

GERMANISTISCHE SYMPOSIEN
BERICHTSBÄNDE

Im Auftrag der Germanistischen Kommission
der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in
Verbindung mit der »Deutschen Vierteljahrs-
schrift für Literaturwissenschaft und Geistesge-
schichte«

herausgegeben von
Albrecht Schöne

IV

Erzählforschung

Ein Symposium

Herausgegeben
von Eberhard Lämmert

Erschienen im dreihundertsten Jahr der
J. B. Metzlerschen Verlagsbuchhandlung
Stuttgart

2232
/

- 82 Zur Problematik dieser Auffassung vgl. Vf., »Textkonstitution«, S. 82f. (mit Verweis auf Giraldi Cintio).
- 83 Vgl. etwa XXIV, 45; XXVI, 22f.; XXVIII, 2; XXX, 49; XXXVII, 24 u. ö. Bei Boiardo findet sich im übrigen der Quellenbezug gleichfalls bereits als ironische *entrelacement*-Begründung. Zu einer Zusammenstellung von Stellen vgl. Bronzini, S. 70-75.
- 84 A. Jenni, »Raziocinio dell'Ariosto«, in: *Studi in onore di A. Schiaffini*, Roma 1965, S. 577-585 hat die Bedeutsamkeit der »Parenthesen« bei Ariost erkannt, doch ist deren Interpretation als Ausdruck eines »realismo dell'assurdo«, der sich von den *Metamorphosen* Ovids über die Heiligenlegenden des Mittelalters bis zu Kafka nachweisen lasse, wenig überzeugend.
- 85 Neben Baillet (s. o. A. 63) argumentiert in diese Richtung insbesondere P. V. Marinelli, »Redemptive Laughter: Comedy in the Italian Romances«, in: P. D. Ruggiers (Hg.), *Versions of Medieval Comedy*, Norman 1977, S. 227-248.
- 86 Vgl. Durling, S. 211 ff. Partiiell ähnliche Erscheinungen (z. B. im Hinblick auf fiktionironische Verfahren) lassen sich schon im höfischen Roman bei Chrétien nachweisen (vgl. R. Warning, »Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman«, in: O. Marquard/K. Stierle (Hgg.), *Identität, Poetik und Hermeneutik VIII*, München 1979, S. 553-589, insb. S. 578 ff.), doch dürften auch hier die analogen Strukturen nicht auf einen unmittelbaren Traditionszusammenhang verweisen: Die italienische Renaissance-Epik greift nicht einfach auf Chrétien zurück, sondern reagiert auf einen Entwicklungsstand der Ritterdichtung um 1500, wie er in den späten Prosafassungen und den *cantari* greifbar ist. Daß sich zwischen höfischem Roman und Renaissance-Epik strukturelle Entsprechungen feststellen lassen, ist andererseits ein weiteres Indiz für die hier vertretene These von der *potentiellen* Autoreflexivität des narrativen Diskurses. Nicht beantwortet ist hiermit freilich die Frage, warum in verschiedenen historischen Situationen analoge Strukturierungen auftreten, doch setzt eine Beantwortung dieser Frage konkrete historische Analysen und Funktionsbestimmungen voraus, die im gegebenen Zusammenhang nicht geleistet werden können. (Zusatz zum Ms. aufgrund kritischer Einwände von W. Haubrichs, H.-J. Neuschäfer, W.-D. Stempel und R. Warning.)
- 87 Vgl. hierzu M. Lindner, *Voltaire und die Poetik des Epos*, München 1980, insb. S. 21 ff.
- 88 Vgl. insb. das »Author's Preface« zu *Joseph Andrews*, in dem Fielding seine Theorie des »comic epic poem in prose« entwickelt (H. Fielding, *Joseph Andrews*, hg. v. A. R. Humphreys, London/New York 1962 (Everyman's Library), S. XVII ff.)
- 89 Vgl. B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori*, hg. v. B. Maier, Torino 1973, insb. Kapitel I, v und I, xiii.
- 90 Vgl. R. Warning, *Tristram Shandy und Jacques le Fataliste*, München 1965; zum deutschen Roman des 19. Jahrhunderts W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1963.

MANFRED SCHMELING

Semantische Isotopien als Konstituenten des Thematisierungsprozesses in nicht-linearen Erzähltexten

Am Beispiel von Kafkas »Der Bau« (1928)

1. Vom erzählten Labyrinth zum labyrinthischen Erzählen

1.1 Kanonisches vs. labyrinthisches Bewußtsein

Betrachtet man die Entwicklung der modernen Erzählliteratur im Spiegel der Kritik, so fällt die Einmütigkeit auf, mit der von »Krise« und »Unordnung« die Rede ist. [1] Diese Einschätzung zielt auf die strukturellen Veränderungen ab, die über die historisch gewachsenen Genres, vor allem Roman und Novelle, hereinbrechen. Der Vorbehalt gegenüber der klassischen Erzählweise drückt sich bei den Autoren des 20. Jahrhunderts unter anderem in der »nicht-linearen« Form des Diskurses aus. Kafka, Joyce, Broch, Borges, Cortázar, John Barth, Butor, Robbe-Grillet zählen zu den Promotoren eines Paradigmawechsels, in dessen Spannungsfeld das kanonische Bewußtsein aristotelischer Prägung abgebaut und ein neues – wir nennen es das »labyrinthische« – aufgebaut wird.

Es versteht sich, daß diese Entwicklung nicht in solchen Erzähltheorien zum Ausdruck kommen kann, die ihre analytischen Modelle epistemologisch an der vernünftigen (zeitlich-kausalen) Ordnung der Welt ausrichten und durch entsprechend logisch strukturierte (»wohlgeformte«) Beispiele überprüfen. Andererseits ist eine Beschreibung der typischen Konstituenten dieses Diskurses, durch den sich die *Bewegung des Erzählens* selbst verstärkt in den Vordergrund schiebt, freilich nur so möglich, daß man die entsprechende erzähllogische Erwartung, konkret: die Erwartung einer »ordentlichen« *Geschichte*, in die Analyse mit einbezieht. Das ist ein dialektischer Vorgang, der, zumindest implizit, auch dann abläuft, wenn man die »écart«- oder Abweichungstheorie erklärtermaßen nicht anwendet.

Der Begriff »nicht-linear« kann zunächst nur als allgemeine Bezeichnung für eine abstrakte Erzählbewegung Verwendung finden, der Begriff »Labyrinth« oder »labyrinthisch« dagegen konkretisiert diese Bewegung als Mimesis des durch sie mediatisierten labyrinthischen Gegenstandes. Damit ergibt sich eine ökonomische Auswahl der Paradigmas. Die Kategorie des »Labyrinthischen« soll hier mehr sein als nur eine metaphorische Verlegenheitslösung zur Erfassung komplizierter Erzählstrukturen. Solche findet man ja bereits in Sternes *Tristram Shandy*, ohne daß gleichzeitig von der motivartigen (handlungsmäßigen) oder thematischen Präsenz einer »Labyrinth«-Vorstellung die Rede sein könnte. Gerade die Fusion von Thema und Struktur ist typisch für den labyrinthischen Diskurs in Erzähltexten des 20. Jahrhunderts. Kafkas

Spätwerk *Der Bau* [2] scheint für eine exemplarische Darstellung besonders geeignet; nicht zuletzt deshalb, weil sich hier mit der spezifischen Schreibweise auch eine Kunstauffassung abzeichnet – das Kunstwerk als »Labyrinth« –, die von nicht zu unterschätzender wirkungsgeschichtlicher Bedeutung ist.

Daß Labyrinth- und Kunsthaftigkeit nahe zusammenliegen, ist ein Topos der Kritik, den man u. a. in der strukturalen Texttheorie findet. [3] In diesem Sinne deutet J. M. Lotman eine Äußerung von Tolstoi, wonach »ein künstlerischer Gedanke sich durch ›Verkettung‹ realisiert, also durch eine Struktur, und daß er außerhalb dieser Struktur nicht existieren kann [...]«. »Man brauche Leute« – so das Tolstoi-Zitat – »die den Leser ständig an der Hand führen durch das *Labyrinth unzähliger Verkettungen*, welches das *Wesen der Kunst* ausmacht.« [4] Schon vorher hatte sich Victor Sklovskij, und zwar mit direktem Bezug auf narrative Texte, auf dieselbe Tolstoi-Äußerung berufen. [5] Da nach seiner, formalistischen, Auffassung die Kunst nicht nur labyrinthisch, sondern auch autotelisch auf sich selbst zurückgeworfen ist – »ein gewundener Pfad, auf dem der Fuß die Steine spürt, ein Pfad mit Hin und Her«, »eine Bewegung, nur dazu geschaffen, daß wir sie empfinden« [6] – kann jedoch dem erzählerischen Diskurs eine semantische Seite kaum abgewonnen werden. »Labyrinthisch« ist dieser Diskurs nur unter *kompositionellem* Aspekt; organisiertes Chaos an der Textoberfläche. [7] Während Lotman die Korrelation zwischen der Ausdrucks- und der Inhaltsebene betont, kranken Sklovskijs Thesen an einem impliziten Form-Inhalt-Dualismus, bei dem letztlich nur die eine Seite, nämlich die Form, von Bedeutung ist. Die gleiche Eindimensionalität läßt sich übrigens für die streng substantialistische Themenanalyse geltend machen. Formalismus und traditionelle Stoff- oder Motivforschung vernachlässigen, wenn auch von entgegengesetzten Positionen aus, den für die Darstellung thematischer Progression unumgänglichen Tatbestand einer Interdependenz formaler und inhaltlicher Strukturen. [8] Die erzähltechnische Wirksamkeit dieser Beziehung läßt sich am Beispiel des Kafka-Textes verdeutlichen. Im *Bau* wird die *labyrinthische Befindlichkeit des Helden (das Signifikat der Erzählung) auf der Ebene des Ausdrucks (der signifikanten Textstruktur) wiederholt*. Mit anderen Worten: hier richtet sich ein Thema nicht nur im Erzählten (»Geschichte«), sondern auch im Erzählen selbst (»Diskurs«), somit in der künstlerischen Strategie des Textes ein (was man z. B. vom »Faust«-Mythos in dieser Weise nicht sagen kann).

Der labyrinthische Diskurs als Sonderfall des nicht-linearen Erzählens ist ein besonders anschauliches Paradigma für den *thematischen* Status von Diskursen überhaupt. Die Modelle derjenigen strukturalistischen Erzähltheorien, in denen die strenge »histoire/discours«-Dichotomie fortgeführt wird, scheinen diesbezüglich formalistischer Tradition (s. o.) noch kaum entwachsen. [9] Die künstliche Trennung von Geschichte und Diskurs (als ein der Geschichte äußerlicher) ist weder praktisch konsequent durchführbar, noch läßt sich eine solche – heuristisch mitunter notwendige – Unterscheidung theoretisch fundieren. Diskurse sind keine abstrakten (zeitlichen, perspektivischen, modalen) Konstruktionen, sondern entwickeln sich im und durch den Thematisierungsprozeß einer Erzählung.

1.2 Isotopie

Die »Labyrinth«-Idee erscheint im *Bau* als der semantische Strukturator des Gesamttextes. Bereits innerhalb der einfachen, syntaktisch indifferenten Lexemfolge der Erzählung läßt sie eine gewisse thematische Solidität aufgrund der Rekurrenz identischer Seme erkennen. Diese *SEM-Isotopie*, die wir von der KONNEX-Isotopie (kausal-logische Verknüpfungen von Satz zu Satz) unterscheiden [10], lenkt textimmanent die verschiedenen Lesarten der Erzählung. Sie wird zunächst unabhängig von syntaktischen oder handlungsmäßigen Ordnungsfaktoren realisiert. Für den Leser erschließt sie die Möglichkeit, kohärente Bezüge rein gedanklicher (semantischer) Art herzustellen, ohne daß es einer kohärenten Handlungsabfolge bedarf. Durch Dominantsetzung eines oder mehrerer (einander nicht ausschließender) Merkmale wird die semantische Vereinbarkeit der Lexeme im Rahmen einer bestimmten Lesart überprüft. Die Auffindung von Isotopien geschieht also, um den sich hier anbietenden Ausdruck von A. J. Greimas zu verwenden, auf der Basis eines *kulturellen Rasters* (»grille culturelle«), in dem zum Beispiel auch Vorentscheidungen über den Inhalt des (im *Bau* mehrfach belegten) »Labyrinth«-Begriffes getroffen werden.

Beispiel für ein dominantes Sem des Kafka-Textes ist das Merkmal »Konstruktion«. Bereits der erste Satz der Erzählung – »Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen« – weist eine entsprechende semantische Strukturierung auf. Dabei wird das semantisch zunächst unterdeterminierte »Ich« im weiteren Textverlauf durch isotope Bildungen (anaphorische Substitutionen des Aktanten, bedeutungsähnliche Prädikationen etc.) genauer bestimmt. Die im folgenden Paradigma erkennbare thematische Dichte ist dadurch bedingt, daß die Rekurrenz nicht nur innerhalb derselben morphologischen Gruppe bzw. Wortklasse stattfindet, sondern quer durch die drei Hauptkonstituenten der »Geschichte« (Aktanten, Handlungen, Gegenstände) geht.

»Konstruktion« → Sem-Rekurrenz			
Sem-Rekurrenz ↓	Aktant	Handlung	Gegenstand
		Ich (132 u. a.) jemand von meiner Art, ein Kenner und Schätzer von Bauten (143) alter Baumeister (163)	technische Überlegungen (145) Pressen und Glätten (156) Verschönerungsarbeiten (156)

Die hier angedeutete Sem-Kontinuität auf der Basis des Merkmals »Konstruktion« läßt sich in zwei weitere, hierarchisch untergeordnete Isotopien [11] aufspalten. Die eine kann man metasprachlich als »mythisches Labyrinth«, die

andere mit dem Begriff »Schriftstellerexistenz« umschreiben. Die mythologische Lesart wird durch die Isotopie von Sememen ermöglicht, die das Dädalus-Mythologem konnotieren (z. B. »Labyrinth«, »alter Baumeister«, »List«, »Freude des scharfsinnigen Kopfes« 132). Auf die »Schriftstellerexistenz« verweist u. a. das Semem »Erstlingswerk« (139) im Zusammenhang mit den »Arbeitspausen« (161) und dem »Mannesalter« (162). [12] Weitere Lesarten, etwa unter Verwendung eines archetypischen/psychoanalytischen oder sozialen Kodes, sind freilich möglich. Sie hängen aber immer von der »Labyrinth«-Idee als dem thematischen Strukturator ab, der die Überlagerung bzw. Überschneidung der verschiedenen Semem-Felder regelt. [13] Kafkas Diskurs zeichnet sich darüber hinaus durch Isotopien aus, die nicht erst tiefensemantisch erarbeitet werden müssen, sondern in Form von *Lexemidentität* im Text manifestiert sind. Eine besondere hohe Frequenz weisen z. B. die Lexeme »Geräusch« und »horchen« auf. Da die semantische Wiederholung in diesem Falle parallel zur Redundanz von Ereignisfolgen verläuft – das »Ich« in seinem Labyrinth reagiert auf das »gleiche Geräusch« (151) immer wieder durch das gleiche Horchmanöver (vgl. 162) –, entwickelt sich die Isotopie zu einem die handlungsmäßige Progression und damit die *narrative* Struktur bedrohenden Strategem. Über dieses Phänomen wird im Zusammenhang mit der Aktanten-Struktur des *Baues* gleich noch zu sprechen sein.

1.3 Text als »Parcours«

Vor dem Hintergrund der hier nur andeutungsweise darstellbaren semantischen Isotopie-Ebenen wird die *ikonische* Funktion des labyrinthischen Diskurses deutlich. Man kann sagen, daß die von der »Labyrinth«-Idee beherrschten Inhaltsisotopien ihrerseits ein isotopisches Verhältnis mit der *erzählerischen* Form eingehen. Die kompositionelle Anordnung von Syntagmen, Sätzen, Sequenzen etc. vollzieht sich im *Bau* homolog zur situativen Befindlichkeit des Helden. Eine vergleichbare Wechselbeziehung zwischen syntaktischen Einheiten und semantischen Isotopien hat François Rastier in bezug auf *poetische* Texte festgestellt. So wird z. B. durch die syntaktische »Verkürzung« in *Soleil cou coupé* (Apollinaire, *Zône*) ein Bedeutungseffekt erzielt, der mit der semantischen Aussage übereinstimmt. [14]

Dieser Mimetismus funktioniert beim »labyrinthischen« Diskurs unter anderem deshalb, weil die »Labyrinth«-Vorstellung, schon außerhalb ihrer Konkretisation in Erzähltexten, neben der *axiologischen* eine *topologische* Seite aufweist. So ist das mythische Labyrinth – aber auch jedes andere, z. B. ludistisch intendierte Labyrinth, in dem man sich verirren kann – ein komplizierter *Parcours* (vergleichbar mit dem »Parcours«, den man als Leser eines Textes durchläuft). Er besteht aus einzelnen Teilstrecken, zwischen denen das Subjekt des Labyrinthes keine logischen (kohärenten) Beziehungen herstellen kann – ebensowenig wie zwischen Anfang, Mitte und Ende des *Parcours*. Es handelt sich um ein komplexes System von Windungen und Verzweigungen, das, wie A. Moles aufgezeigt hat [15], unter anderem auf folgenden topischen Situationen beruht:

– Turning right (or left)

- Elementary micro-decisions: bifurcation deciding to go to the left or the right
- Turning back in a dead end situation
- The return to a point already encountered.

Erkennbar ist die strukturelle Verwandtschaft zwischen den Konstituenten dieses *Parcours* und bestimmten Figuren des nicht-linearen Diskurses: Figuren der Disjunktion oder Dislokation, der Repetition (Wiederholung gleicher oder ähnlicher Einheiten), der Paradoxie (Nicht-Entscheidbarkeit zwischen antonymen Einheiten) und anderes mehr. [16] Solche »Wendungen« der Rede sind, wie gesagt, nicht als isolierte Einzel-Konstruktionen von Interesse, sondern als Konstituenten einer im Textganzen syntagmatisch ausgebreiteten »Labyrinth«-Idee. Dergleichen Schikanen verkomplizieren den *ordo artificialis* dergestalt, daß bestimmte Kohärenzbedingungen wie z. B. Subjektidentität oder resultative Progression oft nicht mehr erfüllt werden. Durch das Einbrechen des Labyrinthischen in die Darstellungsweise selbst entsteht die erzähllogisch paradoxe Situation, daß nur der Diskurs, nicht aber die »Geschichte« mimetisch angemessen zur Entfaltung kommt. In dem Bestreben, die labyrinthische Befindlichkeit des Ichs der Erzählung möglichst adäquat zu manifestieren, untergräbt der Diskurs gerade das, was die Erzählung als »Geschichte« möglich machen soll.

2. Undialektisches »Erzählen«

2.1 Axiologie des Handelns

Der offenbar kaum vermeidbare »Klassizismus« moderner Erzähltheorie drückt sich vor allem in der Übereinkunft aus, daß Erzählen die Wiedergabe einer Handlung ist – und zwar einer kohärenten Handlung im Sinne des »Aus-einander-hervorgehens« von Ereignissen. Auf einem entsprechenden Vorverständnis basiert beispielsweise das Aktanten-Modell von A. J. Greimas. Die »hinter« den Aktanten bzw. Funktionen stehenden semantischen Basisstrukturen (binäre Oppositionen) drücken zwar selbst kein Handeln in Zeit und Raum aus, sind aber fast immer in Kategorien eines »vorher« und eines »nachher«, was meint in logischer Parallelität zu jener anthropozentrisch gegliederten Welt zu denken, »où des acteurs humains ou personifiés accompliraient des tâches, subiraient des épreuves, accompliraient des buts«. [17] Derartige Modelle sind letztlich oberflächen- und/oder tiefenanalytisch gewonnene Abstraktionen einer »histoire«, die mit ihrem »discours« in Frieden lebt. Bei Kafka ist diese Harmonie besonders deshalb gestört, weil das auf Satzebene formulierte Handlungsversprechen auf der Ebene der Makrostrukturen wieder »zurückgenommen« wird, der Diskurs also die Realisierung einer sinnvoll fortschreitenden Handlung nicht zuläßt. *Der labyrinthische Diskurs als Modalität nicht-linearen Erzählens verhält sich gegenüber der handlungsmäßigen Progression der Geschichte restriktiv, d. h. er selektioniert und kombiniert aktionale Sätze in der Weise, daß von einem Handlungsergebnis auf der Ebene übergeordneter Textsegmente kaum mehr gesprochen werden kann.* Oder »ari-

stotelisch« ausgedrückt: Von den fünf Phasen einer »wohlgeformten« Geschichte – Einführung, Komplikation, Konfrontation, Auflösung, Konklusion [18] – sind im *Bau* zumindest die letzten drei entscheidenden Phasen nicht verwirklicht. Wohlgeformtheit in diesem Sinne schließt Resümierbarkeit ein. Eine Reduktion der Kafka-Erzählung auf narrative Kernsätze ist zwar möglich, jedoch zeigt das Ergebnis dieses durchaus »theseushaften« Unternehmens, daß die »Geschichte« (als Ereigniswechsel) hier nur eine untergeordnete Rolle spielt. Die Hauptlast der Textaussage trägt der Diskurs in Form von kognitiven Ausflügen des erzählenden Subjektes (Deskriptionen, Kommentare, Hypothesen usw.). Auf der Ebene der »histoire« tendiert der Text zum informativen Nullpunkt:

Das »Ich« – ein Maulwurf-ähnliches Wesen – verläßt die Position vor dem Loch seines Baues (145) und steigt das Eingangslabyrinth hinunter (147). Dabei windet es sich durch die erbeuteten Fleischmassen (148) bis hin zum »Burgplatz«. Von hier aus unternimmt es Grabungen und Kontrollen in den Gängen, bis es einschlüft (149). Es wird durch ein »Zischen« geweckt (149) und versucht, dem unsichtbaren »Feind« durch Horch-Aktionen und weitere Bohrungen auf die Spur zu kommen. Dabei gelangt es von neuem zum Eingangslabyrinth (160) und kehrt wieder zurück zum Burgplatz (163).

Einer solchen Normalisierung fallen insbesondere die erwähnten Einzelfiguren des labyrinthischen Diskurses zum Opfer, die recht eigentlich das Baumäßige des *Baues*, d. i. seine künstlerische Struktur ausmachen. Berücksichtigt man den Stellenwert, den sie jeweils für den Gang der Handlung besitzen, so lassen sie sich auf mindestens drei strukturelle Klassen verteilen. Wir unterscheiden im folgenden zwischen der *Wiederholungsstruktur* (repetitive und tautologische Formen des Diskurses), der *Widerspruchsstruktur* (Antonymie bzw. Paradoxie) und der *Möglichkeitsstruktur* (Potentialität als »Ersatz« für aktionale Progression). Da letztere z. T. schon in den beiden anderen Klassen impliziert ist (etwa als repetitive bzw. kontradiktorische Aussagen zu einem de facto nicht stattfindenden »Kampf« zwischen dem Helden und dem vermeintlichen Gegen-Aktanten), soll sie hier nicht gesondert behandelt werden.

2.2 Strategien der Wiederholung

Nach der langen Einleitungssequenz, die den Leser über die Identität (»Ich«) sowie über die räumliche und zeitliche Position des Helden im Unklaren läßt, erfolgt im *Bau* ein erster zaghafter Handlungsvorgang auf der Ebene des hic et nunc der Geschichte:

Und nun, schon denkmäßig vor Müdigkeit, mit hängendem Kopf, unsicheren Beinen, halb schlafend, mehr tastend als gehend, nähere ich mich dem Eingang, hebe langsam das Moos, steige langsam hinab [...], steige wieder hinauf [...], so steige ich wieder hinunter und nun endlich ziehe ich die Moosdecke zu. (147)

Die hier erzählten Mikro-Handlungen sind gekennzeichnet durch die geringe Ereignisbedeutung und den Wiederholungscharakter. Nun bedeutet die repetitio als Spezifikum des Diskurses einer Geschichte noch keinen Bruch im narrativen Gefüge. Sie kann im Gegenteil handlungsfördernd sein, wenn die REP-Elemente dialektisch konstruiert sind, d. h. wenn sich die für die aktionale Kohärenz notwendigen, syntaktisch und/oder semantisch konstanten Merkmale mit innovativen verbinden, so daß die Vorstellung eines Weiter-

schreitens oder Auseinanderhervorgehens von Ereignissen und Handlungen nicht nur auf Satzebene, sondern im Textganzen erhalten bleibt. Erfüllt schon das eben erwähnte Textbeispiel diese Forderung nur bedingt, so demonstriert das folgende Paradigma, wie an sich dynamische Motive mit fortlaufendem Text »entdynamisiert« werden. Aus ihnen entsteht gleichsam ein neues, eben statisches Motiv, nämlich das der tautologischen Wiederholung:

Ich beginne jetzt mit dem zweiten Gang [...]. Ich beginne mit dem zweiten Gang und breche die Revision in der Mitte ab und gehe zum dritten Gang über und lasse mich von ihm zum Burgplatz zurückführen und muß nun allerdings wieder den zweiten Gang vornehmen. (149)

Die in diesem Beispiel zu beobachtende Wiederholung abruptionaler Vorgänge verhindert, daß die Relation zwischen faktischen und konterfaktischen Ereignissen dialektisch in »höhere Ereignisbedeutung« [19] überführt wird. Das allgemeine Gesetz, wonach in handlungskohärenten Texten Mikro-Ereignisse logisch-kausal in die Makrostrukturen eingebettet sind (»changes are nested in changes«) [20] verliert im Kafkaschen Erzähllabyrinth seine Gültigkeit. Statt eines »normalen« Inklusionsverhältnisses

$$T = (\quad) \quad (\quad) \quad (\quad) \quad)$$

das je nach Komplikationsgrad der Erzählung auch mehrschichtig und/oder verschachtelt sein kann, finden wir im *Bau* ein eher additives Handlungsabau folgender Art vor:

$$L = (\quad) \quad (\quad) \quad (\quad) \quad (\quad) \quad)$$

In dem hier vorliegenden Text-Typ (*L*) wird das logische Inklusionsverhältnis (*T*) zwischen den Handlungseinheiten weitgehend von tautologischen Repetitionsverhältnissen abgelöst. Da solche Konstruktionen an der semantischen Isotopiebildung teilhaben und in diesem Fall das labyrinthische Universum des Helden evozieren, sind sie mehr als bloße »Kompositionsmittel« im Sinne des russischen Formalismus. Die durch sie entstehende Erzählbewegung bindet zugleich die erkenntnismäßige Perception der Welt, die sich als eine Welt der Heil- und Ziellosigkeit darstellt. Nichts anderes meint ja die hermeneutische Kafka-Kritik, wenn sie vom »stehenden Sturm« bzw. den »abgebrochenen Radien« der Kafkaschen Helden spricht. Wenn hingegen Victor Sklovskij anhand eines russischen Liedes die *retardierende* Funktion des »synonymischen (tautologischen) Parallelismus« geltend macht [21], so sieht er die Verzögerungstechnik letztlich in den Dienst eines teleologischen Weltverständnisses gestellt:

Ilja ritt auf dem hohen Hügel/ auf dem hohen Hügel, dem steilen./ Er schlug sein weißes Zelt auf/ schlug sein Zelt auf, schlug Feuer [...]. [22]

Hier behauptet sich die »Geschichte« immer noch gegenüber der Schreibweise, sie kann sich entfalten bis hin zum abschließenden Stadium einer harmonischen Teilhabe des Aktanten an der vernünftig geregelten Welt. (Der Held »aß die Grütze und legte sich zur Ruhe [...].«) Trivial ausgedrückt: Dieser Diskurs führt den Leser zwei Schritte vor, einen Schritt zurück. Bei Kafka ist das Verhältnis auf bedrückende Weise ausgeglichen: ein Schritt vor, ein Schritt zurück.

Selbst dann, wenn sozusagen der semiotische Rest eines Gegen-Aktanten – das »Zischen« – aufscheint, bringt das keinen rhematischen Gewinn für das hic et nunc der Geschichte. Redundant sind die Vorgänge nicht nur innerhalb der hier und jetzt geschehenden Auseinandersetzung zwischen dem Helden und seinem potentiellen Gegner, sondern auch mit Blick auf das Verhältnis zwischen den memorierten Passagen, die sich auf die »Jugend« des Tieres beziehen, und dem aktuellen, sich »jetzt auf seinem Höhepunkt« befindenden Leben (132). Erinnerungtes Ich und erinnerndes Ich partizipieren unter fast identischen semantischen Voraussetzungen an der gleichen Ereignis-Morphologie:

(I) Da geschah es, daß ich einmal in der Arbeitspause [...] plötzlich ein Geräusch in der Ferne hörte. [...] Ich ließ die Arbeit und verlegte mich aufs Horchen [...]. (161)

(II) Der Schlaf muß nun schon sehr leicht sein, denn ein an sich kaum hörbares Zischen weckt mich. [...] Ich werde, genau horchend an den Wänden meines Ganges, durch Versuchsgrabungen den Ort der Störung erst feststellen müssen [...]. (149)

(III) Zwischen damals und heute liegt mein Mannesalter, ist es aber nicht so, als liege gar nichts dazwischen? Noch immer mache ich eine große Arbeitspause und horche an der Wand [...]. (162)

Das narrative Crescendo, das das Bestehen einer »Prüfung« ankündigt – anfangs ist das Zischen des Gegen-Tieres »kaum hörbar« (149), dann wird es »stärker« (158), schließlich »kommt jemand heran« (160) – erweist sich als ein von der Subjektivität des Ichs kontrollierter Sturm im Wasserglas: Der Kampf der Kontrahenten, notwendiges Bindeglied vieler linearer Erzählmuster (Märchen, Legende, Mythos etc.) findet nicht statt. Der labyrinthische Diskurs läßt das *kanonische Mittel der Steigerung ins Leere laufen*. Die erzählerische Energie, die sich in der progressiven Zuspitzung von Ereignissen angestaut hat, kann sich nicht konfliktlösend entladen, weil die binäre, antithetische Relation zwischen dem Subjekt und seinen Prädikationen bzw. zwischen dem »Ich« und dem Gegen-Aktanten von Anfang an nur als *statisches* Prinzip wirksam ist.

2.3 Strategien des Widerspruchs

Zur *Widerspruchsstruktur* sind solche Diskurs-Elemente zu rechnen, die zwischen zwei Aussagen eine Unvereinbarkeitsrelation herstellen. Gemeint ist also nicht die »produktive« Negation, die zu einem neuen Inhalt überführt, sondern das alternative Verhältnis zwischen zwei oppositionellen Fügungen: Wenn die eine gilt, ist die andere aufgehoben. Wir kennen solche Konstruktionen auch aus *Dans le labyrinthe* von Robbe-Grillet, wo z. B. innerhalb desselben Erzählabschnittes textologisch unvereinbare Aussagen über das Wetter gemacht werden (»Dehors il pleut« vs. »Dehors il y a du soleil«). Solche Widersprüche hemmen entscheidend die Handlungsabläufe. Im *Bau* wird auf diese Weise u. a. der Prozeß der »Suche« pervertiert. Fast jede Einzelaktion scheint durch eine entsprechende Gegenaktion widerlegt; der Held selbst ist in seiner Aktanten-Rolle nur als Widerspruch definierbar: »als sei ich der Feind« (144). Die u. a. von der strukturalistischen Erzähltheorie vorgenommene Rollenaufteilung (bei Bremond: »agent« vs. »patient«), die sich an der Prozeßhaftigkeit

der Geschichte orientiert, wird im *Bau* durch Ichspaltung unmöglich gemacht. Wo aktives und passives Sein vom selben Subjekt *gleichzeitig* realisiert sein wollen, kann prozeßhaftes Handeln nicht entstehen. Statt dessen findet eine permanente Oszillation zwischen Setzung und Aufhebung von intendierten bzw. verwirklichten Aktivitäten statt, die mit einer spezifischen Schreibweise (Antonyme und Paradoxien) verbunden ist. Da das erzählte »Ich« zugleich als erzählendes Ich auftritt, werden topologische und existentielle Widersprüche auch auf die Erzählperspektive übertragen.

Einer solchen Widerspruchsstrategie folgen u. a. Aussagen, die das Ich in bezug auf die Auseinandersetzung mit dem »Zischer« macht. Dabei stehen Satz und Gegen-Satz nicht notwendig in direkter Sukzession, sondern sind mitunter auf verschiedene Erzählabschnitte verteilt, so daß sie einen noch größeren Einfluß auf die Makrostrukturen nehmen:

- vs. Dieser Entschluß tut mir wohl (154)
ich habe noch keine Entschlüsse (163)
- vs. werde ich wenigstens Gewißheit haben (154)
daß ich Gewißheit gar nicht haben will (163)
- vs. Das wird jetzt anders werden, hoffe ich (155)
Und hoffe es auch wieder nicht (155)
- vs. Der neue vernünftige Plan lockt mich (155)
und lockt mich nicht (155)
- vs. Man horcht nicht mehr weiter (157)
man horcht (157)
- vs. aber entgegen aller Lebenserfahrung schien einem die Gefahr eines Angriffs [...] fernliegend (157)
– oder nicht fernliegend (wie wäre das möglich!) (157)

Die letzte, ironisch-emphatische Konstruktion (»wie wäre das möglich!«) steht offenbar außerhalb der Einsinnigkeit der Erzählperspektive; ist metasprachlich manifeste Einschätzung unzulässiger kognitiver Prozesse. Die Akzeptanz paradoxer Kognitionen durch den Diskurs, die Unentscheidbarkeit zwischen den Polen von Setzung und Aufhebung verhindert nicht nur die Lösung der Geschichte, sondern synkopiert auch die progressive Linearität *erkenntnishafter* Vorgänge. Das Nichtaushaltenkönnen der Postulierten und das gleichzeitige Dagegenhalten lassen die Gesamtaussage »unmöglich«, und das heißt Sinn-widrig erscheinen. Auf keiner Ebene der Erzählung werden die Widersprüche aufgelöst, es findet im Gegenteil eine Perpetuierung der Disharmonien und Inkompabilitäten statt. Das Labyrinthische bei Kafka entbehrt jeder Dialektik. Das unterscheidet sein Labyrinth, wie noch gezeigt werden soll, vom Mythos. Die Widersprüche bleiben auf immer asyndetisch, sind nicht hegelisch überführbar in eine »Identität der Identität und der Nichtidentität« bzw. »Verbindung der Verbindung und der Nichtverbindung«. [23] Demgemäß bedeuten die Versuche des Helden, sich selbst von außen her zu betrachten bzw. sein Ich auf ein Gegenüber zu projizieren, stets Entzweiung, sind niemals zugleich auch Selbstüberwindung oder Negation der Negation: »Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst« (140); »gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können« (140); durch derartige Äußerungen wird die Gespaltenheit festgeschrieben, dem binären System (innen vs. außen, Subjekt vs. Objekt usw.) fehlt das ver-

mittelnde, das die Negation in einer Synthese schlichtende Element: das Bewußtsein, »welches so »aufhebt«, daß es das Aufgehobene »aufbewahrt« und »verhält«, und hiermit sein Aufgehobensein überlebt.« [24]

2.4 Revidierter Mythos

Die fehlende Dialektik im Labyrinth Kafkas wirft, wie schon angedeutet, auch ein hermeneutisches Problem auf. Denn die labyrinthische Ur-Erzählung, deren Präsenz in diesem Text wir postuliert hatten, erscheint im Gegenteil als dialektische Konstruktion par excellence. Damit erhalten die Diskurs-Elemente der Wiederholung und des Widerspruchs eine historische, möglicherweise »mythokritische« Funktion. »Wiederholung« meint also in diesem Fall nicht Redundanz, sondern Konfrontation von zwei Geschichten, der Tier-Geschichte und der antiken Labyrinth-Sage. Die Art und Weise, in der der Diskurs diese beiden Geschichten integriert, berechtigt uns, von produktiver Rezeption zu sprechen. Wurde das mythologische Potential der Kafka-Erzählung vor allem an der Textoberfläche in Form meta- oder anaphorischer Wendungen wie »Labyrinth«, »verirren«, »alter Baumeister« etc. realisiert, so ist die mythokritische Implikation eher aufgrund bestimmter syntagmatischer und davon abhängiger tiefensemantischer Verknüpfungen gegeben. Da diese Verknüpfungen bei Kafka in der statischen Widerspruchsstruktur verankert sind, besitzen sie aber einen anderen Status als der labyrinthische Ur-Diskurs, der die Überwindung von Konflikten bis hin zur Lösung der Geschichte anstrebt und verwirklicht.

Der folgende thematische Kernsatz aus dem *Bau* scheint diese Dialektik, die dem antiken Mythos zugleich seine narrative Intaktheit sichert, in Frage zu stellen:

Die Pein dieses Labyrinthes muß ich also auch körperlich überwinden, wenn ich ausgehe, und es ist mir ärgerlich und rührend zugleich, wenn ich mich manchmal in meinem eigenen Gebilde für einen Augenblick verirre und das Werk sich also noch immer anzustrengen scheint, mir, dessen Urteil schon längst feststeht, doch noch seine Existenzberechtigung zu beweisen. (139; Herv. d. Vf., M. S.)

Die Situation des autarken, über sein Werk erhabenen Konstrukteurs koinziiert hier mit der des Opfers. Der Held als Gefangener des von ihm gebauten Labyrinthes! Der Satz wiederholt die starre Gleichzeitigkeit binärer Oppositionen (»ärgerlich« vs. »rührend«), mit der im *Bau* auch andernorts handlungsmäßige oder kognitive Progression gestört wird. Die semische Grundstruktur solcher Paare läßt sich im *Bau* u. a. auf den Gegensatz *Euphorie vs. Dysphorie* reduzieren, der nicht zufällig die semantische Basis-Struktur der meisten kanonischen Erzählformen, auch der Labyrinth-Sage, bildet. Entsprechende Strukturierungen finden wir in den strukturalistischen Erzähltheorien vor: Das Regelkreismodell von C. Bremond mit den Polen »amélioration – dégradation« orientiert sich an eben dieser linearen Abfolge von euphorischen zu dysphorischen Zuständen und/oder vice versa. [25] Auf ein solches Transitions-Modell kann man auch die mythische Vor-Geschichte der im *Bau* realisierten Labyrinth-Konzeption reduzieren. Die ursprüngliche Erzählung besitzt freilich keine genuine, abgeschlossene Form, sondern besteht aus einem Konglomerat

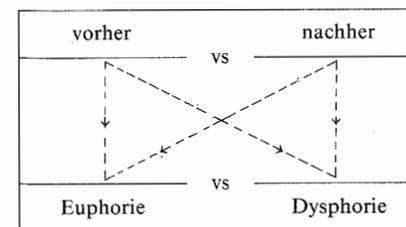
von Teilgeschichten (Mythologeme), die untereinander durch ihren gemeinsamen Bezug zur Konstruktion des Labyrinthes und nur partiell durch gemeinsame Aktanten verbunden sind. So bilden das Dädalus-Mythologem (I) und das Theseus-Mythologem (II) zwei voneinander zunächst unabhängige Sequenzen, die jedoch hinsichtlich ihrer Ereignisfolgen in einem zeitlich-kausalen Implikations-Verhältnis stehen (II setzt I voraus). Der dem Dädalus-Mythologem entnommene Basis-Text, den wir hier nur stichwortartig wiedergeben können, weist eine durchaus lineare syntaktisch-semantische Ordnung auf:

Dädalus als gefeierter Künstler auf Kreta – List des Dädalus (Konstruktion der Kuh, mit deren Hilfe Pasiphaë den Stier verführt) – Konstruktion des Labyrinthes, in das der Minotaurus eingeschlossen wird – Aufdeckung der List durch Minos – Dädalus wird in seinem eigenen Labyrinth gefangen gesetzt – Flucht mit Hilfe künstlicher Flügel (Variante: mit Hilfe Pasiphaës). [26]

Die narrative Struktur dieses Textes läßt sich, von der Aktanten-Rolle des Dädalus aus betrachtet, in folgendes Schema übersetzen:

Aktant (Dädalus)	→ syntagmatische Verlaufsrichtung				
	vorher		→	nachher	
Isotopie (Sem-Rekurrenz)	vorher	→	nachher	vs.	Euphorie
	Euphorie außen aktiv	vs. vs. vs.	Dysphorie innen passiv		

Die widersprüchlichen Funktionen oder Aktanten-Rollen, die wir hier durch ihre semischen Komponenten andeutungsweise wiedergegeben haben, werden von der Syntax der Erzählung aufgefangen und in eine positive Konklusion überführt (Euphorie → Dysphorie → Euphorie). Im *Bau* sind die entsprechenden Sem-Basen hingegen keiner narrativen Logik mehr unterstellt, sondern *das Kafkasche perpetuum mobile hebt die kausale und/oder zeitliche Verbindlichkeit auf, mit der die Helden des Mythos die Stationen von Euphorie und Dysphorie durchschreiten*. Diese Aufhebung positioneller Dependenz kann durch das folgende Schema verdeutlicht werden:



Die »völlige Umkehrung der Verhältnisse im Bau« (158) bedeutet daher keinen narrativen Umschwung, sondern nur die Perpetuierung derselben antonymischen Kräfte. »Bewunderung« und »Qual«, »Frieden« und »Gefahr« sind faktisch gleichzeitig präsent bzw. untereinander austauschbar, welchen dialektischen Illusionen sich das labyrinthische Ich auch immer hingeben mag.

Infolgedessen liegt auch der Verzicht auf eine die starre Konfliktsituation auflösende Entscheidung der Geschichte in der Konsequenz des labyrinthischen Diskurses. Die *fragmentarische Form* ist Ausdruck der inneren und äußeren Situation des Helden. Die ikonische Funktion dieses Diskurses wird hier noch einmal deutlich: Das »Nicht-ankommen-können« der Erzählung, der fehlende Schluß, wird zum Bedeutungsfaktor im Sinne des labyrinthischen Parcours, der per definitionem endlos ist. Mit dem letzten Satz des *Baues* – »Aber alles blieb unverändert« (165) – wird der status quo zusätzlich explizit gemacht. [27]

3. Hermeneutische Reflexivität

3.1 »Hermeneuteme«

Die »Prozeßhaftigkeit« des *Baues*, der seine aktionale Statik schon im Titel ankündigt, wird nicht auf der Ebene des Handelns, sondern auf der Ebene der sprachlichen Bedeutungen realisiert. An diesem Prozeß der Bedeutungskonstitution ist maßgeblich der Leser beteiligt, dem es obliegt, »Ordnung« – wenn auch nicht »Eindeutigkeit« – in die sich überlagernden Isotopien zu bringen. Robert Walser hat dieses Leserverhalten in einem Prosa-Stück mit dem zeichenhaften Titel *Minotaurus* in ironischer Weise thematisiert: »Wenn ich, was mir hier aus Wissen und Unbewußtheit entstanden ist, für ein Labyrinth halten kann, so tritt ja nun der Leser gleichsam theseushaft daraus hervor.« [28] Der Autor des *Baues*, so scheint es zunächst, leistet bei dieser labyrinthischen Bewegung hermeneutische Hilfestellung, indem er seinen Text mit Delimitationsmerkmalen versieht, die metasprachlich auf eine bestimmte Isotopie abzielen. Wir zählen diese textsemantischen Delimitationsmerkmale zur Gruppe der *Hermeneuteme* – hermeneutische Zeichen, die sich gegenüber dem Erzählen und/oder dem Erzählten *reflexiv* verhalten. Im ersten Fall (dem Erzählen) wird eine allgemeine oder besondere Kunstsituation evoziert – der Text enthält dann eine autothematise Schicht [29] –, im zweiten Fall wird die Frage nach der »Bedeutung« des Inhalts textimmanent gestellt, ohne daß notwendigerweise die Art der (künstlerischen) Vermittlung dieses Inhaltes eine Rolle spielt. Beide Formen, die auch miteinander verschränkt auftreten können, greifen in gewisser Beziehung der interpretatorischen Aktivität des Rezipienten voraus, ohne diese freilich zu ersetzen. Darüber hinaus haben solche Konstruktionen erzähltechnische Konsequenzen: Da es sich hierbei auch um ein Phänomen der formalen Disjunktion handelt, um Haltepunkte und Verzögerungen also, die zu Lasten der linearen Abfolge von Ereignissen und Handlungen gehen, kann man die Hermeneuteme zu den typischen Konstituenten des labyrinthischen Diskurses rechnen.

3.2 Erkenntnislabyrinth

Die Verwendung dieser Formen geschieht bei Kafka nicht ohne Ambivalenz. So wird das Geschehen im *Bau* explizit mit der »Sage« (133) oder dem »Märchen« (156) in Verbindung gebracht, wobei aber die entsprechenden Anspielungen auf eine mythische Mit-Bedeutung gerade die hypothetische oder ängstliche Natur dieses Geschehens unterstreichen. Derartige Evokationen sind eher als *Problematisierung des Verstehens*, denn als deutliche Verstehensanweisung aufzufassen und müssen im Zusammenhang mit der hermeneutischen Kardinalfrage des Helden (und des Lesers) gesehen werden, die darin besteht, sich »durch Überlegungen [...] klar zu machen, was (ihm) der Bau bedeutet« (147). Auch die Frage-und-Antwort-Situation ist in die Axiologie des Labyrinthes einbezogen: Bei jedem Versuch, das »Zischen« in der Tiefe des Baues zu deuten, widerlegt eine Deutung die andere: »Vor dieser Erscheinung versagen meine ersten Erklärungen völlig« (153). Was bleibt, ist das Wissen um das Nicht-Wissen: »Mit Annahmen spielen könnte man freilich auch jetzt noch [...]« (159).

Setzt man solche Aussagen und die in ihnen enthaltene Absage an die Erkenntnisgewißheit mit der Kafkaschen Erzählweise (und mit durchaus vergleichbaren Strategien anderer moderner Autoren) in Beziehung, so erscheint die labyrinthische Form des Diskurses mit ihren Redundanzen, Paradoxien und Synkopierungen als die einzig mögliche Übersetzung des hier aufscheinenden hermeneutischen Bewußtseins. Letzteres erfüllt somit auch eine transitive Funktion. Es thematisiert nicht nur die Unmöglichkeit einer teleologisch abgesicherten Erkenntnisgewißheit, sondern weist zugleich über die innere Verstehensproblematik auf eine äußere, literaturgeschichtliche Dimension hinaus, indem es sich von solchen Erzählstrategien absetzt, die strukturell in dieser Teleologie verankert sind.

4. Poetizität vs. Narrativität

Dem Versuch einer hinreichend systematischen Analyse des labyrinthischen Diskurses sind Grenzen gesetzt. Zum einen, weil wir es mit einer »offenen« Form zu tun haben, deren Konstituenten immer ergänzbar sind. Zum anderen, weil die für diesen Diskurs typische Strategie artistisch gewollter Un-Ordnung sich logischer (syntaktischer) Strukturierung zumindest teilweise widersetzt. Der labyrinthische Diskurs gefällt sich als chaotische Kunst – und erscheint dennoch als das optimum maximum kompositioneller Rationalität.

Damit hängt auch zusammen, daß seine Position innerhalb anderer Diskurs-Formen nicht sehr genau bestimmbar ist. Seiner Einordnung als *narrative* Form steht das normative Bewußtsein der Erzähltheorien entgegen, die als »Erzähl«-Texte nur Texte mit finalistischer, auf Ereigniswechsel und Handlungskohärenz beruhender Grundkonzeption gelten lassen. Im *Bau* kommt es in der Tat zu keiner Entfaltung einer Intrige, es »passiert« nichts im Sinne eines dialektischen Auseinanderhervorgehens. Gerade daran leidet ja der Held: »nur irgendeine beliebige Veränderung [...] will mir schon genügen« (136). Eine Abgrenzung zu linearen Erzählformen läßt sich auch über die semanti-

sche Basis-Struktur, wir haben sie als Euphorie/Dysphorie-Opposition umschrieben, vornehmen. Im *Bau* sind die entsprechenden Pole, die sich in der klassischen Erzählweise gemeinhin auf verschiedene, durch transitorische Zwischenglieder logisch verknüpfte *Phasen* verteilen, fast immer gleichzeitig präsent bzw. positionell austauschbar. Diese Präsenz wird technisch durch die Iteration heterogener Paare (die eine solche Euphorie/Dysphorie-Opposition lexikalisch manifestieren), also eine Form der *Isotopie* erreicht. Die Isotopie als Wiederholung semantischer (semischer) Einheiten beinhaltet das, was man traditionell mit *Thema* bezeichnet. Sie ist Informationsträger, ohne daß dabei kausale Verknüpfungen eine Rolle spielen müssen. [30] Man kann sagen: *Die Isotopie kompensiert in Texten mit labyrinthischem Diskurs den Mangel an aktionaler Kohärenz*. Sie ist darüber hinaus, vor allem dort, wo sie in forciert Form auftritt – wie bei der Redundanz –, ein Signal für die »Poetizität« des Textes. Der labyrinthische Diskurs produziert offenbar eine Art »Schwellenliteratur«, in der sich narrative und poetische Tendenzen vermischen, wenn nicht gar »bekämpfen«. [31]

Dieser Sachverhalt läßt sich historisch akzentuieren: *Der labyrinthische Diskurs zerstört die genremäßige (kanonische) Geborgenheit der Erzählliteratur*. Die Kategorie der »Geborgenheit« steht dabei in Opposition zu den typischen Bewußtseinsformen des 20. Jahrhunderts – wie »Orientierungslosigkeit«, »Kommunikationslosigkeit« oder »Entfremdung«. Das »Labyrinthische«, als menschliche Grundsituation und als zeichen-hafte Form des Erzählens, zeigt sich für die literarische Gestaltung dieser spezifischen weltanschaulichen und gesellschaftlich-sozialen Befindlichkeit besonders disponibel. Belege für diese These lassen sich genügend finden, wobei wirkungsgeschichtliche Aspekte berücksichtigt werden müßten. So ist die gesamte Entwicklung des Neuen Romans (auf internationaler Ebene) bis hin zum »Nouveau nouveau Roman« von der Idee des Labyrinthischen beherrscht – und Kafka mag für manche Autoren Vater des Gedankens gewesen sein. Eine komparatistische Analyse würde z. B. bis ins Detail reichende strukturelle Parallelen zwischen Kafkas *Der Bau* und Robbe-Grilletts *Dans le labyrinthe* zutage fördern, ein Unternehmen, auf das wir hier verzichten müssen. Mit der thematischen und strukturellen Verwirklichung des Labyrinthischen in Erzähltexten ist, so möchte man meinen, eine *Allegorisierung des Diskurses* verbunden. Es fragt sich daher, ob das vom modernen Romancier behauptete Streben nach einer »objektiven Schreibweise« – und das meint den Verzicht auf »allegorische Bedeutung« [32] – an *diesem* Diskurs nicht notwendigerweise Schiffbruch erleidet.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Wolfgang Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jh. und seine heutige Krise, in: DVjs 28, 1954, S. 417–446. Eine – poetologisch und ideologisch – nicht unproblematische Position nimmt Umberto Eco ein: »Wenn der Künstler versuchen wollte, die Unordnung der Situation dadurch zu meistern, daß er sich auf die durch ihren Zusammenhang mit der Krisensituation kompromittierten Modelle beriefe, dann wäre er wirklich ein Mystifikator.« (Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973, S. 265)
- 2 Wir zitieren nach Franz Kafka, Ges. Werke in 7 Bdn, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1976

- 3 Der Gedanke existiert schon bei Platon. Im »Euthydemos« taucht der »Labyrinth«-Begriff im Zusammenhang mit der Kritik an der sophistischen Argumentationsweise auf. Von der Irreführung durch die Rede heißt es, sie sei »kunstvoll ausgedacht« (323) und beanspruche »mehr den schönen Schein als die Wahrheit für sich« (327). (Platon, Werke I, Zürich 1974)
- 4 Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1972, S. 26–27 (Herv. d. Vf., M. S.)
- 5 Victor Sklovskij, Theorie der Prosa, Frankfurt a. M. 1966, S. 61
- 6 Ebd., S. 28 und S. 37–38
- 7 Vgl. ebd., S. 60: »Vom Standpunkt der Komposition aus gesehen, ist der Begriff ›Inhalt‹ bei der Analyse eines Kunstwerkes vollkommen überflüssig.«
- 8 Auch neuere Bemühungen, die vor allem handlungsmäßige Struktur von »Motiven« zu erforschen, sind vielfach nur inhaltlich – »enzyklopädisch« oder geistesgeschichtlich – orientiert. Die Unterschätzung der *strukturellen* Funktion von thematischen Konstituenten läßt sich an drei Punkten festmachen: dem »Atomismus«, d. h. Themen und Motive werden als narrative Monaden betrachtet und von der Grammatik der Erzählung weitgehend isoliert; die Vernachlässigung des Kookkurrenz-Faktors, dem Verzicht auf die Analyse nicht-lexematischer, d. i. tiefenstruktureller Konstituenten des Thematisierungsprozesses.
- 9 Zur Unterscheidung von »discours« und »histoire« vgl. Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in: Communications 8 (1966), S. 152ff.; Gérard Genette, Frontières du récit, ebd., S. 152ff.; Ders., Figures III, Paris 1972 (Kap.: Discours du récit, S. 67 ff.)
- 10 Vgl. zu dieser Unterscheidung: T. A. van Dijk, Neuere Entwicklungen in der literarischen Semantik, in: S. J. Schmidt (Hg.), Text, Bedeutung, Ästhetik, München 1970, S. 129, sowie Erhard Agricola, Semantische Relationen im Text und im System, The Hague, Paris 1972, S. 43 ff.
- 11 F. Rastier bezeichnet solche Isotopien als »sememische« bzw. – weil sie auf der syntagmatischen Achse des Textes lexikalisch manifestiert sind – als »horizontale« Isotopien. (Vgl. »Systématique des Isotopies«, in: A. J. Greimas (Hg.), Essais de sémiotique poétique, Paris 1972)
- 12 Diese Lesart wird durch die Kafka-Kritik bestätigt. W. H. Sokel (Franz Kafka, München 1964) bezeichnet den »Bau« als eine »Existenzallegorie« (a. a. O., 370). H. Politzer (Franz Kafka, der Künstler, Gütersloh 1965) bezieht ihn auf das konkrete Werk und assoziiert den Begriff »Erstlingswerk« in etwas gewagter Weise mit dem Erstlingswerk Franz Kafkas, dem »Urteil«. (Ebd., 458 ff.)
- 13 Auf eine archetypische oder psychoanalytische Dimension des Diskurses verweisen isotope Bezüge, wie sie z. B. innerhalb der folgenden Reihe bestehen (145 ff.): »Traum eines ganz vollkommenen Baues« / »Ein- und Ausschlüpfen« / »unsaubere Gelüste« / »kindliches Sichwälzen« – Lexemstrukturen, die durch Merkmale wie »regressiv« und/oder »libidinös« charakterisierbar sind. Entsprechend findet eine Akzentuierung des Labyrinthischen in Richtung auf »Vertikalität«, »Abgeschlossenheit«, »rund« oder »kreisförmig« etc. statt (vgl. »Labyrinth«/»Höhlung«/»Loch«/»Nest«).
- 14 Rastier, a. a. O., S. 185
- 15 Zitiert nach einem Manuskript, das mir von A. Moles dankeswerterweise überlassen wurde: A. Moles, E. Rohmer, P. Friedrich, Of Mazes And Men, Psychology of Labyrinth (Institut de Psychologie sociale, Université Louis Pasteur, Strasbourg 1977).
- 16 Vgl. Pierre Fontanier, Les Figures du Discours, Intr. par Gérard Genette, Paris 1977. In der Definition Fontaniers ist das »Ausmaß« der »figure« auf den grammatischen Satz (oder eine Periode) beschränkt. Sie überbrückt (oder manifestiert) den Abstand zwischen dem »Buchstaben« und dem gemeinten »Sinn« bzw. zwischen dem normalen Ausdruck und einer davon abweichenden Rede, die auf einer ästhetisch gelungenen »combinaison de mots« oder einem eigenwilligen »tour de pensées« beruht (64–65). Die Typologie der »figures« präsentiert sich somit als eine Art Monadologie, deren Konstituenten in Texten immer nur punktuell zum Zuge kommen können. Damit verbunden ist ein eng gefaßtes Verständnis des »discours«, der bei Fontanier nicht über die Satzgrenze hinausreicht.
- 17 A. J. Greimas, Éléments d'une grammaire narrative. In: Du Sens, Paris 1970, S. 166

- 18 Cf. T. A. van Dijk u. a., Prolegomena zu einer Theorie des »Narrativen«, in: Jens Ihwe (Hg.), Literaturwissenschaft und Linguistik II, Frankfurt a. M. 1973, S. 69
- 19 W. D. Stempel, Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs, in: R. Kosellek und W. D. Stempel (Hg.), Geschichte - Ereignis und Erzählung (Poetik und Hermeneutik V), München 1973 S. 334
- 20 A. C. Danto, Analytical Philosophy Of History, Cambridge 1965, S. 241
- 21 V. S., Theorie der Prosa, a. a. O., S. 42
- 22 Ebd. S. 42
- 23 Artikel »Dialektik«, in: Hist. Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt 1972, S. 191
- 24 F. Hegel, Phänomenologie des Geistes; Selbständigkeit und Unselbständigkeit des Selbstbewußtseins, Hamburger Ausgabe (Der Phil. Bibl. Bd. 114), 1952, S. 145
- 25 Claude Bremond, Logique du récit, Paris 1973
- 26 Näheres zur Sage: vgl. Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie 1, Hamburg 1979
- 27 Vgl. auch: »es wird wohl so bleiben, wie es ist« (138), »Aber alles ist unverändert« (148), »Dort drüben gehen keine Veränderungen vor sich« (163). Die hier gegebene strukturelle Begründung für den fragmentarischen Charakter der Erzählung mag besonders für editionskritisch interessierte Philologen nicht akzeptierbar sein. Max Brod hat auf Grund einer mündlichen Mitteilung von Dora Dymant in der Tat geäußert, daß der Held im »entscheidenden Kampf ... unterliegen wird« (Ges. Werke V, a. a. O., S. 259). Die entsprechenden Seiten des »Baues« seien verloren gegangen. Ein solches Ende würde aber m. E. in krassm Widerspruch zu der sonstigen inhaltlich-formalen Kohärenz der Erzählung stehen. Davon abgesehen, kann die einzige »objektive« Grundlage der Analyse nur der vorhandene Text sein.
- 28 Robert Walser, Minotaurus. Abgedruckt in »Text und Kritik« 12, S. 13-14
- 29 Zur literaturgeschichtlichen Bedeutung des Autothematismus vgl. den Beitrag des Vf.: »Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung.« In: LiLi 8 (1978), S. 77-97
- 30 Vgl. die entsprechende These von Eberhard Lämmert, wonach »der Erzähler einen Zusammenhang herstellt, der etwas bedeutet. Dieser Zusammenhang braucht jedoch nicht stets kausaler Natur zu sein, er kann ebensogut auf einem Kontrastschema, ja auf einem Kranz »wunderbarer« Vorgänge beruhen.« (Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955, S. 25). Ähnlich argumentiert Tzvetan Todorov, wenn er betont, daß in manchen Erzählungen die Kohärenz »nicht auf der Stufe der Ereignisse, sondern auf derjenigen der Ideen zustande« komme. (Poetik der Prosa, Frankfurt a. M. 1972, S. 135)
- 31 Einen Vorstoß in Richtung auf eine *Typologie der Diskurse* hat Roland Barthes unternommen. Er unterscheidet folgende Klassen: »métonymique (récit), métaphorique (poésie lyrique, discours sapentiel), enthymématique (discursif intellectuel)«. (Introduction à l'analyse structurale, in: Communications 8, 1966, S. 4, Anm. 1) Das konservative Prinzip der »heiligen« Dreiheit, dem sich offenbar auch der Strukturalismus nicht ganz entziehen kann, führt freilich bei innovatorischen Diskurs-Formen wie der labyrinthischen, die *zwischen* den Typen bzw. *übergreifend* rangiert, nicht allzu weit. Die an diesem Diskurs beteiligten »Figuren« (Disjunktion, Redundanz, Antonymie, Paradoxie, Hermeneuteme u. a.) und ihr sich auf die Makrostrukturen auswirkender Widerspruchsgeist agiert ja gerade gegen ein kanonisches Bewußtsein, das solchen von der Tradition getragenen Typisierungen zugrunde liegt.
- 32 Vorwort von Robbe-Grillet zu »Dans le labyrinthe«, Paris 1959

FRANZ KARL STANZEL

Die Opposition Erzähler - Reflektor im erzählerischen Diskurs

Der Erzähltheorie war von ihrem Anfang in der antiken Rhetorik die Unterscheidung von zwei gegensätzlichen Erzählweisen geläufig. Es ist auffällig, wie sich diese Opposition bis heute in ihrem Kern behaupten konnte. Platons Gegenüberstellung von »Diegesis« und »Mimesis« führt in ungebrochener Tradition zu Otto Ludwigs Unterscheidung zwischen »eigentlicher« und »szenischer Erzählung«, zu N. Friedmans »telling« und »showing«, zu J. Pouillons »vision par derrière« und »vision avec« und schließlich zu J. Andereggs »Berichtmodell« und »Erzählmodell« [1] usw. [2] Der Verfasser hat in seinen früheren Arbeiten der traditionellen Terminologie folgend zwischen »berichter Erzählung« und »szenischer Darstellung« unterschieden. [3] Da sich bei der Anwendung dieser Begriffe immer wieder Schwierigkeiten hinsichtlich der Abgrenzung der beiden Erzählweisen voneinander ergaben, wurde von ihm kürzlich vorgeschlagen [4], die Unterscheidung nicht wie bisher vornehmlich nach den Formen des erzählerischen Diskurses, d. h. danach, ob Bericht, Schilderung, Dialog, Szene, Erlebte Rede usw. vorherrschen, sondern nach dem Träger der Vermittlung vorzunehmen. Dabei ergibt sich auch zum Teil eine neue Abgrenzung der in Opposition gesetzten Verfahren. Ich nenne sie Erzähler- und Reflektormodus.

Träger der Vermittlung im Erzählermodus ist immer ein persönlicher Erzähler, ein auktorialer Erzähler oder ein Ich-Erzähler, vorausgesetzt, daß dieser Ich-Erzähler als erzählendes Ich auftritt. [5] Beim Reflektormodus erfolgt die Vermittlung in Abwesenheit eines persönlichen Erzählers entweder durch einen Bewußtseinsträger, der sich in der Er-Form kundgibt, das ist ein personales Medium, oder durch ein Ich, das sich in Form eines inneren oder stillen Monologs äußert.

Der Erzählermodus läßt eine gewisse Affinität zum mündlichen Erzählen, aus dem er wahrscheinlich auch historisch herzuleiten ist, erkennen. Der Reflektormodus ist nur in der literarischen, d. h. schriftlich vermittelten Erzählung möglich, er ist auch in fast jeder Hinsicht dem mündlichen Erzähler entgegengesetzt. Seine literarhistorischen Voraussetzungen liegen im Zurücktreten des persönlichen Erzählers und in der Verlagerung des Darstellungsschwerpunktes auf Bewußtsein, Wahrnehmung und Reflexion von Charakteren der Erzählung, wie sie in der Geschichte des Romans seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu beobachten sind.

Ein Erzählermodus-Beispiel ist der Anfang von S. Butlers *The Way of All Flesh*. In diesem Roman erscheint ein peripherer Ich-Erzähler, Mr. Overton, ein Freund der Familie Pontifex, der die Geschichte von drei Generationen der Pontifexes, im besonderen des jüngsten Sprosses, Ernest Pontifex erzählt. Er präsentiert sich schon mit den ersten Sätzen unmißverständlich als Erzählerfigur. Damit wird dem Leser signalisiert, daß ihm alle für das Verständnis