même à l'éternelle chasteté, ce qui interrompra définitivement la chaîne de reproduction incestueuse, pour laisser le champ libre à la descendance d'Alberich et de son fils Hagen, l'inasservi. L'homme libre futur, auquel celui-ci rêve en montant la garde au bord des eaux troubles du Rhin, est à l'opposé même de ce fameux héros positif qui est aujourd'hui devenu, dans le sillage des valeurs bourgeoises vite restaurées, l'idole niaise du monde socialiste bâti par Lénine. Le héros vivant ne peut être que négatif"⁸⁸.

Das Bezugsfeld erweitert sich durch Erinnerungen an Fouqués Prosamärchen "Undine"⁸⁹, in dem die Gestalten mehr als mentale Personifikationen zu verstehen sind, sowie an Novalis' "Heinrich von Ofterdingen", dem (historisch nicht erwiesenen) mittelalterlichen Minnesänger, der zum Dichter heranreift und von "Klingsor" in das Wesen der Poesie eingeführt wird:

"les traits de la diaphane odine, dont le guerrier troublé ne sait plus trop si elle est la chaste messagère de Wotan, ou la fée-fleur placée en travers de son chemin par l'enchanteur Klingsor"⁹⁰.

Ein weiterer Deutungsrahmen wird abgesteckt durch die versteckte Referenz zu Chamisso's Protagonist "Peter Schlemihl" und dessen lebenslänglicher Suche nach seinem Schatten, den er an den Teufel verkaufte; ein -wie oftmals gedeutet- im konkreten wie übertragenen Sinne Ausdruck für den heimatlosen Schriftsteller.

In Parallele dazu wird die Konfrontation des Vaters von Robbe-Grillet mit dem Tod während des 1. Weltkriegs als Allegorie ausphantasiert, in Form einer Begegnung mit dem "Sensenmann", der dem Vater nach dem Leben trachtete.

Die Suche nach dem Schatten wird zum Bild für die Selbstsuche des Autobiographen:

"Je veux dire: bon pour moi, qui poursuis ici cette quête inlassable, justement, à la rencontre de mon double"⁹¹.

88. *ibid.*, p. 82.

89. Vgl. auch die französische Wiederaufnahme durch Jean Giraudoux 1939 unter dem gleichnamigen Titel: "Ondine".

90. *Angélique où L'Enchantement*, *ibid.*, p. 50.

91. *ibid.*, p. 185.

Im Kontext psychohistorischer, psychogenetischer und bildungsgeschichtlicher Anamnese steht die Rekonstruktion kindlicher 'Keimerlebnisse'. Die Neigung zu erotischer Projektion und libidinöser Besetzungen läßt sich auf jene zurückführen, wobei spätere literarische Eindrücke und vor allem visuelle Reize der Ausgestaltung der erotischen Phantasie dienen:

"Un jour de printemps où, selon l'habitude, je revenais à pied du lycée Buffon, j'avais feuilleté à l'étalage d'un soldat de vieux livres(...) un ouvrage pseudo-historique traitant des peines capitale en Turquie pendant la période ottomane. Attiré par une gravure, j'avais lu que, dans je ne sais quel sandjak ou pachalik d'Anatolie, le bourreau possédait un droit légalement reconnu de déflorer avant l'exécution les vierges condamnées à mort (...) Ma rêverie enfantine se trouvait d'ailleurs encouragée dans ce sens par l'image elle-même (...) où les chairs livrées à merci, leur grâce, l'impudeur, avaient tout de suite retenu mon attention précocement spécialisée dans le sadisme"⁹².

Sein ausgeprägtes Projektionsbedürfnis wird individualpsychologisch als besondere Prädisposition erklärt und leitet nicht nur diesen Roman ein:

"Dans le dessin des choses immobiles, autour de moi, je vois sans cesse apparaître des visages (...) Mais c'est là, m'a-t-on dit, une prédisposition qui n'a rien d'exceptionnel"⁹³.

Die Projektionen betreffen dabei sowohl verschiedene Ich-Anteile, als auch verschiedene Ich-Instanzen. Paul Schilder vertritt in seinem "Entwurf zu einer Psychiatrie auf psychoanalytischer Grundlage" hierzu u.a. die Auffassung:

"daß jede objektlibidinöse Beziehung und jede Beziehung zum Objekte überhaupt im Ich eine Veränderung hinterlasse, gleichsam in einer der vielen Teilfiguren des Ideal-Ich aufbewahrt werden. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß die

92. *ibid.*, p. 53/54.

93. *ibid.*, p. 7. Vgl. auch die Ausführungen zu Beginn von "Projet pour une révolution à New York" p. 8: "La surface du bois, tout autour, est recouverte d'un vernis brunâtre où des petites lignes plus claires, qui sont l'image peinte en faux-semblant de veines théoriques appartenant à une autre essence, jugée plus décorative, constituent des réseaux parallèles ou à peine divergents de courbes sinucuses contourant des nodosités plus sombres, aux formes rondes ou ovales et quelquefois même triangulaires, ensemble de signes changeants dans lesquels j'ai depuis longtemps repéré des figures humaines: une jeune femme allongée sur le côté gauche et se présentant de face, nue de toute évidence". Oder die einleitenden Sätze von "La maison de rendez-vous" S. 49: "La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir".

Identifizierungen im Ideal-Ich, die Imagines der vielen Personen, im Ich stets bis zu einem gewissen Grade erhalten bleiben(...) die Struktur des Ideal-Ichs (...) setzt sich aus nebeneinandergereihten Identifizierungen zusammen"94.

Verinnerte Teilfiguren beschreiben nicht nur den psychischen Haushalt, sondern bilden für den Schriftsteller elementare Bestandteile seiner literarischen Komposition. Dem Wiedergängermotiv oder dem Grundmuster der Metempsychose folgend sind es unzählige literarische (darunter zahlreiche fremdkulturelle) Figuralismen, an die der moderne Schriftsteller unterschwellig wirkungsgeschichtlich immer wieder neu anknüpft:

"Les morts vont vite. Ils se succèdent en troupe serrée. Ils s'appellent Gauvain, Tristan de Léonois, Perceval, Lancelot du Lac, Arthur de Bretagne(...)l'escadron fantôme continue sa route(...)D'autres bientôt les suivent, qui se nomment Richard de Gloucester, Macbeth comte de Glamis, Joseph K., Sartoris, Ivan Karamazov et son frère Dimitri, Boris l'usurpateur, Edouard Manneret, Nicolas Stavroguine...Et derrière eux, d'autre viennent encore, pantins véhéments que les sautes d'air désarticulent, tordent comme oriflammes au combat, disloquent en lambeaux de fumées, pour les recomposer un peu plus loin sous de nouveaux harnachements"95.

Selbstreflexion des Autobiographen und Rollenreflexion des Schriftstellers unterliegen gleichermaßen einem anamnetischen Prozeß und zeitigen vergleichbare Erkenntnisse.

Das Ich bringt sich mit seinen Ich-Anteilen und Ich-Instanzen spiegelbildlich vor sich, indem es sich als mehrere Andere zugleich erfährt, um schließlich in der Selbstalienation zu sich zu kommen. Indem sich das Selbst in Anderen im doppelten Wortsinne *a u f h e b t* und Andere in sich selbst, gelingt es auch –gemäß dem Schillerschen Programm– 'Zeit in der Zeit aufzuheben'.

Die Selbstsuche ist ein unendlicher, dynamischer und vor allem entwurfsoffener Entwicklungsprozeß auf den 'zukünftigen freien Menschen' hin, ein Akt der Befreiung. Dies gilt in gleichem Maße für die Literatur, denn wenn Kunst sich in der Kunst und Literatur sich in der Literatur aufhebt, bleibt sie entwurfsoffen und damit frei für die immerwährende Suche nach sich selbst. In seinen theoretischen Überlegungen formuliert Robbe-Grillet diese "recherche" als die eigentliche Aufgabe des modernen Romans:

94. Schilder, P., Entwurf zu einer Psychiatrie auf psychoanalytischer Grundlage, Wien 1925, Frankfurt a.M. 1973, S. 16.

95. Angélique où L'Enchantement, *ibid.*, p.8/9.

"le roman n'est pas un outil du tout. Il n'est pas conçu en vue d'un travail défini à l'avance. Il ne sert pas à exposer, à traduire, des choses existant avant lui, en dehors de lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même"⁹⁶.

Das Spiel ist für Robbe-Grillet offenbar die Form, die mit Freiheit gleichzusetzen ist, wenn er die ästhetisch-konstitutiven Elemente des Romans in immer neuen Varianten durchspielt und umorganisiert. Oder wenn er in diesem ästhetischen Spiel eigene Spielregeln setzt und sie wieder zerstört. Auch das ästhetisch-konstitutive Subjekt spielt seinen 'inneren Plural' aus, seine Subjektanteile- und instanzen und seine psychohistorischen Sedimente, in der Form psychodramatischer Inszenierungen oder in zahllosen anderen ästhetischen Darstellungsweisen.

Johan Huizinga äußert in seinem Buch "Homo ludens" die Überzeugung, daß "menschliche Kultur im Spiel – als Spiel – aufkommt"⁹⁷ und "Dichtung in ihrer ursprünglichen Funktion als Faktor früher Kultur im Spiel und als Spiel geboren wurde"⁹⁸. Zu den Hauptkennzeichen des Spiels zählt er die Freiheit: "es ist frei, es ist Freiheit"⁹⁹ und "seine Abgeschlossenheit und Begrenztheit": "Es hat seinen Verlauf und seinen Sinn in sich selbst" und "es schafft Ordnung, ja es ist Ordnung"¹⁰⁰.

Robbe-Grillet, der sich rollenplural ausspielt als Autobiograph, Autor(en), Erzähler, Figur(en), ist homo ludens und homo faber zugleich.

96. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, *ibid.*, p. 137.

97. Huizinga, J., Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, ⁷1965, S. 7.

98. *ibid.*, S. 120.

99. *ibid.*, S. 15.

100. *ibid.*, S. 17: "In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige begrenzte Vollkommenheit. Das Spiel fordert unbedingte Ordnung. Die geringste Abweichung von ihr verdirbt das Spiel, nimmt ihm seinen Charakter und macht es wertlos. Diese innige Verknüpfung mit dem Begriff der Ordnung ist vielleicht der Grund, daß das Spiel (...) zu solch großem Teil innerhalb des ästhetischen Gebiets zu liegen scheint. Das Spiel (...) hat eine gewisse Neigung schön zu sein. Der ästhetische Faktor ist vielleicht identisch mit dem Drang, eine geordnete Form zu schaffen, die das Spiel in allen seinen Gestalten belebt. Die Wörter, mit denen wir die Elemente des Spiels benennen können, gehören zum größten Teil in den Bereich des Ästhetischen."

3. Identitätssuche – Identitätsspaltung – Identitätszersetzung

3.1 Das Tagebuch als Versuch der Selbst-Rekonstruktion

Michel Butor: L'Emploi du temps

In seiner literaturtheoretischen Studie über den 'roman comme recherche'¹ weist Butor darauf hin, daß die Suche nach zeitadäquater romanästhetischer Gestaltung nur entlang der Linien und im Kontext der Auseinandersetzung mit relevanten Themen- und Problemstellungen der den Roman umgebenden Realität erfolgen kann². Da das Phänomen der Identitätskrise vielfach als 'das neue *mal du siècle*'³ definiert wird, erfährt es auch im Butorschen Romanoeuvre eine tiefgehende Problematisierung. Identitätszweifel, Selbst-Irritation, Identitätsdiffusion oder Selbstverlust erschüttern die noch weitgehend individualisierten⁴ Protagonisten und Ich-Erzähler der frühen Romane und entfernen sie auf diese Weise von den Formen traditioneller Figurenkonzeption; zugleich wird die spezifische Krisensituation der Butorschen Helden in eine 'allgemeine kulturproblematische Verbindlichkeit' überführt⁵.

Alle Werke Michel Butors "zeugen von einem Ringen um ein verlorengegangenes Gleichgewicht in der Welt"⁶. Der Ich-Erzähler in "L'emploi du temps" befindet sich in einem besonderen, kaum lösbaren Dilemma. Er, der Franzose Jacques Revel, hat in einer englischen Industriestadt mit dem fiktiven Namen Bleston eine auf 12 Monate befristete Stelle angenommen. Sein widersprüchliches Empfinden, von dieser Stadt

1. Butor, M., *Le roman comme recherche*, in: *Répertoire I*, Paris 1960, p. 7-11.

2. siehe v.a. *ibid.* p. 10/11.

3. Lévi-Strauss, Claude, in: Benoist, JM. (Hg.), *Identität, Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart 1980, S. 7.

4. Butor gilt im Kreis der *Nouveaux Romanciers* als "le plus «personnaliste»", siehe u.a. Howlett, J., *Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui*, in: *Esprit* 26,2,1958, p. 89.

5. Vgl. Wolfzettel, F., Michel Butor, in: Wolf-Dieter Lange (Hg.), *Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1971, S. 405.

6. Fürstenberg, B., *Michel Butors literarische Träume. Untersuchungen zu Matières de rêves I bis V*. Heidelberg 1989, S. 137.

sowohl **eingeschlossen** als auch von ihr **ausgeschlossen** zu sein, stürzt ihn in anhaltende, existentiell bedrohliche Nöte. Der ihm feindselig gegenüber tretende, wie von einer Mauer umgebene "Organismus"⁷ Bleston, verweigert dem Fremden den Zugang und verweist ihn in eine dauernde Außenseiterposition. Von Beginn seines Aufenthalts erscheint er stigmatisiert⁸. Die Stadt und gleichermaßen ihre Bewohner, diese graue, nicht in Individuen auflösbare Masse, formen einen geschlossenen, abweisenden Körper, der so dem Fremdkörper und Virus Jacques Revel erfolgreich Widerstand entgegensetzt. Die mit Mißtrauen, Ablehnung und Hostilität gepanzerte Identität Bleston verweigert ihm die lebensnotwendige Interaktion und damit die Entwicklung von Selbst-Bewußtsein. Der Mangel an menschlichen Kontakten und notwendigem kommunikativem Austausch depraviert ihn der Möglichkeit sich zu situieren und sozial zu verorten. Er erscheint als nicht vergesellschaftetes Wesen, einem Insekt vergleichbar, das orientierungslos herumstreicht⁹.

Bezeichnenderweise hat Revel seine erste menschliche Begegnung mit dem Schwarzen Horace Buck, der an der Peripherie der Stadt und ohne nähere Kenntnis des

7. Butor, M.; *L'emploi du temps*, Paris 1957, p. 44, Revel empfindet Bleston als ein vielschichtiges "système d'organes". Alexander Mitscherlich beschreibt in seiner Abhandlung über "Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt a.M., 1970, S. 32 und 33 diese Art von Empfindung: "Städte prägen sich uns gestalthaft ein, aber auch gleichsam in ihrer Anatomie. Wo immer wir uns durch die Gassen von Paris bewegen, wir behalten ein Gefühl für das Ganze dieses Körpers, für seine Topographie. Wien, das alte Köln, Gent, sie sind mehr als die Summe der Straßen und Häuser. Wie sehr eine Stadt ein lebender Organismus ist, ein Antlitz hat, erfährt man im sinnlos gespaltenen Berlin; an jeder Stelle in Ost und West fühlt man die schwere Krankheit, welche die Stadt wie in einem fiebrigen Schlaf hält, in einer müden Agonie, über die keine Betriebsamkeit täuschen kann...Neigung und Abneigung gegenüber dieser «Gestalt» einer Stadt bilden sich auf eine so komplexe Weise, daß das ABC der Ästhetik sie nicht erklären kann, und auch unsere Psychologie ist noch viel zu schwerfällig dazu...Wie weit das Cachet der Städte, das sie so anziehend oder abstoßend (für den Fremden) macht (...), wie weit diese ganz eigentümliche Lebensluft bestimmend in die Biographie der Bürger hineinwirkt, wissen wir keineswegs. Wahrscheinlich wirkt sie sehr tief".

8. Vgl. Goffman's Studie über Stigma, "die Situation des Individuums, das von vollständiger sozialer Akzeptierung ausgeschlossen ist"; in: Goffman, E., *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M. 1975, S. 7.

9. Vgl. *L'emploi du temps*, *ibid.* p. 50. Mücken werden immer wieder erwähnt, und erinnern an die Mückenplage in Sartres "Les Mouches" als Symbol der Angst und Schuldpsychose. Der auch an anderer Stelle auftretende Vergleich mit einem Insekt, läßt Revel als kafkaeske Figur erscheinen.

innerstädtischen Kerns¹⁰ als bloße Rand-Erscheinung sein Dasein fristet. Der schon rein äußerlich durch seine Hautfarbe Stigmatisierte erwidert den Haß und die Verachtung, die ihm entgegenschlagen mit entsprechenden Gefühlen der Wut und Aggression. Beeinflußt und infiziert von diesen Emotionen, erklärt Revel die Stadt zu seinem Feind.

Sein Verhältnis zu Bleston gleicht den auf der Basis dauernder Abstoßung und Anziehung funktionierenden zwischenmenschlichen Beziehungsformen, wie sie Sarraute in allen ihren Romanen vorführt. Es ist nicht nur die Mauer der Abwehr, die sein Selbst zu bedrohen scheint, sondern auch die offenbar fatale Attraktivität der Stadt. Bereits am ersten Tag seines Aufenthalts spürt er ihre überwältigende Absorptionskraft, die ihm jedes Bewußtsein für sich selbst nimmt.

Die umgebende Realität "la fumée, la brume et l'ennui, l'hiver, la vase, la laideur et la monotonie"¹¹ wird als "*implosiv*"¹² empfunden, denn sie droht jede Persönlichkeit auszuhöhlen und sie bis hin zum "fantôme" und zur "larve" zu reduzieren¹³. Eine Chance, dieser identitätsgefährdenden städtischen Umwelt zu entrinnen, scheint nicht gegeben; die unendliche, unüberschaubare Agglomeration von Stadtteilen und Vororten läßt keinerlei Grenzen sichtbar werden. Revels Versuch, über die Stadt hinauszukommen in dahinterliegende Feld- und Waldgebiete, scheitert daher auch kläglich. An symmetrischen Reihen gleichgestalteter Häuser entlang, läuft er im Kreis, um letztlich resigniert feststellen zu müssen:

10. Mitscherlich bezeichnet den Stadtkern als die "intensivste Verdichtung des Lebens einer Stadtbürgerschaft", *ibid.* S. 79; sowohl Horace Buck als auch Jacques Revel bleibt der Zugang versperrt.

11. *L'emploi du temps*, *ibid.*, p. 113.

12. Ronald D. Laing beschreibt in "Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn", 1981, mehrere Arten der Identitätsbedrohung unter anderem im Zusammenhang mit der Furcht des Verschlungenwerdens, oder Implosion, dem "Eindringen" von Realität, das er folgendermaßen erläutert: Eindringen vermittelt...nicht den ganzen Schrecken, die Welt als etwas zu erfahren, was jeden Moment einstürzen kann und jede Identität vernichtet wie Gas, das in ein Vakuum einströmt. Das Individuum fühlt, daß es leer ist wie das Vakuum. Aber diese Leere ist es selbst. Obwohl es andererseits erschnt, daß diese Leere gefüllt werde, fürchtet es die Möglichkeit, daß dies passieren könnte... Jeder "Kontakt" mit Realität an sich wird dann erfahren als eine furchtbare Drohung, weil Realität, wie sie von dieser Position aus erfahren wird, notwendigerweise *implosiv* ist...Realität als solche, Verschlungenwerden oder Implosion androhend, ist der Verfolger." S. 39.

13. *L'emploi du temps*, *ibid.* p. 113.

"C'était comme si je n'avancait pas"¹⁴.

Alexander Mitscherlich betonte die Notwendigkeit, angesichts der sich immer weiter ausdehnenden Städte und der damit verbundenen "«Verregelmäßigung der Umwelt» und der «Giftigkeit der Monotonie»...Stadt und Natur als Grundbestandteile einer Kontrasterfahrung zu erhalten... Das selbstgestaltete Biotop Stadt immer wieder verlassen zu können, um «Natur» zu suchen, war bisher ein Stück menschlicher Freiheit"¹⁵.

Jacques Revel wird diese Freiheit verwehrt¹⁶; zwölf Monate hält ihn Bleston, diese labyrinthische, sich grenzenlos erstreckende Stadt gefangen, die doch wie eine in sich abgeschlossene "totale Institution" erscheint, die jedem das Recht auf Selbstentfaltung verweigert.

Das ritualisierte Berufs- und Alltagsleben, seine erstickende Redundanz und Monotonie, die endlosen Wiederholungen und Kreisbewegungen in Raum und Zeit führen zu dem Eindruck völligen Stillstands¹⁷. Die bereits erlebte Zeit scheint aufgehoben in einem "moment qui allait durer indéfiniment", seine Vergangenheit, sein historisches Ich verlorengegangen und damit "abandonné loin de moi-même, loin de celui que j'avais été avant de débarquer ici, et qui s'effaçait dans une immense distance"¹⁸. Auch seine momentane Gegenwart kommt ihm abhanden, da die Kenntnis um vorausgegangenes Geschehen für das Verständnis der Gegenwart fehlt und da das Heute unweigerlich zum Gestern wird.

14. *ibid.* p. 35.

15. Mitscherlich, A., *ibid.* S. 53/54. Vgl. hierzu auch Burton Pike, *The image of the city in modern literature*, Princeton 1981, p. 129: "The absence of shape in the form of orienting landmarks is a major problem for a person trying to define a real city or navigate within it. If shape makes individual cities recognizable, urban shapelessness is a form of disorder expressing anxiety and loss of coherence, and symbolizing the anonymous randomness of contemporary life".

16. "Jamais je n'ai renouvelé cette tentative de lui échapper en marchant droit devant moi, trop sûr que mes forces s'épuiseraient, que le temps de répit passerait, bien avant l'arrivée au paysage de mon désir, bien avant la délivrance, la certitude d'être sorti: car dès ce jour, j'avais compris que Bleston, ce n'est pas une cité bien limitée par une ceinture de fortifications ou d'avenues, se détachant ferme sur le fond des champs, mais que, telle une lampe dans la brume, c'est le centre d'un halo dont les franges diffuses se marient à celles d'autres villes". *L'emploi du temps*, *ibid.* p. 36.

17. Vgl. *L'emploi du temps*, *ibid.* p. 35: "comme si je n'avais pas fait demi-tour, comme si je me retrouvais non seulement au même endroit, mais encore au même moment qui allait durer indéfiniment..".

18. *L'emploi du temps*, *ibid.* p. 35 und p. 55/56.

Revel gewinnt keine Verfügungsgewalt über Raum und Zeit und weiß sich daher weder verortet noch verzeitlicht. Um der Amnesie und dem damit drohenden Selbstverlust zu entgehen, beginnt der Protagonist nach siebenmonatigem Aufenthalt ein Tagebuch zu verfassen. Ein Anamneseprozess wird in Gang gesetzt, in dem Vergangenes nach vorwärts erinnert und Gegenwärtiges im Kontext vergangenen Erlebens gedeutet werden kann. In diesem Vorgang bringt die Person sich vor sich selbst, um sich so in ihrer Entwicklung und Kontinuität begreifen zu können; denn 'die Kontinuität der persönlichen Identität ermöglicht erst Biographie'¹⁹.

Biographien sind, wie Goffman bemerkt, allerdings "retrospektiver Konstruktion stark unterworfen"²⁰.

Der mit äußerster Akribie und Disziplin durchgeführte Versuch Revels der chronologischen Re-Konstruktion²¹ seines Aufenthalts in Bleston ist seine ausgesuchte Strategie zur Identitätsfindung und Identitätssetzung; zugleich wird ein schreckenerregendes Identitätsprofil dieser englischen Industriestadt erstellt, die, um selbst eine bessere Chance des Überlebens zu haben, bekämpft und destruiert werden muß.

Das in den Robbe-Grillet'schen Romanen vorgeführte ästhetische Spiel von Konstruktion und Destruktion wird hier zum existentiellen Kampf um Sein und Nichtsein. Um die zurückliegenden Erlebnismomente wiederzufinden und zu ordnen, vergräbt sich Revel in eine sehr bald obsessiv werdende Schreibarbeit, die ihm zum notwendigen Schutzwall gegen die absorbierenden Kräfte Blestons wird. Der Mauer

19. Vgl. hierzu Reck, F., Identität, Rationalität und Verantwortung. Grundbegriffe und Grundzüge einer soziologischen Identitätstheorie, Frankfurt a.M. 1981, S. 91.

20. Goffman, E., Stigma, ibid. S. 81.

21. "je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais bien qu'il n'est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant, non seulement mon enfoncement, mon égarement, mon aveuglement, mais aussi mon enrichissement sur certains plans, mes progrès dans la connaissance de cette ville et de ses habitants, de son horreur et de ses moments de beauté; car il me faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre, afin de les sauver avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais de poussière grasse, reconquérir pied à pied mes propres terrains sur les prèles qui les ont envahis et les camouflent, sur les eaux mousseuses qui les pourrissent et les empêchent de produire autre chose que cette végétation friable et charbonneuse. Dès les premiers instants, cette ville m'était apparue hostile, désagréable, enlisante, mais c'est au cours de ces semaines routinières, quand j'ai peu à peu senti sa lymphe passer dans mon sang, son emprise se resserrer, mon présent perdre son entrave, l'amnesie gagner, que sourdement s'est développé cette haine passionnée à son égard, qui est en partie, je n'en puis douter, un effet de sa contamination..", L'emploi du temps, ibid., p. 38.

der Stadt, die ihn abweist und zugleich gefangenhält, setzt er eine Mauer aus beschriebenen Textseiten entgegen, die ihn schützt aber auch verkapselt.

Seine 'recherche du temps perdu'²² erfolgt über ein systematisches (Wieder)Erkunden des urbanen Raums anhand eines Stadtplans, auf dem jedes Erinnerungspartikel seinen Platz erhält. Butor nimmt in seiner theoretischen Abhandlung: "Recherches sur la technique du roman" zum raum-zeitlichen Verhältnis folgendermaßen Stellung:

"En fait pour pouvoir étudier le temps dans sa continuité, donc pouvoir mettre en évidence des lacunes, il est nécessaire de l'appliquer sur un espace, de le considérer comme un parcours, un trajet"²³.

Die Eroberung und Inbesitznahme des Raums, "une prise de possession"²⁴, ermöglicht offenbar "une prise de conscience". Ronald D. Laings Analysen vermitteln zu diesem Problembereich zusätzliche aufschlußreiche Einsichten:

"Manchmal...kann das größte Vertrauen in die Bewußtheit von sich selbst in der Zeit gesetzt werden. Das ist besonders dann der Fall, wenn Zeit als eine Aufeinanderfolge von Momenten erfahren wird. Der Verlust einer Sektion der linearen temporalen Serien von Momenten durch Unachtsamkeit dem eigenen Zeit-Selbst gegenüber kann als Katastrophe erfahren werden. Dooly (1941) gibt verschiedene Beispiele dieser temporalen Selbst-Bewußtheit, die aus dem «Kampf gegen die Furcht vor Auslöschung» entstehen und dem Versuch, die eigene Integrität vor der Gefahr zu bewahren, «verschlungen zu werden, zermalmt zu werden,...Identität zu verlieren»".

"Wo zeitliche Identität unsicher ist, besteht die Tendenz, sich auf räumliche Hilfsmittel zu verlassen, um sich identifizieren zu können".²⁵

Im Zuge der Verräumlichung von Zeit entsteht ein Erlebnis- und Bewußtseinsraum mit einer eigenen Ordnung und Systematik.

Je intensiver sich Revels Anstrengungen gestalten, die Stadt in ihrer Ganzheit zu erfassen, umso undurchsichtiger und komplexer wird sie, da immer neue Pläne aus Linien, Punkten, Verbindungen und Netzen den beim Schreiben ausgebreiteten Stadtplan überlagern:

22. Vgl. zu diesem Aspekt Jean Pouillons interessanten Vergleich zwischen Proust und Butor in seinem Aufsatz "Les règles du je", in: Les Temps Modernes, 1957, S. 1593f.

23. Butor, M., Répertoire II, Paris 1964, S. 95.

24. Olivier de Magny, Panorama d'une nouvelle littérature romanesque, in: Esprit, 26,2,1958, p. 10.

25. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, ibid. S. 94.

"ce plan qui est comme sa réponse ironique à mes efforts pour la recenser et la voir entière, m'obligeant à chaque nouveau regard à confesser un peu plus grande l'étendue de mon ignorance, ce plan sur lequel se superposent dans mon esprit d'autres lignes, d'autres points remarquables, d'autres organisations, d'autres plans en un mot, qui, vagues au début et très fragmentaires, se sont peu à peu précisés, continuent à se compléter"²⁶.

Entsprechend kompliziert gestalten sich die Tagebuchnotizen zur Erstellung temporaler Bezüge, da zahlreiche Zeitebenen ineinanderzuflechten sind, und, wie beim hermeneutischen Zirkel, das Inbeziehungsetzen der Ereignisse Vor- und Rückdeutungen und damit ständige Textrevisionen erforderlich macht.

Da das vergangene und gegenwärtige, erinnerte und erinnernde, vor allem aber auch das schreibende und das erlebende Ich in dynamischen Zeit- und Wechselverhältnissen stehen, müssen sie sich immer wieder neu aufeinander beziehen, um eine Spaltung zu verhindern:

"J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même, mais qui m'apparaissait de plus en plus comme l'oeuvre scrupuleuse d'un autre à qui je n'aurais su confier qu'une partie de mes secrets(...)si je retrouvais dans ces pages quantité de détails que j'avais oubliés ou déformés, il n'en est pas moins vrai que je possédais encore, que je possède toujours à ce sujet un certain nombre de renseignements que je n'y avais point notés, sans doute pour la plupart parce qu'ils se tenaient alors dans l'ombre, et que ce sont les événements qui ont suivi qui les en ont arrachés"²⁷.

Die zu unterschiedlichen Zeitpunkten gemachten und aufeinander einwirkenden Erfahrungen und die stetig hinzutretenden Erkenntnisse des aktuell erlebenden Ich verunmöglichen allerdings jeglichen eindeutigen Zugriff auf Vergangenes²⁸. Damit mißlingt auch Revels Versuch, sein historisches Ich einzuholen.

Die sich im Anamneseprozess entfaltenden vielschichtigen Beziehungsverhältnisse zwischen Zeitebenen und die deutlich hervortretenden komplexen Vernetzungen von Ereignissen und ihrer Deutung widersetzen sich zudem allen Bemühungen schreibend zeitliche Ordnungsgefüge und feste Sinnstrukturen erstellen zu wollen.

Der siebenmonatige Abstand des vergangenen zum gegenwärtigen Ich, "ce retard sur ma

26. L'emploi du temps, *ibid.*, p. 105.

27. *ibid.*, p. 195.

28. *ibid.*, p. 294: "Ainsi chaque jour, éveillant de nouveaux jours harmoniques, transforme l'apparence du passé, et cette accession de certaines régions à la lumière généralement s'accompagne de l'obscurcissement d'autres jadis éclairées qui deviennent étrangères et muettes jusqu'à ce que, le temps ayant passé, d'autres échos viennent les réveiller".

propre réalité"²⁹, bleibt ob der nicht bewältigbaren Rekonstruktionsarbeit unvermindert erhalten, die angestrebte Synthese zwischen crinnertem und crinnerndem Ich unerreichbar:

"cette distance de sept mois que j'ai conservée depuis que j'ai commencé ce récit, cette distance beaucoup trop grande que j'espérais rapidement réduire"³⁰.

Die Anwendung von Ordnungsrastern auf dynamisches Geschehen scheitert in gleichem Maße wie die Applikation selektiver Wahrnehmungs- und Deutungsmuster auf einen sich stetig verändernden 'städtischen Organismus'.

Zur Dechiffrierung des Enigma Bleston kommen dem Protagonisten "Texte" zuhelfe (der Kriminalroman "Le Meurtre de Bleston", das "Vitrail du Meurtrier" der Alten Kathedrale und die Gobelins), die ihn in historische und mythologische Tiefenschichten führen, sich jedoch als eigentlich wesenserhellend nur im Hinblick auf sein eigenes Bewußtsein erweisen.

In seinem Essay "la ville comme texte" beschreibt Michel Butor die Stadt sowohl als eine Ansammlung unterschiedlichster Texte, als auch –im übertragenen Sinn– als eine ständig sich wandelnde literarische Gattung³¹.

Die hermeneutischen Zugänge, die Bleston danach zu sich selbst anbietet, versteht Revel gleichsam als Einstieg in die Psychohistorie der Stadt, die sich auch in die Bewohner von Bleston eingeschrieben zu haben scheint³².

Die 'Texte' stehen in vielschichtigen historischen, kulturellen und ästhetischen Systemen und Zusammenhängen und müssen als Interpretationsmuster in ihren Verankerungen reflektiert und auf Gegenwart hin transformiert werden. Revel löst sie jedoch aus ihrem Kontext und ihrem dichten Verweisungsgeflecht und formuliert erst viel zu spät die Erkenntnis:

"Chaque monument, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes et à d'autres villes comme celles qui accompagnent le Vitrail de Caïn"³³.

29. *ibid.*, p. 271.

30. *ibid.*, p. 129.

31. Butor, M., *La ville comme texte*, in: *Répertoire V*, p. 33–42.

32. *L'emploi du temps*, *ibid.*, p. 295: "Bleston, séries de villes et de périodes qui se survivent en toi douloureusement, étouffées, démembrées, falsifiées, qui poursuivent en toi, en chacun de tes habitants".

33. *ibid.*, p. 295.

Die Auswahl der Texte und die Art ihrer Interpretation und Applikation ist ausschließlich von seiner psychologischen Verfaßtheit her motiviert; in arbiträrer Verfügungsgewalt setzt er sie in Beziehung zu seinen eigenen unmittelbaren Bedürfnissen.

Die Bilderzyklen (le vitrail de Caïn und die tapisserie Harrey) werden in mehrfach perspektivischer Brechung ausgedeutet. Zunächst stellen sie selbst künstlerische Interpretate biblischen und mythologischen Geschehens dar. Zum anderen orientiert sich Revels Betrachtungsweise der beiden Kunstwerke an der interpretativen Perspektive eines Geistlichen und den Erläuterungen eines Stadtführers ("le guide de Bleston dans la collection «Notre Pays et ses Trésors»")³⁴, die er seinerseits wiederum selbstbezüglich vereinnahmend und vereindeutigend überträgt.

Der Autor "Burton" dient ihm als willkommener Komplize in seinem Kampf gegen die Stadt, sein Kriminalroman "Le Meurtre de Bleston" als Führer gerade im Hinblick auf die bereits eingeschlagenen Wege seiner negativen Vorurteilsbildung. Der biblische Kainsmythos und der antike Theseusmythos präfigurieren gleichermaßen seine Perzeption und fixieren Bleston auf das historische Bild der "«Belli Civitas» (la cité de la guerre)"³⁵.

Die interfiguralen Wahrnehmungen und Beziehungen können sich dem Sog dieser Projektionen und Deutungen nicht entziehen. So werden alle Freunde sowohl mit Mythenfiguren als auch Romanfiguren identifiziert: Ann Bailey, die ihm zu seiner Orientierung den Stadtplan verkauft, wird zu seiner Ariadne ("elle que j'appelais déjà mon Ariane à la fin de l'automne")³⁶, von der er sich jedoch abwendet, da er sich in ihre Schwester Rose ("ma petite Phèdre")³⁷ verliebt. James Mathews wird des Mordversuchs an Burton verdächtigt und Revel sieht sich selbst in der Rolle des Mitschuldigen.

Die Entsprechungen zwischen Kain, Theseus und Revel werden so dicht geflochten, daß biblische Figur und Mythenfigur nicht nur als alter ego erscheinen, sondern immer stärker als Spiegel-Ich und Projektionsfelder seiner eigenen Wünsche aber auch Konflikte und Schuldgefühle hervortreten.

34. *ibid.*, p. 155.

35. *ibid.*, p. 81.

36. *ibid.*, p. 269.

37. *ibid.*, p. 117.

Alle Texte stellen Binnenspiegelungen oder innere Verdopplungen im Sinne der "mise en abyme" dar und verweisen damit sowohl auf inhaltliche Problemstellungen als auch auf die formale Strukturierung des Gesamtgeschehens.

Das Unternehmen, das ihn aus der Verklammerung der Stadt und ihren destruierenden Kräften befreien soll, verkehrt sich ins Gegenteil und entwickelt sich immer mehr zum selbsterrichteten Gefängnis. Denn je weiter er glaubt, in die Stadt und bis hin zu ihren verwundbaren Stellen eingedrungen zu sein, umso stärker wird seine Einsicht, sich in einem Netz selbsterstellter Sinnbezüge verfangen zu haben, die in ihrer Logik und Kausalität eine beachtliche Eigendynamik entfalten und zu erstaunlichen Deutungskonsequenzen verleiten. Der von ihm so geschätzte junge Kollege James Mathews wird aufgrund der konstruierten Kausalitätenkette und aufgrund seines Projektions- und Beziehungswahns, zum potentiellen Mörder.

Die Erkenntnis, die der Romanautor Michel Butor formuliert, bleibt auch seinem Protagonisten nicht erspart:

"Le recit nous donne le monde, mais il nous donne fatalement un monde faux. Si nous voulons expliquer à Pierre qui est Paul, nous lui racontons son histoire: nous choisissons parmi nos souvenirs, notre savoir, un certain nombre de matériaux que nous arrangeons pour constituer une «figure», et nous savons bien que nous échouons la plupart du temps, dans une mesure plus ou moins large, que le portrait que nous avons fait est à certains égards inexact, qu'il y a toutes sortes d'aspects de cette personnalité que nous connaissions bien et qui ne «collent» pas avec l'image que nous avons donnée"³⁸.

Oder an anderer Stelle:

"...si parfois l'ordre dans lequel il convient de rapporter les aventures peut s'imposer absolument, n'est-il point fréquent au contraire qu'il y ait plusieurs solutions tout aussi bonnes, et que la décision de raconter ceci avant cela ne soit finalement arbitraire?"³⁹.

In dem Maße, in dem Jacques Revel versucht, vergangene und gegenwärtige Zeithorizonte in einer Schreibordnung zu sistieren, sucht er die Stadt Bleston auf bestimmten Zeitstufen und höchst subjektiven Wahrnehmungs- und Deutungsebenen zu petrifizieren, um ihr so jede Entwicklungsdynamik auf Zukunft hin zu verweigern.

In beiden Fällen wird der 'Gebrauch von Zeit' zu ihrem Mißbrauch.

38. Butor, M., *Recherches sur la technique du roman*, ibid. p. 88/89.

39. *Individu et groupe dans le roman*, ibid. p. 86.

Die Waffen, die Revel glaubt, gegen Bleston richten zu können, richten ihn selbst. Je intensiver sich seine Bemühungen gestalten, sich mithilfe seines niedergeschriebenen 'Existenzialberichts' in Bleston doch noch zum Subjekt zu entwickeln, um so stärker profiliert sich darin das Objekt seiner Attacken gegen ihn zum Subjekt. Selbstbewußt richtet es sogar das Wort an ihn:

"Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace! et si quelques-unes de mes maisons s'écroulent, ne va pas croire pour autant que moi je tombe en ruines et que je suis prête à laisser la place à cette autre ville de tes faibles rêves"⁴⁰.

Die Auseinandersetzung mit phänomenologischen Fragestellungen und ihrer ästhetischen Umsetzung ist damit neben Robbe-Grillet auch für Butor von besonderer Relevanz:

"étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître"⁴¹.

Die Stadt Bleston wird fortbestehen in all ihrer unverwüstlichen Vitalität und Entwicklungsdynamik, die er verzweifelt versuchte ihr abzusprechen, völlig indifferent demgegenüber, in welchem Licht sie ihm erscheint, und was er schreibend aus ihr gemacht hat. In der Rc-konstruktion seines vergangenen und gegenwärtigen Erlebens in Bleston hingegen, hat er sich um eine mögliche Zukunft gebracht; die beiden Mädchen, die er nacheinander liebte, verlor er über der Verarbeitung seines Hasses gegen die Stadt. Damit wird

'der Mann in Bleston durch sie in seine bloße Vorübergänglichkeit zurückverwiesen'⁴².

40. L'emploi du temps, *ibid.*, p. 231.

41. Le roman comme recherche, *ibid.* p. 8. Zu Butors Verarbeitung phänomenologischer Ansätze vgl. u.a.: Oppenheim, L., *Intentionality and intersubjectivity. A phenomenological study of Butors La Modification*, Lexington, 1980.

42. Zeltner-Neukomm, G., *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*, Hamburg 1960, S. 118.

3.2 Die generalisierte psychosoziale Krise: Das verlorene Gleichgewicht im Verhältnis von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung

Michel Butor: *La Modification*

"Unsere kommunikationsübersättigte Welt ist von einer Wunschvorstellung besessen: nämlich der des Rückzugs eines jeden auf seinen Bereich, auf das, was ihn unterscheidet, d.h. seine ureigenste Identität, ganz für sich, ausmacht. Es ist der Traum davon, wieder Wurzeln zu schlagen im insulären Raum einer Trennung. Gleichzeitig wird von verschiedenster Seite betont, wie dringend notwendig eine Einheit des Menschen, wenn nicht gar die Rückkehr zu der beruhigenden Gewißheit einer menschlichen Natur, sei"

konstatiert Jean-Marie Benoist in seiner Darstellung der "Facetten der Identität"⁴³.

Das Bewußtsein der Gespaltenheit und ein daraus resultierendes Bedürfnis nach *einheitlicher* Identität, wird von Butor in seinem wohl umstrittensten Roman "La Modification" vorgeführt. Seine erzähltechnische Neuerung, den Protagonisten nicht in der üblichen *Ich* oder *Er* sondern in der *vous*-Form reden zu lassen, wurde von zahlreichen Interpreten als adäquate Ausdrucksweise für die im Roman sich präsentierende Krisensituation befürwortet, von anderen als Extravaganz kritisiert und abgelehnt⁴⁴.

Die ungewöhnliche Erzählhaltung gewinnt innerhalb des Deutungsrahmens interaktionistischer Theorieansätze eine besondere Aussagekraft und Rechtfertigung:

Wie bereits formuliert, ist das Selbst in die beiden Sphären des "I" und "me" strukturiert, wobei das "I" als die Reaktion des Organismus auf die Haltung anderer, das "me" als die organisierte Gruppe von Haltungen anderer, die man selbst einnimmt, definiert wird⁴⁵:

"Das "Ich", in dieser Beziehung zwischen "Ich" und "ICH"⁴⁶, ist...etwas, das

43. Benoist, J.-M., Identität, *ibid.* S. 11.

44. Vgl. u.a. Dauer, B., Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain-Robbe Grillet und Michel Butors, Heidelberg 1976, S. 183-195. Rossum-Guyon, F.van, Critique du roman, Paris 1970. Thiele, G. Die Romane Michel Butors, Heidelberg 1975. Beyer, J., Butor - La Modification, in: K. Heitmann, Der französische Roman, Düsseldorf 1975, S. 298-323. Piaggi, C.de, Saggio su "La Modification", Napoli 1972.

45. Mead, G.H., Geist, Identität und Gesellschaft, *ibid.* S. 220.

46. In der deutschen Übersetzung werden I und me mit Ich und ICH wiedergegeben, da es im Deutschen keinen adäquaten Ausdruck für me gibt.

sozusagen auf eine gesellschaftliche Situation reagiert, die innerhalb der Erfahrung des Einzelnen liegt. Es ist die Antwort des Einzelnen auf die Haltung ihnen gegenüber...Nun sind zwar die von ihm ihnen gegenüber eingenommenen Haltungen in seiner eigenen Erfahrung präsent, doch wird seine Reaktion ein neues Element enthalten. Das "Ich" [I] liefert das Gefühl der Freiheit, der Initiative. Die Situation ist nun gegeben, damit wir selbst-bewußt handeln können...Wie wir aber handeln werden, tritt erst nach Ablauf dieser Handlung in unsere Erfahrung ein...Die Trennung von "Ich" [I] und "ICH" [me] ist keine Fiktion. Sie sind nicht identisch, da das "Ich" niemals ganz berechenbar ist...Die Identität ist im wesentlichen ein gesellschaftlicher Prozeß, der aus diesen beiden unterscheidbaren Phasen besteht"⁴⁷.

Identität in vollem Sinn setzt ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Polen voraus, eine Balance also zwischen den gesellschaftlichen Normen, Erwartungen, Rollen auf der einen und den individuellen Bedürfnissen, Ansprüchen und Selbstbildern auf der anderen Seite⁴⁸. In "La Modification" wird das Ungleichgewicht der beiden Bestandteile des Selbst und der darin begründete Konflikt zwischen Fremd- und Selbstbestimmung in der Darstellungsweise manifest; die vous-Form erlaubt es, die Spaltung in einer Einheit oder umgekehrt vorzuführen. Der Protagonist Léon Delmont artikuliert sein Bedürfnis nach Totalität:

"vous désiriez pour une fois être vous-même en totalité dans votre acte"⁴⁹

und formuliert damit den "Anspruch auf Identität als selbstbestimmter Balance"⁵⁰.

Zugleich wird durch die Verwendung der 2. Pers. Pl. mit der ihr inhärenten Appellfunktion zur Identifizierung des Lesers mit dem Protagonisten, Delmonts subjektive Krise generalisiert und läßt sie als psycho-soziales Problem jeder Identität begreifbar werden.

Die Dialektik im Verhältnis von persönlicher und sozialer Identität, von Innen und Außen gewissermaßen, findet ihre formale Entsprechung in der Gestaltung von Raum und Zeit.

Léon Delmont, Generalvertreter einer italienischen Schreibmaschinenfirma in Paris, Mitte vierzig, fühlt sich in den festgefahrenen Strukturen seiner Ehe und Familie eingefangen und beschließt nun endgültig seine Geliebte in Rom nach Paris zu holen.

47. Mead, G.H. *ibid.* S. 221.

48. Vgl. Reck, S., *Identität, Rationalität und Verantwortung. Grundbegriffe und Grundzüge einer soziologischen Identitätstheorie*, Frankfurt a.M. 1981, S.133f.

49. Butor, M., *La Modification*, Paris 1957, S. 166.

50. Wellendorf, F., *Schulische Sozialisation und Identität*, *ibid.* S. 60.

Das Zugabteil, in dem er die Fahrt von Paris nach Rom verbringt, "wird zum geschlossenen Raumsymbol, das das Außen in blitzartiger, auschnitthafter Fragmentarität einläßt und so eine Wechselbeziehung zwischen Außen und Bewußtseinsraum erzeugt"⁵¹. Ein Bewußtseinsraum, in dem Erinnerungsfetzen an vergangene Erlebnisse, Begegnungen und Empfindungen sowie Pläne, Visionen und Spekulationen zu einer vorgestellten Zukunft die festbemessene Reisezeit von 20 Stunden überlagern und den einmal gefaßten Entschluß zersetzen.

In der Geschlossenheit des Raums wird ein Bewußtseinsprozeß ausgelöst und durch die vielschichtigen und nicht mehr kontrollierbaren mentalen Bewegungsabläufe in Vor- und Rückblenden in Gang gehalten, der seine Person aufzulösen scheint in die zahllosen Facetten seiner Identität, die er zunehmend als internalisierte, organisierte Einstellungen, Erwartungen und Zuschreibungen der Anderen begreifen lernt.

Die Auseinandersetzung mit sich selbst gestaltet sich nicht, wie alle Interpreten bisher formulierten, als Innerer Monolog⁵², sondern erfolgt im dialogischen Raum, in dem die beiden Instanzen des Ich, auch diese offenbar "autre instance de vous-même qui réussissait jusqu'à présent tant bien que mal à se masquer"⁵³ zu Wort kommen.

Für Butor ist im übrigen jede Ausdrucksweise zuallererst Dialog, denn:

"Il est indispensable que le récit saisisse l'ensemble de la société non point de l'extérieur comme une foule que l'on considère avec le regard d'un individu isolé, mais de l'intérieur, comme quelque chose à quoi l'on appartient, et dont les individus, si originaux, si éminents qu'ils soient, ne sauraient jamais se détacher complètement.

Tout langage est d'abord dialogue, c'est-à-dire qu'il ne peut être l'expression d'un individu isolé"⁵⁴.

Gemeinsam mit dem Leser, der die Bewußtseinstätigkeit in statu nascendi mitvollzieht, gelangt Delmont zur Einsicht in die soziale Bedingtheit der menschlichen Existenz. Der bereits vollzogene und weiterhin anhaltende Entwicklungsprozeß der Anverwandlungen, Anpassungen und Unterwerfung hat ihn sich immer weiter von sich selbst (und auch seiner Frau Henriette) entfernen und die zur Selbsterhaltung notwendige Rollendistanz, zu der er früher noch fähig war, verlernen lassen:

51. Wolfzettel, F., Französische Literatur der Gegenwart, *ibid.* S. 411.

52. Vgl. dazu Butors Kritik an der ihm unzureichend erscheinenden Form des Inneren Monologs, in: *Répertoire II*, *ibid.* S. 65.

53. *La Modification*, *ibid.* p. 175.

54. Butor, M., *Répertoire II*, *ibid.* p. 83.

"à chaque fois, à chaque nouvelle relation commerciale que vous invitiez à dîner, un peu plus de votre fierté et de votre sens ancien, prenant peu à peu leurs rires bas, leurs lieux communs moraux ou immoraux, leurs expressions pour désigner les employés, les concurrents, la clientèle, vous avilissant, vous aplatisant devant ce système qu'autrefois du moins vous saviez réprouver, avec lequel autrefois vous ne faisiez au moins que practiser, dont vous pouviez vous détacher au moins en paroles, et puis, pendant un certain temps, au moins dans vos paroles avec elle, vous y livrant maintenant un peu plus aveuglément chaque fois en prétendant toujours que c'était à cause d'elle....comme vous lui disiez autrefois, avec ironie au début, vous éloignant de plus en plus de vous et d'elle" 55.

Immer weiter hat er sich in seinem Selbstwertgefühl in Abhängigkeit begeben von Außenperspektiven und Fremdurteilen. In all seinem Handeln fühlt er sich beobachtet, taxiert, kategorisiert und durchschaut und glaubt, jedes erwartbare Verhalten der Anderen antizipieren und entsprechend darauf reagieren zu müssen⁵⁶. Diese Form der Selbst-Erfahrung kommentiert Mead wie folgt:

"Der Einzelne erfährt sich – nicht direkt, sondern indirekt – aus der besonderen Sicht anderer Mitglieder der gleichen gesellschaftlichen Gruppe oder aus der verallgemeinerten Sicht der Gruppe als Ganzer, zu der er gehört. Denn er bringt die eigene Erfahrung als einer Identität oder Persönlichkeit nicht direkt oder unmittelbar ins Spiel, nicht indem er für sich selbst zu einem Subjekt wird, sondern nur insoweit, als er zuerst zu einem Objekt für sich selbst wird, genauso wie andere Individuen für ihn oder in seiner Erfahrung Objekte sind..."

"Wo man aber auf das reagiert, was man an einen anderen adressiert, und wo diese Reaktion Teil des eigenen Verhaltens wird, wo man nicht nur sich selbst hört, sondern sich selbst antwortet, zu sich selbst genauso wie zu einer anderen Person spricht, haben wir ein Verhalten, in dem der Einzelne sich selbst zum Objekt wird"⁵⁷.

Je weniger es Delmont gelang, das rechte Maß in der Darstellung seiner Selbstgrenzen zu finden, desto größer wurde die Dependenz von Fremdperspektiven und Außeneinschätzungen. Wie weit er diese bereits internalisierte, zeigt u.a. seine Art und Weise der Wahrnehmung anderer. Die Mitreisenden in seinem Zugabteil werden zum Projektionsfeld seiner eigenen inneren Befindlichkeit: er gibt ihnen Namen, attribuiert Eigenschaften und hängt ihnen Geschichten an, die in unmittelbarem Zusammenhang zu seiner Wirklichkeit stehen und definiert ihre Identitäten in seinem Sinn, so wie er von anderen definiert wurde in ihrem Sinn. Damit ge- und mißbraucht er sie allesamt

55. La Modification, ibid. p. 122.

56. Mead spricht in diesem Zusammenhang vom "internalised other".

57. ders., Geist, Identität, Gesellschaft, ibid. S. 180/181.

als Spiegel-Ich, indem er sich mit und in ihnen zum Objekt macht und sich derart sein Selbst vor Augen führt. Die Rollen- und Identitätszuweisungen verflachen dabei zu primitiven Klischees, Stereotypen und trivialsten Figuralismen:

"Ainsi vous recommencez à jouer à ce jeu qui vous est familier, donner un nom à chacun de vos compagnons de voyage(...).Déjà Madame Polliat(...)Vous l'imaginez originaire d'une ville des Alpes humide et noire, avec un père, caissier à la banque, qui rentrait le soir excédé et trompait sa femme avec des serveuses de café(..)étant allée à Lyon pour la première fois à dix-huit ans accompagner sa mère, ayant pris des leçons de danse données par le professeur de chant dans les salons de la mairie, ayant rencontré au bal du nouvel an un étudiant en médecine(..)ayant commencé à lui écrire des lettres en cachette(...) s'étant mise alors à lire des romans, ce qui a transformé son style, ayant acheté un bâton de rouge à lèvres(...)"⁵⁸.

Auch seine römische Geliebte Céline ist nur Projektionsfeld seines Bedürfnisses nach Selbstbestimmung und Ausdruck für seine Suche nach innerer Balance. Die Bedeutung ihrer Person ist gebunden an die Bedeutung von Rom. Denn Céline ist für Léon das verkörperte Rom mit seiner Geschichte und seinen Mythen, das Gesicht Roms, das ohne die Verbindung mit der Stadt ein beliebiges, unbedeutendes Gesicht darstellen würde:

"vous n'aimez véritablement Cécile que dans la mesure où elle est pour vous le visage de Rome, sa voix et son invitation, que vous ne l'aimez pas sans Rome et en dehors de Rome, que vous ne l'aimez qu'à cause de Rome"⁵⁹.

Das einstige Rom symbolisiert das rechte Maß, die Mitte zwischen den Extremen, wie sie Aristoteles in seiner Ethik fordert⁶⁰, das Zentrum, von dem aus sich die christliche Welt organisierte und auf das hin es sich orientierte.

In seiner Abhandlung "Sans feu ni lieu" beschreibt Butor ausführlich die Relevanz Roms als Sinnzentrum und Maß aller Dinge:

"Le monde était varié; plus les voyageurs étaient allés loin, plus les récits qu'ils rapportaient étaient surprenants; plus on s'était éloigné du centre, de cette racine de l'arbre reliant le Ciel et la Terre, de Rome. Là se trouvaient la certitude, la

58. La Modification, ibid. p. 106 und 107.

59. ibid., p. 198.

60. Vgl. die Teilkapitel seiner "Nikomachischen Ethik": "Tugend die Mitte zwischen den Extremen" und "Die Freiheit des Handelns" in: Aristoteles Hauptwerke, ausgewählt, eingeleitet und übersetzt von Wilhelm Nestle, Stuttgart 1953, S. 229–243.

mesure. A partir de là divergeaient les routes et les croyances; plus grande la distance, plus effroyable l'hérésie....Rome étant aussi la constance, non seulement la couronne des grandes cités manifestait simultanément les aspects de ce centre... Si l'ensemble des vertus y était sans doute mieux représenté que partout ailleurs, chacune d'elle, ou chaque combinaison de certaines d'entre elles, successivement illuminait un autre lieu..."⁶¹.

Doch Rom scheint diese Funktion verloren zu haben "Le reste du monde reproche à Rome de ne pas jouer suffisamment son rôle de centre, d'être un faux centre"⁶² und Léon Delmont sehnt sich vergeblich nach der Zeit als die Stadt ihre Aufgabe, ein Orientierungs- und Sinnzentrum zu bilden, noch erfüllt:

" Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, un centre qui s'est déplacé, qui a cherché à se fixer après l'écroulement de Rome à Byzance, puis beaucoup plus tard dans le Paris impérial, l'étoile noire des chemins de fer sur la France étant comme l'ombre de l'étoile des voies romaines"⁶³.

Sein Hin und Her zwischen Rom und Paris und zwischen Henriette und Céline ist der Versuch, ein verlorengegangenes Gleichgewicht wiederherzustellen. Doch der gewaltige historische Riß setzt sich fort in einer innerpsychischen Zerrissenheit, die ohne Chance bleibt auf Einheit. Sein Traum, die beiden Lebenssphären übereinanderzulagern, um in ihnen gleichzeitig präsent und mit seinen divergenten Interessen und Bedürfnissen zu einer Harmonie gelangen zu können, zersetzt sich im Verlauf der Zugfahrt. Sobald sich die beiden Erinnerungs- und Vorstellungsbereiche zu Henriette und ihrer gemeinsamen Vergangenheit und zu Céline und der möglichen Zukunft übereinanderschichten, fließen die beiden Frauen ineins. Céline in Paris käme einer Wiederholung der Ehe mit Henriette gleich, denn die sozialen Pragemuster, festen Identitätskonturierungen und eingefahrenen interpersonellen Rituale, würden sie sehr bald genauso gnadenlos einholen, wie sie ihn und Henriette eingeholt hatten. Damit hätte er seine Gespaltenheit nicht überwunden, sondern verdoppelt.

Beide Frauen empfinden gleichermaßen Léons Zerrissenheit und 'Unvollkommenheit', denn jede weiß sich um einen Teil seiner Persönlichkeit betrogen.

Henriette begleitet ihn nach langjähriger Ehe ein einziges Mal nach Roman, an den Ort, an dem sie den selbstbewußt authentisch gebliebenen Anteil seines Ich

61. Butor, M., Répertoire V, p. 43 und 44.

62. *ibid.* p. 44.

63. La Modification, *ibid.*, p. 231.

wiederzufinden glaubt, der in ihrer Beziehung und in Paris verlorenging:

"Et elle le savait bien, qu'aux images des rues romaines avec leurs jardins et leurs ruines, s'accrochait pour vous tout un rêve dont la puissance s'accroissait prodigieusement, le rêve de tout ce à quoi justement vous aviez renoncé à Paris, que Rome était pour vous le lieu de l'authenticité, que vous y aviez développé toute une partie de vous-même à laquelle elle n'avait point part, et c'était à cette lumière qu'elle désirait tant être introduite par vous"⁶⁴.

Céline wiederum hofft, Paris mithilfe des Geliebten neu entdecken zu können und, während ihres einzigen gemeinsamen Aufenthalts in der französischen Hauptstadt, ihn auch in seinen alltäglichen Lebensbedingungen erfahren zu können, die er ihr selbst in Gesprächen so hartnäckig vorenthält:

"(car tu ne m'en as pas parlé souvent à Rome, laissant toute ta vie parisienne dans une espèce de lointain comme si tu voulais qu'elle n'existât pas, du moins pour moi, comme si tu voulais ne rien être d'autre pour moi que celui que je rencontre hélas si rarement)"⁶⁵.

Doch beide Frauen werden in ihren Hoffnungen enttäuscht, da es Léon Delmont weder gelingt, ihnen die jeweiligen Städte, die er als *genius loci* beschwört, noch sich selbst in seinen jeweiligen, dort verankerten Ich-Anteilen positiv zu vermitteln⁶⁶. Nicht nur das Gefühl *von* ihm, sondern auch *um* ihn betrogen zu werden, lässt Henriette und Céline bei ihrem ersten Zusammentreffen zu Verbündeten werden in ihrer Verachtung für seine Inkompetenz sowohl zur Ich-Synthese als auch zur aufrichtigen Selbstwahl:

64. *ibid.*, p., 122/123.

65. *ibid.*, p. 147.

66. Vgl. die von Léon wahrgenommenen und selbstkritisch verarbeiteten enttäuschten Reaktionen der beiden Frauen: Henriette während des Aufenthalts in Rom: "lorsque vous vous promeniez dans les rues avec elle cet hiver-là, vous ne saviez rien répondre à tant de questions qu'elle vous posait, vous révélant à chaque pas votre insuffisance, l'extrême fragilité de ce refuge que vous aviez cru vous constituer, à côté de vous, cherchant à comprendre, vous demandant de l'aide, abandonnée de vous, vous apparaissant bientôt comme l'impossibilité de jamais atteindre ce dont ces rues romaines d'ordinaire vous semblaient und si certaine promesse, de jamais pouvoir vérifier ni même véritablement entendre cette parole qu'elles vous proféraient et qui vous paraissait devoir être si facile à interpréter(...)Devant votre silence, votre impuissance, elle s'est lassée", *ibid.*, p. 123. Und die Reaktion von Céline in Paris: "Comme cela était différent de cet accueil joyeux d'une ville, de votre ville, de cette ville dont elle surtout attendait tant, qu'elle désirait tant revoir encore une fois, dont vous étiez pour elle l'ambassadeur et presque le prince, de telle sorte qu'elle ne pouvait s'empêcher d'éprouver de la déception à vous y voir perdu soudain dans la foule, aux prises avec ces minimes désagréments"*ibid.*, p. 137.

"Avec une sorte d'horreur vous avez assisté à ce prodige: Cécile, votre secours, vous trahissait, passait du côté d'Henriette; au travers de leur jalousie quelque chose comme un mépris commun se faisait jour"⁶⁷.

Doch Léon Delmont hatte offenbar bereits zu Beginn seiner Reise und trotz des festen Entschlusses, sein Leben zu verändern, keine Möglichkeiten offen zu einer wirklichen Alternative, denn:

"Tout ceci est indépendant de ma volonté, je suis prêt à faire amende honorable..."⁶⁸.

Dieser Zitatteil stammt aus einem Traum, in dem Léon sich zu römischen Mythengestalten in Beziehung setzt, und der wie Kafkas "Prozeß" als Verhörsituation gestaltet ist. Wie "K" so fühlt sich auch Léon Delmont *verhaftet*, im existentiellen Sinn.

Um die eigene Konfliktlage begreifbar werden zu lassen und Selbsttransparenz erzielen zu können, erscheint es unabdingbar, die tiefenhistorischen Voraussetzungen der Existenz zu ergründen und all jene vergangenen und doch unterschwellig weiterwirkenden Normen, Wertesysteme und mythischen Denkschemata, die unsere Entscheidungen und unser Handeln mitbestimmen, zu eroieren.

Léon Delmonts Bewußtseinstätigkeit führt ihn denn auch zur Einsicht in die Notwendigkeit psychohistorischen und tiefenanalytischen Verstehens:

"ainsi, comme votre amour pour Cécile a tourné sous votre regard, se présente à vous désormais sous une autre face, dans un autre sens, de même, ce qu'il vous faudrait maintenant examiner à loisir et de sang-froid, c'est l'assise et le volume réel de ce mythe que Rome est pour vous, ce sont les tenants et aboutissants, les voisinages de cette face sous laquelle cet immense objet se présente à vous, essayant de le faire tourner sous votre regard à l'intérieur de l'espace historique, afin d'améliorer votre connaissance des liaisons qu'il a avec les conduites et décisions de vous-même et de ceux qui vous entourent, dont les yeux, les airs, les paroles, dont les silences conditionnent vos gestes et vos sentiments, si seulement vous pouviez résister au sommeil et à ces cauchemars qui vous assaillent dans cette lumière bleue qui vous livre à votre lassitude et à ses monstres"⁶⁹.

Sein alptraumartiges Eintauchen in die Welt des Unbewußten gestaltet sich als

67. *ibid.*, p. 155.

68. *ibid.*, p. 207.

69. *ibid.*, p. 199.

Hinabsteigen in mythologische Sphären, dabei verschmelzen in einem mehrfachen Wechsel von Wach- und Traumzustand die beiden Zustandsebenen und binden aktuelle und individualpsychologische Lagen und Gegebenheiten in historische und kollektive ein.

In den späteren postromanesken Werken Butors gewinnt die Traumwelt zunehmend an Bedeutung und erreicht einen Höhepunkt mit der Werkfolge "Matière de rêve I-V". Darin wird auf unterschiedlichen Schichten und das 'traumhafte' Eintauchen in diese verschiedenen Sphären auch in Untertiteln wie "Second sous-sol" und "Troisième dessous" aufmerksam gemacht.

Wie Aeneas, dessen Schicksal ihn auf göttliches Geheiß mit dem noch zu gründenden Rom verbindet, so fühlt sich auch Léon Delmont von unsichtbaren Mächten an Rom gekettet. Im Traum vollzieht sich sein Abstieg in die Unterwelt, wo ein Fährmann seinen "Schatten" vor die Tore Roms fährt. Nach C.G. Jung bedeutet die Begegnung mit sich selbst "zunächst die Begegnung mit dem eigenen Schatten"⁷⁰.

Léons Konfrontation mit den eigenen existentiellen Bedingtheiten, den Urgründen des Seins, die auch und gerade den Rückstieg in die römische Mythologie implizieren, soll zu Selbstbewußtsein führen und ihn letztlich frei machen für zukünftiges Handeln. So hält ihm denn auch die orakelnde Sibylle in offener Anlehnung an Vergils "Aeneis" vor:

"«Pourquoi ne me parles-tu pas? T'imagines-tu que je ne sais pas que toi aussi tu vas à la recherche de ton père afin qu'il t'enseigne l'avenir de ta race?»"⁷¹.

Die Freiheit, die Léon gewinnt, ist somit "keine Freiheit von etwas", wie Pollmann feststellt, sondern "eine Freiheit, die Öffnung bedeutet(...)eine Freiheit, die Bewußtwerdung der Bedingtheit bedeutet, Freiheit als Selbsterkenntnis"⁷².

Zu Ende des Romans beschließt Léon ein Buch zu schreiben, das die Form des

70. Jung, C.G., Von den Wurzeln des Bewußtseins. Psychologische Abhandlungen, Bd. XI, Zürich 1954, S. 28. Vgl. hierzu Wolfzettel, F., Michel Butor und der Kollektivroman. Von Passage de Milan zu Degrés, Heidelberg 1969, S. 76f. und vorher.

71. La Modification, *ibid.*, p. 179.

72. Pollmann, L., Michel Butor. La Modification, in: Pabst, W. (Hg.), Der moderne französische Roman. Interpretationen, Berlin 1968, S. 303.

ungelesenen Buches hat, das er während der Zugfahrt in der Hand hält. Ein existenzialhermeneutisches Unternehmen, das all jene innerpsychischen Vorgänge bewußt machen soll, die un- und unterbewußt ablaufen, und die der Leser in bereits niedergeschriebener Form in actu mitvollziehen konnte.

Die vorsprachlichen Bewußtseinsäußerungen gelangen in den Bereich des Verbalisierbaren und damit hat Butors häufig kritisierte Erläuterung der exceptionellen "vous-Form" durchaus eine Berechtigung:

"Il me fallait un monologue intérieur au-dessous du niveau du langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Le v o u s me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui"⁷³.

Die nicht bewußt vollzogene Selbstalienation in der Aufspaltung von "I" und "me" wird in die nach Heidegger "zum Sein des Daseins" notwendig gehörende "Selbstausslegung" münden, denn "ohne ein existenzielles Verstehen bleibt doch alle Analyse der Existenzialität bodenlos"⁷⁴.

3.3 Auflösung der Selbstgrenzen. Selbstalienation als Akt der Desintegration

Michel Butor: Degrés

Die Frage "Qui parle?" steht als knappe Beschreibungsformel für die fatale psychische Krisensituation des Protagonisten Pierre Vernier am Ende des Romans "Degrés" und verweist auf dessen Verlust der Fähigkeit zur Identifikation des eigenen Selbst.

Der Versuch des Geschichts- und Geographielehrers, eine Gymnasialklasse und eine einzige in dieser Klasse gehaltene Schulstunde über die Entdeckung Amerikas zu beschreiben, wird zum identitätszersetzenden Unternehmen und stellt in letzter Konsequenz auch sein physisches Überleben infrage.

73. Guth, P., Un révolutionnaire du roman. Un Portrait-Interview. In: Le Figaro Littéraire n. 607, 7. déc. 1957, p. 4. Vgl. dazu u.a. Daur, B., Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillet und Michel Butors, Heidelberg 1976, S. 183f.

74. Heidegger, M., Sein und Zeit, Tübingen ¹⁴1977, S. 312.

Der Gegenstand der Deskription ist nur äußerlich begrenzt und geschlossen, denn die exemplarisch ausgewählte Stunde steht in einem vielfältigen Zusammenhang zu anderen Unterrichtsstunden und die Schüler und Lehrer in jeweils unterschiedlichen sozialen Bezugssystemen, die es ebenfalls zu explorieren gilt. Dies verkompliziert die Aufgabenstellung und ihre Bewältigung, da sich die notwendig zu recherchierenden Informationen und Details zu einer unüberschaubaren Fülle ausweiten, für die ein durchgehendes Prinzip der Ordnung und Darstellung gefunden werden muß. Vernier erstellt hierzu mehrere Gliederungsschemata, welche sich anhand der zahlreich vorhandenen Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Schülern und Lehrern bilden lassen, jedoch bereits von vorneherein Elemente der Willkür enthalten, indem sie nämlich auch Verbindungen etablieren, die als bloß hypothetisches und imaginiertes Konstrukt den faktischen Gegebenheiten entgegenstehen.

Wie Butor selbst in seinen literaturtheoretischen Untersuchungen zur Technik des Romans feststellt, erscheint eine Ordnung jedoch unentbehrlich für die Erstellung von Zusammenhängen, Orientierungs- und Kontextwissen, um Einzelinformationen adäquat verarbeiten, dauerhaft im Gedächtnis verankern und sinnvoll einsetzen zu können:

"Dans certains cas, la «nouvelle» va trouver sa place sans la moindre difficulté à l'intérieur de ce qu'on disait auparavant; elle implique qu'une correction de détail, laissant le reste intact. Mais lorsque le nombre et l'importance de ces «nouvelles» vont augmenter, nous ne saurons plus où les mettre, qu'en faire. Dès lors, ce que nous devrions savoir, il nous est impossible d'en tenir compte. Nos yeux auront beau voir, nos oreilles entendre, cela ne nous servira de rien. Nous serons misérables au milieu de notre richesse, qui s'enfuira dès que nous la voudrions saisir, nouveaux Tantales jusqu'au jour où nous aurons trouvé le moyen de mettre de l'ordre à l'intérieur de toutes ces informations, de les organiser de façon stable" 75.

Es ist nicht zuletzt die Einsicht in eine solche Notwendigkeit, die Vernier zu dem agens movens für seine leidenschaftliche Recherche erklärt. Seinem Neffen Pierre Eller will er mit diesem Buch die vielschichtigen Beziehungsverhältnisse aufzeigen, in die die von der Schule vermittelten scheinbar disparaten Wissensanteile verwoben sind. Seine Komposition aus Unterrichtsdetails, Zitaten aus Schul- und Privatlektüre der Schüler und ihrer Lehrer, Informationen über ihre Familienverhältnisse und Freundschaftsbeziehungen, etc. läßt vor ihm den Kultur- und Lebensraum erstehen, in den sie allesamt eingebunden sind.

Die simultane Erfassung und Koordinierung von Banalitäten des Alltags und der Bildungsmasse unserer abendländischen Kultur will die Interrelationen zwischen den

75. Butor, M., *Recherches sur la technique du roman*, *ibid.*, p. 88.

unendlichen Dimensionen unserer Vergangenheit und unserer aktuellen Gegenwart transparent machen und so ein Bewußtsein schaffen für den eigenen Standort innerhalb einer geschichtlichen Kontinuität. Damit formuliert Pierre Vernier ein didaktisches Anliegen, das ihn mit den Protagonisten der vorausgegangenen Romane verbindet. Seine "auf eine futurische Anamnese gerichtete Beschreibung"⁷⁶ soll dem Adressaten Pierre Eller Einsicht in die Voraussetzungen seines Verstehens, Urteilens und Handelns gewähren sowie in Form- und Prägemuster, die verantwortlich sind für seine damalige, präsentische und zukünftige Identität:

"j'ai commencé à rédiger ces notes sur notre classe, qui s'adressent à toi, Pierre, non point tel que tu es aujourd'hui.."

"qui s'adressent à toi lorsqu'il te sera enfin possible de les lire, à ce Pierre Eller qui aura vraisemblablement oublié à peu près complètement cette journée du 12 octobre 1954, les événements qui y ont lieu, les connaissances que l'on a essayé de t'y enseigner,.."⁷⁷

"Pour t'aider à te représenter ce que tu as été toi-même, donc d'où tu viens, donc dans quelle direction tu vas, quel est le vecteur de ton présent..⁷⁸

Die kulturhistorischen Tiefenschichten (vor allem heraufbeschworen in der Form zahlloser literarischer Zitate aus verschiedensten Jahrhunderten), die in Verniers Darstellung gleichzeitig erscheinen und offenbar in ihrer völligen Vernetzung auch gleichzeitig Einfluß nehmen auf unsere Persönlichkeit, werden allerdings zum Beleg für die Ungleichzeitigkeit unseres Denkens und Handelns. Unsere psychohistorische Schichtung bedeutete eine Situierung in vielen Zeiten und ließe keine einheitlich verzeitlichte, von Kontinuität geprägte Identität zu.

Die Beziehungen und Zusammenhänge, in denen sich der Lehrer mit seinem Schüler und Neffen objektiv verortet sieht, ergeben sich nicht notwendigerweise zwangsläufig, sondern sind auch wesentlich konstruiert und keineswegs unabhängig von einer subjektiven Optik.

In welchem Ausmaß Subjektivität, Imagination, Zufall oder Willkür bedeutsam werden, verdeutlichen Verniers Darstellungsprobleme bei dem Versuch der Bewältigung der sich ausweitenden Stoffmassen. Die Erfahrungen, die Jacques Revel beim Schreiben macht, bleiben auch Pierre Vernier nicht erspart. Das gegenwärtige Geschehen entzieht sich

76. Wolfzettel, F., Michel Butor und der Kollektivroman, *ibid.*, S. 133.

77. Butor, M., *Degrés*, p. 53.

78. *ibid.*, p. 118.

seinem Zugriff, sobald es nicht unmittelbar festgehalten wird, und es verliert an Objektivität, wenn es über die häufig unpräzise Erinnerung wieder eingeholt werden muß. Das umfangreiche Faktenmaterial muß immer wieder umgeschichtet werden, da stets neu hinzukommende Details die Kausalitätenkette sprengen. Wo Informationen fehlen, müssen sie aus der Kenntnis bereits vorhandener Zusammenhänge erschlossen werden, um die Illusion von Vollständigkeit, nämlich die totale Erfassung eines scheinbar begrenzten Wirklichkeitsausschnitts, zu erwecken. Trotz dieser Ambition macht das viel zu breite Spektrum an Darstellbarem eine dauernde Selektion erforderlich, der zahllose Informationen zum Opfer fallen.

Um diese, die zu beschreibende Realität verfälschende, egozentrische Sichtweise überwinden zu können, überträgt Vernier die Erzählperspektive auf seinen Neffen Pierre Eller, der ihm bereits von Beginn der Arbeit an als Informant und Kollaborateur nützlich war. Das schreibende Ich allerdings bleibt Vernier, der Neffe nur "stummes Medium"⁷⁹ und Projektionsfigur.

Da das Schreibprojekt nicht nur dem Neffen gilt, sondern auch dem Verfasser zum Instrument der Selbstbewußtwerdung und Selbsterkenntnis wird, eröffnet der vermeintliche Erzählerwechsel die Chance zu einer neuen Selbstbetrachtung und -definition:

"dans le dessein de me faire sentir plus tard, quand je parviendrais à la lecture de cet ouvrage pour la rédaction duquel maintenant tu utilises mes yeux, mes sentiments et ma voix, en les enrichissant de tout ce que tu sais et devines, comment cette heure et les heures antérieures, déjà effleurées, étaient situées parmi d'autres heures, ainsi que mes yeux parmi d'autres yeux,"⁸⁰.

Das Ich tritt zu sich selbst in Distanz und wird zum Du, damit der Sprecher zum Adressaten, der Betrachter zum Betrachteten, das Subjekt zugleich zum Objekt. Nach Mcad erscheint hiermit die eigentliche Voraussetzung für Identität erfüllt, ebenso Prousts Forderung, welche Butor in seiner Analyse "Les «moments» de Marcel Proust" aufgreift, zumindest im Ansatz realisiert:

"d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est"⁸¹

und auch die von Lévi-Strauss zitierte Rousseau'sche Bedingung für Identität offenbar

79. Wolfzettel, F., Michel Butor und der Kollektivroman, *ibid.*, S. 132.

80. Degrés, p. 225.

81. ders., Répertoire I, p. 169.

eingelöst:

"Die Selbstabweisung als konstitutiv für die Möglichkeit, sich in den anderen zu akzeptieren, bringt bei Rousseau das Programm eines Infragestellens der subjektiven Identität mit ihrer faden Tautologie des *Ich bin Ich* in Gang"⁸².

Doch für Vernier leitet dieses Vorgehen gerade seine Identitätszersetzung ein.

Er projiziert sich in dem Maße in eine andere, z.T. nur vorgestellte Figur hinein (nämlich in seinen Neffen, wie er voraussichtlich einmal sein wird), daß er sich darin als einzigartiges und von anderen abgrenzbares Subjekt verloren geht. Seinen Neffen instrumentalisiert er, indem er ihn zum Objekt seiner Projektion macht und auf diese Weise seine Persönlichkeit deformiert und auszuhöhlen droht; es kommt auf beiden Seiten zur Auflösung von Selbst-Grenzen und zur Desintegration der Figuren.

Die Gefährdung seiner Identität wird Pierre Eller bald bewußt. Die Mitarbeit am Projekt des Onkels absorbiert ihn zunehmend und er sieht Beziehungen vorwiegend nur noch unter dem Aspekt der Informationsbeschaffung; bald gerät er dadurch in den Verdacht, ein Spitzel zu sein und er droht von seinen Freunden und Klassenkameraden gemieden und ausgeschlossen zu werden. Vernier jedoch stellt die größere Gefahr für sein Selbst dar; Pierres eindeutige Furcht vor Implosion und die damit verbundene Angst, mit dem Onkel identisch werden zu können, läßt dies besonders deutlich hervortreten⁸³.

Das Projekt, das das Selbstverstehen auch aufgrund wechselseitigen Anders- oder Fremdverstehens fördern und das Verhältnis zwischen Onkel und Neffe durch neue Positionsbeschreibungen auf eine andere qualitative Ebene stellen sollte, führt gerade zum Bruch dieser Beziehung. Die Achtung Pierres für seinen Onkel, der ihm keine Chance zur Selbst-Darstellung läßt und offenbar ohne Respekt vor seinem realen Sein nur sich selbst in seiner 'hypothetischen oder projektiven Antizipation' zu verlieren scheint⁸⁴, verkehrt sich in Haß und Verachtung und führt zur baldigen Aufkündigung der Kooperation.

82. Benoist, J.C., Facetten der Identität, in: *ibid.*, S. 17.

83. Pierre Eller hat Angst, von den Wolfsblicken des Onkels verschlungen zu werden: "Il a peur de s'endormir, il a peur des loups, il n'y avait pas de loups dans cette chambre; de l'autre côté du mur, il y avait l'oncle Pierre et son regard de loup..." "A *lean and hungry look*, un regard maigre et affamé, de plus en plus un regard de loup, qui brûlait d'une espèce d'inquiétude quand il se tournait vers toi, de plus en plus enfoncé, comme s'il avait eu un masque, une fausse peau". Degrés, p. 322 und p. 379.

84. zu Projektionsverhalten siehe u.a. Reck, *ibid.*, S. 73f. oder S. 139f.

Obwohl sich das Schreibunternehmen bereits selbst ad absurdum geführt und als höchst unethisches Unterfangen, als "ouvrage couvert de sang"⁸⁵ entlarvt hat, wird es fortgeführt.

Die Herrcinnahme einer dritten Perspektive in der Gestalt Henri Jourets (eines nahen Verwandten und Kollegen Verniers und Onkels und Lehrers von Pierre Eller) soll der Vervollständigung der im Roman selbst angesprochenen "conjugaison de cet ouvrage"⁸⁶ dienen und so zur weiteren Versachlichung der Beschreibung beitragen.

Obzwar Vernier auch hier weiterhin das Perspektivenzentrum bildet, verschiebt sich seine Position innerhalb des Darstellungsrahmens jedoch erheblich nach außen. Sein vorher mit "Du" angesprochenes "Ich" wird nun zum "Er", über das berichtet wird. Die Apellfunktion des Du wird dabei nicht aufgegeben, denn die scheinbar neu eingeführte ich-sagende Instanz wendet sich mit ihrem Bericht ebenfalls an den Neffen Pierre Eller.

Mit dieser erneuten Projektionsleistung realisiert Vernier einen noch höheren Grad an Selbstdistanzierung Selbstentäußerung und Selbstüberwindung, notwendigerweise jedoch mit den bereits absehbaren fatalen Folgen: die Integration des "tu" und "il" in die Grenzen des "je" führt zu endgültiger Desintegration und Entgrenzung. Dieser Projektionsvorgang ließe sich auch als Introjektion ins Ich beschreiben oder, um eine psychoanalytische Deutung Eriksons zu bemühen, als Identitätsdiffusion: "Es ist eine Zersplitterung des Selbst-Bildes eingetreten, ein Verlust der Mitte, ein Gefühl von Verwirrung und in schweren Fällen die Furcht vor völliger Auflösung"⁸⁷.

Das Ich kann sich nicht mehr als mit sich selbst identisches wahrnehmen. Die bereits zitierte Frage am Schluß des Romans: "Qui parle?" wird dafür zum deutlichen Beleg.

Die in Degrés verarbeiteten und von Butor insbesondere auch in seinen literaturtheoretischen Analysen als relevant herausgehobenen Problembereiche finden sich in unterschiedlicher ästhetischer Ausgestaltung in allen seinen Romanen. So bleibt das Experimentieren mit Personalpronomen: "Il faut évidemment étudier systématiquement l'utilisation de «tous» les pronoms personnels dans le roman"⁸⁸ für Butor nachgewiesenermaßen nicht nur eine theoretische Forderung. Denn sie v.a.

85. Degrés, *ibid.*, p. 365.

86. *ibid.*, p. 277.

87. Erikson, E.H., *Identität und Lebenszyklus*, Frankfurt a.M. 1973, S. 154.

88. Répertoire II, p. 71.

ermöglichen es, in den Zusammenhängen ästhetischer Realität, allgemeine aber verborgene Aspekte menschlicher Wirklichkeit erst sichtbar zu machen und sie sind es auch, die die Person letztlich nur noch als eine innerhalb eines geistigen, sozialen und dialogischen Raums entstandene "Funktion" erscheinen lassen⁸⁹.

Damit rückt Butor in eine erstaunliche Nähe zu Claude Lévi-Strauss' Definition von Identität:

"Sie ist eine instabile Funktion und keine substantielle Realität, wir sind gleichermaßen flüchtige Orte und Augenblicke des Zusammentreffens, des Austauschs und des Konflikts, an denen stets nur und in zunehmend infinitesimalem Maßstab Kräfte der Natur und der Geschichte beteiligt sind, die gegenüber unserem Autismus von einer erhabenen Indifferenz sind"⁹⁰.

Musils Klage: "Das Leben, das uns umfängt, ist ohne Ordnungsbegriffe"⁹¹, könnte auch von Butor und seinen Protagonisten vorgebracht worden sein. Die auf die Figuren einstürzende Realität ist in ihrer ungeheuren Vielschichtigkeit unüberschaubar geworden. Deshalb der verzweifelte Versuch, diese als zerstörerische Gewalt empfundene Wirklichkeit mithilfe rigider Ordnungsraster in ihren raum-zeitlichen Zusammenhängen faßbar und wieder verfügbar und beherrschbar werden zu lassen. Dem Unterfangen unterliegt das Bedürfnis nach Selbstverortung und Selbstkontinuation in einem geordneten Raum- und Zeitgefüge "se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts"⁹² sowie der damit einhergehende Wunsch nach einer stabilen, ausbalancierten Identität innerhalb des Spannungsverhältnisses zwischen Fremdbestimmung und Selbstbehauptung.

Allerdings ist in einer Welt, die schon lange ihr Sinnzentrum verloren hat, wohl nur ein dezentriertes Ich denkbar.

Die Welt des Draußen besetzt unabwendbar die Innenräume unseres Bewußtsein, formt und prägt unsere Persönlichkeit und beeinflusst entschieden unsere Sicht der

89. Répertoire, *ibid.*, p. 72: "En ce qui concerne le problème général de la personne, de telles considérations et de telles pratiques obligent à dissocier de plus en plus cette notion de celle d'individu physique, et à l'interpréter comme une fonction se produisant à l'intérieur d'un milieu mental et social, dans un espace de dialogue."

90. Lévi-Strauss, in: Benoist, *ibid.*, S. 9.

91. Musil, R., *ibid.*, S. 1087/1088

92. Répertoire I, p. 272.

Außenwelt.

Jede Darstellung von Realität erscheint daher als Projektionsvorgang, das Ergebnis jeder Beschreibung als Spiegelung des verinnerten Außen. Dieses widersetzt sich allerdings aufgrund seiner ungeheuren Komplexität hartnäckig einer wirklichen Erfassung und Durchdringung und entlarvt jeden Versuch der Darstellung als eine (Sinn)Setzung, die zahlreiche andere Möglichkeiten unterschlägt.

Unsere Verankerung in diesem unüberschaubar geschichteten, zerstückelten und inkohärenten Gebilde von Wirklichkeit läßt eine Standortbestimmung offenbar unmöglich und die Vorstellung einer einheitlichen, von anderen abgrenzbaren und konsistenten Identität unrealistisch erscheinen.

3.4 Identitätszertrümmerung in Traumkonstellationen. Zu Michel Butors postromanesker Werkauffassung

Matière des rêves

Butors konsequent an vorausgehende Schreiberfahrungen anknüpfende Suche nach immer neuen literarischen Ausdrucksformen führt zu einer Absage an den Roman und zur Konzeption eines weitgefaßten genreübergreifenden Gesamtkunstwerks.

Sein gegenwärtiges Schreiben versteht er allerdings nach eigenen Angaben als "l'histoire, la recherche" und "l'enquête"⁹³ des Romans. Er unterstreicht somit die Bindung an Traditionen dieser Gattung, aber auch die Notwendigkeit ihrer Weiterentwicklung. Hieran schließen sich auch seine Überlegungen zu den veränderten Bedingungen für Literatur innerhalb eines sich rasch wandelnden Medienrahmens an:

"In den kommenden Jahren werden wir wirklich große Veränderungen erleben. Das Fundamentale ist, daß die Werkzeuge der Literatur wechseln werden. Bücher, wie wir sie heute haben, sind schon eine überkommene Sache, sie gehören der Vergangenheit an. So viele andere Möglichkeiten bieten sich an wie Cassette und Diskette, um die Texte zu konservieren und zu senden. Wir werden einen gewaltigen Umbruch erleben, der genauso wichtig sein wird wie die Erfindung des Buchdrucks. Meine Arbeit bereitet in diesem Sinn auf das kommende

93. Butor, M./Launay, M., *Résistances: Conversations aux Antipodes*, Paris 1983, p. 184.

Jahrhundert vor"94.

Butors entwicklungsoffenes poetisches Programm beschreibt den Versuch, den Veränderungen der Rezeptions- und Perzeptionsweisen in größerem Umfang gerecht zu werden.

Gerade die Integration anderer kultur- und gesellschaftsrelevanter Ausdrucksmedien wie Malerei und Musik in das Sprachkunstwerk schafft hierfür die ersten Voraussetzungen. Auf dem geplanten Wege hin zur Konzeption eines "oeuvre collective"95 finden daneben verstärkt mediale Ausdrucksformen wie Film und Photographie mit ihrer je eigenen Semiotik, aber auch Strukturen und Materialien unterschiedlichster Wissenschaftsbereiche Eingang. Mit dieser Durchlässigkeit und Entgrenzung schafft Butor denn auch die von ihm angestrebten "volumes à portes ouvertes à l'intérieur desquels on en voit d'autres entrer et sortir"96.

Seine eigenwillige Collage diverser fiktionaler, nicht-fiktionaler, auditiver oder visueller 'Texte' beschreibt Raymond Jean nach der Veröffentlichung des 1. Bandes von "Matières de rêves" in "Le Monde" als "ballet onirique de références culturelles"97. Jeder eingebrachte 'Text' steht in einem vielschichtigen historischen und soziokulturellen Referenzsystem; die Botschaften, die er aufgrund dieser Vernetzung kolportiert, entfalten sich im "Dialog"98 mit anderen Texten. In wechselnden Verweissystemen werden so neue Bedeutungen erstellt oder lange verborgen gebliebene Schichten freigelegt. Der enge Wechselbezug zwischen Tradition und Moderne bleibt für Butor folglich unauflösbar:

"Impossible de penser modernité sans tradition: tradition sans modernité c'est

94. Arnd, O./Raddatz, F., Die kommunizierenden Ruinen. Der literarische Kosmopolit Michel Butor, in: Spuren: Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Hamburg 15, 1986, S. 53.

95. Répertoire II, *ibid.*, p. 297.

96. Répertoire IV, *ibid.*, p. 443.

97. Jean, R., Michel Butor à travers ses voyages: *Matières de rêves* de Michel Butor, *Le Monde* (1.8.1975). Zit. nach Fürstenberger B., Michel Butors literarische Träume, *ibid.*, S. 34.

98. Répertoire IV, *ibid.*, p. 441: "Le texte peut dialoguer(...) Dialoguant dès l'origine je puis élaborer avec un musicien ou un peintre un volume. Mais l'oeuvre de Beethoven ou de Rembrandt étant là, je puis dialoguer avec elle, faire une oeuvre nouvelle dans laquelle la leur apparaisse comme fragment, sans avoir besoin pour autant de reproduire dans mon livre tous leurs tableaux ou partitions, sans parler même d'enregistrement".

trahison"99.

Das in einem Werk unbewußt mittransportierte Kulturgut soll in der Art einer "Archäologie des Wissens" (Foucault) auf die Bewußtseinsebene gehoben werden. Das Abtauchen in die im 'Felde der Geschichte unterschiedenen Ablagerungsschichten'¹⁰⁰ hatten schon die vorausgegangenen Romane, allen voran Degrés mit dem Kaleidoskop von Zitaten vorgeführt. Unterhalb der oberflächlich erkennbaren Brüche und Abgrenzungen von Lebensbereichen und Disziplinen sollen versteckte Verbindungen und Kontinuitäten aufgezeigt oder neue, produktive Beziehungen erstellt werden.

Offenbar nur eine bildungsgeschichtliche, psychohistorische und tiefenpsychologische Anamnese schafft (wie wir gesehen haben) die Voraussetzungen zur Bewußtwerdung und zur Selbsttransparenz.

Gerade so wie ein Werk in seiner Struktur und seinen Inhalten als Produkt eines kollektiven Kulturgeflechts erscheint, erweist sich ein Individuum "dès l'origine" als "un moment de ce tissu culturel"¹⁰¹. In *Matière de rêves* führt Butor Extremformen von Identitätsdiffusion vor. So zerfällt das in *Matière de rêves I* sich artikulierende und zumindest in Zügen autobiographische Ich in eine Mehrzahl von unterschiedlichen, auch historischen Erzählern, die wiederum in dem "je" gebündelt erscheinen. Roudaut formuliert hierzu folgende Charakteristik:

"ce qui dit «je» en ce livre est un être composite, habité, dissocié et recomposé en une harmonie de voix"¹⁰².

In "*Matière de rêves II*" lassen sich keine Figurenkonturierungen mehr erkennen. Zwar tritt auch hier noch ein Erzähler-Ich auf, doch bleibt es durch zahllose Metamorphosen in seiner Konsistenz zersetzt. Wie alle anderen Personen, die mit wechselnden Tätigkeiten, Namen, ja, in unterschiedlichen Erscheinungsweisen auftreten, wird es als mobile Funktion für Sprachspiele und -experimente genutzt. Die zunächst noch an das Erzähler-Ich gebundenen Erlebnisse lösen sich ab und hängen sich an ein anonymes

99. Butor, M./ Launey M., *Résistances*, *ibid.*, p. 139.

100. Vgl. Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, dt.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 9.

101. *L'Arc* 1969. Zit. nach Fürstenberger, B., Michel Butors literarische Träume, *ibid.*, S. 88, Anm. 264.

102. Roudaut, J., Michel Butor: *La nuit c'est désormais encore le jour*, in: *La Nouvelle Revue Française* 480, 1987, p. 78.

"il", "tu" oder an Namen von Sternenbildern an. Individuelles Erleben wird damit in eine allgemeine Verfügbarkeit überführt.

Ständig neu sich verwirbelnde Textelemente, zu denen auch die dissoziierten Personen gehören, halten den endlosen Prozeß der Kombinationsbildung in Gang.

Das Spiel und der Traum werden zu übergreifenden Formfaktoren, die einerseits der Öffnung und andererseits der Strukturierung und Organisation der Werke dienen.

Das Spiel eröffnet die Chance, sowohl festgefahrene Strukturen aufzubrechen als auch starre Abgrenzungen von Kunst, Wissenschafts- und Alltagsbereichen in eine Flexibilität und Mobilität zu überführen. Dabei etablieren sich neue Ordnungen, die jedoch die Dynamik und Potentials zu ihrer eigenen Überwindung enthalten.

In diesem Spiel können Vor-Urteile abgebaut und habitualisierte Muster, Klischees oder Barrieren der Wahrnehmung überwunden und neue Apperzeptionsweisen erprobt werden:

"Rien n'est plus sérieux que le jeu. Les arts, toutes les inventions, la découverte scientifique profitent du jeu qu'il y a entre les rouages de tous les déterminismes, de ces endroits où des hasards peuvent se produire, des rencontres permettant par exemple au lecteur de trouver son livre(...) Donner du jeu, c'est permettre de virer à l'intérieur d'une réalité trop serrée, trop compacte, trop agressive. C'est par le jeu que le monde extérieur se rappelle à nous, le jeu qui subsiste dans les couvercles, volets et serrures de nos prisons"¹⁰³.

Die Komposition der Werke (*Matières de rêves* I bis V) ist den Traumverläufen nachgezeichnet, die in horizontaler wie vertikaler Bewegung die Schichtungen unseres Bewußtseins ausloten und verbinden. Dabei erscheinen die psychohistorischen Sedimentierungen nicht nur gleichzeitig und gleichwertig; sie verweisen auch auf die Inauthentizität unserer Wirklichkeitserfahrung und -erfassung:

"nous sommes très peu originaux dans nos rêves! (...)Rien n'est plus difficile que de faire un rêve qui n'ait pas déjà été rêvé par dix mille personnes dans la ville où l'on habite. Donc, les peintres me proposent aussi de la matière de rêve. A travers ce qu'ils me montrent, je peux aller à la recherche d'autres galeries de cette mine. Ces galeries sont en communication avec mes propres galeries, parce que nos rêves ne sont pas des choses tout à fait individuelles. Nous rêvons des rêves collectifs, hein? Le rêve est un langage avec des formes. Nous rêvons selon des espèces de modèles"¹⁰⁴.

103. Butor, M./ Launay, M., *Résistances*, ibid., p. 14.

104. Santschi, M., *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne. 1982, p. 179.

4. Geschichtserfahrung und Selbsterfahrung in existentiellen Grenzsituationen Anamnese als identitätszersetzende Aktivität

Jene Themenkomplexe, die Butor ins Zentrum seiner literarischen Auseinandersetzung stellt, finden auch im Romanoeuvre Claude Simons eine herausragende Stellung. Dabei weicht die verzweifelte Suche nach notwendigen Ordnungsrastern zur existentiellen Bewältigung und strukturierenden Darstellung einer chaotisch erscheinenden Umwelt allerdings der schon früh artikulierten, nüchternen Einsicht Simons in die Unvereinbarkeit: "l'opposition, l'incompatibilité même, qu'il ya entre la discontinuité du monde perçu et la continuité de l'écriture"¹.

Der 1957 erschienene Roman "Le Vent", mit dem Claude Simon erstmals der Gruppe der Nouveaux Romanciers zugewiesen wird, formuliert den letzten Versuch, dem traditionellen Bedürfnis nach Logik, Linearität und Objektivität in der Darstellung eines zeitlich und räumlich begrenzten Lebensabschnitts, gerecht zu werden. Der Erzähler des Romans präsentiert sich in der Rolle eines Rekonstruktors², der aus seiner Erinnerung heraus, einen lückenlosen Bericht über den siebenmonatigen Aufenthalt des 'Idioten'³ Montès in einer südfranzösischen Stadt erstellen will. Bei seiner Rekonstruktionsarbeit stützt er sich auf die multiperspektivisch zusammengesetzte Fülle eigener Wahrnehmungen, Vermutungen und Deutungen von Ereignissen und Figuren, auf die von Montès selbst vermittelten Angaben sowie auf die von zahlreichen Bewohnern mitgeteilten Informationen und Sichtweisen. Wie in den Butorschen Romanen erweist sich das geplante Projekt der 'recherche du temps perdu' als undurchführbar. Auf das erzielbare 'bruchstückhafte, zusammenhanglose, lachhafte und idiotische' Ergebnis verweist der "Chronist"⁴ jedoch bereits zu Beginn des Romans,

-
1. Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier, Entretiens, 31,1972, p. 18, beziehend auf seinen 1957 veröffentlichten Roman "Le Vent".
 2. Auf diese Rekonstruktionstätigkeit verweist zweifellos der Untertitel des Romans "Tentative de restitution d'un rétable baroque".
 3. Ein Großteil der Stadtbewohner verweist ihn in die Rolle eines Außenseiters und verleiht ihm das Stigma des Idioten.
 4. Zeltner, G., Im Augenblick der Gegenwart, . Moderne Formen des französischen Romans, Frankfurt a.M. 1974, S. 123.

es ergibt sich keineswegs erst im Verlauf der Bewältigung der selbstgestellten Aufgabe. Montès (er)steht in einem Raum vielfach bloß vorgestellten Geschehens und in einer scheinlogischen 'Folge von Ursache und Wirkungen'; ein Produkt retrospektiver Konstruktion.

Die traditionelle Erzählweise, die noch eine konsequent lineare Entwicklung ihres Helden vorführen zu können glaubt, findet ironische Kommentierung:

"J'admire la continuité et la logique exemplaire qui conduit l'évolution des héros de romans pour arriver au socialiste parfait et enthousiaste à la six cent vingt-troisième page. Comment peut-on être toujours conséquent pendant six cent vingt-trois pages. Voilà ce que je me demande, moi qui ne suis jamais le même pendant dix minutes à la file, moi qui ne suis pas le même pendant la durée d'un millième de seconde, puisque je ne suis pas moi"⁵.

Rekonstruktion, Erinnerung und Erinnerbarkeit vergangener Ereignisse werden in den folgenden Romanen immer wieder aufs neue befragt und in Zweifel gezogen, die erinnernden und erinnernten Subjekte dabei in ihrer Authentizität hartnäckig infrage gestellt. Im Erinnerungsvorgang ist vergangenes Geschehen nur noch als eine Kette sich überlagernder, zeitentleerter Bewußtseinsbilder präsent, die sich im Bewußtseinsraum der memorierenden Gestalten nach einer eigenwilligen subjektiven Gesetzlichkeit organisieren und dabei gewohnte Darstellungsstrukturen gänzlich außer Kraft setzen. Es entsteht eine

"chronologie toute subjective, au relief accidenté, faite de ruptures, de superpositions, de régressions, de reprises inachevées; nous sommes dans le secret de cette chronologie disjointe, parce que nous en voyons la naissance"⁶.

Die Fülle an Erinnerungspartikeln, die das Subjekt unaufhörlich durchdringen, erweisen sich als so widersprüchlich und variantenreich, daß sie weder eine feste Konturierung der Gestalt ermöglichen, noch ein glaubwürdiges Geschehen entstehen lassen.

Die identitätszersetzende Aktivität der 'mémoire involontaire' ist allerdings zugleich eine unmittelbare Vergegenwärtigung vergangenen Erlebens und somit eine wie auch immer geartete Bewußtseinstätigkeit, in der sich Selbstfindung und Selbsterkenntnis erst vollzieht.

5. Simon, C., *La corde raide*, p. 24 zitiert nach Sykes, S., *Les romans de Claude Simon*, Paris 1979 p. 24.

6. Rousset, J., *Trois romans de la mémoire*, in: R. Ouellet (Hg.), *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris 1972, p. 31.

Doch der von Rilke formulierten und dem Roman "Histoire" (1967) vorangestellten Erkenntnis "Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux" bleiben die Simonschen Gestalten in ganz besonderem Maße unterworfen.

4.1 Dissoziation zwischen Selbst und Körper

Selbststrettung in der Imagination

Claude Simon: La Route des Flandres

Gerade die auf "Le Vent" folgenden Romane "La Route des Flandres" und "Le Palacc" machen den Prozeß der Erinnerung, der in besonderer Weise Geschichtserfahrung und Selbsterfahrung ineinander verwebt, zu ihrem wesentlichen Gegenstand. Die Erinnerung des Erzählers und Protagonisten bezieht sich in "La Route des Flandres" auf die historische Schlacht an der Meuse 1940 und die in "Le Palacc" auf den spanischen Bürgerkrieg. Beide Romane thematisieren ihre Suche nach vergangenem authentischem Erleben und historischer Objektivität und damit verflochten und eingebunden ihre Suche nach den zurückliegenden subjektiven Erfahrungen und der eigenen Subjektivität, in der das historische Selbst als Teil des aktuellen Selbst integriert ist.

Die Welt in "La Route des Flandres" befindet sich in einem katastrophalen Zustand der Zersetzung und des Zerfalls, ausgelöst durch die Ereignisse des zweiten Weltkriegs. Aus einer zeitlichen Distanz von 2 Jahren heraus, erinnert sich 'Georges' in ein Geschehen hinein, das er zwar überlebt, aber nicht überwunden und verarbeitet zu haben scheint. Im unmittelbaren sinnlichen Nachvollzug vergangenen Erlebens (wieder)erlebt er sich als Teil des allgemeinen Zerfallsprozesses.

Inmitten der monoton-dumpfen, zermürenden und zerstörerischen Ereignisse:

"au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit...était en train de se

dépiauter se désagréger"⁷

vermag Georges keine Stabilität und personale Integrität zu wahren. Zunehmend verliert er das Bewußtsein für die ihn umgebende Realität und für seine eigene reale und lebendige Existenz. Sein Gefühl, ein lebender Toter zu sein, "exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts"⁸ beläßt ihn in einem Vakuum, einem Schwebezustand zwischen Sein- und Nicht-Sein. Alles, was er wahrnimmt und empfindet, scheint nicht mehr inkorporiert und nur noch außerhalb von ihm selbst stattzufinden, so als sei er aus sich selbst herausgetreten. Nicht nur die eigene Stimme, die als etwas von ihm Unabhängiges ertönt, auch sein Blick in den Spiegel beweisen, daß er seinem physischen Selbst wie einem Fremden gegenübertritt⁹. In dem dunklen Viehwaggon, in dem er mit seinem Kameraden Blum zum Kriegsgefangenenlager gebracht wird, hat sein Körper auch schon aufgehört für ihn zu existieren; übriggeblieben ist bloß ein in Lumpen gehüllter Haufen numerierter Knochen, Petrefakte, die möglicherweise das einzige sind, was von ihm überdauert:

"Une histoire d'os comptés, dénombrés...", pensant: «Ouais. J'y suis: ils ont numéroté mes abattis...
Il essaya de dégager sa jambe du corps qui pesait dessus. Il ne la sentait plus que comme une chose morte"¹⁰.

Der Körper ist nur noch betrachtetes Objekt und wird keineswegs als der Kern des eigenen Seins empfunden¹¹.

Mit der Abspaltung des "verkörperten Selbst"¹² geht auch die Gewißheit für Ort, Zeit und Wirklichkeit verloren, denn das verbliebene "unverkörperte Selbst" führt eine aus diesen Bezügen herausgehobene Existenz.

7. Simon, C., La route des Flandres, Paris, 1960, p. 16/17.

8. ibid., p. 121.

9. "quatre baguettes en bois d'un jaune couleur d'urine usinées imitation bambou, leurs extrémités taillées en biseau dépassant les angles de la glace dont les quatre côtés encadraient un visage qu'il n'avait jamais vu, maigre, les traits tirés, les yeux bordés de rouge...ce visage d'inconnu, figé sur place, non par la surprise ou par l'intérêt mais simplement par la fatigue, appuyé pour ainsi dire contre sa propre image, se tenant là, raide dans ses vêtements raides (pensant à cette expressions argotique et méprisante qu'il avait entendue un jour: «Tu tiens debout parce que t'as des caleçons empesés»", ibid., p., 112.

10. ibid., p., 70.

11. Vgl. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, ibid., S. 58.

12. ibid., S. 55ff. siehe v.a. das Kapitel über "Das verkörperte und unverkörperte Selbst".

Der Körper erinnert jedoch als der Teil des Seins, der zerfällt und verschmilzt mit der Substanz, aus der er entstanden ist, an eben jene Verhaftetheit alles Lebendigen und damit an die wohl einzig verbürgte Realität, auf die sich Georges angesichts von Tod und Zerfall zurückgeworfen sieht:

"leurs visages terreux, leurs loques terreuses, leurs yeux terreux aussi, de cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue, cette poussière dont ils étaient sortis et à laquelle, errants, honteux, hébétés et tristes, ils retournaient chaque jour un peu plus"¹³.

Zugleich beschreibt die unendliche Wiederholung dieses Kreislaufs von Tod und Werden gerade die Überwindung solcher Kategorien wie Raum und Zeit.

Die in einem ständigen dialektischen Wechselbezug stehenden Oppositionen wie die von Spaltung, Zerfall und Einheit und Verschmelzung werden in spiegelbildlicher Entsprechung sowohl auf der inhaltlichen wie formalen Ebene strukturwirksam und gehen ein in eine allumfassende zirkuläre Ordnung. Diese "ordre dans la débâcle"¹⁴, die im Verlauf der Interpretation deutlicher hervortreten wird, erfaßt und reflektiert nicht nur die vorgeführte Identität in ihrer inneren Befindlichkeit und ihrem äußeren Erleben, sondern beschreibt auch ihre mentalen und physischen Bewegungen im Erinnerungsraum und im erinnerten Raum.

Georges befindet sich in einem temporären Zustand der Dissoziation zwischen Selbst und Körper, der es ihm ermöglicht, seine katastrophale und allgegenwärtige Lage der "liquéfaction, de débâcle, de désastre aveugle, patient, sans fin"¹⁵, die ihn mit 'Implosion' bedroht, zu transzendieren, um als rein geistige Entität zu überleben. Laing stellt in seiner Studie über "Das geteilte Selbst" fest, daß dies eine den meisten Menschen verfügbare Reaktion sei, "die sich in einer bedrohlichen Erfahrung

13. La Route des Flandres, *ibid.*, p., 172. Der Pferdekadaver, dem Georges und seine überlebenden Kameraden bei ihrem orientierungslosen Ritt drei Mal begegnen, befindet sich in dem gleichen Zustand der Auflösung wie die Soldaten in der Gefangenschaft: "le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri) et était destiné à y retourner, s'y dissoudre de nouveau, le recouvrant donc, l'enveloppant", p., 27.

14. Ricardou, J., Un ordre dans la débâcle, in: *ders.*, Problèmes du nouveau roman, Paris, 1967, p. 44–55.

15. La Route des Flandres, *ibid.*, p. 129.

eingeschlossen finden, aus der keine physische Flucht möglich ist". Dazu eines seiner Beispiele:

"Gefangene in Konzentrationslagern versuchten dieses Gefühl zu empfinden, da das Lager keinen möglichen Ausweg bot, weder räumlich noch zeitlich. Der einzige Ausweg war ein psychisches Sichzurückziehen »in« das eigene Selbst und »aus« dem Körper. Diese Dissoziation ist charakteristischerweise verknüpft...mit Gefühlen der Entfremdung und der Entrealisierung. Der Körper kann weiterhin äußerlich normal agieren, aber innerlich hat man das Gefühl, er agiert aus eigenem Antrieb, automatisch"16.

Dies gilt auch für Georges und seine Kameraden:

"leurs têtes et leurs corps absorbés pour ainsi dire par des problèmes différents, agissant chacun pour leur compte ou, si l'on préfère, se répartissant les tâches, leurs membres accomplissant spontanément et sous leur propre autorité et contrôle la suite des mouvements auxquels leurs cerveaux ne semblaient pas prêter attention"17.

Georges häufiges Fragen nach der Uhrzeit drückt letzte sinnlose Versuche der Selbst- und Realitätsvergewisserung aus, noch in der Zeit sein zu wollen18 doch diese läuft weiter, indifferent gegenüber all den sich in ihr vollziehenden Lebensäußerungen. Er und seine Kameraden bewegen sich nur noch auf der Stelle wie Statisten, hinter denen eine Leinwand vorbeigeschoben wird:

"le régiment tout entier semblait progresser sans avancer, comme au théâtre ces personnages immobiles dont les jambes imitent sur place le mouvement de la marche tandis que derrière eux se déroule en tremblotant une toile de fond sur laquelle sont peints maisons arbres nuages, avec cette différence qu'ici la toile de fond était seulement la nuit, du noir, et à un moment la pluie commençait à tomber, elle aussi monotone, infinie et noire"19.

Die Selbst-Rettung erfolgt allein über eine gesteigerte Aktivität des Bewußtseins. Eines Bewußtseins ohne Realität, denn nur mithilfe imaginierter, (re-) konstruierter phantastischer Geschichten holen sie in ihr abgestumpftes, ödes Innere das Leben

16. Laing, R.D., *ibid.*, S. 67.

17. *La Route des Flandres*, p. 251/52.

18. "cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train un jour et une nuit ou une nuit un jour et une nuit mais cela n'avait aucun sens le temps n'existe pas Quelle heure est-il dis-je est-ce que tu peux réussir à voir l', Bon sang dit-il qu'est-ce que ça changera quand il fera jour tu tiens à voir nos sales gueules de lâches de vaincus", *ibid.*, p. 20/21.

19. *ibid.*, p. 30.

zurück, das ihnen im Austausch mit der sie umgebenden Wirklichkeit verwehrt bleibt:

"(c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, de façon -là, au milieu des rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détremvés et noirs, dans la froide et blafarde journée d'un hiver saxon - à faire sugir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible - comme ces pâtes vaguement sucrées sous lesquelles on dissimule aux enfants les médicaments amers - l'innomable réalité) dans cet univers futile, mystérieux et violent dans lequel, à défaut de leur corps, se mouvaient leur esprit"²⁰.

In endlosen Dialogen, die sich vorwiegend zwischen Georges und Blum entwickeln, kreist ihr Erzählen persistent um wenige Figuren und Ereignisse ihres Interesses. So arbeiten sie unablässig an der durch zahllose Gerüchte und Geschichten bereits weitgehend verstellten und deformierten Figur des Capitaines de Reixach und seiner altehrwürdigen Familie weiter. Narrativen Mustern, literarischen Präfigurationen, Gesetzen der Stilisierung und Klischierung folgend, erstellen sie Hypothesen, Zusammenhänge und Reihungen, die immer wieder neue Varianten generieren. In der Folge der Zwangslogik ihrer Narrativik entsteht ein Motiv für de Reixachs Tod, das ihn mit dem Schicksal einer seiner Vorfahren verbindet, so als habe er nur das eingelöst, was ihm bereits von seiner Familientradition her vorgezeichnet war. Die Kugel, mit der der gehörnte Vorfahr Selbstmord beging, trifft auch den Nachfahren:

"comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre"²¹

Damit wird Vergangenheit in der Gegenwart wiederholt und aufgehoben, ein Vorgang, der auch Georges' Anamneseversuch beschreibt, auf den wir noch eingehen. De Reixachs Tod ist nur deshalb Anlaß zahlloser Spekulationen, weil er in Verbindung stehen könnte mit seiner jungen Frau Corinne, die für Georges zum zentralen Projektionsobjekt seiner Träume und Begierden wird. Depraviert von jeglichem Körperempfinden, ist das Bedürfnis nach sinnlicher Erfahrung besonders stark und entwickelt sich zur Obsession. Die zahllosen erotischen Phantasieproduktionen, mit denen sie sich aus ihrer Lage hinausprojizieren, umkreisen unablässig den zentralen Fixpunkt der Erzählungen, den vermeintlichen Ehebruch Corinnes mit dem Jockey

20. *ibid.*, p. 184.

21. *ibid.*, p., 79.

Iglésia. Dabei werden die Geschichten (in vertrauter nouveau roman'scher Manier) so übereinandergelagert und ineinanderverwoben, daß beispielsweise ein Kausalnexus zwischen der Bändigung einer Stute und einer Frau erstellt wird, der in seiner Folge zur Verschmelzung von Pferd und Frau zu einem Zentaur führt. Alle Versionen bleiben erlaubt, so lange sie noch vorstellbar sind:

"Mais je pense qu'on peut néanmoins l'imaginer"²².

In diesem immer weiter ins Absurde abgleitenden Kommunikationsprozeß wird Corinne wie alle anderen Figuren in Geschichten petrifiziert. Zugleich aber wird sie als Mittel und Objekt benutzt für notwendige Projektionen:

"(c'est-à-dire lui, Blum – ou plutôt leur imagination, ou plutôt leur corps, c'est-à-dire leur peau, leurs organes, leur chair d'adolescents sevrés de femmes) l'avaient matérialisée: debout dans le contre-jour ensoleillé d'une fin d'après-midi, dans cette robe rouge couleur de bonbon anglais (mais peut-être cela aussi l'avait-il inventé, c'est-à-dire la couleur, ce rouge acide, peut-être simplement parce qu'elle était quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche, peut-être à cause de son nom, parce que «Corinne» faisait penser à «corail»?...) "²³.

Bis in die Zeit nach dem Krieg bleibt sie in Georges Bewußtsein nicht nur als Symbol aller Frauen nachhaltig eingegraben, sondern als Inkarnation, als die zu Fleisch gewordene Begierde nach körperlicher Erfahrung und Vereinigung.

Die Gefährdung der Existenz des Subjekts durch die Trennung von Phantasie und Realität erscheint unvermeidlich:

"Aber die Person, die nicht in der Realität und nur in der Phantasie handelt, wird selbst unreal. Die aktuelle «Welt» wird für diese Person zusammenschrumpfen und verarmen...Phantasie ohne in gewissem Maß in der Realität verkörpert zu sein oder durch Injektionen der «Realität» bereichert zu werden, wird immer leerer und ätherischer. Das «Selbst», dessen Beziehung zur Realität schon dürftig ist, wird immer weniger ein Realitäts-Selbst, und in dem Maß, in dem es sich mehr und mehr in phantastischen Relationen zu seinen eigenen Phantomen (Imagos) engagiert, wird mehr und mehr phantastisch"²⁴.

Zwei Jahre nach den Kriegseignissen versucht Georges in der körperlichen

22. *ibid.*, p., 195/96.

23. *ibid.*, p. 234/235.

24. Laing, R.D., *ibid.*, S. 73.

Vereinigung mit Corinne Phantasie und Realitätserleben zu synthetisieren. Der Erinnerungsprozeß vollzieht sich damit im momentanen Akt der Verschmelzung der beiden Körper als unmittelbare Realisierung vergangenen sinnlichen Erlebens. Die Bemächtigung Corinnes wird zum parallelen Akt der Bemächtigung von Zeit: von hier aus wird Vergangenheit nicht nur eingeholt und in Gegenwart eingelöst, sondern vergangenes und gegenwärtiges Erleben ineins gesetzt. Erst in ihr, meint er, sich als er selbst zu haben, denn in ihr glaubt er seine Geschichte und sein historisches Ich aufgehoben. Mit ihr wird das Erlebnis von l'amour et la mort in eine Einheit geschmolzen; im Liebesakt wiederholt sich das Gefühl des Totseins und des Übergangs in eine andere Materie²⁵.

Der Dialog mit Blum diente ihm schon zur Selbstreflexion und Selbstbespiegelung, und er wird weitergeführt bis in die Gegenwart hinein, obwohl Blum schon seit drei Jahren tot ist. Damit vollzieht sich der Versuch der Selbstfindung nicht im inneren Monolog, sondern in der fortgesetzten Auseinandersetzung mit einem Gegenüber, das eine Selbstkonfrontation ermöglicht, sich zugleich aber auflöst im eigenen Ich:

"et Georges (à moins que ce ne fût toujours Blum, s'interrompant lui-même, bouffonnant, à moins qu'il (Georges) ne fût pas en train de dialoguer sous la froide pluie saxonne avec un petit juif souffreteux – ou l'ombre d'un petit juif, et qui n'allât bientôt plus être qu'un cadavre – un de plus – de petit juif – mais avec lui-même, c'est-à-dire son double, tout seul sous la pluie grise, parmi les rails, les wagons de charbon, ou peut-être des années plus tard, toujours seul (quoiqu'il fût maintenant couché à côté d'une tiède chair de femme), toujours en tête-à-tête avec ce double, ou avec Blum, ou avec personne)"²⁶.

Dieser Wechselbezug von Spaltung und Einheit, Distanz und Identität findet darüber hinaus eine wichtige Parallele im Wechsel der Erzählperspektive von Ich zu Er und umgekehrt²⁷.

Georges findet in Corinne weder die Identitäts- noch die Realitätsgewißheit, die er sucht, sondern nurmehr die abstrus konstruierten Geschichten "sans plus de réalité que

25. In der Frau schließt sich auch der Zirkel allen Lebens, da sie immer wieder Soldaten gebiert, *La Route des Flandres*, p. 41/42. Siehe auch die Verschmelzung von Liebesakt und unmittelbarem sinnlichen Wiedererleben im Erinnerungsprozeß auf den Seiten 256ff.

26. *ibid.*, p. 187.

27. Vgl. dazu u.a. die ausführliche Interpretation Wehles zu Erzähl- und Erzählerproblem: Wehle, W., *Französischer Roman der Gegenwart, Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*. Berlin 1972, S. 44–57.

leur propre son"²⁸, mit denen er sich aus den unerträglichen Realitätsbezügen herausgehoben hatte. Damit hat er nicht mehr erreicht als sein Vater, dessen Verabsolutierung des rein geistigen Lebensprinzips zur Bewältigung und Verarbeitung der Wirklichkeit er bisher verachtete²⁹.

Corinne wird abermals benutzt, denn erneut entsubjektiviert und reduziert er sie zum bloßen Objekt, indem er nur mit seiner Imago von ihr schläft. Und wieder hebt er sich über seine aktuelle Gegenwart hinaus, da er selbst in ihrem Körper nicht bei ihr ist, sondern in anderen Zeiten, an anderen Orten, als andere Person:

"elle dit A quoi penses-tu réponds-moi Où es-tu? de nouveau je posait ma main dessus: Ici, et elle: Non, et moi: Tu trouves que je ne suis pas là? J'essayai de rire, elle dit Non pas avec moi Tout ce que je suis pour toi c'est une fille à soldats quelque chose comme ce qu'on voit dessiné à la craie ou avec un clou sur les murs des casernes dans le plâtre effrité³⁰.

4.2 Identität als Summe widerstreitender Teilinstanzen und Teilerfahrungen oder Abständiges Erleben

Claude Simon: *Le Palace*

In "*Le Palace*" wird die Spaltung des memorierenden Subjekts so weit getrieben, daß es zerfällt in zahllose Teilinstanzen, die nicht in einer einheitlichen Identität integriert erscheinen.

Die in der Erinnerung eingeholten damaligen Erfahrungen bleiben ebenfalls bruchstückhaft und organisieren sich keineswegs zu einem einheitlichen Geschehen. Der Versuch, sie mit einer Identität zu identifizieren, wird für den namenlosen Protagonisten zum wesentlichen Bestandteil seiner Suche nach Selbst-Erleben und Realitätserleben, nach Selbst- und Realitätsbewußtsein.

28. *La Route des Flandres*, *ibid.*, p. 279.

29. "qu'avais -je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps des mots des sons aussi fou que lui avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouches des paroles que prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes vivre une vie de sons.", *La Route des Flandres*, *ibid.*, p. 274.

30. *ibid.*, p. 276.

"Le Palace", bekennt Claude Simon, "ne mérite que le nom de rêve sur la révolution espagnole"³¹.

Auch für die sich erinnernde Subjektivität haben sich die vergangenen revolutionären Ereignisse offenbar zu keinem *wirklichen* Geschehen verdichtet und scheinen als prägende Erfahrung auch nicht in die Identität eingegangen zu sein. Aus einem Abstand von 15 Jahren gewinnen die damaligen Ereignisse für den Augenzeugen und ehemals unmittelbar daran beteiligten Studenten selbst im Überblick nicht mehr an Transparenz und Gewißheit als im Augenblick des Erlebens. Die eigene Erfahrung bleibt unverbürgt, nicht verifizierbar und kann gänzlich in Zweifel gezogen werden:

"peut-être rien de tout cela ne s'était-il jamais produit...peut-être n'avaient-ils jamais existé réellement"³².

Der Erinnerungsprozeß, der den ehemaligen Studenten in Beziehung setzt zu seinem vergangenen Erleben und seinem vergangenen Selbst, wird daher von den gleichen Motiven vorangetrieben, wie das Erzählen des "homme-fusil" nämlich:

"à reconstruire...quelque chose qu'il a fait ou vu, comme s'il ne pouvait pas admettre que ce qu'il a fait ou vu n'ait pas laissé plus de traces qu'un rêve"

und

"d'arracher, de rejeter de lui cette violence, cette chose qui a élu domicile en lui, se sert de lui"³³.

Sein Abstand zu einer Erfahrung, die er als nicht zur eigenen Identität gehörig empfindet, steht in Parallele zu seiner Distanz zu seinem erinnerten eigenen Selbst.

Der ehemalige Student kehrt in die Stadt und an die Orte zurück, in denen er Revolutionszeit und Geschichte und damit auch einen Teil seiner Lebensgeschichte aufgehoben glaubt. Vor allem die Räume des "Palace" mit ihrem Inventar werden als Zeitzeugen und "material evidence"³⁴ vergangenen Geschehens bemüht. Das erste Romankapitel, das den Titel "Inventaire" trägt, zählt eine Reihe von Gegenständen auf, die offensichtlich zur Ausstattung der Revolution gehören. Das Schlußkapitel "Le

31. "Entretien: Claude Simon parle", L'Express, 5 avril 1962.

32. Simon, C., Le Palace, Paris 1962, p. 31.

33. ibid. p., 77.

34. Loubère, J.A.E., The novels of Claude Simon, Ithaca, London, 1975, p. 111.

bureau des objets perdus" kehrt zu ihnen zurück und verweist darin auf alle Dinge, Menschen und ihr Handeln eingeschlossen, die verloren gingen; der Student, die Kameraden, der Palace, der Krieg u.s.w. Mitten unter den aufgereihten Ausstattungsgegenständen sieht er sich selbst, von außen, oder vielmehr das, was von ihm übrig geblieben scheint, als ein Objekt unter zahlreichen anderen gebrauchten und benutzten Objekten:

premièrement: une grande table de bois ordinaire ... deuxièmement: deux chaises de salle à manger de ce faux style Renaissance allemand,...troisièmement: une petite table de bureau supportant des paperasses et une machine à écrire noire, la marque de fabrique (Remington)...Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissé derrière soi...«Ça: moi? Ça...?», regardant le double microscopique et effaré de lui-même: c'était presque quinze ans plus tard et maintenant il était assis ou plutôt perché devant un bar³⁵.

Die Revolutionäre haben Gebäude und Gegenstände der vormals Herrschenden in Besitz genommen, tauschen sie aus oder bedienen sich ihrer, wie die anderen vorher auch oder weisen ihnen eine andere Funktion zu, gemäß des Gesetzes, "qui veut que toute entité humaine constituée en troupe armée s'assigne pour tâche première le déménagement systématique des maisons conquises"³⁶. Auch der Student fühlt sich okkupiert, in Dienst genommen und hineinfunktionalisiert in revolutionäre Vorgänge, die ihm fremd, unerklärlich und äußerlich bleiben. Alle sichtbaren und unsichtbaren Bewegungen und historischen Veränderungen in der Stadt der Revolution folgen offenbar dem gleichen Mechanismus, in den die Menschen als austauschbare Statisten und gesichtslose Rollenträger ohne wirkliche Selbstbeteiligung und ohne jedes Bewußtsein für das eigene Handeln eingepaßt sind. Daher bewegt die Leute, die hinter dem Sarg eines ermordeten Generals marschieren, auch keineswegs die Frage, *wer*, sondern vielmehr *was* ihn getötet hat: 'Quien A Muerto?' 'Quien Asesino A Santiago?' lauten die Schlagzeilen der Zeitungen und verwenden ein bewußt doppeldeutiges Fragepronomen. Die Antwort liegt buchstäblich in der Luft: es sind die unerträglichen Ausdünstungen der mit dem Stigma der Gewalt und der Armut behafteten Stadt, die mit ihrer Geschichte schon immer das Grauen und das Elend in sich trägt, an die noch die zahlreichen Namen der Straßen und Plätze erinnern. In einem Prozeß permanenter Osmose dringt diese Luft in die Menschen ein und sie geben sie wieder ab als ein

35. Le Palace, *ibid.*, pp. 13, 14, 15 und 20/21.

36. *ibid.*, p. 11.

'Konzentrat, eine Kondensierung von Gewalt'³⁷.

Der Anarchist, der in Paris ein Attentat auf einen Unbekannten verübte, erscheint als die personifizierte Gewalt, denn er ist eins geworden mit seinem Gewehr, ein Mordwerkzeug. Die Tat beging der "homme-fusil" ohne wirkliches Bewußtsein, so als habe ihn sein Double ausgeführt oder seine außerhalb seiner Kontrolle reflexartig agierenden Körperteile. Während der konfus und unzusammenhängenden Schilderung seines Attentats denkt und lebt sich der (ehemalige) Student partiell identifikatorisch in das Geschehen des anderen hinein und erinnert und vergegenwärtigt darin Zustände eigener bewußt-loser Erfahrung und Konfliktlagen, in denen Körper und Geist auseinandertraten³⁸.

Mit den Ausdünstungen der Stadt hat der Student auch die Erfahrungen seiner übrigen Kameraden absorbiert, so daß sie als inkarnierte Teil-Selbste in ihm auftreten und ihn spalten.

Die unterschiedlichen Identitätspartikel, aus denen sich eine einheitliche Identität konstituiert, entsprechen nach Mead den verschiedenen Aspekten der gesellschaftlichen Prozesse, an denen das Individuum teilhat. Demnach ist jede Person in sich dissoziiert, das Phänomen der Dissoziation somit auch positiv faßbar³⁹. Jedoch erwächst – gemäß der Meadschen Konzeption – die Einheit der Identität nur aus der Einheit der gesamten gesellschaftlichen Verhaltensweisen und Erfahrungen, die sich dann auf den Einzelnen auswirken und in der Identität spiegeln⁴⁰. Der ehemalige Student definiert sein Selbst als die Summe seiner Erfahrungen, wobei die Erfahrungen solche anderer Personen sind. Diese hat er während seines Aufenthaltes in der 'Revolutionsstadt' vor 15 Jahren getroffen, und sie sind nun *in ihm*, d.h. innerhalb des Territoriums seiner selbst weiter koexistent. Allerdings strukturieren sie als uneinheitliche, widerstreitende und auseinanderstrebende Teile seine Identität:

37. *ibid.*, p. 34: "non pas donc la violence, mais une concentration, un condensé de celle-ci". An anderer Stelle heißt es, daß die Menge etwas sekretiert: "une épidémie, und de ces terrifiantes, meurtrières et répugnantes maladies qui sont héréditairement l'apanage des pauvres", *ibid.*, p. 114.

38. "comme si quelque chose d'autre que sa volonté: des réflexes, ses seuls muscles, venaient d'eux-mêmes au secours de l'esprit défaillant, de sorte que tandis que celui-ci en était encore à se demander comment il allait s'y prendre, il était déjà en train de se regarder franchir le seuil, passer devant le type en manches de chemise et s'avancer dans la pièce d'un pas nonchalant, en même temps qu'il pouvait entendre sa propre voix, nonchalante, désinvolte elle aussi, parlant pour ainsi dire à l'extérieur de lui, autonome, impossible à arrêter", *Le Palace*, *ibid.*, p. 201.

39. Mead, G.H., *Geist, Identität und Gesellschaft*, *ibid.*, S. 186.

40. *ibid.*, S. 186, Anmerkung 4.

"pouvant les entendre (c'est-à-dire, si, comme on l'affirme, un homme est constitué par la somme de ses expériences, pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé (trop grand, gris ou plutôt grisâtre...) en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve, vêtu de quelque chose qui ressemblait à un uniforme, et fatigué lui aussi, tous les deux se tenant dans cette partie de lui-même qui avait la forme d'une petite place du vieux quartier"⁴¹

"l'Américain, l'Italien et l'étudiant - ou plutôt ces trois parties, ces trois fragments de lui-même qui étaient un Américain, un homme-fusil et un jeune étourneau"⁴².

Im Prozeß der Erinnerung und Anamnese tritt er in der Weise einer inneren Dramatisierung in einen Dialog mit diesen verinnerten Teilinstanzen und Partialerfahrungen, die ihn konstituieren und daher auch wie einen "homuncule"⁴³ erscheinen lassen. Mit dem Versuch ihrer Organisation und Integration in einer einheitlichen Identität soll ihm seine Erfahrung und sein Erleben erklärbar, *comestible* werden, damit er sich darin wiederfinden und verorten kann.

Doch "the intimate substance of...himself"⁴⁴ bleibt inkonsistent und unverdaulich wie 'das warme Bier, das wie eine Art fauliger Fremdstoff in seinem Magen herumschwappte'⁴⁵. Die dramatische Auseinandersetzung mit den widerstreitenden Teilinstanzen seines Selbst führt auch nicht zur Summe der Erfahrung und daher auch nicht zur Klärung der Frage:

"Mais comment était-ce, comment était-ce? Sans doute il y avait quelque chose qu'il n'avait pas su voir, qui lui avait échappé, et peut-être alors pourrait-il s'introduire, se loger, resquiller lui aussi une place dans cette dérivée tangentielle, comestible et optimiste de la métaphysique baptisée carpe ou Histoire, grâce à laquelle si l'on savait s'en servir il était paraît-il possible de dériver soi-même d'une façon sinon agréable ou cohérente du moins satisfaisante"⁴⁶

Er erreicht weder eine Ich-interne Harmonie noch eine Balance im Verhältnis von Selbst und Welt, Innen und Außen. Sein Selbst kann sich gegen die Erfahrungen des Außen nicht zur Wehr setzen, es erweist sich als *unbegrenzt*, denn

41. Le Palace, *ibid.*, p. 156.

42. *ibid.*, p. 157.

43. *ibid.*, p. 31: Der Homunkulus als der auf künstlichem Wege erzeugte Mensch.

44. Loubère, J.A.E., *ibid.*, p. 121.

45. Le Palace, p. 28 "la bière tiède ballotant dans son estomac comme une sorte de corps étranger, inassimilable et pourri".

46. Le Palace, *ibid.*, p. 134.

ununterscheidbar dringt alles, was ihn umgibt, in ihn ein. Eine Selbstdefinition "im alten Sinne des Wortes de-finitio: Selbst-Abgrenzung"⁴⁷ ist nicht mehr möglich; indem seine Selbst-Grenzen sich auflösen, wird er mit allem identisch⁴⁸. Und doch bleibt ihm diese Erfahrung des Außen äußerlich, denn er vermag sich nicht in ihr zu finden.

Im Prozeß der Erinnerung reiht sich das zu Augenblicksaufnahmen geronnene Erleben nicht auf zu einer Kette kausaler Zusammenhänge, in der er sich einordnen könnte als kontinuierliche Identität. Er verbleibt ohne Biographie, denn diese ist angewiesen auf personale Kontinuität. Trotz der Fusion seines Selbst mit der gesamten Umgebung bleibt er dissoziiert und isoliert. Dissoziiert, da sein historisches Ich als ein ihm abständiger Teil nicht integriert werden kann. Wie die anderen, zu Attitüden erstarrten fremdpersonalen Teile seines Selbst, wirkt auch das historische Teil-Ich wie ein Fremdkörper in ihn eingeschachtelt. Darauf verweist im übrigen auch die Erzählperspektive, die auf dem distanzierten ER beharrt.

Seine Absorbiertwerden durch alles, was ihn umgibt, beläßt ihn paradoxerweise in völliger Isolation. Neben dem Kellner und der Prostituierten, und damit gerade den Personen, die vor allem von der Revolution profitieren sollten und die jetzt, 15 Jahre nach den Ereignissen, neben ihm in einer Bar sitzen, verweigern ihm auch die anderen den Austausch über eine gemeinsame Erinnerung und weisen ihn zurück mit ihren unpersönlichen Stimmen und undurchdringlichen, austauschbaren Gesichtern. Darin wiederholt sich in der Gegenwart sein interpersonales Erleben in der Vergangenheit; auch da blieben die Kombattanten weitgehend beziehungslos und undurchdringbar in ihrem Wesen und ihrem Tun, so daß interaktives Handeln als Voraussetzung zur Selbstfindung kaum gegeben war.

Seine Blicke blieben und bleiben auf der Oberfläche der Gesichter haften, der zwischenmenschliche Austausch auf ein weitgehend verständnisloses Nebeneinander reduziert. Es erweist sich als unmöglich vom Sichtbaren auf das Unsichtbare zu schließen, obwohl gerade das Unsichtbare als das "Wirkliche" zu bestimmen ist:

"Mais ce n'était pas cela. C'est-à-dire pas visible. C'est-à-dire que ce que se

47. Reck, S., Identität, Rationalität und Verantwortung, *ibid.*, S. 41.

48. Seine Haut wird zur permeablen Membran, durch die alles einzudringen vermag: "de sorte que sa peau ne constituait plus une enveloppe, une séparation entre l'univers extérieur et lui mais semblait englober indistinctement comme les inséparables parties d'un même tout, le ciel métallique, la monotone et uniforme gangue jaunâtre des maisons, les gens, les odeurs, et ses propres os – debout donc (c'est-à-dire cette partie de lui-même qu'était son corps) devant une de de ces autres parties de lui-même": Le Palace, p. 215/216.

passait réellement n'était pas visible"⁴⁹.

Mit und durch die anderen in ihrer Gleichförmigkeit und Gleichgültigkeit sieht er sich nicht nur resorbiert in einem Kollektiv, sondern zurückgeworfen auf sein in den universalen Lauf der Dinge verwobenes Sein, das, einer Ordnung dauernder Wiederholungen folgend, jedes persönliche Schicksal in sich aufhebt⁵⁰.

4.3 Subjektloser Erlebnisraum – körperbezogene Wirklichkeit

Claude Simon: *Les corps conducteurs*

In den folgenden Romanen Claude Simons wird die Dissoziation einer Person von ihren normalerweise an sie gebundenen Wahrnehmungen, Erfahrungen und Erinnerungen in ein weiteres Extrem getrieben. Mit ihnen und in ihnen läßt sich eine Identität nicht mehr definieren.⁵¹ Sie erscheinen vielmehr als nicht assimilierte oder inkarnierte, selbständige Entitäten.

"Un homme malade marche dans une rue et se souvient"⁵¹; das auf diese sehr verknappte Formel gebrachte Geschehen von "*Les corps conducteurs*" nennt drei wesentlich konstitutive Elemente des Romans: das in die völlige Anonymität gerückte und auf das Gattungshafte und Geschlechtsrollenmoment reduzierte ästhetische Subjekt, seinen Zustand und seine Aktivität. Die Erinnerungstätigkeit ist jedoch der zeitlichen Qualität des Vergangenseins gänzlich enthoben und auf der Ebene eines dauernden Jetzt präsent. Auch ist sie als ein von einem Bewußtsein ausgehende Aktivität nicht

49. *ibid.*, p. 94.

50. "les mêmes regards, les mêmes visages inusables, impénétrables, interchangeables et sans âge (hommes, femmes, vieillards, enfants, l'éternel et millénaire tableau de toutes catastrophes et de toutes les migrations)", *ibid.*, p. 44. Vgl. dazu 96f: Der *homme-fusil* erlebt das Attentat im Restaurant als eine unendliche Reihe simultaner Vorgänge, die den Ablauf zeitlich dehnen, während draußen die Zeit stehen geblieben zu sein scheint, gerade so, als habe sich nichts wirklich ereignet und seine Tat nichts bewirkt.

51. Claude Simon, *A La Question*, in: Ricardou, J. (Hg.), *Claude Simon, Colloque de Cérisy*, Paris 1986, p. 424.

erkennbar. Stierle spricht von einem 'subjektlosen Erinnerungsraum, in dem die temporale Differenzierung verloren geht und stellt das "Nullsubjekt" in ein "Nulltempus"⁵².

Die detaillierten Wahrnehmungen und minutiösen Beschreibungen scheinen zwar meist von dem mit "homme" und "il" bezeichneten anonymen Perzeptionsorgan auszugehen, lösen sich jedoch und gehen offenbar unabhängig von einer sie leitenden versteckt-subjektiven Psychologie (wie etwa in Robbe-Grillet's Roman "La Jalousie") Verbindungen und Beziehungen ein, die einer eigenen, vornehmlich linguistischen Ordnungen folgen. Danach erstellen Wörter als "corps conducteurs" in Interaktion mit anderen Wörtern und ihrer jeweiligen inhärenten Bedeutungsfülle neue Kontexte und unerwartete Bedeutungen und schaffen Übergänge und Bezüge zu unterschiedlichsten Erzählsequenzen, die mithilfe besonderer 'Texterzeuger', sog. 'Generatoren', ihre textkonstituierende Dynamik gewinnen. Es kommt zu einer wohlorganisierten, komplex vernetzten Assoziationsstruktur, "où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités"⁵³ die in der Tat nicht von einem Bewußtsein gesteuert scheint. Damit realisiert Claude Simon die in seinem fast programmatisch angelegten Vorwort zu seinem Band "Orion aveugle" formulierte Auffassung:

"L'un après l'autre les mots éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions(...)Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations"⁵⁴.

Allerdings ist diese Textur unüberschbar rückgebunden an die schmerzhaften Körpererfahrungen des "homme malade"; sie erweisen sich als "der Bezugspunkt für die Einheit des Erfahrungsraums, in dem der Diskurs sich selbst bewegt"⁵⁵. Wieder sind es die den anderen Simonschen Romanen vergleichbaren existentiellen Grunderfahrungen und die damit verbundenen affektiven Stimmungslagen, die sich in eine Struktur übersetzen.

52. Stierle, K., 'Histoire' und 'Discours' in Claude Simons Roman 'Les corps conducteurs', in: Wehle, W., (Hg.), Nouveau Roman, Darmstadt 1980, S. 169.

53. Claude Simon, La fiction mot à mot, in: Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, 1972: 2. Pratiques, Paris 1972, p. 80.

54. Claude Simon, Vorwort (handschriftlich) zu der Skira Ausgabe seines Romans "Orion aveugle", 1970, ohne Seitenzahl.

55. Stierle, K., ibid., S. 177.

Der kranke Mann ist in einen ihn peinigenden Körper eingeschlossen, der von Übelkeit, Schwindelgefühlen und Krämpfen geschüttelt, sich in langsamen, gedehnten Bewegungen durch eine fremde Stadt quält:

"L'homme malade se lève et quitte la bouche d'incendie. Légèrement courbé en avant, (...) il s'avance lentement, en s'efforçant de se tenir le plus droit possible"⁵⁶ (...) "Plié en deux (...) le corps agité de spasmes et de contractions à hauteur de l'estomac"⁵⁷.

Das Schmerzzentrum bildet ein erkranktes Organ, wahrscheinlich die Leber, die sein Gesamtkörperempfinden beeinflusst und die Perspektive nach Innen lenkt. Das physische Selbst wird als Kombination von Einzelorganen erfahren, die unabhängig gefühlt und betrachtet werden können, aber doch nur in ihrem Zusammenspiel funktionieren. Die dauernde, durch den bohrenden Schmerz veranlaßte Introspektion, die sich auf die fragmentierte Körper-Innenwelt konzentriert, kehrt sich als Projektion nach draußen und präsentiert die wahrgenommene Außenwelt in Fragmenten.

Die unterschiedlichen, leerlaufenden⁵⁸ Erzählstränge sind in sich mehrfach gebrochen, so daß nicht nur in zerstückelte narrative Sequenzen andere wiederum zerstückelte Sequenzen eingelagert sind, sondern diese auch noch einmal in Segmente zerfallen. Ricardou unterscheidet in seiner Analyse der textkonstitutiven Verfahrensweisen in "Les corps conducteurs" zwischen einer "fragmentation majeure", die die Gliederung in die einzelnen Teilsequenzen meint, und einer "fragmentation mineure", die Gliederung

56. Les corps conducteurs, Paris 1971, p. 75.

57. ibid., p. 111 u.ö.

58. Vgl. hierzu die analytische Beschreibung von Jiménez-Fajardo, S., Claude Simon, Boston 1975, p. 147/148, der auch die verschiedenen Erzählstränge benennt: "Sequences are interposed by the text seemingly at random; none appears to conclude; none may definitely be seen as the continuation of any other. A man sits on a fire hydrant in a crowded street, pain radiating from the area of his liver(...) The same man, presumably, sees a doctor(...) Another episode recounts the penetration deep into the jungle by an exploratory expedition(...) an airplane is crossing the American continent, sometimes over jungles(..) In it a passenger, perhaps the same man(...) He may be going to the congress of writers whose proceedings are followed in another narrative strand(..) a man tries to reach a woman by telephone(...) a man(...) rises from a bed and sees his female companion(...)".

innerhalb der Sequenz⁵⁹.

So erfaßt der ausländische Besucher des südamerikanischen Schriftstellerkongresses wegen mangelnder Sprachkompetenz nicht alleine nur Bruchteile der Vorträge, auch die Sätze aus den Reden sind noch durch die Übersetzungen des Dolmetschers in Satzteile zerlegt. Bewegungen von Personen werden als eine Reihung von Standbildern wahrgenommen, die von arretierten Bewegungsabläufen anderer Personen überlagert sind. Komplementär hierzu verhalten sich die vielen in Bewegung und in Szene gesetzten Bilder, Photographien oder Illustriertendarstellungen sowie umgekehrt die Zurücknahme beschriebener Episoden in Bilder oder Abbildungen. Damit korrespondiert wiederum der Wechsel zwischen den langsamen Bewegungen des kranken Mannes und seiner Immobilität, zu der er aufgrund seines Befindens immer wieder gezwungen ist.

Allerindgs entsteht inmitten dieser Fragmentarisierung der Eindruck von Simultaneität und Einheit, wobei diese über –wie Lacan sie nennt– "Bedeutungsknoten"⁶⁰ erstellt werden: Wörter wie "boa"⁶¹ knüpfen mit "boa constrictor"⁶² "serpent"⁶³ bis zu "méandres"⁶⁴ ein kompliziertes Assoziationsgeflecht, in dem die verschiedensten Erlebnisausschnitte aufeinander bezogen eine historische Tiefenperspektivierung

-
59. Ricardou, J., (Hg.), Claude Simon, textuellement, in: ders., Nouveau roman, *ibid.*, p. 14f. Vgl. hierzu die detaillierten Untersuchungen von: Hammermann, I., Formen des Erzählens in der Prosa der Gegenwart. An Beispielen von Philippe Sollers, Robert Pinget und Claude Simon, Stuttgart 1979. Dummer, B., Von der Narration zur Deskription. Generative Textkonstitution bei Jean Ricardou, Claude Simon und Philippe Sollers, Amsterdam 1988.
60. Claude Simon zitiert in "La fiction mot à mot", *ibid.*, p. 73 Lacans Feststellung: "Le mot n'est pas seulement signe mais noeud de significations". Vgl. auch Hammermann, I., *ibid.*, S. 179f.
61. "la vieille dame se redresse lentement et le boa glisse à son tour de ses épaules": Les corps conducteurs, *ibid.*, p. 67.
62. "Sous l'image est écrit le mot *serpent*, en caractères gras, et au-dessous, en lettres bâton plus minces, *boa constrictor*": *ibid.*, p. 19.
63. "L'article Serpent commence à la page précédente au-dessous de Serpens (nom latin de la constellation Serpent) et, en remontant encore: Serpe, Serpa Pinto (Alexandro Alberto da Rocha): explorateur portugais", *ibid.*, p. 23; "Dans le ciel clair les étoiles sont invisibles. La constellation équatoriale du Serpent se divise en deux zone séparées par une partie de la constellation d'Ophiucus: la Tête du Serpent (Serpentis Caput) et la Queue du Serpent (Serpentis Cauda)", *ibid.*, p. 55.
64. "Les tracés rougeâtres ou boueux des rivières dessinent des méandres dont les boucles revenant sur elles-mêmes se rejoignent presque, se tordant convulsivement comme ces vers de terres sectionnés d'un coup de pelle, ou des serpents", *ibid.*, p. 18.

erfahren und insgesamt überwölbt werden von einem allesumfassenden kosmischen Horizont.

Diese Umfassung wird nicht zuletzt geleistet durch Formen des Mythos: zum einen durch die zum Mythos gewordene Eroberung Südamerikas durch spanische Truppen und zum anderen durch die Figur des "Orion" aus der griechischen Mythologie, die nach ihrem Tod in eine Sternenkongstellatlon verwandelt wurde. Innerhalb dieser Rahmung finden sich "Mythen des Alltags", insbesondere solche einer modernen Großstadt, mit denen auch Robbe-Grillet in seinen Romanen so zahlreich spielt: Schaufensterauslagen, Illustriertendarstellungen, Photographien, Werbeplakate- und anzeigen oder Slogans wie etwa die mehrfach wiederaufgenommenen Werbesprüche: "IT'S NEVER TOO LATE" oder "SOMEBODY IS ALWAYS WINNING. IT MIGHT AS WELL BE YOU!"⁶⁵. Auch all diese Romanelemente werden in einem dauernden Zirkelschluß zurückgeführt auf ihren Ausgangspunkt, den leidenden, sich wie ein Wurm krümmenden und von Spasmen und Konvulsionen gequälten Körper. Doch in ihrer Verkettung und Verschmelzung entheben sie – wie Loubère es in seiner Analyse faßt –:

"the anonymous, expressionless actor (..) from purely personal detail into the universe of human myth, which transcends any individual event. The ceaseless rituals of life, love, suffering, and death are constants in every existence, and man has inscribed them on all the objects that surround him, celestial or earthly"⁶⁶.

Die Bildung der Zusammenhänge bleibt, wie wir gesehen haben sprachlichen Vertextungsoperationen überlassen, die alle Elemente gemäß "des lois ou des règles de composition"⁶⁷ in eine Ordnung integriert.

Bei manchen Übergängen von einer Erzählsequenz zur anderen ist allerdings auch der Einfluß filmtechnischer Verfahrensweisen unverkennbar. So wird häufig mit Überblendungen gearbeitet, um trotz der starken Fragmentierung eine (Erzähl-)Kontinuität zu gewährleisten. Die Einblendung einer neuen Einstellung bei gleichzeitiger allmählicher Abblendung der vorausgegangenen, ermöglicht gerade auch im Hinblick auf völlig Getrenntes, flüssige Übergänge. Diese werden oftmals abgelöst von entgegengesetzten Zuordnungsstrategien von Erzähl- und Handlungsfragmenten,

65. *ibid.*, p. 93, 94, 95, 97, 99.

66. Loubère, J.A.E., *The novels of Claude Simon*, Ithaca and London, 1975, p. 186.

67. Claude Simon, *A la Question*, in: Ricardou, J., *ibid.*, p. 429.

die an die von Eisenstein beschriebene 'Kollisions- oder Oppositionsmontage' erinnern (Einstellung kollidiert mit Einstellung) aber auch an die Montagemethode, mit Leitmotiven zu arbeiten (wiederholtes Zeigen von Bildern oder Titeln etc.). Die in vielfachem Wechsel vorgeführte Rückführung bewegter Szenen in statische Bilder und umgekehrt ist ebenfalls, wie wir bereits bei Robbe-Grillet gesehen haben, von filmästhetischen Verfahren beeinflusst. Die Transposition eines Geschehens in eine bildliche Fixierung und damit die Alteration von Laufbild in Standbild zeigt u.a. folgendes Beispiel:

"Massés sur la gauche derrière un canon encastré dans une barricade de fortune sur laquelle gisent déjà quelques cadavres, un groupe d'hommes aux larges chapeaux de paille et aux moustaches tombantes fait face à la charge des cavaliers, une jambe ployée en avant, penchés sur leurs fusils au-dessus des corps de leurs compagnons morts. Frappé sans doute par une salve, l'un des chevaux se cabre et désarçonne son cavalier. Tournant le dos aux assaillants, l'un des défenseurs jette son arme et prend la fuite. A l'arrière-plan on distingue encore entre les nappes de fumée le campanile d'une mission de jésuites, un grand portail, comme celui d'une ferme, et l'avent d'un toit de tuiles. Le tableau est entouré d'un cadre de bois sombre aux coins ornés de feuilles d'acanthé sculptées"⁶⁸.

Die Integration anderer, extra-literarischer Kunstformen findet sich (wie bereits besprochen) durchgängig bei allen nouveaux romanciers. Vorzugsweise dienen die Darstellungen von Gemälden, Stichen oder Gravuren als "Generatoren" und Elemente "innerer Verdopplung" der narrativen Ausgestaltung der Handlungsszenarien des Romans. In noch erweitertem Maße werden für den Roman "Les corps conducteurs" zahlreiche Gemälde und Abbildungen, die den Text des vorausgegangenen Bandes "Orion aveugle" begleiten, zu thematischen und formästhetischen Inzitanten. Die Verbindung erweist sich als so eng, daß Du Verlie sogar von "graphopictology" spricht und dem Sprung "from picture to scrip-ture"⁶⁹. Zu den insgesamt 20 Werken, die in den Roman eingehen, gehören neben einer eigenen Zeichnung des Autors mit dem Titel "Main écrivain" v.a. die Collage "Charlenc" von Robert Rauschenberg (1954, Amsterdam, Stedelijk Museum) sowie dessen Montage "Canyon" (1959, New York) aber

68. Les corps conducteurs, *ibid.*, p. 42.

69. Du Verlie, C., Picture for Writing: Premises for a Graphopictology, in: Birn, R./ Gould, K., (Hg.), Orion blinded. Essays on Claude Simon, London and Toronto, 1981, p. 209.

auch eine Fotomontage von Andy Warhol⁷⁰, zwei Gravuren von Jacques Gautier d'Agoty, "Tronc de femme disséqué" und "Tête d'homme" (Marseille, 1759 und Paris 1746), eine Litographie von N. Maurin, "Christophe Colomb bâtit une forteresse" (Paris 1845) und das besonders textrelevante Gemälde von Nicolas Poussin, "Paysage avec Orion aveugle" (1658).

Die ausführliche Beschreibung des Poussinschen Gemäldes in "Les corps conducteurs" und die Vermittlung seiner Wirkung auf den Betrachter beinhalten konkrete autothematische Hinweise auf die romanimmanenten Darstellungs- und Konstruktionsprinzipien:

"Quoique les règles de la perspective soient apparemment observées pour suggérer au spectateur la sensation de profondeur, le peintre s'est contradictoirement attaché à multiplier les artifices qui ont pour résultat de détruire cet effet, de façon que le géant se trouve partie intégrante du magma de terre, de feuillages, d'eau et de ciel qui l'entoure. Orion ne s'avance pas debout sur un chemin, son corps dans un axe vertical au plan de celui-ci, comme par exemple une pièce d'un jeu d'échecs debout sur une case de l'échiquier, entourée d'air et de vide de tous côtés. Il apparaît, au contraire, comme une figure de bas-relief, collé au décor qui est censé l'encadrer ou lui servir de fond. Le corps gigantesque saille ou s'enfonce selon les lumières et les ombres dans cette nature dont il ne se détache jamais"⁷¹.

Wie "Orion" erscheint tatsächlich auch der Leidende, obzwar immer wieder reliefartig herausgehoben, so doch eingebunden in eine Himmel und Erde einbegreifende undifferenzierte Substanz.

Die Entsprechungen zwischen dem "homme malade" und der mythologischen Figur werden selbst in Details ausgearbeitet. Der Legende nach wird dem blinden "Orion" von einem kleinen Mann, der auf seiner Schulter sitzt, all das ins Ohr mitgeteilt, was er nicht sehen kann. Der "homme malade" befindet sich während des Schriftstellerkongresses in einer durchaus vergleichbaren Situation:

"Il se rend soudain compte que quelqu'un chuchote à son oreille et sursaute. Penché vers le sien il découvre le visage de l'interprète assis dans la stalle voisine et tourné vers lui(...) Voulez-vous que je vous traduise?"⁷².

70. Vgl. "Table des Illustrations" zu "Orion aveugle", ibid. (o. Seitenzahl): "Montage photographique comprenant les portraits de Marilyn Monroe (...) et de Che Guevara; les réclames lumineuses de Coca Cola et Canadian Club à Times Square. New York, et la séquence de photos montrant l'assassinat de John F. Kennedy".

71. Les corps conducteurs, ibid., p. 77.

72. ibid., p. 38.

Die Auflösung des Orion in eine Konstellation von Himmelskörpern erweist sich als übergeordnetes Leitprinzip des gesamten Romans, denn der menschliche Körper, Objekt und Träger zahlloser Erfahrungsdimensionen leitet weiter zu anderen, unterschiedlichsten Wirklichkeitsdimensionen zugehörigen Objekten und Körpern, auch Himmelskörpern oder Wortkörpern, die in einer Vielfalt von Relationen, Kombinationen und Konstellationen immer wieder Einheiten bilden. Der kranke Mann sieht sich in einem Schaufenster inmitten anderer Objekte als Teil der Auslage, von der er sich zwar abhebt und doch einen Bestandteil bildet. In einer Menschenmenge treten Personen heraus und wieder in die Anonymität zurück⁷³.

In dieser und anderer Weise, auf vielen Ebenen und in zahlreichen Kontexten betont "Les corps conducteurs" die Vielfalt in der Einheit, die Gemeinsamkeiten im Verschiedenen und die Fragmentarisierung in der Synthese⁷⁴.

"Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an unmittelbarer Erfahrung"⁷⁵.

"Das Leben wird zu einer Kette unerwarteter, vermiedener oder erlittener Schocks, und diese fragmentierten Erfahrungen führen zur Fragmentierung des Individuums. In einer terroristischen Gesellschaft, wo alles aufs sorgfältigste geplant ist, besteht der Plan für das Individuum darin, daß es keinen gibt; somit wird es zum bloßen Objekt, zum Bündel bedingter Reflexe, mit denen es auf unzählige manipulierte und kalkulierte Schocks reagiert"⁷⁶.

Die Feststellungen von Benjamin und Löwenthal finden in den Romanen "La Route des Flandres" und "Le Palace" durchaus ihre Einlösung.

Das Bedürfnis ihrer 'Protagonisten', Erfahrungen im Prozeß der Erinnerung einzuholen, um sich in ihnen wiederzufinden und als verkörperte, integrierte und kontinuierliche

73. *ibid.*, p. 155 et p. 72.

74. Loubère bedient sich eines Ausdrucks von Claude Lévi-Strauss, um dieses Verfahren zu beschreiben: "a *bris-collage*"... "We can easily recognize the basic material of Simon's previous work, here regrouped into a universal catalogue, demonstrating that bodies – natural ones like jungles, the mountains, the sea; artificial bodies, buildings, machines, drawings; and imaginary bodies like the constellations – all enter into a fundamental and complex relationship with the original suffering human body" : Loubère, J.A.E., *The novels of Claude Simon*, *ibid.*, p. 188 and 181.

75. Benjamin, W., *Illuminationen*, in: Benjamin, W., *Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt a.M., 1961, S. 410.

76. Löwenthal, L., *Schriften Bd. 3*, hg. v. Dubiel, H., Frankfurt a.M., 1982, S. 165.

Identität zu erfahren, ist uneinlösbar.

Vergangenes Erleben bleibt nicht nur abgerückt, sondern ohne Verifizierbarkeit und Gewißheit und läßt darin auch die Entwicklung personaler Authentizität nicht zu.

Sind es in den ersten Romanen noch die von einem Bewußtsein ausgehenden Impulse der Erinnerung, die einen Kontext erstellen, so übernehmen späterhin die Wörter als "porteur d'une charge"⁷⁷ diese Aktivität. Mit Sprache als geronnener Erfahrung wird jetzt Erfahrung zum Sprechen gebracht⁷⁸.

Georges, der Student und der kranke Mann werden alle gleichermaßen zurückgeworfen auf existentielle Grunderfahrungen, die sie einbetten und auflösen in einem zeitüberhobenen immerwährenden Kreislauf von Naturprozessen oder Geschichtszyklen oder integrieren in einen immergleichen kosmischen Wandel der Gestirne. Damit werden gleichsam Geschehnisse wie Erfahrungen ent-historisiert, ent-politisiert und ent-räumlicht.

4.4 Desengagement und "engagement de l'écriture"

Mit seinen Romanen erteilt Claude Simon der Konzeption engagierter Literatur existentialistisch-Sartrescher Prägung eine entschiedene Absage und reiht sich auch mit dezidiert kritischen Äußerungen zu der Programmatik der "littérature engagée" in die Gruppe der übrigen nouveaux romanciers ein. Wie ein roter Faden zieht sich die Auseinandersetzung um Wirkungsmöglichkeiten und Funktionen von Literatur in verdeckter wie offener Weise durch die behandelten Werke. Paradoxerweise formuliert sich gerade in der Erinnerung und Aufarbeitung brisanter und konfliktgeladener gesellschaftspolitischer Themen und existentieller Fragestellungen die Abkehr.

Die Kriegsereignisse vom Mai 1940, einem für die Franzosen mit einer traumatischen militärischen Niederlage verbundenen Datum, da die völlig überraschend über die schwer passierbaren Waldgebiete der Ardennen vordringenden Panzerverbände Hitlers

77. Simon, C., *La fiction mot à mot*, *ibid.*, p. 81.

78. Vgl. Stierle, K., *ibid.*, S. 175.

in einem Sturm marsch die alliierten Truppen in Belgien und Nordfrankreich einkesselten, bilden den historischen Rahmen des Romans "La Route des Flandres". Die von de Gaulle empfohlene Gegenoffensive blieb erfolglos und führte nicht nur zu einem totalen Zusammenbruch der Front, sondern unter der Zivilbevölkerung zu panikartigen und chaotischen Fluchtbewegungen. Claude Simon erlebte als Soldat eines Dragonerregiments die unübersichtlichen und unfaßbaren Vorgänge der Schlacht an der Maas und geriet, wie sein Protagonist "Georges", nach mehrtägigem, sinnlosen Herumirren auf den Straßen Flanderns, in deutsche Kriegsgefangenschaft.

Die äußerste Entgegensetzung von Vernunftglaube, Bildung, Vertrauen in Kulturleistungen und Zuversicht in die Möglichkeiten intellektueller Bewältigung und rationaler Durchdringung historischer Zusammenhänge und Konfliktlagen auf der einen Seite und der Zweifel an der Faßbarkeit der tatsächlichen und absurden Gegebenheiten erlebter Realität auf der anderen Seite, spiegelt sich in den diskrepanten Haltungen und Einsichten von Vater und Sohn. Mit ihrer Entscheidung für zwei unterschiedliche Erlebnis- und Erkenntniswege stellen sie sich zweifellos in die wirkungsgeschichtlichen Traditionen von Voltaire und Rousseau.

Das wissenschaftliche Arbeiten und das Schreiben des Vaters erscheinen wie Akte der Sublimierung und der Kompensation, denn die akribisch beschriebenen Blätter werden offenbar zunehmend zum stützenden Bestandteil seiner langsam verfallenden körperlichen Existenz:

"son père assis dans le kiosque aux vitres multicolores au fond de l'allée de chênes où il passait ses après-midi à travailler, couvrir de sa fine écriture raturée et surchargée les éternelles feuilles de papier qu'il transportait avec lui(...)comme une sorte d'inséparable complément de lui-même, d'organe supplémentaire inventé sans doute pour remédier aux défaillances des autres (les muscles, les os accablés sous le monstrueux poids de graisse et de chairs distendues, de matière devenue impropre à satisfaire par elle-même ses propres besoins de sorte qu'elle semblait avoir inventé, secrété comme une sorte de sous-produit de remplacement, de sixième sens artificiel, de prothèse omnipotente fonctionnant à l'encre et à la pâte de bois)"⁷⁹.

Daneben dienen sie ihm als psychosoziale Halterung, nachdem er sich aus seinen ursprünglich bäuerlich-familiären Bezügen herausgelöst hat. Mit der Verabsolutierung geistiger Werte und Erkenntnisse hat der Vater an Bodenhaftung verloren und sich den Blick verstellt für die ihn umgebende Realität. Sinnfällig sind die intermittierend erinnerten Bilder Georges, die seinen Vater inmitten seiner Ländereien zeigen, die

79. La Route des Flandres, *ibid.*, p. 33.

wahrzunehmen er nicht mehr imstande ist. Vergeblich scheint er mit seinen Wortkaskaden gegen das Geräusch des Traktors anzureden, auf dem ein Bauer seine endlosen Kreise zieht. Der sich im Leeren verlierende Blick des Vaters kontrastiert mit der auf seinen Brillengläsern unauslöschlich sich spiegelnden Silhouette des Bauern, die nicht nur den Blickkontakt, sondern letztlich jede Verständigung zwischen Vater und Sohn verstellt:

"le regard perdu dans le vide derrière les lunettes inutiles où Georges pouvait voir se refléter deux fois la minuscule silhouette découpée sur le couchant traversant(...) la surface bombée des verres en passant par les phases successives de déformation dues à la courbure des lentilles (...) de sorte que tandis qu'il écoutait lui parvenir dans la pénombre la voix fatiguée du vieil homme il lui semblait voir l'invincible image du paysan non pas simplement traverser d'un bord à l'autre chacune des deux lunes de ciel mais (à la façon de ces personnages assis sur un manège) apparaître, grossir, s'approcher et décroître de nouveau comme si elle parcourait, éternelle, tremblotante et imperturbable, la ronde et éblouissante surface du monde..."⁸⁰.

Das Entsetzen über den unersetzlichen Verlust, der der Menschheit durch die Bombardierung der Leipziger Bibliothek zugefügt wird, ist denn auch das Wesentlichste, das der Vater dem an der Front kämpfenden Sohn mitzuteilen hat. Mit dem Hinweis auf das Versagen der gesammelten Literatur im Hinblick auf die Katastrophe des Krieges erwidert dieser voller Zynismus mit einer Liste wirklich notwendiger und 'sicherer Werte':

"la liste détaillée des valeurs sûres, des objets de première nécessité dont nous avons beaucoup plus besoin ici que de tout le contenu de la célèbre bibliothèque de Leipzig, à savoir: chaussettes, caleçons, lainages, savon, cigarettes, saucisson, chocolat, sucre, conserves, gal..."⁸¹.

Auch Georges Mutter schafft sich ihre Ersatzwelten als notwendige Kompensation. Hierzu leisten die tradierten Familiengeschichten notwendige Dienste, um ihr über den Verlust des Adelstitels hinwegzuhelfen. Unablässig und in immer neuen Varianten

80. *ibid.*, p. 35. Vgl. auch *ibid.*, p. 224 die wiederholt erinnerte gleiche Szene: "l'obscur silhouette du métayer juché sur le tracteur avec son chapeau de paille aux bords ébréchés et déchiquetés comme une noire auréole reflétée deux fois par les lunettes, parcourant lentement la surface courbe et brillante des verres devant le visage obscur et triste de son père, et tous les deux face à face, ne trouvant rien à se dire, tous deux murés dans cette pathétique incompréhension, cette impossibilité de communiquer qui s'était établie entre eux".

81. *ibid.*, p. 224.

werden sie herbeizitiert als Stütze für das eigene Selbstwertgefühl, bis sie, verkommen zum Gerede und Geschwätz, letztlich zur eigentlichen Substanz dieses Selbst werden:

"Et par dessus, en filigrane pour ainsi dire, cet insipide et obsédant bavardage qui, pour Georges, avait fini par être non pas quelque chose d'inséparable de sa mère (...) mais pour ainsi dire sa mère elle-même"⁸².

Doch der zynisch über die Bedürfniswelten der Eltern sich hinwegsetzende Sohn greift zu parallelen Mitteln und Strategien der Sublimierung und Kompensation.

Die Spekulationen um den Selbstmord von "de Reixach" und seinem Ahnen und das vermutete Verhältnis zwischen Corinne und dem Jockey Iglésia sind die wenigen Themen, um die Georges Gedanken kreisen, den "trois ou quatre thèmes" der Mutter vergleichbar, "autour desquels sa pensée semblait graviter avec le monotone, opinâtre et furieux acharnement de ces insectes suspendus dans le crépuscule, voletant, tournoyant sans trêve autour d'un invisible – et inexistant, sauf pour eux seuls – épicentre"⁸³.

Auch Georges erstellt und verstellt in zahllosen Deutungen und Hypothesen die Figuren bis sie, durch die Erzählungen der Mutter bereits zu Lebzeiten zur Legende erstarrt, endgültig zu Artefakten werden. So stürzt denn auch de Reixach, von einer Kugel getroffen, wie eine Reiterstatue zur Erde:

"comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds"⁸⁴.

Aus bildungsgeschichtlichen Versatzstücken, Elementen erinnerten mütterlichen Klatsches und visueller Stimulantien kindlicher Phantasie (Porträt des Ahnen) und den alles überwölbenden Bedürfnissen sexueller Projektion konstruiert er mit Blum eine Wirklichkeit, die als Ersatz dient für die nicht mehr faßbare und erlebbare konkrete Realität.

Wie Georges Vater produzieren sie, auch um sich Mut zu machen, Ketten von Worthülsen ohne einen anderen Realitätswert als den, den sie ihnen selbst verleihen:

82. *ibid.*, p. 52.

83. *ibid.*, p. 53.

84. *ibid.*, p. 12. Vgl. auch p. 77: "j'avais vu luire l'éclat noir d'une arme avant qu'il tombe s'écroule comme une statue déboulonnée basculant sur la droite".

"alors, donc, que la lumière n'apporterait d'autre certitude que la décevante réapparition de griffonages sans autre existence réelle que celle attribuée à eux par un esprit lui non plus sans existence réelle pour représenter des choses imaginées par lui et peut-être aussi dépourvues d'existence"⁸⁵.

Blum verfügt aufgrund seines soziokulturellen Hintergrunds über Verstehensdispositionen und psychohistorisch sedimentierte Einsichten und Erfahrungen von 'objektiver Nützlichkeit'⁸⁶ im Hinblick auf Wahrnehmung und Deutung des sie umgebenden Geschehens, die jeder humanistischen Bildung überlegen bleiben:

"en dépit du fait que lui et Blum fissent, eux, sensiblement du même âge, Blum possédait héréditairement une connaissance (l'intelligence avait dit Georges, mais ce n'était pas seulement cela: plus encore: l'expérience intime, atavique, passée au stade du réflexe, de la stupidité et de la méchanceté humaines) des choses qui valait bien trois fois celle qu'un jeune homme de bonne famille avait pu retirer de l'étude des auteurs classiques français, latins et grecs"⁸⁷.

Und doch weicht sein Vorwurf:

"«Mais tu parles comme un livre!...»"⁸⁸

halbironisch formulierten negativen wie positiven geschmackssoziologischen Urteilen, wenn er die Defizite seiner Klasse beklagt:

"«Comme ça devait être chouette d'avoir autant de temps à perdre, comme ça doit être chouette d'avoir tellement de temps à sa disposition que le suicide, le drame, la tragédie deviennent des sortes d'élégants passe-temps», disant: «Mais chez moi on avait trop à faire. Dommage. Je n'ai jamais entendu parler d'un de ces distingués et pittoresques épisodes. Je me rends compte que c'est une lacune dans une famille, une déplorable faute de goût»"⁸⁹.

In makaberer Weise gleicht Blum das historisch angesammelte Defizit an Geschmack, Imaginations- und Erzählleidenschaft seiner Familie aus.

Geschichten- und geschichtsmächtig arbeiten Georges und er in der Gefangenschaft an

85. *ibid.*, p. 244/245.

86. Bourdieu, P., Die feinen Unterschiede, *ibid.*, S. 173.

87. La Route des Flandres, *ibid.*, p. 169.

88. *ibid.*, p. 222.

89. *ibid.*, p. 284.

dem 'Kohlehaufen der Geschichte' – ohne die Regeln von Authentizität und Faktizität zu beachten – denn "comment savoir"⁹⁰ "mais comment savoir, que savoir"⁹¹.

Eine Deutung und Durchdringung historischen Geschehens bleibt nicht nur ausgeschlossen, auch die Objektivierbarkeit von Geschichte wird generell in Zweifel gezogen:

"travaillons nous aussi à l'Histoire, écrivons nous aussi notre quotidienne petite page d'Histoire"⁹².

In der Abkehr von geistigen Lebensprinzipien und, der rousseauistischen Forderung des 'cultivez votre jardin' folgend, in der Hinwendung zu naturnaher bäuerlicher Tätigkeit:

"Georges déclarant qu'il avait décidé de s'occuper des terres"⁹³,

glaubt Georges nach dem Krieg authentischem Leben und damit der Wahrheit in der Wirklichkeit näher zu kommen. Doch auch dieser Erkenntnisweg endet, wie der Versuch der Rekonstruktion vergangenen Erlebens im rein sinnlichen Nachvollzug, in doppeltem Sinne in der Fiktion.

Die vermeintlich konkrete Realität gewinnt keine faßbare Kontur, da die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Imagination aufgehoben sind und beide über den gleichen modalen Realitätsgrad verfügen. Das einzig verbürgte und gesicherte Wissen besteht allein in der "certitude de crever qu'est-ce qu'il y a de plus réel?"⁹⁴.

Die historische Rahmung des Romans "Le Palace" bildet der Spanische Bürgerkrieg (1936–39), in dessen Verlauf die linksgerichtete Volksfrontregierung mit dem Einsatz sog. Internationaler Brigaden militärische Unterstützung durch Kommunisten und Sozialisten aus aller Welt erhielt.

Mit der Erinnerung an undurchschaubares, diffus-aktivistisches und letztlich pervertiertes Vorgehen bringt Claude Simon wiederum seine Skepsis gegenüber jeder

90. *ibid.*, p. 296 od. 301, 302 und vorher.

91. *ibid.*, p. 306.

92. *ibid.*, p. 195.

93. *ibid.*, p. 233.

94. *ibid.*, p. 131.

Art von politischem Engagement und Veränderungswillen zum Ausdruck. Seine Protagonisten treffen (auch bei sich selbst) auf unterschwellig vorhandene naturgesetzliche Konstanten, auf unveränderbar archaische gesellschaftliche wie menschliche Grundstrukturen und Atavismen, die den Erfolg jeglichen Eingreifens von vorneherein infrage stellen.

Die Distanz des Protagonisten in "Le Palace" zu eigenem historischen Erleben, das sich auch in der Rückschau zu keinem einheitlichen Bild verdichtet, spiegelt sich in den nach vorwärts erinnerten fragmentierten und bruchstückhaft bleibenden Eindrücken und Wahrnehmungen.

Die leitmotivisch im Roman wiederkehrenden Schlagzeilen der wahllos auf einem Stapel übereinandergeworfenen Zeitungen sind aus dem "Blickwinkel" des Studenten ebenso mühsam rekonstruierbar wie das nach 15 Jahren erinnerte Gesamtgeschehen. Die aneinandergereihten teilweise auf dem Kopf stehenden oder verdeckten Buchstabenreihen und Satzpartikel werfen in zahlreichen Varianten die gleiche Frage auf zu einem politischen Gewaltverbrechen, das wiederum in anderen Schlagzeilen scheinbar seine Aufklärung findet:

"plus tard l'étudiant se rappela qu'il avait été obligé de pencher la tête pour déchiffrer machinalement une fois de plus(..)le même gros titre s'étendant au haut et sur toute la largeur de la première page et répétant avec de légères variantes la même sanglante interrogation, épelant cette fois et à l'envers sur la première feuille:

¿QUIEN HA MUERTO A COMMAN

la fin du titre chachée par l'autre journal qui semblait d'ailleurs s'être donné pour tâche de le terminer en le reprenant à partir du dernier mot, à la façon de ces voix d'un chœur d'opéra dont les chanteurs répètent dans des tons différents le même motif musical:

EL COMANDANTE SANTIAGO GIGANTE DE LA LUCHA

la première ligne toute entière visible cette fois, mais pas la seconde(..) le journal qui les cachait reprenant l'information à rebours, donnant en quelque sorte la solution avant la nouvelle proprement dite(..):

LA QUINTA COLUMNA A LA OBRA"95.

Ein Medienreferenzsystem, das offenbar nach eigenen Darstellungs- und Deutungsregeln seine geschlossenen Kreise bildet, in die von außen nichts einzudringen

vermag. Das intern-politische Geschehen scheint von den nationalen Medien in Besitz genommen, ja, die gesamte Revolution von den internationalen Presseorganen vereinnahmt und verwaltet und daher (zumindest aus der Sicht des zynisch überlegen urteilenden amerikanischen Revolutionärs) von Anfang an ohne Überlebenschance:

"«une puante momie enveloppée et étranglée par le cordon ombilical de kilomètres de phrases enthousiastes tapées sur ruban à machine par l'enthousiaste armée des correspondants étrangers de la presse libérale. Victime de la maladie pré-infantile de la révolution: le parrainage et l'estime de l'honorable Manchester Guar...»"96.

In gleichem Maße wie die Gebäude und Gegenstände ihres Intérieurs von den neuen Machthabern okkupiert werden, wird auch die Sprache in ihren Dienst gestellt. Wie das Gewehr, so ist auch sie verfügbar als Instrument zur Machtübernahme, Machterhaltung und zum Machtmißbrauch:

"- et tous - le fusil, les gros titres, la machine à écrire - avec leur même immobilité, leur même passivité, leur même disponibilité de choses inanimées - également terrifiants, également dangereux)"97.

Allerdings werden die Grenzen nicht zuletzt dann sichtbar, wenn etwa die ausgegebenen Passagierscheine von den uniformierten und uniformen "Hütern" der Revolution wegen fehlender Schulbildung nicht gelesen werden können98.

Gänzlich versagen die neuen Formeln, Parolen und Pamphlete jedoch gegenüber den unsichtbar wirkenden Mechanismen, der "série de mutations internes, de déplacements moléculaires"99, die die eigentlichen Bewegungen der Geschichte ausmachen und deren Richtung und Verlauf sich offensichtlich von außen nicht steuern lassen. Denn,

96. *ibid.*, p. 17.

97. *ibid.*, p. 111.

98. *ibid.*, p. 191f.: "la sentinelle faisant passer la courroie de son fusil sur l'épaule gauche, saisissant à son tour la feuille de papier qu'il tint à deux mains, la serrant comme si ç'avait été non une simple feuille de papier mais un ennemi, un adversaire qu'il s'agissait de maintenir et de maîtriser(...)remuant lentement d'avant en arrière tandis que les yeux contemplaient sans même faire le simulacre de les lire les caractères alignés, le rectangle blanc, énigmatique qu'il agita tout à coup, tournant la tête vers le caporal(...) le caporal (celui qui faisait fonction de caporal) jetant un mégot mouillé de salive, se levant, s'approchant machinalement, mais, quand il vit la feuille, se gardant bien de s'en saisir (sans doute ne savait-il pas lire lui non plus, mais ne voulait pas le laisser voir devant la sentinelle)".

99. *ibid.*, p. 12.

zumindest oberflächlich betrachtet und empfunden, haben die revolutionären Vorgänge an den gesellschaftlichen und menschlichen Verhältnissen keinerlei Veränderung bewirkt:

"exactement la même odeur, les mêmes relents d'huile rance et de lavabos, et par delà la vitre exactement la même place, les mêmes massifs de lauriers, les mêmes palmiers"¹⁰⁰.

Die in "Les Corps conducteurs" bis auf eine (psycho)somatische Befindlichkeit reduzierte Erzählinstanz ist Beleg für eine besonders radikale Form des Desengagements.

Die Zuordnung der in sich mehrfach fragmentierten Begebenheiten und Handlungsstränge erfolgt unabhängig von einem Erzählerbewußtsein und folgt, wie wir gesehen haben, auch weitestgehend eigendynamischen, textimmanenten Verknüpfungsverfahren. Diese Rahmung läßt daher die während des lateinamerikanischen Schriftstellerkongresses aufgeworfene Frage nach dem Rollenverständnis des Autors und die dabei massiv erhobene Forderung nach politischem Engagement absurd erscheinen. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß die notwendige unmittelbare Übersetzung der Redebeiträge durch einen Simultan-Dolmetscher bei dem zuhörenden "homme malade" nur ungleichzeitig und gebrochen ankommen:

"El deber del escritor (Le devoir de l'écrivain) es de hablar (est de parler) en nombre de (au nom de) las masas trabajadoras y oprimidas (des masses laborieuses et opprimées) dando testimonio (en témoignant)..."¹⁰¹.

Abgesehen davon, daß dieser Handlungssequenz in der achronologischen und akausalen Verkettung mit zahlreichen anderen Textteilen eine eindeutige Aussage und Sinnsetzung verweigert wird, erscheint sie auch häufig ohne Adressat und läuft noch dazu – trotz der auf dem Kongreß proklamierten Zielsetzungen – wie alle anderen Handlungsstränge ungerichtet ins Leere.

Die konfliktreich geführte Engagement-Debatte hat durchaus eine reale Unterlage.

¹⁰⁰. *ibid.*, p. 22.

¹⁰¹. Simon, C., *Les corps conducteurs*, *ibid.*, p. 145.

1964 veröffentlichte die kubanische Zeitschrift "Casa de las Americas" zwei Artikel, die die Polarisierung der damaligen Diskussionslage um den "nouveau roman" deutlich machen. Der unter dem Titel "La literatura perseguida por la politica" erschienene Beitrag von Robbe-Grillet kritisiert aufs heftigste den dauernden politischen Rechtfertigungsdruck, der auf Schriftsteller und ihre Arbeit ausgeübt werde. Juan Goytisolo hält Robbe-Grillet dagegen Francozentrismus vor und verwirft in seinem Aufsatz "Formalismo o compromiso literario" entschieden die Grenzziehung zwischen künstlerischem und politischem Engagement gerade für Länder wie Lateinamerika und Spanien, in denen Unfreiheit, Analphabetismus und Ungerechtigkeit herrschten¹⁰².

Diese Auseinandersetzung ist ein überzeugendes Beispiel für die innere Ungleichzeitigkeit im interkulturellen Verstehen.

Die nouveau romanciers und ihnen voran Robbe-Grillet sind von ihrer radikalen Haltung gegen eine solche oftmals ideologisch verbrämte Engagement-Forderung nicht abgerückt. So findet sich in Robbe-Grillet's "Neuer Autobiographie" "Le miroir qui revient" u.a. folgende harsche Kritik:

"La gauche bien pensante m'a beaucoup reproché, dans les années 50-60, le «désengagement» de mes écrits, et même leur «influence démobilisatrice sur la jeunesse». C'est d'abord que je revenais de loin, et je ne me sentais pas nécessairement le mieux placé pour donner, à propos des institutions et de leur possible changement (...) des leçons de morale à mes concitoyens sur la place publique, peu enclin à imiter en cela mes nombreux collègues exstaliniciens qui, au nom de leurs propres erreurs (d'ailleurs avouées le plus souvent du bout des lèvres), n'arrêtent pas de nous endoctriner à nouveau. Mais il y a plus. De même qu'on ne peut guère être resté au P.C.F. pendant vingt longues années (longues parce que semées d'embûches sans cesse renaissantes, et grouillantes de couleuvres) sans un militantisme à toute épreuve, c'est-à-dire un esprit partisan prêt à tout avaler, de même je crois déceler chez moi un refus très ancien de toute foi militante, *a fortiori* de l'engagement tel que Sartre l'a défini"¹⁰³.

In der Entwicklung des nouveau roman hin zum sog. nouveau nouveau roman wenden sich ihre Vertreter, in stärkerer Annäherung an die Autoren der Gruppe "Tel Quel", dem Kreativitätspotential der Sprache zu und deren inhärenten text- und bedeutungskonstituierenden Vermögen. Damit wird sie im Rahmen der Diskussion über die Funktionsbestimmung von Literatur zum zentralen Bestandteil der literaturimmanenten Reflexion. Sprache wird keinem direkten Mitteilungszweck

102. Robbe-Grillet, A., La literatura perseguida por la politica, in: Casa de las Americas 4 (1964), S. 152-154; Goytisolo, J., Formalismo o compromiso literario?, in: ibid., S. 148-152. Vgl. hierzu Burmeister, B., Streit um den Nouveau roman. Eine andere Literatur und ihre Leser, Berlin 1983, v.a. S. 61-81.

103. Robbe-Grillet, A., Le miroir qui revient, Paris 1984, p. 133.

unterworfen, sondern in ihrer ästhetischen Funktion gewürdigt.

Claude Simons sehr persönlich formulierter Ablehnung der Engagementvorstellung Sartrescher Provenienz in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises (1985)¹⁰⁴ folgt denn auch eine im Rekurs auf Novalis vorgestellte Konzeption eines "engagement de l'écriture":

"A la fin du siècle des Lumières et avant que ne se forge le mythe du «réalisme», Novalis énonçait avec une étonnante lucidité cet apparent paradoxe qu'«il en va du langage comme des formules mathématiques: elles constituent un monde en soi, pour elles seules; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien sinon leur propre nature merveilleuse, ce qui justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses». C'est à la recherche de ce jeu que l'on pourrait peut-être concevoir un engagement de l'écriture, qui, chaque fois qu'elle change un tant soit peu le rapport que par son langage l'homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci"¹⁰⁵.

104. Simon, C., Discours de Stockholm, Fondation Nobel, 1986 (Éd. de Minuit), p. 24: "Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée: j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un des régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde ... et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que «si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien» – sauf qu'il est. Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie".

105. *ibid.*, p. 30.

5. Modellhafte Variationen

5.1 Überdehnte Figurenrepertoires – Figuren als Materialien der Fiktionsstiftung – Zurücknahme von Individualität in anonyme Kollektivität

Robert Pinget: *Le libera, Mahu ou le matériau, Passacaille*

Extreme Ausformungen, nennenswerte Varianten oder Neuansätze zu den bisher herausgearbeiteten Charakteristika liefern Autoren, die ebenfalls zu der Gruppe der nouveaux romanciers gezählt werden: Robert Pinget und Claude Ollier aber auch der seltener hervorgehobene Marc Saporta.

Die Zerstückelung von Figureneinheiten wie Robbe-Grillet sie vorführt, wird in dem von Robert Pinget 1968 veröffentlichten Roman "Le Libera"¹ auf die Spitze getrieben. Angaben zur Identifizierung der Figuren: Alter, Wohnort, Verwandtschaftsverhältnisse oder Lebensdaten beginnen zu gleiten; Namen und Tätigkeiten schließen wegen ihrer Ähnlichkeit und Verwechselbarkeit eine eindeutige Personenidentifizierung aus. Ein explosionsartiges Anwachsen des Figurenrepertoires –Ricardou zählt in seiner Analyse etwa 150 – verunmöglicht selbst eine annähernde Konsistenzbildung². Da viele solchermaßen entindividuierte Akteure auch als Erzähler figurieren, kommt es zu einer Multiperspektivierung, die das Geschehen in zahllose Varianten zersetzt. Jede der vorgeführten Erzählversionen bleibt daher unverbürgt, da keine durch eine Gewährsperson gestützt werden kann. So konstatiert Ricardou denn auch:

"chaque version se fait fantasmagorique, chaque acteur un ectoplasme"³.

Das Schreiben in Varianten findet sich bereits in Pingets erstem, 1952 veröffentlichten Roman "Mahu ou le matériau", der zweifellos schon zukünftige Entwicklungsrichtungen

1. Pinget, R., *Le Libera*, Paris 1968 (Minuit).

2. Ricardou, J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, p. 240: "Ce qui frappe (...) c'est la mise en jeu d'une stupéfiante pléthore de protagonistes. Un recensement approximatif l'évalue à quelque cent cinquante".

3. *ibid.*, p. 242.

des nouveau roman vorskizziert. In seiner kleinen Studie "Un roman qui s'invente lui-même" schreibt Robbe-Grillet dem Romantitel bereits programmatischen Charakter zu. Vorab hebt er die ungewöhnliche Gestaltung und Präsentation der Figuren hervor, die, offenbar jeglicher realmöglicher Verankerung enthoben, somit weder der "domaine de la psychologie, ni à celui de la sociologie, ni même au symbolisme, ni, encore moins, à l'histoire ou à la morale" zugehören. Vielmehr handelt es sich um rein fiktionale Gebilde,

"des *créations pures* qui relèvent que de l'esprit de création"⁴.

In der Tat stehen Figuren in einem Verhältnis wechselseitiger narrativer Verfügbarkeit. "Mahu" erfindet und inszeniert Figuren, ist jedoch mit dem Gedanken beschäftigt, selbst möglicherweise nur eine der Romanfiguren des Schriftstellers "Latirail" zu sein. Mademoiselle "Lorpailleur" wiederum beabsichtigt, über eben diesen Schriftsteller zu schreiben.

Die innerhalb des Illusionsrahmens vermeintlich getrennten Ebenen von "Wirklichkeit" und "Fiktion" überlagern sich in ununterscheidbarer Weise. "Reale" Personen werden mit fiktionalen zusammengeführt und so in ihrem 'Wirklichkeitsstatus' verändert.

Die Incinssetzung von erzählender und erzählter oder experimentierender und experimentierter Figur findet sich auch in anderen Romanen Pingets. Der Erzähler in "Graal Flibuste"⁵ und "l'Architruc" in "Baga" schaffen sich selbst im Akt des Sagens und Schreibens:

"au fur et à mesure que je raconte il me semble être ce que je dis"⁶.

Pingets Demontage traditioneller Erzählformen erfolgt vor dem Hintergrund einer neuen Realitätsauffassung, die in Robbe-Grillet ihren eifrigsten Verfechter findet und die im Hinblick auf das Verhältnis Werk-Wirklichkeit, der geschriebenen Welt absolute Realität zuerkennt:

"L'écriture (...) *constitue* la réalité. Elle ne sait jamais ce qu'elle cherche, elle ignore ce qu'elle a à dire; elle est invention, invention du monde et de l'homme,

4. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Paris 1963, p. 108.

5. Pinget, R., Graal Flibuste, Paris 1956, (Minuit).

6. Dies bemerkt "Architruc" in: Pinget, R., Baga, Paris 1958, p. 126.

invention constante et perpétuelle remise en question"⁷.

Der Versuch, herkömmliche Erzählkonzeptionen aufrechtzuerhalten, die sowohl Realismus als auch Originalität der Darstellung betonen, findet denn auch ironische Kommentierung in den Bemühungen "Latirails", einen "roman vrai" "bourré de choses sur le vif" zu verfassen⁸. Die phantasievollen Namen für seine literarischen Figuren "Fian et Fion" ('ça fait fantaisiste') ersetzt er daher durch die 'wirklicheren' Namen "Tringla" und "Bouchèze". Letzterer entgleitet dem "realistischen" Erzähler und wird zur "realen" Person, die absurderweise in ihrem nun 'wirklichen' Leben des Mordes an der fiktiven Figur "Fion" bezichtigt wird.

Auch Latirails dringender Wunsch nach Originalität bleibt unerfüllbar, denn

"le souci le plus originale est identique à celui du voisin"⁹.

Bei der Durchführung eines originalen Experiments trifft Latirail auf einen Mann, der seinem Originalitätsstreben mit eben dem gleichen Experiment Ausdruck verleiht.

Die Illusion der Authentizität und die Möglichkeit zu individueller Selbstdarstellung und Selbststilisierung werden immer wieder von neuem umspielt oder aufs Spiel gesetzt.

An der wechselseitig aufeinander bezogenen Figurenkonstitution wie -annihilation scheinen zunächst mehrere Erzähler gleichermaßen beteiligt zu sein.

Innerhalb des Rahmens zahlreicher Illusionsbrechungen erfolgt zu Ende des Romans jedoch der eigentliche Illusionsbruch, indem die verschiedenen illusionsstiftenden Akte und Akteure in einem alles umfassenden Illusionsrahmen aufgehoben werden. "Mahu" gibt sich als alleiniges erzählendes und schreibendes Ich zu erkennen und entlarvt alle anderen Figuren und ihre Geschichte(n) als bloße Materialien der Fiktionsstiftung. In der spielerischen Inszenierung und Ironisierung traditionell vorgeprägter Erzählerrollen ist "Mahu" selbst zum Erzähler geworden, der alle jene Rollen in sich aufhebt. Damit fallen Kontinuität und Diskontinuität, die Anbindung an und Abgrenzung und Überwindung von traditionellen Erzählweisen zusammen.

7. Robbe-Grillet, A., Du réalisme à la réalité, in: Pour un nouveau roman, *ibid.*, p. 138.

8. Mahu ou le matériau, Paris 1952, Paris 1957 (Minuit), *ibid.*, p. 36f.

9. Diese Einsicht formuliert John Tintouin Porridge in dem ein Jahr später erschienen Roman *Le Renard et la boussole*, Paris 1953, Paris 1971 (Minuit), p. 184.

Das Erzählen in Alternativen und Varianten, das noch an (wenn auch unzuverlässige und unkonturierte) Erzählinstanzen gebunden blieb, geht in den späteren Romanen Pingets über auf die Sprache. Diese bringt jetzt selbst aufgrund ihres inhärenten Kreativitätspotentials unablässig neue Versionen hervor¹⁰. Pingets Roman "Passacaille" gehört zu jenen nouveaux romans (wie auch Claude Simons "Les corps conducteurs"), deren Schwerpunkt die Verfahren der Textbildung oder wie Mansuy es nennt, die "exploration de l'espace scriptural"¹¹ bildet.

Passacaille setzt sich zusammen aus einer Abfolge verbindungsloser Textsequenzen, die oftmals nur aus einzelnen Sprachelementen bestehen. Selbst wenn disparate Begebenheiten sich zu einer Geschichte zu verdichten scheinen, stellen sie doch – gemäß Robert Pingets eigener Aussage – nur "Situationen" dar, die allein der Veranschaulichung sprachlicher Vorgänge dienen. Ihre Inhalte und Aussagen sind folglich von austauschbarer Belanglosigkeit:

"On a parlé de l'intrigue dans mes livres. Plutôt qu'intrigue je préférerais situation, laquelle m'est imposée par le ton choisi. Si une intrigue a l'air de se nouer c'est uniquement au fil du discours, qui ne peut se dérouler dans le vide. Ils se soutiennent mutuellement. Ce discours sera donc fait d'histoires. Si je dis que ces histoires ne m'intéressent pas c'est que je sais qu'elles auraient pu être autres"¹².

In der Tat ließen sich die wenigen monotonen dörflichen Ereignisse: Mahlzeiten, kleine Treffen, Gespräche und Klatsch mit Nachbarn, dem Briefträger usw., eingebunden in merkwürdige Geschehnisse, mit einer Leiche, einem geheimnisvollen Fremden und einem adoptierten schwachsinnigen Kind ohne weiteres durch andere Geschehnisse ersetzen. Trotz eines vage rekonstruierbaren Handlungsgerüsts ergibt sich keine zusammenhängende Geschichte. Vielmehr werden traditionelle Erzählszusammenhänge und Sinneinheiten abgelöst durch unablässig zersplitternde Textsequenzen, deren

10. Schon in "Mahu ou le matériau" werden Namen wie "Lorpailleur" und "Latirail" als fiktionsgenerierende Elemente benutzt, ja, die Träger dieser Namen "ne semblent exister" que pour la sonorité de leurs noms, qui attirent, comme de la limaille, les mots "l'attire", "taille" et "m'aille", et qui deviennent ainsi des générateurs de fiction". Siehe Praeger, M., Les romans de Robert Pinget. Une écriture des possibles, Lexington, Kentucky 1987, p. 34.

11. Mansuy, M., Leçons et perspectives, in: ders. (Hg.), Positions et oppositions sur le roman contemporain, Paris 1971, p. 238.

12. Knapp, B.L., Une interview avec Robert Pinget, in: The French Review 42, 1969, p. 553.

Fragmente immer wieder neue Kombinationen eingehen.

Das Unbehagen, das der Protagonist in Butors Roman *Degrés* angesichts der Vielzahl an Erzählmöglichkeiten noch empfindet, wendet sich ins Positive und läßt den Text zu einem "jeu infini de pistes fonctionelles ouvertes et impossible à figer"¹³ werden. Eine Bedeutungskonstitution im herkömmlichen Sinn läßt diese Entwicklungsoffenheit folglich nicht zu.

Wie sich das Kombinationsspiel gestaltet, soll u.a. folgendes Beispiel veranschaulichen:

"Dans la pièce froide, un vieux plaid sur les épaules, le maître alchimiste des riens qui le faisaient survivre feuillait le livre, notait en marge, prenait la loupe et rêvassait sur la forme d'un contour, d'une calligraphie, d'un blanc qu'il retrouvait sur l'eau du bassin, déduction d'une vapeur, simulacre d'une ligne, survivance d'un mot, son existence comme décrochée, un étage dessous, qui formait des espaces à sa ressemblance, de quoi se mouvoir sans écorchures, comme un patineur démodé et têtue dans le matin sempiternel de sa manie"¹⁴.

"Alchimiste des riens qui le faisait survivre"¹⁵.

"Son existence comme décrochée"¹⁶.

"Dans le matin sempiternel de sa manie"¹⁷.

Derartige Vertextungsoperationen, bei denen sich aus zusammenhängenden Textpassagen Satzgruppen, oder wie hier Einzelsätze, häufig auch nur Ausdrücke lösen und unverändert oder in leichter Abwandlung, unverbunden oder in neuen Kontexten mehrfach im Text verstreut wieder auftreten, liegen der Komposition des Romans wesentlich zugrunde.

Hinter solchen sprachlichen und textkonstitutiven Verfahren treten selbstverständlich auch die Figuren zurück; den "Situationen" entsprechend sind sie ebenfalls austauschbar.

Mit der Verwendung indefiniter Pronomina verweigert der Text von Anfang an eine eindeutige Personenidentifizierung:

"Quelqu'un dans la pièce froide viendrait d'entrer(...)Se serait assis devant la

13. Meyer, F., Robert Pinget. Le livre disséminé comme fiction, narration et objet, in: Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, 2, ibid., 299-310, hier p. 303.

14. Pinget, R., Passacaille, Paris 1969 (Minuit), p. 47/48 (hervorhebung von mir).

15. ibid., p. 59.

16. ibid., p. 65.

17. ibid., p. 67.

table(...)*Il n'y aurait personne pendant des mois*"¹⁸.

Einige Figuren werden mittels Berufsrollenbezeichnungen wie "le facteur", "le docteur", "le mécanicien" eingeführt. Diese erweisen sich allerdings als mobile Funktionen und sind damit keineswegs an eine bestimmte Person gebunden. Die Konsequenzen, die eine solche Mobilität zeitigt, sind uns von Robbe-Grillet's Romanen her vertraut. Der "maître" beispielsweise kommt in einer Anzahl von Varianten mehrfach zu Tode und die Leiche auf dem Misthaufen wird einmal als der Briefträger, ein anderes Mal als der Meister aber ebenso auch als das schwachsinnige Kind identifiziert.

Auffällig ist die häufige Verwendung des Pronomens "on", in dem sich jede mögliche Individualität auflöst und das auch den Leser in die anonyme Kollektivität miteinbezieht. Dies unterstreicht zweifellos die 'thematische' Konzeption des Textes. Denn über die Auswahl und Akzentuierung stimmungsevokativen Vokabulars bilden sich zwei zentrale Motive heraus, die allgemeinen existentiellen Befindlichkeiten Ausdruck verleihen und über die sich die unverbundenen Textsequenzen vernetzen.

So verdichten sich die wiederholt auftretenden Formulierungen "Le calme. Le gris". "Le gris. Le calme"¹⁹ oder "la solitude déroutée"²⁰, "fenêtre ouverte sur le désert, le vide (...)"²¹ etc. zu dem Motivstrang, der Stimmungen von Leere, Monotonie und Einsamkeit ausdrückt. Ein weiteres lexikalisches Feld bildet den zusammenhängenden Motivkomplex Brutalität, Angst, Zerfall und Tod.

Hinter diesen Stimmungen steht keine subjektive Befindlichkeit. Vielmehr sprechen sich hier kollektive Bewußtseinslagen aus. Zustände kommen sie nur über die Wahl und Entfaltung einer bestimmten Lexik, die in der Struktur aus Wiederholungen, Variationen und Modifikationen mit besonderer Intensität wirkt.

Mit dem Titel des Romans "Passacaille": Bezeichnung für einen spanischen oder italienischen Tanz und eine musikalische Form, die aus Varianten eines Motivs besteht, wird zugleich auf die Kompositionsprinzipien des Textes verwiesen. Diese werden auch romanintern mehrfach benannt: "Tourner, retrouver, revenir"²².

Das Aufbrechen alter Strukturen und Ordnungen und die stete Suche nach neuen Ordnungsrastern wird bei allen nouveaux romanciers zu einem zentralen Problem und

18. *ibid.*, p. 7.

19. *ibid.*, p. 7, 18, 22, 34, 36 u.ö.

20. *ibid.*, p. 9, 79.

21. *ibid.*, p. 33.

22. *ibid.*, p. 4, 47, 121.

findet sich in der inhaltlich-thematischen wie formalästhetischen Gestaltung der Texte gespiegelt. Auch bei Robert Pinget treten im Verlauf seiner Schreibentwicklung kompositionelle Überlegungen immer stärker in den Vordergrund:

"de plus en plus dans mon travail m'obsède un souci de composition que je n'avais pas au début"²³.

Dahinter stehen Anspruch und Notwendigkeit, eine zunehmende Heterogenität und Diskontinuität, Fragmentarisierung und Flexibilisierung in neuen Organisationsstrukturen zu binden und diese gleichzeitig transparent zu machen. Damit wird einerseits ein unüberschaubares Auseinanderfließen der Texte verhindert und andererseits dem modernen poetologischen Programm entsprochen, das eine Demaskierung des Schreibprozesses und Thematisierung der Kompositionsarbeit fordert.

5.2 Spannung zwischen Prinzipien der Organisation und Momenten der Auflösung Von figuralen und strukturalen Symmetrien bis zur Aufhebung realmöglicher Subjekterfahrung in einer autoreferentiellen Werkfolge

Claude Ollier: *La mise en scène, Été indien, La Vie sur Epsilon*

Claude Olliers Romane sind allesamt kreis- und spiralenförmig angelegt. Dies gilt nicht nur für die fiktionsinterne Strukturierung und Organisation der Einzelromane. Vielmehr ist der gesamte Werkzyklus in einer Spirale angeordnet und verbindet so jeden Roman mit jedem anderen. Damit entwickeln sich die Romane in und zu einem Autoreferenzsystem, so daß die Fiktion nur noch für sich und aus sich selbst heraus existiert. Von eigentlicher Relevanz ist nur noch der Prozess der "transformation"²⁴, in dem sprachliches Material gewandelt und verarbeitet wird. Dieser Vorgang entwickelt sich aufgrund eigener Dynamiken und bleibt von einer narrativen Instanz unbeeinflusst. 'Littérature' wird auch hier zur 'écriture' und erlangt als solche völlige Souveränität.

23. Knapp, B.L., Une interview avec Robert Pinget, *ibid.*, p. 551.

24. Ollier, C., Les pulsions motrices dans l'acte d'écriture, in: *Marche romane XXI*, 1-2, 1971, p. 33.

Bezeichnenderweise entwickelt sich diese Fiktion hin zur Science-fiction, die von allen realmöglichen Bezügen losgelöst erscheint.

Der erste Roman Claude Olliers mit dem Titel "La Mise en scène" (1958) bildet gewissermaßen die Exposition der sich in einer Kette oder Spirale fortsetzenden weiteren Romane, gelenkt von dem Prinzip der "auto-génération mimétique"²⁵. Der Romantitel verweist auf eine besondere Kompositionstechnik, wonach in einem Werk die vorausgegangenen Werke wieder in Szene gesetzt werden oder die folgenden als "mise en scène" der vorangegangenen erscheinen. So werden in dem 1967 veröffentlichten Roman "L'Echec de Nolan" die drei vorher erschienen Romane "La Mise en scène" (1958), "Le Maintien de l'ordre" (1961) und "Été indien" (1963) in Form von "rapports" noch einmal aufgerollt und zwar in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge, so daß der Eindruck eines Rückstiegs in die Vergangenheit entsteht. Schließlich enthält L'Echec de Nolan die mehrfache Ankündigung einer Fortsetzung:

"L'envie était donc bien compréhensible d'entreprendre (...) une nouvelle série d'investigations portant sur ces démarches anciennes"²⁶.

Die Spirale der Texte entwickelt sich mit "La Vie sur Epsilon" weiter im außerirdischen Raum, in dem interplanetarische Konstellationen in interfiktionalen ihre Entsprechung finden.

Auch die Einzelromane bilden – bedingt durch unablässige Wiederholungen und Wiederaufnahmen – unendlich in sich selbst kreisende Fiktionen. In "Le maintien de l'ordre" wird das Strukturprinzip der endlosen Wiederholung denn auch ausdrücklich hervorgehoben:

"Ce sera donc comme hier, comme avant-hier, ou à peu près: à quelques minutes près les mêmes gestes, les mêmes regards; à quelques mètres près les mêmes démarches, les mêmes retraites, les mêmes chassés-croisés"²⁷.

Der Roman "La Mise en scène" folgt in seinem Aufbau exakt ausgearbeiteten Gliederungsprinzipien. Der Protagonist, ein Ingenieur namens Lassalle unternimmt im

25. Ricardou, J., L'énigme dérivée, in ders., Pour une théorie du nouveau roman, ibid., p. 198.

26. Ollier, C., L'Echec de Nolan, Paris 1967 (Gallimard), p. 220.

27. Ollier, C., Le maintien de l'ordre, Paris 1961 (Gallimard), p. 25.

Auftrag einer Bergbaugesellschaft eine Expedition in Marokko, um einen günstigen Zugang zu einer in gebirgiger Gegend gelegenen Erzmine zu finden. Von dem Ausgangsort Assameur aus gibt es zwei halbkreisförmige und in entgegengesetzter Richtung verlaufende Wege dorthin. Lassalle wählt den 'rechten Weg' nach Westen und kehrt von östlicher Richtung (also von links) wieder zurück, so daß der Weg einen vollständigen Kreis beschreibt.

Derartige Symmetriebildungen oder Parallelisierungen und Entgegensetzungen, die Ricardou für die "domaine de l'espace" als "un parfait chiasme" und "jeu de la symétrie inverse"²⁸ beschreibt, bilden ein durchgängiges Strukturmerkmal auch auf der Handlungsebene des Romans.

Tatsächlich verfügen neben Textelementen und Gegenständen auch Personen über ein jeweiliges Pendant. So entspricht Kapitän Weiss, mit dem Lassalle zu Anfang seiner Expedition zusammentrifft, Leutnant Waton am Ende seiner Reise. Während seiner ersten und seiner letzten Rast folgt Lassalle einmal der Einladung von Scheich Agouram und einmal der von Scheich Si Abdesslam. Gerade ähnlich lautende Namen wie auch die von Jamila und Yamina deuten Parallelbildungen an. Das äußere Erscheinungsbild der beiden jungen Frauen weist zudem frappierende Ähnlichkeiten auf:

"La nuque est légèrement relevée par l'accotoire. Les cheveux, très noirs, sont séparés par une raie médiane et tressés en nattes qui, de derrière les oreilles, retombent sur les épaules de chaque côté d'un collier de pièces d'argent montées sur une cordelette de soie. Le front est large, bien dégagé, le bas du visage très effilé, les joues creuses. Les lèvres, pleines, bien dessinées, sont agitées d'infimes tremblements. Les yeux, inhabituellement distants l'un de l'autre, semblent logés en lisière des tempes, par-delà la saillie des pommettes. Les paupières sont closes, les cils parfaitement immobiles"²⁹.

"Les yeux verts, attentifs, inhabituellement distants l'un de l'autre, semblent logés en lisière des tempes, par-delà la saillie des pommettes. Le front est large, bien dégagé, le bas du visage très effilé. L'inclinaison de la tête met en valeur deux courbes concentriques: la ligne des sourcils, celle des lèvres souples et fines. Les cheveux, très noirs, sont séparés par une raie médiane et tressés en nattes qui contournent les oreilles et retombent sur le devant des épaules (...) Le cou est orné d'un collier de pièces d'argent montées sur une cordelette de soie"³⁰.

Die nahezu identischen Merkmale werden in umgekehrter Reihenfolge, folglich in der

28. Ricardou, J., *Le nouveau roman*, du Seuil 1973, p. 45.

29. Ollier, C., *La mise en scène*, Paris 1958 (Minuit), p. 45.

30. *ibid.*, p. 143/144.

von Ricardou genannten "symétrie inverse" beschrieben und folgen somit konsequent den zentralen Inszenierungsprinzipien.

Auch Lassalle bleibt nicht ohne Double, denn vor ihm hatte bereits der Geologe Lessing eine parallele Expedition unternommen, mit dem allerdings entscheidenden Unterschied, daß dieser den östlichen Halbkreis beschritt und dabei ums Leben kam³¹. Dennoch wird Lassalle mit ihm verwechselt:

"- Je crois que nous nous sommes déjà rencontrés?

- Vous faites certainement erreur, mon lieutenant. C'est le capitaine Weiss que j'ai vu à mon arrivée. L'officier retire ses lunettes(...)J'ai confondu, sur le moment...(..) - C'est un géologue que j'avais reçu...(..) Un étranger, du nom de ...

- Lessing"³².

Verwechslungen und Ineinsetzungen scheinen offenbar häufiger gegeben:

"Ce n'est sans doute pas la première fois qu'une confusion s'opère - confusion de noms, de visages, de regards..."³³

und führen dazu, daß es gerade innerhalb der Rahmen fester raum-zeitlicher Strukturierung und durchgängiger Organisationsmuster wie Symmetrie- und Kongruenzbildungen zu Auflösungsformen vielfacher Art kommt.

Lassalles Suche nach dem Zugang zur Erzmine findet - zunächst dem Organisationsmuster der Parallelisierung folgend - ihre Doppelung auf einer anderen Ebene. Denn er beginnt nach den Ursachen für den Tod Lessings, der möglicherweise einem Verbrechen zum Opfer fiel, zu forschen. Allerdings schließen die widersprüchlichen und variantenreichen Aussagen der Zeugen eine eindeutige Rekonstruktion des Geschehens aus. Hiermit wiederum korreliert Lassalles geographische Orientierungslosigkeit in dem Zielgebiet seiner Suche. Das Gelände ist bisher weder kartographisch erfaßt noch erleichtert die Vielfalt bereits vorhandener Photographien, Vermessungen und topographischen Studien die Übersicht.

Die Fiktion verweigert allerdings schon von Anfang an eindeutige Festschreibungen:

"Sous l'effet de la torpeur, le point de vue se dédouble, se multiplie. Entre l'oeil

31. Die Einteilung in eine rechte und eine linke Seite ist durchgängig und steht für gut und böse. Eine der Figuren hält einmal einen Gegenstand in der linken Hand, so daß dieser als gefährliche Waffe erscheint, in der rechten Hand entlarvt er sich als harmloses Gebrauchswerkzeug.

32. La mise en scène, *ibid.*, p. 406.

33. *ibid.*, p. 302.

et l'objet le sommeil s'interpose; l'attention peu à peu s'affine, analysant les perspectives, improvisant des variations sur le schéma simplifié qui d'ordinaire s'offre à elle. Les contours s'estompent, les plans se distendent; au seuil de la pénombre le cloisonnement s'effrite: sur ces données nouvelles, l'espace blanc se réédifie"³⁴.

Die Eingangsszene des Romans zeigt bereits, daß ineinander übergehende Bewußtseinszustände Grenzziehungen zwischen Realität und Illusion, tatsächlicher Wahrnehmung und Projektion unmöglich machen.

Zwischen den Prinzipien der Organisation und Strukturierung und den ihnen entgegengesetzt wirkenden Momenten der Auflösung entwickelt sich eine Spannung, die für Claude Olliers Literaturkonzeption bestimmend ist.

Seinen eigenen Ausführungen zufolge manifestiere sich in der Sprache der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, Mensch und Welt und finde daher gerade in der Literatur seinen Austragungsort. Schon aus der Kombination von zwei Wörtern erwachse eine Spannung, die er als "rapport de terreur"³⁵ bezeichnet, und die idealtypisch den Kampf Individuum-Gesellschaft reflektiere³⁶.

Die literaturkompositorische Konsequenz aus solchen konflikttheoretischen Überlegungen stellen seine Spiele mit Oppositionen dar.

Wenn auch mit anderen Schwerpunktsetzungen und Präsentationsweisen, ist das Olliersche Literaturmodell durchaus mit dem Robbe-Grillet's vergleichbar. Matthews nimmt in diesem Sinne zu den Methoden Robbe-Grillet's Stellung, die auch für Ollier Gültigkeit haben:

"ce qui intéresse notre auteur, c'est seulement de créer une littérature conflictuelle, c'est-à-dire une littérature de tensions non résolues"³⁷.

Wie die meisten anderen nouveaux romans enthält auch "La mise en scène" eine

34. *ibid.*, p. 9/10.

35. Knapp, B.L., Interview avec Claude Ollier, in: *The French Review*, 44, 1972/73, p. 972-982, hier p. 974.

36. Vgl. hierzu auch Ollier, C., *Vingt ans après*, in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 2, *ibid.*, p. 199-240.

37. Matthews, F.J., Préface zu Robbe-Grillet, A., *La maison de rendez-vous*, Paris 1972, p. 21. Auf p. 22 führt er dann noch weiter aus: "la variété et surtout les antagonismes que nous relevions en commençant parmi les lectures successives auxquelles tous les romans de Robbe-Grillet l'un après l'autre ont donné lieu, la contradiction se trouvant dès le départ mise en scène par la narration, chaque livre ne faisant que déplacer le niveau du conflit".

Bilddarstellung, die gemäß dem Verfahren der *mise en abyme* die inhaltliche Thematik und formale Struktur des Gesamtgeschehens spiegelt und somit eine weitere Doppelung einführt. Bei der Darstellung handelt es sich um eine Folge prähistorischer Felszeichnungen, die in ihren möglichen Zusammenhängen jedoch die Tötung Lessings und die von Jamila zu illustrieren scheint. Bei der Übertragung der Zeichnung in ein Notizbuch glaubt Lassalle aus den unzusammenhängenden Szenarien ein einheitliches Geschehen erstellen zu können. Verbindungen werden folglich erst in der Zusammenschau des Betrachters konstruiert; damit erfährt die Art, wie das Gesamtgeschehen seine Einheit erhält, eine eindeutige Kommentierung:

"Lassalle, un genou à terre, essaie de retracer aussi fidèlement que possible, sur les dernières pages de son carnet, les cinq figures qu'il a sous les yeux et qu'il ne peut s'empêcher par moments de considérer comme un tableau unique. Mais rien ne prouve évidemment qu'une telle intention ait inspiré le graveur: bien des rapports naissent de la simple juxtaposition, sans qu'aucune contrainte logique ait présidé à l'entreprise"³⁸.

Die Vorgänge in "La mise en scène" widerstreben jeglichem Versuch der Fixierung, auch Lassalles doppelte Suche bleibt ohne Abschluß. Dem entspricht die Gesamtanlage des Romans mit seinem offenen Anfang und offenen Schluß, denn Lassalles Expedition hatte bereits mehrere Vorgänger und ein Nachfolger steht ebenfalls schon fest. Die 'recherche' kann also von neuem beginnen.

So bleiben (Entwicklungs)Offenheit auch im Hinblick auf die folgenden Werke und Geschlossenheit einer in sich selbst kreisenden Fiktion dialektisch aufeinander bezogen.

Die folgenden Romane Claude Olliers zeigen eine konsequente Weiterentwicklung auf dem Weg hin zu völliger Unabhängigkeit vom Realitätsprinzip. In "Été indien" finden sich mehrere ineinandergeschachtelte Fiktionsrahmen, so daß, wie bei anderen *nouveaux romans*, mehrere Ebenen der Fiktion oder Grade von 'Wirklichkeit' ununterscheidbar verfließen. Durch den vielfachen Wechsel der Ebenen entfaltet der extrem handlungsarme Text eine erstaunliche Dynamik und Mobilität, die die Geschichte völlig in den Hintergrund treten lassen:

"Peu importe l'histoire, finalement"³⁹.

Auch ist über den gesamten Romantext hinweg eine Anzahl extraliterarischer

38. La mise en scène, *ibid.*, p. 275.

39. Ollier, C., *Été indien*, Paris 1963 (Minuit), p. 58.

'Texte' verstreut, die, der Fließstruktur des Romans entsprechend, in Handlungsverläufe übersetzt werden. So geht etwa ein vorgestellter Drehbuchdialog unmerklich über in einen 'realen' Dialog, der ein zweites Film- oder Drehbuchprojekt zum Gegenstand hat:

"Installations des caméras, des projecteurs, dans le sous-bois. Appels, torpeur, énervement. Bientôt tout est en place. Silence...(...) Rôle en or, phrases brèves, faciles à placer, à murmurer(...) Intrigue sans surprises, traditionnelle...() L'air grave, méditatif, elle est assise sur le parvis du temple, seule au bord de l'étang(...) L'apercevant enfin, il marque un temps d'arrêt, s'interroge. S'approche. - (courtois) Je vous cherchais./ - J'étais restée ici. Il fait si beau!/ Mais ne craignez-vous pas.../ Elle rit, se lève d'un bond, pivot:/ - Quoi? Les moustiques, encore? Les crocodiles?/ L'avez-vous lu, vraiment?/ - Je l'ai feuilleté. C'est à peu près ça./ - Et le deuxième?/ - Le deuxième?..."⁴⁰.

Oder, ein imaginiertes Flugzeugabsturz mündet zurück in die Beschreibung der tatsächlich ablaufenden Szene, die den Verlauf der Fahrtstrecke eines Zuges zum Inhalt hat. Wenig später wiederum schließen sich an die Einfahrt eines Zuges in einen unterirdischen Bahnhof die Bilder aus einer Sequenz des projizierten Films an.

Die Transpositionen von einem Fiktionsrahmen in einen anderen, die Übergänge und Wechsel zwischen Erzählebenen oder Textpassagen sind vielfach in Anlehnung an filmtechnische Methoden gestaltet. Dabei sind zweifellos, wie bei Robbe-Grillet, auch Claude Olliers praktische Erfahrungen als Drehbuchautor sowie als Mitarbeiter bei den "Cahiers des cinéma" und als Filmkritiker für die "Nouvelle Revue Française" und den "Mercure de France" in die literarische Textproduktion mit eingeflossen.

In den folgenden Romanen "La Vie sur Epsilon" bis "Fuzzy-Sets" wird das Geschehen in den extra-terrestrischen Raum verlegt und so vollkommen aus realmöglichen Orts- und Zeitbezug gelöst.

In "La Vie sur Epsilon" landen neben ihrem Kommandanten O. drei weitere Astronauten auf dem bisher noch unentdeckten Planeten Epsilon, der in völlige Stille und Leblosgkeit getaucht ist. Die Planetenoberfläche bietet, bis auf die Trennung in eine schnee- und eine sandbedeckte Zone, keinerlei Orientierungsmöglichkeiten. Doch auch diese symmetrische Einteilung erweist sich als instabil, da die Astronauten zahlreiche gemischte Zonen entdecken:

"le dogme même de la fixité des démarcations s'effritait. Ainsi, au vaste champ

40. Die Szene erstreckt sich über mehrere Seiten, p. 102-104. Die Schrägstriche bezeichnen die im Originaltext neu beginnenden Zeilen.

d'incertitude ouvert par la démonstration très probable de la théorie la plus démoralisante, un monde neuf d'indéterminations et de périls s'ajoutait"⁴¹.

Auch eine zeitliche Orientierung bleibt ausgeschlossen, denn wegen des fehlenden Magnetfeldes gibt es weder einen Tag-Nacht-Rhythmus noch einen Wechsel von Jahreszeiten.

Einem modernen Text vergleichbar, der traditionelle Formen zeitlicher und räumlicher Strukturierung aufhebt und damit neue Verstehenszugänge fordert, entzieht sich der Planet sämtlichen herkömmlichen Mitteln der Erfassung und Deutung. Vielmehr hat sich der Betrachter den auf dem Planeten vorherrschenden Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten zu unterwerfen. Hierzu gehören auf Epsilon besondere Phänomene, die verhindern, daß gemachte Beobachtungen und Aussagen an Eindeutigkeit gewinnen. Allesamt befinden sie sich in einem "état fluctueux"⁴².

Zunächst glaubt O. die verwirrende Szenerie mithilfe von Tagebuchaufzeichnungen in eine Ordnung fassen zu können. Bald muß er jedoch erkennen, daß seine Methodik der Eigentümlichkeit des Planeten adäquat sein muß. Deshalb verläßt er das Raumschiff (wie vorher auch seine Kameraden) und löst damit die letzte Verbindung zum Irdischen. Infolge der atmosphärischen Dichte werden entsprechend dicht gedrängte und gleichzeitig ablaufende Erfahrungen ausgelöst. Halluzinationen treten neben Erinnerungen an vergangene Erlebnisse; er glaubt sich an Orte früherer Expeditionen zurückversetzt und antizipiert zugleich zukünftiges Erleben. Diese Unordnung ("le désordre"⁴³) überträgt sich auf die Darstellung. Für den Leser ist nicht mehr zu unterscheiden, ob es sich bei den widersprüchlichen und variantenreichen Textpassagen um Tagebuchnotizen oder primäre Beobachtungen handelt. Ja, am Ende des Romans muß sich der Leser sogar fragen, ob er überhaupt einem Geschehen beiwohnte, oder ob es sich möglicherweise um ein Nullerleben von Nullsubjekten in einer Nullzeit handelte. Denn vor der Expedition sehen sich die vier Männer einen Film an, den sie ohne Unterbrechung auch am Ende des Romans zu betrachten fortfahren, obwohl die Expedition noch nicht abgeschlossen ist und der Schlußbericht noch aussteht. So wird der Eindruck vermittelt, als sei zwischen Start und Landung nur eine "Leere" eingeschoben worden, was folgende Textangabe auch zu belegen scheint:

"Car il est dans la nature de cette quête d'engendrer fragmentation et fuite. Tout s'y prête: retour sur la Grande Base après chaque prise de possession, nouveau

41. Ollier, C., *La Vie sur Epsilon*, Paris 1972 (Gallimard), p. 36/37.

42. *ibid.*, p. 9.

43. *ibid.*, p. 85.

départ, longs déplacements atones d'un objectif à l'autre dans l'espace neutre, le vide, interastral. Comme il est dans sa nature de repasser périodiquement au point mort, centre indolore où tout compte s'annule, toute affabulation"⁴⁴.

Konstruktionsspiele vielfältigster Art: das Spiel mit Varianten, spielerische Verwirbelungen von Textmaterialien oder sprachliche Kombinationsspiele nehmen – wie wir gesehen haben – in der Entwicklung der nouveaux romans einen immer zentraleren Stellenwert ein. Derrida bemerkte in seiner 'Grammatologie' denn auch, daß das zukünftige Buch die traditionelle "écriture linéaire" durch ein sehr freies "jeu de l'écriture" ablösen werde⁴⁵.

Mit ihren mobilen Werken glauben die nouveaux romanciers eine den Gegebenheiten einer mobilen und flexiblen Gesellschaft adäquate Ausdrucksform gefunden zu haben. Robbe-Grillet versteht das Spiel als ausgezeichnete Form und Möglichkeit, sich selbst und seine Umwelt infrage zu stellen. Er möchte sich und sein Werk 'aufs Spiel setzen' können⁴⁶. Und, Butor vergleichbar, hält er die "parole ludique" für geeignet, verkrustete Strukturen wieder in eine Mobilität überführen zu können⁴⁷.

Vor allem hebt Robbe-Grillet das Kartenspiel als ein im übertragenen Sinne verstandenes existentielles Spiel hervor, denn jedermann mischt und verfügt über seine eigenen Karten. Danach wird das Spiel mit Karten zur kreativen Aktivität der Selbstverortung und Selbstbestimmung:

"Chacun de nous a reçu un certain nombre de cartes, et ces cartes sont plates. Elles ne représentent rien. Il n'y a aucune profondeur derrière la dame de pique. Un valet de coeur, un neuf de carreau ne sont absolument rien, mais, en revanche, l'esprit humain qui les prend en main va les organiser. Rien que la façon dont le joueur choisit ses cartes pour les abattre face à celles de son partenaire. Il définit en somme sa position créatrice, créatrice du monde et de l'homme"⁴⁸.

44. *ibid.*, p. 172.

45. Derrida, J., *De la Grammatologie*, Paris 1967, p. 129 et p. 16.

46. Vgl. die Diskussion über den Vortrag von Mansuy, M., *L'immagination dans le nouveau roman*, in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 1, *ibid.*, p. 97

47. Diskussion über Barilli, R., *Nouveau roman: Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque*, in: *Nouveau roman*, *ibid.*, p. 128.

48. Interview mit Robbe-Grillet in: *VH 101*, (Éd. Essellier, Zürich), 2, 1970, p. 93–101, hier p. 99.

5.3 Bewußtseinsperspektive ohne Subjektkonturen.

Ein aleatorischer Roman

Marc Saporta: Composition no I

Kreative Aktivität fordert zweifellos der 1962 erschienene Roman "Composition no I" von Marc Saporta. Es ist ein schon von der äußeren Aufmachung her ungewöhnlicher Roman, da er den Leser mit einem Paket mit 150 ungebundenen und unpaginierten Blättern konfrontiert. Nach Anweisungen des Autors soll der Leser über den Stapel loser Blätter wie über ein Kartenspiel verfügen:

"Le lecteur est prié de battre ces pages comme un jeu de cartes. De couper, s'il le désire, de la main gauche, comme chez une cartomancienne"⁴⁹.

Da gemäß Saportas weiteren Angaben nicht die Art der Ereignisse, sondern ihre Abfolge über das Los eines Menschen entscheiden, liegt es offenbar in den Händen des Lesers, 'Schicksal' zu spielen:

"L'ordre dans lequel les feuillets sortiront du jeu orientera le destin de X. Car le temps et l'ordre des événements règlent la vie plus que la nature de ces événements"⁵⁰.

In diesem Sinne greift Saporta existentialistische Konzepte Sartrescher Provenienz auf und formuliert mit seinem Roman einen eigenwilligen Gegenentwurf, den er wie folgt erläutert:

"il y avait la vieille théorie de Sartre, selon laquelle nous sommes la somme de nos circonstances, de nos phénomènes, de tout ce que nous avons "existé", si l'on peut dire parce que ce n'est pas grammaticalement correct (Ortega y Gasset avait d'ailleurs dit: "Je suis moi et mes circonstances") (...) je me disais que si l'on additionne les mêmes événements dans un ordre différent, la somme n'est pas la même. Il fallait que je trouve dans mon roman mobile, la façon d'explicitier cela. Et c'est bien ce que j'ai fait car quand on prend le roman, si on bat les cartes c'est-à-dire les pages et qu'on les mets dans un certain ordre, on peut considérer le personnage central comme un voleur dont les talents sont utilisés par la Résistance contre la Gestapo; si le hasard veut que les pages après avoir été mélangés, soient lucas dans un ordre différent, on doit penser que c'est un ancien

49. Saporta, M., Composition no I, Paris 1962, (du Seuil), Klappentext.

50. ibid.

résistant qu n'a pas su se reclasser après la guerre (...)“⁵¹.

Demnach entwickelt sich der etablierten Ordnung gemäß ein bestimmtes Persönlichkeitsprofil des Protagonisten.

Ein Erzähler allerdings tritt in dem Roman nicht in Erscheinung. Dennoch wird das Geschehen aus der alleinigen Perspektive einer namenlosen männlichen Figur mitgeteilt. Es ist ihr Bewußtsein, das sich in der dargestellten Welt, in den Personen und ihren jeweiligen Reaktionen, in Ereignissen, Objekten, aber auch in der Art ihrer Deutung und Vermittlung spiegelt. Damit werden auch in "Composition no I", wie in zahlreichen anderen *nouveaux romans*, die Bewegungen im Innenraum eines Bewußtseins in eine Struktur übersetzt. Abgelöst von jeglicher Chronologie und Linearität vermischen sich im Prozess der Erinnerung Momentaufnahmen eines Lebens, die auf einer Ebene gleichzeitig und gleichwertig erscheinen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, daß hier durchgängig das *Tempus* der Gegenwart verwandt wird.

So wie im Verlauf der Bewußtseinstätigkeit die Inszenierung und Verkettung von Ereignissen höchst subjektiven Regeln unterworfen bleiben, folgt die Zuordnung der Einzelblätter zu Erzählkomplexen immanent vorgegebenen Leitlinien. Auffällig ist der Gebrauch von Leitmotiven, die von einem einzelnen Wort über die Schilderung spezifischer Eindrücke bis hin zu Metaphern reichen. Ansonsten bieten sich vor allem Namen als Orientierungszentren an. Die Szenen etwa, die sich um den Namen "Helga" gruppieren lassen, verdichten sich sogar zu einer einheitlichen – und wie Grimm feststellt – "kausal streng verknüpften und zeitlich genau geordneten" Erzählung⁵². Daneben gibt es unter den jeweils eine narrative oder thematische Einheit bildenden losen Seiten jedoch Einzelblätter, die sich auch über andere Leitlinien (z.B. gelegentlich auftauchende, auf eine vage Chronologie hinweisende Elemente oder wiederholt erwähnte Räumlichkeiten) nicht schlüssig zuordnen lassen. Einerseits hat der Leser durch die von Saporta angewandte Technik der mehrfachen Zuordnungsmöglichkeiten und der relativen Offenheit der einzelnen Erzählkomplexe die Gelegenheit, sich selbst seinen Roman zu konstruieren, wie es der Klappentext als Ziel des Autors ja auch postuliert. Andererseits verändert jedoch kein Mischungsverhältnis das Schicksal des namenlosen Mannes; Etappen seines Lebens, gleichgültig in welcher Reihenfolge: Résistance, Militärdienst, Heirat mit Marianne, Diebstahl, Vergewaltigung eines

51. Knapp, B.L., Interview with Marc Saporta, in: *L'Esprit créateur*, 8, 1973, p. 351–363, hier p. 359f.

52. Grimm, R., Marc Saporta oder der Roman als Kartenspiel, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 14, 1965, S. 1172–1184, hier S. 1176.

deutschen Au-Pair-Mädchens, Verhältnis mit einer deutschen Malerin etc., bleiben unwandelbar. Allein die "einlinige und irreversible Zeit hat sich zum Kreis geschlossen. Nur so erhält hier die aleatorische Form ihren Sinn. Immer von neuem fächert der Zufall das Kartenspiel auf und legt es als Ring, als Rad auseinander. Das Rad kreist, die Achse ruht"⁵³.

Ein abstraktes Gemälde, dessen Entstehung in einer Szene ausführlich beschrieben wird, verbildlicht präzise diese Struktur:

"Chaque touche vit pour elle-même, contre les autres, et cela compose un monde qui tourne autour de son axe, pris dans un lacs de météores, dans des liens d'étoiles filantes (...) – J'appellerai ça «Composition no I», dit Dagmar"⁵⁴.

Auf die mise en abyme Technik als Mittel der Selbstdeutung wird somit auch in diesem Roman nicht verzichtet, zumal das dazu eingesetzte Gemälde sogar den Titel "Composition no I" trägt.

53. ibid. S. 1178.

54. Composition no I, ibid.

III. DER NEUERE DEUTSCHE ROMAN

1. Von der existentiellen Abwehr der Rollendetermination bis zur freisetzenden Rollendistanz

1.1. Deutsche Rollentheorie zwischen unterschwelliger Transformation philosophischer Denkfiguren und der Rezeption nordamerikanischer Ansätze zur Sozialpsychologie

Im Hinblick auf die Problematisierung der menschlichen Identität rückt Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre in Deutschland die Diskussion über das Verhältnis von Person und Rolle in den Mittelpunkt. Führende deutsche Soziologen wie Dahrendorf, Popitz, Dreitzel u.a. versuchen vor allem im Rückgriff auf anglo-amerikanische Theorien der Soziologie eine Formulierung der sozialen Rolle und des Rollenverhaltens. Wenn Dahrendorf auf der Unverwechselbarkeit und Einmaligkeit des Individuums jenseits aller Rollen beharrt und Dreitzel den Begriff der Entfremdung oder den des Engagements betont, wird deutlich, wie sehr die Betrachtung des Rollenproblems auf bestimmten deutschen Denktraditionen aufruht.

Neben dem rollendeterminierten Subjekt, dem "homo sociologicus" steht für Dahrendorf der 'ganze, freie Mensch' der "intelligible Charakter", der nur philosophisch betrachtbar ist. So wird diese "Doppelung" des Subjekts für Dahrendorf zu einem reinen "Problem der Erkenntnis"².

Dreitzel steht hinsichtlich der Transformation geistesgeschichtlicher Denkfiguren in der Tradition des Marxismus-Hegelianismus, ohne daß ihm dies wirkungsgeschichtlich transparent wäre. In seiner Verwendung der Kategorie der Rollendistanz, die Goffman als Moment der Entlastung bei Berufsrollen und in alltäglichen Situationen eingeführt

1. Siehe Gerhardt, U., Rollenanalyse als kritische Soziologie. Ein konzeptueller Rahmen zur empirischen und methodologischen Begründung einer Theorie der Vergesellschaftung, Neuwied und Berlin, 1971, S. 46.

2. Dahrendorf, R., Homo Sociologicus. Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Opladen 1958, ¹⁵1977, S. 87/88.

hatte³, werden bedeutungsgeschichtlich bedingte Unterschiede deutlich. So wird bei Dreitzel der Distanzbegriff durch den Entfremdungsbegriff geschichtsphilosophisch aufgeladen. Als Beispiel für 'distanzloses Engagement' sieht er den "Funktionärstyp" an, der sich mit nur "*einer* Rolle" total identifiziert und sich in der Totalität einer Ideologie rückversichert weiß. Diese Art von überidentifikatorischem Engagement setzt die negative Wirkungsgeschichte der hegelianischen und marxistischen Totalitätskategorie fort. Dreitzel betont vor allem die Ausweglosigkeit und den Verlust an Verhaltensspielraum des solchermaßen Überengagierten, und genau an dieser Stelle setzt er den Begriff der Selbstentfremdung an:

"Das Phänomen des distanzlosen Engagements zeigt deutlich, wie sehr Selbstentfremdung in *einer* Rolle auf den Rollenhaushalt insgesamt einwirkt; nur ausnahmsweise kann das heimatlos gewordene Engagement in andere Rollen noch eingebracht werden"⁴.

Die makrohistorisch und ebenso geschichtsphilosophisch ausgerichtete Kategorie der Entfremdung hat in den 1960er Jahren eine neuerliche Bedeutungsverengung erfahren. Bei Hegel war sie noch ein notwendig transitorisches Stadium,

"denn das unmittelbar, d.h. ohne Entfremdung an und für sich geltende Selbst ist ohne Substanz"⁵,

Somit ist es die "Entäußerung", die die Substanz des Selbst bildet. Erst in der Philosophie der Philosophie kommt der Geist zu sich selbst und überwindet so die Entfremdung. Allein durch die Rückkehr des 'vorher entfremdeten Geists' zu sich selbst vollzieht sich die "Revolution, die *absolute* Freiheit"⁶ bringt, und keineswegs in einem gesellschaftlichen Umsturz.

Auch das "Selbstbewußtsein" ist "*an und für sich*"⁷ erst, wenn es diese dialektisch doppelsinnige Bewegung vollzogen hat, indem es aus sich heraus sich selbst im Anderen aufhebt und in der Aufhebung zu sich selbst zurückkehrt. In der Metaphorik von

3. Goffman, E., Interaktion: Spaß am Spiel/Rollendistanz, München 1973, (Indianapolis 1961), Vgl. u.a. das Kapitel "Die Funktion der Rollendistanz für die Chirurgie" S. 135ff., das wesentlich die Entlastung von der Berufsrolle beschreibt.

4. Dreitzel, H.P., Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. Vorstudien zu einer Pathologie des Rollenverhaltens, Stuttgart 1972, S. 311.

5. Hegel, G.W.F., Phänomenologie des Geistes, in: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3, Theorie Werkausgabe Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. ²1972, S. 360.

6. *ibid.*, S. 362.

7. *ibid.*, S. 145.

"Herrschaft und Knechtschaft" beschreibt Hegel so die Einheit und Verschränkung von "Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins"⁸.

Marx übernimmt die Kategorie der Entfremdung und verwendet sie im Hinblick auf das Verhältnis des Produzierenden zu seinem Produkt in sozialkritischer Absicht. Der hergestellte Gegenstand tritt dem Arbeiter als "*fremdes Wesen*", als eine "*Vergegenständlichung*" seiner Arbeit gegenüber. Diese Vergegenständlichung erscheint als "*Verlust und Knechtschaft des Gegenstandes*, die Aneignung als *Entfremdung*, als *Entäußerung*"⁹.

Für Dreitzel entsteht eine neue Form der Knechtschaft dadurch, daß bei anwachsendem Rollenhaushalt vielfach antagonistische Rollenforderungen aus unterschiedlichen Handlungsfeldern und Lebensbereichen Druck ausüben auf das Individuum. Wenn es ihm nicht gelingt, sich den angetragenen Erwartungen gegenüber ausreichend rollendistanziert zu verhalten, wird es sich allen Rollenerwartungen anverwandeln und damit aufspalten, denn der "Rollenspieler (ist) dann nicht mehr Herr, sondern Knecht seines Rollenhaushalts"¹⁰.

Die soziologische und sozialpsychologische Betrachtung des Verhältnisses von Identität und Rolle erfolgt also erkennbar auf der Basis der Synthese von angloamerikanischen Theorieansätzen und unterschwellig weiterwirkenden geisteswissenschaftlich-

8. *ibid.*, S. 145-177. "Es ist für das Selbstbewußtsein ein anderes Selbstbewußtsein; es ist *außer sich* gekommen. Dies hat die gedoppelte Bedeutung: *erstlich*, es hat sich selbst verloren, denn es findet sich als ein *anderes Wesen*; *zweitens*, es hat damit das Andere aufgehoben, denn es sieht auch nicht das Andere als Wesen, sondern *sich selbst* im *Anderen*. Es muß dies *sein Anderssein* aufheben; dies ist das Aufheben des ersten Doppelsinnes und darum selbst ein zweiter Doppelsinn; *erstlich*, es muß darauf gehen, *das andere* selbständige Wesen aufzuheben, um dadurch *seiner* als des Wesens gewiß zu werden; *zweitens* geht es hiermit darauf, *sich selbst* aufzuheben, denn dies Andere ist es selbst. Dies doppelsinnige Aufheben seines doppelsinnigen Andersseins ist ebenso eine doppelsinnige Rückkehr *in sich selbst*; denn *erstlich* erhält es durch das Aufheben sich selbst zurück, denn es wird sich wieder gleich durch das Aufheben *seines* Andersseins; *zweitens* aber gibt es das andere Selbstbewußtsein ihm wieder ebenso zurück, denn es war sich im Anderen, es hebt dies *sein* Sein im Anderen auf, entläßt also das Andere wieder frei". *Ibid.*, S. 146. Die Stelle wurde deshalb so ausführlich zitiert, um deutlich zu machen, in welchem geistesgeschichtlich-philosophischen Rahmen der "Symbolische Interaktionismus" mit seiner Konzeption des "I" und "me" gesehen werden könnte.

9. Marx, K., Texte zu Methode und Praxis, II. Pariser Manuskripte 1844, Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft hg. v. Ernesto Grassi, Bd. 9, 1966, S. 52.

10. Dreitzel, H.P., *ibid.*, S. 357.

philosophischen Denkströmungen. Erst später entdeckte man, daß es sich bei vielen amerikanischen sozialwissenschaftlichen Theorien um Re-importe handelt; so hat insbesondere die Chicagoer Schule wesentliche Grundkonzeptionen und Kategorien von Wilhelm Dilthey und Georg Simmel bezogen¹¹.

Eine unterschwellige Kontinuierung erlebt auch die Existenzphilosophie der späten 20er Jahre, die erst wieder in den späten 1940er und 50er Jahren aufgegriffen wird, vor allem mit der Rezeption von Heidegger und Jaspers. Parallel dazu wird der französische Existentialismus in die Diskussion einbezogen, der sich in Anlehnung an und kritischer Absetzung von deutschen Denktraditionen entwickelte. Mit Sartres "Engagement"-Konzept erfährt die gesellschaftsferne und a-politische existentielle Selbstbesinnung eine entschieden politische Ergänzung.

Ein Teil der Autoren wie Frisch, Wohmann, z.T. auch Bachmann operieren auf der Grundlage der deutschen Existenzphilosophie, andere Autoren wie Andersch lehnen sich zunächst stärker an den französischen Existentialismus an; gemeinsamer Focus beider Richtungen wird Kierkegaard.

In zeitlicher Kongruenz zu diesen Rezeptionsweisen verläuft die Thematisierung von Rolle und Identität, sowohl in den Wissenschaftsbereichen der Soziologie und Sozialpsychologie, als auch in der modernen Literatur mit ihren Modellen der Ausgestaltung von Identität und Rolle. Obwohl sie sich beide auf die gleichen Phänomene beziehen, handelt es sich jedoch um eine unbezügliche Kongruenz, da sich weder die Soziologie/Sozialpsychologie auf zeitgleiche Literatur einläßt – stattdessen dienen ihr allenfalls Werke der Frühmoderne als ästhetisches Anschauungsfeld – noch einer der zeitgenössischen Autoren sich in theoretischen Aufsätzen auf Wissenschaften im Schnittpunkt zwischen philosophischen Denkansätzen und modernen Sozialtheorien bezieht.

In den modernen deutschen Romanen unterliegt die Suche nach der Identität zunächst der existenzphilosophischen Fragestellung nach dem *eigentlichen Selbstsein*. Dabei greifen die Autoren hinter die Fiktion, um auf das Existenzial zu treffen, Das Selbstsein wird offenbar weit hinter der Frage der Identität gesucht.

Der vergesellschaftete Mensch unterliegt dauernden Rollenzwängen und kann daher nicht er selbst sein; gerade seine Einbindung in soziale Beziehungsverhältnisse verunmöglicht die Entwicklung eines individuellen Selbst. Nach Heidegger steht das "Dasein" in der Dimension des 'alltäglichen Miteinanderseins' in der Verfügbarkeit der

11. Vgl. hierzu bei Gerhard, U., *ibid.*, v.a. die Kapitel zur Geschichte des Rollenbegriffs, S. 21–40.

"Anderen". Die Anderen sind keineswegs für sich seiende, unverwechselbare Individuen, vielmehr heben sie sich in ihrer Ununterscheidbarkeit auf in dem Neutrum "Man"¹².

Mit der universellen Vertretbarkeit eines jeden durch jeden und der Auflösung aller sozialen Differenzierungen im "man" wird nicht nur das Fehlen soziologischer Bestimmtheit deutlich, sondern vor allem die Soziologieferne dieser Philosophie unterstrichen:

"Das Belieben der Anderen verfügt über die alltäglichen Seinsmöglichkeiten des Daseins. Diese Anderen sind dabei nicht *bestimmte* Andere. Im Gegenteil, jeder Andere kann sie vertreten(...). Das Wer ist nicht dieser und nicht jener, nicht man selbst und nicht einige und nicht die Summe Aller, Das »Wer« ist das Neutrum, *das Man*¹³.

Die individualistische Unterscheidung als oberflächliches Kulturphänomen verleiht Identitätsgewißheit, die nichts zu tun hat mit "Selbst"-gewißheit:

"Das Man-selbst sagt am häufigsten Ich-Ich, weil es im Grunde *nicht eigentlich* es selbst *ist*"¹⁴.

Demgegenüber kommt die Selbstausslegung dem eigentlichen Dasein zu. Die grundlegende Voraussetzung des existenzialen Berichts, wie man ihn im Roman der 50er und 60er Jahre findet, formuliert Heidegger als existenzialhermeneutische Feststellung:

"Zum Sein des Daseins gehört Selbstausslegung(...). Ohne ein existenzielles Verstehen bleibt doch alle Analyse der Existenzialität bodenlos"¹⁵.

Insofern rücken sich Max Frischs "Stiller", Gabriele Wohmanns Protagonistin in "Ernste Absicht" oder Alfred Anderschs "Efraim" in diese Wirkungsgeschichte der Existenzphilosophie ein. Selbstausslegung reicht nicht bis in die gesellschaftliche Verankerung, Rückbestärkung und Verantwortung hinein, denn Selbstausslegung im existenzialanalytischen Sinn sieht ab von Status, Position und Rolle des Individuums und entpolitisiert es somit.

12. Heidegger, M., Sein und Zeit, Tübingen, ¹⁴1977, S. 126.

13. *ibid.*

14. *ibid.*, S. 322.

15. *ibid.*, S. 312.

Wie bereits erwähnt, wird der wirkungsgeschichtliche Anschluß zahlreicher Romane der 1950er und 60er Jahre bei der deutschen Existenzphilosophie bzw. die Rückanknüpfung an die Vorläuferfigur Kierkegaard durchmischt und verändert durch Anleihen beim französischen Existentialismus. Sowohl als lebensweltliche Form auch politisch ausgerichteter Kultur wie als philosophisches System ist der Existentialismus fundiert im Begriff des Engagements. Tatsächlich wird das soziologische und politische Defizit der deutschen Existenzphilosophie bei einigen Autoren interkulturell ausgeglichen. Aus der kulturellen Außensicht formuliert Sartre zwischen 1943 und 1950 eine Kritik am Solipsismus deutschen Philosophierens, die so verschiedene Denker wie Hegel und Heidegger gleichermaßen betrifft. Insbesondere erkennt Sartre, daß die 'dialogischen', d.h. interpersonellen Züge in der "Phänomenologie des Geistes" nicht auf der wirklichen Anerkennung des selbständigen Anderen beruhen. Vielmehr geht es auf allen Stufen der Subjektbildung um eine aufhebende Vercinnahmung des Anderen. Das Subjekt Hegels kommt sowohl mit Hilfe des Anderen als auch in den Verwandlungen des Andersseins letztlich nur zu sich:

"Ainsi le «moment» que Hegel nomme *l'être pour l'autre* est un stade nécessaire du développement de la conscience de soi: le chemin de l'intériorité passe par l'autre. Mais l'autre n'a d'intérêt pour moi que dans la mesure où il est un autre Moi, un Moi-objet pour Moi et, inversement, dans la mesure où il reflète mon Moi, c'est-à-dire en tant que je suis objet pour lui. Par cette nécessité où je suis de n'être objet pour moi que là-bas, dans l'Autre, je dois obtenir de l'autre la *reconnaissance* de mon être"¹⁶.

Sartre bezieht nun die Heideggersche Unterscheidung des Selbst und des Man in diese Kritik mit ein. Die interpersonellen Beziehungen gehen in dem Man auf, ohne daß dadurch eine gesellschaftlich qualifizierbare Gemeinschaftsbildung analysiert würde. Vielmehr wird das eigentliche Selbst als solipsistische Entität der anonymen und ununterscheidbaren Sphäre überhoben. Es bleibt in seiner Selbstverwirklichung nicht auf wirkliche Interaktion angewiesen:

"Le rapport originel de l'autre avec ma conscience n'est pas le *toi et moi*, c'est le *nous* et l'être-avec heideggerien n'est pas la position claire et distincte d'un individu en face d'un autre individu, n'est pas la *connaissance*, c'est la sourde existence en commun du coéquipier avec son équipe"¹⁷.

16. Sartre, J.-P., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, ibid., p. 281/282.

17. ibid., p. 292.

Das Sartresche Selbst möchte nicht nach Art einer Zweck-Mittel-Relation am Anderen als Fremdem zu sich kommen, sondern jede Fremdbestimmung in einem Akt der existentiellen EntschlieÙung tilgen. Dies gilt auch für ausgesprochene Grenzsituationen oder scheinbar überwältigende Bedrohungen:

"les pires inconvénients ou les pires menaces qui risquent d'atteindre ma personne n'ont de sens que par mon projet; et c'est sur le fond de l'engagement que je suis qu'ils paraissent. Il est donc insensé de songer à se plaindre, puisque rien d'étranger n'a décidé de ce que nous ressentons, de ce que nous vivons ou de ce que nous sommes"¹⁸.

Die Selbstbestimmung schließt in der Sartreschen Philosophie ein Höchstmaß an Verantwortlichkeit für die Umwelt mit ein:

"l'homme, étant condamné à être libre, porte le poids du monde tout entier sur ses épaules: il est responsable du monde et de lui-même en tant que manière d'être"¹⁹.

Der gemeinsame Fluchtpunkt der deutschen und französischen Existenzphilosophie liegt in der Selbstwahl und in der Wiederholbarkeit dieser Selbstwahl, wie sie im ethischen Stadium der Kierkegaardschen Existenzdialektik formuliert wurde. Selbst in den Aussagen zum "théâtre de situations" bezieht Sartre sich noch auf Denkfiguren Kierkegaards:

"Il n'est que le durcissement du choix, sa sclérose; il est ce que Kierkegaard nomme la répétition. Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous à décider"²⁰.

In diesem Appellcharakter des Kunstwerks zeigt sich also die Verbindung von Ethik und Ästhetik und somit wiederum ein Anspruch des Engagements, der über die Kierkegaardschen Unterscheidungen hinauszielt.

18. *ibid.*, p. 612.

19. *ibid.*

20. Sartre, J.-P., *Un théâtre de situations. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés* par M. Contat et M. Rybalka, Éd. Gallimard, 1973, p. 20.

1.2. Vom existentiellen Bericht zur romanimmanenten Reflexion des Funktionswandels der Medien

Der existentielle Bericht, die niedergeschriebene Suche nach der Identität, eignet sich einerseits als Darstellungsform, um das Verhältnis von Identität und Rollenzwang innerhalb des Fiktionsrahmens zu reflektieren, andererseits verweist er auf ein modernes Phänomen, wonach Fiktionsbildung über die traditionellen, gattungsgeschichtlich vorgeprägten Formen des Romans im Zeitalter des raschen Funktionswandels der Medien nicht mehr möglich ist. Es ist folglich ein abständiges gattungsästhetisches Moment, daß man den Illusionsraum nicht selbstverständlich weiter nutzen kann, sondern den Roman im Abstand, in Relation, Konkurrenz und Entsprechung zu anderen Medien jeweils neu begründen muß.

Der existentielle Bericht greift zurück auf ein kulturspezifisch und ein mentalitätsgeschichtlich verankertes Muster, das seit der Formulierung der Erlebnislyrik 1770 und in der Folge zyklisch wiederkehrender Strömungen immer wieder hervorgetreten ist, die Erlebnisauthentizität. Sie zeigt sich auch in dem lebensphilosophisch gefaßten Phänomen, Dichtung zurückzuführen auf Schlüsselerlebnisse des Dichters²¹.

Auf Erlebnisauthentizität kann man – gewissermaßen als letztmögliche Halterung jenseits der Form – rekurrieren, wenn die herkömmlichen Formen der Fiktionsbildung fragwürdig geworden sind oder die Gattungsmuster überdehnt erscheinen, z.B. im polyhistorischen Roman der Frühmoderne, wenn der Roman die Aufgabe, eine extensive, reale Totalität zu spiegeln, nicht mehr erfüllen kann.

Indem sich der Roman im Roman auseinandersetzt mit der Wechselbeziehung der verschiedenen Medien zueinander und in ihrer Entwicklung, kann er sich eine neue Funktion als Erkenntnis- und Reflexionsmedium zuschreiben.

Unter dem Druck anderer Medien, die wichtige Vermittlungsaufgaben übernommen haben, vollzog sich notwendigerweise ein Funktionswandel der Literatur.

Der Leser, der Fakten oder Orientierungswissen über fremde Länder, Kulturen und Milieus beziehen will, liest heute Sachbücher und keine Romane. Ein breites Repertoire welthaltiger Informationen wird heute über andere Medien vertrieben.

Physiognomische Beschreibungen können durch die visuellen Medien in einer anderen

21. Vgl. dazu die Breitenwirkung Wilhelm Diltheys mit seinem Buch: "Das Erlebnis und die Dichtung", Göttingen 1905.

Informationsdichte und Typisierungsqualität wiedergegeben werden. Detaillierte, langatmige physiognomische Beschreibungen haben im modernen Roman keinen Platz mehr, vielmehr werden nur noch die Signale, die die interpersonelle Wahrnehmung steuern, angegeben.

Wie in einem System kommunizierender Röhren stehen die Medien aber auch zueinander in einem Verhältnis wechselseitiger Beeinflussung, Ergänzung und Steigerung.

In der Frühphase der Filmgeschichte führten die Vorbehalte gegen das neue Genre dazu, daß sich der deutsche Film sowohl in der Stoffwahl als auch in der Auswahl seiner ästhetischen Ausdrucksmittel auf die Literatur fixierte. Erst mit dem emanzipierten Neuen deutschen Film der 1960er Jahre veränderte sich diese "Anerkennungsfixierung"²² und es kam zu einer stärkeren Wechselbeeinflussung der beiden Medien, die in der Literatur zu veränderten Erzähl- und Gestaltungsformen führte.

Daneben zwangen die durch die Public Relations-Methoden eingeführten neuen semiotischen Systeme die Literatur dazu, sich auch mit diesen Instrumentarien auseinanderzusetzen.

Schwerpunkt der folgenden Untersuchung werden gerade solche Romane sein, die zunehmend das Verhältnis der Medien zueinander reflektieren, jedoch scheinbar als Existenzbericht beginnen oder sich doch in die Tradition wirklicher Existenzberichte stellen. Dabei wird deutlich, wie sich aus der Identitätsreflexion des erlebenden und erzählenden Ich die Rollenreflexion des Schriftstellers in einem gewandelten Medienrahmen entwickelt.

Der sich im Medienrahmen selbst begründende Roman erfüllt das alte, ursprünglich frühromantische Programm der Transzendentalpoesie in neuer Weise.

Seit zweihundert Jahren reflektiert der deutsche Roman über seine eigenen Voraussetzungen, d.h. über die Grundbedingungen der Möglichkeit des Romans. Die Frühromantiker formulierten keine Theorie des Romans von außen, sondern sahen in ihm ein sich selbst setzendes und selbst begründendes Gebilde, ein "Selbstsystem"²³:

22. Vgl. hierzu den Aufsatz von W. Michel über "Literaturverfilmung - Funktionswandel eines Genres, Universitas, Jg.40, 1985, H. 9, darin insbesondere das Kapitel: "Wirkungsgeschichtliche Phasen der Anerkennungsfixierung", S. 1016ff.

23. Novalis, Werke, Briefe, Dokumente, hg. v. E. Wasmuth, Heidelberg 1953ff., Bd. II, S. 79, Fr. 240.

"Poesie konstituiert sich selbst – enthält selbst die Theorie des Romans"²⁴.

Dem sollte die Bespiegelung des erzählenden und erlebenden Subjekts entsprechen, das sowohl seine Darstellungsweisen reflektiert:

"Das Ich muß sich als darstellend setzen"²⁵

als auch seinen "inneren Plural"²⁶ als Voraussetzung zur Figurenkonstellation begreift. Dieses Beziehungsgeflecht hatten die Frühromantiker folglich als eines zwischen 'Synthetischen Existenzen'²⁷ betrachtet, die "durch Potenzierung repräsentativ"²⁸ würden. Die romantische Ironie stellt den bekanntesten Typus dieser Ich-Spiegelung und Rollenaufspaltung dar. Die Begrenzung der Ich-Kompetenzen und der Rollenkompetenzen²⁹ sollte in einem Verhältnis zwischen 'Positionsakten' und 'An-nihilationsakten'³⁰ ermöglicht werden.

Der moderne deutsche Roman steht im Hinblick auf die annihilatorische Reflexion auf die Fiktionsbedingungen aber ebenso in der Wirkungsgeschichte der Illusionsbrechung. Durch ausdrückliches Benennen der fiktionsbildenden Akte wird der Leser irritiert und zugleich auf die Rahmenbedingungen der Gattung und des Mediums aufmerksam gemacht. In diesem Sinne sind etliche Romane der deutschen Gegenwartsliteratur Romane wider Willen, Formen, die nicht von Anfang an einen Illusionsraum eröffnen

24. Schlegel, F., Kritische Neuausgabe, hg. v. E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett u. H. Eichner, München, Paderborn, Wien 1958ff, Bd. 18, S. 294, Fr. 1182.

25. Novalis, *ibid.*, Bd. 3, S. 445, Fr. 2977.

26. Siehe hierzu Michel, W., Der "innere Plural" in der Hermeneutik und Rollentheorie des Novalis, in: E. Behler, J. Hörisch (Hg.), Die Aktualität der Frühromantik, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1987, S. 33–51.

Vgl. auch die gerade erschienene Arbeit von Grosser, Th., Identität und Rolle. Kontext, Konzept und Wirkungsgeschichte der Genieästhetik bei Novalis, Opladen, 1991. Darin insbesondere das Kapitel II: "Genie ist vielleicht nichts als Resultat eines (...)inneren Plurals". Die genieästhetische Konzeption bei Novalis und ihr transformationsgeschichtlicher Stellenwert, S. 55–164.

27. Novalis, *ibid.*, Bd. 3, S. 142, Fr. 2300.

28. Schlegel, F., *ibid.*, Bd. 18, S. 363, Fr. 508.

29. Siehe auch hierzu noch einmal den Aufsatz von Michel, W., Der "innere Plural" in..., *ibid.* und Grosser, Th., Identität und Rolle, *ibid.* Die rollentheoretischen Denkfiguren wurden später bei Dilthey und Simmel verwendet. Dazu Gerhardt, U., Rollenanalyse..., *ibid.*,

Kapitel S. 21–40.

30. Novalis, *ibid.*, Bd. 3, S. 122, Fr. 2222.

wollen, existentielle Berichte, die im Prozeß des Schreibens oder im Nachhinein erst Romane werden. Dies gilt ebenso für Alfred Anderschs "Efraim" wie für Adolf Muschg's "Im Sommer des Hasen".

Der Illusionsbruch als erzählerischer Rahmenbruch steht ebenfalls in einer langen Tradition. Er läßt sich zurückführen bis zu Jean Pauls "Ich", das "parodistisch heraustritt" und gelegentlich sogar einen 'grammatischen Selbstmord'³¹ begeht. Jean Paul hatte sogar in seiner "Vorschule der Ästhetik" das Ineinanderübergehen von Ich-Anteilen oder Projektionssplittern des Erzählers und solchen der Figuren erzähltranszendental vorgesehen:

"Zuweilen erzählt statt des Autors der Held, zuweilen alle Mitspieler"³².

1.3. Selbstausslegung und reziproke Erschließung fremder Projektionen

Max Frisch: Stiller

Rollenperspektivismus im geistesgeschichtlichen und sozialgeschichtlichen Deutungsrahmen

Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein

Ein Existenzialbericht ist normalerweise ein Tagebuch, eine freiwillige, diskrete, intime und autobiographische Aufzeichnung private Notizen oder Fragmente.

Der Bericht jedoch, den man dem vermeintlichen "Stiller" im Gefängnis abverlangt, ist eine verordnete Niederschrift seines Lebens, die entweder seine vermutete 'wirkliche' Identität für Andere identifizierbar werden läßt, oder aber eine für sie überzeugende Beweisführung seiner behaupteten Identitäts-Alternative darstellt.

Während seine Gegenüber auch in den zahllosen Gesprächen und Verhören nur dokumentierte, faktische Realität gelten lassen wollen, sucht "Stiller" in einer Art "Selbstausslegung" (Heidegger) nach dem "eigentlichen" Selbstsein. Eine formelle

31. Jean Paul, Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule, hg. u. kommentiert v. N. Miller, München, ²1974, S. 135.

32. ibid., S. 248.

Gleichheit zwischen von außen bestimmter staatsbürgerlich-gesellschaftlicher Identität und seinem Selbstentwurf erscheint von Anfang an unmöglich. Der allgemeinste Ausdruck der Fremdbestimmung wird unter der Heideggerschen Kategorie des "man" gefaßt:

"man werde mir schon sagen, wer ich in Wirklichkeit sei"³³.

Der Anspruch dieses "man", ein Individuum endgültig zu identifizieren und seine Wirklichkeit umfassend zu verwalten, ist zugleich Ausdruck autoritärer Tendenzen, die Heidegger zwar gerade nicht gesellschaftskritisch analysierte, aber divinatorisch als Gegensatz zum Selbstsein verstand. Selbst in der "Unauffälligkeit" eines Zöllners und eines Gefängnisbeamten "entfaltet das Man seine eigentliche Diktatur"³⁴.

Zugleich drückt Stiller in jener indirekten Rede den weit über Heidegger hinauszielenden modernen Gedanken der Diskrepanz zwischen "I" und "me" (Mead) aus. Darin zeigt sich eine grundlegende Ambivalenz des Frisch-Textes: einerseits bezieht er sich transformationsgeschichtlich auf die vorausliegende bzw. noch gleichzeitig weitergeltende deutsche Existenzphilosophie und andererseits richtet er sich schon intentional auf das Problem der Rollenaufspaltung jenseits autoritärer Festlegungen.

In der Weise reziproker Rückerschließung erstellt "Stiller" das aus den angetragenen Erwartungen, Urteilen, Projektions- und Identifikationsabsichten zusammengesetzte "me", seine von den Anderen erinnerte und attribuierte Identität, denn offenbar hat "jeder Zeitungsleser" ihm gegenüber einen Wissensvorsprung darüber, "wer Stiller

33. Frisch, M., Stiller, Frankfurt a.M., 1974, (1.Auflg. 1954), S. 10. Lubich, F.A., Max Frisch: "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein", München S. 13ff. weist als Bezugsrahmen auf das "Dreigestirn Kierkegaard - Heidegger - Sartre" hin und hebt hervor, daß ausgefeilte "existentialistische Textdeutungen" erst in den 1970er Jahren erscheinen. Insbesondere D. Kiernan, Existenziale Themen bei Max Frisch. Die Existenzphilosophie Martin Heideggers in den Romanen Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein, Berlin 1978, zählt zu diesen forschungsgeschichtlichen Epigonen. Zur existenzphilosophisch gedeuteten Konfiguration und zur Bedeutung des "Man" vgl. S. 63ff. Parallel zu diesen Arbeiten erscheinen in den 1970er Jahren "literaturpsychologisch orientierte Interpretationen, die sich v.a. mit den Theoriemodellen Freuds, Jungs und Eriksons auseinandersetzen", Lubich, F.A., Max Frisch, *ibid.* Auf die Vermittelbarkeit oder Unvereinbarkeit psychoanalytischer und sozialpsychologischer Deutungsansätze geht Lubich allerdings nicht ein. Zu den dogmatisch-psychoanalytischen Arbeiten, die v.a. das Verhältnis zwischen Über-Ich und Ich herausarbeiten, gehört Lusser-Mertelsmann, G., Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht, Stuttgart 1976. Weitaus subtiler erscheint die Arbeit von Fritz Gasing, Die Psychoanalyse der literarischen Form: "Stiller" von Max Frisch, Würzburg 1989.

34. Heidegger, M., Sein und Zeit, *ibid.*, S. 126.

gewesen ist"³⁵.

In seiner Rekonstruktionsarbeit ist sein "me" von ihm abgerückt und wird wie eine fremde Person betrachtbar. Der Abstand bewahrt ihn davor, bei den Verhören und Gesprächen Fehler zu begehen und sich in ihren Augen zu verraten, da er nicht *betroffen* scheint. Zugleich werden ihm in der abständigen Betrachtung die unverändert gebliebenen petrifizierten und vergangenheitslastigen Rollenfixierungen, Erwartungen und Bedürfnisstrukturen seiner Gegenüber durchsichtig. Diese hindern ihn daran, in und mit der Darstellung seines Andersseins er selbst sein zu können. Das "me" erhält zunehmend Kontur:

"Ich sehe jetzt ihren verschollenen Stiller schon ziemlich genau"³⁶,

doch sein Selbstverständnis und seine Selbst-Sicht bleiben davon getrennt, auch wenn das Foto, das man ihm vorhält Ähnlichkeiten aufweist: "trotzdem sehe ich mich selber sehr anders"³⁷.

Bevor er nun selbst seinen Gegenentwurf auskonturiert, unterbreitet er zahlreiche Alternativvorschläge zu einer Pseudo-Identität, die ebenfalls den Projektionsbedürfnissen der Anderen entgegenkommen und an ihnen vertraute narrative Muster anknüpfen:

"Ich mache ihm Vorschläge: vielleicht ein sowjetischer Agent mit amerikanischen Papieren(...) Vielleicht bin ich ein SS-Mann, der eine Weile untergetaucht ist(...) der unbekannte Kriegsverbrecher mit Ost-Erfahrung, die sehr gefragt ist"³⁸.

Ein Angebot von vorstellbaren Agenten- oder Verbrechergeschichten, mit Protagonisten, die alle ihre Vergangenheit verbergen müssen und mit denen der Bedarf an Klischees und extremen Typisierungen gedeckt werden könnte. Mit je anderen Geschichten, die adressatenspezifisch ausgewählt und formuliert sind, kommt Stiller den Bedürfnissen seiner Gesprächspartner entgegen: dem Wärter "Knobel" erzählt er reißerische Mord- und Weibergeschichten, seine Frau "Julika" bedient er mit subtileren Mustern. Für die Zuhörer sind diese Geschichten unzweifelhaft authentischer Ausdruck seines Selbst und seiner Selbigkeit:

35. Stiller, *ibid.*, S. 17.

36. *ibid.*, S. 251.

37. *ibid.*, S.

38. *ibid.*, S. 36.

"«du bist noch immer der gleiche, kein vernünftiges Wort kann man reden mit dir, immer kommst du mit deinen Hirngespinnsten!»"39.

Jeder Begegnende erschließt in dieser Weise ein verengtes Persönlichkeitsprofil; Stiller seinerseits erschließt die Verengung und das Koordinatensystem, das sich aus mehreren Projektionen auf sein "me" ergibt:

"während sie so reden, überlege ich im Ernst, was für ein Mensch ich sein müßte, um den Erinnerungen und Erwartungen dieser fünf Besucher auch nur in großen Zügen zu entsprechen, etwas wie ein fünfköpfiges Wesen, glaube ich, wobei jeder von ihnen meine vier anderen Köpfe als unecht, als überflüssig abhauen würde, um den wahren Stiller hervorzustellen"40.

Die solchermaßen erschlossenen Möglichkeiten haben nichts mit den existentiellen Möglichkeiten zu tun. Die Erinnerungen sind ebenso wie die Möglichkeiten auf einer Zeitstelle fixiert; die Fremdwahrnehmungen entsprechen nicht den zukunfts-offenen möglichen Selbstentwürfen.

Das erzählende Ich gelangt zu einer Veränderung des Zeitsinnes, insofern es sich selbst mit einem erinnerten Ich in einer Traumfiguration konfrontiert:

"Der ungehörige Traum von der Konfrontation mit Frau Julika Stiller-Tschudy: – sehe von außen durchs Fenster, wie ein jüngerer Mann, vermutlich der Verschollene, zwischen den Tischlein geht, die flachen Hände erhoben, um die hellroten Flecken zu zeigen, und sozusagen mit Stigma hauiert, was ihm niemand abnimmt, Peinlichkeit, ich selbst stehe draußen, wie gesagt, neben mir die Dame aus Paris, deren Gesicht ich nicht kenne"41.

Aber die tatsächlich erinnerte Zeit bleibt abgerückt. Der Schreibende des existentiellen Berichts entwirft sich, indem er sich von jeder Erinnerung distanziert:

"eigentlich ist es gar nicht wahr, daß ich mich nach jener Zeit zurücksehne oder nach irgendeiner Zeit meines Lebens"42.

Die Kenntnis des "me" durch die anderen ist in Wirklichkeit auf einer

39. *ibid.*, S. 57. Oder Wärter Knobels Reaktion auf seine Geschichten, S. 63: "«Sprechen Sie ganz offen», sagt er, und nachdem ich ihn mit einer ziemlich wilden Weibergeschichte bedient habe, versichert er, «selbstverständlich bleiben diese Dinge ganz vertraulich(...)»".

40. *ibid.*, S. 332.

41. *ibid.*, S. 63.

42. *ibid.*, S. 185.

Vergangenheitsstelle stehen geblieben und gestattet so keine Veränderung und Entwicklung:

"Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben; – diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln, sie, die vorgeben, mich zu kennen, sie, die sich als meine Freunde bezeichnen und nimmer gestatten, daß ich mich wandle(...) nur um sagen zu können: «Ich kenne dich.»"43.

Insofern ist die Erzählbarkeit geknüpft an ein ungetrübtes Verhältnis zur Erinnerung. Der aus der existentiellen Gegenwart getätigte Entwurf auf künftige Möglichkeiten kann nicht narrativ prädestiniert werden. Der "ursprüngliche existenziale Entwurf der Existenz" erweist sich hinsichtlich des Zeitsinnes als "vorlaufende Entschlossenheit"44.

Die Schwierigkeiten des erzählenden Ich in Max Frischs "Stiller" setzen aber schon da an, wo seine Kommunikationspartner aufgrund ihrer Erinnerungsfixierung nicht offen sind für lebendige Gegenwart:

"Einmal mehr spüre ich etwas Unheimliches, eine Mechanik in den menschlichen Beziehungen, die, Bekanntschaft oder gar Freundschaft genannt, alles Lebendige sofort verunmöglicht, alles Gegenwärtige ausschließt"45.

Gerade derjenige, der den Protagonisten auf die vergangene Realität "Stiller" festlegen soll, nämlich der Staatsanwalt, ist nicht frei für 'Möglichkeitsentwürfe'. Allerdings eröffnet er die Aussicht auf eine Anamnese der Ungleichzeitigkeit, der unterschiedlichen Transformationsgeschwindigkeiten von emotionalen und intellektuellen Einstellungen:

"«Unser Bewußtsein hat sich im Laufe einiger Jahrhunderte sehr verändert, unser Gefühlsleben sehr viel weniger. Daher eine Diskrepanz zwischen unserem intellektuellen und unserem emotionellen Niveau(...)Es gibt zwei Auswege, die zu nichts führen; wir töten unsere primitiven und also unwürdigen Gefühle ab(...)oder wir geben unseren unwürdigen Gefühlen einfach einen anderen Namen. Wir lügen sie um(...)Man kann sich ein Leben lang damit unterhalten, und zwar vortrefflich, nur kommt man damit nicht zum Leben, sondern unweigerlich in die Selbstentfremdung"46.

43. ibid., S. 64.

44. Heidegger, M., Sein und Zeit, ibid., S. 325.

45. Stiller, ibid., S. 242.

46. ibid., S. 321.

Insofern bietet der Staatsanwalt eine neue interpretatorische Variante der Vorstellung von "Selbstentfremdung", weil die "Selbstausslegung" (Heidegger) hier auf partiellen Akten des Umdeutens als eines 'Umlügens' emotionaler Bedingungen beruht.

Die Angst des schreibenden Ich ist eine vor jeglicher "Wiederholung"⁴⁷. Dieser Begriff ist hier emphatisch gesetzt, da er zugleich eine wichtige Rolle spielt im unterschwelligen Prozeß einer wirkungsgeschichtlichen Analyse. Max Frisch greift hinter die Existenzphilosophie Heideggers auf die geistesgeschichtliche Vorläuferfigur Kierkegaard zurück. Die Feststellungen zur unterschiedlichen Zeitlichkeit sind doppeldeutig, da sie nicht nur mit dem modernen Problem von Identität und Rolle zusammenhängen, sondern mit dem ausbalancierten Zeitmodell der Stadiendialektik:

"Wiederholung und Erinnerung sind die gleiche Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung; denn wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert"⁴⁸.

Sowohl "Stiller" als auch seine Frau "Julika", der Staatsanwalt ebenso wie der Verteidiger verfehlen die dialektische Gegenläufigkeit dieses Zeitmodells, weil jeder sich jeweils auf eine Zeitstufe fixiert. Im Geltungsrahmen des ethischen Stadiums erfüllt "Julika" nicht das Postulat der Wiederholung, da sie nur eine erinnerungslastige und keine möglichkeitsoffene "Wiederholung" zuläßt:

"Die Erinnerung ist ein abgelegtes Kleid, welches (...) nicht mehr paßt, da man aus ihm herausgewachsen ist. Die Wiederholung ist ein unverschleißbares Kleid, welches fest und zart sich anschmiegt"⁴⁹.

Frisch gestaltet die hermeneutischen Hinweise auf die Transformationsstufe Kierkegaard selbst zuletzt mit ein, indem sich der Staatsanwalt und "Stiller" auf

47. Vgl. *ibid.*, S. 68.

48. Kierkegaard, S., *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843*, übers. v. E. Hirsch, Düsseldorf/Köln 1955 (Ges. Werke, 5. u. 6. Abteilung), S. 3. Wesentliche Anregungen verdanke ich dem Aufsatz von Michel, W., *Poetische Transformationen Kierkegaardscher Denkfiguren im neueren deutschen Roman. – Eine wirkungsgeschichtliche Betrachtung zu Max Frisch, "Stiller" und "Mein Name sei Gantenbein"*, Peter Härtling, *"Niembsch oder Der Stillstand"*, Gabriele Wohmann, *"Ernste Absicht"* und Martin Walser, *"Das Einhorn"*, in: *Festschrift f. F. Kienecker*, hg. v. G. Michels, Heidelberg 19... , S. 153–177.

49. Kierkegaard, S., *ibid.*, S. 4.

Kierkegaardsche Schriften beziehen⁵⁰. Tatsächlich verdichten sich die Anspielungen auf die verschiedenen Kierkegaardschen Denkfiguren so stark, daß sie eine implizite Deutungsebene des Romans ausmachen; dies gilt ebenso für die "Angst"analyse wie für die Verwendung der "Sprung"-Metapher, für die Anspielung auf "Melancholie" und "Resignation", die Konzepte von "Wahl und Entscheidung", "Wagnis" und "Versagen", "Absurdität" und "Augenblick"⁵¹.

Die geistesgeschichtliche Tiefendimension reicht über solche Vermittlungsstationen schließlich bis zum biblischen Bildnisverbot zurück, wonach ein "fertiges Bildnis" ein "Zeichen der Nicht-Liebe", ja der "Sünde" sei⁵².

Die solchermaßen 'erinnerten' wirkungsgeschichtlichen Stufen werden vom Erzähler gelegentlich bis zur Moderne hin vervollständigt, so daß er mögliche Anlehnungen an C.G. Jung, Mark Twain, Graham Greene, Kafka u.a. ironisch einbekennen kann. Sogar der eklektizistische Pseudo-Individualismus einiger Zeitgenossen ist vorgesehen:

"es zeugt von Persönlichkeit, wenn einer die Welt etwa mit Heidegger sieht und nur mit Heidegger, wir andern schwimmen in einem Cocktail, der ungefähr alles enthält, in nobelster Art"⁵³.

Die dialektische Konsequenz dieses Existenzialberichts führt bis an einen Punkt, der jenseits aller Sprachskepsis liegt ("ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit"⁵⁴), bis zu der Einsicht nämlich, daß die Identitätssuche sich selbst wiederum in Rollenhaftigkeit verfängt. Die Schreibrolle beweist, daß sich der im Identitätszweifel Befangene, alle Rollenzwänge vermeintlich Abstreifende tatsächlich eine neue Rolle zuschreibt:

"Kann man schreiben, ohne eine Rolle zu spielen? Man will sich selbst ein Fremder sein. Nicht in der Rolle, wohl aber in der unbewußten Entscheidung, welche Art von Rolle ich mir zuschreibe, liegt meine Wirklichkeit"⁵⁵.

50. Stiller, *ibid.*, S. 390, im zweiten Teil, Nachwort des Staatsanwalts: "Auf eine umfangreiche Büchersendung, darunter ein Band Kierkegaard, erfolgt keinerlei Antwort".

51. Texthinweise in Stiller: Angst, S. 89, Sprung, S. 85, Melancholie und Resignation, S. 252, 323, Wahl und Entscheidung, S. 341, 381, Wagnis, S. 286, Versagen 241, Absurdität, S. 193, Augenblick, S. 378.

52. Stiller, *ibid.*, S. 116.

53. *ibid.*, S. 186/187.

54. *ibid.*, S. 84.

55. *ibid.*, S. 330.

Auf der hermeneutischen Transformationsebene bedeutet das, daß ein vermittelt ästhetisches Stadium doch noch über das ethische siegt; auf der modernen Bedeutungsebene heißt dies, daß der Existenzialbericht zum Roman wider Willen wird.

In "Mein Name sei Gantenbein" nimmt Max Frisch zehn Jahre später eine genaue Umkehrung der Problemstellung und der Lösungsentwürfe zum Verhältnis von Identität und Rolle vor. Während der Protagonist im "Stiller" bei der Identitätssuche sein eigentliches Selbstsein gegen eine Vielzahl von Rollenzwängen behaupten will, bekundet sich das erzählende und erlebende Ich im 'Gantenbein' von Anfang an in zwei Rollenperspektiven, die frei gewählt werden und hinter denen sich das eigentliche Selbst verbirgt.

Bewegt sich die Entwicklung 1954 noch von der Identitätssuche zur Rollenproblematik hin, so muß die existenziale Wirklichkeit 1964 inversiv von alternativen Rollen her erschlossen werden. Der Erzähler im "Gantenbein" versteckt den zentralen Krisenpunkt in der zweiten Hälfte des Textes, ohne auch nur ansatzweise eine "Selbstausslegung" zu versuchen. Vielmehr wird die existenziale Grundsituation so lapidar und in so reduzierter Fassung ausgedrückt, daß der Erzähler im Wiedergegebenen zugleich seine analytische wie auch seine existenzialhermeneutische Inkompetenz zugestehen kann:

"Von den Personen, die hier gelebt haben, steht fest: eine männlich, eine weiblich. Ich sehe Blusen im Schrank, etwas Damenwäsche, die nicht mehr in den Koffer paßte, Krawatten auf der andern Seite, meine Jacken; unten im Schrank stehen meine Schuhe(...)Ich hocke noch immer in Mantel und Mütze, beide Hände in den Hosentaschen. Wie in Pompeji: man kann durch die Räume schlendern, Hände in den Hosentaschen, man versucht sich vorzustellen, wie hier gelebt worden ist, bevor die heiße Asche sie plötzlich verschüttet hat. Alles ist noch da, nur das Leben nicht mehr. Lang kann es nicht her sein. Im Badezimmer hängt noch ihr blauer Morgenrock. Ich weiß nicht, was wirklich geschehen ist..."⁵⁶.

Frisch geht im "Gantenbein" von einer geradezu anthropologisch gefaßten Universalisierung der Rolle aus:

"«jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle»⁵⁷;

56. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, Frankfurt a.M., ⁷1973, S. 193.

57. ibid., S. 45.

Auch wenn er dieses Zitat einem der beiden Protagonisten als Rollenträger in den Mund legt, so liegt diese Erkenntnis doch zugleich der doppelten Perspektivenwahl voraus und zugrunde. Zugleich ist dies nur die Quintessenz aus der Erfahrung "Stillers", daß sich auch der Schreiber eines existentiellen Berichts zwangsläufig in einen Rollenentwurf hineinschreibt. Er schließt sich dabei unbewußt auch an die Gattungsgeschichte vieler Formen wie z.B. dem Tagebuch an. Die scheinbar skeptische und gespielt lebensphilosophische Feststellung, "jede Geschichte ist eine Erfindung"⁵⁸, ist in Wirklichkeit erzähltranszendental gemeint, d.h. sie greift hinter die lebensweltliche Voraussetzung des Erzählens zurück:

"- vielleicht sind's zwei oder drei Erfahrungen, was einer hat«, sage ich, »zwei oder drei Erfahrungen, wenn's hochkommt, das ist's, was einer hat, wenn er von sich erzählt, überhaupt wenn er erzählt: Erlebnismuster – aber keine Geschichte«, sage ich, »keine Geschichte.«"⁵⁹

Geschichten müssen lebensnotwendigerweise erzählt werden, weil Erlebnismuster sonst unverkörpernt und unausdrückbar blieben⁶⁰. Frisch nutzt diese erzähltranszendente Feststellung sogleich, um, noch jenseits aller Identitätsspaltung, doch schon eine figurale Trennung von Erlebnismuster und narrativem Muster vorzustellen:

"Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt, scheint es, und manchmal stellte ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte meiner Erfahrung..."⁶¹.

Dies begründet für den Erzähler sowohl das Miteinbeziehen der Figurensuche in den Text ("die Gestalt kam in Frage"⁶²), als auch die Freude an der Beobachtung sozial

58. *ibid.* Petersen, J.H., Max Frisch, Stuttgart ²1989, S. 131 vergleicht u.a. die "Lügendgeschichten" Stillers und Gantenbeins. Sowohl die geistesgeschichtlichen als auch die sozialpsychologischen Umschlagspunkte kann er auf diese Weise nicht erfassen.

59. *ibid.*, S. 46.

60. In seinen Ausführungen "Ich schreibe für Leser", in: Max Frisch, *Gesammelte Werke*, Band 5, hg. v. H. Mayer, Frankfurt a.M. 1976, S. 332 heißt es: "Es gibt keine wahren Geschichten, dennoch ein Verlangen nach Geschichten, weil Erfahrung, die sich nicht abbildet, kaum auszuhalten ist".

61. Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 9. Marchand, W.R., Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein, in: Schmitz, W. (Hg.) Max Frisch, Frankfurt a.M., S. 302 spricht von einem Erfahrungsfeld als einem "Rahmen, den die assoziativ verknüpften Geschichten derart füllen sollen, daß sich ein Bild ergibt."

62. *ibid.*, S. 6.

durchgestufter narrativer Bedürfnisse. So glaubt der Barmann ohne jede Skepsis bis zu dem Grad an wahre Geschichten, daß der Protagonist ihn "um sein zweifelloses Verhältnis zu seiner Geschichte"⁶³ beneidet.

In ähnlicher Weise gelingt es "Gantenbein" immer wieder die Begegnungen mit der "Maniküre Camilla Huber" auszugestalten, da diese "wild (ist) auf wahre Geschichten"⁶⁴.

Im Kontrast zu solchen Figuren erweist sich der romankonstitutive Erzähler als äußerst versatil:

"Ich probiere Geschichten an wie Kleider"⁶⁵.

Das Spiel mit möglichen Geschichten wird nicht im vorausliegenden Schaffensprozeß, sondern im Roman selber ausgetragen, insofern ist die modale Kategorie der Möglichkeit in diesem Text zentral. Das konjunktivische Verhältnis zur vorgestellten Realität gilt für die Erzähler wie für die Figurenebene. Die Dialektik von Identität und Nicht-Identität erfährt im konjunktivischen Erzählen eine schillernde Vielgestaltigkeit:

"Wäre es geschehen, es käme mir genau so unwahrscheinlich vor; ich wäre derselbe, der ich jetzt bin, und nicht derselbe"⁶⁶.

Die Gewährsfigur für dieses konjunktivische Erzählen wird übrigens im Sinne jener schon bekannten hermeneutischen Anweisung im Text benannt: Robert Musil⁶⁷.

Der mögliche Einwand aus der Perspektive 'engagierter' Literaten, daß so unmöglich Realität ethisch und politisch getroffen werden könne, wird ironisch eingestaltet:

"Manchmal scheint es mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unvertraut – wortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst)⁶⁸.

63. *ibid.*, S. 45.

64. *ibid.*, S. 110.

65. *ibid.*, S. 19.

66. *ibid.*, S. 20.

67. *ibid.*, S. 84.

68. *ibid.*, S. 65.

Auch der Roman, der sich zwischen Identitätssuche und Rollenerprobung bewegt, vergewissert sich der scheinbar gleichzeitigen, wiewohl psychohistorisch ungleichzeitigen politischen Ereignisse:

"während in Algier (lese ich) gefoltert wird"⁶⁹.

Tatsächlich wird so nicht 'Betroffenheit' hergestellt, sondern der medienkommunikative Vermittlungscharakter des politischen Fernwissens in den Blick gerückt. Das Auseinanderklaffen politisch-existentiell engagierter Literatur und existenzialhermeneutisch avantgardistischer Literatur auf der Zeitstelle 1964 wird in solchen Hinweisen punktuell verdeutlicht.

Die beiden Hauptperspektiven werden in figuraler Entgegensetzung entwickelt, so daß sich darin Entsprechung und Kontrast vielfältig spiegeln. Die Rollenperspektive des "Gantenbein" entfaltet sich in einem äußersten Grenzbereich der Wahrnehmungspsychologie, in der paradoxalen Absicht zu realisieren, gerade den Blinden mehr sozialpsychologische Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffnen zu lassen als einen Sehenden. Gleichzeitig wird in der Geschichte des reduzierten Helden der Moderne, die mit Robert Walsers "Jakob von Gunten" beginnt, eine neue Variante erschlossen. Der sich in der noch unvertrauten Blindenrolle vorantastende "Gantenbein" übt vor dem Spiegel zunächst die Selbstwahrnehmung als Außen- oder Fremdwahrnehmung ein, somit die "me"-Perspektive auf das "I". Die Selbstfremdmachung erscheint wie eine Vorstufe der Identitätsspaltung. Sie ist jedoch als reines Rollenexperiment gestaltet, dem das Identitätskonzept von "I" und "me" zugrunde liegt und das sich des literarhistorisch vorgeprägten Spiegelmotivs bedient:

"Im Spiegel(...)sehe ich einen Mann von meiner Gestalt, ohne zu wissen, ob der Mann im Spiegel, dessen Augen nicht zu sehen sind, mich gleichfalls erkennt. Als ich näher trete, um seine Augen zu sehen, kommt der Andere auf mich zu wie ein Blinder"⁷⁰.

Zugleich erfüllt Frisch so die Kierkegaardsche Koinzidenz von experimentierender und experimentierter Figur.

In zahlreichen Reziprozitätstests vergewissert sich der Blinde der Reaktion seiner Gegenüber, um zu überprüfen, ob sie ihn zweifelsfrei in seinem Blindsein akzeptieren.

69. *ibid.*, S. 21.

70. *ibid.*, S. 25.

Dabei kommt es während der Begegnungen mit anderen zu paradoxen Rollenverwechslungen und -verkehrungen, verzeihliche Irrtümer eines Blinden, die gerade jene Wahrheiten enthüllen, die verborgen bleiben sollen:

"Er wird einem Herrn begegnen, der eben über die Freiheit der Kultur gesprochen hat, und fragen, ob ein anderer Herr, der unter Hitler eine ebenso führende Rolle gespielt hat, ebenfalls im Saal sei, und nicht sehen, daß es derselbe Herr ist"⁷¹.

Der Blinde hat als "Doppelexistenz" (Kierkegaard) die doppelte Funktion seine Gegenüber in ihren Verhaltensrollen zu entlarven oder aber sie freizusetzen von Rollenfixierungen.

Dem vermeintlich Blinden wird die Welt vorgestellt wie in der Zeitung; damit wird ihm die Vermitteltheit aller Erfahrung in einer medienkommunikativen Welt in Reinkultur präsentiert. Persönlichkeits- oder Rollenprofile werden nicht mehr in der persönlichen Begegnung, im interaktiven Austausch mit anderen erstellt, sondern durch die Medien formuliert und gesetzt und in dieser Form auch weitergegeben.

Der Glaube an die Amtsauctorität wird in ironischer Weise ebenfalls entlarvt. Der Amtsarzt glaubt an seine eigene Unterschrift, die Gantenbein in seiner Blindenrolle bestätigt und schließt mit der absoluten Rechtsverbindlichkeit des eigenen dokumentierten Urteils jeglichen Widerspruch von vornherein aus. Die Rechtsfiktion bedarf nicht mehr des Augenscheins:

"Gantenbein (nimmt), um den freundlichen Amtsarzt nicht zu bemühen, selbst einen Stock von der Sessellehne, zu Tod erschrocken über seine Kopflosigkeit, womit er nicht nur sich selbst verraten hat, sondern auch zwei Fachärzte(...)Aber der Amtsarzt scheint es, findet nichts dabei, so sehr glaubt er an seine eigene Unterschrift"⁷².

Auch in die Intimbeziehung wird der Rollenbegriff eingeführt, obwohl man sich gerade diesen Bereich als rollenlos vorstellt. Gantenbein sieht, daß ihn seine Frau "Lila" betrügt und hat deshalb Angst, aus der Rolle zu fallen, denn die Selbstentlarvung führte zu einem Rahmenbruch und dieser zum Bruch der Beziehung⁷³.

71. *ibid.*, S. 32.

72. *ibid.*, S. 44.

73. *ibid.*, S. 100: "Hoffentlich falle ich nie aus der Rolle. Was hilft Sehen!(...)Wenn Lila wüßte, daß ich sche, sie würde zweifeln an meiner Liebe, und es wäre die Hölle, ein Mann und ein Weib, aber kein Paar; erst das Geheimnis, das ein Mann und ein Weib voreinander hüten, macht sie zum Paar".

Die zweite, ergänzende und kontrastive Perspektive des Romans ist die eines Intellektuellen, der in seinen Rollen und gegenüber seinen Rollen nicht die gleiche Spielraumfreiheit entwickelt wie Gantenbein. Angesichts der neuen beruflichen Möglichkeiten, die "Enderlin" mit dem Ruf nach Harvard eröffnet werden, "erschrickt er" nicht nur "über die Rolle, die er offenbar gespielt hat bisher"⁷⁴, er erweist sich auch als unfähig, sich auf die neue Rolle hin zu entwerfen. So wird der Zeitsinn der "Selbstausslegung" von Enderlin zweifach verfehlt. Dieses Unvermögen drückt also nicht mehr nur eine existenziale Defizienz aus, im Sinne von Heideggers "Seinkönnen des Daseins, worumwillen es existiert"⁷⁵. Vielmehr geht es um den Zusammenhang von Rollenübernahme und der Verwirklichung entworfenen Realmöglichkeiten. Frisch setzt in der Perspektive "Enderlin" die Säkularisierung des Kierkegaardschen religiösen Stadiums fort, insofern die Frage jetzt darauf zielt, ob jemand eine Rolle "sich selbst geglaubt"⁷⁶ habe.

In ähnlicher Weise transferiert er die ethische Zentralkategorie der "Wiederholung" auf das "ästhetisch-erotische Stadium", um die 'Augenblicklichkeit' einer Begegnung festzuhalten:

"Es gelingt uns, es wird keine Geschichte daraus, einmal angenommen, wir verschwören uns gegen jede Wiederholung"⁷⁷.

Die erotische Erfahrung wird existentiell entpersönlicht im Vorstellungskontext des "man":

"Man ist nicht verliebt, o nein, das ist klar"⁷⁸.

Enderlin sieht sich selbst in seinem Flirtverhalten als Fremdem zu, so daß er sich weder rollengespalten im Sinne von Spielraumfreiheit verhält, noch diesen Prozeß bis zum kasuistisch schizoiden Verhalten treibt. Vielmehr wird auch hier zur implizit hermeneutischen Erklärung ein Kierkegaardscher Zentralbegriff eingesetzt:

"Ich spüre es, jetzt verfallende ich genau in die Melancholie, die den Männern so

74. *ibid.*, S. 36.

75. Heidegger, M., *Sein und Zeit*, *ibid.*, S. 334.

76. *Mein Name sei Gantenbein*, *ibid.*, S. 36.

77. *ibid.*, S. 61.

78. *ibid.*

steht, die sie unwiderstehlich macht. Es hilft nichts, daß ich jetzt den fremden Herrn genau beobachte. Wie erwartet (ich kenne ihn!) redet er jetzt mit spielerischer Offenheit"⁷⁹.

Im weiteren Verlauf wird diese Rollenspaltung als Selbstexperiment mit alternativen Handlungsmöglichkeiten durchgeführt, wobei auch diese Passagen mit einer Kategorie des ethischen Stadiums eingeleitet werden:

"Noch hat er die Wahl. Ich bin für Fliegen(...)Ich kann mir beides vorstellen: Enderlin fliegt. Enderlin bleibt. Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kenne: handeln oder unterlassen, und in jedem Fall, ich weiß, ist es nur ein Teil meines Lebens, und den andern Teil muß ich mir vorstellen"⁸⁰.

Selbst das Moment des reziproken Schlusses auf die solchermaßen ästhetisch aufgespaltene Existenz setzt er ein:

"wenn sie schwarzes Haar hat und wassergraue Augen, große Augen, und Lippen voll,(...)dann bin ich's, der damals nicht geflogen ist"⁸¹.

Der Erzähler vermag die Figur Enderlin mit ihren Spaltungsmöglichkeiten, die auf einer unentschiedenen modalen Zuordnung der Kategorien Wirklichkeit und Spielraummöglichkeit beruhen, nicht länger durchzuhalten:

"Ich habe Enderlin aufgegeben"⁸².

Demgegenüber bekräftigt der Erzähler die Entwicklungsmöglichkeiten der ersten Perspektive:

"Ich bleibe Gantenbein"⁸³.

Ja, er stellt sich die absurdesten Berufsrollen und situativen Rollen für Gantenbein vor: der Blinde als Reiseführer, als Schachspieler, in der Dior-Boutique etc.⁸⁴.

Die innere Rollendistanz ermöglicht ihm immer neue teilnehmende Beobachtungen,

79. *ibid.*, S. 60.

80. *ibid.*, S. 125/126.

81. *ibid.*, S. 133.

82. *ibid.*, S. 156.

83. *ibid.*, S. 196.

84. *ibid.*

gerade weil er sich den Konkurrenz- und Kontrollmechanismen zu entziehen vermag. Auch Lila wird in der Rollenalternative als "venezianische Contessa"⁸⁵ vorgeführt, aber gerade als Schauspielerin wurde sie zuvor rollenästhetisch ad absurdum geführt, da sie groteskerweise träumt von einem "Leben ohne Rollen, ferne von Film und Fernsehen"⁸⁶.

Der Erzähler spaltet und zersetzt die Plausibilität, Wahrscheinlichkeit und Zielgerichtetheit seines eigenen Erzählens bis hin zu immer neuen alternativ möglichen Annahmen und Skizzen⁸⁷.

Während in der geistesgeschichtlichen Dimension die Kierkegaardschen Feststellungen zum Ästhetischen, Ethischen und Religiösen zugunsten einer prävalierenden Rollenästhetik umgewertet werden, drückt Frisch auf der sozialen Spiegelungsebene genau jene 1964 erreichte Flexibilität und Mobilität aus. Phänomene wie Berufswechsel, Einstellungswechsel, Wertewandel werden in einer mehrfach rollendifferenzierten und rollengespaltenen Gesellschaft anders gesehen.

1.4. Doppelte Rollendistanz zwischen Journalismus und Literatur – Sprachanamnese – Selbsterfahrung und Fremderfahrung

Alfred Andersch: Efraim

Auch dem Protagonisten von Alfred Anderschs bedeutendstem Roman "Efraim" (1967), geht es zunächst und vor allem um das "Rätsel seiner Existenz"⁸⁸. Auch er möchte nicht einfach den gattungsgeschichtlich ausgestalteten Illusionsraum des Romans nutzen, sondern in Distanz dazu einen existentiellen Bericht schreiben:

"ich bin gottseidank doch kein richtiger Romancier! Ich kann nichts weiter

85. *ibid.*, S. 204.

86. *ibid.*, S. 169.

87. Vgl. hierzu S. 230ff.

88. Andersch, A., Efraim, München ³1974, (1. Auflage Zürich 1967), S. 52.

beschreiben als die Wahrheit meiner Existenz"89.

Jedoch ist die Schreiberfahrung dieses Protagonisten noch radikaler zugespitzt in einer Alternative, die auch die nihilistischen Komponenten mit einbegreift, wie sie nicht zuletzt aus Sartres "L'être et le néant" rezipiert wurden. Das Ziel des Schreibens schwebt ihm nur ganz vage vor Augen, während der existentielle Ausgang ungewiß bleibt:

"durchaus sollen sie ja ein Buch ergeben, jedenfalls irgend etwas Zusammenhängendes, mit dem ich mich entweder frei oder leer schreibe"90.

Die nihilistischen Zweifel beziehen sich sowohl auf kausale Erklärungszusammenhänge wie auf jedes teleologische Denken, sowohl hinsichtlich der philosophischen Wirkungsgeschichte als auch im Hinblick auf die Vorprägungen im klassischen und im realistischen Entwicklungsroman. Die Entwicklungs- und Zielorientierung auf die hin ein Romanheld angelegt war, und die narrative Zusammenfügung kausaler Determinanten lassen sich für den Erzähler des "Efraim" nicht mehr aufrecht erhalten:

"Nein, wir sind ein Zufall, weiter nichts(...)Es gibt keine Ursache für uns und kein Ziel. Wir existieren. Schluß. Aus. Mehr ist nicht drin"91.

Tatsächlich radikalisiert Andersch die Zurückführung auf zufällige Bedingungen bis zu dem Punkt, daß er sich zu jeder kulturellen und existentiellen Prägung die absurdesten Alternativen vorstellen kann:

"Ich, der ich mir vorstellen konnte, etwas anderes zu sein als ein Jude, Engländer, Deutscher, nämlich Italiener oder Neger oder ein Wolf, ein Auto, oder vielleicht Beckett oder Agatha Christie, denn es war purer Zufall, daß ich nicht Beckett oder Agatha Christie geworden war oder ein Travertin-Balken, eine Bierflasche oder ein Lampenfahl..."92.

Der geistesgeschichtliche Hintergrund für solche Annihilationen reicht bis zu der Skepsis gegenüber jedem politisch oder ideologisch überbestimmten Engagementbegriff zurück:

89. *ibid.*, S. 151.

90. *ibid.*, S. 70.

91. *ibid.*, S. 111.

92. *ibid.*, S. 197.

"Da ich nicht an gesetzmäßige Entwicklungen und schon gar nicht an politische Ideologien glaube, kann ich das Spiel des Zufalls kalt verfolgen, sein chaotisches Wirken konstatieren, ohne irgendwelche Schlüsse ziehen zu brauchen"⁹³.

Philosophiegeschichtlich geht es um die Widerlegung des nomothetischen Denkens, das sich aus den Systembauten des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte und sich bis in die ideologischen Implikate des Neomarxismus im 20. Jahrhundert durchgehalten hat. Die ständige Betonung des Zufallsbegriffs⁹⁴ verweist aber ebenso auf den modalen Gegenbegriff der Notwendigkeit, der noch die Hegelsche Dialektik und Geschichtsphilosophie bestimmt hatte. So wie Max Frisch die Kategorie der Möglichkeit gegen eine allzu krude Wirklichkeitsauffassung ins Feld führt, so argumentiert Andersch vom Zufallsbegriff her gegen jede ideologische Einsicht in vermeintlich notwendige gesellschaftliche und geschichtliche Entwicklungen. Der Rückbezug auf ältere philosophische Kontingenztheorien wird aber nicht durchgezeichnet. Vielmehr scheint es Andersch in seinem Spätwerk um ein Aufbrechen des politisch verengten Engagements zu gehen, das er selbst in den 1940er und 1950er Jahren vertreten und praktiziert hatte.

Der 'Glaube an den Zufall', die Ablehnung von Nomothetik und politischer Ideologie begründet der Erzähler mit seinem Selbstverständnis als Journalist. Doch steht diesem schon ein divinatorisches Selbstverständnis entgegen, das zu einer Spaltung und einer doppelten Rollendistanz führt, gegenüber der Journalistenrolle, die er nicht mehr einnehmen will und der Literatenrolle, für die er noch keine Entwurfsvorstellungen hat:

"ich habe meinen Entschluß, meinen *job* aufzugeben und irgend etwas anderes zu tun als Zeitungsarbeit, schon gefaßt, längst ehe ich mit meinen Aufzeichnungen begann. Habe ich vielleicht die alles andere vernichtende, die traurige Lust der Literatur vorausgeahnt?"⁹⁵.

In diesem Entscheidungsvakuum im Hinblick auf Berufsrolle und professionelles Selbstverständnis definiert er sich in und mit seiner Suche nach Rechtfertigungen und

93. *ibid.*, S. 39.

94. *ibid.*, S. 31, S. 39, S. 56, S. 117, S. 197.

95. *ibid.*, S. 70/71. Vgl. Willy Michel, Rollendistanz, Entwurfsmöglichkeit und Erinnerung. Aspekte interpersoneller und interkultureller Identität in Anderschs 'Efraim'; ebenso: Heidelberger-Leonard, I., Schein und Sein in 'Efraim'. Eine Auseinandersetzung von Alfred Andersch mit Jean Améry, in: Wehdeking, V. (Hg.), Zu Alfred Andersch, Stuttgart 1983; vgl. ebenso Wehdeking, V., Alfred Andersch, Stuttgart 1983, S. 107f. Siehe auch Schneider, I. (Hg.), Die Rolle des Autors. Analysen und Gespräche, Stuttgart 1981.

Motiven für das Ende seiner Journalistentätigkeit zunächst ex negativo. Schon in der begrifflichen Verwendung von "Gewerbe" und "job" manifestiert sich seine Abwehr und Distanz gegenüber der alten Rolle. Vor anderen und für andere gelingt es ihm zwar diese Rolle noch aufrecht zu erhalten, doch irgendwann bricht auch diese Fähigkeit zusammen:

"Kein zu Liebe spiele ich die Rolle des Journalisten noch eine Weile weiter(...)(es) überfällt mich (...) das Gefühl, daß ich heute nichts mehr von der Rolle abspulen kann"⁹⁶.

Tatsächlich sind es die Anderen, die ihn auf die neue Rolle festlegen, obwohl er selbst sich ihr noch dauernd entzieht. Da man seiner Selbst-Bestimmung vorgreift, indem man ihm die 'Selbstwahl' abnimmt, fühlt er sich hinter der Objektivierung des Textes zernichtet:

"Ich sollte ein Buch werden. Ich hatte in ihren Augen meine Bestimmung gefunden: ich war ein Wesen geworden, das einen Titel und einen Verfassernamen trug"⁹⁷.

Wider Willen entlarvt er häufig sein eigenes Schreiben als literarisch, wenn er Personen 'idealisiert'⁹⁸ oder in seiner Metaphorik deutsche Märchen erinnert⁹⁹ oder seinen Bericht auf einen vorgestellten idealen Leser hin konzipiert¹⁰⁰.

Mit der Entscheidung für eine neue Berufsrolle muß sich notwendigerweise die zu lange ambivalent gehaltene noch journalistische und schon literarische Schreibrolle verändern, denn Anspielungen auf politische Ereignisse etwa stehen in einem literarischen Text plötzlich in anderen Verweisungszusammenhängen oder gewinnen andere Geltungsreichweiten:

"Es sieht so aus, als wolle ich meinem Buch mit solchen Mätzchen eine Art Ewigkeitswert verleihen, es vor dem allzu schnellen Veralten retten, da doch vielleicht schon, wenn es einmal erscheint, niemand mehr recht wissen wird, um

96. *ibid.*, S. 107.

97. *ibid.*, S. 197.

98. *ibid.*, S. 46

99. *ibid.*, S. 66.

100. *ibid.*, S. 96: "Das Schielende, welches mein Text angenommen haben muß, weil ich vom ersten Satz an zugleich auf mich und auf ein anderes Wesen geblickt habe, das mir spöttisch zusah!"

was es sich bei Cuba oder bei der *Spiegel*-Affäre eigentlich gehandelt hat"101.

Doch die Unsicherheit und Unvertrautheit des Erzählers gegenüber seiner neuen Schreibrolle bleibt bestehen:

"Nennt man das einen Roman entwerfen?"102.

Von einem Lektor und somit wiederum von Außen, wird mit der Bezeichnung Roman sein Bericht endgültig gattungsästhetisch festgelegt und dem Erzähler damit die Rolle eines Schriftstellers zugewiesen.

Auch angesichts des Funktionswandels der Medien erscheint die Möglichkeit, sich "als Berufsschriftsteller (zu) etablieren"103, auf neue Weise befremdlich. Der Leser dieses Romans wider Willen wird in die Vermarktungs- und Fortsetzungszwänge moderner literarischer Produktionsweisen eingeführt:

"Die bloße Vorstellung, daß ich eines Tages gezwungen sein werde, mir zu überlegen, was ich *als nächstes* schreibe, jagt mir einen Schauer den Rücken hinunter"104.

Was der Lektor und Literaturwissenschaftler als Werkfolge idealtypisch in Beziehung zueinander setzt, wird als neuerlicher Rollenzwang jenseits der Selbst-Kontinuierung entlarvt.

Die Formen der Rollendistanz im journalistischen Berufsfeld dienen auch dazu, Meinungskonformität abzumildern, wie sie vom politischen Format einer Zeitung her abverlangt wird:

"Seltsam, daß ich an ein *conservative paper* geraten bin. Auf englisch ließe sich das alles übrigens freundlicher sagen. Freundlich, nett, commonsensig, zwar eisig, distanziert, aber nicht inhuman"105.

Diese Art von Rollendistanz beruht also tatsächlich auf lange eingeübten kulturellen Verhaltensmustern. Sie ist so ein Moment gewachsener politischer Toleranz. Ein Journalist dieser Art ist auch in souveräner Manier zum internationalen

101. *ibid.*, S. 118.

102. *ibid.*, S. 244.

103. *ibid.*, S. 262.

104. *ibid.*

105. *ibid.*, S. 15/16.

Zeitungsvergleich fähig¹⁰⁶. Darüber hinaus fallen ihm kurzlebige phraseologische Modeerscheinungen auf. Bei "Efraim" entwickelt sich eine Sprachidiosynkrasie sowohl aus jener doppelten Rollendistanz zum Journalismus und zur Schriftstellerei hin, als auch aus seiner generationellen Distanz zu jüngeren Deutschen hin. Gerade als 'Fremder' in seinem früheren Heimatland registriert er auch die psychologischen Untertöne im jeweils neuen Jargon:

"Als Keir mir erklärt, ich könne aus Berlin eine Menge herausholen, kommt mir dieser Ausdruck bereits als zu schwach vor, verglichen mit der Redeweise eines deutschen Journalisten, der zu mir sagte, hier sei ich *am Drücker*"¹⁰⁷.

Efraim beherrscht viele Verstehensperspektiven, gerade weil seine Schreibrollendistanz sich im Rahmen kultureller Brechungen bewegt:

"Wir schreibe ich, ohne recht zu wissen, ob ich einer von uns bin, weil ich mich in meiner Rolle als geborener Deutscher, naturalisierter Engländer und Angehöriger einer Minderheit eigentlich ganz wohl fühle"¹⁰⁸.

Den Funktionswandel der Literatur im Medienrahmen kann nur jemand nachvollziehen, der sich nicht voll identifikatorisch in einem Rollensystem bewegt. Efraim wechselt in seinen Verstehensrollen von literarischen über filmische zu journalistischen Ansätzen¹⁰⁹.

Dabei berücksichtigt er gerade auch die Übergangsformen wie die Literaturverfilmung, in deren unterschiedlichem Anerkanntwerden sich ebenfalls kulturverschiedene ästhetische Hierarchien nachweisen lassen¹¹⁰.

Der Schaffensprozeß, der vom "Protokoll meiner privatesten Dinge"¹¹¹ bis zum "Roman" reicht, wird im Text selbst mit all seinen Korrekturen, Einschüben, nachträglichen Umarbeitungen wiedergegeben und reflektiert. Dabei gibt der Erzähler an, wann es sich nur um eine "Rohfassung" handelt, wann er sich nicht mehr an die

106. Vgl. *ibid.*, S. 23.

107. *ibid.*, S. 10.

108. *ibid.*, S. 160.

109. Siehe z.B. *ibid.*, S. 93.

110. Vgl., *ibid.*, S. 121.

111. *ibid.*, S. 71.

"richtige Reihenfolge der Ereignisse hält"112, wann er seine "Kladde weggelegt" hat113 oder einen "Zettel" nachträglich in sein "Manuskript" eingeschoben hat114. Schließlich knüpft er unmerklich an Romantraditionen des späten 18. Jahrhunderts an, indem er "Abschweifungen"115 einbekennt. Formkonstitutive Fragen wie die nach der Erzählperspektive in der 1. oder 3. Person werden als einfache Schreiberfahrung eingeführt:

"wobei ich spüre, daß irgend etwas nicht stimmt, erst später entdecke ich ja, daß es der Gebrauch der dritten Person war, der mich störte; ich begann meinen Bericht sogleich, als hätte ich einen Roman zu schreiben, erst nach ein paar Wochen begriff ich, daß die List des Romans sich der Wahrheit des Berichts unterzuordnen hat, wenigstens in meinem Fall"116.

Die Form drückt sich also als Objektivation gegen den 'partikularen' Willen des Autors durch. Die "List des Romans" bezieht sich geistesgeschichtlich auf Hegels "List der Vernunft", die die Subjekte "für sich wirken läßt":

"Das Partikuläre ist meistens zu gering gegen das Allgemeine"117.

Der unterschwelligen Formanamnese entspricht ebenso eine Sprachanamnese, die der Erzähler gelegentlich in Klammersätzen hinzufügt:

"(Diese Sätze und der unwillkürliche Gebrauch von Wörtern wie verstecken, zeigen oder andeuten lassen mich erkennen, daß meine Schreiberei endgültig ihren privaten Charakter verloren hat. Sie ist für andere bestimmt.)"118.

Trotz der Schreibrolldistanz wird Efraim sich zur Figur, die der Ökonomie des Spannungsverlaufs unterworfen ist:

"Ich will mich selbst also noch weiter auf Mcg warten lassen"119.

112. *ibid.*, S. 42.

113. *ibid.*, S. 44.

114. *ibid.*, S. 74.

115. *ibid.*, S. 79.

116. *ibid.*, S. 106.

117. Hegel, G.W.F., Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, *ibid.* Bd. 12, S. 49.

118. Efraim, *ibid.*, S. 79.

119. *ibid.*, S. 94.

Andererseits werden Personen, die er lebensunmittelbar und als öffentliche Rollenträger gut kannte, abgerückt und fremd:

"Je länger ich jedoch über diesen Mann nachdachte, je intensiver ich mich an ihn zu erinnern versuchte, umso stärker entzog er sich mir. Auf einmal begriff ich, daß ich nichts von ihm wußte(...)begriff ich, warum ich ihn Sandberg genannt hatte: er war ein Fremder"¹²⁰.

Über die neue ästhetische Erfahrung wird die ursprünglich ethisch ausgerichtete Denkfigur Kierkegaards wieder eingeholt, daß man den jeweils anderen nicht als Wirklichkeit, sondern als Möglichkeit verstehen könne.

Der Schreibprozeß als sprachlicher Anamnesevorgang führt ebenso zu einer Veränderung des Verhältnisses von Erinnerung und Wiederholung, insofern der Erzähler eigene frühere Darstellungsweisen und sprachliche Besonderheiten wiederentdeckt¹²¹. Solche Selbst-verzeitlichungen nutzt der Erzähler aber ebenso, um den Leser in dessen Kontinuitätsbedürfnis zu irritieren. Zugleich wirbelt er die Erlebnis- und Schreiborte so durcheinander, daß er den Leser mit 'augenblicklichen' Orientierungshinweisen überraschen kann:

"In Rom habe ich noch dies und jenes gekritzelt, Reflexionen zumeist (vor denen ich mich eigentlich hüten sollte) bis ich begriff, daß ich mich mit allem, was ich schrieb, vor dem, was eigentlich zu schreiben war, drücken wollte: vor dem Protokoll meiner privatesten Dinge. Am Dienstag habe ich dann den Flug nach London für den nächsten Tag gebucht, und hier bin ich"¹²².

Diese mehrseitig ausgerichtete anamnetische Zeitorientierung gilt auch in der historischen Tiefendimension für jene Schauplätze. Das erlebende und schreibende Subjekt kehrt nicht nur an seine eigenen früheren Wirkungsorte zurück, sondern sucht in Rom den Ursprungsort eines gesamteuropäischen Bewußtseins. Durch die mitgeteilten Schreibkorrekturen verschafft sich der Erzähler aber auch eine Möglichkeit, Inhalte und Einstellungen zu verändern und radikale Maximen zurückzunehmen. In dieser Weise nimmt er die nihilistische Vorstellung eines grundlosen und ubiquitären Existierens zurück:

"Während ich die Via Borgognona entlanggehe und dann links in die Via del Gambero einbiege, erkenne ich, daß der Satz Es ist gleichgültig, wo man lebt,

120. *ibid.*, S. 119.

121. Vgl. *ibid.*, S. 63.

122. *ibid.*, S. 71.

was man tut, wer man ist, den ich mir vorhin in meinem Zimmer ausdachte, – aufgeschrieben habe ich ihn mir erst später! – übertrieben und sentimental ist"123.

Die vermeintliche erzählerische Willkür und die Freizügigkeit des Erfindens erscheinen als eine unendliche Möglichkeit des Romans erst wieder, als der Autor sich mit dem Lektor bespricht:

"In der Via Sistina blieb ich plötzlich stehen, weil ich begriff, daß ich sogar mich selbst aus diesem Juden und englischen Journalisten deutscher Abstammung, der ich bin, in ein gänzlich anderes Wesen hätte verwandeln können. Alle möglichen Masken für mich fielen mir ein"124.

Doch diese scheinbare Spielraumfreiheit des traditionellen Romanciers entspricht nicht mehr der internalisierten Rollenreflexion bei gleichzeitiger Rollendistanz des modernen Erzählers. Zuletzt wird der Kierkegaardsche Begriff des Wählens wiederum benutzt, um die bei jenem nicht vorgesehene Vermittlung von ästhetischem und ethischem Stadium auszudrücken:

"Wenn es gleichgültig ist, wer ich bin, dachte ich, kann ich auch ich bleiben. Vielleicht ist unter allen Masken, aus denen man wählen kann, das Ich die beste"125.

1.5. Rollenreflektiertes Erzählen in der 'existentiellen Grenzsituation'

Gabriele Wohmann: Ernste Absicht

Wie Max Frischs "Stiller" so geht auch Gabriele Wohmanns Roman "Ernste Absicht" von einer existentiellen 'Grenzsituation' aus; wie bei Alfred Anderschs "Efraim" wird auch in diesem wichtigsten der Wohmannschen Romane der Prozeß des Schreibens wiedergegeben, mit allen Unterbrechungen, bloß skizzierten Verläufen, punktuellen Notizen und Zeitspielen.

123. *ibid.*, S. 52.

124. *ibid.*, S. 285.

125. *ibid.*, S. 286.

Die Grenzsituation besteht darin, daß das erlebende und erzählende Ich vor einer möglicherweise lebensgefährlichen Operation von Stunde zu Stunde und von Minute zu Minute notiert, was mit ihm geschieht. Es sieht sich zugleich als reduziertes Ich wie als behandeltes Objekt.

Auf einer anderen Textebene wiederum sucht dieses Ich die Erinnerungspartikel an zwei Partner zusammenzubringen, ihren Mann, von dem sie getrennt lebt, und ihren Geliebten "Rubin", der als Intellektueller und Autor einen Gegenentwurf zur Erzählerin verkörpert. Schließlich rekapituliert die Erzählerin in Interviewfragen und in Erinnerungen an ihre Vortragsreisen die öffentliche Rolle, die sie gespielt hat. Auf diese Weise führt die existentielle Grenzsituation von selbst zu Formen der rollendistanzierten Reflexion.

Schon bei der Aufnahme in die Klinik wird deutlich wie euphemistisch und rollenreduziert jeder Patient angesprochen wird. Ein Begrüßungsbrief wird in "Hotelierpose" überreicht, wobei die Jedermanns-Anrede schwankt zwischen "lieber Patient" und der Verwendung der "2. Pers. Plural"¹²⁶. Dies entspricht der bekannten sozialpsychologischen Tatsache, daß die komplexen sozialen Rollensysteme in der Klinikatmosphäre reduziert werden. Die individuelle Anrede wird ebenso eingeebnet wie die existentiellen Ängste heruntergespielt werden. Schwester "Flora" spricht die Protagonistin als "Kindchen" an und betont stets, daß sie noch "ganz andere Dinge zu tun gewöhnt" sei¹²⁷. Die 'Einverständniserklärung' wird von der "Angst vor dem Tode"¹²⁸ getrennt gehalten. Die Einbildungskraft des schreibenden Ich und seine Existenzanalyse werden auf das Niveau eines scheinhumanen Plurals heruntergezogen:

"Ich sage: indem ich mir die Katastrophen vorstelle, gibt es sie. Egal, ob ich sie erfinde. Es gibt sie in meiner Angst. Und WIR haben das Einläufchen nun hinter UNS"¹²⁹.

Goffmans Beobachtungen zur gespielten Rollendistanz in Ernstsituationen der Klinik werden vielfach bestätigt. Den Höhepunkt stellt die Visite des Professors dar, mit ihrer rituellen rollenhaften Herablassung:

"Schwer betäubt und hellwach: wir Partner in unseren verschiedenen spielerischen

126. Wohmann, G., *Ernste Absicht*, Frankfurt a.M., 1972, S. 12.

127. *ibid.*, S. 23.

128. *ibid.*, S. 77.

129. *ibid.*, S. 79.

Funktionen¹³⁰.

Die Erzählerin spricht in doppelter Bedeutung von "Adaptionssyndrom" und verengt dies dann auf den medizinischen Bereich, auf "Anstrengung, Trauma, Infektion, Strahlen, Operation"¹³¹. Den Einbruch im Identitätssystem der Patientin versteht der Professor; glättender Optimismus gehört zu seiner Berufsrolle: "Die Narbe wird schön"¹³².

Die Patientin aber montiert so unvereinbare Begriffe wie "Neuroparalyse" und 'Felder des Heils' zusammen¹³³. Sie beobachtet vor und nach der Operation die Veränderung ihrer Sprache¹³⁴.

Ebenso verfolgt sie beim Aufwachen aus der Anästhesie die stufenweise Fixierung von Erinnerungsbildern¹³⁵. Sie nützt solche Situationen zu Selbstexperimenten und ebenso zu Überlegungen, warum Denken sich ohne Sprache nicht "objektivieren" könne¹³⁶. Das "sadistische Narkose-Jenseits" wird in existentiellen Mustern beschrieben:

"Ich kam abhanden"¹³⁷.

Medizinische und existentielle Vorstellungen durchmischen sich schließlich bis zu dem Punkt, daß "Sätze als Eingriffe" oder "Sätze als unkundige Behandlung des andern"¹³⁸ bestimmt werden. Dies wird aber auch als Sprungbrett benutzt, um in ganz anderen Zusammenhängen "virtuelle Möglichkeiten der Wörter" in endlosen Stichwortreihen auszuloten¹³⁹. Der Text erscheint so immer unfertiger. Nebensächliche Details, auch solche, die erst noch notiert werden sollen und selbstfremdmachende Bespiegelungen

130. *ibid.*, S. 91.

131. *ibid.*

132. *ibid.*, S. 92.

133. *ibid.*, S. 162.

134. *ibid.*, S. 102: "Meine Sätze schwammen mir weg. Ich lag operabel da(...)Ich vergaß jetzt meine Sätze beim Sprechversuch. Ich hörte zunehmend auf zu existieren, denn ich verlor zunehmend die invalide Sprache, worauf alle Umstehenden warteten und womit sie fest rechneten. Weitersprechen: meine Rettung vor Pilotballon, scharfen Löffeln, Tubus, scharfen Messern, Sequesterzangen, Adlerpressen".

135. Vgl. *ibid.*, S. 109.

136. *ibid.*, S. 100.

137. *ibid.*

138. *ibid.*, S. 85.

139. *ibid.*, S. 248.

stehen unmittelbar nebeneinander:

"(Liste meiner kleinen Tätigkeiten in der Wartezeit.) Im großen Badezimmerspiegel betrachte ich mich grundsätzlich immer. Weiterhin erkenne ich darin diese Person. Trotzdem ertappe ich mich sehr bald wieder auf allen vieren"¹⁴⁰.

Die Selbstkontinuierung, die existentiell als 'Vorlaufen zum Tode' bestimmt wurde, wird in Zerfall und Zerstückelung aufgelöst:

"ich bin nicht auf meine Geschichte zugekrochen, ich sterbe täglich in kleiner Dosierung"¹⁴¹.

Dem entspricht der gleichbleibende Wille zur Identität und die Selbstmahnung:

"Jetzt willst du dringend du selber sein. Du hast dich verloren, du kommst dir abhanden"¹⁴².

Aber der Zeitsinn für die existentielle Synthese wird so atomisiert, daß sie sich diesen Fall schon wieder unter einem Symptombegriff deutet:

"Neurofibromatosis? Du mußt dich in jeder Sekunde selbst wieder auffinden"¹⁴³.

Vor diesem Hintergrund wird auch die alte existenzphilosophische Frage nach dem je "eigenen Tod" gestellt¹⁴⁴.

Im Gegensatz zu solchen existentiellen Fragen stehen die erinnerten rollenbezogenen Fragen des Publikums an die Schriftstellerin. Die Kranke reiht sie endlos aneinander im Sinne eines "stream of consciousness", in dem allerdings im Unterschied zum "nouveau roman" konturiertere Rollenerwartungen eines in seinen Interessen ungleichzeitigen Publikums zusammengepresst werden:

140. *ibid.* S. 17.

141. *ibid.*, S. 119.

142. *ibid.*, S. 159. Häntzschel, G./Benz/ J.M./ Bolz, R./ Ulbricht, D. (Hg.), Gabriele Wohmann, München 1982 führen bereits den Begriff der Identitätsdiffusion ein und beziehen sich dabei auf Eriksons Modell. Bei Wohmann selbst heben sie den Begriff der "Ich-Schwäche" hervor, S. 84/85.

143. *ibid.*

144. *ibid.*, S. 183.

"Leisten Sie schreibend einen Beitrag zur Bewußtseinsrhellung? Mangelt es nicht an Konsequenz? Wie stehen Sie zur Unvereinbarkeit von Fiktion und Faktizität? Schreiben Sie mit dem Kuli oder mit der Maschine?(...)Ist ein Augenblick in Wirklichkeit nicht viel inhaltsreicher als in Ihrer Wiedergabe?"¹⁴⁵.

Jede solcher Fragen ließe sich auf Erwartungen bestimmten Schriftstellern gegenüber zurückführen und genauso trivialisierten und konventionalisierten Mustern zuordnen. Subtilere Fragen, etwa zum medienästhetischen Vergleich:

"Kann nicht der Film besser die Gleichzeitigkeit herstellen?"¹⁴⁶

oder zur Beeinflussung der Autorin durch den "nouveau roman" werden auf der gleichen Diskursebene eines geschmackssoziologischen "man" nivelliert. Die kranke Schriftstellerin notiert ihre Vortragsreisen ebenso stichwortartig zusammen wie die Operationsvorbereitungen. Ihre "Entscheidung für die Zurücknahme (ihrer) Person" will nicht gelingen¹⁴⁷, ihre Wohnung erscheint als "Durchgangsbahnhof"¹⁴⁸, die existenzphilosophischen Formeln vom 'Ankommen' und vom 'Entwurf' werden scheinbar zernichtet von der Zeit- und Rollenfragmentierung des Berufsschriftstellers. Das rollendistanzierte Selbst sucht dennoch beide Vorstellungswelten zusammenzuhalten:

"Ich erwarte mich weit weg von hier"¹⁴⁹.

In diesem Zusammenhang greift die Erzählerin auch zentrale Denkfiguren Kierkegaards auf. Die "Krankheit zum Tode" wird ebenso erinnert wie die "Angst"-Analyse¹⁵⁰. Das Zeitmodell aber läßt sich nur noch postulativ erinnern:

"Du mußt mal das Leben vorwärts leben. Du mußt mal das Leben rückwärts verstehen"¹⁵¹.

Der Zerfall wird deutlich am Begriff der Wiederholung:

145. *ibid.*, S. 43.

146. *ibid.*

147. *ibid.*, S. 67.

148. *ibid.*, S. 89.

149. *ibid.*, S. 90.

150. *ibid.*, S. 79 und S. 81.

151. *ibid.*, S. 184/185.

"Du wiederholst in der 2. Minute die 1. Minute und in der 3. Minute die 2. Minute und in der 4. Minute die 3. Minute; so überfüllst du deine Minuten mit Verdoppelungen. Denn du stopfst ins Gegenwärtige das Vorangegangene"152.

Die moderne Zeitakzeleration, die in diesem existentiellen Bericht von einem Berufsschriftsteller bedacht und punktuell eingefangen wird, weist auch über Heideggers Zeitanalyse hinaus:

"Warum ist es beinah nie JETZT und beinah immer zu früh und zu spät. Das ist der Sorgecharakter des Daseins153.

"Rubin", Geliebter und ebenfalls Schriftsteller, wird auch in der geistesgeschichtlichen Dimension als Gegenfigur entworfen. Rubin denkt von der Totalitätskategorie her, die Erzählerin von der existentiellen Situation aus. Sie schreibt in Sprüngen, er in totalisierten Vermittlungen. Das entspricht dem Gegensatz zwischen der intermittierenden Stadiendialektik Kierkegaards und den Stufen des zu sich selbst kommenden absoluten Geistes bei Hegel:

"Rubin will immer noch dran denken. Absoluter Geist, subjektiver Geist, objektiver Geist"154.

Obwohl Rubin den Begriff "Disidentität" erfunden haben will, plant er immer noch einen umfassenden Roman unter dem Titel "WAHRHEIT"155, der sowohl "universal" als auch "kosmisch" als auch "unlesbar" zu werden verspricht156.

Er bleibt ein schreibender Egozentriker, dessen "Selbstverwirklichung" nicht existentell-ethisch gemeint ist, sondern tatsächlich nach dem ästhetischen Stadium Kierkegaards beurteilt werden muß, denn er beansprucht sie "für sich und eine jeweilige Person"157.

152. *ibid.*, S. 185.

153. *ibid.*, S. 236.

154. *ibid.*, S. 177.

155. *ibid.*, S. 34.

156. *ibid.*, S. 130. Michaelis, R., Die lebendige Sterberei (Ernste Absicht), in: Gabriele Wohmann, Materialienbuch, hg.v. Scheuffelen, Th., Darmstadt 1977, S. 73 setzt dem "großen" Roman, den Wohmann nicht anstrebe, einen Roman entgegen, der auf "existentielle(r) Erfahrung" und einer "Intensität der Wahrnehmung" beruhe. Auch G. Knapp und M. Knapp, Gabriele Wohmann, 1981, S. 79, heben die "Authentizität der Fiktion" hervor, die Tatsache, daß Gabriele Wohmann ihre "Themen" der "eigenen Erfahrung entnommen und beliebig variiert" habe.

157. *ibid.*, S. 207.

Zugleich wird so Heideggers Zuschreibung des 'je eigenen' ironisiert. Das Unethische in seinem Verhalten zeigt sich schließlich darin, daß er unter der Devise "alles für den ROMAN und für mich"¹⁵⁸ die Protagonistin als Mittel zum Zweck benutzt als der "Geschichten Geschichte, die seine Geschichtensammlung abschließen sollte"¹⁵⁹. Der Schluß läuft also ironisch auf das trivialisierte Moment der Aufhebung hinaus, wie es in der Hegelschen Philosophie der Philosophie vorgegeben ist.

1.6. Teilnehmende Beobachtung aus einem ausbalancierenden 'inneren Plural' heraus

Martin Walser: Das Einhorn

Gruppenzwang und Selbstinteresse, ausgedeutet im Rahmen einer Wechselannihilation zwischen Marx und Kierkegaard

Martin Walser: Die Gallistl'sche Krankheit

Martin Walser bietet in seinem Roman "Das Einhorn" eine Wiederaufnahme, Mischung, Verkehrung und Fortsetzung der zuvor skizzierten Romanmodelle. Der Protagonist scheint in seinen Rollen ebenso fremdbestimmt wie "Stiller", auch er wird aufgefordert einen Erlebnisbericht zu schreiben, aber zugleich bewegt er sich spielerisch wie "Gantenbein" in der dann zurechtgeschneiderten Rolle. Insofern er sich nicht im Illusionsraum des herkömmlichen Romans bewegen will, und insofern "Anselm", der erlebende Protagonist des erzählenden Protagonisten sich mehr und mehr von Mustern der Medienwelt distanziert, wird in Walsers Roman eine doppelte Rollendistanz ausgestaltet, die der von Anderschs "Efraim" ähnelt. Zugleich aber werden, wie noch zu zeigen ist, Ausgangs- und Zielpunkt umgedreht. Wie das Erzähler-Ich in Wohmanns "Ernste Absicht" spielt "Anselm" eine öffentliche Rolle im Netzwerk einer sich verdichtenden Medienkommunikation, aber seine reaktive Rollenfragmentierung gegenüber den vielgestaltigen Erwartungen eines ebenso geschichteten Publikums werden weiter durchgezeichnet, seine inneren Dispositionen erscheinen überdreht und

158. *ibid.*, S. 216.

159. *ibid.*

extremer.

Als Ausgangspunkt wird eine widerspruchsvolle, ja groteske Gattungsbezeichnung gesetzt, der:

"Entwurf eines Sachromans (im Folgenden Sachrom genannt) im Auftrag von Frau Melanie Sugg"160.

Es soll sich, so die Vorgabe, nicht nur um eine eigenwillige Idee einer Verlegerin handeln, vielmehr wird unterstellt, daß ein solcher Sachroman in der Konsequenz des Funktionswandels der Medien läge. Der Sachroman soll sowohl die Bedürfnisse nach umfassender Informationswidergabe und -verarbeitung erfüllen, als auch den alten, lebensphilosophisch begründeten Wunsch nach Erlebnisauthentizität. Aber dieser Widerspruch liegt genau in der Mitte zwischen noch extremeren Auftragsbestimmungen. Einerseits kommen in einem Telefongespräch zwischen dem Autor und der Verlegerin äußerst triviale, ja sogar in Dialektform übertragene Vorstellungen zum Vorschein:

"Muß es, fragte ich telephonisch, ein Roman sein? Melanie sagte: Ja, schon, das heißt nein, nichts Erdachtes, etwas Genaues (öppis Gnaus), nach dem Leben. Also sowohl als auch nicht"161.

Andererseits werden biblisch-religiös vorgeprägte Formeln bemüht, um den Weg der angestrebten Entsublimierung zu verdeutlichen:

"Sie will kein Hohes, eher ein Genaues Lied"162.

Diese höchst paradoxalen Zusammenstellungen setzen sich fort in der Art, wie der moderne reduzierte Held des Romans via negationis vorgestellt wird:

"*Ist ein Held nötig?* Ja. Aber wer ist kein Held? Was durch eine Oberhaut zusammengehalten wird, ist ein Held. Eingesperrt in seine Haut, sieht er dem Tod entgegen"163.

160. Walser M., Das Einhorn, Frankfurt a.M. 1970, S. 59.

161. *ibid.*

162. *ibid.*

163. *ibid.*

Auf diese Weise wird die kreatürliche Synthese noch vor jeder Ich-Synthese gesetzt und zugleich das existenzphilosophische 'Vorlaufen zum Tode' beschworen. Das erzählende und erlebende Ich soll rücksichtslos und mit modernen medialen Mitteln seine Liebeserfahrungen dokumentieren, wobei es sich keineswegs um einen Anschluß an den erotischen oder gar pornographischen Roman handeln soll, sondern offensichtlich um den wirkungsgeschichtlichen Anschluß an den Erlebnisbegriff der deutschen Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert. Es geht also unterschwellig um ein mentalitätsgeschichtliches Problem, das in den psychohistorischen Voraussetzungen angenommener deutscher Protagonisten seinen Niederschlag gefunden zu haben scheint. Die ironisch fortgesetzte Wirkungsgeschichte bezieht sich also auf so wichtige Werk-Vorläufer wie Goethes *Sesenheimer Erlebnislyrik* oder, im hermeneutisch-wissenschaftlichen Anschlußbereich, auf Diltheys "Das Erlebnis und die Dichtung" (1905).

Diese geistesgeschichtliche Ausrichtung der Ironie steht einer medienkritisch-sozialwissenschaftlichen Ausrichtung entgegen. Das erzählende und erlebende Ich soll gleichsam als neues Subjekt-Objekt eine teilnehmende Beobachtung betreiben und zwar als Auftragsarbeit:

"Ich als Held auf eigene Rechnung. Das Problem: der Regisseur als Hauptdarsteller. Er wird parteiisch sein"¹⁶⁴.

Indem das erzählende Ich seine Distanz zur Rolle des Künstlers bekundet, zu der ihn seine "elende Bekenntnissucht" veranlaßt, nur die bloße, nüchterne Wahrheit mitzuteilen, bedauert er zugleich die ihm damit verstellten Möglichkeiten. Die künstlerische Ausgestaltung seines Selbst durch Selbstfiktionalisierung und -stilisierung hätte ihn aus der "Gewöhnlichkeit" herausgehoben und zur weitaus attraktiveren Figur für andere aber auch für sich selbst gemacht und Interesse geweckt an seiner Existenz:

"Wieder ist es die elende Bekenntnissucht, die mich hindert, auf künstlerischem Schleichweg doch noch Interesse für mich zu erwecken bei den ungewöhnlichen Menschen"¹⁶⁵.

Die Selbstfiktionalisierung hätte so gleichsam eine verhüllende wie ent-deckende Funktion.

¹⁶⁴. *ibid.*

¹⁶⁵. *ibid.*, S. 6.

Martin Walser durchmischt hier, durchaus in Anknüpfung an das Genre des Künstlerromans des 19. Jahrhunderts, Rolle und Existenz auf moderne Weise und umspielt mit dem "Interesse für mich" die Identitätsproblematik des "I" und "me".

Obwohl sich der Erzähler mit der Veröffentlichung eines Buches zunehmend identifikatorisch schon "fast für eine Art Schriftsteller" gehalten hatte¹⁶⁶, rückt er von dieser Selbsteinschätzung wieder ab, da sich sein Hang zu einer allzu lebensunmittelbaren Wahl von Namen und Darstellung von Figuren, in denen sich, in der Art eines Schlüsselromans, die anderen wiederzufinden glauben, mit

"Kunst" offenbar nicht vereinbaren läßt¹⁶⁷. Sein Selbstverständnis als Erzähler, das ihn nicht aus dieser zwanghaften Rollenvereinseitigung entläßt, schließt so jede Form der Selbst-Inszenierung aus, denn in jedem "Kostüm", das er wählte, steckte doch nur immer "derselbe"¹⁶⁸. Daher schiebt er einen Protagonisten vor, für dessen Biographie er ein breites Berufsrollenrepertoire entwirft, welches ihn zu einem Prototypus einer modernen Mediengesellschaft stilisiert:

"Texter, Berater, Ideologe" und "Kulturkritik-Produzent"¹⁶⁹.

Auf seinem Karriereweg dahin, zu einer der gesellschaftlichen "Galionsexistenzen"¹⁷⁰ zu werden, wird ihm die Rolle zugewiesen, "aus der Rolle zu fallen"¹⁷¹. Indem er perfektionistisch immer "sicherer aus der Rolle fällt", spielt er in äußerster Zuspitzung auch noch im andauernden Rahmenbruch eine Rolle.

In der Verschachtelung der philosophischen Kategorie der 'Existenz' mit der modernen sozialwissenschaftlichen Funktion der Rolle, kommt es hier zu einer Abwertung des offensichtlich nicht mehr zeitadäquaten Existenzbegriffs.

Der Protagonist "Anselm" paßt sich mit seinen sich dynamisch vervielfachenden Rollenspaltungen zunehmend den Notwendigkeiten einer dicht verzweigten Medienwelt an und lernt sein von 'Speakern, Mastern und Moderatoren' gemachtes Image einmal als Schriftsteller und ein anderes Mal gar als Intellektueller zu vermarkten¹⁷². In Diskussionen, an Akademien, bei Rundfunkanstalten oder für Zeitungen tritt er als

166. *ibid.*, S. 13.

167. *ibid.*, S. 14.

168. *ibid.*, S. 39.

169. *ibid.*, S. 60 und S. 65.

170. *ibid.*, S. 86.

171. *ibid.*, S. 88.

172. *ibid.*, S. 61.

Experte auf, der sich zu allen möglichen Themen- und Problemkomplexen zu äußern weiß. Damit beteiligt er sich nicht nur an der "Produktion der Meinungsmenge", die zur Deckung des öffentlichen 'Meinungsbedarfs' erforderlich scheint¹⁷³, er wird vor allem auch dem gerecht, was "Man(..) »das Engagement«" nennt¹⁷⁴. Diese Stelle zeigt deutlich, daß auch die Formen engagierter Meinungsäußerung sich nach Ansicht Walsers inzwischen so weit konventionalisiert und ritualisiert haben, daß sie ebenfalls der Anonymität des ursprünglich bekämpften "man" verfallen. Alle Varianten der Existenzphilosophie werden von diesem kommunikativen Moloch geschluckt und vereinnahmt. Ironischerweise gibt der Erzähler gerade den Autor des 'Dialogischen Prinzips' an einer der sprachexperimentellen Stellen des Buchs an.

Martin Buber hatte gegen die "pantechnische Sucht" angeschrieben und auf existenzphilosophischer Basis eine "dialogische Gewalt des echten Lebens" vorgestellt¹⁷⁵.

- Wie in einer Zentrifuge werden "Sprachteile ihres hohen spezifischen Diskussionsgewichtes wegen"¹⁷⁶ immer schneller durcheinander geschleudert:

"Eine dritte Erhöhung der Umdrehungszahl warf folgende Teile ab: mit Martin Buber das Wesen der Existenz, wie in Quadregesimo Anno gesagt, die Volkswirtschaft ist nicht nur, mag Marx zwar jeden nach seinen Fähigkeiten"¹⁷⁷.

So werden geistesgeschichtlich völlig unvermittelbare Denkfiguren zu amalgamierten Mitteln, die dem reinen Diskussionszweck dienen; sie behalten letztlich nur noch eine bloß expressive Funktion. Wer aber verteilt und dirigiert diese Meinungsmenge? Wer sorgt dafür, daß vermeintliche Erkenntnisinteressen begrifflich zugleich getarnt und belegt werden und durch welche Sprachregelungen werden neue Felder zwischen Politik und Journalismus 'besetzt'? Der Erzähler sucht neue Rollenbezeichnungen für sie: es sind die "wirklichen Meinungskönige", die "Begriffshefs", die "Wörterkhans", die

173. *ibid.*, S. 64.

174. *ibid.*, S. 62.

175. Buber. M., *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg ³1973, S. 196.

176. *Das Einhorn*, *ibid.*, S. 80. Doane, H., *Gesellschaftspolitische Aspekte in Martin Walsers Kristlein-Rilogie*, Bonn 1978, S. 79 überdehnt und verfehlt den kritischen Anspruch solcher Stellen, wenn sie behauptet, daß eine solche Podiumsdiskussion "die schwerwiegendsten Verfehlungen der politischen Gesellschaftsordnung aufdeckt" und dahinterliegende "Entfremdungsmechanismen" entlarve.

177. *ibid.*, S. 81; im Folgenden werden noch Heidegger, Nietzsche, Rilke, Abraham Lincoln, Augustinus, Krupp, Platon etc. aufgeführt: siehe *ibid.*, S. 82.

inzwischen sogar weltweit agieren in einer entkulturierten internationalen Kommunikationsgesellschaft, in einer "Weltriege in Perpignan oder Princeton"¹⁷⁸.

Ganz offensichtlich unternimmt der Erzähler auch den Versuch, den durch die studentische Protestbewegung aufgewerteten Begriff der "Öffentlichkeit" zu ironisieren, der dem Kultbuch von Jürgen Habermas, "Strukturwandel der Öffentlichkeit" entstammt. Der "Berichterstatter" solcher öffentlicher Diskussionsrituale unternimmt, "dem zukünftigen Historiker zum Nutzen(..)zum ersten Mal" den Versuch, deren begriffliche und denkfigurale Struktur in einem literarischen Text wiederzugeben. Da er bei der "sogenannten Geisteswissenschaft"¹⁷⁹ keine angemessene Methode dafür findet, entwickelt er selbst scherzhaft, aber mit scheinwissenschaftlicher Verquältheit, eine "Osteologie der Kontroverse"¹⁸⁰. Dabei werden allerlei Reizwörter und Neologismen seitenlang zusammengetragen, wobei ehemals wertbesetzte Begriffe wie "Seele" immer wieder auftauchen zwischen 'Konsumterror', 'Bekleidungswelle', 'Wirtschaftskonkordat', 'Endgeldbezieher', 'Freisetzung', 'Organisationsausnutzung', 'Pluriformität' etc.¹⁸¹.

Solche experimentellen Textteile finden sich neben anderen, die nach geistesgeschichtlichen Mustern etwa der Litanei formuliert sind:

"Ihr hübschen Konsuln der Bosheit/ Ihr liebenswürdigen Fachleute des Ekels/ Ihr charmanten Schrecknisse der Braven/ Ihr süßen Herolde der Verdauung/ Ihr schwarzen Archon der Stärke/ Ihr Verwalter des Zorns/ Ihr schwarzweißen Tafeln des Übermuts/ Ihr wasserdichten Vefolger des politischen Schwächlings/ Ihr Schallplatten der Unvergleichlichkeit(...)Ihr Leuchttürme der Demokratie/ Erleuchtet uns/ Erlöset uns von unserer Billigkeit und machet uns ledig unserer Verwechselbarkeit¹⁸².

Darin wird zuletzt die kulturkonservative Furcht ausgedrückt, daß die letzten Reste eines illusionären Individualismus in jener vorfabrizierten "Pluriformität" untergehen könnten. Anselm kann die vielen fragmentierten Rollenerwartungen nur erfüllen, indem er einen "inneren Rollenplural" (Novalis) ausbildet, in welchem er die gesellschaftlichen Zwänge nicht einfach internalisiert, sondern spielerisch und mehrseitig rollendistanziert gegeneinander abwägt und ausbalanciert. Die erste Distanz ist wiederum sprachlich vermittelt und so wird jener innere Plural als

178. *ibid.*, S. 65.

179. *ibid.*, S. 78.

180. *ibid.*

181. *ibid.*, S. 80/81.

182. *ibid.*, S. 41.

"Fürwörterparlament" definiert:

"Anselm, so heißt das Parlamentsgebäude, darin tagen die Erste Person, die Zweite Person, die Dritte Person. Welche Person in der Einzahl, welche in der Mehrzahl auftritt, ist von Mal zu Mal verschieden"¹⁸³.

Man sieht also, daß nicht nur die psychoanalytischen Ich-Instanzen gemeint sind, aber ebensowenig eine starre Zuordnung von reaktiven Eigenschaften. Vielmehr ist auch eine situative Rollenflexibilität vorgesehen ("von Mal zu Mal verschieden").

Der Erzähler denkt sich eine ganze Hierarchie gegenläufiger Instanzen aus, in denen sowohl psychohistorische und psychogenetische Entwicklungsstufen als auch Rollenerfahrungen gespeichert sind:

"Um Anselm überhaupt als einen Verkehrswert anbieten zu können, habe ICH (!) seine Erste Person oft an den verheirateten, berufstätigen, heldenmäßig häufig vorkommenden Zeitgenossen vergeben, habe seine Zweite Person an den erwartungssüchtigen Einhornsklaven gebunden und eine Dritte Person beauftragt über Anselm Eins und Zwei zu wachen und dann und wann Buch zu führen über das, was sie treiben. Aber es gibt noch eine Vierte Person, die man wegen ihrer Schlichtungssucht, Ängstlichkeit etc. fast eine weibliche nennen muß. Und die Dritte Person hat eine Spielart, die als Fünfte auftritt, als Unpersönlichkeit, eine innige Kapazität für Entfernung. Eine Sechste: speziell für Verrat. Und so weiter"¹⁸⁴.

Die Erfindungskraft und Einteilungssucht des teilnehmend beobachtenden Erzählers geht über jede denkbare Sozialpsychologie hinaus: Er verfolgt die Aufspaltung von der "Dividualität" bis zum "Tausendfalt", aus dem "bald ein Hunderttausendfalt" werden könne. Die Komplexität der modernen Gesellschaft soll also nicht reduziert erscheinen (Luhmann) oder aus der kritischen Perspektive eines reduzierten Helden gespiegelt werden; sie wird in einem kongruenten Rollenmodell noch überboten:

"Der Mensch als pluralistische Gesellschaft m.b.H."¹⁸⁵.

Politische Anspielungen auf Weltereignisse nutzt Walser ebenso wie wir es schon bei Frisch und Andersch beobachtet haben, um einen "Einschub über die scheinbare Gleichzeitigkeit" zu formulieren. Anselm liest auf einer Reise über den Tod des "Lumumba", des früheren Staatschefs des Kongo. Die innere historische

183. *ibid.*, S. 121/122.

184. *ibid.*, S. 122.

185. *ibid.*, S. 123.

Ungleichzeitigkeit und die kommunikative Schein-Gleichzeitigkeit fallen auseinander. Die Vorstellung eines engagierten Mitvollzugs zerfällt, sobald jene Gleichzeitigkeit problematisiert wird. Gerade in diesem Zusammenhang verwendet der Erzähler den vielfach mißbrauchten Begriff der Entfremdung, der so erneut in einem anderen, schillernden Licht erscheint:

"Der Mensch zwischen Kommunikation und Entfremdung. Erst als er heimfuhr, las er, was gleichzeitig gewesen sein sollte. Ich behaupte aber: erst wenn man etwas erfährt, war es"¹⁸⁶.

Die Begriffe "Erinnerung", "Augenblick", "Wiederbelebung", "Wiederauferstehungen"¹⁸⁷ lassen nur noch in Spurenelementen erkennen, daß Martin Walser in seiner Werkfolge vielfach Kierkegaardsche Zeitvorstellungen transformiert hat¹⁸⁸. Allerdings verwendet er im letzten Satz des Romans die Sprungmetapher Kierkegaards so, daß die tiefere Umdeutungsabsicht einer Vermittlung des ästhetischen und ethischen Stadiums deutlich wird. Die ästhetisch-erotische Projektionsfigur und die eigene Frau werden in einem Namenschiasmus zusammengeführt. Damit wird zugleich eine Ich-Synthese und ein neues Zusammenspiel von Einbildungskraft und Realanalyse angesichts des gewandelten Verhältnisses von Rolle und Existenz angestrebt:

"ICH, längst kein klappernder Vielfalt mehr, der nur über sich selber stolpernd vorwärtskommt, o nein, ich habe, als der Gemeinde beliebter Wegwart, den Wirrwarr der Stimmen gedrosselt und stehe als kompakter Anselm an der Spitze meiner selbst (...) JETZT gib Dich noch der Weitspringerin zu erkennen, die flieht, ihre Füße verliert, folg ihr, flattier ihrem Schritt, erspring ihren Sprung, falle ihr nach! Birli, Deiner Fliehkraft folge ich ins Morgengrauen, Orga"¹⁸⁹.

Walser treibt jene Ansätze im nächsten Roman seiner Werkfolge, "Die Gallistl'sche Krankheit" (1972) in zweifacher Hinsicht weiter. Die existenz- und erlebniszentrierte Abhandlung gerät zur Krankheitsanamnese, zum "Eigenbericht des Kranken über seine Krankheit" wie es in einem vorangestellten Zitat aus einer wissenschaftlichen

186. *ibid.*, S. 67.

187. *ibid.*, S. 39.

188. Die Kierkegaard-Erinnerungen werden wieder deutlicher aufgenommen in Walsers "Ein fliehendes Pferd", Frankfurt a.M., 1978, S. 11, S. 30 u.s.w.

189. Das Einhorn, *ibid.*, S. 315.

Abhandlung heißt¹⁹⁰. Andererseits werden die Rollenzwänge moderner Medienkommunikationsgesellschaften weiterverfolgt bis zu den Gruppenzwängen. Auf diese Weise reflektiert Walser ironisch, wie in der intellektuellen und jugendlichen Subkultur der späten 1960er und frühen 1970er Jahre die 'Selbstverwirklichung in der Gruppe' überschätzt wurde und gleichzeitig der Öffentlichkeitsbegriff aus Habermas' Kultbuch weiter verengt wurde. Darüber hinaus aber treibt er auch die dialektische Brechung und Bespiegelung der unterlegten geistesgeschichtlichen Transformationen voran.

Die Schreibschwierigkeit bezieht der Erzähler von Anfang an als Krankheitssymptom mit ein, die Selbstreflexion wird ins masochistische umgebogen, die "Öffentlichkeit" zum Hintergrund der Krankheitsgeschichte gemacht:

"Wahrscheinlich gehört es zu meinem Fall, daß ich zum Schreiben einer Krankheitsgeschichte unfähig bin(...) Daß ich mich auf diese Weise veröffentlichte, könnte man mir als Exhibitionismus erklären. Aber warum bin ich exhibitionistisch?"¹⁹¹.

Diese Frage ist ambivalent ausgerichtet, weil ebensosehr psychische wie soziale Determinanten denkbar sind. Ja, das erzählende Ich benennt die Unsicherheiten, die sich aus der Anamnese des erlebenden Ich ergeben, so daß die Enthüllung von Anfang an zugleich als neuerliche Verhüllung erscheinen könnte:

"Ich weiß, was ich verschweige. Ich weiß nicht mehr, was ich verschweige. Ich möchte wissen, was ich verschweige. Ich möchte nicht mehr wissen, was ich verschweige"¹⁹².

Dem entspricht ein Wechsel und ein Hin- und Herschwanken zwischen übertriebenem, ja, narzißtischem Selbstinteresse und der Angst vor zunehmender Entindividuierung, ja, Depersonalisation. Einerseits gilt das Geständnis: "Ich bin bewegungslos vor Interesse für mich selbst"¹⁹³, andererseits gilt die Feststellung:

"Auf jeden Fall werde ich jetzt immer undeutlicher, verwechselbarer. Ich

190. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, Frankfurt a.M., 1974, zitiert wird aus Georg Grund/Harald Siems: Die Anamnese, Leipzig 1961.

191. *ibid.*, S. 10.

192. *ibid.*, S. 18.

193. *ibid.*, S. 38.

schwinde"194.

Jenes Schwanken nun ist eingebettet in die Darstellung von gruppenintegrativen Prozessen mit all ihren Rollenzwängen und Abhängigkeitsverhältnissen. Walser zeichnet die Figurenkonstellation allerdings nicht mehr durch, sondern skizziert sie nach Art einer formelhaft verknappten sozialpsychologischen Analyse, so aber, als stünde die Reihenbildung nach naturwissenschaftlichem Methodenideal Pate:

"Unsere vielfältigen Beziehungen unter einander haben von selbst ein einfaches Abhängigkeitsgefälle hervorgebracht. B. ist von A. mehr abhängig als A. von B. C. ist von B. mehr abhängig als B. von C. D. ist von C. mehr abhängig als C. von D. E. ist von D. mehr abhängig als D. von E. F. ist von E. mehr abhängig als E. von F. Ich bin von F. mehr abhängig als F. von mir. Ich bin aber wahrscheinlich auch von E., D., C., B. und A. mehr abhängig als sie von mir"195.

Diese funktionale Darstellung einer Abhängigkeitshierarchie zeigt zugleich die Entmächtigung des Erzählers, der auf die herkömmlichen Weisen der Charakterisierung, erst recht der physiognomischen Beschreibung verzichtet, um die abstrakteren sozialen Strukturen zu verdeutlichen. Der Erzähler nutzt dies aber auch, um die zufälligen Assoziationen, die sich mit den Abkürzungen verbinden lassen, wiederum als ironische Berufsrollenentwürfe vorzuführen:

"B. ist Bankkaufmann. C. ist Chemiker. D. ist wahrscheinlich Dichter (wenn wir ihn ärgern wollen, sagen wir: D., du bist Datenverarbeiter). E. ist Englisch Horn-Bläser. F. macht jetzt Fernsehen. Ich bin Josef Georg Gallistl. Ich wäre gern Josef Georg Gallistl. Ich arbeite, um das Geld zu verdienen, das ich brauche, um Josef Georg Gallistl zu sein. Aber dadurch, daß ich soviel arbeiten muß, komme ich nie dazu, Josef Georg Gallistl zu sein. Bis jetzt bin ich immer nur der, der für Josef Georg Gallistl, den es noch nicht gibt, arbeitet. Ich bin also eine Hoffnung"196.

Die bloß gestrichelte Reihe von Figuren und Berufen geht nahtlos über in eine parodistische Umformung von Denkfiguren des frühen Marx. Zuvor aber wird scheinbar das Thema der Identitätssuche oder der teleologischen Ausrichtung im Sinne des herkömmlichen Entwicklungsromans angeschlagen: "Ich wäre gern Josef Georg Gallistl". Die Vermittlung von Arbeit und Geld als Voraussetzung zur Selbstverwirklichung zeichnet die Argumentation der "Philosophisch-ökonomischen

194. *ibid.*, S. 31.

195. *ibid.*, S. 22.

196. *ibid.*, S. 22/23.

Manuskripte" nach. Die "Selbstentsagung" als "Entsagung des Lebens und aller menschlichen Bedürfnisse"¹⁹⁷ gehört, wenn sie nicht mit Analysefähigkeit verbunden ist, auch noch zu den bürgerlichen Tugenden. Die Einsicht in die historische "Erzeugung des Menschen durch die menschliche Arbeit" führt bis zu der Erkenntnis der "Selbsttätigkeit"¹⁹⁸.

Walser formuliert die Arbeit Gallistl's so, als liefe sie als eine Art von Selbstausbeutung ab ("Bis jetzt bin ich immer nur der, der für Josef Georg Gallistl, den es noch nicht gibt, arbeitet"). Das entspricht parodistisch der Marxschen Analyse der "Selbsttätigkeit als Tätigkeit für einen anderen"¹⁹⁹. Zugleich erscheint der Selbstverwirklichungswunsch umso grotesker, je stärker die ganze Abhängigkeitsreihe durchgezeichnet wird. Dies wiederum erweist sich als Persiflage auf das Marxsche Diktum: "daß das Verhältnis des Menschen zu sich selbst ihm erst *gegenständlich, wirklich* ist durch sein Verhältnis zu dem anderen Menschen"²⁰⁰.

Walser zeigt die moderne Version der Vergegenständlichung von Intellektuellen, die zunächst und vor allem mitten im kulturkritisch betrachteten "Kulturbetrieb" ihre eigene Identität suchen:

"wir stellen unsere Misere in Filmen und Romanen und soziologischen Büchern dar und gelangen als die Verkorksten, die wir sind, zu Ruhm oder Ablehnung, auf jeden Fall zu einer Selbstverwirklichung, zu Liebe oder Haß, zur Identität".

197. Marx, K., Texte zu Methode und Praxis II, *ibid.*, S. 89.

198. *ibid.*, S. 85 und S. 62.

199. *ibid.*, S. 62.

200. *ibid.*, S. 59. Siblewski, K., Eine Trennung von sich selbst. Zur Gallistl'schen Krankheit, in: ders. (Hg.), Martin Walser, Frankfurt a.M. 1981 erkennt nicht die geistesgeschichtliche Transformation in der Walserschen Ironie und kommt zu kurzschlüssigen sozialkritischen Bewertungen, S. 144: "Gallistl's Trennung von einem intellektuellen Selbstverständnis, das sich zynisch zur desorientierenden Realität verhält und damit faktisch den mittelständischen Immobilismus zu stabilisieren hilft". Noch hilfloser und ideologiebefangener, jedenfalls ironieferner nimmt sich das Urteil von Anthony Wayne, Martin Walser, München 1980 aus, S. 102/103: "Die Gallistl'sche Krankheit" ist der bescheidene, noch in den Ansätzen verharrende Versuch, einen sozialistischen Roman vom Gesichtspunkt eines kleinbürgerlichen Intellektuellen aus zu schreiben. Zugleich aber ist der Autor bestrebt, die Gefahren von ähnlichen Romanen, wie sie etwa in der DDR erscheinen, zu vermeiden, in denen die Existenz des Arbeiters verherrlicht oder stereotype Klassenkampfsszenen durchgespielt werden". In ähnlicher Weise entwickelt Ulrike Hick, Martin Walsers Prosa. Möglichkeiten des zeitgenössischen Romans unter Berücksichtigung des Realismusanspruchs, Stuttgart 1983, S. 95ff. ihre Interpretation dieses Romans von den phasenspezifischen Reizwörtern "Verweigerung" und "Leistungsdruck" her.

Dann aber entlarvt der Erzähler sowohl sozialgeschichtlich als auch wissenssoziologisch die Projektionen auf den 'Arbeiter' und ebenso das Moment des stellvertretenden Handelns:

"wir arbeiten als Politiker in sogenannten extremen Gruppen, rächen uns an unserer Herkunft, wollen dem Arbeiter einreden, er sei zu kleinbürgerlich geworden; wollen vom Arbeiter verlangen, er müsse seine Entfremdung genau so scharf empfinden, wie wir sie- aus Angst davor!- für ihn empfinden"²⁰¹.

Diese Art der Transformationsdialektik, "dieses allerschönste Hin und Her" habe, so wird unterstellt, "noch gar nicht angefangen"²⁰². Wenn dann, wiederum in Anknüpfung an den frühen Marx, scheinbar einschränkend gesagt wird: "ich meine praktisch", so wirkt auch dies ironisch²⁰³. Bei dem Versuch, "indirekt" gegen sich selbst vorzugehen, kehrt der Erzähler das Marxsche Diktum, wonach man die dialektische Philosophie vom Kopf auf die Beine stellen müsse, wiederum rezeptionsempirisch und wirkungsgeschichtlich um:

"Marx war eben doch auch ein Philosoph, und deshalb darf vieles in seinen Büchern nur auf den Kopf wirken und nicht auf die Wirklichkeit direkt"²⁰⁴.

Zuletzt spielt er auf sein vorheriges Interesse auf Kierkegaard an, wenn er es jener Beschäftigung mit Marx zuschreibt, daß sein "Interesse an Verzweiflung dauernd"²⁰⁵ abnehme. Marx und Kierkegaard werden also im Sinne der frühromantischen 'Wechselannihilation' überwunden. Allerdings weiß dieser Intellektuellentypus, der seine und anderer Leute Projektionsbedürfnisse wie transformationelle Angewiesenheiten kennt, nur zu gut, daß eine solche radikale Selbstbesinnung gelegentlich an Nihilismus grenzt:

"Nicht weiter. Genug. Gesteh jetzt. Ohne Bestimmtheit. Angewiesen. Durchdrungen. Von nichts"²⁰⁶.

201. Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 106 auch das vorausgehende Zitat S. 106.

202. *ibid.*, S. 109.

203. *ibid.*, S. 109. Vgl. hierzu Marx, *ibid.*, S. 59: "In der praktischen wirklichen Welt kann die Selbstentfremdung nur durch das praktische wirkliche Verhältnis zu anderen Menschen erscheinen".

204. Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 123/124.

205. *ibid.*

206. *ibid.*, S. 55.

Der Erzähler gestaltet einen Gegenentwurf zu dieser hermeneutisch-kritischen Aufarbeitung der Beeinflussung durch Wirkungsgeschichten mit ein. Die Figur "D" erfüllt zugleich das alte hermeneutische Programm des 'Sich Hineinversetzens in einen Autor' und das moderne psychologische Modell der Überidentifikation:

"D hat gerade ein Buch über Kleist geschrieben. So, als sei er selber Kleist(...)Das Buch beweist, es gibt keinen, der Kleist nähersteht als D.(...)Wir sind befreundet. Aber Kleist steht zwischen uns"207.

Die Zwänge in Intellektuellengruppen führen dazu, daß auch "Zitate aus Zeitungen" als "Anklagen" gegen den gerichtet werden, der sich unangepaßt verhält. Die Entlarvung ist jeweils politisch gemeint, erreicht aber nicht wirklich die geistesgeschichtlichen Anschlußstellen, sondern nur die Attitüden:

"Man hat alle meine Absichten bloßgelegt. Man hat alles beim richtigen Namen genannt. Dadurch ist eine Nichtsnutzigkeit meinerseits zutage getreten, die mich selbst erschreckt hat.(...)Eine hedonistisch-bürgerlich-literarische Ambition wird mir da nachgewiesen, die nicht mehr statthaft ist"208.

In der mehrfachen Verwendung des Wortes "man" wird der anonyme Gruppensadismus deutlich, eine makabre Weiterentwicklung des Heideggerschen "man" gerade bei denen, die diesen überwunden zu haben glaubten. Von da aus werden imagebildende und imagezerstörende Zeitungsartikel herbeizitiert, von der FAZ bis zur Süddeutschen Zeitung209. In dem Kaleidoskop der Medientexte spielen Leserbriefe210 ebenso eine Rolle wie das "Briefing" eines Diplompyschologen über "41 Gedichte wissenschaftlichen Stils" von Gallistl211.

Dieses Gutachten stellt eine einzige witzige Verfremdung ästhetischer Objektivationen dar. Der Psychologe als rollenverkehrter Hermeneut stellt Entsprechungen zwischen 'psychologischen Ordnungsbildern' und "der faktenvielfältigen Realität" fest212, um schließlich Analysen für "Zielgruppen und Markt"213 und Werbemethoden

207. *ibid.*, S. 29.

208. *ibid.*, S. 75.

209. Vgl. *ibid.*, S. 41 und S. 85.

210. *ibid.*, S. 37

211. *ibid.*, S. 43.

212. *ibid.*

213. *ibid.*, S. 44.

anzuschließen.

Weitere ästhetische Rollenverfremdungen ergeben sich aus Querverweisen auf Filmrezeptionen des Erzählers, die wiederum dialektisch von Beverly Hills bis zur DDR ("In allen diesen Filmen kommen gute Menschen vor") reichen²¹⁴. So wird schließlich auch noch der verordnete positive Held des 'sozialistischen Realismus' in die unterschwellige Kritik an Transformationen einbezogen. Auch die Zwänge des Kulturbetriebs, die vielfältigen Formen der Fremdbestimmung von der Intellektuellengruppe bis zum mediengemachten Profil, lassen sich nur in rollendistanzierten Selbstanzeigen aufheben. Der Erzähler benutzt schließlich das Muster eines Kinderreims, um die letztmögliche ironische Form der Selbststilisierung des Autors in der Mediengesellschaft auszudrücken:

"Ich ducke mich. Ich jucke mich. Ich schreib einen Aufsatz über mich"²¹⁵.

1.7. Irritierte Wahrnehmung zwischen psychohistorischer Anamnese und kultursemiotischer Neuorientierung

Peter Handke: Der kurze Brief zum langen Abschied

Der Protagonist in Handkes Roman "Der kurze Brief zum langen Abschied" erleidet eine doppelte existentielle Krise: die private, die Trennung von seiner europäischen Partnerin, scheint zunächst einfacher angelegt zu sein als die der Wohmannschen Protagonistin, aber die Tiefenstrukturen des Problems werden erst im Verlauf des Romans enthüllt und verhüllt zugleich – ähnlich wie in Frischs "Gantenbein".

Der Ich-Erzähler erlebt die Schwierigkeiten in seinem Schriftstellerberuf nicht wie Anderschs "Efraim" in doppelter Distanz zu Schreibrollen, vielmehr reicht seine Unfähigkeit, in Texten entworfene Rollen durchzuzeichnen, zurück bis in die lebensunmittelbaren Voraussetzungen. Er kann seine Wahrnehmungen nicht mehr typisieren, die Irritation der Leserwahrnehmung, die ein rezeptionsästhetisches Grundproblem des modernen Romans darstellt, radikalisiert sich zu einer

214. *ibid.*, S. 94, vgl. auch S. 88.

215. *ibid.*, S. 76.

Wahrnehmungsirritation des Schreibenden vor dem Schaffensprozeß. Insofern schlägt das Rollenproblem in doppeltem Sinne in die lebensunmittelbaren Grundlagen zurück: die Rollenkrise ist eine Existenzkrise.

Aber der Roman Handkes erweitert auch die Dimension der psychohistorischen Anamnese wie man sie bei Andersch vorfindet. Es geht nicht mehr um die Erfahrung des Fremdseins in der eigenen früheren Kultur oder um ein Zurückgehen zu den Ursprungsorten europäischer Kultur. Vielmehr setzt sich das erzählende und erlebende Ich bei einer Amerikareise Fremderfahrungen aus, durch die die eigenen psychohistorischen Zwänge allererst hochgespült werden. Die Anamnese des Erlebnis- und des Schreibprozesses ist wiederum in zwei unterschiedlichen Dimensionen angelegt: psychogenetisch werden Erfahrungen der eigenen Kindheit aufgearbeitet; psychohistorisch geht es um die Erinnerung kollektiver Zwänge und langlebiger Verhaltensmuster. Die internalisierte Sozialisationsgeschichte Europas stößt dem Protagonisten auf bei dem Versuch, Nordamerika visuell wahrzunehmen. Im Verlauf der Reise stellt der Protagonist fremdanamnetisch den amerikanischen Mythos des großen Zuges westwärts nach. Die Tatsache, daß dieser vor allem filmisch verstärkt wurde, führt dazu, daß der Erzähler den Filmregisseur John Ford besucht und in Gesprächen mit diesem die kultursemiotischen und hermeneutischen Tiefenstrukturen beider Kulturräume vergleicht. Es geht also untergründig auch um die Probleme zweier Mediengesellschaften mit einer jeweils verschiedenartigen Zuordnung von Literatur und Film. Von den Voraussetzungen der Wahrnehmung und Verarbeitung her geht es um den Vergleich von Seh- und Leseprozessen. Der Erzähler tritt als Leser auf, der sich zunächst in Fitzgeralds großen "Gatsby" vertieft, um schließlich in immer neuen Anläufen Gottfried Kellers 'Grünen Heinrich' nachzuvollziehen. Insofern dabei die Muster des Entwicklungsromans mit psychohistorischen Vorstellungen von Entwicklungsprozessen in Übereinstimmung gebracht werden, läßt sich eine dritte Form der Anamnese nachweisen: die bildungsgeschichtliche.

Während seines ersten Amerikaaufenthaltes hatte das erlebende und erzählende Ich die von Europa so verschiedene Kultursemiotik als positive Entlastung empfunden, da sie ihn aus vorgeprägten Wahrnehmungsmustern und Rollenzwängen entließ und ihm ein entkrampft visuelles Erleben ermöglichte. Diese reduzierte Erfahrung empfindet er bei seiner jetzigen Amerikareise jedoch als nicht mehr zureichend, weil ihm die kulturspezifischen Definitionsweisen und Typisierungsschemata fehlen, um Vertrautheit herstellen zu können:

»Als ich zum ersten Mal hier war, wollte ich nur Bilder sehen«, sagte ich: »Tankstellen, gelbe Taxis, Autokinos, Reklametafeln(...)Ich hatte ein menschenleeres Bewußtsein und fühlte mich wohl dabei. Jetzt bin ich all dieser Bilder überdrüssig und will etwas anderes sehen, aber ich fühle mich auch seltener wohl, weil mir die Leute hier noch immer zu neu sind«²¹⁶.

Doch gerade der Versuch, sich für ein fremdes kulturelles Zeichensystem zu öffnen, wirft ihn zurück auf eigene, kulturell, bildungs- und sozialgeschichtlich vorgeprägte Voraussetzungen seiner Wahrnehmung. Die Vorbegriffe und Denkraster glaubt er jedoch abstreifen zu müssen, um vorurteilsfrei Beobachtungen treffen zu können:

"Ein heftiger, dann lustiger Ekel vor allen Begriffen, Definitionen und Abstraktionen, in denen ich gerade gedacht hatte, ließ mich beim Hinausgehen kurz stehenbleiben"²¹⁷.

In der Konsequenz kommt es zu einem Abblocken der Wahrnehmung; es gelingt ihm nicht mehr bekannte Klischees und Typisierungen abzurufen und unbefangen zu applizieren:

"Ein Student mit kurzen Haaren, pausbäckig, in Bermudahosen, mit dicken Schenkeln, in Turnschuhen, kam mir draußen entgegen, und ich blickte ihn entsetzt an, fassungslos bei dem Gedanken, daß jemals jemand es trotzdem wagen könnte, etwas Allgemeines über diese einzelne Figur zu sagen, daß jemand ihn typisieren und zu einem Vertreter von etwas anderem machen würde(..) Sein Anblick war ein Bild, das plötzlich lebendig geworden war, und ich wußte jetzt, warum ich schon seit einiger Zeit nur noch Geschichten von einzelnen Leuten lesen wollte"²¹⁸.

Die Aussageintention dieser Stelle ist zweiseitig ausgerichtet. Einerseits geht es um das sozialpsychologische Phänomen der Überdeterminierung vielfach sich überlagernder Deutungs- und Typisierungsmuster in komplexen Gesellschaften. Andererseits bezieht sich die Weigerung dieses Protagonisten auf die langen Traditionen der Ästhetik und der Hermeneutik, in denen einzelne Phänomene über die Kategorie der Besonderheit

216. Handke, P., *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt a.M., ²1974 (1. Aufl. 1972), S. 81. Renner, R.G., *Peter Handke*, Stuttgart 1985, S. 73ff. hebt dieser Vorerfahrung gegenüber zurecht die neue Korrespondenz von Innen und Außen hervor: "Allen Außenbildern korrespondieren Innenbilder, alle Erfahrungen verweisen auf Erinnerungen. Diese Doppelbewegung führt den Erzähler zu einer Bewußtwerdung der eigenen Voraussetzungen, die ohne Zweifel eine Selbstreflexion des Autors ist" (S. 74).

217. *ibid.*, S. 22

218. *ibid.*

und die Kategorie der Allgemeinheit für repräsentativ erklärt wurden: in der Ästhetik reicht dies von den Allegorien über die Symbolkonzeptionen bis zur neomarxistischen Theorie der Besonderheit (Lukács); in der Hermeneutik geht es um die Fassung eines 'individuellen Allgemeinen' (Manfred Frank). Das erzählende und erlebende Ich versucht aus solchen wirkungsgeschichtlichen Kontinuitäten auszubrechen. Die Schaffenskrise des Protagonisten ergibt sich daraus, daß er Spuren beider Tendenzen in den jeweiligen dramatischen Rollenentwürfen entdeckt:

"»Es fällt mir schwer, Rollen zu schreiben«, antwortete ich. »Wenn ich jemand charakterisiere, kommt es mir vor, als ob ich ihn damit entwürde. Aus allem Besonderen an einer Figur wird dann ein Tick"219.

Die emphatische Benutzung des Ausdrucks "entwürdigen" zeigt, daß es auch um ethische Vorbehalte geht, daß gerade die Selbstbezüglichkeit verbunden mit einem "Ekel vor allem, was nicht (er) selber" ist220, sich ethischer Schutzbehauptungen bedient. Deswegen fährt er an jener zitierten Stelle auch folgendermaßen fort:

"Ich spüre, daß ich anderen nicht so gerecht werden kann wie mir selber. Wenn ich Leute auf der Bühne reden lasse, schnappen sie mir schon nach den ersten Sätzen zu und sind für immer auf einen Begriff gebracht"221.

Er kann die Zwischenstufen, die Vermittlungen nicht einhalten, so daß es keinen prozessualen Spielraum gibt zwischen der Setzung einer individuellen Figur und der logozentrischen Petrifikation ("auf einen Begriff gebracht").

Jenseits dieser Transformationsverweigerung, die sich in einer Schaffenskrise manifestiert, versucht der Protagonist dieses Problem auch psychogenetisch zu erklären, also im Rückstieg auf kindliche oder jugendliche Erfahrungen:

"Mir fiel wieder ein, daß auch ich lange Zeit nur einen verschrobenen Sinn für die Umwelt gehabt hatte: wenn ich etwas beschreiben sollte, wußte ich nie, wie es aussah, erinnerte mich höchstens an Absonderlichkeiten, und wenn es keine gab, erfand ich sie"222.

219. *ibid.*, S. 150.

220. *ibid.*, S. 19.

221. *ibid.* Gerade solche Zweifel widerlegen die Behauptung des 'Egozentrismus' oder der 'Hypertrophie des Privaten' bei Handke. P. Pütz, Peter Handke, Frankfurt a.M. 1982, erklärt zu Handkes "Schreiben", daß es "keine private Unerheblichkeit, sondern ebenso objektivistisch wie subjektivistisch" sei, S. 10.

222. *ibid.*, S. 65.

Damit wird die lebensunmittelbare und die ästhetische Funktion der Erfindungskraft wiederum gegeneinander ausgespielt.

In immer neuen Anläufen sucht das erzählende und erlebende Ich der Verkettung zwischen existentiell erlebter Realität und der Narrativität und Fiktionalität des Beschreibens auf die Spur zu kommen:

"Kaum verstricke ich mich in etwas, schon formuliere ich es mir und trete daraus zurück, erlebe es nicht zu Ende, sondern lasse es an mir vorbeiziehen"²²³.

Zwischen der Unfähigkeit, dramatische Figuren zu entwickeln, und diesem paradoxen Voyeurismus des Schreibens, durch den sich das Ich jeweils aus realen Situationen herauskatapultiert, gibt es offenbar eine Entsprechung. Die 'Formulierung', ob als Beschreibung oder Dialogpartie, hat anscheinend eine entlastende Ersatzfunktion. Der Protagonist kann weder etwas zu Ende erleben, noch eine Rollenentwicklung zu ihrem angemessenen Ende bringen.

Die innere Plausibilität und Folgerichtigkeit von Erlebnisketten oder Entwicklungen einer Figur, die sowohl im herkömmlichen Entwicklungsroman als auch in der deutschen Lebensphilosophie vorausgesetzt sind, vergegenwärtigt sich der Erzähler als Leser von Gottfried Kellers 'Grünem Heinrich'. Die amerikanische Freundin "Claire" beschreibt ganz unbefangen, ja, naiv, die implizite Hermeneutik dieses Romans als Folge von "Selbstausslegungen":

"Er erlebte nur möglichst unbefangen und sah zu, wie das eine Erlebnis das andre auslegte, und das nächste wiederum dieses eine. Er ließ die Erlebnisse vor sich aufspielen, ohne selber einzugreifen"²²⁴.

Dieser Zusammenhang zwischen der Selbstausslegung dargestellter Prozesse und einer voyeuristischen Verstehensdistanz geht dem erlebenden Ich in der neuen amerikanischen Umgebung verloren, ja, der Distanzverlust betrifft sowohl die Subjekt-Objekt-Beziehung im alltäglichen Handeln als auch den Zeitsinn der Orientierung. So stellt es psychotische Zwangsbeziehungen zwischen "Heftpflastern", die im Badezimmer liegen und dem neuerlich wieder aufgekommenen "Gedanken an die

223. *ibid.*, S. 98.

224. *ibid.*, S. 97.

Selbstgespräche"225 her. Oder das auslaufende Badewasser löst kurzschlüssig eine Angst vor dem Selbstverlust aus226. In ähnlicher Weise wird späterhin eine Beziehung hergestellt zwischen dem Einstülpen des 'Futters in die Taschen' und der doppeldeutigen Wendung:

"und entfernte mich; ENTFERNT MICH"227.

Die Unfähigkeit, Dingwahrnehmungen und existentielle Erfahrungen auseinanderzuhalten, zeigt sich auch darin, daß die Frage:

"»Ob ich mich schon verändert habe?«"228,

ihn sofort auf die "Armbanduhr" blicken läßt. Mechanische Zeit und Erlebniszeit bzw. Entwicklungszeit werden so durchmischt. Der Protagonist bezeichnet dies als "hysterischen Zeitsinn"229. Die unangemessene Verbindung verschiedener psychischer Instanzen zeigt sich z.B. in folgender Selbstbeobachtung:

"Das Bedürfnis, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich leibhaftig, wie ein Trieb"230.

Nicht einmal die eskapistischen oder utopischen Zeitphantasien scheinen den überlieferten Mustern zu folgen. Es geht weder um die Flucht in eine Vergangenheit, noch um einen von der Projektionsrichtung her bestimmbareren Zukunftsraum:

"Diese andere Zeit bedeutete nicht etwa die Zukunft oder die Vergangenheit, sie war ihrem Wesen nach eine ANDERE Zeit als die, in der ich sonst lebte und in der ich vor und zurück dachte. Es war ein durchdringendes Gefühl von einer ANDEREN Zeit, in der es auch andere Orte geben mußte als irgendwo jetzt, in der alles eine andere Bedeutung haben mußte als in meinem jetzigen Bewußtsein,

225. *ibid.*, S. 12.

226. *ibid.*, S. 16: "Das Wasser floß sehr langsam ab, und als ich zurückgelehnt, mit geschlossenen Augen dasaß, kam es mir vor, wie wenn auch ich selber, mit den gemächlichen Rucken des Wassers, nach und nach kleiner wurde und mich schließlich auflöste. Erst als mir kalt wurde, weil ich ohne Wasser in der Wanne lag, spürte ich mich wieder und stand auf".

227. *ibid.*, S. 169. So werden alltägliche Dinge zu Existenzmetaphern.

228. *ibid.*, S. 18.

229. *ibid.*, S. 20.

230. *ibid.*, S. 18.

in der auch die Gefühle etwas anderes waren als jetzt die Gefühle"231.

Mit der Negierung bisheriger zeitlicher Fluchtphantasien soll also auch die hermeneutische Zuordnung von Bedeutungen getilgt werden.

Da der Erzähler sich dieses enthistorisierende Fluchtprogramm nicht konkret ausmalen kann, begibt er sich in den semiotischen Verweisungszusammenhang des Films als eines neuen Mediums. Der Film bekommt so eine andere Ersatzfunktion als die Literatur sie hatte:

"In diesen Bildern aus der Vergangenheit, aus den Jugendjahren Abraham Lincolns, träumte ich von meiner Zukunft und träumte in den Gestalten des Films die Menschen vorweg, denen ich noch begegnen würde. Und je länger ich zuschaute, um so größer wurde die Lust, nur noch Gestalten wie denen im Film zu begegnen, mich nicht mehr aufführen zu müssen"232.

Die lebensunmittelbaren Interaktionswünsche werden so getilgt.

Der Film hat ihm auch das semiotische Orientierungswissen vermittelt, das er jetzt braucht. Er hat ihm "Amerika beigebracht"233.

Diese Beobachtung einer fremden Medienkultur wird einerseits historisch zurückverfolgt bis zu den "atemlose(n), in sich selber zappelnde(n), entstellte(n) und ihre Umgebung entstellende(n) Gestalten"234 des Stummfilms und andererseits zerlegt der Erzähler dementsprechend die Übergänge von Perzeption in Retention: den "sich beim Zuschauen festigende(n) Erinnerungsvorgang auf seinem Weg zum festen Erinnerungsbild"235. Auf diese Weise wird eine Analogie zwischen den einzelnen frühen Filmbildern, die Bewegung vortäuschen, und den einzelnen wahrnehmungspsychologischen Verarbeitungsschritten hergestellt.

231. *ibid.*, S. 25.

232. *ibid.*, S. 135. Durzak, M., Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur, Stuttgart 1982 hebt die kulturelle und zeitliche Rekonstruierbarkeit der visuellen Elemente hervor, S. 113: "Diese Signal- und Bildfelder lassen sich nicht nur formal danach unterscheiden, inwieweit sie in einer europäischen Kulturtradition wurzeln und inwieweit sie amerikanischen Quellen entstammen, sondern auch danach, inwieweit sie die Vergangenheits- und Zukunftsdimension des Erzählers betreffen".

233. *ibid.*, S. 137.

234. *ibid.*, S. 38.

235. *ibid.*, S. 37.

Die Veränderung körpersprachlicher Attitüden und Sequenzen durch Medienbeeinflussung rückt mehrfach ins Zentrum. Zum einen wird die Leitbildwirkung von Schauspielern auf die alltäglichen "kleinen Posen"²³⁶ betont, zum anderen verfolgt der Protagonist mit zukunftsgerichtetem Interesse wie das Kind "Benedictine", das er fortlaufend fotografiert: "tatsächlich mit jedem Tag auch andere Haltungen einnahm"²³⁷. Dies dient dem Erzähler dazu, die allmähliche Entstehung künstlicher semiotischer Referenzsysteme von der naturbezogenen mimetischen Tradition abzuheben:

"Es war eigenartig, daß Benedictine die Natur fast nicht mehr wahrnahm, sondern die künstlichen Zeichen und Gegenstände der Zivilisation schon als Natur erlebte. Sie fragte viel eher nach Fernsehantennen, Zebrastreifen und Polizeisirenen als nach Wäldern und Gräsern"²³⁸.

Man kann darin auch eine neue Auslegung des alten dialektischen Begriffs der 'zweiten Natur' erkennen.

Auch bei sich selbst beobachtet der Protagonist bereits die Anfänge einer Verinnerlichung filmischer Rezeptionsweisen und entsprechender sequentieller Rhythmen. Ausgerechnet der psychoanalytisch vielfach beredete Übergang vom Traum zum Aufwachen wird nunmehr in jenem Rahmen beschrieben:

"Auf der Rückfahrt nach Rock Hill sagte ich zu Claire: «Ich fühle mich wie in einem Halbschlaf: ich bin allmählich aufgewacht, und beim Aufwachen sind die Traumbilder immer langsamer geworden; dann sind sie stehengeblieben und haben sich in schöne, stille Halbschlafbilder verwandelt. Ich fühle keine Angst

236. *ibid.*, S. 44.

237. *ibid.*, S. 116.

238. *ibid.*, S. 117. Auf den Zusammenhang von Naturbegriff und zwanghafter Identitätsvorstellung des Protagonisten, die insgesamt den Gegenentwurf bilden zu dieser Stelle, können wir hier nicht eingehen. Vgl. dazu Renner, R.G., Peter Handke, *ibid.*, S. 79: "an die Stelle des traditionellen Gestus der Innerlichkeit, dem die Natur zur Projektionsfläche des Ich wird, (tritt) die Erfahrung eines gefährdeten Ich, das sich auf sich selbst zurückgeworfen weiß und die eigene Individualität in Frage stellt. Die Angst vor der unbedingten Setzung von Individualität ruft ins Bewußtsein, daß jede Vorstellung zwanghafter Identität immer schon unerfüllbare Utopie war". Zur "intentionlose(n) Wahrnehmung" und zum "reine(n) Schauen" ohne "Gedankenassoziationen" vgl. Wolf, J., *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*, Opladen 1991. Vgl. ebenso Lex, E., *Peter Handke und die Unschuld des Sehens: Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten*, Zürich 1985. Auch: Bartmann, Ch., *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien 1984, S. 171 spricht von "Bildphantasien eines postindividuellen Zeitalters".

mehr wie im Traum, sondern lasse mich von den Bildern beruhigen.«²³⁹.

1.8 Fremdwahrnehmungen im sozialpsychologischen und ästhetischen Konstellationsblick

Adolf Muschg: Im Sommer des Hasen

Eine weitere Variante und zugleich eine potenzierende Fortentwicklung dieser Reihe von Romanmodellen stellt Adolf Muschgs "Im Sommer des Hasen" (1965) dar. Parallel zu dem etwas später, nämlich 1967 veröffentlichten Roman "Efraim" von Alfred Andersch, steht im Zentrum ein PR-Chef, der allerdings erst allmählich in Rollendistanz geht zu dieser Tätigkeit. So schreibt er zunächst keinen existentiellen Bericht, sondern einen personalpolitischen Bericht an einen Hauptabteilungsleiter der Firma Inauen Suisse. Dieser Bericht wird jedoch zunehmend persönlicher, der Berichterstatte reflektiert seine Schreibrolle immer genauer, darin ähnlich Max Frischs "Stiller", bis er zuletzt den "großen Haken" schlägt (daher der Buchtitel) und Schriftsteller wird. Der Schluß weist also eine klare Kongruenz zu Anderschs "Efraim" auf, mit dem Unterschied, daß dieser Protagonist die persönlich-existentielle Entscheidung trifft, Schriftsteller zu werden, wohingegen Efraims Existenzbericht sich zwar prozessual zum Roman entwickelt aber letztendlich von außen, durch den Verlagslektor, dazu erklärt wird.

Der Funktionswandel der Literatur im Medienrahmen wird stringenter nachgezeichnet als in Walsers "Einhorn", der ja von dem absurd konstruierten Mischtypus eines Sachromans ausgeht, aber der Rollenplural des Muschgschen Berichterstatte ist ähnlich angelegt wie der des Protagonisten "Anselm".

Die Rolle des Schriftstellers in der Medienöffentlichkeit wird der Anlage nach ähnlich reflektiert wie in Wohmanns 'Ernster Absicht', nur rollenpluraler, insofern sechs verschiedene Schriftstellertypen mit unterschiedlicher Publikumsreichweite, Appellstruktur und wirkungsgeschichtlichen Anschlüssen vorgeführt werden.

239. *ibid.*, S. 154.

Die Ausgangssituation stellt eine vielfache Potenzierung dar: sechs Erzähler werden im Auftrag des Konzerns Inauen Suisse nach Japan geschickt, um je eigenwillige Darstellungen für eine Festschrift zu den hundertjährigen Beziehungen zu Japan zu verfassen. Die Erzähler sind also die Figuren des Romans; der Werbechef als Berichterstatter ist der eigentliche Erzähler. Diese ästhetische Figurenkonstellation wird aber unterlegt durch eine sozialpsychologisch zweckorientierte Rollenkonstellation. Die eigentliche Absicht des Berichterstatters besteht darin, unter jenen ein neues Werbetalent auszuwählen. Insofern stellen die Zusammenkünfte jener sechs Erzähler empirische Textsituationen dar, bei denen der Werbechef die Methode der teilnehmenden Beobachtung anwendet. Die Gruppensituation ist wiederum ästhetisch geprägt, da jene Erzähler sich wechselseitig aus ihren Manuskripten vorlesen bzw. Entwürfe, Projekte und Dokumentationsformen untereinander diskutieren. So gesehen ist der Werbechef, genauso wie jeweils fünf der sechs Figuren, Zuhörer und (vorweggenommen) idealtypischer Leser. Untereinander sind die sechs Erzähler Konkurrenten aber in verschiedener Ausrichtung ihres Persönlichkeitsprofils. Die Absichten und Rollenattribuierungen verkehren sich aber, da der Werbechef ja nicht den besten Literaten sucht, sondern eben einen künftigen PR-Mann. Ja, auf der noch tiefer gelegenen Absichtsebene sucht er einen Nachfolger, den er dem Konzern empfehlen könnte. Die Analysen des Berichterstatters/Haupterzählers beziehen sich aber nicht nur auf künftige Entwicklungen, insofern er wahrnehmungspsychologisch gemeinsame Voraussetzungen zwischen Literatur und Werbebranche vorwegnimmt, sondern auch auf die Geschichte von Erzählertypen, ihre Darstellungs- und Präsentationsformen, ihre psychogenetischen und sozialgeschichtlichen Voraussetzungen und ihren Bezug zur Gattungsgeschichte einzelner literarischer Formen.

Die Rollenkonstellationen dieses Romans sind also vielfach ineinander geschachtelt und potenziert. Der Berichterstatter verbindet nicht nur historisches Wissen und Marketing-Wissen, gruppenpsychologische Urteilsfähigkeit und Herrschaftswissen. Er ist der rollenplurale Kreuzungspunkt vieler, ja, entgegengesetzter Zeittendenzen.

Er selbst wurde von dem Adressaten des Berichts anlässlich einer Schloßführung, die er als damaliger Geschichtsstudent gestaltete, entdeckt. Während dieser 'Begegnung' hatte nämlich der besagte Adressat offenbar aus seinen Erläuterungen seine Eignung für den Posten des Werbechefs "herausgehört"²⁴⁰. Auf der Suche nach einem Nachfolger für

240. Muschg, A., Im Sommer des Hasen, Frankfurt a.M., 1975 (Erstausgabe Zürich 1965), S. 14.

diese Aufgabe benutzt er nun die Aufsätze der sechs Kandidaten, in denen sie ihre 'Begegnung' mit Japan schriftstellerisch verarbeiten, um aus ihren Darstellungen und ihrer mündlichen Präsentation und Kommentierung ihre Eignung ebenso heraushören und herauslesen zu können.

Der existenzphilosophisch beschwerte Begriff der Begegnung wird hier, entgegen seiner ursprünglichen Bedeutung, im utilitaristischen Sinne verwendet und damit um- und abgewertet. Die Begegnung dient einzig der Jagd nach einem geeigneten Kopf, wobei der Berichterstatter sich in der Rolle des 'Kopfjägers' versteht²⁴¹; mit dieser Rollendefinition greift er im übrigen eine geläufige Bezeichnung aus der Werbebranche auf.

Die Verkehrung der Zweck-Mittel-Relation entspricht der von Subjekt und Objekt. Die Autoren erscheinen gleichsam als experimentierende wie experimentierte Figuren (Kierkegaard), den Werbestrategen vergleichbar, die die Marktmechanismen steuern aber auch von ihnen gesteuert werden. Ihre Überlegenheit ist tatsächlich nur eine scheinbare, denn sie sind nicht nur selbst kalkulierbar und manipulierbar, letztlich "personifizieren" sie sogar "die Ware, die sie an den Mann bringen"²⁴².

Der von Karl Marx im ersten Abschnitt des 1. Bandes von "Das Kapital" beschriebene "Doppelcharakter" der Ware, der sich ursprünglich nur auf das Verhältnis von "Tauschwert und Gebrauchswert" bezieht²⁴³, erscheint somit in neuer personifizierter Form.

Der Berichterstatter stellt sich der Gruppe der sechs Autoren und Kandidaten, die er selbst ausgewählt hat, als 'Mann ohne Eigenschaften' vor und verweist mit dieser Anspielung auf Musil – auf seine von den Anderen abgehobene und definitionsoffene Rolle, zugleich aber auch auf seine vielfältigen Möglichkeiten der gruppendynamischen Organisation und Gestaltung, und auf einer weiteren Ebene, auf die offenen literarischen Realisierungsmöglichkeiten.

Die Gruppensituation wird in einen literarischen Kontext überführt, indem die gruppendynamischen Übungen wie Dichterlesungen veranstaltet werden. Der Berichterstatter tritt außerhalb und innerhalb des Gruppenrahmens rollenplural auf und übernimmt gleichzeitig und im Wechsel neben der Rolle des 'Briefträgers' auch die des Selektors, des teilnehmenden Beobachters, des einfachen Zuhörers oder idealtypischen Lesers, des philologisch-hermeneutisch arbeitenden 'Kommentators und Kompilators'

241. Vgl., *ibid.*, S. 13 und S. 18.

242. *ibid.*, S. 17.

243. Marx, K., *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, Berlin 1962, S. 53ff. und S. 56ff.

sowie die des 'Katalysators' für eine der Erzähler-Figuren etc. Sein "Konstellationsblick"²⁴⁴ ist zweifach sowohl als gruppenpsychologischer und analytischer Blick deutbar als auch als erzählkonfiguraler, insbesondere wenn er auf seine Schwierigkeiten aufmerksam macht, eine Person in die Gruppe "wieder einzufädeln"²⁴⁵ oder eine andere als "feste Seitenfigur"²⁴⁶ zu plazieren.

Die Konstellation der sechs Autoren enthält sowohl historische als auch systematische Elemente. In der historischen Dimension geht es um offene oder versteckte, exoterische oder esoterische wirkungsgeschichtliche Anschlüsse. In der systematischen Dimension geht es um das Verhältnis der einzelnen Medien zueinander, in diesem speziellen Anwendungsfall um die Frage, ob die Wahrnehmung Japans und die letztendliche Darbietung eines konzentrierten Japanbildes mit rein literarischen, mit essayistischen oder mit filmischen oder mit anderen Tonträgermitteln vorzuziehen sei. Im historischen Teil der Typenauswahl finden sich so natürlich Autoren, die im 18. oder 19. Jahrhundert noch vorherrschend waren, und die es auch weiterhin als 'feste Seitenfiguren' geben wird, die aber nicht mehr ausdrücken können, was 'an der Zeit ist', d.h. was angesichts der internationalen Verflechtung der Mediengesellschaften kultursemiotisch und interkulturell-hermeneutisch notwendig ist.

Als typische Figur des überständigen Esoterikers wird "Huhn" eingeführt:

"er hatte in gewissem Sinne mehr Geschichte als alle andern Kandidaten zusammen"²⁴⁷

Er ist nicht nur "versponnen-monologisch", sondern entfaltet gerade in dieser Abwehr gegen alle Soziabilität, gegen die vereinnahmenden Ansprüche des "man" einen "Gegenzauber des Gesellschaftslosen inmitten der Gesellschaft". Literarisch veranstaltet er eine

"Surrogat- und Schattensozietät unter den Augen der wirklichen, um gegen diese gefeit zu sein"²⁴⁸.

Huhn werden ganze Serien von Verhaltenssegmenten zugeschrieben, die man von esoterisch sich stilisierenden Schriftstellertypen der 'verspäteten deutschen Nation' und

244. Im Sommer des Hasen, *ibid.*, S. 147.

245. *ibid.*, S. 244.

246. *ibid.*, S. 117.

247. *ibid.*

248. *ibid.*

der verspäteten deutschen Industriegesellschaft her kennt. Dazu gehört nicht nur die vorübergehende Geistesabwesenheit: In jeder "Gesprächslandschaft" scheint er "astronomisch weit weg" zu sein, sondern auch grenzenlos und unbestimmbar, unfähig "sich zu definieren"²⁴⁹. Ein weiterer Grundzug dieses Autorentyps zeigt sich in der geistesgeschichtlich seit Schillers 'Briefen über die ästhetische Erziehung' vorherrschenden Neigung zur Ästhetisierung oder ästhetischen Überformung politischer oder analytischer Meinungsdivergenzen:

"Nur bei Adalbert Huhn konnte ein Satz stehen wie dieser: 'Es hatte die Schönheit einer Meinung'"²⁵⁰.

So ist es denn auch nicht verwunderlich, daß er, der "verklemmte Weltgeist" wie beiläufig selbst beim Rasieren Hegel liest, obwohl er auch dieses Verstehen überformt – "er besaß ihn mystisch"²⁵¹. Die exotistische Projektionsausrichtung Huhns in Japan läßt sich so schon vermuten, er versucht eine Verschmelzung von "Zen-Buddhismus", Hegelianismus und seiner Privatmythologie.

Im Gegensatz zu Huhn verkörpert "Buser" den lebensphilosophisch-erotisch orientierten Autorentypus, mit blaß jungenhaften Zügen²⁵², dem es um die erlebnishafte "Entdeckung eines flüssigen Kontinents" geht. Buser unterscheidet sich im "Ton" von trivialen exotistischen Erzählern. Einerseits treibt er die Entdeckung des erotisch Fremden bis zu der säkularisiert mystischen Verschmelzungsvorstellung, daß "seine Haut um den fremden Körper" wachse, ja, er nimmt dann die organologische Formel auf, daß er auch "in unbekanntem Grund" "Wurzel" schlagen könne. Andererseits sucht er ebenso natürlich nach "Zusammenhang" und "Sinn"²⁵³. Beide, Huhn und Buser, können sich von ihren mitgebrachten Denkfiguren nicht einmal vorübergehend lösen. Es fehlt ihnen selbst da noch, wo sie sich im Fremderleben verlieren möchten, die Fähigkeit zur 'Entäußerung'.

"Mörgeli" ist von Selbstzweifeln geplagt und distanziert sich teilweise von den Mitteln der Ironie, die er in einem ersten Aufsatz angewandt hat. Andererseits übertreibt er alte Vorstellungen zur Symbolik bis zu dem Punkt, daß er "das ganze Japan aus der

249. *ibid.*, S. 18.

250. *ibid.*

251. *ibid.*, S. 220.

252. Vgl. *ibid.*, S. 201.

253. *ibid.*, S. 194.

Kunst des Einwickelns herleiten" möchte, "Psychologie, Soziologie, lückenlos"²⁵⁴. Er versetzt so körpersprachlich dichte, kulturwissenschaftlich ausdeutbare Gesten in den Rahmen der deutschen ästhetischen Totalitätskategorie. Unangemessen bleibt nur, wie er moderne psychologische und soziologische Phänomene glaubt zugleich implizieren und explizieren zu können.

Auch der vierte Erzähler, "Distel", bleibt fixiert auf einer ungleichzeitigen Stelle ästhetischer Anschauungen. Er weist "Anklänge an den hochgestochenen Stil der Jahrhundertwende" auf, jedenfalls glauben das, die Literatenkollegen "Weigerstorfer" und "Mörgeli" zu entdecken. Distel hält an diesem "Gestus"²⁵⁵ unbeirrt fest, was sich gelegentlich sogar darin zeigt, wie er Lieblingsworte wie "Bögen" plastisch und rhetorisch zugleich verwendet²⁵⁶.

Der teilnehmende Beobachter respektiert zum einen diese Isolation des ungleichzeitigen, gesellschaftsfernen deutschsprachigen Schriftstellers in einem "Ghetto des Unbedingten"²⁵⁷, zum anderen wendet er eine hermeneutische Denkfigur an, die zugleich die Voraussetzungen dafür, daß er sich in ihn hineinversetzen kann, freilegt, dann aber auch die trivialisierten allzumenschlichen Formen des Allesverstehens abwehrt:

"Ich habe wenigstens soviel Distel in mir, um ihm nachzufühlen, daß Menschlichkeit für seinesgleichen beleidigend ist. Ich finde es unappetitlich, jemanden mit Verständnis abzufinden, dem ich den zuständigen Affekt schuldig bleiben muß"²⁵⁸.

Verstehen und Verständigung werden so scharf getrennt, die Formel "so viel Distel in mir" bedeutet, daß der teilnehmende Beobachter an den psychohistorischen Voraussetzungen und an den wirkungsgeschichtlichen Bedingtheiten Distels kraft seines 'inneren Plurals' teilhat.

Die beiden letzten Erzähler entfernen sich am weitesten von literarischen Vorprägungen und Traditionen. Sie verkörpern die neuen Möglichkeiten kultursemiotischer Verarbeitung einer fremden Kultur. "Weigerstorfer" teilt auf Fragen hin, die seine Beobachtungen japanischer Frauen betrifft, keine "private Meinung" mehr mit, weil er offenbar nicht mehr an die konzentrierte Beweiskraft zufälliger persönlicher

254. *ibid.*, S. 64.

255. *ibid.*, S. 115.

256. *ibid.*, S. 116.

257. *ibid.*, S. 49.

258. *ibid.*

Anschauungen glaubt. Sein Erlebnisbegriff ist gebrochen, jedenfalls abgelöst von den herkömmlichen Mustern des Reisetagebuchs, des Reiseberichts oder des Reiseromans. Weigerstorfer bezieht sich auf japanische Filmbeispiele, die er filmästhetisch und semiotisch decodiert:

"Er mußte Dutzende gesehen haben, wußte die Zeichenschrift der Regisseure zu beschreiben, hatte Einstellungen im Kopf, Bildkompositionen, die er mit genäßtem Finger auf der Tischplatte rekonstruierte. Er sprach von Kameraführung, nannte diese flatternd, jene dumpf, tadelte Kürzen und Längen, blendete auf, über und zurück"²⁵⁹.

Gerade den bezeichnenden Vorwurf, daß er Japan "nur sekundär" erlebt habe, wehrt er entschieden ab²⁶⁰. Unterlegt ist die geistesgeschichtliche Idee der deutschen Genieästhetik, wonach Anschauung und Erlebnis gleichursprünglich dem authentischen Schöpfungs Augenblick entsprechen. Die Authentizität der lebensunmittelbaren Erfahrung verbürgt keine Generalisierbarkeit und innere Notwendigkeit mehr, wobei innere Notwendigkeit meint, daß selbst alltägliche Handlungen und Bewegungsabläufe im japanischen Film gleichsam rituell codiert erscheinen.

Selbst da, wo der Werbechef konkrete Anschauungen vermutet, etwa einen "Besuch in Hiroshima", enttäuscht Weigerstorfer diese Annahme und entlarvt das Ganze als eine medienimmanente

"Paraphrase eines Dokumentarberichts von Kanal Sechs, belletristisch aufgeschwemmt und mit etwas Reflexion angerichtet"²⁶¹.

Die letzte experimentierte Figur, "Gesell", erweist sich selbst als Experimentator. Er hatte schon früh damit begonnen, als "Freileitungsmonteur" und dann als "Radiotechniker" "Hörfolgen" zusammenzustellen. Dabei erprobte er allerlei Effekte mit 'nicht ausgelasteten Apparaten'²⁶², ein Hinweis darauf, daß der Einfallsreichtum der Mediengesellschaften mit ihren technischen Möglichkeiten nicht schrittgehalten hat, daß "kluge Leute nicht auf der Höhe ihres Werkzeugs sind"²⁶³.

Gesell hat sich denn auch am weitesten von allen ästhetischen Rollenmustern und Ansprüchen entfernt. Die Frage, ob er "dichte", kann er ironisch rollendistanziert

259. *ibid.*, S. 94.

260. *ibid.*, S. 100.

261. *ibid.*, S. 96.

262. *ibid.*, S. 57 und S. 58.

263. *ibid.*, S. 58.

beantworten:

"«Ich spreche etwas aufs Band»"264.

So führt er denn der Gruppe und dem Werbechef als Probearbeit den "Entwurf einer Geschichte" auf Tonband vor. Dabei schachtelt er das medienkommunikative Vermittlungsproblem auch noch auf der Figurenebene, insofern es um eine Gruppe von sechs Funkern geht, die in einer Kriegssituation Informationen austauschen. Auch wenn es vordergründig um den neuen Gegensatz von "Überblick" und "Tiefenschärfe" geht²⁶⁵, so läßt sich unschwer das antike Muster der Teichoskopie erkennen. Ein weiterer Vorteil dieses Arrangements besteht nun darin, daß Gesell rollengespalten auftreten kann: als "Erzähler" vermittelt er auf dem Tonband eine "gleichsam gläserne Plastik", indem er immer wieder zwischen den Figuren hervortritt²⁶⁶. Andererseits kommentiert er beim Vorspielen dieses Arrangement. Die nächste Steigerung im experimentellen Verfahren besteht nun darin, daß er eine gruppendynamische Diskussion auslöst, bei der es nicht nur um die Veränderung von "Perspektiven" geht, sondern auch um den Medienvergleich, etwa darum, ob eine Versuchsanordnung auch "filmisch richtig" wäre²⁶⁷. Gesell gelingt es sogar, den Esoteriker Huhn zu beteiligen, der es gar nicht für nötig hält, auch eine feindliche Gruppe auftreten zu lassen, da die Bedrohung "von innen, aus der Einsamkeit" komme²⁶⁸. So projiziert jeder der Literatenkollegen seine eigenen 'Erkenntnisinteressen' auf das vorgeführte Tonband. Gesell erweist sich als der Vielseitigste, als ein rollenpluraler, versatiler moderner Intelligenztypus, der an keinem Punkt auf ungleichzeitige ästhetische Denkfiguren fixiert geblieben ist. Der Werbechef, teilnehmender Beobachter und Erzähler, schlägt ihn vor – als seinen Nachfolger. Dieser Rollenchiasmus – der Werbechef will Autor werden, der mögliche Autor soll Werbechef werden – beinhaltet aber nicht nur positive Attribuierungen. Vielmehr enthält das 'Marketing'-Gespür Gesells genau die Verfallskomponenten des Heidegger'schen "man":

"Es ist undenkbar, daß er einmal nicht wissen sollte, was «man» sagt – sogar sein Schweigen scheint nur der gesammelte Ausdruck seiner Sicherheit und

264. *ibid.*

265. *ibid.*, S. 155.

266. *ibid.*, S. 156.

267. *ibid.*, S. 158 und S. 159.

268. *ibid.*, S. 157.

unverwüstlichen Präsenz"269.

Das "Schweigen" gilt dann auch ironisch für den geplanten Jubiläumsband. Gesells "Analphabetismus"270 hindert ihn daran, seinen Aufsatz wirklich zu Papier zu bringen.

Die Art, wie der Werbechef im Verlaufe seines "Berichts" reflektiert, ob und wann er "gegen die Ökonomie dieses Berichts" verstößt, und diese mit dem "Gesetz der wachsenden Spannung" gleichsetzt, ja, Ähnlichkeiten mit einem anspruchsvollen "Kriminalroman" bedenkt271, läßt wie bei Frischs "Stiller" und Anderschs "Efraim" Rückschlüsse auf sein wachsendes Bewußtwerden der Schreibrolle zu. Er kritisiert sich, wenn er "Fäden liegen" läßt oder zu "kurzatmig" schreibt272. Selbst in der persönlichen Ansprache an seinen Adressaten verwendet er unterschwellig die Rollenkennzeichnung als Erzähler:

"So darf ich nicht weitererzählen, Manuel; wo käme ich da hin? Die Schritte, die ich beim Schreiben mache, werden kleiner und kleiner"273.

Auch seine analytische Kompetenz changiert immer öfter, hinüber in ein erzählerhaftes Einfühlungsvermögen:

"Ich merke, wie ich mich schon im Geiste von Weigerstorfers Geschichte äußere, die damals an der Reihe war"274.

Erst vom Ergebnis her werden die Eingangsbemerkungen zu den sozialgeschichtlichen und psychohistorischen Voraussetzungen des neuen PR-Talentes verständlich, das der Werbechef skizziert. Zunächst kritisiert er die mangelhaften Qualifikationen der Akademiker, manchen "Psychologie- oder Soziologie-Professor"275 mit eingeschlossen, da sie allesamt vom "Markt" nichts verstünden und nicht über genügend "soziale Phantasie" verfügten. So fehle ihnen die Qualifikation zum "praktischen Mytholo-

269. *ibid.*, S. 310/311.

270. *ibid.*, S. 311.

271. *ibid.*, S. 52.

272. *ibid.*, S. 76.

273. *ibid.*, S. 124.

274. *ibid.*, S. 228.

275. *ibid.*, S. 14.

gen"276. Dagegen entwirft er einen höchst dialektischen Werdegang, der selbst dem Muster eines negativen Entwicklungsromans entspricht: Von dem Zusammenbrechen vor dem jeweils internalisierten 'Maßstab' über "das habituelle Schuldgefühl" gegenüber dem 'kategorischen Imperativ' bis zum "Ersatzcharakter seiner Ausschweifungen". Tatsächlich zeichnet der Werbechef die Kulturdynamik der Sublimierungsleistungen und des Verzichts nach, ja, er montiert zentrale Theorien der deutschen Geistesgeschichte mit ein, wenn er die "strenge Schule des unglücklichen Bewußtseins, nunmehr dem "Kleinbürgerstand" zuschreibt277. So aktualisiert er ein zentrales Kapitel der Hegelschen 'Phänomenologie' über das "Unglückliche Bewußtsein", das als "in sich entzweite(s)" eine innere Dynamik entwickeln muß, bevor es zur "Versöhnung mit sich" gelangen kann278.

Ebenso spielt seine Forderung, daß das junge Talent "zum Protestanten wird, wo nicht der Konfession, so doch den Gefühlsgewohnheiten nach"279 auf Max Webers Buch "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus" (1904) an. Dieser Adept der "schwarzen Dialektik" soll solange in gut deutscher Intellektuellenmanier von "Entfremdung und Vermitteltheit" sprechen, bis er zu der wissenssoziologisch durchbrechenden Selbsterkenntnis gelangt, "daß er von Utopie nur spricht, um den Verlust seiner eigenen Zukunft zu bemänteln280.

Der Werbechef hat diese Desillusionierung samt der dazwischenliegenden PR-Tätigkeit zuletzt hinter sich gebracht. Der "große Haken", das Schreibenwollen, die vorsichtige Vorstufe zur Schriftstellerexistenz, setzt nicht einfach Rollenentwürfe jugendlicher literarischer Utopisten fort, sondern setzt rollensoziologische und sozialpsychologische Einsichten voraus, die über die Desillusionierung hinausreichen.

276. *ibid.*, S. 15 und S. 16.

277. Alle Zitate auf S. 19.

278. Hegel, G.W.F., Freiheit des Selbstbewußtseins; Stoizismus, Skeptizismus und das Unglückliche Bewußtsein, in: *ders. Phänomenologie des Geistes*, *ibid.*, S. 155ff. und S. 163ff.

279. Im Sommer des Hasen, *ibid.*, S. 19.

280. *ibid.*, S. 21.

1.9 Projektion und ironische Rollenreflexion in einem negativen Reiseroman

Günter Grass: Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus

Ausgangspunkt und Rahmen von Günter Grass' "Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus" (1980) sind Notizen zu einem vorgeblich authentischen Reisebericht, der durch vielfache Rollenschachtelungen sowie durch Reflexion der Erzähl- und Darstellungsmöglichkeiten sich allmählich in einen Reiseroman oder wenigstens in die Skizze eines solchen Romans hineinentwickelt.

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Rollenschachtelung und dargestellten Reisewahrnehmungen ist die Parallele zu Adolf Muschg's "Im Sommer des Hasen" offenkundig.

Gerade wenn man bedenkt, daß Grass die medialen Möglichkeiten von Film und Literatur im Hinblick auf die Darstellung von Fremdwahrnehmungen in einem werdenden Roman bzw. in einem Roman wider Willen reflektiert, kann man sich auch vorstellen, daß er Rollendistanzen in der Art von Anderschs "Efraim" eingestaltet und ebenso Gespräche und Erörterungen zwischen Schriftsteller und Regisseur wie Handke im "Kurzen Brief zum langen Abschied". Auf einer weiteren Ebene gestaltet der Erzähler eine existentielle Anrede der authentischen Person Grass an seinen sterbenden Freund und Schriftstellerkollegen Nicolas Born ein. Noch während des Schreibprozesses ist Born verstorben, so daß die Ansprache sich zuletzt an den wirkungsgeschichtlich Überlebenden und die geistesgeschichtliche Gestalt wendet. Von dieser existentiell erlebten Beziehungsebene her wird, in ähnlicher Weise wie in Wohmanns Roman "Ernste Absicht", der Kulturbetrieb kritisch beleuchtet mit Günter Grass und Volker Schlöndorff als eingeschachtelten Rollenträgern. Erst in der weiteren Rollenschachtelung werden die erfundenen Figuren "Harm und Dörte", ein Lehrerehepaar der 1968er Studentenbewegung, vom Erzähler vorgestellt und auf Reisen geschickt. Diese Figuren werden in einer Weise bewegt und zugleich beobachtet, daß eine mittlere Ebene entsteht zwischen den Typen der Fremdwahrnehmung bei Muschg, den Rollenmöglichkeiten bei "Gantenbein" und der Persistenz der versuchten Selbstexpression im "Stiller".

Der Ausgangspunkt zu diesem Roman wider Willen ist ein dialektischer Einfall in einer fremden und befremdlichen Situation: Mitten im "Radfahrerdschungel" Shanghais, "fremd in der Masse", hat der Erzähler die Grundidee zu einer "Umkehrung", die als

"Spekulation" sehr deutsch und ebenso eigenwillig-subjektiv anmutet: Statt neunhundertfünfzig Millionen Chinesen gäbe es in Zukunft ebensoviele Deutsche und er schließt höchst ironisch die Frage an:

"Darf man sich das ausdenken?. Ist diese Welt vorstellbar"281.

Als "Einfall" hat jene Vorstellung sowohl eine geistesgeschichtliche als auch eine rollenhafte Komponente. Geistesgeschichtlich geht es um die witzige Überdehnung der unsäglichen These von Hans Grimm, Deutschland sei "Ein Volk ohne Raum"282. Aber dies erweist sich mittlerweile als längst gebannte Vorstellung angesichts der Angst, daß die Deutschen wegen ihrer geringen Geburtenrate ausstürben. Es geht also um eine entlastende Gegenphantasie, darum, daß die Mitte zwischen extremen Angst- und Expansionsszenarien eingehalten werde. Die unausgesprochene Zielvorstellung ist also die einer kollektiven Identitätsbalance. Unterstellt wird also geistesgeschichtlich, daß es dieser 'verspäteten Nation' und verspätet, dann aber akzelerativ entwickelten, Industriegesellschaft an der rechten Mitte, also der Aristotelischen Mesothese fehle. Andererseits stellt sich dann heraus, daß der eingeschachtelte Rollenträger Günter Grass diesen Einfall an jenem Ort gehabt hat. Insofern stellt sich dieser Erzähleingang in die Wirkungsgeschichte des literarischen Erlebnisbegriffs, des 'Schlüsselerlebnisses', des 'Keimentschlusses'. Der Autor läßt zu Beginn den Erzähler mitteilen, wann und wo er als eingestalteter Autor einen "Einfall" hatte. Erst später erfahren wir die Vorgeschichte des "Einfalls" und des Schaffensprozesses:

"Die Notizzettel für die Kopfgeburten habe ich nur beim Hinflug gelesen und mit Zusätzen gespickt. Erst jetzt, zurück und schon wieder den deutschen Verengungen eingefügt, fallen die Zettel aus der Mappe"283.

Der idealtypisch vorgezogene Erzähler entlarvt die tatsächlichen Arbeitsschritte des Schriftstellers. Auch darin gibt es eindeutige Parallelen zu Anderschs "Efraim". Zuvor aber wird verdeutlicht, daß der Autor als Rollenträger im Reisegepäck ein ganz "anderes Thema" mit sich führt: Ein Manuskript eines Vortrags in englischer Fassung über "»Die beiden deutschen Literaturen«", den er in Peking, Shanghai und in anderen Städten halten will. Dadurch, daß in Parenthese eingefügt wird "oder wie der Untertitel

281. Grass, G., Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus, Darmstadt und Neuwied, 1980, S. 5.

282. *ibid.*, S. 7.

283. *ibid.*, S. 27.

hätte heißen können: »Deutschland – ein literarischer Begriff.« setzt sich der Erzähler wiederum in Szene. Selbst wenn sich der Erzähler dann erneut mit dem eingestalteten Autor Grass identisch erklärt, bleibt er doch in seiner narrativen Funktion vorübergehend von diesem abgetrennt.

Als Vortragender spielt der Autor im Kulturbetrieb mit, wahrt aber zugleich eine kulturkritische Rollendistanz:

"Kultur ist in. Lesungen, Vorträge, Ausstellungen sind überlaufen. Theaterwochen wollen nicht enden. An Musik hört man sich satt. Wie ein Ertrinkender greift der Bürger zum Buch"²⁸⁴.

Auch als Redner, der als deutscher Kulturrepräsentant im Ausland auftritt, begegnet der Autor Rollenerwartungen, die von entsprechenden Institutionen, in diesem Fall dem Goethe-Institut, vorbereitet und vorgebahnt werden. Der Rollen aspekt des Kulturbetriebs wird gleichsam noch dadurch kollektiviert, daß auch der Filmregisseur Volker Schlöndorff einbezogen wird. Zugleich stellt sich der Erzähler die Hauptfiguren seines nächsten, nämlich gerade zu schreibenden Buches als Reisende vor:

"Die Schlöndorffs und wir reisen beruflich mit »Goethe«. Trotz dichten Programms ist das einfacher. Sie zeigen ihre Filme, ich lese aus meinen Büchern. Unser Lehrerehepaar will sich in den Ferien informieren, deshalb bucht es bei einem Unternehmen, das laut Prospekt »wirklichkeitsorientierte« Reisen verspricht. Wie es bei »Goethe« läuft, weiß ich; die Reisegesellschaft (und ihr »knallhartes« Programm) muß mir noch einfallen. Wir sind auf die Leiter der Goethe-Institute angewiesen; unser Lehrerehepaar wird einem angestellten Reisebegleiter folgen, der immer Bescheid weiß"²⁸⁵.

Die Zeitorientierung dieses Abschnitts trifft ebenso genau den Punkt im Schreibprozeß wie wir es bei Anderschs "Efraim" gesehen haben.

Die Bekanntschaft mit dem Regisseur Schlöndorff und die gemeinsame Reise sind aber nur der Anlaß für ein immanentes Möglichkeitsdenken des Erzählers. Das Schreibprojekt wird zunächst in der Schwebe gehalten:

"Ich weiß noch nicht: wird es ein Buch oder Film? »Kopfgeburten« könnte der Film oder das Buch oder bides heißen und sich auf den Gott Zeus berufen, aus dessen Kopf die Göttin Athene geboren wurde; ein Widersinn, der männliche

284. *ibid.*, S. 9.

285. *ibid.*, S. 14.

Köpfe heutzutage noch schwängert"286.

Der Erzähler bedenkt also schon im Keimansatz die Medieninterrelation zwischen Literatur und Film, die ästhetischen Möglichkeiten in der Darstellung und Verarbeitung von Fremdeindrücken. So muß sich der Erzähler auch auf die formalen Mittel des Films einlassen. Zugleich vollzieht er genrespezifische Einstellungen, Kameraperspektiven und selbst die eingeübten Kombinationen von Eingangssequenzen nach:

"Und so könnten die »Kopfgeburten« als Film anfangen: Totale der Landkarte des indischen Subkontinents. Sie, in Bruthöhe angeschnitten, verdeckt halb den Golf von Bengalen, ganz Kalkutta und Bangla Desh, nimmt wie beiläufig die Pille, klappt ein Buch zu (trägt keine Brille) und sagt(...)"287.

Immer wieder unterbricht der Erzähler den eigenen Erzählduktus mit kurzen filmischen Gliederungshinweisen, gelegentlich entstehen so Form-Inhalt-Kontraste, etwa wenn eine Bildungsreminiszenz von "Dr. Wenthien" unterbrochen wird:

"»Der ewige Kreislauf. Alles fließt. Stirb und werde...« Schnitt"288.

Auch die Veränderung der narrativen Zeitstrukturen durch filmische Mittel wird pragmatisch zwischengeschaltet und zugleich spekulativ erörtert:

"Wir könnten über die Inhalt gewordene Form reden: wie die Vorblende die Rückblende aufhebt und alles Gegenwart wird. Wenn Dörte und Harm Peters ihre Kindheitserinnerungen, die dumpfen Fünfzigerjahre, in ihren Studentenprotest - »Weißt du noch, als der Asta...« - sickern lassen und ihr Veteranengeplauder ins Präsens, von Kiel und Neumünster über Itzehoe auf die Insel Bali verschleppen"289.

Es geht also auch um das Auseinanderschneiden mehrerer Entwicklungsphasen der beiden Protagonisten, bei gleichzeitig vorgetäuschter innerer Entwicklungslosigkeit. Das "Präsens" soll die gleichgebliebene ideologische Gebetsmühle verdeutlichen. Der Ausdruck "verschleppen" spielt auf die Ubiquität des sektiererischen Diskurses an, die tiefe Unfähigkeit zur Entäußerung an die jeweiligen fremdkulturellen Bedingungen.

286. *ibid.*, S. 8.

287. *ibid.*, S. 13.

288. *ibid.*, S. 72.

289. *ibid.*, S. 82.

Fragen wie die, ob Dörte an einer bestimmten Stelle einen "filmgerechten Absprung" nicht schafft, ob man vor dem Hintergrund einer "lange(n) Einstellung und Strandtotale" einen Vorgang "rückläufig" abfilmen könne²⁹⁰, führt der Erzähler so vor, daß der Leser sich andauernd die medienästhetischen Alternativen vor Augen halten muß. Aber auch die ästhetischen Bedenken und Zweifel des Autors, der die wirkungsgeschichtlich bedingten Vorbehalte gegen den Film nicht überall unterdrücken kann, kommen ab und zu zum Vorschein. Dann wendet er sich gelegentlich an den rollenhaft eingestellten Regisseur:

"Noch weiß ich nicht, wie meine Bedenken und Ausflüchte in einem Film, der alles eindeutig macht, sichtbar werden könnten(...)Ich muß mit Schlöndorff sprechen"²⁹¹.

Beide zusammen setzen in der ästhetischen Betrachtung aber auch schon bei der Fotografie an, die einerseits mediengeschichtlich älter ist, die aber andererseits zu dem Medium vorfabrizierter und stereotyper touristischer Fremdwahrnehmung geworden ist:

"Volker zeigte Farbfotos mit javanischen Motiven, Straßenszenen, Kinder. Alles sah falsch wie in Natur aus; so gut waren die Fotos. Verdammt! Wie kriegen wir die Ästhetik des Farbfilms kaputt? Er macht alles schön, eindeutig, glatt, akzeptabel"²⁹².

Die Wirkungsästhetik des Films ebnet die 'negative Dialektik' der Literatur ein: Die Verzerrungen und Extremsituationen der Literatur lassen sich nicht verlustlos ins Bild setzen. Autor und Regisseur müssen ihre Rollen idealtypisch gegeneinander ausspielen, wenn sie diese Diskrepanzen bewußt machen wollen:

"Wie wir uns zuhören und herausfordern(...) (Als er »Die Blechtrommel« drehte, geriet ich als Störfaktor in sein Tagebuch; jetzt nutze ich seine Widerstände.) »Kannst du mich nicht fiktiver machen?« – Aber wie?"²⁹³.

Der Autor ist es gewohnt, Erinnerungsassoziationen, historische Vergleichsrahmen und Tagtraumprojektionen unmittelbar aufeinander folgen zu lassen. Dem Filmregisseur bereitet eine solche literarische Konzeption Schwierigkeiten, weil er einen unangemessenen Aufwand befürchten muß:

290. *ibid.*, S. 119.

291. *ibid.*, S. 34.

292. *ibid.*, S. 162.

293. *ibid.*, S. 125.

"Das könnte zu aufwendig werden. Schlöndorff müßte ihre Kolonialkrieg-Einblendungen und Harms verlustreichen Partisanenkampf mit viel Statisten in Originallandschaften drehen und außerdem fließende Übergänge in den Western hinein, aus dem Western in die Wunschfilme mitinszenieren, selbst wenn die Rückflugsequenz nicht länger als zehn Minuten anhält"294.

Auf diese Weise werden vier semiotische Ebenen zusammengebracht, hinter denen teilweise filmische Mythen stehen. Ein semiotischer 'stream of consciousness' bei dem auch die Partizipation an filmischen Mythen deutlich hervorträte, geht sowohl über die Bedingungen der Machbarkeit hinaus als auch über die Decodierungsfähigkeit und das Retentionsvermögen, erst recht die Fähigkeit zum gliedernden Sehen bei dem größten Teil des Publikums.

Die Verführbarkeit des Schriftstellers, der sich erstmals eindenkt in die sequenzielle Logik des Films, stößt hier an Grenzen. Noch zu Beginn des Romans entäußert sich der Autor an die neuen Ausdrucksmöglichkeiten, auch wenn er dadurch in Rollendistanz zu seinen ursprünglichen Absichten gerät:

"Schon merke ich, daß für den Film zu schreiben verführerisch ist. Es liegt so viel Material rum. Einstellungen ergeben sich aus Einstellungen. Alles verkürzt sich auf »action«. Immer das Bild sprechen lassen. Immer den Schneidetisch mitdenken. Bildsprache. Handlungsverschnitt. Dabei wollte ich doch ganz anderem Gefälle, unserem ersten Gedanken nachgehen"295.

Gerade an solchen Stellen zeigt sich, wie alternative Schaffensprozesse fragmentarisch vorgestellt werden. Der Autor nimmt nicht nur die Verstehensrolle des Regisseurs ein, er bedenkt nicht nur die Unterschiede zwischen Sehprozessen und Leseprozessen; vielmehr versetzt er sich vorübergehend in praktische Darstellungszwänge.

Unterschwellig geht es aber auch um die Sehgewohnheiten des breiten Publikums, um die visuelle Informationsgewöhnung der Mediengesellschaft, die Überflutung und Abstumpfung der Reiz-Reaktions-Muster. So bedenkt der Erzähler eine kurzfristige Veränderung, die Tatsache, daß "vor zehn Jahren, als das Fernsehangebot täglicher Todesraten aus Biafra von Hoffnungen überboten wurde, die in die siebziger Jahre zielten"296. Der zwischenzeitlich eingetretenen Abstumpfung entspricht die Pseudovertrautheit und Pseudoinformiertheit:

294. *ibid.*, S. 139.

295. *ibid.*, S. 38.

296. *ibid.*, S. 147/148.

„»Indien«, sagte Dörte. »Kenn ich vom Fernsehen«, sagte der Taxifahrer“²⁹⁷.

Aber diese Stelle soll doppelt komisch wirken, denn nicht nur der Taxifahrer ist aufgrund seiner vorurteilshaften Vorinformiertheit nicht wirklich neugierig; auch die beiden zurückkehrenden Protagonisten, dieses "Paar aus dem gegenwärtigen Bilderbuch"²⁹⁸ suchten nur die Bestätigung ihres Vorwissens in Asien. Sie sind nicht auf eine vorurteilsfreie visuelle Wahrnehmung der Realität bedacht. Vielmehr wird diese verstellt durch ideologisch ausgerichtete Reizwörter. Grass unterstellt, daß die Radikalität dieser Studentenbewegten in spießige Normalität übergegangen sei. Der Vergleich dieses generationellen und ideologischen Konflikts mit dem der chinesischen Kulturrevolution soll die grotesken Annahmen noch verstärken:

"Vor zehn Jahren wollten sie mit vielen Wörtern »kaputtmachen, was uns kaputtmacht«. Gewalt erlaubten sie sich allenfalls gegen Sachen. Ihre Kulturrevolution ging schneller zu Ende"²⁹⁹.

Aber der Autor sucht auch Anlässe zur Anamnese. Er sucht zu ergründen, warum "die Deutschen" so leicht "eingefleischte Positionen" einnehmen. Deshalb überprüft er auch sein eigenes "deutsches Bewältigungsgepäck"³⁰⁰. Um sich nicht dem Vorwurf auszusetzen, daß er diese Generation des Studentenprotests von 1968 auf ihrem Weg zum "Veteranengeplauder" mit allzu strengen Maßstäben mißt, stellt er sich für sich selber einen alternativen Lebenslauf vor, der um zehn Jahre vorverlegt wird. Er folgt damit übrigens einem Muster aus Hermann Hesses 'Glasperlenspiel', wonach die Zöglinge jener Eliteanstalt sich in alternative Lebensläufe anderer Epochen versetzen müssen. Grass benutzt dieses Muster allerdings zu einer selbstkritischen Rollendistanz von seiner Kritikerrolle:

"Dank meiner Mitgift, dem rigorosen Schreibtalent, wäre mir zu den Ereignissen

297. *ibid.*, S. 150.

298. *ibid.*, S. 12.

299. *ibid.*, S. 11. Einige der Grass Interpreten selber schreiben vorweg, also bereits in den 1970er Jahren in einer Weise, daß Grass sich auch auf sie bezogen zu haben scheint. Vgl. etwa Cepl-Kaufmann, G., Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtkunstwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg/Ts. 1975, S. 81: "Der Mangel an politischer Substanz, der die beschriebene Gesellschaft auszeichnet, korrespondiert mit der Theorielosigkeit und Theoriefeindlichkeit des Autors". – S. 122: "Die Basis des Grass'schen Urteils ist ein auf ethische Grundkategorien reduziertes Gerüst von Verhaltensnormen, über die ein verkürzter Begriff von Aufklärung gestülpt wird".

300. *ibid.*, S. 20.

der Bewegung (Machtergreifung, Erntedankfest, Führers Geburtstag) und später zum Kriegsverlauf Gereimtes und Hymnisches eingefallen, zumal die Poetik der Hitlerjugend (siehe Anacker, Schirach, Baumann, Menzel) spätexpressionistische Wortballungen und gestische Metaphern erlaubte. Meine Texte zu Morgenfeiern sind vorstellbar"301.

Er nutzt diesen Einfall aber nur, um ein Medienereignis zu beleuchten: Die verpatzte Diskussion über "innere Emigration von Schriftstellern" und 'die Stunde Null', die, eingeleitet durch einige unsägliche Artikel von F.J. Raddatz, in der "Zeit" ausgetragen wurde302.

Auch seine sprachidiosynkratischen Ansätze gehen von Reizwörtern der ideologischen Subkultur aus, die sich unter den Bedingungen der Medienkommunikation verfestigen: sie dienen bei bestimmten "Typen" geradezu als Charakterisierungersatz:

"Er vermißt Perspektiven, sie eine Sinngebung allgemein"303.

Ebenso stellt er "alle dem deutschen Bildungswahn zuzuordnenden Wörter" zusammen, in denen sich die Bemühung um eine umfassende Bildungsplanung ausdrückt304. Aber auch dies entlastet keineswegs das Lehrerehepaar im Zentrum des Romans. Die politische Gegensätzlichkeit beruhe auf einem gemeinsamen Nenner. Die Dystopie wird nur angedeutet: "Orwells Jahrzehnt"305. Aus dieser Perspektive fallen selbst die entgegengesetztesten Utopien scheinbar zusammen. Der Autor behauptet, er sei "angeekelt vom christlich-marxistischen Hoffnungsquark"306. Aber darin formuliert er ja nur eine 'coincidentia oppositorum', eine aus christlichem Boden erwachsene Dialektik (Nikolaus von Cues).

Zuletzt bringt der seine eigenen Rollen in doppeltem Sinne reflektierende Autor die zynische Betrachtung seines Lehrerehepaares wieder ironisch in die Schwebel. Er überblickt seine Werkfolge (Fräulein Spollenhauer in "Die Blechtrommel", Brunies in: "Hundejahre", Studienrat Starusch in: "Örtlich betäubt" Hermann Ott in: "Tagebuch einer Schnecke) und stellt dabei selbst-ironisch rollendistanziert fest:

301. *ibid.*, S. 24/25.

302. Vgl. *ibid.*, S. 23ff. und S. 26ff.

303. *ibid.*, S. 16.

304. *ibid.*, S. 89.

305. *ibid.*, S. 85.

306. *ibid.*, S. 103.

"Mir gehen die Lehrer nicht aus. Ich kann von ihnen nicht lassen"³⁰⁷.

³⁰⁷. *ibid.*, S. 126.

2. Die Identitätsdiffusion des Erzählers und der Figuren

2.1. Zum theoretischen Rahmen: Interdisziplinäre Diskursanschlüsse

Ein Ergebnis der sich vervielfachenden Rollenaufspaltungen des erzählenden und erlebenden Ich führt gerade in der Verbindung mit existenzphilosophischen Ansätzen dazu, daß einige Autoren diesen Prozeß weitertreiben bis zur "Identitätsdiffusion". Romane mit einer "Identitätsdiffusion" des Erzählers und /oder der Figuren spiegeln also nicht zunächst und vor allem psychopathologische Phänomene in der Gesellschaft. Vielmehr setzen sie nur konsequent die Variationslogik in der Entwicklung des modernen Romans fort.

Wie man sich jetzt leicht vorstellen kann, verstieß die Ich-Aufspaltung gerade des Erzählers gegen eine ganze Reihe tradierter ästhetischer Normen. Der identische Erzähler verbürgte im 18. und 19. Jahrhundert die Totalität und Repräsentativität der erzählten Welt. Sobald man sich vergewissert, wieviele Relikte der Philosophie des deutschen Idealismus gerade im Zusammenhang mit der Totalitätskategorie das ästhetische Denken bestimmten, so ist es nicht mehr verwunderlich, daß an diese Aufspaltung Spekulationen geschichtsphilosophischer Art ebenso geheftet wurden wie gesellschaftskritische Deutungen. Es ist insofern verständlich, daß konservative Geistesgeschichtler ebenso wie dogmatische Marxisten den Verlust der Ich-Identität des Erzählers und den Verlust der Totalität des Dargestellten gleichermaßen bedauerten. Trotz unterschiedlicher, ja diametral entgegengesetzter Ausrichtung des ästhetischen und philosophischen Denkens stimmen Autoren wie Wolfgang Kayser und Kurt Batt überein. Kayser beschwor schon in den 1950er Jahren den "Tod des Erzählers" und setzte diesen mit dem Ende der Gattung Roman gleich, sogar fast schon mit dem Ende der Erzählbarkeit von Welt. Er bemängelt offenbar die 'Undurchsichtigkeit' der modernen Welt, das Fehlen zentraler Sinnbezüge und die Sicherheit des Überblicks. Dahinter liegen archaische Zuschreibungen. Der Erzähler des Romans gewährleistet nicht nur die Wohlproportioniertheit und Ordnung der 'bürgerlichen Welt', sondern er

ist auch eine Art 'mythischer Weltschöpfer'¹.

Batt führt den "Pespektivismus" und den "Identitätsverlust des westdeutschen Erzählers" (er spricht von einem "multivalenten Erzählsujet") auf die "tödliche Vereinzelung des bürgerlichen Intellektuellen" zurück². Man kann leicht erkennen, wie Batt sich einen geschichtsmächtigen und geschichtenmächtigen Erzähler vorstellt. Der Autor des sozialistischen Realismus' sollte, der dogmatisch verordneten Widerspiegelungstheorie folgend, die Totalität der Gesellschaft samt zielgerichteter Entwicklungstendenzen darstellen. Es ist der Erzählertypus des späten 19. Jahrhunderts, aufgeladen mit ideologischer Typenkenntnis des 20. Jahrhunderts. Der dogmatische Marxismus läßt seine Modernitätsferne darin erkennen, daß er keine Rollenvervielfachung, keine Inter- und Intrarollenkonflikte, aber auch keine Rollendistanz akzeptiert. Gerade der vorherrschende Funktionärstypus darf keine Rollendistanz, nicht einmal eine Verstehensrollendistanz im Sinne multiperspektivischen Darstellens anerkennen. Er denkt und handelt voll identifikatorisch mit vorgeblich kollektiven Gremien. Insofern kann es auch keine sozial begründete Identitätsaufspaltung geben. Die sozialpsychologischen Ansätze zur "interpersonellen Wahrnehmung", zur "Projektion" oder zu "symbolischen Interaktionen" werden vom Marxismus nur rudimentär nachvollzogen. Die vielgestaltige Figurenverflechtung im modernen Roman stellt ein willkommenes Medium dar, um das bürgerliche "Du nur noch als das Spaltprodukt der eigenen Innerlichkeit" hinzustellen³. Vom Erzähler in der Rolle des Schriftstellers wird auf die Rolle des Autors in der Gesellschaft rückgeschlossen: Er gilt als "abgetrennte Randexistenz"⁴. Man sieht, wie der moderne Kompetenzverlust des Erzählers gegenüber vielen spezialisierten Lebensbereichen verwechselt wird mit dem in der westlichen Soziologie so benannten Problem der 'Marginalität'.

Die Synthesierungsleistung des erzählenden Ich im modernen Roman ist sicherlich auch davon betroffen, daß vielen Autoren der Gegenwartsliteratur unter den Bedingungen der Hochindustrialisierung und der diese bereits ablösenden tertiären Bereiche ganze Berufsrollenfelder und Lebensbereiche unbekannt und fremd bleiben. Dennoch versuchen viele den Prozeß der Rollendifferenzierung und der entsprechenden

1. Kayser, W., Entstehung und Krise des Romans, Sonderausgabe aus der DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 28, Stuttgart ⁴1968.

2. Batt, K., Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972, Frankfurt a.M., 1974, S. 21 und S. 9.

3. *ibid.*, S. 12.

4. *ibid.*, S. 10.

psychischen Identitätsveränderung exemplarisch zu erfassen. Gerade in der Rollenvernetzung der Medienkommunikation beobachten die Autoren die Bedingungen, in die sie selber einbezogen sind und die umfassender gelten.

Die Literatur der Moderne entfaltet bereits seit dem Beginn dieses Jahrhunderts, im deutschen Bereich etwa seit Robert Walsers "Jakob von Gunten" (1909) und Rainer Maria Rilkes "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910) eine Folge negativer Modelle und eine Darstellung von Extremsituationen, die einen eigenen hermeneutischen Zugang erforderlich machen. Auf den ersten Blick lassen sich in diesen dargestellten Extremmöglichkeiten Muster entdecken, die denen in der Psychopathologie beschriebenen ähnlich sind. Aber selbst dann, wenn man die Merkmale eines ganzen Symptomkomplexes glaubt mit Hilfe der psychologischen Kasuistik beschreiben zu können, so bleibt doch eine grundsätzliche Differenz bestehen. Im ästhetischen Rahmen und Verweisungsgeflecht zwischen Erzähler und Figuren gibt es Symmetrien, Entsprechungen, Kongruenzen, die es verbieten, einen 'Einzelfall' auszugrenzen und auf den Begriff zu bringen. Das vermeintliche Symptom, das man in der Tat zunächst so benennen darf, verweist auf interfigurale Bedeutungszusammenhänge. Nur deshalb ist die Empathie des Lesers, jenes alte wirkungsästhetische Programm des "tua res agitur", nicht zu verwechseln mit einem Interesse für psychologische Fälle.

Hermeneutisch gesehen aber muß man sich bis zu einem gewissen Grade der Terminologie und der Kasuistik der Psychologie ebenso wie der Sozialpsychologie bedienen, um die Diskursanschlüsse zwischen den Geisteswissenschaften offen zu halten.

Die "Identitätsdiffusion" des Erzählers und der Figuren umfaßt tatsächlich ein ganzes Spektrum, von der introjizierten Rollenfragmentierung bis hin zur scheinbar psychopathologischen Abspaltung einer Projektionsfigur. Solche Übergänge werden in einer ganzen Reihe von Romanen durchgespielt.

Der Begriff der "Identitäts-Diffusion" wurde von Erik H. Erikson geprägt, allerdings jedoch in einer Anmerkung in seinem Buch "Identität und Lebenszyklus" als "nicht sehr glücklich gewählt, aber zwischenzeitlich durchgesetzt" bezeichnet⁵. Die in anderen Bereichen geltende Bedeutung von Diffusion als "räumliche, einer zentrifugalen Zerstreung der Elemente" ist tatsächlich umfassender als der von J. Huxley geprägte

5. Erikson, E. H., Identität und Lebenszyklus, Drei Aufsätze, Frankfurt a.M., 1973, S. 154.

Begriff der "»Dispersion« (Ich-Zerstreuung)" oder der Begriff einer "Zersplitterung des Selbst-Bildes"⁶. Da Erikson den Terminus auch entwicklungspsychologisch im Sinne einer "(vorübergehenden oder dauernden) Unfähigkeit (des Ichs) zur Bildung einer Identität"⁷ gebraucht, und in seinen anderen Werken psychohistorische Weiterungen vorgesehen hat, ist diese Kategorie auch im Bereich der modernen Ästhetik verwendbar.

Der Übergang von der Ich-Psychologie zum 'Verstehenshorizont' einer Zeit, innerhalb dessen sich ja auch die ästhetische Figuration und das Werk insgesamt als Objektivation bewegen, besteht in der "Beziehung" des sich heranbildenden Ich "zu den historischen Leitbildern seiner Zeit"⁸. Die "Zahl der Rollen-Vorbilder"⁹ vergrößert sich im 'Prozeß der Zivilisation'. Der moderne Mensch bewegt sich zwar zunächst noch im "Horizont von Projektionen seiner Familienkonstellation"¹⁰, aber immer mehr soziale Miterzieher und medienkommunikativ vermittelte 'Rollenvorbilder' treten hinzu, so daß es zu einer Vielzahl aufgesplitterter Projektionen kommen kann. Erikson beobachtet dies zunächst nur für die kindlichen Frühstufen der Psychogenese:

"Die Expansionstendenz unserer Zivilisation zusammen mit ihrer Schichtenbildung und Spezialisierung zwingt das Kind, sein Ich-Modell auf wechselnde, nur einen Ausschnitt der Welt repräsentierende und noch dazu widerspruchsvolle Prototypen zu gründen"¹¹.

Genau dieses Angebot "widerspruchsvoller Prototypen" bei gleichzeitigem Wechsel verschiedener Sektoren der Realität findet sich in der modernen Literatur. Man könnte sogar behaupten, daß der literarische Beitrag zu einer nicht nur ästhetischen Erziehung angesichts jener "raschen Wandlungen auf allen Gebieten"¹² darin besteht, sowohl die Rollenfragmentierung und Rollenvervielfachung als auch den inneren Gegenpart, die "Gesamtkonfiguration der Ich-Identität"¹³ auszudrücken. Will man der Vielfalt moderner Anreize durch die jene verschiedenen Rollensegmente und unterschiedlichen Ich-Instanzen angesprochen werden, nicht nur durch Verbreiterung der Reiz-

6. *ibid.*

7. *ibid.*

8. *ibid.*, S. 11.

9. *ibid.*, S. 16.

10. *ibid.*, S. 12.

11. *ibid.*, S. 16/17.

12. *ibid.*, S. 22.

13. *ibid.*, S. 23.

Reaktions-Mechanismen entsprechen, so muß man in der Tat auf eine 'ästhetische Rollen-Erziehung' zurückgreifen. Zumindest virtuell wird jene Elastizität im jeweiligen Ziehen von "Ich-Grenzen" vorstellbar, die bei vielen psychisch Kranken verlorengegangen ist¹⁴. Erikson beschreibt das Ziel der Analyse so, daß auch die Tiefenstruktur einer Beeinflussung durch moderne Literatur umrissen zu werden scheint:

"als gleichzeitiger Vermehrung der Beweglichkeit des Es, der Toleranz des Über-Ichs und der synthesierenden Kraft des Ichs"¹⁵.

In weit stärkerem Maße als Erikson betont Günter Ammon in seinem Buch "Dynamische Psychiatrie" jene flexiblen Grenzen, die die "dynamische Einheit des Ichs" umgeben¹⁶. Er anerkennt das sozialpsychologische Konzept, das den "Rahmen eines interpersonellen Geschehens" betont und den er für bedeutsam hält für die "Erweiterung (der) Ich-Grenzen"¹⁷. Allerdings berücksichtigt er weniger stark die kulturellen und psychohistorischen Faktoren bei der Charakterisierung von "Borderline-Persönlichkeit(en)" mit ihrer "spezifische(n) Schwäche in der Integration eines vielfältig zersplitterten Ichs"¹⁸. Auch wenn er gelegentlich von der "Fassade einer angepaßten Als-ob-Persönlichkeit"¹⁹ spricht, gibt er keine soziologischen und sozialpsychologischen Rahmenbedingungen an.

Der Tatsache, daß die interdisziplinären Anschlußmöglichkeiten an kulturwissenschaftliche und psychohistorische Phänomene selten ausformuliert werden, ist es auch zuzuschreiben, daß die in der Literatur auftretenden Formen der "Identitätsdiffusion" selten angemessen beschrieben wurden. So läßt sich das Phänomen der partiellen Personifizierung vielfach bei Max Frischs und bei Peter Handkes Romanen beobachten. Wir haben beispielsweise gesehen, wie einzelne körpersprachliche Merkmale zwanghaft übernommen wurden, aber jedesmal konnte man zugleich die spezifischen kulturellen und gesellschaftlichen Hintergründe verschiedener Mediengesellschaften erkennen. In der universalistischen Theorie von Laing "Das ge-

14. *ibid.*, S. 44.

15. *ibid.*, S. 54.

16. Ammon, G., *Dynamische Psychiatrie. Grundlagen und Probleme einer Reform der Psychiatrie*, Darmstadt und Neuwied, 1973, S. 51.

17. *ibid.*, S. 68.

18. *ibid.*, S. 131.

19. *ibid.*

teilte Selbst" würde dies als "subtotale Identifikation" bezeichnet, bei der jeweils "Verhaltens-Charakteristika einer anderen Person (...) ihre Gesten, Manieriertheiten, Ausdrücke" übernommen werden. In Peter Härtlings Roman "Hubert" oder in Ingeborg Bachmanns "Malina" finden sich solche figuralen Teilübernahmen, die man nach der psychologischen Kasuistik als "Personifizierung" beschreiben könnte:

"Personifizierung ist eine Art Identifikation, in der ein Teil des Individuums die Identität einer Persönlichkeit annimmt, die es nicht ist. In der Personifizierung ist nicht notwendigerweise die Gesamtheit des Imitators impliziert"²⁰.

Eine weitere Ebene des Kategorientransfers markiert Alfred Lorenzer in seinem Buch "Sprachspiel und Interaktionsformen". Er sieht den Hauptansatz der psychologischen Rekonstruktionsarbeit darin, daß eine "Szene wieder als sprachlich zugängliche Szene hergestellt" wird. Allerdings beachtet er bei der Erörterung der "symbolische(n) Interaktionsform(en)" nicht die literarischen Versprachlichungen des Unterbewußten²¹. Es bleibt vorerst noch eine Kluft zwischen diesen Theorieansätzen und den viel weitergehenden, vielleicht zu weit gehenden Versuchen von Tilmann Moser, "Romane als Krankengeschichten"²², oder von Adolf Muschg, "Literatur als Therapie?"²³. In all diesen Fällen wird der Objektivationscharakter der Literatur sowohl in der hermeneutischen wie in der kulturwissenschaftlichen Dimension verkannt oder fallengelassen.

Wollte man die psychohistorische Schichtung von Erfahrungen, die in der Moderne immer rollenkomplexer ablaufen, kulturwissenschaftlich rekonstruieren, so könnte man auf die Untersuchungen von Schütz und Luckmann über die "Strukturen der Lebenswelt"²⁴ zurückgreifen. Beide Autoren verfolgen, wie Erfahrungen "Schritt für Schritt in der inneren Dauer" aufgebaut werden²⁵; sie arbeiten also mit Konzepten einer subjektiven Zeit und schließen sich dabei an Husserls Begriff des 'Polythetischen'

20. Laing, R. D., Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn, Reinbek bei Hamburg, 1981, S. 87.

21. Lorenzer, A., Sprachspiel und Interaktionsformen. Vorträge und Aufsätze zu Psychoanalyse, Sprache und Praxis, Frankfurt a.M., 1977, S. 92.

22. Moser, T., Romane als Krankengeschichten. Über Handke, Meckel und Martin Walser, Frankfurt a.M. 1985.

23. Muschg, A., Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare, Frankfurt a.M., 1981.

24. Schütz A./Luckmann, Th., Strukturen der Lebenswelt, Bd. 1., Frankfurt a.M., 1988.

25. ibid., S. 81.

aus den "Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins"²⁶ an. Auch in diesem Fall wären zahlreiche Querverbindungen, insbesondere zu Peter Härtlings Romanen denkbar.

Für die Erörterung der medienkommunikativen Rollenveränderungen, wie wir sie bei Andersch und Muschg beobachtet haben, wäre die Unterscheidung von 'potentiellen Reichweiten' und 'erlangbaren Reichweiten' fruchtbar²⁷. Gerade bei Muschg läßt sich in der Figurentypologie auch der Zusammenhang zwischen der "Komplexität der Sinnstrukturen" und der wachsenden "Quasi-Autonomie der Gebiete"²⁸ nachweisen.

In einigen der bisher interpretierten Texte wird ansatzweise die Linie vom Existenzialbericht zum rollendistanzierten Erzählen bereits in Richtung Identitätsdiffusion überschritten. Dabei ergeben sich höchst interessante Übergangsphänomene bzw. Überschneidungen zwischen der unterschwelligen Transformation philosophischer Denkfiguren und der Ausgestaltung halbschizoider psychologischer Verhaltensformen. Zugleich werden fiktionale Beimengungen im Sinne vorgestellter Alternativmöglichkeiten der Figuren oder des Erzählers so angebracht, daß es schwer ist zu unterscheiden, welcher jener drei Faktoren gerade dominant ist. Aus der Analyse solcher Überschneidungen darf man Aufschlüsse erwarten zum Zusammenspiel zwischen Hermeneutik und Kasuistik bzw. zur Geltungs- und Anwendungsreichweite psychologischer und psychoanalytischer Kategorien.

Max Frisch treibt die "Enderlin"-Perspektive genau bis zu einem solchen Schnittpunkt jener drei Bedeutungsdimensionen. Man kann zunächst die Unentschlossenheit Enderlins zu fliegen im Sinne des Kierkegaardschen "Entweder - Oder" als ein Entscheidungsproblem zwischen ästhetischem und ethischem Stadium ansehen, zumal der Kierkegaardsche Begriff der "Wahl" deutlich herausgestellt wird²⁹ und die unterschiedliche Haltung "Gantenbeins" und "Enderlins" zum Verhältnis zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit als eine Umdeutung der modalen Annahmen

26. Husserl, E., Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, Halle, 1928, Paragraph 11.

27. Schütz/Luckmann, *ibid.*, S. 64f. und 66f.

28. *ibid.*, S. 389.

29. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 125.

Kierkegaards verstanden werden kann. Dann aber geht es um die sowohl ästhetische wie lebensunmittelbare Fähigkeit zur Fiktionsbildung:

"Ich kann mir beides vorstellen:
Enderlin fliegt.
Enderlin bleibt.
Langsam habe ich es satt, dieses Spiel, das ich nun kenne"³⁰

Der erste Satz wird anscheinend von dem transzendentalen Erzählsubjekt niedergeschrieben; insofern scheinen die philosophischen Unterscheidungen überformt zu werden. Der Erzähler beteiligt den Leser nicht nur im Sinne der Empathie an einem Entscheidungsproblem einer Figur oder an einer figuralen Perspektive seiner Selbst. Vielmehr bildet er den offenen Prozeß der Fiktionsbildung gleichsam szenisch mit ab. Die dritte Bedeutungsdimension wird dadurch eröffnet, daß jenes "Ich" wieder involviert wird und als intrafigurale Instanz angesehen werden muß:

"Also Enderlin bleibt.
Ich nicht...
Wieso er und nicht ich?
Oder umgekehrt:
Wieso ich?
So oder so:
Einer wird fliegen-
Einer wird bleiben-"³¹.

Man könnte auch sagen, jenes Ich erklärt sich zum Teil-Ich, das auf einer Ebene mit einem anderen Teil-Ich steht. Dann aber gewinnt der Schlußfolgerungssatz eine psychologische Relevanz:

"was er wirklich erlebt, so oder so, ist der Riß, der durch seine Person geht, der Riß zwischen mir und ihm"³².

Darin drückt sich eine "Zersplitterung der Ich-Identität" aus³³. Die figurale Alternative beruhte dann auf einer vorübergehenden intra-personalen Spaltung. Die Unentschiedenheit Enderlins bzw. des intrapsychisch involvierten Ich, ob es fliegen oder da bleiben soll, entspricht dem von Laing beschriebenen schizoiden Schwanken

30. *ibid.*

31. *ibid.*, S. 126.

32. *ibid.*

33. Ammon, G., *Dynamische Psychiatrie*, *ibid.*, S. 133.

zwischen "Abgesondertheit und dem Versuch, am Leben teilzunehmen, zu wählen"³⁴. Diese interpretatorische Spur wird noch verstärkt in den nächsten Abschnitten, insofern das weitere 'Symptom' einer "Selbst-Körper-Spaltung"³⁵ vorgeführt wird:

"sein Körper sitzt im Taxi, aber die Begierde hat seinen Körper verlassen – sie ist bei mir, während ich fliege, hoch über den Wolken – "³⁶.

Genaugenommen handelt es sich um ein Ineinanderspielen einer "Entkörperung des «Ich»-Gefühls"³⁷ und einer Veränderung der Trieb-Struktur. Das berichtende Teil-Ich stellt sich so vor, als ob es in einer "eingeschränkten Enklave (phantasierend und beobachtend) weiteroperiert"³⁸. In der anschließenden Erzählpassage verliert die Frau, zu der Enderlin fährt, "plötzlich" jegliche "Gegenwart", nur noch die "endlose Fahrt" verbürgt Gegenwart; das erlebende Ich hat offenbar die Empfindung: "das Vergangene hat keine Eile"³⁹. Auf diese Weise wird auch die "Diskontinuität im temporalen Selbst"⁴⁰ angeschlossen.

Die drei Bedeutungsebenen gehen nicht nur ineinander über, sondern überlagern sich oder rahmen sich wechselseitig. Jede dieser drei Deutungsmöglichkeiten könnte von jeweils einem anderen Interpreten verabsolutiert werden. Der traditionelle Geisteswissenschaftler wäre zufrieden, wenn er hier die Abhängigkeit von Kierkegaard nachgewiesen hätte; der Erzähltheoretiker sähe darin lediglich eine transzendente Erörterung von Möglichkeiten des Erzählens und der Fiktionsbildung, und der gegenwartsbezogen und zugleich interdisziplinär urteilende Analytiker sähe darin einen eindeutigen Fall einer schizoiden Aufspaltung. Wer sich aber im Duktus des hier eröffneten Möglichkeitsdenkens bewegt, muß alle drei Deutungsmöglichkeiten als solche heuristisch ins Spiel bringen.

Auch in Martin Walsers "Das Einhorn" werden gelegentlich die Grenzen zur Identitätsdiffusion berührt oder teilweise überschritten. Von einem "Anselm"-Teil als einem fremd gewordenen Teil-Ich heißt es z.B.:

34. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 77.

35. *ibid.*, S. 138.

36. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 126.

37. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 150.

38. *ibid.*, S. 138.

39. Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 126.

40. Laing, R.D., *ibid.*, S. 94.

"Er verbietet mir lediglich, die Dame meine Anwesenheit spüren zu lassen; sie soll nicht bemerken, daß wir mindestens zu dritt sind"⁴¹.

Dies ließe der Formulierung nach auf eine schizoide Spaltung schließen, wenn nicht vom vorherigen Kontext her der innere Plural "Anselms" bereits als ein figural verkörperter bekannt wäre. Die Metaphorik, in der Walser die Ich-Synthese bzw. ihre Spaltungseinheiten beschreibt, läßt eine psychoanalytische Deutung nur punktuell zu. So, wenn er von jenem Anselm, der gelegentlich "das Übergewicht" im inneren Plural bekomme, behauptet, daß er ihn "zwar kenne", weil er "schon lange genug eine Menschenhaut und den Namen mit ihm teile", daß dieser aber dann doch diktatorisch eingreife und das "Parlament auflöst"⁴². Der Ausdruck "Menschenhaut" könnte auf eine teilweise "Selbst-Körper-Spaltung" verweisen, das diktatorische Eingreifen entweder von einem rigiden 'Über-Ich' her erfolgen oder – ganz gegensätzlich – von einem plötzlich dominant werdenden Es-Anteil herkommen. Die politische Metaphorik überformt auf ironische Weise eine allzu eindeutige Zuordnung zu psychoanalytischen Ich-Instanzen. Gerade damit aber kommt eine rhetorische Tradition zum Tragen, die bis in die Antike zurückreicht: der Vergleich zwischen dem Zusammenspiel körperlicher Funktionen und staatlicher Institutionen. An anderer Stelle werden die psychoanalytischen Instanzen zunächst in eingestülpter Form und in Umschreibungen bzw. metaphorischen Einkleidungen herbeizitiert und erst dann ironisch überspielt:

"Um Anselm überhaupt als einen Verkehrswert anbieten zu können, habe ICH (!) seine Erste Person oft an den verheirateten, berufstätigen, heldenmäßig häufig vorkommenden Zeitgenossen vergeben, habe seine Zweite Person an den erwartungssüchtigen Einhornsklaven gebunden und eine Dritte Person beauftragt über Anselm Eins und Zwei zu wachen und dann und wann Buch zu führen über das, was sie treiben. Aber es gibt noch eine Vierte Person, die man wegen ihrer Schlichtungssucht, Ängstlichkeit etc. fast eine weibliche nennen muß. Und die Dritte Person hat eine Spielart, die als Fünfte auftritt, als Unpersönlichkeit, eine innige Kapazität für Entfernung. Eine Sechste: speziell für Verrat"⁴³.

Das "ICH" scheint zunächst die 'synthesierende Kraft des Ichs' im Instanzenmodell zu meinen⁴⁴. Der "Einhornsklave" symbolisiert das triebbestimmte 'Es' und erst die "Dritte Person" entspricht dem 'Über-Ich'. Die weiteren Personen setzen dieses Modell

41. Walser, M., Das Einhorn, *ibid.*, S. 52.

42. *ibid.*

43. *ibid.*, S. 122.

44. Erikson, E.H., Identität und Lebenszyklus, *ibid.* S. 54.

gleichsam außer Kraft, wobei z.B. die Definition der "Vierten Person" sowohl modern die internalisierte Geschlechtsrollenmischung ausdrückt als auch mythologie- und geistesgeschichtlich auf das Androgynenmodell verweist. Im Begriff des "Fürwörterparlaments"⁴⁵ werden sowohl narrative Muster und grammatische Funktionen in der Verwendung von Fürwörtern als auch jene politische Metaphorik für nach innen geschlagene Hierarchisierungen angesprochen. In der Weise, wie das erzählende und erlebende Ich seinen innerpsychischen Haushalt gleichsam als Figurenvorrat beschreibt, kommt jene unter anderem auch "schockabsorbierende Elastizität" gerade der gesunden "Ich-Grenzen" zum Ausdruck⁴⁶.

Auch in der 'Gallistl'schen Krankheit' ist im Kontext körperlicher Selbstwahrnehmungen von einem "Riß" die Rede. Aber der Erzähler beruhigt sich damit, daß dies noch nicht von außen erkennbar sei, also gleichsam noch nicht sein "me" betrifft:

"Man sieht mir, glaub ich, noch nichts an. Deshalb muß ich annehmen, jeder könnte den gleichen Schaden mit sich herumtragen"⁴⁷.

Es könnte sich also auch um ein Kollektivsyndrom handeln.

An anderer Stelle wird die Möglichkeit, daß "Gallistl" Ansätze zu einer schizoiden Spaltung in sich trägt, auf eine Stufe gesetzt mit den verschiedenartigsten Ideen zu Werken bzw. Stoffen:

"Aus mir kommt nicht heraus, was ich möchte. Das darf nicht heißen, daß das, was ich sagen möchte, gar nicht drin ist in mir. Es handelt sich nicht um einen Operettenstoff, nicht um ein Märchen, sondern um den Fall einer Trennung von sich selbst, die bei mir zu einer Ohnmacht mir gegenüber und zu einer gewissen Unwissenheit geführt hat"⁴⁸.

In diesem Vergleich ist wiederum die quasi-ästhetische Expressivität psychologischer Phänomene angelegt. Wenn der Erzähler dann fortfährt,

"ich werde mich schon wieder in die Hand kriegen (...); das ist insofern etwas zum Ver zweifeln, weil dieser Kampf eine Entwicklung nur haben kann, wenn er

45. Das Einhorn, *ibid.*, S. 121.

46. Erikson, E.H., Identität und Lebenszyklus, *ibid.*, S. 44.

47. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 77.

48. *ibid.*, S. 86.

sich zur Sprache bringen läßt"49,

so geht es um das sprachliche Wieder-zugänglich-machen unbewußter Vorgänge. Die sprachliche Rekonstruktionsarbeit wird erleichtert durch "symbolvermitteltes Denken"50.

Bei Peter Handke zeigt sich eine ähnliche Ambivalenz in der Verwendung ästhetisch tradierter und moderner psychologischer Muster. In diesem Sinne verwendet er z.B. das Doppelgängermotiv, das ja eine langlebige Wirkungsgeschichte in der Literatur hat:

"Vor jedem Schritt fast schaute ich mich um. Hinter einer Wellblechhütte würde plötzlich ein Doppelgänger hervorspringen und mich weggagen! Ich hatte nicht das Recht, mich zu vertreten, ich hatte mich nur eingeschlichen; jetzt war er zurückgekommen, um seine Stelle wieder einzunehmen"51.

Das Bedrohungsgefühl stellt eine paranoide Reaktion dar. Diese Stelle korrespondiert einerseits mit der doppeldeutigen Formulierung am Ende eines anderen Abschnitts: "und entfernte mich; ENTFERNT MICH"52 und andererseits mit der angstvollen Körperwahrnehmung in der Badewanne, daß er schwinde. Nimmt man noch Formulierungen hinzu, die sich ebenfalls auf Körperwahrnehmungen oder Bestimmungen der Körper-Ich-Grenze beziehen, so läßt sich ein Syndromkomplex ausfindig machen. So heißt es von dem erlebenden Ich beim Betrachten eines Films:

"im Augenblick, als der Nagel eingeschlagen war und die beiden einander in die Arme fielen, fühlte ich diese Umarmung auch an mir und streckte mich unendlich beruhigt in mir selber aus"53.

Selbst bei diesem angenehmen Gefühl sind Ich-Grenze und Körper-Grenze offenbar nicht deckungsgleich. Man kann sich eine "Enklave" im Sinne der "Selbst-Körper-Spaltung" vorstellen54. Zu diesem Komplex gehört auch eine psychosomatische Wahrnehmung, die mit angstbesetzten Bildern gefüllt wird:

49. *ibid.*

50. Lorenzer, A., Sprachspiel und Interaktionsformen, *ibid.*, S. 39.

51. Handke, P., Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 163.

52. *ibid.*, S. 169.

53. *ibid.*, S. 100.

54. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 138.

"Dann, mitten im Gähnen, entstand eine hohle Stelle in mir, die sich sofort mit dem Bild von einem tiefschwarzen Unterholz füllte"55.

Ebenfalls auf schizoider Grundlage findet sich ein Zusammenspiel von paranoider Projektion und Introjektion. Das erzählende und erlebende Ich erklärt sich selbst seinen "Wahnsinn", "der darin bestand, daß ich fürchtete, ein anderer mir gegenüber könnte plötzlich wahnsinnig werden"56. Die Selbststrettungsversuche dieses Ich beziehen sich wiederum auf verbale und semiotische, jedenfalls symbolvermittelte Expressivität:

"Wie sonst nach Worten suchte ich nach einem Bild, das mich zu mir selber bringen würde. Verkohlte Baumstrünke, zum Teil schon kahlgeholzte Bergrücken, ausgebrannte Abfallkörbe"57.

Aber inmitten solcher Selbststrettungsversuche kommt es dann wiederum zu schizoiden Schüben, die auf Selbst-Körper-Dissoziierungen beruhen:

"dann hörte ich mich plötzlich als Bauchredner, der Bauch übernahm meine Rolle und sagte mir vor, was ich nicht wahrhaben wollte"58.

Zugleich könnte diese Stelle eine Reaktionsform des Es darstellen, allerdings wird man ebensosehr auf die Metaphorik in der rhetorischen Tradition verwiesen.

Die Ambivalenzen jener zuvor erwähnten drei Bedeutungsebenen halten sich also durch. Die Identitätsdiffusion muß jedenfalls weiter gefaßt werden als eine bloß kasuistisch beschriebene Ich-Spaltung.

55. Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 20.

56. *ibid.*, S. 103.

57. *ibid.*, S. 178.

58. *ibid.*

2.2. Lebensunmittelbare Identitätsdiffusion und hermeneutischer Perspektivismus des Erzählens

Peter Härtling: Niembsch oder der Stillstand

In seinem vielleicht bislang bedeutendsten Roman "Niembsch oder der Stillstand" (1964) gestaltet Peter Härtling eine Annäherung an den in geistiger Umnachtung gestorbenen Schriftsteller Nikolaus Lenau, alias Nikolaus Niembsch, Edler von Strehlenau. Die psychopathische Befindlichkeit des Protagonisten läßt sich aus dem Zeitenabstand und angesichts der Verschiedenheit moderner psychologischer Deutungsmuster von den nicht immer genau belegten Krankheitssymptomen nicht exakter bestimmen. Es handelt sich jedenfalls im umfassenderen Sinne des Begriffs um eine Identitätsdiffusion. Der Erzähler macht den Zeitabstand in der Annäherung an diese Figur sowohl im Sinne einer modernen Narrativik als auch einer hermeneutischen Reflexion bewußt. Er weiß, daß Person und Figur schwer zu trennen sind, da der Erzähler selbst angewiesen ist auf die Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte. Gerade diese Einsicht hat Peter Härtling dann später genutzt, um eine romanhaft biographische Annäherung an "Hölderlin" zu versuchen. Die Tatsache, daß bestimmte 'Dichtergestalten' im Laufe der Wirkungsgeschichte, insbesondere des 19. Jahrhunderts, vielfach stilisiert, verengt und verstellt wurden, fordert sowohl zu wissenschaftlichen als auch poetischen Korrekturen heraus. In beiden Fällen kommen wesentliche Korrekturanstöße im doppelten Sinne aus einer Außenperspektive. Im Falle Hölderlin war es u.a. die von den französischen Germanisten Bertaux und Minder entwickelte⁵⁹. Ähnliches ließe sich auch für Novalis nachweisen.

Im Prozeß seiner in das Werk eingestalteten hermeneutischen Reflexionen und Überlegungen zum Zeitenabstand gibt der Erzähler auch zu erkennen, woher seine Deutungsmuster stammen. Aber dies geschieht natürlich nicht im Sinne philosophischer Quellenangaben, vielmehr werden die Denkfiguren poetologisch überformt, die philosophischen Anreger werden zu Figuren auf der Metaebene, nicht immer einfach zu unterscheiden von der primären Figurenebene. In dieser Weise fließen gelegentlich Denkfiguren, Annäherungsmuster und Aussagen über die 'realen' Gestalten zusammen.

59. Bertaux, P., Friedrich Hölderlin, Frankfurt a.M. 1978. Minder, R., >Hölderlin unter den Deutschen< und andere Aufsätze zur deutschen Literatur, Frankfurt a.M., 1970.

"Niembsch" wird eingeführt bei der Rückkehr von seinem enttäuschenden Amerikaaufenthalt als "europäische Zelebrität", als "Poet magyarischer Herkunft"⁶⁰. Die Überfahrt selbst, die als "Band von grauem Nichts" als "Erinnerungsblende"⁶¹ (dies bereits ein filmisch geprägtes Annäherungsmuster) dargestellt wird, zeigt bereits, daß die psychischen Erinnerungsprobleme und die wirkungsgeschichtliche Abgehobenheit der Figur ineinander übergehen. Formen der Verdrängung, der "Diffusion der Zeitperspektive"⁶² und der Erinnerung an poetische Figuren oder geistesgeschichtlich zurechtstilisierte Figuren verschmelzen miteinander:

"es näherten sich ihm Scharen von Figuren, die er mit Rufen aufzuhalten wünschte, sie ließen sich nicht rühren, drängten ihn zusammen zu einem kleinen erinnernden Klümpchen, da behelligte ihn eine Vergangenheit, die sich von ihren Wurzeln gelöst hatte, in Formeln, in Signaturen aufgegangen war"⁶³.

Einerseits geht es um Erinnerungsspuren an Personen, die ihm nahe standen, wobei der Plural dieser Figuren einer inneren Vielfalt von Quasi-Figuren oder Teilfiguren entspricht. Soweit stimmt der psychologische Gehalt jenes Zitats überein mit den Untersuchungen, die Paul Schilder in seinem "Entwurf zu einer Psychiatrie auf psychoanalytischer Grundlage" bereits 1925 getroffen hatte:

"daß jede objektlibidinöse Beziehung und jede Beziehung zum Objekte überhaupt im Ich eine Veränderung hinterlasse, gleichsam in einer der vielen Teilfiguren des Ideal-Ichs aufbewahrt werde. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß die Identifizierungen im Ideal-Ich, die Imagines der vielen Personen, im Ich stets bis zu einem gewissen Grade erhalten bleiben. Mit anderen Worten, die Struktur des Ideal-Ichs ist eine inhomogene. Es setzt sich aus nebeneinandergereihten Identifizierungen zusammen⁶⁴.

Solche quasi-figuralen Relikte sind umso stärker, je deutlicher jene Besetzung den Charakter einer ausgereiften "Liebesbeziehung" angenommen hatte. Schilder formuliert diese Erinnerungsspuren auch in seiner Rolle als Psychiater gleichsam in einer lebensphilosophischen Verallgemeinerung:

60. Härtling, P., Niembsch oder Der Stillstand. Eine Suite", Stuttgart 1964, in: ders. Niembsch, Janek, Das Familienfest, Stuttgart, Hamburg, München, o.J., S. 9.

61. *ibid.*

62. Erikson, E.H., Identität und Lebenszyklus, *ibid.*, S. 159.

63. Niembsch oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 10.

64. Schilder, P., Entwurf zu einer Psychiatrie auf psychoanalytischer Grundlage, Frankfurt a.M., 1973, S. 16, (1. Auflage: Wien, 1925).

"die Lösung einer Liebesbeziehung gibt wahrscheinlich die Identifizierung nicht auf, sondern es bleibt im Ich noch ein Rest Identifizierung bestehen mit einer libidinösen Besetzung"⁶⁵.

Nun können solche 'libidinösen Besetzungen' natürlich auch auf den Erlebniskeim eines literarischen Werkes bezogen werden. Andererseits können auch historische Vorbildfiguren, die starke Impulse ausüben, unter bestimmten Bedingungen sublimierter Identifikationen dazwischen treten. Der Erzähler schließt alle diese Möglichkeiten mit ein, wenn er die Übermächtigung Niembschs als eine von "Scharen von Figuren" beschreibt. Der solchermaßen von ungeordneter Erinnerung übermächtigte Protagonist wird in neuer Weise zu einem 'reduzierten Helden', zu einem "kleinen erinnernden Klümpchen".

Die Ausdrücke "Formeln" und "Signaturen" meinen nicht nur die Verkürzungen und Fixierungen von Vergangenheit, sondern enthalten auch Elemente, die angesiedelt sind zwischen psychischer Sublimierung und ästhetischer Objektivation. Zum einen also wird im Akt der Sublimierung die libidinöse Besetzung und erotische Bedeutung verschlüsselt oder aufgehoben, zum anderen enthält jeder Werkentwurf objektivationale Bedeutungen, die über jene der primären Sublimierung hinausweisen. An dieser Stelle des Textes ist Niembsch aber noch teilweise zu zielgerichtetem Handeln und zu personaler Ansprache fähig:

"Karoline, zu ihr würde er reisen müssen und alle diese Geschichten des Staunens und der Wirrnis, die ihm auf den Lippen lagen, würde er bei ihr abladen können, ach, wollte sie ihm denn zuhören?"⁶⁶.

Die ZuhörerIn ist hier noch eine lebendige und nicht eine idealtypische Figur möglicher Werkrezeption.

Die Steigerung schizoider Wahrnehmungen wird sowohl im Hinblick auf die mögliche schreibende Verarbeitung als auch im Hinblick auf seine zunehmende Petrifikation formuliert:

"Er spürte sich nicht mehr, er lebte von sich getrennt, über sich schreiben könnte er wie über einen anderen, die Stunden, die Tage und die Jahre seines Lebens drängten sich zusammen zu einem Kristall, einem unbeweglichen Stein, dessen Facetten nur einem aufmerksamen Auge erkennbar waren"⁶⁷.

65. *ibid.*, S. 15.

66. Niembsch oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 10.

67. *ibid.*, S. 13.

Mit dem "unbeweglichen Stein" wird das psychologische Phänomen der Petrifikation umschrieben, aber dies ist ja nur eine Ergänzung zu dem ästhetisch besetzten Begriff des "Kristalls". In der abschließenden Wendung wird ein "aufmerksame(s) Auge" vorgestellt, das die zerfallende Subjektivität Niembschs gleichsam aus seinen "Facetten" zusammensetzen könne. Es bleibt an dieser Stelle unklar, ob es sich dabei um einen Menschen aus der Umgebung des schizoiden Schriftstellers handeln könnte, ob also in Akten der interpersonellen Wahrnehmung diese Zusammenschau überhaupt noch gelingen könnte, oder ob hier schon das Synthesievermögen des späteren Verstehenden, eines hermeneutischen Poeten oder poetischen Hermeneuten gemeint ist. Die Selbst-Spaltung geht schließlich über in eine Beobachtung einzelner körperlicher Funktionen, die Körperwahrnehmung partialisiert sich also, das Selbst beginnt sich vom Körper zu dissoziieren:

"Er schaute zu, wie jetzt die Hand an dem Seil sich lockerte, wie sie steif über den geraffelten Stoff strich, er sah Niembsch zu, wie er, torkelnd dem Geschaudel der Brücke nachgebend, hinunter ging und, ohne den Kopf zu heben, den Rücken gekrümmt, einen Herrn ansprach – er hatte sich von Niembsch getrennt"⁶⁸.

Die Unterscheidungsfähigkeit geht verloren – Personen, die ihm bekannt waren oder in der Jetzt-Zeit begegnen, scheinen ihrer "Individualität" beraubt und "austauschbar" geworden zu sein⁶⁹. Damit wird ein Grundelement der europäischen Geistesgeschichte, der Begründungszusammenhang zwischen Individualismus und psychologischen Theorien des interpersonalen Verhaltens zerstört. In dieser Weise entindividuiert er selbst jede persönlich gemeinte Liebkosung:

"er verharrte aber in der Einbildung, den Gesten, den Zärtlichkeiten, dem gesprochenen Zweisinn sei eine Choreographie unterlegt gewesen, der er schon einmal, wenn auch nicht wissend, gefolgt war"⁷⁰.

Die "Choreographie" hat an dieser Stelle wieder eine zweiseitige Ausrichtung; einerseits bezeichnet sie ein zwanghaftes Ritual, das auf Petrifikation hinausläuft, auf die ertötende Wiederholung immer gleicher körperlicher Vollzüge; andererseits spielt die Choreographie zusammen mit der musikalischen Variation im Sinne der

68. *ibid.*

69. *ibid.*, S. 14.

70. *ibid.*, S. 30

Formbezeichnung dieses Romans: "Eine Suite". Unter dem Vorzeichen einer "Menuett-Gavotte" wird das "Doppelbild der Schwestern, Margarethe und Maria"⁷¹ als Modell der austauschbaren, nurmehr quasi-erotischen Beziehung vorgeführt. Es geht um eine Umkehrung von Beherrschung und Triebstruktur:

"Sich von Eros überlisten zu lassen, ist leicht. Ihn sich unterwerfen, auf den Versuch kommt es an. Fatale Lyrismen!"⁷².

Die Identitätsdiffusion des Protagonisten bleibt noch so weit in figuralen Abgrenzungen gehalten, daß man das alte Muster der Dreiecksgeschichte zu erkennen glaubt, das ironisch umspielt und fortgesponnen werden kann:

"eine Geschichte(..): sie brähe sich vielfach im Spektrum der Ironie, denn wer ist wer, und ist es nicht womöglich gleichgültig, festzustellen, wer wer ist? Wird hier nicht die Vertauschbarkeit zum Prinzip der Lust, wenngleich es so einfach nicht ist, wie man bei der ersten Lektüre annehmen könnte. Gewahren wir eine Entwicklung – aber wohin? Wird das Leid der beiden Schwestern hernach, wir ahnen es, sie so zu einem Wesen verschmelzen, daß der Protagonist (einer von dreien), es aufgeben muß, nach Identität im Dreieck zu fragen?"⁷³.

An anderer Stelle wiederum ist von einem "Zweierkarussell" die Rede⁷⁴, das widerspruchsvoll definiert wird. Momente der Unterscheidung und des Zusammenschens bleiben ungeordnet, gleichsam arbiträr aufeinander angewiesen:

"Er gedachte sie nicht auseinanderzuhalten, nein, und die Sympathie, die er für beide hegte, war Sympathie, weil sie nicht eine waren"⁷⁵.

Die nächste Steigerung der Identitätsdiffusion bezieht sich auf das Zusammenspiel von Zeitverlust und Raumverlust und damit auf erkenntnistheoretische Transzendentalien. "Zarg" und "Niembsch" werden verglichen, auch Zarg kann 'vor seinen Augen Frauengestalten tauschen'. Aber ihr Zeitverständnis und Zeitempfinden durchläuft verschiedene Veränderungsstadien:

"Niembsch tastete sich einige Schritte über die Grenze, und er verlor – Zarg vereinte sich mit dem Flüchtigen im Moment des Wissens – das geliebte Gesicht,

71. *ibid.*, S. 48.

72. *ibid.*, S. 49.

73. *ibid.*, S. 66/67.

74. *ibid.*, S. 51.

75. *ibid.*

weil er die Zeit begriff. Er verlor die Zeit, weil er den stillhaltenden, unbeweglichen Raum erfaßte. Er verlor den Raum, weil er aus sich selbst trat"⁷⁶.

An dieser Stelle spielt vorübergehend die Teilkonzeption der Schizophrenieforschung zur Veränderung der Zeitwahrnehmung hinein, wonach sich der Kranke bei zunehmender "Diskontinuität im temporalen Selbst" "sich auf räumliche Hilfsmittel" verlassen müsse⁷⁷. Aber darüber hinaus kommt in der Zeitauffassung der Transformationscharakter des Textes zum Vorschein. Wenn es heißt: "Zeit wurde ihm gleichgültig" und Niembsch statt einer zielgerichteten Entwicklung, also statt einer Teleologie nur noch "Stadien der Veränderung" durchlaufe und dann im Zusammenhang mit dem Mozartschen "Don Giovanni" auch "Leporello"⁷⁸ angeführt wird, so ist die Anspielung auf die "musikalisch-erotische" Stimmung aus Kierkegaards "Entweder - Oder" deutlich⁷⁹.

Wie schon bei Max Frischs Roman "Mein Name sei Gantenbein", der nicht zufällig in demselben Jahr erschienen ist, wird auch hier das ästhetische Stadium wieder dominant. Auch für Max Frisch war die paradigmatische Figur des lebensunmittelbar ästhetischen Verhaltens der "Don Juan". Der Erzähler Niembsch läßt dieses zugleich archaische und paradigmatische Rollenmuster ebenfalls weitergelten, allerdings mit einem relativierenden psychologischen Zusatz und schließlich einer vorausweisenden ethischen Bewertung:

"An irgendeinem Punkt seiner phantastischen Bahn hat Don Juan sich selber eingeholt, da wurde er sich seiner inne – mag sein ein Narziß. Von nun an waren die Konstellationen vorgegeben, unverwechselbar, von ungerührtem Gleichmaß. Die Zeit rann an ihm ab. Es entstand, meine ich, der exemplarisch inhumane Mensch"⁸⁰.

Niembsch braucht das Rollenmuster des "Don Juan" als letzte Synthesierungsmöglichkeit für sein Ich. Insofern hat sich die Zweck-Mittel-Relation verkehrt und zugleich der Gegensatz von ethischem und ästhetischem Verhalten:

"Wäre ich nicht in den Giovanni gesprungen, hätte ich mich nicht seiner Maske bedient, dann stünde ich am Anfang. So sehe ich eine Möglichkeit vor mir: Die

76. *ibid.*, S. 47.

77. Laing, R.D., *Das geteilte Selbst*, *ibid.*, S. 94.

78. Niembsch oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 45.

79. Vgl. hierzu v.a., Michel, W., *Poetische Transformationen Kierkegaardscher Denkfiguren im neueren deutschen Roman*, *ibid.*, insbes. S. 163–165

80. Niembsch oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 17.

Figur Giovannis entpuppt sich als Realität, als autobiographischer Schattenriß"81.

Die Identitätsdiffusion wird durch diese Rollenverwendung gleichermaßen aufgehoben wie weiter vervielfacht.

Die Fülle der Anspielungen auf Kierkegaardsche Werke wird immer dichter, die zentralen Begriffe der "Wiederholung", "Verzweiflung", des "Experiment(s)", der "Grenze"82 markieren jenen Vorgang der doppelten Anverwandlung: Niembsch verwandelt sich die archaische Figur des Don Juan an, der Erzähler bedient sich der philosophischen Bedeutung des Kierkegaardschen Don Juan. Aber auch dieser unterschwellige Vorgang der philosophischen Transformation wird heruntergespielt auf ein ästhetisches bzw. poetologisches Niveau:

"Kierkegaard und wen sonst, haben wir nicht bemüht, um sogleich auf ein ganzes, in sich geordnetes System zu verweisen, er dient uns als anrührende Figur, als ein Denker, der sich in Lebensläufe einzumischen vermag"83.

Tatsächlich eröffnet der Erzähler an vielen Stellen ein Spiel mit hermeneutischen Zeitvorstellungen. So 'versetzt' er sich zugleich in einen Lebenshorizont, von dem aus Antizipationen oder gar prophetische Ausblicke vorgestellt werden und bedient sich von ihm selbst transformierter Denkfiguren, die zu dem Verstehenshorizont seiner Zeit gehören, der Spätstufe der Existenzphilosophie:

"Man wird, ich bin sicher – und sei's ein Däne –, einmal die Philosophie der Wiederholung predigen. Daß die Erinnerung in der Gleichheit aufhört, daß sie zusammenschmilzt und dann, in ständiger Übung, nicht mehr nötig ist, welch melancholisierende Erkenntnis; und so wird auch das Bewußtsein der Zeit fortfallen"84.

Härtling umspielt in dieser Weise die Gadammersche Konzeption der "Horizontverschmelzung", die dieser erstmals 1960 in seinem Hauptwerk "Wahrheit und

81. *ibid.*, S. 80.

82. *ibid.*, alle S. 70.

83. *ibid.*, S. 50.

84. *ibid.*, S. 17. M. Gregor-Dellin, Versuch der Zeit zu entrinnen, in: Lüdke, M. (Hg.), Peter Härtling, Auskunft für Leser, Darmstadt 1988, S. 109 verfolgt zwar nicht diese kunstvollen hermeneutischen Reflexionen, aber er erkennt doch bereits, "daß es hier nicht, oder nicht so sehr um Lenau geht als um das Muster im Labyrinth (...) um Niembsch als Kunstfigur".

Methode" entwickelt hatte. Danach geht der Verstehenshorizont, der die Zeit des Verstehenden ausfüllt, in den Horizont der Epoche über, aus der ein Werk oder ein Autor verstanden werden soll. Wirkungsgeschichtlich ist es bedeutsam, daß Gadamer wenigstens teilweise von existenzialhermeneutischen Ansätzen seines Lehrers Heidegger ausgegangen ist. Aber Härtling gestaltet die poetisch-historische Version der Horizontverschmelzung so aus, daß die Empathie des Erzählers bei der Annäherung an seine Figur zur Sprache kommt und ebenfalls die verzeitlichende Perspektive der vorgestellten Figur:

"Was hat uns bewogen, ihm derart mitzuspielen? Nun stürzt er uns aus den Gedanken, und wir können ihm nicht helfen. Sein Blick wandert zurück, die Ruhelosigkeit läßt nach, er hält an: Juliette"⁸⁵.

Der Erzähler kennt die Grenzen jener Formel Schleiermachers, wonach man sich ganz in einen Schriftsteller versetzen müsse. Insofern relativiert er jeden Versuch einer verstehenden Identifikation. Andererseits begrenzt der Schreibprozeß die jeweilige Stufe des Verstehens. Der Erzähler urteilt nicht im Draufblick, aus der vermeintlichen historischen Übersicht:

"Wir können uns die Helden nicht aussuchen. Sie schlüpfen herein und fordern uns heraus. Er, Niembsch, provoziert nie. Er ließ andererseits auch nie zu, daß wir seine Fährte deckten. Er war besessen vom Scheitern, mehr noch, hingerissen von jenem »Ende«, das wir in Anführungszeichen setzen und dem er Vollkommenheit zumaß. Wir werden sehen. Wir wissen nicht mehr als er, zu dieser Stunde"⁸⁶.

Der Erzähler als Hermeneut ist also nicht genialisch frei in der Auswahl und Stilisierung seiner Figuren. Er weiß sich einbezogen in wirkungsgeschichtliche Strömungen, die er nicht überblickt. Auch darin gibt es eine Übereinstimmung mit Gadammers Fassung der "Wirkungsgeschichte". Die ältere Hermeneutiktradition des 19. Jahrhunderts sah jenes Distanzbewußtsein ("er ließ andererseits auch nie zu, daß wir seine Fährte deckten") nicht vor. Stattdessen ging es um die Verbindung von Identifikation und Sich-versetzen. Wenn der Erzähler zudem den Begriff des 'Scheiterns' und des 'Endes' distanziert benutzt, so legt er sich Rechenschaft darüber ab, daß dies inzwischen zentrale Begriffe der modernen Existenzphilosophie waren, die er unterschwellig weit über Kierkegaard hinaus bedacht zu haben scheint. Der reine

85. *ibid.*, S. 90.

86. *ibid.*, S. 50.

Erzähler könnte auch vom Ende her die Figur anlegen, gleichsam in Kenntnis der Teleologie oder als Fortsetzer des negativen Entwicklungsromans. Aber der an Kierkegaard Geschulte weiß, daß man jeden 'anderen' nur als Möglichkeit und nicht als Wirklichkeit verstehen kann, daß also auch nicht von einem als notwendig angesehenen Ende her geurteilt werden darf. Es kommt hinzu, daß der Erzähler als Hermeneut jenes Ende nicht akzeptieren kann, denn die Figur Niembsch lebt ja in der Wirkungsgeschichte fort. Will man die geistesgeschichtlichen Implikate jener Stelle noch weiter ausloten, so fällt die Doppelbewegung auf, daß der Erzähler sich immer wieder im Text rollenhaft profiliert und dann zurücknimmt und begrenzt. Es ist das altbekannte frühromantische Ironiemodell der Selbstsetzung und Selbstannihilation. Der Erzähler sieht sich als einen möglichen Träger wirkungsgeschichtlicher Rekonstruktion und Fortsetzung:

"Es gibt zu viele Erklärungen. Auch das, was hier geschrieben wird, ist nur eine von mehreren. Eine Variante. Eine Variante, welche die Musik fordert, eine Variante, welche die Musik nicht erhält. Steh auf, Niembsch"87.

Das Möglichkeitsdenken des musikalisch-erotischen Paradigmas aus "Entweder - Oder" wird aktualisiert bis in den gestaltschaffenden Zweifel des modernen Erzählers hinein:

"Ist es noch Niembsch? er wird nicht antworten, dennoch werden wir es erahnen: Was er begonnen hat, nachdem sein Ende umschrieben wurde"88.

Der produktive Zweifel, der auf Distanzbewußtsein beruht, wird nun auch vom betrachteten dichterischen Subjekt her entwickelt. Was sich Geschichte nennt, erlebt Niembsch als aufeinander gestapelte Konstruktion aus "Wörter(n) der Erinnerung"89. Der einzige Festpunkt, die einzig scheinbar sichere Plattform in diesem Strom aus Wörtern und Figuren ist das literarische Werk. So wird unterstellt, daß Niembschs "magnum opus", ein Werk über den Don Juan, die endgültige "Bestätigung der Maske" sein sollte90. Das Werk als Objektivation und Sublimation, dem man zwar in Spuren die Erlebnis- und Leidensgeschichte des Autors ansieht, dessen Bedeutung aber über diesen hinausweist. Auf der Sublimierungsstufe geht es um mehr als um sprachliche Rekonstruktion im Sinne der Psychoanalyse, aber andererseits auch um die

87. *ibid.*, S. 125.

88. *ibid.*

89. *ibid.*, S. 109.

90. *ibid.*, S. 108.

Aufkündigung eines allzu direkten realen und bloß gleichzeitigen Bedeutungsbezug. Es geht um den Punkt:

"wo die Maske verwächst mit dem Gesicht, am Ende erst, und wo sie gleichzeitig sich auflöst und den Ursprung preisgibt"⁹¹.

Der Blick über das einzelne Werk und seine unmittelbare Rezeption hinaus reicht in zeitliche Fernen, in denen sich wirkungsgeschichtliche Möglichkeiten allererst entfalten. Der einzelne Autor und sei er auch am 'Ende', annihiliert sich im Blick auf künftige 'Schreibmöglichkeiten' hin:

"Es könnte von mir sein, hätte von mir sein können – Du machst Scherze – Nein, ich höre Zeilen, ungeschriebene, die einer schreiben wird, sehe seine Lippen, die Sätze formen –"⁹².

Das Schreiben und die Schrift haben zwar auch eine psychologisch-anamnetische Funktion; insofern verweist die Rekonstruktion auf den einzelnen Autor. Darüber hinaus aber drückt sich darin die Epoche aus oder doch zumindest die generationelle Bewußtseinslage oder der Eliteanspruch einer literarischen Gruppe. Soweit könnte man eine Parallele zwischen den französischen Diskursanalysen, der Konzeption der 'écriture', und der aktualisierten Fassung des Objektivationsbegriffs der deutschen Hermeneutik annehmen. Auf der anderen Seite aber finden sich im Übergang zwischen Poetik und Hermeneutik immer wieder Ansätze, die psychohistorisch und geistesgeschichtlich zugleich ausgerichtet sind.

Härtling formuliert 1964 diesen Übergang so, daß er zugleich aus der engeren Perspektive der Figur Niembsch und aus jener weiteren historischen Perspektive gilt:

"Oder rührt Sie meine Leidenschaft, in der Schrift einzuholen, zu beruhigen, was meinen Geist verwirrt? Solche Abende spielen auf alten Mustern, alles ist vorgegeben, ich habe das schon einmal geträumt – vielleicht habe ich das schon einmal erlebt, in diesem oder jenem Jahrhundert, in welcher Gestalt auch immer, ich, ich trete ein"⁹³.

Natürlich ist die Idee der Metempsychose nur metaphorisch gemeint oder doch heuristisch verwandt, so wie schon Lessing sie in seiner geschichtsphilosophischen

91. *ibid.*, S. 108/109.

92. *ibid.*, S. 117.

93. *ibid.*, S. 25/26.

Schrift "Erziehung des Menschengeschlechts"⁹⁴ einbezieht. Es ist der Diskurs durch die Zeiten, die 'philosophia perennis', dem die Idee eines edlen Geistergesprächs über den Zeiten entspricht⁹⁵.

Niemschs Wunsch nach 'Stillstand', die Vorstellung, er könne die Zeit aufheben, die Aussicht, "daß wir mit Wissen aus der Zeit und in die Zeit treten"⁹⁶ könnten, umspielt nur vordergründig noch Möglichkeiten der Umdeutung der Kierkegaardschen Zeitauffassung. Er knüpft tatsächlich bei der Schillerschen Ästhetik und Geschichtsphilosophie an bei der Vorstellung, daß das geschichtsmächtige ästhetische Subjekt "die Zeit wieder aufhebt"⁹⁷, so daß eine dialektische Umkehrung möglich wird:

"Wir sind bei dieser Operation nicht mehr in der Zeit, sondern die Zeit ist in uns mit ihrer ganzen nie endenden Reihe. Wir sind nicht mehr Individuen, sondern Gattung: das Urteil aller Geister ist durch das unsrige ausgesprochen"⁹⁸.

Auf der politischen Ebene geht es bei Schiller um eine Suspension vom Zwang, unmittelbar revolutionär in der Art der Franzosen eingreifen zu müssen. Die Ablösung, daß das schaffende und rezeptive Subjekt sich "wie aus der Zeit gerissen"⁹⁹ fühlen müsse, gipfelt in der Definition des ästhetischen Spieltriebs, nach der es gelingen sollte, "die Zeit in der Zeit aufzuheben"¹⁰⁰.

Die Transformationen, die Peter Härtling am Beispiel des Niembsch vornimmt, reichen also von der psychopathologischen Bestimmung des zeitlichen 'Stillstandes' im Sinne der Kasuistik, also einer Katatonie, bis zur aktualisierenden Erinnerung der Schillerschen

94. Lessing, G.E., Erziehung des Menschengeschlechts, in: Deutsche Geschichtsphilosophie von Lessing bis Jaspers, hg. v. K. Rossmann, Bremen, o.J., S. 28, Paragr. 98.

95. Es ist kein Zufall, daß diese Idee, die von Petrarca stammt, auch in der neueren deutschen Philosophie des öfteren aufgegriffen wird, so in Apel, K.-O., Transformation der Philosophie, II, Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft, Frankfurt a.M, 1973, S. 42. Ders. Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus, Arch. für Begriffsgeschichte, Bd. 8, Bonn 1963, S. 166ff. Vgl. auch Brogsitter, K.O., Das hohe Geistergespräch, Bonn 1958.

96. Niembsch oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 76.

97. Schiller, F., Die ästhetische Erziehung des Menschen, vorläufig zitiert nach der Ausgabe Berlin, Darmstadt, S. 601, Elfter Brief.

98. *ibid.*, S. 603/604, Zwölfter Brief

99. *ibid.*, S. 628, 22. Brief.

100. *ibid.*, S. 607, 14. Brief.

Zeitvorstellung. Der Begriff der Identitätsdiffusion umfaßt in eben dieser Weise die lebensunmittelbare Identitätsaufspaltung Niembschs und die geistesgeschichtlich erinnerte Figurenreihe. Die Beschreibung der sowohl lebensunmittelbar als auch ästhetisch figural gemeinten Identitätsdiffusion geht in einen hermeneutischen Perspektivismus über, der auf der Zeitstelle 1964 allererst möglich schien:

"Er blätterte das Register auf, er verschlang die Zeiten, entlarvte die Maskeraden, vertauschte die Räume, wechselte die Namen, die Liebkosungen, die Gesichter und die Gestalten. Bei den späteren Besuchen Niembschs wandelte sich die Perspektive; er stellte seine Blickwinkel nach Belieben ein"¹⁰¹.

Das Moment des Arbiträren im Wechsel der Verstehensrollen und der Verstehensperspektiven bleibt aber vorerst noch eine poetische Phantasie.

2.3. Pointillistisch aufgelöste Erlebnissynthese

Paul Nizon: Canto

Während Härtlings "Niembach" den hoffnungsbesetzten Fluchtraum Amerika wieder verläßt und daraufhin ein gebrochenes Verhältnis zu allen Erinnerungen und Kontinuierungen entwickelt, gestaltet Nizon in seinem Roman "Canto" einen gegenläufigen Versuch. Ein Stipendiat der "Villa Massimo", d.h. ein Rom-Preisträger, auf den sich viele Rollen-Erwartungen richten, sucht diese abzuschütteln und darüber hinaus einen originären erlebnisintensiven Zugang zur Stadt Rom zu finden. Daraus ergibt sich, daß er gegen die stereotypen Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster vieler Jahrhunderte ankämpfen muß, gegen eine ganze "Archäologie des Bewußtseins" (Foucault). Rom wird nicht wie in Anderschs "Efraim" als anamnetischer Fluchtpunkt gesehen, da die Rollenerwartungen gegenüber dem Stipendiaten es verhindern, daß er sich in einem Schreibrefugium einrichtet. Das Paradoxon seiner Schreibsituation besteht darin, daß man von ihm gerade einen originellen schriftstellerischen Beitrag erwartet, darin vergleichbar der Situation jener sechs Erzähler in Japan, die in Muschgs Roman "Im Sommer des Hasen" ausgesandt werden. Aber dem ganzheitlich originellen Beitrag

101. Niembach oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 45.

setzt er einen zerstückelt originären Entwurf entgegen, der die disparaten Wahrnehmungssplitter nicht schon im Prozeß der Eindrucksbildung synthetisiert oder überformt. Der Druck, der auf ihm lastet, ist aber auch ein historischer, denn die Vorstellung, man müsse in Rom einen makrohistorischen Überblick gewinnen, drängt jedem Schreibenden eine Fülle vorgeprägter Synthesierungsmuster auf. Gerade weil das erzählende und erlebende Ich sich um den Preis der Synthesierungsunfähigkeit auf neue Weise dialektisch 'entäußern' will an die Stadt, kommt es zu Formen der Identitätsdiffusion, die allerdings keine pathologischen Züge aufweisen wie bei Härtlings Niembsch.

Der Protagonist verbindet seine Ersteindrücke mit Körperwahrnehmungen, in denen sich bereits jene Widersprüchlichkeit andeutet:

"Die Seiten der Stadt abirren. Ich laufe mich völlig aus. Natürlich sehe ich allerlei, hinter dem ich Schenswürdigkeit vermuten darf. Aber will ich mir's anschauen, steht ein Esel in mir auf, bockt, spreizt sich dagegen"¹⁰².

Der Satz, "ich laufe mich völlig aus", ist doppeldeutig; er meint nicht nur die körperliche Erschöpfung des Läufers, sondern auch bereits den psychosomatischen Ansatz zur Identitätsdiffusion. Die mögliche Illusion, daß sich viele gesehene Einzelheiten wie von selbst zu einem ganzheitlichen Bild zusammenfügten, hat er nicht. Insofern scheint ihm die transzendente Zuordnung von Einzelheit, Besonderheit und Allgemeinheit, die ja vielen Symbolkonzeptionen zugrunde liegt, nicht mehr fortsetzbar zu sein:

"In die Unendlichkeit, nicht zusammenzudenken, in die Zerstückelung ferner und schließlich in Einzelheit, Einzelfach und Einzelhaft. Bin einfach nicht dafür zu haben"¹⁰³.

Aber auch die wissenschaftliche Spezialisierung des Zugangs – die rein archäologische, architekturgeschichtliche, kirchengeschichtliche, herrschaftsgeschichtliche etc. Perspektive wehrt er ab:

"Einzelwissenschaft ist Gefangenschaft"¹⁰⁴.

Er wartet auf die psychosomatischen Anreize, wobei eine Ich-Instanz ihn von Anfang

102. Nizon, P., Canto, Frankfurt a.M. 1963, S. 11/12.

103. *ibid.*, S. 12.

104. *ibid.*

an vor dem Selbstverlust warnt:

"bis die Reibung den Ton erzeugt. In mir, selbstverständlich. Nur müßte ich aufpassen, daß ich mich nicht vollends auslaufe, hier in Rom"¹⁰⁵.

Er sucht nach rettenden Metaphern und geht dabei zurück zu biblischen Bildern:

"werfe mich aus, wie der Wal den Jonas, werfe mich – wohin? An Land"¹⁰⁶.

Gerade weil der Erzähler den Wahrnehmungsprozeß psychosomatisch verfolgt, muß er auf all die rollenästhetischen und narrativen Hilfsmittel verzichten, die einer medialen Zwischenschicht angehören. Die Erwartung an den Rompreisträger zielt demgegenüber gerade auf ästhetische Rollenentwürfe, die programmatisch fundiert sind, auf selbstsichere Wahrnehmungsweisen und ausformulierbare narrative Reihungen:

"»Was haben Sie zu sagen?« lautete die Frage. Nichts, meines Wissens. Keine Meinung, kein Programm, kein Engagement, keine Geschichte, keine Fabel, keinen Faden. Nur diese Schreibpassion in den Fingern(...)Weder Lebens- noch Schreibthema, bloß matiére, die ich schreibend befestigen muß, damit etwas stehe, auf dem ich stehen kann"¹⁰⁷.

Das Schreiben hat also auch eine, wenn auch punktualisierte existentielle Bedeutung. Obwohl es auf herkömmliche Bindungsmuster verzichtet, schafft es doch ein Netz für weitere lebensunmittelbare Eindrucksbildungen des erlebenden Ich. Das erzählende und das erlebende Ich sind so unmittelbar aufeinander angewiesen. Der Vorgang des Eindringens in die Stadt ist unmittelbar auch einer des Schreibens:

"Muß mich endlich da hineinzuschreiben suchen, den Laufteppich einer Ankunft legen"¹⁰⁸.

Dieses Sich- hineinschreiben wird als Entscheidungsakt formuliert: "Ich. Fange an", da die Konzeption einer Erzählerfigur und die Stilisierung des Ich in einer Rolle von vorneherein verworfen wird. Der Ich-Erzähler kann sich nicht vorstellen, ein anderer zu sein, und erteilt jeglicher Stellvertretung eine Absage:

105. *ibid.*, S. 13.

106. *ibid.*, S. 14.

107. *ibid.*, S. 22.

108. *ibid.*

"Ich bin nicht Hans. Und Hans ist nicht das Ding und kein Ersatz dafür. Kein Hans also"109.

Offensichtlich erscheint jeder mögliche konturierte Rollenentwurf als nicht passend und umfassend genug, so daß ohne Bindung an oder Geborgenheit in einer Rolle nur außerhalb einer solchen eine Figurierung erfolgen kann:

"Alle Kleider passen nicht, alle Rollen bergen nicht. Rettungslos draußen"110.

Auch hier wird das Rollenproblem typisch schweizerisch –seit Keller über Frisch bis hin zu Nizon – in der Kleidermetapher gefaßt.

Alle Figuren bleiben so ohne Ausgestaltung und reduziert auf Umrisse und blitzen wie Eindrücke nur pointillistisch auf:

"Figuren streichholzartig aus dem Dunkel anreißen, blitzenlassen"111.

Die Vielfalt und das Spektrum an Entäußerungen des erlebenden Ich bleibt gebunden an bestimmte Plätze, wobei dieser Zusammenhang jeweils nur augenblickhaft oder momentan aufscheint:

"Tausendsassa auf Tausendplätzen, erwachend, erlöschend. Klappdeckel. Bewußtseinslinse, auf, zu. Jedes Aufleben: Sache für sich. Nächstes wieder auf fern versprengtem, weitabgetriebenem Inselchen im Ozean schwarz. Für jedes Inselchen Leben richtest du dich ein"112.

Der Bewußtseinsstrom, wie man ihn aus dem frühmodernen Roman oder auch dem nouveau roman kennt, wird aufgelöst in pointillistische Einzelmomente, die wie in der Malerei des Spätimpressionismus voneinander getrennt bleiben und für den Betrachter aus einer gewissen Entfernung ein konturiertes Bild ergeben. Aber diese Analogie wird weitergetrieben bis in den Medienbereich hinein. "Klappdeckel" und "Bewußtseinslinse" stellen Übertragungen aus dem Bereich der Photo- und Filmgeschichte dar.

Den Momenten der Raumwahrnehmung liegen punktuelle Subjekt-Objekt-Synthesen zugrunde. Jeder einzelne Platz wird zunächst als Objekt empfunden, aber als eines, in dem sich historischer Geist sedimentiert hat, gleichsam im Hegelschen Sinne als

109. *ibid.*, S. 23.

110. *ibid.*, S. 53.

111. *ibid.*, S. 51.

112. *ibid.*, S. 57.

Lokalität des objektiven Geistes, oder, dem antiken Standort Rom angemessener mit einem jeweils eigenen 'genius loci':

"Du befindest dich auf so einem Platz, vielleicht ist es auf einem Platz mit Namen wie Piazza del Popolo oder Piazza Navona oder kleiner, nur fußgroß vielleicht, und da sticht die Flamme Bewußtsein empor und leuchtet das Leben aus auf eben diesem Platz oder Plätzchen, das Leben des Platzes und dein Leben da auf dem Platze, und schon sind beide verfesselt"¹¹³.

Es ist also nicht nur der öffentliche große Platz, an dem in der Antike atmosphärisch dichtes gesellschaftliches Leben stattfand, sondern auch der Stand-Punkt mit historischer Tiefendimension, der eine ganze Erlebnisperspektive eröffnet. Dieser Stand-Punkt ermöglicht der Bewußtseinslinse eine Fokussierung. Die "Flamme Bewußtsein", die 'emporsticht' und das auf dem Platz 'leuchtende Leben' sind Metaphern und Symbolkombinationen, die für die Synthese von Geist und Lebenskraft stehen.

Ortsgebundene Erlebnispartikel werden von dem synthesierenden Ich nicht mehr ohne weiteres eingeholt. So entsteht ein quasi-schizoider Wunsch nach geschlossener Identität:

"Einer. Der gerne zusammengehen möchte mit Jenem in Grottaferrata. Überhaupt mit seinen Momenten"¹¹⁴.

Der Stipendiat verkehrt in Journalistenkreisen und ist so dauernd konfrontiert zum einen mit bestimmten Rollenerwartungen, die auf ihn übertragen werden, und zum anderen mit schnellebigen Darstellungsweisen, die Vertrautheit und Authentizität nur vortäuschen. Diese "Allwisperperspektive leidiger Kulissenschiebervertrautheit" bezieht sich vor allem auf Hintergrundinformationen aus dem politischen Bereich¹¹⁵. Der Handel mit Nachrichten führt nicht dazu, daß dem Zeitungsleser Fremdwahrnehmungen aus authentischer personaler Perspektive mitgeteilt werden; erst recht nicht dazu, daß Auslandskorrespondenten glaubhaft ein eigenes Profil entwickeln.

113. *ibid.*, S. 56/57.

114. *ibid.*, S. 174.

115. *ibid.*, S. 59/60: "Und Berufskollegen setzen sich zu uns, und Gronchi und Italiens politische Sache oder sein gegenwärtiges Säckelchen werden mal wieder verhandelt aus der Allwisperperspektive leidiger Kulissenschiebervertrautheit und also höchst unehrerbietig. Etwa vom Standpunkt eines »Ein Kreuz ist der Mann für meinen Magen oder meine Senkfüße«. Im Kreise dieser Weltstadtsiedler auf Abruf, die mit ihren handlichen Passepartouts zu Einmengungen angehalten sind, sich von Berufs wegen eindringen, einmischen, wo sie nur können".

Der Erzähler bezeichnet sie rollendistanziert als "Zuträger, arme, Troß und Marketender aller Weltkampagnen, immer Gefolgsleute"¹¹⁶. Weitere Attribute im Sinne von Rollenattribuierungen beziehen sich auf Zeitproblem und Teleologie: Es sind 'Zielstrebige ohne Zeit' und darauf, daß hinter der Versatilität und Ubiquität "Eingleisigkeit" zum Vorschein kommt¹¹⁷.

Diese medienkritischen Erörterungen geben dem Erzähler Anlaß zu einer allgemeinen Reflexion über die "Rolle im Leben", die "ein todsicheres Gefährt" sei¹¹⁸. Er weist folgerichtig die Journalistenrolle oder jede Übertragung von dieser aus auf sich als Schreibenden in der Mediengesellschaft ab:

"Was immer da kommt, ist ausgefahren, gespurtes Handeln; Gemeinplatz des eigenen Ichs, ist Selbstzitat. Ich nenne sie nicht Journalistenrolle für mich. Er nennt sich anders auf solchen Wegen"¹¹⁹.

Der Ausdruck "Selbstzitat" verweist auf die dauernde Selbstverwertung, das im Schreiben geschaffene Selbstreferenzsystem. Im Verhältnis von Existenz und Rolle kommt dies einer ungebrochenen, durch keine Zwischenreflexion hinterfragten Selbstkontinuierung gleich.

All dies führt zu Prägungen einer Hohlform von Rolle, der Erzähler benennt sie – in einer wie eine Überschrift abgehobenen Weise – "Der Vergesser"¹²⁰. Diese Hohlform ist von zwei Seiten her bestimmbar. Einerseits verlangt die Reizüberflutung der Informationsgesellschaft nach immer neuen mnemotechnischen Selektionen: Welche Informationen werden zunächst im Kurzzeitgedächtnis gespeichert? Welche werden in vernetzter Form mittelfristig genutzt, um Kontext- und Orientierungswissen zu schaffen und auszudifferenzieren? Und welche werden im Langzeitgedächtnis angeschlossen an konsistentere Einstellungen und Grundüberzeugungen? Andererseits hat das Vergessen in der psychoanalytischen Dimension wiederum eine doppelte Funktion: nämlich eine negative im Sinne des Verdrängens und eine entlastende in dem Sinne, daß Freiräume für neue Wahrnehmungen geschaffen werden. Das Moment des Verdrängens blendet der Erzähler allerdings aus, wenn er den ebenso lapidaren wie

116. *ibid.*, S. 60.

117. *ibid.*, S. 61.

118. *ibid.*, S. 66.

119. *ibid.*

120. *ibid.*

universalistischen Schluß zieht:

"Der Vergesser ist jedermanns besseres Ich"¹²¹.

Die Art, wie diese Maxime ausgesprochen wird, steht in genauer Parallele zu Max Frischs Formel: 'Jedes Ich, das sich ausspricht, ist eine Rolle'.

Der Erzähler braucht die rollenhafte Hohlform des Vergessers, um alle Vorinformationen und fremdbestimmten Eindrucks muster gegenüber einer Stadt wie Rom loszuwerden. Vergessen steht so in engem Zusammenhang mit der Selbstentäußerung an die Stadt. Eine vom Bewußtsein gesteuerte Vernetzung von Wahrnehmungen würde Tür und Tor öffnen für viele Vorinformationen und Vorurteile:

"Eine Stadt wächst mühelos in dem, der ihrer nicht achtet. Wenn ihr sie solchermaßen mißachtet, flugs springt sie auf"¹²².

Der Stadt wird so ein schlummerndes Eigenleben zugesprochen, sie wird gleichsam personifiziert. Das erlebende Ich treibt diesen Prozeß so weit, bis es zu einer organologisch gefaßten Introjektion kommt. Die Plätze und Gebäude werden in einem psychischen Innenraum nachgestellt:

"da wuchtet mit dröhnendem Schritt Pantheon in dir, und das Brunnlein oder die Wasserburg Brunnen wässert in dir, und Piazza Colonna und der Corso und die Promenadenbäume grauen und grünen in dir"¹²³.

Der Erzähler bildet dann eine zweite Hohlform aus, in der er gegenläufig zu den überdeterminierten und überinformierten Rollen, Rom erschließen möchte. Er übernimmt "die besinnlichere Rolle des Hurenhirten"¹²⁴. Auch diese Rolle ist wiederum von zwei Seiten her bestimmbar. Einerseits ermöglicht sie es, die Schatten- und Nachtseiten der städtischen Gesellschaft kennenzulernen:

"Der Hurenhirt oder Hirt der Huren geht zu Stunden, da Wohlanstand schläft, diesen Straßen nach – oder (wenn ein militärischer Ausdruck vorgezogen wird) er

121. *ibid.*, S. 67.

122. *ibid.*, S. 71.

123. *ibid.*

124. *ibid.*, S. 130.

schreitet die Posten ab"125.

Andererseits erlaubt diese Hohlform beliebige Füllungen mit eigenen und fremden erotischen und voyeuristischen Wunschprojektionen. Darüber hinaus aber ist jener 'Hirt' die Negationsrolle zum guten Hirten, jenem christologischen Motiv, das in Rom allgegenwärtig ist.

Das erzählende und erlebende Ich wendet sich in direkter Ansprache an den toten Vater, dessen Fremderleben er anamnetisch erinnert und seinem eigenen Erleben zugleich parallel- und entgegengesetzt. Für ihn und vor ihm begründet und rechtfertigt der Sohn seine Wahl der Hohlformrolle des Hurenhirten:

"Dir Vater, der du immer in der Fremde gewohnt hast, nachdem dein Anderes Land verlassen war; der du tot bist und Zeit hast: dir versuche ich zu beschreiben, wie es kam, daß ich zum Hurenhirt aufstieg"126.

Der Vater hatte ihm eine Vaterstadt gegeben mit den entsprechenden Halterungen: einem "Schulrahmen", einem "Lebensrahmen"127 und die damit verbundene Vertrautheit und Geborgenheit. Allerdings blieb er in diesen Rahmen des "Immergleichen und Zutodegekannten"128 festgesetzt und in einem engen Rollenkorsett definiert; sein Vater hingegen was als Emigrant ein Fremder in dieser Stadt, ohne Vergangenheit, ohne Geschichte, aber auch ohne Rollenerwartungen und Rollenzwänge:

"Du mein Vater, mit der abhandengekommenen Story, der gekappten Herkunft, die mich immerzu ausschickt nach einem Anderen Land, das du mir vorenthältst..."129.

Was der Erzähler fortsetzt liegt weniger auf der Linie einer direkten Familientradition als vielmehr auf der Linie einer sich steigernden 'Intergenerationenmobilität', wie die Soziologie jenen Sachverhalt benennt, wonach Verhaltensdispositionen von einer Generation zur anderen flexibler werden können. Der Erzähler will nicht zurück zu den Ursprüngen der Familie in einem ganz bestimmten Land, er stellt sich nur ein anderes Land vor, darin ähnlich dem Handkeschen Erzähler in "Der kurze Brief zum langen Abschied", der sich zu einer 'anderen Frau in einer anderen Zeit' sehnt:

125. *ibid.*, S. 131.

126. *ibid.*, S. 126.

127. *ibid.*, S. 184 und S. 180.

128. *ibid.*, S. 184.

129. *ibid.*, S. 206.

"Denn für mich bist und bleibst du: im Andern Land. Ich will es erreichen"¹³⁰.

Während diese Anknüpfung an den Vater sozialgeschichtlichen Motiven folgt, verweisen andere Stellen eher auf eine psychoanalytisch ausdeutbare Vater-Sohn-Beziehung. So wird der Wunsch, aus der Identitätsdiffusion heraus wieder zu sich zu kommen, imaginär an den Vater gerichtet:

"Denn ich möchte endlich mit meinen Momenten zusammengehen, mein Vater"¹³¹.

Man könnte darin eine Erinnerung an die durch väterliche Gebote und Normen zustande gekommene und schließlich internalisierte Instanz des Über-Ich erkennen. Im Gegensatz zum Vater muß das erlebende Ich seine Vergangenheit als eine rollenbesetzte und tatsächlich fremdbestimmte aufarbeiten. Während der Vater durch eine Rollenbestimmung hineinfinden wollte in die fremde Stadt, muß der Sohn als 'Einheimischer' gerade wieder herausfinden aus den ortsgeprägten Rollenzwängen. Zwischen diesen sozialen Überdeterminationen, die in seiner Heimatstadt heteronom verwaltet wurden, entdeckt er die verpaßten Möglichkeiten seiner Existenz:

"Leben wir? Leben wir in der Zeit? Statisten auf Parties. Zu Hause ein Schrank voller Rollen. Verpasser. Ich bin nur ein Strauß von Legenden, ein Fächer aus Plätzen, mein Vater, eine Orgel, die nur Auftakte keucht. Ich muß mich als Toten betrachten"¹³².

Die Schwierigkeiten des erlebenden Ich lassen sich nun vollends rekonstruieren. Wieder steht die Kleidermetapher wie bei Keller und Frisch im Hintergrund. Der "Schrank voller Rollen" wird aber nicht nur als Aufbewahrungsort und gepflegtes Requisit gesehen, wie dies in zugleich agrarisch und bürgerpatrizisch geprägten Ländern der Fall ist, vielmehr geht es um den Gegensatz von Räumlichem und Zeitlichem. Denn man hat den Erzähler zuhause zeitlich fixiert auf einer bestimmten Entwicklungsstufe, festgelegt und endgültig charakterisiert in einer Phase der Jugenderlebnisse bzw. des frühen Erwachsenenalters. Insofern erlebt der Erzähler ähnlich wie Max Frischs "Stiller" dieses Eingepaßtsein in feste Rollenerwartungen einer schweizer Kleinstadt nicht als 'Wohlbehagen in der Enge', sondern als Petrifikation. Die äußerste Stufe der

130. *ibid.*, S. 210.

131. *ibid.*, S. 165.

132. *ibid.*, S. 163/164.

Petrifikation, die man aus der Schizophrenieforschung kennt, besteht in dem Gefühl des Kranken, teilweise abgetötet zu sein. Wiederum formuliert der Erzähler als Gegenentwurf eine Hohlformrolle aus, die der des "Vergessers" und "Hurenhirten" entspricht: er definiert sich als "Verpasser"¹³³. Die nächste Steigerung der Petrifikation besteht darin, daß jene fixen Rollen in der mündlichen Tradierung dadurch noch weiter festgelegt werden, daß narrative Legendenmuster verwandt werden. Der Schreibende möchte diese gegenläufige mündliche Tradierung, die ihn selbst als Figur vereinnahmt hatte, wieder mit seinem Identitätsbewußtsein in Einklang bringen:

"Gut: Ich kaufe meine Legenden. Muß nun Leute bemühen aus jener Zeit, sie bitten, mich zu bezeugen. Mir meine Legenden zu überlassen"¹³⁴.

In ähnlicher Weise hat Peter Härtling die Fixierung einer Figur in der mündlichen Tradierung über hundert Jahre hinweg zum Gegenstand eines Romans unter dem Titel "Das Familienfest" gemacht.

In der Einleitung zum zweiten Teil des Romans reflektiert der Erzähler den Schreibprozeß und seine Identitätsdiffusion. Er legt sich zunächst Rechenschaft ab darüber, daß der Leser sowohl fest konturierte Handlungsmuster als auch ein Zeitkontinuum als auch die Linie eines Lebenslaufs vermißt:

"Ich weiß, an dieser Stelle müßte gefragt sein, was denn nun eigentlich gewesen sei. In dieser Zeit. In dieser Stadt. Und ob überhaupt etwas. Denn wie hier die Gemäuer sich fügen, müßten ja wohl auch meine Momente, die versprengten Momente, sich fügen in einen Lauf und sich fügen einem Lauf von Geschehen, brauchbar für diese Seiten. Nur leider bin ich ohne Einsicht in so einen Lauf"¹³⁵.

Die Illusion eines selbstmächtigen und geschichtenmächtigen Erzählers wird preisgegeben wie in so vielen modernen Romanen. Der 'olympic viewpoint' ist weder formal noch psychologisch durchzuhalten. Der moderne Erzähler gestaltet noch seine Identitätsdiffusion als formale Gliederungsmöglichkeit des Textes aus. So wird der zweite Teil gegenläufig zum ersten Teil angeschlossen:

"Den wir als Ich leben ließen, den lassen wir laufen, uns zu suchen. Zusammenzusuchen aus den Plätzen für Lebensminuten, den Minutenplätzchen in

133. *ibid.*, S. 163.

134. *ibid.*, S. 146.

135. *ibid.*, S. 91.

Rom"136.

Unterlegt ist auch hierbei eine geistesgeschichtlich bedeutende Denkfigur: die Dialektik von Entäußerung und Zurücknahme der Entäußerung in das Subjekt.

2.4. Erotisches Assoziations- und Projektionsspiel im Beziehungsgeflecht einer Gruppe

Hubert Fichte: Die Palette

Hubert Fichtes Roman "Die Palette" (1968)¹³⁷ führt nicht ein in die Atmosphäre einer zunächst fremden Stadt, sondern in das höchst vertraute Milieu einer Kneipe in der ebenso vertrauten Stadt Hamburg. Dieses Milieu ist homogen, weil zu ihm nur Randgruppen der Homosexuellen, Transvestiten und gebrochene subkulturelle Identitäten gehören. Die ständigen Gäste dieser Kneipe mit dem Namen "Palette" verkapseln sich gegenüber der Normalgesellschaft durch ein intensives Beziehungsgeflecht und durch Elemente einer Gruppen- und Sondersprache. Aber nicht nur soziolinguistisch gesehen führt dieser Roman den Leser in eine ebenso besondere wie enklavierte Welt ein, vielmehr werden Verhaltensformen vorgeführt, die sich verhaltenssoziologisch mit der Kategorie der "sekundären Devianz"¹³⁸ beschreiben lassen. Im Vergleich zur "Devianz als "normale(r) Andersartigkeit"¹³⁹ geht es darum,

136. *ibid.* P. Hamm, In Rom und anderswo, in: Kilchmann, M. (Hg.), Paul Nizon, Frankfurt a.M. 1985, S. 115 erkennt in dieser Doppelbewegung der teilweisen Entäußerung und der teilweisen Synthesierung bei Nizon eine dialektische Lösung des alten Problems, wieweit der Bewußtseinsstrom kanalisiert werden dürfe: "Vor die Alternative gestellt, hilflos im Strudel des Bewußtseins zu treiben oder bewußt den Bewußtseinsstrom in eine sauber angelegte – aber eben deshalb unglaubliche – Bahn zu zwingen, entschied sich Paul Nizon dialektisch: Er gab sich zwar selbst der nicht aufzuhaltenden Bewegung hin, konfrontierte ihr aber gleichzeitig eine Geschichte, die möglich ist, die beendete also, die Geschichte, die der Tod beendete, der Tod des Vaters (der wiederum an das andere Unumstößliche erinnert, die Herkunft, die Geburt)".

137. Fichte, H., Die Palette, Reinbek bei Hamburg, 1968, Zit. nach ²1970.

138. Lüderssen, K./ Sack, F., (Hg.), Seminar: Abweichendes Verhalten I, Die selektiven Normen der Gesellschaft, Frankfurt a.M., 1975, S. 444.

139. *ibid.*, S. 433.

wie dieses geschlossene Figurengeflecht die "degradierenden und bestrafenden Reaktionen der Gesellschaft"¹⁴⁰ umzuwandeln und abzuwehren versteht und dabei Rückverstärkungen der Devianz bei den Gruppenmitgliedern erreicht.

Die Identitätsdiffusion läuft auf zwei Ebenen ab. Zum einen gibt es nicht nur feste Zweier- und Dreierbeziehungen, sondern ein ganzes Geflecht psychologischer Projektionen von jeweils einer Figur auf mehrere andere. Diese Projektionen betreffen wiederum verschiedene Ich-Anteile und Ich-Instanzen. Zum anderen gibt das Erzähler-Ich im Verlauf des Romans immer deutlicher zu erkennen, welche Projektionsanteile es mit den einzelnen vorgestellten Figuren verbindet. Es sind seine Figuren in jenem doppelten Sinne einer psychischen und einer fiktionalen Realität. Die Betonung des Fiktionalen hat selbst eine Abwehr- und Schutzfunktion gegenüber einer Umwelt, die kein Verständnis hätte für die rein realpsychologisch dargestellte Andersartigkeit. So entwickelt der Erzähler Formen der Ironie sogar im Sinne eines meta-theoretischen Umspielens jener Feststellungen, die von Seiten der Psychologie und Psychoanalyse zur Entstehung von Homosexualität beigebracht wurden. Andererseits bespiegelt der Erzähler zuletzt auch seine Rolle als werdender Autor, darin durchaus ähnlich dem Anderschen "Efraim" bei dessen Verhandlungen mit dem Lektor, indem er schließlich Lesungen aus dem Buch in dem Schlußkapitel mit darstellt.

Die Geschlechtsrollenspaltung des Protagonisten "Jäcki" wird gleichsam als eine ironische Version des seit der Antike bekannten Androgynenmotivs vorgeführt:

"Jäcki behauptet doppelt zu sein. Nicht zweimal halb, sondern einmal zwei. Doppelt läge er über ihr. Jäcki Mann läge über ihr, während Jäcki Frau ganz klein auf dem Rücken säße, in den Mond guckte"¹⁴¹.

140. *ibid.*, S. 434. Vgl. hierzu Hadden, S.B., Gruppenpsychotherapie mit Homosexuellen, in: Preuss, H.G., (Hg.), Analytische Gruppenpsychotherapie. Grundlagen und Praxis, Reinbek bei Hamburg, 1966, 1972, S. 137: Ein wichtiges Element der Therapie bestehe darin, jene Gruppenhaltung aufzubrechen und in eine neue Gruppenkonstellation umzufunktionieren: "Wir haben gefunden, daß ein starkes Verlangen nach Änderung nicht unbedingt Voraussetzung für den Erfolg der gruppenpsychotherapeutischen Behandlung des Homosexuellen ist, weil die Gruppe diesen Wunsch nach Alteration zu aktivieren vermag. Dies geschieht dadurch, daß der Abwehrmechanismus der Rationalisierung, die die Homosexualität zum Gegenstand seiner eigenen Wahl macht und ihm einredet, er würde sich nicht ändern, selbst wenn er es könnte, niedergerissen wird".

141. Die Palette, *ibid.*, S. 82.

Ausflüge in das Märchen und ebenso in alte oder neuerfundene Mythologeme ziehen das Interesse des Lesers immer wieder ab von einem psychoanalytischen Eindringen in die Figur und ihre Beziehungsprobleme:

"Aber das Baumhexengesicht, das Gesicht der großen Urtante, der alte Spitze Riesenzahn, die nistet auch in Irma zur Bestrickung des armen Jäcki, wenn der kleine Mann an ihm ist und das Jäcki Weibchen klein"142.

Auf dieser Linie liegt es denn auch, daß eine Kritik an popularwissenschaftlichen psychologischen Theorien sowie an feuilletonistischen Parallelen, wie etwa der zwischen Kinderzeichnungen und Krankenzeichnungen, in den Rahmen einer allgemeinen Medienkritik eingespannt werden. Der Erzähler läßt seinen Helden neben der Wochenzeitung die "Zeit" gelegentlich auch die Wochenzeitung die "Welt" lesen:

"Jäcki geht näher heran und während er kuckt, sieht er es schon auf der stillen Seite in der WELT:

- Der junge Halleluja hat zu ganz tiefen Schichten der Figuration zurückgefunden. Unbekümmert von den Moderichtungen drückt er in schroffen Pigmentierungen vorgeburtlich anmutende Komplexe aus, die mit barem Surrealismus nichts zu tun haben, da sie über dessen Unnaivität nicht verfügen - und andererseits mit der Kinderzeichnung oder der Krankenzeichnung ebenso brechen auf Grund eines unverbrauchten Formwollens; so sind sie Abwendung von jeglicher epigonaler Künstlichkeit und Wegkehrung vom krankhaften Ich in die Kunst hinein gleichwohl"143.

Unterschwellig geht es also um ein bannendes Verhalten gegenüber jeder Zudringlichkeit, nach einem "krankhaften Ich" zu suchen. Es handelt sich somit also um mehr als bloße Sublimierung im Freudschen Sinne. Im Geschwätz des Kulturbetriebes werden die unsinnigsten quasi-analytischen Formeln wie jene vom "vorgeburtlich anmutenden Komplex" verwandt.

Auf der Figurenebene wird die Identitätsdiffusion bestimmter Homosexuellen- und Transvestitentypen in vielfachen Reihungen vorgeführt. Dabei stellt der Erzähler immer wieder das freie Assoziationsspiel erotischer Erinnerungen und Besetzungen dar:

"- Jürgen denkt jetzt an Liana oder an die, an die er bei Liana dachte"144.

142. *ibid.*, S. 83.

143. *ibid.*, S. 95.

144. *ibid.*, S. 17.

Je stärker eine Figur in das Beziehungsgeflecht der Palette gerät, umso leichter fällt es, die Sichtweise anderer zentraler Figuren zu übernehmen:

"Aber Jäcki ist abhängig von der Palette. Jetzt fängt er schon an, sich einzufühlen, bemüht sich, mit Reimar Renaissancefürstchens Augen zu sehen"¹⁴⁵.

Die nächste Stufe ist die einer familialarchaischen Projektion, bei der eine der Palette-Figuren mit Verhaltenselementen oder Mustern aus dem Familiendrama besetzt wird:

"Jäcki sieht in Cartacalo/la die große Schwiegermutter. Als Schwiegermütter erschienen ihm die Transvestiten, wenn er zwischen Abendmelken und Abendmelken mit Liana Pozzi in der Barzelona saß. Jäcki, Leuleu, Ulrike, Cartacalo/la überschneiden sich. Alle enthält Cartacalo/la"¹⁴⁶.

Jene Überschneidungen bestehen aus ähnlichen psychischen Fragmenten oder aus Rollenfragmenten. Die Rollenvielfalt, das Vorspielen unter Zwang sowie die spielerische Aufhebung verschiedenster Geschlechtsrollenzwänge sind bei Transvestiten besonders häufig zu beobachten. Dies ist eine weitere Variante des Zusammenhangs von Rolle und Kleidermetapher. Von der Gruppenkonstellation her soll also nicht nur ein einfacher sozialer Zusammenhalt dargestellt werden, sondern eine psychosoziale Verklammerung, für die der Erzähler mehrere Tiermetaphern verwendet. So bezeichnet er an einer Stelle die "Palette" als "eine Form voll Krabben in Gelee"¹⁴⁷; an einer anderen Stelle beschreibt er einen 'Eimer Tintenfische' so, daß sich die Übertragung gleichsam aufdrängt:

"Kraken, Polypen durcheinander. Sie werden durch das Gehen des Fischers zusammengerüttelt. Ich kann nicht mehr unterscheiden, welcher Arm zu welchem Tier zu welchem Auge gehört"¹⁴⁸.

Darin kommt als neues Element die Körperpartialisierung, also die Aufspaltung des Körper-Ichs und die Fragmentierung des gefallenden oder nicht gefallenden fremden Körpers zum Ausdruck. Die wechselseitigen Imitationen fallen umso leichter, je weiter jene Körperpartialisierungen durchtypisiert werden. So entsteht eine ganze Ableitungsreihe, in die Jäcki einbezogen ist, die er aber andererseits rollendistanziert

145. *ibid.*, S. 88.

146. *ibid.*, S. 129.

147. *ibid.*, S. 135.

148. *ibid.*, S. 16/17.

ironisch beobachtet:

"Beim Zurückgehen über den Jungfernstieg spielt Jäcki vor Claes Klaus, der vor Jäcki Jäcki spielte. Jäcki denkt neben seiner Rolle: Geistergesicht. Darf man einfach Geistergesicht denken? Was ist unter dieser Schicht Csardasfürstin?"¹⁴⁹.

Zu den vielen "Geschichtlein neben Bekenntnissen" gehört ebenfalls die Altersrolleneingrenzung bestimmter körpersprachlicher Rituale, die Tatsache, daß "Gesten Rollen spielen gegenüber älteren Partnerinnen"¹⁵⁰. Die Fragmentierung des Rollenrepertoires führt bis an den Punkt, daß sogar die Sprache verändert wird bei kurzzeitigen Bekanntschaften. So erzählt "Claes" Jäcki von "Verbaltorturen an Einnachtgespielinnen"¹⁵¹.

Die "Palette" braucht ständig neue Reize, demnach werden immer neue Reizwörter ausgegeben. Zugleich verstärkt sich damit die Enklavierung und das Gruppenbewußtsein:

"Neue Wörter aus der Palette: Dibbern. Liebeskaspar. Nun ist alles kaputt. Honkey-Tonkey. Geknackt. Brüche. Vor allem Dibbern. Liebeskaspar"¹⁵².

Aber jenseits dieser Neuerungssucht einer subkulturellen Gruppensprache werden ältere und neuere Fragmente der politischen Sprache und der Gebildetensprache in jeweils verschiedenartigen Anordnungen und Zuspitzungen assoziiert; immer wieder

"trampeln andre Wörter durch Jäckis Kopf;

-Empor.

-Christlich-demokratisch.

-Verfremdung.

-Ritterkreuzträger.

-Axiom.

Das Wort kernig hat einen Stahlhelm auf. Das Wort abschnallen schläft über ihm"¹⁵³.

Der Erzähler sortiert sprachidiosynkratisch die Bewußtseinsarchäologie, die diesen Wendungen jeweils zugrunde liegt. Zugleich werden diese Sprachfragmente wieder reanthropomorphisiert. Wir haben es also mit einem Umkehrschluß zu tun, bei dem die

149. *ibid.*, S. 139.

150. *ibid.*, S. 140.

151. *ibid.*

152. *ibid.*, S. 75.

153. *ibid.*, S. 34.

Identifikation von Personen mittels Sprache erst wieder hergestellt werden muß bzw. der Bewußtseinsstrom als Sprachströmung sich erst wieder rollenhaft und nach Bewußtseinsgrenzen konturiert:

"Einige Wörter kommen aus der Emigration zurück. Es gibt Wörter unter der Lupe. Ein Wort nimmt Schnee. Wörter mit roten Augen. Albinowörter. Wörter mit einer eingefärbten weißen Strähne im Haar. Zebrawörter. Wörter, die auf dem Kopf gehen. Wörter ohne Unterleib. Wörter mit einer Hand aus Leder"¹⁵⁴.

In diesem Sinne werden Rollenattribuierungen auf die Sprache umgelenkt und umgeleitet. Im Medium der Sprache kann man leichter über die Ausgrenzung von Minderheiten diskutieren, gleichzeitig werden so Sprachstrategien gruppenpsychologisch verdeutlicht:

"Die geschlechtskranken Wörter(...)Drei Wörter sind betrunken. Von einigen Wörtern ist nur der Vorname bekannt. Wörter leben unter falschem Namen. Ein Wort mit unehelichen Kindern. Eine Clique von Wörtern hat die Koffer schon für die Emigration gepackt"¹⁵⁵.

Bei der Charakterisierung anderer Minderheiten als der Homosexuellen und Transvestiten wird der Gegensatz zwischen Gruppenkonformität und Möchtegern-Individualismus gelegentlich bis zur Groteske gesteigert. So heißt es von einer Gruppe "dänische(r) Freunde":

"alle sind Individualisten und viele tragen Bärte und die Vegetarier haben nichts gegen die Fleischesser"¹⁵⁶.

Auch bei den verschiedenen Anlässen zu Protestveranstaltungen kommt es sowohl zu historischen Mischungen von Motiven und sozialen Formen als auch zu scheinbar absurden Gemeinsamkeiten verschiedenster Minderheiten:

"Denkt Jäcki: - Wenn sie Erfolg hätten mit der traditionellen Klampfenwanderung, ihrer Gewaltlosigkeit, ihrer haschischverstärkten Atomgegnermarschiererei und wenn die Erde frei wäre von taktischen oder sonstigen Atomwaffen, dann würden die Tunten immer noch ausgelacht"¹⁵⁷.

154. *ibid.*, S. 35.

155. *ibid.*

156. *ibid.*, S. 77.

157. *ibid.*, S. 78.

Die "Klampfenwanderung" erinnert an die Jugendbewegung der 1920er Jahre mit all ihrer Abgrenzung gegenüber modernen städtischen Lebensformen, aber auch mit ihrer Anknüpfung an männlich geprägte Freundschaftsbünde, wie es sie schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland gab. Der zweite Ansatz erinnert an die Durchmischung der Ostermarschierer der 1950er Jahre mit Hippiegruppen der 60er Jahre. Die Anlässe haben also eine expressive Funktion für die verschiedensten Minderheiten. Aber nur Teile der Homosexuellen und der Transvestiten haben genügend Distanz dazu und Sinn für die Verwandlungskünste nach der Kleidermetapher, um die Bizarrerien der vermeintlichen Gruppendynamik durchsichtig zu machen. Es gibt eine Homogenisierungstendenz in der Gruppe und im Milieu, die jeden individualistischen Ansatz vereinnahmt¹⁵⁸. Die Konturen der Figuren werden immer stärker verwischt, Identitätspartikel verschiedener Figuren berühren sich. Es kommt zu einem "Gleiten aneinander vorbei in sauerstoff- und kohlenstoffdurchkribbelten Räuschen"¹⁵⁹. Bei Jäcki führt das vorübergehend zu Schwierigkeiten bei der Typisierung, und die Parallele zu Handkes Ich-Erzähler in seinem Roman "Der kurze Brief zum langen Abschied" drängt sich wenigstens bei einigen Aspekten auf – bis hin zu der "Angst, daß er die Kontraste nicht mehr klarkriegte"¹⁶⁰. Allerdings wird diese Schwierigkeit dann doch bis zu milieuspezifischen Symptomen gesteigert, so, wenn gerophile Züge betont werden: "Immer ähnlichere Greisinnen reiten auf Mauleseln vorüber" oder wenn es von Jäcki heißt: er "sieht sich im Laufe der Jahre die Fähigkeit verlieren, das Geschlecht zu unterscheiden"¹⁶¹. Diese verschwimmenden Konturen zeigen sich aber auch darin, wie die einzelnen Elemente des Rollenplurals einerseits immer bizarrer werden und andererseits – aus der sozialen Außenperspektive – ineinander übergehen:

" Die Nachbarn in Hennstedt grüßen Jäcki auf dem Trecker – auf Treckern vorüberfahrend. Dazugehören als Hilfspädagoge, als Kunstkritiker, als Vize, als Fischer in Sesimbra dazugehören wie Proust in der Bretagne"¹⁶².

Untermalt wird diese lebensunmittelbare, fast impressionistische Widergabe von Atmosphärischem noch dadurch, daß Farbtöne und Duftnoten einerseits immer genauer

158. *ibid.*, S. 76: "Jäcki, der nicht gerne mitzieht mit mehreren, sagt nicht nein, weil er sich auch dieser Palettennummer unterwerfen will".

159. *ibid.*

160. *ibid.*, S. 87.

161. *ibid.*, S. 102.

162. *ibid.*, S. 115.

unterschieden werden und andererseits ineinander übergehen¹⁶³.

Bei dem Versuch, Gruppenelemente und Beziehungsstrukturen dennoch herauszupräparieren, werden auch "Bildungsschnitte" gelegt, nach literarischen Vorlieben, die ihrerseits zur Gruppenbildung beitragen:

"Vielleicht ein Vergleich zwischen Wilfried und Arnim? Von Anne ausgehend Maximilian l'Allumeuse einbeziehen. Vergleich der drei Liebhaber Annes. Oder Bildungsschnitte dur L'Allumeuse, Wilfried und den schiefen Inder in Projektion auf die Bemühungen der gescheiterten Wolfgang-Borchertgemeinschaft"¹⁶⁴.

Man sieht, daß das Beziehungsgeflecht so verwickelt und intim wird, daß der Leser es von außen fast nicht mehr zu durchdringen vermag. Schriftstellernamen werden als Reizauslöser und Identifikationspartikel eingestreut und verdichten noch die Maskerade bis zur Ununterscheidbarkeit des 'quid pro quo':

"- Einen Exhibitionisten Stefan George nennen. Für Alex war Stefan George das Ein und Alles"¹⁶⁵.

Unter dem Aspekt der Selbststilisierung soll so ein Zug an Stefan George getroffen werden und zugleich dient er nur als Mittel, um bei einem Gruppenmitglied den Hang zur Überidentifikation zu verdeutlichen. Auch dabei wird historisch Unverbundenes aneinandergereiht, die gebildeten Gruppenmitglieder 'räsonieren und projizieren' in endlosen Aneinanderreihungen wie "Villoncoeurs, Goetheseelen, Abgründe in Herrn Gerstenberg"¹⁶⁶. Die Bildungsreminiszenzen verlaufen in vertikaler Dimension von der "Palette" zurück zum "Inferno, Purgatorio und Paradiso"¹⁶⁷ wie in der horizontalen Vergleichsdimension, von Hans Henny Jahnn über Wolfgang Borchert, Arno Schmidt bis zu Camus und Wittgenstein. Es geht nicht nur um Identifikationsmöglichkeiten im psychologischen Sinn, sondern auch um Schreibmöglichkeiten. Der Erzähler stellt sich wie Max Frisch in der Gantenbein-Perspektive vor, wie er schreiben "würde". So gelangt er bis an die Grenze der Darstellungsmöglichkeiten. Gerade die 'geschlossene Gesellschaft' der Palette weise eine psychologische, psychohistorische, bildungsgeschichtliche und gruppendynamische Schichtung auf, die kaum noch mit den

163. Vgl. *ibid.*, S. 44.

164. *ibid.*, S. 136.

165. *ibid.*, S. 121.

166. *ibid.*, S. 148.

167. *ibid.*, S. 32.

herkömmlichen Mitteln der Narrativik erfaßt werden könne. Der Erzähler vermutet in der Perspektive "Jäcki",

"- daß vielleicht jeder Chronist an der Palette scheitern muß. Eine Analyse der verschiedenen Schichten Wirklichkeit würde sich ins Uferlose verlieren. Jede bekannte Form schriftstellerischer Synthese klammerte aber eben gerade all das Inkohärente, Doppelzüngige, Alberne, Vielbewußte und die gleichzeitigen eingeschränkten Bewußtheiten aus"168.

Jäcki bildet im Konjunktivischen einen Rollenplural aus, indem er sowohl als potentieller Erzähler bedenkt, wie er gezwungen wäre, "eine kleingehackte, den Ereignissen und Personen nachhetzende Prosa zu erzeugen"169 und dann wiederum als Rezensent "mit Hilfe einer Collage, unter Hinzuziehung aller Sub- oder Superliterarischen Zitate, die in der Palette fallen, die Palette selbst deutlich werden zu lassen"170. Ja, er reflektiert sogar hermeneutische Implikate der Kritik, wenn er den "Zwiespalt zwischen Absicht und Resultat"171 bei einem Gedicht eines Gruppenmitgliedes herausstellt. Über diese traditionellen Rollenmuster hinaus versucht er auch den Prozeß der Visualisierung in der Mediengesellschaft einzubeziehen. Visuelle Reize dienen aber andererseits auch der Ausgestaltung der erotischen Phantasie. So geht eine Betrachtung über das Theaterspielen unmittelbar dazu über, daß sich eine Figur in ihrem "Kopfkino farbig einige Großaufnahmen von Gerd Wilhelms

168. *ibid.*, S. 31.

169. *ibid.* Wagenheim, W.v., Hubert Fichte, München 1980, S. 202 vergleicht Robbe-Grillet und Fichtes "Bewegung der Beschreibung". Er betont, daß im Unterschied zu Robbe-Grillet Fichte "das von außen Kommende zu dem seinen macht und ihm dabei durchaus jene Züge läßt, an denen der Leser es wiedererkennt". T. Teichert, "Herzschlag aussen". Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte, Frankfurt a.M. 1987, S. 138 betont noch stärker die Deckungsgleichheit von Autor und Erzähler im Sinne einer Ich-Authentizität der Aussagen: "Es macht keinen Unterschied, ob wir es in einem Roman mit Detlev, Jäcki und dem Autor Ich zu tun haben oder mit Ich-1, Ich-2 und Ich-3". Sogar Reinhard Baumgart, Eine wüste Idylle, in: Beckermann, Th. (Hg.), Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M. 1985, S. 32 stellt die unvermittelte sprachbezogene Authentizität in den Mittelpunkt seiner Betrachtung: "Dagegen wirkt die Erzählweise von Grass oder Johnson schon altmeisterlich. Fichte beschreibt nichts, erzählt nichts nach. Er läßt die Sache in ihren eigenen Wörtern zu Wort kommen, spielt das Medium". Allerdings ist Baumgarts Behauptung, Fichte "wendet keine Psychologie auf", S. 32, irreführend – er meint wohl, daß keine psychologischen Deutungsmuster textimmanent herbeizitiert werden.

170. *ibid.*

171. *ibid.*

Körper"172 vorspielt. Statt der Verdinglichung könnte man von einer Medialisierung sprechen, wenn es heißt:

"Jäckis Kopf ist ein Kino. Jäckli ist der Vorführapparat. Seine Augen sind die Leinwand, auf die von drinnen was projiziert wird"173.

Die Rollenverkehrung wird dann aber mit Bildungsreminiszenzen durchmischt bis zu der absurden Feststellung:

"Villons Herz sitzt im Zuschauerraum"174.

Vor diesem Hintergrund erscheint ein eingestreuter Neologismus wie "teleplasmatisch"175 dreideutig:

Er bezeichnet die Art, wie sich einzelne Figuren, aufgespalten nach Art der Identitätsdiffusion, unterschwellig aufeinander beziehen, sodann geht es um die medienkommunikative Rahmung der Bildphantasie und darüber hinaus schließlich um eine komplizierte Verzeitlichung historischer Momente und scheinbar gleichzeitiger Vorgänge.

Die Erlebniszeiten der einzelnen Gruppenmitglieder in Bezug auf andere Länder werden als Fixpunkte herbeizitiert:

"Die Zeit in Schweden ist vorbei. – Die eine Zeit. – Die andre Zeit (..) Meine Zeit in Sesimbra ist noch nicht zu Ende"176.

Es geht also um subjektive Dauer auch im Sinne des Fortdauerns. Aber ebenso werden Zeitvorstellungen metaphysischer und psychoanalytischer Qualität durchmischt und zuletzt wiederum trivial auf die Mediengesellschaft bezogen:

"Die Vermeinung der Zeit, zunächst vorgestellt als Zeit nach und hinter der Zeit, dann auch als Zeit vor der Zeit, als anfangs- und endlose Zeit. DIE ZEIT ist eine Zeitung"177.

172. ibid., S. 145.

173. ibid.

174. ibid.

175. ibid., S. 142.

176. ibid., S. 23.

177. ibid.

Familienerinnerungen, Todesdaten und historische Zeitpunkte werden bis zu einem absurden Schriftbild hin zusammengesetzt:

"Jäckis Opas Opas Achtzehnhunderteinundsiebzigertod. Jäckis Opas miterlebte Neunzehnhundertvierzehntachtzehntertode. Jäckis Vaters Ungefähr-neunzehnhundertfünfunddreißigertod, neben Hundertfünfundsiebzigertoden"¹⁷⁸.

Die letzte Angabe soll den Leser stutzig machen, weil sie aus der Reihe fällt – als Hinweis auf den Homosexuellenparagraphen 175 des Gesetzbuches. Gleichzeitigkeiten in der mündlichen Familientradierung und der gesellschaftlichen Öffentlichkeit rücken ähnlich in den Blick wie bei Härtlings "Familienfest"¹⁷⁹. Vorübergehende Unterscheidungsversuche einfacher Art werden durch die Vorstellung überformt, daß die Ungleichzeitigkeit des modernen Lebens noch viel dialektischer ist:

"Die andre Zeitrechnung ist Dr. Rosenkreutzers. Zwei Zeiten. Jürgen liest in der ZEIT über die Zeit. Computer-Zeit. Real-Zeit. Was das Embryo anlangt – widersprüchliche Zeiten"¹⁸⁰.

Gerade der Anschluß einer embryonalen Perspektive, wie sie Günter Grass im Eingang seiner "Blechtrommel" verwandt hat, führt hier allerdings in eine andere Richtung. Unterschwellig geht es um eine ironische Abwehr verschiedener Theorien zur Entstehung der Homosexualität. Selbst jene Theorien, die später ansetzen, nämlich bei mütterlichen Rollenfehlprägungen, werden im Sinne einer Zeitironie relativiert:

"Jäckis Mutter behauptet, jeder Mensch kommt öfter und sucht sich selbst sein Schicksal aus"¹⁸¹.

Damit wird die alte Idee der Metempsychose, wie man sie bei verschiedenen Religionen, etwa dem Hinduismus, findet, aber ebenso in geschichtsphilosophischen Entwürfen wie Lessings 'Erziehung des Menschengeschlechts', mit dem neuzeitlichen europäischen Gedanken der Autonomie verknüpft. Auch kulturhistorische und literarische Stilisierungsmuster werden unmittelbar mit modernen sexualpsychologischen

178. *ibid.*, S. 24.

179. *ibid.*, S. 23: "Zur gleichen Zeit, als Jäckis Oma in Glogau geboren wurde, erschien in Leipzig eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens".

180. *ibid.*, S. 202.

181. *ibid.*, S. 208.

Feststellungen verquickt, so wenn in einem Wortungetüm von der "Minnesängerhomosexualisierung der Frau"¹⁸² die Rede ist.

Im letzten Teil des Romans enthüllt und umspielt der Erzähler das innere System seines eigenen Textes. In selbstironischer Manier spricht er von "Metawörter(n)", von "Antigrammatik" und schließlich von der Verwertung des ganzen für eine "Metabuchmesse"¹⁸³. Er enthüllt die Überformungen, die es nicht mehr zulassen, den Text als einfachen Schlüsselroman zu lesen. Dennoch bleiben auch angesichts von "ausgedachten Vorkommnissen" doch "Namen also. Bekannte, Ideogramme. Übereinkünfte"¹⁸⁴.

Wie bei Andersch werden gelegentlich Textkorrekturen mitgeteilt:

"Die Blaue Blume zu Saaron. Bei der Korrektur setz ich jetzt ein: Requiem für die blauangelaufene Blume zu Saaron"¹⁸⁵.

Man kann unschwer eine verballhornende und ironisierende Anspielung auf das frühromantische Motiv der blauen Blume in der Frühphase der deutschen Studentenbewegung erkennen¹⁸⁶. Auch die Zeit- und Ortsangaben zum Schaffensprozeß, die er unter dem Obertitel "Nachwörter anschließt ('St. Pauli loben auf St. Pauli. Drei Jahre sitz ich jetzt dran. Leidig leiht mir im Monat so viel, wie Loddli im Hafen fest verdient'¹⁸⁷) erinnern einerseits an Alfred Anderschs Verfahren im "Efraim" und andererseits an die studentischen Diskussionen über die 'Kommerzialisierung' des Literaturbetriebs. Sogar die Angst, was der "Hessische Rundfunk" von seinen Dichterlesungen mitschneidet, verbindet den damals vielberedeten 'Strukturwandel der Öffentlichkeit' (Habermas) mit der ironisch einbezogenen Psychologisierung der Schriftstellerfigur:

"ich stürz ab mit meinen Wörtern über das, was ich erlebt habe, vor meinem Überich und vor meinem leibhaftigen Unbewußten in der ersten Reihe, tanzt zur Musik, wenn ich nicht lese. Öffentlich fällt meine Kindheit durch vor den Zeugen meiner Kindheit"¹⁸⁸.

182. *ibid.*, S. 228.

183. *ibid.*, S. 236.

184. *ibid.*

185. *ibid.*, S. 166.

186. U.a. in dem Slogan vieler Germanistikstudenten: Färbt die blaue Blume rot.

187. *ibid.*, S. 234.

188. *ibid.*, S. 238.

Der Autor bedenkt seine Vermarktung zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Und ähnlich wie Gabriele Wohmann in 'Ernste Absicht' werden die naiven Fragen von Reportern und Zuhörern im Zusammenhang mit Trivialereignissen der Medienkommunikation mitgeteilt:

"Die Kilius zum Beispiel soll nicht selbst gesungen haben. – Haben Sie diese Dinge nun alle selbst erlebt? – Hat sich ihre Kindheit in einem katholischen Waisenhaus abgespielt? – Meine Fiction ist nicht ganz ohne Non-Fiction. Trotzdem kann ich mich auf den Kopf stellen, solange die Palette nicht in Rowohlts Deutscher Enzyklopädie erscheint oder im Springer Verlag wie meine Embryologie, bleibt es eben doch bloß eine Novel. Fiction! Fiction! Fantasie!"¹⁸⁹.

Der Autor geht noch weiter, indem er zum einen äußerst realistisch Verlage benennt und zum anderen die naiven psychologischen Fragen, die an den Darsteller des Homosexuellen-Milieus gerichtet werden, sich selbst ad absurdum führen läßt.

Die ironischen Selbstentlarvungen des "Fictionich"¹⁹⁰ erreichen schließlich den Punkt, daß man nicht unterscheiden kann zwischen den Projektionen und Teilidentifikationen des erlebenden Ich und den Sublimierungsakten des erfindenden, überformenden und ebenfalls projizierenden Erzähler-Ich:

"Der, den ich Jäcki nenne, der ich bin, geht in die Wilfredo-Bar und sucht den ich Gieselher nenne und der ich bin – bin ich Gieselher?"¹⁹¹.

Die Identitätsdiffusion des erzählenden und erlebenden Ich begreift also auch die ganze Figurenkonstellation mit ein. Das psychologische Projektionsfeld, das soziale Milieu und die Figurenkonstellation des romankonstitutiven Subjekts gehen ineinander über. Zuletzt bricht der Erzähler mehrfach in groteske Möglichkeitsentwürfe hinein aus. Er sprengt den 'Rahmen' (Goffman), um den Leser an der psychologischen Plausibilisierung zu beteiligen:

"Ich bring mich um, weil es nicht weitergehen soll und weil es der beste Abschluß für den Roman wäre. Jäcki, der ich bin, welche Gründe hätte Jäcki, sich umzubringen? Aus Geldmangel würde er nicht!"¹⁹².

189. *ibid.*

190. *ibid.*

191. *ibid.*, S. 242.

192. *ibid.*, S. 240.

Schließlich werden die Geschlechtsrollenverkehrung, das Moment der infantilen Fixierung und das geistesgeschichtliche und religionsphilosophische Motiv der Metempsychose in einem letzten Kulminationspunkt zusammengeführt:

"Der, den ich Jäcki nannte, ist Pate. Ich bin Pate. Die ich Heidi nannte, die ich bin, kriegt ihr drittes Kind. Ich kriege also mein drittes Kind, das ich bin"¹⁹³.

Diese letzte Stufe der schon überspitzten Identitätsdiffusion ent-wirklicht die zuvor so überrealistisch reflektierte Selbstverwertung. Die Fiktion ist zuletzt wie bei Martin Walsers 'Einhorn' wieder als überlebensfähig ins Recht gesetzt¹⁹⁴.

2.5. Schizoide Ich-Dissoziierung und teilnehmende Verstehensrolle

Heinar Kipphardt: März

Scheinbar einen Sonderfall von Identitätsdiffusion im engeren kasuistischen Sinne der

193. *ibid.*

194. Geradezu grotesk mutet im Rückblick die Interpretation Kurt Batts, des Chefkritikers der ehemaligen DDR an. Er macht ein "multivalentes Erzählsubjekt" aus, "dessen Ort im Koordinatensystem des ausgebreiteten Weltstücks unausgemacht bleibt". Batt meint, daß die Erörterungen in der westlichen Literaturkritik und Germanistik zum "Erzählerstandpunkt" durch einen solchen "Perspektivismus" "zum Aberwitz degradiert" würden. Dem psychologischen Raffinement ist er an keiner Stelle gewachsen, er konstatiert ebenso bieder wie unterschwellig moralistisch und altväterlich kulturkritisch einen allgemeinen Identitätsverlust. Die Formel von der "Antigesellschaft der Palette", die "halluziniert" werde, korrespondiert mit dem Titel seines umfassenderen Buchs "Revolte intern. Betrachtungen zur Literatur in der Bundesrepublik Deutschland", Lizenzausgabe München 1975. Die Hoffnung auf eine wirkliche Revolte in Westdeutschland aus der Sicht der DDR ist durchmischt mit Abwehrängsten angesichts der westdeutschen Entwicklung "zwischen 1968 und 1972". Die Zielfigur und zugleich ideologisch vorgeschriebene Perspektive ist die eines geschichtsmächtigen und ebenso geschichtenmächtigen Erzählers, der mehr als nur "ein Weltstück" überblickt. Die Geschichtsvergessenheit und der Modernitätsrückstand im dogmatischen Marxismus der DDR zeigt sich darin, daß keine Erinnerungsanschlüsse an frühmoderne Autoren von Robert Walser bis Musil und von Rilke bis Broch gesucht oder gesehen werden. Siehe Batt, K., Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972, *ibid.*, S. 21.

Psychiatrie beschreibt Heinar Kipphardt in seinem Roman "März" (1976). Kipphardt, der selbst Facharzt für Psychiatrie war, aber schon sehr früh auch als Chefdramaturg tätig war und dann als Dramatiker bekannt wurde, kritisiert in diesem Roman den engen kasuistischen Verstehensrahmen der Psychiatrie und zeigt die Übergänge zu fiktionalen Darstellungs- und metahermeneutischen Verstehensprozessen auf. Verschiedene Textsorten werden intermittierend zusammengestellt, wobei die Berichtsebene eines Psychiaters namens "Kofler" über einen Kranken namens "März" zunächst die Verstehensperspektive des Lesers bestimmt. Aber der sachlich distanzierte Bericht geht wie in Muschgs Roman "Im Sommer des Hasen" in einen transzendentalästhetischen Beschreibungsakt über, bei dem Bedingungen der Möglichkeit des kreativen Erzählens, der Identitätsbildung und Identitätsauflösung, der Typisierung und der Verweigerung von Typisierungsweisen erörtert werden. Eine zweite Parallele stellt sich sogleich ein. Wie Anderschs "Efraim" so verhält sich auch Kofler im doppelten Sinne rollendistanziert: von der Rolle des Psychiaters her und zur Schreibrolle hin. Zugleich scheint der Krankenbericht des Psychiaters in einen Existenzialbericht überzugehen. Er wird auf sich zurückgeworfen, je mehr er entdeckt, daß er die fremde innere Welt des schizophrenen Dichters März nicht mit den Kategorien und Deutungsmustern der europäischen Psychiatrie zu erfassen vermag. Es handelt sich also um einen sachlichen Krankenbericht, der zunächst in einen Existenzialbericht übergeht und schließlich nicht nur objektiv romanhafte Züge gewinnt, sondern kreative Bedingungen des Erfindens auf einer Ebene der Voraussetzungen erörtert. Kipphardt fügt all dem noch eine Meta-Ebene hinzu, wenn er sich im Nachwort sowohl für die Anregungen bedankt, die er durch den Schizophrenieforscher Navratil erhalten hat, als auch durch die von diesem publizierten "Gedichte des kranken Dichters Herbrich". Wenn er nach dem Namen diesen in Klammern als "Pseudonym" ausweist, so ermöglicht und verschleiert er zugleich einen Zugang zu dem Roman als Schlüsselroman. Auf der anderen Seite schafft die dankbare Erwähnung u.a. der Arbeiten von "Laing" und "Goffman" einen geisteswissenschaftlichen und transformationellen Zugang zum Problem des Existenzialberichts, insofern "Laing" im ersten Teil seines Buches "The Divided Self" (1960) die Form und Vorgehensweise eines "existenziell-phänomenologischen Bericht(s) über einige schizoide und schizophrene Personen" von ähnlichen Ansätzen der "formalen klinischen Psychiatrie und Psychopathologie" abgrenzt¹⁹⁵. Goffmans Vorstellungen zum Rahmenproblem spielen insofern grundsätzlich mit hinein, als der

195. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 13.

Therapeut Kofler sowohl seine Rollenmuster als auch den Rahmen der klinischen Betreuung verläßt. Dieser Rahmenbruch ist aber nicht nur berufskritisch und darüber hinaus gesellschaftskritisch gemeint, vielmehr wird die Rollenverkehrung zwischen dem Psychiater, der seine Überlegenheit verliert und dem schizophrenen Kranken, dessen reiche innere Welt entdeckt wird, ästhetisch in den barocken Rahmen der verkehrten Welt zurückgestellt. Das Psychodrama zwischen den beiden Protagonisten wird zum einen auf die Metaebene eines dramatischen Verstehensprozesses gehoben, erscheint aber andererseits als neue Variante des *theatrum mundi*. Einleitung und Schluß des Buches drücken die Rollenverkehrung als zentralen Aspekt aus. Es beginnt mit einer Tagebucheintragung Koflers, Abteilungsarzt der psychiatrischen Landesklinik Lohberg:

"In diesem späten Sommer fühlte ich mich wie tot, und das ist angenehm, abzusterben eine Wollust"196.

Diese äußerste Form scheinbar lustbetonter Selbstpetrifikation hat ihre Ursache im Selbstzweifel des Arztes, der seinen interessantesten und am schwersten verstehbaren Patienten verloren hat:

"März ist seit 11 Monaten hier abgängig. Bisher ward keine Spur von ihm gefunden"197.

Am Schluß des Buches teilt März in einem Brief an diesen Oberarzt mit, "daß ich nunmehr inkognito zu reisen beabsichtige"198. März geht als Gekreuzigter, nach dem Muster der *imitatio Christi* in einem benzinübergossenen Baum zugrunde. Der Therapeut, den gerade keine persönliche Schuld trifft, quittiert den Dienst:

"Bald gehe ich hier fort"199.

März scheint alle als klassisch beschriebenen Symptome der Schizophrenie aufzuweisen. Er teilt selbst brieflich mit, was symptomatisch die Synthesierungsunfähigkeit des Ich

196. Kipphardt, H., März, München, Gütersloh, Wien 1976, S. 5.

197. *ibid.* Stock, A., Heinar Kipphardt, Hamburg 1987, S. 110 deutet den Selbstmord von März als "logische Konsequenz einer Selbstaufgabe", und er schließt sogleich eine ebenso gesellschaftskritisch wie victimologisch ausgerichtete Interpretation an: "Sein Mangel an Durchsetzungsvermögen den Mitmenschen gegenüber macht ihn zum Opfer. An März hält sich eine Gesellschaft schadlos, die sich daran gewöhnt hat, Opfer zu produzieren".

198. *ibid.*, S. 252.

199. *ibid.*, S. 253.

belegt:

"Sehr geehrter Herr Doktor! Die Person von mir ist allein und sehr allein. Sie hat keine Verwandten und hat niemals solche gehabt. Sie wird nicht mehr ich sagen, sie wird es nie wieder sagen, es ist ihr zu blöde, denn niemand weiß, was das ist. Das Ich, wahrscheinlich, ist die Person von jemand, die ihn am stärksten interessiert. März aber ist nicht interessiert an März"²⁰⁰.

Doch in dem Symptom zeigt sich zugleich das übertriebene Bedürfnis nach reziproker Bestätigung, die ihm in der Klinik vollends entzogen wird. März hat verschiedene alternative Lebensläufe verfaßt, die zugleich als Entwürfe für andere rekonstruiert werden könnten. Seine Ich-Spaltung erklärt er dem Arzt selbst nach der Theatermetapher:

"»Haben Sie, Herr Doktor, nie erfahren, der Schizo vor allem ist ein Schauspieler?« Kofler wandte ein, es handle sich dann um einen ziemlich stummen, nach innen gerichteten Schauspieler. »Natürlich«, sagte März, »denn er ist nicht nur der Schauspieler der schrecklichen Rollen seiner Bühne, sondern auch der Zuschauer, der das wahre Theater der Grausamkeit am blutenden Leibe erlebt. So wird er gefühllos, blind und stumm.«²⁰¹

Spätestens an dieser Stelle wird die Rollenverkehrung zwischen Therapeut und Patient transponiert in einen Dialog über den ästhetischen Zusammenhang zwischen Psychodrama und innerem Rollenplural. Die Grenze zwischen krankhaften Zügen und Voraussetzungen zum ästhetisch kreativen Ausagieren scheinen fließend. Alles scheint bei diesem Schizophrenen übersteigert. Er umfaßt Schaffensästhetik und Rezeptionsästhetik bis zu dem Punkt einer sich verselbständigenden psychosomatischen Empathie. Dann wiederum geht sein Dialog mit dem Therapeuten in historisch aneinandergeraute Wahnmuster der Personifizierung und der Identifikation über, wie sie ja aus zahlreichen Beschreibungen schizophrener Abläufe bekannt sind:

"»Ich, zum Beispiel in diesem Augenblick, bin ein fremder Gymnasiast, Pole, der Lord Byron-Zeit, der den armen Asylanten März spielt, der im Begriff ist, Christus zu spielen. Aber doch auch gemartert wird, wie Sie wohl wissen werden, verehrter, wenig eingeweihter Doktor.«²⁰²

Die Personifizierungskette ist einerseits nach dem Muster der Metempsychose gebildet,

200. *ibid.*, S. 7.

201. *ibid.*, S. 11.

202. *ibid.*

andererseits sind es gespielte Rollenschachtelungen. Psychohistorische Projektionsbedürfnisse und Rollenrepertoires verweisen zugleich auf allgemeinere Hintergründe der Bildungsgeschichte, von romantischen Exotismen, die sich auf 'fremde' Freiheitskämpfe beziehen (Pole und Lord Byron) bis hin zu der wörtlich verstandenen 'Gleichzeitigkeit' (Kierkegaard) mit Christi Martyrium. Was im religiösen Wahn als zugleich widersprüchliche masochistische Omnipotenzphantasie erscheint, wird in modernen psychohistorischen Abhandlungen, etwa in Kilians "Das enteignete Bewußtsein", als Ursprungsphase makrohistorischer Prägungen betrachtet. Jene Freiheitsphantasmagorien, die sich zwischenzeitlich personifizieren, entsprechen den eigentlichen alternativen Lebensentwürfen, darin vergleichbar der pädagogischen Aufgabe für die Zöglinge in Hesses 'Glasperlenspiel', sich in historischen Gestalten verschiedener Epochen zu entwerfen und diese als alternative Lebensläufe auszugestalten. Die einzelnen Symptome und der gesamte Syndromkomplex bei März scheinen eindeutig zu sein. Das Gefühl der Ich-Dissoziierung und der Personifizierung als einer "Art Identifikation, in der ein Teil des Individuums die Identität einer Persönlichkeit annimmt, die es nicht ist"²⁰³ werden in den verschiedenartigsten Mustern vorgeführt:

"Hat sich ein Fremder in mir festgesetzt? Oder bin nur ich der, ders bemerkt? Ich fühlte, daß ich in die Fußstapfen eines anderen trat, da mußte ich stehen bleiben"²⁰⁴.

Ebenso werden in den Erinnerungen von März die jeweiligen Ich-Zustände und transitorischen Identitäten gesondert und abgetrennt vom erinnernden Ich benannt. Entwicklungsstufen der Kindheit werden als fremde abgerückt:

"Das Kind von mir (Oberpeilau-Ich) spielte gerne Tierarzt, behandelte die kranken Tiere, war aber auch gern die kranken Tiere und ließ sich vergeblich gesund pflegen. Zum Beispiel die Fliege vom Fliegenfänger, die nur einen Flügel hatte"²⁰⁵.

An dieser Stelle zeigt sich bereits die krankhafte Identifikationsbereitschaft, der Rollenwechsel vom Subjekt zum Objekt der Behandlung, schließlich die Körperpartialisierung am Beispiel der verletzten Fliege. Gerade die Körperpartialisierung verstärkt sich, wenn es um die Darstellung erotisch besetzbarer

203. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 87.

204. Kipphardt, H., März, *ibid.*, S. 17.

205. *ibid.*, S. 23.

Phänomene geht. März gesteht sich ein, daß er von seinem Körper "immer beschämt" gewesen sei. Als der Arzt ihm dann die Aufgabe stellt, "eine Frau zu zeichnen" reagiert er mit Verwirrung:

"Mehrfach aufgefordert, zeichnete er schließlich eine Art von Ausschnittbogen und bezeichnete die Körperteile. Einige Körperteile benannte er aber nicht"²⁰⁶.

Dieses Verfahren setzt sich fort in der Imitation von körpersprachlichen Elementen, wobei ein Rollenwechsel zwischen Nachahmenden und Nachgeahmten jederzeit möglich zu sein scheint:

"März, Exploration. »Man wiederholt meine Bewegungen. Wische ich mir mit Putzwolle die Hände ab, macht das mein Nebenmann auch, lasse ich ein Werkzeug fallen, läßt das ein anderer auch fallen(...) Man will mich durch Nachahmung reizen und aus der Fassung bringen«"²⁰⁷.

Was an dieser Stelle in einem paranoiden Teilmodell vorgeführt wird, kann an anderer Stelle genau umgekehrt gelten, der Kranke imitiert "Verhaltens-Charakteristika einer anderen Person (...) – ihre Gesten, Manieriertheiten, Ausdrücke"²⁰⁸. Wir hatten dieses Phänomen der Körperpartialisierung und der Imitation als einer Form der "subtotalen Identifikation"²⁰⁹ bereits mehrfach bei Max Frisch (Stiller und Gantenbein) und bei Handke (Der kurze Brief) u.a. kennengelernt, ohne daß ein ganzer Schizophreniekomplex entwickelt worden wäre. Vielmehr wurde die Bedeutung dieser Phänomene einerseits dem Reiz-Reaktions-System der modernen Zivilisation und der visuell fremdgesteuerten Gesellschaft zugeschrieben, oder es wurde sogar ästhetisch transzendentalisiert, insofern es um die Auswahl von Figuren ging ('die Figur kam in Frage' – Frisch).

In Kipphardts Roman hingegen scheint es zunächst um eine Vervollständigung der Symptome zu gehen. Dies gilt vor allem für die Körper-Selbst-Dissoziierung, sowohl für "wahnhaftige Körperempfindungen. »Der Kopf schwillt an, die Hände fallen ab, im Herz zwei Mühlsteine.«"²¹⁰ aber auch für Körper-Erinnerungen aus der Kindheit, die

206. *ibid.*, S. 55.

207. *ibid.*, S. 60.

208. Laing, R.D., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 87.

209. *ibid.*

210. Kipphardt, H., März, *ibid.*, S. 95.

März "ziemlich mühselig aufzählt, übrigens mit geschlossenen Augen"²¹¹. Auch in diesen Erinnerungen scheinen bereits verursachende Erlebnissplitter enthalten zu sein, so, wenn er von "Verätzungen des Gesichts durch Blicke"²¹² spricht. Auf einer anderen Ebene liegen Dialogpartien zwischen Arzt und Patient, in denen März quasi selbstdiagnostisch seinen "Widerstand nach innen" umschreibt und dabei, ganz im Sinne der Petrifikationstheorie, selbst von "Versteinerung"²¹³ spricht. Es läge also nahe, wenn der Arzt all diese Einzelfeststellungen zu einem klaren diagnostischen Gesamtbild zusammenstellte und dann nach dem "schizophrene(n) Primärerlebnis"²¹⁴ forschte bzw. ein solches allmählich zu rekonstruieren suchte. Aber gerade hier setzen die Bedenken Koflers an. Er weiß, daß der Arzt nur allzu leicht sein diagnostisches Instrumentarium durchdrücken möchte, daß auch die allzu kurzschlüssigen Deutungen einem Reiz-Reaktions-Muster folgen können. Dies ist besonders gefährlich bei einem ebenso intelligenten wie anpassungsfähigen Schizophrenen. Kofler legt mehr und mehr rollenkritische Notizen an:

"Es scheint, daß sich der psychiatrische Patient in seinem Verhalten oft nach der Erwartung des Psychiaters richtet. In den Fragen erscheinen die Krankheitsvorstellungen des Psychiaters, denen der Patient zu genügen sucht. Weil er sich in die extreme Situation des Patienten nicht einfühlen will, er hält psychotisches Verhalten der Lehre gemäß für uneinfühlbar, bucht er Symptome, wo sich der Patient vielleicht nur situationsgemäß verhält"²¹⁵.

Man sieht also, daß Kofler statt der Addition einzelner, aus der Distanz registrierter Symptome die mehrseitige Rollenreflexion sowohl hinsichtlich der Verstehensvoraussetzungen als auch hinsichtlich der Gesprächssituation betont. Kofler entlarvt den Scheincharakter der "Kommunikation mit dem Patienten" und die "Mystifikation" ihres freundlichen Verhaltens. Das Rollenmuster des kalt bestimmenden Diagnostikers, der die kommunikative Situation mit dem Patienten nicht wirklich ausgestaltet, vergleicht er mit dem eines "Techniker(s)", der es mit einem 'gestörten Computer' zu tun zu haben meint²¹⁶. An anderer Stelle wiederum wird das Modell einer einseitigen Adaptation von Perspektiven unterlegt. Dabei geht es offenbar um

211. *ibid.*, S. 161.

212. *ibid.*

213. *ibid.*, S. 90.

214. *ibid.*, S. 18.

215. *ibid.*, S. 70.

216. alle Zitate *ibid.*, S. 82.

eine Zwangsanpassung in einem interpersonellen Rahmen aber darüber hinaus auch um das gesellschaftliche Problem der Affirmation. Kipphardts psychiatriekritische Ausrichtung dieses Romans wirkt wie eine unterschwellige Abrechnung auch mit der Habermasschen Annahme des 'herrschaftsfreien Dialogs', die dieser gerade vom Modell des psychoanalytischen Gesprächs her bezogen hatte. Auch wenn man die Unterschiede wissenschaftlicher und institutioneller Art zwischen psychoanalytischer Praxis und Psychiatrie berücksichtigt, so ändert dies nichts an der mangelhaften Reflexion von Rollenzwängen und Herrschaftsimplikaten:

"Die besseren Psychiater gehen davon aus, daß ihre therapeutische Arbeit darin besteht, die falschen, subjektiven Perspektiven des Patienten in die richtigen, objektiven des Therapeuten zu verwandeln. Dies sind aber die Perspektiven unserer kranken Gesellschaft²¹⁷.

Kofler rekurriert wie Laing auf existenzphilosophische Annahmen, um eine gemeinsame Ebene für die Kommunikation zwischen Arzt und Patient zu finden. In diesem Sinne benutzt er den Begriff des "Entwurf(s)" in Verbindung mit dem eines "unerkannten Wert(es)"²¹⁸, der auch jedem psychotischen Verhalten zugrunde liege. Jener reglementierten Berufsrollenperspektive auf den Kranken setzt er den "abweichenden Blick"²¹⁹ entgegen. Man erkennt deutlich darin die psychologisch-existenzialhermeneutische Entsprechung zum 'abweichenden Verhalten'. Die professionellen Verbote werden ebenso existenzialhermeneutisch abgewehrt oder unterlaufen:

"Kofler, Tagebuch. Mit dem Patienten zu fraternisieren ist die Voraussetzung, ihn zu verstehen"²²⁰.

Auf diese Weise sträubt sich Kofler immer mehr gegen die Vorschriften und den Verhaltenskodex seines Berufsstandes und der Schulmedizin. Dem Ausnahmetypus des schizophrenen Dichters März setzt er ein rollendistanziertes existentielles Verhalten entgegen. So findet ein Austausch zwischen Gleichberechtigten und eine menschliche

217. *ibid.*, S. 165. A. Stock, *ibid.*, S. 111 möchte den kritischen Horizont des Romans ins Politische hinein entgrenzt sehen: "Der Nervenarzt Kipphardt hatte keinen aktuellen Beitrag zur Antipsychiatrie-Debatte, die Anfang der siebziger Jahre intensiv geführt wurde, geschrieben, März ist ein Stück politischer Analyse".

218. *ibid.*, S. 166.

219. *ibid.*

220. *ibid.*

Annäherung jenseits der institutionell therapierten und verwalteten Krankheit statt. Kofler bleibt in seinen Tagebuchnotizen nicht dabei stehen, "Psychoanalyse als Sozialwissenschaft"²²¹ zu betrachten oder als Ansatzpunkt für eine plane Gesellschaftskritik. Vielmehr strebt er in seinen Tagebuchnotizen auch eine Verbindung von Psychohistorie und Bildungsgeschichte an, wie sie übrigens einige Jahre vor der Veröffentlichung dieses Romans Kilian in seinem Buch "Das enteignete Bewußtsein"²²² versucht hatte. Gerade die Rekonstruktion von langfristig nachwirkenden Erziehungsidealen sollte eine interdisziplinäre Perspektivenerweiterung ermöglichen:

"Kofler, Notizen. Die psychisch Kranken scheinen die Irrläufer zu sein, die an irgendeinem Punkt ihrer Kindheit oder Jugend aus dem normalen Prozeß der Herstellung des asketischen, aber produzierenden Sklaven, der unser Erziehungsideal ist, herausgeschleudert wurden"²²³.

Eben das Askeseideal führt psychohistorisch bis zu den unterschiedlichsten dualistischen Leib-Seele-Modellen zurück.

Vor dem Hintergrund solcher zwischengestreuter Tagebuchnotizen des Arztes erhält die Familienanamnese, die sich aus intermittierend eingeschobenen Stellungnahmen und Berichten des Vaters und der Mutter sowie aus Briefen anderer Verwandter ergibt²²⁴, eine ganz andere Funktion. Die weitere Ausdifferenzierung von durcheinandergeschichteten Textsorten im Roman ergibt sich aus den inhaltlichen Anamnesezwecken, schafft aber ein eigenes formales Geflecht aus dem wiederum weiterführende inhaltliche Konsequenzen gezogen werden können. Unter dem Titel "Familienfoto" und -noch enger gefaßt- "Momentaufnahme" werden immer wieder einzelne Situationen der Kindheit und Jugend von März beleuchtet. Dies führt aber nicht zu einer Kausaldetermination, die lediglich auf März zielte, vielmehr werden die archaischen und die Berufsrollenzwänge der berichtenden Personen selber entlarvt. So enthüllt der "Bericht des Vaters", wie dieser "nach Dienstschuß" zum 'Tyannen' wurde und zwangsläufig die Mutter und der Junge in die Rolle des "Feinere(n)", des

221. Vgl. die Debatten, die unter anderen in einem Sammelband dieses Titels herausgegeben wurde: Psychoanalyse als Sozialwissenschaft. Mit Beiträgen von Alfred Lorenzer, Helmut Dahmer, Klaus Horn, Karola Brede, Enno Schwanenberg, Frankfurt a.M. 1971.

222. Kilian, H., Das enteignete Bewußtsein. Zur dialektischen Sozialpsychologie, Neuwied und Berlin, 1971.

223. Kipphardt, H., März, *ibid.*, S. 165.

224. Vgl. u.a. *ibid.*, S. 28f., 35f., 37f., 39f.

"Höhere(n)" und des "Verkannte(n)" gedrängt wurden²²⁵.

Psychogramm und Soziogramm der Kindheit des kranken Dichters März werden immer mehr verflochten. Die punktuellen Eindrücke aus den Bildungsinstitutionen ordnet der Erzähler unter dem Stichwort "Klassenfoto" an²²⁶. So vervollständigt sich das Gesamtbild auch im Hinblick auf jene unterlegten Erziehungsideale.

Im Verlauf seiner rollendistanzierten Entäußerung an die Vorstellungen des kranken Dichters entdeckt der Arzt mehr und mehr wie die "psychotische Erregung" mit einer "Verfeinerung der Sinne"²²⁷ einhergeht. Er lernt einzelne Bilder des Patienten, wie das der "kommunizierende(n) Röhren", das März auch für die Heilanstalt benutzt, nicht nur diagnostisch zu verwenden, sondern als "dichterische Chiffre" zu deuten²²⁸. März' Selbsterklärung, die wie eine negative Attribuierung wirkt – "Der Schizo (vulgo Künstler) sei eine Verwandlungsmaschine"²²⁹ – enthält einen wahren Kern. Kofler notiert immer mehr ästhetisch vorgespielte Rollen:

"März spricht von einem Marionettentheater, das ihm vorgeführt werde, aber aus ihm stamme"²³⁰.

März benutzt ebenso die vorgeprägte Spiegelmetapher, um seine innere Spaltung als eine theatralische Rollenspaltung zwischen Akteur und Zuschauer zu verdeutlichen:

"Ich sah mich auf dem Theater und schaute mir zu. Das war meine kalte

225. *ibid.*, S. 39. Die Textsorten-Titel "Familienphoto" und "Momentaufnahme" verweisen u.a. darauf, daß Kipphardt die filmische Bearbeitung bereits 1976 veröffentlicht hat – "Leben des Schizophrenen Dichters Alexander M., Ein Film, Berlin 1976; W. Karbach, Mit Vernunft rasen: Heinar Kipphardt, Studien zu seiner Ästhetik und zu seinem veröffentlichten und nachgelassenen Werk, Oberwesel 1989, S. 267 weist auf die Wirkungsunterschiede und ebenso auf die Wechselwirkungen zwischen Film und Text hin: "Notate und Manifeste stehen, sich wechselseitig erläuternd, im filmischen wie im epischen Erzählprozeß nebeneinander. Wo im Film abrupt Kurzszene aneinander montiert werden, drängen sich im Roman Aussagesätze zusammen". – S. 268: "Deutlicher als der Romantext kann die filmische Schnittechnik bewußt machen, daß die scheinbar wirren Formulierungen des März in verdichteter Form Realität abbilden. Ihre Wirkung beziehen sie gerade aus der Eigenschaft, die Kipphardt "existenzielle Interpretation" nennt".

226. *ibid.*, S. 46f.

227. *ibid.*, S. 163.

228. *ibid.*, S. 183.

229. *ibid.*, S. 173.

230. *ibid.*

Spiegelgestalt²³¹.

Koflers existenzphilosophische Umschreibungen des interpersonalen Verstehensprozesses ("ob er mir nicht mehr über die innere Welt beibringen kann als ich ihm. Da bin ich auf dem Weg zu ihm"²³²) werden bis zu dem absurden Umschlagbild vorangetrieben, daß der Dichter März seinen Arzt Kofler regelrecht als "Stenographen" benutzt, dem er 'diktiert'²³³. Auch diese Rollenverkehrung paßt zu der Entdeckung der ästhetischen Qualitäten bestimmter "Zeichen" und "produktiven Äußerungen" von Schizophrenen. An dieser Stelle wird auch der Hinweis Kipphardts auf Navratils Arbeiten verständlich, der sich mit dem Zusammenhang von "Psychose und Kreativität", "Schizophrenie und Kunst", "Kunsttherapie und Kunst" beschäftigt hat²³⁴.

Aus dem Bericht des Arztes über die Identitätsdiffusion eines Patienten ist so ein Existenzialbericht des Arztes über seine notwendigen Rollendistanzen, aber auch über seine eigene Identitätsdiffusion als Verstehender in einem Kultursystem geworden. Der Arzt kann die verschiedenen Verstehensrollen, die er im Prozeß des Romans entwickelt hat, nicht mehr synthetisieren.

2.6. 'Inncres Mausolcum' und Gedankenbühne: zwischen Individualpsychologie, Psychohistorie und Geistesgeschichte

Ingeborg Bachmann: Malina

Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" markiert einen Höhepunkt in der Entwicklung der Identitätsdiffusion des erzählenden und erlebenden Ich. Zunächst scheint die Grundanlage der 'Figurenkonstellation' dieses Romans ähnlich zu sein wie in Wohmanns 'Ernste Absicht'. Nach einer Figurenvorstellung wie bei einem Drama, bei

231. *ibid.*

232. *ibid.*, S. 165.

233. *ibid.*, S. 179.

234. Navratil, L., Über Schizophrenie und Die Federzeichnungen des Patienten O.T., München 1974.

der allerdings das Ich des Romans sich wie eine Figur mit vorstellt, glaubt man an eine Dreiecksgeschichte mit ähnlichen Erinnerungs- und Beziehungsproblemen. Aber im Prozeß des Romans, der sich mehr und mehr als eine niedergeschriebene Anamnese erweist, wird immer deutlicher, daß es sich um ein Psychodrama handelt, bei dem die eine der beiden männlichen Figuren sich als eine rein psychische Projektionsfigur des weiblichen Ich erweist. Wir haben es also im Vergleich mit Kipphardts März mit einem Psychodrama ohne Therapeuten zu tun, statt eines psychoanalytischen Verstehensprozesses mit einem erzählten Selbstverständigungsprozeß. Das Projektionsspektrum, das in Fichtes "Palette" zunächst in der Veräußerlichung auf eine Anzahl von Figuren diffundierte, ist nun gleichsam nach innen geschlagen. Statt vieler Projektionsfiguren gibt es nur noch eine gegenüber einer realeren Figur. Das vermeintliche Dreieck liegt nicht auf einer Realitätsebene; wir müssen also mit unterschiedlichen psychologischen und quasi-realen Attribuierungen rechnen. Aber das Psychodrama läßt sich nur in einigen Zügen analytisch durchdringen, in vielen anderen bleibt ein zugrundeliegendes existentielles Problem ebenso verborgen wie in Max Frischs "Mein Name sei Gantenbein". Die hermeneutische Erschließung dieses Romans wird noch dadurch erschwert, daß kein ordnender Erzähler auftritt, der die schizoiden Momente von außen zugänglich macht wie in Härtlings "Niembsch" und in Kipphardts "März". Die Vermutung, der Text spiele sich gleichsam im psychischen Innenraum eines erlebenden Ich ab, wird aber dadurch immer wieder aufgehoben, daß verschiedene Textsorten auf die wirklichen und vermeintlichen kommunikativen Beziehungen zur Außenwelt hin verweisen. Telefonate, Interviews, Briefe, Schreibentwürfe zu einem Märchen sind intermittierend und in unterschiedlicher sequenzieller Anordnung zwischengeschaltet. Man findet Splitter von Rollenreaktionen einer Schriftstellerin darin, die sich gegen eine zudringliche Öffentlichkeit zur Wehr setzt. Gerade in dieser vorgespiegelten Textsortenvielfalt zeigen sich weitere Ähnlichkeiten zu Wohmanns Roman. Erst allmählich wird deutlich, daß ein Teil dieser kommunikativen Entwürfe nach draußen rein solipsistische Funktion haben, insbesondere Briefe, die das Ich mit "Eine Unbekannte" unterzeichnet und die überhaupt nicht abgeschickt werden. Die Umwertung der Briefe, erst recht aber der Märchenfragmente und ebenso eines Buchprojektes, von dem mehrfach die Rede ist, wird vollends angeregt durch eine letzte Textsorte, der eine psychohermeneutische Schlüsselfunktion zukommt: szenisch wiedergegebene Dialogpartien zwischen der erfundenen Projektionsfigur "Malina" und dem erlebenden Ich. Die Ich-Erzählerin, die sich als agierendes Teil-Ich mit 'Österreichischem Paß', 'beglaubigtem Staatsbürgerschaftsnachweis' und Wiener Adresse vorstellt und als Zeit-Angabe ein scheinbar unproblematisches "Heute" vorschreibt,

macht den Leser erst in der narrativen Überleitung stutzig:

"Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, >heute< zu sagen"235.

Der Leser wird scheinbar wie bei Anderschs "Efraim" in einen Schreibprozeß hineingezogen, aber die Möglichkeit, daß er einen existentiellen Bericht mitgeteilt bekommt, erhält eine psychodramatische Wende durch den Deutungshinweis der Erzählerin:

"Denn Heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürften, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn"236.

Doch dieser bedrohliche Hinweis geht in Harmlosigkeit über, wenn die Erzählerin einen Abschnitt später über die "Einheit der Zeit" und die "Einheit des Ortes" rasonniert, ganz so, als handele es sich um eine Auseinandersetzung mit der französischen Regelpoetik. Die vorgestellte Realitätsebene, die der Leser herkömmlicherweise braucht, um sich erst einmal in Raum und Zeit orientieren zu können, wird durch die Angabe der Adresse im "III. Bezirk" befestigt und durch die Bestätigung, "daß wir alle drei dort wohnen, Ivan, Malina und ich"237. Demselben Zweck dient auch eine gleichsam modale Unterscheidung von Wirklichkeitsebenen und Möglichkeitsebenen:

"Meine Beziehung zu Malina hat jahrelang aus mißlichen Begegnungen, den größten Mißverständnissen und einigen dummen Phantastereien bestanden"238.

So greift der Leser auch nur zu harmlosen psychologischen Erklärungen, etwa über Idealentwürfe zu möglichen Partnern oder zu Deutungen über die Unterwerfungsbereitschaft im Geschlechtsrollenkampf, wenn er mit folgender Stelle konfrontiert wird:

"Ich war allerdings von Anfang an *unter* ihn gestellt, und ich muß früh gewußt haben, daß er mir zum Verhängnis werden müsse, daß Malinas Platz schon von

235. Bachmann, I., Malina, Frankfurt a.M., 1974, S. 8.

236. *ibid.*, S. 9.

237. *ibid.*, S. 10.

238. *ibid.*, S. 14.

Malina besetzt war, ehe er sich in meinem Leben einstellte"239.

Erst im Nachhinein wird dem Leser klar, daß dieses "unter" im Sinne einer psychischen Ich-Instanzen- und Projektionstheorie verstanden werden muß. Der Text verlangt also vom Leser eine mehrfache zyklische Wiederholung des hermeneutischen Zirkels.

Die Existenz Malinas wird in der Folge dann wiederum verbürgt, sowohl durch Zeitungsberichte über diesen "hochbegabte(n), junge(n), bekannte(n) Schriftsteller" als auch über das Begräbnis der Schwester "Maria Malina"240. Das erzählende und passagenweise vermeintlich noch identische erlebende Ich liefert dann Belege für seine schriftstellerische Art der fiktionalen Attribuierung von Rollen gegenüber jenem Schriftstellerkollegen: es

"dichtete ihm mysteriöse Geschichten an, bald war er ein Hochstapler, bald ein Philister, bald ein Spion, und wenn ich besser gelaunt war, ließ ich ihn aus der Wirklichkeit verschwinden und brachte ihn unter in einigen Märchen und Sagen, nannte ihn Florizel, Drosselbart, ich ließ ihn aber am liebsten den hl. Georg sein, der den Drachen erschlug"241.

Die dichterische Omnipotenz erstreckt sich in einer harmlosen Weise bis zu der Durchmischung mit märchenhaften Figuralismen. Ja, sie muß sich geradezu zum Umkehrschluß aus dem Fabulieren auf die Realität bewegen:

"nach vielen müßigen Spielen kehrte ich entmutigt zurück zu der einzig richtigen Vermutung, daß es Malina tatsächlich in Wien gab und daß ich in dieser Stadt, in der ich so viele Möglichkeiten hatte, ihn zu treffen, ihn dennoch immer verpaßte"242.

Die existentielle Realität Malinas und der normale psychologische Begegnungswunsch verstärken wiederum die Orientierung des Lesers an *einer* eingezogenen Realitätsebene. Das Fabulieren wird wieder der Realitätsprüfung unterworfen. Vor derselben Instanz ließen sich die "Gerüchtefiguren" des Stadtklatsches und des

239. *ibid.* Diese Stelle dient bei vielen Interpreten als Ausgangspunkt für eine Deutung Malinas als "rationales Über-Ich" im Zusammenhang mit Vorstellungen zu einer "patriarchalischen Gesellschaft". Vgl. K. Bartsch, Ingeborg Bachmann, Stuttgart 1988, S. 144. Andere Autoren sprechen sogar vom "Faschismus zwischen Mann und Frau", wobei die Frau "um ihre unverwechselbar eigene Entfaltung gebracht" werde – P. Beicken, Ingeborg Bachmann, München 1988, S. 191.

240. *ibid.*, S. 16.

241. *ibid.*, S. 17.

242. *ibid.*

Presseklatsches unterscheiden²⁴³.

Nach dieser erneuten Stabilisierung des Deutungsvorgangs vermutet der Leser eine intensive Partnerbeziehung, ja geradezu eine dialogische Dialektik des Zu-sich-selbstkommens am anderen:

"mich selber vor allem muß und kann ich nur vor ihm klären"²⁴⁴.

Wenn dann von einer "unvermeidliche(n) dunkle(n) Geschichte die Rede ist und es im letzten Abschnitt des einleitenden Kapitels heißt:

"Ich will nicht erzählen, es stört mich alles in meiner Erinnerung"²⁴⁵,

so vermutet der Leser höchstens einen verdrängten Komplex im Unterbewußtsein der lebenden Figur, aber nicht, daß die ganze Fiktionsbildung aus diesem Unterbewußtsein heraus gespeist würde. Der Hinweis auf eine schizoide Situation erfolgt dann im nächsten Kapitel auch nicht in direkter Weise, sondern im Sinne einer philosophischen Totalisierung der Projektion, die wiederum versteckt ist in einer Beschreibung der städtischen Atmosphäre:

"Hier ist auch die zitternde Nervosität, die Hochspannung, die über dieser Stadt ist, und vermutlich überall, fast beruhigt, und die Schizothymie, das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schließt sich unmerklich"²⁴⁶.

Auch die Partnerbeziehung zu Ivan stellt die Erzählerin in einen übergeordneten philosophischen Zusammenhang, der gleichsam das Gegenmodell zu jenem "Schizoid der Welt" darstellt: unterlegt ist die Idee einer prästabilierten Harmonie, in der auch die Entelechien der einzelnen Personen aufeinander zugeordnet sind:

"Wenn Ivan auch gewiß für mich erschaffen worden ist, so kann ich doch nie allein auf ihn Anspruch erheben. Denn er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und faßlich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen und die Probleme zu erlösen"²⁴⁷.

243. *ibid.*, S. 18.

244. *ibid.*, S. 19.

245. *ibid.*, S. 24.

246. *ibid.*, S. 28.

247. *ibid.*, S. 29.

Die Denkfiguren sind ineinandergeschachtelt bis hin zu der säkularisierten Figur eines Erlösers, der zugleich als Sprachheiler auftritt. Über diese älteren philosophischen Ansätze hinaus wird Ivan aber auch eine moderne psychologische Funktion zugeschrieben: vorübergehend ermöglicht er dem erzählenden Ich eine Anamnese, die weit in frühere Erlebnisschichten zurückreicht:

"daß er mich wiederentdeckt und auf mich stößt, wie ich einmal war, auf meine frühesten Schichten, mein verschüttetes Ich freilegt"²⁴⁸.

Die Schwere der psychischen Erkrankung wird erst im nachfolgenden Abschnitt deutlich, aber diese wird von Anfang an so formuliert, daß es nicht nur um eine Körper-Selbst-Dissoziation im individualpsychologischen Sinne geht, sondern immer schon um den psychohistorischen Leib-Seele-Dualismus. Bis in die Sprache hinein werden die urchristlichen Motive erinnert:

"Endlich gehe ich auch in meinem Fleisch herum, mit dem Körper, der mir durch eine Verachtung fremd geworden ist, ich fühle, wie alles sich wendet inwendig"²⁴⁹.

Die Figur Ivan verkörpert immer deutlicher die beim erlebenden Ich gestörte Funktion der Realitätsprüfung und der Realitätsvergewisserung: Er vermittelt "Injektionen von Wirklichkeit", aber dann wiederum wird in Ausdrücken einer erotischen Verschmelzungsphantasie auch Ivan zum psychischen Innenraum erklärt:

"Ich lebe in Ivan. Ich überlebe nicht Ivan"²⁵⁰.

Auch die kreative Phantasie der Erzählerin sei durch Ivan in Bewegung gesetzt worden²⁵¹ und so wird bildungsgeschichtlich und rollenverkehrt zugleich die Minne-Situation des dichterischen Entwurfs auf jemand hin nachgeholt und nachgestellt:

"Ich werde dieses Buch, das es noch nicht gibt, für dich schreiben, wenn du es wirklich willst"²⁵².

248. *ibid.*, S. 34.

249. *ibid.*

250. *ibid.*, S. 43.

251. Vgl. *ibid.*, S. 76.

252. *ibid.*, S. 82.

Die Vorgänge der Sublimierung und der Projektion auf erfundene Figuren werden ebenso psychohistorisch rekonstruiert:

"verstecken könnte ich mich in der Legende einer Frau, die es nie gegeben hat²⁵³.

Diese psychohistorischen Erinnerungen werden ergänzt durch formgeschichtliche, insofern immer häufiger Märchenpartien dazwischengeschoben werden, die auch drucktechnisch als eigene Textsorte abgesetzt sind. Auf diese Weise wird eine textuelle Zone der intermittierenden Erinnerungen geschaffen. Die Märchenfragmente enthalten utopische Ansätze und überformen den Zusammenhang von Schönheitswunsch und unterlegter purifikatorischer Funktion:

*"Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben"*²⁵⁴.

Im Märchen werden ausweglose Situationen phantasiert²⁵⁵, aber auch Voraussetzungen für den magischen Umschwung aller Weltzustände angelegt. Dieser Zusammenhang wird im Kunstmärchen des 9. Kapitels von Novalis' "Heinrich von Ofterdingen" ausformuliert. Und genau auf dieses Kernstück der triadischen Geschichtsphilosophie des "Ofterdingen" spielt das Ich des Romans hermeneutisch an:

"Mit einem Wort höchstens, das ich noch aussprechen konnte – aber da wußte ich schon nicht mehr, was es bedeutet –, hätte ich alle Fragen zunichte gemacht"²⁵⁶.

In ähnlicher Weise versteht und erinnert Heinrich in Novalis' Roman das Wort noch nicht und nicht mehr. Für die geplante Fortsetzung hatte Novalis ein zentrales Gedicht geschrieben, dessen beide letzte Zeilen die Weltenwende voraussagen: "Dann fliegt vor einem geheimen Wort, das ganze verkehrte Wesen fort".

253. *ibid.*, S. 61.

254. *ibid.*, S. 123.

255. Vgl. *ibid.*, S. 156: *"Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden"*.

256. *ibid.*, S. 218.

In scharfem Kontrast zu dieser Textsorte Märchen stehen die Textsorten, in denen die Ich-Erzählerin sich als Autorin in Rollenreaktionen gegenüber der Öffentlichkeit darstellt. Der vorherrschende Gestus dabei ist der der Abwehr gegenüber zudringlichen und überfrachteten Rollenerwartungen. Vor diesem Hintergrund gewinnen jene Märchenpassagen die Funktion von Fluchtphantasien.

Ein Interviewer, der nacheinander für verschiedene, im Text aufgezählte Wiener Zeitungen gearbeitet hat, stellt Fragen, die wiederum nicht abgedruckt werden, so daß man sie als Hohlform aus den Antworten erschließen muß. Offenbar soll die Autorin in eine zeitgeschichtlich urteilsmächtige Rolle gedrängt werden, denn sie betont immer wieder, daß sie "keine Instanz" sei und "nicht maßgeblich":

"meine Meinung ist nicht maßgebend, ich habe auch gar keine Meinung"²⁵⁷.

Ähnlich stereotyp kommen Fragen nach ihrer "geistige(n) Entwicklung"²⁵⁸. Aber sie verweigert jede Art von teleologischer Selbststilisierung; stattdessen gibt sie alltägliche Erfahrungen und Erlebnismomente an, ohne doch die "Rückversicherung der Sätze im Leben" mehr als nur zu skizzieren²⁵⁹. An anderer Stelle wird Malina vorgeschoben, der die Diskretion wahrt:

"Er wird nie ein Wort aus seinem Leben sagen, nie über mich sprechen, aber trotzdem nicht den Eindruck erwecken, er verschweige etwas"²⁶⁰.

Die Weigerung der Schriftstellerin, sich an den gängigen urbanen Diskursen zu beteiligen, steht im scharfen Kontrast zu französischen Diskurstraditionen. Mentalitätsgeschichtlich drückt sich bei den deutschsprachigen Autoren immer wieder ein Minderheitenbewußtsein durch, wonach sie dem zeitgleichen Diskurs überhoben seien; so heißt es von Malina, dem alter ego der Autorin:

"Er webt nicht an dem großen Text mit, an der Textur des Verbreitbaren, das ganze Wiener Gewebe hat ein paar Löcher, die nur durch Malina entstanden sind"²⁶¹.

257. *ibid.*, S. 89.

258. *ibid.*, S. 89/90.

259. *ibid.*, S. 94.

260. *ibid.*, S. 315.

261. *ibid.*

Unterlegt sind hierbei Vorstellungen von 'Diffusion' und ebenso von 'Distribution', die zur Zeit der Veröffentlichung dieses Romans im Schwange waren. Die Autorin setzt sich mehrfach kulturkontrastiven Erfahrungen aus und berichtet u.a. von einem Vortrag im "Institut français", bei dem sie sich deutlich abhebt von dem Gegensatz zwischen diskursivem Raffinement und mangelhafter Erlebnisauthentizität:

"ich höre immerzu etwas von >la prostitution universelle<, sehr schön, denke ich, ja, wie richtig, der Mann aus Paris, mit einem asketischen blassen Gesicht, spricht mit der Stimme eines Chorknaben über die 120 Tage von Sodom"²⁶².

Die Erzählerin bringt immer wieder ihre Leseerfahrungen mit ein, so etwa Hinweise auf "DAS SEIN UND DAS NICHTS" (Sartre), auf "Rimbaud" oder darauf, daß sie "bei 25 Watt in einem Hotel in Paris, Freud, Adler und Jung gelesen" habe²⁶³. In zwischengestreuten Briefen drückt sie immer deutlicher ihre Rollendistanz aus, andeutungsweise aber auch schon eine weitergehende Selbstdistanz in der Rollendistanz:

"Sehr gechrter Herr Schönthal, die Person, an die Sie sich wenden, die Sie zu kennen meinen, die Sie sogar einladen, die gibt es nicht (...) Die freundliche Fassade, die Sie sehen, auf die ich selber mich zuweilen verlasse, hat leider immer weniger mit mir zu tun"²⁶⁴.

Das Endergebnis sind "zehntausend Briefe (...) für mich allein, in denen alles stand" und ebenso viele Briefe, die sie nicht mehr öffnet, um sich, wie sie ironisch bemerkt, "im Briefgeheimnis zu üben"²⁶⁵. Bei dieser Inversion ins Monologische entdeckt sie aber auch idiomatische und syntaktische Defizite, die sie in eine Anordnung bringt:

"Kopfsätze haben wir viele, haufenweise, wie die Telefonsätze, wie die Schachsätze, wie die Sätze über das ganze Leben. Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht"²⁶⁶.

Ebenso sortiert sie das Repertoire ihrer "Gesten", ihrer körpersprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Aber auch diese überprüft sie im dialogischen Austausch mit Ivan. Es entsteht eine gegenläufige, fast schon dialektische Bewegung. Während sie sich

262. *ibid.*, S. 78.

263. *ibid.*, S. 80.

264. *ibid.*, S. 71/72.

265. *ibid.*, S. 255.

266. *ibid.*, S. 46.

ins Monologisieren zurückzieht, entwirft sie "Satzgruppen", die sich für den Dialog eignen; und während sie als Autorin Interviews gibt, spricht sie mehr und mehr von "erratischen Monologe(n), die bleiben"²⁶⁷. In der sicheren Beziehung zu Ivan entwickelt sie einen schizoiden inneren Plural und in der rollenaufgespaltenen Öffentlichkeit der Interviews zieht sie sich beinahe schon auf eine monomanische Innerlichkeit zurück.

Die scheinbare Dreieckskonstellation wird immer stärker dialektisch gebrochen. Einerseits werden alle geschlechtsrollenspezifisch 'weiblichen' Verhaltensmuster des Auseinanderhaltens und, gegenläufig dazu, der Koketterie und des Reizspiels erinnert:

"Daß Ivan sich nicht für Malina interessiert, kann ich verstehen. Ich lasse auch eine Vorsicht walten, damit keiner dem andern ins Gehege kommt. Aber ganz verstehe ich nicht, warum Malina nie über Ivan spricht"²⁶⁸.

Andererseits werden Malina alle Elemente der Selbstbeschwichtigung des Betrogenen zugeschrieben, so als wäre er eine eigenständige Figur:

"aber immer noch betrügt er sich, als wäre da niemand und nichts, als gäbe es nur ihn und mich. Als dächte ich an ihn –, wie immer"²⁶⁹.

Der schizoide Zustand des erlebenden Ich wird gelegentlich bis in psychohistorische Dualismen hineinverfolgt, denen Ivan hilflos gegenübersteht, für die er keine Verstehensdispositionen hat:

"ich will Ivan nicht in die Irre führen, aber für ihn wird nie sichtbar, daß ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf. Ivan hält sich sorglos an die Erscheinung, meine Leibhaftigkeit ist ihm ein Anhaltspunkt, vielleicht der einzige"²⁷⁰.

Auf diese Weise werden vielerlei rollenhistorisch vorgegebene Verstehensdefizite und ebenso viele Betrugsmanöver durchgespielt. Die ganze Palette erinnerbarer Dreiecksgeschichten wird vorgeführt, bevor der Leser über die verschiedenen Bewußtseins- und Realitätsebenen ins Bild gesetzt wird. Die Ich-Erzählerin formuliert

267. *ibid.*, S. 102.

268. *ibid.*, S. 87.

269. *ibid.*, S. 88.

270. *ibid.*, S. 105. Summerfield, E., Ingeborg Bachmann: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman "Malina", Bonn 1976, S. 59 trennt die modalen Ebenen und die projektiven Realitätsgrade nicht genug: "Während Malina als eine Seite der Hauptfigur aufgefaßt werden kann, wäre Ivan eher als eine Verkörperung ihrer Anlage zur Liebe und Hingabe zu verstehen".

schließlich diese Divergenz aus, in der sie als erlebendes Ich figuriert:

"Ivan und ich: die konvergierende Welt. Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt"271.

Die Spaltung wird also in einer umfassenden dialektischen Formel ausgedrückt und aufgehoben. Der ironische Umkehrschluß formuliert noch den schizophrenen Zustand im Muster des Zusammengehörigkeitsgefühls als Zuversicht, "daß Malina mir nie verlorengehen wird – und ginge ich selber verloren!"272. Von diesem Punkt grotesker Formulierungen aus ist es nicht mehr weit bis zur ironischen Annihilation eines allseitigen Verstehens:

"dieses gute, klare Mißverständnis herrscht zwischen uns dreien"273.

In der Weise wird das allzu naive Harmoniebedürfnis infrage gestellt. Der dialektische Schwebezustand muß zwischen Identität und Nicht-Identität gesucht werden, die Erzählerin faßt es in der überkommenen Spiegelmetapher:

"Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneins mit mir"274.

Implizit wird so auch eine Spannung eröffnet zwischen Vergangenheits- und Zukunftsbewußtsein. Auch diese Störung wird anamnetisch und reflexiv zugleich verarbeitet:

"es hatte damals auch mein Zeitsinn schon sehr zu leiden angefangen, Zeiteinteilungen erschienen mir krankhaft, aber ich war bereit, zuzugeben, daß meine Einstellung der Zeit gegenüber, meine Nichteinstellung vielmehr, ein krankhaftes Ausmaß angenommen habe"275.

In diese pathogene Zeitvorstellung fällt auch ein Sonderfall der interpersonellen Petrifikation. In einem Brief an eine Jugendbekannte namens "Lily" heißt es:

271. *ibid.*, S. 129.

272. *ibid.*

273. *ibid.*, S. 132.

274. *ibid.*, S. 140.

275. *ibid.*, S. 146.

"Du hast Dich nur zurückgebildet in mir, Du bist in die Zeit vergangen, in der wir einmal beisammen waren, und dort steht ein Jugendbildnis von Dir, nicht mehr zu beschädigen durch die späteren Geschehnisse und meine Gedanken darüber. Es ist nicht mehr zu verderben. Es steht in dem Mausoleum in mir, neben den Bildern der erdachten Gestalten, der bald auflebenden und bald absterbenden Figuren"276.

Das innere "Mausoleum" beruht bereits auf einer Selbstverdinglichung, einer mnemotischen Ausweitung der Körper-Selbst-Dissoziierung. Aber die Formulierung entspricht der ganzen Doppeldeutigkeit auch des dialektischen Begriffs der "Aufhebung". Die Fixierung bedeutet Zernichtung des Lebendigen, der Wandlungsfähigkeit auch in der Erinnerung. Zugleich hat es die Bedeutung von aufbewahren und treu bleiben. Darüber hinaus wird den ästhetisch "erdachten Gestalten" der gleiche modale Wirklichkeits- und Erinnerungswert zugesprochen; die Werkfolge wird so zu einem Stück der Lebensgeschichte. Der Grundeindruck der Erstarrung, den jene Stelle zunächst vermittelt, wird zuletzt wieder in die Schwebelage gebracht, da ja nicht nur von "bald absterbenden Figuren" sondern ebenso von "bald auflebenden" die Rede ist. Allerdings bleibt offen, ob das erlebende Ich wirklich noch fähig ist zur Entäußerung an neue Gestalten, oder ob nicht auch diese von einem petrifizierenden Blick getroffen werden.

Die Ich-Erzählerin schreibt sich immer deutlicher in eine Anamnese hinein, mit der sie zunächst die frühe Jugendzeit und dann die Kindheit erreicht:

"Ich rede mit meiner Stimme aus der Schulzeit, doch ich denke, mit einer hohen Bewußtheit"277.

Diese Diskrepanz betrifft zugleich ein Grundphänomen des modernen negativen Helden, der bei seiner Anamnese häufig bis zu infantilen Regungen zurückgeworfen wird aber dann gegenläufig dazu mit hellem Bewußtsein ein größeres Wahrnehmungsspektrum eröffnet.

Die tiefenhermeneutische Schicht des Romans wird in einer neuen Textsorte ausgedrückt: in psychodramatisch-szenischen Dialogen zwischen "Malina" und "Ich". Hier wird die infantile Unterlage des Identitätsbruchs erreicht und zugleich sprachlich verhüllt. Verdrängung und Verhüllung werden als Konflikt zwischen den verschiedenen Ich-Anteilen und Ich-Instanzen vorgeführt:

276. *ibid.*, S. 148.

277. *ibid.*, S. 185.

"Malina: Willst du ausweichen, willst du schlau sein?

Ich: Vielleicht. Ich möchte auch dich einmal hinters Licht führen. Sag mir eines. Warum bist du draufgekommen, daß mein Vater nicht mein Vater ist"278.

Auf diese Weise wird das Identitätsproblem auf die Vaterfigur verlagert, es scheint eine Väterverleugnung abgelaufen zu sein. Möglicherweise im Gefolge von Verlassenheitsgefühlen:

"Mein Vater ist zufällig noch einmal nach Hause gekommen. Meine Mutter hat drei Blumen in der Hand, es sind die Blumen für mein Leben"279.

Das Tabu der Familienstruktur wird durchbrochen und es kommen "Inzesttendenzen"280 zum Vorschein, die aber wiederum in jener symbolischen Szene mit den drei Blumen halbverschlüsselt bleiben:

"ich weiß jetzt auch, daß sie alles weiß, Blutschande, es war Blutschande, aber bitten möchte ich sie um die anderen Blumen doch, und ich sehe meinen Vater in meiner Todesangst an, er reißt, um sich auch an meiner Mutter zu rächen, ihr die anderen Blumen aus der Hand, er tritt auf sie"281.

Auf den ersten Blick könnte man meinen, daß die kasuistische Feststellung von Theodore Lidz auch hier zutrifft, der die "zentrale Stellung, die inzestuöse Impulse bei unseren schizophrenen Patienten besaßen"282 hervorhebt. Die Richtung des inzestuösen Begehrens bleibt unklar. Es steht am Ende einer emotionalen Beziehungsstörung und wird gelegentlich unmittelbar damit verbunden:

"Mein Vater ist unberührbar. Er ist unberührbar"283.

Man könnte hier die Projektion einer inzestuösen Phantasie vom erlebenden Ich auf

278. *ibid.*, S. 186.

279. *ibid.*, S. 188.

280. Lidz, Th., *The Family and Human Adaptation*, New York, 1963, dt.: *Familie und psychosoziale Entwicklung*, Frankfurt a.M. 1971, S. 61.

281. Bachmann, I., *Malina*, *ibid.*, S. 188.

282. Lidz, Th., *ibid.*, S. 60.

283. Bachmann, I., *Malina*, *ibid.*, S. 189. Höller, H., Ingeborg Bachmann. *Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus*, Frankfurt a.M. 1987, S. 231 stellt das Interesse der frühen Psychoanalyse an der "psychosozialen Archäologie" einer "patrilinearen Geschichte" dem Bachmannschen Todesarten-Zyklus gegenüber, in dem "das Verbrechen der Ermordung der Frau an einzelnen, für unsere Zeit symptomatischen Fällen" aufgearbeitet werde.

den Vater annehmen, weil bestimmte emotionale Zuwendungen vorenthalten wurden. Die familialarchaischen Beziehungen werden so ausphantasiert, daß die Realitätsschranke zwischen den Ich-Instanzen, der infantilen Vaterbeziehung und der möglichen Beziehung zu anderen Männern nicht mehr erkennbar ist:

"ich habe heute nacht Malina verloren (...) alles ist zersört, verwüstet, ich lege mich neben meinen Vater, in die Verwüstung, denn hier ist mein Platz (...) ich krieche auf einen fremden Mann zu, dem die Erde an den Händen klebt (...) Es darf nicht wahr sein"²⁸⁴.

Im letzten Satz kommt wieder die Verdrängungs- und Verleugnungsproblematik zum Vorschein. Schließlich werden Elemente der 'Implisionsfurcht', mit Momenten einer Eifersuchtsprojektion durchmischt, auf den Vater gerichtet, dessen animalisches 'Es' im Traum verkörpert erscheint:

"Das Krokodil öffnet manchmal schmachkend den großen Rachen, es hängen die Fetzen, Fleischfetzen von den anderen Frauen darin, und mir fallen die Namen aller Frauen ein, die es zerrissen hat, es schwimmt altes Blut auf dem Wasser, aber auch frisches Blut; ich weiß nicht, wie hungrig mein Vater heute ist"²⁸⁵.

Dann wiederum wird jede Analyse, die der Interpret durchzuhalten versucht, irritiert dadurch, daß Vater und Mutter als Projektionsfiguren nicht mehr auseinandergehalten werden. Die Tatsache, daß inzestuöse Impulse "desorganisierend auf die Familie einwirken"²⁸⁶, wird weiter zurückverlagert bis in die physiognomische Ununterscheidbarkeit:

"Mein Vater hat jetzt auch das Gesicht meiner Mutter. Es ist ein riesiges, verwaschenes, altes Gesicht, in dem aber doch seine Krokodilsaugen sind"²⁸⁷.

Schließlich wird der Vater im Traum dieser Geschlechtsrollenproblematik überhoben:

"dann verdichtet sich der Verdacht, und ich weiß, daß er keiner von beiden ist, sondern etwas Drittes, und so warte ich, zwischen den anderen Leuten, in höchster Erregung, unser Zusammentreffen ab"²⁸⁸.

284. *ibid.*, S. 215.

285. *ibid.*, S. 234.

286. Lidz, Th., *ibid.*, S. 59.

287. Malina, *ibid.*, S. 241.

288. *ibid.*, S. 244.

Im Anschluß daran, wird eine machtvolle Patriarchenrolle ausphantasiert, in der die unmittelbare sexualpsychologische Komponente mehrfach sublimiert erscheint. Die Omnipotenz des Vaters erscheint nunmehr als Rollenpotenz, als Fähigkeit, viele divergierende Führungsrollen zu übernehmen:

"Er leitet ein Unternehmen oder eine Regierung, er inszeniert an einem Theater, er hat Tochterrechte und Tochtergesellschaften, er gibt dauernd Befehle, spricht über mehrere Telefone, und deswegen kann ich mich noch nicht hörbar machen"²⁸⁹.

Offenbar geht es um eine Rekonstruktion patriarchalischer Hierarchien, denen sich ein Teil des erlebenden Ich immer noch unterworfen glaubt. Die Vaterordnung besteht aber für die Ich-Erzählerin nicht nur als sozialgeschichtliches Gebilde oder als moderne politische Rollenstruktur. Vielmehr werden einerseits auch die theologischen Projektionen mitreflektiert und andererseits die literarische Wirkungsgeschichte der Auseinandersetzung mit Vaterproblemen erinnert. Beides sind Sublimierungsebenen, die im Text gelegentlich kurzschlüssig in die psychischen Assoziationsströme einbezogen werden. So heißt es einmal:

"Mein Vater ist zum Theater gegangen. Gott ist eine Vorstellung"²⁹⁰.

An anderer Stelle wird Malina gleichsam als konkurrierende Über-Ich-Instanz gegen das väterliche Über-Ich ausgespielt:

"Malina hat mir die schönsten Bücher geschenkt, das verzeiht mein Vater mir nie"²⁹¹,

darunter auch Nietzsches "ECCE HOMO". Dies könnte als eingestalteter hermeneutischer Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Nihilismus und der Abkehr von patriarchalisch-theologischen Projektionen verstanden werden. An wiederum anderer Stelle wird Kafka als Ersatzautorität erinnert, die stellvertretend Konflikte mit dem Vater ausgetragen und in einflußreichen literarischen Objektivationen verfügbar gemacht hat. Der Autor erscheint so als Ablösungsbefehlshaber mit einer Wirkungsgeschichte, in der die realen patriarchalischen Traditionen gebrochen erscheinen:

289. *ibid.*

290. *ibid.*, S. 188.

291. *ibid.*, S. 191.

"Gute Nacht, sagt Josef K. zu mir"²⁹².

Eine andere Ebene der sexualpsychologischen Beziehungsgeflechte gilt den lesbischen Phantasien des erlebenden Ich. Auch hier wird eine Frühstufe der "nicht gelungenen Integration der psychosexuellen Entwicklung"²⁹³ erinnert: die Erzählerin berichtet von einer vorgestellten Situation, in der alle Männer aus Wien verschwunden seien:

"Plötzlich verliebe ich mich in das Mädchen, ich umarme sie, während Frau Breitner, meine Hausmeisterin aus der Ungargasse (...) oder die Baronin aus der Beatrixgasse), nebenan liegt, dick und schwer, sie merkt schon, daß wir einander umarmen"²⁹⁴.

Auch dabei geht es um das Durchspielen transitorischer sexueller Perversionsmuster. Aber auch hier läßt sich nicht kausaldeterminatorisch der "Kern einer Ich-Spaltung"²⁹⁵ festmachen. Es wäre zu einfach, wenn man von hier aus eine Linie bis zu den gelegentlichen sexualpsychologischen Selbstzweifeln der Erzählerin zöge:

"Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes? Bin ich nicht ganz eine Frau, was bin ich überhaupt?"²⁹⁶.

Die Antwort, die der Ich-Anteil "Malina" hier gleichsam als tiefenhermeneutische Metainstanz dem Ich gibt, führt bis zum Zusammenhang zwischen innerem Plural und Identitätsdiffusion:

"Warum ist mein Vater auch meine Mutter?
Malina: Warum wohl? Wenn jemand alles ist für einen anderen, dann kann er viele Personen in einer Person sein"²⁹⁷.

Aber dieser Zusammenhang führt ja auch wieder von den rein psychologischen Erklärungen weg. Ähnlich wie jene erfundenen Figuren im "Mausoleum", die neben tatsächlich erinnerten stehen, werden in der nächsten psychohistorischen

292. *ibid.*, S. 192.

293. Ammon, G., *Dynamische Psychiatrie. Grundlagen und Probleme einer Reform der Psychiatrie*, Darmstadt und Neuwied 1973, S. 110.

294. *Malina*, *ibid.*, S. 226.

295. Ammon, G., *Dynamische Psychiatrie*, *ibid.*, S. 111.

296. *Malina*, *ibid.*, S. 292.

297. *ibid.*, S. 242.

Erweiterungszone Figuren aus anderen Epochen herbeizitiert. Es gibt darin eine klare Parallele zu Härtlings "Niembsch". Der Sprung aus der familialarchaischen Konstellation sowohl in psychohistorisch reale als auch in literarisch figurale Konstellationen wird immer häufiger versucht:

"Malina: Eleonore? Ich: Sie ist viel älter als meine Schwester, sie muß in einer anderen Zeit gelebt haben, in einem anderen Jahrhundert sogar, Bilder kenne ich von ihr, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht...Gelesen hat sie auch, einmal hat mir geträumt, sie liest mir vor, mit einer Geisterstimme. Vivere ardendo e non sentire il male. Wo steht das?"²⁹⁸.

Auf der psychodramatischen Ebene wird auch die Durchmischung von Figuren und Figuralismen aus verschiedenen Epochen und Entwicklungsphasen der Psyche zeitlich in die Schwebe gebracht:

"Für mich ist nie jemand gestorben und selten lebt jemand, außer auf meiner Gedankenbühne"²⁹⁹.

Vordergründig psychologisch gesehen werden persönliche Beziehungen 'aufgehoben', d.h. zugleich bewahrt und petrifiziert. Gleichzeitig kommt es zu einer Entwicklung realer Beziehungen. Vorübergehend kann man nicht mehr unterscheiden, ob diese "Gedankenbühne" eine psychische Wirklichkeitsebene darstellt, oder die Allmacht des Erzählers Figuren zu erfinden und agieren zu lassen ausdrückt, oder ob eine realhistorische und figural gemischte Erinnerungsinstanz gemeint ist. Die Gedankenbühne hat also mindestens eine dreifache Funktion.

Die Ich-Anteile und Ich-Instanzen stehen eine längere Entwicklungszeit hindurch in einem ähnlichen Spaltungsverhältnis. Diese fortgeltende Zeitlichkeit des Ich-Problems ist wesentlich verschieden vom subjektiven Zeitempfinden der Erlebniszeit. Passivität und Realitätsverlust des erlebenden Ich finden eine vorläufige Erklärung darin. So deutet sich das "Ich" gegenüber "Malina":

"Ich lebe schon die frühesten Zeiten, als wärs seit jeher, mit dir, immer gleichzeitig mit heute, passiv, ohne etwas anzugreifen, etwas heraufzurufen. Ich lasse mich nur mehr leben"³⁰⁰.

Die Zeitformel "immer gleichzeitig mit heute" ist einerseits Ausdruck einer psychischen

298. *ibid.*, S. 223.

299. *ibid.*, S. 301.

300. *ibid.*, S. 307.

Störung im Zeiterleben, andererseits aber eine Erklärung für jene Persistenz der Ich-Konstellation. Darüberhinaus aber werden geistesgeschichtliche Transformationen erinnert. Gleichzeitigkeit ist ein Zentralbegriff des religiösen Stadiums nach Kierkegaard, der im 20. Jahrhundert vielfach zurückübertragen wurde auf herausgehobene Weisen des zeitüberbrückenden oder zeittilgenden ästhetischen Inszenierens und Aktualisierens. In diesem Sinne verwendet ihn u.a. Gadamer in "Wahrheit und Methode" im Hinblick auf das Tragische³⁰¹. Auch die Formel "ich lasse mich nurmehr leben" drückt nicht nur die psychodramatische Spaltung zwischen Ich und Malina aus, sondern auch die ästhetisch-prozessuale Trennung zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Dann hat es die gleiche Qualität wie die Aussage des Erzählers und existentiell Berichtenden in Anderschs "Efraim" ("ich lasse mich noch länger auf Meg warten"). Ähnliches gilt für die krankhafte Personifizierung und Teilidentifikation, die Frage, ob "fremde" Verhaltensmuster konkreter Personen nachgeahmt werden oder Figuralismen psychohistorisch wiederholt werden, bleibt ebenso offen in einem weiteren psycho-dramatischen Ausblick des Ich:

"Es waren lauter mir völlig fremde Denkweisen, die ich hätte nachahmen müssen. Am Ende war ich eine einzige Fälschung, kenntlich darunter vielleicht nur noch für dich"³⁰².

Diese fremden Denkweisen lassen sich im weitesten Sinne auch auf die Teilidentifikationen der Leseprozesse beziehen, von Nietzsche bis Kafka. Diese Ambivalenzen, das Sprechen auf zwei Ebenen, setzen sich in den nächsten Szenen fort, wenn es um die Frage geht, welchen Stellenwert die einzelnen Aussagen des Ich haben. Haben sie lediglich expressive Funktion oder gar nur Symptomcharakter? Oder spricht das Ich darin trotzdem weitergeltende Wahrheiten aus? Gleichzeitig geht es ja um das hermeneutische Problem der wörtlichen Deutung oder des Zuerkennens einer

301. Gadamer, G., Wahrheit und Methode, *ibid.*, S. 132: "Jedenfalls kommt dem Sein des Kunstwerks >Gleichzeitigkeit< zu. Sie macht das Wesen des >Dabeiseins< aus (...) >Gleichzeitigkeit< dagegen will hier sagen, daß ein Einziges, das sich uns darstellt, so fernen Ursprungs es auch sei, in seiner Darstellung volle Gegenwart gewinnt (...) Sie besteht darin, sich so an die Sache zu halten, daß diese >gleichzeitig< wird, d.h. aber daß alle Vermittlung in totaler Gegenwärtigkeit aufgehoben ist. Dieser Begriff der Gleichzeitigkeit stammt bekanntlich von Kierkegaard, der ihm eine besondere theologische Prägung gab". Und S. 137: "Die tragische Affirmation ist Einsicht kraft der Sinnkontinuität, in die sich der Zuschauer selbst zurückstellt (...) Der Zuschauer verhält sich nicht in der Distanz des ästhetischen Bewußtseins, das die Kunst der Darstellung genießt, sondern in der Kommunion des Dabeiseins".

302. Malina, *ibid.*, S. 313.

höherwertigen Bedeutung; es geht also auch um die alte Formel einer Deutung nach Geist oder Buchstaben:

"Ich glaube dir kein Wort, ich glaub dir nur alle Worte zusammen"³⁰³.

Malina spricht hier nicht nur als Über-Ich, sondern gleichsam als Selbst-Therapeut. Zugleich aber ist es die Rolle des Hermeneuten, der darauf aufmerksam macht, daß nur aus dem Beziehungsgeflecht vieler Textstellen die dialektischen Reichweiten der verschiedenen Bedeutungen ermittelt werden können.

Es ist denn auch Malina, der den utopischen Ausblick auf eine dynamische Identität hin formuliert und darin das Zeitproblem des Ich in der Spannweite zwischen sich erinnern und sich entwerfen:

"Man sollte aber eines Tages hin- und herwechseln können, zwischen dem wiedergefundenen Ich und einem künftigen, das nicht mehr das alte Ich sein kann"³⁰⁴.

Zunächst einmal ist es eine psychologische Utopie, die ja über jede Anamnese hinausgehen müßte und sich nicht damit beruhigen könnte, daß ein Ich nur aus der Erinnerung heraus freigesetzt wird. Ein 'künftiges Ich' müßte sich von den psychohistorisch bekannten Formationen des Ich hinlänglich absetzen. Insofern spielt diese Formulierung hinüber in den Bereich der existenzphilosophischen Theorie des 'Sich Entwerfens' und visiert zugleich darüber hinausliegende Möglichkeiten an. Die Flexibilität im inneren Plural, jenes rasche 'Hin- und Herwechseln', schließt auf der literarischen Beziehungsebene an den Ausblick in Hermann Hesses "Der Steppenwolf" an: "Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen"³⁰⁵. Auch in der Voraussetzung dieser Utopie wurden realpsychologische, ästhetische und mythologische Elemente

303. *ibid.*, S. 350.

304. *ibid.*, S. 325/326.

305. Hesse, H., *Der Steppenwolf*, Frankfurt a.M. 1955, S. 237.

durchmischt³⁰⁶. Selbst die Metapher des Schachspiels wird von Ingeborg Bachmann weiterbenutzt:

"ich sitze mit dem SCHACH FÜR ANFÄNGER vor dem Brett und spiele eine Partie. Niemand sitzt mir gegenüber, ich wechsele andauernd den Platz (...) am Ende gewinne und verliere ich gleichzeitig"³⁰⁷.

Das Ende des Romans eröffnet eine Deutungsbandbreite von der Vernichtung eines schizoiden Teil-Ichs, der Unterdrückung eines androgynen bis bisexuellen oder nur geschlechtsrollendiffusen Verhaltens: Die Textsorte Telefongespräch ermöglicht die Enthüllung:

"Die Nummer ist 723144. Ja, Ungargasse 6. Nein, gibt es nicht. Hier ist keine Frau. Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens. Es gibt sonst niemand hier. Meine Nummer ist 723144. Mein Name? Malina"³⁰⁸.

Wenn das Ich der psychodramatischen Szenen auch nur teilweise mit dem Ich der Erzählpartien identisch war, wer hat dann den Roman erzählt? Und wer schreibt den Satzsatz nieder, durch den Malinas Telefonauskunft wiederum in ein anderes Licht gesetzt wird?:

"Es war Mord"³⁰⁹.

Die Identitätsdiffusion läßt sich nur teilweise psychologisch erklären. Aber selbst die ästhetische Unterscheidung der Ich-Kompetenzen ist nicht zureichend, um die Konfusion zu lösen. Der Begriff der Identitätsdiffusion muß also immer weiter gefaßt werden.

306. Vgl., *ibid.*, S. 219: Jedes Mädchen, das ich einst in meiner Jugend geliebt, liebte ich wieder, aber jedem vermochte ich Liebe einzuflößen, jeder etwas zu geben, von jeder beschenkt zu werden. Wünsche, Träume und Möglichkeiten, die einst einzig in meiner Phantasie gelebt hatten, waren jetzt Wirklichkeit und wurden gelebt". Oder *ibid.*, S. "Als letzte Figur in meiner tausend-gestaltigen Mythologie, als letzter Name in der unendlichen Reihe tauchte sie auf, Hermine, und zugleich kehrte mir das Bewußtsein wieder und machte dem Liebesmärchen ein Ende, denn ihr wollte ich nicht hier in der Dämmerung eines Zauberspiegels begegnen, ihr gehörte nicht nur jene Figur meines Schachspiels, ihr gehörte der ganze Harry".

307. Malina, *ibid.*, S. 259.

308. *ibid.*, S. 355/56.

309. *ibid.*, S. 356.

2.7 Fiktionale Verkörperungen in vielfach geschachtelten historischen, zeitkritischen, märchenhaften und metempsychotischen Rahmen

Günter Grass: Der Butt

Günter Grass zeichnet in seinem Roman "Der Butt" die äußersten Möglichkeiten jeder vorstellbaren Identitätsdiffusion aus. Zugleich h e b t er ironisch alle Vorstufen psychologischer, realhistorischer und erzähltechnischer Art wieder a u f in jenem doppelten Sinne des Wortes. Er schafft mehrere teils offene teils geschlossene Rahmungen, die einander in den verschiedenen Zeitdimensionen und Bedeutungsdimensionen teilweise oder ganz umfassen. Der Erzählrahmen, der die Kapitelüberschriften bestimmt, ist der der Schwangerschaft einer "Ilsebill", die in einer Figuration die gegenwärtige Partnerin des erlebenden und erzählenden Ich darstellt, wobei das erlebende Ich sich wiederum nur als eine von vielen Verkörperungsmöglichkeiten vorstellt. Das Grundmuster, nach dem über diesen Rahmen hinausgedacht und hinausgezählt wird, ist das der Metempsychose, der Seelenwanderung und Wiederverkörperung aber zugleich auch das zyklisch betrachteter literarischer Figuralismen. Die Vieldeutigkeit dieses Musters wird des öfteren ironisch umspielt. So unterstellt sich der Erzähler eine Projektion im Umkehrmuster:

"flüchtig angelesener Hinduismus verführte mich, meine osteuropäischen Wiedergeburten auf den indischen Subkontinent auszudehnen"³¹⁰.

Andererseits wird aber auch "Hegels Weltgeist"³¹¹ zitiert, wobei dessen prozessualer Weg durch die Volksgeister allerdings nicht genauer verfolgt wird. Vielmehr steht diese umfassende Geschichtsphilosophie zunächst der "Märchenlogik"³¹² entgegen, die einen weiteren Rahmen des Romans bildet. Verkörpert wird diese Märchenlogik durch den "Butt" nach dem Märchen "Von dem Fischer un syne Fru"³¹³, wobei die schriftliche

310. Günter Grass, Der Butt, Darmstadt und Neuwied 1977, S. 221.

311. *ibid.*, S. 50.

312. *ibid.*

313. *ibid.*, S. 29.

Fixierung durch die Gebrüder Grimm vom Butt selbst quasi philologisch relativiert wird im Hinblick auf jene "Rügener Niederschrift"³¹⁴. Die "Urfassung seiner Legende"³¹⁵ wird wiederum nach dem Muster der Metempsychose überspielt, der Butt selbst sei als vielfacher Wiedergänger aus der mündlichen Tradierung "zu Napoleons Zeit – plattdeutsch ins Märchen" geflüchtet³¹⁶. Der Butt selber, der als Berater des Ich-Erzählers auftritt, ist aber zugleich auf der gegenwärtigen Zeitebene als **eingestaltete** Figur der Angeklagte vor einem feministischen Tribunal. Und in dieser höchst prekären und eingeschachtelten Rolle versteigt er sich schließlich in einer bestimmten Situation dazu, selbst "der Weltgeist gewesen" zu sein³¹⁷, nachdem er aus dem Publikum heraus wegen seiner philologischen und ideologiekritischen Korrekturen an der eigenen Legende zuvor als "Scheißgermanist"³¹⁸ angegriffen worden war. Der Erzähler, der sich u.a. als Wiedergänger des Barockschriftstellers Opitz eingestaltet, sieht sich auch der Begutachtung durch "Literaturhistoriker"³¹⁹ ausgesetzt. Er hat so Gelegenheit, die hermeneutische Subjekt-Objekt-Dialektik umzudrehen. Aber obwohl er kapitelweise nach dem Muster der Gadammerschen "Horizontverschmelzung" verfährt, sucht man vergeblich nach einer ironischen Anspielung auf Namen und Begriff. Er erschließt offenbar beides aus dem germanistischen Theorie-"Rahmen".

Die Verklammerung von prähistorischem Rahmen und historischen Epochen, von rekonstruierten und konstruierten Mythologemen mit unterschiedlich quellenkritisch belegten sowie unterschiedlich erinnerbaren historischen Epochen geschieht durch neun Köchinnen. Diese Zahl steht in Parallele zu den neun Monaten der Schwangerschaft seiner 'gegenwärtigen' Frau, aber auch diesen Rahmen hält er ironisch offen, insofern zwei weitere mögliche Köchinnen skizziert werden, auf die hin er sich noch

314. *ibid.*

315. *ibid.*

316. *ibid.*, S. 44.

317. *ibid.*, S. 407. Gerade solche ironischen Anspielungen auf geistesgeschichtlich dominante Denkfiguren bringen auch das phasenspezifisch gemeinte in die Schwebe. Vereindeutigende und tendenziöse Interpretationen sind solchen ironischen Horizonterweiterungen oft nicht gewachsen. Vgl. etwa Brode, H., Günter Grass, München 1979, S. 180. "Im Zentrum des Romans steht also die Frage nach den gestörten Rollenbeziehungen zwischen den Geschlechtern, insofern ist das Buch historisch ohne weiteres den Fragen der Emanzipation der Frau und der damit verbundenen Erschütterung männlichen Selbstverständnisses zuzuordnen, wie sie um die Mitte der siebziger Jahre in der westlichen Welt diskutiert wurden".

318. *ibid.*, S. 320.

319. *ibid.*

entwerfen könnte – als Ich-Erzähler wie als erlebendes Ich. Die neun Köchinnen besetzen gleichsam den inneren Plural des Erzählers und "wollen raus", so daß die Geburtsmetaphorik zugleich wiederum dem Erzähler als geschlechtsrollenhaft gegenläufige Omnipotenzphantasie angelastet werden könnte. Gegen all solche psychologischen Deutungen und Vereinnahmungen verwahrt sich der Erzähler mit vorausseilender Ironie:

"Auch wenn die Vermutung handlich ist, sie alle, die Köchinnen in mir (neun oder elf) seien nichts als ein draller Komplex und üblicher Fall extremer Mutterbindung, reif für die Couch und kaum geeignet, in Küchengeschichten Zeit aufzuheben, muß ich dennoch auf dem Recht meiner Untermieterinnen bestehen: sie wollen raus alle neun oder elf und von Anfang an namentlich da sein"³²⁰.

In dieser Stelle werden auch weitere Deutungsebenen bereits angesprochen, die der Erzähler kritisch umbiegt. Bevor sein Text noch gedeutet werden könnte, also gleichsam im embryonalen Zustand, oder rhetorisch in statu nascendi, übt er Zeit- und Ideologiekritik zunächst an einer modisch überdehnten psychoanalytischen Betrachtung familialarchaischer Bindungen. Sodann spielt er darauf an, daß diese küchengeschichtliche Betrachtung einerseits dem Zeitgeist zu entsprechen scheint, insofern im Bereich der Geschichtswissenschaften der 1970er Jahre Alltagsgeschichte und Sozialgeschichte jeder Art von Herrschaftsgeschichte entgegengesetzt wurden. Andererseits wird die nostalgische Rückwendung bestimmter Kreise zu Kochbüchern vergangener Jahrhunderte und die entsprechende hedonistische Ausgestaltung neudeutsch demonstrierter Genußfähigkeiten bespöttelt. Aber in der Wendung "in Küchengeschichten Zeit aufzuheben" soll ja auch der spekulative und sublimierungslastige Gegenzug der Philosophie erinnert werden, das bereits erwähnte Schillersche Programm, 'Zeit in der Zeit aufzuheben'.

Jede mögliche psychogenetische Rekonstruktion verdrängter Urerlebnisse und jede mögliche erzähltranszendente Betrachtung werden durch jene Parallelaktion von Schwangerschaft und Schreibprozeß 'hinterfragt', vereinnahmt und überboten. Andererseits aber kommt auch zum Ausdruck, daß die Alltagsgeschichte zwar einen notwendigen und scheinbar 'gesunden' Gegenschlag zu jeder geschichtsdynamischen Zeitkonstruktion darstellt, daß sie aber, ohne es zu bemerken, in der Verschwisterung mit jener nostalgischen Attitüde leicht dem Zyklus einer 'ewigen Wiederkehr des Gleichen' (Nietzsche) verfallen könnte.

320. *ibid.*, S. 13.

Der Erzähler entlarvt auch auf der Ebene der Mythenradierung Projektionsabsichten und, auch wenn dieser Begriff ausgespart bleibt, 'Erkenntnisinteressen' (Habermas). In Verbindung mit dem feministischen Tribunal gewinnen die Urmutterphantasien des Erzählers und die gelegentlich eingestreuten Betrachtungen zu unterschwelligen Matriarchalismen oder nicht durchgesetzten mutterrechtlichen Ordnungen (Bachofen) eine spezifische Ausrichtung. Die Identitätsdiffusion des erzählenden und erlebenden Ich durchläuft all jene Rahmen, vom 'Beratungsverhältnis' zu der Märchenfigur des Butt über die steinzeitlich matriarchalischen Projektionen bis zu allen eingestalteten figuralen Verkörperungen samt sämtlicher eingeschachtelter Rollenspaltungen und einzelner, epochal fixierter Identitätsspaltungen. – Selbst auf der Zeitebene des Schreibprozesses bleibt die Identitätsdiffusion ja offen im Hinblick auf jene zwei vorgesehenen Köchinnen.

Die grundlegende dialektische Bestimmung der Identität leitet den zweiten Abschnitt des Buches ein:

"Ich, das bin ich jederzeit"³²¹.

Der Satz schwankt zwischen dem trivialen Verständnis von Identität als sich gleich bleiben in der Zeit (als Lebenszeit verstanden) und einer Bedeutung im Sinne einer übergeordneten Identität als dialektische Einheit von Identität und Nicht-Identität. In dieser Dimension wird die Denkfigur aus der Hegelschen Logik einer "absolute(n) Identität in dieser Entzweiung"³²² aufgegriffen und persifliert. Insofern die Figuren von einem männlichen Erzähler während der Schwangerschaft seiner Partnerin scheinbar frei aus dem Nichts erfunden werden, wird auch die Definition des 'Werdens' aus dem ersten Teil der Hegelschen Logik ins Poetische übersetzt: "*Werden* ist diese immanente Synthesis des Seins und Nichts"³²³. Der Erzähler schließt späterhin eine schreibprozessuale Reflexion an, die sich sowohl beziehen läßt auf seine 'Entzweiung' in ein erzählendes und ein erlebendes Ich als auch auf die figurale Kette seiner Verkörperungen im Sinne der Metempsychose, in der es ja wiederum gelegentlich aufgespalten erscheint:

"Wir sind immer nur zeitweilig gegenwärtig. Uns nagelt kein Datum. Wir sind

321. *ibid.*, S. 9.

322. G.W.F. Hegel, Werke in zwanzig Bänden, 6, Wissenschaft der Logik II, Frankfurt a.M. 1972, S. 481.

323. *ders.* Logik I, *ibid.*, S. 100.

nicht von heute. Auf unserem Papier findet das meiste gleichzeitig statt"³²⁴.

Vordergründig und im unmittelbaren Kontext bezieht sich der erste Satz darauf, daß sich das Ich als Schriftsteller ähnlich wie der Grafiker "Strya" künstlerisch andauernd in verschiedene historische Zeiten versetzt. Sodann wird das Gleichzeitigmachen 'auf dem Papier' unter der Rubrik 'Erzählzeit/erzählte Zeit' gleichsam als Sonderfall betrachtet und schließlich geht es um die Verbindung von einem Zeitbegriff, der die menschliche Gattung umfaßt mit individueller Zeit. Insofern der Erzähler keine als notwendig demonstrierte Reihe von Verkörperungen vorführt und dennoch gattungshaft und historisch Gültiges zugleich darstellt, gilt die Hegelsche Formel: "*Gattung* zu sein als Identität seiner mit seinem vorherigen gleichgültigen Anderssein"³²⁵. Die Reihe der Köchinnen läßt der Erzähler beginnen in einer "angenehm geschichtslose(n) Zeit"³²⁶. Die genauere Definition der Zeit wird rein bedürfnisbezogen formuliert:

"Immer war Stillzeit"³²⁷,

deshalb wird die Urmutter "Aua" auch als dreibrüstiges Wesen vorgestellt. Im Hinblick auf mögliche psychoanalytische und feministische Vorhaltungen, daß dies eine Projektion der 'Männerphantasien' sei, muß sich der Erzähler gelegentlich zur Wehr setzen. Insofern ist der Ausdruck "Überaua"³²⁸ nicht nur, wie aus dem unmittelbaren Kontext hervorgeht, eine Bezeichnung für eine matriarchalisch-hierarchische Position; es ist eine Ersatzbildung für die patriarchalisch dominierte Über-Ich-Instanz der Psychoanalyse. Darüber hinaus bekennt sich der Erzähler gelegentlich so zu diesem "dreibrüstige(n) Ausbund geschichtsloser Weiblichkeit"³²⁹: "Ich bin immer auagläubig geblieben"³³⁰, daß man sich als Leser dazu unschwer die überdauernde Triebstruktur des Es vorstellen muß.

Der Geschlechtsrollenkampf, in dessen Folge ja matriarchalische und patriarchalische Rekonstruktionen und Neomythologeme gebildet wurden, wird von der Märchenfigur des Butt mal in eine Balance mal aus der Balance gebracht:

324. Der Butt, *ibid.*, S. 156.

325. Hegel, G.W.F., *Logik II*, *ibid.*, S. 484.

326. Der Butt, *ibid.*, S. 17.

327. *ibid.*, S. 16.

328. *ibid.*, S. 37.

329. *ibid.*

330. *ibid.*, S. 38.

"Der sprechende Butt ist eine Geschichte für sich. Seitdem er mich berät, hat die Mönnersache Fortschritte gemacht"³³¹.

Die Vorstellung einer Emanzipation am Beginn der dynamisierten Geschichte wird geschlechtsrollenverkehrt präsentiert:

"Die zweite Köchin in mir(...)hieß Wigga und hatte schon keine drei Brüste mehr. Das war zur Eisenzeit, aber Wigga, die uns verbot, die fischreichen Sümpfe zu verlassen und mit den durchziehenden Germanenhorden Geschichte zu betreiben, hielt uns noch immer in Unreife"³³².

Für die dritte Köchin zerfällt das erlebende Ich bereits in zwei Figuren, die zugleich den sozialen Wandel und die Rollendifferenzierungen markieren:

"Für Mestwina bin ich Schäfer, der ihr Hammeldünnung lieferte, und Bischof, dem sie tischte, zugleich gewesen"³³³.

Dann durchbricht der Erzähler diese einfache Zeit- und Rollenlinie, indem er den christlichen Brauch erinnert, eine verehrte mittelalterliche Figur viel später heilig zu sprechen und damit in einen metaphysischen Bezug, in einen "ewigen" Geltungsrahmen zu versetzen:

"Später hat man den Bischof Adalbert von Prag, der ich in meiner Zeitweil gewesen bin, heiliggesprochen"³³⁴.

Bei der fünften Köchin wird wiederum eine rollenverkehrte Implisionsfurcht des Mannes gegenüber einer allmächtigen Matriarchin ausphantasiert. Zugleich erniedrigt sich das erlebende Ich zu einer sozial untergeordneten Figur neben einem ganzen Spektrum Höhergestellter. Die Implisionsfurcht hingegen wird in der ambivalenten Verwendung kulinarischer und erotischer Metaphern ausgedrückt:

331. *ibid.*, S. 18.

332. *ibid.*, S. 17.

333. *ibid.*, S. 19. Burkhardt, Tesch und Voit, in: G. Bauer-Pickar (Hg.), *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass 'Der Butt'*, München 1982 konstruieren eine Parallelkonstellation von "Erzählerinkarnationen", denen der Autor "jeweils nnoch einen befreundeten Gegenspieler zur Seite" gestellt habe. Ebenso stellen sie zwischen den Frauen des Tribunals und den Köchinnen "Seelenverwandschaften" fest.

334. *ibid.*

"Mich, das Franziskanermönchlein, hatte sie sich während der Vesperandacht aus Sankt Trinitatis geholt. Die dicke Gret war eine so geräumige Frau, daß viele Herren in ihr verlorengingen. Patriziersöhnchen waren ihr Vorgericht: butterköpfiger Spargel. Den Abt zu Oiva hat sie zu Tode gemästet. Dem Prediger Hegge soll sie das linke Hodenei abgebissen haben"335.

Die Implosionsfurcht wird in solchen Anekdoten und negativen Legendenmustern erzählerisch abreagiert und aufgearbeitet. Bei der sechsten Köchin setzt sich das Motiv der 'umfassenden' Liebesfähigkeit fort. Die Rollenverdoppelung des erlebenden Ich führt dem Butt gegenüber zu einer ersten Identitätsirritation des Erinnerungsvermögens:

"»Agnes«, sagte der sprechende Butt – wobei ich nicht sicher bin, ob ich den neunmalklugen Fisch als Maler Möller oder als Dichter Opitz befragt habe – »eure Agnes«, sagte er, »gehört zu jenen Frauen, die nur umfassend lieben können: für wen sie kocht, den liebt sie"336.

Bei der achten Köchin schlägt die männerverschlingende Offenheit jener beiden Vorgängerinnen ins Gegenteil um; sie sei "zeitlebens ein siebenmal verschlüsseltes Mädchen geblieben", der einzige, den sie geliebt habe, sei ein 'stotternder Gymnasiast' gewesen, den man obendrein als mutmaßlichen Jakobiner zum Tode verurteilt habe337.

Dieses tragikomische politische Moment wird weitergesponnen, indem das erlebende Ich zunächst ein Pastor war, dem diese Köchin entlaufen sei und schließlich ein napoleonischer Gouverneur, den sie "zuerst begeistert, dann konspirierend" bekochte338.

Die intermittierende Aufeinanderfolge verkörperter Rollen geht also zunächst in ein zeitgleiches Nebeneinander und dann in ein unmittelbares Nacheinander über. Der Bezug von Rolle und Lebenszeit wird schließlich in eine neue Variante überführt, die auch noch eine zweiseitige politische Rahmung ermöglicht. Der erste Mann der neunten Köchin fällt im deutsch-französischen Krieg von 1870/71, der zweite Mann, identisch mit dem erlebenden Ich, fällt 1914 in Ostpreussen. Das politische Bewußtsein dieser Köchin manifestiert sich aber nur in einem "Proletarischen Kochbuch", das allerdings keinen Verleger fand. Der Butt entlarvt diese mögliche Figur einer möglichen

335. *ibid.*, S. 21.

336. *ibid.*, S. 22.

337. *ibid.*, S. 24.

338. *ibid.*, S. 25.

Sozialgeschichte von unten schließlich als "eigentlich (...) unpolitisch"³³⁹.

Eine zehnte und elfte Köchin, Sibylle aus Berlin und Maria aus Danzig werden nur anskizziert, weil sie offenbar mit dem an dieser Zeitstelle identischeren erzählenden und erlebenden Ich "zu nah bekannt wurden"³⁴⁰. Auf diese Weise umspielt der Erzähler sowohl das alte Muster des Schlüsselromans als auch die Dialektik von Distanz und Identifikation.

Die verschiedenen Projektions- und Verstehensmöglichkeiten faßt der Erzähler am Ende dieses ersten vorgliedernden Kapitels in Gedichtform zusammen, wobei einerseits das alte Doppelgängermotiv und das Muster der schizophrenen Selbstwahl und das Zwillingmuster verschränkt werden:

"Und säße gegenüber drei Brüsten
und wüßte nicht nur das eine, das andere Gesäuge
und wäre nicht doppelt, weil üblich gespalten
und hätte nicht zwischen die Wahl
und müßte nie wieder entweder oder
und trüge dem Zwilling nicht nach
und bliebe ohne den übrigen Wunsch...
(..)
Mein übriger Wunsch ist üblich gespalten.
Und auch ganz bin ich halb nur und halb.
Immer dazwischen fällt meine Wahl"³⁴¹.

Der Butt erscheint immer wieder als Erzieher und ebenso als ideologiekritischer Berater des erlebenden und des erzählenden Ich. So wird ihm gleichsam eine höhere Identität zugeschrieben, auch wenn er über ganze Epochen hinweg, entgegen seiner neuzeitlichen Beraterrolle, eine 'patriarchalische' Indoktrination betrieben hat:

"so spreche ich vom Butt, als gäbe es nur den einen allwissenden, der mich, wann immer ich zeitweilte, beraten, belehrt, idoktriniert, zum Mannestum erzogen und kategorisch unterwiesen hat"³⁴².

Trotz dieser Wandlungen scheint der Butt jener Nietzscheschen "Unruhe" des "Werdens"³⁴³ entzogen zu sein. Seine Identität vermag er noch in der äußersten Zerstückelung zu behaupten, wobei er die menschlichen Ängste, fragmentiert, gespalten

339. *ibid.*, S. 26.

340. *ibid.*, S. 27.

341. *ibid.*, S. 28.

342. *ibid.*, S. 41.

343. Nietzsche, F., *Unzeitgemäße Betrachtungen*, Leipzig 1930, S. 249.

und zerstreut zu werden, leibhaftig an sich widerlegt:

"Jedenfalls sprach der abgeschnittene Buttkopf grausig vom senkrecht gestellten Messer: »Aha! Ruckzuck! So macht man das. Gelernt ist gelernt. Aber mich trennt kein Schnitt. Ich finde mich wieder. Ich bleibe eins"344.

Rollenspaltungen und Identitätsspaltungen können ihm ebensowenig anhaben wie Körperpartialisierungen. Er drückt eine vom Menschen nicht erreichbare "Distanz zu sich"345 aus, die ihm eine zeitüberhobene Ironie ermöglicht. Sogar in der physiognomisch antropomorphisierten zoologischen Beschreibung kann man ihm einen "neumalklugen und zugleich tückischen, ich sage, zwischensichtigen Blick" zuschreiben: "er schielt zeitraffend"346. Im Gegensatz zu den Figuren, die er berät, kennt er keine Implosionsfurcht, auch keine Angst, zum bloßen Objekt degradiert zu werden; vielmehr preist er selbst alle Rezepte an, nach denen er sich zubereiten ließe. Vom heidnisch-christlichen Dualismus über den rein christlichen Dualismus (dann spielt er auch den "Fastenfisch" "nicht nur am Freitag") bis zu fürstlichen Gelagen, bei denen er sich mit "Trüffeln adeln, mit Cognac vergeistigen" läßt347. Es ist unschwer erkennbar, daß vorübergehend auch die christliche Eucharistievorstellung vielfach überformt wird.

Gegenspieler des Butt auf der Gegenwartsebene sind die Feministinnen, die aber auch nur als Transformationserscheinung des sektiererischen und ideologisch enklavierten Bewußtseins auftreten. Vor dem Butt, der alle Rollen, vom eingestalteten Küchenopfer bis zum "überhistorische(n) Denker"348, durchspielt, werden die schlichten Übernahmen des Gruppenjargons von einer sektiererischen Bewegung zur nächsten überdeutlich. So erkennt er, wann und warum auch die Feministinnen der späten 1970er Jahre sich noch mit den "extravaganteren Reizwörtern der längst verebbten Studentenbewegung" 'anmotzen'349. Im Gruppenjargon durchmischen sich widersprüchliche pseudopraxisorientierte und heruntertrivialisierende psychoanalytische und gruppenpsychologische Denkfiguren:

"»Was uns praktisch fehlt«, sagte Fränki beim Schifffchenfalten, »ist ne

344. Der Butt, *ibid.*, S. 173.

345. *ibid.*, S. 42.

346. *ibid.*, S. 41.

347. *ibid.*, S. 42.

348. Nietzsche, F., *Unzeitgemäße Betrachtungen*, *ibid.*, S. 109.

349. Der Butt, *ibid.*, S. 48.

ideologisch saubere Überichstütze.« Da biß der Butt an³⁵⁰.

Der Gruppenjargon läßt erkennen, daß es nicht um 'objektive' Erkenntnis geht, auch nicht um transformierendes Eingreifen, sondern um Selbstexpressivität und Provokation, in welchen Formeln auch immer. Die vermeintlich sich selbst Bestimmenden und sich selbst Verwirklichenden erweisen sich, hinsichtlich jener Trivialisierung solcher Denkfiguren, deren philosophischer Ursprung und deren Ausrichtung ihnen unbekannt sind, als fremdbestimmt. Der Butt macht jene "Reizwörter", zu denen philosophische Begriffe herabgewürdigt werden, vollends lächerlich, indem er ihnen das jeweils "richtige Köderwort" entgegenstellt³⁵¹. Auch der Erzähler umspielt auf der Gegenwartsebene den pseudophilosophischen Jargon, aber vor "Ilsebill" bezichtigt er rollenverkehrt den Butt, ihn solchermaßen beeinflußt und aufgeblasen zu haben:

"Ich fiel auf ihn rein. So von ihm angesprochen, fühlte ich mich. Mir kam Bedeutung zu. Dieses Übersichhinauswachsen. Dieses Sichbewußtwerden. Schon nahm ich mich wichtig"³⁵².

Die Denkfigur des Steigens und der Selbsttranszendenz wird dann wieder verwendet in einem Gedicht unter dem Titel "Arbeit geteilt": "Halt mal die Leiter, während ich steige"³⁵³. Auf diese Weise soll nicht nur der soziale Aufstieg auf Kosten des Partners angeprangert werden, vielmehr soll der Wahn der männlichen Selbststeigerungsphantasien in allen geschichtlichen Verkörperungen aufgeklärt werden. In dieser Bedeutungsdimension wird die Denkfigur aus Nietzsches Zarathustra umspielt:

"Und wenn dir nunmehr alle Leitern fehlen, so mußt du verstehen, noch auf deinen eigenen Kopf zu steigen: wie wolltest du anders aufwärts steigen"³⁵⁴.

Man sieht also, wie die zunächst angeführte Formel vom "über sich selbst hinauswachsen" tatsächlich philosophisch aufgeladen ist und wie sie vom Erzähler dann wieder heruntertransformiert wird. Aber selbst das historische Relativieren der einzelnen Figur, die sich in ihrem "Selbstbewußtwerden" überschätzt, folgt einem

350. *ibid.*, S. 48.

351. *ibid.*

352. *ibid.*, S. 34.

353. *ibid.*, S. 45.

354. Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra*, Leipzig 1930, S. 168.

Grundgedanken der Nietzscheschen Philosophie:

"Ein sehr genaues Zurückdenken führt zu der Einsicht, daß wir eine Multiplikation vieler Vergangenheiten sind: wie könnten wir nun auch letzter Zweck sein?"³⁵⁵.

Sowohl das erlebende Ich in der Kette seiner Verkörperungen als auch das erzählende Ich in der Reihe seiner geistesgeschichtlichen Transformationen lösen diese Einsicht ein. Schließlich weist auch Nietzsche schon darauf hin, "daß man nicht erst Buddhaist sein muß, um diesen Mythos ("wiedergeboren zu werden") zu verstehen"³⁵⁶. Selbst wenn das erlebende Ich sich Ilsebill gegenüber als "gegenwartsmüde"³⁵⁷ bezeichnet, folgt er dem Gedanken Nietzsches, "daß ein Übermaß der Historie dem Lebendigen schade"³⁵⁸. Unterschwellig verfolgt der Erzähler die geistesgeschichtlichen Transformationen zum Zeitsinn bis hin zu Ernst Blochs Theorie des 'Antizipierenden Bewußtseins'. Zunächst ist es der Butt, der Bloch mit einem Zitat zum Thema "Identität und Zeit" einführt:

"»Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst«"³⁵⁹.

Dann übernimmt, umspielt und trivialisiert der Erzähler die Blochsche Theorie des "Vorbewußten" und des "Traumes"³⁶⁰ in einem das Kapitel abschließenden Gedicht:

"Etwas, eine Kraft, die noch nicht, weil kein Wort taugt,
benannt worden ist, verschiebt, schiebt
Das allgemeine Befinden meint diesen Rutsch
(zugegeben: wir rutschen) mehrmals und angenehm
vorgeträumt zu haben: Aufwärts! Es geht wieder aufwärts"³⁶¹.

Nicht nur die Figurenmischungen und figuralen Entgegensetzungen, die

355. Nietzsche, F. Unzeitgemässe Betrachtungen, *ibid.*, S. 539.

356. *ibid.*, S. 222. Nietzsche benutzt in einem anderen Zusammenhang das Muster einer "Kette", um die Leistungen einzelner durch die Epochen hindurch zu verbinden. Dabei tritt die Denkfigur der Metempsychose wieder zurück: *ibid.*, S. 113: "Daß die großen Momente im Kampfe der einzelnen eine Kette bilden, daß in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin sich verbinde".

357. Der Butt, *ibid.*, S. 120.

358. Nietzsche, F., Unzeitgemässe Betrachtungen, *ibid.*, S. 111.

359. Der Butt, *ibid.*, S. 51.

360. Bloch, E., Das antizipierende Bewußtsein, Frankfurt a.M., 1959, ²1972, S. 88f.

361. Der Butt, *ibid.*, S. 55.

Rollenaufspaltungen und die Identitätsspaltungen werden verfolgt, sondern auch die ideologischen Exporte und die ideologischen Eklektizismen, die plötzlich in anderen Kontinenten wieder auftauchen. Es entspricht der Erinnerung osteuropäischer Wiedergeburten auf dem "indischen Subkontinent"³⁶², wenn an anderer Stelle des Romans ein "melancholischer Marxist (Brahmane)"³⁶³, also ein exotischer Widerspruch zwischen importierter Ideologie und eigenem Kastendenken, auftritt.

Gerade der Höhepunkt der Rollenanhäufung, das breiteste erreichte Spektrum eines erreichten inneren Plurals, führt beim Erzähler zu exotistischen Verwandlungs- und Fluchtphantasien:

"wenn ich zur Zeit der Äbtissin Margarete der eine, der andere und nacheinander dieser und jener gewesen sein soll – ihr Vater, ihr Küchenjunge, ihre Gegenspieler und Opfer – warum soll es dann nicht vorstellbar sein, daß ich weitentfernt ihr zum Nutzen, damit ihr der Pfeffer billiger wurde, den Seeweg nach Indien für portugiesische Karavellen eröffnet habe?"³⁶⁴.

Inmitten der Rollenalternativen und der triadisch aufgebauten zeitlichen Steigerung wird das Zusammenfallen von extremen Rollengegensätzen formuliert, und zwar sowohl in der sozialen (Küchenjunge, Gegenspieler, Vater, Opfer) als auch in der psychologischen Dimension. Zugrunde liegt die Denkfigur der *coincidentia oppositorum* (Nikolaus von Cues). Auch das Moment der Schachtelung, des Rahmens im Rahmen, hilft jene Rollensymmetrien noch weiter zu konstruieren. Als Ausgangsfigur dient "Vasco":

"Wieder- und wiedergeboren ist Vasco jetzt Schriftsteller. Er schreibt ein Buch, in dem es ihn zu jeder Zeit gegeben hat: steinzeitlich, frühchristlich, hochgotisch, reformiert, barock, aufgeklärt und so weiter. Gleich nach dem Start zitiert er sich: Man müßte historischen, gegenwärtigen, zukünftigen Hunger ins Verhältnis setzen"³⁶⁵.

Man sieht also, daß es in der Substanz um eine Gegenphantasie geht zu diesem üppigen Köchinnen-Report.

Von solchen Einschachtelungen der Erzählerphantasie führt der Weg dann wieder zu erinnerbaren literaturgeschichtlichen Reihen zurück. Literarische Figuren werden zu Geschlechterreihen geordnet: "Don Quijotte", "Tristram Shandy, Falstaff oder Oskar

362. *ibid.*, S. 221.

363. *ibid.*, S. 234.

364. *ibid.*, S. 220.

365. *ibid.*, S. 222.

Matzerath", "Maria Stuart oder Elektra, Agnes Bernauer oder Nora"³⁶⁶. In dieser Weise involviert sich der Erzähler im Selbstzitat als Figurenzitat wiederum als Autor. Es stellt sich als Rollenimplikation und Selbstüberhöhung zugleich dar. Auch die überkommenen Muster für die Rahmung von Geschichten werden erinnert. Das "Dekameron"³⁶⁷ erscheint einfach im Vergleich zu den vielgestaltigen offenen und geschlossenen Rahmen dieses Romans. Nicht nur der Erzählprozeß wird reflektiert, sondern auch die theoretischen, analytischen und interpretatorischen Untersuchungen zum Erzählen³⁶⁸. Schließlich gibt der Butt auch noch "literarische Ratschläge":

"Nachdem du den Tod der Lena Stubbe beschrieben hast, solltest du sie alle noch einmal in ihrer Zeitweil sterben lassen"³⁶⁹.

Zuletzt wird auch noch die Verwertung und Rezeption im Prozeß des Erzählens bedacht, ähnlich wie bei Anderschs "Efraim" und Hubert Fichtes "Palette". Dabei werden die geschmackssoziologischen Diskrepanzen und die innere Ungleichzeitigkeit zwischen literarischen Traditionen und rezeptionsgeschichtlichen Bedürfnissen ironisch herausgestellt:

"In Kiel mit Betriebsräten: »Sag mal, Kollege. Was schreibst du denn so kompliziert nur für die bürgerlich Privilegierten und nicht für uns, die Arbeiterklasse?« So fragte ein Dreher. »Das ist zu hoch für uns. Wenn wir fixfertig sind vom Malochen, bleibt nur noch die Glotze. Uns muß man schon einfach und spannend wien Krimi kommen.«³⁷⁰.

366. *ibid.*, S. 276.

367. *ibid.*, S. 365.

368. Vgl. S. 378/379.

369. *ibid.*, S. 524.

370. *ibid.*, S. 543. Diese bildungspolitisch gewendete Ironie, die auf tieferliegende Ungleichzeitigkeiten abhebt, entgeht solchen Interpreten, die nach eindeutigen politischen Aussageintentionen auch in den Romanen Ausschau halten. Vgl. Gerstenberg, R., zur Erzähltechnik von Günter Grass, Heidelberg 1980, S. 165: "Mit der Verlagerung der Thematik auf die bundesdeutsche Nachkriegswirklichkeit macht sich zunächst eine zunehmende Unbestimmtheit in der Aussage und in der Anwendung der erzähltechnischen Mittel bemerkbar. Der Schwerpunkt der Thematik verlagert sich von den destruktiven Elementen politischen Verfalls auf das in der Entstehung befindliche konstruktive demokratische Gesellschaftsgefüge. Die Bedeutung des Individuellen in der Rolle eines fiktiven Erzählers und in Form einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wird eingeschränkt zugunsten einer Demonstration der Herausbildung sozialistischen Bewußtseins, mit Hilfe von Allegorien der Wandlung des geschichtlichen Menschenbildes. Grass gibt nicht nur Anschauungsmaterial, sondern auch Antworten in Bildern versteckt".

Alle Rollenspiele und Identitätsdiffusionen quer durch alle Epochen und quer durch alle geistesgeschichtlichen Transformationen werden letztlich auf den Punkt zurückgeführt, wo der Erzähler als Autor mit einem reduzierten, aber ebenfalls ideologisch historisch und arbeitsteilig reduzierten Rollenrepertoire konfrontiert wird. Diese umfassendste Stufe der Identitätsdiffusion und die reduzierte Rolle bilden den äußersten denkbaren Gegensatz auf der Zeitebene der Gegenwart: die *coincidentia oppositorum* des gegenwärtigen Bewußtseins.

3. Zur Ästhetik und Sozialpsychologie dargestellter interpersoneller Wahrnehmungen

3.1. Kategorientransfer und denkfigurale Transformation: Existenzphilosophie der "Begegnung" – Interaktionstheorie – Sozialpsychologie – Poststrukturalistische Theorie des Blicks

Die deutschen Romane der 1950er bis 1980er Jahre haben ein ganzes Spektrum interpersoneller Wahrnehmungssituationen vorgeführt, ohne daß diese bislang in einer literarästhetischen Theorie dargestellt worden wären. Auch fehlt es an einem Kategorientransfer zwischen Sozialpsychologie und Literaturwissenschaft, was umso erstaunlicher ist, als die rollentheoretischen Zulieferer der sozialpsychologischen Konzepte streckenweise mit ästhetischen Implikaten gearbeitet haben. Die Transferbedingungen müssen sich nach einer vorläufigen Einteilung von Theorietypen richten. Auch die Forschungsdefizite, mancherlei fehlende Zwischenglieder oder noch nicht ausgeführte empirisch-gruppenspezifische Untersuchungen erschweren einen systematischen Zugang.

Der Theorietypus, der im wesentlichen philosophische Denkfiguren bis in den Bereich der interpersonellen Wahrnehmungen hinein transformiert, weist zwei Schwächen auf: er untersucht nicht den sozialgeschichtlichen Wandel der Rahmenbedingungen und der konventionell vorgeprägten Situationen, in denen interpersonelle Wahrnehmungen ablaufen. Und er richtet sich nicht intentional auf die je gegenwärtigen sozialen und psychologischen Unterschiede von Wahrnehmungssituationen. Diesen Theorietypus findet man bei den Ausläufern der Existenzphilosophie. Zwei herausragende Fortsetzer der existenzphilosophischen Vorstellung von "Begegnung" seien kurz erinnert: Martin Buber, der auf deutsch-jüdischer Grundlage das "Dialogische Prinzip"¹ ausformulierte und Aron Gurwitsch, der die Heideggerschen Ansätze aus "Sein und Zeit" mit Rückgriffen auf die Husserlsche 'Phänomenologie' und als Ergänzung zu der Arbeit über "The field of consciousness" unter dem Titel 'Mitmenschliche Begegnungen'²

1. Buber M., Das dialogische Prinzip, Heidelberg ³1973.

2. Gurwitsch, A., Die mitmenschlichen Begegnungen in der Milieuwelt, Berlin, New York 1976.

weiterbildet. Noch ganz im Heideggerschen Sinne unterscheidet Buber das "Gerede" vom 'echten Gespräch'³. Ethisch und theologisch aufgeladen ist die Formel von der "Hinwendung zum Partner in aller Wahrheit, als Hinwendung des Wesens"⁴. Hingegen ist die zwischenzeitlich bis zur Ununterscheidbarkeit popularisierte Vorstellung, daß jeder in einem solchen Gespräch "sich selber einbringen"⁵ müsse, bereits eine Abwandlung des ethischen Engagementbegriffs. Wenn Buber postuliert, daß in "der Atmosphäre des echten Gesprächs der Gedanke an die eigene Wirkung als Sprecher"⁶ ausgeschaltet werden müsse, so schließt er einerseits an die alte philosophische Dichotomie von Sein und Schein ("Überwindung des Scheins"⁷) an, aber andererseits ist darin unschwer auch die Abwehr des Rhetorischen zu erkennen, die sich in der deutschen Geistesgeschichte trotz der Tatsache durchsetzt, daß es im 18. Jahrhundert eine weitverbreitete Wirkungsästhetik des Dramatischen gab.

Im Hinblick auf das nicht erst seit Schillers Theorieschriften durchgesetzte Axiom des ganzheitlichen Sehens, des 'ganzen Menschen' manövriert Buber sich durchaus in kulturkritischer Absicht in eine Modernitätsferne, die er trotz aller Verschiedenheit mit Heidegger teilt:

"Dem Wahrnehmen des Mitmenschen als einer – wenn auch zumeist recht mangelhaft entfalteten – Ganzheit, Einheit und Einzigkeit widerstrebt in unserer Zeit fast alles, was man als das spezifisch Moderne zu verstehen pflegt. In dieser Zeit herrscht ein analytisches, reduktives und ableitendes Blicken zwischen Mensch und Mensch vor"⁸.

Er mobilisiert sowohl modale Konzepte Kierkegaards ("Fülle des Möglichen") als auch solche des Individualismus als Kulturphänomen ("Vielfältigkeit der Person")⁹ gegen jede 'schematische' oder 'strukturelle' Modellbildung. So beschreibt er die wechselseitigen Wahrnehmungsmuster und die Metaperspektiven zwischen zwei Personen als "sechs gespenstische Scheingestalten" zwischen "zwei Bildungsmenschen"¹⁰.

3. Buber, M., Das dialogische Prinzip, *ibid.*, S. 282 und S. 297.

4. *ibid.*, S. 293.

5. *ibid.*

6. *ibid.*, S. 294.

7. *ibid.*

8. *ibid.*, S. 284/285.

9. *ibid.*, S. 285.

10. *ibid.*, S. 279.

Die Stelle ist so formuliert, daß sie die frühen amerikanischen Interaktionstheorien und ihre sozialpsychologischen Fortsetzungen zu kritisieren scheint. An anderer Stelle hebt er das echte Gespräch vom "falschen Öffentlichkeitssinn"¹¹ so ab, als gelte es nicht schon die geschichteten Formen der Öffentlichkeit in modernen Medienkommunikationsgesellschaften zu bedenken.

Ausgangspunkt für Gurwitschs Buch "Die mitmenschlichen Begegnungen in der Milieuwelt" ist die Husserlsche, zugleich aber weiter auf die lebensphilosophische Tradition zurückweisende Kategorie der Situation. Diese wurde von Heidegger genutzt, um die existentielle Orientierung zu beschreiben und schließlich von Gadamer weitertransformiert in Richtung auf die 'Verstehenssituation der Zeit' und auf einen neuen Horizontbegriff. Gurwitsch zeichnet einen Teil dieses Transformationsweges nach:

"Dieses Entdecken im Sicheinfügen in die Situation, das 'Erblicken' der Verweisungszusammenhänge, diese 'Sicht eines solchen Sichfügens' nennt Heidegger die 'Umsicht'. Daß die Verweisungszusammenhänge und die Struktur der Situation dann in ursprünglicher Weise sichtbar werden, wenn ich in der Situation aufgehe und mich in ihr in der mir von ihr vorgeschriebenen Weise verhalte, besagt, daß nicht ich der 'Stifter' der so entdeckten Verweisungszusammenhänge bin"¹².

Es ist klar, daß die Situation einen Teil des sozialen Rahmens ausmacht, in dem jede interpersonelle Wahrnehmung stattfindet. Aber hier wird schon deutlich, daß es Schwierigkeiten geben könnte, einerseits mit weitergespannten Theorien der Rollendistanz, andererseits auch mit dem Begriff der Distanz, den Norbert Elias als Gegenbegriff zum Engagement setzt. Gurwitsch versucht aus jener Tradition heraus erkenntnishafte und lebensweltliche Distanz zu unterscheiden, offenbar um die Geschlossenheit der Situation zu retten, und weil er keine ungleichzeitigen Verstehensdispositionen bei den sich Begegnenden annehmen kann:

"Das In-Distanz-stehen besagt jetzt vielmehr ein Zurückgetretensein, d.h. ein Sich-in-Distanz-gestellt-haben. Insofern diese Distanz wesentlich und konstitutiv zum Erkennen gehört, und zwar als eine Bedingung seiner Möglichkeit, verweist das Phänomen des Erkennens selbst auf die Vorgängigkeit und Ursprünglichkeit des 'Lebens in...' gegenüber dem kognitiven 'Sich-richten auf...'"¹³.

11. *ibid.*

12. Gurwitsch, A., *Die mitmenschlichen Begegnungen*, *ibid.*, S. 113.

13. *ibid.*, S. 114.

Beide Vollzüge bleiben aufeinander bezogen, aber sie sind nicht in der inneren Dimension nach Art einer Ungleichzeitigkeit auseinandergezogen.

Ein Zusammenspiel von teils distanzierten, teils engagierten, teils bloß mitvollziehenden Verhaltenselementen oder eine Mischung von Rollensegmenten, die aus mehreren 'Milieus' stammen, oder ein Ausbalancieren von Inter- und Intra-Rollenkonflikten in derselben Situation, sind bei Gurwitsch noch nicht vorgesehen. Vielmehr greift er auch bei der Bestimmung der Wahrnehmung sogar auf die Max Schelersche Wahrnehmungstheorie zurück, die vorsah, "daß die Wahrnehmung ursprünglich kein Instrument eines 'uninteressierten', distanzierten Erkennens ist, sondern dem lebendigen Verhalten im Milieu eingeordnet ist"¹⁴. Gurwitschs Rollenbegriff ist noch sehr einfach strukturiert¹⁵. Die "Träger dieser Rollen" figurieren jeweils in "'mitbeigebrachten' Situationen". Ebenso wenig berücksichtigt er komplexe Schichtungen und sozialgeschichtliche Modelle bei der Art, wie er das "Sich-bewegen in der Öffentlichkeit" erklärt¹⁶.

Die verinnerlichte Schichtung von Rollenmustern und figuralistischen Vorprägungen, die historisch rekonstruierbar sind, ist auch in den nordamerikanischen Theorien im Gefolge der Meadschen Ansätze nicht vorgesehen. Vielmehr bewegt Mead sich auf der idealtypisch gesehenen Ebene einer Gleichzeitigkeit. In der jeweiligen "reziproken" Reaktion ist kein Platz vorgesehen z.B. für nicht unmittelbar erinnerbare Figuralismen aber auch nicht für weiterzurückliegende Teilidentifikationen:

"Das »Ich« ist die Reaktion des Organismus auf die Haltungen anderer; das »ICH« ist die organisierte Gruppe von Haltungen anderer, die man selbst einnimmt"¹⁷.

Das Aufrechterhalten von Selbstbildern, hinter denen geistesgeschichtliche Identifikationen und Stilisierungen stehen, ist bei Mead nicht vorgesehen. 'Gesellschaftsferne' Selbstentwürfe, wie Muschg sie einzelnen Autorentypen zuschreibt und wie sie tatsächlich bei zahlreichen deutschen wie französischen Schriftstellerbiographien beobachtet werden können, können mit Hilfe Meadscher

14. *ibid.*, S. 121.

15. *ibid.*, S. 140: "Besteller, anonyme Käufer, Lieferanten, Arbeitgeber, Zuhörer, Leser, Vorgesetzte, Untergebene u.s.w.".

16. *ibid.*

17. Mead, G.H., Geist, Identität und Gesellschaft, *ibid.*, S. 218.

Kategorien nicht erklärt werden. So bahnbrechend die interaktionistischen Theorien auch waren, so begrenzt ist ihre interkulturelle und historische Übertragbarkeit. Gerade die unterlegte und späterhin trivialisierte Vorstellung von gesellschaftlicher Selbstverwirklichung sieht keine psychohistorischen Solipsismen und Selbststilisierungen vor. Vielmehr gilt ein neuer kategorischer Imperativ der Sozialisation:

"Wir können uns selbst nur insoweit verwirklichen, als wir den anderen in seiner Beziehung zu uns erkennen. Indem der Einzelne die Haltungen der anderen einnimmt, ist er fähig, sich selbst als Identität zu verwirklichen"¹⁸.

Das große Verdienst von Laing, Phillipson und Lee, die die Theorie der "Interpersonellen Wahrnehmung"¹⁹ allererst konzeptionell ausformuliert haben, besteht darin, ganze "Spiraleffekt(e) in Formen der "Reziprozität" nachgezeichnet zu haben. Die Autoren erkennen ausdrücklich die Vorläuferreihe einerseits von Scheler, Husserl und Buber und andererseits von Mead, Cooley, Parsons und Heider an²⁰. Sie entdecken zwischen direktem Selbstbild und direktem Fremdbild ein kompliziertes Zwischenfeld, das Raum bietet für mannigfache wechselseitige Bildkorrekturen:

"Mein Erfahrungsfeld ist indes nicht nur von meinem direkten Bild von mir selbst (ego) und dem der anderen (alter) ausgefüllt, sondern auch von etwas, das wir als *Metaperspektive* bezeichnen wollen: mein Bild von dem Bild, das sich die anderen (du, er, sie (sing.), sie (pl.)) von mir machen. Vielleicht bin ich nicht einmal imstande, mich selbst so zu sehen, wie andere mich sehen, aber ich nehme von ihnen beharrlich an, daß sie mich in dieser oder jener Weise sehen, und mein Handeln geschieht stets im Lichte der tatsächlichen oder eingebildeten Haltungen, Meinungen, Ansprüche usw., die andere in bezug auf mich haben"²¹.

Gerade bei Personen, die in komplizierte, einander überlagernde oder einander widersprechende und ausschließende gesellschaftliche Kreise einbezogen sind, führt dies zu höchst zusammengesetzten und immer wieder reflektierten Spiegelungen, zu "Vielfachbildern vom anderen, für den ich mich bei den anderen halte"²².

Gerade für das ästhetische und psychologische Verweisungsgeflecht epischer und

18. *ibid.*, S. 238.

19. Laing, R.D./Phillipson, H./Lee, A.R., *Interpersonal Perception*, London 1966; dt.: *Interpersonelle Wahrnehmung*, Frankfurt a.M. 1976, S. 50.

20. Vgl. *ibid.*, S. 13.

21. *ibid.*, S. 14.

22. *ibid.*, S. 15.

dramatischer Konfigurationen ist dies ein sehr interessanter Ansatz. Im ästhetischen Bereich muß man womöglich mit kunstvolleren Proportionen und Symmetriebildungen rechnen, vor allem dann, wenn Elemente des sozialpsychologischen und des ästhetischen Rollenbegriffs, etwa beim Muster der Rollenverkehrung, ineinander übergehen oder ineinander umschlagen. Leider haben Laing/Phillipson/Lee die Modifikations- und Übertragungsmöglichkeiten für andere angrenzende Gebiete nicht bedacht. Die ganze Theorie der interpersonellen Wahrnehmung wird universalistisch formuliert; sie enthält zahlreiche Generalisierungen, die für ganze Kulturen keine Gültigkeit haben, so daß ein wichtiges Bindeglied zwischen Sozialpsychologie und interkultureller Hermeneutik weiterhin fehlt. Gerade dann, wenn sich in Fremdwahrnehmungen oder in interpersonelle als interkulturelle Wahrnehmungen makrohistorisch vorgeprägte Stereotypen einmischen oder in stark wertender Weise Vorurteilsstrukturen zur Geltung kommen, verschieben sich die Bedingungen für jene Spiralen vollständig. Dies wird noch schwieriger, wenn tiefsitzende Tabus bei der einen oder anderen Seite verletzt werden, oder gar wenn es sich um Angehörige einer Kultur handelt, für die die Steigerung der interpersonellen Wahrnehmung eine unvorhergesehene Überindividuierung bedeutet. Man müßte ohnehin fragen, ob die Steigerung der interpersonellen Wahrnehmung bis zu Meta-Meta-Perspektiven hin nur auf dem Boden individualistisch ausgerichteter Kulturen erwachsen konnte und in der jetzt vorliegenden Form auch nur für solche Kulturen gilt.

Eine weitere Schwäche jener Theorie der interpersonellen Wahrnehmung besteht darin, daß sie keine zureichende soziale Differenzierung der Spiralen vorsieht. Aus der Sicht der soziologischen Rollentheorien wäre dies ja naheliegend, da z.B. die Rollenrepertoires sozialer Unterschichten begrenzt sind und wenige Formen der Rollendistanz oder der Bewußtmachung von Rollenmöglichkeiten aus der Außenperspektive zulassen. Zum anderen liefern die drei Autoren wichtige Voraussetzungen für eine philosophische Theorie der Toleranz, für die auch die ästhetischen Rollenkonfigurationen der Moderne eine wichtige Zuarbeit leisten. Dies gilt vor allem für die weiteren Steigerungsmöglichkeiten, die sich aus dem idealen Kommunikationsmodell ergeben:

"Ist die Kommunikation optimal, dann *erkennen* sie, daß ihre Interpretationen des Aktes differieren, und sie *erfassen auch, daß sie beide die Differenz ihrer Interpretationen erkennen*"²³.

23. *ibid.*, S. 24.

Diese Erkenntnis der "Differenz der Interpretation" ließe sich ausdehnen auf die sozialen, generationellen und kulturellen Prägungsmuster und jeweiligen Verstehenshorizonte. Aber auch da gäbe es kein letztes Halten, Die realhistorische und psychohistorische Anamnese ganzer Deutungstraditionen und Verstehensgewohnheiten, ja von Rollenattribuierungen und Wertzuordnungen müßten erarbeitet werden. Es wären also so viele Tiefendimensionen auszuloten, daß jede gesprächsweise stattfindende interpersonelle Wahrnehmung fast schon überfordert oder überfrachtet würde. Jedenfalls müßte man die Konzeptionen der Toleranz entsprechend weit fassen. Man stelle sich nur in der äußersten Zone ein Gespräch zwischen dem Angehörigen einer Kultur mit einem höchst elaborierten literarischen und semiotischen Code unter Einschluß zahlreicher negativer und selbstannihilatorischer Muster vor und dem Angehörigen einer vermeintlich archaischen Kultur, der zwar über Gegenberechnungsfähigkeiten verfügt, aber dem anderen keinen verstehenden Zugang ermöglicht. Die "Differenz ihrer Interpretationen" umspannte dann innere wie äußere Ungleichzeitigkeiten von Jahrhunderten.

Insofern muß man die bereits sehr kompliziert klingende Definition des Verstehens und Verstandenwerdens, wie sie von den drei Autoren als formelhaftes Ergebnis ihrer Arbeit vorgelegt wird, noch für sehr harmlos und vorläufig halten:

"Im Sinne unserer Diskussion

- a) kann *Verstehen* als die Konjunktion zwischen der Metaperspektive der einen und der direkten Perspektive der anderen Person definiert werden;
- b) ist *Verstandenwerden* die Konjunktion zwischen der Meta-metaperspektive der einen und der Metaperspektive der anderen Person;
- c) ist das *Gefühl, verstanden zu werden*, die Konjunktion der eigenen direkten Perspektive einer Person mit ihrer *eigenen* Meta-metaperspektive"²⁴.

Das Paradoxon der sozialpsychologischen Verstehenstheorie besteht in der Tat darin, daß sie in ihren Ergebnissen kaum noch verstanden werden kann. Aber dieses Schicksal teilen sie mit dem Skandalon der Philosophie, daß es so viele Philosophien gibt und immer noch keine Ergebnisse im Sinne eines consensus omnium.

Eine weitere Steigerung und Problematisierung findet sich bei Lacan in "Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse"²⁵. Lacan vergleicht zunächst reflexive Strukturen verschiedener Vermögen, wie sie traditionellerweise getrennt betrachtet werden. Als

24. *ibid.*, S. 44.

25. Lacan, J., Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI, (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Olten und Freiburg 1978.

Franzose setzt er dem cartesianischen 'cogito ergo sum' ein mythologisch rückversichertes "*Ich sah mich mich sehen*"²⁶ entgegen. Aber er legt sich ebenso eine reine Beziehung des Körpers auf den Körper zurecht: "*Ich erwärme mich, indem ich mich erwärme*"²⁷. Das Zwiespältige des Sehevorgangs liege nun darin, "daß ich *draußen* sehe, daß die Wahrnehmung nicht in mir ist", daß aber andererseits "von dem Punkt an, wo ich wahrnehme, meine Vorstellungen mir gehören"²⁸. Damit aber seien alle Voraussetzungen geschaffen zu einer "präsumptiven Idealisierung"²⁹. Der Blick steht also zwischen Bewußtsein und bloßer Verkörperung, Lacan hält das in der Frage fest:

"Wenn also der Blick die Kehrseite des Bewußtseins ist, wie wäre er dann bildlich zu denken?"³⁰.

Und er bezieht sich im Hinblick auf die Möglichkeit zur körperpartialisierenden Betrachtung gegenüber dem Betrachtetwerden durch den anderen auf Sartres Feststellung:

"Sowie ich unter dem Blick bin(...)sehe ich das Auge nicht mehr, das auf mich blickt, wenn ich das Auge sehe, ist der Blick nicht mehr"³¹.

Lacan schließt sich auch darin Sartre an, daß derjenige, der sich von einem solchen Blick getroffen sieht, auf ein "Gefühl von Scham reduziert" werde³². Die interpersonelle Reziprozität besteht nun darin, daß es tatsächlich und genauer betrachtet, ja nur ein "Blick" ist, "den ich auf dem Feld des Andern imaginiere"³³. Lacan verfolgt konsequenterweise die Wahrnehmung des Blicks bis hin zur "Dialektik des Begehrens"³⁴ und bis zur "*Erfahrung des Widerstands*"³⁵. Besonders interessante Einsichten vermittelt er da, wo er die alten idealtypischen Philosopheme,

26. *ibid.*, S. 86.

27. *ibid.*

28. *ibid.*, S. 87.

29. *ibid.*

30. *ibid.*, S. 90.

31. *ibid.*

32. *ibid.*

33. *ibid.*

34. *ibid.*, S. 95.

35. *ibid.*, S. 96.

wie das der Koinzidenz, aufbricht; erinnert sei nur an Kierkegaards "Augenblick" sowohl im ästhetischen wie im religiösen Stadium. Lacan arbeitet die Diskrepanzen heraus auf der Ebene einer weitergefaßten personalen Wahrnehmung, ohne Einschluß allerdings jener anamnetisch zu erfassenden Ungleichzeitigkeiten. Aber die existenzphilosophischen Vorstellungen über "Begegnung" und "Dialog" werden desillusioniert und zugleich weitergeschrieben:

"Schon bei der ersten Annäherung sehen wir, daß in der Dialektik von Auge und Blick nicht Koinzidenz herrscht, sondern zutiefst Trug/leurre. Wenn ich in der Liebe einen Blick verlange, so ist es zutiefst unbefriedigend und ein immer schon Verfehltes, daß – *Du mich nie da erblickst, wo ich Dich sehe*. Umgekehrt ist das, *was ich erblicke, nie das, was ich sehen will*"³⁶.

3.2. Einfache Formen der interpersonellen Wahrnehmung

Es scheint sie noch zu geben, die einfachen sozialen Kontakte und die unproblematischen interpersonellen Wahrnehmungen. Inmitten pathogener Extremsituationen, ungleichzeitiger Verwerfungen des Bewußtseins, inmitten aller Irritationen der Wahrnehmung und der reziproken Einschätzungen schaffen einige Erzähler auf entspannende Weise Inseln des unkomplizierten Umgangs der Menschen miteinander. Die einfachste Form ist die, daß jemand zunächst akzeptiert wird als der, der er unbedingt sein will. Max Frisch stellt seinem "Stiller" ausgerechnet in den Anfangsszenen des Gefängnisaufenthalts, ausgerechnet in Gestalt des Wärters, einen solchen schlichten "Zeitgenossen" entgegen:

"mein Wärter, glaube ich, meinte es gut mit mir, jedenfalls redet er mich nie (wie alle andern!) als Herr Stiller an, sondern als Mister White"³⁷.

Dieser Wärter scheint der einzige zu sein, der Stillers vermeintliches Informationsdefizit ausgleichen möchte; er hat ein unmittelbares Verhältnis zum Problem des Wissens oder

36. *ibid.*, S. 109.

37. Frisch, M., Stiller, *ibid.*, S. 18.

Nicht-Wissens. Existenzphilosophisch betrachtet, bewegt er sich offenbar noch diesseits des 'Geredes':

"jedermann tut, als müßte man's wissen, und weiß selber nur Ungefähres"³⁸.

Es wird offenkundig, daß im 'Gerede' der Informationsgesellschaft jedermann über vage Kenntnisse verfügt, die er weder selbst überprüfen kann noch in einfacher induktiver Weise einem 'Fremden' mitteilen will. Die Verarbeitungsweisen des Wärters, sein unmittelbares Gespür für Geschehenes und weitererzählbare Geschichten, stammen noch aus einer Zeit vor dem bloßen Informiertsein. Er reagiert noch ganz im Sinne einer "Archäologie des Wissens" (Foucault) nach dem Muster des unmittelbaren menschlichen Angesprochenseins:

"Ohne meinen Wärter, der das Essen bringt, wüßte ich heute noch nicht, was hier eigentlich gespielt wird. Jeder Zeitungsleser scheint hier zu wissen, wer Stiller gewesen ist. Das macht es fast unmöglich, etwas Genaueres zu erfahren"³⁹.

Dem Wärter geht es um die erfahrungsgemäße Wahrscheinlichkeit von Geschichten. Eine Geschichte gilt für ihn als verbürgt, wenn sie sich auf andere Beobachtungen beziehen läßt:

"»eine Zeitlang, glaube ich, suchten sie ihn im See«, sagt mein Wärter, »aber ohne Erfolg, und dann hieß es plötzlich, er wäre in der Fremdenlegion.« Dazu schöpft er Suppe. »Das machen nämlich noch viele Schweizer«, unterrichtet er mich, »wenn's ihnen hier auf die Nerven geht.«"⁴⁰.

Der lebensweltliche Erfahrungshorizont des Wärters respektiert zwar die Zeitung, aber er ist auf die mündliche Bestätigung und Tradierung angewiesen, auf andere vergleichbare und erzählbare Lebensgeschichten. Umso grotesker wirkt die Aufforderung der höheren Gefängnisinstanzen gegenüber Stiller, seinen Lebenslauf zu Papier zu bringen:

"Erzählen soll ich! Und zwar die Wahrheit meines Lebens, nichts als die schlichte

38. *ibid.*, S. 17.

39. *ibid.*

40. *ibid.*

und pure Wahrheit!"⁴¹.

Des Wärters ungebrochenes Verhältnis zur mündlichen Narrativik geht einher mit einfachen, ordnenden Tätigkeiten:

"Knobel (so heißt mein Wärter) ist eine Seele von Mensch, der einzige, der mir glaubt, wenn ich etwas erzähle. Während er die Zelle putzt, liege ich auf der Pritsche, und er putzt, bis das Wasser, wenn er den Lappen auswringt, klar wie zum Trinken ist"⁴².

Die interpersonellen Wahrnehmungen von Seiten des Wärters folgen natürlich keiner raffinierten Typologie, sondern einer schlichten Unterscheidung zwischen geständnishaft direktem Selbstbild eines Gefangenen und vorgetäuschten, scheinbar wertorientierten Beteuerungen:

"Seit er Witwer ist, arbeitet er als Wärter, bezeichnet mich als den ersten in seiner ganzen Laufbahn, der nicht jedesmal, wenn man die Zelle putzt, seine Unschuld beteuert. Er kann es nicht mehr anhören, sagt er, dieses Geschwätz von lauter Ehrenmännern. Es muß widerlich sein. In der nächsten Zelle, vernehme ich, wohnt ein Bankier, der stundenlang weint, und in der übernächsten ein Zuhälter, der ebenfalls nur in Ehrbegriffen redet"⁴³.

Abber auch der Wärter demaskiert sich schließlich, er hat nicht nur eine unverbildete Narrativik, sondern ist bereits an den Spannungsmustern des Kriminalfilms und des Kriminalromans geschult. Ja, er folgt diesen illusionistischen Genremustern bis zu dem Punkt, daß ihn keine realmoralischen Konsequenzen mehr stören:

"Er versteht, daß ich von meinem ersten Mord, da es sich um meine Gattin handelt, nicht gern rede. »Aber ihr zweiter Mord?« fragt er. »Mein zweiter«, sage ich und häute die Wurst, »das war eine Bagatelle, da wußte ich ja bereits, daß ich ein Mörder bin, und brauchte keine besondere Stimmung mehr dazu – das war im Dschungel.« »Sie sind im Dschungel gewesen, Mister White?« »Das will ich meinen.« »Tonnerwetter!« sagt er, »Tonnerwetter!« »Sie wissen, was Dschungel ist?« »Nur so aus Kulturfilmen, Mister White.«"⁴⁴.

41. *ibid.*, S. 18. Jurgensen, M., Max Frisch. Die Romane, Bern 1972, ²1990 spitzt den Gegensatz soweit zu, daß der dahinterstehende Identitätsbegriff nur noch einen dialektischen Fluchtpunkt ausmacht: "Er (Stiller) verweigert die Aussage, indem er Geschichten erzählt. Seine Identität kristallisiert sich als das Unaussprechliche einer parabolisch erfaßten Wirklichkeit", S. 75.

42. *ibid.*, S. 24.

43. *ibid.*

44. *ibid.*, S. 25.

Auch in "Mein Name sei Gantenbein" gestaltet Max Frisch eine einfache Figur ein, die geeignet ist, ebenso elementare Reaktionen auszulösen wie sich selbst auf elementare Weise freizusetzen, wenn sie von Stigmatisierungen und Rollenzwängen entlastet wird. Die Rede ist von "Camilla Huber", die einerseits von außen als "Kokotte" identifizierbar ist und sich nicht zu tarnen versteht, die aber andererseits keine Internalisierungen reproduziert und insofern zu einer 'offeneren' interpersonellen Wahrnehmung fähig ist als gebrochene, moderne Charaktere.

Die Stigmatisierung folgt einfachen Wahrnehmungsklischees wie etwa dem Zusammenhang von Kleidung und Automarke. In massenpsychologisch bestimmbaren Situationen durchbricht diese Stigmatisierung auch reale Beobachtungen zu alltäglichen Konfliktsituationen:

"Es ging jetzt nicht um Gantenbein, er sah's, sondern um die Frage, wieso eine solche Person überhaupt in einem solchen Wagen herumfuhr. Sie erbarmte ihn; plötzlich waren alle gegen sie. Ihre Augengruben erschienen braunschwarz wie das feuchte Herbstlaub vom Vorjahr, braun-schwarz bis schwarz-blau. Von der Hausfrau, die Gantenbein an seinem Arm genommen hatte, laut unterrichtet, daß es eine Kokotte sei, die ihn beinahe überfahren habe, eine Kokotte, jawohl, sagte er kein Wort. Ein Blinder richtet nicht"⁴⁵.

'Camilla' ergreift jede Gelegenheit, um ihre Traumrolle jenseits der Stigmatisierung zu spielen, ihre Selbstverwirklichung als Illusionsprobe wenigstens gegenüber einem Blinden zu betreiben:

"der Gedanke, als Dame zu erscheinen vor seinen Augen, beflügelte sie. Ob sie ihm einen Kaffee machen solle? Cognac wäre ihm jetzt lieber gewesen. Oder einen Tee? Er wagte es kaum abzuschlagen, er mußte sie als Dame behandeln, um seine Rolle als Blinder zu retten"⁴⁶.

Gantenbeins Verhalten zeigt die einfache Unterlage gelingender Reziprozität in der interpersonellen Wahrnehmung: jeder akzeptiert die gewünschte Rolle des anderen. Aber von diesem Punkt aus möchte Gantenbein die nähere Ausgestaltung des Wunschrepertoires der Camilla Huber kennenlernen. Als Blinder betreibt er die direkteste, wenn auch paradoxeste Form der teilnehmenden Beobachtung. Er eröffnet eine ganze Kette induktiver Schlüsse:

"Sie spielt die Ungeschickte. »Es ist furchtbar«, lacht sie, »ich bin keine Hausfrau, wissen Sie-« Das also scheint die Rolle zu sein, die Camilla spielen

45. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 27.

46. *ibid.*, S. 29.

will: keine Hausfrau. Hoffte sie, daß Gantenbein sie für eine Intellektuelle hält? Also jedenfalls keine Hausfrau; soviel steht fest. Eine Künstlerin? Gantenbein versteht: jedenfalls eine berufstätige Frau. Sonst würde sie nicht für jedes einzelne Löffelchen hin und her gehen, nach wie vor in ihrem tangigen Pelzmantel, fröhlich, als beginne ein neues Leben für sie. Das macht sie schöner, als sie ist, mindestens jünger. Sie genießt es, nicht gesehen zu werden"⁴⁷.

Camillas Anpassungsfähigkeit an ungeahnte interpersonelle Wahrnehmungssituationen geht soweit, daß sie sogar hinsichtlich ihrer Sprache der schwer definierbaren Gruppe der Nicht-Angepaßten zugerechnet werden möchte. Der gemeinsame Widerstand von künstlerischer Bohème und Subkultur gegen alles Bürgerliche beflügelt auch sie zu der Annahme, bei entsprechender Ausdrucksweise jenen zuzugehören. Gantenbein steigert dieses expressive Bedürfnis gleichsam in einer Spirale des blinden Sich- Hineinversetzens in den anderen, dem man dadurch einen absoluten Freiraum gewährt. Gantenbein als experimentierende Figur setzt Camilla als experimentierte Figur frei von allen vermeintlichen 'bürgerlichen' Rollenzwängen:

"Sie scheint stolz zu sein auf ein Vokabular, das den Verdacht auf bürgerliche Dame ausschließt, ein unverblühtes Vokabular, und während sie wieder ihren Fuß unter den Schenkel zieht, ist Gantenbein nachgerade gespannt wie Camilla Huber gesehen sein möchte. Etwas jünger, als sie ist; das jedenfalls. Auch wenn man so jung sei wie sie, sagt sie mehrmals. Gantenbein schließt die Augen, um ihren Wünschen besser folgen zu können"⁴⁸.

Das Wunschbild als Selbstbild, die befreiende Selbst-Illusion: das ist das Programm des Existenzphilosophen Gantenbein. Er überhebt Camilla allen Normen und Bindungen der bürgerlichen Gesellschaft:

"Da können die Nachbarn denken, was sie wollen. Eine unabhängige Frau. Selbständig. Keine Dame, die sich überall einladen läßt. Weitab von der bürgerlichen Ehe, versteht sich"⁴⁹.

Ähnlich wie der Wärter im Stiller ist auch Camilla Huber angewiesen auf einfache, spannende Geschichten, auf narrativ vorgeprägte Lebensmuster und Exempla. Gerade diese aber habe eine ordnende Funktion, die –entgegen ihrer scheinbaren Flucht aus der bürgerlichen Ordnung– sie ins Diesseits⁵⁰ der modernen Gesellschaft

47. *ibid.*, S. 33.

48. *ibid.*, S. 35.

49. *ibid.*

50. also die Stufe vor der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft.

zurückversetzen.

Das Ausfabulieren fragmentarischer Figurensysteme zusammen mit analytisch aufgebrochenen psychologischen Elementen verwirrt den vormodernen Zuhörer und Leser nicht nur, sondern beraubt ihn aller Halterungen. Die scheinbar verbürgte Geschichte ist angewiesen auf den illusions- und authentizitätssichernden Rahmen. Im Medienzeitalter werden gelegentlich diese Rahmungsbedürfnisse z.B. auf die Zeitung übertragen. Der Erzähler des "Butt" belustigt sich über die Authentizitätsvorstellungen seiner 'zeitgenössischen' Partnerin. Daß eine Geschichte in mehrere Fortsetzungsmöglichkeiten zerfasert wird und immer neue psychische und historische Figurenfragmente zum Vorschein kommen, kann "Ilsebill" nicht nachvollziehen ohne den Boden unter ihren Füßen zu verlieren. In der interpersonellen Wahrnehmung ihres Partners, des erlebenden und erzählenden Roman-Ichs erfaßt sie denn auch nur einen Bruchteil von dessen 'innerem Plural':

"Meine Ilsebill, die mich bittet, Ihnen Grüße zu sagen, glaubt das alles nicht. »Du mit deinen historischen Ausflüchten und Lügengeschichten!« schimpft sie täglich. (Ilsebill glaubt nur, was in der Zeitung steht.) Aber Sie und ich wissen, daß die Geschichten nicht aufhören können, immer wieder anders und anders wirklich zu verlaufen"⁵¹.

Auf einfache narrative Muster zurückzugreifen und aus einer Figurenperspektive vollgültig und vollmundig zu erzählen hat für den modernen Erzähler nur eine transitorische Funktion. Auf diese Weise durchmißt er die innere Weite der Ungleichzeitigkeit zu Lesern, die entweder im Alltagsverhalten nur über ein begrenztes Repertoire interpersoneller Wahrnehmungsmuster verfügen oder in ihren Identifikationsgewohnheiten nur alte gattungsgeschichtliche Muster etwa des Romans zu reproduzieren vermögen. Angesichts komplizierter werdender Rollensysteme in hochindustriellen Gesellschaften, die zugleich in der psychohistorischen Tiefendimension immer problematischer werden, wird jedes Zurückfallen auf einfache Rollenverhältnisse als Entlastung empfunden. Luhmann hat diesen Grundzug moderner Gesellschaften und hochkomplexer Systeme als Bedürfnis nach einer 'Reduktion von Komplexität' beschrieben. Bedenkt man, daß zahlreiche Gesprächsverläufe so viele Stereotypen und Typisierungsmuster, Fehleinschätzungen und immer wieder korrigierte Projektionen enthalten, so sieht man, wie notwendig mehrseitige Rollendistanzen sind. Die Rollendistanz ist das entscheidende Moment für die Formulierung moderner

51. Grass, G., *Der Butt*, *ibid.*, S. 211.

Toleranz. Aber andererseits gilt auch, daß derjenige, der solch komplexe Rollensysteme durchschaut und beherrscht, und erst recht derjenige, der die vielfachen Rollenalienationen nicht pragmatisch beherrscht, den Wunsch nach 'einfachen Rollenverhältnissen' verspürt.

Peter Handke stellt gelegentlich den entlastenden Charakter solcher einfacher Alltagsrollen heraus:

"Wenn wir nicht mit uns selber allein waren, sondern Rollen spielten, die von Gastgebern im Restaurant, Reisende am Flughafen, Kinobesucher, Gäste, und auch von den anderen als Verkörperungen von Rollen behandelt wurden, ertrugen wir uns wieder, weil wir uns ganz als Rollenträger erlebten, und waren fast stolz, wie selbstverständlich wir diese Rollen schon spielten"⁵².

Man sieht also, daß aus den Rollenzwängen von ehemals unter den Bedingungen der modernen Tertiären- und Mediengesellschaft, Entlastungsrollen geworden sind.

Den einfachen Rollensystemen entsprechen einfache Identitätsvorstellungen. Vormoderne Amtsvorstellungen, die rückgekoppelt sind an sichere Beamtenpositionen sorgen für die rigide Verbindung von beidem. Max Frisch konfrontiert seine Hauptfiguren immer wieder mit diesen rigiden Identitätsvorstellungen von Amtsträgern. Stiller beschreibt die aufgesteifte Würde und staatlich verbürgte Kompetenz zur Identifizierung von Personen, beispielsweise beim Zöllner:

"Die Ohrfeige erfolgte, als der junge Zöllner, trotz meiner ebenso höflichen wie deutlichen Warnung, mit der Miene eines gesetzlich geschützten Hochmuts behauptete, man werde mir schon sagen, wer ich in Wirklichkeit sei. Seine dunkelblaue Mütze rollte in Spiralen über den Bahnsteig, weiter als erwartet, und einen Atemzug lang war der junge Zöllner, jetzt ohne Mütze und somit viel menschlicher als zuvor"⁵³.

Eine Spur zugleich formeller und höflicher benimmt sich dann der Kommissär, der aufgrund des amerikanischen Passes schon eine höherwertige, gleichsam zwischenstaatliche Anerkennung in seiner Amtsmine ausdrückt:

"Der Paß lag auf dem Tisch. Sogleich verwunderte mich der veränderte Ton, eine Art von beflissener und nicht sehr gekonnter Höflichkeit, woraus ich schloß, daß meine amerikanische Staatsbürgerschaft, nach beinahe einstündiger Betrachtung

52. Handke, P., Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 130.

53. Frisch, M., Stiller, *ibid.*, S. 10.

meines Passes, außer Zweifel stand. Der Kommissär, als wollte er die Flegelei des jungen Zöllners wiedergutmachen, bemühte sich sogar um einen Sessel. »Sie sprechen Deutsch«, sagte er, »wie ich höre.« »Warum nicht?« fragte ich⁵⁴.

Die gegenläufige Identifizierung durch den Kommissär ist dann nur möglich, weil dieser sich nicht so sehr auf einen bloßen Zeugen, sondern auf eine andere Autorität stützen kann. Amtsvorstellung und übertragene Autoritätsvorstellung beziehen sich wechselseitig aufeinander und lassen kein 'abweichendes Verhalten' zu. Der dritte Faktor, der ähnlich statisch angenommen wird, ist schließlich die Reputation, die jemand einmal erworben hat. Der Rückschluß in diesem Dreieck statischer Größen läßt keine Ausweichmöglichkeiten mehr zu:

"»Sie scheinen ein recht bekannter Mann zu sein –« «Ich?« fragte ich, »Wieso?« »Ich verstehe nichts von solchen Sachen«, sagte er, »aber dieser Herr Doktor, der Sie erkannt hat, scheint ja eine sehr hohe Meinung von Ihnen zu haben.« Es war nichts zu machen: die Verwechslung lag vor, und alles, was ich jetzt sagte, wirkte nur noch wie Ziererei oder echte Bescheidenheit⁵⁵.

Die blinde Amts- und Autoritätsgläubigkeit der Amtsträger selber scheint zunächst gerade für den blind spielenden Gantenbein schwierig zu werden. Er braucht die amtliche Bestätigung in Form einer "Armbinde", denn ohne diese wäre er "rechtlos" und müßte gleichsam seine Blindheit dauernd neu unter Beweis stellen. Seine Einübung in interpersonelles 'Sehen' mit ärztlichen Amtsinhabern beginnt bereits im "kahlen Vorzimmer". Aber er gewinnt bereits Selbstsicherheit bei der Vorstellung, daß er "möglicherweise der Erste"⁵⁶ ist, der die wenigen Gemälde in diesem Vorzimmer 'sieht', die nur eine ornamentale Funktion haben. Als Gantenbein seinen Blindenstock, den er vergessen hat, abholen will, begeht er (wie wir dies schon in einem anderen Kontext beschrieben haben) einen Fehler, aus dem klar ersichtlich ist, daß er gar nicht blind sein kann:

"zu Tode erschrocken über seine Kopflosigkeit, womit er nicht nur sich selbst verraten hat, sondern auch zwei Fachärzte. Was jetzt? Aber der Amtsarzt, scheint es, findet nichts dabei, so sehr glaubt er an seine eigene Unterschrift⁵⁷.

Amtsautorität beruht also auf einem stabilen Selbstreferenzsystem. Der Glaube an die

54. *ibid.*, S. 11.

55. *ibid.*, S. 13.

56. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 39.

57. *ibid.*, S. 44.

eigene Autorität macht blind und genau das entlarvt der blind spielende Gantenbein in einer Art von negativer Reziprozität.

Sobald sich die starren Identitätsannahmen mit nationalen und kulturellen Stereotypen mischen, wird der Spielraum für komplexere interpersonelle Wahrnehmungen noch weiter eingeengt. Stillers Verteidiger zieht seine Motivation nicht so sehr aus der genauen Beobachtung dieser schillernden und höchst merkwürdigen Persönlichkeit, sondern aus der nationalen und somit kollektiven Identitätszuschreibung:

"Ich kann ihm nichts vorwerfen, er hält mich für einen herzensguten, jedenfalls arglosen, im Grunde durchaus vernünftigen Menschen, einen Menschen guten Willens, einen Schweizer. In diesem Sinn verteidigt er mich und bringt mich jedesmal zum Platzen"⁵⁸.

Im Grunde genommen bespiegelt sich der Verteidiger selbst in dieser nationalen Charakterisierung und Stilisierung.

3.3. Kulturelle Stereotypen – Spiralen in Gruppenkonstellationen – Schematisierungen – Rollenattribuierungen – Petrifikationen – Depersonalisationen – visuelle Teilidentifikationen

Auch Alfred Anderschs Efraim, der ja soziokulturell um vieles rollenpluraler angelegt ist als Stiller, hat gelegentlich Schwierigkeiten, der Fixierung durch nationale Prägemuster und entsprechende Zuschreibungen zu entgehen. Bei einem Gespräch mit einem amerikanischen Journalisten während des Krieges in der Nähe von Hanoi umspielt er die Wendung "*to make the best of it*". Als er den Umkehrschluß ins Negative versucht, man könne sich ja auch einmal vorstellen, "das Schlechteste daraus zu machen", fixiert ihn jener amerikanische Journalist sofort auf ein mentalitätsgeschichtlich unterlegtes nationales Muster:

"Das sei eine typisch deutsche Idee, sagte er, so, als nähme er die Tatsache, daß ich ein englischer Journalist bin, gar nicht weiter zur Kenntnis, nachdem ich ihm

58. Frisch, M., Stiller, *ibid.*, S. 22.

erzählt hatte, ich sei in Deutschland geboren"⁵⁹.

Zugrundegelegt wird bei dieser interpersonellen Wahrnehmung, daß man selbst bei vielfachem Wechsel der politischen, beruflichen und ideologischen Identitäten die ursprünglichen Pragemuster nicht mehr los würde. Allerdings steht dahinter die einfache Ordnungsvorstellung, nationale Stereotypen 'auseinanderhalten' zu wollen in des Wortes doppelter Bedeutung, nämlich im Sinne von unterscheiden und getrennt halten.

Solche nationalen und kulturellen Stereotypen werden erst recht gefährlich, wenn sie sich mit ideologischen Projektionen auf bestimmte Länder verbinden. Gerade bei denen, die sich, unter dem Vorzeichen eines Interesses an Entwicklungshilfe, aller kulturellen Stereotypen glauben entledigt zu haben, zeigt sich ein dialektischer Umschlag. Günter Grass skizziert dies in 'Kopfgeburten' als die Bewußtseinslage einer halben Generation der 1968er Studentenbewegung:

"Das Angelesene im Handgepäck. Ihr Vorwissen. Ihre Schutzimpfungen. Der neue Hochmut; Wir kommen, um zu lernen..."⁶⁰.

Ihr permanentes Reden über "Neo-Kolonialismus"⁶¹ gestaltet sich so nach dem alten Muster der argumentativen Selbstwiderlegung, der *contradictio in adiecto*. Die "eingespurten Wechselreden"⁶² der Protagonisten dieses Romans sind rückverankert in einem fixierten Generationenbewußtsein und einem beibehaltenen geschlossenen Weltbild. Die inhaltliche Reduktion von Komplexität ist bei beiden nur möglich, weil sie sich überall dieses Gruppenkonsenses und des Gruppenjargons sicher sind, Rollenhalterungen also, die jede wirkliche Entäußerung an eine fremde Kultur oder an eine fremde politische Mentalität unmöglich machen:

"Wenn wir zurück sind, bring ich das alles auf paar Thesen. Anmerkungen zum Nord-Südgefälle. Das muß man klar aussprechen"⁶³.

Selbst jede witzige Übertragung auf Fremdbeobachtungen verdeutlicht zuletzt mehr das

59. Andersch, A., Efraim, *ibid.*, S. 52.

60. Grass, G., *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*, *ibid.*, S. 14.

61. *ibid.*, S. 51.

62. *ibid.*, S. 16.

63. *ibid.*, S. 107.

homogene Ausgangsmilieu und die Gruppensituation:

"Er will – was als Wunsch und Vorgriff eingeblendet werden kann – seinem SPD-Ortsverein die »irrationalen und doch gesellschaftliche Relevanz« balinesischer Hahnenkämpfe vorführen: »Das ist die überkommene Brot-und-Spiele-Herrschaftsmethode, liebe Genossen und Toto-Freunde"64.

"Harm" findet auch in seiner Phantasie nicht aus seinen rhetorischen Rollenmustern heraus; andererseits aber wird er selbst bei einem Hahnenkampf nur wieder auf seine Gruppe verwiesen:

"»Wie die Genossen in Itzehoe!« schreit Harm filmend begeistert, »wenn es mal wieder ums hehre Prinzip geht.«65.

Auf diese Weise werden die ideologie- und gruppenbestimmten Konfliktmuster nicht durchschaut und auch nicht aufgebrochen, sondern nur witzig umspielt und bestätigt. Die interpersonellen Wahrnehmungsmuster in der Gruppe erweisen sich als ebenso rigide wie die konservativer Gruppen, die von jenen angegriffen werden. In dieser Dialektik bestätigt sich die wissenssoziologische Annahme einander rückverstärkender enklavierter Bewußtseinsformen. Die interpersonelle Wahrnehmung in solchen Gruppen läßt kein Interesse für wirklich neue Verhaltensweisen und neue Personen zu. Die Fremdwahrnehmung bleibt bei bester Absicht reduziert, weil auch die internen Wahrnehmungsweisen schon reduziert sind.

Der solchermaßen negativ werdende Gruppenrahmen läßt gerade jene Spiralen in der Steigerung der interpersonellen Wahrnehmung nicht mehr zu, die Laing vorgesehen hatte. So sehr der soziale Gruppenrahmen in popularwissenschaftlichen Darstellungen der späten 1960er und 1970er Jahre etwa bei Horst Eberhard Richter positiv besetzt wird, so sehr zeigt sich in der anspruchsvollen Literatur dieser Zeit eine Kritik an den Zwangsmechanismen der Gruppe. Aus der Außenperspektive auf die deutsche Kultur könnte man ja meinen, daß der Freundschaftskult, wie er sich etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts geistesgeschichtlich vertieft hat und noch in der Jugendbewegung der 1920er Jahre fortlebte, die Vorprägung abgab für jene neuerliche Aufwertung der Gruppe. Tatsächlich aber kommen einerseits eher sektiererische und ideologieträchtige Verhaltensmuster zum Tragen wie sie etwa so weit auseinanderliegende Autoren wie

64. *ibid.*, S. 71.

65. *ibid.*, S. 71/72.

Thomas Mann und Alfred Andersch in ihren Erzählungen "Beim Propheten" und "Jesuskingdutschke" persifliert haben. Andererseits drücken sich in den urbanen und suburbanen Gruppierungen, die keinen so starken ideologischen Zusammenhalt aufweisen, unterschwellige Konkurrenzmuster der tertiären, der Angestelltengesellschaft durch⁶⁶. Martin Walser hat in seinem Roman "Die Gallistl'sche Krankheit" einige dieser Muster der Gruppenbildung karikiert und einzelne Züge dann in seinem Roman "Jenseits der Liebe" weiterverfolgt.

Er läßt seinen Ich-Erzähler erwägen, ob er die Beziehungen abbrechen solle, gerade weil die wechselseitige Kenntnis der Gruppenmitglieder zu groß sei. Allerdings wird dann deutlich, daß weder eine Tiefendimension der interpersonellen Beziehungen noch eine Fortsetzbarkeit der Wahrnehmungsspiralen mehr möglich ist:

"Alle, die ich jetzt kenne, kenne ich schon zu gut. Zweifellos kennen auch sie mich schon zu gut. Soll ich abbrechen? Was mich mit meinen Bekannten, bzw. Freunden, verbindet, ist eine Serie von Stillhalte-Abkommen. Wir haben uns, ohne je darüber zu sprechen, darauf geeinigt, einander nur das zu sagen, was nicht zum sofortigen Bruch führt. Ich werde nie erfahren, was sie mir verschweigen müssen, um mit mir umgehen zu können"⁶⁷.

Es entsteht eine Zone des kollektiven Unbewußten, die abgedichtet wird durch einen Minimalkonsens. Die Konfliktschwelle ist heraufgesetzt, aber die unterschwelligen Aggressionen sind bemerkbar. Desengagement und interpersonelles Sich-blind-stellen, garantieren den Zusammenhalt. Walser formuliert gleichsam das Gantenbeinmodell der Gruppe:

"Manchmal gleißt durch unsere freundlichen Rüstungen plötzlich die wirkliche Feindseligkeit. Man muß dann schnell die Augen zumachen. Nur Gleichgültigkeit kann uns auf die Dauer zusammenhalten. Liebt man einen Freund, hielte man's nicht für immer aus, ihm das zu verschweigen, was ihn oft unerträglich macht"⁶⁸.

Man sieht also, daß der Erzähler diese Art der Gruppenbildung deutlich abgrenzt von dem überkommenen Freundschaftskult. Eine absurde Bestätigung für die kommunikative Substanzlosigkeit bei gleichzeitigem rituellem Kommunikationsbedürfnis formuliert der Ich-Erzähler gleich im Anschluß:

66. Ein Autor, der den Rahmen der Angestelltengesellschaft immer wieder behandelt ist Wilhelm Genazino z.B. mit seiner "Abschaffeltrilogie".

67. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 26.

68. *ibid.*

"Heute hat mich keiner angerufen. Gegen fünf rief ich A. an. Hätte er sich gemeldet, hätte ich ohne ein Wort zu sagen, wieder aufgehängt. Aber er war nicht zuhause"⁶⁹.

So wird der interpersonelle Leerlauf eines formell scheinbar intensiven Beziehungsgeflechts ad absurdum geführt. Die Kommunikationsgesellschaft vernetzt sich so, daß eine Intensivierung der interpersonellen Wahrnehmung beinahe schon nicht mehr gewünscht wird. Das "kommunikative Handeln", dessen Theorie Jürgen Habermas formulierte, ist nicht so sehr auf das Modell eines vermeintlich 'herrschaftsfreien' Diskurses angewiesen, als vielmehr auf ein Modell der Steigerungs- und Vertiefungsmöglichkeiten interpersoneller Wahrnehmungen.

Ein ganz anderes Gruppenmodell führt Hubert Fichte mit seiner 'Palette' vor. Geht man von der Annahme aus, daß im randständigen Milieu einer Homosexuellengruppe, die die Atmosphäre einer Gaststätte prägt, intensivere Einzel- und Mehrfachbeziehungen bestehen, so müßte man ja auch eine Vertiefung und Erweiterung der interpersonellen Wahrnehmung annehmen. Tatsächlich aber wird die Dimension des Unbewußten und Unterbewußten auch und gerade in Formen der Körperpartialisierung nicht ausgelotet. Möglicherweise würde die anamnetische Dimension die Scheinlebendigkeit der interpersonellen Wahrnehmungen stören oder außer Kraft setzen. An einer zentralen Stelle der Palette geht der Erzähler von der Vorstufe zu einer interpersonellen Wahrnehmungssituation aus, um dann über eine Metapher auf das Gebiet des Fischfangs abzuschweifen:

"Jäcki fängt an, in Jürgens Gesicht herumzuangeln. In den Kleiegruben täuscht man die Fische nachts mit Laternen. Die Fische halten die Laterne für die aufgehende Sonne und kommen an die Wasseroberfläche. – Halten die Fische die Laterne für die aufgehende Sonne?"⁷⁰.

Diese Assoziation verhilft nun dazu, daß die Körperpartialisierung und die Promiskuitätswünsche zugleich ausgedrückt und verschleiert werden können. Diese Ambivalenz bestimmt die interpersonellen Wahrnehmungssituationen in dem dargestellten Gruppenmilieu:

"Jäcki weiß von Jürgen nicht, ist das ein Krebs, Jürgen weiß von Jäcki nicht, ist

69. *ibid.*, S. 27.

70. Fichte, H., *Die Palette*, *ibid.*, S. 14.

das ein Lurch, eine Amphibie, eine Seeschlange, das Ungeheuer von Loch Ness, von dessen Körper man immer nur eine Krümmung zu sehen bekommt. Von Riff zu Riff gestikulieren sich beide im Wasser zu"⁷¹.

Die Hilflosigkeit dieses Gestikulierens entspricht der Scheinkommunikation in der Walserschen Gruppe.

Wiederum ein anderes Gruppenmodell mit einer Verbindung von Fremdwahrnehmung und interpersoneller Wahrnehmung führt Muschg "Im Sommer des Hasen" vor. Die sechs Autoren sind einerseits Konkurrenten und andererseits wechselseitige Beobachter ihrer Beobachtungen sowie Gesprächspartner. Von ihren Erkenntnisinteressen her und der Sensibilität für figurale Perspektivenbrechungen nach müßte man auch hier eine Steigerung der interpersonellen Wahrnehmung vermuten. Demgegenüber aber zeigt sich, daß sich nicht jeder gleichermaßen in jeden versetzen kann, obwohl ja der Geschickteste versucht, alle in die Diskussion über sein Tonbandprodukt einzubeziehen. Jeder verfolgt so genau und unbeirrbar sein ästhetisches Programm, daß ein Austausch auf der Meta-Ebene – etwa über Verstehensrollen – nicht zustandekommt. Selbst derjenige, der sich mit der semiotischen Entschlüsselung japanischer Filme beschäftigt, interessiert sich nicht für deren interpersonelle Wahrnehmungssysteme, sondern nur für das "Selbstbildnis" schlechthin der Japaner. Auch vermag er diese Erkenntnisse nicht zur Intensivierung ihrer Gruppenbeziehung fruchtbar zu machen. Darüber hinaus werden auch hier die Verletzlichkeiten so stark, daß eine Vertiefung der interpersonellen Wahrnehmungen jenseits der konventionalisierten "Höflichkeit" nicht mehr möglich ist:

"Es versteht sich, daß Distels und Weigerstorfers Szene unter diesen Umständen nicht stattfand. Gesells ruhige Stimme entzog ihnen den Druck. Sie mußten nebeneinander herbeikommen, sich unter die Gruppe mischen und den Ton hörensweit finden. Weigerstorfer fühlte sich deutlich als der Abgesägte von beiden; ich hatte während der folgenden Tage Mühe, ihn wieder einzufädeln. Bei Akinori gelang das nicht – ich notiere es als Beitrag zur japanischen Psychologie. Er vergaß es Weigerstorfer nicht, daß er ihn dem bloßstellenden Finger Distels ausgesetzt hatte. Aber diesem gegenüber – auch dies scheint mir beachtlich – zeigte er nach diesem Vorkommnis die allergrößte Höflichkeit"⁷².

Zugleich leistet diese Stelle einen vorläufigen Beitrag zu den Unterschieden japanischer und europäischer Rückzugsbewegungen aus der Gruppe.

71. *ibid.*

72. Muschg, A., *Im Sommer des Hasen*, *ibid.*, S. 244.

Die Anonymität der modernen Massengesellschaft widerspricht dem Programm des Individualismus, daß der Einzelne dennoch ein Stück Unverwechselbarkeit zu retten versucht. Überall da, wo die herkömmliche ästhetische Rollenmetapher verwandt wird, ist die Klage über diesen Gegensatz am größten. So ist es denn kein Zufall, daß gerade die Österreicherin Ingeborg Bachmann, die ihren Roman "Malina" in Wien spielen läßt, unterschwellig auf den barocken Deutungsrahmen des *theatrum mundi* zurückgreift:

"auf dem Maskenball der Gesellschaft kann ich auftauchen, aber ich kann auch wegbleiben, wie jemand, der verhindert ist oder vergessen hat, sich eine Maske zu machen"⁷³.

Aber sie zieht daraus keineswegs die Schlußfolgerung, daß die moderne Gesellschaft unzusammenhängend geworden sei oder daß der Einzelne, der sich zurückzieht, in keiner Verbindung mehr stünde mit den kommunizierenden Röhren dieser Gesellschaft. Vielmehr zielt die Frage auf das immer schwerer zu formulierende Paradoxon:

"warum also jeder mit jedem zusammenhängt auf die absonderlichste Weise, wenn man es auch nur in wenigen Fällen weiß"⁷⁴.

Anonymität und Fremdbestimmung stehen in einer werbepsychologisch und semiotisch gesteuerten Gesellschaft ebenfalls in einer näheren Beziehung. Dies zeigt sich bis hin zur Zusammensetzung von Meinungen und Vorstellungen, die nicht einmal mehr in der jeweiligen Synthese Eigenwilligkeit und Originalität beanspruchen können. Es sind bestenfalls die "gemieteten Ansichten"⁷⁵, die aufeinandertreffen. Gerade die semiotischen Reizsysteme der Medienkommunikationsgesellschaft verändern auch die zwischenmenschlichen blicklichen Wahrnehmungen. Die Körperschemata werden von fremden Bildreizen mitbeeinflusst; auch der erotische Blick hinterläßt eine Folie der Fremdbestimmung. Das erlebende Ich des Romans "Malina" schildert die interpersonelle Wahrnehmung mit "Ivan" wie einen Akt semiotischer Purifikation von jenen Fremdreizen:

"auch nur heimlich fassen wir einander ins Aug, denn mit seinen Blicken muß Ivan erst die Bilder aus meinen Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder

73. Bachmann, I., *Malina*, *ibid.*, S. 264.

74. *ibid.*, S. 290.

75. *ibid.*, S. 133.

ein finsternes, furchtbares Bild auf"⁷⁶.

Aber mit jener visuellen Reizüberflutung der Mediengesellschaft geht ein popularisiertes analytisches Begehren einher, ein Wunsch, mit Hilfe massenhaft verbreiteter trivialer Psychologeme jeden und alles durchdringen und durchschauen zu wollen. Umgekehrt zeigen sich Formen eines allgemeinen, zunächst noch nicht pathogenen Exhibitionismus. Die Erzählerin des Romans "Malina" faßt beide Tendenzen zusammen:

"nackt will jeder dastehn, die anderen bis auf die Haut ausziehen, verschwinden soll jedes Geheimnis, erbrochen werden wie eine verschlossene Lade"⁷⁷.

Es erscheint kaum möglich, daß ein Paar sich aus dem kommunikativen Geflecht einer urbanen Gesellschaft, in der solche Tendenzen vorherrschen, zurückziehen kann. Klatsch und Medisance früherer Zeiten vervielfachen sich im Medienrahmen. Die interpersonelle Wahrnehmung wird so von außen eingengt:

"Während wir uns so mühelos zurechtfinden miteinander, geht dieses Gemetzel in der Stadt weiter, unerträgliche Bemerkungen, Kommentare und Gerüchtfetzen zirkulieren in den Restaurants, auf den Parties, in den Wohnungen, bei den Jordans, den Altenwyls, den Wantschuras, oder sie werden allen Ärmern beigebracht durch die Illustrierten, die Zeitungen, im Kino und durch die Bücher"⁷⁸.

Die einengenden Diskurse beziehen sich also nicht mehr nur auf eine homogene Gesellschaftsschicht, vielmehr diffundieren sie durch die Medien bis zu den jeweiligen Unterschichten. Je weniger eigene ausdifferenzierte Verarbeitungs- und Deutungsmuster dort vorhanden sind, umso stärker wirken die mitgelieferten Deutungen. Auch die Schriftsteller werden eingespannt als bloße mediale Rollenträger, deren Geltungsreichweite genau überblickt und berechnet werden kann. Muschg verdeutlicht diese Berechnung im public relations-Rahmen universeller Werbung. Die Schriftstellertypen und ihre zugewiesenen Rollen müssen Revue passieren, damit jener 'große Haken' des Einzelnen gelingen kann, der die jeweiligen Rollenrepertoires bieten soll. Der Schriftsteller aber, der nur daran sich messen läßt, ob sein "Name auf dem

76. *ibid.*, S. 30.

77. *ibid.*, S. 32.

78. *ibid.*

monatlichen Seller-Teller unaufhaltsam emporrückt"79, verfällt selbst total der Fremdbestimmung. Max Frisch beobachtet im 'Gantenbein' die genaue Entsprechung zu jenem analytischen und exhibitionistischen Verhalten, das Ingeborg Bachmann beschreibt: der Wunsch jedes einzelnen, in seinem Wert erkannt und in seinem Verhalten adäquat gedeutet und überhaupt richtig eingeschätzt zu werden. Ohne diesen Wunsch gäbe es keine Steigerung und kein Korrekturbedürfnis in der Spirale interpersoneller Wahrnehmungen. Aber Max Frisch geht noch einen Schritt weiter; er deutet jenen Wunsch als einen Verlust an metaphysischer Beziehung und entsprechender institutioneller Entlastung:

"Ein Katholik hat die Beichte, um sich von seinem Geheimnis zu erholen, eine großartige Einrichtung; er kniet und bricht sein Schweigen, ohne sich den Menschen auszuliefern, und nachher erhebt er sich, tritt wieder seine Rolle unter den Menschen an, erlöst von dem unseligen Verlangen, von Menschen erkannt zu werden. Ich habe bloß meinen Hund, der schweigt wie ein Priester, und bei den ersten Menschenhäusern streichle ich ihn"80.

Der Wunsch, zutiefst erkannt zu werden, wird also an dieser Stelle als Säkularisat, als Verweltlichung einer Beziehung zwischen Gott und Mensch gesehen.

In der modernen tertiären Gesellschaft nehmen die täglichen Kontakte auf mehreren Funktionsebenen und Beziehungsebenen so stark zu, daß es zu einer Schematisierung und Stereotypisierung der interpersonellen Wahrnehmungen wenigstens in einem Teil dieser Bereiche kommen muß. Daraus ergeben sich zwei Probleme. Zum einen nimmt das Gefühl bei vielen zu, daß sie in der Anonymität aufgehen und auch der Schein einer individuellen Selbstdarstellung oder gar Selbststilisierung nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Zum anderen hat der Einzelne wenigstens oberflächlich und ohne wirkliche Durchdringungschance ein breiteres Spektrum an rollenhaften Reaktionen verfügbar. Er muß ja schon aus Gründen der Entlastung kurzfristig sein Verhalten im Sinne von Reiz-Reaktions-Mechanismen umstellen können. Daraus ergibt sich eine Schwierigkeit für seine Identitätsbalance und ebenso, damit zusammenhängend, für sein Gefühl der Selbstkontinuierung. Peter Handke hat beide Irritationen unmittelbar aufeinander bezogen. Sein Protagonist in "Der kurze Brief zum langen Abschied" gewinnt den Eindruck, daß ihm eine rein körpersprachliche

79. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 97.

80. *ibid.*, S. 96.

Profilierung kaum gelingen will, so daß er die jeweilige Rolle auch verbal herausspielen muß, um überhaupt aufzufallen:

"»Muß ich mich denn immer noch darstellen, damit man mich wahrnimmt?« fragte ich mich (...) Kommt denn die Art, wie ich mich verhalten und nicht verhalten will, immer noch erst dann heraus, wenn ich rede und widerspreche? Erkennt man sie nicht endlich daran, wie ich mich bewege, wie ich den Kopf halte, wie ich um mich schaue?«"81.

Sein Mangel an körpersprachlicher Ausdruckskompetenz fällt ihm einerseits in Nordamerika besonders auf, da er in diese vermeintlich semiotisch funktionierende Kultur allererst hineinfinden will, andererseits ist dieses Profilierungsbedürfnis natürlich ein Relikt des individualistischen europäischen Kulturprogramms. Gerade weil er sein körpersprachliches Repertoire umstellen und erneuern will, verliert er die Verhaltenssicherheit, jenen Anschein des authentischen und vollgültig identischen Auftretens, der ja größtenteils aus halbautomatisierten und jederzeit verfügbaren Gesten besteht. Sobald diese Reaktionsmöglichkeiten durch zwischengeschaltete Überlegungen unterbrochen oder gestaut werden, entsteht ein Moment der Unsicherheit und der Irritation in der interpersonellen Wahrnehmung:

"»Oder habe ich noch immer die Gesten von früher?« dachte ich auf der Fahrt im Taxi zum Hotel: »Muß ich mir noch immer von Schritt zu Schritt eine neue Haltung ausdenken? Sieht man mir denn an, daß ich unter vielen Gebärden immer erst eine auswählen muß?«"82.

Diese Stelle belegt deutlich eine Ambivalenz des Rollenverhaltens in der modernen Gesellschaft. Der einzelne verfügt tendenziell über mehr und unterschiedliche rollenhafte Reaktionsmöglichkeiten, sein passives Repertoire ist auf jeden Fall größer als sein aktivierbares. Er sieht und verfolgt täglich halbbewußt hunderte verschiedener Interaktionsformen, partiell in realen Situationen, partiell in den visuellen Medien. Aber dadurch geht ein Teil seiner Verhaltenssicherheit verloren, die auf Identitätssicherheit und dem Bewußtsein der Selbstkontinuierung beruhte. Handkes Protagonist zieht noch einen weiteren verunsichernden Schluß. Gerade in einer dynamischen und offenen Gesellschaft werden oftmals aus Verhaltensunsicherheiten in der interpersonellen Wahrnehmung Rückschlüsse gezogen auf die "Konsistenz" der Einstellungen und Meinungen:

81. Handke, P., Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 56.

82. *ibid.*

"Vielleicht glaubt man deswegen, daß ich mit jeder möglichen Ansicht einverstanden bin?"⁸³.

Zugrunde gelegt wird die Vorstellung, daß sich im stabilen Rollenverhalten jeweils auch ein Stück 'Meinung' durchdrückt und durchsetzt, daß es also auf dem 'freien Markt' der Kommunikation jeweils nicht nur um einen Rollenaustausch geht, sondern auch um Einstellungen und Ansichten.

Die passive Beeindruckbarkeit betrachtet der Protagonist als Fehler und als Defizit. Dies gilt bis zu dem Punkt der Betroffenheit darüber, daß ihm auch in anonymen Situationen immer wieder einfache Geschichten erzählt werden. Wir haben es also genau mit einer Umkehrsituation zu tun des Verhältnisses zwischen Gantenbein und Camilla Huber. Aber die groteske Unterlage schimmert bei Handke noch klarer durch. Auch das alltägliche Geschichtenerzählen, jenes inzwischen geschmackssoziologisch abgewertete Muster mündlicher Narrativik wird mit dem vielfach erörterten Ansatz der Victimologie verbunden. Die Frage zielt dann

darauf, welche Merkmale eines potentiellen Opfers jemand aufweist, damit ihm hier nicht etwas angetan werde, sondern eine schlichte Geschichte erzählt werde:

"Ich bemerkte, daß ich zum ersten Mal seit langem wieder jemanden ohne Anstrengungen aus der Nähe betrachten konnte. *Man* sah den Soldaten an. Gleichzeitig aber war ich beleidigt, daß er gerade mir seine Geschichte erzählt hatte. Wie kommt es, daß gerade mir immer Geschichten erzählt wurden? dachte ich. Man mußte es mir doch ansehen, daß ich von vornherein nicht damit einverstanden sein konnte"⁸⁴.

Die Irritation bezieht sich also darauf, das Objekt einer negativen Selektion zu sein, im Spektrum der möglichen Gesprächspartner bzw. der bloßen Zuhörer ganz unten eingeordnet zu werden. Auf der anderen Seite hat er lange Zeit Angst davor, sich allzu künstlich und deutlich rollenhaft konturieren zu müssen, um überhaupt aufzufallen. Selbst dann, wenn er vorübergehend die Balance gefunden zu haben scheint, weicht er immer noch unmittelbaren interpersonellen Wahrnehmungssituationen aus:

"Den Zwang, mich überall erst aufzuspielen, um eines zweiten Blicks gewürdigt zu werden, glaubte ich endlich abgetan. Und trotzdem: so sehr es mich trieb, der Umgebung gegenüber aufmerksam und offen zu sein, so schnell wich ich jetzt doch jedem aus, der mir auf dem Gehsteig entgegenkam, unwillig über ein

83. *ibid.*

84. *ibid.*, S. 55/56.

andres Gesicht, mit dem alten Ekel vor allem, was nicht ich selber war"⁸⁵.

Statt einer lustvollen Entäußerung an die visuelle Vielfachbespiegelung seiner selbst in einer modernen Großstadt, fällt der Irritierte auf eine narzißtische Position zurück. Das Künstliche und Reflektierte der Gestenwahl und der Verkörperung von Rollenfragmenten führt dazu, daß er sich diese nicht wirklich anverwandelt. Daraus ergibt sich die Schwierigkeit der Rollenkontinuierung gegenüber bestimmten Partnern, die ja auch Vertrautheit und Selbstsicherheit verbürgen hilft. Peinlicherweise mißlingt dem Handkeschen Protagonisten die Rollenkontinuierung bereits in den Frühphasen einer erotischen Annäherung. Gerade in solchen Phasen wird die spielerische Souveränität im Rollenverhalten genau unterschieden von einer zwanghaften Rollenanpassung. Ebenso reagiert der jeweilige Partner sensibel auf Bekundungen des Kontinuierungswunsches und zieht jeweils häufiger Rückschlüsse auf die vermutete Identität als bei normalen interpersonellen Wahrnehmungssituationen:

"Hatte es sich einmal ergeben, daß ich mit jemandem gedankenlos vertraut sein konnte, so mußte ich schon am nächsten Tag neu damit anfangen. Mit einer Frau zusammenzusein, kommt mir noch jetzt manchmal wie ein künstlicher Zustand vor, lächerlich wie ein verfilmter Roman"⁸⁶.

Die Auswahlfreiheit im Rollenverhalten und in der Selektion der angemessenen Gesten setzt einen Abstand zum Partner der interpersonellen Wahrnehmung voraus. Umgekehrt gewinnt derjenige, der beobachtet und zugleich Möglichkeiten der Einschätzung erwägt, eine gewisse arbiträre Vollmacht, was die Attribuierung von Rollensegmenten anbetrifft.

Diese Spielraumfreiheit in der Rollenattribution hat selbst "Enderlin", der in seinen eigenen Belangen ansonsten ja keine Rollendistanz aufbringt. Jedenfalls zeigt sich in einer bestimmten Situation, daß Enderlin durchaus körpersprachlich selbstbewußt zu reagieren vermag und sich dennoch Zeit nimmt mit der Rollenattribution:

"Ich frage mich, welche Rolle ich dieser Frau geben würde. Mein Schweigen voll Blick gibt ihr offensichtlich das Gefühl, verstanden zu werden; jedenfalls wird auch sie etwas verlegen"⁸⁷.

Enderlin weiß nur eins: daß er auf keinen Fall zu einem bloß sublimierenden Gespräch

85. *ibid.*, S. 18/19.

86. *ibid.*, S. 32/33.

87. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 59.

seine Zuflucht sucht:

"Ich muß mir etwas gestehen, nämlich: daß es selten eine Frau gibt, deren Gespräch mich interessiert, wenn sie mich nicht als Frau interessiert in irgendeinem Grad. Daher mein Blick auf ihren Mund"⁸⁸.

Mit diesem Satz wird die gerade erreichte Spielraumfreiheit, die Unentschiedenheit der Rollenattribuierung dann doch wieder aufgehoben, denn das Eingeständnis eines prädominanten erotischen Interesses engt das Rollenspektrum wieder ein.

Die Diskrepanz zwischen unendlich vielen Rollenmöglichkeiten, die es zu bedenken gilt und den konkreten Einlösungen wird immer größer. Von außen läßt sich diese Dialektik zwischen Ausdehnung und gleichzeitiger Verengung der interpersonellen Wahrnehmungsspektren gar nicht oder nur als befremdlich einschätzen. Paul Nizon verdeutlicht an mehreren Stellen seines Romans "Canto" genau diese Diskrepanz:

"Doch der Hohlraum der Erwartung stillt sich nie mit der Gestalt der Erfüllung. Schon denkt der Dritte, der danebensteht: was sollst du mir, Fremde? Ich kenne dich nicht. Wie du mir ungefüß ins Wesen schneidest mit den Kanten des Unzugehörigen, wie du nicht in die Hand paßt, wie dein Gewicht mir nicht liegt!"⁸⁹.

Unter extremen Bedingungen pathogenen Verhaltens wächst der Abstand zwischen den Partnern der interpersonellen Wahrnehmung. Der Versuch der Annäherung macht allererst den größer werdenden Abstand bewußt. Der Blick gewinnt gleichsam die Qualität, die man im medienperspektivischen Vergleich als Zoom-Effekt beschreiben könnte. Härtlings "Niembsch" drückt diese Gegenläufigkeit von Annäherung und Distanz aus:

"Er sah sie an, als wolle er sich versichern – ihrer? ihrer Gegenwart? ihrer Vergangenheit? wessen? sie empfand, unter seinem Blick, daß sich der Raum zwischen ihr und ihm unendlich auszuweiten begann, so sehr, daß sie nicht mehr daran glauben mochte, sie könne ihn je wieder fassen"⁹⁰.

Der depersonalisierende Blick Niembschs vergrößert die Distanz so weit, daß die

88. *ibid.*

89. Nizon, P., *Canto*, *ibid.*, S. 202/203.

90. Härtling, P., *Niembsch oder Der Stillstand*, *ibid.*, S. 22/23.

individuellen Unterscheidungskriterien zerfallen. Auch der liebevolle Versuch, ihn zurückzurufen, ihn wieder an sich zu ziehen, muß mißlingen, weil die Illusion des Individuierungsschemas zerstört ist:

"Komm her, Niembsch, zu mir, wiederholte sie, und seine Blicke fragten sich, was unterscheidet sie von Maria, von Margarethe oder von Madeleine? von irgendeinem Frauenzimmer?"⁹¹.

Das Wechselverhältnis zwischen entindividuierender Distanz und gesuchter Pseudonähe bzw. zwischen zunächst direktem und gezieltem Appell und dem zufälligen des Auftreffens wird in Walsers "Das Einhorn" am Beispiel einer Podiumsdiskussion vorgeführt. "Anselm", der Protagonist, braucht ein erotisches Stimulans im Saal, um sich rhetorisch entfalten zu können. Aber er braucht die scheinpersönliche Konkretheit:

"Waren aber keine Frauen im Saal, dann nutzte auch der kaufmännische Anstand nicht viel. Eine einzige genügte. Eine, der zuliebe er diskutieren konnte. Er mußte sie aber sehen. Wie war sie gekleidet? War sie reich oder arm? Schien sie reich zu sein, trug er seine Arie gegen die Reichen milder vor, bemitleidete die Reichen, sagte, sie könnten ja nichts dafür. Schien die Erregerin Arbeitnehmerin zu sein, glühte er umso leichter auf für die Arbeitnehmer. In Duisburg hatte er es also leicht. Barbara und Fräulein Salzer. Weil er Barbara nicht fand, sprach er für Fräulein Salzer"⁹².

In der Pseudokonkretheit des persönlichen Appells zeigt sich die totale Bereitschaft zum Einstellungswechsel, zur arbiträren Anpassung. Distanz und Nähe, Stabilität und Flexibilität werden nicht mehr ausbalanciert. Die gesuchte interpersonelle Wahrnehmung überbrückt nur scheinbar die Distanz zum Publikum:

"Zuerst suchte er ihren Blick. Sobald er ihn hatte, sah er nicht mehr hin, sprach er über sie hinweg, prüfte dann und wann die Wirkung. Sie ging mit. Er sprach für ihren Ozelot. Weil er vermutete, dieser Ozelot sei ein Geschenk eines Düsseldorfer Geliebten, der sie versorgte mit Ghia, Ozelot, Apartment und Flugbillets, mußte er sprechen für die Entgeltbezieher, die beschämende Allianzen mit den Genießern der Überschusseinkommen schließen müssen, um ihrer unveränderlichen Lage dann und wann ein wenig zu entkommen. Das wurde seine Lage, Fräulein Salzers Lage. Ein Plädoyer für das Naturrecht der Ohnmächtigen, der immer noch Zukurzgekommenen. Verkündigung eines neuen Menschenrechts für Fräulein Salzer"⁹³.

91. *ibid.*, S. 23.

92. Walser, M., *Das Einhorn*, *ibid.*, S. 84.

93. *ibid.*

Der Redner wechselt so zwischen scheinkonkreter Überidentifikation und gesinnungsloser Abstraktion. Er entäußert sich so stark in seinen gerichteten rhetorischen Entwürfen und formalen Appellen, daß er die Inhalte seiner Rede willkürlich verändert. So geht nicht nur die Vermittlung zwischen Konkrektion und Abstraktion verloren, sondern auch zwischen rhetorischer Form und gesellschaftspolitischem Inhalt. Das Groteske des Ergebnisses ergibt sich zwischen moralischer Allgemeinheit und individueller Besonderheit: der "Verkündigung eines neuen Menschenrechts für Fräulein Salzer". Doch nicht nur eine fühlt sich angesprochen, vielmehr wirkt diese individuelle Ansprache sozial selektiv. Anselm löst eine ungeahnte Dialektik als Antwort auf seine rhetorischen Entwürfe aus:

"Anselm wurde fast zu konkret. Aber unter den Zuhörern gab es offenbar mehrere Fräulein Salzer. Zirka zwanzig Zuhörerinnen spendeten ihm lauten Beifall. Zirka hundert Zuhörer zischten, als er sagte jeder habe das Recht, nur dem Geld und nichts als dem Geld nachzujagen"⁹⁴.

Das Resultat dieser arbiträren Versuche besteht darin, daß Anselm inmitten der Anonymität und dem abstrakten Rollenaustausch von öffentlichen Diskussionsritualen die Illusion der individuellen Ausrichtung braucht, und sich dabei wieder Willen einen zynisch auswertbaren d.h. distanzierten Überblick verschafft.

Auch in den unmittelbaren, scheinbar von Anfang an individuell ausgerichteten Beziehungen macht sich eine ironische Distanz bemerkbar, die auf dem 'inneren Plural' Anselms beruht:

"Ihn geniert es auch nicht, wenn ich ihm zuschaue. Er verbietet mir lediglich, die Dame meine Anwesenheit spüren zu lassen; sie soll nicht bemerken, daß wir mindestens zu dritt sind. Glücklicherweise treffen wir immer wieder mal eine Dame, die auch in der Mehrzahl kommt, dann schauen wir, die Passivitäten, als komische Instanzen dem aufwendigen Getummel unserer Eminenzen zu, tun amüsiert wie zwei Elternpaare, die ihre Kinder bei Streit und Spiel beobachten, sich aber weise nicht einmischen, einander vielmehr zuzwinkern und sagen: Sie werden sehen, die kriegen sich noch"⁹⁵.

Die Palette reicht also von ironischen Distanzierungen in Zweierbeziehungen, die vervielfacht werden zu fragmentarisierten Beziehungen zwischen Teilrollen und Teilidentitäten, bis hin zu anonymer Selektion und zynischem Überblick in Formen der Öffentlichkeit.

94. ibid.

95. ibid., S. 52.

Dieses Walsersche Modell zwischen identitätsdiffusivem inneren Plural und arbiträr durchdringbarer Öffentlichkeit stellt nur eine Variante der modernen Rollenvervielfachung dar. Es setzt ja voraus, daß die sozialen und kulturellen Prägemuster nicht mehr starr die Situationen und die sozialpsychologischen Rahmenbedingungen bestimmen. In Kulturen mit stabiler Traditionsbindung sind auch die Rollenmuster noch schärfer konturiert und gegeneinander abgegrenzt. Aber auch da verfügt der einzelne tendenziell über mehrere Möglichkeiten in einem Rollenrepertoire. Er kann vorübergehend den Tonfall annehmen, der die Umgangsformen einer ganzen Institution evoziert. Ein solcher 'elaborierter Code' ist mit Elementen des Lebensstils so verwoben, daß es nicht genügt, ihn nur sprachlich zu beherrschen. Vielmehr gehören dazu ebenso geschmackliche und körpersprachliche Zeichensysteme. In Alfred Anderschs "Efraim" erinnert sich der Protagonist an eine Begegnung mit dem englischen Journalisten "Keir", bei der dieser nacheinander mehrere institutionell und traditionell stark rückverankerte Rollen einnimmt und so die interpersonelle Wahrnehmung steuert. In der klassischen Form sowohl des Versteckspiels als auch des 'understatements' präsentiert sich Keir zunächst in einer militärischen Rolle:

"In den ersten zehn Minuten unserer Bekanntschaft gab er sich das Air soldatischer Knappheit. Was mir gleich zu Anfang an ihm auffiel, waren seine dreckigen Fingernägel. Sie widerten mich an, und außerdem fand ich den ganzen Mann ziemlich lächerlich: ein Zivilist zwischen Vierzig und Fünfzig, –was mir damals als ziemlich alt erschien–, ein typischer Etappenhengst, der eine militärische Chuzpe abzog und sich zu diesem Zweck bei irgendeiner Staatskleiderkammer eine Offiziersjacke ohne Rangabzeichen besorgt hatte, die er, der römischen Hitze wegen, aufgeknöpft trug"⁹⁶.

Tatsächlich spielt er diese Rolle nur scheinbar identifikatorisch bei gleichzeitiger innerer Distanz; es geht ihm nämlich darum, herauszufinden, ob Efraim seinerseits identifikatorisch sich diesem militärischen Tonfall anpaßt. Gerade in militarisierten Gesellschaften, d.h. in solchen, in denen militärische Verhaltensweisen auch die Verhaltensmaßstäbe anderer Berufsgruppen bestimmen, wie dies in preußisch dominierten Phasen der deutschen Geschichte der Fall war, gab es einen Reiz-Reaktions-Automatismus des militärischen Tonfalls:

"Natürlich war das alles nicht Unsicherheit, sondern beabsichtigtes Theater, wie ich erst später begriff, als ich Keir genauer kennenlernte: teils Freude an einer Rolle, teils ein Versuch, mich zu testen, denn er hätte mich für die Arbeit, für

96. Andersch, A., Efraim, *ibid.*, S. 57.

die er Leute suchte, ja nicht brauchen können, wenn ich einer gewesen wäre, der zackig reagiert hätte. Ich ging von vorneherein nicht auf diesen Ton ein"⁹⁷.

Nachdem Efraim diese Prüfung überstanden hat, wechselt Keir in einen anderen Sprechduktus, der ebenfalls in institutionellen Traditionen und entsprechenden Lebensstilen rückverankert ist:

"Daraufhin ließ er die *army*-Maske fallen, stülpte sich jedoch sogleich eine andere über: die des *Cambridgedon*. Auf einmal war er brilliant und versnobt, erkundigte sich im charakteristischen Ton eines *College-Fellow* nach meinen Studien und machte eine kollegiale Anspielung auf seine eigene akademische Laufbahn"⁹⁸.

Erst nachdem Keir alle Rollenreaktionen Efraims in diesem Wechselspiel von Teilidentifikation und Beobachtungsdistanz durchgespielt hat, bahnt sich die Möglichkeit einer persönlicheren Beziehung an. Charakteristischerweise wird dafür der Begriff des 'Entspanntseins' benutzt, was aber gerade nicht verwechselt werden darf mit dem Ausdruck für informelle Umgangsformen, wie sie im amerikanischen Englisch mit dem Begriff "relaxed" bezeichnet werden. Der Rollentest Keirs ist zugleich ein Kulturtest und ein historisch- anamnetisches Durchlaufen mehrerer Vorstufen und Voraussetzungen für ein dann mögliches persönliches Verhältnis; er

"wurde von da an Keir, ein entspannter Mann, der intelligente Fragen stellt und sich in wenigen Minuten ein sachliches Bild von mir verschaffte"⁹⁹.

Die interpersonelle Wahrnehmung bricht also nicht schon ab, nachdem diese Stufe des Entspanntseins erreicht ist. Vielmehr vervollständigt sich das Persönlichkeitsprofil in der rollenentlasteten, sachlichen Dimension. Die Inszenierung des Verhaltens erfordert nicht mehr die volle Aufmerksamkeit, soziolinguistisch gesehen ist die Performanz des Sprechaktes nicht mehr so bedeutsam. Die Dialektik dieser Kommunikation besteht also darin, daß ein Gesprächspartner nicht nur den jeweils vorgegebenen Tonfall decodieren muß, sondern eben nicht mit Anpassung adäquat reagieren muß. Die Fähigkeit zum Mitspielen in einem vorgegebenen historisch-kulturellen Rahmen ist die Voraussetzung zu einem dann persönlicher werdenden Verhältnis.

97. *ibid.*

98. *ibid.*

99. *ibid.*, S. 57/58.

Der genaue Gegensatz zu jenen Formen der Distanz oder der Rollendistanz in der interpersonellen Wahrnehmung ist die körpersprachlich totale oder partielle, freiwillig gespielte oder zwanghafte Imitation. Im Gefängnis erhält "Stiller" nur von dem Wärter, der seinen Geschichten zuhört, eine Rückbestätigung seiner Identität. Aber er ist ja auch darauf angewiesen, sich selber gleichsam objektivational gespiegelt zu sehen. Diese Weise der Rückbestätigung von Identität übernimmt ein Mitgefangener, der Stiller pantomimisch nachahmt. Dies muß die Kommunikation ersetzen und damit die dialogischen Spiralen der interpersonellen Wahrnehmung. Allerdings ist die pantomimische Nachahmung geeignet, Stiller als Intellektuellentypus vorzustellen, also gleichsam einen typologischen Rahmen zu schaffen, in dem seine Identitätskrise für andere von außen sichtbar gemacht werden kann und zugleich als ein spezielles Problem einer bestimmten Gruppe relativiert werden kann:

"Hinter mir geht der Italiener, der beim Duschen so gerne singt, und die Wärter können nicht umhin zu lachen; er macht Theater, indem er mich nachahmt. Einmal blicke ich zurück, um mein Konterfei kennenzulernen; es ist lächerlich genug: Hände auf dem Rücken, Pose des Denkers, infolge Zerstreuung immer etwas aus der Reihe, Fernweh-Miene mit einsamen Blicken über die nächste Backsteinmauer, einer, der sich auf scheue Weise einbildet, daß er nicht hierher gehört, dazu die linkische Leutseligkeit eines Intellektuellen. Es wird schon stimmen, dieses Konterfei, jedenfalls muß sogar der Jude lachen, der einzige Intellektuelle unter den Häftlingen, der leider auf der anderen Kreishälfte spaziert, so daß wir uns nur durch Mienen und Gesten etwas unterhalten können"¹⁰⁰.

Das Verständnis von Minderheiten gegenüber Minderheiten, von Bildungseliten gegenüber Bildungseliten läuft nach dem charakteristischen Muster der Schachtelung ab. Dies steht symbolisch für die enklavierte Situation aller qualitativ herausragenden Minderheiten. Die groteske Begrenzung ihres Einflusses in der Gesellschaft bei gleichzeitig bekundeter Sehnsucht in die Ferne wird durch die Gefängnismauer verdeutlicht.

Die genau entgegengesetzte Situation findet sich in Martin Walsers "Die Gallistl'sche Krankheit". Die Identitätsschwäche des erlebenden Ich führt dazu, daß einzelne körpersprachliche Merkmale anderer semiotisch und mnemotisch bei ihm haften bleiben, wohingegen er sich den reziproken Vorgang, daß andere ihn teilweise oder ganz nachahmenswert fänden, gar nicht vorstellen kann:

"Die gelungene Geste eines anderen bleibt mir nicht nur im Gedächtnis, ich muß sie wiederholen. Immer wieder einmal. Auch wenn sie gar nicht paßt. Ich

100. Frisch, M., Stiller, *ibid.*, S. 19.

schließe daraus, daß ich ein geringes Eigenleben habe. Ich habe noch nie beobachtet, daß jemand eine meiner Gesten wiederholt hätte. Ich bin überhaupt nicht sicher, daß ich über Gesten verfüge, die man meine eigenen nennen könnte"101.

Der erste Teil dieses Zitats verweist wiederum auf die schizoide "Personifizierung", bei der im Sinne einer "subtotale(n) Identifikation" manchmal nur einzelne "Gesten, Manieriertheiten, Ausdrücke" nachgeahmt werden102. Der höchst bewußte Rückschluß des Protagonisten auf sein "geringes Eigenleben" hebt dann aber die Deutung nach dem Schizophreniemodell wieder auf. Der Selbstzweifel des Erzählers, ob er überhaupt über eigene Gesten 'verfüge' wird nur zum Teil gedeckt durch die Kasuistik der Depersonalisation. Zum anderen aber läuft das ganze auf eine kulturkritische Einsicht hinaus, wonach in semiotisch fremdgesteuerten Mediengesellschaften ganze Reizsysteme den alten individualistischen Vorstellungen zuwider laufen, so daß ein je eigener und eigenwilliger körpersprachlicher Ausdruck oder eine jenen Kontext verleugnende gestenhafte Selbststilisierung für viele Menschen nicht mehr erreichbar ist. Bezeichnenderweise schließt der Erzähler eine Selbstbeobachtung an, die sowohl auf die frühe Kinorezeption zurückverweist, als auch auf die phasenspezifische Weise des nachträglichen Abreagierens bei Jugendlichen:

"Am schlimmsten ist es, wenn ich im Kino war. Noch Wochen danach schneide ich plötzlich mit der Handkante durch die Luft, daß die Leute in der Straßenbahn erschrecken. Oder ich neige den Kopf ein wenig und halte dabei den Blick fest in die Augen eines fremden Mädchens gerichtet und dehne die Lippen zu einem Kino-Lächeln. Wenn ich die Sparkasse betrete, ziehe ich, das ist ja klar"103.

Die psychogenetisch vorübergehende und die kollektive kulturbedingte Ich-Schwäche überformen also eindeutig jene individuelle Identitätskrise.

Wir hatten ja bereits darauf hingewiesen, daß auch der Ich-Erzähler in Handkes Roman "Der kurze Brief zum langen Abschied" in der visuellen Kultur Nordamerikas den Zeitsinn in der Einschätzung seiner eigenen Entwicklung verändert und ungeduldig auf die Armbanduhr schaut, bei der selbstgestellten Frage, ob er sich schon entwickelt habe. Er verbindet das europäisch überkommene Verhalten des identifikatorischen Lesens mit den visuell in anderer Weise rückverstärkten Reiz-Reaktionsmechanismen:

101. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 47/48.

102. Erikson, E.H., Das geteilte Selbst, *ibid.*, S. 87.

103. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 48.

"So wie manchmal, wenn mich etwas Gelesenes gierig machte, es sofort nachzuerleben, rief mich jetzt auch der große Gatsby auf, mich auf der Stelle zu ändern. Das Bedürfnis, anders zu werden als ich war, wurde plötzlich lebhaftig, wie ein Trieb. Ich überlegte, wie ich die Gefühle, die der große Gatsby bei mir möglich gemacht hatte, zeigen und in meiner Umgebung auch anwenden könnte"104.

Im Lichte dieser kulturkontextuellen Betrachtung gewinnt auch die Tatsache ein anderes Gewicht und Aussehen, daß "die alltäglichen Bewegungen" seiner europäischen Frau sich aus vielen fremdbezogenen "kleinen Posen" zusammensetzen, die er in anderer Stimmigkeit bei "Lauren Bacall" beobachtet105. Es ist nicht nur ein Element der petrifizierenden und depersonalisierenden Erinnerung an die inzwischen entfremdete Partnerin. Es ist nicht nur der entlarvende Erinnerungsblick, vielmehr geht es auch um eine Kulturkritik an der visuellen Kommunikation und am teillimitatorischen Verhalten der immer passiver werdenden Kulturkonsumenten.

Die Akzeleration des modernen Lebensrhythmus' überformt normalerweise den Eindruck, daß die Gesten und Bewegungen vieler Personen nicht mehr ihre eigenen sind, wie man es aus der Sicht eines zweifellos übertriebenen Individualismus deuten könnte. Aber man könnte sich in der Tat an den frühen Film erinnern, an jene ruckenden Bilder und mechanischen Bewegungen. Bei einer bestimmten Anzahl von Einzelbildern in einer Sequenz und bei entsprechender Laufgeschwindigkeit verlor sich der Eindruck der Zusammengesetztheit. Dies gilt auch für die allgemeine Dynamik alltäglicher gesellschaftlicher Reize und Reaktionen. Der Lebensrhythmus kann den analytischen Blick nicht endgültig täuschen, dessen Zeitlupenrekonstruktion die semiotische Fremdsteuerung entlarvt. Vor diesem Hintergrund gewinnen all jene trivialen Lebenshilfen, die dem einzelnen ein positives Lebensgefühl über suggestive und autogene Beeinflussung einreden wollen, ein anderes Ansehen. Pseudokontemplation und darauffolgende Temposteigerung passen den einzelnen nur desto reibungsloser an und ein in den oberflächlichen gesellschaftlichen Austausch. Martin Walser hat genau diesen Zusammenhang im Auge, wenn er seinen Helden vorübergehend in einen euphorischen Zustand versetzt:

"Jetzt habe ich etwas. Fröhlichkeit, das ist es. Sobald A., B., C., E. oder F. auftaucht, bin ich fröhlich. Ich deute Pläne an. Keine Zeit, keine Zeit. Ich bin im Fluß, beherrsche Bewegungen. In 15 Minuten reiße ich ne Menge auf. Da schaust du. Ich spüre den Erfolg. Neid und Achtung. D. glaubt noch nicht dran.

104. Handke, P., Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 18.

105. *ibid.*, S. 44.

Er erkennt, daß ich ihn imitiere"106.

Der groteske Umschlagpunkt liegt in der Formulierung "beherrschte Bewegungen". Tatsächlich wird er von Bewegungsrhythmen beherrscht. Die Zeitangabe beweist, daß es um kurzatmige Effizienzbewertungen geht; die interpersonellen Reflexe darauf werden nur noch zum Schein mit alten Begriffen belegt: Neid und Achtung. Diese ganze Erfolgssteigerung wird jäh unterbrochen durch die Beobachtung, daß wenigstens einer aus der Gruppe die Imitate durchschaut. Dieser entlarvende Blick hat aus der Perspektive des Protagonisten zuletzt eine petrifizierende Wirkung. Aber an dieser Stelle überspielt das erlebende Ich den entstehenden Stau wiederum durch eine beschleunigte Verbesserung der Imitation:

"Ich muß durchhalten, bis ich seine und A.'s Rolle besser spiele als er und A. A. hat das Geld seiner Frau. Da ich kein Geld habe, kriegt meine Version seiner Rolle etwas Fanatisches. Darum beneidet er mich. Obwohl ich gerade deshalb nicht beneidenswert bin"107.

Der Protagonist durchschaut den sozialen Kontext von A. Seine fanatisch wirkende Übersteigerung von Rollenpartikeln A's wirkt auf diesen wiederum wie ein Anreiz, obwohl A sich doch zunächst selbst in den Imitaten erkannt zu haben schien. Der Protagonist überspielt die fremde Rolle so, daß sie gleichsam eine neue Qualität gewinnt. Aber natürlich ist auch dies nur Schein, aber einer, den zuletzt nur noch der Protagonist selber durchschaut. Die Selbsteinsicht – "obwohl ich gerade deshalb nicht beneidenswert bin" – ist keine Bescheidenheitsfloskel, sondern Anlaß zu weiteren Identitätsproblemen. Aber "Gallistl" erkennt die Gesetzmäßigkeit, wonach derjenige, der die meisten und effizientesten Rollenpartikel vereinnahmt, sich aneignet und schließlich glaubhaft verkörpert, gesellschaftlich oben auf sein kann. Seine sozialpsychologische Kompetenz, die er in vielen Akten interpersoneller Wahrnehmung gewinnt, steigert er aber nicht bis zum Herrschaftswissen; vielmehr macht ihn ja gerade auch diese Einsicht krank. An einer anderen Stelle wird jener Prozeß der imitatorischen Anverwandlung von Rollen, der zuvor nur in großen Zügen beschrieben wurde, en miniature betrachtet. Der gewählte kleine Körperausschnitt und die zeitlupenhaft beschriebene Detailveränderung von Gesichtszügen erreicht wiederum einen Ambivalenzpunkt. Man wird an filmische Verfahren erinnert, die in der nächsten Konsequenz auf die Veränderung der Medienkommunikation verweisen. Also

106. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 51.

107. *ibid.*

beispielsweise darauf, daß durch die fernsehgerechte Verarbeitung von Theaterinszenierungen, erst recht durch eine 'takewise' produzierte Fernsehinszenierung, das semiotische Verweisungsgeflecht von Körper und Raum, Choreographie, Bühnenbild, Requisiten und ganzheitlichen körperlichen Bewegungen sich häufig auflöst in mimisch ausdifferenzierte Porträtsequenzen. Schauspieler, die über große Gesten verfügen, wirken plötzlich undifferenzierter oder künstlicher, weil ihre Mimik nicht differenzierungsfähig genug erscheint. Auf der anderen Seite wird mit der Abschilderung detaillierter Veränderungen der Gesichtszüge auch an die pathogene Form der Körperpartialisierung erinnert, die eine Unterabteilung des Gesamtkomplexes der Depersonalisation und Petrifikation ausmacht. Gallistl gewahrt an sich eine Veränderung, die er nicht mehr zu beherrschen vermag:

"meine Unterlippe fühlte sich hart an, auch in der Oberlippe nahm ein Druckgefühl zu, eine Art Krampf, mein Mund verzerrte sich. Ich konnte nichts dagegen tun. Ich grimassierte, rieb mit den Händen im Gesicht herum, umsonst. Selbst unter meinen Händen ging dieses Ziehen und Zerren weiter. Eben doch ein Krampf. Wie beim Schwimmen. Aber im Gesicht ist das ja nicht so gefährlich. Vielleicht der Trigeminus. Ich saß ganz ruhig. Mit einem Mal wurde mir klar, daß das nicht ein Krampf war, der eine Muskulatur zur Erstarrung bringt, und damit hat sich's. Das war eine Veränderung. Eine Bewegung mit einer Tendenz. Eine Umformung meiner Gesichtszüge"¹⁰⁸.

Alle Formen der Selbstberuhigung und der anatomischen Detaillierung versagen. Gallistl sieht sich als fremdgesteuertes Opfer einer "Tendenz". Seine "Bewegung" steht offenbar in Zusammenhängen, die er nicht jederzeit selbst beeinflussen und kontrollieren kann. Er beobachtet die weiteren Veränderungen so genau, als sei sein Körper ihm teilweise vertraut und teilweise fremd. Beinahe so wie Gregor Samsa, der vermeintlich in einen Käfer verwandelte Protagonist in Kafkas Erzählung, seinen Körper partialisiert entdeckt. Wie bei Kafka wird die Veränderung teilweise aus der Außenperspektive und teilweise aus einer personalen beschrieben, mit dem gravierenden Unterschied, daß hier ein Ich-Erzähler und ein erlebendes Ich wenigstens teilweise identisch sind. Es ist eine Fremdentdeckung inmitten einer Fremdbeschreibung. Beides aber spielt sich psychosomatisch gesehen in den eigenen Körper-Ich-Grenzen ab:

"Die Unterlippe war inzwischen schon viel größer geworden, auch lockerer, sie hing ein wenig weg. Aber erst als auch aus dem Härtegefühl am Kinn eine Tendenz spürbar wurde, begriff ich. Offenbar begann sich mein sonst eher ausladendes Kinn zusammenzuziehen, um eines dieser runden Hügelchen zu

108. *ibid.*, S. 52.

bilden. Das haben ja viele. Ich nicht. Bisher nicht. Jetzt wußte ich Bescheid: die größer und schwerer werdende Unterlippe, die sich lockerte und etwas weghängen wollte! das der Lippe entgegenwachsende Hügelchen! es hätte der sich deutlich verdickenden Nasenflügel nicht mehr bedurft, das war kein Krampf, nicht irgendeine auf der Stelle tretende Gesichtsunpäßlichkeit, das war ein zielsüchtiger Prozeß, da modelte jemand an mir herum. Ohne daß ich in den Spiegel schaute, erkannte ich, fühlte ich, wem ich gleich gemacht werden sollte: A. Und zwar in einem so kurzen Prozeß, in einer so direkten Vergewaltigung meiner Gesichtszüge, daß ich es als einen scharfen Schmerz empfand. Aber ich konnte mich nicht wehren. Ich saß da und sah sozusagen zu, wie mein Gesicht A.'s Züge annahm"109.

Diese Verwandlung wird zunächst scheinbar dadurch aufgehalten, daß Gallistl wie nach einer Injektion beim Zahnarzt das Übergreifen von Härtegefühlen und Schwellungen verfolgt. Er beruhigt sich denn auch mit Generalisierungen einzelner Körperbeobachtungen: "Das haben ja viele". Gerade diese Generalisierungen enthalten ja oft Allerweltsbeobachtungen und Alltagsweisheiten. Nur in Situationen, die eine Selbstberuhigung erfordern, greifen viele darauf zurück. Auch Kafkas "Samsa" greift in ähnlicher Art intermittierend zu dem Mittel der Selbstberuhigung:

">Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäße<, dachte er"110.

"Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre"111.

"Gregor suchte sich vorzustellen, ob nicht auch einmal dem Prokuristen etwas Ähnliches passieren könnte"112.

Gallistl kontrolliert diese psychosomatische Eindrucksbildung nicht durch den Spiegel. Vielmehr ist sie das Ergebnis von lange zuvor abgelaufenen interpersonellen Wahrnehmungen und Imitationen. Die Konnotation mit sexueller Gewaltanwendung – "Vergewaltigung der Gesichtszüge" – verweist auf den tiefsitzenden Komplex. Wenn Gallistl sich nicht selbst ertappt, sondern von anderen ertappt glaubt, nimmt er sich auch noch den letzten Rest einer verbalen Abmilderungschance oder einer ablenkenden Umdeutung. Er läßt sich förmlich kein Reservat und kein Refugium, auch keinen Spielraum und keine situative Distanz. Hingegen fordert er seine interpersonellen

109. *ibid.*, S. 52/53.

110. Kafka, F., *Die Verwandlung*, in: ders. *Das Urteil und andere Erzählungen*, Frankfurt a.M. 35 1974, S. 19.

111. *ibid.*, S. 20

112. *ibid.*, S. 25.

Wahrnehmungspartner geradezu auf, ihm jede verbale Abmilderung oder Umdeutung zu nehmen. Er formuliert so geradezu einen Masochismus aus, bei dem er sein Gegenüber zum Gnadenstoß auffordert:

"Wenn jemand mich ertappte inmitten meiner Geständnisse und mir zeigte, daß ich der Ertappte sei, so könnte ich immer noch (der Wahrheit entsprechend) sagen: Ja, ich weiß, ich bin lächerlich in meinem...was Sie wollen, was immer Sie mir vorzuwerfen belieben, bitte, formulieren Sie's schon selber, sagen Sie's inmitten von was Sie mich ertappten und wobei, ich stimme zu. Ich formuliere es nur deshalb nicht selbst, weil ich immer in Versuchung bin (natürlich), auch noch das Schlimmste, wenn es mir nachgesagt werden muß, mit Wörtern für das Zweitschlimmste auszudrücken, ich weiß, Sie nennen das »kokett«, jetzt nehmen Sie doch endlich selber das Wort. Ich winde mich ja schon"¹¹³.

Dieser Sonderfall eines Masochismus der interpersonellen Wahrnehmung beruht nicht einfach nur auf Identitätsschwäche, sondern auch auf einer größer werdenden Diskrepanz zwischen Beobachtungen, Einsichten, partiellen Verstehensrollen, gruppenanalytischen Erfahrungen und immer weniger aktivierbaren und synthesierbaren Rollensegmenten. Darüberhinaus aber fehlt es Gallistl an Durchsetzungskraft und sozialem Gestaltungswillen. Dadurch, daß er immer mehr auch an sich selbst beobachtet und immer weniger identitätsgewiß und zielgerichtet zu handeln vermag, stellt er sich in die wirkungsgeschichtliche Reihe reduzierter Helden, die man seit Robert Walsers Jakob von Gunten verfolgen kann.

Die permanente Imitation und Übernahme körpersprachlicher Rollenfragmente findet da eine letzte Zuspitzung, wo Cinéasten daraus auch noch ein intellektuelles Prinzip machen. Sie deuten nicht distanziert die Bildsprache eines Regisseurs, womöglich in Beziehung zur Kultursemiotik seines Landes, sondern benutzen die Bildsprache einzelner Regisseure als Rahmen für ihre Identifikationsbedürfnisse. Auch der Konflikt zwischen einzelnen Cinéasten läuft dann gleichsam als Stellvertreterkrieg ab zwischen zwei vermeintlich konträren Regisseuren:

"Also A. sagt etwas Positives über Fellini. B. wacht auf, macht Fellini fix und fertig als einen larmoyanten, feigen, bürgerlichen Sadisten. A. identifiziert sich jetzt mit Fellini in einem vorher nicht vermuteten Ausmaß. B. führt einen seiner Angriffe, die scheinbar Fellini gelten, mit einem Hinweis auf Antonioni. Jetzt kann A. zum Gegenangriff übergehen. Er haut und sticht nun seinerseits so lange auf Antonioni ein, bis B. seinen Antonioni naß, blutig, zerstoßen, zerhauen, eine eckelhafte Masse, vom Platz trägt"¹¹⁴.

113. Walser, M., Die Gallistl'sche Krankheit, *ibid.*, S. 54/55.

114. *ibid.*, S. 113.

Der Disput als Kampf mit jeweils hochgehaltenen säkularisierten Heiligenbildern. Man übersteigert die eigene Ideologiefähigkeit und projiziert alle hochgestochenen Meinungen auf jeweils eine öffentliche Figur. Der Disput entlarvt die Nichtigkeit der Beteiligten. Zugleich hat er eine entlastende Funktion, denn eine direkte Spirale interpersoneller Wahrnehmungen würde bei anamnetisch ungeübten und identitätsschwachen Personen bleibende Verletzungen hinterlassen:

"Wenn A. und B. auseinandergehen, wissen sie, daß sie einander meinten. Aber die Verlagerung ihrer Konkurrenz in das italienische Figuren paar macht es A. und B. möglich, trotz dieser Haßausbrüche, weiterhin mit einander zu verkehren. Und darauf sind sie angewiesen, denn sie haben ja niemanden sonst, d.h. niemanden außerhalb der bürgerlichen, durch Konkurrenz bestimmten Sphäre"¹¹⁵.

Man sieht also zuletzt, daß dieser semiotische Stellvertreterkampf nichts anderes ist als das Ausagieren einer Konkurrenz mit anderen Mitteln. Die Gesellschaft, die durch jene Regisseure kritisiert wird, holt die Debattanten also doch wieder ein. Zugleich ist dieses Scheingefecht ein Ausdruck ihrer sozialen Beziehungslosigkeit. Sie haben nicht eine Vielzahl von Kommunikationspartnern, auf die sie einzelne Fragmente ihrer Projektionsbedürfnisse richten könnten, und an denen sie sich in einem ganzen Spektrum interpersoneller Möglichkeiten abarbeiten könnten. Walsers Roman drängt das Fazit auf, daß die intellektuelle Subkultur seit den späten 1960er Jahren gerade bei dem Versuch, Gruppendynamik zu realisieren, in die soziale Beziehungslosigkeit und in intellektuelle Scheingefechte hineingeführt hat.

Der Film ersetzt für viele identitäts- und beziehungsschwache Menschen vielfach die sozialen Kontakte. Visuelle Teilidentifikationen können ein solches Ausmaß erreichen, daß selbst Träume, die sich auf die Zukunft richten, filmisch determiniert sind und abgelöste Figuralismen betreffen. Gerade die Wünsche nach interpersonellen Wahrnehmungen, die nicht jeden Tag möglich sind, richten sich nicht mehr auf realmögliche Personen, sondern auf semiotisch zurechtstilisierte Figuren. Diese Verkehrung des Zeitsinnes in der interpersonellen Wahrnehmung hat Handke am deutlichsten beschrieben, indem er auch noch den historisierenden Rückgriff auf vergangene Gestalten einbezieht, die von der visuellen Kultur Nordamerikas neomythisch präsentiert werden:

"In diesen Bildern aus der Vergangenheit, aus den Jugendjahren Abraham

115. *ibid.*, S. 113/114.

Lincolns, träumte ich von meiner Zukunft und träumte in den Gestalten des Films die Menschen vorweg, denen ich noch begegnen würde. Und je länger ich zuschaute, um so größer wurde die Lust, nur noch Gestalten wie denen im Film zu begegnen, mich nicht mehr aufführen zu müssen, sondern wie sie mich in vollkommener Körper- und Geistesgegenwart unter ihresgleichen zu bewegen; von ihnen mitbewegt zu werden, und doch mit einem Spielraum für mich selber"¹¹⁶.

Nur in dieser totalen Identifikation erlebt dieser 'Zuschauer' Entspannung und Spielraumfreiheit. Die Dialektik besteht darin, daß gerade die Distanzlosigkeit der visuellen Identifikation vermeintlich wieder eine Distanz der entspannten Selbstwahrnehmung schafft. Jene "Körper- und Geistesgegenwart" verbürgt aber gerade nicht das psychosomatische Pendant beim Rezipienten im Rahmen seines bewußt verarbeiteten sozialen und situativen Kontextes. Ja, darüberhinaus ist derjenige, der seine Maßstäbe nicht mehr aus interpersonellen Wahrnehmungen mit Angehörigen vieler verschiedener Berufs- und Altersgruppen bezieht, auch nicht mehr im Sinne einer historischen Hermeneutik dazu fähig, ungleichzeitige Verhaltensweisen und Denkformen zu verzeitlichen, d.h. inmitten einer gegenwärtigen Situation historische Relikte zu erkennen oder künftige Transformationsfähigkeiten vorweg einzuschätzen. Identifikation und Überanpassung in Situationen, die eigentlich im Sinne einer interpersonellen Wahrnehmungsspirale ausgestaltet werden müßten, verfolgt der neuere deutsche Roman bis in alle Extrembereiche hinein. Heinar Kipphardt, der ja selbst Psychiater war, stellt denn auch vor dem Hintergrund eines solchen mitgedachten Modells der Annäherung, die vorherrschende psychiatrische Praxis infrage. Sie führe tatsächlich zu einer erzwungenen Anpassung gerade des krankheitshalber identitätsschwachen Patienten und nicht dazu, daß dieser in seiner persönlichen Besonderheit beachtet würde:

"Kofler, Notizen. Es scheint, daß sich der psychiatrische Patient in seinem Verhalten oft nach der Erwartung des Psychiaters richtet. In den Fragen erscheinen die Krankheitsvorstellungen des Psychiaters, denen der Patient zu genügen sucht. Weil er sich in die extreme Situation des Patienten nicht einfühlen will, er hält psychotisches Verhalten der Lehre gemäß für uneinfühlbar, bucht er Symptome, wo sich der Patient vielleicht nur situationsgemäß verhält"¹¹⁷.

Kofler muß den Rahmen der diagnostischen Engführungen aufsprengen, um der Person des kranken Dichters März gerecht werden zu können. Die Illusion von Jürgen Habermas, das psychoanalytische Gespräch könne zum Modell eines 'herrschaftsfreien

¹¹⁶ Handke, P., Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 135.

¹¹⁷ Kipphardt, H., März, *ibid.*, S. 70.

Dialogs' werden, wird vor der Ersatzform des psychiatrischen Gesprächs mehr als fragwürdig. Kipphardt entlarvt die Substitution falscher durch vermeintlich objektive Perspektiven. Allerdings zieht er den ebenso problematischen Umkehrschluß, daß die ganze Gesellschaft als krank bezeichnet werden könnte:

"Die besseren Psychiater gehen davon aus, daß ihre therapeutische Arbeit darin besteht, die falschen, subjektiven Perspektiven des Patienten in die richtigen, objektiven des Therapeuten zu verwandeln. Dies sind aber die Perspektiven unserer kranken Gesellschaft. Ich kann dem Schizophrenen nur nahe kommen, wenn ich mich wenigstens frage, ob er mir nicht mehr über die innere Welt beibringen kann als ich ihm. Da bin ich auf dem Weg zu ihm"¹¹⁸.

Die richtige Annahme einer prozessualen Verstehensannäherung darf nicht einhergehen mit totalisierter Gesellschaftskritik. Wer die diagnostischen und kategorialen Verstehensvoraussetzungen problematisiert, bringt eine fruchtbare Rollendistanz ein in die interpersonellen Wahrnehmungen. Daraus muß aber nicht eine Distanz zu der Gesellschaft als ganzer werden. Kipphardt schließt gleichsam vom Extrembeispiel aus, das zweifellos einen institutionellen und wissenschaftstheoretischen Angriffspunkt bietet, zu leichtfertig darauf, daß es überhaupt keine gesellschaftlichen Zonen und Bereiche mit gelingender interpersoneller Wahrnehmung mehr gäbe.

3.4. Interpersonelle Wahrnehmung in Partnerbeziehungen: Von der praedeterminierten Wahrnehmung bis zu Entfremdungsposen

Ein Sonderfall interpersoneller Wahrnehmung ergibt sich aus der Darstellung von Eheleuten und Liebespaaren im modernen Roman. Ohne Kenntnis der 'negativen Dialektik' des modernen Romans würde man zunächst eine Steigerung, Intensivierung, vielleicht auch eine allmähliche Sublimierung in den interpersonellen Wahrnehmungsprozessen vermuten. Aber im Gegensatz dazu, ist der Ausgangspunkt häufig eine extreme Petrifikation. Max Frisch hat das äußerste Modell dazu geliefert. "Julika" ist überzeugt davon, "ihren Mann etwas besser zu kennen, als er sich selber

¹¹⁸. *ibid.*, S. 165.

kennt"¹¹⁹. Diese Fixierung nimmt dem Partner jede Chance, verborgen gewesene existentielle Möglichkeiten zu entdecken oder sich neu zu entwerfen. Julika verstößt gegen die Kierkegaardsche Maxime, daß man jeden anderen, auch den Lebenspartner, nur als Möglichkeit und nicht als endgültige Wirklichkeit versteht. Ihre Fixierung gilt nicht nur einem bestimmten Zeitpunkt in der Entwicklung ihrer Beziehung. Vielmehr hat sie in ihrem Besitzanspruch ein Bild des anderen konstruiert, das für "Stiller" nunmehr absolut künstlich erscheint:

"ihr ganzes Verhalten bezieht sich nicht auf mich, sondern auf ein Phantom, und einmal mit ihrem Phantom verwechselt (denn wahrscheinlich hat es den Mann, den sie sucht, gar nicht gegeben!), ist man einfach wehrlos; sie kann mich nicht wahrnehmen"¹²⁰.

Es ist nicht so sehr Stillers Identitätsverleugnung, die ein Wiederanknüpfen verhindert, als vielmehr diese Unfähigkeit Julikas, sich zu entäußern und zunächst einmal von neuem wahrzunehmen. Jede Bewegung verliert den Charakter einer augenblicklichen Chance. Der Augenblick der Wahrnehmung und der Begegnung ist praedeterminiert und damit existenzialhermeneutisch verspielt:

"Jedes Gespräch zwischen dieser Frau und mir, so schien mir, ist fertig, bevor wir's anfangen, und jede Handlung, die mir jemals einfallen mag, ist schon im voraus gedeutet, meinem augenblicklichen Wesen entfremdet, indem sie in jedem Fall nur als eine angemessene oder unangemessene, eine erwartete oder unerwartete Handlung des verschollenen Stiller erscheinen wird, nie als die meine. Nie als die meine!"¹²¹.

Insgeheim schränkt Stiller ja bereits seinen eigenen Identitätsanspruch ein, indem er von seinem "augenblicklichen Wesen" spricht. Dies ist ja eigentlich eine *contradictio in adiecto*, und zwar nicht nur im Geltungsrahmen des Kierkegaardschen ästhetischen Stadiums. Aber Julika ist nicht fähig, den Umweg über eine Neuentdeckung Stillers zu gehen; sie vermag seine neuen interpersonellen Wahrnehmungssignale nicht zu

119. Frisch, M., Stiller, *ibid.*, S. 50.

120. *ibid.*, S. 83. Mayer, H., Max Frischs Romane, in: Knapp, G.P. (Hg.), Max Frisch, Aspekte des Prosawerks, Bern 1978, S. 56 geht von der Annahme aus, daß das Konzept der Wiederholung im Hinblick auf die Figur der Julika in die Nähe des Problems der "Reproduktion" und damit der "Kunstpose" gerückt werde: "Die Wiederholung, die Frisch meint, transzendiert den Bereich der Psychologie wie der existentialistischen Philosophie. Beide werden bloß als Symptome behandelt". Es gelingt ihm allerdings nicht, die sozialpsychologischen Vermittlungen semiotisch zum Medienrahmen hin durchzuskizzieren.

121. *ibid.*

beantworten. Dabei versucht Stiller sie nach den ersten Phasen der Abwehr neu für sich zu entdecken, und zwar zunächst auf ästhetisch-erotische Weise:

"PS. Julika, je öfter ich sie sehe, ist doch sehr anders, als ich nach dem ersten Besuch meinte. Wie sie ist, wüßte ich nicht zu sagen. Sie hat Augenblicke unvermuteter Grazie, vor allem, wenn mein Verteidiger nicht dabei ist, Augenblicke von entwaffnender Unschuld, ein plötzliches Erblühen aus Mädchenjahren, die nie gelebt worden sind, ein Gesicht wie zum ersten Male"122.

Diese enthusiastische Entdeckung des sich selbst verleugnenden Ehemanns bezieht sich ausdrücklich auf den lebensunmittelbar-ästhetischen Begriff des Augenblicks. Stiller will selbst diesen Eindruck nicht deutend petrifizieren oder auf seine bisherigen Erfahrungen beziehen ("wüßte ich nicht zu sagen"). Aber er geht dann doch weiter, indem er den ursprünglich besetzten Begriff der Möglichkeit außerhalb der Kierkegaardschen Philosophie auf neue Weise ethisch auflädt:

"Es gibt nichts Frauliches, was diese Frau nicht wenigstens als Möglichkeit hat, verschüttet vielleicht, und allein ihre Augen (wenn sie mich einen Augenblick lang nicht für Stiller hält!) haben einen Glanz der offenen Erwartung, daß man eifersüchtig ist auf den Mann, der sie einmal erwecken wird"123.

Die Vorstellung von Entwicklungsmöglichkeit im Sinne eines Potentials ist ja bereits himmelweit entfernt von der bloßen Ahnung einer Genußmöglichkeit. Jemandes Entelechie entdecken und entwickeln helfen ist ein zutiefst ethisches Unterfangen, weit abgerückt von der statischen Vorstellung, jemanden zu genießen so wie er ist und auf dem Entwicklungsstand zu fixieren, auf dem er ist.

Gegenläufig zu dieser Wiederanbahnung einer petrifizierten Beziehung verläuft "Efraims" Erfahrung mit seiner englischen Frau "Meg". Sie entdeckt während seines Schreibprozesses, daß sie seine kulturellen, tiefenhermeneutischen Strukturen nicht gekannt hatte. Die Fremdheitsgefühle zwischen Efraim und Meg stellen sich ein, weil sie ihn nicht auf einer bestimmten Entwicklungsphase festzuhalten vermag. Sie sind das Ergebnis einer aufrechterhaltenen und weiterlaufenden interpersonellen Wahrnehmung:

"Du schreibst deutsch!" Sie unterbricht sich, bleibt stumm, dann sagt sie: »Ach George, ich begreife auf einmal, daß du ein Fremder bist!« Sie steht auf, kommt auf mich zu und legt ihre Arme auf meine Schulter. »Du bist ein Fremder,

122. *ibid.*, S. 68/69.

123. *ibid.*, S. 68.

George«, sagt sie, »und ich bin nicht immer gut zu dir gewesen. So freundlich und höflich, wie man zu einem Ausländer sein soll!« Sie lächelt und sorgt, indem sie das Wort *stranger* durch das Wort *foreigner* ablöst, sowie auch dadurch, daß sie ihre Arme wieder sinken läßt, daß keine Verlegenheit zwischen uns entstehen kann"124.

Man glaubt an dieser Stelle noch, daß auch die wechselseitige Entfernung dieser beiden Partner voneinander keine petrifikatorischen Züge annimmt. Umso überraschter ist der Leser dann, daß Meg das Ergebnis seines Schreibprozesses fremdbestimmen und also auf der Sublimierungsebene seinen Versuch zu einem niedergeschriebenen existentiellen Entwurf in herkömmlichen Kategorien festlegen will:

"aber Tatsache ist, daß ich erst vor vierzehn Tagen angefangen habe mir ein paar Notizen zu machen, und zwar nur so für mich, wirklich nur für mich allein. Ein schlechter Journalist bin ich geworden, längst ehe ich damit anfang.« »Unsinn«, sagt Meg ganz ruhig, »das Buch hat eben schon lange in dir gesteckt. Und jetzt kommt es heraus.« Wieder einmal will Meg über mein Leben bestimmen. Ich betrachte diese herrschsüchtige Person, mit der ich immer noch verheiratet bin, obwohl wir von unserer Ehe keinen Gebrauch mehr machen; ich überlege mir, ob sie recht hat, in gewisser Hinsicht hat sie natürlich recht, das Buch steckt in mir, aber es ist keineswegs erwiesen, daß es so unbedingt heraus muß, wie Meg meint"125.

Meg möchte Efraims neues Rollenmuster vorweg prägen und ihm somit die Offenheit abschneiden, die er sucht.

Auch in Gabriele Wohmanns Roman "Ernste Absicht" versucht "Rubin", der Schriftsteller, der dem totalen Romanentwurf nachsinnt, sein fixes Bild von seiner Partnerin durchzuhalten, unabhängig davon, wie andere auf ihre Rollenentwürfe und ihr öffentliches Image reagieren und unabhängig davon, daß sie sich während ihrer Krankheit verändert. Er hält seinen inquisitorisch-besitzergreifenden Zug der interpersonellen Wahrnehmung durch:

"Was sie auch über mich ermittelt haben, es stört Rubin, der dauernd über mich ermittelt, nicht. Während unseres Aufenthalts im Dom hat es mich gewundert, daß wir uns für Verliebte halten müssen"126.

Im Gegensatz zu diesen einseitigen Beziehungen bzw. durch einseitige Petrifikationen

124. Andersch, A., Efraim, *ibid.*, S. 175.

125. *ibid.*, S. 183.

126. Wohmann, G., Ernste Absicht, *ibid.*, S. 174.

aus dem Entwicklungsgleichgewicht gebrachten Beziehungen schildert Grass in seinen "Kopfgeburten" ein Ehepaar, das gleichauf dazu tendiert, die zwischenmenschlichen Probleme auf andere politisierte Felder zu projizieren. Selbst die Entscheidung für oder gegen ein eigenes Kind steht nicht am Ende eines interpersonellen Erkundungsprozesses, sondern wird gerade von denen, die dauernd von Entfremdung reden, zu einem selbstentfremdenden Politikum gemacht:

"Dörte und Harm haben Position bezogen. Ihr »Irgendwie dagegen«, sein »Vorbehaltliches dafür« reisen mit ihnen durch Asien, wie die eingeschweißte Leberwurst im Naturdarm, wie der transportfähige Streit um das Kind, dessen ohnehin fragwürdige Existenz nun auch und immer mehr von der Kernenergiefrage abhängt"¹²⁷.

Vor diesem Hintergrund verfallen auch ihre weitgespannten kulturkritischen Absichten und pseudophilosophischen Erörterungen einer Selbstrelativierung. In einem geradezu perversen quid pro quo wird jedes menschliche Problem ideologisch vernebelt; selbst die Verantwortung für die eigenen Eltern und genauso ihre pädagogische Verantwortung als Lehrer werden in unehrlicher Weise vermengt mit politischen Projektionen:

"Er vermißt Perspektiven, sie eine Sinnggebung allgemein. Ihre Launen, sein nachmittägliches Durchhängen. Sie wirft ihrem Vater vor, daß er den Hof »der Eierindustrie verscherbelt hat«; er will eigentlich seine Mutter, die in Hademarschen nur noch für sich sorgt, in den Lehrerhaushalt aufnehmen, sucht aber dennoch, nach seinen Worten »vernünftigerweise«, ein gut geführtes Altersheim. Sie, die prinzipiell auf Mutterschaft fixiert ist, sieht sich, seitdem der indische Subkontinent ihren Geografie-Unterricht belastet, wieder einmal dem Verzicht auf das Kind verpflichtet"¹²⁸.

Beiden gelingt es nicht mehr die 'Metaperspektiven' der interpersonellen Wahrnehmung kritisch auszubilden. Gerade als Rundumkritiker sind sie gegen jede interpersonelle Kritik gefeit. Vollends gibt Grass diese beiden Protagonisten der Lächerlichkeit preis, als sie auf dem Rückflug aus Asien sich eine Kinovorführung im Flugzeug ansehen und dabei endgültig ihre Selbstprojektionen in einer Mischung aus Tagtraumelementen und Filmelementen zu erkennen geben:

"Sie mischt Szenen aus »Liebe und Tod auf Bali« in den geduldigen, nie um seine Handlung verlegenen Western. Er verdrängt John Wayne und sieht sich auf Timor in Partisanenkämpfe verwickelt. Dörte spielt in der Vicki-Baum-

127. Grass, G., Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus, *ibid.*, S. 78.

128. *ibid.*, S. 16.

Verfilmung mit. Beide in Hauptrollen. Sie in einen Sarong gewickelt, er im Kampfanzug"129.

Die ganze verquält romantizistische Projektion auf fremdkulturelle Guerrilla-Idole kommt darin zum Ausdruck. Grass will es der 1968er Studentenbewegung nicht ersparen, diesen Pseudoromantizismus in ein Mischungsverhältnis mit amerikanischen Westernmythen zu bringen.

Die Konfliktrituale bei Paaren, die nicht mehr zu einer Steigerung der interpersonellen Wahrnehmung fähig sind, gehen leicht in ein abgeleitetes Referenzsystem über. Insofern ist der ideologische oder bloß rollenhaft bekundete Inhalt belanglos. Die wiederholten Schuldzuschreibungen und Anfeindungen bestehen aus lauter rhetorisch feststehenden Petrifikaten. Handke schildert wie in der Übersteigerung ein solches aggressiv aufgebautes Referenzsystem an irgend einem Punkt in "Unernst" umschlagen kann. Die erwartbaren Rollenpetrifikate können auf einer bestimmten Stufe komisch wirken; dann ist es möglich, daß sich einer der Partner dieses Ritual aus einer plötzlich gewonnenen Außenperspektive ansieht:

"Auch wenn Judith und ich uns anschrien, ging lange Zeit zumindest von mir aus der Streit in ein Zitieren eines Streits über, nicht weil er mir lächerlich vorkam, sondern weil mit dem Reden plötzlich bei mir etwas in Unernst umsprang. Später spürte ich zwar immer noch mitten in der Feindseligkeit, daß ich in der nächsten Sekunde genauso gut lachen konnte, und ich mußte vielleicht auch schnell lachen, aber wir störten einander schon so, daß jede Unterbrechung, auch ein versöhnliches Lachen, nur noch verletzend für den andern gewesen wäre"130.

Die Vorwegfixierung kann also den Punkt erreichen, daß auch das Lachen nicht mehr entkrampfend wirkt, daß die Situationskomik keine Entlastung der interpersonellen Wahrnehmungssituation mehr herbeiführen kann. Das fixierte Bild von einem Partner wirkt auf kürzere wie längere Sicht entindividualisierend. Die *coincidentia oppositorum* besteht dann darin, daß die vermeintlich einmaligen Charakteristika einer Person so ertötend und fernab aller individuellen Möglichkeiten festgehalten werden, daß die Person schon fast wieder gleichgültig wird. Der Konflikt geht also entweder in einen allgemeinen Geschlechtsrollenkampf über oder er endet doch damit, daß die Person des Partners auf gleich-gültige Distanz mit anderen gerückt wird.

Das Ergänzungsmuster zu diesem Verhalten findet man bei solchen Kranken, denen aus

129. *ibid.*, S. 137.

130. Handke, P., *Der kurze Brief zum langen Abschied*, *ibid.*, S. 42.

ganz anderen Gründen die Fähigkeit zur Individuierung und zum vorübergehenden Festhalten von Wahrnehmungsschemata abhanden gekommen ist. Peter Härtling hält die Irritation des Zustands vor und nach einer erotischen Entindividuiung bei "Niembsch" fest:

"Margarethe und Maria – sagte Niembsch die Namen vor sich hin, drehte sich vor seinen Augen ein Zweierkarusell, dessen beide Figuren er willkürlich mit dem einen oder anderen Namen rief. Er gedachte sie nicht auseinanderzuhalten, nein, und die Sympathie, die er für beide hegte, war Sympathie weil sie nicht eine waren"¹³¹.

Die schizoide Projektion läßt zwar die Personen verwechselbar erscheinen, aber sie hält den abstrakt gewordenen Grundsatz der Trennbarkeit und der Aufspaltbarkeit, somit auch der dichotomischen Projektionsmöglichkeiten aufrecht. Die Entindividuiung macht die Verwechslung möglich, die formal aufrechterhaltene Trennung macht die schizoide Projektion möglich. Der Schizophrene wird so zur exemplarischen Figur einer Entwicklungsphase des Individualismus, der sich aufzulösen beginnt. Walsers "Anselm" hingegen scheint noch einmal die spielerische Balance sowohl im eigenen inneren Plural als auch in den Persönlichkeitsfragmenten der Wahrnehmungspartner zu gelingen. Die durchnummerierten Ich- und Rollenteile – von "Anselm-Eins" bis "Anselm-Tümmler"¹³² können gelegentlich arbiträr die Partner-Teile wechseln und die Situationen umprogrammieren:

"Anselm rannte zum Telephon, bestellte das Duisburger Zimmer wieder ab, wählte Barbara-Eins, bedauerte, er müsse ganz plötzlich, aber ein anderes Mal sicher länger, also, Servus, bis bald, ja...Die ließ den Hörer leer schmoren. Hallo...hörst Du, Barbara, bist Du noch...begreif doch...knacks. Die Leere erlosch. Anselm war fast immun. Energisch kam er zurück"¹³³.

Dennoch findet Anselm zuletzt zu der figuralen Vermischung personaler und fiktionaler Elemente bei einer Partnerin zurück. Im Namens-Chiasmus "Birli" und "Orga"¹³⁴ des letzten Satzes wird diese versteckte interpersonelle Wahrnehmung deutlich.

In der Fiktion der Fiktion stellt Max Frisch sich eine Steigerung der interpersonellen Wahrnehmung vor, die zugleich eine äußerste Überdehnung des Toleranzbegriffs

131. Härtling, P., Niembsch oder Der Stillstand, *ibid.*, S. 51.

132. Walser, M., Das Einhorn, *ibid.*, S. 92.

133. *ibid.*, S. 93.

134. *ibid.*, S. 315.

beinhaltet. Der blind spielende Gantenbein stellt sich vor, daß seine Partnerin "Lila", die Schauspielerin ist, sein Spiel durchschaut, sich aber selbst auf der Metaebene der interpersonellen Wahrnehmung blind stellt:

"Vielleicht weiß Lila schon lang, daß ich nicht blind bin, und sie läßt mir meine Rolle nur aus Liebe?"¹³⁵.

Max Frisch zieht eine Folgerung aus dieser verdoppelten Fiktion, die über die Figurenebene hinauszielt und den aufklärerischen Anspruch zunichte macht, daß Liebespartner sich wechselseitig vollkommen durchsichtig sein sollten:

"erst das Geheimnis, das ein Mann und ein Weib voreinander hüten, macht sie zum Paar"¹³⁶.

Es ist eine extreme Kritik an der psychologischen Aufklärung, ohne daß der sich dann einstellende mystifikatorische Nihilismus eine Selbstbegründung versuchte. Auf der darunterliegenden Figurenebene gestaltet Max Frisch vielfach erschlossene Reziprozitäten der interpersonellen Wahrnehmungen, so daß der Leser die eine Figur aus der Sicht der anderen und die andere aus der Sicht der ersten einschätzen lernt:

"Einmal angenommen, Svoboda sehe so aus, dann läßt sich erraten, wie er sich seinerseits diesen Enderlin vorstellt"¹³⁷.

Die äußerste Dialektik zwischen einer auf künstliche Entfremdungsposen angewiesenen Reizbeziehung und tiefenhermeneutischen wechselseitigen Ergründungen stellt Handke in "Der kurze Brief zum langen Abschied" dar. Zunächst muß der erotische Reiz künstlich hergestellt werden, damit eine triebbestimmte, 'leidenschaftliche' Beziehung zwischen dem Protagonisten und seiner amerikanischen Freundin "Claire" möglich ist:

"Wir standen abgewendet und redeten mit fremden Stimmen zueinander, betrachteten einander dann immer wieder lange und schweigend mit innigen und doch leeren Blicken, liebkosten uns immer wieder, bis wir vor Gier laut husteten, und lösten uns doch jedesmal ratlos voneinander (..) der eine murmelte wieder mit seiner verstellten Stimme, bis der andre ihn mit gekünstelten neuen Liebkosungen unterbrach"¹³⁸.

135. Frisch, M., Mein Name sei Gantenbein, *ibid.*, S. 92.

136. *ibid.*, S. 100.

137. *ibid.*, S. 228.

138. Handke, P., Der kurze Brief zum langen Abschied, *ibid.*, S. 59/60.

Nur auf diese Weise gelingt es dem Protagonisten, die Erinnerung an seine früheren Beziehungen in Europa zu überspielen. Aber für die amerikanische Partnerin sind die Voraussetzungen verschieden. Sie hat nicht das Problem, sich individualistisch zu stilisieren, oder sich kulturkritisch und verkrampft von einem kulturprogrammativen und zugleich verinnerlichten Individualismus zu lösen. Das Ergebnis der interpersonellen Wahrnehmung zwischen beiden sieht nach 'Verdinglichung' und 'Entfremdung' aus, aber beide Begriffe werden ja gerade im Kontext benannt und umfunktioniert:

"Sie sprach nie über sich selber, und auch ich kam nie auf den Gedanken, daß man über sie etwas sagen könnte. Sie war immer so leibhaftig anwesend, daß darüber hinaus nichts mehr zu sagen blieb. So redete ich mit ihr über mich oder über Dinge vor dem Fenster, das war unsre einzige Möglichkeit zärtlich zu sein"¹³⁹.

Claire bahnt dem Protagonisten einen Weg zur historischen Anamnese, entgegen dem europäischen Vorurteil, daß Nordamerikaner kein historisches Problembewußtsein hätten. Claire bekennt ohne masochistischen Kritikerspruch die "Schrumpfschmerz" ¹⁴⁰ Amerikas, aber sie demonstriert diese Einsicht ganz entspannt an psychiatrischen Extrembeispielen:

"Man kann sehen, daß die meisten Wahnsinnigen hier nicht tobsüchtig, sondern nur wieder kindisch werden. Immer mehr kriegen auf offener Straße plötzlich Kindergesichter. Dann singen sie entweder Wiegenlieder oder sagen bis zu ihrem Tod Geschichtsdaten auf. Die Geisteskranken in Europa sprechen meistens in religiösen Formeln"¹⁴¹.

Auf diese Weise verdeutlicht sie ihrem europäischen Freund ganz unprätentiös und ohne spekulative Aussicht die übertragene Bedeutung des Phantomschmerzes. Den 'Amerikanern' fehle Geschichte, so daß sie sie künstlich rekapitulieren müßten, den Europäern sei Religiosität in so vielen Säkularisierungsphasen abhanden gekommen, so daß die Wahnsinnigen sie herbeizitieren müßten. In der gleichen Weise entdeckt Claire

139. *ibid.*, S. 59. Vgl. die reizbezogene Umfunktionalisierung der kulturkritischen Begriffe, *ibid.*, S. 184: "In den beliebig verfügbaren Posen der Entfremdung hatte ich mich nun zu lange schon wohlfühlt; von allen hatte ich mich distanziert, indem ich sie zu »Wesen« werden ließ: *dieses Lebewesen*, hatte ich von Judith gesagt, *dieses Ding dieser, diese, dieses*".

140. *ibid.*, S. 81.

141. *ibid.*

die lebensphilosophisch-hermeneutische Grundlage der Keller-Lektüre ihres Partners¹⁴². Ja, sie formuliert die figurenvermittelte Zeit-Wiederholung so naiv und zutreffend, daß man sich fast scheut, darin die hermeneutische Denkfigur der 'Horizontverschmelzung' festzumachen¹⁴³. Diese historische Anamnese erstellt Claire aber ganz in persönlicher Absicht. Sie beobachtet die Leseprozesse ihres Partners und erschließt sich die zugrunde liegenden Denkfiguren. Es ist also, europäisch gesehen, ein divinatisches Verstehen, wozu Judith, die europäische Partnerin gerade nicht mehr fähig war. Auch hier ergibt sich ein Rollenchiasmus, aufgrund dessen die interpersonelle Wahrnehmung gerade als Fremdwahrnehmung gelingt. Damit steht der Text im Kontrast zu Grass' "Kopfgeburten", wo die petrifizierte interpersonelle Wahrnehmung die wirkliche Fremdwahrnehmung verhindert.

3.5. Ausblick: Von der makrohistorischen Projektion bis zur intrapersonalen Aufspaltung

Die interpersonelle als interkulturelle Wahrnehmung fördert einerseits zahlreiche kollektive Vorurteile zutage und bleibt andererseits angewiesen auf vorläufige, generalisierende Muster. Die historisch-anamnetische und d.h. zugleich mentalitätsgeschichtliche und psychohistorische Ergründung und Benennung der Voraussetzung des wechselseitigen Verstehens ist auch in den literarischen Texten der betrachteten Phasen kaum erreicht worden.

Die psychohistorischen Anamnesen, die Günter Grass in seinem Butt vorsieht, umspielen das Problem vorerst nur. Vorläufig geht es um das Freilegen oder Entlarven von Projektionen auf historisch abgerückte Figuren:

142. Vgl. *ibid.*, S. 97.

143. *ibid.*, S. 142: "»Aber wenn du von dem Grünen Heinrich redest, glaubst du vielleicht doch, daß du seine Abenteuer nachholen kannst«, sagte Claire. »Du glaubst, mit einer Figur aus einer anderen Zeit diese Zeit wiederholen zu können, so gemütlich wie er nach und nach erleben und von Erlebnis zu Erlebnis immer nur klüger werden und am Schluß deiner Geschichte fertig und vollkommen sein zu können.«"

"Während sich Ilsebill in meiner hochgotischen Dorothea erkennt oder mich mit ihren Wünschen verwechselt. Aber Sophie, die ich als Pastor Blech und als Gouverneur Rapp geliebt habe, hat einzig und ungeteilt immer nur mich, ihren Fritz geliebt, der als geeigneter Gegenstand lebenslang in Festungshaft saß, entrückt und nicht abzunutzen, während Sophie für andere (zuerst für Blech, dann für Rapp) in die Pilze ging"¹⁴⁴.

Diese mehrfache Spaltung und Figurenbrechung macht es unmöglich, einen psychohistorischen Punkt unterhalb der Schwelle der Ironie zu fixieren. Hinter den "historischen Ausflüchten"¹⁴⁵, die Ilsebill beim erlebenden Ich des Romans vermutet, steckt natürlich mehr als eine Psychoanalyse freilegen könnte. Auch eine moderne Metakritik der historiographischen Annäherung an ferne Figuren müßte das psychologische Projektionsinteresse zumindest ebenbürtig mit dem Erkenntnisinteresse setzen und anerkennen.

Die interpersonelle Wahrnehmung stößt vorerst auch in der Literatur noch an eine epochenbedingte Grenze. Modelle für eine interpersonelle als interkulturelle Wahrnehmung gibt es genausowenig wie Muster für eine wechselseitige historische Anamnese in der interpersonellen Wahrnehmung. Auch philosophisch gesehen gilt so lange nur Vorläufiges. Eine Alternative für das, was sich als äußerste Identitätsdiffusion aus ungünstigen interpersonellen Wahrnehmungen ergeben könnte, hält Gabriele Wohmann in der Formel fest:

"Jeweils so sein, wie man bezeichnet wird"¹⁴⁶.

Eine andere Alternative schreibt Ingeborg Bachmanns erlebendes Ich "Malina" zu. Es ist eine Stelle, die die Möglichkeitsaura für die interpersonelle Wahrnehmung retten möchte, und die dem Entwicklungsgedanken der europäischen Philosophie verpflichtet bleibt:

"Ich habe den Verdacht, daß er die Menschen nicht durchschaut, demaskiert, denn das wäre sehr gewöhnlich und billig, es ist auch nichtswürdig den Menschen gegenüber. Malina erschaut sie, und das ist etwas ganz anderes, die Menschen werden nicht kleiner, sondern größer davon, unheimlicher, und mein Einbildungsvermögen, das er belächelt, ist wahrscheinlich eine sehr niedere Abart von seinem Vermögen, mit dem er alles ausbildet, auszeichnet, auffüllt, vollendet"¹⁴⁷.

144. Grass, G., *Der Butt*, *ibid.*, S. 461/462.

145. *ibid.*, S. 211.

146. Wohmann, G., *Ernste Absicht*, *ibid.*, S. 245.

147. Bachmann, I., *Malina*, *ibid.*, S. 263.

Aber Malina ist ja nur eine Ich-Abspaltung. Die interpersonelle Wahrnehmung, von der die Rede ist, beruht ja vorerst nur auf einer intrapersonalen.

IV. ERGEBNISSE UND AUSBLICK

- Rollenkonturen und Subjektbegrenzungen im deutsch-französischen Vergleich
- Historische Ursachen für das Aufrechterhalten des Subjektbegriffs in Deutschland
- Kulturreferentielle Ursachen für die Subjektannihilation in den französischen Texturen und im literarischen Kommunikationsrahmen
- Rahmenbrüche und Spielräume des Projektionsverhaltens
- Körperwahrnehmung, interpersonelle Wahrnehmung, Sozialwahrnehmung
- Distinkte Zeitschichtung gegenüber agnostischer Zeitkonzeption
- Teleologische und hermeneutische Ausrichtung gegenüber einer "permutation circulaire"
- Reflexion des Funktionswandels der Literatur im Medienrahmen gegenüber demonstrierter Wechselwirkung in der Form

Wollte man sich mit der Herausarbeitung von Kongruenzen und Kontrasten zwischen der deutschen und französischen Romanentwicklung des betrachteten Zeitabschnitts begnügen, so wäre die Identitätsdiffusion der Erzähler und der Figuren ein verbindendes Element, Rollenprofil und Rollenkontur des Erzählers und der Figuren ein trennendes Element. Eine rein phänomenologische Komparatistik könnte Grade der Identitätsdiffusion der Subjekte unterscheiden, so daß die betrachteten französischen Romane sicherlich in der oberen Hälfte der Skala anzusetzen wären.

Aber sind es wirklich nur graduelle Unterschiede in der Auflösung und Zersetzung figuraler Identitäten? Erst eine Rekonstruktion der Entwicklungslinien beider Romangeschichten läßt die Unterschiede hervortreten. Die extreme Auflösung sowohl des formkonstitutiven Subjekts als auch der figuralen Konturen im französischen Bereich setzt den literarischen Diskurs der Frühmoderne mitsamt seinen subjektentgrenzenden Formen des stream of consciousness fort. Insofern gibt es keinen kurzphasigen Entwicklungsprozeß, der zur allmählichen Auflösung der Subjektkonturen führt. Demgegenüber ist im deutschen Bereich die Identitätsdiffusion das Ergebnis eines längeren Prozesses der Auseinandersetzung zwischen Existenz und Rolle, der Rollenaufspaltung und Rollenverkehrung, der Rollenspiegelung und Rollenreflexion. Aus diesen rollenästhetischen Mustern, deren rollensoziologische Entsprechungen in den

1950er bis 1970er Jahren deutlich bleiben, erwachsen erst die extremen Auflösungstendenzen, die man mit dem Begriff der Identitätsdiffusion belegen kann. Die deutsche Romanentwicklung läßt diese Teleologie von der existentialen Abwehr des Rollenproblems bis zur konsequent vorgeführten Identitätsaufspaltung erkennen. Statt einer solchen Teleologie führt der *nouveau roman* ein Variationspektrum vor, das gleichsam schon vom Ergebnis der deutschen Entwicklung ausgeht. Die Transformationswege zwischen nach dem Krieg verspätet wiederaufgenommener existenzphilosophischer Reflexion und der literarischen Verarbeitung gesellschaftlicher Erscheinungsformen der Rollendifferenzierung sind in Deutschland weiter auseinandergezogen als in Frankreich. Es kommt erst Anfang der 1960er Jahre zu einer positiven Umwertung des Rollenplural und der damit gegebenen Rollenkonflikte. Die ganze Variationsvielfalt literarischer Versuche und Ansätze spielt sich im deutschen Bereich im Rahmen des Rollenproblems ab, im *nouveau roman* hingegen läßt sich keine Problematisierung und keine Teleologie in der Entfaltung der Rollenkonzepte nachweisen. Der deutsche Roman läßt auch da noch figurale Konturen erkennen, wo einander widersprechende psychische Elemente verschiedener Personen rein psychologisch aufeinander zugeordnet werden. Der figurale Rahmen enthält einerseits aufgespaltene Rollensegmente und fügt sich andererseits in übergeordnete Rollenrahmen ein. Der *nouveau roman* macht in seinem Bestreben, alle Subjektgrenzen aufzuheben, alle Synthesen zu entindividuierten auch keinen Halt vor den figuralen Anschauungs- und Identifikationsbedürfnissen des Lesers. Er erweist sich als radikaler in seiner experimentellen Grundhaltung als der deutsche Roman. Die Extremmöglichkeiten der Fiktionsbildung und der Zertrümmerung von rezeptiven Halterungen werden offensichtlich im französischen Kulturraum höher bewertet. Allerdings müßte man hier geschmackssoziologische Anschlußfragen stellen, die über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen. Eine Frage bezöge sich dann darauf, ob diese experimentelle Diskursstruktur des *nouveau roman* nur möglich ist als weitere Distinktionsstufe in einem breiten geschmackssoziologisch homogenen Feld. Es wäre zu ermitteln, ob der Resonanzboden eines Publikums, das seit der Frühmoderne ohne Unterbrechung literarische Experimente verfolgt und erörtert, nicht von Anfang an eine andere Breitenstruktur aufweist. Ebenso müßte man die Skala geschmackssoziologischer Distinktionen im literarischen Bereich feststellen.

Die deutschen Autoren müssen demgegenüber mit einem heterogeneren Publikum und einer entschiedenen Ungleichzeitigkeit der Geschmacksbildung rechnen. Durch die Unterbrechungen der Nazizeit und die Aufbauprobleme der frühen 1950er Jahre hatte sich ein Modernitätsdefizit eingestellt, aufgrund dessen der Bezug zur gesellschaftlichen

Rollendifferenzierung dringlicher und die transformationelle Anknüpfung an die frühmoderne Literatur problematischer war. Hinzu kommt, daß die umfassenden Entwürfe der späten frühmodernen Romanciers (Broch, Musil, Thomas Mann) in der Nachkriegszeit als überdehnt und nicht mehr fortsetzbar erscheinen mußten.

Die akzelerative Entfaltung der Rollendifferenzierung seit den 1960er Jahren nötigte die Literatur auch da noch zu einer realitätskongruenten Verarbeitung, wo sie Extremsituationen ausgestaltete. Man muß dabei aber genau unterscheiden zwischen dieser Realitätskongruenz und irreführenden Ableitungen aus ästhetischen Widerspiegelungsmaximen. Eine rein immanente Steigerung und bloße Transformation literarischer Diskursstrukturen hätte auch dem ethischen Impetus widersprochen, dem die deutschen Autoren folgen mußten, um die vorausliegende Realität des Nationalsozialismus aufarbeiten zu können.

Trotz aller Gleichartigkeit in der Ausformung literarischer Extremmöglichkeiten muß man diese Differenzen der geschichtlichen Anknüpfung hervorheben. Die Beziehung der Modalkategorien Wirklichkeit und Möglichkeit, der Unterkategorien abstrakte Möglichkeit, vorgestellte Möglichkeit, Realmöglichkeit darf nicht nur abgehoben ästhetisch unterlegt und verglichen werden. Vielmehr gilt es, jene Möglichkeiten auf den historischen Rahmen und den Kulturrahmen hin zu bedenken. So läßt sich einerseits die Vermutung aussprechen, daß die fortwährende Rollenreflexion der deutschen Romanciers eine realitätskongruente Verarbeitung darstellt, die zu Lasten der experimentellen Möglichkeiten geht. Andererseits sind Phänomene wie Rollendistanz, Rollenverkehrung, Rollenverweigerung aber auch Symptome und Ordnungsfaktoren angesichts einer gesellschaftlichen Mobilisierung und Flexibilisierung vor allem der Mittelschichten, durch die alle älteren Distinktionsmuster aufgehoben wurden. Die deutsche Literatur muß ein in seinen Erwartungen und geschmacklichen Ausrichtungen äußerst heterogenes und ungleichzeitiges Publikum ansprechen. Dabei fehlt es an rollenstabilen Orientierungsmustern und geschmacksbildenden Elementen. Die Rollenproblematisierung ist also zugleich ein Ausdruck verspäteter und dann beschleunigter Modernisierung und ein Ausdruck der Schichtenmobilität sowie der verlorengegangenen Halterungen. Die geschachtelten Rollenrahmungen der deutschen Literatur ersetzen gleichsam die im Alltag oftmals verwischten Rollengrenzen.

Im Kulturrahmen des französischen Individualismus schafft der *nouveau roman* Wahrnehmungsirritationen und Provokationen, gerade indem er nicht die Rollengrenzen, sondern die Subjektgrenzen infrage stellt. Die Rollenvielfalt wird als selbstverständlich vorgeführt, aber die vielfältige Auflösung des Subjekts läßt Zweifel

aufkommen an der Authentizität und Eigenwilligkeit lebensunmittelbarer individueller Stilisierungen. Die Subjektauflösung erweist sich als Entsprechung zur alltäglichen expressiven Betonung des Subjekts.

Darüberhinaus findet in der Subjektannihilation aber auch die Tatsache ihren Niederschlag, daß die französischen Diskursstrukturen durchlaufende Ordnungsmuster enthalten, die den Einzelnen in ein geschmackssoziologisches Schichtengefüge einweist. Gerade weil literarische wie sonstige intellektuelle Diskurse über vorgezeichnete Bahnen und Felder diffundieren, kann sich kein empirisches Subjekt auf einen isolierten Originalitätsstandpunkt berufen. Die Zertrümmerung des Subjekts ist so auch eine dialektische Bestätigung des diskursiven Ordnungsgefüges. Und ebenso wird die geschmackssoziologische Hierarchie durch immer neue Irritationen und Experimente bestätigt und zugleich noch weiter auseinandergezogen. Man darf davon ausgehen, daß nicht allzu viele Leser die filigranen ästhetischen und psychologischen Verästelungen des *nouveau roman* ausdeuten können, aber die kulturelle Verpflichtung, am literarischen Diskurs teilzunehmen, wird doch von einer breiten Schicht empfunden. So kommt es einerseits nicht zu einer andauernden Ausgrenzung dieser experimentellen Literatur, etwa unter dem Prädikat 'unverständlich' oder gar 'elitär abgehoben', obwohl in der Anfangsphase ähnliche Vorbehalte durchaus formuliert wurden. Andererseits entziehen sich die Autoren des *nouveau roman* auch nicht jenem breiten öffentlichen Resonanzboden. Sie entwickeln ihre Programmatik in zahlreichen Veröffentlichungen, Medienbeiträgen, Stellungnahmen, Interviews, Reden und literaturwissenschaftlichen Kolloquien.

Im deutschen Bereich hält man trotz aller Identitätsdiffusion am Subjektbegriff fest. Zumindest aber scheint das Subjekt als 'regulative Idee' sowohl im erkenntniskritisch-ästhetischen Sinne als auch im moralisch-ästhetischen Sinne aufrechterhalten zu werden. Bei aller Rollenaufspaltung und gelegentlich bis ins Psychoanalytische hineinreichenden Absonderungen verschiedener Ich-Instanzen und Teil-Ichs bleiben die Subjektkonturen deutlich erhalten. Im Rahmen dieser Arbeit kann man nur einige Hypothesen zu diesem Sachverhalt formulieren. Zum einen müßte man die Wirkungsgeschichte des deutschen Erlebnisbegriffs rekonstruieren, dessen lebensphilosophische Ausstrahlung und dessen mentalitätsgeschichtliche Fernwirkung bis zum heutigen Tag zu beobachten sind. Gerade die Rückbindung des Erlebnisbegriffs an das Vorstellungsmuster der Authentizität garantiert ein weiteres Überleben des Subjektbegriffs. Auch wenn die deutsche Literatur der Gegenwart und ebenso die literaturwissenschaftliche Theorieentwicklung sich längst weit entfernt haben von dem einst als Kultbuch gelesenen Werk Diltheys "Das Erlebnis und die Dichtung" (1905), so

sind Reste der lebensphilosophischen Vorstellungsmuster erhalten geblieben. Eine rein experimentelle und ebenso eine formalistische Literaturauffassung konnten sich im deutschsprachigen Bereich nicht lange durchsetzen. Zum anderen läßt sich eine zweite Hypothese hinsichtlich der Aufrechterhaltung des Subjektbegriffs aus der Geschichte der deutschen Ethik ableiten. Seit Kants "Kritik der praktischen Vernunft" dient das moralisch verantwortliche Subjekt als nicht hintergehbare und nicht auflösbare Instanz. Gerade weil diese von zahlreichen Neukantianern immer wieder bekräftigte Position einer formalen Ethik im Unterschied zu jeder materialen Wertethik weniger vom Wertrelativismus bedroht wurde, konnte jener Subjektbegriff aufrechterhalten werden. Man könnte sogar behaupten, daß die Kantschen Postulate sich verschoben haben, daß das Subjekt zwar immer weniger in der materialen Dimension seiner Einmaligkeit bewiesen werden kann, daß es aber aus Gründen der praktischen Vernunft als ethische Instanz gefordert werden muß. Das Ich ist gleichsam in den postulativen Rahmen des Gottesbegriffs eingerückt. Selbst wenn das Subjekt der Moderne als total fremdbestimmt, ja, als zusammengesetzt aus zahlreichen fremdgesteuerten Einflußpartikeln und historischen Determinanten erscheint, so bleibt seine ästhetische Kontur und seine postulative ethische Verantwortlichkeit erhalten.

Eine dritte Einflußlinie läßt sich bis zum hypostasierten Subjektbegriff des deutschen Idealismus zurückverfolgen. Subjektiver Geist und objektiver Geist bleiben auch in der Wirkungsgeschichte Hegels aufeinander bezogen. Die Spätfolge dieser Dialektik zeigt sich noch darin, daß in der modernen deutschen Hermeneutik kein Text als anonym-diskursiv angeordnete Objektivation verstanden wird. Vielmehr verweist die verstandene Objektivation wiederum auf ein verstehendes Subjekt, das nicht ganz in einem Diskurs auf der Metaebene aufgeht.

Eine vierte Hypothese zur Aufrechterhaltung des Subjektbegriffs bezieht sich auf die Wirkungsgeschichte der deutschen Existenzphilosophie. Selbst an solchen Stellen, wo schon lange nicht mehr im Sinne Heideggers nach dem "eigentlichen Dasein" gefragt wird, sind Reste jener Vorstellung erhalten geblieben, daß Diskurse, die gleichsam durch die Subjekte durchlaufen und die Illusion einer originären Verarbeitung gar nicht aufkommen lassen, der Sphäre des "man" und des "Geredes" zuzuordnen sind. Selbst wenn diese Heideggerschen Begriffe nicht mehr übernommen oder gebilligt werden, so ist der Verdacht gegenüber denjenigen, die in öffentlichen Diskursen ihre 'Selbstrealisation' betreiben, erhalten geblieben. Das Reservat eines Subjektes, das sich solcher Öffentlichkeit entzieht, ist weiterhin vorstellbar. Schließlich müßte man bedenken, daß die literarischen und philosophischen Innovationsschübe in Deutschland seit der Sattelzeit von 1770 stets von einigen wenigen getragen wurden, so daß ein

hochstilisiertes intellektuelles Minoritätenbewußtsein entstand. Vom Sturm und Drang über die Frühromantik, den Frühidealismus, das Junge Deutschland bis zu den Autoren der Frankfurter Schule findet sich dieses intellektuelle Minoritätenbewußtsein. Der hypostasierte Subjektbegriff bleibt gerade auch in den Bereichen der Kulturkritik und der Geschichtsphilosophie erhalten. Die Resonanzböden sind schmal, ein mitlesendes breites Publikum reagiert im besten Falle mit ungleichzeitigen Verstehensselektionen. Diese geistesgeschichtliche und mentalitätsgeschichtliche Grundstruktur erklärt hinlänglich, warum man keine Konsequenzen aus der Übernahme poststrukturalistischer Theoreme durch verschiedene Intellektuellenzirkel ziehen konnte. Die Subjektkonturen bleiben auch in Erzählstrukturen erhalten, in denen die Identitätsdiffusion des Erzählers und der Figuren sehr weit getrieben wird.

Diese historisch-hermeneutische Betrachtung verdeutlicht also, daß es nicht nur eine Frage der Zeit ist, bis auch die deutschen Autoren alle Subjektkonturen in Erzählprozessen auflösen. Es geht also nicht nur darum, daß ein Abstand gegenüber einer absoluten Avantgarde aufgehoben werden wird. Eine rein phänomenologisch-komparatistische Auswahl von Romanen, die ähnliche Muster der Identitätsdiffusion des Erzählers und der Figuren aufweisen, hätte also in die Irre geführt.

Andererseits gilt es aber auch die Gemeinsamkeiten zu betonen, die darin liegen, daß in den letzten Phasen der jeweiligen Entwicklungen jene Identitätsdiffusion nicht mehr nur als Moment der Negativität betrachtet wird. Der Hauptimpuls der Moderne, konstitutive Muster des Romans aus dem 18. und 19. Jahrhundert zu negieren, bzw. die aus der Bildungsgeschichte der Leser resultierenden Erwartungen zu enttäuschen oder zu irritieren, haben sich an vielen Stellen abgenutzt. Die Auflösung von Identitätshaltungen haben sich in dem Maße positiv verselbständigt, wie die Identifikationsbedürfnisse wenigstens eines Teils der Leserschaft sich nicht mehr auf jene Vorgeschichte und auf nachwirkende Ganzheitspostulate beziehen. Im deutschen Bereich wirkten die Muster des Bildungs- und Entwicklungsromans mit ihren ganzheitlichen und teleologischen Ansätzen besonders lange nach. Zudem ermöglicht jene Identitätsdiffusion aber auch eine positive Wiederanknüpfung an transzendentalpoetologische Denkfiguren. Es geht dann um die Grundbedingungen der Möglichkeit eines "inneren Plurals" (Novalis) und dementsprechend auch um plurale Verstehensrollen desselben Subjekts oder verschiedener Ich-Instanzen oder Teil-Ichs.

Die Formen der Identitätsdiffusion im französischen und deutschen Bereich lassen sich nicht mit Kategorien einer einzigen Teildisziplin erfassen. So sehr man über weite

Strecken auf psychoanalytische Deutungsmuster zurückgreifen muß, so wenig lassen sich die literarischen Phänomene unter eine psychoanalytische Theorie subsumieren. Zum anderen zeigen sich vielfach Phänomene, die eine psychohistorische Deutung verlangen. Dabei gilt es zu bedenken, daß die theoretischen Entwürfe in diesem Bereich noch nicht sehr weit gediehen sind, so daß die Literatur an solchen Stellen oftmals 'antizipatorisch' wirkt. Die sozialpsychologischen Deutungsmuster mittlerer Reichweite bilden vorerst noch die Gelenkstelle. Dabei gilt es allerdings zu bedenken, daß die Abgrenzungen kategorialer Art im Bereich der französischen Literatur oftmals schwieriger sind, weil die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, intrapsychischen oder invertierten interaktionistischen Mustern fließend sind.

Bevor im deutschen Roman die Identitätsdiffusion des Erzählers deutlich hervortritt, werden zwei Rahmungstypen durchgespielt, die den Illusionsraum des Romans unterlaufen sollen. Der Existenzialbericht thematisiert erst im Prozeß des Schreibens das Verhältnis von Existenz und Rolle. Über die Schreibrolle wird die Unvermeidbarkeit der Rollenaufspaltung erfahren. Darin läßt sich unschwer die weitergeltende Bedeutung der Existenzphilosophie erkennen. Dies gilt gerade auch für die schweizer Autoren, die ja an vielen geistesgeschichtlichen Transformationen der deutschsprachigen Literatur Anteil haben, nicht aber im gleichen Maße an den politisch-ethischen Implikaten.

Der zweite Rahmungstypus, der verhindert, daß die Identitätsdiffusion des Erzählers sofort und als konstitutives Muster in Erscheinung tritt, ist der eines Erzählens aus der Rollendistanz. Der Erzähler übernimmt entweder ein Berufsrollenmuster oder ein situatives Schreibrollenmuster, um nicht eingestehen zu müssen, daß es von Anfang an ein Roman werden könnte. Er reflektiert so den Schreibprozeß aus der Distanz zu allen illusionsbildenden Mitteln. So beginnt er schon mit einem Rahmenbruch. Erst nach vielen distanzierten Erörterungen wird deutlich, daß dieser Erzähler dennoch einen Roman wider Willen schreibt. Wiederum zeigt sich in diesem Typus die Kongruenz zwischen Rollenästhetik und sozialpsychologischer Rollentheorie im deutschen Bereich. Das Erzählen aus einer Rollendistanz schafft unendlich viele Möglichkeiten des Umspielens herkömmlicher Darstellungsformen. Spielräume des Verhaltens werden erweitert, berufliche und alltagssituative Kommunikationsebenen heterogener Art lassen sich verbinden. Der Weg von der Rollendistanz des Erzählens zur rollenspielerischen Kommunikation auf mehreren Ebenen mit mehreren Partnern, die verschiedenen sozialen Schichten angehören, ist im deutschen Bereich leichter vorstellbar. Soziale Durchlässigkeit und die Dynamisierung ungleichzeitiger Vorstellungswelten entsprechen diesem Typus des Erzählens.

Auf der anderen Seite muß man fragen, warum die *nouveaux romanciers* sich nicht in ebensolcher Weise von einem mitbedachten Illusionsraum abgrenzen müssen. Die literarische Kommunikation scheint selbstverständlicher; die literarischen Texte werden als Texte rezipiert und weniger als Hilfsmittel zur Illusionsbildung betrachtet. Selbst die ungewöhnlichsten Texturen setzen nur den unendlichen Prozeß der *écriture* fort, der alle Lebensbereiche durchdringt. Die Texturen scheinen sich jenseits aller subjektiven Velleitäten und inhaltsschweren Aussageabsichten zu verselbständigen. Sie laufen durch die Subjekte durch, ohne diesen die Illusion der Autonomie zu lassen. Als Korrelat zum annullierten Subjektbegriff muß man diese Andersartigkeit des französischen Textbegriffs betonen. Die französischen Erzähler greifen unmittelbarer und ohne die Zwischenstufe von Rollenreflexionen auf ein intrapsychisches Repertoire zurück. Dieses darf man aber wiederum nicht nur im Sinne einer psychoanalytischen Theorie der Ich-Instanzen rekonstruieren, vielmehr enthält dieses Repertoire eine Fülle von Ich-Partikeln und noch unkonturierten Dispositionen, also gleichsam die Voraussetzungen für viele unterschiedliche Rollen- und Subjektkonturen.

Im Verhältnis zwischen dem Erzähler und den Figuren wird beim *nouveau roman* das ganze Spektrum arbiträrer Verfügungsmöglichkeiten und Projektionsformen genutzt. Diese Allmacht des Erzählers wird aber nicht aus einer überhobenen Distanz heraus deutlich, seine Perspektive ist nicht die eines ironischen Draufblickens. Er zieht auch nicht die modalen Grenzen zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, intrapsychischen und sozialen Konstellationen. Vielmehr übt er seine arbiträre Verteilerfunktion so aus, daß Innenwelt und Außenwelt von ihm beliebig zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Dieses Spektrum weist mehrere Extremmöglichkeiten der Gestaltung auf, ohne daß eine eindeutige Entwicklungsrichtung, eine Teleologie erkennbar würde. Die Modelle lassen sich nur nebeneinander setzen.

Bei Sarraute findet sich ein mehrseitiges Projektionssystem. Einerseits wird ein alter ego gewählt ("Martereau"), um Wunschprojektionen zu bündeln, andererseits werden Charaktere besetzt. Zwischen dem jeweiligen Spiegel-Selbst und der Selbstbespiegelung läßt sich kaum ein dialektischer Prozess ausmachen, etwa nach dem weiterentwickelten Hegelschen Muster des 'Zu-sich selbst-kommens im anderen' oder der nach innen geschlagenen Variante des Zu-sich-selbst-kommens im Anderssein. Die Projektionsformen schlagen unmittelbar durch, ohne ironische Kennzeichnung, ohne überlegene Transparenz, ohne modale Abgrenzung gegenüber einer ausbalancierten psychischen Realität oder einer eingezogenen sozialen Realitätsebene.

Dieses Kräfteparallelogramm der Projektionen füllt die Sarrauteschen Texte gänzlich

aus, ja, es wirkt noch über den Text hinaus und scheint auch das Verhältnis zwischen Erzähler und Leser bestimmen zu wollen. Der Leser kann sich den Kraftlinien dieser Projektionen und den in ihnen enthaltenen Appellstrukturen nur entziehen, wenn er nach dem Muster der Psychoanalyse mit Gegenübertragungen reagiert. Aber solche Gegenübertragungen sind in der impliziten Leserrolle nicht vorgesehen.

Bei Robbe-Grillet finden sich vielfache Rollenwechsel zwischen Erzähler und Figuren, so daß es schwer fällt, zwischen Doubles und vorgetäuschten Identitäten zu unterscheiden. Die eingestaltete interpersonelle Hermeneutik wird einzielig entfaltet. Mehrfachexistenzen entstehen durch Umdeutung einmal angenommener figuraler Entitäten. Die nächste Steigerungsstufe, die über diese Umdeutung hinausführt, ist die einer figuralen Neukomposition, bei der der Erzähler Teile von Figuren und eigene Projektionsbeimengungen wieder neu zusammensetzt. Diese molluskenhafte Flexibilität der Teilfiguren zeigt sich schließlich darin, daß jeder neue Handlungskontext zu ihrer Umgruppierung führt und nicht etwa bloß zu einer Verschiebung im Rahmen einer ganzheitlichen Figurenkonstellation. Die Verfügbarkeit des Erzählers über solche Figurenfragmente und ebenso über seine eigenen fragmentarisierten Projektionsbedürfnisse läßt sich aber nicht auf ein personales und identisches Zentrum hin zurückführen. Vielmehr zersetzt sich diese Verfügungsgewalt selbst, insofern das "je" als mobile Funktion mehrfach an unterschiedliche Figuren angehängt werden kann. Zuletzt verliert der Erzähler sogar noch seine personale Verfügungsgewalt über die narrative Dynamik, da einzelne Textbausteine als autonom werdende Elemente andere Bedeutungen und Zusammenhänge aus sich heraus generieren. Solche Generatoren ersetzen dann sogar die zuvor schon fragmentarisierte Erzähleridentität.

Bevor man diese letzte Konsequenz erkennt und nachvollzieht, glaubt man, daß ein Vergleichsmoment zum deutschen Roman darin bestehen könnte, die Zweck-Mittel-Relation zwischen Erzähler und Figuren zu betrachten. Zunächst unterscheiden sich ja ästhetische und ethische Betrachtungsweisen gerade hinsichtlich der Zweck-Mittel-Relation. Im ethischen Bereich gilt es, in freier Anlehnung an Kants "Kritik der praktischen Vernunft", Personen nie nur als Mittel, sondern stets auch als Zweck zu behandeln. Im ästhetischen Bereich hingegen muß man in ebenso freier Anlehnung an Friedrich Schlegel von einer totalen Vermittlung aller subjektbezogenen und figuralen Elemente ausgehen, da 'im Roman ja alle Mittel jedes einen' sind. Wenn in Robbe-Grillet's autobiographischem Roman der Autor-Erzähler verschiedene Figuren benutzt, um sich in unterschiedliche Lebenshorizonte hincinzuerinnern, oder wenn er abgelöst erscheinende fremde Figuren als Mittel einsetzt, um Selbsterkenntnis zu ermöglichen, so liegt dies zunächst auf der Grenze zwischen ästhetischer und ethischer Sphäre. Erst

allmählich wird deutlich, daß die ästhetische Vermittlung dominiert, daß eine ethische Wirklichkeitsgrenze nicht mehr aufrechterhalten wird. Mit dem Zerfließen oder künstlichen Aufbrechen der modalen Unterscheidungen zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit gibt der Autor-Erzähler die Reste seiner ethischen zugunsten einer rein ästhetischen Identität preis. Er behandelt folglich fiktive und authentische Figuren mit der gleichen Realitätsgewißheit. Verinnerlichte Figurenteile und äußerlich selbständig erscheinende Figuren, die als Mittel zum Ausdruck innerer Bedürfnisse eingesetzt werden, erhalten schließlich einen gleichberechtigten modalen Status.

Bei Butor kann man ebenfalls im Verhältnis zwischen Erzähler und Figuren eine Radikalisierung der Zweck-Mittel-Relation beobachten. So dienen die Mitreisenden in "La Modification" als Projektionsfelder für die innere Befindlichkeit des Protagonisten. Mißbrauchte Spiegel-Ichs werden zum Objekt gemacht und somit bis zu einem gewissen Grade entindividuiert.

Nur noch in der Hohlform drückt sich das Bedürfnis nach einheitlicher Identität aus, für diese Hohlform wird das Personalpronomen "vous" eingesetzt. Da es kein Gleichgewicht zwischen "I" und "me" mehr gibt, wie es von der Interaktionstheorie beschrieben wurde, kommt es auch zu keiner Identitätsbalance. In jenem "vous" werden keine gleichberechtigten Personen und Identitäten aufeinander bezogen. Vielmehr werden einseitige Zuschreibungen, einzielige Attribuierungen und eindeutig gerichtete Projektionen lediglich in einen Scheinplural zurückgenommen und zurückgeführt. Selbst wenn deutlich wird, daß mehrere Figuren als Projektionsträger und als Medium nur einen begrenzten Wirklichkeitsausschnitt verbürgen, wird gerade durch die "vous"-Form die Illusion totaler Erfassung genährt. Schließlich schafft diese Anredeform auch einen Rahmen für die Beziehung zwischen Erzähler und Leser. Es entsteht eine diffuse Appellstruktur, für die es in den bisherigen Identifikationstypologien, etwa bei Jauss, keine Kategorien und Deutungsmuster gibt.

In seinem Roman "Degrés" löst Butor das Verhältnis zwischen Erzähler und Figuren insoweit auf, als er die perspektivischen Ebenen von Ich, Du und Er einander ablösen läßt, ohne daß wie beim normalen Perspektivismus des Erzählens eine Erweiterung oder Ergänzung der Horizonte erkennbar würde. Tatsächlich benutzt derselbe Erzähler andere Figuren nur als Projektionsträger. Es entsteht so keine fremde, über seine eigenen hinausführende oder gar konträre Optik.

Auch bei Claude Simon erscheint die Konfrontation des Erzählers mit seinen Figuren als Selbstkonfrontation. Der Erzähler als wiedererlebendes Ich in "La Route des

Flandres" braucht einzelne Figuren in dreifacher Funktion: zum einen als Einheiten für seine erotischen Wunschprojektionen, zum anderen als stellvertretende Erfahrungsträger für ausgefallene eigene Körpererfahrungen und zuletzt als kommunikative Inzitate. Auch in "Le Palace" finden sich intrapsychische und teilfigurale Ergänzungen. Inkarnierte Selbstanteile der Kameraden und eigene Identitätspartikel stehen auf derselben Wirklichkeitsebene. Schließlich erscheint das Selbst als Summe fremder Erfahrungen, so daß auch von der Erzählperspektive her keine Abgrenzung des Selbst mehr möglich ist.

Im deutschen Bereich gibt es diese extreme Projektionsbeziehung zwischen erlebendem sowie erzählendem Ich und einzelnen Figuren bzw. Teilfiguren nur in Ingeborg Bachmanns "Malina". Aber auch da kann der Leser mehr und mehr die rein intrapsychischen Passagen von den Reflexen des erlebenden und erzählenden Ich auf verschiedenen Realitätsebenen unterscheiden. Die Konturen "Ivans" werden nicht ganz durch Projektionen verwischt.

In Hubert Fichtes "Palette" werden sowohl die Projektionen des Erzählers auf einzelne Figuren als auch die wechselseitige Projektion von Figuren aufeinander markiert und von außen kenntlich gemacht. Der Leser muß die intrapsychischen Bedürfniskonstellationen rekonstruieren. Interaktionen und psychodramatische Wünsche lassen sich immer noch unterscheiden.

In Nizons "Canto" werden eigene und fremde Projektionswünsche immer noch auf klar konturierte Rollenmuster bezogen. Selbst das sexualarchaische Rollenmuster des "Hurenhirten" wird nicht aus sozialen und räumlichen Verankerungen herausgelöst.

Walser schließlich umspielt ironisch die arbiträre Verfügungsgewalt des Erzählers über seine Figuren. Die Durchmischung frei erfundener Identitätspartikel und Rollenmuster wird dem Leser immer distanzierter vor Augen geführt. Die Einsicht des erzählenden und erlebenden Ich in seine eigenen Mischungsbedürfnisse macht zuletzt auch die gesamte Anlage dieses Romans für den Leser transparent. Der Leser wird selbst nur ironisch und teilidentifikatorisch in jenen Prozess hineingezogen. Auch in der Gallistl'schen Krankheit verliert sich der Leser nicht in einem Kräfteparallelogramm von Projektionen eines Erzählers. Stattdessen gewinnt er immer mehr Abstand zu den lediglich skizzierten gruppenspezifischen Prozessen. Das Beziehungsgeflecht zwischen Erzähler und Figuren läßt jeder Zeit sozialpsychologische und modale Abgrenzungen zu. Auch das erlebende und erzählende Ich in Wohmanns "Ernste Absicht" verliert in der Grenzsituation äußerster Bedrohung und angesichts dessen, daß es sich vor einer Operation zum Objekt reduziert sieht, keineswegs die Kontrolle über seine

Projektionsbedürfnisse. Die an es herangetragenen oder nur erinnerten Rollenzumutungen zersetzen zwar Teile seines Identitätsgefüges, aber die psychologischen und sozialpsychologischen Ebenen kann der Leser immer wieder von neuem einziehen und unterscheiden.

Grass überspielt schließlich im "Butt" die arbitären Allmachtswünsche eines erzählenden und erlebenden Ich sowohl ins Märchenhafte als auch in eine historisierte Metempsychose hinein. Die figuralen Konturen des Erzählers im Verhältnis zu seinen Figuren bleiben nicht nur erhalten, sondern werden sogar in barocker Üppigkeit anschaulich gemacht. Angesichts dieser Plastizität freier Figurenerfindung kommt der Gedanke an eine modale Unterscheidung zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitsebenen gar nicht mehr auf. Jeder Versuch der Rekonstruktion von Projektionsbedürfnissen wird vorweg durch ironische Selbstbezeichnungen des Erzählers aufgefangen.

Eine Konsequenz der Tatsache, daß die Erzähler der "nouveaux romans" ihre Projektionsmöglichkeiten radikaler ausüben, während die deutschen Erzähler diese nur gelegentlich ironisch umspielen, zeigt sich darin, daß auch die interfiguralen Wahrnehmungen konturloser bleiben. Der Erzähler kann bei dieser Sachlage keine quasi-objektive Figurenkonstellation ausgestalten. Die Figuren beziehen sich nicht als scheinbar selbständige Entitäten aufeinander, der Erzähler ist nicht bereit, sozialpsychologische Kompetenzen zu delegieren. Widersprüchliche Erfahrungen des erzählenden und erlebenden Subjekts werden nicht unabhängig von seinen Projektionsbedürfnissen auf der Figurenebene ausgedrückt und abgehandelt. Eine Schlußfolgerung bezieht sich darauf, daß die Figuren auch nicht als zusammengesetzte Rollenbündel plastisch und anschauungskräftig, sinnfällig und lebensweltlich aufeinander reagieren. So lassen sich auch keine Intrarollenkonflikte und keine Interrollenkonflikte voneinander abheben. Die modalen Ebenen des Rollenverhaltens werden nicht deutlich voneinander geschieden. So kann man auch keine größere Breite innerer Rollendispositionen von aktivierbaren Rollenelementen unterscheiden, passive und aktive Rollenkompetenzen verhalten sich ja wie Möglichkeit und Wirklichkeit zueinander. Dieses Verhältnis modifiziert aber auch das sozialwissenschaftlich untersuchte Rollenverhalten. Angehörige bestimmter sozialer Schichten, die über keinen aktiven Rollenplural verfügen, können durchaus in ihren passiven Verstehens- und Verhaltensdispositionen bereits einen höheren Differenzierungsgrad erreichen. Dies ist bedeutsam für jede Sozialpsychologie der Rezeption, die weiter ausgreifen müßte als jede bisherige Rezeptionssoziologie.

Gerade für diese Ausweitung der hermeneutischen Rollenkompetenz bietet der deutsche Roman eine Fülle von Ansatzpunkten. Selbst da, wo Spiralen der dargestellten interpersonellen Wahrnehmung abbrechen, wird der Leser genötigt, sie gedanklich zu vervollständigen und weiterzuspinnen. Die interaktionistische Kontur und Plastizität, die sich auf der Ebene der Figurenkonstellation der deutschen Romane zeigt, setzt die soziale Phantasie in Gang. Dabei werden viele Stufen der rollenhaften Partnerbeziehungen, der Gruppenrealität, des Wechsels von informellen zu formelleren Umgangsformen, der geschichteten modernen Öffentlichkeit im Verhältnis zu alten Gemeinschaftsformen in der Darstellung entfaltet. Selbst die familialarchaischen Beziehungen, die gelegentlich Anlaß geben zu psychoanalytischen Rekonstruktionsversuchen, verkapseln sich selten. Vielmehr werden auch hier die Verbindungslinien zu komplexeren und vielgliedrigeren sozialpsychologischen Zwischenstufen durchgezogen. Das ganze Netzwerk der intrapsychischen Kognitionsschemata, der psychoarchaischen Projektionsbedürfnisse auf eine Vielzahl anderer Figuren hin, bleibt mit mehreren sozialen Realitätsebenen verknüpft. Die sozialen Vorstellungsräume bleiben in erkennbarer Korrelation.

Diese Beobachtung wird auch nicht dadurch beeinträchtigt, daß die deutschen Romanciers zahlreiche interpersonelle Wahrnehmungen nur im Rahmen von Extremsituationen vorführen. Da alle Rollenelemente deutlich genug auskonturiert werden, fällt dem Leser die Übertragung auf vielfach geschichtete Normalsituationen nicht allzu schwer.

In jeder interpersonellen Wahrnehmung sind wechselseitige Projektionen und Korrekturen solcher Projektionen enthalten. Diese Projektionsebene muß deutlich abgehoben werden von jener, die zwischen Erzähler und Figuren besteht. Selbst wenn man natürlich zugeben muß, daß in jeder dargestellten interfiguralen Wahrnehmung auch Perspektivierungen des Erzählers enthalten sind, die manchmal die Qualität von Projektionsbeimengungen annehmen können, so bleibt doch im deutschen Roman der Eindruck einer quasi objektiven Figurenebene erhalten.

Da im *nouveau roman* die Rollenelemente der einzelnen Figuren nicht deutlich auf einer abgesetzten sozialen Realitätsebene aufeinander bezogen werden, muß man die interfiguralen Wahrnehmungen rekonstruieren. Die intrapsychische und die sozialpsychologische Ebene sind nicht deutlich genug geschieden. Dies zeigt sich vor allem am Phänomen der *sous-conversation*. Unausgesprochenes und Unausprechliches bleiben aber nicht an konkret vorstellbare Sprechakte gebunden, sondern bilden ein

eigenes Netzwerk, ein Referenzsystem, das sich auch einer kasuistisch vorgehenden Psychologie entzieht. Bei Sarraute läuft die interfigurale Konversation gleich-gültig und gleichwertig neben der sous-conversation ab. Wiederum fehlt es an modalen Unterscheidungen. Dadurch wird der Eindruck verstärkt, daß ein vorhandenes Interaktionssystem nicht durch Aufdeckung der unausgesprochenen psychologischen Begleitelemente und der entsprechenden Deutungsmöglichkeiten allererst herausgearbeitet werden sollen. Vielmehr wird im Erzählduktus ein 'monistisches Interaktionssystem' vorgeführt.

Auch bei Robbe-Grillet führt die Verwechselbarkeit vieler Figuren dazu, daß man keine reziproken Reaktionen mehr herausarbeiten kann. Lückenhafte Wahrnehmungen und Körperpartialisierungen lassen sich zwar im einzelnen bestimmen, aber sie fügen sich nicht mehr in einen Ablauf oder gar in eine Spirale interfiguraler Wahrnehmungen. Statt wenigstens noch in Reststrukturen Kommunikationsbedürfnisse und interpersonelle Wahrnehmungsschemata zu skizzieren, zieht sich Robbe-Grillet immer mehr auf ein quasi-kommunikatives In-Beziehung-Setzen verschiedener Ich-Teile zurück. Man darf dieses Phänomen aber nicht mit dem herkömmlichen Muster des inneren Monologs verwechseln, der ja auf das Umfeld und den Kontrast möglicher Dialoge verwiesen bleibt.

Bei Claude Simon wird an vielen Stellen die interfigurale Wahrnehmung auf ein Nebeneinander reduziert. Andererseits wird das Teilelement der Körperbeziehung so weit partialisiert, daß Wahrnehmungen auf einzelne Organe bezogen bleiben. Die ganzheitliche und Ganzheiten bildende Funktion der interpersonellen Wahrnehmung wird so zersetzt. Gerade das Verhältnis zwischen Körperwahrnehmung und Sozialwahrnehmung eröffnet ein interessantes Beobachtungsfeld, in dem der moderne Roman ja schon viele Ansatzpunkte ausgestalten kann, bevor die Sozialpsychologie als Wissenschaft diese Phänomene erfaßt hat. Aber auch hier problematisiert der nouveau roman die Phänomene bis in Zonen des Psychosomatischen hinein, die noch gänzlich unerforscht sind.

Soziale Reaktionsformen gänzlich aus der psychosomatischen Idiosynkrasie eines Körperorgans zu entfalten, wie in "Les corps conducteurs" von der Leber her, übersteigt alle derzeitigen Analysemöglichkeiten.

Die Körperinnenwelt dieser Romane läßt sich genauso wenig mit Hilfe der bisherigen Psychosomatik erfassen und beschreiben, wie die intrapsychischen Vorgänge ausschließlich mithilfe psychoanalytischer Kategorien gedeutet werden können.

Bei Simon ist ein Rückschluß von der Körperreaktion auf einen ganzen Menschen nicht möglich, das pars pro toto-Muster, das seit der antiken Rhetorik immer wieder

aktualisiert wurde, ist außer Kraft gesetzt. Körperteile werden als Träger zahlreicher Bedeutungsdimensionen vorgeführt. Personen, die aufeinander reagieren, erscheinen häufig nur noch als Bündel bedingter Reflexe. Die Figuren konturieren sich nicht aneinander und gegeneinander. Vielmehr werden sie herausprofiliert und wieder in die Anonymität zurückverwiesen, ohne Rücksicht auf eigenwertige interfigurale Verflechtungen. Das Interesse des Lesers wird nicht auf der Ebene der figurenkonstellativen Muster oder möglicher Interaktionsformen befestigt.

Da die interpersonellen Wahrnehmungen und entsprechenden Diskursformen keine eigene Realitätsebene bilden, lassen sie sich auch nicht in ein Spektrum des kommunikativen Handelns einordnen, das seit Habermas' Untersuchungen in Deutschland aktuell war. Eine Frage wie die nach dem 'herrschaftsfreien Dialog' könnte an die *nouveaux romanciers* gar nicht gestellt werden. Gerade die Verschiebung und Verkehrung der Zweck-Mittel-Relation, die Vernetzung aller Beziehungen auf der Ebene der *sous-conversation*, macht eine solche Betrachtung unmöglich. Hierarchien und soziale Ordnungsgefüge werden nicht literarisch konterkariert, sondern unterlaufen. Die psychosozialen Subhierarchien erscheinen weitaus komplexer als jeder deutsche Soziologe vermuten würde. Der französische Roman würde jede soziologische "Theorie des kommunikativen Handelns", die vorab einen hermeneutischen Universalitätsanspruch erhebt, ad absurdum führen. Damit ist aber auch im französischen Bereich eine Abwehr aller ethischen Ansprüche an den Roman, aber ebenso eine Abwehr einer bloß moralisierenden Beurteilung kommunikativer Akte verbunden.

Den in manchen Zonen auf deutschem Boden weitergeltenden Engagementvorstellungen setzt der *nouveau roman* die radikal moderne Ästhetik eines Desengagements entgegen. Die Tiefendimensionen des Unausgesprochenen und Unaussprechlichen sind vorerst nur um Roman angedeutet. Eine Ethik des kommunikativen Handelns hat diesen Bereich noch nicht erschlossen.

Was im Vergleich zwischen deutschen und französischen Romanen für die Identitätsdiffusion des Erzählers und der Figuren gilt, kann auch von der Verschmelzung und Auflösung verschiedener Zeitebenen behauptet werden. Auch hier lassen sich zunächst Ähnlichkeiten in der Weise feststellen, daß das Spektrum erinnerbarer oder bloß herbeizitierter Zeitmomente und Zeitstufen breiter geworden ist. Und zwar gilt dies sowohl für psychogenetische Phasen, kurzgenerationelle Kontraste und Verschiebungen, intergenerationelle Tradierungsprobleme ebenso wie für sozialgeschichtliche, psychohistorische und geistesgeschichtliche Zeitschichtungen.

Vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Kongruenzen treten die Kontraste zwischen der französischen und der deutschen Romanentwicklung aber umso stärker hervor. Im *nouveau roman* fließen die Erinnerungen aus verschiedenen Zeitformationen und Zeitschichten ungehemmter und ununterscheidbarer zusammen. Darin zeigt sich wiederum eine Fortsetzung des Bewußtseinsstroms aus der frühmodernen Literatur. Im deutschen Bereich treten nicht nur chronologisch gesehen die Zeitschichten weiter auseinander. Vielmehr werden verschiedene anamnnetische Verfahren eingeführt und eingeübt. Das Verstehen aus dem Zeitenabstand wird problematisiert; die Annäherung an fremdgewordene Kontexte und historische Figuren wird im Erzählvorgang reflektiert. So entsteht gleichsam eine narrative Hermeneutik, die man mit zentralen Denkfiguren der philosophischen Hermeneutik, wie etwa der der Horizontverschmelzung, vergleichen kann. Auch hier gilt die dialektische Gegenläufigkeit, daß man Zeitkontexte und Zeitstufungen vorübergehend auseinanderhalten muß, um Horizontverschmelzungen vollziehen und nachvollziehen zu können.

Bei Robbe-Grillet ist der 'construction d'instants' keinerlei Finalität unterlegt. Die Momentaufnahmen fügen sich scheinbar auf einer Ebene des ewig Präsentischen zusammen. Auch die psychohistorischen Sedimente, die Robbe-Grillet gelegentlich einspielt oder aufdeckt, lassen keine Zielgerichtetheit etwa im Sinne einer Zivilisationstheorie oder einer Entwicklungsfolge von Sublimierungen erkennen. Selbst in der Annäherung an historische Figuren einer fremden Kultur, wie etwa an die der deutschen Romantik in seinem autobiographischen Roman "Angélique", wird das Problem des Zeitenabstandes und damit des Verstehensabstandes nicht reflektiert. Der Deutungsrahmen bleibt geschlossen, aber zugleich erweist sich der Zeithorizont nach vorne als entwurfsoffen. Man findet keine Anzeichen für eine geschichtsphilosophische Bestimmung des Zeitsinns.

Auch Butor durchmischt zahlreiche Zeitebenen in einer Weise, daß der Eindruck entsteht, als sollten sie zu einer eigenartigen Ordnung verräumlicht werden. Alltägliche Muster und bildungsgeschichtliche Muster werden gleich-gültig vernetzt. Die verarbeiteten Stoffmassen erdrücken jede zeitliche Anordnungsmöglichkeit und jede Ausrichtung nach einem rekonstuierten Zeitsinn. Kulturhistorische Tiefenschichten und ungleichzeitige Pragemuster werden scheinbar zufällig aufeinander zugeordnet oder in eine assoziative Reihung gebracht. Der Leser vermag keine zeitlich gerichtete Anamnesearbeit zu erkennen.

Die zeitlichen Fixpunkte, die er jeweils auszumachen glaubt, werden immer wieder verwirbelt und müssen sich den reinen Schreibschemata fügen.

Claude Simon präsentiert zeitentleerte Bewußtseinsbilder, die sich unterschiedlich überlagern. Die offenbar arbiträr angeordneten Erinnerungspartikel lassen eine klare Trennung zwischen geschichtlicher Erfahrung und Selbsterfahrung nicht mehr zu. So bleibt charakteristischerweise die Revolutionserfahrung in "Le Palace" unverbürgt. Die Statisten auf der historischen Bühne des spanischen Bürgerkriegs erscheinen wie austauschbare Rollenträger. Sie gehören zur Ausstattung einer Revolution wie die Gegenstände, die semiotisch gesetzt und dabei doch dauernd politisch umdefiniert werden. Aus solchen historischen Erfahrungen läßt sich keine positive Konsequenz mehr ableiten. Die politische Extremerfahrung wird zum Fragment einer Montageanordnung, deren Sinn- und Zweckbestimmung der Beliebigkeit verfällt. Da es auf allen Ebenen an Kontinuität fehlt, läßt sich auch keine Biographie mehr von einem bedeutungsschweren historischen Hintergrund aufladen. So wenig es ein Zeitschicksal gibt, so wenig läßt sich noch ein persönliches Schicksal reklamieren. Da vergangenes Erleben als nicht verifizierbar hingestellt wird, geht mit der personalen Authentizität auch die subjektive Zeitempfindung verloren. Aber diese agnostische Zeitkonzeption, der ein 'Nullsubjekt' in einem 'Nulltempus' entspricht, erfährt noch eine ungeahnte Ausdehnung. Die Nietzscheanische 'Wiederkehr des Immergleichen' wird ins Kosmische überdehnt. Der immergleiche kosmische Wandel enthistorisiert jede vorübergehende Fixierung eines Zeitsinnes. Jeder Versuch einer gerichteten historischen Anamnese muß als grotesk erscheinen angesichts der unergründbaren kosmischen und archaischen Wiederholungszwänge. Wie bei der Analyse narrativer Muster so endet auch jede zeitliche Rekonstruktion bei bloß fiktiven Setzungen.

Angesichts dieses Agnostizismus erscheint jeder Versuch, in historische Prozesse eingreifen zu wollen als fragwürdig. Es drohen stets neue Gefahren des Rückfalls, des atavistischen Verhaltens. Der vermeintlich engagiert Handelnde erkennt immer nur einige veränderbare Züge der Wirklichkeit. Die tieferliegenden makrohistorischen Konstanten und großrahmigen Zyklen vermag er nicht zu beeinflussen. Entscheidende Momente der zeitlichen Veränderung sind dem eingreifenden Protagonisten nicht verfügbar. Analysefähigkeit und Handlungsspielraum schwinden bis zur Bedeutungslosigkeit angesichts jener untergründigen atavistischen Bedrohung.

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß eine historisch hermeneutische Anamnese als sinnlos erscheinen muß. Die nouveaux romanciers greifen hinter die auslotbare Historie auf Mythen zurück. Aber auch dabei wird kein eindeutiges und homogenes Referenzsystem erstellt. So werden antike Mythen, religiöse Mythen, Geschichtsmythen und Mythen des Alltags aufeinander bezogen und durchmischt.

Angesichts dieser Gemengelage kann man sich leicht vorstellen, daß südamerikanische Intellektuelle, die den Eroberungsmythos ideologiekritisch zeitgerichtet weiterverwerten, ja, tendenziös ausbeuten wollen, Anstoß nehmen an diesem französischen Zeitrelativismus.

Die Unterscheidung von Zeitstufen wird im deutschen Roman durchgehalten, ja, die Autoren spielen nicht nur eine Variationsreihe zeitlicher Fixierungen durch, sondern eine Entwicklungsfolge von Auslotungen des Zeitproblems. Max Frischs "Stiller" sieht sich einerseits auf eine bestimmte Identität festgelegt und somit petrifiziert, und andererseits wird er auf eine Zeitstufe seiner Entwicklung und auf eine Zeitebene eines bestimmten sozialen Kontextes zurückgeworfen. Eine entwurfsoffene Zeitigung gestattet man ihm nicht. Im Grunde genommen bewegt sich dieser Existenzialbericht vor allem in zwei genau abgegrenzten Phasen.

Anderschs "Efraim" sucht die generationelle Veränderung im Nachkriegsdeutschland an seinen Erinnerungen zu messen. Er lotet dabei nicht nur idiosynkratisch die neu entstandenen Gruppensprachen und Soziolekte aus, sondern holt anamnetisch seine eigenen früheren Schreibstile ein, so unter anderem auch seinen 'Primanerstil'. Die dialektischen Extrempunkte in der Zeiterfassung dieses Romans lassen sich einerseits markieren durch die Bemühungen des Erzählers, den Leser immer wieder auf den Zeitpunkt seiner jeweiligen Schreibsituation aufmerksam zu machen und andererseits den wichtigsten Schreibort 'Rom' als Ausgangspunkt der abendländischen europäischen Erinnerungen im Gedächtnis zu halten.

Günter Grass verfolgt in "Kopfgeburten", wie die Generation des Studentenprotests von 1968 fixiert bleibt auf das Weltbild, das sie sich in einer bestimmten Entwicklungsphase zurechtgelegt hat und wie sie, vor der Zeit gealtert, unfähig wird, Entwicklungszeiten fremder Kulturen zu verstehen.

Härtlings "Niembsch" sucht die Zeit zum Stillstand zu bringen, nicht zuletzt, weil er das Zeit- und Utopiegefälle zwischen Amerika und Europa nicht zu verarbeiten vermag. Der moderne Erzähler seiner Lebensgeschichte macht sich bewußt, wie sehr er auf philosophische Zeitkonzepte späterer Philosophen wie Kierkegaard wirkungsgeschichtlich angewiesen bleibt. Auch in seinen anderen Romanen, vor allem im "Hölderlin", reflektiert Härtling das Problem der Annäherung an eine historische Figur, die wirkungsgeschichtlich verstellt erscheint. Gerade darin zeigt sich die Parallele zwischen Denkfiguren der modernen philosophischen Hermeneutik Deutschlands und solchen einer kritischen Narrativik.

Nizon hat schon einige Jahre vor dem Erscheinen von Anderschs "Efraim" eine

zeitliche Rahmung versucht, deren antizipatorische Bedeutung allerdings erst von den späteren Texten her deutlich wurde. Das erzählende und erlebende Ich sucht nicht nur den stereotypen Rombildern vieler Generationen zu entgehen, sondern verarbeitet zugleich auch die Fremdheits- und Einbürgerungserfahrung des Vaters in einer ganz anderen Stadt. So werden die intergenerationelle Erinnerung und die makrohistorische Zeiterfahrung in eine Wechselbeziehung gebracht.

Der Protagonist in Handkes "Der kurze Brief zum langen Abschied" verbindet mit der Reflexion seiner Amerikawahrnehmungen sowohl die psychogenetische Aufarbeitung von Kindheits- und Jugenderlebnissen als auch die Anamnese bildungsgeschichtlicher und gattungsgeschichtlicher Entwicklungen in Europa.

In Günter Grass' "Butt" schließlich wird dem Leser intermittierend Sozialgeschichte als Alltagsgeschichte des Kochens und Essens vorgeführt, wobei einerseits der Märchenrahmen eine interfigurale Metempsychose ermöglicht, und andererseits die neun Monate der Schwangerschaft die Gleichsetzung embryonaler und historisch-archaischer Entwicklungsmomente nahelegt.

Aus dieser Reihe variantenreicher Verbindungen verschiedener Zeitebenen scheinen Romane vom Typus der Bachmannschen "Malina" oder auch des Kipphardtschen "März" herauszufallen. Aber in beiden Romanen kann man sowohl psychogenetisch Schlüsselkonflikte zu rekonstruieren versuchen, als auch Hinweise psychohistorischer Geltungsreichweite verzeitlichen. Das Verstehen schizoider Konstellationen bleibt selbst auf Zeit angewiesen, ja, phasenspezifische Deutungsmuster werden transparent gemacht. Noch im Nachzeichnen psychopathischer Zeitvermischungen bleibt ein zeitlicher Referenzrahmen erhalten.

Man darf aus der Tatsache, daß sich im deutschen Roman mehrere Zeitebenen unterscheiden lassen, nicht den falschen Schluß ziehen, es handle sich um eine starre Chronologie. Gerade die Bewegungen zwischen den Zeitebenen und zwar nach vorwärts wie nach rückwärts, machen die Binnendynamik vieler deutscher Romane aus. Man könnte also eher von Zeitvektoren unterschiedlichster Art sprechen. In diesem Bewegungssystem wird die tieferliegende Ungleichzeitigkeit vieler Phänomene, die oberflächlich zu einer Zeitebene gehören, eingefangen und ausgedrückt.

Gerade weil die Ungleichzeitigkeit vieler Lebenserscheinungen in Deutschland bereits seit 200 Jahren zu beobachten ist, müssen unterschiedliche Tiefendimensionen und ebenso historisch erinnerbare Schlüsselphasen einbezogen werden.

Sobald man dieses Grundproblem erkannt hat, läßt sich auch eine letzte Beobachtung leichter zuordnen. Wir konnten bei vielen deutschen Romanen Transformationen geistesgeschichtlich erinnelter Denkfiguren feststellen. Insbesondere haben viele

Autoren der 1950er bis 1970er Jahre auf die Stadiendialektik Kierkegaards zurückgegriffen. Bei genauer Analyse läßt sich eine Doppelbewegung ausmachen, die in Parallele steht zur dialektischen Weiterentwicklung der hermeneutischen Horizontverschmelzung. Die deutschsprachigen Autoren – mit Einschluß der schweizer Romanciers – gehen nach dem Abebben der deutschen Existenzphilosophie und nach Verarbeitung einzelner Elemente des französischen Existentialismus zurück auf die Ursprungs- und Schlüsselphase der Stadiendialektik. Es handelt sich also um eine gerichtete anamnestiche Rückwärtsbewegung, nicht um eine verspätete Renaissance einer entfernten Philosophie, auch nicht um persönliche Vorlieben einzelner Autoren oder um wahlverwandte denkerische Ansätze. Das Ergebnis dieser Anamnese wird sodann 'nach vorwärts erinnert', gemäß jenem Kierkegaardschen Motto, das Peter Härtling einem seiner wichtigsten Romane vorangestellt hat.

Die geistesgeschichtlichen Transformationen der deutschen Romane sind also teleologisch und hermeneutisch ausgerichtet. Dies gilt auch für Denkfiguren wie die der Entäußerung, der Entfremdung und der Selbstalienation, die sich auf mehreren wirkungsgeschichtlichen Bahnen bis zu Novalis, Hegel und Marx zurückverfolgen lassen.

Eine eigenartige Veränderung erfahren diese geistesgeschichtlichen Transformationen in der Phase zwischen 1968 und 1972. An der Oberfläche des Zeitbewußtseins ereigneten sich mehrere Paradigmenwechsel, so daß gerade die Ansätze bei Kierkegaard nur noch unterschwellig weiterverfolgt werden. Es handelt sich also um eine verdeckte Wirkungsgeschichte im Gegensatz zu der zunächst noch offenen Wirkungsgeschichte. Was im Generationenkonflikt dieser Zeit als Bruch mit bestimmten geistesgeschichtlichen Transformationen und als bewußte Wiederanknüpfung an andere Traditionsstränge erscheint, erweist sich im Nachhinein als eine schwicrige, ja höchst subtile Dialektik zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Elementen.

Die nouveaux romanciers vollziehen einen schärferen Bruch mit der vorausliegenden Strömung des französischen Existentialismus. Sie greifen nicht prozessual und transformationell auf mehrere Schlüsselphasen der französischen Geistesgeschichte zurück. Ihre Rückgriffe bewegen sich in den Bahnen der literaturgeschichtlichen Erinnerung in frühmoderne und vormoderne Vorläufer wie etwa Flaubert, Gide, Proust oder Kafka etc. hinein. Als Avantgardebewegung bilden sie ein kurzphasiges Referenzsystem aus, das gegenüber früheren Avantgarden deutlich hervorgehoben erscheint.

Alle Erinnerungspartikel werden in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen in einen

homogenisierenden Rahmen eingeschmolzen. Die Dynamik der Erinnerung ist nicht gerichtet, die anamnetische Funktion dieser Romane bezieht sich nicht auf eine innere Ungleichzeitigkeit der gegenwärtigen Gesellschaft.

Kontrast und Kongruenz zwischen den Romanentwicklungen beider Länder zeigen sich auch in einem weiteren Bereich: dem Funktionswandel der Literatur im Rahmen der Medienentwicklung. Die bisher beobachteten strukturellen Unterschiede setzen sich auch in diesem Bereich fort. Während im deutschen Roman Einfluß- und Abgrenzungslinien zwischen den einzelnen Medien insbesondere zwischen Presse und Literatur, Literatur und Film, Sachbuch und schöngeistiger Literatur, Literatur und Werbung immanent reflektiert werden, demonstrieren die französischen Autoren die Wechselwirkung und Wechselbeeinflussung bis in die Formung und Perspektivierung hinein.

Bereits in Nizons "Canto" wird die 'Allwisperperspektive' des Journalismus infrage gestellt, die Irritation stereotyper Darstellungsmuster kann nur der Literatur gelingen. Gerade auf dem Feld der Fremdwahrnehmungen haben die Zeitungen eine Scheinvertrautheit und Scheinformiertheit erzeugt, die eine Neuentdeckung und originäre Wahrnehmungsverarbeitung nicht mehr zulassen.

Andersch gestaltet im "Efraim" die Rollendistanz eines Journalisten zu seinem Metier bis zu dem Punkt hin aus, wo bestimmte journalistisch wohlbekannte Schlüsselfiguren wieder fremd erscheinen. Die Sprachidiosynkrasie des schreibenden und erlebenden Subjekts ist durch die Überwindung journalistischer Darstellungsweisen geschärft worden. Auch das Gefühl für kurzphasig geltende Reizwort-Konstellationen und modische Redewendungen wird durch die kritische Reflexion der Pressesprache verfeinert.

Rollenstilisierung und Imagebildung des Schriftstellers werden in der modernen Mediengesellschaft durch Feuilletonjournalisten gemacht. Gabriele Wohmanns Protagonistin wehrt in zahlreichen eingestreuten Textpassagen solche Zumutungen und Fremdbestimmungen ab. Sie macht die stereotype Fragerichtung der Journalisten in zahlreichen Reiz-Reaktions-Fragmenten durchsichtig. Zugleich führt sie dem Leser am Gegensatz zwischen der Erzählerin und ihrem Partner Rubin vor, daß die Großform des Romans mit einem totalisierten philosophischen Erkenntnisanspruch heute nicht mehr möglich ist. Ein Paradoxon der Entwicklung besteht darin, daß die Literatur im Funktionswandel der Medien immer stärker auf ein Feld zwischen Wahrnehmungsirritation und partieller Erkenntnisfunktion verwiesen wurde, daß sie sich aber zugleich von der überkommenen totalisierten philosophischen Sinnstiftung abheben

mußte. Auch in Bachmanns "Malina" wird die Rollenzurichtung des Schriftstellers durch Journalisten in Form mehrerer eingestreuter Interviews hervorgehoben. Die partielle Erkenntnisfunktion verlagert sich vor allem in Teilbereiche der Tiefenpsychologie und der Psychohistorie. Wie sehr die Literatur Verwertungszwängen und Marktstrategien der Verlage ausgesetzt ist, führt Martin Walser im "Einhorn" ebenso vor wie Andersch im letzten Teil seines Romans "Efraim". Nur übersteigert Walser den Sachverhalt ins Groteske, indem eine Verlegerin dem Protagonisten nicht nur einen Schreibauftrag sondern auch einen 'Erlebnisauftrag' erteilt. Auf diese Weise wird der mentalitätsgeschichtlich für Deutschland so zentrale Begriff des 'Erlebnisses' ironisch infrage gestellt. Darüberhinaus spricht Walser mit der künstlich vorweggenommenen Gattungsbezeichnung 'Sachrom' (Sachroman) das Problem marketing-gemachter Textsorten und Publikationsformen an.

Adolf Muschg entfaltet die 'innere Ungleichzeitigkeit' des Schreibens und Lesens in der universellen Werbegesellschaft in Gestalt einer Erzählertypologie, einer Konstellation von sechs Erzählern, die ihre charakteristische Verarbeitung von Fremdwahrnehmungen demonstrieren sollen. Wie sehr dieses Schreiben zu einem bestimmten Zweck durch Public-Relations-Gesichtspunkte vereinnahmt wird, zeigt sich im Gesamtarrangement des Romans. Die Rettung der Literatur gelingt nur dadurch, daß der Werbemanager den 'großen Haken' schlägt, nachdem er die Schriftstellertypen genauer studiert hat.

Das Verhältnis zwischen Literatur und Film wird in den besprochenen Romanen Handkes und Grass' ("Der kurze Brief zum langen Abschied" und "Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus") ausführlich erörtert.

Handke läßt seinen Protagonisten nicht nur die unmittelbare Wirkung eines Films erfahren, sondern auch in der Begegnung mit dem amerikanischen Regisseur John Ford die Unterschiede visueller Kulturen mit einem Ansatz zur filmischen Neomythenbildung und literarisch-philosophisch geprägter Kulturen vergleichen.

Günter Grass gestaltet sich selbst rollenhaft als literarischer Autor neben dem Filmregisseur Schlöndorff mit ein. In seinem Roman werden von Anfang an die unterschiedlichen Verarbeitungsmöglichkeiten von Fremdwahrnehmungen bedacht.

Diese Entwicklungslinie läßt deutlich erkennen, bis zu welchem Grad die Unterscheidungen medialer Möglichkeiten durchgehalten und reflektiert werden. Natürlich gibt es im Einzelfall Wechselwirkungen wie etwa den Kamerablick im Einstellungswechsel des Erzählens oder mit einzelnen nachgestellten Berichtsformen anderer Medien.

Bei den nouveaux romanciers ist diese Wechselbeeinflussung weitaus intensiver. Das

Verhältnis der Medien wird nicht großrahmig thematisiert und direkt besprochen. Vorherrschend ist die indirekte Problematisierung.

Robbe-Grillet experimentiert mit unterschiedlichen medialen Rahmungen und Gattungsmischungen. Erzählformen, Filmscripts, Hörspiele, dramatische Inszenierungselemente werden ineinandergeschachtelt. Filmtechnische Mittel wie die "coupures" werden im Erzählvorgang angewandt und benannt. Ebenso kann man vielfach die Technik der Überblendung nachweisen. Montageformen werden ebenso selbstverständlich angewandt wie das Phänomen der "mise en abyme" filmisch und literarisch zugleich exemplifiziert wird. Die autothematischen Verweise auf seine Gestaltungsprinzipien haben aber eine ganz andere Qualität und Kontur als jene distinktive Medienreflexion der deutschen Autoren. Erst wenn man bedenkt, daß Robbe-Grillet den *ciné-roman* zu einer eigenwilligen Zwischengattung entwickelt hat, kann man sich vorstellen, daß das Zitieren filmischer Details in Romanen nicht aus einer künstlichen Cincastenattitüde erwächst. Noch weiter reicht das Prinzip der "animation", der Verlebendigung starrer Zeichen und die Umkehrung, das Gerinnen eines bewegten Bildes zum photographischen Petrifikat. In dieser gegenläufigen Tendenz wird die tiefgreifende Veränderung unserer Perzeptionsgewohnheiten in der Mediengesellschaft deutlich.

Butor hat vor allem in seinen postromanesken Romanen eine eigenwillige Integration von Bildelementen realisiert. Der Interpret seiner Romane muß hermeneutische und semiotische Deutungskompetenzen entwickeln. Visuelle Inzitate treiben den Erzählprozeß voran und erzählte Abläufe führen zu visuellen Assoziationen.

Claude Simon kennt ebenso jene Übergänge von bewegten Sequenzen in statische Bilder. Ja, er erinnert filmgeschichtliche Muster wie die der Eisensteinschen Kollisionsmontage. Auch die Überblendungstechniken verschiedener Phasen der Filmgeschichte sind ihm verfügbar. Darüberhinaus benutzt er wie alle anderen *nouveaux romanciers* einzelne Elemente aus Gemälden, Stichen, Gravuren als 'Generatoren' des Erzählprozesses. Diese visuellen Generatoren stehen auf der gleichen Ebene wie gattungsästhetische Erinnerungen aus der Romangeschichte oder aus Werkfolgen einzelner Autoren.

Schließlich spielen mehrere *nouveaux romanciers*, neben Robbe-Grillet und Simon z.B. auch Ollier, mit werbesemiotischen Formen. Sie blenden Plakate oder Plakatausschnitte ein und verwenden fragmentierte Illustriertenbilder. Selbst vor der Montage von Comics machen sie nicht Halt.

Das Medienreferenzsystem wird so nicht in gegeneinander gesetzten oder sich überkreuzenden Entwicklungslinien verdeutlicht; vielmehr verwischen auch hier die

Konturen der medialen Rahmen, der Gattungen und Untergenres. Die Form-Inhalt-Dialektik zieht sich quer durch alle Gebiete. Fragmentierung und Durchmischung erreichen eine im deutschen Bereich nicht bekannten Zersetzungs- und Dichtegrad.

Form und Textstruktur, Aufbau und Gliederung spiegeln die herausgearbeiteten inhaltlichen Unterschiede.

Die französischen Romane sind auch in dieser Hinsicht experimentierfreudiger und kühner, die deutschen Romane transparenter und reflektierter.

Andersch beteiligt den Leser insofern am Schreibprozeß und an der Formkonstitution, als er die verschiedenen Entstehungsphasen mitteilt und in Kammersätzen kommentiert. Dabei führt er vor allem den Wechsel der Erzählperspektive vor Augen, aber auch den Zusammenhang von Erzählzeit und erzählter Zeit. Die sprachidiosynkratischen Reflexionen setzen sich bis in die Hervorhebungen einzelner Ausdrücke und Wendungen hinein fort.

Nizon sucht den stereotypen Beschreibungsschemata zu entgehen, indem er die Eindrucksbildung pointillistisch markiert. Er benutzt Neologismen und sprengt die Syntax gelegentlich auf, aber stets so, daß der Leser sich immer noch in der dargestellten Situation zurechtfindet, daß er einen ungewöhnlichen und fragmentierten Einblick in Raumwahrnehmungen erhält, ohne den Überblick zu verlieren.

Auch Gabriele Wohmann experimentiert mit der Variation bestimmter Satzformen, schafft intermittierend syntaktische Rahmungen, hebt philosophisch beschwerte Aussagen hervor. Aber ein narrativer Grundzug, dem der Leser leicht folgen kann, bleibt erhalten.

Ebenso experimentiert Martin Walser mit neuen sprachlichen Wiedergabeformen, um die Reizwortkonstellationen und die Rituale von Podiumsdiskussionen einzufangen. Es entstehen gelegentlich rhythmisierte Sprachfelder, die der Leser vom Kontext her zu erschließen vermag.

Auch in Fichtes "Palette" überbordnet ein umgangssprachlich unterlegter Sprachduktus gelegentlich die syntaktischen und narrativen Ordnungen. Aber es entsteht eher ein atmosphärisch dichter Eindruck eines homogenen Milieus. Das bedeutet z.B., daß der hermeneutische Zirkel von der eventuell nicht verstandenen Erzählpassage auf übergreifende Sinnstrukturen hin und von diesen zurück auf andere Satzketten und Einzeleindrücke immer noch bruchstückhaft geschlagen werden kann.

In Bachmanns "Malina" werden verschiedene Textsorten deutlich voneinander abgehoben, vom Märchenfragment über Interviews, Briefe bis hin zu psychodramatischen Szenenfolgen. Diese formale Gliederung erleichtert mehr und mehr

die Unterscheidung der verschiedensten intrapsychischen und extrapsychischen Realitätsebenen.

In Walsers "Gallistl'scher Krankheit" wird die gruppenpsychologische Dynamik durch sprachliche Vernknappung, bloße Andeutung, Buchstabenbenennungen skizziert. Was an Anschaulichkeit verloren geht, gewinnt der Leser an Überblick und funktionalem Orientierungswissen.

In Härtlings "Niembsch" schließlich zerfließt der Text keineswegs in Wahrnehmungspartikel. Der Verlust an Synthesierungsfähigkeit des Protagonisten wird aufgefangen und gerahmt in der musikalischen Form eines Rondo.

Im *nouveau roman* sind die formexperimentellen Muster weitaus beherrschender und durchdringender. Der Leser wird so in die Prozesse der formalen Umgruppierung herkömmlicher syntaktischer Ordnungen hineingezogen, daß er einen einmal für möglich gehaltenen Überblick nicht erhalten kann. Vielmehr verliert sich der Rezipient, und zwar nicht nur passagenweise, in den Romantexten.

Die Dynamik der Texte geht nicht mehr von einem formkonstitutiven Subjekt aus. Es wird ein Assoziationsspektrum entfaltet, dessen Aussageintentionen nicht mehr an einzelnen Figuren und sicheren Perspektiven festgemacht werden kann. Die 'nouvelle force organisatrice' bei Robbe-Grillet schafft dauernd neue sprachgesteuerte Kombinationen und überraschende Transformationen, deren Prinzip vom Leser nicht sogleich durchschaut werden kann. Die 'thèmes générateur' täuschen eine eigengesetzliche Diskurssteuerung vor, hinter der man keine 'Erkenntnisinteressen' im Sinne der Habermasschen Kommunikationstheorie mehr festmachen kann. Weder eine narrative noch eine inhaltliche Zielgerichtetheit läßt sich erschließen, alles scheint in eine 'permutation circulaire' eingedreht und eingeschmolzen. Für die eingestreuten semiotischen Hinweise, wie etwa die erzählgenerative Funktion der roten Farbe, findet man keine eindeutigen farbsymbolischen Zuordnungen.

Die Mehrdeutigkeit zerfließt oder verschmilzt mit anderen Assoziationsketten. So geht oftmals die Kontextrahmung verloren. Dennoch gibt es häufig Ordnungsraster wie etwa das Schachspiel oder Kartenspiel. Aber auch dabei bleibt eine ganzheitlich hermeneutische Verwertung ausgeschlossen. Solche rigiden Ordnungsraster finden sich auch bei Butor, aber die flüchtigen Orte und Augenblicke fügen sich nur vorübergehend in solche formalen Rahmungen. Bei Butor werden oft mehrere mögliche Fortsetzungen eines Erzählvorganges angedeutet, aber die Selektionsprinzipien werden nicht transparent gemacht, Plausibilität und Wahrscheinlichkeit scheinen verloren zu gehen. Im Erzählfluß kommt es von einzelnen gegenwärtigen Momenten her immer

wieder zu weitreichenden Umdeutungen des Vorherigen, ohne daß eine Teleologie personaler Art oder eine übergreifende Entwicklung erschlossen werden könnte.

Bei Claude Simon findet sich mit die radikalste Weise der Vertauschung und Verkehrung figuraler und sprachlicher Elemente. Nicht mehr die Figuren treten in Interaktion, sondern die Wörter werden als "corps conducteurs" eingesetzt. Sie treten quasi-figural in Beziehung zueinander. So entstehen vernetzte Assoziationsstrukturen, hinter denen man Gruppendiskurse oder schichtenspezifische Diskurse nur noch vermuten kann. Anhaltspunkte semantischer oder soziolinguistischer Art verdichten sich nicht zu einem Deutungsrahmen. Sprachkritik als Gesellschaftskritik läßt sich nicht daran knüpfen. Sprache wird als unerschöpflicher Bedeutungsträger gesehen, die sich jeder derartigen Verstehensperspektive entzieht. Die Tatsache, daß inhaltliche Zusammenhänge nur noch als Vercontextungsoperationen wiedergegeben werden, könnte man auf keinen Fall mit Begriffen wie Sprachverdinglichung oder Sprachfetischisierung belegen, die sich im deutschen Bereich nur allzu leicht einstellen.

Folgt man den eingestalteten 'règles de composition', so kann man wenigstens Teileinheiten ausfindig machen; diese fügen sich allerdings auch nicht zu Sinn Ganzheiten. Man wird immer wieder auf neue Ausgangspunkte für die Kompositionsbildung zurückverwiesen. So lassen sich einige Vernetzungen von einzelnen Wörtern als Bedeutungsknoten her erschließen. Oder man folgt dem visuellen Rhythmus zwischen Bewegungsbildern und Standbildern und sucht von den Standbildern her nach Deutungsmöglichkeiten.

In jedem Fall erscheint Sprache als geronnene Erfahrung, als 'porteur d'une charge', ohne daß man den lebensweltlichen Horizont solcher Erfahrungen in den Blick bekäme. Ebenso erscheint das Schreiben als Halterung und Rahmung für zerfließende Identitäten, ohne daß man aus ihm eindeutige Motivationen psychologisch ableiten könnte.

Die inhärente Bedeutungsfülle verweigert sich jeder gerichteten und umfassenden Deutungsstrategie.

Während man im deutschen Roman eine Entsprechung fragmentierter Rollenentwürfe und teleologischer Erzählstrukturen vorfindet, zeigt sich im französischen Roman eine flächige Durchmischung und Entgrenzung bei gleichzeitiger Betonung inhaltsentleerter formaler Ordnungsraster. Erst eine interkulturelle Hermeneutik könnte die Zusammenhänge dieser Textstrukturen mit makrohistorischen Entwicklungen wie etwa dem französischen Rationalismus oder der geschmackssoziologischen Bedeutung von Diskursstrukturen aufzeigen. Ebenso wären die verdeckten wirkungsgeschichtlichen

Anschlüsse deutscher Gegenwartsromane genauer zu untersuchen.

Der interkulturelle Vergleich müßte also mehr ermitteln als bloß die phänomenologisch beschreibbaren Kongruenzen und Kontraste der neueren Romane. Eine solche interkulturelle Hermeneutik könnte gemeinsam entwickelt werden, die Texthermeneutiken aber müßten zuvor getrennt konzipiert werden. Der Textbegriff und der Subjektbegriff erweisen sich vorerst noch als so konträr, daß ein wechselseitiger Transfer von Theorien, die auf einem dieser beiden Elemente aufbauen, zu höchst problematischen Mißverständnissen führen könnte.

Verstehen und Verständigung erwachsen aus der Kenntnis von Geltungsreichweiten mitgebrachter Deutungsmuster. Die begrenzte Anwendungsreichweite der in dieser Arbeit benutzten sozialpsychologischen Kategorien sollte erst den Blick auf solche Probleme eröffnen.

date 9.11.19. 429, 435,

BIBLIOGRAPHY

Primärtexte

Französische Primärtexte:

BUTOR, Michel

L'Emploi du temps, Paris 1956, Paris 1957 (Minuit)
 Répertoire I, Paris 1960 (Minuit)
 La Modification, Paris 1957 (Minuit)
 Degrés, Paris 1960 (Gallimard)
 Répertoire II, Paris 1964
 Répertoire III, Paris 1968
 Répertoire IV, Paris 1974
 Répertoire V, Paris 1982
 /LAUNAY, M., , Résistances: Conversations aux Antipodes, Paris 1983.
 Matières de rêves I-V, Paris 1975, 1976, 1977, 1981, 1985 (Gallimard).

OLLIER, Claude

La Mise en scène, Paris 1958 (Minuit 10/18)
 Le Maintien de l'ordre, Paris 1961 (Gallimard)
 Été indien, Paris 1963 (Minuit)
 Les pulsions motrices dans l'acte d'écriture, in: Marche romane XXI, 1-2, 1971
 L'Échec de Nolan, Paris 1967 (Gallimard)
 La Vie sur Epsilon, Paris 1972 (Gallimard)
 Vingt ans après, in: Nouveau roman: hier, aujourd'hui. Publ. du Centre Cult. Int. de
 Cerisy-la-Salle, Vol. 1: Problèmes généraux, Vol. 2: Pratiques, Paris 1972

PINGET, Robert

Mahu ou le matériau, Paris 1952 (Minuit)
 Le Renard et la boussole, Paris 1953
 Graal Flibuste, Paris 1956
 Baga, Paris 1958
 Le libéra, Paris 1968 (Minuit)
 Passacaille, Paris 1969 (Minuit)

ROBBE-GRILLET, Alain

Réalisme, psychologie et avenir du roman, Critique 111/112, 1956, p. 695-707
 La Jalousie, Paris 1957 (Minuit)
 Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description
 romanesque, in: Revue des Lettres Modernes, Cinéma et roman, 1958

Dans le labyrinthe, Paris 1959 (Minuit)
 Pour un nouveau roman, Paris 1963
 L'Immortelle, Paris 1963
 La literatura perseguida por la politica, in: Casa de las Americas 4, 1964
 La Maison de rendez-vous, Paris 1965 (Minuit 10/18)
 Projet pour une révolution à New York, Paris 1970 (Minuit)
 Glissement progressif du plaisir, Paris 1974
 Djinn, Un trou rouge entre les pavés disjoints, Paris 1981
 Le miroir qui revient, Paris 1984
 Angélique ou l'Enchantement, Paris 1987 (Minuit)
 Nouveau roman et autobiographie, dt.: Neuer Roman und Autobiographie, Konstanz 1987
 Vom Anlaß des Schreibens, Tübingen 1989

SAPORTA, Marc

Composition no I, Paris 1962 (du Seuil)

SARRAUTE, Nathalie

Martereau, Paris 1953 (Gallimard)
 L'ère du soupçon. Essais sur le roman, Paris 1956 (Gallimard)
 Portrait d'un inconnu, Paris 1956 (Gallimard)
 Le Planétarium, Paris 1959 (Gallimard)
 Les fruits d'or, Paris 1963
 Flaubert le précurseur, Paris 1986 (Gallimard)
 Entre la vie et la mort, Paris 1968
 disent les imbéciles, Paris 1976 (Gallimard)

SIMON, Claude

La corde raide, Paris 1947
 Le Vent, Paris 1957
 La Route des Flandres, Paris 1960 (Minuit)
 Entretien: Claude Simon parle, L'Express, 5 avril 1962
 Le Palace, Paris 1962
 Orion aveugle, Éd. Skira, Genève 1970
 Les corps conducteurs, Paris 1971 (Minuit)

Deutsche Primärtexte:

ANDERSCH, Alfred

Efraim, Zürich 1967, München ³1974
 Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze, Frankfurt a.M. 1965
 Über geistigen Heuschnupfen; "Erlaubt ist alles, außer was langweilt, Blatt S. 7.
 Unveröffentlichtes Original im Deutschen Literaturarchiv Marbach

BACHMANN, Ingeborg

Malina, Frankfurt a.M. 1974

FICHTE, Hubert

Die Palette, Reinbek bei Hamburg 1968, Hamburg ²1970

FRISCH, Max

Stiller, Frankfurt a.M. 1974 (1. Aufl. 1954)

Mein Name sei Gantenbein, Frankfurt a.M., ⁷1973

Ich schreibe für Leser, in: Max Frisch, Gesammelte Werke, Bd. 5, hg. v. Mayer, H.,
Frankfurt a.M. 1976

GRASS, Günter

Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus, Darmstadt und Neuwied 1980

Der Butt, Darmstadt und Neuwied 1977

HÄRTLING, Peter

Niembsch oder Der Stillstand. Eine Suite, Stuttgart 1964 in: ders., Niembsch, Janek,
Das Familienfest, Stuttgart, Hamburg, München o.J.

Hölderlin. Ein Roman, Darmstadt und Neuwied 1976

HANDKE, Peter

Der kurze Brief zum langen Abschied, Frankfurt a.Main ²1974 (1. Aufl. 1972)

KIPPHARDT, Heinar

März, München, Gütersloh, Wien 1976

MUSCHIG, Adolf

Im Sommer des Hasen, Frankfurt a.M. 1975 (Erstausgabe Zürich 1965)

Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare, Frankfurt
a.M. 1981

NIZON, Paul

Canto, Frankfurt a. Main 1963

WALSER, Martin

Erfahrungen und Leseerfahrungen, Frankfurt a.M. 1965

Brief von Anselm Kristlein an seinen Verleger: in: Dichten und Trachten, 28,
Frankfurt a.M. 1966

Das Einhorn, Frankfurt a.Main 1970

Die Gallistl'sche Krankheit, Frankfurt a.M. 1974

Ein fliehendes Pferd, Frankfurt a.M. 1978

WOHMANN, Gabriele

Welt in Reichweite, in: Zeitenwende 37, 1966, S. 125-126
 Ernste Absicht, Frankfurt a.M 1972

Sonstige Literarische Quellen

- GENAZINO, W. Abschaffel-Trilogie, Reinbek bei Hamburg 1977, 1978, 1979
 GIDE, A., Journal 1893, in: Martin-Chauffier, L. (Hg.), Oeuvres complètes, Paris o.J.
 HESSE, H., Der Steppenwolf, Frankfurt a.M. 1955
 KAFKA, F., Die Verwandlung, in: ders., Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt a.M. ³⁵1974
 KOEPPEN, W., Reisen nach Frankreich, Stuttgart 1961, Frankfurt a.M. 1979
 MANN, Th., An die Preussische Akademie der Künste, Sektion für Dichtkunst, in: Scherer P./Wysling, Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Bern, München 1967
 MUSIL, R., Das hilflos Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste, in: Musil, R. Gesammelte Werke, Bd. 8 Essays und Reden, S. 1075-1094, hg.v. Frisé, A., Hamburg 1978
 MUSIL, R., Die Krisis des Romans, in: Musil, R. Gesammelte Werke, Bd. 8, S. 1408-1412, hg. v. Frisé A.
 SIEBURG, F., Gott in Frankreich? Ein Versuch, Frankfurt a.M. 1929, Zit. Aufl. 1965
 STAEL, Mme de, De l'Allemagne, London 1813

Philosophische Werke

- ADORNO, Th.W., Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970
 APEL, K.O., Transformation der Philosophie
 ARISTOTELES Hauptwerke, Ausgewählt und eingeleitet und übersetzt von Wilhelm Nestle, Stuttgart 1953
 BLOCH, E., Das antizipierende Bewußtsein, Frankfurt a.M. 1959, ²1972
 BUBER, M., Das dialogische Prinzip, Heidelberg ³1973
 DILTHEY, W., Das Erlebnis und die Dichtung, Göttingen 1905
 FOUCAULT, M., L'archéologie du savoir, Paris 1969, dt.: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M. 1981
 FRANK, M., Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher, Frankfurt a.M. 1977
 ders., Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erweiterte Neuauflage, Frankfurt a.M. 1990
 GADAMER, G., Wahrheit und Methode, Tübingen ²1965
 HEGEL, G.W.F., Phänomenologie des Geistes, in: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 3, Theorie Werkausgabe Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. ²1972
 ders., Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, ibid., Bd. 12

- HEIDEGGER, M., Sein und Zeit, Tübingen ¹⁴1977
- HUSSERL, E., Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins, Halle 1928
- KANT, I., Kritik der Urteilkraft, in: ders. Werke X. Kritik der Urteilkraft und naturphilosophische Schriften. Theorie-Werkausgabe 2, Wiesbaden 1957
- KIERKEGAARD, S., Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden 1843. Übers. v. Hirsch, E., Düsseldorf, Köln 1955
- LACAN, I., Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI, 1964: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Olten und Freiburg 1978
- LACROIX, I., Panorama de la Philosophie Française Contemporaine, Paris 1968
- LESSING, G.E., Erziehung des Menschengeschlechts, in: Deutsche Geschichtsphilosophie von Lessing bis Jaspers, hg.v. Rossmann, K., Bremen o.J.
- LÜBBE, H., Fortschritt als Orientierungsproblem – Aufklärung in der Gegenwart, Freiburg 1965
- ders., Unsere stille Kulturrevolution, Zürich 1974
- MARX, K., Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Berlin 1962
- ders., Texte zu Methode und Praxis, II. Pariser Manuskripte 1844, Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, hg.v. Grassi, E., Bd. 9, 1966.
- MERLEAU-PONTY, M., Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966
- NIETSCHE, F., Unzeitgemäße Betrachtungen, Leipzig 1930
- ders., Also sprach Zarathustra, Leipzig 1930
- NOVALIS, Werke, Briefe, Dokumente, hg.v. Wasmuth, E., Heidelberg 1953ff.
- PAUL, Jean, Vorschule der Ästhetik. Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule, hg. u. kommentiert v. Miller, N., München ²1974
- SARTRE, J.-P., L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Paris 1943 (Gallimard)
- ders., Un théâtre de situations. Textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Contat, M./Rybalka, M., Gallimard 1973
- SCHILLER, F., Die ästhetische Erziehung des Menschen, Werke, Bd. 2, hg.v. Stapf, P., Berlin, Darmstadt 1958
- SCHLEGEL, F., Kritische Neuausgabe, hg.v. Behler, E. unter Mitwirkung von Anstett, J.-J., u. Eichner, H., München, Paderborn, Wien 1958ff.

Sozialpsychologische, psychologische und andere sozialwissenschaftliche Arbeiten

- AMMON, G., Dynamische Psychiatrie. Grundlagen und Probleme einer Reform der Psychiatrie, Darmstadt und Neuwied 1973
- BALL, D.W., The definition of situation: Some theoretical and methodological consequences of taking W.J. Thomas seriously, in: Journal for the Theory of Social Behavior, 2, 1972, p. 61-82
- BERGER, P.L./LUCKMANN, Th., The social construction of reality, Garden City 1966
- BLUMER, H., Symbolic interactionism, London, 1969
- ders., Der methodologische Standort des Symbolischen Interaktionismus, in: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hg.), Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit, Reinbek 1973, S. 80-146
- BOURDIEU, P., La distinction. Critique social du jugement, Paris 1979, dt.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft, Frankfurt a.M. 1982
- CHANDLER, M.J./GREENSPAN, S., Ersatzegocentrism. A reply to H. Borko, in: Development Psychology, 7, 1972, p. 104-106

- COOLEY, C.H., Human nature and the social order, New York 1902
- DAHRENDORF, R., Homo sociologicus – Ein Versuch zur Geschichte, Bedeutung und Kritik der Kategorie der sozialen Rolle, Köln, Opladen 1977
- DAVIDS, A., Psychodynamic and sociocultural factors related to intolerance of ambiguity, in: White, R.W., The Study of Lives, New York 1963
- DREITZEL, H.P., Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft, Vorstudium zu einer Pathologie des Rollenverhaltens, Stuttgart 1972
- EDELSTEIN, W./KELLER, M. (Hg.), Perspektivität und Interpretation. Beiträge zur Entwicklung des sozialen Verstehens, Frankfurt a.M. 1982
- ELIAS, N., Engagement und Distanzierung. Arbeiten zur Wissenssoziologie I, Frankfurt 1987
- ERIKSON, E.H., Identität und Lebenszyklus, Drei Aufsätze, Frankfurt a.M. 1973
- FESTINGER, L., An analysis of compliment behavior, in: Sherif C.W./Wilson, M.O. (Hg.), Group relations on the crossroads, New York 1953
- GERHARDT, U., Rollenanalyse als kritische Soziologie. Ein konzeptueller Rahmen zur empirischen und methodologischen Begründung einer Theorie der Vergesellschaftung, Neuwied und Berlin 1971
- GOFFMAN, E., Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates, New York 1961
- ders., Stigma. Notes on the Management of spoiled identity, New York 1965, dt.: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt a.M. 1967
- ders., Wir spielen alle Theater – Die Selbstdarstellung im Alltag, München ²1973
- ders., Interaktion: Spaß am Spiel, Rollendistanz, München 1973
- ders., Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience, New York, Evanston, San Francisco, London 1974, dt.: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a.M. 1980
- GOLDMANN, L., Pour une sociologie du roman, Paris 1964
- GRIESE, H.M./NIKLES, B.W./RÜLCKER, C. (Hg.), Soziale Rolle. Zur Vermittlung von Individuum und Gesellschaft, Opladen 1977
- GURWITSCH, A., Théorie du Champ de la Conscience, Paris 1957, engl.: The Field of Consciousness, Pittsburg 1964, dt.: Das Bewußtseinsfeld, Berlin, New York 1975
- ders., Die mitmenschlichen Begegnungen in der Milieuwelt, Berlin, New York 1976
- HABERMAS, J./LUHMANN, N., Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt a.M. 1971
- HADDEN, S.B., Gruppenpsychotherapie mit Homosexuellen, in: Preuss, H.G. (Hg.), Analytische Gruppenpsychotherapie. Grundlagen und Praxis, Reinbek bei Hamburg 1966, ²1972
- HAY, G., Frankreich und die junge Generation, Arcadia, 1978, Sonderheft S. 80-90
- JUNG, C.G., Von den Wurzeln des Bewußtseins. Psychologische Abhandlungen, Bd. XI, Zürich 1954
- KILIAN, H., Das enteignete Bewußtsein. Zur dialektischen Sozialpsychologie, Neuwied und Berlin 1971
- KRAPPMANN, L., Familienbeziehung, Sozialschicht und Schulerfolg. Neuere Rollenkonzepte als Erklärungsmöglichkeit für Sozialisationsprozesse, in: betrifft: erziehung, 4, H. 3, 1971, S. 27-34
- ders., Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen, Stuttgart ⁶1982
- LAING, R.D./PHILLIPSON, H./LEE, A.R., Interpersonal Perception, London 1966, dt.: Interpersonelle Wahrnehmung, Frankfurt a.M. ³1976
- ders., Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn, Reinbek bei Hamburg ⁵1981
- LEPENIES, W., Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft, München, Wien 1985, Reinbek bei Hamburg 1988

- LEVI-STRAUSS, Cl., *L'Identité*, Séminaire interdisciplinaire Paris 1977, dt.: Benoist, J.M. (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart 1980
- LIDZ, Th., *The Family and Human Adaptation*, New York 1963, dt.: *Familie und psychosoziale Entwicklung*, Frankfurt a.M. 1971
- LORENZER, A., *Sprachspiel und Interaktionsformen. Vorträge und Aufsätze zu Psychoanalyse, Sprache und Praxis*, Frankfurt a.M. 1977
- LÖWENTHAL, L., *Schriften Bd., 3*, hg.v. Dubiel, Hl, Frankfurt a.M. 1982
- LUCKMANN, Th., *Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz*, in: Marquard O./Stierle, K., (Hg.) *Identität*, München 1979, S. 293-313
- LÜDERSSEN, K./SACK, F. (Hg.), *Seminar: Abweichendes Verhalten I. Die selektiven Normen der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1975
- LUHMANN, N., *Einfache Sozialsysteme*, in: Auwärter M./Kirsch, E./Schröter, M., *Seminar: Kommunikation, Interaktion, Identität*, Frankfurt a.M. 1976, S. 3-34
- MARQUARD, O., *Schwundtelos und Miniessenz. Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion*, in: Marquard, O./Stierle, K., *Identität*, München 1979, S. 347-369
- McCALL, G.J./SIMMONS, J.L., *Identity and interactions*, New York 1966
- MEAD, G.H., *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, Frankfurt a.M. 1975
- MOSCOVICI, S. (Hg.), *Introduction à la psychologie sociale*, Paris 1973, dt.: *Forschungsgebiete der Sozialpsychologie 1. Eine Einführung für das Hochschulstudium*, Frankfurt a.M. 1975
- NAVRATIL, L., *Über Schizophrenie und Die Federzeichnungen des Patienten O.T.*, München 1974
- PEYREFITTE, A., *Le Mal Français*, Alain Peyrefitte et Librairie Plon 1976
- PSYCHOANALYSE als Sozialwissenschaft. Mit Beiträgen von Alfred Lorenzer, Helmut Dahmer, Klaus Horn, Karola Brede, Enno Schwanenberg, Frankfurt a.M. 1971
- RECK, F., *Identität, Rationalität und Verantwortung. Grundbegriffe und Grundzüge einer soziologischen Identitätstheorie*, Frankfurt a.M. 1981
- RÜTHER, W., *Abweichendes Verhalten und labeling approach. Die Stellung des »labeling approach« im Rahmen der Theorie abweichenden Verhaltens*, Köln, Berlin, Bonn, München 1974
- SACK, F. (Hg.), *Seminar: Abweichendes Verhalten*, Frankfurt a.M. 1975
- SCHILDER, P., *Entwurf zu einer Psychiatrie auf psychoanalytischer Grundlage*, Wien 1925, Frankfurt 1973
- SCHÜTZ, A., *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt a.M. 1974
- ders./LUCKMANN, Th., *Strukturen der Lebenswelt, Bd. 1*, Frankfurt a.M. 1988
- SIMMEL, G., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1968
- SPITTLER, G., *Norm und Sanktion. Untersuchungen zum Sanktionsmechanismus*, Olten 1967
- STRAUSS, A.L., *Mirrors and Masks. The Search for Identity*, Glencoe 1959, dt.: *Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität*, Frankfurt a.M. 1974
- STRYKER, S., *Die Theorie des symbolischen Interaktionismus*, in: Auwärter M./Kirsch E./Schröter M. (Hg.), *Seminar: Kommunikation, Interaktion, Identität*, Frankfurt a.M. 1976, S. 257-274
- TÖNNIES, F., *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*, Leipzig 1887
- TURNER, R.H., *Role-Taking. Process versus Conformity*, in: Rose, A.M. (Hg.), *Human behavior and social process*, London 1962, dt.: *Rollenübernahme: Prozeß versus Konformität*, in: Auwärter M./Kirsch, E./Schröter K. (Hg.), *Seminar: Kommunikation, Interaktion, Identität*, Frankfurt a.M. 1976, S. 115-139

- WELLENDORF, F., Schulische Sozialisation und Identität. Zur Sozialpsychologie der Schule als Institution, Weinheim und Basel 1973
 WISWEDE, G., Soziologie konformen Verhaltens, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976

Allgemeine Theorien

- BALAZS, B., Theory of the Film, London 1952
 BARTHES, R., Le degré zero de l'écriture, Paris 1953
 ders., Mythologies, Paris 1957, dt.: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M. 21970
 ders., Essais Critiques, Paris 1964
 ders., Littérature objective in: ders., Essais critiques, Coll. >Tel Quel<, Paris 1964, p. 63-70
 BENVENISTE, E., Problèmes de linguistique générale, Paris 1972, dt.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft, München 1974
 ECO, U., Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973
 GREGOR, U./PATALAS, E., Geschichte des Films 1940-1960, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1979
 HUIZINGA, I., Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, 1965
 INGARDEN, R., Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1965
 JAUSS, H.R., Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts >A la recherche du temps perdu<, in: Heidelberger Forschungen, 3, 1955
 ders., (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste; Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968
 ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970
 KAEMMERLING, E., Rhetorik als Montage, in: Knilli, F., Semiotik des Films, München 1971
 KAHLER, E., Untergang und Übergang, Essays, München 1970, S. 7-51
 KUROWSKI, U., Lexikon Film, München 1972
 ZMEGAC, V., (Hg.), Marxistische Literaturkritik, Bad Homburg 1970

Sekundärliteratur

- ALBERES, R.M., Portrait de notre héros, Paris 1945
 ders., Métamorphoses du roman, Paris 1966
 ders., Histoire du roman moderne, Paris 1962, dt.: Geschichte des modernen Romans, Düsseldorf/Köln 1964
 ders., Roman d'aujourd'hui, 1960-1970, Paris 1970
 ALBRECHT, M., Die andere Seite. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns "Todesarten", Würzburg 1989
 ALTER, J., La Vision du Monde d'Alain Robbe-Grillet, Structures et significations, Genève 1966
 AMERY, J., Wege, Holzwege, Auswege des Neuen Romans, in: Schweizer Rundschau 63, 1964, S. 305-313
 ANZIEU, D., Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet, in: Les Temps Modernes, 1965/66, p. 608-637

- ARENDDT, H., Zum Werk von Nathalie Sarraute. Nachwort zu *Das Planetarium*, Sonderreihe dtv 43, München 1965, S. 229-241
- ARMES, R., *The films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam 1981
- ARND, O./RADDATZ, F., Die kommunizierenden Ruinen. Der literarische Kosmopolit Michel Butor, in: *Spuren: Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Hamburg, 15, 1986
- ARNOLD, H.L. (Hg.), *Text+Kritik*, 41/42, Martin Walser, 1983
- ders., *Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur*, 24, Peter Handke, 1989
- BARILLI, R., Nouveau Roman: Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque? in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, Paris 1972
- BARTMANN, Ch., Suche nach Zusammenhang, Handkes Werk als Prozeß, Wien 1984
- ders., Der Zusammenhang ist möglich. Der kurze Brief zum langen Abschied im Kontext, in: Fellinger, R. (Hg.), Peter Handke, Frankfurt a.M. 1985
- BARTSCH, K., Ingeborg Bachmann, Stuttgart 1988
- BASTIAENEN, E., L'univers de Nathalie Sarraute. Face à l'autre, en catimini, nos masques et parades, in: *La Nouvelle Revue*, 76, 1982, p. 208-215
- BATT, K., Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972, Frankfurt a.M. 1974
- ders., *Revolte intern. Betrachtungen zur Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*, Lizenzausgabe München 1975
- BAUER-PICKAR, G., *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*, München 1982
- BAUMGART, R., *Aussichten des Romans oder Hat Literatur Zukunft? Frankfurter Vorlesungen*, Neuwied, Berlin 1968
- ders., Eine wüste Idylle, in: Beckermann, Th. (Hg.), Hubert Fichte, Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M. 1985
- BECKERMANN, Th., Martin Walser. Oder die Zerstörung eines Musters. Literatursoziologischer Versuch über "Halbzeit", Bonn 1972
- BEICKEN, P., Ingeborg Bachmann, München 1988
- BENJAMIN, W., Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz", in: *Gesellschaft Jg. 7, 1930, Bd. 1, S. 562-566*
- ders., Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1961, S. 409-436
- BENOIST, J.M. (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart 1980
- BERNAL, O., A. Robbe-Grillet, *Le Roman de l'Absence*, Paris 1964
- ders., Des fiches et des fluides dans le roman de Nathalie Sarraute, in: *Modern Language Notes*, 88, 1973, S. 775-788
- BEYER, J., Alain Robbe-Grillet, in: Lange, W.D. (Hg.), *Französische Literatur der Gegenwart. In Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1971, S. 370-401
- BLANCHOT, M., *La clarté romanesque*, in: ders., *Le livre à venir*, Paris 1959
- ders., *L'Entretien infini*, Paris 1969
- BLOCH-MICHEL, J., *Le présent de l'indicatif*, Paris 1963
- ders., Dire l'indicible, in: *Preuves* 1964
- BLÖKER, G., *Literatur als Teilhabe, Kritische Orientierungen zur literarischen Gegenwart*, Berlin 1966
- BLÜHER, K.A., Robbe-Grillet, *La Jalousie*, in: Heitmann K. (Hg.), *Der französische Roman. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart II*, Düsseldorf 1975, S. 281-297
- BOISDEFFRE, P. de, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Paris 1958
- ders., *La cafetière est sur la table*, Paris 1967
- BREE, G., Interviews with two French Novelists: Nathalie Sarraute, in: *Contemporary Literature*, 14, 1973, S. 137-146
- BRITTON, C., The function of the commonplace in the novels of Nathalie Sarraute, in: *Language and Style*, 12, 1979, S. 79-90

- ders., The self and language in the novels of Nathalie Sarraute, in: *Modern Language Review*, 77, 1982, S. 77-84
- BROCHIER, J.J., Robbe-Grillet, Entretien avec J.J. Brochier, in: *Magazine Littéraire*, 6, 1967
- ders., Alain Robbe-Grillet, *Qui suis je?* La Manufacture, Lyon 1985
- BROCKMEIER, P./WETZEL, H.H. (Hg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 3. Von Proust bis Robbe-Grillet, Stuttgart 1982
- BRODE, H., Günter Grass, München 1979
- BRÜTTING, R., "écriture" und "texte". Die französische Literaturtheorie "nach dem Strukturalismus". Kritik traditioneller Positionen und Neuansätze, Bonn 1976
- BÜRGER, P., Die Zeit als Struktur und Schicksal. Versuch über einen Roman von M. Butor, *Die Neueren Sprachen*, 6, 1963, S. 261-275
- ders., Nathalie Sarraute, Martereau, in: Pabst, W. (Hg.), *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, Berlin 1968, S. 231-249
- BUIN, Y., *Que peut la littérature?* Paris 1965
- BURMEISTER, B., *Streit um den Nouveau Roman. Eine andere Literatur und ihre Leser*, Berlin 1983
- BUTTERS, G., Roman und Konstruktion - Zur Poetik des nouveau roman, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Beiheft (Neue Folge Heft 4)
- CALIN, F., La 'culture' de l'autre dans 'Vous les entendez?' de Nathalie Sarraute, in: *Symposium*, 28, 1974, S. 293-302
- ders., De l'événement à l'éventualité: Valeur du présent dans deux romans de Nathalie Sarraute, in: *Kentucky Romance Quarterly*, 20, 1973, S. 415-427
- ders., La vie retrouvée. Etude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute, Paris 1976
- CAUVIN, M., Max Frisch, l'Absolu et le nouveau roman, in: Schau, A. (Hg.), *Max Frisch - Beiträge zur Wirkungsgeschichte*, Freiburg 1971, S. 113-118
- CHAPSAL, M., Le jeune roman, in: *L'Express* 12.1.1961
- CHATEAU, D./JOST, F., *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris 1979
- CICHOMSKI, F., Les niveaux de texte chez Nathalie Sarraute, in: *Kwartalnik Neofilologiczny*, 20, 1973, S. 21-41
- COENEN-MENNEMEIER, B., *Der Roman im Zeitalter des Mißtrauens. Untersuchungen zu Nathalie Sarraute*, Frankfurt a.M. 1974
- COHN, R., Nathalie Sarraute's Subconscious-versations, in: *Modern Language Notes*, 78, 1963, S. 261-70
- COLLOQUE Robbe-Grillet, Centre culturel international de Cerisy-La-Salle 1976
- COLLOQUE Claude Simon, Centre culturel international de Cerisy-La-Salle 1986
- CRANAKI, M./BELAVAL, Y., *Nathalie Sarraute*, Paris 1965
- CEPL-KAUFMANN, G., Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg/Ts 1975
- CURTIUS, E.R., *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, Potsdam 1923
- DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire; Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977
- ders., Claude Simon, du Seuil 1988
- DAUER, B., Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in den Romanen Alain Robbe-Grillet und Michel Butors, Heidelberg 1976
- ders., Nouveau roman, nouveau nouveau roman: Literarische Avantgarde um 1960 (Alain Robbe-Grillet: *Dans le labyrinthe*; Claude Simon: *La Route des Flandres*), in: Brockmeier, P./Wetzel, H.H. (Hg.), *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Bd. 3. Von Proust bis Robbe-Grillet, Stuttgart 1982
- DOANE, H., Gesellschaftspolitische Aspekte in Martin Walsers *Kristlein-Trilogie*, Halbzeit, Das Einhorn, Der Sturz, Bonn 1978
- DUMITRIU, P., *Die Transmoderne. Zur Situation des Romans*, Frankfurt a.M. 1965
- DORT, B., *Le rivage des Syrtes*, Cahiers du Sud, 1951, S. 339ff.
- ders., Sur les romans des Robbe-Grillet, in: *Les Temps Modernes* 12, 1956/57

- DUBOIS, J., Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman, in: Situation III, J.H. Matthews (Hg.), Paris 1964
- DUMMER, B., Von der Narration zur Deskription. Generative Textkonstitution bei Jean Ricardou, Claude Simon und Philippe Sollers, Amsterdam 1988
- DUNCAN, A.B. (Hg.), Claude Simon, New Directions, Edinburgh 1985
- DURZAK, M., Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1982
- DU VERLIE, C., Picture for Writing: Premises for a graphopictology, in: Birn, R./Gould, K. (Hg.), Orion blinded. Essays on Claude Simon, London and Toronto 1981
- EHRIG, H., Paradoxe und absurde Dichtung. Über die Formproblematik von "Geschichte" und "Held", München 1973
- EMRICH, W., Geist und Widergeist, Wahrheit und Lüge der Literatur, Studien, Frankfurt a.M. 1965
- ESCARPIT, R., Das Buch und der Leser, Köln und Opladen 1961
- FAUCONNEAU-DUFRESNE, E., Das Problem des Ich-Romans im 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M, Bern, New York 1985
- FORTIER, P.A., Structures et Communications dans La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, Québec 1981
- FOWLER, A., Life and Death of Literary Forms, in: Bloom H. (Hg.), The Anxiety of Influence, New Haven 1975
- FREY, J., Wege des neuen französischen Romans, in: Schweizer Monatshefte 41, 2, 1961-1962, S. 999-1020
- FÜRSTENBERG, B., Michel Butors literarische Träume. Untersuchungen zu Matières de rêves I bis V, Heidelberg 1989
- GENETTE, G., Vertige fixé, in: Dans le labyrinthe, Paris 1964, p. 273-306
- GERSTENBERG, R., Zur Erzähltechnik von Günter Grass, Heidelberg 1980
- GESING, F., Die Psychoanalyse der literarischen Form: »Stiller« von Max Frisch, Würzburg 1989
- GOEBEL, G., Alain Robbe-Grillet, Le Voyeur, in: Pabst, W., (Hg.), Der moderne französische Roman, Berlin 1968, S. 250-267
- ders., Funktionen des "Buches im Buche" in Werken zweier Repräsentanten des "Nouveau Roman", in: Leube, E./L. Schrader (Hg.), Interpretation und Vergleich, Festschrift für Walter Pabst, Berlin 1972, S. 34-52
- GOLDMANN, A., Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard - Antonioni - Resnais - Robbe-Grillet, Paris 1971
- GOYTISOLO, J., Formalismo o compromiso literario? in: Casa de las Americas 4, 1964, S. 148-152
- GROSSER, Th., Identität und Rolle. Kontext, Konzept und Wirkungsgeschichte der Genieästhetik bei Novalis, Opladen 1991
- GUTH, P., Un révolutionnaire du roman. Un Portrait - Interview. In: Le Figaro Littéraire, 607, 7 déc. 1957
- HAEDENS, K., Paradoxe sur le roman, Paris 1964
- HÄNTZSCHEL, G./BENZ, J.M./BOLZ, R./ULBRICHT, D., Gabriele Wohmann, München 1982
- HAMM, P., In Rom und anderswo, in: Kilchmann, M., Paul Nizon, Frankfurt 1985, S. 115f.
- HAMMERMANN, I., Formen des Erzählens in der Prosa der Gegenwart. An Beispielen von Philippe Sollers, Robert Pinget und Claude Simon, Stuttgart 1979
- HAAPKEMEYER, A., Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben, Wien 1990
- HARVEY, W.J., Character and the Novel, Ithaca 1965

- HAYER, H.-D., Zwei Erzählsysteme des 'nouveau roman': Sarraute und Robbe-Grillet, in: Bürger, P. (Hg.), Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1975, S. 163-91
- HEIDELBERGER-LEONARD, I., Schein und Sein in 'Efraim'. Eine Auseinandersetzung von Alfred Andersch mit Jean Améry, in: Wehdeking, V. (Hg.), Zu Alfred Andersch, Stuttgart 1983
- HEMPFER, K.W., Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Roman, München 1976
- HICK, U., Martin Walsers Prosa. Möglichkeiten des zeitgenössischen Romans unter Berücksichtigung des Realismusanspruchs, Stuttgart 1983
- HÖHNISCH, E., Das gefangene Ich. Studien zum Inneren Monolog in modernen französischen Romanen, Heidelberg 1967
- HÖLLER, H., Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus, Frankfurt a.M. 1987
- HORST, K.A., Das Spektrum des modernen Romans. Eine Untersuchung, München 1964
- HOWLETT, J., Distance et personne dans quelques romans d'aujourd'hui, in: Esprit 26,2, 1958
- ISER, W., Reduktionsformen der Subjektivität, in: Jauss, H.R. (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968
- ders., Die Appellstruktur der Texte, (Konstanzer Universitätsreden 28), Konstanz 1971
- JACCARD, J.-L., Nathalie Sarraute, Zürich 1967
- JANVIER, L., Une parole exigante, le nouveau roman, Paris 1964
- ders., Robbe-Grillet, Alice, Hong-Kong, in: Critique 21, 1965, p. 1043-1051
- ders., Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier, Entretiens, 31, 1972
- JEAN-LOUIS, E., Nathalie Sarraute: "Sartre s'est trompé à mon sujet", in: Les Nouvelles Littéraires, 1976
- JEAN, R., Michel Butor à travers ses voyages: Matière de rêves de Michel Butor, Le Monde 1.8.1975
- JENS, W., Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen 1957
- ders., Plädoyer für das Positive in der Literatur, in: Literatur und Politik, Pfullingen 1963
- ders., Deutsche Literatur der Gegenwart, München 1964
- JIMENEZ-FAJARDO, S., Claude Simon, Boston 1975
- JONGENEEL, E., Michel Butor et Le Pacte Romanesque: Écriture et Lecture dans L'Emploi du temps, Degrés, Description de San Marco et Intervalle, Librairie José Corti 1988
- JURGENSEN, M., Max Frisch. Die Romane. Interpretationen, München 1990
- KAHLER, E. v., Die Verinnerlichung des Erzählens, in: NR 68, 1957, S. 501-546
- KARAMASIN, H./SCHMITZ, W./WÜNSCH, M., Kritiker und Leser: Eine empirische Untersuchung zur »Stiller« - Rezeption, in: Schmitz, W. (Hg.), Materialien zu Max Frisch »Stiller«, Bd. 2, S. 493-537
- KARBACH, W., Mit Vernunft zu rasen: Heinar Kipphardt. Studien zu seiner Ästhetik und zu seinem veröffentlichten und nachgelassenen Werk, Oberwesel am Rhein 1989
- KAYSER, W., Das sprachliche Kunstwerk, Bern, München 1960
- ders., Entstehung und Krise des Romans. Sonderausgabe aus der DVJS für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 28, Stuttgart 1968
- KIERNAN, D., Existenziale Themen bei Max Frisch. Die Existenzialphilosophie Martin Heideggers in den Romanen Stiller, Homo faber und Mein Name sei Gantenbein, Berlin, New York 1978
- KOHL, S., Realismus: Theorie und Geschichte, München 1977
- KNAPP, B.L., Une interview avec Robert Pinget, in: The French Review, 42, 1969

- ders., *Intéview avec Claude Ollier*, in: *The French Review*, 44, 1972/73, p. 972-982
- ders., *Interview with Marc Saporta*, in: *L'Esprit créateur*, 8, 1973, p. 351-363
- KNAPP, G.P./KNAPP, M., *Gabriele Wohmann*, Athenäum 1981
- KRAKAUER, S., *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform*, in: *Frankfurter Zeitung* vom 29.6.1930
- KRAUSE, G., *Tendenzen im französischen Romanschaffen des zwanzigsten Jahrhunderts: Nouveau Roman - traditioneller Roman*, Frankfurt a.M. 1962
- KRAUSS, W., *Revolution des Romans? Bemerkungen zum Nouveau Roman*, in: *Essays zur französischen Literatur*, Berlin, Weimar 1968, S. 102-129
- LÄMMERT, E. (Hg.), *Romantheorie, Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln 1975
- LANGE, W.-D. (Hg.), *Französische Literatur der Gegenwart*, in: *Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1971
- LARSEN, Th.A., *Das ist die Wahrheit, jedesmal anders erzählt. Zum Roman 'Der Butt'* in: Durzak, M. (Hg.), *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem politischen Prüfstand*, Stuttgart 1985
- LEINER, W., *Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich*, in: *ZfSL* 74, 1964, S. 97-129
- LEUBE, E./SCHRADER, L. (Hg.), *Interpretation und Vergleich*, Festschrift für Walter Pabst, Berlin 1972
- LEUBE, E., *Aspekte der literarischen Tradition im Nouveau Roman. Nathalie Sarraute und "Le Planétarium"*, in: Leube, E./Schrader, L., *Interpretation und Vergleich*, Festschrift für Walter Pabst, Berlin 1972, S. 184-206
- LEX, E., *Peter Handke und die Unschuld des Sehens. Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten*, Thalwil/Zürich 21985
- LOUBERE, J.A.E., *The novels of Claude Simon*, Ithaca, London 1975
- LUBBOCK, P., *The craft of fiction*, London (Cape) 1963
- LUBICH, F.A., *Max Frisch: »Stiller«, »Homo faber« und »Mein Name sei Gantenbein«*, München
- LÜDKE, M., (Hg.), *Peter Härtling: Auskunft für Leser*, Darmstadt 1988
- LUNDWALL, S.J., *No time for heroes*, New York 1971
- LUSSER-MERELSMANN, G., *Max Frisch. Die Identitätsproblematik in seinem Werk aus psychoanalytischer Sicht*, Stuttgart 1976
- MAGNY, O. de, *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque*, in: *Esprit*, 26,2,1958
- ders., *Ecriture de l'impossible*, in: *Les Lettres Nouvelles II*, 1963, 32
- MANSUY, M., *Leçons et perspectives*, in: ders. (Hg.), *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris 1971
- MARCHAND, W.R., *Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein*, in: Schmitz, W., *Max Frisch*, Frankfurt a.M. 1987, S. 295-336
- MAURIAC, Cl., *L'Allittérature contemporaine*, Paris 1958
- MAYER, H., *Max Frischs Romane*, in: Knapp, G.P. (Hg.), *Max Frisch, aspekte des prosawerks*, Bern 1978
- MAYER, S., *Im Westen nichts Neues? Zu den Modellen in Der kurze Brief zum langen Abschied*, in: Jurgensen, M. (Hg.), *Ansätze, Analysen, Anmerkungen*, Bern 1979, S. 145ff.
- MECKE, J., *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*, Tübingen 1990
- MEYER, F., *Robert Pinget. Le livre disséminé comme fiction, narration et objet*, in: *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, 2, Paris 1972
- MICHA, R., *Nathalie Sarraute*, Paris 1966
- MICHAELIS, R., *Die lebendige Sterberei*, in: Scheuffelen, Th. (Hg.), *Gabriele Wohmann. Materialienbuch*, Darmstadt und Neuwied 1977

- MICHEL, W., Die Aktualität des Interpretierens, Heidelberg 1978
- ders., Poetische Transformationen Kierkegaardscher Denkfiguren im neueren deutschen Roman. Ein wirkungsgeschichtliche Betrachtung zu Max Frisch, "Stiller" und "Mein Name sei Gantenbein", Peter Härtling, "Niembsch oder der Stillstand", Gabriele Wohmann, "Ernste Absicht" und Martin Walser, "Das Einhorn", in: Festschrift für F. Kienecker, hg.v. Michels, G., Heidelberg 198
- ders., Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801), Göttingen 1982
- ders., Rollendistanz, Entwurfsmöglichkeit und Erinnerung. Aspekte interpersoneller und interkultureller Identität in Anderschs 'Efraim', in: Wehdeking, V. (Hg.), Zu Alfred Andersch, Stuttgart 1983
- ders., Literaturverfilmung - Funktionswandel eines Genres, in: Universitas, Jg. 40, 1985
- MIES, G., Die Darstellung der Gegenständlichen Welt in den Romanen Alain Robbe-Grillet und Claude Olliers, Bonn 1981
- MIGNER, K., Theorie des modernen Romans. Eine Einführung, Stuttgart 1970
- MINOGUE, V., Nathalie Sarraute and the war of the words. A study of 5 novels, Edinburgh 1981
- MINOR, A., Nathalie Sarraute, Le Planétarium, in: Yale French Studies, 1959, S. 96-100
- MORRISSETTE, B., De Stendhal à Robbe-Grillet, Modalités du Point de Vue, in: CAIEF, 14, 1962, 143-163
- ders., Les romans de Robbe-Grillet, Paris 1963
- ders., Novel and Film, Essays in two genres, Chicago and London 1985
- MOSER, T., Romane als Krankengeschichten. über Handke, Meckel und Martin Walser, Frankfurt a.M. 1985
- MÜLLER, G., Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947
- NAUMANN, M., Prosa in Frankreich. Studien zum Roman im 19. und 20.Jh., Berlin, Akad. Verl. 1978
- NERLICH, M., Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes Montaigne, Standhal, Robbe-Grillet: essai sur l'herméneutique à partir du corps vivant et l'aventure de la production esthétique, Marburg 1989
- NETZER, K., Der Leser des Nouveau Roman, Frankfurt a.M. 1970
- NEWMAN, A.S., Une poésie des discours. Essai sur les Romans de Nathalie Sarraute, Genève 1976
- NOUVEAU ROMAN et réalité. Conférence faite à Bruxelles à La Tribune Libre Universitaire, in: Revue de l'institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, 1963
- NOUVEAU ROMAN: hier, aujourd'hui. Publ. du Centre Cult. Int. de Cérisy-la-Salle, Vol. 1, 'Problèmes généraux', Vol. 2 Pratiques, Paris 1972
- NOWAK, M., Die Romane Alain Robbe-Grillet. Von 'Les Gommages' bis 'Projet pour une révolution à New York. Struktur und Genes des Erzählwerks, Heidelberg 1982
- OPPENHEIM, L., Intentionality and intersubjectivity. A phenomenological study of Butors La Modification, Lexington 1980
- OUELLET, R. (Hg.), Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman. Présenté par Réal Ouellet, Paris 1972
- PABST, W. (Hg.), Der moderne französische Roman. Interpretationen, Berlin 1968
- PANGE, P. Gräfin de , August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël. Eine schicksalhafte Begegnung. Nach unveröffentlichten Briefen, Hamburg 1940
- PETERSEN, J.H., Max Frisch, Stuttgart 1989
- PIAGGI, C. de, Saggio su La Modification, Napoli 1972
- PIATIER, J., Projet pour une révolution à New York, in: Le Monde, 30.10.1970

- PICON, G., Le Planétarium, in: *Mercure de France*, 336, 1959
 ders., *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris 1976
 PIKE, B., *The image of the city in modern literature*, Princeton 1981
 PINGAUD, B., *L'Ecole du Refus*, *Esprit* 26, 1958
 ders., *Ecrivains d'aujourd'hui*, Paris 1960
 ders., Le personnage dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute, in: *Preuves*, 154, 1963, p. 19-34
 ders., *Inventaire*, Paris 1965
 ders., L'oeuvre et l'analyste, in: *Les Temps Modernes* 21, 1965/66, S. 638-646
 ders., *Nouveau Roman et Nouveau Cinéma*, *Cahiers du Cinéma*, 185, 1966
 POLLMANN, L., *Der neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*, Stuttgart 1968
 ders., Michel Butor, *La Modification*, in: Pabst, (Hg.) W., *Der moderne französische Roman, Interpretationen*, Berlin 1968, S. 294-309
 POUILLON, J., Les règles du je, in: *Les Temps Modernes*, 1957, p. 153-1598
 PRAEGER, M., *Les romans de Robert Pinget. Une écriture des possibles*, Lexington, Kentucky 1987
 PREISENDANZ, W., *Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert*, München 1977
 PÜTZ, P., *Peter Handke*, Frankfurt a.M. 1982
 RAASCH, *Gedanken zum Nouveau Roman*, in: *Neuere Sprachen*, 16, 1967, S. 576-589
 RADLOFF-BERMBACH, Ch., *Die Darstellung der Frau im Werk Nathalie Sarrautes*, Frankfurt a.M. 1984
 RAILLARD, G./RICARDOU, J., *Le Nouveau Roman existe-t-il?*, in: *Ecrire ...Pour quoi? Pour qui?* Grenoble 1974
 RAIMOND, M., *Le roman français depuis la révolution*, Paris 1969
 RAYMOND, J. (Hg.) *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris 1965
 RENNER, R.G., *Peter Handke*, Stuttgart 1985
 ders., *Die postmoderne Konstellation, Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg 1988
 RICARDOU, J., Aspects de la description créatrice, *Méditations*, 3, 1961, p. 13-32
 ders., Par delà le réel et l'irréel, *Méditations*, 5, 1962
 ders., *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967
 ders., *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1971
 ders., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971
 ders., *Le nouveau roman, du Seuil* 1973
 ders., Claude Simon textuellement, in: Claude Simon, *Analyse, théorie*, Paris 1975
 ROSSUM--GUYON, *Critique du roman*, Paris 1970
 ROUDAUT, J., Michel Butor, *Critique*, 158, 1960
 ders., Michel Butor ou le livre futur, Paris 1964
 ders., Nathalie Sarraute, Martreau, Paris 1967
 ders., Michel Butor, *La nuit c'est désormais encore le jour*, in: *La Nouvelle Revue Française* 480, 1987
 ROUDIEZ, L.S., Michel Butor, New York, London 1965
 ROUSSET, J., Trois romans de la mémoire, in: Ouellet, R. (Hg.), *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris 1972
 SANDER, G., *Der reisende Epikureer. Studien zu Moritz August Thümmels Roman "Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich"*, 1968
 SANTSCHI, M., *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne 1982
 SARTRE, J., Vorwort zu Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris 1948, Paris 1956 (Gallimard)
 SCHAFROTH, H.F., ..Ausziehn mit unserem Tod gegen den Tod, in: Kilchmann, M., Paul Nizon, Frankfurt a.M. 1985, S. 125ff.
 SCHIROCKAUER, A., *Bedeutungswandel des Romans*, in: *Mass und Wert*, Zürich Jg.

- 16, 1939/40, S. 575-590
- SCHWAMMBORN-KUSKE, I., Nathalie Sarraute, Portrait d'un inconnu, München 1971
- SELLO, K., Martin Walser, »Das Einhorn«, in: Beckermann, Th. (Hg.), Über Martin Walser, Frankfurt a.M. 1970
- SEYLAZ, J.L., La tentative romanesque de Butor, de "L'Emploi du Temps" à "Degrés", in: Etudes de Lettres 3, 1960, p. 209-221
- ders., Du "Vent" à la "Route des Flandres": la conquête d'une forme romanesque, in: RLM 1964, p. 225-240
- SIBLEWSKI, K., Eine Trennung von sich selbst. Zur Gallistl'schen Krankheit, in: ders. (Hg.), Martin Walser, Frankfurt a.M. 1981
- SPITZER, L., Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor, in: Archivum linguisticum 14, 1962, S. 49-64
- STAROBINSKI, J., u.a. (Hg.), Sur Claude Simon, Paris 1987
- STEGEGER, R., Malina. Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann, Heidelberg 1978
- STIERLE, K., 'Histoire' und 'Discours' in Claude Simons Roman 'Les corps conducteurs', in: Wehle, W. (Hg.), Nouveau Roman, Darmstadt 1980
- STOCK, A., Heinar Kipphardt, Reinbek bei Hamburg 1987
- STOLZFUS, B.F., Alain Robbe-Grillet and the new French novel, Carbondale 1964
- ders., Alain Robbe-Grillet. The body and the text, London, Toronto 1985
- SYKES, S., Les romans de Claude Simon, Paris 1979
- TEICHERT, T., »Herzschlag aussen«. Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte, Frankfurt a.M. 1987
- TEMPLE, R.Z., Nathalie Sarraute, Columbia Essays on Modern Writers, 33, New York, London 1968
- THIELE, G., Die Romane Michel Butors, Heidelberg 1975
- TISON-BRAUN, M., Sarraute ou la recherche de l'authenticité, Paris 1971
- ULLRICH, G., Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch, Fichte, Stuttgart 1977
- VOGEL, D., Der positive Held. Geschichte und Funktion eines literarischen Charakters, Berlin 1973
- WAINE, A., Martin Walser, München 1980
- WILLIAM, W., Dialectics and passive resistance. The comic antihero in modern fiction, Bern, Frankfurt a.M., New York 1985
- WANGENHEIM, W.v., Hubert Fichte, München 1980
- WASSERMANN, J., Kolportage und Entfabelung, in: Wissen und Leben, Neue Schweizer Rundschau, Jg. 19, 1926, S. 362-367
- WAHDEKING, V., Alfred Andersch, Stuttgart 1983
- WEHLE, W., Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman, Berlin 1972
- ders. (Hg.), Nouveau Roman, Darmstadt 1980
- WEINRICH, H., Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Stuttgart 1964
- WEISSMANN, F.S., Du Monologue intérieur à la sous-conversation, Paris 1978
- WILHELM, K., Der Nouveau Romancier A. Robbe-Grillet, in: ZfSL, 71, 1962
- ders., Butors Romankonzeption, ZfSL, 1964, p. 1-21
- ders., Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur, Berlin 1969
- WILHELM, J., Nouveau roman und anti-théâtre. Eine Einführung, Stuttgart 1972
- ders., Französische Gegenwartsliteratur, Reihe: Sprache und Literatur 93, Stuttgart, Berlin u.a. 1974
- WOLF, J., Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa, Opladen 1991

- WOLFZETTEL, F., Michel Butor und der Kollektivroman. Von Passage de Milan zu Degrés, Heidelberg 1969
- ders., Michel Butor, in: Lange, W.D. (Hg.), Französische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1971, S. 402-427
- WUNDERLI-MÜLLER, Ch.B., Le thème du masque et les banalités dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute, Zürich 1970
- ZELTNER-NEUKOMM, G., Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1960
- ders., Nathalie Sarraute und das dichterische Bild, in: Der Monat, Juni 1964, S. 43-53
- ders., Die eigenmächtige Sprache, Olten und Freiburg 1965
- ders., Das Imaginäre als das Wirkliche erkennen, in: Jahresring, Stuttgart 1970, S. 269-275
- ders., Alain Robbe-Grillet, Existenz ohne Bewußtsein, in: ders., Das Ich und die Dinge, Köln 1968, S. 87-118
- ders., Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des französischen Romans, Frankfurt a.M. 1974
- ZERAFFA, M., Aspects structuraux de l'absurde dans la littérature contemporaine, in: Journal de psychologie normale et pathologique, 1964, p. 437-456
- ders., Le temps et ses formes dans le roman contemporain, in: Revue d'esthétique 19, 1966, p. 43-65