

Sarah, Adrienne, Voltaire 147
 Soldatenspiele 315
 Sowjetisches Tagebuch 344

Tangente 82
 Teststunde von Stockholm 349
 The Axe of Wandsbek 288,
 (297)
 The Case of Sergeant Grischa 285,
 290, 297f.
 The Crowning of a King 286, 289f.,
 297f.
 Traum ist teuer 225, 284, 313-317,
 319ff., (322), 343, 348

Über den Nebeln 6, 88, 144-153,
 314, 319, (339f.), 355

Verklungene Tage 314, 319, 355
 Versunkene Tage 80, 236, 286,
 289, 314, 319f., 340
 Vorfrühling 82

Warum die deutschen Juden fielen
 264
 Warum die Welt schweigt 256
 Wess' Reich komme 315
 Westlandsaga 31, 327ff., 331, 344

Young Woman of 1914 285, 290,
 297f.

Zum Problem des jüdischen Dichters
 in Deutschland 159
 Zur Volksfront! 258
 Zwiegespräch 82

Z

6554

:26

Die Entgrenzung des "sprachlichen Kunstwerks"

Alternatives Erzählen im 20. Jahrhundert

Von Manfred Schmeling (Saarbrücken)

Das Ende der 'Gattung': Verlorene Einheit

Die gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen bzw. -kritischen Auseinandersetzungen über moderne und postmoderne Tendenzen lassen trotz vieler Widersprüche und Ungereimtheiten durchaus ein Gemeinsames erkennen: die Hinwendung zu Gestaltungsproblemen. Die gesellschaftlichen Aspekte sind dabei keineswegs ausgeklammert, doch interessieren sie offensichtlich mehr in ihrer form- und strukturbildenden Funktion als wegen ihrer konkreten Inhalte. Man befaßt sich wieder intensiver, wenn auch unter veränderten Bedingungen, mit dem "sprachlichen Kunstwerk". Eine unvoreingenommene Verwendung dieses Begriffes fällt heute nicht ganz leicht, denn mit ihm verbindet man unter anderem eine literaturwissenschaftliche Richtung, die für die Experimente moderner oder avantgardistischer Kunst nur wenig Verständnis aufbrachte. Wolfgang Kayzers axiomatische Forderung einer "geschlossenen[n] Einheit des sprachlichen Gefüges"¹ mag man historisch und psychologisch auslegen: als Ausdruck des bewußten Neubeginns nach einer Phase der ideologischen Gleichschaltung der Dichtung durch den Staat, als das restaurative Bemühen um überlieferte, stabile Bauformen und Gattungsgesetze nach der Katastrophe.

Schien aber schon damals die Sehnsucht nach 'Geschlossenheit' hinter der literarischen Entwicklung zurückzubleiben, so kann ein ausschließlich an den Ordnungsprinzipien traditioneller Darstellungskunst ausgerichteter Literaturbegriff aus heutiger Sicht noch weniger überzeugen. Kayser selber hatte ja die Veränderungen 1948 bereits angedeutet, als er normativ kommentierte, was auf dem Gebiet des Romans sich ereignete:

Die Lage des Romans scheint seit einiger Zeit recht verworren [...]. Wenn sich heute vieles als Roman bezeichnet, was nicht aus den drei Gattungen erwächst, so ist zu einem Teil die Unkenntnis der Autoren um die Lebensgesetze ihrer Kunst daran schuld. Zum andern wird es für die Forschung zur Aufgabe zu beobachten, ob nicht positive Kräfte aus anderem Bezirk als dem des Romans an der Arbeit sind.²

Die "Lage des Romans" präsentiert sich inzwischen als noch viel weniger übersichtlich. Und das hat nun ganz gewiß nichts mit der "Unkenntnis der

Autoren um die Lebensgesetze ihrer Kunst" zu tun. Im Gegenteil, man darf davon ausgehen, daß auch die gegenwärtigen Erzähler solche Gesetze in der Regel sehr genau wahrnehmen. Sie suchen indes gezielt nach alternativen Möglichkeiten der narrativen Umsetzung von Erfahrung, und in dieser Suche äußert sich ihr historisches Bewußtsein: Zwischen den überlieferten ästhetischen Wertsystemen und den veränderten geistigen und gesellschaftlichen Strukturen besteht ein Hiatus, den es aus der Sicht der 'Modernen' – wegen der Automatisierungstendenzen innerhalb der Kunst immer wieder neu – zu überwinden gilt.

Insbesondere während der letzten Jahrzehnte hat der erzählerische Diskurs radikale Veränderungen durchgemacht. Er wird zunehmend von Faktoren bestimmt, die den einzelnen Text als mit sich selbst identisches Gefüge in Frage stellen. Über die von Kayser inkriminierten gattungsfeindlichen Elemente hinaus beobachtet man die unterschiedlichsten Formen der Fremdbestimmung: Dazu gehört vor allem die gleichsam passive 'Mitwirkung' fremder Autoren und Texte am Produktions- bzw. Rezeptionsvorgang (Intertextualität). Stilrenaissancen und Stilmischungen sind an der Tagesordnung – wie überhaupt die Gleichzeitigkeit des historisch und typologisch Disparaten ein Kennzeichen der neuen Erzählkunst ist. Das Fragmentarische dominiert. Der Leser erfährt mehr über das Darstellen als über das Darzustellende (Autoreflexivität). Von mythischen Konstruktionen zeigt er sich kaum noch überrascht. Aus Unentscheidbarkeiten sucht man keinen Ausweg mehr. Wirklichkeit ist, was labile Bewußtseinsträger dafür halten. Geschichte und Fiktion gehen ineinander über. Personale Identitäten und Erzählinstanzen lösen sich auf... Es ist richtig, daß derartige Kunstgriffe nicht erst neuerdings eine Rolle spielen und daß die traditionelle Erzählweise quantitativ immer noch überwiegt, aber zweifellos werden wir heute mit ausgesuchten Steigerungsformen der Instabilität, mit einer neuen Dimension der 'Entgrenzung' und 'Dezentralisierung' des Erzählvorgangs konfrontiert. Ob hier eine epochenspezifische Schreibweise bzw. Denkweise am Werk ist, die den besonderen Namen 'postmodern' verdient, ist ein Problem, dem man nicht von vornherein ablehnend gegenüberstehen sollte.

Zu den deutschsprachigen Romanciers, die solche Entgrenzungsprozesse – noch bevor dieselben 'postmodern' genannt wurden – bewußt gestaltet haben, gehört Max Frisch. In seinem Roman *Stiller* (1953/54) versucht uns der Held unter anderem davon zu überzeugen, daß "die Erzählerei" eigentlich keinen Wert mehr habe, weil ihr alles Authentische, historisch Einmalige abhanden gekommen sei. Was man heutzutage für Erfahrung oder Wahrheit hält, ist in den Augen des von der Wiederholungsangst geplagten Stiller nichts anderes als eine aus Vorbildern und Prä-Texten zusammengesetzte Pseudo-Erfahrung: "Es zeugt von Persönlichkeit, wenn einer die Welt etwa mit

Heidegger sieht und nur mit Heidegger, wir anderen schwimmen in einem Cocktail, der ungefähr alles enthält, in nobelster Art von Eliot gemixt."³ Die "Cocktail"-Metapher illustriert hier nicht nur die Identitätsprobleme des Helden, sondern sie erfaßt zugleich die Lage des modernen Romanciers "im Zeitalter der Reproduktion", d. h. in einer Epoche, die sich durch einen rasant anwachsenden Wissenstransfer und die Tendenz zur Verselbständigung der Vermittlungsprozesse – auch auf künstlerischem Gebiet – auszeichnet. Die damit verbundene 'Fremdbestimmung' des Künstlers ist die zumindest implizite Thematik bei Max Frisch. Die Tatsache, daß dieser Roman auch erzähltechnisch einem "Cocktail" gleicht, "der ungefähr alles enthält" – vor allem aufgrund seiner intertextuellen 'Mischtechnik' –, macht es uns leicht, ihn mit den Stabilitäts- und Integritätsforderungen traditioneller Poetik zu kontrastieren. Seine Modernität läßt sich unter anderem an dem Widerstand messen, "den er der unifikatorischen Absicht einer Lektüre entgegensetzt, die Geschlossenheit und Kohärenz zu ihren Grundpostulaten erhebt".⁴

Nun bleibt aber ein solches Modernitätsverständnis, das sich an den (enttäuschten) Harmonie-Erwartungen des Rezipienten orientiert, entschieden zu allgemein, um den partiellen Paradigmawechsel zu erfassen, der innerhalb der Erzählliteratur inzwischen stattgefunden hat. Vornehmlich auf internationaler Ebene beobachtet man Entwicklungen, beispielsweise in den Werken des amerikanischen Autors John Barth oder des Schweden Lars Gustafsson, die über Max Frischs Beitrag zu einer Literatur der Entgrenzung noch hinausführen. Die Veränderungen gegenüber der klassischen (mimetischen) Darstellungskunst haben hier insofern ein neues Stadium erreicht, als neben dem Widerstand gegen erzähltechnische Beschränkungen ein starker Trend zur Entgrenzung und Dezentralisierung des Sinns, zur Infragestellung fester Sinnsysteme überhaupt, erkennbar ist. Es dürfte freilich schwierig sein, den Beginn dieser Entwicklung verbindlich zu bestimmen – ebenso wenig verbindlich wie einen angeblichen Übergang von der Moderne zur Postmoderne. Immerhin, das Bestreben, die traditionelle Zeichenfunktion des Textes als Vermittler einer 'Idee', einer 'Weltanschauung', eines zentralen Sinns überhaupt, zu untergraben, reicht zweifellos vor den Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Über den frühen André Gide beispielsweise und seinen auch unter hermeneutischen Gesichtspunkten "schlecht gefesselten" Prometheus (*Le Prométhée mal enchainé*, 1899) wäre diesbezüglich noch einiges zu sagen.

Das theoretische Umfeld: Verlorenes Zentrum

Ungeachtet historischer und systematischer Differenzierungsmöglichkeiten innerhalb des modernen Spektrums der Literatur stellt sich zunächst die

Frage nach den Voraussetzungen und dem speziellen Charakter dessen, was wir als 'Entgrenzung' bezeichnet hatten. Damit sind in diesem Fall nicht einfach Vorgänge im stofflich-thematischen Bereich der Erzählkunst gemeint: nicht irrationale, mystische oder utopische Entwürfe als solche, wie sie uns in der Romantik oder zur Zeit der historischen Avantgarden im Zusammenhang mit den Themen der Ichspaltung, des Traums, des Wahnsinns, der mythischen Erneuerung, des Über-Menschen etc. begegnen. Mit dem Hinweis auf die beschädigte Darstellungs- oder Zeichen-Funktion moderner Erzähltexte – 'beschädigt', wenn man den naiven Parameter der unproblematischen Vergegenwärtigung eines zentralen Sinns anlegt – haben wir vielmehr bereits angedeutet, daß die Entgrenzung hier als eine Konsequenz erkenntnis- und sprachkritischer Vorbehalte zu verstehen ist. Das Mißtrauen gegenüber den sogenannten 'logozentrischen' Denkmodellen, gegenüber der Idee der 'Wahrheit' überhaupt, hat längst auch die Erzähler erfaßt. Und immer wieder gab es mehr oder weniger überzeugende Versuche, dieses Mißtrauen, seine naturwissenschaftlichen, gesellschaftlichen, psychologischen und ästhetischen Zusammenhänge genauer zu analysieren. Der Stabilitätsverlust und seine literarischen oder bildkünstlerischen Ausprägungen – das ist ein Thema mit eigener wissenschaftlicher Tradition. Schon die Buchtitel, oft genug zitiert, lassen den allgemeinen Zusammenhang erkennen; zum Beispiel Hans Egon Holthusens *Der unbehauste Mensch* (zur Literatur des 20. Jahrhunderts)⁵ oder Hans Sedlmayrs Werk über den *Verlust der Mitte* in der modernen bildenden Kunst.⁶ "Das entfesselte Chaos", ein Kapitel dieses Buches, spiegelt zugleich ein Kapitel unserer jüngsten Geschichte: Dem modernen Künstler fehle – und Sedlmayr zitiert hier aus Karl Jaspers *Die geistige Situation der Zeit* (1933) – "die sichere Begrenzung durch ein Ganzes [...]. Aus der Welt kommt kein Auftrag, der ihn bindet. [...] Die Möglichkeiten scheinen unerhörte Aussichten zu eröffnen. Aber die Möglichkeiten drohen sich zu überschlagen. Aus der Zerstreuung sich zurückzufinden, fordert fast übermenschliche Kraft."⁷ Der hier anklingende Grundgedanke geistiger und gesellschaftlicher Entfremdung – das, was Lukács in seiner *Theorie des Romans* noch als die "transzendente Heimatlosigkeit" bezeichnet hatte – gehört inzwischen zur literaturkritischen Topik. Auch Natalie Sarraute, die wohl kompetenteste Sprecherin des neuen französischen Romans, glaubt an keine "gemeinsame Verstehensbasis", an kein überindividuelles, ausgleichendes Sinnprinzip. Im *Zeitalter des Mißtrauens*, so der Titel ihres berühmten Literatur-Essays⁸, ist dem Romancier der Glaube an verbindliche Wirklichkeitskonzepte und die darauf fußenden traditionellen Ordnungsmuster des Erzählens abhanden gekommen. Eine der erzähltechnischen Konsequenzen besteht in der – zum Beispiel in dem Roman *Martereau* meisterlich gezeigten – Auflösung der perspektivischen (und damit semantischen) Eindeutigkeit.

Erkenntnis- und sprachtheoretisch konsequent weitergedacht werden solche Vorbehalte von den Vertretern der modernen französischen Diskurstheorie (Post- oder Neostrukturalismus). Es ist durchaus adäquat, in diesem Zusammenhang vom "Verlust der Mitte" oder der "transzendentalen Heimatlosigkeit" der *Sprache* zu reden. Denn auch hinter der scheinbar so technologischen und strukturbewußten Behandlung rein sprachlicher Prozesse läßt sich viel Ideologisches entdecken. Wenn Manfred Frank in seiner vorzüglichen Darstellung entsprechender Konzepte von der "Gemeinsamkeit des intellektuellen Klimas" spricht⁹ – und er meint damit die seit den sechziger Jahren aktiven, sich den Vernunft- und Systemtheorien widersetzenen französischen Philosophen (u. a. Derrida und Lyotard) –, so scheint es gerechtfertigt, den Geltungsbereich dieser Gemeinsamkeit zeitlich und sachlich (Dichtung) großzügig abzustecken. Nicht zufällig reichen die literarischen Paradigmen, die das neue Denken belegen sollen, teilweise bis ins 19. Jahrhundert zurück: von Mallarmé über Musil (der vom "Möglichkeitssinn" sprach) zu Borges und Jabès. Und auch innerhalb der Philosophie lassen sich die Zweifel an der "Möglichkeit, eine universelle Metasprache zu behaupten", d. h. "unsere Welt von einem archimedischen Ort aus zu interpretieren"¹⁰, über Gadamer, Wittgenstein, Nietzsche und Kierkegaard bis hin zu Schelling zurückverfolgen.¹¹ Daß dergleichen Ideen die Grenzen des philosophischen Diskurses überspringen, d. h. literarisch und insbesondere auch im erzählerischen Diskurs wirksam sind, das war schon in dem *Stiller-Zitat* angeklungen: Es gibt keine Geborgenheit im System, man schwimmt "in einem Cocktail, der ungefähr alles enthält, in nobelster Art von Eliot gemixt, und überall wissen wir ein und wieder aus [...]" (vgl. Anm. 3). Solchem Mangel an Stabilität kann man aus der Sicht der neuen Diskurstheoretiker aber auch eine innovative Seite abgewinnen:

Beide [gemeint sind Derrida und Lyotard; M. S.] brechen mit allen Spielarten eines totalitären [das meint hier: die Welt als ein Ganzes deuten wollenden] Denkens; beiden ist die Vorstellung eines in sich abgeschlossenen Systems unerträglich; beide stehen auf der Seite der Innovation, der systematisch unkontrollierbaren Sinnveränderung: beide setzen den Akzent auf die Differenz, ja auf die irreduzible Vielfalt statt auf die uniforme Einheit und Einzigkeit der Sprachspiele.¹²

Die Poststrukturalisten verstehen sich somit als Repräsentanten einer den modernen Entwicklungen besonders angemessenen Denkweise. Ihre Position ist antagonistisch auf eine zweite bezogen. Diese zweite Position, die unter anderem von Jürgen Habermas ("Konsensus"-Theorie) und Niklas Luhmann ("System"-Theorie) vertreten wird, ist aus poststrukturaler Sicht ein Ärgernis: Erbe des Glaubens an eine Art prästabilisierte Harmonie, an eine universelle

Metasprache, einen nicht hintergehbaren letzten Sinn, eine Teleologie schlechthin.¹³ Habermas hat seinerseits die "Neue Unübersichtlichkeit" als "eine forsch akzeptierte Ratlosigkeit" getadelt, "die mehr und mehr an die Stelle von zukunftsgerichteten Orientierungsversuchen tritt".¹⁴

Damit verbunden sind freilich auch zwei völlig unterschiedliche Geschichtsauffassungen. Der Historiker neuer Prägung, sagt Habermas (mit Blick auf Foucault), "stellt keine teleologischen Zusammenhänge her; er interessiert sich nicht für die großen Kausalitäten; er rechnet nicht mit Synthesen, verzichtet auf Gliederungsprinzipien wie Fortschritt und Evolution, er teilt die Geschichte nicht in Epochen ein", sondern löst ihr Kontinuum auf "in ein[en] Pluralismus von regellos auftauchenden und wieder versinkenden Diskursinseln".¹⁵ So wenig ein Text seinen zentralen Sinn je vergegenwärtigen, d. h. die beiden Seiten des Zeichensystems in Deckung bringen kann, sondern immer wieder nur neue Signifikanten produziert, die ihrerseits einem abwesenden Sinn nachspüren (Derridas "dissémination" oder Sinn-Aufschub)¹⁶ – so wenig läßt sich die übergreifende Sinn-Einheit eines geschichtlichen Ganzen konzipieren. Von unmittelbar poetologischer und narratologischer Bedeutung ist dieser Gedanke dann, wenn Geschichte als *erzählte* Geschichte in Literatur übergeht – und das heißt unter den veränderten Bedingungen des neuen Denkens: wenn der narrative Diskurs als teleologischer Prozeß, als sinnvoll sich entfaltende Handlung in Frage gestellt wird, wie dies in den (post-)modernen Erzählformen fast systematisch geschieht. Zu den typischen technischen Mitteln dieser Infragestellung zählt, wir kommen darauf zurück, die Preisgabe des zentralisierten Erzählens, d. h. der Verzicht auf ein mit sich selbst identisches narratives Subjekt.

Die Kontroverse zwischen den zuletzt angedeuteten philosophischen Positionen ist also durchaus vergleichbar mit dem Konflikt, der zwischen einem dialektisch durchstrukturierten, zielgerichteten und einem nicht-linearen, ein kohärentes Sinn-System leugnenden Erzählen besteht. Und so ist es auch kein Zufall, sondern beruht auf einer gleichsam ursprünglichen Interdependenz, wenn Jean-François Lyotard in *La condition postmoderne* die historischen Phasen des wissenschaftlichen Denkens in narrativen Kategorien beschreibt. Die Geschichte des Erzählens spiegelt unser Wissen – und umgekehrt: "Le récit est la forme par excellence de ce savoir."¹⁷ Lyotards 'Narratologie des Geistes' trägt nun aber vor allem der radikal veränderten, nicht mehr mimetisch-teleologisch gebundenen Erzählfunktion Rechnung. Sinn-"Krise" und Zerfall der narrativen Struktur des Denkens ("le déclin du récit") bedeuten ihm historisch ausdrücklich dasselbe. In beiden Vorgängen äußert sich die neue "condition postmoderne" (zu der die in der französischen Geistesgeschichte von Rousseau bis Camus und Malraux eher emanzipatorisch verstandene 'condition humaine' das gedankliche und historische

Gegenstück bildet): "se lamenter sur 'la perte du sens' dans la postmodernité consiste à regretter que le savoir n'y soit plus narratif principalement".¹⁸

Lyotard hat keine narrative Poetik liefern wollen, aber sein triadisches Modell setzt eine solche voraus. Es orientiert sich an drei historisch und strukturell unterscheidbaren Erzählweisen, den 'einfachen', in sich ruhenden Formen der Prä-Moderne ("histoires populaires", "Mythes" etc.), dem von der Ratio beherrschten Diskurs der Moderne ("les grands Récits")¹⁹ und dem Verfall der narrativen Substanz im post-modernen Denken des 20. Jahrhunderts. "La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et les grands buts."²⁰ Passé ist, was Lyotard den "métarécit" nennt, das heißt eben jene spekulativen (metaphysischen) oder emanzipatorischen (z. B. fortschrittsgläubigen) Konzepte, die unsere neuzeitliche Kultur begründet haben. Es gibt keine einheitliche konzeptuelle Basis, kein geheimes oder offizielles makrokosmisches Bewußtsein, kein übergeordnetes ethisches oder soziales System mehr, das unser Tun und Lassen, unser Denken und Sprechen *legitimieren* könnte. Sondern Lyotard verlegt die Legitimation – die dadurch zu einer "délégitimation" wird – im Einklang mit Wittgensteins Sprachphilosophie zurück in die Immanenz des "Sprachspiels". Mit anderen Worten: Es gibt nur mehr unterschiedliche Sprachspiele, die unverbunden nebeneinander her existieren und deren Regeln jeweils von bestimmten pragmatischen Kontexten abhängen.²¹

Unterschiedliche Akzentsetzungen innerhalb dessen, was wir als einen möglichen theoretischen Horizont der neuen Erzählweisen betrachten, können in diesem Rahmen nur angedeutet werden. Zu unterscheiden wäre wohl zwischen einer erkenntniskritischen Orientierung im allgemeinen (Einfluß existenzphilosophischer Konzepte), einer sprachphilosophischen Richtung, die weitgehend ahistorisch, z. T. psychoanalytisch argumentiert (u. a. Derrida), und einem sprachsoziologischen Ansatz, wie ihn etwa Lyotard vertritt. Lyotard hat in der Tat die gesellschaftlichen Zusammenhänge der "Krise" – der Vorstellung, daß die Sprache (bzw. der Erzähler) den Sinn nicht beherrsche – besonders hervorgehoben. Hinter dieser Entwicklung stehe unter anderem die seit dem Zweiten Weltkrieg rasant zunehmende, sich verselbständigende Technologie, zumal auf dem Gebiet der Information und Kommunikation, das heißt: eine soziale Struktur, in welcher die Macht der Mittel ("performativité") die übergeordneten Ziele verdrängt habe.²²

Intertextuelles Spiel als Modernitätskriterium

Brechen wir hier unseren theoretischen Exkurs vorläufig ab, als dessen kleinsten gemeinsamen Nenner wir die Logozentrismus-Kritik und – damit ver-

knüpft – die Entgrenzung eines stabilen Sinnhorizontes erkannten. In diesem Zusammenhang von 'Entgrenzung' bzw. 'Dezentralisierung' statt von 'Zerstörung' zu sprechen, scheint uns besonders deshalb angemessen, weil sowohl in den modernen Diskurstheorien als auch bei den Erzählern selbst die Komponente eines 'unendlichen' oder 'unerschöpflichen' Sinns vielfach mitschwingt. In dem Augenblick, wo das Bedeutungsdogma, das Prinzip der Sinn-Einheit bzw. -Identität wegfällt, ist der Weg frei für das (Sprach-)Spiel der Möglichkeiten. Abwesenheit oder Aufschub wären dann gerade die Bedingung für Reichtum, Innovation etc. Wir werden gleich sehen, daß dieser sehr umstrittene Gedanke in der neuesten Erzähltheorie und in den Erzähltexten selbst, etwa bei Umberto Eco oder bei dem schon erwähnten John Barth, deutliche Spuren hinterlassen hat.

Um konkrete literarische Spuren einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Logoentrismus soll es im folgenden gehen, d.h. auch um das Problem, ob und wie der Entgrenzungsvorgang die narrativen Strategien regiert. Gewiß stellt sich die Situation in der literarischen Praxis anders dar als in der wissenschaftlichen Theorie. Während sich die post-strukturalen Theoretiker dem Vorwurf aussetzen, mit ihrer Radikalisierung des Sinn-Problems irrationale Methoden eingeführt zu haben – Habermas sieht in der "totalen Vernunftkritik" eine Verabschiedung vom cartesianischen Denken, von "theoretischer Verantwortlichkeit" schlechthin²³ –, kann für einen künstlerischen Erzähltext eine solche cartesianische (poetologisch gesprochen: aristotelische) Grundhaltung zumindest nicht prinzipiell gelten.

Wir hatten bereits zu Anfang unserer Überlegungen festgestellt, daß die dezentralisierenden Formen des Erzählens viel weiter zurückreichen, als es das historisch gebundene Post-Moderne-Modell eigentlich zuläßt. Und mit Interesse mögen die Kritiker des Modells ein deutliches Wort von Umberto Eco zur Kenntnis nehmen: "bald wird die Kategorie der Postmoderne bei Homer angelangt sein. Ich glaube indessen, daß 'postmodern' keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*."²⁴ Dieses besondere "Kunstwollen" läßt sich strukturell mit dem Labyrinth, oder genauer, mit einem bestimmten Labyrinth-Typ vergleichen. Eco nennt ihn das "Rhizom-Labyrinth", welches so "vernetzt" ist, "daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripetie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist".²⁵ Zur hermeneutischen und strukturellen Bedeutung des Labyrinths für den modernen narrativen Diskurs hatten wir uns in anderem Zusammenhang umfassend geäußert.²⁶ Hier sei vorläufig nur festgehalten, daß wohl kein Muster sich besser zur Charakterisierung des – wie auch immer 'post-modernen' – Text- oder Erzählbegriffs eignet als gerade der nicht-klassische, d.h. über kein Ziel und kein Zentrum verfügende

labyrinthische Parcours. Sollte in unserer heldenlosen Zeit je ein Theseus sich verirren, so müßte er doch ohne ein transzendentes Prinzip – ohne Ariadne – auskommen. Das Labyrinth als offener "Raum der Mutmaßung" (Eco) wird zur Chiffre für den flottierenden, ins Unendliche ausgreifenden Sinn, für das neue Denken überhaupt.²⁷ Während aber in den theoretischen Modellen der Benutzer sprachlicher Zeichen den labyrinthischen Dezentralisierungsvorgang gleichsam wie ein unaufhaltsames Schicksal 'erleidet', kann der Erzähler im Prinzip aus der Not eine Tugend machen. Er tut dies, indem er die textuelle und semantische Identität seines Werkes von vornherein preisgibt, d.h. spezielle künstlerische Strategien entwickelt, die die labyrinthische "Vernetzung" des Sinns auffällig machen.

Zu den wesentlichen Konstituenten dieser Gesamtstrategie gehört die *Intertextualität*. Darunter verstehen wir die durchaus mutwillige Entgrenzung eines gegebenen Textes in Richtung auf andere Texte. Selbst wenn man in Übereinstimmung mit den poststrukturalistischen Modellen konzedierte, daß objektiv jeder Text (wie jedes Zeichen) schon immer die Transformation eines anderen Textes (Zeichens) ist²⁸, der Erzähler also gar nicht anders als intertextuell verfahren kann, bleibt die Tatsache des produktiven Umgangs mit dem Phänomen. Auch aus einem – nicht zu unterschätzenden – ästhetischen Spieltrieb heraus ergreifen moderne Autoren immer häufiger die Initiative und produzieren intertextuelle Bezüge im Vertrauen darauf, daß auf der Rezeptionseite entsprechende Voraussetzungen (kulturelles Wissen) vorhanden sind. Denn eine vom Leser mangels Erfahrung nicht wahrgenommene Intertextualität dürfte ihren Zweck verfehlen. Die materiellen Konsequenzen dieses besonderen "Kunstwollens" reichen von der vagen Anspielung auf eine nur mündlich überlieferte kulturelle Äußerung bis hin zur Bearbeitung einer bestimmten literarischen Vorlage. Einzeltext-Referenzen (konkreter Autor bzw. Prae-Text) und System-Referenzen (Verweise auf das Normensystem des Textes, auf Textsorten, poetische Verfahren, mythologische Konstanten etc.) sind in der literarischen Praxis zumeist miteinander verknüpft.

Das ist auch der Fall in der Erzählung *Le Prométhée mal enchaîné* (1899) von André Gide, die in diesem Zusammenhang unter anderem deshalb interessant scheint, weil sie typische, heute fast schon wieder zur Norm erstarrte intertextuelle Formen vorwegnimmt. Das prometheische Prinzip der "Entfesselung" wird hier zum Prinzip künstlerischer Gestaltung²⁹. Wir begegnen nicht nur einem zeit- und ortsversetzten Prometheus ohne Fesseln, der im Paris der Jahrhundertwende in der Manier eines Flaneurs mit allerlei Menschen ins Gespräch kommt und schließlich seinen eigenen Adler (seine "raison d'être") verspeist – symbolischer Hinweis auf die Befreiung von abendländisch-metaphysischer Geistestradiation schlechthin –, sondern Gide präsentiert uns das Ganze in Form eines "Hypertextes"³⁰, von dem aus der Leser im Verlaufe

der Lektüre zu immer wieder neuen Ausflügen in die Kulturgeschichte eingeladen wird. Dazu gehören neben der Prometheus-Überlieferung (Rousseau, Goethe, Shelley etc.) das Alte und Neue Testament, die Vergilschen Eklogen sowie mehr oder weniger deutliche Hinweise auf Dostoevskij, Nietzsche, P.-A. Laurens usw.; dazu gehört vor allem das ironische Spiel mit Gattungen, die in ihrer normativen Zweckgerichtetheit der Gideschen Ästhetik genau entgegengesetzt sind (Gleichnis, Chronik, Interview). Gide lehnte den affirmativen Diskurs einer geschlossenen Form ab – ein Hinweis darauf ist auch die dem Text 1914 hinzugefügte, mit dem mittelalterlichen Narrenspiel verknüpfte Bezeichnung "sotie" – und verwirklichte somit auf künstlerischem Feld jene "Pendelbewegung des Geistes" ("balancement de ma pensée"), von der er später im Tagebuch sprach. Er verstand diese Bewegung als einen sich "gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen verzweigenden Dialog".³¹

Das Gide-Beispiel scheint uns, wie gesagt, auch vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Postmoderne-Diskussion aufschlußreich zu sein. Denn es stellt sich angesichts dieses auswuchernden und stark autoreflexiven Textes die Frage, ob hier wirklich noch ein hermeneutisch kohärenter Beitrag zu einem traditionellen Thema geleistet wird oder ob nicht im Gegenteil die Polyphonie der Stimmen das hermeneutische Vertrauen in den Text gerade untergraben soll. Das Auffällige an ihm ist nicht allein die radikale Verabschiedung der naturalistischen Schreibweise oder die Tatsache intertextueller Praktiken an sich (auch klassische Autoren bedienen sich ihrer), sondern die intertextuelle Steigerungsrate, die "Lust am Intertext"³², die zugleich einen Verlust signalisiert, denn in dieser von Reminiscenzen, Zitaten und parodistischen Einschüben durchsetzten Erzählung ist eine eigene Wahrheit, ein mit sich selbst identisches Prometheus-Bild schwer auszumachen. Im Zitatcharakter eines solchen Werkes kündigt sich durchaus an, was John Barth mit Blick auf entsprechende Verfahren bei Borges und amerikanischen Gegenwartsauteuren *The Literature of Exhaustion*³³, die Literatur der (kulturellen) Erschöpfung genannt hat. Nicht in erster Linie außersprachliche Inhalte, sondern die Reproduktion bereits besprochener Welten, das Spiel der Texte mit- und gegeneinander, die Vielfältigkeit und Selbstbespiegelung der Vermittlungsprozesse (Signifikanten) bestimmen diesen narrativen Diskurs. Der Gide-Text ist somit ein exemplarischer Beleg dafür, daß der geschichtliche Raum, in dem der Wechsel von der geschlossenen 'Darstellungs'-Kunst zur intertextuellen 'Reflexions'-Kunst sich abspielt, weiter gefaßt werden kann, als das üblicherweise geschieht. Lange vor den heute aktiven experimentellen Autoren haben Erzähler die semiotische und ästhetische Bedeutung des Phänomens erkannt und die Intertextualität unter anderem dazu benutzt, die Einheit des Werkes aufzubrechen, es als Repräsentanten einer apriorischen Vernunft, eines geschichtlichen Sinns, eines psychologischen oder gesellschaftlichen Kausalverhaltens usw. in Frage zu stellen.

Der fremdbestimmte Erzähler

Innerhalb eines solchen für die Moderne insgesamt symptomatischen Prozesses gehen nun aber weitere Veränderungen vor sich, die den übergeordneten Entwicklungsgang in unterschiedlicher Weise akzentuieren. Kehren wir noch einmal kurz zu dem Roman *Stiller* von Max Frisch zurück, jenem Ehe- und Künstlerroman, in dem nicht nur der Held, sondern – und der Zusammenhang ist von Frisch ganz bewußt so konstruiert – auch das Erzählen entschieden fremdbestimmt ist. Während jedoch *Stiller* als schließlich zurückgezogen lebender Kunsthandwerker (und gemäß dem vom Autor vorangestellten Kierkegaard-Motto) den Weg der "Selbstannahme" versucht, bleibt dem Text eine solche 'Rückkehr zu sich selbst' versagt – nicht nur prinzipiell, sondern auch, weil der Autor es so will: Aus der Differenz gegenüber anderen Texten ist hermeneutisch Profit zu ziehen. Über die Verankerung des Erzählvorgangs im unendlichen Geflecht bereits existierender Geschichten wird in diesem Roman zudem laut nachgedacht, unter anderem in Form expliziter Anspielungen auf die literarische Tradition, etwa auf die Gattung des Eheromans mit den "Meisterwerken" *Effi Briest* und *Anna Karenina*.³⁴ Das Besondere am *Stiller* wäre also, daß er uns nicht nur intertextuelle Praktiken vorführt, sondern den Übergang zu einem neuen Intertextualitäts-Bewußtsein signalisiert.

Max Frisch gehört zu jenen Autoren, die ihre Entgrenzungsstrategien auf ein erkennbar theoretisches Fundament stellen – oder vielleicht sollte man vorsichtiger formulieren: die bestimmte theoretische Erfahrungen in die Praxis einfließen lassen. So wird das Problem der (unvermeidlichen) Teilhabe an einem universalen Intertext im *Stiller* ausdrücklich mit dem Thema der modernen Entfremdung verknüpft. Damit verläßt die Auseinandersetzung den innerliterarischen Bereich. Die Intertextualität präsentiert sich uns hier als ein 'Ärgernis', das im 20. Jahrhundert jeden, vor allem aber diejenigen betrifft, die wie *Stiller*, der Künstler und Tagebuchautor, nach Kreativität und Originalität streben. Wer kann denn *Stiller* garantieren, daß er seine "Mordinstinkte nicht durch C.G. Jung", seine "Eifersucht nicht durch Marcel Proust", "Spanien nicht durch Hemingway", sein "Nie-An-Kommen nicht durch Kafka und allerlei Sonstiges nicht durch Thomas Mann" kennt?³⁵ "Es ist ja wahr, man braucht diese Herrschaften nie gelesen zu haben, man hat sie in sich schon durch seine Bekannten, die ihrerseits auch bereits in lauter Plagiaten erleben. Was für ein Zeitalter!"³⁶

Die letzten Worte dieser Äußerung – in die natürlich der Leser Max Frisch selber involviert ist – zeigen die Tendenz einer Bewertung, die deutlich macht, daß Frisch die Intertextualität nicht einfach als eine mystische, irgendwo im Ungewissen beginnende Filiation versteht. Sondern es handelt sich hier

darum, die historische und soziale Bedingtheit des aufgezeigten Problems herauszustellen: "Wir leben in einem Zeitalter der Reproduktion. [...] wir sind Fernseher, Fernhörer, Fernwisser." Daß einem beim Lesen solcher Worte Walter Benjamins berühmter Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* einfällt, ist weniger ein Zufall als das Resultat entsprechender Markierungen im Roman selber: "Es heißt überhaupt nichts mehr", sagt Stiller, "Schwertfische gesehen zu haben, eine Mulattin geliebt zu haben, all dies kann auch in einer Kulturfilm-Matinée geschehen sein." Damit entfällt, was Benjamin so trefflich den "apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit"³⁷ genannt hat. Die modernen Formen der Informationsvermittlung zerstören einerseits den Traditionswert eines Kunstwerks, seine Einmaligkeit, seinen kultischen Charakter – und sie verstellen andererseits den unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit. Die Skepsis des Ich-Erzählers – "es gibt heutzutage [...] keine terra incognita mehr: wozu also die Erzählerei!"³⁸ – kann indes den Erzähler Max Frisch nur beflügeln: Er zieht – nicht ohne Ironie – alle Register seines kulturellen Repertoires; wir müssen hier auf ausführliche Nachweise leider verzichten. Vom Eheroman (Tolstoi, Fontane) über den Künstlerroman (Thomas Mann) bis hin zur Bürgerkriegsliteratur (Hemingway) erstreckt sich das Feld der konkreten Anspielungen und parodistischen Verweise. Hinzu kommt – ähnlich wie bei Gide – die Interaktion unterschiedlicher Gattungen: Tagebuch, Protokoll, Agenten-Story, Märchen u. ä. m. Damit treten die Formen textueller Vermittlung als solche mit in den Vordergrund. Das Spiel der Signifikanten wird zu einer gewissen Konkurrenz für das Anekdotische. Es findet insgesamt eine Verschiebung zu Ungunsten der erzählten Substanz, der erzählten Geschichte statt.

Die intertextuellen Prozesse, das hatten wir betont, sind nur ein, wenn auch ein wesentlicher Faktor der künstlerischen Gesamtstrategie. In den allgemeinen Vorgang der Entgrenzung der narrativen Struktur und des Bedeutungssystems einbezogen ist unter anderem die *Erzählperspektive*. In Frischs Roman setzt sich z. B. das Bild, das der Leser von Stiller gewinnt, aus einem Konglomerat unterschiedlicher Berichte zusammen, d. h. andere Personen schildern, was sie über den Helden zu wissen glauben. Stiller, der diese Berichte, wie es ironischerweise heißt, "protokolliert", ist aber denkbar schlecht dazu geeignet, aus den Erzählungen ein Ganzes zu machen. Nach einem langen Amerika-Trip sitzt er als der "verschollene Stiller" – der sich nunmehr Jim White nennt – in einem Schweizer Gefängnis: eine moderne Doppelgänger-Figur, die über Stiller, das andere Ich, wie über einen Fremden spricht und es auch sonst mit der Wahrheit nicht so genau nimmt. Was an seinen abenteuerlichen Amerika-Geschichten Fiktion, was Wirklichkeit ist, bleibt letztlich eine offene Frage. Stillers Identitäts-Krise ("weiß ich es denn selbst, wer ich bin?") hat zwangsläufig Einfluß auf die Erzählweise: "ich habe keine Sprache für meine Wirklichkeit!"³⁹

Die Ambivalenzen und Instabilitäten des Textes tragen dazu bei, daß der Leser zwar ein sehr komplexes, aber eben kein einheitliches und verlässliches Bild von Personen und Handlungen erhält. Sie haben aber auch eine positive Kehrseite: Der Sinnhorizont des Romans wird nicht durch lineare, strengen Kausalgesetzen unterworfenen Gedanken-*'Führung'* und entsprechende formale Mittel von vornherein eingegrenzt, sondern *zwischen* den Texten bzw. Textsorten, zwischen Wahrheit (*'Leben'*) und Fiktion, zwischen den Perspektiven, ja innerhalb des gespaltenen, dezentralisierten Erzähler-Ichs selbst entstehen Zonen der Unbestimmtheit, die der Rezipient hermeneutisch fruchtbar machen kann. In gewisser Beziehung fängt die Roman*praxis* das in der theoretischen Problematisierung des Erzählens anklingende Konzept einer 'katastrophalen Moderne' wieder auf. Der melancholische Gedanke, daß man dem total vertexteten Zeitalter einfach ausgeliefert ist, daß man mit Texten eben nur Texte – und keine originäre Wirklichkeit – reproduzieren kann, hatte jegliche künstlerische Anstrengung sinnlos erscheinen lassen. Der Gedanke bleibt, aber das Erzählen geht weiter. Zumindest gilt das für die Geschichten von Max Frisch, die immer noch über so viel referentielle Aussagekraft verfügen, daß in der Vorstellung des Lesers ein durchaus konkretes, von Texten unabhängiges Bild der Wirklichkeit – des Ehelebens, der Welt des Künstlers, des Schweizerischen Staatswesens usw. – entstehen kann.

Die Radikalisierung des 'Sinn'-Problems

Die entschiedene Dramatisierung der Sinnfrage und damit auch eine noch konsequentere Dekonstruktion des mimetischen Erzählens beobachtet man erst bei den experimentellen Gegenwartsautoren. Wir denken hier unter anderem an Texte von Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers, John Fowles, Gabriel Josipovici, John Barth, Lars Gustafsson, Julio Cortázar und neuerdings auch Felix Philipp Ingold. Etwas überspitzt könnte man sagen, daß diese Erzähler – literarische Textverarbeiter par excellence – ihren theoretischen Prae-Text von den Poststrukturalisten und, zumindest in jüngster Zeit, aus der Postmoderne-Diskussion beziehen, daß aber gleichzeitig auch so etwas wie ein gemeinsames literarisches Vorbild existiert: Jorge Luis Borges. Der argentinische Dichter hat nicht nur einer irrationalen (von der kabbalistischen Mystik beeinflussten) Denk- und Erzählweise zu internationaler Anerkennung verholfen, sondern ist inzwischen selber zu einem Mythos, zu einer literaturfähigen Legende geworden. Typische Formen anti-cartesianischen Denkens verbinden sich mit seinem Namen: unter anderem der regressus ad infinitum (Struktur, die häufig als 'unendlicher Text', 'unendliches Buch' oder 'unendliches Labyrinth' sich präzisiert), die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit oder

Text und Leben, die Paradoxien, die sich in den 'unmöglichen' perspektivischen und hierarchischen Verwicklungen (z. B. von Beobachten und Beobachtetwerden) zeigen.

Wir kommen auf diesen Borges-Einfluß, den die postmodernen Romanciers in ihren Texten sogar ausdrücklich thematisieren, gleich noch zurück. Ebenso spürbar ist in der Tat der Einfluß der Theorie:

Sprachphilosophisch steht der postmoderne Text ganz unter dem Diktat poststrukturalistischer Denkprämissen. Intertextualität gehört demnach geradezu zu seinem unabwendbaren Schicksal. Da die Verweiskraft des sprachlichen Zeichens nach dieser Theorie nicht länger in außersprachliche Zonen hinausreicht, *signifiant* und *réfèrent* vielmehr radikal diskontinuierlich und intransigent sind, kann Sprache, sofern sie auf ihre Bedeutungsfunktion und damit auf die Hervorhebung von Bedeutung nicht verzichten möchte, diese nur noch aus dem sprachlichen Binnenraum, d. h. den 'Oppositionsbeziehungen zu anderen Texten innerhalb eines umfassenden differentiellen Systems von Texten' beziehen.⁴⁰

Von solchen "Oppositionsbeziehungen zu anderen Texten" haben freilich, wie wir nachweisen konnten, schon Gides *Prométhée* und Frischs *Stiller* profitiert. Insofern setzen die gerade genannten Autoren zunächst einmal nur eine 'moderne Tradition' fort. Dennoch, die Unterschiede sind unübersehbar. Die Dichte der intertextuellen Verweise hat in den einzelnen Werken weiter zugenommen. Das Erzählen gestaltet sich mehr und mehr als ein selbstreferentieller Vorgang. Kein Text, der nicht zugleich seinen eigenen Entstehungsprozeß – oder die ästhetischen und semiotischen Bedingungen von Literatur bzw. Texten allgemein – zum Thema hätte. Letzteres bedeutet auch, daß Dichtung und Kritik schließlich interferieren – ein Prinzip, das zwar zu den Axiomen poststrukturalistischer Texttheorie gehört, aber bekanntermaßen in der Romantik schon programmatisch vorgeprägt war. Was Armand Nivelle in seiner *Frühromantischen Dichtungstheorie* mit Blick auf den Poesiebegriff Friedrich Schlegels feststellt, wird heute in den sogenannten postmodernen Werken – mutatis mutandis – geradezu schulmäßig betrieben: "Durch das Hineinspielen der Reflexion in das poetische Kunstwerk erreicht der romantische Dichter die ersehnte Verbindung von Poesie und Kritik, wodurch die Poesie eben 'potenziert' wird."⁴¹

"Potenzierung" und "Progressivität" hatten in der Romantik – Armand Nivelle weist darauf hin⁴² – allerdings eine idealistische Bedeutung im Sinne einer Teilhabe des (endlichen) poetischen Ichs an der "Ganzheit" des unendlichen Universums. Damit sind auch schon die Grenzen des Vergleichs aufgezeigt. Die modernen Autoren mögen sich ähnlicher *Verfahren* bedienen, die Ideologie freilich teilen sie mit den Romantikern nicht. Im Gegenteil, ent-

grenzende Schreibweisen sind hier nicht als unendliche Annäherungen an ein harmonisches Ganzes, sondern als 'Bruch', als 'Ersatz' für ein abwesendes 'höheres' Prinzip zu verstehen. Wohl damit hängt zusammen, daß die Poetik der neuen Romanciers wenig Hoffnungsvolles enthält: Räume ohne Telos, Echo-Kammern, Leere, Erschöpfung, Tod (des Erzählers) usw.

Jorge Luis Borges, so hatten wir gesagt, gilt als einer der Vorbereiter dieser Art von Literatur. In der Tat, fast alle seine Erzählungen – etwa *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* oder *Pierre Menard, Autor des Quijote* – handeln mehr oder weniger explizit von der Vervielfachung und Überlagerung von Texten. Solche Potenzierungen sind teilweise bodenlos, verlieren sich im Unendlichen. Unmittelbar einsichtig wird das Prinzip zum Beispiel, wenn Borges einen Ich-Erzähler von einem "Symbolisten aus Nîmes" erzählen läßt, von einem gewissen Pierre Menard, "einem grundsätzlichen Anhänger Poes, der Baudelaire zeugte, der Mallarmé zeugte, der Valéry zeugte, der Edmond Teste zeugte".⁴³ Dergleichen textgenetische Verschachtelungen erweisen sich bei Borges häufig als *paradoxe* Konstruktionen. In dem gerade zitierten Text schickt Pierre Menard sich an, den *Quijote* von Cervantes noch einmal zu schreiben: "Der Text Menards und der Text Cervantes' sind Wort für Wort identisch, doch ist der zweite nahezu unerschöpflich reicher."⁴⁴ Als nicht weniger paradox empfindet der Leser die fiktionssironischen Verwicklungen zwischen erzählender Instanz und erzähltem Gegenstand. In der Geschichte *Averroes auf der Suche* merkt der von den Schreibversuchen eines anderen Autors (Averroes) berichtende Erzähler plötzlich, "wie das Werk meiner spottete": "Ich fühlte auf der letzten Seite, daß meine Erzählung ein Symbol des Menschen war, der ich war, während ich an ihr schrieb, und daß ich, um diese Erzählung zu schreiben, dieser Mensch sein müssen, und um dieser Mensch zu sein, die Erzählung hatte verfassen müssen und so *ad infinitum*."⁴⁵

Dieser absurde *regressus ad infinitum* ist geeignet, eine weitere Eigenart nicht nur der Erzählweise von Borges, sondern vor allem auch seiner Nachfolger zu illustrieren. Es handelt sich hier um eine spezielle, die Struktur des narrativen Zeichensystems auf besonders spektakuläre Weise destabilisierende Form textueller Rückbezüglichkeit, die von der einfachen Verdoppelung oder Wiederholung unterschieden werden muß. Es kommt vielfach zu einer den 'gesunden Menschenverstand' des Lesers schockierenden Integration logisch oder ontologisch unvereinbarer Bereiche: Das Dargestellte ist zugleich die Form der Darstellung, die Geschichte der Diskurs, das Leben der Text u. a. m.

Eine solche 'Integration' kann jedoch, da sie auf einem nicht auflösbaren Widerspruch beruht, letztlich nur die 'Desintegration' (Entgrenzung) des Sinns zur Folge haben. John Barth suggeriert uns das Verfahren des erzählerischen *regressus ad infinitum* in der Textsammlung *Lost in the Funhouse*⁴⁶

mit Hilfe der sogenannten Moebius'schen Schleife, einem Band, das nicht nur in sich selbst zurückkehrt, sondern bei dem durch gleichzeitiges Drehen um die eigene Achse außen und innen oder Vorder- und Rückseite – und das bedeutet in bezug auf den Text: Erzählen und Erzähltes – identisch werden. *Lost in the Funhouse* ist auch der Titel einer spezifischen, sehr labyrinthischen Erzählung des Sammelbandes. Hier hat John Barth bereits einige konkrete Möglichkeiten derartiger Rückverweise aufgezeigt. Erzählerrede und erzähltes Geschehen – die Geschichte handelt vom Ausflug des "empfindsamen Jünglings" Ambrose ins Labyrinth eines Kuriositäten-Kabinetts – werden von dem Autor immer wieder "kurzgeschlossen".⁴⁷ Die besondere metaphorische Qualität des Labyrinth-Modells erleichtert freilich diesen Vorgang. Erzähler und Held, Subjekt und Objekt der Erzählung sind gleichermaßen in Mitleidenschaft gezogen, wenn es im Text beispielsweise heißt: "wir werden nie aus dem Juxhaus herausfinden."⁴⁸ Damit ist wieder eine neue Reflexionsebene erreicht. Es wird nicht nur die traditionelle Darstellungsfunktion des Erzählers systematisch zerstört, sondern die Konsequenzen dieser Zerstörung – "Unterbrechungen", "Wiederholungen", das Sich-Verlieren in "Sackgasen", die "Leere" schlechthin – gewinnen bereits selber thematischen Status: "die Handlung [...] dreht sich um sich selbst, schweift ab, zieht sich zurück, zögert, seufzt, bricht zusammen, verhaucht ihr Leben."⁴⁹

John Barth konfrontiert den Leser mit einem erzählerischen Notstand, der zwangsläufig die Frage nach den Entwicklungsmöglichkeiten dieses "Erzählens" aufwirft. Denn unter den Bedingungen des totalen Substanzverlustes der 'Geschichte' verläuft die narrative Entgrenzung tödlich.⁵⁰ Wenn die Diskurstheoretiker die Auflösung der textuellen Identität verkünden – alles ist pluralistisch: Autor, Erzähler, Held, Handlung etc. –, dann denken sie weniger an die Entleerung des Sinns als an seine irreduzible Vielfalt. John Barth, bzw. sein fiktives alter ego, stellt sich diesem Problem in einem Text, dessen Titel – reflexiver geht's kaum – *Title* lautet: "nachdem die Erzählung eine entleerte Parodie ihrer selbst geworden ist, könnte vielleicht eine Form – Von was? Von irgend etwas – neoprimitiv aus der eigenen Asche steigen. Eine ärgerliche Aussicht."⁵¹

Wirklichkeit als 'Konstruktion'

Daß eine solche Wiedergeburt traditioneller Schreibweise nicht der Weisheit letzter Schluß sein konnte, hat Barth zehn Jahre nach seiner "Erschöpfungs"-These (*The Literature of Exhaustion*) in einem weiteren theoretischen Beitrag zu untermauern versucht. Das neue Zauberwort lautet nun "replenishment"⁵². Gemeint ist damit, daß das Erzählen wieder substantiell werden soll im Sinne

der Márquez'schen Synthese von "realism and magic and myth". Mit anderen Worten: Der immer schmalere werdende Pfad entleerter Reflexivität – bzw. unendlicher, aber substanzloser Progressivität – wird verlassen zugunsten einer neuen Erzähllust, einer Fabulierkunst, in der die "Verbindung von Realismus und Modernismus, von *Fact* und *Fiction* gelingen möge".⁵³ Die intertextuellen Prozesse und die dazu gehörenden paradoxen Querverweise und "verwickelten Hierarchien" (Hofstadter) sind deshalb nicht aus der Welt geschafft. Im Gegenteil, derartige Entgrenzungen des geschlossenen Erzählhorizontes werden – wie die Bestenlisten zeigen, sogar für die Leser – immer selbstverständlicher. Hinzu kommt aber, daß nun die *Phantasie* viel stärker zur Entfaltung drängt und sich dabei auch in die eigentliche Domäne des Irrationalen, in das Phantastische, vorwagt. In John Barths Roman *Sabbatical* (1982) oder Lars Gustafssons *Die dritte Rochade des Bernard Foy* (dt. 1986) hat alles Erzählen und alles Erzählte einen doppelten Boden, und alles ist mit allem, über logische und ontologische, räumliche und zeitliche Grenzen hinweg, auf geheimnisvolle Weise verwoben. Das Geheimnis, das Hermetische, wird nun selber ein zentraler stofflicher Bestandteil: in Form von Agentengeschichten, mysteriösen Verdoppelungen, zu dechiffrierenden Texten, Traum- oder Zeitreisen etc.

Die Entgrenzung besitzt in diesen Romanen also nicht nur eine technische oder strukturelle Qualität, sondern ist zugleich Ausdruck einer neuen Bewußtseinsfülle, einer Bewußtseinsweiterung geradezu. Was von den Erzählern oder Protagonisten gedacht, erzählt, gelesen, geträumt, erlebt oder getan wird – Rationales wie Irrationales –, erhebt jeweils denselben Anspruch: nämlich ein Teil oder ein Aspekt der Wirklichkeit in ihrer ganzen Komplexität zu sein. Mit *Sabbatical* gelingt es dem ehemaligen Literaturprofessor John Barth, dieses Wirklichkeitskonzept künstlerisch optimal umzusetzen. Der Roman handelt von zwei Ehepartnern, die ihre Freizeit (ein "sabbatical year") dafür verwenden, um sich während einer Kreuzfahrt auf dem Meer den eigenen Lebensprozeß schreibend und erzählend zu vergegenwärtigen. Der Umstand, daß Susan Seckler, die 35jährige Ehefrau, "associate professor of American literature and creative writing" ist, daß Literatur somit auf ganz 'normale' Weise in ihr Leben eindringt, erleichtert dem Autor und seinen Geschöpfen das Wechselspiel von "fact" und "fiction".

Der Roman ist zudem ein wahres Lehrstück, was den benutzten, in fiktiven Fußnoten teilweise sogar 'wissenschaftlich' beglaubigten Literaturkanon betrifft! Die Seereise der Fenwicks folgt explizit dem Muster von Edgar Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, mit entsprechend komplizierten Verschachtelungen und Verdoppelungen von Personen und Handlungsfaktoren (einschließlich der phantastischen "sea-monster"-Episode). Auch Byrons *Manfred* gehört zu den unüberschaubar zahlreichen literarischen

Vorlagen und Reminiszenzen – wobei solche Verweise weniger um ihrer selbst willen als zur Illustration des theoretischen Problembewußtseins gemacht sein dürften. Intertextualität, so scheint es, entwickelt sich immer mehr zum ironiefähigen Phänomen. Wenn zum Beispiel John Barth einer Susan Seckler und einem Edgar Poe eine gemeinsame – “entfernte” – Verwandtschaftsbeziehung andichtet, so liest sich das wie ein parodistischer Abgesang auf psychoanalytische Auslegungen: Intertextualität als Freud-scher “Familienroman”. Ähnliches Problembewußtsein zeigt der Autor anläßlich einer anderen ‘Beziehung’. Die pseudo-inzestuöse Rolle, die ein gewisser Manfred, der Schwager von Susan und Liebhaber ihrer Mutter, in der Geschichte der beiden Protagonisten spielt, wird zum Vorwand für die äußerst subtile Bloßlegung des Verfahrens und der damit verbundenen theoretischen Fragen: “Are we telling Manfred’s story or Manfred-stories?”⁵⁴

Ist der Roman ein literarisches und zugleich ironisches Lehrstück über Textgenerierung, so ist er auch ein Lehrstück über die Möglichkeit, aus der Fiktion heraus das *Leben* zu (re)generieren. Für die betroffenen Helden wird dieser pirandelleske Versuch gar zur therapeutischen Maßnahme, denn am Ende ihrer als “our narrative program” angekündigten Kreuzfahrt gelingt manches, was den Eheleuten vorher nicht gelingen wollte:

Well, the point of my story is that the point of Poe’s story is that the point of Pym’s story is this: ‘It is not that the end of the voyage interrupts the writing, but the interruption of the writing ends the voyage. Would You make love to me now? [...] Which comes first? They both come first! [...] The doing and the telling, our writing and our love – they’re twins. That’s our story.’⁵⁵

Der hier angedeutete Versuch einer wechselseitigen Durchdringung von Fiktion und Wirklichkeit läßt, da er sich nur wieder in fiktionalisierter Form vollziehen kann, die Grenzen der Kunst eigentlich erst besonders klar hervortreten. Anders als die – erzählerisch teilweise ebenso experimentelle – historische Avantgarde, die ja gerade gegen die Abgehobenheit der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts vom gesellschaftlichen Leben Front machte, richten die postmodernen Erzähler ihr Interesse ganz auf die Ausschöpfung der eigenen, der literaturspezifischen Möglichkeiten. Eine solche Literatur verheimlicht – trotz aller technischen Eskapaden – in der Tat nicht ihre (neo)konservative Einstellung, sei es, weil sie erklärtermaßen aus dem Zettelkasten der Überlieferung lebt, sei es, weil sie einen ästhetischen Idealismus und Subjektivismus durchscheinen läßt, an dem die Romantiker – und vielleicht noch Pirandello – ihre besondere Freude gehabt hätten. Aus der Sicht der betroffenen Romanciers stellt sich das freilich anders dar: Der Gedanke, daß die sogenannte Wirklichkeit (nur) eine Konstruktion oder eine Fiktion

ist, hat sich ja im 20. Jahrhundert längst außerhalb der Literatur, etwa in den Naturwissenschaften, durchgesetzt. Die neue Erzählkunst bringt diese Erkenntnis nur auf sprachlich konsequente Weise zum Ausdruck – und beweist gerade damit ihre Zeitgemäßheit.

Mythos: Die Ordnung der Unordnung

Dieser Gedanke führt uns abschließend noch einmal zu einem etwas speziellen, aber wichtigen Aspekt des neuen Erzählbegriffs zurück. Fast alle Autoren sind nämlich bemüht, die erzählerische Instabilität auf eine bestimmte Weise wieder zu bändigen – und zwar mit Hilfe von Mythen. Das mag paradox klingen angesichts der Tatsache, daß mythische Konstruktionen gerade eine substantielle Entgrenzung der Erzählhandlung, des Text-Sinns überhaupt, zur Folge haben. Aber nicht darum geht es hier, sondern um die strukturierende und letztlich systembezogene Anwendung solcher Mythen. Es scheint offenbar immer noch möglich, daß man – so Eliot über Joyce – mit Hilfe des Mythos das Chaos “bewältigt, ordnet, gestaltet und mit Sinn erfüllt”.⁵⁶ Das gilt für die Prometheus-Idee in ihrer (post-)modernen Funktion als Prinzip des “entfesselten” Erzählens, das gilt für viele andere ästhetisch ergiebige Mythen (Narziß, den die Selbstbetrachtung vernichtet, Echo – die unendliche Wiederholung, der Protagonist als ewiger Proteus, der Text als Odyssee usw.). Besonders häufig jedoch stößt der Leser auf bewußt gestaltete *Labyrinthe*, die als Labyrinth ohne Ariadne nun selber so etwas wie einen Ariadnefaden, das heißt ein Konzept liefern, mit dessen Hilfe der unbegrenzten Vielfalt gleichsam eine Ordnung einverleibt wird. Einige Autoren verwenden das Muster nicht nur ganz konkret als Leitmotiv oder narratives Gliederungsprinzip, sondern machen es gleichzeitig – wie Umberto Eco oder John Barth – zur Grundlage ihres theoretischen Textverständnisses: der Text als unendliche Struktur, ohne Zentrum, ohne Ziel oder Ausgang, ohne Peripherie. Da aber inzwischen die Formulierung eines Theoriebewußtseins zur literarischen Praxis gehört, wundert es niemanden mehr, wenn – zum Beispiel bei Gustafsson – die entsprechenden Konzepte nun auch von den Romanhelden selber thematisiert werden:

Da gibt es überhaupt keine Ordnung. Und da gibt es natürlich eine Ordnung. Beides zugleich, und eng miteinander verknüpft, dachte Bernard. Es ist ein System, das in gewisser Weise die Systemlosigkeit in ein System gebracht hat. Es hat sich die Sinnlosigkeit einverleibt und sie zum Bestand seines Sinns gemacht. Es ist absichtslos und zugleich bis in jede Einzelheit geplant.⁵⁷

Dieses Prinzip eines nach allen Richtungen offenen Labyrinths – Eco sprach vom Rhizom-Labyrinth – wird durch die konkrete Situation, in die der Held gerät, auf höchst amüsante Weise bestätigt: Bernard Foy ist nicht nur in eine unauflösbare Spionage-Geschichte verwickelt, er verirrt sich auch noch im unterirdischen Röhrensystem der schwedischen Stadt Billstra und landet schließlich mitten in einem "Interieur", in der Schlafzimerabteilung der Firma IKEA, d. h. in der Abteilung eines weiteren, wenn auch weniger unwirklichen Labyrinths.⁵⁸

Damit kommt es in den scheinbar so wenig kohärenten, über keinen zentralen Sinn verfügenden postmodernen Romanen zu einer Art Kompensationsgeschäft. Indem sie sich an die form- und sinngebende Kraft des Mythos erinnern, halten die Autoren das Irrationale intellektuell unter Kontrolle. Durch die Remythisierung des narrativen Diskurses wird dessen Zeichenfunktion – z. B. als Ausdruck eines entfesselten schöpferischen Geistes (Prometheus) oder als Präsentation unserer chaotischen Wirklichkeit (Labyrinth) – auf einem zumindest allgemeinen Niveau wiederhergestellt. Denn das war ja unsere Ausgangsposition gewesen: Im Spiel mit fremden Texten, mit immer wieder anderen Geschichten, mit alternativen Lösungen und – dadurch bedingt – mit konkurrierenden Wirklichkeitsebenen, Wirklichkeitsauffassungen, scheinen die hier betrachteten Text-Beispiele ihrem zentralen Sinn gleichsam zu entfliehen. Daß dieses Phänomen nach dem Aufkommen der poststrukturalistischen Theorien noch deutlicher hervortritt, hatten wir nachgewiesen. Den "Tod des Autors" zu verkünden, wie Roland Barthes das mit Blick auf die an der Textproduktion beteiligten "écritures multiples" tut⁵⁹, scheint aber kaum gerechtfertigt zu sein. Gerade die beobachtete Bewußtheit der angewandten Verfahren setzt Autorschaft voraus. Und die führende Hand des Autors ist nicht zuletzt dort spürbar, wo die Entgrenzung des sprachlichen Kunstwerks durch den Rekurs auf ein mythisches Konzept legitimiert wird, das wie das Labyrinth *von jeher* die Ordnung der Unordnung repräsentiert hat. Unter dem Gesichtspunkt, daß der postmoderne Diskurs die strukturelle und semantische Identität systematisch *nicht* anstrebt, ist die systematische Verwendung eines ganz bestimmten (mythologischen) Sinn-systems wenn nicht gerade ein Widerspruch, so doch das Zeichen eines Konflikts zwischen Theorie und Praxis.

Erkenntnis- und sprachkritische Überlegungen mögen die neuen Erzähler davon abhalten, dem Leser 'ordentliche' Geschichten im aristotelischen Sinne zu präsentieren. Gewiß ist, daß ihre Werke bzw. der damit verknüpfte Literaturbegriff einen bemerkenswerten Funktionswandel des narrativen Diskurses anzeigen. Für diesen Diskurs ist die referentielle Funktion der Sprache oder des Textes bestenfalls noch punktuell von Bedeutung. Es wird mitunter zwar diese oder jene empirische Situation, dieser oder jene konkrete Gegenstand

unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit evoziert; zu einer umfassenden, geschlossenen Darstellung lebensweltlicher Systeme, zumal sozialer Räume, in denen man sich gedanklich und handlungsmäßig auf im großen und ganzen zielgerichtete, rationale Weise bewegt – dazu kommt es freilich nicht.

Aber man spürt gleichzeitig auch das Unbehagen der Autoren gegenüber ihren eigenen – theoretisch fundierten oder nicht fundierten – Unverbindlichkeiten und Willkürakten. Und hier zeigt sich, daß dem Mythos heute eine kompensatorische Rolle zugeordnet wird: gerade nicht als ein das irrationale und ahistorische Denken legitimierender Faktor, sondern als Rettungsanker bei dem Versuch, gesellschaftliche und epochale Phänomene mit Hilfe bestimmter, den Mythen inhärenter 'Konzepte' erzählerisch zu bewältigen.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Bern ⁴1956, S. 6.
- 2 Kayser, op. cit., S. 365. Bei den drei Gattungen handelt es sich um den Geschneisroman, den Figurenroman und den Raumroman.
- 3 Max Frisch: Stiller. Frankfurt/M. (Suhrkamp) ⁷1976, S. 187.
- 4 Lucien Dällenbach: Das Bruchstück und der Reim. Zu Apollinaires *Lundi Rue Christine*, einem angeblichen 'Konversationsgedicht'. In: Lyrik und Malerei der Avantgarde, hg. von Rainer Warning und Winfried Wehle. München 1982, S. 295.
- 5 Hans Egon Holthusen: Der unbehauste Mensch. München ³1955.
- 6 Hans Sedlmayr: Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg ¹⁰1983.
- 7 Sedlmayr, a. a. O., S. 109.
- 8 Natalie Sarraute: L'ère du soupçon. Essais sur le roman. Paris 1956.
- 9 Manfred Frank: Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt/M. 1984 (¹1983), S. 109.
- 10 Ebd., S. 116.
- 11 Ebd., S. 112 und S. 116.
- 12 Ebd., S. 109.
- 13 Vgl. zu dieser Auseinandersetzung ausdrücklich: Jean-François Lyotard: La condition postmoderne. Paris 1979, z. B. S. 8 und S. 98.
- 14 Jürgen Habermas: Die Neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt/M. 1985, S. 143. Vgl. auch S. 134: "Mit dieser totalen Vernunftkritik verbinden sich die großen Verabschiedungen nicht nur von Descartes, sondern auch von dessen Tugenden: von methodischem Denken, von theoretischer Verantwortlichkeit [...]"
- 15 Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt/M. ³1986, S. 295. – Vgl. dagegen Jacques Derrida: Die Schrift und die Dif-

- ferenz. Frankfurt/M. 1976, S. 439 f.: Die traditionelle Geschichtsvorstellung sei bestimmt durch die "Einheit des Werdens", die "Überlieferung der Wahrheit", die wissenschaftliche "Aneignung der Wahrheit in der Präsenz".
- 16 Vgl. dazu ausführlicher: Derrida, op. cit., S. 424: "Die Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche."
- 17 Lyotard, a. a. O., S. 38.
- 18 Ebd., S. 47.
- 19 Vgl. die Formulierung von Frank, op. cit., S. 108: "ein homogenes Medium der Rationalität über allen Einzeldiskursen".
- 20 Lyotard, a. a. O., S. 8.
- 21 Aufgrund dieser Sprachauffassung befinden sich die poststrukturalen Richtungen von ihrem Text-Begriff her in Opposition zum klassischen Strukturalismus. Die Idee der Text-Grammatik, d. h. einer universellen, einer großen Anzahl von Texten unterlegten Struktur fällt dem differentiellen Denken zum Opfer.
- 22 Vgl. Lyotard, op. cit., S. 63.
- 23 Jürgen Habermas: Die Neue Unübersichtlichkeit, S. 134.
- 24 Umberto Eco: Nachschrift zum 'Namen der Rose'. München 1986, S. 77.
- 25 Ebd., S. 65.
- 26 Manfred Schmeling: Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt/M. 1987.
- 27 Vgl. u. a. zahlreiche Belege in: Derrida, op. cit., S. 443 ff.; Lyotard, op. cit., S. 67 (mit Verweis auf Wittgensteins Labyrinth der Sprachspiele); Burghard Schmidt: Postmoderne – Strategien des Vergessens. Darmstadt und Neuwied 1987, S. 10 und S. 139.
- 28 Vgl. dazu ausführlicher: Frank, op. cit., S. 94-95.
- 29 Man beachte hier die "Entfesselungs"-Metaphorik sowohl in der Kritik als auch im Selbstverständnis moderner Kunst und Literatur. Entsprechende Belege für moderne, in der Konsequenz ästhetische Entgrenzungsvorgänge finden wir häufig in Titeln. Neben Gide vgl. Sedlmayrs Kapitel über "Das entfesselte Chaos" (Anm. 6) oder Rolf Kloepfer: Der Roman als entfesseltes Gespräch. In: Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, hg. v. Rolf Kloepfer und Gisela Janetzke-Dillner, Stuttgart 1981. – Eine äußerst anregende Rezension von Ulrich Schulz-Buschhaus befaßt sich mit einer Arbeit über den (post-)modernen Detektivroman: "Die 'Entfesselung' des an seine Gattungskonventionen gefesselten Detektivromans, welche am Ende zu Vfs. 'Detective Unbound' führt [...], ist folglich schon eine entschiedene Angelegenheit der Moderne und deshalb einer wie auch immer definierten Postmoderne kaum als essentielles Distinktivum zuzurechnen" (Poetica 18, 1986, S. 191).
- 30 Zur Terminologie und Typologie vgl. Gérard Genette: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris 1982, S. 11 f.

- 31 Tagebucheintragung vom 12. Jan. 1941. Vgl. André Gide: Journal 1939-1949. Souvenirs. Paris (Bibl. de la Pléiade) 1954, S. 64-65.
- 32 Le plaisir de l'intertexte, hg. v. Raimund Theis und Hans Siepe. (Referate des Duisburger Colloquiums), Frankfurt/M. 1986.
- 33 Vgl. John Barth: The Literature of Exhaustion. In: The Novel Today, hg. v. Malcolm Bradbury. Oxford 1977.
- 34 Vgl. Frisch, op. cit., S. 200 f.
- 35 Ebd., S. 186.
- 36 Ebd., S. 186.
- 37 Vgl. die zweite Fassung des Essays in: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Suhrkamp-Ausg. Bd. I, 2. Frankfurt/M., S. 495-496.
- 38 Frisch, op. cit., S. 187.
- 39 Vgl. ebd., S. 84: Man beachte auch die Ironisierung cartesianischen Denkens in der Szene zwischen dem Gefängnis-Insassen Stiller und seinem an Tatsachen interessierten Verteidiger: "[...] und Sie erzählen mir Märchen – Märchen! – und damit soll ich Sie verteidigen?" "Womit denn sonst?" "Märchen!", klagt er, "statt daß Sie mir ein einziges Mal eine klare und blanke und brauchbare Wahrheit erzählen!" (ebd., S. 67-77).
- 40 Joseph C. Schöpp: "Endmeshed in entanglements". Intertextualität in Donald Barthelmes "The Dead Father". In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 332. Schöpp bezieht sich hier auf einen Aufsatz von Rainer Warning (vgl. Schöpp, a. a. O., Anm. 4).
- 41 Armand Nivelle: Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin 1970, S. 178. Vgl. auch Manfred Frank: Was ist Neostukturalismus?, op. cit., S. 591: "Was 'romantische Ironie' genannt wurde, ist nicht sehr unterschiedlich von dem Verfahren, das Derrida in Mallarmés écriture entdeckt [...]." Eine theoretische Erörterung solcher Verfahren findet man in einem Beitrag des Vfs.: Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung. In: LiLi 8 (1978), Heft 32 (Themenheft: Literatur als historischer Prozeß, S. 77-97).
- 42 Vgl. Nivelle, op. cit., S. 138.
- 43 Jorge Luis Borges: Sämtliche Erzählungen. München (Hanser) 1970, S. 166.
- 44 Ebd., S. 168.
- 45 Ebd., S. 76.
- 46 John Barth: Ambrose im Juxhaus. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1976. Der Titel der englischen Originalausgabe von 1963 (Lost in the Funhouse) wurde u. E. schlecht übersetzt, da die Aussparung von "Lost" – verloren/verirrt – ein allegorisches Verständnis des Titels (= Text als Labyrinth) unmöglich macht.
- 47 Den Begriff benutzt David Lodge: The Modes of Modern Writing, London 1977. "The literary text is always metaphoric in the sense that when we interpret it, we apply it to the world as a total metaphor. This process of interpretation assumes a gap between the text and the world, between

- art and life, which postmodernist writing characteristically tries to *short-circuit* [...]. Ways of doing it include: combining in one work violently contrasting modes, the obviously fictive and the apparently factual; introducing the author and the question of autorship into the text; [...]" (S. 239-240; Hervorhebung von mir, M. S.).
- 48 Barth, op. cit., S. 81.
- 49 Ebd., S. 99.
- 50 Vgl. auch Werke wie Becketts *Nouvelle et textes pour rien*, Paris 1955.
- 51 Vgl.: Titel. In: Barth, op. cit., S. 111.
- 52 The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction. In: Atlantic Monthly, 245 (1980), S. 65-71. Vgl. dazu auch die ausgewogene Darstellung von Ursula Arlaart: 'Exhaustion' and 'Replenishment'. Die Fiktion in der Fiktion bei John Barth, Heidelberg 1984.
- 53 Arlaart, op. cit., S. 103.
- 54 John Barth: Sabbatical. Harmondsworth 1983 (¹1982).
- 55 Ebd., S. 365.
- 56 T. S. Eliot: Ulysses, Ordnung und Mythos. In: Werke 3, Essay II, (Ausg. Suhrkamp), S. 296 und S. 297.
- 57 Lars Gustafsson: Die dritte Rochade des Bernard Foy. München (Hanser) ³1987, S. 373.
- 58 Ebd., S. 381. Vgl. auch den labyrinthischen Gestaltungsmodus im Roman von Felix Philipp Ingold: Letzte Liebe, München (Hanser) 1987, sowie die erhellende Rezension von Christina Weiss in: DIE ZEIT, 30. Okt. 1987: Minotaurus, Erzähler im Labyrinth der Sprache.
- 59 Roland Barthes: La mort de l'auteur. In: Mantheia 1968, S. 12-17. Vgl. S. 17.