

Je deutlicher sich die Spuren der Zivilisation auf dem Antlitz der Erde einprägen, desto dringender wird Yourcenars Sehnsucht nach dem verlorenen Garten Eden. Die von ihr einst so geliebten Städte des Mittelmeerraums werden ebenso wie die verschmutzten Metropolen anderer Kontinente von der Autorin kritisch betrachtet. Wenn Peyroux indessen folgert, Yourcenars „*rejet de la ville semble congénital*“ (230), dann verkennt sie das Ausmaß der ökologischen Durchdringung einer Schriftstellerin, die wenige Wochen vor ihrem Ableben mit einem ›... Si nous voulons encore essayer de sauver la Terre¹¹⁾ überschriebenen Vortrag an die Öffentlichkeit trat, um die Verantwortung jedes Einzelnen für den Planeten einzumahnen.

Ist Yourcenars Verhältnis zu Natur und Landschaft, wie Peyroux richtig bemerkt, zweifellos ein sinnlich-ästhetisches, so darf der ethisch-spirituelle Bezug zu ihrer Umwelt nicht außer Acht gelassen werden. Peyroux hat eine Fülle von Textmaterial zusammengetragen und diese beiden Stränge in ihrer Studie gebündelt, übersieht allerdings einige für ihr Thema relevante Aspekte. So fehlt etwa die Auseinandersetzung mit Yourcenars Antimodernismus und Antihumanismus, beide Ausflüsse einer ökologisch orientierten Suche nach dem guten Leben. Desgleichen wäre der für Yourcenars Werk paradigmatische Konflikt zwischen organistischem und technizistischem Weltbild zu benennen und zu konturieren gewesen. Die Verfasserin von ›*Marguerite Yourcenar. Un regard sur le monde*‹ gelangt in ihren Synthesen aufgrund des mangelnden theoretischen Fundaments, das gerade die Ökokritik bereitstellt, auch nicht über ein bloßes Resümieren hinaus. Zusammenfassend lässt sich mithin festhalten, dass mit dieser Studie im Hinblick auf Yourcenars Verhältnis zur Natur und Ökologie zwar bedeutende Vorarbeit geleistet worden ist, eine umfassende Darstellung der Problematik allerdings noch aussteht.¹²⁾

Walter Wagner (Wien/Traun)

¹¹⁾ MARGUERITE YOURCENAR, ... Si nous voulons encore essayer de sauver la Terre, in: *Le droit à la qualité de l'environnement: un droit en devenir, un droit à définir: actes de la V^e Conférence internationale de droit constitutionnel*, hrsg. von NICOLE DUPLÉ, Montréal 1988, S. 21–33.

¹²⁾ Auf ein Erratum muss noch hingewiesen werden. Mit dem auf S. 177 angeführten „Thomas Moreau“ ist „H. D. Thoreau“ gemeint.

VOLKER KLOTZ, *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*, München (Beck) 2006, 508 S.

Nur bedingt hält sich die Studie an das, was sie eingangs nicht versprechen will: Denn eine „Geschichte der Erzählkunst“ und „eine Geschichte dieser oder jener besonderen Erzählgattung“ (14) ist es durchaus, was Volker Klotz in seinem neuen Buch präsentiert, wenngleich mit anderer und im philologischen Kontext ungewohnter Blickrichtung. Ferner wird hier nicht „eine raumsparende Anzahl von Beispielen“ (15), sondern eine üppige Auswahl aus dem weltliterarischen Kanon inspiziert hinsichtlich der „Tätigkeit ‚Erzählen‘“ (13). Denn um diesen inneren Prozess, den Hergang des Erzählens, geht es in der Untersuchung, die entgegen der zumeist werkexternen und streng systematisch-terminologisch formulierten Darstellungen zur Narratologie die schrittweise vollzogenen Bewegungen des Erzählens als zeitliche und thematische Abfolge in den Blick nimmt. Ergiebig erweisen sich vor allem die großräumigen Werke der Weltliteratur, die sich selbst zum Vorbild geworden sind für erfindungsreiches Erzählen. Darunter wählt Klotz nicht nur die einschlägig vermuteten Texte von ›Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner,

sondern auch Werke jenseits „zentraleuropäischer Warte“, die als „ebenbürtige hochrangige Erzählliteratur“ (16) in die Kanondebatte eingebracht werden. Das Kriterium der Exemplarität ist es auch, das den Maßstab der Analyse bestimmt und die komparatistische Sicht im internationalen und literatur- und gattungsgeschichtlichen Ablauf forciert:

„[W]er erzählt wem denn was; aber auch wie und wozu?“ (14) sind die Fragen, die der Verf. seinen Analysen zur Seite stellt, um „möglichst unvoreingenommen, unverkürzt und unverstellt“ (14) hinter die Beschaffenheit eines Textes zu kommen. Die sieben großangelegten Kapitel orientieren sich an der Funktion des Erzählens, die thematisch und strukturell ausdifferenziert wird im Kontext ihrer Hilfsmittel („Erzählen als Beleuchten“, „Erzählen als Navigieren“, „Erzählen als Ent-töten“) und der beiden Genregrößen Epos und Roman, deren hier präsentierte Beispiele nur dank des anhängigen Registers überschaubar bleiben. Klotz jongliert mit bisweilen knappen, aber auch ausführlichen Betrachtungen quer durch Epochen und Nationalliteraturen, pointiert und vernetzt Ergebnisse, ohne Überblick und Tempo zu verlieren. In steter Steigerung, neuer Perspektivierung und knapper Rückbesinnung analysiert und *erzählt* der Verf. Erzählen, durchweg unangestrengt, enthusiastisch und philologisch unkonventionell eine Vielzahl von Befunden aufspürend.

Zunächst geht es um „Erzählen überhaupt“ (17–48), um die Art und Weise, *wie* es sich abspielt, einsetzt und voranschreitet, *wer* denn da erzählt und vor allem *was*. Im Zusammenspiel des „epische[n] Trio[s]“ (18) Erzähler, Leser, Erzähltes lässt sich einiges z.B. schon bei Claudius in ›Urians Reise um die Welt‹ (1786) erhellen: Zwischen ‚solo‘ und ‚tutti‘ verweben sich über den Bericht der Reise erzählte und erzählende Tätigkeit miteinander als ein Fortfahren im Wortsinn. Reisen und Erzählen setzen zudem Distanz und Nähe in Bezug, indem das einst Zurückliegende ins Hier und Jetzt transportiert und dort offeriert werden muss. Erzählen kann also, so die vorläufige Definition (19), als ein Vergegenwärtigen von Abwesendem verstanden werden. Anders als im mündlichen, dramatischen oder lyrischen Erzählen bedarf es im epischen dabei der Vermittlung durch einen stets tätigen „Erzählagenten“ (19), der in das Geschehen hinein- und in ihm herumführt und seine Präsenz garantiert. Aufschlussreich sind dabei die einleitenden Passagen, die den Pakt mit dem Leser in die epische Welt schrittweise beschließen: So lässt Strindberg den Schauplatz des Geschehens mittels Vogelflug beginnen (›Das rote Zimmer‹), zunächst als Nah-, dann als Weit- und Rundblick. Ergänzt durch das Spiel von Sonne und Wind werden alle Objekte umkreist, betastet, erkundet und sogar beseelt, einzig zum epischen Zwecke. Gleichsam im Staffellauf entwerfen diese „pseudonaturlichen Helfershelfer“ (33) Exterieur und Gegenwart, ohne schon etwas über die folgenden Ereignisse zu verraten. Diese Illusionsabsicht, mit der eine vermittelnde Erzählinstanz hinter der bloßen örtlichen und zeitlichen Vergegenwärtigung verborgen wird, ist als naturalistisches Konzept bekannterweise auch bei Zola und anderen nachzulesen, doch eben nicht nur dort: Es sind, und an dieser Stelle macht die Analyse einen weiten Bogen, eben nicht epochengebundene Merkmale, die sich hier zeigen, wenn Hyponyme der klassischen Erzählinstanz in Erscheinung treten, sondern grundständig narratologische Muster, die in abgewandelter Form schon Hugo (›Notre-Dames de Paris‹) oder Dickens (›The Chimes‹) vorführen.

Die Kluft zwischen erlebter und erzählter Welt zu überbrücken, die prinzipiell jedes epische Werk vollbringen muss, geht also in drei Akteursschritten vor sich: als Autor des Textes, als Erzählerfigur und in Form von Helfershelfern, die den Schauplatz erschließen in dessen Auftrag. Zu finden sind derartige Staffellungen für die Vermittlung des Erzählten schon in Antike und Spätmittelalter: In der ›Aeneis‹ sind es Vergil, sein Erzähler und die göttliche Muse. Mit ihr wird nicht nur ein Ausholen in geschichtliche, mythische und geographisch weit entfernt liegende Räume möglich, sondern auch die Glaubwürdigkeit und Weitergabe der Erlebnisse gesichert. In der ›Divina Commedia‹ machen Dichtervorbild Vergil und Beatrice als kundige Reisebegleiter den ihnen folgenden Dichter Dante seinerseits zum Erzähler, der den Leser jede Etappe mitlaufen und erleben lässt.

Solch beschriebener „artistischer Aufwand“ (42) in der Erzählkonzeption zeigt sich insbesondere in der Exposition, in der die überzeugende Eröffnung des Geschehens gelingen muss. Als Aufbruch-Signal und Organisationsinstanz ist es das Licht und insbesondere die Sonne, die das Geschehen initiativ belebt und im wahrsten Sinne zuständig zeichnet für das Sichtbarmachen und Durchleuchten des Anwesenden. Wie so ein „Erzählen als Beleuchten“ (49–118) funktioniert, zeigt sich bei Homer mit Apollon in der ›Ilias‹, der als Sonnengott und Musenführer gemeinsam mit seinem Gegenpart Helios der Epik den Weg leuchtet. So kann im 3. Gesang perspektivisch, zeitlich und sinnlich das Geschehen an Augenscheinlichkeit gewinnen. Wie schon im Buch der Bücher, muss es hier und bei den literarischen Nachfolgern zunächst Licht werden, um erkennen und erzählen zu können, organisiert die Sonne Schauplätze und Vorkommnisse: bei Ovid in den ›Metamorphosen‹ (IV), im Märchenzyklus ›Tausendundeine Nacht‹, im ›Decamerone‹ und seinen Nachahmern, bei Pirandello, Jean Paul und natürlich bei Hoffmann. Die Kraft am Himmel erweist sich als Muster und Vorbild für den Erzählenden in seiner Tätigkeit, als „selbstverständliches Prinzip von Erzählen“ (56) auch bei Wieland (›Agathon‹), Scarron (›Roman comique‹) und Heliodor (›Aithiopika‹), die über die Sonnenstrahlen in ihren Textanfängen den Blick in Szene und in sie hineinschauende Akteure lenken. Die „mehrfache Konjunktion“ (63) des Sonnen-Auftakts agiert nachhaltig poetisch wie syntaktisch, wenn in Eichendorffs ›Ahnung und Gegenwart‹ das angestrahlte Schiff just hineinsegelt ins Romangeschehen und somit die Auf- und Niedergangsbewegung der Sonne überträgt auf die Bewegung des zu Erzählenden. Bei Dickens (›Little Dorrit‹) hingegen wird in der Überkreuzstellung erst auf den metaphorischen Blick die Sonne als Antriebskraft deutlich: Im mittäglichen Höchststand den Schauplatz zur erschöpften Bewegungslosigkeit verdammend, lässt sie nur jene regsam werden, die mit spärlichen Strahlen auskommen müssen. ›Sun and shadow‹, so die erste Kapitelüberschrift, ist daher bildlich zu lesen und prognostiziert den bereits gärenden Aufbruch aus der gesellschaftlicher Misere und in die erzählende Bewegung hinein. In Kellers ›Sinngedicht‹ erreicht die Sonne Naturwissenschaftler und laboratorisches Interieur erst nach widerwillig geöffnetem Fenster. Doch einmal hineingelassen, drängen Wärme und Helligkeit auch Reinhardt hinaus ins Leben und dort zur Einsicht – Beleuchten heißt hier wieder den Blick schärfen und Erkenntnis gewinnen im fortschreitenden Rhythmus des beginnenden Sonnenlaufs.

Neben der Funktion als Initiator des Geschehens und seines Erzählens gibt es „Weitere Spielarten von epischem Licht im Roman“ (81–118), die sich als narratologische Folie für die Gesamtkomposition zeigen: In Virginia Woolfs Roman ›Waves‹ unterbrechen die kursivierten Einschübe über den Sonnenlauf und dessen Wirkung in der Natur die richtungslosen inneren Monologe der sechs Figuren. Komplementär werden unter der epischen Vormacht der Sonne und mit Unterstützung der Wellen Innen- und Außenleben, Enge und Weite angeordnet. In Rafael Sánchez Ferlosios Roman ›Al Jarama‹ bestimmt der Fluss als Hauptfigur narrative Geschwindigkeit und Schauplatz der Geschehnisse. Assistiert wird ihm durch die Himmelskörper, deren Strahlkräfte im Zehn-Seiten-Rhythmus punktgenau das erhellen oder verdunkeln, über das jetzt berichtet oder geschwiegen werden muss.

Erzählen als Beleuchten, so ein kurzes Resümee an dieser Stelle, meint: „die Vielfalt der erzählbaren Welt sichtbar machen für zuhörende Ohren und erlesende Augen, die das, was sie da aufnehmen, weiterleiten zur inneren Anschauung“, ferner „weitreichende und deutliche Blickbahnen zu entwerfen durch noch so massive Objekte der lebenden und leblosen Masse“, und nicht zuletzt und für den Erzähler „sprachpoetisch zu wetteifern mit dem, was die Sonne, aber auch jegliches Kunstlicht mit all den Gegenständen anstellen, auf die sie treffen“. (101) Doderer verknüpft diese drei Aspekte in seinem ›Zihal‹-Roman und unternimmt damit auch eine „hintersinnige Generalinspektion epischer Geschäftigkeit“ (102), wieder in Geleitung des Lichts. Ein „pervertierter Erzähler“ (105) mit auktorialem Status kommt dabei zum Vorschein, der, doppelt obsessiv belastet, sich voyeuristisch Überblick und poetikwidrig

Redeweise anmaßt. Ihm und seinem Beinahe-Scheitern wirft sich das Licht – als Artemis, als singulärer Sonnenstrahl u. Ä., verbunden mit entsprechender Metaphorik – richtungsweisend immer wieder in den Weg und ist „Vorbild und zugleich verlängerter Arm beim poetischen Handwerk“ (118).

Mit „Erzählen als Navigieren“ (119–192) nimmt das dritte Kapitel eine weitere Variante unter die Lupe, die weniger nach einem fließenden Kontext, denn nach dem sich miteinander Messen von Erzählen und Naturgewalt beschäftigt. Als Sujet ist die Seefahrt in den meisten großen Epen, aber auch in Märchen- und Abenteuerromanen vertreten. Doch zeigt sich die Wahlverwandtschaft nicht nur an Schauplatz und Thema, sondern an der erzählenden Tätigkeit selbst in solch großräumigen Texten. Wenn der Erzähler, dem Seemann gleich, sich scheinbar einlässt auf ein riskantes Abenteuer, er Erzähltempo und -dichte strömungsgleich wechselt, bisweilen Balance und Richtung verliert, trotz dem er aus sicherem Abstand längst Vergangenes berichtet. Klotz geht diesen Ankern erzählerischer Nautik nach, zunächst poetologisch bei Doderer (›Repertorium‹) und Walcott (›Omeros‹), dann bei „Literarische[n] Inseln“ (172–192). In Robinsonade und utopischem Roman ist das Meer die einmal und zumeist schwerlich zu bewältigende Verbindungslinie auf dem Weg zu Abenteuer und Glück. Während den Gestrandeten bei Morus und seinen Nachfolgern langatmig und widerspruchsfrei zur Realität ein beschauliches Dasein herbeierzählt werden kann, bleibt Robinson auf dem rettenden Eiland weiterhin unberechenbaren Wogen ausgesetzt, die jetzt mittels Tage- statt Logbuch verzeichnet werden. Und auch den Erzählungen der Strombewohner Huck Finn oder Timár (Jókai: ›Der Goldmensch‹) ist die Prägung von Mississippi und Donau anzumerken in ihrer beider unaufhaltsamer Beweglichkeit und im lebhaft-vielstimmigen bzw. gradlinig-gegensteuernden Erzählen. Conrads navigierendes Erzählen in ›Heart of Darkness‹ geht noch einen Schritt weiter, indem nicht nur regungsloses Treiben und zeitvertreibendes Erzählen sinnbildlich aufeinander bezogen werden, sondern nautische Sprachbilder inner- und interpersonale Vorgänge entfalten und damit schwer zugängliche Schauplätze öffnen.

Daneben sind es vor allem wieder die Großformen, die Narratologie und Seefahrt verbinden: Apollonios Rhodios' ›Argonautika‹ zum Beispiel, die ihre Homerschen Vorlagen noch übertrifft in Sujet und steuerruderndem Erzählen, da das eklatante Missverhältnis der Kräfte zwischen Apollon, Jason und Meer erzählte Seefahrt und navigierendes Erzählen stärker ins Bild zu rücken vermag. Im Aufzählen, hier: Katalogisieren – einmal von Schiffen in ›Ilias‹, von Helden in ›Argonautika‹ – wird ein inchoatives bzw. resultatives Spannungsverhältnis zum Meer erzeugt, aber auch ein „genuin episches Verfahren“ (134) deutlich, mit dem Weite und Fülle erzählend aufgefächert werden können. Camões dagegen vervielfältigt in seiner ›Os Lusíadas‹ nicht nur das epische Geschehen, sondern ebenfalls Vorgang und Zuständigkeitsinstanz durch die staffellaufernden Erzähler.

Wenn bisher vom Wie des Erzählens die Rede war, so wendet sich das vierte Kapitel seinem Zwecke zu. Um das Wozu geht es und meint Anlass, Absicht und Aussicht in wieder vor allem den vielsträngigen Werken der Weltliteratur. Denn sie bieten schon innerliterarisch Antworten durch das, wovon und wie in ihnen die Rede ist. Nämlich vom „Erzählen als Ent-töten“ (193–260) und damit zum reinen Selbstzweck – um z.B. den eigenen Kopf zu bewahren (›Tausendundeine Nacht‹, ›Das Papageienbuch‹), die pestferne Isolation zu durchbrechen (›Decamerone‹), sich Reisezeit und Langeweile zu vertreiben (›Canterbury Tales‹), um Liebe und Lebensqualität zu gewinnen (›Das Sinngedicht‹). Im Verschränken von zyklischem und instrumentalem Erzählen werden nicht nur die Gefahren gebannt, sondern auch poetologisch Spuren freigelegt, wie der jeweilige Text das „Leistungsvermögen der Epik und damit sich selber fabulierend einschätzt.“ (204) Lebensrettend, wie im Fall Schehrezád, Welt und Wirken erklärend in den ›Metamorphosen‹. Im zusätzlich agonalen Erzählen führt Ovid vor, wie Erzählen passiert, z.B. im Weben, in dem sich außerdem Mündliches für den Zuhörer materialisiert zum Sicht- und Fassbaren. Wieder

kommt dabei der „Mehrwert“ (238) zutage, der Erzählen als „Konstruktion gegen Destruktion“ (220) und als „heilsame[r] Zweck“ (225) inhärent ist und der themengeschichtlich jeglichen Lebensbedrohungen wirksam entgegengehalten wird bis heute.

Bis hierhin vertraut gemacht mit grundständigen Formen des Erzählens, wirft der zweite Teil des Buches einen Blick quasi ins tiefere Innere der beiden Großgattungen auf ihr „Erzählgetriebe“ (273). Das Epos-Kapitel (261–350) ist Homer, Vergil und Ariost vorbehalten und perspektiviert die verschiedenen Gelenkstellen narrativer Komposition, die Konzeption des Helden und die Raum-/Zeitverhältnisse im Geschehen: Homer entwirft mit der Demodokos-Episode in der ›Odyssee‹ ein Epos im Epos, das gattungspoetische und rezeptionsästhetische Aspekte mitführt und das Ineinanderwirken von innerem und äußerem Geschehen sinnfällig macht. Eine derartige „Kettenreaktion von Ereignissen“ (266) ist auch für die epische Helden-Konzeption mit ihrer „innerpoetische[n] Aufgabe“ (274) ausschlaggebend. Denn als „mobile Behälter“ (275) speichern Odysseus und seine Nachfolger Räume und Erlebnisse, bis sich diese aufgrund der „Leidenschaftsmotorik der epischen Helden“ (278) erzählt oder tätlich entladen. Immer durch einen Anstoß von außen geschieht es und führt bei Odysseus zum tränen- und wortreichen Geständnis, bei Achill und Orlando zu Zornausbrüchen und rasender Unternehmungswut. Ihre Folgen erstrecken sich, der Diametrik des Epos entsprechend, in die bunte Weite der epischen Welt, die von den Helden als „leibhaftige Durchmesser“ (285) durchheilt werden müssen. Für den schlüssigen Zusammenhalt der erzählten Heterogenität sorgt die Verräumlichung von Zeiten, die szenisch Homer im Bau von Achills Schild vorführt: In den 125 Versen werden nicht nur den einzelnen Arbeitsschritten, die Hephaistos aufwendet, und der Rhetorik der Gesamt konstruktion Ausdruck verliehen, sondern zugleich die epische Welt und ihre Entfaltung im Kleinen und im großen Ganzen vollzogen. Mit diesem doppelten Spiegelverfahren des eigenen Zeit-Raums lassen sich „deutliche Fluchtlinien“ (299) entwerfen, die, eingespannt zwischen die komplementären Motive Genealogie und Prophetie, rück- und vorwärts gewandt Geschehen samt Helden die Richtung weisen. Wenn zudem noch Unterirdisches, Jenseitiges und Zukünftiges zu erkunden ist, wachsen inneres Volumen des Helden-Behälters und zu durchmessende Reichweite des imaginär überfüllten Geschehens. Ein (selbst-)ironisches Erzählverfahren wie bei Ariost hilft, „die mutwillig hybriden Geschehnisse genießbar zu machen und erst recht den mutwillig hybriden Anspruch des Erzählers“ (336), der selbst redend auf Scharnierstücke der vielsträngigen Handlung hinweist und diese wohlformuliert entfaltet. Im Parallelgefüge der Ereignisse liegt denn auch die produktive Fortentwicklung der Gattung durch ›Orlando furioso‹, ebenso in der ironisch-polemischen Rezeption technisch-gesellschaftlicher und kulturell-poetischer Entwicklungen, welche den Grundprinzipien der Gattung lebensbedrohlich werden.

Aus diesem historischen Befund – die Überkommenheit von Welt und Form des Epos – geht bekanntlich die neue Gattung Roman (Kap. VI) hervor, die im Initialwerk ›Don Quijote‹ andere Konsequenzen zieht für die thematische, sprachliche und konzeptionelle Gestaltung der zu erzählenden Welt. Unterwegs in gänzlich unpoetischem und gegenabenteuerlichem Ödland kreiert sich die erlebnisreiche Welt nur aus den selbstproduzierten Wahnvorstellungen, die raumgreifend der vorgeschriebenen Lektüre entspringen. Schon im ironischen Auftakt zeigt sich der Ausdrucksspielraum der neuartigen Gattung, der sich jetzt ganz und prosaisch auf die Alltagswelt und das Innenleben der Figuren kapriziert: Anstelle der weiten, wundersamen und stets entfernten Andersartigkeit, auf die das Epos trotz Vergegenwärtigung besteht, hält sich der Roman – die Phantastik ausgenommen – an eine „Wahrscheinlichkeitswelt“ (366) und an „wunderlos Vertrautes“ (367). Was die listige Fragesucht Sancho Panzas auf streitergiebigen Wegen aus Don Quijote herausholt, entlädt sich in den ›Leiden des jungen Werthers‹ unmittelbar in der gewählten Form. Sie gibt der ganzen Skala des Temperaments im reflexiv durchschrittenen und dem Adressaten anvertrauten Innenraum Ausdruck und erweitert den eingeschränkten geographischen und zeitlichen Radius des äußeren Geschehens.

Eine skurrile Variante der Innen-Beleuchtung liefern „Nach-Lebens-Romane“ (381–404): „Postmortales Erzählen“ (381ff.), das auch das Epos verwendet (wenn z. B. Hadesgespräche belauscht werden), ohne in Erklärungsnotstand zu geraten, muss im Roman poetisch plausibel werden, zumal wenn es als Anlasser und Motor des Gesamtgeschehens fungiert. Dabei werden poetologische Vorgehensweise und innere Stimme der (fast) Verblichenen zusammengeführt: Indem der tote Schriftsteller Brás Cubas selbst das Erzählmonopol in seinen ›Memórias póstumas‹ übernimmt, lässt der Autor Machado de Assis durch seine Figur die leidigen Fragen nach Beginn und Abschluss einer Erzählung durchspielen; Faulkners polyphone Zerteilung des Romangeschehens (›As I lay dying‹) fängt neben den lebensbilanzierenden Erinnerungen der zunächst nur halb toten Hauptfigur auch die Stimmen der späteren Leichenzugesellschaft ein. Und der orientierungslose Ich-Erzähler in ›Pedro Páramos‹ Wiedergängergesellschaft verliert mit dem eigenen Leben sein Erzählprimat zugunsten der Aufnahme in den vielstimmigen Erzähler-Chor der Toten von Comala.

Das „Aventure-Prinzip“ (404–425), kraftvoller Antrieb im Epos, bleibt im Folgegenre bewährtes Erzählschema für u.a. Schelmen- und Bildungsromane, Gesellschafts- und Kolportageromane, aber auch für die Satire: Daudets Roman ›Les Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon‹ macht bereits im Titel literarische Anspielung und Aneignung deutlich, spätestens aber im innerpoetischen Agon zwischen Held und seinem Vorwurf. Neben Sujet und dessen Konstruktion geht es Daudet um die erzählende Tätigkeit an sich, ihren Hergang und ihre Wirkung, die im Spiegel des Vorbildes konterkariert werden. Den Schwindeleien des Alter egos stellt der allwissende Erzähler die Strahlenkraft der Sonne zur Seite, die im Midi für besondere Ansichten sorgt.

Das prosaische Alltagsleben umfasst spätestens seit Beginn des 19. Jahrhundert auch die umfassenden technischen und vor allem gesellschaftlichen Umwälzungen. Thematische Schwerpunkte wie der ökonomische Diskurs und die räumliche Konzentration auf den eigenen, stets im Wandel begriffenen Erfahrungsbereich kennzeichnen Gesellschaftsromane und Großstadtliteratur, die Klotz im Folgenden summarisch streift u.a. bei Dickens, Balzac, Flaubert, Dostojewskij, Sue, Zola, ausführlicher und schlussendlich bei Döbblin. Die vielfältigen Tendenzen des modernen Erzählens werden dabei sichtbar wie ein der verwirrenden Alltagswelt entgegengesetztes charakterkonzentriertes Erzählen in „verengtem Geschehen“ (427), die Konvertierung des Aventure-Prinzips in „schieres Erzählergerüst“ (428), ein Neben- und Nacheinander großräumig angelegter Schauplätze mit reichem Figureninventar und sprachpoetische Entwicklungen wie Vielstimmigkeit und „Epische Penetranz“ (444).

Im abschließenden Kapitel („Unaufhörliches Erzählen, längs und quer“, 451–487) werden die üppigen Befunde der Einzelstudien überschaubar rekapituliert und konsequent weitergedacht. Hellsichtig wirft der Verf. dabei Fragen auf, die sich auch seinem Leser mit Blick auf Werke und Studie stellen, nämlich nach dem, was nicht oder zu kurz zur Sprache kam: Prinzipiell konstatiert Klotz in allen epischen Großformen und Erzählzyklen ein eklatantes Missverhältnis zwischen überakzentuiertem Auftakt und nicht „restlos einleuchtende[m] Finale“ (460). Dabei scheint offenkundig das eine das andere zu legitimieren, insbesondere aber das entscheidende Merkmal von Erzählen als ein „tendenziell unaufhörlicher Vorgang“ (462) sichtbar zu werden. Dies gilt hinsichtlich des Längsschnitts zwischen Anfang und Ende genauso wie für den epischen Querschnitt und zeigt sich z.B. in verschiedenen Modi des Vergleichs (Homer, Puschkins ›Eugen Onegin‹) sowie in variantenreichen parataktischen Strukturen (in ›Don Quijote‹ und ›Le juif errant‹, in den Doppel-Romanen von Pérez de Ayala und Faulkner, in Fuentes Erzählquartett ›Aqua quemada‹). Ihre exemplarischen Analysen ergänzen noch einmal den anvisierten Ausdruckspielraum von Erzählen um die final diagnostizierte Unaufhörlichkeit mit weiteren Spielarten. Die kapitelletzten Beobachtungen verstehen sich daher weniger als abschließende denn als ausblickende.

Kritische Anmerkungen zu Auswahl und Vorgehensweise werden angesichts der bereitwillig eingeräumten Zugeständnisse des Verf., seinen Erläuterungen zur Verortung der Analyse im philologischen Kontext und zu den eigenen Vorarbeiten obsolet, letztlich aber vor allem durch die hier gewählte Perspektive. Müßig und unproduktiv erscheint daher auch an dieser Stelle der Vergleich mit anderen Studien zum Fachgebiet und Hinweise auf etabliertes und hier fehlendes Vokabular neueren Datums. Dass es ohne terminologisches Raster oder die Konzentration auf bloße Singularien möglich ist, die Tätigkeit von Texten zu erhellen, wird auf den rund 500 Seiten, die quer durch die Literaturgeschichte und längs gängiger Schemata auch Unerhörtes wahrnehmen, ohnehin evident. Wenn Erzählen als *work in progress* begriffen wird und das Augenmerk auf Motorik und Zweck gerichtet ist, ergibt sich ebenfalls die etwas blasphemische Frage nach dem Scheitern und seinen Folgen, die sich nach all der vorgeführten Perfektion natürlich stellt. Klotz „verhört“ (14), ohne zu beschädigen, und enthält sich weitgehend den Bewertungen der epischen Überzeugungskraft im Einzelfall. Eine solche Evaluierung der Mechanismen würde zwangsläufig wieder ins Terminologische laufen und damit den philologischen Blick verengen, der hier überraschend weit geöffnet ist. Dass Klotz vom Erzählen *erzählt* und dass sich unschwer die beobachteten Mechanismen in der eigenen Arbeits- und Ausdrucksweise wiederfinden, beeindruckt ebenso wie die durchgängig gewährte mikro- und makroskopische Sicht auf den Untersuchungsgegenstand und die breitangelegte Spurensuche. Eine insgesamt überzeugend argumentierende und formulierte Studie, die sich ergebnisreich querstellt zur üblichen literaturwissenschaftlichen Herangehensweise.

Christiane Dahms (Münster)

HERBERT GRABES, Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne. Die Ästhetik des Fremden (= UTB 2611: Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft), Tübingen und Basel (Francke) 2004, XI + 177 S., 16 Abb.

Zu den folgenreichsten kulturellen Umbrüchen in unserer abendländischen Geschichte gehört der Wandel von einem Denken in Analogien zu einem Denken der Differenz. Diese epistemische Umstellung beginnt in der Frühen Neuzeit und macht sich spätestens in der Moderne seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in allen gesellschaftlichen Bereichen und intellektuellen Diskursen geltend. Für das System der Kunst bedeutete dies, dass sie sich nicht mehr durch das Prinzip der *imitatio naturae*, der ‚schönen‘ Natur, und nicht mehr durch das Vorbild der ‚Alten‘ leiten ließ, sondern durch das ‚Neue‘, Überraschende und Interessante, eben durch die Unterscheidung vom Alten. Eine gottgegebene Wirklichkeit wird nicht mehr idealiter reproduziert und gefunden, vielmehr wird eine subjektive Realität selbständig hervorgebracht und erfunden. Man erschafft „eine neue Welt“ (Strindberg) und setzt sich (wie Picasso) explizit in einen Widerspruch zum Überkommenen. Diesem sich emanzipierenden und ständig erweiternden Kunstbegriff erwies sich die klassische ästhetische Kategorie des Schönen als nicht mehr angemessen, war diese doch an die Ideale der Einheit und Übereinstimmung, Klarheit oder Symmetrie gebunden. Wenn sich aber die Kunst keinerlei ontologischen, moralischen und gesellschaftlichen Normen verpflichtet fühlt, um sich beständig zu erneuern und nach subjektiven Maßstäben zu ändern, dann sieht sich die Theorie der Kunst als Ästhetik vor das Problem gestellt, einen nur annähernd angemessenen Begriff ihres Gegenstandes zu finden. Wie lässt sich eine ästhetische Erfahrung beschreiben, die auf eine künstlerische Produktion mit Wohlwollen, Zustimmung und gar Wohlgefallen reagiert, obwohl diese eben nicht mehr ‚schön‘ ist und nicht mehr das Gegebene und Vertraute widerspiegelt?