

dtv

Umberto
ECO

Im Wald der Fiktionen
Sechs Streifzüge durch
die Literatur



Der Wald der Weltliteratur, zu dessen Erkundung Umberto Eco einlädt, erstreckt sich weit und ist von unendlicher Artenvielfalt: Volksmärchen, Flaubert, Poe, Nerval, Manzoni, Joyce, Kafka und Calvino, Dumas, Sue, Ian Fleming, Mickey Spillane und Rex Stout, Dante, Proust und Wittgenstein, Sterne und Perec. In seinem Szenario hat Eco sie zusammengeführt: den Leser, den Autor und das Werk als Partner in einem Spiel, das Freiheit, Phantasie, Entdeckungslust und Eigenwilligkeit ebensosehr provoziert, wie es Regeln und Disziplin fordert. Abenteuerlich sind diese Streifzüge durch die Literatur nicht nur als spannende, überraschende Unternehmungen. Sie sind auch Protokolle von Erfahrungen, die über die anthropologische und ontologische Dimension von Literatur aufklären: über das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion.

Umberto Eco

Im Wald der Fiktionen

Sechs Streifzüge durch die Literatur

Harvard-Vorlesungen Norton Lectures 1992-93)
Aus dem Italienischen von Burkhardt Kroeber

Titel der Originalausgabe:

Six Walks in the Fictional Woods I Sei passeggiate nei boschi
narrativi

© 1994 Harvard University Press, Cambridge, Mass.
R. C. S. Libri & Grandi Opere SpA, Mailand
1 2 3 4 5 98 97 96 95 94
ISBN 3-446-17833-3

Alle Rechte der deutschen Ausgabe:

© Carl Hanser Verlag München Wien 1994
Satz: Fotosatz Reinhard Amann, Aichstetten
Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm

Printed in Germany

Inhalt

1

Eintritt in den Wald

2

Der Wald von Loisy

3

Verweilen im Wald

4

Mögliche Wälder

5

Der seltsame Fall der Rue Servandoni

6

Fiktive Protokolle

Anmerkungen

Register

1

Eintritt in den Wald

Beginnen möchte ich mit einer Erinnerung an Italo Calvino, der vor acht Jahren hier an diesem Ort seine sechs Norton Lectures halten sollte, aber nur fünf davon rechtzeitig zu Papier bringen konnte, bevor er von uns ging. Ich erinnere an ihn nicht nur wegen unserer Freundschaft, sondern weil meine Vorlesungen sich zum großen Teil mit der Situation des Lesers in erzählenden Texten beschäftigen werden, und um ebendiese Präsenz des Lesers in der Erzählung geht es in einem der schönsten Bücher von Calvino, dem Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*.

Im selben Jahr wie Calvinos Roman ist in Italien auch ein Buch von mir erschienen, nämlich *Lector in fabula*, das nur teilweise mit der englischen Ausgabe übereinstimmt, die den Titel *The Role of the Reader* trägt. Daß der englische Titel vom italienischen (oder besser lateinischen) abweicht, liegt daran, daß letzterer wörtlich übersetzt »The Reader in the Fairy Tale«, also »Der Leser im Märchen« hieße, was sinnlos wäre. Im Italienischen gibt es jedoch die Formel »lupus in fabula« als stehende Redewendung, die man gebraucht, wenn plötzlich jemand auftaucht, von dem man gerade gesprochen hat; sie ist also das Äquivalent zu »Speak of the devil« beziehungsweise »Spricht man vom Teufel«. Da aber die italienische Formel nicht den Teufel, sondern den Wolf evoziert, der sozusagen per definitionem in allen Märchen und Fabeln auftaucht, konnte ich sie als Zitat verwenden, um von der Präsenz des Lesers in der »Fabel« zu sprechen, das heißt in jedem erzählenden Text. Natürlich kann der Wolf in einem Märchen auch fehlen, und wir werden gleich sehen, daß an seiner Stelle ein Menschenfresser auftreten kann, aber der Leser ist in einer Geschichte immer

präsent, und das nicht nur als Bestandteil im Prozeß des Geschichtenerzählens, sondern auch als Bestandteil der Geschichte selbst.

Wer heute *Lector in fabula* mit Calvinos *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* vergleichen würde, könnte meine Untersuchung für eine Antwort auf seinen Roman halten. Aber die beiden Bücher sind fast gleichzeitig erschienen, und keiner von uns beiden hatte gewußt, woran der andere arbeitete, obwohl wir uns seit längerem mit den gleichen Problemen beschäftigten. Als Calvino mir sein Buch zuschickte, mußte er meins schon bekommen haben, denn seine Widmung lautete: »A Umberto, superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino.« Es handelt sich um ein leicht abgewandeltes Zitat aus der Phädrus-Fabel vom Wolf und dem Lamm (»Superior stabat lupus, longeque inferior agnus«, »Flußaufwärts stand der Wolf und weit flußabwärts das Schaf«), mit dem Calvino auf mein *Lector in fabula* anspielte. Sehr zweideutig bleibt allerdings das »longeque inferior«, das sowohl »weit flußabwärts« wie »weit niedriger« im Sinne von »unbedeutender« heißen kann: War das Wort »lector« *de dicto* zu verstehen und bezog es sich also auf mein Buch, so konnte das Ganze entweder heißen, daß Calvino sich ironisch für weniger bedeutend erklärte oder daß er (stolz) die positive Rolle des Lammes wählte, um dem Theoretiker die des bösen Wolfes zu überlassen. War »lector« dagegen *de re* zu verstehen und meinte den Leser, dann handelte es sich um eine poetologische Aussage, und Calvino wollte dem Leser Reverenz erweisen.

Um Calvino Reverenz zu erweisen, wähle ich als Einstieg die zweite seiner Norton Lectures, in der er sich mit dem Thema der Schnelligkeit befaßt und unter anderem den Anfang eines der von ihm gesammelten Märchen zitiert:

Ein König wurde krank. Da kamen die Ärzte und sagten: »Majestät, wenn Ihr gesund werden wollt, braucht Ihr eine Feder

vom Menschenfresser. Die ist schwer zu bekommen, denn der Menschenfresser frißt jeden Christenmenschen, den er sieht.« Der König sagte es allen, aber niemand wollte hingehen. Da bat er einen seiner treuesten und mutigsten Untertanen, und der sagte: »Ich werde gehen.« Man erklärte ihm den Weg: »Oben auf einem Berg, da gibt es sieben Höhlen, in einer von ihnen wohnt der Menschenfresser.¹

Dazu bemerkt Calvino: »Kein Wort darüber, an welcher Krankheit der König leidet, wie ein Menschenfresser Federn haben kann und wie diese Höhlen beschaffen sind.« Und er nimmt diese Bemerkungen zum Anlaß für ein Lob der Schnelligkeit beim Geschichtenerzählen, auch wenn er anschließend betont, »diese Apologie der Schnelligkeit [will] keineswegs die Freuden des Herumtrödeins und Verweilens negieren². Dem Herumtrödeln und Verweilen, über das Calvino nicht gesprochen hat, werde ich meine dritte Vorlesung widmen. Hier möchte ich jedoch betonen, daß jede erzählerische Fiktion zwangsläufig und unvermeidlich »schnell« ist, einfach weil sie, während sie eine Welt mit ihren Ereignissen und Personen aufbaut, unmöglich *alles* über ihre Welt sagen kann. Sie macht Andeutungen und erwartet dann vom Leser, daß er kooperiert und eine Reihe von Leerstellen füllt. Jeder Text ist, wie ich schon an anderer Stelle geschrieben habe, eine faule Maschine, die vom Leser einen Teil ihrer Arbeit zu tun verlangt. Es wäre schrecklich, wenn ein Text alles explizit sagen wollte, was sein Empfänger begreifen soll: Er würde kein Ende finden. Wenn ich Ihnen am Telefon sage: »Ich nehme die Autobahn und bin in einer Stunde da«, dann brauche ich nicht hinzuzufügen, daß ich außer der Autobahn auch das Auto nehmen werde.

In der Geschichte *Agosto, moglie mia non ti conosco* des großen italienischen Komikers Achille Campanile findet sich folgender Dialog:

Gedeone gestikulierte wild in Richtung einer Kutsche, die am Ende der Straße stand. Der alte Kutscher stieg mühsam vom Bock, kam eilfertig zu Fuß zu unseren Freunden herüber und sagte: »Was kann ich für Sie tun?« »Aber nein«, rief Gedeone ungeduldig, »ich will die Kutsche!« – »Oh«, machte der Kutscher enttäuscht, »ich dachte, Sie wollten mich.«

Er ging zurück, stieg wieder auf den Bock und fragte Gedeone, der mit Andrea im Wagen Platz genommen hatte: »Wohin soll's gehen?« – »Das kann ich Ihnen nicht sagen«, rief Gedeone, der die Expedition geheimhalten wollte. Der Kutscher, der nicht neugierig war, fragte nicht weiter. Alle blieben ein paar Minuten sitzen und betrachteten das Panorama, ohne sich zu rühren.

Schließlich platzte es aus Gedeone hervor: »Zum Castello di Fiorenzina«, was das Pferd aufschrecken und den Kutscher sagen ließ: »Zu dieser Tageszeit? Wir werden bei Nacht ankommen!«

»Stimmt«, murmelte Gedeone, »wir fahren morgen früh. Kommen Sie uns pünktlich um sieben abholen.« »Mit der Kutsche?« fragte der Kutscher. Gedeone überlegte einen Moment. Schließlich sagte er: »Ja, das wird besser sein.«

Als er schon auf dem Rückweg zur Pension war, drehte er sich noch einmal um und rief dem Kutscher zu: »He, nicht vergessen: Auch mit dem Pferd!«

»Ach, tatsächlich?« sagte der andere überrascht. »Nun, ganz wie Sie wünschen.³«

Die Passage klingt absurd, weil die Protagonisten zuerst weniger sagen, als gesagt werden müßte, und sich am Ende gedrängt fühlen, mehr zu sagen (und sich sagen zu hören), als nötig wäre. Manchmal kann ein Autor, wenn er zuviel sagen will, auch komischer als seine Personen werden. Eine im Italien des 19. Jahrhunderts sehr populäre Autorin war Carolina Invernizio, die ganze Generationen von Proletariern mit Geschichten wie *Der Kuß einer Toten*, *Die Rache einer Verrückten* oder *Der*

anklagende Leichnam zum Träumen gebracht hat. Carolina Invernizio schrieb sehr schlecht, und meine Übersetzung wird sehr treu sein; es ist bemerkt worden, daß sie den Mut oder die Schwäche hatte, die Sprache der kleinen Beamten des jungen italienischen Staates (zu denen ihr Mann gehörte, der Direktor einer Militärbackerei war) in die Literatur einzuführen. Ihr Roman *Die mörderische Herberge* beginnt folgendermaßen:

Der Abend war herrlich, wenngleich sehr kalt. Der Mond, der hoch am Himmel stand, erleuchtete die Straßen von Turin wie heller Tag. Die Bahnhofsuhr schlug sieben. Unter dem weitgespannten Dach war ein ohrenbetäubender Lärm zu hören, weil zwei D-Züge einander kreuzten: einer, der abfuhr, und einer, der ankam.⁴

Seien wir nicht zu streng mit der guten Signora Invernizio. Sie ahnte, daß Schnelligkeit eine große erzählerische Tugend ist, aber sie hätte niemals wie Kafka anfangen können: »Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.«⁵ Ihre Leser hätten sie sofort gefragt, wie und warum Gregor Samsa ein Ungeziefer geworden war und was er am Tag zuvor gegessen hatte. Andererseits berichtet Alfred Kazin, Thomas Mann habe Einstein einmal einen Roman von Kafka geliehen und Einstein habe ihn mit den Worten zurückgegeben: »Ich habe ihn nicht lesen können: Der menschliche Geist ist nicht derart komplex!«⁶

Abgesehen von Einstein, der vielleicht eine gewisse Langsamkeit der Erzählung beklagte (aber wir werden später noch die Kunst des Herumtrödeins rühmen), kann der Leser nicht immer mit der Schnelligkeit eines Textes mithalten. In seinem Buch *Reading and Understanding* erzählt uns Roger Schank eine andere Geschichte:

Hans liebte Maria, aber sie wollte ihn nicht heiraten. Eines Tages wurde sie von einem Drachen aus dem Schloß geraubt. Hans sprang auf sein Pferd und tötete den Drachen.

Da willigte Maria ein, ihn zu heiraten. Von nun an lebten sie glücklich und zufrieden alle Tage.⁷

Da Schank in diesem Buch untersucht, was Kinder beim Lesen verstehen, hat er einem dreijährigen Mädchen ein paar Fragen zu der Geschichte gestellt:

Wieso hat Hans den Drachen getötet?

- Weil er böse war. Was war böse an ihm?
- Er hat ihm weh getan. Wie hat er ihm weh getan? – Vielleicht hat er Feuer auf ihn gespuckt. Warum hat Maria eingewilligt, Hans zu heiraten?
- Weil sie ihn sehr lieb gehabt hat und er sie sehr fest heiraten wollte.

Wieso ist Maria jetzt bereit, Hans zu heiraten, obwohl sie es doch zuerst nicht wollte?

- Das ist eine schwierige Frage.

Ja, aber was meinst du, ist die Antwort?

- Weil sie zuerst wirklich nicht wollte, und dann hat er sehr auf sie eingeredet und hat ihr immerzu gesagt, daß er sie heiraten will, und da hat sie Interesse gekriegt, sie zu heiraten, ich meine ihn.⁸

Offensichtlich gehörte zum Weltwissen dieses Mädchens der Umstand, daß Drachen Feuer aus den Nüstern sprühen, nicht aber, daß man auf eine Liebe, die man nicht erwidert, auch aus bloßer Dankbarkeit oder Bewunderung eingehen kann. Eine Geschichte kann mehr oder weniger knapp und schnell erzählt sein, das heißt mehr oder weniger elliptisch, aber *wie* elliptisch sie sein darf, richtet sich nach dem Typ des Lesers, für den sie bestimmt ist.

Da ich alle Titel zu rechtfertigen versuche, die ich mir für meine Bücher in den Kopf gesetzt habe, erlauben Sie mir, auch den Titel dieser meiner Vorlesungen zu rechtfertigen. Der Wald ist eine Metapher für den erzählenden Text, nicht nur für Märchen, sondern für jede Art von Erzählung. Es gibt Wälder wie Dublin, wo man statt Rotkäppchen Molly Bloom begegnen kann, oder wie Casablanca, wo man Ilsa Lund oder Rick Blaine begegnet.

Um eine Metapher von Borges zu benutzen (einem weiteren »Vorredner« an dieser Stelle, der seine Norton Lectures vor fünfundzwanzig Jahren hielt und dessen Geist in meinen Vorträgen sehr präsent sein wird), ein Wald ist ein Garten mit sich verzweigenden Pfaden. Auch wenn es in einem Wald keine gut ausgetretenen Pfade gibt, kann jeder sich seinen Weg selber suchen, kann sich entscheiden, rechts oder links um einen bestimmten Baum herumzugehen, und die Entscheidung bei jedem weiteren Baum wiederholen.

In erzählenden Texten muß der Leser ständig Entscheidungen treffen. Ja, dieser Entscheidungzwang zeigt sich sogar schon auf der Ebene des einzelnen Satzes, zumindest bei jedem Auftreten eines transitiven Verbs. Jedesmal wenn der Erzähler sich anschickt, einen Satz zu beenden, schließen wir als Zuhörer oder Leser, wenn auch unbewußt, eine Art Wette ab und nehmen entweder seine Entscheidung vorweg oder fragen uns besorgt, welche Entscheidung er wohl treffen wird (jedenfalls bei dramatischen Sätzen wie »Letzte Nacht auf dem Friedhof des Vikariats sah ich ...«).

Manchmal will der Erzähler es auch unserer Phantasie anheimstellen, wie die Geschichte weitergehen mag. Nehmen wir zum Beispiel das Ende von Edgar Allan Poes *Narrative of Arthur Gordon Pym*:

And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our

pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow. Und nun stürzten wir in die Umarmungen des Katarakts, wo sich ein Schlund öffnete, um uns aufzunehmen. Aber da erhob sich auf unserem Weg eine verhüllte menschliche Gestalt, viel, viel gewaltiger in den Proportionen als jeder Sterbliche. Und die Hautfarbe dieser Gestalt glich dem vollkommenen Weiß des Schnees.⁹

Hier, wo die Stimme des Ich-Erzählers abbricht, will der Autor, daß wir den Rest unseres Lebens damit verbringen, uns zu fragen, wie es weitergegangen sein mag, und in der Sorge, daß wir noch nicht genügend verzehrt werden von der Begierde, zu wissen, was wir nie erfahren werden, fügt der Autor – nicht der Erzähler – eine Nachbemerkung an, in welcher er uns bedeutet, nach dem Verschwinden von Mr. Pym sei »zu befürchten, daß die wenigen verbleibenden Kapitel, die seinen Bericht hätten abschließen sollen [...] unwiederbringlich verlorengegangen sind«.¹⁰ Wir werden nie mehr aus diesem Wald hinausfinden, genauso wie es Jules Verne, Charles Romyn Dake und H. P. Lovecraft ergangen ist, die daraufhin beschlossen hatten, drinnen zu bleiben und die Geschichte von Pym fortzusetzen. Es gibt aber auch Fälle, in denen uns der Erzähler sadistischerweise demonstrieren will, daß wir nicht Stanley, sondern Livingstone sind, soll heißen, daß wir dazu verurteilt sind, uns im Wald zu verirren und immer die falsche Entscheidung zu treffen. Denken wir nur an Laurence Sterne und den Anfang seines *Tristram Shandy*:

I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly consider'd how much depended upon what they were then doing ...

Ich wünschte, entweder mein Vater oder meine Mutter, oder fürwahr alle beide, denn von Rechts wegen oblag die Pflicht ihnen beiden zu gleichen Teilen, hätten bedacht, wassie da trieben, als sie mich zeugten; hätten sie gebührend in Betracht gezogen, wie viel von dem abhing, was sie gerade taten ...¹¹

Was werden die Eheleute Shandy in jenem delikaten Moment wohl getan haben? Um dem Leser Zeit zu lassen, ein paar vernünftige Prognosen zu machen (auch die ungehörigsten), ergeht sich Sterne zunächst in einer zwei Seiten langen Abschweifung (woran man sieht, daß Calvino gut daran tat, die Kunst des Herumtrödeins nicht zu verachten) und enthüllt erst dann, was da so Schlimmes in jener ersten Szene passiert war:

Pray, my dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the dock? — Good G — ! cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, — Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?

Ei, mein Guter, sprach meine Mutter, hast du auch drangedacht, die Uhr aufzuziehen? — Guter G ! rief mein Vater im Eifer, aber zugleich bemüht, seine Stimme zu mäßigen, — Hat wohl jemals seit der Erschaffung der Welt eine Frau einen Mann mit einer so dummen Frage unterbrochen?¹²

Wie Sie sehen, denkt der Vater hier von der Mutter genau das, was der Leser hier von Sterne denkt: Hat wohl jemals ein Autor, wie boshaft er auch immer sein mag, die Erwartungen seiner Leser so gründlich frustriert?

Gewiß hat die erzählerische Avantgarde nach Sterne oft versucht, nicht nur unsere Lesererwartungen zu frustrieren, sondern sogar einen Leser zu erschaffen, der sich von dem Buch, das er liest, eine totale Entscheidungsfreiheit erwartet.

Aber diese Freiheit wird gerade deshalb genossen, weil der Leser – infolge einer jahrtausendealten Tradition, von den frühesten Mythen bis zum modernen Kriminalroman – in der Regel bereit ist, seine Entscheidungen im Wald der Fiktionen aufgrund der Annahme zu treffen, daß einige davon vernünftiger sind als andere.

Ich sage »vernünftiger«, als handle es sich um Entscheidungen, die auf dem Alltagsverständ im Sinne des *common sense* beruhten. Es wäre jedoch banal anzunehmen, daß man, um ein Buch mit Fiktionen zu lesen, nach dem Alltagsverständ vorgehen müßte. Sicher ist es nicht das, was Sterne oder Poe von uns verlangen, und es ist auch nicht das, was uns der Autor (wenn es je einen gab) des Märchens von Rotkäppchen abverlangt. Denn der Alltagsverständ würde uns ja zu einer negativen Reaktion auf die Idee zwingen, daß es im Wald einen Wolf gibt, der sprechen kann. Was also meine ich, wenn ich sage, daß der Leser im Wald der Fiktionen vernünftige Entscheidungen treffen soll?

Hier muß ich auf zwei Konzepte zurückgreifen, die ich an anderer Stelle erörtert habe, nämlich auf das Begriffspaar Modell-Leser und Modell-Autor.¹³

Der Modell-Leser einer Geschichte ist nicht der empirische Leser. Der empirische Leser ist jeder von uns, wenn er einen Text liest. Empirische Leser können auf vielerlei Weise lesen, und kein Gesetz schreibt ihnen vor, wie sie zu lesen haben; oft benutzen sie den Text nur als Behältnis für ihre Leidenschaften, die von außerhalb des Textes kommen oder die der Text zufällig in ihnen weckt.

Wer jemals einen komischen Film in einem Augenblick tiefer Traurigkeit gesehen hat, weiß, wie schwer es unter solchen Bedingungen ist, sich darüber zu amüsieren; ja, es kann sogar vorkommen, daß man denselben Film nach Jahren wiedersieht und immer noch nicht einmal darüber lächeln kann, weil einen jedes Bild an die Traurigkeit der ersten Begegnung erinnert.

Selbstverständlich »liest« man den Film dann als empirischer Leser falsch. Aber falsch in bezug auf was? In bezug auf den Zuschauertypus, an den der Regisseur gedacht hatte, einen Zuschauer, der zum Lachen aufgelegt und bereit ist, einer Geschichte zu folgen, die ihn nicht direkt involviert. Diesen Typus von Zuschauer (oder von Leser) nennen wir Modell-Leser: eine Art Ideal-Leser, den der Text nicht nur als Mitarbeiter vorsieht, sondern sich auch zu erschaffen versucht. Wenn ein Text mit den Worten »Es war einmal« beginnt, sendet er damit ein Signal, das sofort seinen Modell-Leser aussondert, der ein Kind sein müßte oder jedenfalls jemand, der bereit ist, eine Geschichte zu akzeptieren, die über den Alltagsverstand hinausgeht.

Nachdem ich meinen zweiten Roman, *Das Foucaultsche Pendel*, veröffentlicht hatte, schrieb mir ein Jugendfreund, den ich seit Jahren nicht gesehen hatte: »Lieber Umberto, ich erinnere mich nicht, Dir die rührende Geschichte von meinem Onkel und meiner Tante erzählt zu haben, aber ich finde es nicht korrekt von Dir, daß Du sie für Deinen Roman benutzt hast.« Nun erzähle ich in meinem Roman ein paar Episoden, in denen ein Onkel Carlo und eine Tante Caterina vorkommen, die im Roman Onkel und Tante des Protagonisten Jacopo Belbo sind, und in der Tat haben diese Personen wirklich existiert: Mit ein paar Veränderungen hatte ich eine Geschichte aus meiner Kindheit erzählt, in der es um einen Onkel und eine Tante ging, die jedoch anders hießen. Also schrieb ich meinem Freund, daß Onkel Carlo und Tante Caterina nicht seine, sondern meine Verwandten gewesen seien, auf die ich also das Copyright hätte, und daß ich gar nicht gewußt habe, daß er irgendwelche Onkels und Tanten hatte. Mein Freund entschuldigte sich: Die Geschichte habe ihn so gepackt, daß er geglaubt habe, Ereignisse wiederzuerkennen, die seinen Verwandten zugeschlagen waren – was nicht unmöglich ist, denn in Kriegszeiten (in die meine Erinnerungen zurückgingen) erleben

ja die unterschiedlichsten Menschen ähnliche Dinge.

Was war meinem Freund passiert? Er hatte im Wald nach etwas gesucht, was sich statt dessen in seiner privaten Erinnerung befand. Es ist ganz in Ordnung, wenn ich, während ich durch einen Wald wandere, jede Erfahrung und jede Entdeckung benutze, um daraus etwas über das Leben, über die Vergangenheit und die Zukunft zu lernen. Da aber der Wald für alle geschaffen ist, darf ich darin nicht nach Tatsachen und Gefühlen suchen, die nur mich allein angehen. Sonst kommt es dazu, daß ich (wie ich in meinen beiden letzten Büchern ausgeführt habe¹⁴) den Text nicht *interpretiere*, sondern *benutze*. Es ist durchaus nicht verboten, einen Text zu benutzen, um mit offenen Augen zu träumen, und manchmal tun wir das alle. Aber mit offenen Augen zu träumen ist keine öffentliche Angelegenheit. Es verleitet dazu, sich im Wald der Fiktionen so zu bewegen, als wäre er unser privater Garten.

Es gibt also Spielregeln, und der Modell-Leser ist derjenige, der sich an das Spiel zu halten versteht. Mein Freund hatte die Regeln einen Moment lang vergessen und seine eigenen Erwartungen als empirischer Leser über die des Autors an den Modell-Leser gestellt.

Gewiß verfügt der Autor, um seinem Modell-Leser Instruktionen zu erteilen, über besondere Gattungssignale. Aber oft sind diese Signale sehr vieldeutig. Collodis *Pinocchio* zum Beispiel beginnt folgendermaßen:

C'era una volta ... Un Re!, diranno subito i miei piccoli lettori. No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Es war einmal... Ein König! werden meine kleinen Leser sofort sagen. Nein, Kinder, falsch geraten. Es war einmal ein Stück Holz.

Dieser Anfang ist sehr komplex. Zunächst scheint Collodi zu

signalisieren, daß ein Märchen beginnt. Kaum haben seine Leser verstanden, daß es sich um eine Geschichte für Kinder handelt, werden die Kinder als Ansprechpartner des Autors eingeführt, die jedoch, als märchengewohnte Kinder denkend, eine falsche Prognose machen. Ist also die Geschichte nicht für Kinder gedacht? Aber Collodi wendet sich doch, um die falsche Prognose zu korrigieren, direkt an die Kinder, nämlich an seine »kleinen Leser«. Also können die Kinder das Märchen ruhig weiterlesen, als ob es für sie erdacht wäre, und brauchen nur anzunehmen, daß es nicht ein Märchen über einen König ist, sondern eins über eine hölzerne Marionette. Und am Ende werden sie nicht enttäuscht sein. Dennoch ist dieser Anfang ein augenzwinkernder Wink für erwachsene Leser. Ist das Märchen womöglich auch für sie gedacht? Könnte der Wink bedeuten, daß sie es auf andere Weise lesen müssen, aber dabei so tun sollen, als wären sie Kinder, um die allegorischen Bedeutungen des Märchens zu verstehen? Solch ein Anfang hat genügt, eine ganze Serie von psychoanalytischen, anthropologischen, auch satirischen Deutungen Pinocchios auszulösen, die nicht alle von der Hand zu weisen sind. Vielleicht wollte Collodi ein doppeltes Spiel treiben, und auf diesem Verdacht beruht ein Großteil der Faszination dieses kleinen großen Buches.

Wer stellt hier die Spielregeln auf, wer zieht die Grenzen? Mit anderen Worten, wer erschafft den Modell-Leser? Der Autor, werden meine kleinen Leser sofort sagen.

Aber nachdem wir uns so bemüht haben, den empirischen Leser vom Modell-Leser zu unterscheiden, können wir da noch an den Autor als an einen empirischen Menschen denken, der die Geschichte schreibt und entscheidet, vielleicht aus nicht einzugestehenden und nur seinem Psychoanalytiker bekannten Gründen, welchen Modell-Leser er sich erschaffen will? Ich will hier gleich sagen, daß mir der empirische Autor eines erzählenden Textes (und in Wahrheit jedes Textes) recht wenig bedeutet. Ich weiß sehr wohl, daß ich damit viele meiner

Zuhörer schockiere, die womöglich viel Zeit damit verbringen, Biographien über Jane Austen oder Proust, Dostojewski oder Salinger zu lesen, und ich verstehe durchaus, daß es schön und faszinierend sein kann, in das Privatleben wirklicher Menschen einzudringen, die wir inzwischen als nahe Freunde empfinden. Es war mir ein großes Exempel und ein großer Trost, in meiner unruhigen Jugend als Studierender zu erfahren, daß Kant sein philosophisches Hauptwerk erst im ehrwürdigen Alter von siebenundfünfzig geschrieben hatte, desgleichen wurde ich stets von heftigem Neid gepackt, wenn ich daran dachte, daß Raymond Radiguet seinen Roman *Le Diable au corps* mit zwanzig geschrieben hatte.

Aber diese Fakten helfen uns nicht bei der Entscheidung, ob Kant recht daran getan hatte, die Anzahl der Kategorien von zehn auf zwölf zu erhöhen, oder ob *Den Teufel im Leib* ein Meisterwerk ist (es wäre auch eins, wenn Radiguet es mit siebenundfünfzig geschrieben hätte). Das mögliche Hermaphroditentum der *Mona Lisa* mag ein interessantes Thema für Diskussionen über Ästhetik sein, aber die sexuellen Gewohnheiten Leonards bleiben, solange es um meine »Lektüre« seines Gemäldes geht, bloßes Partygeschwätz.

In diesen Vorlesungen werde ich des öfteren von einer der schönsten Erzählungen sprechen, die jemals geschrieben worden sind: *Sylvie* von Gérard de Nerval. Ich habe sie mit zwanzig Jahren zum ersten Mal gelesen und seither nicht aufgehört, sie wieder und wieder zu lesen. Ich habe mit dreißig einen scheußlichen Aufsatz über sie geschrieben und ab 1976 eine Reihe von Seminaren an der Universität Bologna über sie gehalten; als Ergebnis sind drei Doktorarbeiten und eine Sondernummer der Zeitschrift *Versus* erschienen.¹⁵ 1984 habe ich der Novelle einen Fortgeschrittenenkurs an der Columbia University gewidmet, aus dem viele interessante Studien hervorgegangen sind. Ich kenne inzwischen jedes Komma und alle verborgenen Mechanismen. Diese Erfahrung des ständigen

Wiederlesens, die mich seit nunmehr vierzig Jahren begleitet, hat mir bewiesen, wie dumm die Behauptung jener Leute ist, die sagen, wenn man einen Text seziere und allzu gründlich analysiere, nehme man ihm seinen Zauber. Jedesmal wenn ich *Sylvie* wieder zur Hand nehme, bin ich – obwohl ich die Anatomie der Erzählung von Grund auf kenne oder vielleicht gerade deswegen – wieder verliebt wie beim ersten Mal.

Sylvie beginnt so: Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grand tenue de soupirant.

Ich verließ ein Theater, in dessen Proszenium ich allabendlich im vollen Staat des schmachtenden Liebhabers erschien.¹⁶

Im Englischen gibt es kein Imperfekt, und um das französische *imparfait* wiederzugeben, kann es für diverse Lösungen optieren (so heißt es zum Beispiel in einer Ausgabe von 1887: »I quitted a theatre where I used to appear every night in the proscenium...«, und in einer modernen: »I came out of a theatre where I appeared every night...«). Das Imperfekt der romanischen Sprachen ist ein sehr interessantes Tempus, denn es ist durativ und iterativ. Als duratives sagt es uns, daß etwas in der Vergangenheit geschehen ist, aber es gibt keinen genauen Zeitpunkt an, und man weiß nicht, wann die Handlung begonnen hat und wann sie endet. Als iteratives Tempus legt es uns nahe, daß die betreffende Handlung sich öfters wiederholt hat. Aber man kann nie sicher sein, wann es iterativ, wann es durativ und wann es beides zugleich ist. Am Anfang von *Sylvie* zum Beispiel ist das »sortais« durativ, denn das Verlassen eines Theaters ist eine Handlung, die eine gewisse Dauer verlangt. Aber das zweite Imperfekt, »paraissais«, ist außer durativ auch iterativ. Zwar erklärt der Text ausdrücklich, daß der Sprecher »allabendlich« in jenes Theater ging, aber auch ohne diese Präzisierung würde der Gebrauch des Imperfekts nahelegen, daß die Sache wiederholt geschah. Wegen dieser zeitlichen

Ambiguität ist das Imperfekt das Tempus, in dem Träume oder Alpträume erzählt werden. Und es ist das Tempus der Märchen. »Once upon a time« (»Es war einmal«) heißt auf italienisch »C'era una volta«; das »una volta« (»einmal«) kann mit »once« übersetzt werden, aber es ist das Imperfekt »c'era«, das eine unbestimmte Zeit suggeriert, vielleicht eine zyklische, die das Englische mit »upon a time« wiedergibt. Was die iterative Bedeutung des französischen »paraissais« angeht, so kann das Englische sich entweder mit der im Text gegebenen Präzisierung »every evening« begnügen oder den iterativen Charakter durch »I used to« unterstreichen. Es handelt sich durchaus nicht um eine nebensächliche Frage, denn ein Großteil der Faszination von *Sylvie* beruht auf einem kalkulierten Wechsel von *imparfait* und *passé simple*, und der intensive Gebrauch des Imperfekts verleiht der ganzen Erzählung einen traumhaften Ton, wie wenn wir etwas mit halb geschlossenen Augen sehen. Der Modell-Leser, an den Nerval dachte, konnte nicht anglophon sein, denn die englische Sprache war zu präzise für seine Zwecke.

Ich werde auf Nervals Imperfekt in der nächsten Vorlesung zurückkommen, aber wir werden gleich sehen, wie wichtig die Frage für die Diskussion über den Autor und seine Stimme ist. Sehen wir uns zunächst das »Je« an, mit dem die Geschichte beginnt. In der ersten Person geschriebene Bücher verleiten den naiven Leser zum Glauben, das »ich« im Text sei der Autor. Natürlich ist er es nicht, es ist der Erzähler, die erzählende Stimme, und daß die erzählende Stimme nicht notwendigerweise die des Autors sein muß, zeigt uns am deutlichsten P. G. Wodehouse, der die Memoiren eines Hundes in der ersten Person geschrieben hat.

In *Sylvie* haben wir es mit drei Entitäten zu tun. Die erste ist ein Herr, der 1808 geboren und 1855 gestorben ist (durch Selbstmord) und der übrigens mit bürgerlichem Namen nicht Gérard de Nerval, sondern Gérard Labrunie hieß – noch heute

machen sich in Paris viele mit dem Guide Michelin in der Hand auf die Suche nach jener Rue de la Vieille Lanterne, wo er sich erhängt hat; manche von ihnen haben die Schönheit von *Sylvie* niemals begriffen.

Die zweite Entität ist die Person, die in der Erzählung »ich« sagt. Dieser Mann ist nicht Gérard Labrunie. Wir wissen von ihm nur so viel, wie uns die Erzählung über ihn mitteilt, und er begeht am Ende nicht Selbstmord, sondern stellt eine melancholische Überlegung an: »Die Illusionen fallen einenach der anderen, wie die Schalen sich von einer Frucht lösen, und die Frucht ist die Erfahrung.«

Mit meinen Studenten hatte ich beschlossen, ihn »Je-rard« zu nennen, aber da das Wortspiel nur im Französischen funktioniert, wollen wir ihn hier den (Ich-)Erzähler nennen. Der Erzähler ist nicht Monsieur Labrunie, aus demselben Grund, weshalb derjenige, der *Gullivers Reisen* mit den Worten beginnt: »Mein Vater besaß ein kleines Gut in Nottinghamshire; ich war der dritte von fünf Söhnen. Als ich vierzehn Jahre alt war, schickte er mich auf das Emanuel-College in Cambridge«, nicht Jonathan Swift ist, der am Trinity College in Dublin studiert hat. Der Modell-Leser von *Sylvie* soll über die verlorenen Illusionen des Erzählers gerührt sein, nicht über die des Monsieur Labrunie.

Schließlich gibt es noch eine dritte Entität, die für gewöhnlich schwer zu identifizieren ist und die ich, in symmetrischer Entsprechung zum Modell-Leser, den Modell-Autor nenne. Labrunie könnte ein Plagiator gewesen sein, und *Sylvie* könnte vom Großvater Fernando Pessoas verfaßt worden sein, aber der Modell-Autor von *Sylvie* ist jene anonyme Stimme, jener namenlose Sprecher, der die Erzählung mit den Worten »Je sortais d'un théâtre« beginnt und sie damit beendet, daß er *Sylvie* sagen läßt: »Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832.« Wir wissen nichts weiter über ihn, oder genauer: wir wissen nur, was diese Stimme im Verlauf der

Erzählung sagt, von Kapitel I bis Kapitel XIV, das den Titel »Dernier feuillet«, »Letztes Blatt« trägt (danach bleibt nur der Wald, und es ist an uns, in ihn einzudringen und ihn zu durchwandern). Haben wir diese Spielregel einmal akzeptiert, dann können wir uns sogar erlauben, dieser Stimme einen Namen zu geben, einen *nom de plume* sozusagen. Und ich wüßte auch schon einen sehr schönen: Nerval, wenn Sie gestatten. Nerval ist nicht Labrunie, und er ist auch nicht der Erzähler. Nerval ist kein Er, so wie George Eliot keine Sie ist (nur Mary Ann Evans war eine). Nerval könnte im Deutschen ein Es sein und im Englischen ein It (im Italienischen sind wir leider durch die Grammatik gezwungen, ihm um jeden Preis ein Geschlecht zu geben).

Wir könnten sagen, daß dieser Nerval, der zu Beginn der Lektüre noch nicht da ist, oder höchstens als blasse Strichzeichnung, am Ende unserer Lektüre, wenn wir ihn identifiziert haben werden, nichts anderes sein wird als das, was jede Theorie der Künste und der Literatur den »Stil« nennt. Jawohl, am Ende wird der Modell-Autor zweifellos auch als Stil zu erkennen sein, und dieser Stil wird so evident, so klar und unverwechselbar sein, daß wir schließlich begreifen können: Es ist zweifellos dieselbe Stimme wie in *Sylvie*, die in *Aurélia* mit den Worten beginnt: »Le rêve est une seconde vie« – »Der Traum ist ein zweites Leben.«

Aber der Begriff »Stil« sagt zuviel und zuwenig. Er läßt uns glauben, der Modell-Autor bleibe – um Stephen Dedalus zu zitieren – in seiner Vollkommenheit isoliert »wie der Gott der Schöpfung, in oder hinter oder jenseits oder über dem Werk seiner Hände, unsichtbar, gleichgültig [...], nur damit beschäftigt, sich die Nägel zu feilen ...«¹⁷ Dabei ist der Modell-Autor eine Stimme, die liebevoll zu uns spricht (oder gebieterisch oder verschlagen), die uns nahe bei sich haben will, und diese Stimme äußert sich als Erzählstrategie, als ein Ensemble von Instruktionen, die uns auf Schritt und Tritt erteilt

werden und denen wir gehorchen müssen, wenn wir beschließen, uns als Modell-Leser zu benehmen.

In der weitgespannten theoretischen Literatur über die Kunst des Erzählers, über Rezeptionsästhetik und leserorientierte Kritik treten verschiedene Figuren auf, die da heißen Idealer Leser, Impliziter Leser, Virtueller Leser, Meta-Leser etc., und jeder von ihnen evoziert als sein Gegenstück einen Idealen oder Impliziten oder Virtuellen Autor.¹⁸ Diese Begriffe sind keineswegs immer Synonyme.

So ähnelt zum Beispiel mein Modell-Leser sehr dem »impliziten« Leser von Wolfgang Iser. Doch für Iser »bewirkt der Leser de facto, daß der Text die potentielle Vielfalt seiner Verknüpfungen preisgibt. Diese Verknüpfungen sind das Produkt der Arbeit des Lesers, der sich auf die materiale Gegebenheit des Textes einläßt, aber sie stellen keinesfalls den Text selbst dar, denn dieser besteht nur aus Sätzen, Aussagen, Informationen etc. [...]. Dieses Ineinanderspielen geschieht offensichtlich nicht im Text selbst, sondern kann erst durch den Leseprozess entstehen [...]. Dieser Prozess bringt etwas zum Ausdruck, das im Text unausgedrückt bleibt und dennoch dessen ›Intention‹ darstellt.«¹⁹

Ein solcher Prozess scheint eher jenem zu gleichen, den ich 1962 in meinem Buch *Das offene Kunstwerk* behandelt habe. Der Modell-Leser dagegen, von dem ich zuerst 1979 in *Lector in fabula* gesprochen habe, ist ein Ensemble von textimmanenten Instruktionen, die an der Oberfläche des Textes erscheinen, und zwar gerade in Form von Behauptungen oder anderen Signalen. Wie Paola Pugliatti herausgearbeitet hat:

Isers phänomenologische Perspektive spricht dem Leser ein Privileg zu, das als das Prärogativ der Texte betrachtet worden ist, nämlich das Recht, einen »Gesichtspunkt« festzusetzen und so die Bedeutung des Textes zu determinieren. Ecos Modell-Leser (1979) figuriert nicht nur als Interakteur und Kooperator

des Textes: er wird vielmehr – und in gewissem Sinne weniger – mit dem Text geboren, da er den Angelpunkt seiner Interpretationsstrategie darstellt. So wird die Kompetenz der Modell-Leser durch die Art der genetischen Prägung bestimmt, die der Text ihnen übermittelt [...]. Mit dem Text geschaffen und in ihm gefangen, genießen sie soviel Freiheit, wie der Text ihnen zubilligt.²⁰

Zwar erklärt Iser in *The Act of Reading*, das Konzept des impliziten Lesers sei »eine Textstruktur, die das Vorhandensein eines Empfängers vorwegnimmt«, aber er fügt sofort hinzu: »ohne ihn notwendigerweise zu definieren«. Für Iser ist »die Rolle des Lesers nicht identisch mit dem im Text porträtierten fiktiven Leser. Dieser ist nur eine Komponente der Rolle des Lesers.«²¹ Ich werde mich in diesen Vorlesungen – auch wenn ich die Existenz der anderen Komponenten, die Iser so glänzend studiert hat, durchaus anerkenne – hauptsächlich auf diesen im Text porträtierten oder dem Text eingezeichneten »fiktiven Leser« konzentrieren, da ich der Ansicht bin, daß es die Hauptaufgabe der Interpretation ist, ihn trotz seiner phantomaticsen Existenz zu verkörpern. Wenn Sie so wollen, bin ich »deutscher« als Iser, abstrakter oder – wie die nicht-kontinentalen Philosophen sagen würden – spekulativer.

In diesem Sinne werde ich von Modell-Leser nicht nur bei Texten sprechen, die in vielerlei Hinsicht offen sind, sondern auch bei solchen, die einen geduldigen und gehorsamen Leser voraussetzen. Mit anderen Worten, es gibt nicht nur einen Modell-Leser für *Finnegans Wake*, sondern auch einen für das Amtliche Kursbuch, und jeder Text verlangt eine andere Art von Kooperation. Gewiß finden wir die Instruktionen aufregender, die Joyce für einen »idealen Leser, der an einer idealen Schlaflosigkeit leidet« bereithält, aber wir müssen auch das Ensemble der Leseanweisungen in Betracht ziehen, das uns ein Fahrplan liefert.

In gleicher Weise ist auch mein Modell-Autor nicht immer nur eine ruhmreiche Stimme oder eine subtile Strategie: Der Modell-Autor agiert und zeigt sich auch im billigsten Pornoroman, um uns, gleichgültig gegenüber den Regeln der Kunst, zu sagen, daß die Beschreibungen, die er uns liefert, ein Stimulans für unsere Einbildungskraft und unsere physischen Reaktionen sein sollen. Und als Beispiel für einen Modell-Autor, der sich dem Leser schamlos gleich auf der ersten Seite zeigt, indem er ihm vorschreibt, welche Gefühle er zu haben hat, auch wenn es dem Buch nicht gelingt, sie ihm zu vermitteln, können wir den Anfang des Kriminalromans *My Gun Is Quick* von Mickey Spillane nehmen:

Wenn Sie gemütlich zu Hause am Kamin sitzen, haben Sie dann jemals daran gedacht, was draußen vorgehen mag? Wahrscheinlich nicht. Sie nehmen ein Buch und lesen überdies und das und erregen sich über Leute und Ereignisse, die es nie gegeben hat [...]. Unterhaltsam, nicht wahr? [...] Schon die alten Römer haben es so gemacht, sie würzten ihr Leben mit Aktionen, wenn sie im Kolosseum saßen und zusahen, wie wilde Tiere eine Handvoll Menschen zerrissen, sie schwelgten im Anblick von Blut und Schrecken [...]. O ja, es ist toll, zuzusehen. Das Leben durch ein Schlüsselloch. [...] Aber merken Sie sich: Da draußen passieren *wirklich* Dinge. [...] Es gibt kein Kolosseum mehr, aber die Stadt ist eine größere Arena und bietet Platz für mehr Menschen. Die rasiermesserscharfen Klauen sind nicht die von wilden Tieren, aber die von Menschen können genauso scharf sein und doppelt so bösartig. Also seien Sie schnell und seien Sie tüchtig, oder Sie werden verschlungen [...]. Seien Sie schnell. Und tüchtig. Wenn nicht, sind Sie tot.²²

Hier ist die Präsenz des Modell-Autors explizit und, wie ich schon sagte, schamlos. Es gibt andere Fälle, in denen mit noch größerer Schamlosigkeit, aber auch mit größerer Subtilität

sowohl der Modell-Autor wie der empirische Autor, der Erzähler und noch andere, weniger deutliche Entitäten im narrativen Text ausgestellt, ja geradezu in Szene gesetzt werden mit dem expliziten Vorsatz, den Leser zu verwirren. Kehren wir noch einmal zu Poes *Gordon Pym* zurück.

Zwei Fortsetzungen seiner Abenteuer waren 1837 im *Southern Literary Messenger* erschienen, mehr oder weniger in der heute bekannten Form. Der Text begann mit den Worten »My name is Arthur Gordon Pym« und präsentierte somit einen Erzähler in der ersten Person, aber jener Text erschien unter dem Namen von Poe als empirischem Autor (siehe Abbildung 1 auf der nächsten Seite). 1838 erschien dann die ganze Geschichte als Buch, aber ohne den Namen des Autors auf dem Titelblatt. Dafür gab es ein Vorwort, unterzeichnet mit »A. G. Pym«, das die Abenteuer als wahre Geschehnisse hinstellte und erklärte, im *Southern Literary Messenger* seien sie unter Poes Namen veröffentlicht worden, weil niemand die Geschichte geglaubt hätte, weshalb sie ebensogut »im Gewand der Fiktion« hätte präsentiert werden können.

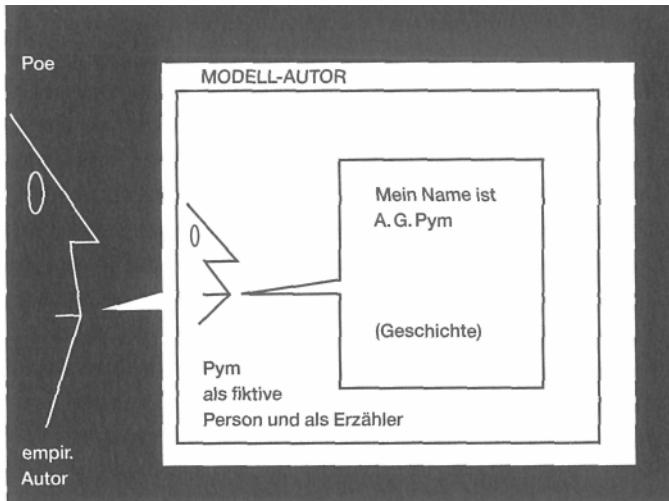


Abbildung 1

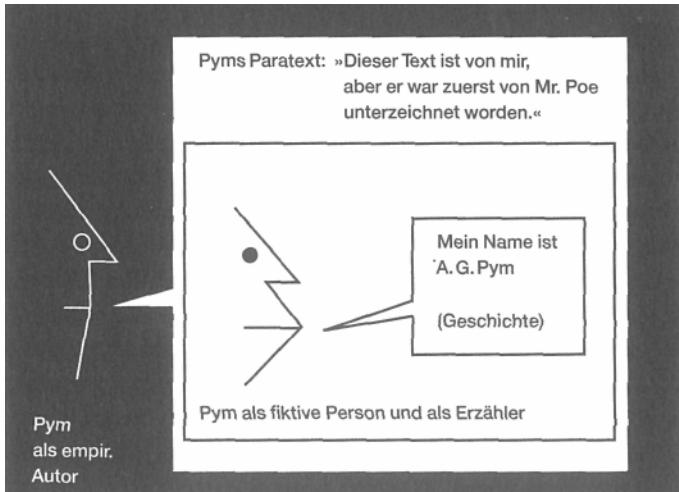


Abbildung 2 Somit haben wir also einen Mr. Pym als angeblich empirischen Autor, der zugleich Erzähler einer wahren Geschichte ist und überdies ein Vorwort geschrieben hat, das nicht zum erzählenden Text gehört, sondern zum Paratext.²³ Mr. Poe verblaßt im Hintergrund, er wird gleichsam zu einer Gestalt des Paratextes (siehe Abbildung 2). Doch am Ende der Geschichte, genau da, wo sie abbricht, folgt eine Nachbemerkung, die erklärt, daß die letzten Kapitel verlorengegangen seien infolge des »plötzlichen und tragischen Todes von Mr. Pym«, eines Todes, dessen Umstände »dem Publikum schon durch die Tagespresse bekannt« seien. Diese Nachbemerkung, die nicht unterzeichnet ist (und nicht von Mr. Pym stammen kann, da sie ja eben von seinem Tod spricht), kann nicht Poe zugeschrieben werden, denn Poe wird darin als ein erster Herausgeber der Geschichte erwähnt, dem unter anderem vorgeworfen wird, die kryptographischen Figuren, die Pym in seinen Text eingefügt hat, nicht verstanden zu haben. An diesem Punkt ist der Leser geneigt zu glauben, daß Pym eine fiktive Person ist, die als Erzähler nicht nur zu Beginn des ersten Kapitels spricht, sondern auch schon zu Beginn des Vorworts

(das damit zu einem Teil der Geschichte wird und nicht bloßer Paratext ist), und daß der Text selbst von einem Dritten stammt, einem namenlosen empirischen Autor, der auch die Nachbemerkung geschrieben hat (die nun wirklich ein Beispiel für echten Paratext ist) und der von Poe in denselben Worten spricht, mit denen Pym in seinem falschen Paratext von ihm gesprochen hatte. So daß sich der Leser nun fragt, ob dieser Mr. Poe eine reale Person ist oder eine Figur in zwei verschiedenen Geschichten, deren eine in Pyms falschem Paratext erzählt wird und die andere von einem Mr. X, dem Autor eines echten, aber verlogenen Paratextes (Abbildung 3).

Letztes Rätsel: Dieser geheimnisvolle Mr. Pym beginnt seine Geschichte mit den Worten »My name is Arthur Gordon Pym« – ein Anfang, der nicht nur das einleitende »Call me Ishmael« von Melvilles *Moby Dick* antizipiert (was nichts weiter zu bedeuten hätte), sondern auch einen Text zu parodieren scheint, mit dem Poe, bevor er den *Pym* schrieb, einen gewissen Morris Mattson parodierte, der eine seiner Novellen mit den Worten »My name is Paul Ulric« begonnen hatte.²⁴

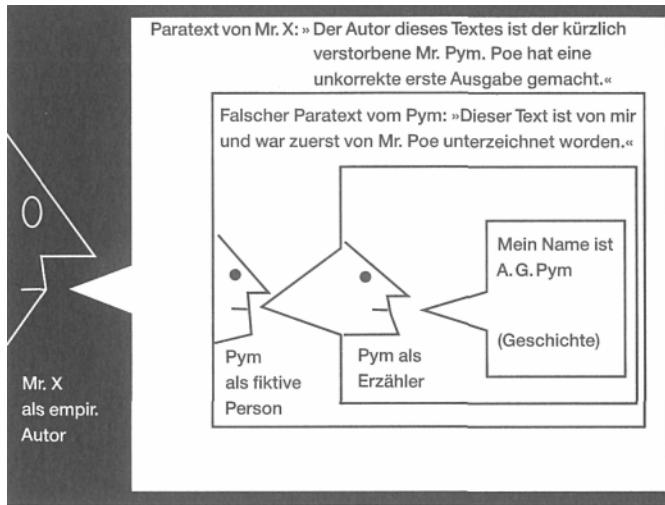


Abbildung 3

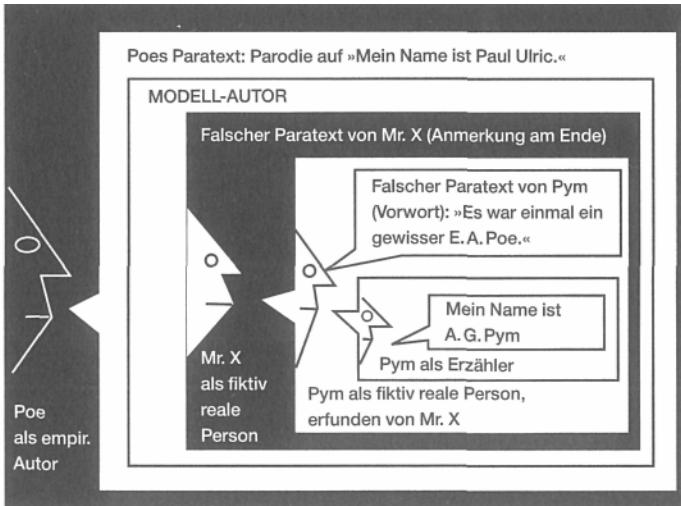


Abbildung 4 Es wäre mithin ganz verständlich, wenn dem Leser nun der Verdacht käme, daß der empirische Autor jener Mr. Poe ist, der eine fiktiv reale Person erfunden hat, jenen Mr. X, der von einer falschen realen Person spricht, von Mr. Pym, der seinerseits als Ich-Erzähler einer fiktiven Geschichte auftritt. Das einzige Störende wäre, daß diese fiktive Person von Mr. Poe (dem realen) so spricht, als ob er ein Bewohner ihres fiktiven Universums wäre (Abbildung 4).

Wer ist nun in diesem ganzen Textgewirr der Modell-Autor? Wer es auch immer sein mag – es ist die Stimme oder die Strategie, die all diese verschiedenen angeblich empirischen Autoren so miteinander vermengt, daß der Modell-Leser in dieses Spiegeltheater mit hineinverwickelt wird.

Und nun beginnen wir noch einmal, *Sylvie* zu lesen. Durch den Gebrauch eines Imperfekts zu Beginn signalisiert uns die Stimme, die wir Nerval zu nennen beschlossen haben, daß wir uns darauf einrichten sollen, einer Rückinnerung beizuhören. Nach vier Seiten wechselt die Stimme vom

imparfait ins *passé simple* und erzählt von einer nach dem allabendlichen Theaterbesuch im Klub verbrachten Nacht.

Durch den Tempuswechsel gibt uns die Stimme zu verstehen, daß wir auch hier einer Rückbesinnung des Erzählers beiwohnen, aber daß er sich jetzt an einen bestimmten Moment erinnert. Es ist der Moment, in dem *er*, während er mit einem Freund über die Schauspielerin spricht, die er seit geraumer Zeit liebt, ohne sich ihr jemals genähert zu haben, auf einmal erkennt, daß seine Liebe nicht einer Frau gilt, sondern einem Bild (»Ich jage einem Bild nach, das ist alles.«²⁵). Da er sich nun aber in der punktuell vom Vergangenheitstempus fixierten Realität befindet, liest er in einer Zeitung, daß in jener Realität an genau jenem Abend in Loisy, dem Ort seiner Kindheit, das traditionelle Schützenfest stattfindet, an dem er als Junge immer teilgenommen hatte, als er von der schönen Sylvie bezaubert war.

Im zweiten Kapitel kehrt die Geschichte wieder zum Imperfekt zurück. Der Erzähler verbringt ein paar Stunden ineinem Halbschlaf, in dem er sich ein solches Fest in Erinnerung ruft. Er erinnert sich an die zarte Sylvie, die ihn liebte, und an die hochgewachsene schöne Adrienne, die an jenem Abend auf dem Rasen ein Lied gesungen hatte; sie war ihm fast wie eine Wundererscheinung vorgekommen, und dann war sie für immer hinter Klostermauern verschwunden ... Zwischen Schlaf und Wachen fragt er sich, ob er vielleicht noch immer hoffnungslos in jenes selbe Bild verliebt ist – mit anderen Worten, ob womöglich Adrienne und Aurélie, die Schauspielerin, mysteriöserweise ein und dieselbe Person sind.

Daraufhin wird der Erzähler (wir sind mittlerweile im dritten Kapitel) vom Verlangen gepackt, den Ort seiner Kindheitserinnerung wiederzusehen. Er überlegt, daß er vor Tagesanbruch dort sein könnte, geht hinaus, nimmt eine Droschke, und unterwegs, während er die Straßen, die Hügel, die Dörfer seiner Kindheit wiederzuentdecken beginnt, ruft er

sich erneut etwas in Erinnerung, diesmal eine Episode aus einer näheren Vergangenheit, die etwa drei Jahre zurückliegt. Aber in diesen erneuten Strom von Erinnerungen wird der Leser mit einem Satz eingeführt, der – aufmerksam gelesen – recht überraschend klingt:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Während die Kutsche langsam die Hänge hinaufrollt, wollen wir uns die Erinnerungen vergegenwärtigen an die Zeit, da ich so oft hierherkam.²⁶

Wer ist es, der diesen Satz ausspricht (oder schreibt), wer spricht da plötzlich zu uns? Der Erzähler? Aber der Erzähler, der von einer nächtlichen Kutschfahrt spricht, die er vor mehreren Jahren gemacht hat, müßte doch etwas gesagt haben wie »Während die Kutsche langsam die Hänge hinauffuhr, vergegenwärtigte ich mir – oder begann ich mir zu vergegenwärtigen oder sagte ich mir: ›Wohlan, vergegenwärtigen wir uns‹ – die Erinnerungen an die Zeit, da ich so oft hierher gekommen war«. Und wer sind jene »wir«, die da aufgefordert werden, sich gemeinsam Erinnerungen zu vergegenwärtigen, also zu einer erneuten Reise in die Vergangenheit aufzubrechen? Und die *das jetzt* tun sollen (während die Kutsche unterwegs *ist*, also zur gleichen Zeit, in der wir lesen) und nicht etwa »damals«, als die Kutsche unterwegs *war*, in der vergangenen Zeit, von der der Erzähler spricht? Dies ist nicht die Stimme des Ich-Erzählers, es ist die Stimme Nervals, des Modell-Autors, der für einen Moment in der ersten Person spricht und zu uns Modell-Lesern sagt: »Während er, der Erzähler, in seiner Kutsche die Hänge hinauffährt, vergegenwärtigen wir uns (zusammen mit ihm, gewiß, aber auch ihr euch und ich mir) die Erinnerungen an jene

Zeit, als er so oft an diese Orte gekommen war« (Abbildung 5).

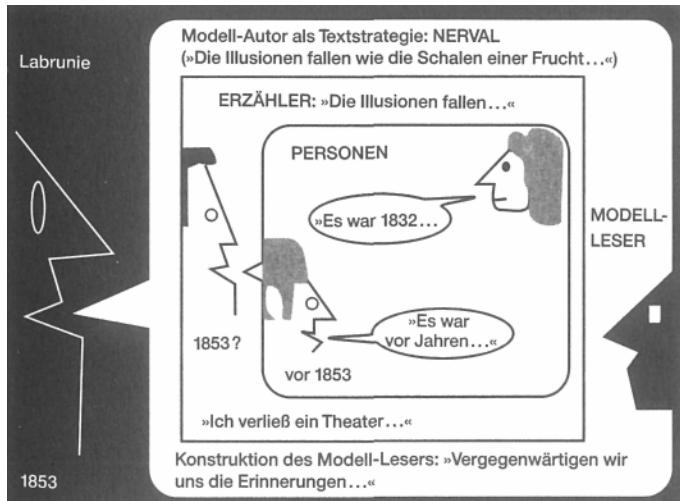


Abbildung 5 Dies ist kein Monolog, sondern Teil eines Dialogs zwischen drei Parteien: Nerval, der sich klammheimlich in den Diskurs des Erzählers einmischt; wir, die wir ebenso klammheimlich in das Geschehen hineingezogen werden, während wir meinten, es von außen betrachten zu können (während wir meinten, nie ein Theater verlassen zu haben), und der Erzähler, der nicht ausgeschlossen wird, denn er war es ja, der so oft an jene Orte gekommen war (»J'y venais si souvent«). Man beachte im übrigen, daß über jenes »j'y« viele Seiten geschrieben werden könnten: Bedeutet es »dort« (wo der Erzähler an jenem Abend gewesen war), oder bedeutet es »hier« (wohin uns Nerval plötzlich versetzt)?

In dieser Erzählung, in der sich die Zeiten und Räume auf unentwirrbare Weise verknüpfen, scheinen sich an dieser Stelle auch die Stimmen zu vermischen. Aber diese Vermischung ist so wunderbar orchestriert, daß sie unmerklich bleibt – *oder fast*, denn wir haben sie ja bemerkt. Es ist keine Konfusion, es ist eher ein Moment von klarer Vision, eine Epiphanie der Erzählkunst, in der die drei Komponenten der narrativen

Dreieinigkeit, Modell-Autor, Ich-Erzähler und Leser, gleichzeitig erscheinen.

Modell-Autor und Modell-Leser sind zwei Bilder, die sich erst im Laufe und am Ende der Lektüre wechselseitig definieren. Sie erschaffen sich gegenseitig. Ich glaube, daß dies nicht nur für die Werke der erzählenden Kunst gilt, sondern für jede Art von Text.

In Abschnitt 66 seiner *Philosophischen Untersuchungen* schreibt Ludwig Wittgenstein:

Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: »Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ›Spiele‹« – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten und Verwandtschaften sehen, und zwar eine ganze Reihe.²⁷

Die Personalpronomina »ich« und »du« bezeichnen hier keineswegs eine empirische Person namens Ludwig Wittgenstein oder einen empirischen Leser, sie sind lediglich Textstrategien, die in Form von Appellen auftreten, wie der Anfang eines Dialogs. Die Intervention eines sprechenden Subjekts verhält sich komplementär zur Aktivierung eines Modell-Lesers, der imstande ist, das Spiel einer Untersuchung über das Wesen der Spiele fortzusetzen, und das geistige Profil dieses Lesers, ja sogar die Leidenschaft, die ihn dazu treibt, dieses Spiel über die Natur der Spiele mitzuspielen, wird allein durch die Art der interpretatorischen Handlungen bestimmt, die jene Stimme ihn durchzuführen auffordert: zu betrachten, zu schauen, zu sehen, Verwandtschaften und Ähnlichkeiten zu finden.

In gleicher Weise ist auch der Autor nichts anderes als eine

Textstrategie, die semantische Korrelationen herzustellen versteht und dazu einlädt, sie zu imitieren: Wenn diese Stimme »ich meine« sagt, will sie damit einen Pakt schließen, der besagt, daß unter dem Begriff »Spiel« hier Kartenspiele, Brettspiele usw. zu verstehen sind. Aber diese Stimme enthält sich jeglicher Definition des Begriffs »Spiel« und fordert uns statt dessen auf, ihn entweder selbst zu definieren oder anzuerkennen, daß er nicht befriedigend definiert werden kann außer in Begriffen von »Familienähnlichkeiten«. Wittgenstein ist in diesem Text nichts anderes als ein bestimmter philosophischer Stil, und sein Modell-Leser ist nichts anderes als die Fähigkeit und der Wille, sich diesem Stil anzupassen, um bei seiner Erschaffung mitzuhelpen.

Und so auch hier: Auch ich, eine Stimme, die körperlos und geschlechtslos ist (und die auch keine andere Geschichte hat als diejenige, die mit dieser ersten Vorlesung anfing und mit der letzten aufhören wird), auch ich fordere Sie auf und lade Sie ein, meine sehr verehrten Zuhörer, während unserer nächsten fünf Treffen mein Spiel mitzuspielen.

2

Der Wald von Loisy

Es gibt zwei Arten, durch einen Wald zu wandern. In der ersten wandert man, um einen oder mehrere Wege auszuprobieren (in der Absicht, den Wald so rasch wie möglich wieder zu verlassen oder zum Haus der Großmutter zu gelangen oder zu dem von Däumling oder zu dem von Hansel und Gretel). In der zweiten wandert man, um herauszufinden, wie der Wald beschaffen ist, warum manche Wege gangbar sind und andere nicht. Ebenso gibt es auch zwei Arten, sich durch einen erzählenden Text zu bewegen. Zunächst wendet sich jeder erzählende Text an einen Modell-Leser ersten Grades, der vor allem wissen will, und zwar völlig zu Recht, wie die Geschichte ausgeht (ob es Kapitän Ahab gelingen wird, den Weißen Wal zu fangen, ob Leopold Bloom den Stephen Dedalus treffen wird, nachdem er ihm am 16. Juni 1904 mehrmals zufällig über den Weg gelaufen ist, usw.). Aber der Text wendet sich auch an einen Modell-Leser zweiten Grades, der sich fragt, was für eine Art von Leser er werden müßte, um der Erzählung voll zu entsprechen, und der herausfinden möchte, wie der Modell-Autor es anstellt, ihm auf Schritt und Tritt die nötigen Instruktionen zu geben. Um zu erfahren, wie die Geschichte ausgeht, genügt es in der Regel, sie einmal zu lesen. Um den Modell-Autor zu erkennen, muß man sie viele Male lesen, und manche Geschichten verlangen eine nie zu beendende Lektüre. Erst wenn die empirischen Leser den Modell-Autor erkannt haben und verstanden haben (oder wenigstens zu verstehen beginnen), was er von ihnen will, sind sie Modell-Leser im vollen Sinne geworden.

Vielelleicht ist der Text, in welchem die Stimme des Modell-Autors am offensten an die Mitarbeit des Lesers zweiten Grades

appelliert, ein berühmter Kriminalroman, nämlich Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd*.¹ Sie alle kennen die Geschichte: Jemand erzählt in der ersten Person, wie es Hercule Poirot Schritt um Schritt gelingt, einen Mörder zu entlarven, nur daß man am Ende durch die Stimme Poirots erfährt, daß der Mörder kein anderer als der Erzähler war, der seine Schuld auch gar nicht leugnet. Doch während er auf seine Festnahme wartet und sich innerlich auf den Selbstmord vorbereitet, wendet sich der Erzähler direkt an seine Leser. Tatsächlich ist dieser Erzähler eine mehrdeutige Figur, denn er ist nicht nur die Person, die »ich« sagt in einem Roman, den jemand anders geschrieben hat; er erscheint auch als derjenige, der im materiellen Sinn niedergeschrieben hat, was wir lesen (wie Arthur Gordon Pym). Und am Ende agiert er als der Modell-Autor seines eigenen Tagebuchs – oder, wenn Sie so lieber wollen, der Modell-Autor spricht durch ihn, beziehungsweise wir erfahren durch ihn gleichsam körperlich die Präsenz des Modell-Autors.

Der Erzähler lädt also seine Leser ein, das Buch noch einmal von vorne zu lesen, denn wenn sie aufmerksam gewesen wären – behauptet er –, hätten sie bemerkt, daß er sie niemals belogen hatte. Allenfalls hatte er ihnen etwas verschwiegen, und wie wir wissen, ist ein Text ja eine faule Maschine, die vom Leser viel Mitarbeit erwartet. Doch der Erzähler lädt nicht nur zum Wiederlesen ein, sondern hilft seinen Lesern zweiten Grades auch physisch dabei, indem er am Ende einige Sätze aus den ersten Kapiteln zitiert:

Ich bin mit mir als Schriftsteller recht zufrieden. Was könnte besser ausgedrückt sein als folgendes: »Zwanzig Minuten vor neun erhielt er den Brief. Zehn Minuten vor neun verließ ich ihn, ohne daß er den Brief gelesen hatte. Ich zögerte, die Klinke in der Hand, und blickte nochmals zurück, um mich zu überzeugen, daß ich auch nichts vergessen hatte.« Alles wahr,

wie Sie sehen. Aber angenommen, ich hätte nach dem ersten Satz drei Punkte gemacht... Hätte sich dann nicht jemand gefragt, was genau in jenen nicht beschriebenen zehn Minuten geschah?

An dieser Stelle erklärt der Erzähler, was er wirklich in jenen zehn Minuten getan hatte. Dann fährt er fort:

Ich muß zugeben, daß ich erschrak, als ich vor der Tür mit Parker zusammenstieß. Auch diese Tatsache habe ich wahrheitsgemäß berichtet. Dann später, als die Leiche entdeckt und Parker ans Telefon geschickt worden war, um die Polizei zu verständigen – wie wohlabgewogen waren da meine Worte: »Ich tat das wenige, was zu tun übrigblieb!« Es war wirklich wenig, nämlich das Diktiergerät in meiner Tasche zu versenken und den Stuhl an seinen richtigen Platz zu schieben.²

Natürlich ist der Modell-Autor nicht immer so deutlich. Wenn wir zu *Sylvie* zurückkehren, haben wir es sogar mit einem Autor zu tun, der vielleicht gar nicht wollte, daß wir die Geschichte ein zweites Mal lesen, oder der zwar wollte, daß wir es tun, aber ohne dabei zu begreifen, was uns beim ersten Lesen passiert ist. Proust beschreibt auf den Seiten, die er Nerval gewidmet hat, welchen Eindruck wahrscheinlich jeder von uns nach einer ersten Lektüre von *Sylvie* hat:

Was wir hier vor uns haben, ist eines jener Bilder von irrealer Farbe, die wir in der Wirklichkeit nicht sehen [...], die wir jedoch manchmal im Traume wahrnehmen, oder die von der Musik hervorgerufen werden. Manchmal sehen wir sie im Augenblick des Einschlafens und möchten ihre Form festhalten und bestimmen. Dann wachen wir auf, und sie sind verschwunden.³

Die Erzählung vermittelt Proust »etwas Unbestimmtes und

Bedrängendes wie die Erinnerung«, eine »bläuliche und purpurfarbene Atmosphäre«. Aber »es liegt nicht in den Worten, es ist nicht ausgedrückt; es ist ganz und gar zwischen den Worten, wie der Nebel eines Morgens in Chantilly.«⁴

Das Wort »Nebel« ist hier sehr wichtig. Tatsächlich scheint der Effekt, den *Sylvie* beim Leser erzeugt, eine Art Vernebelung zu sein, wie wenn man eine Landschaft mit halb geschlossenen Augen betrachtet, so daß die Konturen ein bißchen verschwimmen. Dabei ist es nicht etwa so, daß die Dinge nicht unterscheidbar wären, im Gegenteil, die Beschreibungen von Landschaften und Personen sind in *Sylvie* sehr klar und präzise, von einer fast neoklassischen Klarheit. Was der Leser nicht begreift, ist, in welcher Zeit er sich befindet. Oder wie Georges Poulet es ausgedrückt hat: »Sobald eine initiale Bewegung aufkommt, beginnen die Gedanken [des Lesers] rückwärts zu gehen.«⁵

Der Grundmechanismus von *Sylvie* besteht in einem ständigen Wechsel von Rück- und Vorblenden und ineinandergeschachtelten Rückblenden.

Wenn uns eine Geschichte erzählt wird, die sich auf eine Erzählzeit 1 bezieht (das heißt auf die Zeit, in der das Erzählte geschieht, was vor zwei Stunden oder vor tausend Jahren gewesen sein kann), dann können sowohl der Erzähler (in der ersten wie in der dritten Person) als auch die Personen der Erzählung auf etwas Bezug nehmen, das *vor* jener Zeit geschehen ist. Oder sie können auf etwas anspielen, das in der Zeit des Erzählten erst noch geschehen muß, also antizipiert wird. Wie Genette gesagt hat: eine Rückblende scheint immer etwas vom Autor Vergessenes nachzuholen, eine Vorblende ist ein Ausdruck erzählerischer Ungeduld.⁶

Jeder benutzt solche Techniken, wenn er irgend etwas Vorgefallenes erzählt: »Hör mal, gestern habe ich Peter getroffen, vielleicht erinnerst du dich, das ist der, der vor zwei Jahren jeden Morgen Jogging machte (*Rückblende*). Was meinst

du, er war ganz blaß, und ich muß zugeben, ich habe erst hinterher kapiert, wieso (*Vorblende*), und er sagte zu mir – ach, ich hab vergessen, dir zu sagen, daß er gerade aus einer Bar kam, als ich ihn traf, und es war erst zehn Uhr morgens, verstehst du (*Rückblende*) – also, da sagt er zu mir – Herrgott, du rätst nie, was er zu mir gesagt hat (*Vorblende*) – na jedenfalls, er sagte ...« Ich hoffe, ich werde im weiteren Verlauf dieser Vorlesung nicht mehr so verwirrend sein, aber so etwa, wenngleich mit größerem Kunstverständ, verwirrt uns Nerval über die ganze Länge seiner Erzählung durch ein schwindelnmachendes Spiel von Rück- und Vorblenden.

Der Ich-Erzähler liebt eine Schauspielerin, ohne zu wissen, ob seine Liebe erwidert werden könnte. Eines Abends erinnert ihn eine Zeitungsnotiz unversehens an seine Kindheit, er geht nach Hause, legt sich zu Bett, und im Halbschlaf erinnert er sich an zwei Mädchen, Sylvie und Adrienne. Adrienne war ihm wie eine Vision erschienen, blond, hochgewachsen und schlank, »ein Zauberbild des Ruhmes und der Schönheit«, »das Blut der Valois floß in ihren Adern«, während Sylvie für ihn »ein kleines Mädchen aus dem Nachbardorf« war, ein Bauernmädchen mit schwarzen Augen und »leicht gebräunter Haut«, voll kindlicher Eifersucht auf das Interesse, das er für Adrienne bekundet hatte. Nach ein paar schlaflosen Stunden beschließt der Erzähler, eine Kutsche zu nehmen und sich an den Ort seiner Erinnerungen zu begeben. Unterwegs beginnt er, sich andere Ereignisse zu vergegenwärtigen (»Recomposons les souvenirs ...«), offenbar solche aus einer näheren Vergangenheit, bezogen auf den Zeitpunkt der nächtlichen Kutschfahrt (»Etliche Jahre waren verflossen«). In dieser langen Rückblende kommt Adrienne nur flüchtig vor, als Erinnerung in der Erinnerung, während Sylvie jetzt strahlend lebendig und wirklich erscheint. Sie ist nicht mehr das kleine Dorfmädchen, das der Erzähler vernachlässigt hatte, »sie war so schön geworden [...] ihr Lächeln, das unversehens ihre ebenmäßigen und sanften Züge erhellt, glich

dem einer Athenerin«. Sie hat nun die ganze Anmut, die der Erzähler als Knabe bei Adrienne bewundert hatte, und vielleicht kann er jetzt mit ihr sein Bedürfnis nach Liebe stillen. Während eines Besuchs bei Sylvies Tante, wo sich die beiden in einer rührenden Szene als Braut und Bräutigam aus vergangenen Tagen kostümieren, scheint sich ihr mögliches Glück anzukündigen. Aber es ist zu spät, oder noch zu früh. Am nächsten Tag kehrt der Erzähler nach Paris zurück. Und nun also, während die Kutsche durch die Nacht fährt, kehrt er erneut in das Land seiner Kindheit zurück. Es ist vier Uhr morgens, und der Erzähler beginnt eine neue Rückblende, auf die wir in einer späteren Vorlesung zurückkommen werden – und bitte würdigen Sie diese meine Vorblende; denn hier (in Kapitel 7) vermischen sich die Zeiten wirklich total, und man begreift nicht, ob eine letzte flüchtige Vision, die er von Adrienne gehabt hat und an die er sich erst jetzt erinnert, vor oder nach dem zuvor erinnerten Fest gewesen war. Doch die Parenthese ist kurz. Wir finden den Erzähler wieder, als er in Loisy eintrifft, während das Schützenfest sich dem Ende zuneigt und er Sylvie wiederbegegnet. Sie ist nun eine junge Frau, immer noch faszinierend, und die beiden erinnern sich an verschiedene Begebenheiten ihrer Kindheit und Jugend (die Rückblenden schieben sich fast unmerklich in die Erzählung ein), aber er begreift, daß auch sie sich verändert hat. Sie ist Handschuhmacherin geworden, sie liest Rousseau, sie kann mit Anmut Opernarien singen, ja »*sie phrasierte!*« Und sie ist überdies im Begriff, den Milchbruder und Jugendfreund des Erzählers zu heiraten, der nun begreift, daß die Zeit der Verzauberung unwiderruflich vorbei ist und daß er damals seine Gelegenheit verpaßt hat.

Zurück in Paris, gelingt es dem Erzähler endlich, ein Liebesverhältnis mit der Schauspielerin Aurélie anzufangen. Von nun an wird die Erzählung schneller: Der Erzähler lebt mit Aurélie zusammen, entdeckt, daß er sie nicht wirklich liebt,

kehrt mit ihr noch einmal in das Dorf von Sylvie zurück, die nun glückliche Mutter ist und ihm Freundin, vielleicht Schwester wird. Im letzten Kapitel, nachdem er von Aurélie verlassen worden ist (oder sie hat gehen lassen), spricht er noch einmal mit Sylvie, während er über seine verlorenen Illusionen nachdenkt.

Die Geschichte könnte sehr banal sein, aber durch die Verknotung von Rück- und Vorblenden wird sie auf magische Weise irreal. Der Leser sieht sich gezwungen, wie Proust schrieb, »immer wieder zurückzublättern, um nachzusehen, wo er sich befindet, ob in der Gegenwart oder in einer zurückgerufenen Vergangenheit.⁷ Der Nebeleffekt ist so überzeugend, daß der Leser dabei in der Regel scheitert. Kein Wunder, daß Proust, der sich auf der Suche nach der verlorenen Zeit befand und sein Werk im Zeichen der wiedergefundenen Zeit beenden sollte, in Nerval einen Meister sah, einen Vorläufer, dem allerdings kein Sieg beschieden war, sondern der seine Schlacht mit der Zeit verloren hatte.

Aber wer ist es, der diese Schlacht verliert? Gérard Labrunie, der empirische Autor, der schon dem Selbstmord entgegenging? Nerval, der Modell-Autor? Oder der Leser? Während er *Sylvie* schrieb, war Labrunie mehrmals in der Heilanstalt gewesen, jedesmal in einem sehr kritischen Zustand, und in *Aurélia* (II, 5) berichtet er, wie er gearbeitet hatte: »Ich schrieb mühevoll, fast immer mit Bleistift, auf lose Blätter, indem ich mich den Zufällen meiner Phantasie oder meiner Spaziergänge überließ.« Er schrieb so, wie der empirische Leser am Anfang liest, ohne die zeitlichen Bezüge, das Vorher und Nachher zu identifizieren. Proust sollte später sagen, *Sylvie* sei »der Traum eines Traums«, aber Labrunie schrieb wirklich, als ob er träumte. Nicht so Nerval als der Modell-Autor. Die scheinbare Ungewißheit über Zeiten und Orte, die den Zauber dieser Erzählung ausmacht (und den Leser ersten Grades in eine Krise stürzt), beruht auf einer erzählerischen Strategie und einer grammatischen Taktik,

die beide von der Perfektion eines Uhrwerks sind – aber die nur für den Modell-Leser zweiten Grades erkennbar werden.

Wie wird man ein Modell-Leser zweiten Grades? Man muß die Abfolge der Ereignisse rekonstruieren, die der Erzähler praktisch aus den Augen verloren hat, um zu begreifen, nicht so sehr, wie der Erzähler sie aus den Augen verloren hat, sondern wie Nerval den Leser dazu bringt, sie aus den Augen zu verlieren.

Um zu verstehen, worum es geht, müssen wir ein Grundthema aller modernen Theorien der Erzählkunst aufgreifen, nämlich das, was die russischen Formalisten den Unterschiedzwischen *fabula* und *sjuzet* genannt haben, was wir mit »Handlungsgang« und »Verwicklung« oder mit »Fabel« und »Intrige« oder am besten, wie heute meist üblich, mit »Story« und »Plot« übersetzen können.

Die Geschichte von Ulysses oder Odysseus – die von Homer erzählte wie die von Joyce nacherzählte – war vermutlich den Griechen auch schon bekannt, bevor es die *Odyssee* gab. Odysseus verläßt das brennende Troja und verirrt sich mit seinen Gefährten auf See. Er stößt auf seltsame Völker und schreckliche Ungeheuer, Lästrygonen, Zyklopen, Lotophagen, er steigt hinab in die Unterwelt, entgeht den Sirenen, und schließlich wird er von der Nymphe Kalypso gefangen. An diesem Punkt beschließen die Götter, seine Heimkehr zu erleichtern. Kalypso wird gezwungen, ihn freizulassen, er fährt aufs Meer hinaus, erleidet Schiffbruch bei den Phäaken und erzählt dem Alkinoos seine Geschichte. Dann segelt er heim nach Ithaka, besiegt Penelopes Freier und vereint sich wieder mit ihr. Die Story geht also linear von einem Anfangszeitpunkt T_1 zu einem Endpunkt T_x voran:

STORY

Zeit 1 Zeit 2 Zeit 3

Abbildung 6

Ganz anders steht es mit dem Plot der *Odyssee*: Die *Odyssee* beginnt *in médias res*, zu einem Zeitpunkt T_0 , wenn die Stimme, die wir Homer nennen, zu sprechen beginnt. Wir können diesen Zeitpunkt mit jenem Tag identifizieren, an dem Homer nach der Überlieferung seinen Gesang begonnen hat, oder mit dem Moment, in dem wir zu lesen beginnen. Auf jeden Fall beginnt der Plot dann in einem Zeitpunkt T_1 , wenn Odysseus bereits Gefangener der Kalypso ist. Er entzieht sich ihren Liebesreizen, erleidet Schiffbruch bei den Phäaken, und erst an diesem Punkt (den wir T_2 nennen können und der dem achten Gesang entspricht) erzählt er seine Geschichte. Die Erzählung setzt viele Jahre früher ein (T_{-3}), und so erfährt der Leser zum ersten Mal von den diversen Abenteuern ihres Helden. Die Rückblende nimmt einen beträchtlichen Teil der Dichtung in Anspruch, und erst im dreizehnten Gesang führt uns der Text wieder in die Zeit zurück, zu der wir im achten gelangt waren. Odysseus segelt nach Ithaka, um seine Geschichte zu beenden:

PLOT

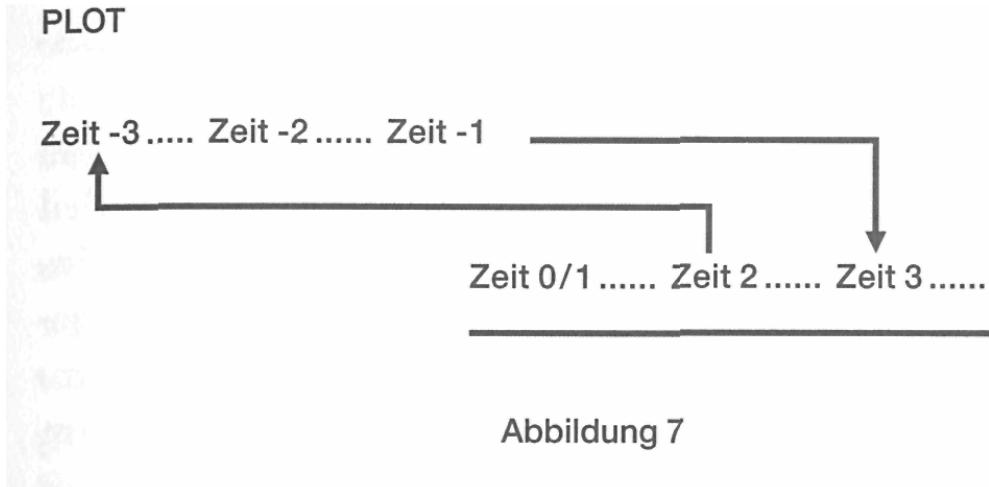


Abbildung 7

Es gibt Erzählungen, die »einfache Formen« genannt werden, wie die meisten Märchen, weil sie nur eine Story und keinen Plot haben. *Rotkäppchen* ist so eins: Es beginnt mit dem kleinen Mädchen, das in den Wald geht, und endet mit dem Tod des Wolfs und der Heimkehr des Mädchens. Ein anderes Beispiel für einfache Form, also reine Story, könnten die Limericks von Edward Lear sein:

There was an Old Man of Peru,
Who watched his wife making a stew;
But once by mistake,
In a stove she did bake,
That unfortunate Man of Peru.
Also etwa:

Es sah einst ein Mann aus Peru,
Seiner Frau beim Backen gern zu;
Doch durch eine Panne
Buk sie in der Pfanne,
Den erbarmungswürd'gen Mann aus Peru.⁸

Versuchen wir diese Geschichte so zu erzählen, wie sie in der *New York Times* stehen würde: »Lima, 17. März. Alvaro Gonzales Barreto, 41, zwei Kinder, Angestellter bei der Chemical Bank of Peru, ist gestern von seiner Ehefrau, Lolita Sanchez de Medinaceli, bei der Zubereitung einer typischen Landesspeise irrtümlich gebacken worden ...«

Warum ist diese Geschichte nicht so »schön« wie die von Edward Lear (oder wie eine freie Übersetzung von ihr)? Weil Lear zwar auch die Story erzählt, aber die Story ist nur der Inhalt seiner Erzählung. Dieser Inhalt hat eine Form, eine Organisation, die eben die der »einfachen Form« ist, und Lear kompliziert sie nicht durch einen Plot. Aber er drückt die Form seines narrativen Inhalts durch eine Form des Ausdrucks aus, die im charakteristischen Metrum und Reimschema des Limericks besteht. Die Story wird durch einen *narrativen Diskurs* mitgeteilt:

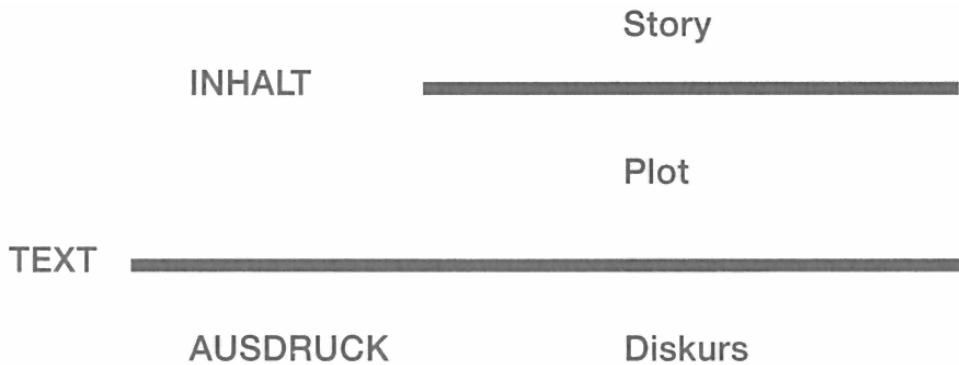


Abbildung 8

Wir könnten sagen, daß Story und Plot keine Fragen der Sprache sind. Es sind Strukturen, die sich fast immer auch in ein anderes semiotisches System übersetzen lassen, und tatsächlich kann ich die Story der *Odyssee*, nach demselben Plot organisiert, auch durch eine sprachliche Paraphrase erzählen, wie ich es eben getan habe, oder in einem Film oder einem Comic-strip, denn auch in diesen beiden semiotischen Systemen gibt es Signale für Rückblenden. Dagegen gehören die Worte, mit denen Homer die Story erzählt, zum homerischen Text und lassen sich nicht ohne weiteres paraphrasieren oder in Bilder übersetzen.

Ein narrativer Text kann ohne Plot auskommen, nicht aber ohne Story und Diskurs: Sogar die Geschichte von Rotkäppchen ist uns durch verschiedene Diskurse überliefert: durch den der Brüder Grimm, den von Perrault, den unserer Mutter.

Natürlich gehört auch der Diskurs zur Strategie des Modell-Autors. Zum Diskurs, nicht zur Story, gehört beispielsweise der indirekte und rührende Kommentar von Lear, der uns sagt, daß der alte Mann aus Peru »unfortunate« war. In gewissem Sinne kümmert sich der Diskurs und nicht die Story darum, den Modell-Leser wissen zu lassen, ob er über das Schicksal des alten Mannes gerührt sein soll. Zum Diskurs gehört aber auch die Form des Limericks, der stets einen ironischen und absurd Beiklang hat, weshalb uns Lear durch die Wahl dieser Form bedeutet, daß wir lachen dürfen, lachen über eine Geschichte, über die wir, würde sie uns in der diskursiven Form der *New York Times* vorgetragen, weinen müßten.

Wenn es im Text von *Sylvie* heißt: »Während die Kutsche langsam die Hänge hinauf rollt, wollen wir uns die Erinnerungen vergegenwärtigen an die Zeit, da ich so oft hierherkam«, hatten wir beschlossen zu sagen, daß hier nicht der Erzähler, sondern der Modell-Autor spricht. Dabei ist klar, daß sich der Modell-Autor hier nicht in der Art und Weise zeigt, wie er die Story durch den Plot organisiert, sondern wie er sie durch den narrativen Diskurs organisiert. Viele Literaturtheorien haben

darauf bestanden, daß die Stimme des Modell-Autors nur durch die Organisation der Fakten (Story und Plot) zu hören sein dürfe; damit reduzieren sie die Präsenz des Diskurses auf ein Minimum – nicht so, als ob er nicht vorhanden wäre, aber so, als dürfe der Leser seine Einflüsterungen nicht bemerken. Für T. S. Eliot besteht »der einzige Weg, Gefühl in Form von Kunst auszudrücken, im Auffinden einer ›gegenständlichen Entsprechung‹; mit anderen Worten, einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen, welche die Formel dieses bestimmten Gefühls sein sollen.«⁹ Proust hat, obwohl er Flauberts Stil pries, ihn gleichwohl für Sätze getadelt wie »jene guten alten Gasthäuser, die immer etwas Ländliches an sich haben, wie Bauernknechte im guten Anzug«. Er zitiert den Satz »Madame Bovary trat an den Kamin« und bemerkt dazu mit Befriedigung: »Nirgendwo war gesagt worden, daß sie fror.« Proust wollte einen »geschliffenen Stil wie aus Porphyrr, ohne Ritzen, ohne Zusätze«, in dem es zu einer »schlichten Erscheinung der Dinge« kommt.¹⁰

Der Ausdruck »Erscheinung« (*apparition*) erinnert an Joycens »Epiphanie«. Es gibt in den *Dubliners* Epiphanien, bei denen die bloße Darstellung der Ereignisse dem Leser sagt, was er versuchen soll zu begreifen. Jedoch in der Epiphanie des »Vogelmädchen« im *Portrait* ist es nicht die Story, sondern der Diskurs, der den Leser orientiert. Aus diesem Grund halte ich es übrigens für unmöglich, die Erscheinung des Vogelmädchen filmisch wiederzugeben, wogegen es John Huston gelungen ist, die Atmosphäre einer Erzählung wie *The Dead* (in dem gleichnamigen Film) einfach durch szenische Aufbereitung der Ereignisse, der Situationen und der Dialoge zu rekonstruieren.

Ich habe diesen langen Exkurs über die verschiedenen Ebenen des narrativen Textes machen müssen, weil es jetzt eine vertrackte Frage zu klären gilt: Wenn es Texte gibt, die nur eine Story und keinen Plot haben, könnte es dann nicht auch sein, daß es Texte wie *Sylvie* gibt, die nur einen Plot und keine Story

haben? Ist *Sylvie* nicht im Grunde ein Text, der uns sagt, wie unmöglich es ist, eine Story zu rekonstruieren? Verlangt der Text womöglich vom Leser, krank wie Labrunie zu werden und nicht zwischen Traum, Erinnerung und Wirklichkeit unterscheiden zu können? Und weist nicht gerade der Gebrauch des Imperfekts darauf hin, daß der Autor *wollte*, daß wir uns verlieren – und nicht, daß wir seinen Gebrauch des Imperfekts analysieren?

Wir müssen die Wahl zwischen zwei Erklärungen treffen. In der einen sagt Labrunie ironisch (am Ende des Briefes an Alexandre Dumas, der den Band *Die Töchter der Flamme* eröffnet), seine Schriften seien »kaum weniger dunkel als die Metaphysik Hegels« und »verlören ihren Reiz, wenn man sie erklären wollte, sofern dies überhaupt möglich ist«. Die andere stammt zweifellos von Nerval und steht im Schlußkapitel von *Sylvie*: »Solcherart sind die Chimären, die uns am Morgen unseres Lebens locken und auf verschlungenen Wegen irreführen. Ich habe versucht, sie hier festzuhalten, ohne rechte Ordnung, aber viele Herzen werden mich verstehen.« Soll das heißen, daß Nerval keiner Ordnung gefolgt sei oder daß die Ordnung, die er befolgt hat, nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist? Sollen wir annehmen, daß Proust, der so subtil den Tempusgebrauch bei Flaubert analysiert hat und so sensibel für die Effekte seiner Erzählstrategie war, von Nerval nichts anderes verlangte, als uns mit seinen Imperfekten zu verführen, ohne daß wir etwas anderes empfinden – angesichts dieser grausamen Tempusform, die uns das Leben als etwas Vergängliches und zugleich Passives vorführt – als ein vages Gefühl von Traurigkeit? Und sollte Labrunie sich so viel Mühe gemacht haben, eine Ordnung zu erfinden, aber dann nicht gewollt haben, daß wir die Kunstgriffe bemerken und bewundern, mit denen er uns in die Irre führt?

Es heißt, Coca-Cola sei deshalb so wohlschmeckend, weil das Getränk gewisse Substanzen enthalte, deren Geheimnis die

Magier aus Atlanta niemals enthüllen würden. Ich kann mich mit derlei »Coke-oriented criticism« nicht befreunden. Es fällt mir schwer zu glauben, Nerval habe nicht gewollt, daß seine Leser seine stilistischen Strategien bemerkten und schätzten. Ich meine, wir sollten nicht nur bemerken, *daß* seine Tempora wirr sind, sondern auch erkennen, *wie* er es geschafft hat, sie so zu verwirren.

Man könnte hier einwenden, mein Literaturbegriff entspreche nicht dem von Nerval, und vielleicht entspricht er nicht dem von Labrunie; doch er findet Anhaltspunkte im Text von *Sylvie*. Diese Novelle, die mit einem vagen »Je sortais d'un théâtre« beginnt, als wollte sie uns sogleich in eine Zeit wie die der Märchen versetzen, endet mit einer Jahreszahl, der einzigen in der Geschichte. Am Ende, als der Erzähler alle Illusionen verloren hat, sagt Sylvie: »Pauvre Adrienne! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832.« (»Arme Adrienne! Sie ist im Kloster von Saint-S... gestorben, um 1832.«)

Was soll diese aufdringliche und auftrumpfende Jahreszahl, die in der strategischsten aller Positionen erscheint, nämlich genau am Ende des Textes, als wollte sie seinen Zauber durch eine präzise Angabe brechen? Wie hatte Proust gesagt? Man ist dauernd gezwungen zurückzublättern, um zu verstehen, wo man sich gerade befindet, ob in der Gegenwart oder in der Vergangenheit. Tatsächlich stellen wir fest, wenn wir zurückblättern, daß der ganze narrative Diskurs mit Zeitangaben übersät ist.

Beim ersten Lesen übersieht man sie, aber beim zweiten werden sie evident. Der Erzähler sagt in der Zeit, in der er seine Geschichte erzählt, daß er die Schauspielerin schon seit einem Jahr liebt, und nach der ersten Rückblende spricht er von Adrienne als einem »seit Jahren vergessenen Gesicht«, aber beim Gedanken an Sylvie fragt er sich: »warum habe ich sie seit drei Jahren vergessen?« Der Leser denkt zunächst, es seien drei Jahre seit der Zeit jener ersten Rückblende vergangen, und wird

noch verwirrter, denn wenn es so wäre, müßte der Erzähler statt eines vergnügungssüchtigen jungen Mannes noch ein Halbwüchsiger sein. Jedoch am Anfang des vierten Kapitels, wenn die zweite Rückblende beginnt, während die Kutsche den Hang hinauffährt, heißt es: »Etliche Jahre waren vergangen«. Seit wann? Vermutlich seit der Zeit jener Kindheit, um die es in der ersten Rückblende ging. Vielleicht, denkt der Leser, sind etliche Jahre von der Zeit der ersten Rückblende bis zu der zweiten vergangen und drei weitere seit der Zeit jener zweiten Rückblende bis zu der nächtlichen Kutschfahrt. Im Laufe der zweiten, langen Rückblende begreift man vergleichsweise leicht, daß der Erzähler sich einen Abend und den ganzen folgenden Tag lang an den betreffenden Orten aufhält. Das siebte Kapitel, in dem die Zeitverhältnisse am verwirrendsten sind, beginnt mit dem Satz »Es ist vier Uhr morgens«, und im nächsten Kapitel wird gesagt, daß der Erzähler in der Morgendämmerung nach Loisy gelangt. Er bleibt den ganzen Tag lang dort und bricht am folgenden Morgen wieder auf. Von dem Moment an, als er wieder in Paris ist und das Verhältnis mit der Schauspielerin beginnt, folgen die Zeitangaben rascher: Wir erfahren, daß »mehrere Monate vergingen«, es ist die Rede von den »folgenden Tagen« nach einem Ereignis, danach heißt es »zwei Monate später«, dann »im folgenden Sommer«, dann »am nächsten Tag«, dann ist von einem bestimmten Abend die Rede und so weiter. Mag sein, daß die Stimme, die uns all diese Zeitangaben macht, uns das Gefühl für die Zeit verlieren lassen will, aber sie lädt uns auch ständig ein, die genaue Abfolge der Ereignisse zu rekonstruieren.

Daher bitte ich Sie, sich nun das Diagramm in Abbildung 9 anzusehen: Glauben Sie nicht, es handle sich um eine unnütze und gefühllose anatomische Übung. Es hilft uns, das Geheimnis von *Sylvie* ein bißchen besser zu verstehen.

Auf der vertikalen Achse haben Sie die chronologische Abfolge der Ereignisse, das heißt die implizite Story, so wie ich sie

rekonstruiert habe, auch wenn Nerval sie nur durch blasse Hinweise andeutet. Auf der horizontalen Achse haben Sie die Abfolge der Kapitel, das heißt den Plot. Die Abfolge der expliziten Story, über die uns Nerval im Text Informationen liefert, erscheint nun als unregelmäßige Zickzacklinie auf der horizontalen Achse des Plots. Von ihr gehen als senkrechte Pfeile die Rückverweise in die Vergangenheit ab. Die Pfeile mit durchgezogener Linie stellen die Rückblenden des Erzählers dar, die Pfeile mit gestrichelter Linie die Rückblenden (Hin-

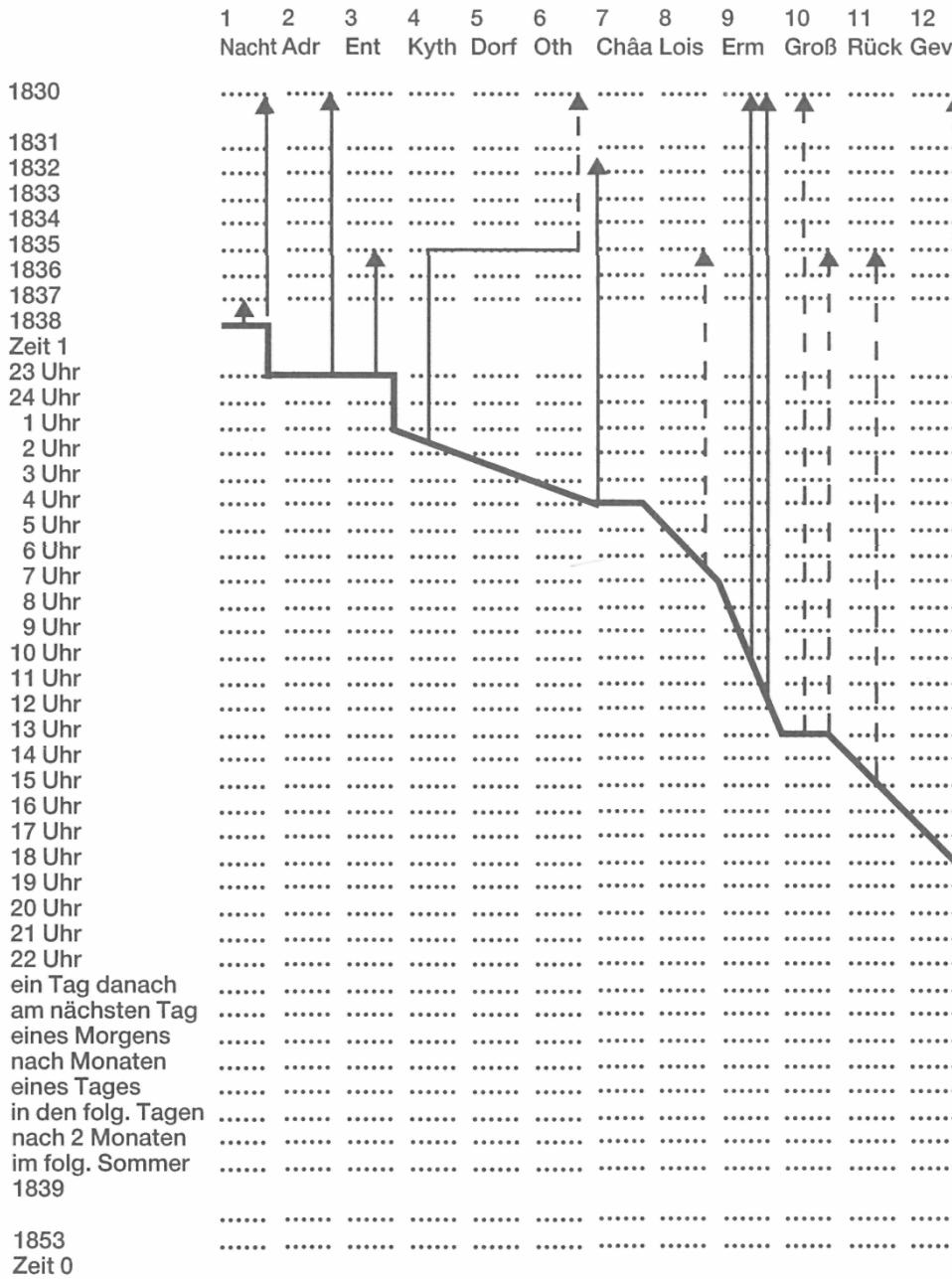


Abbildung 9

weise, Anspielungen, kurze Erinnerungen), die der Erzähler Sylvie oder anderen Personen zuschreibt (oder sich selbst, als er mit Aurélie über seine Erinnerungen spricht). All diese Ausflüge in die Vergangenheit müßten von Momenten ausgehen, in denen der Erzähler, während er im *passé simple* als dem Tempus seiner abgeschlossenen Vergangenheit spricht, an Ereignisse seiner abgeschlossenen Vorvergangenheit denkt, aber durch das ständige Dazwischentreten des Imperfekts werden diese Tempusverhältnisse durcheinandergebracht.

Wann spricht der Erzähler? Mit anderen Worten, wann ist der Zeitpunkt T_0 , an dem er spricht? Da der Text von einer Welt des 19. Jahrhunderts erzählt und *Sylvie* im Jahre 1853 geschrieben worden ist, wählen wir dieses Datum als T_0 der Erzählung. Dies ist eine rein willkürliche Annahme, ein Postulat, um einen Ausgangspunkt zu haben; ich hätte auch beschließen können, daß die Stimme heute spricht, während wir den Text lesen. Worauf es ankommt, ist, daß wir, wenn wir T_0 einmal festgelegt haben, eine exakte Rückwärtsberechnung anstellen können, bei der wir ausschließlich Daten benutzen, die im Text geliefert werden.

Wenn wir davon ausgehen, daß Adrienne im Jahre 1832 gestorben ist, nachdem der Erzähler sie als Kind kennengelernt hatte, und wenn wir bedenken, daß der Erzähler uns nach seiner nächtlichen Kutschfahrt nach Loisy, von der er zwei Tage später nach Paris zurückgekehrt war, ausdrücklich sagt, daß Monate und nicht Jahre vergangen sind, seit er sein Verhältnis mit der Schauspielerin begonnen hatte, so können wir mit vernünftiger Annäherung festlegen, daß der Abend, von dem er in den ersten drei Kapiteln spricht, und die ganze Episode seiner Fahrt nach Loisy in das Jahr 1838 gelegt werden müssen. Stellen wir uns den Erzähler in jener Zeit als einen kaum viel mehr als zwanzigjährigen Dandy vor und bedenken wir, daß die erste Rückblende ihn als einen vielleicht zwölfjährigen Knaben beschreibt, so können wir festlegen, daß die erste Erinnerung in

das Jahr 1830 zurückgeht. Und da uns gesagt wird, daß im Jahre 1838 drei Jahre seit der Zeit vergangen sind, auf die sich die zweite Rückblende bezieht, können wir die dort evozierten Ereignisse in das Jahr 1835 datieren. Die am Ende genannte Jahreszahl 1832 als Todesjahr Adriennes kommt uns dabei zu Hilfe, denn in dem von uns rekonstruierten Jahr 1835 macht Sylvie vage Anspielungen, die uns vermuten lassen, daß Adrienne zu der Zeit schon tot ist (»Votre religieuse ... Cela a mal tourné : »Ihre Nonne ... Das ist schlecht ausgegangen«). So können wir nun, nachdem wir zwei per Übereinkunft festgelegte chronologische Bezugspunkte haben – das Jahr 1853 als den Zeitpunkt T_0 der Erzählerstimme und einen Abend im Jahr 1838 als den Zeitpunkt T_1 , an dem das Spiel der Erinnerungen beginnt –, mit einiger Annäherung eine rückwärtsgerichtete Serie von Zeitabschnitten festlegen, die uns in das Jahr 1830 zurückbringt, und eine vorwärtsgerichtete, die uns bis zur schließlich Trennung von der Schauspielerin führt, also etwa in das Jahr 1839.

Was hat der Leser von dieser Rekonstruktion? Nichts, wenn er ein Leser ersten Grades bleibt. Vielleicht kann er den einen oder anderen Nebeleffekt zerstreuen, aber er riskiert auch, den Reiz der Verwirrung einzubüßen. Der Leser zweiten Grades jedoch bemerkt, daß all diese Rückblenden einer Ordnung folgen, daß diese zeitlichen Aus- und Einkuppelungen oder Gangwechsel und diese jähnen Rücksprünge in die erzählerische Gegenwart einen Rhythmus haben. Nerval ist es gelungen, seine Nebeleffekte anhand einer Art musikalischer Partitur zu erzeugen. Es ist wie bei einer Melodie, die man zuerst wegen ihrer spontanen Wirkung genießt und die einem später zu entdecken erlaubt, daß es eine Reihe von unerwarteten Intervallen war, die jene Wirkung erzeugt hat. Diese Partitur zeigt uns, wie durch das Spiel der zeitlichen »Gangwechsel« dem Leser ein musikalisches »Tempo« vorgegeben wird.

Die größte Verdichtung von Rückblenden haben wir in den

ersten zwölf Kapiteln, die einen Zeitraum von 24 Stunden umfassen, von elf Uhr abends, als der Erzähler aus dem Theater kommt, bis zur Nacht des nächsten Tages, als er sich von seinen Freunden verabschiedet, um am folgenden Morgen nach Paris zurückzukehren. Man könnte hier einwenden, daß in diese 24 Stunden acht rückerinnerte Jahre eingebettet sind, aber das liegt an einer Art optischer Täuschung, die sich aus meinem Diagramm ergibt, weil die senkrechten Pfeile die ganze Zeit abzudecken scheinen, in die sie zurückverweisen. Tatsächlich handelt es sich jedoch um Sprünge, um »Punktstrahler«, die einen kurzen Moment oder einen Abschnitt der Vergangenheit beleuchten. Auf der vertikalen Achse habe ich alle Phasen der Story verzeichnet, einschließlich derer, die *Sylvie* als Text voraussetzt, aber nicht ausdrücklich erzählt, da der Erzähler nicht in der Lage ist, sie in der richtigen Reihenfolge zu rekonstruieren.

So haben wir einen enorm ausgedehnten Plot-Raum, in dem nur wenige unzusammenhängende Momente der Story erzählt werden, denn diese acht Jahre werden ja nicht erzählerisch eingeholt, sondern wir Leser müssen sie uns vorstellen, müssen sie uns heranholen aus dem Nebel einer Vergangenheit, die per definitionem nicht wiedergefunden werden kann. Es ist die Anzahl der Seiten, die dem Bemühen gewidmet sind, jene Momente wiederzufinden, ohne daß es gelingt, ihre Abfolge zu rekonstruieren, es ist die Disproportion zwischen der Zeit des Sich-Erinnerns und der wirklich erinnerten Zeit, die dieses Gefühl von Verlorenheit und süßer Niederlage erzeugt.

Und es ist genau wegen dieser Niederlage, daß danach alles so schnell abläuft, in bloß noch zwei Kapiteln. Wir überspringen Monate und gelangen plötzlich ans Ende. »Was kann ich jetzt noch sagen, was nicht auch die Geschichte so vieler anderer wäre?« rechtfertigt der Erzähler seine Eile. Es gibt nur noch zwei kurze Rückblenden: eine des Erzählers, der Aurélie von seiner ersten Begegnung mit Adrienne erzählt (aber er träumt

jetzt nicht mehr, er erzählt eine dem Leser schon bekannte Geschichte), und eine blitzartig kurze aus Sylvies Mund, durch die wir Adriennes Todesjahr erfahren, die einzige präzise, harte, unabweisbare Tatsache der ganzen Erzählung. In den zwei letzten Kapiteln beschleunigt der Erzähler den Plot, weil es nun keine Story mehr wiederzufinden gibt. Er hat bereits aufgegeben. Dieser Gangwechsel versetzt uns aus der Zeit der Verzauberung in die der Desillusionierung, aus der stehenden Zeit des Traums in das beschleunigte Tempo der Faktizität.

Proust hatte recht, als er bemerkte, daß diese »bläuliche und purpurfarbene« Atmosphäre nicht in den Worten liegt, sondern zwischen den Worten entsteht. Tatsächlich wird diese Atmosphäre durch das Verhältnis von Story und Plot erzeugt, das sogar noch die Wortwahl auf der Diskursebene beherrscht. Wenn Sie mein Story/Plot-Diagramm wie ein transparentes Raster auf die diskursive Oberfläche des Textes legen, werden Sie sehen, daß genau an jenen Knotenpunkten, wo der Plot in eine frühere Zeit springt oder zum Hauptstrom der Erzählung zurückkehrt, also in eminent strategischer Position, die ständigen Tempuswechsel erfolgen. Diese Wechsel zwischen Imperfekt, Präsens und *passé simple* kommen oft unerwartet, und manchmal sind sie kaum zu bemerken, aber unmotiviert sie sind nie.

In der ersten Vorlesung hatte ich gesagt, daß für mich, obwohl ich *Sylvie* seit so vielen Jahren einer geradezu anatomischen Behandlung unterziehe, diese Erzählung niemals ihren Reiz verloren hat und daß jedesmal, wenn ich sie wiederlese, diese meine Liebesgeschichte mit *Sylvie* (ich weiß nicht, ob mit der Erzählung oder mit ihrer Protagonistin) wieder neu wie beim ersten Mal ist. Wie kann das sein, wo ich doch das »Raster«, das strategische Muster nun kenne? Der Grund ist, daß man dieses Raster nur rekonstruieren kann, wenn man aus dem Text heraustritt, aber wenn man ihn dann wieder liest, kehrt man wieder in ihn zurück, und ist man erst wieder im Text gefangen,

kann man *Sylvie* nicht schnell lesen. Gewiß kann man es, wenn man eine bestimmte Stelle sucht, aber in diesem Fall *liest* man nicht, sondern man schlägt etwas nach oder unterzieht den Text einem *scanning* wie ein Computer. Wenn Sie ihn lesen und das Gelesene verstehen wollen, werden Sie merken, daß *Sylvie* zu einem langsamen Lesen zwingt. Und kaum verlangsamten Sie das Tempo, um sich dem Rhythmus des Textes anzupassen, verlieren Sie den Schlüssel, den Ariadnefaden, mit dem Sie eingetreten waren, und verirren sich erneut im Wald von Loisy. Wahrscheinlich wußte der kranke Labrunie gar nicht, daß er einen so wunderbaren Erzählmechanismus geschaffen hatte. Aber die Regeln dieses Mechanismus sind im Text erkennbar, wir haben sie vor Augen. Wie konnte der mythische Berthold Schwarz, als er den Stein der Weisen suchte, statt dessen das Schießpulver finden? Er wollte es nicht, und er wußte es nicht, aber das Pulver ist da, es funktioniert unglücklicherweise, und es funktioniert nach einer chemischen Formel, von welcher der arme Berthold keine Ahnung hatte. Der Modell-Leser findet und schreibt dem Modell-Autor zu, was der empirische Autor vielleicht nur durch glücklichen Zufall gefunden hat.

Wenn ich behaupte, Nerval habe gewollt, daß wir erkennen, welche Strategien er in seinem Text anwendet, um den Modell-Leser zu orientieren, so ist das eine Vermutung, die ich aus meiner Interpretation ableite. Es gibt jedoch Fälle, in denen der empirische Autor direkt das Wort ergriffen hat, um uns zu sagen, daß er genau diese Art von Modell-Autor werden wollte. Ich denke an Edgar Allan Poe und seine »Philosophy of Composition«.¹¹

Viele haben diesen Essay als eine Provokation verstanden, als einen Versuch zu zeigen, daß in dem Gedicht *The Raven* »sich kein einziger Punkt in seiner Komposition auf Zufall oder Intuition zurückführen läßt: daß das Werk Schritt um Schritt mit der Präzision und strengen Folgerichtigkeit eines mathematischen Problems seiner Vollendung entgegenging«.

Ich glaube, Poe wollte einfach sagen, was er beim Schreiben gehofft hatte, daß sein Leser ersten Grades fühlen und sein Leser zweiten Grades entdecken werde.

Wir sind versucht, Poe etwas naiv zu finden, wenn er als erstes behauptet, eine literarische Komposition solle kurz genug sein, um in einem Zug gelesen werden zu können, »denn wenn zwei Ansätze nötig sind, schieben sich die Dinge der Außen-welt dazwischen, und so etwas wie Totalität ist augenblicklich zerstört«. Aber auch dies scheint mir kein Spekulieren auf die Psychologie des empirischen Lesers zu sein, es betrifft vielmehr die Bedingungen der Mitarbeit eines Modell-Lesers, und es birgt das Problem der ewigen Suche nach einem Goldenen Maß.

Als nächstes definiert Poe, was er als den wichtigsten Eindruck oder Effekt betrachtet, den ein Gedicht hervorrufen sollte, nämlich Schönheit: »Schönheit jeglicher Art bewegt in ihrer höchsten Entfaltung die empfindsame Seele unvermeidlich zu Tränen. Melancholie ist daher die legitimste aller poetischen Tonarten.« Aber Poe wollte einen »Angelpunkt, um den sich das ganze Gebilde dreht«, und er entdeckt, daß »nichts so universell verwendet wurde wie der *Refrain*«.

Nachdem er die Gründe dieser universellen Verwendung erörtert hat – die Kraft des Refrains entspringt ihm zufolge der »Kraft der Monotonie, sowohl des Klanges wie des Gedankens«, und das Vergnügen daran »ergibt sich allein aus dem Gespür für Gleichheit, für Wiederholung« -, kommt er zu dem Schluß, daß der Refrain, um die gewünschte obsessive Monotonie zu haben, am besten ein einzelnes Wort ist, aber eines, das »klangvoll sein und eine gedehnte Betonung erlauben« muß, und so erscheint es ihm schließlich geradezu zwingend, das Wort »nevermore« zu wählen. Da jedoch ein so monotoner Refrain nicht gut einem Menschen in den Mund gelegt werden könne, sei ihm nichts anderes übrig geblieben, als ein sprechendes Tier zu nehmen, und so kam Poe auf den Raben. Nun gab es ein weiteres Problem zu lösen:

Ich fragte mich jetzt: »Welcher ist unter allen melancholischen Gegenständen nach dem *allgemeinen* menschlichen Verständnis der *melancholischste*?« Der Tod – war die naheliegende Antwort. »Und wann«, fragte ich mich, »ist dieser melancholischste Gegenstand am dichterischsten?« Aus dem, was ich schon hinlänglich erörtert habe, ergibt sich auch hier eine naheliegende Antwort: »Wenn er sich aufs in-nigste mit der *Schönheit* verbindet.« Der Tod einer schönen Frau ist also fraglos der dichterischste Gegenstand auf Erden, und ebenso zweifellos ist der geeignetste Mund für einen solchen Gegenstand der eines Liebenden, der die Geliebte durch den Tod verloren hat. – Ich mußte nun die beiden Ideen verbinden: einen Liebenden, der um seine verstorbene Geliebte trauert, und einen Raben, der ständig das Wort »Nevermore« wiederholt.

Poe übergeht nichts, nicht einmal, für welchen Rhythmus und welches Metrum er sich entschieden hat (»jener ist trochäisch, dieses ein akatalektischer Oktameter, alternierend mit einem katalektischen Heptameter, der sich im Refrain der fünften Zeile wiederholt, und endend mit einem katalektischen Tetrameter«), und schließlich fragt er sich, »wie der Liebende und der Rabe am besten zusammenzubringen waren«. Obgleich es sich anbot, sie in einem Wald zusammenzubringen, scheint ihm, »daß eine enge *Begrenzung des Raums* unbedingt für die Wirksamkeit eines abgeschlossenen Vorgangs nötig ist«, denn »sie bedeutet das gleiche wie ein Rahmen für ein Bild«. Daher beschließt er, den Liebenden in sein Zimmer zu setzen. Nachdem so der Ort festgelegt ist, muß nur noch der Vogel eingeführt werden. »Und der Gedanke, ihn durch das Fenster kommen zu lassen, war unvermeidlich.« Der Liebende nimmt zunächst an, das Schlagen der Flügel gegen den Laden sei ein Pochen an die Tür, aber dieses Detail dient nur dazu, die Neugier des Lesers zu steigern sowie »eine zusätzliche Wirkung daraus zu gewinnen, daß der

Liebende die Tür aufreißt, alles dunkel findet und sich daraufhin dem Wachtraum überläßt, der Geist seiner Geliebten habe angeklopft«.

Die Nacht konnte nicht anders als »stürmisch« sein (wie auch Snoopy beschlossen hätte). Erstens, um das Eindringen des Raben zu rechtfertigen, und zweitens »wegen der Kontrastwirkung zu der (physischen) Ruhe im Zimmer«.

Schließlich muß der Vogel sich auf die Pallasbüste setzen, damit ein visueller Kontrast zwischen dem Schwarz seiner Flügel und dem Weiß des Marmors entsteht, »wobei die Pallasbüste erstens darum gewählt wurde, weil sie am besten zur Gelehrtheit des Liebenden paßte, und zweitens wegen des Wohlklangs im Worte ›Pallas‹ selbst«.

Muß ich diesen außergewöhnlichen Text noch weiter zitieren? Poe sagt uns nicht – wie es zunächst scheint –, welche seelischen Wirkungen er in seinen empirischen Lesern erzeugen wollte; andernfalls hätte er über sein Geheimnis geschwiegen und die Formel der Poesie so gehütet wie die der Coca-Cola. Er verrät uns nur, wie er jenen Effekt erzeugt hat, der seinen Leser ersten Grades frappieren und fesseln sollte. Doch in Wirklichkeit hat er uns anvertraut, was er sich wünschte, daß es sein Leser zweiten Grades entdecken möge.

Sollte dieser Leser das mythische »Muster im Teppich« entdecken, das Henry James gefeiert hat? Wenn dieses Muster als die letzte Bedeutung des Kunstwerks zu verstehen ist, dann nicht. Poe sagt nichts über die letzte, nicht weiter hinterfragbare Bedeutung seines Gedichts; er sagt, welche Strategie er ins Werk gesetzt hat, um einen Leser zu schaffen, der sein Gedicht immer neu zu befragen weiß.

Fast scheint es, als habe er das zu sagen beschlossen, weil er bis dahin noch nie auf den idealen Leser gestoßen war, den sein Text erzeugen sollte, und sich nun selbst als den besten Leser seines Gedichts empfehlen wollte. Wenn es so war, dann war sein Entschluß ein pathetischer Akt feinfühliger Arroganz und

demütigen Stolzes; er hätte niemals »The Philosophy of Composition« schreiben dürfen und hätte es *uns* überlassen müssen, sein Geheimnis zu ergründen.

Doch wie wir wissen, war Edgar, was geistige Gesundheit angeht, kaum besser dran als Gérard. Letzterer schien nichts über das zu wissen, was er tat, ersterer scheint zuviel darüber zu wissen. Zurückhaltung (Labrunies verrückte Unschuld) und Redseligkeit (Poes Formelexzesse) gehören zur Psychologie der beiden empirischen Autoren. Aber Poes Exzesse erlauben uns, Labrunies Zurückhaltung zu verstehen. Letzteren müssen wir zu einem Modell-Autor machen und sagen lassen, was er uns verschwiegen hat; bei ersterem müssen wir anerkennen, daß, auch wenn der empirische Autor geschwiegen hätte, die Strategie des Modell-Autors klar aus dem Text hervorgegangen wäre. Die beunruhigende Gestalt »on the pallid bust of Pallas« ist nunmehr unsere eigene Entdeckung. Wir können jetzt lange in jenem Zimmer verweilen, wie in den Wäldern von Loisy und Châalis, auf der Suche nach der verlorenen Adrienne-Leonore und im Wunsch, nie mehr herauszukommen. Nevermore.

3

Verweilen im Wald

Ein gewisser Monsieur Humblot, der für den Verleger Ollendorff das Manuskript von Prousts *Recherche* begutachten sollte, hatte geschrieben: »Ich bin vielleicht etwas schwer von Begriff, aber ich sehe wirklich nicht ein, wieso jemand dreißig Seiten braucht, um zu beschreiben, wie er sich im Bett hin und her wälzt, ehe er einschläft.«

Zu Recht hatte Calvino, als er den Wert der Schnelligkeit pries, wiederholt beteuert: »Damit will ich nicht sagen, daß Schnelligkeit ein Wert an sich sei. Das Erzähltempo kann auch retardierend sein oder zyklisch oder immobil«, und er wolle »keineswegs die Freuden des Herumtrödeins und Verweilens negieren.¹ Andernfalls hätten wir Proust nicht ins Pantheon der Literatur aufnehmen dürfen.

Wenn ein Text, wie wir sagten, eine faule Maschine ist, die den Leser auffordert, einen Teil ihrer Arbeit zu tun, warum kommt es dann vor, daß ein Text langsamer wird, auf der Stelle tritt, sich Zeit nimmt? Von einem erzählenden Text erwarten wir, daß er uns Personen vorsetzt, die Handlungen vollführen, und der Leser will wissen, wie diese Handlungen weitergehen. In Hollywood, so ist mir erzählt worden, sagt ein Produzent, wenn er sich eine Story anhört, die ihm zur Verfilmung vorgeschlagen wird, und findet, daß ihm zu viele nebensorächliche Details erzählt werden: »*Cut to the chase!*«, »Schneiden Sie zur Verfolgungsjagd«, soll heißen, verlieren Sie keine Zeit, lassen Sie die psychologischen Nuancen beiseite und kommen Sie zum Höhepunkt, wenn Indiana Jones eine Horde von Feinden an den Fersen hat oder wenn John Wayne und seine Mitreisenden in der Postkutsche von Geronimos Reitern eingeholt werden.

Andererseits gibt es in den Handbüchern der sexuellen Kasuistik, die Huysmans' Romanhelden Des Esseintes sogenannten, den Begriff der *delectatio morosa*, ein Verweilen, das auch dem gestattet ist, den es nach baldiger Zeugung drängt. Wenn etwas Großes und Aufregendes geschehen soll, muß die Kunst des Hinhaltens kultiviert werden.

In einem Wald geht man spazieren. Wenn man nicht gezwungen ist, ihn so schnell wie möglich wieder zu verlassen, um dem bösen Wolf oder dem Menschenfresser zu entkommen, bleibt man gern ab und zu stehen, um das Lichterspiel zwischen den Bäumen und auf den Lichtungen zu betrachten, das Moos zu befühlen, die Pilze, die Vegetation im Unterholz. Verweilen heißt keineswegs Zeit verlieren: Oft verweilt man, um zu überlegen, bevor man eine Entscheidung trifft.

Aber da man in einem Wald auch ganz ziellos umherspazieren kann und es manchmal ja geradezu Spaß macht, vom rechten Weg abzukommen, werde ich mich hier mit jenen Spaziergängen beschäftigen, zu denen der Leser durch die Strategie des Autors gebracht wird.

Eine der Techniken des Verlangsamens oder Verweilens, die ein Autor verwenden kann, besteht darin, dem Leser hin und wieder kleine Ausflüge oder »inferentielle Spaziergänge« zu erlauben. Ich habe diesen Begriff in meinem Buch *Lector in fabula* behandelt.² In der erzählenden Literatur kommt es vor, daß der Text regelrechte Suspensionssignale aussendet, als verlangsame sich der Diskurs oder bleibe stehen und als sage der Autor zum Leser: »Jetzt versuch mal, allein weiterzugehen...« Als ich von »inferentiellen Spaziergängen« sprach, meinte ich – in den Begriffen unserer Waldmetapher – imaginäre Spaziergänge aus dem Wald hinaus: Um vorhersagen zu können, wie die Geschichte weitergeht, greift der Leser auf seine Lebenserfahrung zurück oder auf seine Kenntnis anderer Geschichten. In den fünfziger Jahren brachte die satirische Zeitschrift *Mad* kurze Bildfolgen unter dem Titel »Szenen, die

wir gern sähen«, von denen Sie hier eine sehen können.³ Natürlich sollten diese Geschichten die an den traditionellen Lösungen der Hollywoodfilme orientierten Lesererwartungen frustrieren.



Nicht immer sind die Texte so bösartig, im Gegenteil, in der Regel sind sie sogar eher bemüht, dem Leser das Vergnügen einer richtigen Vorhersage zu gönnen. Wir dürfen allerdings nicht meinen, das Suspensionssignal sei nur für kommerzielle Romane oder Filme typisch. Das Aufstellen von Prognosen über den Fortgang der Geschichte ist ein unverzichtbarer emotionaler Aspekt des Lesens, der Hoffnungen und Ängste ebenso ins Spiel bringt wie die Spannung, die aus der Identifikation mit dem Los der Personen entsteht.⁴

Das Hauptwerk der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts ist Alessandro Manzonis Roman *I promessi sposi* (*Die Verlobten*). Fast alle Italiener hassen ihn, weil sie gezwungen waren, ihn in der Schule zu lesen. Da mein Vater mich jedoch ermuntert hatte, ihn schon vorher zu lesen, liebe ich den Roman. Seine Handlung beginnt damit, daß ein Landpfarrer aus dem 17. Jahrhundert, dessen wichtigste Gabe die Feigheit ist, eines Abends auf dem Heimweg, während er sein Brevier herbetet, etwas sieht, was er wahrhaftig nicht hätte sehen wollen, nämlich zwei finster dreinblickende *Bravi*, die auf ihn warten. *Bravi* waren in jenen Tagen Abenteurer und Söldner im Dienst der damals die Lombardei beherrschenden Spanier, für die sie die Dreckarbeit machten. Ein anderer Autor hätte die Ungeduld des Lesers sofort befriedigt und gleich erzählt, was passiert – *cut to the chase*. Nicht so Manzoni. Er macht etwas für den Leser kaum Faßliches: Er erklärt mehrere Seiten lang mit vielen historischen Einzelheiten, wer und was damals die *Bravi* waren. Und erst nach dieser ausführlichen Erklärung kommt er auf den armen Landpfarrer Don Abbondio zurück, läßt ihn aber noch immer nicht mit den *Bravi* zusammentreffen, sondern zögert den Moment noch weiter hinaus:

Daß die zwei oben Beschriebenen dort standen, um jemanden zu erwarten, war nur zu offensichtlich; was aber Don Abbondio am meisten mißfiel, war, daß er aus gewissen Gebärden schließen

mußte, selbst der Erwartete zu sein. Denn bei seinem Erscheinen hatten sie sich plötzlich angesehen und die Köpfe mit einer Bewegung gehoben, aus der man entnehmen konnte, daß sie beide zugleich »er ist es« gesagt hatten. Der eine, der rittlings gesessen hatte, war aufgestanden und hatte sein Bein auf die Straße geschwungen; der andere hatte sich von der Mauer gelöst, und nun kamen sie ihm beide entgegen. Er hielt weiter das offene Brevier vor sich hin, als ob er darin läse, und schielte dabei über den Rand, um die Bewegungen der beiden zu verfolgen. Und als er sie nun wahrhaftig auf sich zukommen sah, bestürmten ihn tausend Gedanken auf einmal. Er fragte sich hastig, ob zwischen den Bravi und ihm nicht rechts oder links irgendwo einen Seitenweg abzweigte, und sofort fiel ihm ein, daß es da keinen gab. Er überlegte rasch, ob er sich gegen irgendeinen Machthaber oder Rachsüchtigen vergangen hatte; aber auch in dieser Verwirrung beruhigte ihn das tröstliche Zeugnis des Gewissens einigermaßen. Die Bravi indes kamen näher und sahen ihn unverwandt an. Er schob sich den Zeige- und den Mittelfinger der linken Hand in den Kragen, wie um ihn zurechtzurücken, und während er sich mit den beiden Fingern um den Hals fuhr, drehte er das Gesicht nach hinten, verzog den Mund und spähte aus den Augenwinkeln zurück, so weit er konnte, ob nicht jemand des Weges käme; doch niemand war zu sehen. Er warf einen Blick über das Mäuerchen auf die Felder: niemand; einen weiteren, noch kürzeren auf die Straße vor sich: niemand außer den Bravi. Was tun?⁵

Was tun? Beachten wir, daß diese Frage nicht nur an Don Abbondio gerichtet ist, sondern auch an den Leser. Manzoni ist ein Meister im Durchmischen seiner Erzählung mit mehr oder weniger versteckten Appellen an seine Leser, und dieser ist einer der weniger versteckten. Was hätte ihr an Don Abbondios Stelle getan? Dies ist ein typisches Beispiel dafür, wie der Modell-Autor beziehungsweise der Text den Leser auffordert,

einen inferentiellen Spaziergang zu machen. Das Verweilendient dazu, diesen Spaziergang anzuregen. Beachten wir überdies, daß der Leser sich natürlich nicht fragt, was zu tun sei, da klar ist, daß es für Don Abbondio kein Entkommen gibt. Der Leser schiebt sich ebenfalls zwei Finger in den Kragen, aber nicht, um nach hinten zu sehen, sondern nach vorne, auf den Fortgang der Geschichte: Er wird aufgefordert, sich zu fragen, was zwei Bravi von diesem so friedlichen und harmlosen Kirchenmann wollen können. Ich verrate es Ihnen nicht. Wenn Sie Manzonis Roman noch nicht gelesen haben, ist dies der richtige Zeitpunkt. Jedenfalls wissen Sie nun, daß alles mit dieser Begegnung anfängt.

Wir könnten uns allerdings fragen, ob es notwendig war, daß Manzoni all diese ausführlichen historischen Informationen über die Bravi eingefügt hat. Er mußte doch wissen, daß der Leser versucht sein würde, sie zu überspringen, und wohl jeder Leser der *Promessi sposi* hat es getan, zumindest beim ersten Lesen. Aber auch die Zeit, die man braucht, um Seiten zu überfliegen, die man nicht lesen will, gehört zur Erzählstrategie, denn der Modell-Autor weiß (auch wenn der empirische Autor es nicht so ausdrücken könnte), daß die Zeit in einem erzählenden Werk dreimal vorkommt: als Zeit der *Handlung*, als Zeit des *Diskurses* und als Zeit der *Lektüre*.

Die Zeit der Handlung gehört zum Inhalt der Geschichte. Wenn es im Text heißt »tausend Jahre vergingen«, dauert die Zeit der Handlung tausend Jahre. Doch auf der Ebene des sprachlichen Ausdrucks, also des narrativen Diskurses, ist die Zeit zum Niederschreiben (und zum Lesen) des Satzes sehr kurz. Man kann also durch Beschleunigung der Zeit des Diskurses eine sehr lange Zeit der Handlung ausdrücken. Natürlich kommt auch das Gegenteil vor: Beim letzten Mal haben wir gesehen, daß Nerval zuerst zwölf Kapitel gebraucht hat, um uns das Geschehen einer Nacht und eines Tages zu erzählen; danach hat er in zwei kurzen Kapiteln erzählt, was im Verlauf von Monaten

und Jahren passiert ist.

Die Theoretiker der erzählenden Literatur sind sich mehr oder weniger einig, daß es leicht ist, die Zeit der Handlung zubestimmen.⁶ Jules Vernes *Reise um die Welt in achtzig Tagen* dauert von der Abfahrt bis zur Ankunft achtzig Tage – jedenfalls für die Mitglieder des Reform Clubs, die in London warten (für Phileas Phogg, der von Ost nach West um die Welt reist, dauert sie einen Tag länger). Weniger leicht zu bestimmen ist die Zeit des Diskurses. Bemäßt man sie nach der Länge des geschriebenen Textes oder nach der Zeit, die man zum Lesen braucht? Wir können nicht sicher sein, daß diese beiden Zeiten einander genau entsprechen. Ginge es nach der Zahl der Wörter, wären die beiden Textpassagen, die ich gleich vorlesen werde, zwei Beispiele für jene Erzählzeit, die Genette »Isochronie« und Chatman »Szene« nennt, womit gemeint ist, daß Handlung und Diskurs etwa gleich lang dauern, wie es bei Dialogen der Fall ist. Das erste Beispiel stammt aus einer typischen *hard-boiled novel*, einer Gattung, in der alles auf Aktion reduziert ist und der Leser nicht zu Atem kommen darf. Das Beschreibungsideal der *hard-boiled novel* ist das Massaker am Sankt-Valentins-Tag: ein paar Sekunden, und alle Feinde sind liquidiert. Mickey Spillane, der in diesem Sinne der Al Capone der Literatur war, erzählt am Ende von *One lonely night* eine Szene, die in wenigen Augenblicken abgelaufen sein müßte:

They heard my scream and the awful roar of the gun and the slugs tearing into bone and guts and it was the last they heard. They went down as they tried to run and felt their insides tear out and spray against the wall. I saw the general's head splinter into shiny wet fragments and splatter over the floor. The guy from the subway tried to stop the bullets with his hands and dissolved into a nightmare of blue holes.⁷

Sie hörten meinen Schrei und das Aufbrüllen des MGs und wie die Geschosse Knochen durchschlugen und Eingeweide

zerfetzten, und das war das letzte, was sie hörten. Sie sackten zusammen, während sie zu fliehen versuchten, und fühlten ihre Innereien herausspritzen und an die Wände klatschen. Ich sah, wie der Kopf des Generals in feuchtschimmernde Fragmente zerplatzte und sich über den Boden ergoß. Der Mann aus der U-Bahn versuchte, die Kugeln mit den Händen zu stoppen, und löste sich in einen Alpträum von blauschwarzen Löchern auf.⁸

Vielleicht hätte ich das Massaker noch schneller geschafft als das Vorlesen seiner Beschreibung, aber wir können einigermaßen zufrieden sein. Sechsundzwanzig Sekunden Lesezeit (des englischen Originals) für zehn Sekunden Massaker sind ein schöner Rekord. In einem Film hätten wir eine perfekte Übereinstimmung zwischen Diskurs- und Handlungszeit -ein gutes Beispiel für das, was Chatman eine »Szene« nennt. Aber hören wir uns nun an, wie der James-Bond-Autor Ian Fleming ein anderes Schreckensereignis beschreibt, nämlich den Tod von Le Chiffre in *Casino Royale*:

There was a sharp »phut«, not louder than a bubble of air escaping from a tube of toothpaste. No other noise at all, and suddenly Le Chiffre had grown another eye, a third eye on a level with the other two, right where the thick nose started to jut out below the forehead. It was a small black eye, without eyelashes or eyebrows. For a second the three eyes looked out across the room and then the whole face seemed to slip and go down on one knee. The two outer eyes turned trembling up towards the ceiling.⁹

Man hörte ein scharfes »Pfft«, nicht lauter als eine Luftblase, die aus einer Zahnpastatube entweicht. Kein anderes Geräusch, und plötzlich war Le Chiffre ein weiteres Auge gewachsen, ein drittes Auge in Höhe der beiden anderen, genau dort, wo seine dicke Nase unter der Stirn hervorzuspringen begann. Es war ein

kleines schwarzes Auge, ohne Wimpern oder Brauen. Eine Sekunde lang blickten die drei Augen quer durch den Raum, dann schien das ganze Gesicht auszurutschen und in die Knie zu gehen. Die beiden seitlichen Augen drehten sich langsam zur Decke.¹⁰ Die Szene dauert genau zwei Sekunden, eine für Bond, um zu schießen, und eine für Le Chiffre, um mit seinen drei Augen in den Raum zu starren, aber das Vorlesen ihrer Beschreibung hat (wie vorhin in der englischen Fassung) 42 Sekunden gedauert. Die Dauer von 42 Sekunden für 98 Wörter bei Fleming ist proportional langsamer als die von 26 Sekunden für 81 Wörter bei Spillane. Durch das Vorlesen habe ich dazu beigetragen, Ihnen den Eindruck einer Beschreibung in Zeitlupe zu geben, die auch in einem Film ziemlich lange gedauert hätte, fast so, als wäre die Zeit stehengeblieben. Bei Spillane war ich versucht, mein Vorlesetempo zu beschleunigen, bei Fleming habe ich es verlangsamt. Ich würde sagen, der Text von Fleming ist ein gutes Beispiel für das, was Chatman *stretching* nennt (was mit »Dehnung« übersetzt wird und im Film dem Zeitlupeneffekt entspricht), nämlich wenn der Diskurs im Verhältnis zum Tempo der Handlung langsamer wird. Allerdings hängt das *stretching* – wie auch die »Szene« – nicht von der Anzahl der Wörter ab, sondern von der »Gangart«, die der Text dem Leser aufzwinge. Auch beim stillen Lesen ist der Leser versucht, Spillanes Beschreibung rasch durchzulesen, während er sich bei der Passage von Fleming dazu gedrängt sieht, sie zu »genießen« (wenn man das bei der Beschreibung einer so gräßlichen Szene sagen kann). Die Wortwahl, die Verwendung der Metaphern, die Art, wie die Aufmerksamkeit des Lesers fokussiert wird, zwingt bei Fleming zu einem sehr ungewöhnlichen Blick auf einen Mann, dem eine Kugel in die Stirn geschossen wird, während die bei Spillane benutzten Ausdrücke nur Bilder von Massakern in uns hervorrufen, die bereits zu unseren Lese- oder Kinoerinnerungen gehören. Man muß zugeben, daß der Vergleich des Geräuschs einer

schallgedämpften Pistole mit dem einer zerplatzenden Luftblase oder die Metapher des dritten Auges oder auch die beiden natürlichen Augen, die sich zur Decke drehen und also dorthin blicken, wohin das dritte nicht blickt, lauter schöne Beispiele für jenen *Verfremdungseffekt* darstellen, von dem die russischen Formalisten sprachen. In seinem Essay über Flauberts Stil behauptet Proust¹¹, eine der Tugenden dieses Schriftstellers sei seine Fähigkeit, mit besonderer Prägnanz den Eindruck der Zeit zu vermitteln. Und er, Proust, der dreißig Seiten brauchte, um zu erzählen, wie er sich im Bett herumwälzt, begeistert sich über das Finale der *Education sentimentale*, in dem das Schönste, wie er sagt, nicht ein Satz, sondern ein *espace blanc*, ein Leerraum sei.

Nachdem sich Flaubert – beobachtet Proust – viele Seiten lang bei den unbedeutendsten Handlungen seines Protagonisten Frédéric Moreau aufgehalten hat, beschleunigt er das Erzähltempo gegen Ende, als er einen der dramatischsten Momente in Frédéric's Leben beschreibt. Nach dem Staatsstreich Napoleons III. wird Frédéric mitten in Paris Zeuge einer Kavallerieattacke gegen die Aufständischen, und in erregtem Stil beschreibt Flaubert den Angriff: »Den Boulevard in ganzer Breite herauf galoppierten Dragoner mit verhängten Zügeln, über ihre Pferde gebeugt, mit gezogenem Säbel.« Frédéric sieht, wie ein Polizist mit dem Säbel auf einen der Aufständischen losgeht, und der Mann stürzt tot zu Boden. »L'agent fit un cercle autour de lui avec son regard«, schreibt Flaubert, »et Frédéric, béant, reconnaît Sénécal«, also etwa: »Der Polizist blickte herausfordernd rings umher; und sprachlos erkannte Frédéric [seinen alten Freund] Sénécal.«

An dieser Stelle beendet Flaubert das Kapitel, und der anschließende Leerraum kommt Proust »enorm« vor. Danach, »ohne die Spur eines Übergangs, während anstelle der Viertelstunden auf einmal Jahre, Jahrzehnte zum Zeitmaß werden«, schreibt Flaubert lapidar:

Er ging auf Reisen.

Er lernte die Schwermut der Dampfboote kennen, das fröstelnde Erwachen im Zelt, das ermüdende Einerlei der Landschaften und Ruinen, die Bitternis jäh zerrissener Freundschaften. Er kam zurück. Er verkehrte in der Gesellschaft und hatte noch manches

Liebeserlebnis. Aber die stete Erinnerung an seine erste Liebe machte sie allesamt schal; und zudem war die Heftigkeit des Verlangens, die Frische des Gefühls unwiederbringlich verloren.¹²

Wir könnten sagen, hier hat Flaubert das Tempo des Diskurses immer mehr beschleunigt, zuerst um die Beschleunigung der Ereignisse wiederzugeben. Dann aber, nach dem Leerraum, hat er die Prozedur umgekehrt und in einer sehr kurzen Zeit des Diskurses eine sehr lange Zeit der Handlung ausgedrückt. Ich denke, wir haben es hier mit einem nicht semantisch, sondern syntaktisch erzielten Verfremdungseffekt zu tun, bei dem der »Gangwechsel« des Lesers durch genau jenen ebenso schlichten wie enormen Leerraum erzwungen wird.

Tempo und Zeit des Diskurses ergeben sich also aus einer Textstrategie, die mit der Reaktion des Lesers interagiert und ihm ein bestimmtes Lesetempo aufzwingt.

Wir können nun noch einmal auf die Frage zurückkommen, die wir uns bei Manzoni gestellt hatten. Warum hat er seitenlange historische Informationen über die Bravi eingefügt, obwohl er doch genau wußte, daß der Leser sie überspringen würde? Weil auch das Überspringen eine gewisse Zeit kostet oder zumindest das Gefühl gibt, eine gewisse Zeit aufzuwenden, um eine andere zu sparen. Der Leser weiß, daß er etwas überspringt (womöglich mit dem Vorsatz, es später zu lesen), und er muß das Gefühl haben, daß die übersprungenen Seiten wesentliche Informationen enthalten. Der Autor suggeriert dem Leser damit

nicht nur, daß Ereignisse wie die von ihm erzählten wirklich geschehen sind, sondern er zeigt ihm auch an, wie tief die kleine Geschichte, die er gerade erzählt, in der Großen Geschichte verwurzelt ist. Wenn der Leser das begreift (auch wenn er die Seiten über die Bravi übersprungen hat), wird die Verlegenheitsgeste, mit der Don Abbondio sich in den Kragen faßt, noch sehr viel dramatischer.

Wie kann ein Text seinem Leser ein bestimmtes Lesetempo aufzwingen? Wir werden das besser verstehen, wenn wir uns bewußt machen, wie es mit der Zeit in der Architektur und bei den bildenden Künsten steht.

Gewöhnlich meinen wir, es gebe Künste, in denen die zeitliche Dauer eine besondere Funktion hat und die Zeit des Diskurses oder der Vorführung mit der Rezeptionszeit zusammenfällt: die Musik, zum Beispiel, und der Film. Im Film fällt die Zeit des Diskurses nicht immer mit der der Handlung zusammen, aber in der Musik haben wir eine perfekte Koinzidenz der drei Zeiten (es sei denn, man wollte die Handlung in der Musik mit einer Themenfolge gleichsetzen und den Diskurs mit deren komplexer Durchführung, so daß ein musikalischer »Plot« identifizierbar würde, der die thematischen Elemente vorweg- oder wiederaufnähme, wie es bei Wagner geschieht). Die solcherart zeitlich bestimmten Künste erlauben nur eine Zeit der »Wiederlektüre« in dem Sinne, daß der Zuschauer oder Zuhörer das betreffende Werk immer wieder sehen oder hören kann – was durch die modernen Reproduktionstechniken noch beträchtlich erleichtert wird.

Im Gegensatz dazu scheinen die räumlich bestimmten Künste, wie Malerei und Architektur, nichts mit der Zeit zu tun zu haben (außer in dem Sinne, daß sie die Zeit ihres Alterns manifest machen können und so von ihrer Geschichte erzählen). Dennoch verlangt ein visuelles Werk eine *Zeit der Umkreisung*. Skulptur und Architektur verlangen und erzwingen durch die Komplexität ihrer Struktur eine Mindestzeit, um wirklich gesehen und

genossen zu werden. Die Kathedrale von Chartres zum Beispiel kann man ein ganzes Jahr lang umkreisen, ohne je alle ihre architektonischen und ikonographischen Einzelheiten entdeckt zu haben. Ein Gebäude wie die Beinecke Library in Yale mit ihren vier gleichen Seiten und der regelmäßigen Symmetrie ihrer Fenster kann man dagegen sehr viel schneller umkreisen. Ornamentaler Reichtum stellt einen Zwang dar, den die architektonische Form auf ihren Betrachter ausübt, denn je mehr Details sie hat, desto mehr Zeit muß er aufwenden, um sie zu erforschen.

80

Manche Bilder erzwingen ein mehrmaliges Betrachten. Man denke zum Beispiel an ein Gemälde von Jackson Pollock, bei dem sich die Leinwand auf den ersten Blick einer raschen Betrachtung zu erschließen scheint (man sieht nur unförmige Materie), doch bei einer zweiten Betrachtung geht es darum, die erstarnte Spur des Entstehungsprozesses zu finden und zu interpretieren, und es erweist sich als schwer zu sagen – wie in Wäldern und Labyrinthen –, welche Linie man privilegieren, wo man beginnen, welchen Weg man wählen soll, um das stumme Abbild dessen zu erfassen, was einmal Handlung, Aktion gewesen war: die Dynamik des *dripping*.

In der erzählenden Literatur ist es sicherlich schwer zu bestimmen, wie lang die Zeit des Diskurses und die der Lektüre ist, aber zweifellos hat manchmal die Ausführlichkeit einer Beschreibung oder die Minutiosität in den Einzelheiten einer Erzählung nicht so sehr eine darstellende Funktion als eine der Verlangsamung des Lesetemplos, damit der Leser jenen Rhythmus gewinnt, den der Autor für notwendig hält, um seinen Text genießen zu können.

Es gibt auch Werke, die, um den Leser zu diesem Rhythmus zu zwingen, die Zeit der Handlung mit der des Diskurses und der Lektüre gleichsetzen. Im Fernsehen würde man von einer »Live-Sendung« sprechen. Man denke nur an einen Film wie

jenen von Andy Warhol, der einen ganzen Tag lang das Empire State Building zeigte. In der Literatur ist es schwierig, die Zeit der Lektüre zu quantifizieren, aber man könnte sagen, daß zum Lesen des letzten Kapitels von *Ulysses* mindestens soviel Zeit nötig ist, wie Molly darauf verwandt hat, sich in ihrem *stream of consciousness* treiben zu lassen. Manchmal genügen auch proportionale Kriterien: Wenn zwei Seiten nötig sind, um zu sagen, daß jemand einen Kilometer zurückgelegt hat, werden vier Seiten nötig sein, um zu sagen, daß er zwei Kilometer zurückgelegt hat.

Georges Perec, der ein großer Spieler war, hatte in einer gewissen Phase seines Lebens mit dem Ehrgeiz geliebäugelt, ein Buch zu schreiben, das so umfangreich sein sollte wie die Welt. Dann wurde ihm klar, daß er es nicht schaffen würde, und er begnügte sich damit, in einem Buch mit dem Titel *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Versuch der Ausschöpfung eines Pariser Ortes) gleichsam »live« alles zu beschreiben, was vom 18. bis zum 20. Oktober 1974 auf der Place Saint-Sulpice geschah. Perec wußte genau, daß über diesen Platz schon sehr viel geschrieben worden war, aber er nahm sich vor, den Rest zu beschreiben, das, was kein Buch je erzählt hatte, die Totalität des Alltagslebens. Er setzte sich also auf eine Bank, oder in eine der beiden Bars an jenem Platz, und notierte sich zwei ganze Tage lang alles, was er sah: die vorüberfahrenden Autobusse, einen Japaner, der ihn fotografierte, einen Herrn im grünen Regenmantel; er bemerkte, daß alle Passanten zumindest mit einer Hand etwas taten – sie trugen eine Tasche oder ein Köfferchen, hielten ein Kind an der Hand oder einen Hund an der Leine; er registrierte sogar einen vorbeigehenden Herrn, der wie Peter Seilers aussah. Um zwei Uhr nachmittags am 20. Oktober hörte er auf. Es ist unmöglich, alles auszuschöpfen, was an einem beliebigen Ort der Welt geschieht, und am Ende hatte sein Büchlein gerade sechzig Seiten und kann in einer halben Stunde gelesen werden. Es sei denn, der Leser kostet es in aller

Ruhe zwei Tage lang aus und versucht, sich jede beschriebene Szene vorzustellen. Aber dann würden wir nicht mehr von einer Zeit der Lektüre sprechen, sondern von einer Zeit der Halluzination. In gleicher Weise könnten wir eine Landkarte benutzen, um uns außergewöhnliche Reisen und phantastische Abenteuer vorzustellen, aber dann wäre die Karte bloß ein Phantasieanreiz, und der Leser hätte sich zum Erzähler verwandelt. Wenn ich gefragt werde, welches Buch ich auf die berühmte einsame Insel mitnehmen würde, antworte ich: »Das Telefonbuch; mit all diesen vielen Personen könnte ich mir unendliche Geschichten ausdenken.«

Manchmal wird die Koinzidenz der drei Zeiten (von Handlung, Diskurs und Lektüre) auch aus Gründen gesucht, die sehr wenig mit Kunst zu tun haben. Nicht immer ist das Ver-weilen ein Zeichen für Noblesse. Ich habe mir einmal die Frage gestellt, wie man wissenschaftlich feststellen kann, ob ein Film pornographisch ist oder nicht. Ein Moralist würde antworten, pornographisch sei ein Film dann, wenn er explizite und detaillierte Darstellungen sexueller Akte enthält. Doch in vielen Pornographieprozessen ist bewiesen worden, daß manche Kunstwerke solche Darstellungen aufgrund eines Realismusbemühens enthalten, weil sie das Leben so zeigen wollen, wie es ist, oder aus sittlichen Gründen (wenn die Wollust gezeigt wird, um sie zu verdammten), und daß in jedem Fall der ästhetische Wert des Werkes seine obszönen Teile entschuldigt. Da schwer zu entscheiden ist, ob ein Kunstwerk wirklich um Realismus bemüht ist, ob es ernsthafte sittliche Absichten hat und ob es ästhetisch befriedigende Lösungen erzielt, habe ich beschlossen (nach Prüfung zahlreicher *hardcore movies*), daß es ein unfehlbares Gesetz gibt.

Man muß prüfen, ob in einem Film (der auch Darstellungen sexueller Akte enthält), wenn eine Person in einen Autobus steigt oder in einen Fahrstuhl, die Zeit des Diskurses mit der der Handlung zusammenfällt. Flaubert kann in einer halben Zeile

sagen, daß Frédéric lange auf Reisen war, und in normalen Filmen sieht man jemanden in ein Flugzeug steigen, und in der nächsten Einstellung ist er am Ziel. Wenn dagegen in einem Pornofilm jemand in sein Auto steigt, um zehn Block weit zu fahren, dann sieht man das Auto zehn Block weit fahren – in Echtzeit. Wenn jemand den Kühlschrank öffnet und sich ein Bier holt, um es sodann, nachdem er den Fernseher eingeschaltet hat, im Sessel sitzend zu trinken, dauert die Handlung exakt so lange, wie sie bei Ihnen zu Hause dauern würde.

Der Grund dafür ist sehr einfach. Ein Pornofilm wird gemacht, um den Zuschauer mit dem Anblick von Sexualakten zu befriedigen, aber er könnte nicht anderthalb Stunden lang ununterbrochen Sexualakte vorführen, da das ermüdend für die Schauspieler wäre und am Ende auch den Zuschauer langweilen würde. Er muß also die Sexualakte in eine Geschichte

einbetten. Aber niemand ist bereit, Phantasie und Geld für die Erfindung einer nennenswerten Geschichte aufzuwenden, und auch der Zuschauer hat kein Interesse an einer Geschichte, da er nur auf die Sexualakte wartet. Daher reduziert sich die Geschichte auf eine simple Abfolge von banalen Alltagsverrichtungen – jemand fährt irgendwohin, zieht sich einen Mantel an, trinkt einen Whisky, redet belangloses Zeug, und es ist ökonomisch gesehen sinnvoller, fünf Minuten lang einen Herrn zu filmen, der ein Auto lenkt, als ihn in eine Schießerei à la Mickey Spillane zu verwickeln (die überdies den Zuschauer ablenken würde). Darum muß alles, was nicht Sexualakt ist, genausoviel Zeit einnehmen wie in der Wirklichkeit – während die Sexualakte mehr Zeit einnehmen müssen, als sie es normalerweise in der Wirklichkeit täten. Dies also ist die Regel: Wenn in einem Film zwei Personen genauso viel Zeit brauchen, um sich von A nach B zu begeben, wie sie dazu in der Wirklichkeit brauchen würden, können wir sicher sein, einen Pornofilm vor uns zu haben – freilich müssen dann

ab und zu auch Sexualakte vorkommen, andernfalls wäre ein Film wie *Im Laufe der Zeit* von Wim Wenders, in dem praktisch vier Stunden lang zwei Personen zu sehen sind, die in einem Lastwagen fahren, ein Pornofilm, was nicht der Fall ist.

Der Dialog gilt gewöhnlich als Musterbeispiel einer perfekten Identität von Zeit der Handlung und Zeit des Diskurses. Es gibt aber einen recht ungewöhnlichen Fall, in dem es ein Autor aus literaturfremden Gründen geschafft hat, einen Dialog zu erfinden, der einem beim Lesen länger vorkommt als ein wirklicher Dialog.

Alexandre Dumas bezog für seine in Fortsetzungsfolgen veröffentlichten Romane ein Zeilenhonorar und erlag daher manchmal der Versuchung, die Zeilenzahl zu erhöhen, um seine Einkünfte zu verbessern. Im 11. Kapitel der *Drei Musketiere* begegnet d'Artagnan der geliebten Constance Bonacieux, verdächtigt sie der Untreue und versucht herauszufinden, was sie nachts vor Aramis' Wohnung gewollt hat. Hier ein Teil, nur ein Teil, seines Dialogs mit ihr: »Nein«, beteuerte d'Artagnan.

»Der Zufall hat mich auf Euern Weg geführt. Ich sah, wie eine Frau ans Fenster meines Freundes klopft ...«

»Eures Freundes?«

»Allerdings, Aramis ist einer meiner besten Freunde.«

»Aramis? Wer ist denn das?«

»Aber Ihr wollt mir doch nicht einreden, daß Ihr Aramis nicht kennt?«

»Ich höre den Namen zum erstenmal.«

»Dann wart Ihr zum erstenmal hier?«

»Ganz recht.«

»Und Ihr wißt nicht, daß in dem Hause ein junger Mann wohnt?«

»Nein.«

»Ein Musketier?«

»Aber nein!«

»Dann wolltet Ihr also nicht zu ihm?«

»Ganz und gar nicht. Übrigens habt Ihr ja gesehen, daß ich mit einer Frau sprach.«

»Das schon, aber diese Frau ist sicherlich eine Freundin von Aramis.«

»Davon weiß ich nichts.« »Schließlich wohnt sie bei ihm.« »Das geht mich nichts an.« »Wer ist sie denn?«

»Oh, das ist nicht mein Geheimnis.«

»Liebe Frau Bonacieux, Ihr seid wundervoll, doch zugleich seid Ihr voller Rätsel...«

»Verliere ich dadurch?«

»Nein, im Gegenteil, Ihr seid anbetungswürdig.«

»Dann reicht mir Euern Arm.« »Sehr gern. Und jetzt?«

»Jetzt führt mich.«

»Wohin?«

»Wohin ich gehen muß.«

»Aber wohin geht Ihr denn?« »Das werdet Ihr schon sehen, denn Ihr bringt mich ja bis zur Tür.«

»Darf ich dort auf Euch warten?«

»Das ist nicht nötig.«

»Wollt Ihr denn allein zurückgehen?«

»Vielleicht, vielleicht auch nicht.«

»Und wenn Euch jemand begleitet, wird es ein Mann oder eine Frau sein?«

»Das weiß ich noch nicht.«

»Aber ich werde es wissen!«

»Woher?«

»Ich warte einfach, bis Ihr wieder herauskommt.«

»Dann lebt wohl!«

»Wieso?«

»Ich brauche Euch nicht mehr.«

»Aber Ihr wolltet doch ...«

»Den Beistand eines Edelmannes, nicht die Überwachung durch einen Spion.«

»Das Wort ist ein bißchen hart.«

»Wie nennt man jemanden, der anderen Leuten gegen ihren Willen folgt?«

»Indiskret.«

»Das Wort ist ein bißchen schwach.«

»Gut, Madame, ich sehe schon, daß man alles tun muß, was Ihr verlangt.«

»Warum habt Ihr Euch um den Vorzug gebracht, es sofort zu tun?«

»Darf man nicht auch einmal etwas bereuen?«

»Bereut Ihr denn wirklich?«

»Ich weiß nicht recht. Ich weiß bloß, daß ich Euch verspreche, alles zu tun, was Ihr wollt, wenn ich Euch nur begleiten darf.«

»Und Ihr werdet dann auch brav gehen?«

»Ja.«

»Und nicht warten, bis ich wieder herauskomme?«

»Nein.«»Ehrenwort?«

»Mein Wort als Edelmann!«

»Nun, dann nehmt meinen Arm und los!«¹³

Sicher gibt es noch andere Beispiele für ziemlich lange Dialoge ohne Substanz, etwa bei Ionesco oder Ivy Compton-Burnett, aber es handelt sich um Dialoge, die substanzlos sind, weil sie die Substanzlosigkeit darstellen sollen. Bei Dumas hingegen dürften ein ungeduldig Liebender und eine junge Dame, die sich beeilen müßte, Lord Buckingham zu treffen, um ihn zur Königin zu führen, keine Zeit mit *marivaudages* verlieren. Hier haben wir nicht ein funktionales Verweilen, sondern eines, das dem des Pornofilms ähnelt.

Dessenungeachtet war Alexandre Dumas ein Meister im Ersinnen von narrativen Verzögerungen, um etwas zu erzeugen, was ich eine »Zeit des Bangens« nennen würde, eine Zeit des Händeringens mit angehaltenem Atem, um den Eintritt der dramatischen Lösung hinauszuzögern – und in diesem Sinne ist der *Graf von Monte Christo* ein Meisterwerk. Schon Aristoteles

hatte ja vorgeschrieben, daß in der Tragödie die Katastrophe und die abschließende Katharsis erst nach langen Peripetien eintreten dürfe.

In dem sehr schönen Film *Bad Day at Black Rock* von John Sturges (1954, dt. *Stadt in Angst*) kommt ein Kriegsveteran (Spencer Tracy), ein friedlicher, ruhiger Herr mit einem verkrüppelten Arm, in ein ödes Kaff im amerikanischen Westen, um nach einem Japaner zu suchen, dem Vater eines gefallenen Soldaten. Er wird zur Zielscheibe einer fortgesetzten, unerträglich schikanösen Verfolgung durch eine Bande von Rassisten – unerträglich für ihn wie für die Zuschauer, die fast eine Stunde lang mitansehen müssen, wie er die verschiedensten Quälereien und Ungerechtigkeiten erleidet. An einem bestimmten Punkt wird Tracy in einer Bar, während er einen Kaffee trinkt, von einem besonders widerwärtigen Individuum provoziert, und auf einmal macht der sonst so ruhige Mann eine blitzschnelle Bewegung mit dem gesunden Arm und versetzt dem »Bösen« einen Karateschlag, der ihn rücklings durch das ganze Lokal und durch die zersplitternde Glastür auf die Straße hinaus befördert. Diese Gewaltlösung kommt unerwartet, aber sie ist durch so viele qualvolle Retardierungen vorbereitet worden, daß sie in der Geschichte den Wert einer Katharsis annimmt und der Zuschauer sich entspannt und erleichtert zurücklehnt. Hätte die Zeit des Wartens und Bangens kürzer gedauert, wäre die Katharsis nicht so total gewesen.

Italien ist eines der Länder, in denen man, wenn man ins Kino gehen will, nicht erst warten muß, bis der Film beginnt, sondern jederzeit hineingehen kann, um dann sitzen zu bleiben und den Film noch einmal von vorne zu sehen. Ich halte das für einen guten Brauch, da ich meine, daß Filme in mancher Hinsicht wie das Leben sind: Als ich ins Leben trat, waren meine Eltern schon geboren und Homer hatte schon die *Odyssee* geschrieben, ich habe dann später versucht, die Geschichte rückwärts zu rekonstruieren, wie ich es bei Nervals *Sylvie* getan habe, bis ich

mehr oder weniger begriffen hatte, was vor meiner Geburt in der Welt passiert war. Dasselbe, so scheint mir, kann man auch mit Filmen machen. An dem Abend, als ich den Film von Sturges zum erstenmal sah, fiel mir auf, daß nach dem Karateschlag von Spencer Tracy (der wohlgerukt nicht erst am Ende des Films kommt) die Hälfte der Zuschauer aufstand und hinausging. Es waren Zuschauer, die zu Beginn dieser *delectatio morosa* hereingekommen und sitzen geblieben waren, um noch einmal sämtliche Phasen der Vorbereitung dieses befreienden Augenblicks zu genießen. Woran wir sehen können, daß die Zeit des Bangens nicht nur dazu dient, die Aufmerksamkeit des naiven Zuschauers zu fesseln, sondern auch den ästhetischen Genuß des versierten Zuschauers zu stimulieren.

Ich möchte hier nicht den Eindruck erwecken, daß diese Techniken (die gewiß in größer gestrickten Stories leichter erkennbar sind) nur zu den populären Formen der erzählenden Künste gehörten. Im Gegenteil, ich möchte ein Beispiel eines Verweilens auf epischer Skala vorführen, eines erzählerischen Retardierens, das sich über mehrere hundert Seiten erstreckt, um einen Augenblick allergrößter Freude und grenzenloser Befriedigung vorzubereiten, demgegenüber die Befriedigung des Zuschauers eines Pornofilms zur Bedeutungslosigkeit verblaßt. Ich spreche von Dantes *Göttlicher Komödie*. Und ich denke dabei an ihren Modell-Leser (der zu werden wir uns bemühen müssen), der ja ein Mensch des Mittelalters war, also fest daran glaubte, daß unsere Pilgerfahrt auf Erden ihren Höhepunkt in jenem Augenblick größter Ekstase finden müsse, der die *Visio Dei*, die Gottesschau ist.

Dieser Leser nahm jedoch Dantes Dichtung, als wäre sie ein erzählendes Werk, und Dorothy Sayers hatte recht, als sie in ihrer Einführung zu der von ihr übersetzten *Commedia* dem englischen Leser empfahl, das Werk von Anfang bis Ende *straight through* zu lesen und sich dabei ganz der kraftvollen Erzählung hinzugeben. Der Leser solle sich bewußt machen, daß

er einer langsamen Erkundung der Höllenkreise beiwohnt, die durch den Mittelpunkt der Erde führt und zu den Hängen des Läuterungsberges hinauf und dann immer weiter empor, über das irdische Paradies hinaus, »von Sphäre zu Sphäre der singenden Himmel, hinaus über die Planeten, hinaus über die Sterne, hinaus über das Primum Mobile ins Empyreum, um dort endlich Gott zu schauen, wie Er ist«.¹⁴

Diese lange Reise ist nun aber nichts anderes als eine lange, fast endlose Retardierung, in deren Verlauf wir Hunderten von Personen begegnen, wir werden in Dialoge über die Politik der Zeit verwickelt, über die Theologie, über Liebe und Tod, wir erleben Szenen des Leidens, der Schwermut, der Freude – und oft möchten wir etwas überspringen, um schneller voranzukommen, aber wenn wir es tun, sind wir uns trotzdem immer bewußt, daß der Dichter langsamer vorgeht, und möchten uns sozusagen umdrehen, um zu warten, bis er uns eingeholt hat. Und wozu das alles? Um schließlich zu jenem Moment zu gelangen, in dem der Dichter etwas sieht, was ernicht auszudrücken vermag, denn »das Gedächtnis weicht dem Unerhörten«:

Nel suo profondo vidi che s'interna, Legato con amore in un volume, Ciò che per l'universo si squaderna:

Sustanze ed accidenti e lor costume Quasi conflati insieme, per tal modo Che ciò ch'io dico è un semplice lume.

In seiner Tiefe sah ich, daß zusammen In einem Band mit Liebe eingebunden All das, was sonst im Weltall sich entfaltet.

Die Wesenheiten, Zufall und ihr Walten Sind miteinander gleichsam so verschmolzen Daß, was ich sage, nur ein einfach Leuchten.¹⁵

Dante sagt, er könne nicht ausdrücken, was er gesehen habe (obwohl es ihm besser als allen anderen gelungen ist), und indirekt fordert er den Leser auf, seine eigene Vorstellungskraft zu bemühen, wo es für ihn, den Dichter, »der hohen Phantasie an Kraft gebrach«. Der Leser ist sehr befriedigt: Er hatte auf

diesen Moment gewartet, in dem er von Angesicht zu Angesicht dem Unsauberen gegenüberstehen würde. Und um dieses Gefühl zu empfinden, war jene lange und langsame Reise nötig gewesen, auf der jedoch keine Zeit vertan worden war: Denn beim Warten auf eine Begegnung, die nur in einer gleißenden Stille enden konnte, hatte man einiges über die Welt gelernt – und das ist schließlich das Beste, was uns im Leben passieren kann.

Zum narrativen Verweilen gehören oft auch Beschreibungen von Dingen, Personen oder Landschaften. Die Frage ist, welche Funktion sie innerhalb der Geschichte haben. In einem alten Aufsatz über die James-Bond-Romane von Ian Fleming¹⁶ hatte ich festgestellt, daß es in jenen Geschichten lange Beschreibungen gibt, die einer Golft partie, einer Autofahrt, den Grübeleien einer jungen Frau über dem Bild des Matrosen auf der Players-Packung, dem Kriechen eines Insekts vorbehalten sind, während die dramatischsten Ereignisse, wie der Sturm auf Fort Knox oder der Kampf mit einem Hai, auf wenigen Seiten und manchmal in nur wenigen Zeilen abgehandelt werden. Ich hatte daraus den Schluß gezogen, daß diese Beschreibungen nur die Funktion haben, den Leser zu überzeugen, daß er es mit einem Kunstwerk zu tun hat, da nach vorherrschender Meinung der Unterschied zwischen »hoher« und »niederer« Literatur darin besteht, daß erstere von Beschreibungen wimmelt, während letztere der Devise *Cut to the chase* folgen. Außerdem reserviert Fleming seine Beschreibungen vorwiegend dem, was der Leser kennt oder selber erleben könnte (eine Partie Canasta, ein Abendessen im Restaurant, ein Besuch im türkischen Bad), während er kurz abhandelt, was zu erleben der Leser sich niemals träumen ließe, wie zum Beispiel die Flucht aus einer Festung mit Hilfe eines Ballons. Das Verweilen auf dem *déjà vu* hilft dem Leser, sich mit dem Helden zu identifizieren und sich als James Bond zu träumen. Fleming verlangsamt beim Überflüssigen und beschleunigt beim Wesentlichen, weil das

Verweilen auf dem Überflüssigen die erotische Funktion der *delectatio morosa* hat und weil er weiß, daß wir wissen, daß in erregtem Ton erzählte Geschichten die dramatischsten sind. Manzoni als guter Erzähler des romantischen 19. Jahrhunderts verwendet im Grunde (wenn auch weit vorausgreifend) dieselbe Strategie wie Fleming: Er läßt uns bangend auf das nächste Ereignis warten, aber er verliert keine Zeit beim Wesentlichen. Don Abbondio, der sich nervös in den Kragen faßt und »was tun?« fragt, repräsentiert *in nuce* die italienische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts unter der Fremdherrschaft. Die Grübelei einer jungen Frau über einer Zigarettenschachtel sagt uns wenig über die Kultur unserer Zeit – nur daß die Frau eine Träumerin oder ein Blaustrumpf ist -, während Manzonis Verweilen auf der Unsicherheit seines Don Abbondio vieles erklärt, und nicht nur über das Italien des siebzehnten Jahrhunderts, sondern auch über das des zwanzigsten.

Manchmal hat das deskriptive Verweilen aber noch eine andere Funktion. Es gibt auch so etwas wie eine Zeit der unterschweligen Andeutung. Der Kirchenvater Augustinus, der ein feinsinniger Leser von Texten war, fragte sich einmal, warum die Bibel sich hin und wieder in vermeintlichen *superfluitates* verliert: in scheinbar überflüssigen Beschreibungen von Kleidern, Palästen, Düften oder Juwelen. War es möglich, daß Gott, der Inspirator des Verfassers der Bibel, so viel Zeit mit weltlicher Poesie verlor? Natürlich nicht. Wenn es plötzliche Verlangsamungen im Text gab, konnte das nur heißen, daß die Heilige Schrift in diesen Fällen bemüht war, uns begreiflich zu machen, daß wir diese Beschreibungen als Allegorien oder Symbole lesen und verstehen sollten.

Ich bitte Sie um Verzeihung, aber ich muß noch einmal auf Nervals *Sylvie* zurückkommen. Sie erinnern sich, daß der Erzähler im 3. Kapitel, nachdem er schlaflose Nachtstunden damit verbracht hat, sich seine Jugendjahre in Erinnerung zu rufen, mitten in der Nacht beschließt, nach Loisy zu fahren.

Aber er weiß nicht, wie spät es ist. Kann es sein, daß ein reicher und gebildeter junger Mann, ein Theaternarr, keine Uhr im Hause hat? Er hat keine. Das heißt, er hat schon eine, aber sie geht nicht, und Nerval verwendet eine halbe Seite darauf, sie zu beschreiben:

Inmitten all der beim Trödler erstandenen Herrlichkeiten, die man damals zusammenzutragen pflegte, um eine Wohnung aus früheren Zeiten in ihrem Lokalkolorit zu restaurieren, schimmerte in aufgefrischem Glänze eine jener Schildpattuhren aus der Renaissance, deren vergoldete und mit einer Chronosfigur gekrönte Kuppel von Karyatiden im mediceischen Stil getragen wird, welche ihrerseits auf halb aufgerichteten Pferden ruhen. Die historische Diana, auf ihren Hirsch gestützt, ist in Basrelief unter dem Ziffer-blatt zu sehen, auf dem sich die emaillierten Stundenzahlen von einem niellierten Grunde abheben. Das gewiß vortreffliche Uhrwerk war seit zwei Jahrhunderten nicht mehr aufgezogen worden. – Nicht um die Zeit darauf abzulesen, hatte ich diese Stutzuh in der Touraine gekauft.

Hier haben wir einen Fall, in dem das Verweilen nicht so sehr dazu dient, die Handlung zu verlangsamen, um den Leser zu aufregenden inferentiellen Spaziergängen zu drängen, sondern um ihn innerlich auf den Eintritt in eine Welt vorzubereiten, in der das normale Maß der Zeit kaum noch zählt, in der die Uhren zerbrochen sind oder zerflossen wie auf einem Bild von Dali.

Aber in *Sylvie* gibt es auch eine Zeit des Umherirrens und der Verlorenheit. Deshalb sagte ich am Ende der zweiten Vorlesung, daß ich jedesmal wenn ich die Erzählung wiederlese, alles vergesse, was ich über sie weiß, und mich erneut im Labyrinth der Zeiten verliere. Nerval kann sich scheinbar abschweifend fünf Seiten lang über die Ruinen von Ermenonville ergehen und Rousseau beschwören, und sicher ist keine dieser

Abschweifungen nebensächlich für ein besseres Verständnis der Geschichte, der Epoche und der Person; vor allem aber trägt dieses Umherirren und Verweilen dazu bei, den Leser in jenen Wald der Zeit einzufangen, aus dem er nur mit großer Anstrengung wieder herauskommen kann (um dann wieder in ihn zurückzuwollen).

Ich hatte versprochen, über das 7. Kapitel von *Sylvie* zu sprechen. Nach zwei Rückblenden, denen wir einen Platz innerhalb der Geschichte haben zuweisen können, kommt der Erzähler in Loisy an. Es ist vier Uhr morgens. Wie es scheint, spricht er von jener Nacht des Jahres 1838, in der er als Erwachsener nach Loisy zurückgefahren war, und beschreibt die Landschaft, durch die er fährt, wobei er das Präsens benutzt. Und plötzlich erinnert er sich erneut: »Dort entlang hat Sylvies Bruder mich eines Abends geführt...« Wann war jener Abend? Vor oder nach dem zweiten Fest in Loisy? Wir werdenes nie erfahren, wir sollen es nicht wissen. Im Gegenteil, der Erzähler springt wieder ins Präsens zurück und beschreibt den Ort jenes Abends, aber so, wie er noch im Moment des Erzählens sein könnte, und es ist ein Ort voller Erinnerungen an die Medici, wie die kurz zuvor beschriebene Uhr. Danach wechselt er wieder ins Imperfekt, und es erscheint Adrienne -zum zweiten und letzten Mal im Text. Sie erscheint als Schauspielerin in einer Theateraufführung, als Engelsfigur in einem Mysterienspiel aus alten Zeiten, »verklärt durch ihr Gewand wie schon durch ihr Gelübde«. Die Vision ist so undeutlich, daß der Erzähler an dieser Stelle einen Zweifel äußert, der als Motto über der ganzen Novelle stehen könnte: »En me retracçant ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels, ou bien si je les ai rêvés« – »Wenn ich mir diese Einzelheiten zurückrufe, drängt sich mir die Frage auf, ob sie wirklich sind oder ob ich sie nur geträumt habe.« Später fragt er sich, ob die Erscheinung Adriennes so real war wie die unbestreitbare Existenz der Abtei von Châalis. Und plötzlich wieder im Präsens: »Vielleicht ist

diese Erinnerung eine Obsession!« Unterdessen ist die Kutsche gleich in Loisy angelangt, und der Erzähler entflieht aus der Welt des Traums.

Es handelt sich also um ein langes Verweilen, um nichts Substantielles zu sagen, zumindest nichts, was den Fortgang der Handlung betrifft. Nur um zu suggerieren, daß Zeit und Traum und Erinnerung miteinander verschmelzen können und daß der Leser sich im Strudel ihrer Ununterscheidbarkeit verlieren soll.

Es gibt aber auch eine Art und Weise, im Text zu verweilen und »Zeit zu verträodeln«, um den Raum darzustellen. Eine der weniger gut erforschten und definierten rhetorischen Figuren ist die *Hypotypose*. Wie kann ein verbaler Text uns etwas vor Augen stellen, als ob wir es sähen? Ich möchte diese Vorlesung mit dem Gedanken beschließen, daß eine der Arten, den Eindruck des Raumes wiederzugeben, darin bestehen kann, sowohl die Zeit des Diskurses wie die der Lektüre gegenüber der Handlungszeit zu verlängern. Eine der Fragen, die die italienischen Leser seit jeher beschäftigt haben, ist, warum Manzoni am Anfang seiner *Promessi sposi* so viel Zeit mit der Beschreibung des Comer Sees verliert. Wir können Proust noch verzeihen, daß er dreißig Seiten lang sein Nicht-einschlafen-Können beschreibt, aber warum muß Manzoni eine ganze Seite vollschreiben, um uns zu sagen: »Es war einmal ein See, und damit beginnt meine Geschichte«?

Wenn wir versuchen würden, den Anfang seines Romans mit einer Karte vor Augen zu lesen, würden wir sehen, daß die Beschreibung mit zwei filmischen Techniken vorgeht: mit Zoom und Zeitlupe. Komme jetzt keiner und sage, ein Autor des 19. Jahrhunderts habe nichts von der Filmtechnik wissen können. Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Unsere Filmemacher kennen die Erzähltechniken des 19. Jahrhunderts. Manzoni beschreibt die Landschaft, als filmte er sie aus einem langsam niedersinkenden Hubschrauber (oder als imitierte er den Blick, mit dem Gott vom Himmel herabschaut, um einen Menschen

auf der Erdkruste auszumachen). Zunächst hat diese kontinuierliche Abwärtsbewegung eine »geographische« Dimension:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristingersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte...

Jener Arm des Corner Sees, der sich nach Süden wendet, um zwischen zwei ununterbrochenen Bergketten lauter Buchten und Busen zu bilden, je nach dem Vorspringen und Zurückweichen jener, verengt sich fast mit einem Schlage, um Lauf und Gestalt eines Flusses anzunehmen, zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Küstenstrich auf der anderen Seite .. Dann verengt sich die geographische Dimension allmählich zu einer topographischen, in der man eine Brücke erkennen und die Ufer unterscheiden kann:

... e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa transformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda rincomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

... und die Brücke, die hier die beiden Ufer verbindet, scheint dem Auge diese Verwandlung noch deutlicher zu machen und die Stelle zu bezeichnen, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt, um dann wieder den Namen See anzunehmen, wo die von neuem auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben, sich auszubreiten und sich zu verlangsamen in neuen Buchten und neuen Busen.

Sowohl die geographische wie die topographische Annäherung bewegen sich von Norden nach Süden, dem Lauf des entstehenden Flusses folgend; entsprechend geht die Beschreibung vom Weiten zum Engen, vom See zum Fluß. Und während das geschieht, vollführt der Text eine weitere Bewegung, diesmal nicht abwärts vom geographischen Oben zum topographischen Unten, sondern aus der Tiefe zur Seite: An diesem Punkt kehrt sich die Optik um, und die Berge werden im Profil gesehen, als würden sie endlich von einem Menschen betrachtet:

La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il Resegone, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano asettentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune.

Die Küste, geformt aus den Ablagerungen dreier mächtiger Wildbäche, schmiegt sich an die Hänge zweier benachbarter Berge, deren einer nach St. Martin heißt und der andere in lombardischer Mundart »il Resegone«, die »große Säge«, wegen seiner vielen aufgereihten Gipfelzacken, die ihm wahrhaftig Ähnlichkeit mit einer Säge verleihen: so daß es wohl niemanden gibt, der ihn nicht auf den ersten Blick, sofern er ihn von gegenüber sieht, wie zum Beispiel von den nördlichen Stadtmauern Mailands aus, sehr bald an diesem Kennzeichen von den anderen Bergen mit unbekannteren Namen und gewöhnlicherer Form in jener langen und breiten Gebirgskette unterscheidet.

Nachdem nun ein menschlicher Maßstab erreicht ist, kann der

Leser auch die einzelnen Wildbäche, Hänge und Täler unterscheiden, ja selbst die kleinsten Einzelheiten der Sträßchen und Wege, der Kies und das Geröll werden beschrieben, so als ob sie »beschriften« würden, mit einer Eindringlichkeit, die nicht mehr nur visuell, sondern nun auch taktil ist:

Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che da nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa

...

Ein gutes Stück weit steigt die Küste sanft und gleichmäßig an, dann zerbricht sie in Höhen und enge Täler, in schroffe Hänge und Almen, je nach dem Gerippe der beiden Berge und nach dem Werk der Gewässer. Der unterste Streifen, der von den Mündungen der Wildbäche durchschnitten wird, besteht fast gänzlich aus Kies und Geröll; der Rest aus Feldern und Weinbergen mit verstreuten Landgütern, Villen, Gehöften; an manchen Stellen auch aus Wäldern, die sich den Berg hinaufziehen. Lecco, der Hauptort jener Gegend, der dem Gebiet auch den Namen gibt, liegt unweit der Brücke am Ufer des Sees, ja zum Teil sogar im See selbst, wenn dieser ansteigt...

Hier entscheidet Manzoni sich für ein anderes Verfahren: Er geht von der Geographie zur Geschichte über und skizziert die Geschichte des eben geographisch lokalisierten Ortes. Von der kollektiven Geschichte geht er dann über zur individuellen, und so begegnen wir schließlich, auf einem jener schmalen Sträßchen, dem Pfarrer Don Abbondio auf dem Wege zu seiner

schicksalhaften Begegnung mit den Bravi.

Manzoni beginnt also die Beschreibung aus dem Blickwinkel Gottes, des Großen Geographen, und nimmt dann allmählich den Standpunkt des Menschen ein, der in jener Landschaft lebt. Daß er den Blickwinkel Gottes aufgibt, darf uns jedoch nicht täuschen. Am Ende des Romans – wenn nicht schon vorher – wird dem Leser klar, daß ihm eine Geschichte erzählt worden ist, die nicht nur eine Geschichte von kleinen Menschen ist, sondern die Geschichte der Göttlichen Vorsehung, die lenkt und korrigiert und rettet und erlöst. Der Anfang der *Promessi sposi* ist keine Übung in Landschaftsbeschreibung; er ist eine Art und Weise, den Leser auf die Lektüre eines Buches vorzubereiten, dessen Hauptheld jemand ist, der von hoch oben auf das Weltgeschehen herabblickt.

Ich hatte gesagt, man könne die erste Seite dieses Romans lesen und sich dabei eine Landkarte ansehen, zuerst eine geographische, dann eine topographische. Aber das ist gar nichtnötig: Wer genau liest, bemerkt, daß Manzoni diese Landkarte *zeichnet*, daß er einen Raum inszeniert. Indem er die Welt mit den Augen seines Schöpfers betrachtet, macht er ihm Konkurrenz: Er *erschafft* seine fiktive Welt, indem er sich Aspekte der wirklichen Welt ausleihrt.

Aber dieses Verfahren werden wir uns (Vorblende) in der nächsten Vorlesung genauer ansehen.

4

Mögliche Wälder

Es war einmal... »ein König!« werden meine lieben Zuhörer sofort sagen. Richtig, diesmal habt ihr's erraten. Es war einmal der letzte König von Italien, Vittorio Emanuele III., der nach dem Zweiten Weltkrieg ins Exil geschickt wurde. Dieser König stand im Ruf, ein Mann von geringer humanistischer Bildung zu sein, mehr an wirtschaftlichen und militärischen Fragen interessiert, wenn auch ein leidenschaftlicher Sammler alter Münzen. Eines Tages, so wird erzählt, mußte er eine Gemäldeausstellung eröffnen und war also gezwungen, durch die Säle zu gehen und die Bilder zu bewundern. Vor einer idyllischen Landschaft, die ein liebliches Tal mit einem Dorf am Berghang zeigte, stand er lange betrachtend, dann fragte er den Direktor der Ausstellung: »Wie viele Einwohner hat dieses Dorf?«

Die Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem erzählenden Werk ist, daß der Leser stillschweigend einen *Fiktionsvertrag* mit dem Autor schließen muß, der das beinhaltet, was Coleridge »the willing suspension of disbelief«, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit nannte. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt. Wie John Searle es ausgedrückt hat¹, der Autor *tut einfach so, als ob* er die Wahrheit sagt, und wir akzeptieren den Fiktionsvertrag und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen.

Da ich zweimal die Erfahrung gemacht habe, daß ein von mir verfaßter Roman mehrere Millionen Leser erreicht hat, habe ich ein außergewöhnliches Phänomen beobachten können. Bis zur

Auflagenhöhe von einigen zigtausend Exemplaren (die Zahl kann von Land zu Land variieren) trifft man in der Regel auf Leser, die den Fiktionsvertrag sehr gut kennen. Danach, und jedenfalls nach der ersten Million, betritt man ein Land, in dem man nicht mehr sicher sein kann, ob die Leser je von diesem Pakt gehört haben.

In Kapitel 115 meines Romans *Das Foucaultsche Pendel* läuft der Erzähler Casaubon in der Nacht vom 23. zum 24. Juni 1984, nachdem er eine dämonische Zeremonie im Pariser Conservatoire des Arts et Métiers mitangesehen hat, wie benommen die ganze Rue Saint-Martin hinunter, kreuzt die Rue aux Ours, gelangt zum Centre Pompidou und dann zur Kirche Saint-Merry und irrt von dort weiter durch mehrere Straßen, die alle namentlich genannt werden, bis zur Place des Vosges. Ich muß sagen, um dieses Kapitel zu schreiben, bin ich mehrmals bei Nacht dieselbe Strecke gegangen, mit einem Diktaphon in der Hand, um festzuhalten, was ich sah und was ich dabei empfand.

Mehr noch, da ich über ein Computerprogramm verfüge, das in der Lage ist, mir den Himmel für jede beliebige Uhrzeit jedes beliebigen Jahres an jedem beliebigen Längen- und Breitengrad zu zeigen, habe ich sogar nachgeprüft, ob und wie in jener Nacht der Mond schien und wann er wo zu sehen war. Ich habe das nicht aus Streben nach Realismus getan, denn ich bin nicht Emile Zola. Aber wenn ich erzähle, habe ich gerne den Raum vor Augen, in dem das Erzählte spielt; das schafft mir eine gewisse Vertrautheit mit dem Geschehen und hilft mir, mich in die Personen hineinzuversetzen.

Nachdem der Roman erschienen war, bekam ich einen Brief von einem Leser, der sich offensichtlich in die Bibliothèque Nationale gesetzt hatte, um alle Zeitungen vom 24. Juni 1984 durchzusehen. Dabei hatte er entdeckt, daß es an der Ecke der Rue Reaumur, die ich zwar nicht erwähnt hatte, die aber an einem bestimmten Punkt die Rue Saint-Martin kreuzt, nach

Mitternacht, ungefähr um die Zeit, als Casaubon dort vorbeikam, einen Brand gegeben hatte, einen Brand, der nicht unbeträchtliche Dimensionen gehabt haben mußte, wenn die Zeitungen davon sprachen. Der Leser fragte mich, wie es möglich sei, daß Casaubon diesen Brand nicht gesehen hatte. Um mir einen Spaß zu machen, antwortete ich ihm, vermutlich habe Casaubon den Brand sehr wohl gesehen, und wenn er ihn mir gegenüber nicht erwähnt habe, werde es wohl irgendeinen geheimnisvollen Grund dafür geben, was mir ganz natürlich erscheine in einer Geschichte mit so vielen wahren und falschen Geheimnissen. Ich fürchte, der gute Mann versucht noch immer herauszufinden, warum Casaubon den Brand verschwiegen hat und ob da nicht eine weitere Templerverschwörung im Spiel ist. Und doch hatte jener Leser – wenn auch leicht paranoisch – nicht gänzlich unrecht. Ich hatte ihn glauben gemacht, daß meine Geschichte im »realen« Paris geschehen sei, und hatte ihm sogar das genaue Datum genannt. Hätte ich in einer so detaillierten Beschreibung behauptet, gegenüber dem Conservatoire erhebe sich die Sagrada Familia von Gaudi, wäre er zu Recht verärgert gewesen, denn wenn wir in Paris sind, sind wir nicht in Barcelona. Hatte er auch das Recht, nach einem Brand zu suchen, den es in jener Nacht in Paris gegeben hatte, der aber in meinem Roman nicht vorkommt?

Ich bin zwar der Ansicht, daß jener Leser es übertrieben hatte, als er verlangte, eine ausgedachte Geschichte müsse restlos und vollständig mit der wirklichen Welt, auf die sie sich bezieht, übereinstimmen, aber das Problem liegt nicht so einfach. Bevor wir den Mann verurteilen, sehen wir uns einmal an, wie verurteilenswert König Vittorio Emanuele III. wirklich war.

Beim Eintritt in den Wald der Fiktionen wird von uns erwartet, daß wir den Fiktionspakt mit dem Autor unterschreiben und uns zum Beispiel darauf gefaßt machen, daß Wölfe sprechen können; wenn aber Rotkäppchen dann vom bösen Wolf gefressen wird, glauben wir, daß es tot ist (und dieser Glaube ist

sehr wichtig für die Katharsis am Ende und für unsere große Freude über Rotkäppchens Auferstehung). Wir glauben, daß der Wolf einen Pelz und aufrechtstehende Ohren hat, mehr oder weniger wie die Wölfe in wirklichen Wäldern, und es kommt uns ganz natürlich vor, daß Rotkäppchen sichwie ein kleines Mädchen benimmt und seine Mutter wie eine besorgte und verantwortungsbewußte Erwachsene. Warum? Weil es in der Welt unserer Erfahrung so ist, also in jener Welt, die wir fürs erste, ohne allzu große ontologische Ansprüche zu erheben, die reale oder wirkliche Welt nennen werden.

Was ich hier sage, mag sehr selbstverständlich klingen, ist es aber nicht, wenn wir uns streng an das Dogma der »suspension of disbelief« halten. Wie es scheint, suspendieren wir unsere Ungläubigkeit, wenn wir fiktive Geschichten lesen, nur in bezug auf *einige* Dinge und nicht auf andere. Und wenn sich zeigt (wie wir sehen werden), daß die Grenzen zwischen dem, was wir glauben sollen, und dem, was wir nicht glauben sollen, ziemlich unscharf sind, wie können wir dann dem armen Vittorio Emanuele ganz unrecht geben? Wenn er nur die ästhetischen Qualitäten jenes Gemäldes bewundern sollte, die Farben, die Gekonntheit der Perspektive, dann war es sicherlich falsch von ihm, nach der Einwohnerzahl des Dorfes zu fragen. Aber wenn er in jenes Bild eingetreten war, wie man in eine fiktive Welt eintritt, etwa indem er sich vorstellte, über jene Hügel zu wandern, warum sollte er sich dann nicht fragen dürfen, wem er in jenem Dorf begegnen würde und ob es dort wohl ein ruhiges Gasthaus gäbe. Wenn das Bild realistisch gemalt war, wie ich vermute, warum sollte er dann meinen, das Dorf sei unbewohnt oder voller Nachtmahre wie ein Dorf bei Lovecraft? Dies ist doch im Grunde der Zauber einer jeden erzählerischen Fiktion, ob verbaler oder visueller Natur: daß sie uns in die Grenzen einer Welt einschließt und irgendwie dazu bringt, diese Welt ernst zu nehmen.

Am Ende der letzten Vorlesung sagten wir, daß Manzoni, als

und indem er den Corner See beschrieb, eine Welt erschuf. Wozu er sich jedoch die geographischen Merkmale der realen Welt auslieh. Es könnte nun jemand einwenden, so etwas komme nur in historischen Romanen vor, doch wie wir sahen, kommt es sogar in Märchen vor, nur sind dort die Proportionen zwischen Realität und Erfindung vertauscht. Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.²

Ein schöner Anfang für eine Geschichte, die sicherlich eine phantastische ist. Entweder wir glauben daran, oder wir werfen Kafkas *Verwandlung* lieber gleich weg. Aber lesen wir weiter:

Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen.

Diese Beschreibung scheint die Unglaublichkeit des Geschehens noch zu vergrößern, doch in Wahrheit verringert sie sie zu akzeptablen Dimensionen. Es ist höchst ungewöhnlich, daß jemand morgens als Ungeziefer erwacht, aber wenn es nun einmal so sein soll, muß dieses Ungeziefer die gewöhnlichen Eigenschaften der uns bekannten Insekten haben. Schon diese wenigen Zeilen von Kafka sind ein Beispiel für Realismus, nicht für Surrealismus. Wir müssen lediglich im Gedächtnis behalten, daß dieses ganz gewöhnliche Insekt ein »ungeheueres« ist, was freilich für den Fiktionsvertrag einiges heißt. Andererseits fällt es auch Gregor Samsa schwer, seinen Augen zu trauen: »Was ist mit mir geschehen?« fragt er sich. Was würden wir in einem solchen Fall tun? Aber lesen wir weiter. Was auf die

Beschreibung folgt, ist nicht im geringsten phantastisch, sondern absolut realistisch:

Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden. Und die Beschreibung geht weiter als Beschreibung eines Zimmers wie tausend anderer, die wir kennen. Später wird es uns zwar absurd vorkommen, daß Gregors Eltern und seine Schwester sich, ohne viel zu fragen, mit seiner Verwandlung in einen riesigen Käfer abfinden, aber ihre Reaktion angesichts dieses Monsters ist die, die jeder Bewohner der wirklichen Welt an den Tag gelegt hätte: Alle sind erschrocken, angeekelt, verstört. Kurz gesagt, um eine absurde Welt zu erschaffen, hält Kafka es für nötig, sie auf dem Hintergrund der realen Welt einzuführen. Würde Gregor Samsa in seinem Zimmer einen sprechenden Wolf vorfinden und würden die beiden beschließen, zum Tee zum Verrückten Hutmacher zu gehen, so hätten wir eine andere Geschichte (die jedoch ebenfalls viele Aspekte der realen Welt als Hintergrund hätte).

Aber versuchen wir, uns eine noch unwahrscheinlichere Welt als die von Kafka vorzustellen. Edwin Abbott hat in seinem Roman *Flatland* eine erfunden, die er uns im ersten Kapitel (»Über die Natur Flatlands«) durch den Mund eines ihrer Bewohner beschreibt:

Stellt euch ein großes Blatt Papier vor, auf dem sich gerade Linien, Dreiecke, Quadrate, Fünfecke, Sechsecke und andere Figuren, statt reglos an ihrem Platz zu verharren, frei umherbewegen, auf oder in der Fläche, aber ohne die Macht, sich über sie zu erheben oder in sie einzutauchen, also ganz ähnlich wie Schatten – nur hart und mit leuchtenden Kanten –, so habt ihr eine ziemlich korrekte Vorstellung von meinem Land und seinen Bewohnern.

Würden wir diese zweidimensionale Welt von oben betrachten, so wie man die Figuren des euklidischen Raumes in einem Lehrbuch der Geometrie betrachtet, könnten wir ihre Bewohner erkennen. Aber für die Einwohner Flatlands gibt es kein Oben, da der Begriff genau jene dritte Dimension verlangt, die sie nicht haben. Daher sind die Flatländer nicht imstande, einander auf Sicht zu erkennen. Wir können nichts von alledem sehen, jedenfalls nicht genug, um eine Figur von der anderen zu unterscheiden. Nichts ist für uns sichtbar und kann es auch nicht sein, außer den geraden Linien ...

Für den Fall, daß der Leser diese Situation unwahrscheinlich findet, beeilt sich Abbott, ihm ihre Möglichkeit in Begriffen unserer Erfahrung der realen Welt zu zeigen:

Als ich in Spaceland war, hörte ich, daß eure Seefahrer ganz ähnliche Erfahrungen machen, wenn sie eure Meere überqueren und am Horizont eine Insel oder eine ferne Küste erblicken. Das Land in der Ferne könnte Buchten, Vorgebirge, ein- und auswärtsgebogene Winkel in jeder Zahl und Größe haben; trotzdem seht ihr aus der Ferne nichts davon... nichts als eine graue, fortlaufende Linie auf dem Wasser.³

Die Bedingungen der Möglichkeit einer scheinbar unmöglichen Tatsache leitet Abbott per Analogieschluß aus dem ab, was in der wirklichen Welt möglich ist. Und da die Unterschiede in den äußeren Formen für die Bewohner von Flatland Geschlechts- oder Kastenunterschiede darstellen, weshalb sie ein Dreieck von einem Fünfeck unterscheiden können müssen, zeigt Abbott sehr einfallsreich, wie es für die Angehörigen der unteren Klassen möglich ist, die anderen an der Stimme oder durch Berührung zu erkennen (5. Kapitel: »Über unsere Methoden, einander zu erkennen«), während die oberen Klassen solche Unterscheidungen durch den Gesichtssinn machen können dank

einer segensreichen Besonderheit jener Welt, nämlich daß sie ständig von Nebel erfüllt ist. Auch hier also, wie bei Nerval, spielt der Nebel eine wichtige Rolle, nur ist er diesmal nicht ein Effekt des Diskurses, sondern ein »realer« Teil der Handlung, das heißt der Eigenheiten jenes Flatland: Wenn der Nebel nicht wäre, würden alle Linien gleich und ununterscheidbar klar hervortreten [...]. Doch überall, wo viel Nebel ist, sind die Gegenstände in einer Entfernung von, sagen wir, einem Meter merklich weniger klar als die neunzig Zentimeter entfernten; daher sind wir durch sorgfältige und ständige experimentelle Beobachtung der größeren oder geringeren Klarheit in der Lage, die Konfiguration des beobachteten Gegenstandes sehr genau zu erschließen (Kap. 6: »Über das Erkennen durch Sicht«).

Zur Verdeutlichung des Verfahrens präsentiert Abbott verschiedene regelmäßige Körper, wobei er großen Wert auf exakte geometrische Berechnungen legt, um zu demonstrieren, daß man, wenn man in Flatland einem Dreieck begegnet, seine Spitze naturgemäß deutlicher sieht, weil sie näher am Betrachter ist, während die beiden Seitenlinien immer mehr verschwimmen, weil sie zunehmend im Nebel versinken. Die ganze in der realen Welt erworbene geometrische Erfahrung wird aufgeboten, um diese irreale Welt möglich zu machen.

Wir könnten sagen, daß Abbotts Welt, so unwahrscheinlich sie sein mag, immer noch eine geometrisch und perzeptorisch mögliche ist – so wie es im Grunde ja physiologisch möglich wäre, daß es aufgrund eines Zufalls in der Evolution einmal Wölfe mit Stimmorganen und einem Gehirn gab, durch die sie zum Sprechen befähigt waren.

Wie Texttheoretiker gezeigt haben, gibt es jedoch auch Fälle von sogenannter *self-voiding fiction* oder sich selbst widerlegender Fiktion, das heißt narrative Texte, die ihre eigene Unmöglichkeit demonstrieren. Nach einer schönen Untersuchung von Lubomir Doležel kann ein Autor in solchen

Welten, wie in *Flatland*, mögliche Wesen zu fiktionaler Existenz bringen, indem er »konventionelle Beglaubigungsverfahren« anwendet; dennoch »bleibt der ontologische Status dieser Existenz zweifelhaft, weil die Fundamente des Beglaubigungsmechanismus selbst unterminiert sind«. Doležel nennt als Beispiel Robbe-Grillets Roman *La maison de rendez-vous*(dt. *Die blaue Villa in Hongkong*), der eine unmögliche Welt darstellt, denn »a) ein und dasselbe Ereignis werden in mehreren, einander widersprechenden Versionen eingeführt; b) ein und derselbe Ort (Hongkong) ist und ist zugleich nicht der Ort der Handlung; c) die Ereignisse werden in widersprüchlicher zeitlicher Abfolge geordnet (A geht B voran, B geht A voran); d) ein und dasselbe fiktive Wesen kommt in mehreren Existenzweisen vor (als fiktionale ›Realität‹, als Theateraufführung, als Skulptur, als Gemälde usw.).«⁴

Manche Autoren haben als visuelle Metapher einer selbstwidersprüchlichen Erzählfiktion die berühmte Figur von Lionel und Roger Penrose vorgeschlagen (s. Abbildung 11). Sie erzeugt auf den ersten Blick sowohl die Illusion eines kohärenten Universums als auch das Gefühl einer unerklärlichen Unmöglichkeit; bei einer zweiten Betrachtung (und um diese Figur gut zu verstehen, sollte man sie zu zeichnen versuchen), begreift man, wie und warum sie zweidimensional möglich, aber dreidimensional absurd ist.

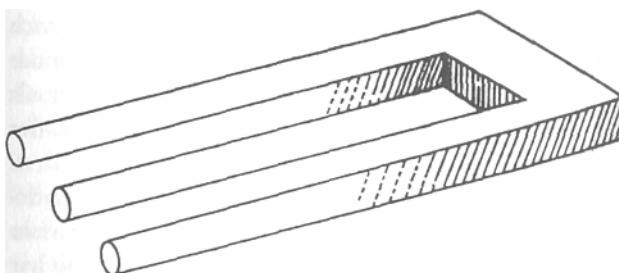


Abbildung 11

Aber selbst in diesem Fall resultiert die Unmöglichkeit einer Welt, in der diese Figur existieren könnte, aus der Tatsache, daß wir tendenziell denken, auch in einer solchen Welt müßten dieselben Gesetze der Festkörpergeometrie gelten wie in unserer realen Welt. Wenn diese Gesetze gelten, ist die Figur unmöglich. Dennoch ist sie nicht geometrisch unmöglich, was man daran sieht, daß es möglich war, sie auf einer zweidimensionalen Fläche zu zeichnen. Wir geraten nur dann in die Irre, wenn wir nicht bloß die Regeln der zweidimensionalen Geometrie auf sie anwenden wollen, sondern auch die Regeln der Perspektive, die wir beim Zeichnen dreidimensionaler Objekte beachten. Die Figur wäre nicht nur in Flatland möglich, sondern auch in unserer Welt, wenn wir einfach die Schraffierungen nicht mehr als Darstellung von Schatten auf einem dreidimensionalen Gebilde verstehen würden. Also müssen wir zugeben, daß wir selbst bei der unmöglichsten aller Welten, um von ihr beeindruckt, verwirrt, verstört oder berührt zu sein, auf unsere Kenntnis der wirklichen Welt bauen müssen. Mit anderen Worten, auch die unmöglichste Welt muß, um eine solche zu sein, als Hintergrund immer das haben, was in der wirklichen Welt möglich ist.

Dies aber bedeutet: Die fiktiven Welten sind Parasiten der wirklichen Welt. Es gibt keine Regel, die vorschreibt, wie viele fiktive Elemente in einem Werk akzeptabel sind, es gibt hier im Gegenteil eine große Flexibilität: Formen wie beispielsweise das Märchen veranlassen uns auf Schritt und Tritt zu Korrekturen unseres Wissens von der wirklichen Welt. Doch alles, was im Text nicht ausdrücklich als verschieden von der wirklichen Welt erwähnt oder beschrieben wird, muß als übereinstimmend mit den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Welt verstanden werden.

In den ersten Vorlesungen habe ich zwei Texte zitiert, in denen jeweils eine Kutsche mit einem Pferd vorkam. Der erste war ein

komischer Text von Achille Campanile, über den wir lachten, weil jemand, der einem Kutscher sagt, er solle ihn am nächsten Morgen abholen kommen, extra hinzufügt, er solle die Kutsche mitbringen, und dann auch noch präzisiert: »auch das Pferd«. Wir lachten, weil es uns selbstverständlich erschien, daß auch das Pferd kommen sollte, obwohl es nie erwähnt worden war. Der zweiten Kutsche sind wir in *Sylvie* begegnet, wo sie den Erzähler in der Nacht nach Loisy bringt. Wenn Sie die Seiten durchlesen, auf denen von dieser nächtlichen Kutschfahrt die Rede ist (aber Sie können sich auf meine Textkenntnis verlassen), werden Sie sehen, daß das Pferd nie genannt wird. Sollte es somit etwa, da es im Text nicht genannt wird, in *Sylvie* nicht existieren? Es existiert sehr wohl, und Sie stellen sich beim Lesen vor, wie es durch die Nacht trabt und die Kutsche in eine schaukelnde Bewegung versetzt, und es ist der physische Einfluß dieses Schaukelns, unter dem der Erzähler, als lauschte er einem Wiegenlied, von neuem zu träumen beginnt.

Aber nehmen wir an, wir wären Leser mit geringer Vorstellungskraft: Wir lesen also Nerval und denken nicht an das Pferd. Nehmen wir nun weiter an, der Erzähler hätte, als er nach Loisy gelangt war, gesagt: »Ich stieg aus der Kutsche und entdeckte, daß sie, seit wir Paris verlassen hatten, von keinem Pferd gezogen worden war ...« Jeder sensible Leser würde zusammenzucken und sich beeilen, das Ganze noch einmal von vorn zu lesen, hatte er doch geglaubt, eine Geschichte von delikaten und schwer beschreibbaren Gefühlen in bestem romantischen Geiste zu lesen, und nun ist es offenbar eine *Gothic Novel*. Oder es stellt sich plötzlich heraus, daß die Kutsche von Mäusen statt von einem Pferd gezogen wurde, und dann hätten wir es mit einer romantischen Variation von Aschenbrödel zu tun.

Kurzum, das Pferd existiert sehr wohl in *Sylvie*. Es existiert in dem Sinne, daß es nicht nötig ist, seine Existenz ausdrücklich zu erwähnen, aber man könnte auch nicht sagen, es sei nicht da.

Die Detektivgeschichten von Rex Stout spielen in New York, und der Leser nimmt hin, daß es in ihnen Personen gibt, die Nero Wolfe, Archie Goodwin, Fritz oder Saul Panzer heißen. Mehr noch, der Leser nimmt sogar hin, daß Wolfe in einem Sandsteinhaus an der fünfunddreißigsten Straße West unweit des Hudson wohnt. Er könnte hingehen und nachsehen, ob das Haus existiert, oder nachprüfen, ob es in den Jahren, in denen Stout seine Geschichten spielen läßt, existiert hatte, aber für gewöhnlich tut er das nicht. Ich sage »für gewöhnlich«, denn wie man weiß, gibt es Leute, die in Londonhingehen, um nach dem Haus von Sherlock Holmes in der Baker Street zu suchen, und ich gehöre zu denen, die in Dublin hingegangen sind, um nach jenem Haus in der Eccles Street zu suchen, wo Leopold Bloom gewohnt haben müßte. Aber das sind Formen von *literarischer fanship*, die ein harmloses Vergnügen und manchmal rührend ist, aber etwas anderes als die Lektüre von Texten; um ein guter Joyce-Leser zu sein, muß man nicht hingehen und den Bloomsday am Ufer des Liffey feiern.

Doch obwohl wir es hinnehmen, daß Nero Wolfes Haus dort steht, wo es niemals gestanden hat, könnten wir es nicht hinnehmen, wenn Archie Goodwin auf der Fifth Avenue ein Taxi anhielte und sagte, er wolle zum Alexanderplatz, denn der Alexanderplatz befindet sich, wie wir von Döblin wissen, in Berlin. Und wenn Archie Goodwin aus Nero Wolfes Haus an der 35. Straße West käme, um die nächste Ecke böge und sich in der Wall Street befände, dürften wir annehmen, Stout habe das Genre gewechselt und wolle uns von einer Welt wie in Kafkas *Prozeß* erzählen, wo K. an einer bestimmten Stelle der Stadt in ein Gebäude hineingeht und in einem ganz anderen Stadtteil wieder herauskommt. Doch in Kafkas Geschichte müssen wir es hinnehmen, uns in einer nicht-euklidischen, beweglichen und elastischen Welt zu bewegen, als lebten wir auf einem riesigen Kaugummi, der gerade gekaut wird.

Es scheint also, daß der Leser sehr viele Dinge über die reale

Welt wissen muß, um sie als Hintergrund einer fiktiven Welt akzeptieren zu können. Und damit geraten wir in ein Dilemma: Einerseits kann ein fiktionales Universum, insofern es nur die Geschichte einiger Personen erzählt, die gewöhnlich an einem wohldefinierten Ort und in einer ebenso wohldefinierten Zeit spielt, als eine sehr kleine Welt erscheinen, unendlich viel kleiner als die reale Welt. Andererseits, insofern es die reale Welt als seinen Hintergrund in sich enthält und ihr nur ein paar Individuen, ein paar Eigenheiten und Ereignisse hinzufügt, ist es größer als die Welt unserer Erfahrung. In gewissem Sinne endet ein fiktives Universum nicht mit der Geschichte, die es erzählt, sondern dehnt sich ständig weiter aus. In Wahrheit sind die fiktiven Welten zwar Parasiten der wirklichen Welt, aber sie sind de facto »kleine Welten«, die den größten Teil unserer Kenntnis der wirklichen Welt sozusagen ausklammern und uns erlauben, uns auf eine endliche und geschlossene Welt zu konzentrieren, die der unseren sehr ähnlich, aber ontologisch ärmer ist. Da wir ihre Grenzen nicht überschreiten können, fühlen wir uns gedrängt, sie in der Tiefe zu erforschen. Deshalb ist uns *Sylvie* so magisch erschienen: Sicher verlangt der Text, daß wir etwas über Paris und über das Valois wissen, sogar etwas über die Medici und über Rousseau, da er sie erwähnt; doch im Grunde will er nur, daß wir uns in den Grenzen seiner Welt bewegen, ohne uns allzuviel um den Rest des Universums zu kümmern. Beim Lesen der Erzählung können wir nicht ausschließen, daß darin ein Pferd vorkommt, aber niemand verlangt von uns, viel über Pferde zu wissen. Dagegen sollen wir bereit sein, immer noch etwas Neues über den Wald von Loisy zu lernen.

In einem alten Aufsatz habe ich einmal geschrieben⁵, es sei nicht paradox zu behaupten, daß wir Julien Sorel, den Protagonisten von Stendhals Roman *Rot und Schwarz*, besser kennen als unseren Vater. Denn »unser Vater hat ungekannte Aspekte, viele verschwiegene Gedanken, es gibt bei ihm unbegründete

Handlungen, unausgesprochene Gefühle, bewahrte Geheimnisse, die verdeckten Zonen seiner Kindheit«, während wir von einer Romanfigur wie Julien Sorel »alles wissen, was man wissen muß«. Als ich das schrieb, war mein Vater noch am Leben. Später begriff ich, wieviel mehr ich noch von ihm hätte wissen wollen, und konnte nur noch karge Schlußfolgerungen aus verblassenden Erinnerungen ziehen. Über Julien Sorel dagegen wird mir alles gesagt, was ich wissen muß, um seine Geschichte und die seiner Generation zu verstehen, und jedesmal wenn ich Stendhal wiederlese, lerne ich über Julien noch etwas hinzu. Was mir nicht mitgeteilt wird (zum Beispiel, was sein erstes Spielzeug war oder ob er sich, wie Prousts Erzähler, im Bett hin und her gewälzt hat, während er auf den Gutenachtkuß der Mutter wartete), ist nicht von Belang.

(Übrigens kommt es auch vor, daß ein Erzähler *zuviel* sagt, soll heißen, daß er auch das mitteilt, was für die Erzählung nicht von Belang ist. In meiner ersten Vorlesung hatte ich mich über die arme Carolina Invernizio lustig gemacht, weil sie einmal geschrieben hatte, daß im Bahnhof von Turin »zwei D-Züge einander kreuzten: einer, der abfuhr, und einer, der ankam«. Ihre Beschreibung erschien mir plump redundant. Aber wenn ich's genau bedenke, ist der Zusatz gar nicht so redundant, wie er auf den ersten Blick scheint. Denn wo kommt es vor, daß zwei Züge, die einander kreuzen, nicht beide nach der Ankunft auch wieder abfahren? Nur auf einem Kopfbahnhof. Die Autorin wollte uns implizit mitteilen, daß der Bahnhof von Turin, wie es tatsächlich der Fall ist, ein Kopfbahnhof ist. Allerdings gibt es noch andere Gründe, diese Mitteilung wenn nicht für semantisch redundant, so doch für erzählerisch überflüssig zu halten, da dieses Detail für den weiteren Verlauf der Geschichte bedeutungslos ist. Die nachfolgenden Ereignisse werden in keiner Weise durch die Bauart des Turiner Bahnhofs bestimmt.) Zu Beginn dieser Vorlesung hatte ich einen Leser zitiert, der in den Pariser Zeitungen einen Brand entdeckt hatte, von dem in

meinem Roman keine Rede war. Dieser Leser wollte nicht akzeptieren, daß fiktive Welten kleinere Dimensionen als die wirkliche Welt haben. Ich möchte Ihnen nun noch eine andere Geschichte über jene Nacht erzählen.

Vor ein paar Monaten erschienen bei mir zwei Studenten der Pariser Ecole des Beaux Arts, um mir ein Fotoalbum zu zeigen, in dem sie den ganzen Weg meines Protagonisten rekonstruiert hatten: Sie waren hingegangen und hatten alle von mir genannten Orte, einen nach dem anderen fotografiert, alle zur selben Nachtzeit. Und da ich am Ende des 114. Kapitels geschrieben hatte, daß Casaubon aus den Kloaken von Paris auftaucht und durch den Keller in eine arabische Bar voll schwitzender Kunden mit fettigen Bratspießen und Bier-krügen gelangt, hatten die beiden sogar diese Bar aufgetrieben und fotografiert. Ich kannte diese Bar nicht, ich hatte sie erfunden, nach dem Modell der vielen solchen Bars in jenem Teil von Paris, aber es gab keinen Zweifel, die beiden Studenten hatten die in meinem Buch beschriebene Bar gefunden. Es war nicht so, daß sie ihre Pflicht als Modell-Leser durch den Eifer des empirischen Lesers ersetzen, der kontrollieren wollte, ob mein Roman das wirkliche Paris beschreibt. Im Gegenteil, sie wollten das wirkliche Paris in einen Ort meines Romans verwandeln, und tatsächlich haben sie – von allem, was sie in Paris finden konnten – immer nur das gewählt, was meinen Beschreibungen entsprach.

Die beiden Studenten haben einen Roman benutzt, um jener formlosen und riesigen Welt, die das reale Paris darstellt, eine Form zu geben. Sie haben genau das Gegenteil dessen getan, was Georges Perec probiert hatte, als er alle Ereignisse festzuhalten versuchte, die im Laufe von zwei Tagen auf der Place Saint-Sulpice geschahen. Paris ist sehr viel komplexer als der von Perec beschriebene Ort oder das in meinem Roman beschriebene Milieu. Aber Streifzüge durch fiktive Welten haben die gleiche Funktion wie Spiele für Kinder. Kinder

spielen, sei's mit Puppen, mit Schaukelpferden oder mit Drachen, um sich mit den physischen Gesetzen der Welt vertraut zu machen und sich in den Handlungen zu üben, die sie eines Tages im Ernst vollführen müssen. In gleicher Weise ist das Lesen fiktiver Geschichten ein Spiel, durch das wir lernen, der Unzahl von Dingen, die in der wirklichen Welt geschehen sind oder gerade geschehen oder noch geschehen werden, einen Sinn zu geben. Indem wir Romane lesen, entrinnen wir der Angst, die uns überfällt, wenn wir etwas Wahres über die wirkliche Welt sagen wollen.

Dies ist die therapeutische Funktion der erzählenden Literatur und der Grund, warum die Menschen seit Anbeginn der Menschheit einander Geschichten erzählen. Und ebendies ist auch die Funktion der Mythen: dem Wust der Erfahrung eine Form zu geben. Dennoch liegen die Dinge nicht so einfach. Bisher bin ich in meinen Ausführungen vor dem Gespenst der Wahrheit zurückgewichen, und Sie müssen zugeben, die Wahrheit ist kein Begriff, den man auf die leichte Schulter nehmen kann. Wir denken gewöhnlich, wir wüßten ganz gut, was es heißt, wenn gesagt wird, daß in der realen Welt etwas »wahr« sei. Es ist wahr, daß heute Mittwoch ist, daß der Alexanderplatz in Berlin liegt, daß Napoleon am 5. Mai 1821 gestorben ist. Auf der Basis dieses Wahrheitsbegriffs ist viel darüber diskutiert worden, in welchem Sinne dann etwas in einer fiktiven Welt »wahr« sein kann. Die vernünftigste Antwort ist, daß es im Rahmen der *möglichen Welt* der jeweiligen Geschichte wahr ist. Es ist unwahr, daß in der realen Welt ein Individuum namens Hamlet gelebt hat, aber wenn ein Student der englischen Literatur im Examen behaupten würde, daß Hamlet am Ende der gleichnamigen Tragödie die arme Ophelia heiratet, würden wir ihn durchfallen lassen. Daß Hamlet und Ophelia heiraten, ist in der fiktiven Welt von *Hamlet* ebenso falsch, wie es in der fiktiven Welt von *Vom Winde verweht* wahr ist, daß Scarlett O'Hara und Rhett Butler heiraten.

Sind wir sicher, daß unser Wahrheitsbegriff auch in der realen Welt so klar definiert ist?

Wir denken gewöhnlich, daß wir die reale Welt aus Erfahrung kennen, daß es eine Sache der Erfahrung sei, zu wissen, daß wir heute Mittwoch, den 14. April 1993 haben und daß die Krawatte, die ich im Augenblick trage, blau ist. Aber daß wir heute den 14. April 1993 haben, ist nur im Rahmen des Gregorianischen Kalenders wahr, und ob meine Krawatte blau ist, hängt davon ab, wie unsere Kultur das Farbenspektrum einteilt (für die Griechen und Römer verliefen bekanntlich die Grenzen zwischen Blau und Grün anders als für uns). Hier in Harvard könnten Sie Willard Van Orman Quine fragen, inwieweit unsere Wahrheitsvorstellungen durch ein »holistisches« System von Annahmen determiniert sind, und Nelson Goodman, wie viele verschiedene »ways of worldmaking« es gibt, und Thomas Kuhn, was Wahrheit in bezug auf ein gegebenes wissenschaftliches Paradigma heißt. Ich hoffe, die Genannten würden zugeben, daß die Behauptung »Rhett und Scarlett heiraten« im Diskursuniversum von *Vom Winde verweht* wahr ist, ebenso wie die Behauptung, daß meine Krawatte blau ist, im Diskursuniversum einer bestimmten Farbenlehre wahr ist.

Ich will hier nicht den metaphysischen Skeptiker oder den Solipsisten spielen (man hat gesagt, die Welt sei von Solipsisten überfüllt). Ich weiß sehr wohl, daß es Dinge gibt, die wir aus unmittelbarer Erfahrung kennen, und wenn mir jemand von Ihnen jetzt zuriefe, hinter mir sei ein Gürteltier aufgetaucht, würde ich sofort herumfahren, um nachzusehen, ob die Information wahr oder falsch ist – und ich denke, wir können uns alle darauf einigen, daß es in diesem Saal keine Gürteltiere gibt (jedenfalls wenn wir uns an die Termini einer gesellschaftlich anerkannten zoologischen Taxonomie halten). Aber normalerweise ist unsere Beziehung zur Wahrheit sehr viel komplexer. Wir sind uns einig, daß es jetzt hier in diesem Saal

keine Gürteltiere gibt, aber in einer Stunde kann diese Wahrheit schon etwas strittiger geworden sein. Und wenn diese meine Vorlesungen veröffentlicht worden sind, wird der Leser die Behauptung, daß es heute hier keine Gürteltiere gab, nicht mehr aufgrund eigener Erfahrung glauben, sondern weil er überzeugt ist, daß ich eine vertrauenswürdige Person bin und »ehrlich« über die am 14. April 1993 in diesem Saal herrschenden Zustände berichte.

Wir glauben, in der realen Welt müsse das Prinzip der Wahrheit (*Truth*) gelten, in den fiktiven Welten dagegen das des Vertrauens (*Trust*). Dennoch ist auch in der realen Welt das Prinzip des Vertrauens ebenso wichtig wie das der Wahrheit.

Ich weiß nicht aus Erfahrung, daß Napoleon 1821 gestorben ist, im Gegenteil, wenn ich mich auf meine Erfahrung stützen müßte, könnte ich nicht einmal sagen, daß er überhaupt existiert hat (tatsächlich hat sogar jemand ein Buch geschrieben, um zu beweisen, daß er ein Sonnenmythos war); ich weiß nicht aus Erfahrung, daß es eine Stadt namens Hong-kong gibt, und ich weiß auch nicht aus Erfahrung, daß die erste Atombombe durch Kernspaltung und nicht durch Kernfusion funktionierte (tatsächlich ist es zweifelhaft, ob ich überhaupt weiß, was Kernfusion ist). Wie wir von Hilary Putnam wissen, gibt es eine »sprachliche Arbeitsteilung«, die einer gesellschaftlichen Teilung des Wissens entspricht, in der ich die Kenntnis von neun Zehnteln der realen Welt anderen überlasse, um mir die unmittelbare Kenntnis eines Zehntels vorzubehalten.⁶ In zwei Monaten werde ich tatsächlich nach Hongkong fliegen, und ich werde meinen Flug in der Gewißheit buchen, daß die Maschine an einem Ort namens Hongkong landen wird, und so gelingt es mir, in der realen Welt zu leben, ohne mich allzu neurotisch zu verhalten. Ich habe gelernt, daß ich mich bei vielen Dingen in der Vergangenheit auf das Wissen anderer verlassen konnte, ich behalte meine Zweifel einem speziellen Ausschnitt des Wissens vor, und für den Rest verlasse ich mich auf die Enzyklopädie.

Mit »Enzyklopädie« meine ich die Gesamtheit des Wissens, von der ich nur einen Teil besitze, aber zu der ich, wenn nötig, Zugang habe, da sie so etwas wie eine riesige Bibliothek darstellt, mit allen Büchern der Welt und allen gesammelten Zeitungen und handgeschriebenen Dokumenten aller Zeiten bis hin zu den altägyptischen Hieroglyphen und den sumerischen Keilschrifttexten.

Die Erfahrung und eine lange Reihe von Entscheidungen, bei denen ich Vertrauen in die menschliche Gemeinschaft gesetzt hatte, haben mich überzeugt, daß das, was die Gesamt-Enzyklopädie beschreibt (nicht selten mit etlichen Widersprüchen), ein zufriedenstellendes Bild dessen darstellt, was wir die reale Welt nennen. Aber die Art, wie wir die Darstellung der realen Welt akzeptieren, unterscheidet sich wenig von der Art, wie wir die Darstellung der möglichen Welt einer fiktiven Geschichte akzeptieren. Ich gebe vor zu wissen, daß Scarlett O'Hara Rhett Butler geheiratet hat, genauso wie ich zu wissen vorgebe, daß Napoleon Joséphine geheiratet hat. Der Unterschied liegt selbstverständlich im Grad meines Vertrauens: Mein Vertrauen in Margaret Mitchell ist von anderer Art als mein Vertrauen in die Historiker. Daß Wölfe sprechen können, akzeptiere ich nur, wenn ich ein Märchen lese, ansonsten verhalte ich mich so, als wären die fraglichen Wölfe diejenigen, die in den Zoologiebüchern beschrieben werden. Ich will hier nicht die Gründe diskutieren, aus denen wir den Zoologiebüchern mehr vertrauen als den Brüdern Grimm oder Charles Perrault. Diese Gründe existieren und sind durchaus ernst zu nehmen. Aber zu sagen, daß sie ernst zu nehmen sind, heißt nicht, zu sagen, daß sie leicht zu erklären sind. Im Gegenteil, die Gründe, aus denen ich den Historikern glaube, wenn sie sagen, daß Napoleon 1821 gestorben ist, sind sehr viel komplexer als die, aus denen ich glaube, daß Scarlett O'Hara und Rhett Butler geheiratet haben.

In den *Drei Musketieren* lesen wir, daß Lord Buckingham von

einem gewissen Feiton erdolcht worden ist, der einer seiner Offiziere war, und soweit ich weiß, ist das eine historische Tatsache. In der Fortsetzung *Zwanzig Jahre danach* lesen wir, daß Athos den jungen Mordaunt, den Sohn von Milady, erdolcht hat, und sicher handelt es sich hier um eine Fiktion. Aber daß Athos den Mordaunt erdolcht hat, bleibt eine unbestreitbare Wahrheit, solange irgendwo auf der Welt noch ein Exemplar von *Zwanzig Jahre danach* existiert – und sogar wenn irgendwann jemand eine post-poststrukturalistische Interpretationsmethode erfinden würde. Dagegen muß jeder seriöse Historiker bereit sein, sich von dem Gedanken zu trennen, daß Lord Buckingham von einem seiner Offiziere erdolcht worden ist, falls neue Dokumente in den britischen Archiven auftauchen sollten, die etwas anderes besagen. In diesem Fall würde die Behauptung »Feiton hat Buckingham erdolcht« historisch falsch werden – aber darum nicht aufhören, fiktional wahr zu sein (in der Welt der *Drei Musketiere*).

Abgesehen von vielen ästhetischen Gründen, die zweifellos sehr wichtig sind, glaube ich, daß wir Romane lesen, weil sie uns das angenehme Gefühl geben, in Welten zu leben, in denen der Begriff der Wahrheit nicht in Frage gestellt werden kann, während uns die wirkliche Welt sehr viel tückischervorkommt. Dieses »Wahrheitsprivileg« der fiktionalen Welten gibt uns sogar einige Maßstäbe an die Hand, mit denen wir entscheiden können, ob die Interpretation eines literarischen Textes über das hinausgeht, was ich andernorts die »Grenzen der Interpretation« genannt habe.

Es hat zahlreiche Interpretationen von *Rotkäppchen* gegeben, anthropologische, psychoanalytische, mythologische, feministische und so weiter, auch weil das Märchen in verschiedenen Versionen vorliegt und die Grimmsche Version Dinge enthält, die bei Perrault nicht vorkommen, und umgekehrt. So konnte auch eine alchimistische Interpretation nicht ausbleiben, und in der Tat hat ein italienischer

Märchenforscher zu beweisen versucht⁷, daß sich das Märchen auf die Prozesse der Gewinnung und Veredelung von Mineralien beziehe: Er hat es in chemische Formeln übersetzt und Rotkäppchen mit dem Zinnober identifiziert, einem Quecksilbersulfid, das so rot wie die Kappe des Mädchens ist; infolgedessen hat das Mädchen reines Quecksilber im Leib, das vom Schwefel getrennt werden muß. Nicht zufällig sagt die Mutter zu ihm, es solle nicht in allen Ecken herumstöbern, denn Quecksilber ist sehr beweglich und lebhaft. Der Wolf seinerseits steht für das Merkurochlorid, auch Kalomel genannt (und Kalomel heißt im Griechischen »schönnes Schwarz«). Der Bauch des Wolfes ist mithin der alchimistische Brennofen, in dem die Umwandlung des Zinnobers in Quecksilber erfolgt. Gegen diese Deutung hat eine andere italienische Märchenforscherin⁸ einen sehr simplen Einwand erhoben: Warum hat Rotkäppchen dann, wenn es am Ende nicht mehr Zinnober, sondern Quecksilber ist, bei seiner Befreiung aus dem Bauch des Wolfes immer noch sein rotes Käppchen auf? In keiner Version des Märchens kommt es mit einem silberfarbenen Käppchen heraus. Mit anderen Worten, der Text des Märchens stützt die Interpretation nicht.

Man kann aus den Texten *herauslesen*, was sie nicht explizit sagen (und die ganze Interpretations-Kooperation des Lesers beruht auf diesem Prinzip), aber man kann nicht das Gegen-teil dessen, was sie sagen, in sie *hineinlesen*. Man kann nicht einfach ignorieren, daß Rotkäppchen am Ende noch immer sein rotes Käppchen aufhat, und es ist genau dieses Textdetail, das den Modell-Leser von der Pflicht entbindet, auch die Zinnoberformel zu kennen.

Können wir den gleichen Grad von Gewißheit an den Tag legen, wenn wir von Wahrheit in der wirklichen Welt sprechen? Wir sind uns sicher, daß es keine Gürteltiere in diesem Raum gibt, und mindestens ebenso sicher wissen wir, daß Scarlett O'Hara und Rhett Butler geheiratet haben. Aber bei vielen anderen

Wahrheiten verlassen wir uns auf die Redlichkeit unserer Informanten – und manchmal auch auf ihre Unredlichkeit. Streng epistemologisch genommen können wir nicht sicher sein, daß die Amerikaner wirklich auf dem Mond waren (während wir sicher sind, daß Flash Gordon auf den Planeten Mongo war). Geben wir uns mal für einen Moment zutiefst skeptisch (und leicht paranoisch): Es hätte doch sein können, daß eine Handvoll Verschwörer, Leute aus dem Pentagon und den überregionalen TV-Sendern, eine Große Fälschung inszeniert haben, auf die wir alle – das heißt wir Fernsehzuschauer, die wir das Geschehen am Bildschirm verfolgt haben – hereingefallen sind, indem wir den Bildern glaubten, die uns die Landung eines Menschen auf dem Mond vorgegaukelt haben.

Es gibt jedoch einen guten Grund, weshalb wir glauben können, daß die Amerikaner wirklich auf dem Mond gelandet sind – nämlich die Tatsache, daß die Russen nicht protestiert und die Große Fälschung entlarvt haben. Sie besaßen die Mittel, den Wahrheitsgehalt der Nachricht zu überprüfen und zu beweisen, daß es sich um eine Täuschung handelte, und sie hatten jeden Grund, es zu tun, wenn sie es irgend gekonnt hätten. Aber sie haben es nicht getan, und das ist ein guter Grund für uns, ihnen zu vertrauen. Daher bin ich überzeugt, daß die Amerikaner wirklich auf dem Mond waren. Doch wie man an diesem Beispiel sehen kann: Um zu entscheiden, was in der realen Welt wahr oder falsch ist, muß ich viele schwierige Entscheidungen darüber treffen, wieviel Vertrauen ich in die Gemeinschaft setzen kann, ebenso wie ich entscheiden muß, welchen Teil der Globalen Enzyklopädie ich akzeptieren kann und welchen nicht. Mit den Wahrheiten in fiktiven Welten scheint die Sache sehr viel leichter zu sein. Und doch kann auch eine fiktive Welt genauso tückisch sein wie die reale. Sie könnte rundum behaglich erscheinen, wenn sie es nur mit fiktiven Größen zu tun hätte. In diesem Fall wäre Scarlett O'Hara für niemanden ein Problem, denn daß sie auf Tara gelebt hat, läßt sich viel leichter

nachprüfen, als daß die Amerikaner auf dem Mond gelandet sind.

Aber wie wir sagten, basiert jede fiktive Welt parasitär auf der wirklichen Welt, die ihr als Hintergrund dient. Wir können die Frage beiseite lassen, was mit einem Leser geschieht, der falsche Informationen über die wirkliche Welt in die fiktive Welt einführt. Ein solcher Leser verhält sich nicht als Modell-Leser, und die Konsequenzen seines Irrtums bleiben seine Privatsache. Wenn jemand *Krieg und Frieden* liest und glaubt, in Rußland hätten damals die Kommunisten geherrscht, wird er recht wenig von dem begreifen, was mit Natascha und Pierre Besuchow geschieht. Aber wir sagten auch, das Profil des Modell-Lesers wird vom Text (und in ihm) gezeichnet. Natürlich fühlte sich Tolstoi nicht verpflichtet, seinen Lesern mitzuteilen, daß nicht die Rote Armee es war, die sich in Borodino schlug, aber er hat ihnen trotzdem genügend Informationen über die damalige politische und soziale Lage Rußlands geliefert. Vergessen wir nicht, daß *Krieg und Frieden* mit einem langen Dialog auf französisch beginnt, was einiges über die Lage der russischen Aristokratie zu Beginn des 19. Jahrhunderts sagt.

Aber der Autor muß nicht nur die wirkliche Welt als Hintergrund seiner Erfindung voraussetzen, er muß seinen Lesern auch ständig Informationen über Aspekte der wirklichen Welt geben, die sie womöglich nicht kennen.

Nehmen wir an, in einer Detektivstory von Rex Stout wird uns erzählt, daß Archie Goodwin ein Taxi nimmt und sich an die Kreuzung der vierten mit der zehnten Straße fahren läßt. Nehmen wir weiter an, daß die Leser sich in zwei Kategorien teilen: in solche, die New York nicht kennen, und solche, die eine mehr oder minder klare Vorstellung von ihm haben. Um erstere brauchen wir uns nicht weiter zu kümmern, da sie bereit sind, alles zu glauben (so werden zum Beispiel in den italienischen Übersetzungen amerikanischer Krimis die Ausdrücke *downtown* und *uptown* regelmäßig mit »untere

Stadt« und »obere Stadt« wiedergegeben, weshalb viele italienische Leser glauben, amerikanische Städte lägen alle wie Bergamo oder Budapest oder Tiflis halb auf einem Hügel und halb in der Ebene). Aber viele amerikanische und andere Leser, die wissen, daß der Stadtplan von New York wie eine Weltkarte aussieht, auf der die *Streets* die Breiten- und die *Avenues* die Längengrade darstellen, würden so reagieren wie jener Leser, dem ein hypothetischer Nerval eröffnet, daß die Kutsche von keinem Pferd gezogen wurde. Tatsächlich gibt es in New York eine Stelle, im West Village, wo die vierte und die zehnte Straße sich kreuzen (und alle New Yorker wissen es, außer den Taxifahrern). Aber ich glaube, wenn Stout von dieser speziellen Kreuzung hätte sprechen wollen, hätte er eine kleine Erklärung eingefügt, vielleicht in Form eines amüsierten Kommentars, um zu sagen, daß und wieso diese Kreuzung wirklich existiert – aus Furcht, daß Leser in San Francisco oder Rom oder Madrid sonst glauben könnten, er habe sie auf den Arm nehmen wollen.

Aus demselben Grund hat Walter Scott seinen *Ivanhoe* mit folgenden Worten begonnen:

In jener freundlichen Gegend des fröhlichen England, die vom Flusse Don bewässert wird, erstreckte sich einstmals ein ausgedehnter Wald, der den größten Teil der schönen Hügel und Täler bedeckte, die zwischen Sheffield und der freundlichen Stadt Doncaster liegen.Und nachdem er weitere historische Informationen gegeben hat, fährt er fort:

Diesen Stand der Dinge habe ich für nötig befunden, zur Information des allgemeinen Lesers voranzustellen.

Wie man sieht, ist der Autor hier nicht nur bemüht, sich mit seinen Lesern über die Fakten und Ereignisse seiner fiktiven Welt sozusagen zu »einigen« (wie er es später tun wird), sondern er gibt ihnen auch jene Informationen über die reale

Welt, die er für unverzichtbar zum Verständnis seiner Fiktion hält. Die Leser sollen also einerseits so *tun, als ob* sie die fiktionale Information fürwahr nähmen, und andererseits die historisch-geographischen Informationen, die ihnen der Autor gibt, als wahr in der wirklichen Welt akzeptieren.

Bisweilen wird die Information auch in Form jener rhetorischen Figur gegeben, die man Präteritio oder Paralipse nennt. Washington Irvings *Rip Van Winkle* beginnt: »Wer je eine Reise den Hudson hinauf gemacht hat, wird sich erinnern, daß die Kaatskill Mountains ...«, aber ich glaube nicht, daß das Buch nur für diejenigen bestimmt war, die den Hudson hinaufgefahrene und die Catskill Mountains gesehen haben. Ich glaube, ich selbst bin ein sehr gutes Beispiel für einen Leser, der noch nie den Hudson hinaufgefahrene ist, aber dennoch so getan hat, als wäre er ihn hinaufgefahrene und hätte jene Berge gesehen, um dann den Rest der Erzählung zu genießen.

In einem Aufsatz über »Kleine Welten« (jetzt in *Die Grenzen der Interpretation*) habe ich den Anfang von Ann Radcliffes Roman *The Mysteries of Udolpho* zitiert:

An den lieblichen Ufern der Garonne, in der Provinz Gascogne, erhob sich im Jahre 1584 das Schloß des Herrn von St. Aubert. Aus seinen Fenstern sah man auf die pastoralen Landschaften der Guienne und der Gascogne hinaus, die sich heiter mit üppigen Wäldern und Weinbergen und Olivenhainen am Flusse hinzogen. Als Kommentar dazu schrieb ich, es sei zu bezweifeln, daß ein englischer Leser des späten 18. Jahrhunderts etwas über die Garonne, die Gascogne und ihre Landschaft wußte. Er sei höchstens imstande gewesen, aus dem Wort »Ufer« zu schließen, daß die Garonne ein Fluß ist, und sich im übrigen auf der Grundlage seines enzyklopädischen Wissens eine typische südeuropäische Landschaft mit Weingütern und Olivenhainen vorzustellen. Die Leser der Radcliffe seien aufgefordert gewesen, sich so zu verhalten (so zu tun), als ob sie mit dem

französischen Hügelland vertraut wären.

Doch nachdem ich den Aufsatz veröffentlicht hatte, bekam ich einen sympathischen Brief von einem Herrn aus Bordeaux, der mir enthüllte, daß es in der Gascogne und an den Ufern der Garonne nie Olivenhaine gegeben hatte. Er leitete daraus scharfsinnige Überlegungen zur Untermauerung meiner These ab und lobte meine Unkenntnis der Gascogne, die es mir erlaubt habe, ein so überzeugendes Beispiel zu wählen (wonach er mich einlud, die Gegend als sein Gast zu besuchen, denn die Weingüter, so versicherte er, gebe es in der Tat und der Wein sei ausgezeichnet).

Die Autorin Radcliffe verlangte also von ihrem (Modell-) Leser nicht nur Mitarbeit auf der Basis seiner Kenntnisse der realen Welt, sie lieferte ihm nicht nur die Kenntnisse, die ihm fehlten, und sie ermunterte ihn nicht nur, ein Wissen über Dinge der wirklichen Welt vorzugeben, das er gar nicht besaß, sondern sie machte ihn sogar glauben, er müsse eine Vertrautheit mit Dingen vortäuschen, die es in der wirklichen Welt gar nicht gibt. Da es höchst unwahrscheinlich ist, daß die gute Mrs. Radcliffe ihre Leser absichtlich täuschen wollte, müssen wir daraus schließen, daß sie sich einfach geirrt hat. Das aber macht die Sache noch verwirrender. Inwiefern können wir jene Aspekte der realen Welt als real voraussetzen, die der Autor irrtümlich für real hält?

5

Der seltsame Fall der Rue Servandoni

In einer kürzlich abgeschlossenen Untersuchung von Lucrecia Escudero über die Haltung der argentinischen Presse während des Falkland/Malvinen-Krieges¹ fand ich folgende Geschichte:

Am 31. März 1982, zwei Tage bevor die Argentinier auf den Malvinen landeten und fünfundzwanzig Tage vor dem Eintreffen der britischen Task Force auf den Falklands, brachte die in Buenos Aires erscheinende Zeitung *Clarín* eine interessante Meldung: Wie aus einer Londoner Quelle verlautete, hätten die Briten den *Superb*, ein Atom-U-Boot, in die argentinischen Gewässer entsandt. Das Foreign Office erklärte sofort, es habe zu dieser »Version« keinen Kommentar abzugeben, woraus die argentinische Presse schloß, wenn britische Regierungsstellen von einer »Version« sprächen, könne das nur heißen, daß eine vertrauliche militärische Nachricht durchgesickert sei. Am 1. April, als die Argentinier sich zur Landung auf den Malvinen anschickten, meldete der *Clarín*, der *Superb* habe eine Tonnage von 45.000 Bruttoregistertonnen und eine Besatzung von 97 Spezialisten für die Unterwasserjagd.

Die weiteren Reaktionen der britischen Presse waren sehr ambivalent: Ein Militärexperte erklärte, die Entsendung von Atom-U-Booten der Hunter-Killer-Klasse sei eine ganz vernünftige Idee, und der *Daily Telegraph* erweckte den Eindruck, als wisse er ziemlich viel über die Geschichte. So wurde Zug um Zug aus dem Gerücht eine Nachricht, die argentinischen Leser zeigten sich schockiert, und die Presse tat,

was sie konnte, um den hochgespannten Erwartungen hinsichtlich erzählerischer Kost entgegenzukommen. Die Informationen der folgenden Tage wurden so gegeben, als stammten sie direkt aus der unmittelbaren Umgebung des argentinischen Oberkommandos, und der *Superb* war jetzt »das Atom-U-Boot, das englische Quellen im Südatlantik lokalisieren«. Am 4. April wurde das Boot angeblich bereits vor der argentinischen Küste gesichtet. Die britischen Militärsprecher antworteten auf alle Anfragen mit dem stereotypen Satz, sie hätten nicht die Absicht, die Positionen ihrer U-Boote bekanntzugeben, und diese selbstverständliche Feststellung bestärkte nur noch die inzwischen weitverbreitete Meinung, daß es britische Atom-U-Boote gebe, die sich irgendwo herumtrieben – was eine Binsenweisheit war.

Am selben 4. April meldeten einige europäische Presseagenturen, der *Superb* stehe im Begriff, an der Spitze des britischen Kampfverbands in den Südatlantik auszulaufen. Wenn das der Fall gewesen wäre, hätte er nicht bereits vor der argentinischen Küste gesichtet worden sein können, aber dieser Widerspruch scheint das Atom-U-Boot-Syndrom nicht geschwächt, sondern eher noch bestärkt zu haben.

Am 5. April meldete die Presseagentur DAN, der *Superb* befände sich nur noch 750 Kilometer vor den Falkland/Malvinas. Die übrige argentinische Presse folgte auf dem Fuße und beschrieb detailliert, zu welchen außerordentlichen Leistungen diese Kriegsmaschine fähig sei. Am 6. April signalisierte sogar die argentinische Marine die Anwesenheit des Bootes in der Nähe des Archipels, und in der folgenden Woche wurde dem *Superb* auch ein Bruder, das Atom-U-Boot *Oracle*, zur Seite gestellt. Am 8. April erwähnte *Le Monde* die beiden U-Boote, und der *Clarín* brachte die Meldung unter der dramatischen Schlagzeile: »Eine Flotte von U-Booten?« Am 12. April meldete der *Clarín* dann sogar die Ankunft von sowjetischen Atom-U-Booten im selben Gebiet.

An diesem Punkt betraf die Geschichte nicht mehr nur die Präsenz des Atom-U-Bootes (an der jetzt niemand mehr zweifelte), sondern auch die diabolische Geschicklichkeit der Briten, die es schafften, seine Position geheimzuhalten. Am 18. April sichtete ein brasilianischer Pilot den *Superb* bei Santa Catarina und fotografierte ihn sogar, aber auf dem Foto war wegen des nebligen Wetters praktisch nichts zu erkennen – und damit stoßen wir zum drittenmal im Verlauf dieser Vorlesungen auf einen Nebeneffekt, aber diesmal wird der Nebel direkt vom Leser geliefert, um der Geschichte das nötige Maß an Spannung zu verleihen, und das Ergebnis ist eine Sichtlage auf der Mitte zwischen *Flatland* und Antonionis *Blow up*.

Als dann das britische Expeditionskorps wirklich nur noch achtzig Kilometer vom Kriegsschauplatz entfernt war, mit wirklichen Kriegsschiffen und wirklichen U-Booten, verschwand der *Superb* von der Bildfläche: Am 22. April meldete der *Clarín*, das Boot sei nach Schottland zurückgekehrt. Tags darauf enthüllte die schottische Zeitung *Daily Record*, tatsächlich habe der *Superb* seine schottische Basis nie verlassen. Daraufhin sahen sich die argentinischen Zeitungen gezwungen, das Genre zu wechseln und vom Seekriegsfilm zum Spionagefilm überzugehen: Am 23. April meldete der *Clarín* triumphierend, endlich sei der britische Bluff entlarvt.

Wer hatte dieses *Yellow Submarine* erfunden? Der britische Geheimdienst, um die Kampfmoral der Argentinier zu untergraben? Die argentinische Führung, um ihre aggressive Politik zu rechtfertigen? Die britische Presse? Die argentinische Presse? Wem hat die Verbreitung des Gerüchts genutzt? Nicht diese Fragen sind es, die mich hier interessieren. Mich interessiert die Art und Weise, wie sich das Ganze dank der aktiven Mitwirkung aller aus einem vagen Gerede entwickelt hat. Jeder hat auf seine Weise an der Erschaffung jenes Atom-U-Bootes mitgewirkt, denn es handelte sich um eine erzählerisch höchst reizvolle und faszinierende »Figur«.

Diese Geschichte, die die wahre Geschichte der Konstruktion einer erfundenen Geschichte ist, hat mehr als nur eine Moral. Zum einen zeigt sie uns, wie wir ständig versucht sind, dem Leben durch die Verwendung von narrativen Schemata eine Form zu geben, aber darüber werden wir in der nächsten Vorlesung sprechen. Zum anderen demonstriert sie uns die Kraft der sogenannten »Existenz-Präsupposition«.² In jedem Aussagesatz, der Eigennamen oder definite Beschreibungen enthält, wird vorausgesetzt, daß der Adressat die Existenz der Subjekte, über die etwas ausgesagt wird, als unbestreitbar annimmt. Wenn mir jemand sagt, daß er zu einer bestimmten Verabredung nicht habe kommen können, weil seine Frau plötzlich erkrankt sei, werde ich die Existenz dieser Frau spontan für gegeben nehmen. Und nur wenn ich zufällig später herausfinde, daß der Mann Junggeselle ist, werde ich denken, daß er mich schamlos belogen hat. Aber bis zu diesem Augenblick habe ich einfach deswegen, weil seine Frau durch den Akt einer Erwähnung innerhalb des Diskursrahmens *postuliert* worden ist, keinerlei Grund, an ihrer Existenz zu zweifeln. Es handelt sich um eine so natürliche Reaktion eines jeden normalen Menschen, daß beispielsweise, wenn ich einen Text lese, der mit den Worten beginnt: »Wie jeder weiß, ist der gegenwärtige König von Frankreich kahl« (wobei ich voraussetze, daß Frankreich eine Republik ist und ich kein Sprachphilosoph, sondern eben ein normaler Mensch bin), ich nicht mit Wahrheitstafeln zu jonglieren beginne, sondern beschließe, meine Ungläubigkeit auszusetzen und jenen Text als ein Stück Literatur zu betrachten, das mir eine Geschichte aus der Zeit Karls des Kahlen erzählen will. Und das tue ich, weil es die einzige Art und Weise ist, in der ich jenem Wesen, das der Text postuliert hat, irgendeine Existenzform in irgendeiner Welt zuweisen kann.

Genauso ist es auch unserem U-Boot ergangen. Nachdem es einmal von den Massenmedien postuliert und somit in den

allgemeinen Diskurs gebracht worden war, war es vorhanden, und da man gewöhnlich ja annimmt, daß die Zeitungen wahrheitsgemäße Aussagen über die wirkliche Welt machen, tat dann jeder sein Bestes, um es irgendwo zu sichten.

In dem Roman *Ma che cos'è questo amore?* von Achille Campanile (jenem wunderbaren Humoristen, den ich schon in der ersten Vorlesung zitiert habe) gibt es einen gewissen Baron Manuel, der als Begründung für seine wiederholten Abwesenheiten, die mit seinem ehebrecherischen Leben zu tun haben, seiner Frau und anderen immer sagt, er besuche einen gewissen Pasotti, einen teuren Freund, der ein chronisch-sches Leiden habe und mit dessen Gesundheit es in der Tat immer mehr bergab zu gehen scheint, je komplizierter die Liebesaffären des Barons werden. Die Präsenz des kranken Pasotti ist in dem Roman so mit Händen zu greifen, daß schließlich, obgleich sowohl der Autor wie der Leser wissen, daß er nicht existiert, irgendwann jeder (nicht nur die anderen Romanpersonen, auch der Leser selbst) bereit ist, seinen unvermeidlichen Auftritt hinzunehmen. Und tatsächlich tritt dann Pasotti an einem bestimmten Punkt auf, dummerweise wenige Minuten nachdem Baron Manuel (der beschlossen hat, seinen vielfältigen Affären ein Ende zu setzen) seinen Tod verkündet hatte.

Das britische Atom-U-Boot war von den Massenmedien postuliert worden, und kaum postuliert, hatte jedermann es als real genommen. Was aber geschieht, wenn ein Autor in einem narrativen Text etwas als Bestandteil der realen Welt postuliert (die als Hintergrund der fiktiven Welt dient), was es in Wirklichkeit in der realen Welt gar nicht gibt und niemals gegeben hat? Wir erinnern uns an den Fall der Ann Radcliffe, die Olivenhaine in die Gascogne gesetzt hatte.

Im ersten Kapitel der *Drei Musketiere* bezieht d'Artagnan, kaum in Paris eingetroffen, ein Mansardenzimmer in der Rue des Fossoyeurs, im Hause von Monsieur Bonacieux. Das Haus des Herrn de Tréville, zu dem er sich unverzüglich begibt, liegt in der Rue du Vieux-Colombier (2. Kapitel). Im 7.

Kapitel erfahren wir, daß in derselben Straße auch Porthos wohnt, während Athos' Wohnung in der Rue Pérou liegt. Heute geht die Rue du Vieux-Colombier von der Nordwestecke der Place Saint-Sulpice in westlicher Richtung ab und die

Rue Pérou von der südöstlichen Ecke nach Süden, aber zur Zeit der *Drei*

Musketiere gab es den Platz noch nicht. Wo wohnte der zurückhaltende und mysteriöse Aramis? Wir erfahren es erst im 11. Kapitel, wo uns angedeutet wird, daß seine Wohnung an einer Ecke der Rue Servandoni gewesen sein muß, und wenn Sie sich einen Stadtplan von Paris anschauen (Abbildung 12), werden Sie feststellen, daß die Rue

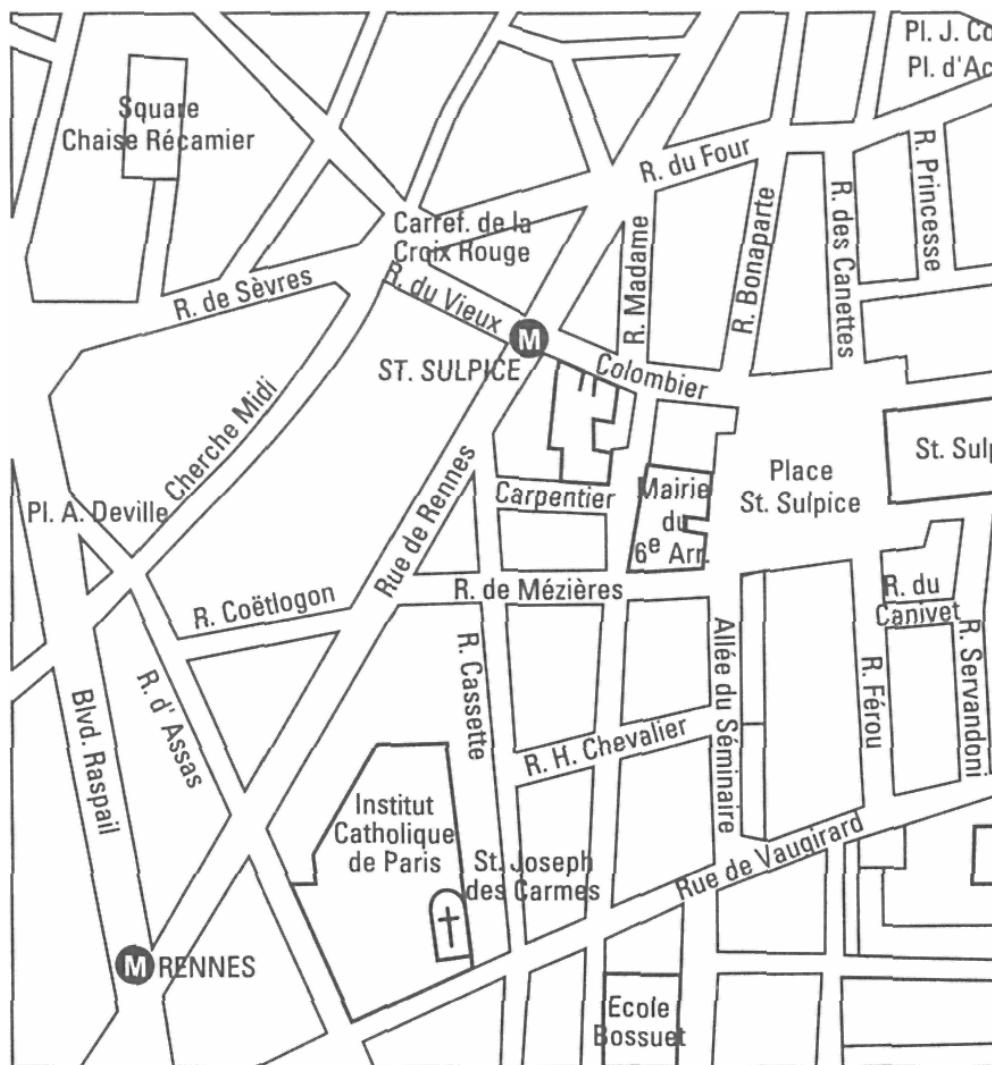


Abbildung 12

Servandoni die erste Parallelstraße östlich der Rue Pérou ist. Aber dieses 11. Kapitel hat den Titel *L'intrigue se noue*, »Der Knoten schürzt sich«, und wenngleich Dumas dabei gewiß an etwas anderes gedacht hatte, schürzt sich der Knoten für uns nun

auch in stadthistorischer und onomastischer Sicht.

Nach einem abendlichen Besuch bei Herrn de Tréville in der Rue du Vieux-Colombier geht d'Artagnan (der keine Eile hat, sondern noch ein wenig Spazierengehen will, um dabei an die geliebte Madame Bonacieux zu denken) nicht direkt nach Hause, sondern nimmt den – wie es im Text heißt – längsten Umweg. Aber wir wissen nicht, wo die Rue des Fossoyeurs ist, und wenn wir einen Stadtplan des heutigen Paris konsultieren, können wir sie nicht finden. Folgen wir also d'Artagnan auf seinem Gang durch die nächtlichen Straßen, während er »mit der Nacht redet und den Sternen zulächelt«.

Wenn wir beim Lesen einen Plan des Paris von 1625 heran-

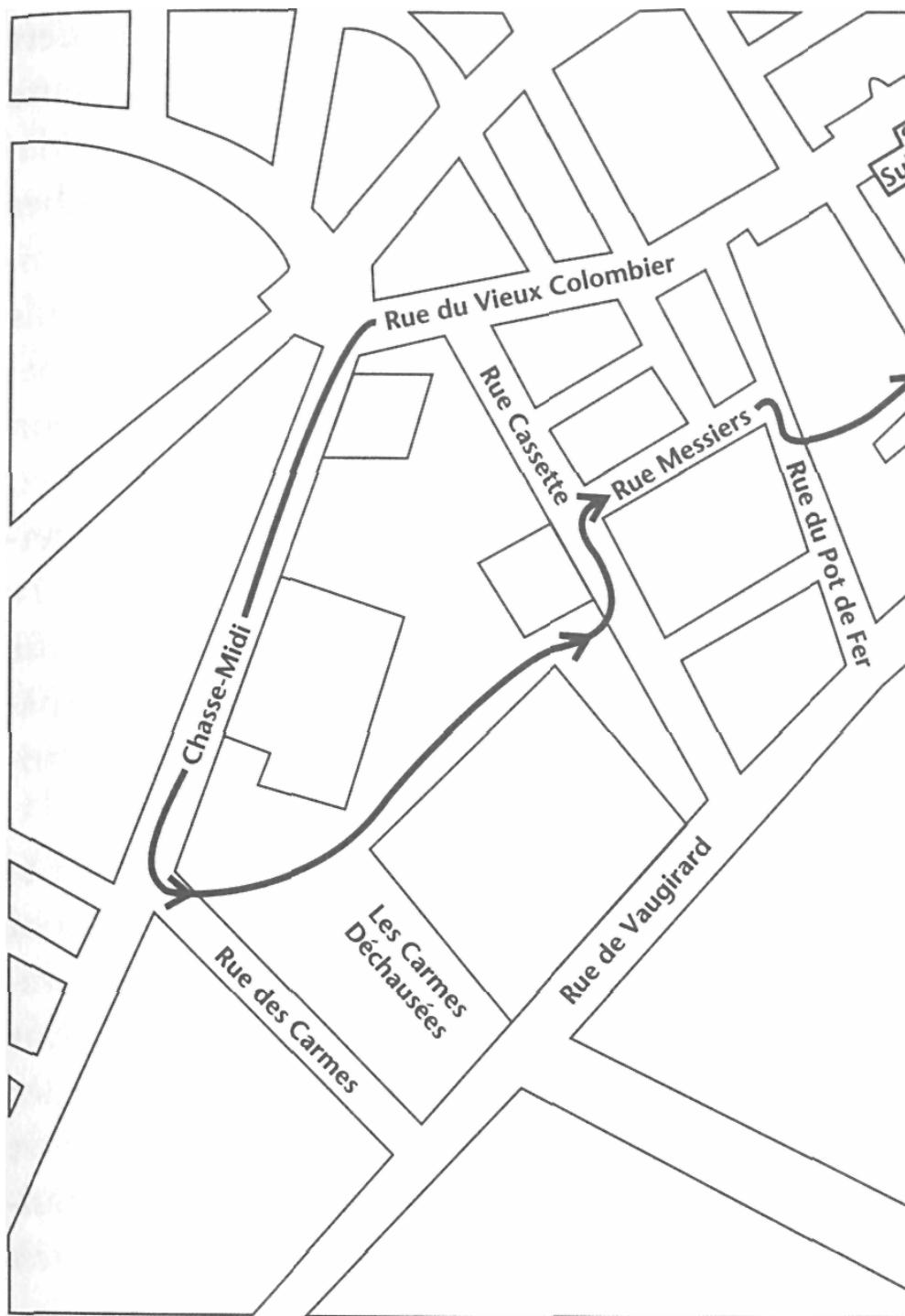


Abbildung 13

ziehen (Abbildung 13), sehen wir d'Artagnan zunächst die Rue du Cherche-Midi hinuntergehen (die damals Chasse-Midi hieß, wie Dumas vermerkt), dann biegt er in eine Gasse ein, die »an der Stelle der heutigen Rue d'Assas« verläuft und also die Rue des Carmes gewesen sein muß, riecht den frischen Duft von Gärten, den ihm der Wind aus der Rue de Vaugirard heranträgt, und biegt dann nach links ab, denn »das Haus, in dem Aramis wohnte, lag zwischen Rue Cassette und Rue Servandoni«. Vielleicht geht er, nachdem er die Rue des Carmes verlassen hat, über einige freie Flächen, die sich neben dem Kloster der Barfüßigen Karmeliter erstrecken, überquert dann die Rue Cassette, biegt in die Rue des Messiers (heute Mézières) ein und müßte danach irgendwo die Rue Pérou (damals Ferrau) überqueren, in der Athos wohnt, was er sich aber gar nicht bewußt macht (er schlendert gedankenverloren umher, wie es Verliebte tun). Wenn das Haus, in dem Aramis wohnte, sich zwischen Rue Cassette und Rue Servandoni befand, müßte es in der Rue du Canivet gewesen sein, auch wenn dieses Gäßchen im Jahre 1625 noch nicht existiert zu haben scheint.³ Jedenfalls muß es genau an der Ecke der Rue Servandoni gewesen sein (die in meiner Rekonstruktion als »Rue?« auftaucht), denn gerade als d'Artagnan »schon die Haustür seines Freundes erkennt«, sieht er einen Schatten (den er später als Madame Bonacieux erkennen wird) aus der Rue Servandoni kommen. Doch so leid es mir tut – und so tief es uns als empirische Leser berühren mag, wenn wir den Namen der Rue Servandoni hören, denn dort hatte Roland Barthes gewohnt -, aber Aramis konnte nicht an der Ecke der Rue Servandoni gewohnt haben, denn seine Geschichte spielt im Jahre 1625, und der florentinische Architekt Giovanni Niccolo Servandoni ist erst 1695 geboren worden, hat die Fassade der Kirche Saint-Sulpice erst 1733 entworfen, und jene Straße ist erst 1806 nach ihm benannt

worden.

Dumas, der immerhin wußte, daß die Rue Cherche-Midi damals Rue Chasse-Midi hieß, hatte sich in der Rue Servandoni geirrt. Die Sache wäre nicht weiter der Rede wert, wenn sie nur Monsieur Dumas als den empirischen Autor beträfe. Aber der Text liegt vor, wir gehorsamen Leser müssen seine Instruktionen befolgen, und wir befinden uns in einem ganz realen Paris, das genau dem von 1625 gleicht, nur gibt es darin eine Straße, die damals jedenfalls unter diesem Namen noch nicht existiert haben konnte.

Ein Problem, über das Logiker und Philosophen Ströme von Tinte vergossen haben, ist das des ontologischen Status der Personen und Dinge, die in einem Roman vorkommen, und was es heiße zu sagen, »*p* ist wahr«, wenn *p* eine Aussage (*propositio*) nicht über die reale Welt, sondern über eine fiktive Welt ist. Doch wir hatten ja schon in der letzten Vorlesung beschlossen, uns an die Positionen des *common sense* zu halten. Gleich welche philosophischen Positionen Sie einnehmen, Sie werden sicher bereit sein zu sagen, daß in der möglichen Welt, die ein gewisser Sir Arthur Conan Doyle geschaffen hat, Sherlock Holmes unverheiratet war. Und wenn dieser Holmes in einer seiner Geschichten plötzlich zu Dr. Watson sagen würde, er solle drei Bahnfahrkarten besorgen, da sich die beiden zusammen mit Mrs. Holmes auf die Jagd nach Doktor Moriarty begeben müßten, würden Sie, gelinde gesagt, ein wenig zusammenzucken. Erlauben Sie mir, es mit einem sehr groben Wahrheitsbegriff auszudrücken: Daß Sherlock Holmes eine Frau hatte, ist so unwahr, wie es unwahr ist, daß das Empire State Building in Berlin steht. Punktum.

Können wir mit der gleichen Gewißheit sagen, es sei unwahr, daß Aramis an der Ecke der Rue Servandoni wohnte? Natürlich könnte man argumentieren, ontologisch gehe alles in Ordnung, wenn man sagt, in der möglichen Welt der *Drei Musketiere* sei es wahr, daß Aramis an der Ecke einer Rue X wohnte, die

lediglich durch einen Irrtum des empirischen Autors Rue Servandoni genannt worden ist, während sie vermutlich ganz anders hieß. Keith Donnellan hat uns überzeugt, daß einer, der (irrtümlich) glaubt und behauptet, Jones sei der Mörder von Smith, ohne Zweifel Jones meint, wenn er von Smiths Mörder spricht, auch wenn Jones unschuldig ist.⁴

Aber der Fall ist noch etwas verwickelter. Wo befand sich die Rue des Fossoyeurs, in der d'Artagnan wohnte? Nun, diese Straße hatte tatsächlich im 17. Jahrhundert existiert und ist heute aus einem sehr simplen Grund verschwunden: Sie war ebenjene, die heute Rue Servandoni heißt. Woraus folgt: (1) Aramis wohnte an einem Ort, der 1625 nicht unter diesem Namen existierte, und (2) d'Artagnan wohnte in derselben Straße wie Aramis, ohne es zu wissen, und befand sich sogar in einer ontologisch sehr kuriosen Situation: Er glaubte, daß es in seiner Welt zwei Straßen mit verschiedenen Namen gebe, wo es im Paris von 1625 nur eine mit einem Namen gab. Wir könnten sagen, ein solcher Irrtum kann leicht passieren. Jahrhundertelang hatte die Menschheit geglaubt, daß vor der südindischen Küste zwei große Inseln lägen, Ceylon und Taprobane, und als zwei Inseln haben die Geographen des 16. Jahrhunderts sie verzeichnet, bis man entdeckte, daß es sich um eine phantasievolle Interpretation verschiedener Reiseberichte handelte und die beiden Inseln ein und dieselbe waren. Jahrhundertelang hatte die Menschheit geglaubt, daß Abend- und Morgenstern, auch Hesperos und Phosphoros genannt, zwei verschiedene Himmelskörper seien, bis sich herausstellte, daß es immer derselbe ist, nämlich die Venus.

Aber d'Artagnans Lage ist eine andere. Wir Erdenbewohner beobachten aus der Ferne zwei Lichter am Himmel, Hesperos und Phosphoros, zu zwei verschiedenen Tageszeiten, und so ist es verständlich, daß wir sie für zwei verschiedene Sterne halten. Doch wenn wir Bewohner von Phosphoros wären, könnten wir nicht an die Existenz von Hesperos glauben, da niemand ihn

jemals am Himmel gesehen hätte. Das Problem von Hesperos und Phosphoros hat Frege und andere irdische Philosophen beschäftigt, aber es existiert nicht für die Philosophen auf Phosphoros, wenn es dort welche gibt.

Dumas als empirischer Autor, der sich offensichtlich geirrt hat, befand sich in der Situation der irdischen Philosophen. Aber d'Artagnan in seiner möglichen Welt befand sich in der Situation der Philosophen auf Phosphoros. Wenn er in der Straße war, die heute Rue Servandoni heißt, mußte er wissen, daß er in der Rue des Fossoyeurs war, derselben, in der er wohnte, und wie konnte er sie dann für eine andere halten, in der sein Freund Aramis wohnte?

Wären die *Drei Musketiere* ein Science-fiction-Roman oder ein Beispiel für selbstwidersprüchliches Erzählen, gäbe es keine Probleme. Ich kann sehr gut die Geschichte eines Raumfahrers schreiben, der am 1. Januar 2001 von Hesperos abhebt und am 1. Januar 1999 auf Phosphoros ankommt. Erklärun-gen gäbe es mehrere. Zum Beispiel könnte meine Erzählung behaupten, es gebe parallele Welten, die um einen Zeitsprung von zwei Jahren gegeneinander verschoben sind. In der einen heißt der Planet Hesperos, hat eine Million Einwohner, die alle blauäugig sind, und einen König namens Stan Laurel; in der anderen heißt er Phosphoros, hat 999 999 Einwohner (es gibt dort keinen Stan Laurel, denn Phosphoros ist eine Republik), und alle sind genau identisch mit denen auf Hesperos: identische Namen, identische Eigenschaften, identische Geschichte der Individuen, identische Verwandtschaftsverhältnisse. Oder ich könnte mir vorstellen, daß der Raumfahrer in der Zeit zurückkreist und zu einem früheren Stadium von Hesperos gelangt, in welchem der Planet noch Phosphoros heißt, just eine halbe Stunde bevor die Einwohner beschließen, ihn in Hesperos umzetaufen.

Doch eine der elementaren Vertragsklauseln jedes historischen Romans lautet, daß in jedem Fall, so viele fiktive Personen der Autor auch in die Geschichte einführen mag, alles Übrige mehr

oder minder dem entsprechen muß, was zu jener Zeit in der wirklichen Welt geschah.

Eine gute Auflösung unseres Knotens könnte die folgende sein: Da aus einigen alten Karten hervorzugehen scheint, daß die Rue des Fossoyeurs, zumindest um 1636, an einem bestimmten Punkt (etwa da, wo sie heute von der Rue du Canivet gekreuzt wird), zur Rue du Pied de Biche wurde, hatte d'Artagnan eben in der Rue des Fossoyeurs gewohnt und Aramis in der Rue du Pied de Biche. D'Artagnan, der die beiden Straßenabschnitte als zwei verschiedene Straßen betrachtete, weil sie zwei verschiedene Namen hatten, wußte, daß er in einer Straße wohnte, die praktisch die Verlängerung derjenigen von Aramis war, und glaubte aufgrund eines banalen Irrtums, daß die Straße, in der sein Freund wohnte, Rue Servandoni statt Rue du Pied de Biche hieß. Warum nicht? Vielleicht hatte er in Paris einen Florentiner namens Servandoni kennengelernt, den Urgroßvater des Architekten von Saint-Sulpice, und sein Gedächtnis hatte ihm einen Streich gespielt. Aber im Text der *Drei Musketiere* steht nicht, daß d'Artagnan an eine Ecke gelangt war, von der »er glaubte«, es sei die Ecke der Rue Servandoni. Der Text besagt, daß er an eine Ecke gelangt war, die *der Leser* für die Ecke der Rue Servandoni halten soll.

Wie retten wir uns aus dieser höchst irritierenden Lage? Indem wir uns mit dem Gedanken anfreunden, daß ich hier eine Karikatur der Diskussionen über den ontologischen Status fiktiver Personen geliefert habe, denn in Wahrheit ist das, was uns interessiert, nicht die Ontologie der möglichen Welten und ihrer Bewohner (ein respektables Problem in Diskussionen über modale Logik), sondern *die Position des Lesers*.

Daß Sherlock Holmes nicht verheiratet war, wissen wir aus der Sherlock-Holmes-Saga, also aus einem Corpus fiktiver Geschichten. Daß die Rue Servandoni im Jahre 1625 noch nicht existieren konnte, wissen wir dagegen nur aus der Enzyklopädie, und die ist, aus der Sicht der von Dumas erzählten Geschichte,

bloß belangloses Geschwätz. Im Grunde handelt es sich hier um dasselbe Problem wie beim Wolf in *Rotkäppchen*. Daß Wölfe nicht sprechen können, wissen wir aus unserer Erfahrung als empirische Leser, aber als Modell-Leser müssen wir akzeptieren, uns in einer Welt zu bewegen, in der die Wölfe sprechen können. Doch wenn wir akzeptieren, daß es sprechende Wölfe im Wald gibt, warum sollen wir dann nicht auch akzeptieren, daß es im Paris von 1625 eine Rue Servandoni gab? Praktisch tun wir das ja, wenn wir *Die drei Musketiere* lesen, und wir werden es weiter tun, solange wir Dumas lesen, auch nach dieser meiner Enthüllung.

In meinen theoretischen Schriften zur Interpretationsfrage⁵ habe ich stets auf dem Unterschied zwischen *Interpretieren* und *Benutzen* von Texten beharrt, aber ich habe auch hinzugefügt, daß es nicht verboten ist, einen Text zum Tagträumen zu benutzen. Heute habe ich den Text der *Drei Musketiere* »benutzt«, um mir ein spannendes Abenteuer in der Welt der Historié und der Bildung zu gönnen. Ich gestehe, daß es mir großen Spaß gemacht hat, in Paris durch alle bei Dumas genannten Straßen zu wandern und alte Stadtpläne aus dem 17. Jahrhundert zu konsultieren (die übrigens alle sehr ungenau sind). Mit einem narrativen Text kann man machen, was man will, und ich habe mich eben damit amüsiert, einmal die Rolle des paranoischen Lesers zu spielen und nachzuprüfen, ob das Paris des 17. Jahrhunderts mit dem von Dumas beschriebenen übereinstimmt.

Aber damit habe ich mich nicht als Modell-Leser benommen und nicht einmal als ein normaler empirischer Leser. Denn um zu wissen, wer Servandoni war, bedarf es einer soliden kunsthistorischen Bildung, und um zu wissen, daß die Rue des Fossoyeurs die heutige Rue Servandoni war, ist ein beträchtliches Maß an Spezialkenntnissen erforderlich. Undenkbar, daß der Text von Dumas, der stilistisch und erzählerisch als ein volkstümlicher historischer Roman

daherkommt, sich an einen so gebildeten Leser wendet. Infolgedessen braucht der Modell-Leser von Dumas die belanglose Einzelheit, daß die Rue Servandoni im Jahre 1625 Rue des Fossoyeurs hieß, nicht zu wissen und kann seelenruhig weiterlesen.

Ist damit das Problem gelöst? Mitnichten. Nehmen wir an, Dumas hätte d'Artagnan, als er aus dem Palais Tréville kam, in die Rue du Vieux-Colombier gehen und von dort in die Rue Bonaparte einbiegen lassen (die heute von der Nordwestecke der Place Saint-Sulpice nach Norden abgeht, aber damals Rue du Pot de Fer hieß). Nein, also das wäre zuviel. Entweder wir würden das Buch in die Ecke werfen, oder wir würden es noch einmal von vorne lesen in der Annahme, daß wir einen Fehler gemacht hatten, als wir uns zu Modell-Lesern eines historischen Romans konstituierten. Offenbar handelte es sich nicht um einen historischen Roman, sondern um eine Science-fiction-Story oder eine jener »Uchronie« genannten Geschichten, die sich in einer verkehrten Zeit abspielen, in der Julius Cäsar sich mit Napoleon duellierte und Euklid endlich den Großen Fermatschen Satz beweist.

Warum würden wir es nicht hinnehmen, wenn d'Artagnan in die Rue Bonaparte ginge, während wir ohne weiteres hinnehmen, daß er in die Rue Servandoni geht? Die Antwort liegt auf der Hand: Weil fast jeder weiß, daß es im Paris des 17. Jahrhunderts keine Rue Bonaparte geben konnte, während nur sehr wenige wissen, daß es damals keine Rue Servandoni geben konnte, was man schon daran sieht, daß es nicht einmal Dumas wußte.

Aber wenn es sich so verhält, dann betrifft unser Problem nicht den ontologischen Status der Personen, die fiktive Welten bewohnen, sondern das Format der Enzyklopädie des Modell-Lesers. Der von den *Drei Musketieren* vorgesehene Modell-Leser hat Neugier und Lust zur historischen Rekonstruktion, solange sie ihm nicht zuviel Bildung abverlangt, er kennt Bonaparte, er weiß genug über den Unterschied zwischen der

Regierungszeit Ludwigs XIII. und derjenigen Ludwigs XIV., um die Informationen, die ihm der Autor zu Beginn und im weiteren Verlauf der Erzählung liefert, zu verstehen, und er hat nicht die Absicht, sich ins Nationalarchiv zu begeben, um nachzuprüfen, ob es zu jener Zeit wirklich einen Grafen Rochefort gegeben hat. Muß er auch wissen, daß zu jener Zeit Amerika schon entdeckt worden war? Der Text sagt es nirgendwo und läßt es auch nirgendwo durchblicken, aber wir könnten die Hypothese wagen: Wenn d'Artagnan in der Rue Servandoni auf Christoph Kolumbus gestoßen wäre, müßte der Leser sich doch wohl etwas gewundert haben. Ich sage »müßte«, denn es handelt sich um eine Hypothese. Sicher gibt es Leser, die bereitwillig glauben würden, daß Kolumbus ein Zeitgenosse von d'Artagnan war, denn es gibt Leser, für die alles, was nicht Gegenwart ist, einfach irgendwie »früher« war, und das kann eine sehr vage Vergangenheit sein. Daher läßt sich, nachdem wir einmal gesagt haben, daß der Text beim Modell-Leser eine gewisse Enzyklopädie voraussetzt, sehr schwer bestimmen, welches Format diese Enzyklopädie haben muß.

Das erste Beispiel, das mir in den Sinn kommt, ist *Finnegans Wake*: Dieser Text sieht vor, erwartet und verlangt einen Modell-Leser mit einer wahrhaft grenzenlosen enzyklopädischen Kompetenz, die sogar noch größer als die seines empirischen Autors James Joyce sein muß, da der Leser Anspielungen und semantische Zusammenhänge auch dort erkennen soll, wo sie der empirische Autor gar nicht bemerkte. Tatsächlich wendet sich der Text, wie Joyce bekanntlich sagte, an einen »Idealleser, der von einer idealen Schlaflosigkeit befallen ist«. Dumas erwartete keinen Leser wie mich (und wäre wohl eher befremdet gewesen), der hingehnt und nachprüft, wo die Rue des Fossoyeurs war; Joyce dagegen wollte einen Leser, der – obwohl der Wald von *Finnegans Wake* potentiell unendlich ist, so daß, wer einmal drinnen ist, nicht mehr herausfindet – dennoch imstande sein soll, jeden Moment aus

dem Wald herauszutreten, um an andere Wälder zu denken, an die endlosen Wälder der universalen Kultur und der Intertextualität.

Können wir sagen, daß jeder narrative Text einen solchen Idealleser entwirft, der dem Borgesschen »Funes El Memorioso« gleicht? Natürlich nicht. Der Leser von *Rotkäppchen* braucht nichts über Giordano Bruno zu wissen, während es für den Leser von *Finnegans Wake* unverzichtbar ist. Welches Format muß also dann die Enzyklopädie haben, die ein »normales« Stück erzählender Literatur von uns verlangt?

Roger Schank und Peter Childers erlauben uns mit ihrem Buch *The Cognitive Computer*, die Frage von einer anderen Seite her anzugehen: Welches Format muß die Enzyklopädie haben, die man einem Computer eingeben muß, damit er Tierfabeln erfinden (also auch lesen und verstehen) kann?

In ihrem »Tale-Spin-Program« haben sie mit einer Minimal-Enzyklopädie begonnen: Es ging darum, dem Computer beizubringen, indem man ihm einen Set von Personen, Handlungsmöglichkeiten und Problemsituationen eingab, »wie ein Bär den Plan fassen kann, sich etwas Honig zu beschaffen«.⁶

In der ersten Fabel, die der Computer schrieb, fragte Joe der Bär den Vogel Irving, wo es Honig gebe, und Irving antwortete: »In der Eiche gibt es einen Bienenstock.« Daraufhin wurde Joe der Bär böse, weil er meinte, Irving habe ihm nicht geantwortet. In seiner enzyklopädischen Kompetenz fehlte nämlich die Information, daß man auch sagen kann, wo es die gewünschte Nahrung gibt, indem man nicht die Nahrung selbst, sondern – per Metonymie – ihre Quelle nennt. Proust hatte Flaubert dafür gelobt, daß er geschrieben hatte: »Madame Bovary trat an den Kamin«, ohne vorher erwähnt zu haben, daß sie fror. Mehr noch, Flaubert hatte auch nirgendwo erwähnt, daß ein Kamin Wärme erzeugt. Schank und Childers dagegen begriffen, daß man bei einem Computer deutlicher werden muß, und gaben ihm Informationen über das Verhältnis von Nahrung und Quelle

ein. Doch als der Vogel Irving erneut auf die Frage des Bären, wo es Honig gebe, mit der Auskunft antwortete, in der Eiche gebe es einen Bienenstock, ging der Bär hin und fraß den Bienenstock. Seine Enzyklopädie war immer noch ungenügend, man mußte ihm auch den Unterschied zwischen Quelle als Behälter und Quelle an sich erklären, denn – so die Autoren – wenn jemand Hunger hat und ich ihm sage, er solle zum Kühlschrank gehen, will ich ihm damit nicht sagen, er solle den Kühlschrank essen, sondern ihn aufmachen, um sich etwas zum Essen herauszunehmen; für einen Menschen ist das selbstverständlich, nicht aber für eine Maschine.

Ein weiterer unvorhergesehener Zwischenfall trat ein, als der Maschine gesagt worden war, wie man bestimmte Mittel benutzt, um bestimmte Ziele zu erreichen (zum Beispiel: »Wer etwas haben will, das ein anderer hat, kann entweder versuchen, mit dem Besitzer des begehrten Objekts einen Tauschhandel zu machen, oder den Besitzer zu überlisten«). Daraufhin schrieb der Computer folgende Geschichte:

Joe der Bär war hungrig. Er fragte den Vogel Irving, wo es Honig gebe. Irving wollte es ihm nicht sagen, da versprach ihm Joe einen Wurm zu bringen, wenn er ihm dafür sagen werde, wo es Honig gebe. Irving war einverstanden, aber Joe wußte nicht, wo es Würmer gab, und so fragte er Irving danach, aber Irving wollte es ihm nicht sagen. Da versprach ihm Joe einen Wurm zu bringen, wenn er ihm dafür sagen werde, wo es Würmer gebe, und Irving war einverstanden. Aber Joe wußte nicht, wo es Würmer gab, und so fragte er Irving danach, aber der wollte es ihm nicht sagen. Da versprach ihm Joe einen Wurm zu bringen, wenn er ihm dafür sagen werde, wo es Würmer gebe ...

Die Geschichte war in eine »Schleife« geraten, und um sie zu vermeiden, mußte dem Computer gesagt werden: Wer ein Ziel verfolgt und es beim ersten Versuch nicht erreicht, darf es nicht

ein zweites Mal verfolgen, sondern muß eine andere Lösung suchen. Doch auch diese Instruktion erzeugte Probleme, denn sie interagierte schlecht mit weiteren Instruktionen wie zum Beispiel: »Wer Hunger hat und etwas Eßbares sieht, will es essen«, oder: »Wer etwas Eßbares zu bekommen versucht und scheitert, wird krank.«

Hier die Geschichte, die der Computer nun schrieb:

Bill der Fuchs sieht Henry den Raben mit einem Stück Käse im Schnabel auf einem Ast sitzen. Bill ist hungrig, also begehrte er den Käse, und so überredet er Henry zu singen. Henry öffnet den Schnabel, und der Käse fällt zu Boden. Bill sieht den Käse am Boden liegen und begehrte ihn erneut. Aber dem Computer war gesagt worden, daß man nicht zweimal dasselbe Ziel verfolgen darf, und so kann Bill seinen Hunger nicht stillen und wird krank. Pech für ihn, aber was passiert jetzt mit dem Raben? Henry der Rabe sah den Käse am Boden liegen und wurde hungrig, aber er wußte, daß er der Besitzer des Käses war. Er wollte ehrlich mit sich selbst sein und beschloß daher, nicht sich selbst zu überlisten, um an den Käse zu kommen. Er wollte sich nicht selbst überlisten, er wollte aber auch nicht mit sich selbst in einen Wettstreit treten, da fiel ihm ein, daß er sich selbst gegenüber im Vorteil war, und so lehnte er es ab, sich selbst den Käse zu überlassen. Er sah keinen vernünftigen Grund, sich selbst den Käse zu überlassen [hätte er es getan, hätte er den Käse verloren], und so bot er sich selbst an, sich einen Wurm zu bringen, wenn er dafür den Käse sich selbst überlassen würde. Das klang ihm okay, aber er wußte nicht, wo es Würmer gab. Also fragte er sich: »Henry, weißt du, wo es Würmer gibt? Aber natürlich wußte er es nicht, und so beschloß er ... [und wieder hat eine Schleife begonnen]

Man muß schon wirklich viel wissen, um eine Tierfabel lesen zu können. Aber wieviel Schank und Childers ihrem Computer

auch beibringen mußten, sie brauchten ihm nicht zu sagen, wo die Rue Servandoni war. Die Welt von Joe dem Bären ist immer noch eine kleine Welt.

Eine fiktive Geschichte lesen heißt auch, Mutmaßungen über die ökonomischen Kriterien anzustellen, die in der fiktiven Welt herrschen. Die Regel ist nicht bekannt, beziehungsweise sie muß, wie in jedem hermeneutischen Zirkel, im selben Moment vorausgesetzt werden, in dem man sie aus dem Text zu erschließen versucht. Deshalb ist Lesen immer auch eine Wette. Man wettet, daß man sich treu an die Anregungen einer Stimme halten wird, die nicht explizit sagt, was sie anregt.

Kehren wir zu Dumas zurück und versuchen wir einmal, ihn so zu lesen, wie es ein an *Finnegans Wake* geschulter Leser tun würde, das heißt einer, der sich berechtigt fühlt, überall Indizien und Hinweise auf Anspielungen und semantische Kurzschlüsse zu entdecken. Versuchen wir, uns eine »mißtrauische« Lektüre der *Drei Musketiere* vorzustellen, versuchen wir, Dumas zu »überinterpretieren«.

Man könnte die Hypothese aufstellen, daß die Erwähnung der Rue Servandoni kein Irrtum war, sondern ein Indiz. Dumas hat diese »Fährte« an den »Rändern« des Textes ausgelegt, um uns zu warnen. Wir sollten begreifen, daß jeder fiktionale Text einen grundlegenden Widerspruch darin enthält, daß er verzweifelt versucht, eine fiktive Welt mit der realen in Einklang zu bringen. Dumas wollte darauf hinweisen, daß jede Fiktion selbstwidersprüchlich ist. Der Titel des Kapitels, »Der Knoten schürzt sich«, bezieht sich nicht nur auf die Lie-besgeschichten d'Artagnans oder der Königin, sondern auch auf das Wesen der erzählenden Literatur selbst.

Hier kommt nun jedoch das Kriterium der Ökonomie ins Spiel. Wir haben gesagt, Nerval habe gewollt, daß wir die Handlung rekonstruieren, und das konnten wir sagen, weil der Text von *Sylvie* eine bemerkenswerte Häufung von Zeitsignalen aufweist. Es ist schwer vorstellbar, daß diese Signale zufällig sind, es

kann kaum ein Zufall sein, daß das einzige präzise Datum der Novelle ganz am Ende steht, als wollte es uns auffordern, das Ganze noch einmal von vorn zu lesen, um den zeitlichen Faden der Handlung wiederzufinden, den der Erzähler verloren hat und den wir nie gefunden haben. Aber die Zeitsignale, mit denen Nerval seinen Text übersät hat, stehen alle an strategisch wichtigen Stellen der Handlungsverwicklung, nämlich immer dort, wo der Leser aufgefordert wird, Sprünge in der Zeit zu machen, die erzählerische Gegenwart zu verlassen, um sich in ein weiteres Stück Vergangenheit zu vertiefen. Sie funktionieren wie blaß durch den Nebel scheinende, aber erkennbare Ampelsignale an Kreuzungen.

Sucht man dagegen bei Dumas nach Anachronismen, so findet man sicher viele, aber nie in strategisch wichtigen Positionen. Das ganze Kapitel, in dem die Rue Servandoni erwähnt wird, dreht sich um die Eifersucht d'Artagnans, dessen Drama sich kein bißchen geändert hätte, wenn er durch andere Straßen gelaufen wäre. Gewiß könnte ein mißtrauischer Kritiker einwenden, das ganze Kapitel drehe sich um Personenverwechslungen: Erst sieht man einen Schatten, dann erkennt man in ihm Madame Bonacieux, dann spricht sie mit jemandem, den d'Artagnan für Aramis hält, dann entdeckt man, daß dieser Jemand eine Frau war, und am Ende des Kapitels läßt sich Madame Bonacieux von jemandem begleiten, den d'Artagnan erneut für Aramis oder jedenfalls für einen Liebhaber von Madame Bonacieux hält, der aber, wie sich herausstellt, Lord Buckingham ist, also der Liebhaber der Königin ... Warum also nicht annehmen, daß die Verwechslung der Straßennamen Absicht war, daß sie als Indiz und Allegorie für die Personenverwechslung fungiert und daß wir es mit einer subtilen Parallelie zwischen zwei Arten von Mißverständnissen zu tun haben?

Die Antwort ist, daß die Personenverwechslungen und das Spiel der Enthüllungen und Identifikationen quer durch den ganzen

Roman ein System miteinander bilden – wie man es ja auch aus anderen populären Romanen des 19. Jahrhunderts kennt: Ständig glaubt d'Artagnan, in irgendeinem Passanten den berüchtigten Mann aus Meung zu erkennen, ständig verdächtigt er Madame Bonacieux der Untreue und entdeckt dann, daß sie engelrein ist; Athos erkennt Milady als jene Anne de Breuil, die er vor Jahren geheiratet hatte, um dann entdecken zu müssen, daß sie eine Verbrecherin war; Milady erkennt im Henker von Lilie den Bruder des Mannes, den sie in den Ruin getrieben hat, und so weiter. Dagegen folgt auf den Anachronismus der Rue Servandoni keinerlei Enthüllung. Aramis lebt weiter in jener nicht existierenden Straße bis zum Ende des Romans und darüber hinaus. Hält man sich an die Regeln des Mantel-und-Degen-Romans, so wird die Rue Servandoni zu einer Sackgasse. Bisher haben wir amüsante Gedankenexperimente gemacht, indem wir uns fragten, was geschehen wäre, wenn Nerval uns eröffnet hätte, daß die Kutsche von keinem Pferd gezogen worden war, wenn Rex Stout den Alexanderplatz nach New York verlegt hätte oder wenn Dumas seinen d'Artagnan durch die Rue Bonaparte hätte gehen lassen. Wir haben uns amüsiert, wie es die Philosophen bisweilen tun, aber vergessen wir nicht, daß es nur Gedankenexperimente waren: Nerval hat niemals behauptet, die Kutsche sei ohne Pferd gefahren, Stout hat nie den Alexanderplatz nach New York verlegt, und Dumas hat d'Artagnan nie durch die Rue Bonaparte gehen lassen.

Die enzyklopädische Kompetenz, die vom Leser verlangt wird – der Ausschnitt aus jener potentiell endlosen Maximal-Enzyklopädie, die keiner von uns je besitzen wird -, ist dem Text eingeschrieben. Vermutlich sollte ein Leser von Dumas wissen, daß Napoleon Bonaparte im Jahre 1625 keine nach ihm benannte Straße haben konnte, und tatsächlich macht Dumas diesen Fehler auch nicht. Vermutlich ist derselbe Leser nicht gehalten zu wissen, wer Servandoni war, und so kann sich Dumas erlauben, ihn am falschen Ort zu nennen. Ein fiktionaler

Text suggeriert dem Leser einige Kenntnisse, die er haben sollte, andere gibt er ihm ausdrücklich, und den Rest beläßt er im Vagen, aber natürlich verlangt er niemals, daß wir die gesamte Maximai-Enzyklopädie erkunden.

Das genaue Format der Enzyklopädie, die ein Text beim Leser voraussetzt, bleibt eine Sache der Vermutung. Es herauszufinden heißt, die Strategie des Modell-Autors zu entdecken – also nicht nur *ein* »Muster im Teppich«, wie es in Henry James' gleichnamiger Novelle heißt, sondern die *Regel*, mit welcher wir *viele* Muster im Teppich der Erzählung identifizieren können.

Was ist die Moral von dieser Geschichte? Daß die fiktionalen Texte unserer metaphysischen Beschränktheit zu Hilfe kommen. Wir leben im großen Labyrinth der wirklichen Welt, das sehr viel größer und komplizierter als der Wald von Rotkäppchen ist und in dem wir nicht nur noch längst nicht alle Pfade gefunden haben, sondern niemals imstande sein werden, den Gesamtplan zu zeichnen. In der Hoffnung, daß es Spielregeln gibt, hat sich die Menschheit jahrtausendlang die Frage gestellt, ob dieses Labyrinth einen oder mehrere Urheber hat. Und sie hat sich Gott oder die Götter wie empirische Autoren vorgestellt, wie Erzähler oder wie einen Modell-Autor. Bei einer empirischen Gottheit fragt man sich, wie sie aussieht, ob sie einen Bart hat, ob sie ein Er oder eine Sie ist, oder ein Es; ob sie im Himmel lebt oder auf dem Gipfel des Olymp; ob sie irgendwann geboren ist oder schon immer existiert hat, ja sogar (in unseren Tagen), ob sie tot ist, wie Marx und Freud. Eine Erzähler-Gottheit ist überall gesucht worden, in den Eingeweiden der Tiere, im Flug der Vögel, im brennenden Dornbusch und im ersten Satz der Zehn Gebote. Manche jedoch, mit Sicherheit die Philosophen, aber auchviele Religionen, haben sie wie einen Modell-Autor gesucht, das heißt wie eine Spielregel, wie das Gesetz, das erlaubt (oder eines Tages erlauben wird), das Labyrinth der Welt zu durchqueren und zu verstehen. In diesem Fall ist die Gottheit

etwas, das wir im selben Moment entdecken müssen, in dem wir entdecken, warum wir uns in diesem Labyrinth befinden, oder zumindest erraten, auf welchen Wegen wir es durchqueren sollen.

Ich habe einmal geschrieben (in meiner *Nachschrift zum »Namen der Rose«*), daß Kriminalromane uns deshalb gefallen, weil sie dieselbe Frage stellen wie die Philosophien und die Religionen: »*Whodunnit?* Wer ist es gewesen? Wer ist schuld an dem Ganzen?« Aber das ist Metaphysik für den Leser ersten Grades. Der Leser zweiten Grades fragt sich mehr: Wie muß ich den Modell-Autor (mutmaßend) identifizieren oder gar, wie muß ich ihn konstruieren, damit meine Lektüre einen Sinn bekommt? Stephen Dedalus fragte sich, ob ein Mann, der planlos an einem Stück Holz herumschnitzt und dabei ungewollt die Figur einer Kuh produziert, ein Kunstwerk geschaffen hat. Heute, seit wir die Poetik des *objet trouvé* oder des *ready made* haben, wissen wir die Antwort: Die zufällige Form ist ein Kunstwerk, wenn wir es schaffen, uns hinter ihr die formende Strategie eines Urhebers vorzustellen. Es ist dies ein Extremfall, in dem man, um ein guter Leser zu werden, zwangsläufig auch ein guter Autor geworden sein muß. Aber dieser Extremfall zeigt auf wunderbare Weise die unauflösliche Verbindung, die Dialektik zwischen Autor und Modell-Leser, die sich bei jedem Lesen herstellen muß.

In dieser Dialektik gehorchen wir der Aufforderung des Orakels von Delphi, das uns sagt: »Erkenne dich selbst.« Und weil, wie Heraklit lehrt, »der Gott, dem das Orakel in Delphi gehört, nicht spricht noch verbirgt, sondern bedeutet«, hat dieser Erkenntnisprozeß nie ein Ende, denn er nimmt die Form einer permanenten Befragung an.

Dennoch wird diese Befragung, obwohl sie potentiellunendlich ist, begrenzt durch das reduzierte Format der Enzyklopädie, die ein fiktionales Werk voraussetzt, während wir keineswegs sicher sind, ob die reale Welt, samt ihren unendlich

vielen möglichen Kopien, unendlich und begrenzt oder endlich und unbegrenzt ist. Aber es gibt noch einen anderen Grund, weshalb uns die Fiktion ein angenehmeres Gefühl als die Realität verschafft. Eine goldene Regel aller Geheimschriftentzifferer und Codeknacker besagt, daß jede Botschaft entzifferbar ist, sofern man weiß, daß es sich um eine Botschaft handelt. Das Problem mit der wirklichen Welt ist, daß wir uns seit Jahrtausenden fragen, ob sie eine Botschaft enthält und ob diese Botschaft einen Sinn hat. Bei einer fiktiven Welt wissen wir mit Sicherheit, daß sie eine Botschaft darstellt und daß hinter ihr eine auktoriale Autorität steht, als ihr Schöpfer und als ein Ensemble von Instruktionen zu ihrer Lektüre.

So ist also unsere Suche nach dem Modell-Autor letztlich die Suche nach einem Ersatz für jenes andere Bild, das Bild eines Vaters, das sich im Nebel der Unendlichkeit verliert, weshalb wir nie müde werden, uns zu fragen, warum es überhaupt Etwas gibt und nicht vielmehr Nichts.

6

Fiktive Protokolle

Wenn die fiktionalen Welten so angenehm sind, warum dann nicht versuchen, auch die reale Welt so zu lesen, als wäre sie ein Roman? Oder umgekehrt, wenn die Welten der erzählerischen Fiktion so klein und so trügerisch angenehm sind, warum dann nicht versuchen, fiktionale Welten zu erschaffen, die ebenso komplex, widersprüchlich und provozierend sind wie die reale Welt?

Lassen Sie mich die zweite Frage zuerst beantworten. Dante, Rabelais, Shakespeare und Joyce haben genau das getan. Und Nerval natürlich. Als ich über »offene Kunstwerke« schrieb, dachte ich an literarische Werke, die so ambivalent wie das Leben selbst erscheinen wollten. In *Sylvie* wissen wir zwar mit Sicherheit, daß Adrienne 1832 gestorben ist (während wir nicht mit der gleichen Sicherheit wissen, daß Napoleon 1821 gestorben ist – wer weiß, er könnte von Julien Sorel heimlich aus St. Helena befreit worden sein, unter Zurücklassung eines Doppelgängers, und die letzten Jahre seines Lebens unter dem Namen Père Dodu in Loisy verbracht haben, um dort 1830 dem Erzähler Nervals zu begegnen). Doch während der ganzen übrigen Geschichte von *Sylvie* ähnelt das ambivalente Spiel zwischen Leben und Traum, Vergangenheit und Gegenwart eher der Ungewißheit, die unser tägliches Leben beherrscht, als jener schönen Gewißheit, in der Scarlett O'Hara wußte, daß »morgen ein anderer Tag« ist.

Kommen wir nun zur ersten Frage. In *Das offene Kunstwerk* habe ich, als Kommentar zur Strategie jener Live-Sendungen im Fernsehen, die einen Strom von Zufallsereignissen in narrative Strukturen zu fassen versuchen, die Anmerkung gemacht, das

Leben gleiche zwar mehr dem *Ulysses* als den *Drei Musketieren*, dennoch seien wir geneigt, es eher wie einen Roman von Dumas als wie einen von Joyce zu lesen.¹ Mein Romanheld Jacopo Belbo scheint damit einverstanden zu sein, wenn er im *Foucaultschen Pendel* sagt:

Ich glaubte, ein wahrer Dandy würde sich nie mit Scarlett O'Hara einlassen, nicht mal mit Constance Bonacieux [...]. Ich spielte mit dem Trivialroman, um mich ein bißchen außerhalb des Lebens zu ergehen. Er beruhigte mich, weil er mir das Unerreichbare versprach. Aber es ist nicht so [...]. Proust hatte recht, das Leben wird sehr viel besser durch schlechte Musik als durch eine Missa Solemnis dargestellt. Die Kunst gaukelt uns etwas vor und beruhigt uns, denn sie läßt uns die Welt so sehen, wie die Künstler sie gerne hätten. Der Schauerroman tut so, als ob er bloß scherzte, aber dann zeigt er uns die Welt so, wie sie ist, oder zumindest so, wie sie sein wird. Die Frauen sind Milady ähnlicher als Anna Karenina, Fu Man-Chu ist wahrer als Nathan der Weise, und die Realgeschichte gleicht mehr der von Eugène Sue erzählten als der von Hegel entworfenen.²

Eine bittere Bemerkung, gewiß, eine Bemerkung, wie sie ein tief Enttäuschter macht. Aber sie drückt recht gut unsere Neigung aus, uns die Dinge, die uns widerfahren, in den Formen dessen zu erklären, was Barthes einen »lesbaren Text« genannt hat. Da uns die erzählerische Fiktion angenehmer als die Realität erscheint, versuchen wir letztere so zu interpretieren, als ob sie erzählerische Fiktion wäre.

In dieser letzten Vorlesung werde ich einige Fälle behandeln, in denen wir uns veranlaßt sehen, Fiktion und Realität zu vermengen, die Realität zu lesen, als wäre sie Fiktion, und die Fiktion, als wäre sie Realität. Einige dieser Vermengungen sind vergnügenlich und harmlos, andere sind absolut notwendig, und einige sind zutiefst erschreckend.

1934 veröffentlichte Carlo Emilio Gadda einen Zeitungsartikel, in dem er eine Beschreibung des Mailänder Schlachthofs gab. Da Gadda ein großer Schriftsteller war, war der Artikel auch ein schönes Stück Prosa. Kürzlich hat nun Andrea Bonomi ein interessantes Experiment vorgeschlagen.³ Stellen wir uns vor, in jenem Artikel wäre nirgends der Name Mailand genannt worden, es hätte immer nur »diese Stadt« geheißen, der Artikel wäre unveröffentlicht geblieben, und nun findet ein Forscher das Manuskript unter Gaddas nachgelassenen Papieren. Er liest es und weiß nicht, ob es sich um die Beschreibung eines Ausschnitts unserer wirklichen Welt oder um Fiktion handelt. Er fragt sich also nicht, ob die im Text enthaltenen Aussagen wahr sind, sondern genießt die Rekonstruktion einer Welt, der Welt des Schlachthofs in einer nicht näher bestimmten und vielleicht imaginären Stadt. Später entdeckt der Forscher eine Kopie des Manuskripts im Archiv des Mailänder Schlachthofs und auf dieser Kopie eine Randnotiz des Schlachthofdirektors, der vor Jahrzehnten geschrieben hat: »minutiöse und absolut exakte Beschreibung«. Mithin war in Gaddas Text von einem real existierenden Schlachthof die Rede, es handelte sich um eine Zeitungsreportage, die nach ihrem Wahrheitsgehalt zu beurteilen war, nach ihrer Übereinstimmung mit einem Sachverhalt, den es in unserer realen Welt gibt oder gegeben hat. Bonomis Argument ist nun, daß der Forscher, obwohl er seine Ansicht über die Natur des Textes ändern muß, den Text nicht neu zu lesen braucht. Die beschriebene Welt, ihre Bewohner und deren Eigenschaften bleiben dieselben, sie werden jetzt einfach vom Leser auf die Wirklichkeit »projiziert«. Bonomis Fazit: »Um den Inhalt eines Berichts zu erfassen, der einen bestimmten Sachverhalt beschreibt, ist es nicht nötig, daß auf diesen Inhalt die Kategorien wahr und falsch anwendbar sind.«

Dies ist nicht nur eine Behauptung des puren *common sense*. In Wirklichkeit neigen wir zu der Meinung, daß wir uns, wenn uns erzählt wird, daß bestimmte Dinge geschehen seien, instinkтив in

eine Art Alarmbereitschaft versetzen, da wir annehmen, daß der Sprecher oder Schreiber uns etwas erzählen will, was wir für wahr halten sollen, weshalb wir uns darauf einstellen, das Gehörte oder Gelesene als wahr oder falsch zu beurteilen. Desgleichen meinen wir, daß wir nur inbesonderen Fällen, wenn ein Fiktionssignal erscheint, unsere Ungläubigkeit suspendieren und uns darauf einstellen, in eine andere Welt einzutreten. Bonomis Gedankenexperiment mit Gadda beweist nun jedoch, daß wir, wenn wir eine Folge von Sätzen vor uns haben, in denen erzählt wird, was jemandem an einem so und so beschaffenen Ort zugestoßen ist, zunächst einmal mit dem Text kooperieren und mithelfen, eine Welt zu errichten, die eine innere Kohärenz hat, und erst dann entscheiden, ob wir die betreffenden Sätze als Beschreibung der realen Welt oder einer imaginären Welt verstehen sollen.

Dies zwingt uns, eine unter einschlägigen Theoretikern sehr gebräuchliche Unterscheidung neu zu bedenken, nämlich die zwischen *natürlichem* und *künstlichem* Erzählen.⁴ Natürliches Erzählen beschreibt Ereignisse, die wirklich geschehen sind, die der Sprecher für wirklich geschehen hält oder von denen er uns (lügnerisch) weismachen will, daß sie wirklich geschehen seien. Beispiele für natürliches Erzählen sind sowohl der Bericht, in dem ich erzähle, was mir gestern passiert ist, wie auch eine Zeitungsmeldung oder sogar die gesamte *Geschichte des Verfalls und Untergangs des Römischen Reiches* von Edward Gibbon. Künstliches Erzählen wäre dagegen repräsentiert durch die erzählerische Fiktion, die nur so tut, als ob sie die Wahrheit sagt, oder die die Wahrheit nur im Bezugsrahmen eines fiktionalen Diskursuniversums zu sagen beansprucht.

In der Regel erkennen wir künstliches Erzählen am »Paratext«, das heißt an den Informationen, die den Text umgeben, vom Titel bis zur Gattungsangabe »Roman« auf dem Schutzumschlag. Manchmal fungiert sogar der Name des Autors als paratextliches Element; so waren zum Beispiel im vorigen

Jahrhundert die Leser sicher, daß ein Buch, dessen Verfasser auf dem Umschlag als »der Autor von Waverley« bezeichnet wurde, ohne jeden Zweifel eine fiktive Geschichte enthielt. Das evidenteste Fiktionssignal innerhalb des Textes ist die Einleitungsformel »Es war einmal...«

Dennoch ist die Lage nicht so klar, wie sie aus theoretischer Sicht erscheinen mag. Man denke zum Beispiel an die berühmte Panik, die Orson Welles 1938 mit seiner Radiosendung über die Invasion vom Mars ausgelöst hatte. Das Mißverständnis und die Panik kamen daher, daß ein Teil der Hörer meinte, Meldungen im Radio seien immer Beispiele für natürliches Erzählen, während Welles meinte, er habe den Hörern genügend Fiktionssignale gegeben. Viele Hörer hatten sich aber auch erst bei laufender Sendung eingeschaltet, andere hatten die Fiktionssignale nicht verstanden und *projizierten* den Inhalt der Sendung auf die reale Welt.

Mein Freund Giorgio Celli, Schriftsteller und Professor der Entomologie, hat einmal eine Geschichte über ein perfektes Verbrechen geschrieben, in der er und ich die Protagonisten waren. Der Protagonist Celli hatte in die Zahnpastatube des Protagonisten Eco eine chemische Substanz injiziert, die eine sexuelle Anziehungskraft auf Wespen ausübte. Eco hatte sich vor dem Schlafengehen die Zähne geputzt, und die Substanz, von der eine ausreichende Menge auf seinen Lippen zurückgeblieben war, hatte im Laufe der Nacht Scharen von Wespen angelockt, die sich erregt auf ihn stürzten, mit tödlichen Folgen für ihn. Die Erzählung wurde auf der dritten Seite der Bologneser Tageszeitung // *resto del carlino* veröffentlicht. Wie Sie vielleicht wissen, war die dritte Seite italienischer Tageszeitungen bis vor wenigen Jahren regelmäßig der Kultur gewidmet, und der Artikel in der linken Spalte, *elzeviro* genannt, konnte eine Besprechung, eine Glosse oder auch eine kurze Erzählung sein. Die Erzählung von Celli erschien als *elzeviro* unter dem Titel »Wie ich Umberto Eco umgebracht habe.⁵ Die

Redakteure waren offenbar der Meinung, die Leser wüßten, daß alles, was in einer Zeitung steht, ernst zu nehmen ist, bis auf den *elzeviro*, der als ein Beispiel für künstliches Erzählen aufgefaßt werden muß.

Doch als ich an jenem Morgen in die Bar trat, in der ich gewöhnlich meinen Morgenkaffee zu mir nehme, wurde ich von den Angestellten mit Bekundungen der Freude und der Erleichterung begrüßt, da sie geglaubt hatten, Celli habe michwirklich ermordet. Ich schrieb das Mißverständnis dem Umstand zu, daß diesen Leuten der nötige kulturelle Hintergrund fehlte, um die journalistischen Konventionen zu kennen; aber etwas später begegnete ich dem Dekan meiner Fakultät, einem hochgebildeten Mann, dem diese Konventionen sehr wohl vertraut sind, und er gestand mir, daß er an jenem Morgen, als er die Zeitung aufschlug, zusammengezuckt sei. Es war nur ein kurzes Zusammenzucken, aber einen Moment lang hatte er jenen Titel in einer Tageszeitung, die per definitionem über real geschehene Dinge berichtet, für die Überschrift einer realen Meldung gehalten.

Wir könnten sagen – und so *hat* man gesagt –, daß künstliches Erzählen strukturell komplexer sei als das natürliche, aber jeder Versuch, strukturelle Differenzen zwischen natürlichem und künstlichem Erzählen zu definieren, kann gewöhnlich durch eine Reihe von Gegenbeispielen vereitelt werden. Wenn man sagt, in der erzählerischen Fiktion gibt es Personen, die im Lauf des Geschehens Handlungen vollführen oder erleiden, und diese Handlungen verändern die Lage einer Person von einem Anfangs- zu einem Endzustand, so trifft diese Definition auch auf die folgende ernsthafte und wahrheitsgemäße Erzählung zu: »Gestern abend hatte ich einen Mordshunger. Ich bin essen gegangen, habe mir *Steak and Lobster* gegönnt, und danach war ich sehr zufrieden.«⁶ Fügt man hinzu, daß die Handlungen schwierig sein und eine unerwartete dramatische Entscheidung enthalten müssen, so bin ich sicher, daß W. C. Fields in

hochdramatischer Weise zu erzählen gewußt hätte, welche Angst ihn angesichts der schwierigen Wahl zwischen Steak und Hummer befiehl und wie genial er sein Dilemma gelöst hat. Ebensowenig kann man sagen, daß die Entscheidungen, vor denen die Personen in *Ulysses* stehen, dramatischer seien als diejenigen, die wir in unserem Alltagsleben treffen müssen. Und nicht einmal die aristotelischen Vorschriften (daß die Helden nicht schlechter und nicht besser sein dürfen als wir gewöhnlichen Menschen, daß sie unerwartete Wendungen, Schicksalsschläge und Agni-tionen erleiden müssen und daß die Handlung auf eine Katastrophe zutreiben muß, nach welcher die Katharsis eintritt) genügen, um eine erzählerische Fiktion zu definieren, denn auch viele Lebensbeschreibungen in Plutarchs *Vitae* erfüllen diese Anforderungen.

Fiktionalität könnte durch Insistieren auf nicht verifizierbaren Einzelheiten signalisiert werden, auch durch Erkundungen der Geistes- und Gefühlslagen einer Person, da kein historischer Bericht derlei »Realitätseffekte« ertrüge. Allerdings hat Roland Barthes, gerade als er seine Theorie der beim Erzählen benutzten »Realitätseffekte« darlegte, eine Stelle aus Michelets *Histoire de France* zitiert (aus Bd. 5, *La Révolution*, 1869), in welcher der Autor, während er Charlotte Cordays Gefängnisleben beschreibt, durch Insistenz auf nicht nachprüfbaren Details einen typischen narrativen Effekt einfügt: »Au bout d'une heure et demie, on frappe doucement à une petite porte qui était derrière elle« (»Nach anderthalb Stunden klopft es leise an eine kleine Tür, die hinter ihr war«).⁷

Wahr ist zweifellos, daß eine natürliche Erzählung kaum mit ausdrücklichen Fiktionssignalen beginnt. Daher hält man die *Wahre Geschichte* des Lukian von Samosata trotz ihres Titels für eine fiktive, da gleich im zweiten Absatz klargestellt wird: »Ich habe Lügen aller Art unter dem Anschein der Wahrheit und Glaubwürdigkeit präsentiert...« Ähnlich beginnt Fielding seinen *Tom Jones* mit der Warnung, es handle sich um einen Roman.

Aber häufig beginnt die erzählerische Fiktion auch mit einem falschen Wahrhaftigkeitssignal. Vergleichen Sie einmal die folgenden Buchanfangs-Paare:

Angeregt hat mich die sehr berechtigte und oft wiederholte Klage der gelehrten Mitbrüder [...], daß es in unseren Tagen niemanden gebe, der es auf sich nehme, in welcher Form auch immer unseren Nachkommen von den vielfältigen Ereignissen zu berichten, die sich sowohl in den Kirchen Gottes wie unter den Völkern zutragen und durchaus des Erinnerns wert sind. Niemals haben sich Pracht und Galanterie in Frankreich so glanzvoll gezeigt wie in den letzten Jahren der Herrschaft Heinrichs II.

Der erste ist der Anfang von Radulf Glabers *Historia suorum temporum*, der zweite der Anfang von Madame de Lafayettes *Prinzessin von Clèves*, und man beachte, daß letztere über Seiten und Seiten so weitergeht, bevor deutlich wird, daß es sich um einen Roman und nicht um eine Chronik handelt.

Als Cäsar in Rom gewisse reiche Ausländer sah, die junge Hunde oder Affchen auf den Armen trugen und sie liebkosten, fragte er – heißt es –, ob ihnen ihre Frauen keine Kinder gebaren.

Am 16. August 1968 fiel mir ein Buch aus der Feder eines gewissen Abbé Vallet in die Hände [...] Das Buch, versehen mit ein paar historischen Angaben, die in Wahrheit recht dürfsig waren, präsentierte sich als die getreue Wiedergabe einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert...

Der erste, der wie der Auftakt zu einer phantastischen Erzählung klingt, ist der Anfang von Plutarchs Perikles-Biographie, der zweite der Anfang meines Romans *Der Name der Rose*.

Wenn jemals die Geschichte der Abenteuer eines Privatmannes in der Welt es verlohnzt hat, öffentlich bekannt gemacht zu werden, [...] so wird es, glaubt der Herausgeber dieses Berichts, hier der Fall sein. Die Wunder im Leben dieses Mannes übertreffen alles (glaubt er), was es bisher gegeben hat. [...] Der Herausgeber hält dies für einen reinen Tatsachenbericht; es gibt darin keinerlei Anzeichen einer Fiktion.

Vielleicht ist es für unsere Leser nicht unannehmbar, wenn wir diese Gelegenheit ergreifen, um ihnen eine knappe Skizze des größten Königs vorzulegen, der je in modernen Zeiten durch Erbrecht auf einen Thron gelangt ist. Wir fürchten nur, daß es unmöglich sein wird, eine so lange und ereignisreiche Geschichte in die Grenzen, die wir uns setzen müssen, zu komprimieren.

Der erste ist der Anfang von *Robinson Crusoe*, der zweite der von Macaulays Essay über Friedrich den Großen.

Ich darf nicht beginnen, von meinem Leben zu erzählen, ohne meiner guten Eltern Erwähnung zu tun, deren Charakter und Liebenswürdigkeit so großen Einfluß auf meine Erziehung und auf die Anlage meiner Natur hatten.

Es ist schon ein wenig merkwürdig, daß ich – obwohl ich nicht dazu neige, allzuviel von mir und meinen Angelegenheiten am Kamin und zu meinen persönlichen Freunden zu sprechen – zweimal im Leben von einem autobiographischen Impuls erfaßt worden bin, während ich an die Öffentlichkeit trat.

Der erste ist der Anfang von Garibaldis *Memorie*, der zweite der von Hawthornes *The Scarlet Letter*.

Natürlich gibt es auch sehr explizite Fiktionssignale, so zum

Beispiel den Anfang durch einen Einstieg *in medias res*, die Eröffnung durch einen Dialog, das Insistieren auf einer individuellen Geschichte anstelle einer allgemeinverbindlichen und vor allem unmittelbare Ironiesignale, wie beispielsweise bei Musil, der seinen *Mann ohne Eigenschaften* mit einem langen Wetterbericht beginnt, in dem es von Fachausdrücken wimmelt:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit...Was über eine halbe Seite so weitergeht, um dann in den Satz einzumünden:

Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.

Es genügt jedoch, ein einziges fiktionales Werk zu finden, das keines dieser Merkmale aufweist (und wir könnten Dutzende und Aberdutzende anführen), um zu sagen, daß es keine unumkehrbaren Fiktionssignale gibt – außer wenn Elemente des Paratextes ins Spiel kommen.

Aus alledem geht hervor: Oft ist es gar nicht so, daß man in eine fiktive Welt *einzutreten beschließt*, sondern daß man sich *unversehens in ihr befindet* und dann beschließt, alles, was einem dort widerfährt, als einen Traum zu nehmen. Gewiß sind wir, wie Novalis sagte, dem Aufwachen nahe, wenn wir träumen, daß wir träumen. Aber dieser Zustand des Halbschlafs – in dem sich der Erzähler von *Sylvie* befand – wirft viele Probleme auf.

In der erzählerischen Fiktion sind präzise Verweise auf die reale Welt so eng miteinander verknüpft, daß der Leser, wenn er eine Weile in einem Roman verbracht und dessen fiktive Elemente

gebührend mit den Verweisen auf die Realität vermischt hat, nicht mehr genau weiß, wo er sich eigentlich befindet.

So kommt es zu einigen wohlbekannten Phänomenen. Das erste haben wir, wenn der Leser das fiktionale Modell auf die Realität projiziert, oder einfacher gesagt, wenn er an die reale Existenz fiktiver Personen und Ereignisse glaubt. Daß viele Menschen glaubten und immer noch glauben, Sherlock Holmes habe wirklich gelebt, ist nur das berühmteste von sehr vielen möglichen Beispielen. Wenn Sie jemals mit einer Gruppe von Joyce-Fans nach Dublin fahren, werden Sie merken, wie schwierig es nach einer Weile wird, für die Fans sowieso, aber auch für unsereinen, die von Joyce beschriebene Stadt von der realen zu unterscheiden, auch weil die Forscherinzwischen reale Individuen gefunden haben, die Joyce porträtiert hatte; früher oder später, während Sie an den Kanälen entlanggehen oder auf den Martello Tower steigen, fangen Sie plötzlich an, Gogarty mit Lynch oder Cranley zu verwechseln oder den jungen Joyce mit Stephen Dedalus.

Proust schreibt in seinem Aufsatz über Nerval: »Wenn man in einem Eisenbahnfahrplan den Namen Pontarmé liest, erschauert man.« Nachdem er in *Sylvie* den Traum eines Traumes erkannt hat, träumt er vom real existierenden Valois in der absurden Hoffnung, darin das Mädchen wiederzufinden, das inzwischen auch ein Teil *seiner* Träume geworden war.

Das Ernstnehmen der fiktiven Personen kann auch eine besondere Art von Intertextualität produzieren, nämlich wenn der Auftritt – in einem Roman oder Drama – einer Person aus einem anderen Roman geradezu als Signal der Wahrhaftigkeit dient; so zum Beispiel am Ende des zweiten Aktes von Rostands *Cyrano de Bergerac*, wenn dem Helden ein Musketier gratuliert, der bewundernd als »d'Artagnan« vorgestellt wird. Die Präsenz des d'Artagnan aus der Fiktion von Dumas wird zur Beglaubigung der Wahrhaftigkeit der Geschichte von Cyrano – obwohl uns der historische d'Artagnan nur durch phantasievolle

Zeugenaussagen bekannt ist (hauptsächlich durch Dumas), während wir über den historischen Cyrano sehr viel wissen.

Wenn fiktive Personen von einem Text zum anderen wandern können, heißt das, daß sie Bürgerrecht in der realen Welt erworben und sich von der Fiktion, in der sie entstanden sind, emanzipiert haben. Vor kurzem habe ich folgende Geschichte erfunden – im Vertrauen darauf, daß die Leser durch die Postmoderne inzwischen auf jede mögliche Art von metafiktionaler Depravation gefaßt sind:

Wien, 1950. Zwanzig Jahre sind vergangen, doch Sam Spade hat seine Suche nach dem Malteser Falken nicht aufgegeben. Sein Kontaktmann ist jetzt Harry Lime, und die beiden treffen sich zu einem Gespräch im Riesenrad über dem Prater. Danach begeben sie sich ins Café Mozart, wo Sam in einer Ecke »As Time Goes By« auf der Zither spielt. Am hintersten Tisch, eine Zigarette im Mundwinkel, die Lippen zu einer bitteren Miene verzogen, sitzt Rick. Er hat einen Hinweis in den Papieren gefunden, die ihm Ugarte gezeigt hatte, und hält nun Spade ein Foto von Ugarte hin. »Cairo!« murmelt der Detektiv. Rick fährt fort: In Paris, als er mit Capitaine Renault triumphalen Einzug im Gefolge von De Gaulle hielt, habe er von der Existenz einer gewissen Dragon Lady erfahren (der mutmaßlichen Mörderin von Robert Jordan im spanischen Bürgerkrieg), die vom Geheimdienst auf die Spur des Falken gesetzt worden sei. Sie müsse jeden Moment eintreffen. Die Tür geht auf, und es erscheint die Gestalt einer Frau. »Usa!« ruft Rick. »Brigid!« ruft Spade. »Anna Schmidt!« ruft Lime. »Miss Scarlett!« ruft Sam. »Sie sind zurückgekommen. Tun Sie meinem Boß nicht wieder weh!«

Aus dem Halbdunkel der Bar löst sich die Gestalt eines Mannes mit einem sarkastischen Lächeln auf den Lippen. Es ist Philip Marlowe. »Gehen wir, Miss Marple«, sagt er zu der Frau. »Pater Brown erwartet uns in der Baker Street.«

Wann wird es leicht, einer fiktiven Person reale Existenz *zuzuschreiben*? Beachten wir, daß dies ja durchaus nicht bei allen fiktiven Personen geschieht. Weder bei Gargantua noch bei Don Quijote, weder bei Madame Bovary noch bei Long John Silver, weder bei Lord Jim noch bei Popeye (weder dem von Faulkner noch dem der Comics) ist es geschehen. Statt dessen bei Sherlock Holmes und Siddharta und Rick Blaine. Ich glaube, dieses extra- und intertextuelle Leben fiktiver Personen fällt mit dem Phänomen des Kultes zusammen. Wann wird ein Film zu einem Kultfilm, wann wird ein Roman oder eine Dichtung ein Kultbuch?

Vor Jahren, als ich einmal zu erklären versuchte, warum *Casablanca* ein Kultfilm geworden ist⁸, habe ich die Hypothese erwogen, eine Bedingung des Erfolgs und der Kultbildung sei die »Zusammengestückeltheit« eines Werkes. Aber Zusammengestückeltheit heißt auch Zerstückelbarkeit. Ich erkläre Ihnen gleich, was ich meine. Wie man inzwischen weiß, ist die Story von *Casablanca* erst während der Dreharbeiten entwickelt worden, ohne daß der Ausgang schon feststand. Und Ingrid Bergman wirkt deswegen so faszinierend geheimnisvoll, weil sie beim Spielen noch nicht wußte, für welchen Mann sie sich am Ende entschieden haben würde, weshalb sie beide mit gleicher Zärtlichkeit und Vieldeutigkeit anlächelte. Und man weiß auch, daß der Regisseur und die Drehbuchautoren, als sie mit der noch Ungewissen Story in Zeitnot kamen, einfach alle Klischees der ganzen Film- und Literaturgeschichte hineinverröhrt haben, so daß der Film eine Art Museum für Kinofans geworden ist. Gerade deswegen aber kann er auch sozusagen stückweise benutzt werden, nach demontierbaren Einzelteilen, von denen jedes dann ein Zitat und ein Archetyp wird. Etwas Ähnliches ist mit *The Rocky Horror Picture Show* geschehen, einem Kultfilm par excellence, gerade weil er keinerlei Form hat und daher ad infinitum zerlegbar und

deformierbar ist. Doch wie T. S. Eliot in einem berühmten Essay erwogen hat, könnte das auch der Grund für den Erfolg von *Hamlet* gewesen sein.

Eliot zufolge ist *Hamlet* eine nicht ganz gelungene Fusion aus drei verschiedenen älteren Quellen, in denen das vorherrschende Motiv das der Rache war, die Verzögerungen sich lediglich aus der Schwierigkeit ergaben, einen von Wächtern umgebenen König zu ermorden, und Hamlets »Verrücktheit« vorgetäuscht war, um keinen Verdacht aufkommen zu lassen. Shakespeare wollte jedoch das Motiv der schuldigen Mutter und der Wirkung ihrer Schuld auf den Sohn entfalten, aber er war nicht imstande, es dem »widerspenstigen« Stoff seiner Quellen aufzuprägen. Ergebnis: »die Verzögerung der Rache ist nicht durch Gründe der Notwendigkeit oder Zweckmäßigkeit erklärbar; und die Wirkung der ›Verrücktheit‹ geht dahin, den Verdacht des Königs nicht zu beschwichtigen, sondern zu erregen ... Und wahrscheinlich ist es öfter geschehen, daß Leute in *Hamlet* ein Kunstwerk sahen, weil sie es interessant fanden, als daß sie es interessant fanden, weil es ein Kunstwerk ist. Es ist die Mona Lisa der Literatur.«⁹

Der immense, jahrtausendealte Erfolg der Bibel verdankt sich ihrer Zerstückelbarkeit, bedenkt man, daß sie ein Werk verschiedener Autoren ist. Dantes *Divina Commedia* ist zwar durchaus nicht zusammengestückelt, aber wegen ihrer Komplexität, wegen der Vielzahl der in ihr vorkommenden Personen und der in ihr erzählten Ereignisse (was Himmel und Erde enthalten, um Dantes eigene Worte zu gebrauchen), erweist sie sich als derart zerlegbar, daß ihre Fans sie sogar als Repertoire für Rätselspiele benutzen, so wie man im Mittelalter Vergil als Handbuch für Prophezeiungen und Wahrsagungen benutzte und wie man später Nostradamus benutzen sollte (ein weiteres schönes Beispiel für Erfolg aufgrund radikaler, unheilbarer Zusammengestückeltheit, bedenkt man, daß seine *Centuria*e gemischt werden können, wie man gerade will). Doch

im Gegensatz zur *Göttlichen Komödie* ist Boccaccios *Dekamerone* nicht zerstückelbar, denn jede Novelle muß als ganze genommen werden. Woran man sieht, daß der Grad an Zerstückelbarkeit nicht vom ästhetischen Wert eines Werkes abhängt. *Hamlet* bleibt ein faszinierendes Werk, und auch Eliot hat uns nicht überzeugen können, es weniger zu lieben, während sich wahrscheinlich nur wenige bereit finden werden, der *Rocky Horror Picture Show* Shakespearesche Größe zu attestieren. Dennoch sind beides Kultobjekte, das eine, weil es zerstückelbar ist, das andere, weil es so zusammengestückelt ist, daß es jedes mögliche Spiel der Interaktion erlaubt. Ein Wald muß, um ein Heiliger Wald zu werden, wirr und verschlungen wie die Wälder der Druiden sein, nicht wohlgeordnet wie ein französischer Park.

Zahlreich sind also die Gründe, aus denen ein fiktionales Werk ins reale Leben umgefüllt werden kann. Aber wir müssen uns auch noch mit einem anderen, sehr viel wichtigeren Phänomen befassen: mit unserer Tendenz, das Leben wie einen Roman zu erfinden. Nach dem jüdisch-christlichen Ursprungsmythos hat Adam den Tieren Namen gegeben. Auf der uralten Suche nach einer vollkommenen Sprache¹⁰ hat man versucht, die Sprache Adams zu rekonstruieren, von dem es heißt, er habe die Tiere und Dinge ihrem Wesen gemäß zu benennen vermocht, aber jahrhundertelang war man der Ansicht, Adam habe eine Nomenklatur erfunden, das heißt eine Liste von *starren Designatoren*, bestehend aus Namen »natürlicher Gattungen«, um den Pferden, den Äpfeln oder den Eichen jeweils ihren »wahren« Namen zu geben. Erst im 17. Jahrhundert hat der englische Kaufmann Francis Lodwick die Idee vorgetragen, daß die ursprünglichen Namen nicht Namen von Substanzen, sondern von Handlungen gewesen sein müßten, daß es also nicht einen ursprünglichen Namen für den Trinker oder für das Getränk gab, sondern einen für die Handlung des Trinkens (*to drink*), und aus diesem Grundmuster hätten sich dann die

Namen dessen, der die Handlung vollführt (*the drinker*), des Gegenstandes der Handlung (*the drink*), des Ortes (*the drink-house*) und so weiter abgeleitet. Damit hat Lodwick vorweggenommen, was man heute die Theorie der *Case Grammar* nennt (zu deren Wegbereitern Kenneth Burke gehörte), nach welcher unser Verständnis eines gegebenen Ausdrucks in einem gegebenen Kontext die Form eines Instruktionsmusters annimmt, das Fragen nach einem Agenten, einem Gegen-Agenten, einem Ziel und so weiter stellt. Kurz gesagt, wir verstehen einen Satz, weil wir gewohnt sind, uns eine kleine Geschichte auszudenken, auf die sich der Satz bezieht, auch wenn er von natürlichen Individuen oder Gattungen spricht.

Eine ähnliche Idee können wir in Platons *Kratylos* finden: Ihm zufolge repräsentieren die Wörter nicht die Dinge an sich, sondern den Ursprung oder das Ergebnis einer Handlung. Der Genitiv von Zeus sei deswegen *Diós*, weil dieser Name ursprünglich die Grundtätigkeit des Königs der Götter ausgedrückt habe, nämlich *di' hoòn zen* zu sein, »der, durch welchen das Leben gegeben wird«. Ähnlich sei das Wort *anthropos* (Mensch) die Verstümmelung eines früheren Satzes mit der Bedeutung »der, welcher wiederbetrachten kann, was er gesehen hat«.

Somit könnten wir sagen, daß Adam beispielsweise die Tiger nicht als einzelne Exemplare einer natürlichen Gattung sah. Er sah bestimmte Tiere, die bestimmte morphologische Eigenschaften aufwiesen und in bestimmte Tätigkeiten verwickelt waren, wenn und solange sie mit anderen Tieren oder mit ihrer natürlichen Umwelt interagierten. Nur dann konnte Adam erkennen, daß ein bestimmtes Subjekt – das gewöhnlich gegen bestimmte andere Subjekte agierte, um bestimmte Ziele zu erreichen, und das sich unter so und so gearteten Umständen zeigte – nur Teil einer Geschichte war, einer Geschichte, die sich nicht von ihm abtrennen ließ und in der es eine

unverzichtbare Rolle spielte. Und erst in diesem Stadium der Welterkenntnis konnte jenes Subjekt »X-in-Aktion« schließlich *Tiger* genannt werden.

Heute spricht man auf dem Gebiet der Künstlichen Intelligenz von *frames* als Handlungsmustern (wie etwa ein Restaurant betreten, zum Bahnhof gehen, um einen Zug zu nehmen, einen Regenschirm öffnen), deren Kenntnis einen Computer befähigt, verschiedene Situationen zu verstehen. Aber ein Psychologe wie Jerome Bruner ist der Ansicht, daß auch unsere normale Art und Weise, uns über Alltagserfahrungen Rechenschaft abzulegen, die Form einer Geschichte annimmt¹¹, und das gleiche geschieht mit der Geschichte als *historia rerum gestarum*. Arthur Danto hat gesagt, »die Geschichte erzählt Geschichten«, und Hayden White hat von Geschichtsschreibung als »literarischem Artefakt« gesprochen.¹² Algirdas Greimas hat seine ganze semiotische Theorie auf ein »aktantiales Modell« gegründet, eine Art narratives Skelett, das die Tiefenstruktur jedes semiosischen Prozesses darstellt, so daß er geradezu sagen kann, das Narrative sei »das Organisationsprinzip aller Diskurse«.¹³

Unsere perzeptiven Beziehungen mit der Außenwelt funktionieren, weil wir uns auf früher gehörte Geschichten verlassen. Wir würden einen Baum nicht vollständig wahrnehmen, wenn wir nicht wüßten (weil andere es uns erzählt haben), daß er ein langes Wachstum hinter sich hat und nicht über Nacht aus dem Boden geschossen ist. Auch diese Gewißheit gehört zu unserem »Verstehen«, daß ein Baum ein Baum ist und nicht eine Blume. Wir glauben einer Erzählung, die unsere Vorfahren uns überliefert haben, auch wenn wir diese Vorfahren heute Wissenschaftler nennen.

Niemand lebt nur in der unmittelbaren Gegenwart, wir verknüpfen Dinge und Ereignisse mit dem Bindemittel der Erinnerung, der privaten und der kollektiven (sei sie Geschichte oder Mythos). Wir verlassen uns auf eine historische Erzählung, wenn wir »ich« sagen, ohne in Frage zu stellen, daß wir die

natürliche Fortsetzung dessen sind, der – nach Aussage unserer Eltern oder Auskunft des Einwohnermeldeamts – um die und die Uhrzeit an dem und dem Tag in dem und dem Jahr an dem und dem Ort geboren ist. Und da wir mit zwei Erinnerungen leben – mit der individuellen, die uns zu erzählen erlaubt, was wir gestern getan haben, und mit der kollektiven, die uns erzählt, wann und wo unsere Mutter geboren wurde –, neigen wir oft dazu, die beiden Erinnerungen zu vermengen, als hätten wir die Geburt unserer Mutter (aber letztlich auch die von Julius Cäsar) in der gleichen Weise *als Augenzeugen* erlebt wie unsere letzte Reise.

Diese Vermengung von individueller und kollektiver Erinnerung *verlängert* unser Leben, wenn auch nur nach hinten, und erscheint uns wie ein Versprechen der Unsterblichkeit. Die Teilhabe an der kollektiven Erinnerung (durch die Erzählungen der Älteren oder durch Bücher) versetzt uns ein wenig in die Lage von Borges vor dem magischen Aleph, jenem Punkt, der das ganze Universum enthält: In gewisser Weise können wir im Laufe unseres Lebens mit Napoleon frösteln, wenn plötzlich ein kühler Wind vom Atlantik her über St. Helena weht, uns mit Heinrich V. über den Sieg von Azincourt freuen und mit Cäsar am Verrat des Brutus leiden.

Daher ist es leicht zu verstehen, warum uns die narrative Fiktion so fasziniert. Sie bietet uns die Möglichkeit, unbegrenzt jene Fähigkeit auszuüben, die wir sowohl zur Wahrnehmung der Außenwelt wie zur Rekonstruktion der Vergangenheit brauchen. Die Fiktion hat die gleiche Funktion wie das Spiel. Spielend lernt das Kind zu leben, denn es simuliert Situationen, in denen es sich als Erwachsener befinden könnte. Und durch die narrative Fiktion üben wir Erwachsene unsere Fähigkeit, in die Erfahrung der Gegenwart wie der Vergangenheit eine Ordnung zu bringen.

Doch wenn die erzählerische Aktivität so eng mit unserem Alltagsleben verbunden ist, könnte es dann nicht auch

vorkommen, daß wir das Leben als Fiktion interpretieren und beim Interpretieren der Realität fiktive Elemente in sie einführen?

Es gibt dafür ein erschreckendes Beispiel, eine schlimme Geschichte, bei der alle hätten bemerken können, daß es sich um Fiktion handelte, denn die Zitate aus romanhaften Quellen waren nicht zu übersehen, und doch haben viele sie unseligerweise als eine wahre Geschichte genommen.

Der Anfang liegt weit zurück, am Beginn des 14. Jahrhunderts, als der französische König Philipp der Schöne den Orden der Templer zerstörte. Seit damals hat man nicht aufgehört, von einem heimlichen Weiterleben des Ordens zu fabulieren, und noch heute können Sie über dieses Thema Dutzende von Büchern in den mit »Esoterik« oder »New Age« beschrifteten Abteilungen der Buchläden finden. Im 17. Jahrhundert kam eine andere Geschichte hinzu, die der Rosenkreuzer, einer Bruderschaft, die ihren ersten Auftritt auf der historischen Bühne in Gestalt der Beschreibungen hatte, welche die sogenannten Rosenkreuzer-Manifeste von ihr gaben (die *Fama Fraternitatis* von 1614, und die *Confessio Fraternitatis Rosae Crucis* von 1615). Der oder die Autoren dieser Manifeste blieben offiziell unbekannt, auch weil diejenigen, denen sie zugeschrieben wurden, ihre Vaterschaft leugneten. Die Manifeste riefen etliche Aktivitäten auf Seiten derer hervor, die an die Existenz der Bruderschaft glaubten und beteuerten, ihr auf der Stelle beitreten zu wollen. Doch von einigen Andeutungen abgesehen behauptete niemand ernstlich, ihr anzugehören, denn sie war eine geheime Bruderschaft, und es war kennzeichnend für die Rosenkreuzer, daß sie behaupteten, keine zu sein. Was umgekehrt implizierte, daß ipso facto alle diejenigen, die irgendwann später behaupteten, Rosenkreuzer zu sein, mit Sicherheit keine waren. Infolgedessen gibt es nicht nur keine Beweise für die Existenz der Rosenkreuzer, sondern ihre Existenz ist per definitionem unmöglich, weshalb Heinrich

Neuhaus, als er im Jahre 1618 die Existenz der Rosenkreuzer beweisen wollte, auf das folgende außergewöhnliche Argument rekurrieren mußte: »Gerade daß sie ihre Namen wechseln und verbergen, daß sie ihr Alter verschleiern, daß sie nach eigenem Bekunden daherkommen, ohne sich kenntlich zu machen, erlaubt keinem Logiker zu verneinen, daß sie notwendig in natura existieren müssen.«¹⁴ Dessenungeachtet wimmelt es in den folgenden Jahrhunderten von esoterischen Gruppen, die sich in gegenseitiger Polemik als die einzigen wahren Erben der Rosenkreuzer bezeichnen und dafür unwiderlegliche Beweise zu haben behaupten, die sie jedoch niemandem zeigen können, da es sich um Geheimdokumente handelt.

In diese romanhafte Konstruktion fügt sich im 18. Jahrhundert die »Schottische« oder »Templerische« Freimaurerei ein, die ihren Ursprung nicht nur auf die Erbauer des Salomonischen Tempels zurückführt, sondern auch eine Verwandtschaft mit den Erbauern des Tempels der Templer reklamiert, deren geheimes Wissen durch Vermittlung der Rosenkreuzer auf das moderne Freimaurertum überkommen sei.

Über diese Geheimgesellschaften sowie über die Frage, ob es »Unbekannte Obere« gebe, die die Geschicke der Welt lenkten, wird dann ausgiebig am Vorabend der Französischen Revolution diskutiert. 1789 warnt ein angeblicher Marquis de Luchet, es habe sich »inmitten der dichtesten Finsternis eine Gesellschaft von neuen Wesen gebildet, die sich kennen, ohne sich je gesehen zu haben«, und: »Diese Gesellschaft übernimmt vom Jesuitenregime den blinden Gehorsam, von der Freimaurerei die Prüfungen und die äußereren Zeremonien, von den Templern die Evokationen der Untergründe und die unglaubliche Kühnheit..«¹⁵

In den Jahren 1797-98 schrieb dann, als Antwort auf die Französische Revolution, der Abbé Barruel seine *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*, ein dem Anschein nach historisches Werk, das sich jedoch wie ein Schauerroman liest.

Es beginnt natürlich mit den Templern. Nach dem Feuertod ihres Großmeisters Jacques de Molay verwandeln sie sich in eine Geheimgesellschaft mit dem Ziel, die Monarchie und das Papsttum zu stürzen und eine Weltrepublik zu errichten. Im 18. Jahrhundert bemächtigen sie sich der Freimaurerei und gründen eine Art Akademie, deren teuflische Mitglieder Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot und d'Alembert sind, und aus diesem Zirkel gehen die Jakobiner hervor. Doch auch die Jakobiner werden von einer noch geheimeren Gesellschaft kontrolliert, nämlich den Bayerischen Illuminaten, die Tag und Nacht nur auf Königsmord sinnen. Die Französische Revolution war das Ergebnis dieses Komplotts.

Sogar Napoleon interessierte sich für diesen Geheimbund und verlangte einen Bericht von Charles de Berkheim, der, wie es Spione und Geheimagenten zu tun pflegen, auf öffentliche Quellen zurückgriff und dem Kaiser als unerhörte Enthüllung alles das mitteilte, was dieser in den Büchern des Marquis de Luchet und des Abbé Barruel hätte lesen können. Napoleon war, wie es scheint, so beeindruckt von diesen außergewöhnlichen Beschreibungen der ungeahnten Macht eines Direktoriums Unbekannter Oberer mit der Fähigkeit, die Welt zu regieren, daß er alles mögliche unternahm, um mit ihnen in Kontakt zu treten. Das Buch von Barruel enthielt noch keinerlei Anspielung auf die Juden. Aber 1806 bekam Barruel einen Brief von einem gewissen Hauptmann Simonini, der ihn mit Nachdruck an die jüdische Omnipräsenz erinnerte: Auch Mani (der Begründer des Manichäismus) und der Alte vom Berge (Großmeister des Geheimordens der Assassinen und angeblich ein notorischer Alliierter der ursprünglichen Templer) seien Juden gewesen, die Freimaurerei sei von Juden gegründet worden, und sämtliche existierenden Geheimgesellschaften seien von Juden infiltriert. Es scheint, daß der Brief von Simonini in Wirklichkeit von Agenten des Polizeiministers Fouché stammte, der sich Sorgen über Napoleons Kontakte zu den französischen Juden machte.

Barruel war erschrocken über die Enthüllungen Simoninis und soll privat gesagt haben, wenn man sie veröffentlichte, riskiere man ein Massaker. Dessenungeachtet schrieb er einen Essay, in dem er Simoninis Ideen übernahm, und obwohl er den Text dann vernichtete, hatte sich das Gerücht schon verbreitet. Es produzierte jedoch keine interessanten Ergebnisse bis zur Mitte des Jahrhunderts, als die Jesuiten anfingen, sich über die antiklerikalnen Väter des italienischen Risorgimento Sorgen zu machen, über Leute wie Garibaldi, die Verbindungen zu den Freimaurern hatten. Die Idee, den Geheimbund der Carbonari als Handlanger einer jüdisch-freimaurerischen Verschwörung hinzustellen, schien ihnen vielversprechend.

Zur selben Zeit versuchten jedoch die antiklerikalnen Liberalen ihrerseits, die Jesuiten zu diffamieren und zu zeigen, daß sie nichts anderes täten als Komplotte gegen das Wohl der Menschheit zu schmieden. Mehr noch als durch einige »seriöse« Autoren (von Michelet und Quinet bis Garibaldi und Gioberti) wurde dieses Motiv durch einen Romanautor populär gemacht, nämlich durch Eugène Sue. In seinem Roman *Der Ewige Jude* erscheint der böse Rodin, Inbegriff der jesuitischen Weltverschwörung, unverkennbar als eine Neuauflage der Unbekannten Oberen klerikalnen Gedenkens. Und er taucht von neuem in Sues letztem Roman, *Die Geheimnisse des Volkes* auf, in dem der teuflische Plan der Jesuiten bis ins letzte verbrecherische Detail in einem Schreiben dargelegt wird, das Rodin (eine Romanfigur) von Jesuitengeneral Pater Roothaan (einer historischen Figur) erhält. Und hier begegnen wir schließlich auch noch einer anderen Romanperson wieder, dem edlen Rudolf von Gerolstein, dem Helden aus den *Geheimnissen von Paris* (einem echten Kultbuch, dessen Kult so weit ging, daß Tausende von Lesern Briefe an die Romanfiguren schrieben). Rudolf gelangt in den Besitz des Schreibens von Pater Roothaan und enthüllt seinen Inhalt den anderen glühenden Demokraten: »Sehen Sie nur, lieber Lebenn, wie

schlau dieser höllische Plan erdacht worden ist, welch furchtbare Leiden, welch grauenhafte Beherrschung, welch schrecklichen Despotismus er für Europa und die Welt bereithält, falls er je gelingen sollte ...«

1864, als Sues Romane erschienen sind, schreibt ein gewisser Maurice Joly eine liberal inspirierte Satire gegen Napoleon III., worin Machiavelli, der den Zynismus des Diktators repräsentiert, in der Hölle mit Montesquieu debattiert. Dabei legt der Autor das von Sue beschriebene Jesuitenkomplott (mitsamt der klassischen Formel »Der Zweck heiligt die Mittel«) fast wörtlich seinem Machiavelli – also Napoleon III. – in den Mund; ich habe mindestens sieben Seiten wenn nicht regelrechten Plagiats, so doch ausgiebiger und nicht gekennzeichneter Zitate gefunden. Joly wird verhaftet, sitzt fünfzehn Monate im Gefängnis und begeht schließlich Selbstmord. Exit Joly, aber wir werden ihm gleich wiederbegegnen.

1868 veröffentlicht Hermann Goedsche, ein deutscher Postbeamter, der bereits andere offenkundig verleumderische Broschüren geschrieben hatte, unter dem Pseudonym »Sir John Retcliffe« einen Schauerroman mit dem Titel *Biarritz*, in dem eine okkulte Zeremonie auf dem Prager Judenfriedhof beschrieben wird. Goedsche hatte einfach eine Szene aus Dumas' 1849 veröffentlichtem Roman *Joseph Balsamo* kopiert, in der jenes Treffen zwischen Cagliostro als Chef der Unbekannten Oberen und anderen Erleuchteten geschildert wird, bei dem dann alle das Komplott mit dem Halsband der Königin planen. Doch anstelle von Cagliostro & Co. lässt Goedsche die Vertreter der zwölf Stämme Israels auftreten, die sich auf dem Prager Friedhof versammeln, um die Eroberung der Welt vorzubereiten, wie der Großrabbiner ohne Umschweife enthüllt. Acht Jahre später, 1876, steht dieselbe Geschichte in einer russischen Hetzschrift namens *Die Juden, Herren der Welt*, aber nun so, als wäre sie wirklich geschehen. 1881 bringt sie auch die

französische Zeitung *Le Contemporain*, die behauptet, sie aus sicherer Quelle zu haben, nämlich von dem englischen Diplomaten Sir John Readcliff. 1896 wird die Rede des Großrabbiners (der jetzt John Readclif heißt) erneut in dem Buch *Les Juifs, nos contemporains* von François Bournand abgedruckt. Und von nun an wird das von Dumas erfundene Freimaurertreffen, verschmolzen mit dem von Sue erfundenen Weltverschwörungsplan der Jesuiten, den Joly dann Napoleon III. in den Mund gelegt hat, zur »wahren« Rede des Großrabbiners und erscheint in diversen Formen an verschiedenen Orten.

Aber damit ist die Geschichte noch nicht zu Ende. Um die Jahrhundertwende tritt eine Figur auf den Plan, die keine Romanfigur ist, aber eine zu sein verdiente: Pjotr Iwanowitsch Ratschkowski, ein Russe, der Probleme mit der zaristischen Polizei gehabt hatte, weil er mit linksextremen Gruppen verkehrt haben sollte, dann Polizeispitzel geworden war, sich der rechtsextremen Terrororganisation »Schwarze Hundertschaften« genähert hatte und schließlich zum in Paris residierenden Auslandschef der zaristischen Geheimpolizei, der gefürchteten Ochrana, ernannt worden war. Dieser Ratschkowski nun lässt, um seinem Beschützer, dem Minister Sergej Witte, gegen einen politischen Widersacher namens Ilja Zion oder Elie de Cyon zu helfen, dessen Landhaus am Genfer See durchsuchen und findet darin einen Text, in dem Cyon das Pamphlet von Joly gegen Napoleon III. abgeschrieben, aber die Ideen Machiavellis nun Witte unterschoben hat. Ratschkowski, der wie alle Angehörigen der Schwarzen Hundertschaften ein glühender Antisemit ist – und vergessen wir nicht, das alles geschah zur Zeit der Affäre Dreyfus –, hat sofort die Idee, diesen Text zu nehmen, jeden Hinweis auf Witte zu streichen und die ihm unterschobenen Weltverschwörungsideen den Juden zu unterschieben. Der Name Cyon erinnert, zumal in seiner russischen Form, an Zion, und durch die Idee, die Enthüllung eines

jüdischen Komplotts einem Juden zuzuschreiben, wird die Glaubwürdigkeit der Operation noch erhöht.

Dieser von Ratschkowski hergerichtete Text war vermutlich die erste Quelle der berüchtigten *Protokolle der Weisen von Zion*. Daß diese »Protokolle« fiktiv waren, lag auf der Hand, da es außer in einem Roman von Sue wenig glaubhaft ist, daß die »Bösen« ihre ruchlosen Pläne so offen und schamlos ausbreiten. Erklären die »Weisen von Zion« doch unverhüllt, sie hätten »einen grenzenlosen Ehrgeiz, eine verzehrende Habgier, einen erbarmungslosen Rachedurst und einen glühenden Haß«.¹⁶ Doch wie im Falle des *Hamlet* nach der Auffassung Eliots läßt die Unterschiedlichkeit der romanhaften Quellen diesen Text eher inkongruent erscheinen.

Die »Weisen« wollen die Pressefreiheit abschaffen, aber sie ermuntern das Freidenkertum. Sie kritisieren den Liberalismus, unterstützen jedoch den Gedanken der multinationalen Konzerne. Sie propagieren die Revolution in allen Ländern, aber um zur Rebellion anzustacheln, wollen sie die Ungleichheit verschärfen. Sie sind für den Bau von U-Bahnen, um die Großstädte unterminieren zu können. Sie erklären, der Zweck heilige die Mittel, und schüren den Antisemitismus, um einerseits die mittellosen Juden unter ihre Kontrolle zu bringen und andererseits in den Nichtjuden Mitleid über das jüdische Unglück zu wecken. Sie wollen das Studium der Klassiker und der antiken Geschichte abschaffen, sie wollen den Sport und die visuelle Kommunikation fördern, um die Arbeiterklasse zu verdummen, und so weiter.

Viele haben bemerkt, daß es leicht war, in den »Protokollen« einen Text zu erkennen, der im Frankreich des Fin de siècle entstanden sein mußte, denn es wimmelt darin von Bezugnahmen auf Probleme der französischen Gesellschaft jener Zeit (zum Beispiel auf den Skandal um den Panamakanal oder auf damals von der konservativen Presse geschürzte Gerüchte über eine angebliche Dominanz von jüdischen

Aktionären in der Pariser Metro-AG). Aber es war auch leicht, unter den Quellen viele sehr populäre Romane zu erkennen. Unglücklicherweise war jedoch die Geschichte – auch hier wieder – erzählerisch so überzeugend, daß es den Leuten nicht schwerfiel, sie ernst zu nehmen.

Der Rest dieser Geschichte ist Geschichte. Ein wandernder russischer Mönch namens Sergej Nilus – eine Figur auf halbem Weg zwischen Intrigant und Prophet –, der »rasputinsche« Ambitionen hatte (er wollte Beichtvater des Zaren werden) und von der fixen Idee des Antichrist besessen war, veröffentlichte und kommentierte die »Protokolle«. Wonach sie durch Europa wanderten, bis sie in die Hände von Adolf Hitler fielen ... Die Folgen sind bekannt.¹⁷

Hatte wirklich niemand gemerkt, daß diese Collage unterschiedlicher Texte (die ich in Abbildung 14 rekonstruiere) nichts als eine Fiktion war? Doch, 1921 hatte die Londoner *Times* das Pamphlet von Maurice Joly entdeckt und es als die Quelle der »Protokolle« angegeben. Doch die Evidenz der

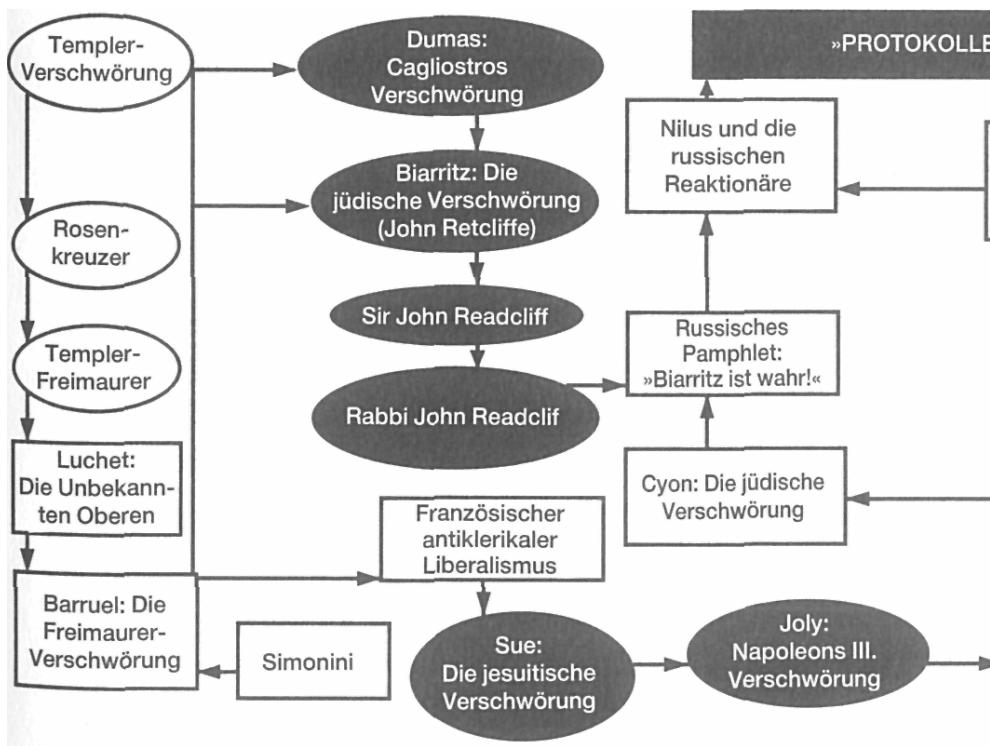


Abbildung 14

Fakten genügt nicht, wenn die Leute um jeden Preis einen Horrorroman haben wollen. Die Engländerin Nesta Webster, die ihr Leben damit verbrachte, die Story von den Unbekannten Oberen und der jüdischen Weltverschwörung zu untermauern, schrieb 1924 ein Buch mit dem Titel *Secret Societies and Subversive Movements*. Sie zeigte sich wohlinformiert, kannte die Enthüllungen der *Times* wie auch die ganze Geschichte von Nilus, Ratschkowski, Goedsche und so weiter (bis auf die Zusammenhänge mit Dumas und Sue, die, glaube ich, eine Entdeckung von mir sind), und dennoch zog sie folgenden Schluß:

Die einzige Meinung, für die ich mich engagieren kann, ist, daß die Protokolle, seien sie echt oder nicht, das Programm einer Weltrevolution darstellen und daß sie, bedenkt man ihre prophetische Natur und ihre außergewöhnliche Ähnlichkeit mit den Programmen anderer Geheimgesellschaften der Vergangenheit, entweder das Werk irgendeiner Geheimgesellschaft sind oder von jemandem stammen, der die Traditionen der Geheimgesellschaften bestens kannte und fähig war, ihre Ideen und ihren Stil zu reproduzieren.¹⁸

Der Syllogismus ist makellos: »Da die Protokolle besagen, was ich in meiner Geschichte gesagt habe, bestätigen sie sie.« Oder auch: »Die Protokolle bestätigen die Geschichte, die ich ihnen entnommen habe, und daher sind sie echt.« In gleicher Weise bestätigt Rudolf von Gerolstein, wenn er als Figur aus den *Geheimnissen von Paris* in den *Geheimnissen des Volkes* auftaucht, durch die Autorität des ersten Romans die Glaubwürdigkeit des zweiten.

Wie begegnen wir solchen Einbrüchen des Romans ins Leben, nachdem wir gesehen haben, welche historische Tragweite das Phänomen haben kann? Ich bin nicht hier, um Ihnen meine kleinen Streifzüge durch den Wald der Fiktionen als Heilmittel gegen die großen Tragödien unserer Zeit anzubieten. Gleichwohl haben wir gerade bei Streifzügen durch die Welt des Erzählens auch die Mechanismen verstehen können, die den Einbruch der Fiktion ins Leben ermöglichen – der manchmal harmlos und vergnüglich ist, wie wenn man in die Baker Street pilgert, und der in anderen Fällen das Leben nicht in einen Traum, sondern in einen Alptraum verwandelt. Das Nachdenken über die komplexen Beziehungen zwischen Leser und Geschichte, Fiktion und Realität, kann eine Form der Therapie sein gegen den Schlaf der Vernunft, der Ungeheuer gebiert.

In jedem Fall werden wir nicht darauf verzichten, literarische

Fiktionen zu lesen, denn sie sind es, in denen wir nach einer Formel suchen, die unserem Leben einen Sinn gibt. Im Grunde suchen wir unser Leben lang nach einer Geschichte unseres Ursprungs, die uns sagt, warum wir geboren sind und warum wir leben. Manchmal suchen wir nach einer kosmischen Geschichte, der Geschichte des Universums, manchmal nach unserer persönlichen Geschichte (die wir unserem Beichtvater oder unserem Analytiker erzählen oder einem Tagebuch anvertrauen). Manchmal hoffen wir, unsere persönliche Geschichte mit der des Universums ineins zu bringen.

Mir ist das einmal passiert, und wenn Sie erlauben, möchte ich mit diesem Stück natürlicher Erzählung enden.

Vor ein paar Monaten war ich in La Coruña, Galizien, zu einem Besuch des dortigen Wissenschafts- und Technikmuseums eingeladen, und am Ende des Rundgangs verkündete mir der Direktor, er habe eine Überraschung für mich. Er führte mich ins Planetarium. Planetarien sind immer Orte mit großer Suggestionskraft, denn wenn das Licht gelöscht wird, hat man wirklich den Eindruck, in einer Wüste unter dem Firmament zu sitzen. Doch an jenem Abend erwartete mich noch etwas mehr.

Als es ganz dunkel geworden war, erklang auf einmal ein wunderschönes Wiegenlied von de Falla, und langsam – wenn auch etwas schneller als in Wirklichkeit, denn die ganze Vorstellung dauerte eine Viertelstunde – begann der Himmel über mir zu kreisen. Es war genau der Himmel, wie er in der Nacht vom 5. zum 6. Januar 1932 über meiner Geburtsstadt Alessandria erschienen war. Ich erlebte mit beinahe hyperrealistischer Evidenz die erste Nacht meines Lebens.

Ich erlebte sie zum ersten Mal, denn damals hatte ich sie ja nicht gesehen. Vielleicht hatte sie auch meine Mutter nicht gesehen, erschöpft von der Geburt, wie sie war, aber womöglich hatte sie mein Vater gesehen, als er leise auf den Balkon getreten war, ein bißchen aufgeregt und ruhelos wegen des (für ihn jedenfalls) wunderbaren Ereignisses, dessen Zeuge und ferner

Mitverursacher er gewesen war.

Ich spreche von einem technischen Trick, den es in vielen Planetarien geben mag, und vielleicht haben auch andere diese Erfahrung gemacht, aber Sie werden mir verzeihen, wenn ich während jener fünfzehn Minuten das Gefühl hatte, der einzige Mensch auf Erden zu sein, der je seit Anbruch der Zeiten das Privileg gehabt hatte, sich mit seinem eigenen Anfang zu vereinen. Ich war so glücklich, daß ich das Gefühl hatte, ja fast den Wunsch, in jenem Augenblick könnte, müßte ich eigentlich sterben – jedenfalls würden andere Momente sehr viel zufälliger und unpassender sein. Ich hätte sterben mögen, denn ich hatte die schönste Geschichte erlebt, die ich jemals im Leben gelesen hatte, ich hatte vielleicht die Geschichte gefunden, die wir alle auf den Seiten zahlloser Bücher oder den Leinwänden ungezählter Kinos suchen, und es war eine Geschichte, deren Protagonisten keine anderen waren als ich und die Sterne. Es war Fiktion, denn die Geschichte war vom Direktor des Planetariums nachgestellt worden, es war Historie, denn sie erzählte, was an einem bestimmten Moment im Kosmos geschehen war, und es war wirkliches Leben, denn ich war wirklich und keine Romanfigur. Ich war für einen Moment der Modell-Leser des Buches der Bücher.

Das war ein fiktiver Wald, im dem ich am liebsten für immer geblieben wäre.

Aber da das Leben grausam ist, für Sie wie für mich, bin ich nun hier.

Anmerkungen

1

- 1 Italo Calvino, *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*, übers. von Burkhardt Kroeber, München, Hanser, 1991, S. 57.
- 2 Ebenda, S. 68.
- 3 Achille Campanile, *Agosto, moglie mia non ti conosco*, in *Opere*, Mailand, Bompiani, 1989, S. 830.
- 4 Carolina Invernizio, *L'albergodel delitto*, Turin, Quartara, 1954, S. 5.
- 5 Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt a. M., Fischer, 1970, S. 56.
- 6 Alfred Kazin, *On Native Grounds*, New York, Harcourt Brace, 1982, S. 445.
- 7 Roger Schank, *Reading and Understanding*, Hillsdale/N.J., Lawrence Erlbaum, 1982, S. 21.
- 8 Ebenda.
- 9 Edgar Allan Poe, *Der Bericht des Arthur Gordon Pym*, übers. von Ruprecht Willnow, in E. A. Poe, *Ausgewählte Werke*, 2, Frankfurt/M., Insel, 1990, S. 186-403.
- 10 Ebenda.
- 11 Laurence Sterne, *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*, übers. von Michael Walter, Zürich, Haffmans, 1983, Bd. 1, S. 9.
- 12 Ebenda, S. 11.
- 13 Vgl. *Lector in fabula*; übers. von Heinz-Georg Held, München, Hanser, 1987, *passim*.
- 14 *Die Grenzen der Interpretation*, übers. von Günter Memmert, München, Hanser, 1992; *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*, übers. von Hans Günter Holl, München, Hanser, 1994.

- 15 Umberto Eco, »Il tempo di *Sylvie*«, *Poesia e critica* 2, 1962, S. 51-65; Patrizia Violi (Hrsg.), *Sur Sylvie*, Sondernummer von *Versus*, Nr. 31-32, Mailand 1982.
- 16 Gérard de Nerval, *Sylvie. Souvenirs du Valois*, erstmals veröffentlicht in *La Revue des Deux Mondes*, 15. Juli 1853; zweite, revidierte Ausgabe in *Les filles du feu*, Paris, Giraud, 1854; übers. von Anjuta Aigner-Dünnwald und Friedhelm Kemp, *Sylvie. Erinnerungen an das Valois*, in: G. de Nerval, *Die Töchter der Flamme*, München, Winkler, 1989 (hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe »Rowohlt Jahrhundert«, Bd. 81, Reinbek 1991, S. 115-154). James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, Viking, 1964, S. 215; übers. von Klaus Reichert, *Ein Porträt des Künstlers ah junger Mann*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972, S. 246.
- 18 Zu diesem Thema verweise ich insbesondere – und in chronologischer Reihenfolge – auf: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961; Roland Barthes, »Introduction à l'analyse structurale des récits«, *Communications* 8, 1966; Tzvetan Todorov, »Les catégories du récit littéraire«, ebda.; E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967; Michel Foucault, »Qu'est-ce qu'un auteur?«, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Juli-September 1969; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 (dt. *Strukturelle Stilistik*, übers. von Wilhelm Bolle, München, List, 1973); ders., *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974 (nicht identisch mit der dt. Ausgabe *Der implizite Leser*, München, Fink, 1972, UTB 163); Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Mailand, Bompiani, 1976; Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978; Charles Fill-more, *Ideal Readers and Real Readers*,

Mimeo, 1981 ; Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Bologna, Zanichelli, 1985; Robert Scholes, *Protocols of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1989.

19 Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, op. cit., S. 278-287 (in der dt. Ausgabe nicht enthalten, aber nach Rücksprache mit dem Autor übersetzt).

20 Paola Pugliatti, »Reader's Stories Revisited: An Introduction«, in *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, Sondernummer von *Versus*, 52/53, 1989, S. 5-6.

21 Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, S. 34-36; vgl. die Formulierungen in der gleichzeitig erschienenen deutschen Ausgabe, *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1976 (UTB 636), S. 61-62 (»das Konzept des impliziten Lesers [bezeichnet] eine Textstruktur, durch die der Empfänger immer schon vorgedacht ist«, und »die dem Text eingezeichnete Leserrolle [kann] nicht mit der Leserfiktion des Textes zusammenfallen«).

22 Mickey Spillane, *My Gun Is Quick*, New York, Dutton, 1950, S. 5.

23 Nach Gérard Genette, *Seuils* (Paris, Seuil, 1987), besteht ein Paratext aus der Gesamtheit aller Botschaften, die einen Text begleiten, ihm vorausgehen und ihm folgen, wie Anzeigen, Schutzumschlag, Titel und Untertitel, Rückentexte, Vorworte, Rezensionen usw.

24 Vgl. Harold Beavers Kommentar zu Poes *Narrative of A. G. Pym* in der Penguin-Ausgabe, Harmondsworth 1975, S. 250.25 In der zitierten deutschen Ausgabe, a.a. O., S. 118.

26 Ebenda, S. 124.

27 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1958; dt. Frankfurt/M., Suhrkamp (st 14), 1971, S. 56f.

- 1 Auf deutsch erschienen unter dem Titel *Alibi*, übers. von Friedrich Putsch, Bern/München/Wien, Scherz, 1992.
- 2 Ebenda, Kap. 27; dt. S. 196 f.
- 3 Marcel Proust, »Gerard de Nerval«, in *Contre Sainte-Beuve*, dt. *Gegen Sainte-Beuve*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1962, S. 45.
- 4 Ebenda, S. 52.
- 5 Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, S. 255.
- 6 Vgl. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (wo für Rück- und Vorblende die Termini »Analepse« und »Prolepsis« stehen). Zum Thema Zeit und Erzählweise stütze ich mich außerdem insbesondere auf: Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Turin, Einaudi, 1974 (engl. *Structure and Time: Narration, Poetry, Models*, übers. von John Meddemmen, Chicago, University of Chicago Press, 1979); Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 Bde., Paris, Seuil, 1983-85 (Bd. 1 engl. *Time and Narrative*, übers. von Kathleen McLaughlin und David Pellauer, Chicago, University of Chicago Press, 1984); Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978; Gerald Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982; Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- 7 Proust, a.a.O., S. 53.
- 8 In der Fassung von H. C. Artmann (Frankfurt, Insel, 1964, S. 16): »Ein jüngerer Herr aus Peru / Sah öfters der Bäckerin zu; / Doch weil er sie neckte, / Nahm sie ihn und steckte / Zu den Kuchen den Herrn aus Peru.«
- 9 T. S. Eliot, »Hamlet«, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, S. 145 (dt. in *Ausgewählte Essays 1917-1947*, übers. von H. H. Schaeder, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1950, S.

183).

10 Marcel Proust, »A ajouter à Flaubert«, in *Contre Sainte-Beuve*, ed. Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade), S.300.

11 Dt. »Die Methode der Komposition«, übers. von Ursula Wernicke, in E. A. Poe, *Werke*, Bd. 4, Olten, Walter, 1973; im folgenden zitiert nach E. A. Poe, *Der Rabe*, Frankfurt, Insel, 1981, S. 25-52.

3

1 Italo Calvino, Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend, op. cit., S. 55 und 68.

2 Op. cit., S. 148-151.

3 »Scenes We'd Like to See: The Musketeer Failed to Get the Girl«, in W. M. Gaines, *The Bedside »Mad«*, New York, Signet, 1953, S.117-121.

4 Vgl. dazu Isabella Pezzini, »Le passioni del Lector«, in P. Magli, G. Manetti, P. Violi (Hg.), *Semiotica: Storia, Teoria, Interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Mailand, Bompiani, 1992, S. 227-242.

5 Zit. mit kleinen Retuschen nach der Übersetzung von Johanna Schuchter (1923): Alessandro Manzoni, *Die Verlobten*, München, Alber, 1946, S. 23; vgl. auch die Übersetzung von Ernst Wiegand Junker: Dass., München, Winkler, 1960, S. 22f.

6 Siehe z.B. die Werke von Seymour Chatman, Gerard Genette und Gerald Prince.

7 Mickey Spillane, *One Lonely Night*, New York, Dutton, 1950, S.165.

8 In der deutschen Ausgabe, *Menschenjagd in Manhattan* (übers. von Werner Gronwald, München, Heyne, 1967), fehlt die Passage; vgl. dazu Jochen Schmidt, *Gangster, Opfer, Detektive: Eine Typengeschichte des Kriminalromans*, Berlin, Ullstein, 1989, S. 289 (A.d.Ü.).

9 Ian Fleming, *Casino Royale*, London, Glidrose Productions,

- 1953, ch. 18.
- 10 Vgl. auch *Casino Royale*, übers. von Günter Eichel, Berlin, Ullstein, 1986, jetzt Bern, Scherz, 1993, S. 118.
- 11 Marcel Proust, »Über den ›Stil‹ Flauberts«, in *Tage des Lesens. Drei Essays*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt/M., Suhrkamp (es 37), 1963, S. 67-93.
- 12 Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, III, 6; vgl. *Lehrjahre des Herzens*, übers. von Walter Widmer, München, Winkler, 1957, S. 542.
- 13 Alexandre Dumas, *Die drei Musketiere*, übers. von Herbert Bräuning, Frankfurt/M., Insel, 1988, S. 137 ff. (ergänzt um einige ausgelassene Stellen).
- 14 Dorothy Sayers, Introduction to *The Divine Comedy*, Harmondsworth, Penguin, 1949-1962, S. 9.
- 15 *Paradiso* XXXIII, 85-90; zit. in der Übersetzung von Hermann Gmelin.
- 16 »Le strutture narrative in Fleming«, 1964 (dt. »Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings«, übers. von Annemarie Czaschke, in Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte*, Frankfurt/M., S. Fischer, 1984, S. 273-312, besonders S. 301-304; schon vorher veröffentlicht unter dem Titel »Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming«, übers. von Kann von Hoter, in Jochen Vogt, Hg., *Der Kriminalroman*, München, UTB, 1971, Bd. 1, S. 250-293).

4

- 1 John Searle, »The Logical Status of Fictional Discourse«, *New Literary History* 14, 1975.
- 2 Franz Kafka, »Die Verwandlung«, in *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/M., Fischer, 1970, S. 56 ff.
- 3 Edwin Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, New York, Dover, 1952 (erstmals erschienen 1884).
- 4 Lubomir Doležel, »Possible Worlds and Literary Fiction«, in Sture Allen (Hg.), *Possible Worlds in Humanities, Arts, and*

Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65, Berlin, De Gruyter, 1989, S. 239. Ich danke den Teilnehmern der dritten Sitzung dieses Symposiums für eine Reihe von Anregungen, die mich zu einigen der auf diesen Seiten dargelegten Gedanken inspiriert haben, insbesondere Arthur Danto, Thomas Pavel, Ulf Linde, Gerard Régnier und Samuel R. Levin.

5 »L'uso pratico del personaggio artistico« (1964), dt. »Die praktische Anwendung der literarischen Person«, übers. von Max Looser, in *Apokalyptiker und Integrierte*, a. a. O., S. 161 - 186, hier S. 172.

6 Hilary Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge/Mass., MIT Press, 1988, S. 22 ff. (dt. *Repräsentation und Realität*, übers. von Joachim Schulte, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1991).

7 Giuseppe Sermonti, *Le fiabe del sottosuolo*, Mailand, Rusconi, 1989.

8 Valentina Pisanty, *Leggere la fiaba*, Mailand, Bompiani, 1993, S. 97 ff.

5

1 Lucrecia Escudero, *Malvine: II Gran Racconto* (Diss.: Università degli Studi di Bologna, Dottorato di Ricerca in Semiotica, iv. Ciclo, 1992).

2 Vgl. meinen Aufsatz »Über die Präsupposition« (in Zusammenarbeit mit Patrizia Violi), jetzt in *Die Grenzen der Interpretation*, S. 360—397, bes. 367 f.3 Ich habe einen Plan von Paris aus dem Jahre 1609 überprüft, auf dem aber einige der genannten Straßen nicht existieren oder andere Namen tragen. In einem Bericht von 1636, betitelt *Estât, noms et nombre de toutes les rues des vingt quartiers de Paris en 1636*, éd. Alfred Franklin (Paris, Léon Willem, 1873; jetzt Editions de Paris, 1988), stimmen die Namen jedoch schon mit denen auf einem Plan von 1717 überein. Da die älteren Karten, die ich gesehen habe, die Namen der kleineren Straßen nicht verzeichnen und,

weil eher ästhetischen Kriterien folgend, sehr ungenau sind, denke ich, daß meine Rekonstruktion den Zustand von 1625 einigermaßen zufriedenstellend wiedergibt.

4 Keith S. Donnellan, »Reference and Definite Descriptions«, *Philosophical Review* 75, 1966, S. 281-304.

5 Vgl. Die Grenzen der Interpretation, 1. 5., und Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation, aus dem Englischen von Hans Günter Holl, München, Hanser, 1994, S. 76 ff.

6 Roger C. Schank und Peter G. Childers, *The Cognitive Computer*, Reading / Mass., Addison-Wesley, 1984, S.81-89.

6

1 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günter Memmert, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973/1977, S. 206, Anm. 16.

2 Das Foucaultsche Pendel, Kap. 97, S. 581 f.

3 Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Mailand, Bompiani, 1994, Kap. 4.

4 Vgl. z. B. Theun A. van Dijk, »Action, Action Description and Narrative«, in *Poetics* 5, 1975, S. 287-338.

5 Dt. erschienen in *Schreibheft* 28, November 1986, übers. von Jürgen Ritte (A.d.Ü.).

6 *Steak and Lobster* (Steak und Hummer) ist ein typisches »Prestige-Essen«, das in bestimmten amerikanischen Restaurants für Kunden bereitgehalten wird, die das Gefühl haben wollen, sich einmal wirklich das Beste zu leisten, aber für einen moderaten Preis (sowohl das Steak wie der Hummer werden in kleineren Portionen als üblich serviert).

7 Roland Barthes, »L'effet de réel«, in *Essais critiques*, IV: *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, S. 167-174.

8 1975, dt. »Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter«, in *Über Gott und die Welt*, München, Hanser, 1985, S. 208-13.

9 T. S. Eliot, »Hamlet«, in *Selected Essays*, op. cit., S. 144; (dt.

Ausgewählte Essays 1917-1947, op. cit., S. 179-182).¹⁰ Vgl. mein Buch *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, übers. von Burkhardt Kroeber, München, C. H. Beck, 1994.

11 Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge/Mass., Harvard Univ. Press, 1986.

12 Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge/Mass. 1965 (dt. *Analytische Philosophie der Geschichte*, übers. von Jürgen Behrens, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980); Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore Press, 1973 (dt. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt/M., S. Fischer, 1991); Jorge Lozano, *El discurso Histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

13 A.-J. Greimas und Joseph Courtes, *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1979; vgl. auch A.-J. Greimas, *Du sens*, und *Du sens II*, Paris, Seuil, 1970 und 1983.

14 Heinrich Neuhaus, *Pia et ultissima admonestatio de Fratribus Rosae-Crucis*, Danzig, 1618.

15 Marquis de Luchet, *Essai sur la secte des illuminés*, Pans, 1798, V und XII.

16 Vgl. »I «Protocolli« dei »Savi Anziani« di Sion«, in *La Vita Italiana*, Rom 1938, Einleitung von Julius Evola (dt. zuletzt *Die Protokolle der Weisen von Zion*, Wien, Erste Wiener Vereins-Buchdruckerei, 1940).

17 Zu einer vollständigen Rekonstruktion der Geschichte, an die ich mich weitgehend gehalten habe, s. Norman Cohn, *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World-Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion*, New York, Harper and Row, 1967 (dt. *Die Protokolle der Weisen von Zion. Der Mythos von der jüdischen Weltverschwörung*, übers. von Karl Römer, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1969).

18 Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, London, Boswell, 1924, S. 408 f.

Register

- Abbott, Edwin 108 ff
Adam 171 f
Antonioni, Michelangelo 133
Aristoteles 87 *Aschenbrödel* 113
Augustinus, Aurelius 92
Austen, Jane 21
Barruel, Abbé 176f, 181
Barthes, Roland 138, 158, 163
Bergman, Ingrid 169
Berkheim, Charles de 176
Boccaccio, Giovanni 170
Bonomi, Andrea 159 f
Borges, Jorge Luis 15, 145, 173
Bournand, François 179
Brunner, Jerome 172
Bruno, Giordano 145
Brutus 173
Buckingham, Herzog von 87, 121, 149
Burke, Kenneth 171
Cäsar, Gaius Julius 143, 164, 173
Calvino, Italo 9 ff, 17, 69
Campanile, Achille 11, 112, 134
Casablanca 15, 168f
Celli, Giorgio 161
Chatman, Seymour 75 ff
Childers, Peter 145 f, 148
Christie, Agatha 41
Coleridge, Samuel Taylor 103
Collodi,
Carlo 20 f
Compton-Burnett, Ivy 87

Condorcet, Marquis de 176
Corday, Charlotte 163
Cyon, Elie de 179, 181
Däumling 41
Dake, Charles Romyn 16
D'Alembert, Jean Baptiste le Rond Dalí, Salvador 93
Dante Alighieri 89 f, 157, 170
Danto, Arthur 172
Diderot, Denis 176
Döblin, Alfred 114
Doležel, Lubomir 110
Donnellan, Keith 139
Dostojewski, Fjodor 21
Doyle, Arthur Conan 139
Dreyfus, Alfred 179
Dumas, Alexandre 53, 84, 87, 136 ff, 140, I42 f, 145, 148-151, 157, 167, 178f, 181 f
Eco, Umberto 27, 161
Einstein, Albert 13
Eliot, George (Mary Ann Evans) 25
Eliot, T. S. 52, 169f, 180
Escudero, Lucrecia 131
Euklid 143
Falla, Manuel de 183
Faulkner, William 168
Felton, John 121
Fielding, Henry 163
Fields, W. C. 162
Flaubert, Gustave 52f, 78f, 83, 146
Fleming, Ian 76f, 90 f
Fouché, Joseph 177
Frege, Friedrich Ludwig Gottlob 140
Freud, Sigmund 151
Friedrich der Große 165
Gadda, Carlo Emilio 158 ff

Garibaldi, Giuseppe 165, 177
Gaudi, Antonio 105
Gennette, Gérard 44, 75
Gibbon, Edward 160
Gioberti, Vicenzo 177
Glaber, Radulf 164
Goedsche, Hermann 178, 182
Goodman, Nelson 118
Greimas, Algirdas 172
Grimm, Jakob und Wilhelm 51, 121 f
Hänsel und Gretel 41
Hawthorne, Nathaniel 165
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 53, 158
Heinrich II. 164
Heinrich V. 173
Heraklit 152
Hitler, Adolf 181
Homer 48, 51, 88
Humblot, M. 69
Huston, John 52
Huysmans, Joris-Karl 69
Invernizio, Carolina 12 f, 116
Ionesco, Eugène 87
Irving, Washington 126
Iser, Wolfgang 26 ff
James, Henry 64, 151
Joly, Maurice 178 f, 181
Joséphine, Kaiserin 120
Joyce, James 28, 48, 52, 114, 145, 157, 166f
Kafka, Franz 13, 170 f, 114
Kant, Immanuel 22
Karl der Kahle 134
Kazin, Alfred 13
Kolumbus, Christoph 144

Kuhn, Thomas 118
Lafayette, Madame de 164
Lear, Edward 49 ff
Leonardo da Vinci 22
Lodwick, Francis 171
Lovecraft, H. P. 16, 106
Luchet, Marquis de 175 f, 181
Ludwig XIII. 144 Ludwig XIV. 144
Lukian von Samosata 163
Macaulay, Thomas Babington 165
Machiavelli, Niccolo 178 f
Mad 70
Mani 176
Mann, Thomas 13
Manzoni, Alessandro 72 ff, 79, 91, 95, 98 f, 106
Marx, Karl 151
Mattson, Morris 32
Melville, Herman 31
Michelet, Jules 163, 177
Mitchell, Margaret 120
Molay, Jacques de 176
Montesquieu, Baron de 178
Musil, Robert 165
Napoleon I. (Napoléon Bonaparte) 118-121, 143, 151, 157, 173, 176 f
Napoleon III. (Louis Napoleon) 78, 178 f
Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie) 22, 24ff, 33, 35f, 43, 45, 47, 53ff, 58, 61, 64f, 74, 88, 92f, 109, 113, 125, 1491, 157, 167
Neuhaus, Heinrich 175
Nilus, Sergej 181 f
Nostradamus 170
Novalis 166
Odyssee 48 f, 51
Ollendorff (Verleger) 69

Penrose, Lionel 111
Penrose, Roger 111Perec, Georges 81 f, 117
Perrault, Charles 51, 121 f
Pessoa, Fernando 25
Phädrus 10
Philipp der Schöne 174
Platon 171
Plutarch 163 f
Poe, Edgar Allan 15, 18, 29-33, 61-64
Pollock, Jackson 81
Poulet, Georges 44
Proust, Marcel 21, 43, 46 f, 52 ff, 60, 69, 78, 95, 115, 146, 158, 167
Pugliatti, Paola 27
Putnam, Hilary 120
Quine, Willard Van Orman 118
Quinet, Edgar 177
Rabelais, François 157
Radcliffe, Ann 126f, 135
Radiguet, Raymond 22
Ratschkowski, Pjotr Iwanowitsch 179-182
Readcliff, John 179, 181
Robbe-Grillet, Alain 110
Rocky Horror Picture Show, The 169 f
Roothaan, Pater 177 f
Rostand, Edmond 167
Rotkäppchen 18, 49, 51, 105, 122f, 142, 145, 151
Rousseau, Jean-Jacques 46, 93, 115
Salinger, Jerome David 21
Sayers, Dorothy 89
Schank, Roger 13 f, 145 f, 148
Schwarz, Berthold 6i
Scott, Walter 125
Searle, John 103

Sellers, Peter 82
Servandom, Giovanni Niccolo 138
141, 143, 151
Shakespeare, William 157
Simonini, Hauptmann 176f, 181
Spillane, Mickey 28, 75, 77, 84
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 115
Sterne, Lawrence 16ff
Stout, Rex 113 f, 124 f, 150
Sturges, John 87 f
Sue, Eugène 158, 177-182
Swift, Jonathan 25
Tolstoi, Leo 124
Tracy, Spencer 87f
Turgot, Anne Robert Jacques 176
Vergil 170
Verne, Jules 16, 75
Vittorio Emmanuele III. 103, 105 f
Voltaire (François-Marie Arouet) 176
Wagner, Richard 80
Warhol, Andy 81
Wayne, John 69
Webster, Nesta 182
Welles, Orson 161
Wenders, Wim 84
White, Hayden 172
Witte, Sergej 179
Wittgenstein, Ludwig 36f
Wodehouse, P. G. 24

Zola, Emile 104