

WS 2000/01

Universität Wien, Institut für Germanistik

SE: Erzähltheorie

Dozent: Winfried Kriegleder

Kritische Rezension von Hans-Dieter Gelfert „Wie
interpretiert man einen Roman?“

und

Anfang und Ende in wissenschaftlichen und popu-
lärwissenschaftlichen Narratologien

Christian Rüther, Servitengasse 9/7, 1090 Wien

Matr.nr.: 9647367, SKZ 313 333

Inhalt

VORWORT	3
ARBEITSWEISE UND SO	3
AUFBAU UND SO	4
WIE INTERPRETIERT MAN EINEN ROMAN?.....	6
WER IST HANS-DIETER GELFERT? UND WIE ARBEITET ER?	6
KATEGORIEN ROMAN	8
<i>Erzählvorgang-Modell</i>	9
<i>Erzähler</i>	9
<i>Erzähleinstellung</i>	10
<i>Figur</i>	11
<i>Handlung (Plot)</i>	12
<i>Schauplatz/ Setting</i>	13
<i>Leitmotive</i>	13
<i>Erzählrhythmus und -muster</i>	14
<i>Spannung</i>	15
<i>Darstellung der Innenwelt</i>	15
<i>Sechs Arten, einen Roman anzufangen (s.u. im zweiten Teil der Arbeit)</i>	15
<i>Typologie des Romans</i>	15
<i>Abschlusskommentar und Überleitung</i>	16
ZWEITER TEIL – ES WAR EINMAL... UND WENN SIE NICHT... (ANFANG UND ENDE IN DEN ROMANEN DER WELTLITERATUR).....	17
STANZEL & Co	17
<i>Franz Stanzel</i>	17
<i>Martinez/ Scheffel</i>	18
<i>Lämmert</i>	19
<i>Gerald Prince</i>	21
<i>Genette und Petersen</i>	21
"AM ANFANG ERSCHUF GOTT..."	21
GELFERT – DER ANFANG	21
<i>Prolog</i>	21
<i>Vorgeschichte</i>	22
<i>Ouvertüre</i>	22
<i>Zooming-in</i>	22
<i>Personenbeschreibung</i>	23
<i>Szenische Eröffnung</i>	23
<i>Funktion der Eröffnung</i>	23
FRITZ GESING: DER ANFANG	24
WER IST ÜBERHAUPT FRITZ GESING? UND WIE ARBEITET ER?.....	24
DER ANFANG	25
DAVID LODGE: DER ANFANG	26
WER IST DAVID LODGE? UND WIE ARBEITET ER?.....	26
DER ANFANG	27
"THIS IS THE END..."	29
GELFERT: DAS ENDE	29
FRITZ GESING - DAS ENDE	29
DAVID LODGE: DAS ENDE	30
RÜCKBLICK UND	32
LITERATURVERZEICHNIS.....	33

Vorwort

Arbeitsweise und so

Bevor ich meinen Sermon über Inhalt, Form, Aufbau und Unterbau meiner nun vor dir, geneigter Leser, liegenden Seminararbeit ablasse, sei etwas über mein Wissenschaftsverständnis und eigene Seminararbeiten-Poetik gesagt, die sich sicherlich von der deinigen und der vieler anderer unterscheidet und damit einer Rechtfertigung bedarf, während die Masse der Arbeiten einem Konzept von ebensolcher oder doch wieder anders aufgefassten Wissenschaft folgen, die, eben weil sie von einem Grossteil der Studenten und Wissenschaftler verfolgt und ihr gefolgt wird, auch nicht hinterfragt oder gerechtfertigt werden muss, obwohl das in meiner Vorstellung von wissenschaftlichem Arbeiten unter dem Begriff der Bewusstheit und Transparenz sicherlich nötig wäre. Ich hoffe, dieser Bandwurmsatz knüpft keine Knoten in deine (noch nicht) vorhandene Brille und die Kommas oder wie die Österreicher sagen "Beistriche" sind treffend dahingetippt.

Also die Gretchenfrage lautet: Was ist Wissenschaft?

Wissenschaft ist etwas, was Wissen schafft. Diese doch zu allgemeine Definition soll nur das Feld erweitern, das von der traditionellen wissenschaftlichen Arbeitsweise an deutschsprachigen Universitäten durch folgende Parameter eingegrenzt wird: sachlich, unpersönlicher Sprachduktus, Verschwinden des Autors hinter "man-Sätzen" oder Passivkonstruktionen, Schreiben für einen Leser (Herr oder Frau Professor), wissenschaftliche Fragestellung, formale Regeln wie Zitierweise, Aufbau mit Einleitung, Hauptteil und Schluss, Prinzipien wie Redlichkeit, Genauigkeit und Pünktlichkeit (bei der Abgabe der Arbeiten).

In einigen meiner Hausarbeiten versuche ich diese Parameter zu ergänzen, zu modifizieren und zu überschreiten. Ich mag das Verschwinden meiner selbst nicht (ausgenommen im mystisch-religiösen Bereich). Ich habe eine Sichtweise, ein Interesse, einen Hintergrund, ein Konzept von Wissenschaft, eine Lust oder Unlust an diesem Thema zu arbeiten, einen Schreibstil, eine Vorstellung von einem idealen Leser... und das alles möchte ich nicht ausklammern. Von oben genanntem Wissenschaftskonzept kann ich den formalen Aufbau einer Arbeit, das Prinzip der Zitierweise, der Redlichkeit und halbwegs auch der Genauigkeit übernehmen, aber nicht mein Verschwinden sowie den nüchtern-sachlichen Sprachduktus. Ich halte mich da an Friedemann Schulz von Thun, der vier Prinzipien der Verständlichkeit aufgestellt hat: Einfachheit, Ordnung, Kürze/ Prägnanz und zusätzliche Stimulanz (wobei darunter Beispiele, Personen- und Gegenwartsbezug, Humor, Ironie, Bilder... gefasst werden).¹ Bei mir äußert sich diese Stimulanz in einem ironisierenden Plauderton, der mich schon beim Schreiben erheitert und von meinem inneren Clown geweckt wird.

Dabei soll meine Seminararbeit „docere et delectare“, Anregungen zum Nach- und Weiterdenken geben, Aha-Erlebnisse evozieren und erfreuen. Wenn das gelingt, weitert sich das Herz des Autors, wenn es nicht gelingt, bin ich offen für Rückmeldungen und Anregungen (bin ich auch, wenn`s gelingt). Wissenschaft ist also etwas, was Wissen schafft, zu neuen Verknüpfungen in der Neokortex führt, eine neue Sichtweise

¹ vgl. Schulz von Thun, Friedemann : Miteinander reden. Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation, Reinbeck bei Hamburg. Rowohlt, 1981, S.142 – 155.

(griechische Bedeutung von Theorie) ermöglicht, bei der etwas Zusätzliches in den vorhandenen Wissenskühschrank gelegt wird oder Bekanntes wieder auftaut.

Ein weiteres Element ist eine Form des reflexiven Arbeitens. Sowohl jetzt beim Vorwort (in der Mitte meines Schreibprozesses), als auch bei der Gesamtkonzeption oder beim Schreiben selbst reflektiere ich meine Arbeit. Was mache ich gerade? Zu welchem Zweck, mit welchem Paradigma von Wissenschaft im Hintergrund arbeite ich? Was habe ich am Ende gelernt? So möchte ich mit halbwegs geringen Aufwand einen gut benoteten Schein erlangen, eine Arbeit schreiben, die mich beim Tippen erfreut und hoffentlich den Leser auch, geneigt wie ich hoffe, mir neue Erkenntnisse bringt, den Leser, wissbegierig wie ein vierjähriges Kind in der Fragephase, auch und mir für meine spätere Arbeit als Deutsch und Geschichtslehrer oder bei wie auch immer garteten Schreibversuchen behilflich sein kann. Dazu kommt einfach das Interesse an dem Gegenstand der Erzähltechnik, das mich schon 10 + x Semester begleitet und immer wieder nach Auffrischung und Vertiefung lechzt.

Aufbau und so

Nach diesen einleitenden reflexiven Äußerungen zu mir und meinen Vorstellungen, möchte ich nun etwas über den Inhalt der Arbeit schreiben. Im ersten Teil stelle ich Kategorien und Modelle zur Erzählanalyse von Hans-Dieter Gelfert vor. Dabei beschränke ich mich aus Ressourcen- und Platzgründen auf das Buch "Wie interpretiert man einen Roman?". Es geht somit um grundlegende Kategorien des Erzählens und einigen typischen Besonderheiten des Romans.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich den Phänomenen Anfang und Ende eines Romans.

- Welche unterschiedliche Formen von Anfängen und Enden gibt es?
- Was unterscheidet sie voneinander?
- Was zieht mich als Leser am ehesten in Bann?
- Was schreiben Stanzel & Co darüber? Oder schreiben sie überhaupt etwas darüber? Eher nicht, deshalb basieren meine Ausführungen auf den drei Werken populärwissenschaftlicher Natur von Gelfert, Gesing und Lodge.

Meine Ausführungen sollen nach der neuen Rechtschreibreform geschrieben worden sein. Da sie neu ist und ich noch ungeübt, bitte ich etwaige Fehler anzustreichen und mir rückzumelden, damit ich sie irgendwann einmal beherrsche (Wo kann ich an der Uni einen Kurs in der neuen deutschen Rechtschreibung besuchen? Oder ist das nicht im Ausbildungsangebot enthalten??). Die vielen Zitate aus der angegebenen Sekundärliteratur habe ich in der jeweiligen alten Rechtschreibung übernommen und nicht verändert. Zu den vielen Zitaten ist noch anzumerken, dass ich mir nicht die Mühe gemacht habe, aus den einzelnen Kategorien ein geschlossenes Gesamtgefüge zusammenzuschustern, sondern nur die Ausführungen referiere und zusammenfasse. Das ist weniger Aufwand und breitet einen Teppich der Möglichkeiten und unterschiedlicher Sichtweisen aus, anstatt zu vereinheitlichen.

Ich möchte hier ausdrücklich Herrn Kriegleder danken, dass er es mir ermöglicht hat, über dieses Interessensgebiet auf dem Hintergrund populärwissenschaftlicher Sekundärliteratur zu schreiben. Das ist meiner Ansicht nach ungewöhnlich und hilft mir und meiner Schreibmotivation sehr. Ich denke auch, dass Stanzel & Co wichtige Grundla-

generkenntnisse geschaffen haben, die dann in die Praxis umgesetzt werden könnten. Und meine Kritik an Stanzel & Co soll nicht als solche gegen alle WissenschaftlerInnen und ProfessorInnen missverstanden werden. Sie dient mir für die Legitimation meiner Sonderposition und dem Ausleben meiner ironisch-aggressiven Persönlichkeitsanteile (außerdem mangelt es diesen Werken gehörig an Praxisbezug, aber das habe ich ja schon zur genüge von mit gegeben).

Viel Vergnügen

Wie interpretiert man einen Roman?

Wer ist Hans-Dieter Gelfert? Und wie arbeitet er?

Hans-Dieter Gelfert hatte bis zu seiner Emeritierung im März 2000 eine Professur für englische Literatur und Kultur an der FU-Berlin inne. Dort hat er seit 1980 gelehrt und gearbeitet. Studiert hat er in den 60er Jahren Englisch, Germanistik und Philosophie in Marburg, Edinburgh, London und an der FU-Berlin. Und Berlin blieb er mit Ausnahme einiger Abstecher in s englischsprachige Ausland treu, als Doktorand in der Dutschke-Ära als Assistent Professor an der FU, als ordentlicher Professor an der Pädagogischen Hochschule Berlin – einer Ausbildungsstätte für angehende Lehrer, auf der Gelfert sicherlich, neben der Inspiration aus der angloamerikanischen Sachbuchpoetik, die Ausrichtung auf den „normalen“ Leser und die Verständlichkeit der Sprache bekommen haben wird – und seit 1980 wieder an der FU-Berlin.²

Bevor ich Gelferts System und seine Kategorien darreichte, möchte ich seine Arbeitsweise und meine "Was-fällt-mir-da-auf"-Erkenntnisse zum besten geben.

Quellen seiner Ausführungen sind laut Literaturverzeichnis alle Erzähltheoretiker, explizit erwähnt er einmal Stanzel und Wolfgang Kayser, um sich von beiden zu distanzieren, ihr jeweiliges Typologiemodell des Romans abzulehnen und selbst ein „besseres“ Einteilungsschema zu präsentieren.³ Ansonsten finden sich implizit vor allen zu den Themen Erzählvorgang, Erzähler und Erzähleinstellung Anleihen von den Erzähltheoretikern. Auffällig ist, dass Gelfert sich dem Thema Zeit, ganz im Gegensatz zu Stanzel & Co, nur am Rande und indirekt in den Kapiteln „Handlung“ und „Erzählrhythmus“ beschäftigt.

Die aktuelleren erzähltheoretischen Werke dienen als Grundlage, sie werden ergänzt von klassischen Aussagen zur Poetologie (Aristoteles) und von Werkstattberichten von Fontane, Forster, Eco und anderen früheren Theoretikern und Schriftstellern. Im praktischen Teil garniert er seine Angaben aus dem theoretischen Teil mit weiteren Hintergrundinformationen oder kleinen Schmankerln.⁴

Gelfert verzichtet auf Fußnoten und Zitate, legt seine Quellen nur teilweise explizit offen, wirkt aber kompetent und glaubwürdig (was ja eigentlich der Sinn der Fußnoten ist). Dabei bestechen seine Literaturkenntnisse. Er bringt eine Unmenge von Beispielen aus der Weltliteratur und es scheint, dass er sie wirklich gelesen hat. So wirken seine Ausführungen sehr anschaulich und konkret. Dazu kommt, dass ich den Eindruck habe, seine Kategorien und vor allem seine Interpretationen sind zu einem gewissen Teil eigenständig und originell, nicht nur - wie viele Studenten und so auch

² vgl. die Internetseite der FU-Berlin, www.philologie.fu-berlin.de/~gelfert/hdg10.html, vom 01.12.00. Da Gelehrte sich durch Publikationen auszeichnen, sei hier neben der "Wie interpretiert man-" Reihe aus dem Reclam-Verlage noch ein paar weitere Werke angeführt:

Die Tragödie. Theorie und Geschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995

Kleine Geschichte der englischen Literatur, München: C.H. Beck, 1997.

Max und Moritz – Eine kurze Geschichte des deutschen und englischen Humors, München: C.H. Beck, 1998.

Einführung in das Studium der Anglistik, Düsseldorf: Cornelsen, 1998.

³ vgl. Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.85/86.

⁴ z.B. bei der Interpretation von Max Frisch „Mein Name sei Gantenbein“ beginnt er mit einer Aussage von Christian Friedrich von Blanckenburg über die Aufgabe des Romanciers, Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.178.

mit höheren Weihen bedachte Universitätsangehörige - abgeschrieben und neu zusammengewürfelt. Dieser Eindruck mag auch täuschen, weil ich nicht über das Fachwissen oder die Kenntnisse des aktuellen Forschungsstands verfüge, um ebendies wirklich einschätzen zu können. Dennoch gibt es immer wieder Passagen, die einen noch unwissenden Studenten mit seinen kleinen Inseln des Wissens in Erstaunen und Verzückung versetzen, wenn er z.B. in einem kurzen Überblick die Erzählverfahren der klassischen Moderne zusammenstellt⁵ oder einen kurzen literaturgeschichtlichen Abriss der kurzen Geschichten liefert.⁶

Gelferts Ausführungen sind praktisch und anwendungsorientiert. Es ist einmal die Darbietung unterschiedlicher Denkkategorien und deren Anwendung. In einem Bild gesprochen: Diese Kategorien sind wie Werkzeuge in einem literaturwissenschaftlichen Werkzeugkasten, in dem es auch Richtlinien oder Leitfäden zur Anwendung der Werkzeuge gibt sowie eine Darstellung von einzelnen Modellstücken, an denen der "Meister" das Handwerkszeug schon vorgeführt hat (die Beispielinterpretationen). So wie ich jetzt benutzt Gelfert auch viele Vergleiche, die meiner Ansicht nach die Anschaulichkeit erhöhen, den Inhalt greifbarer machen und dem Gebot der zusätzlichen Stimulanz nach Schultz von Thun entsprechen (s.o.).⁷

Gelfert ist sich auch der Grenzen seines Systems bewusst, dass es z.B. auf metafiktionale Erzählweise oder postmoderne Werke nicht angewendet werden kann: „Während unser traditionelles Interpretationsverfahren darauf aus ist, das Werkganze als Funktion aller seiner Teile zu verstehen, kann in den postmodernen Werken von einem Werkganzen kaum noch die Rede sein: führen sie den Leser doch gleichsam in eine Spiegelkabinett, das weder ein Subjekt noch eine objektive Wirklichkeit abbildet, sondern seine eigenen Bilder immer neu reflektiert und bricht. Zum Verstehen solcher Werke bedarf es eines ganz anderen Interpretationsverfahrens und eines ganz anderen ästhetischen Bezugssystems.“⁸

Auf zwei Besonderheiten möchte ich noch am Schluss eingehen. Zum einen auf das "wir" und "unser" von Gelfert. Nachdem wir gemeinsam jetzt die Arbeitsweise von Gelfert betrachtet haben und unsere Sichtweise auf... Wie wirkt das auf den geneigten Leser? Befremdlich, vereinnahmt, altväterlich, paternalistisch, erinnert an den „Pluralis majestatis“ vergangener Epochen. Ungewöhnlich und eher an triviale, sogenannte kindgerechte Sekundärliteratur erinnernd, als mich ernst nehmend. Aber das ist auch wieder ein subjektiver Leseindruck und der Mensch gewöhnt sich bekanntlich an vieles, so störte es mich nach den ersten 50 Seiten kaum mehr.

Zum anderen wäre Gelfert nicht Gelfert, wenn nicht wie ein Leitmotiv immer wieder die Unterscheidung von Kunst und Kitsch sowie das Aufmerksammachen für das Triviale auftauchen würde. In der Erinnerung an das erste Lesen von zwei Jahren war mir noch ein oberlehrerhaftes Kämpfen gegen alles Triviale im Gedächtnis geblieben, was mehr etwas über mein klischeehaftes Denken sagt, als über die Aussagen von Gelfert.

⁵ vgl. Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, 184/85

⁶ vgl. Gelfert, Hans-Dieter: Novelle, 1993, S. 10-12. Es kann natürlich auch sein, dass meine Begeisterung mit mir durch geht und diese Äußerungen in jedem literaturwissenschaftlichen Lexikon zu finden sind oder literaturwissenschaftliches Allgemeingut ist, das sich in meinem Dachstübchen noch nicht eingenistet hat.

⁷ z.B. die Definition von einer Geschichte in einem Bild vom Stromkreis, in Gelfert, Hans-Dieter: Kurzgeschichte, 1993, S. 14 oder der Vergleich von Erzähler und Erzähleinstellung mit Begriffen aus der Filmterminologie, in Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S. 21)

⁸ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.184/85.

Er ist kein kunstbeflissener Moralapostel, der gegen den Kitsch wie gegen Windmühlen kämpft, sondern versucht die einzelnen Formen und Erkennungsmerkmale von Kitsch oder dem Trivialen herauszustellen und auch auf die politische Brisanz hinzuweisen: „Doch die vier hier aufgezeigten Kitschsehnsüchte sind leider auch die Bedürfnisse, an die alle totalitären politische Ideologien appellieren und die deren Gefährlichkeit ausmachen. Ob sozialistisch oder faschistisch, ob fundamentalistisch religiös oder vermeintlich aufgeklärt materialistisch, sie alle bieten den Menschen Simplifizierung und Harmonisierung an, sie alle etablieren Machtsysteme durch Dämonisierung historischer Mächte und sie alle versuchen, die Entfremdung, also die Subjekt-Objekt-Differenz, dadurch zu überwinden, daß sie die kritische Unterscheidungsfähigkeit des denkenden Individuums in einer totalitären Flut ertrinken lassen, so daß selbst eine sich als wissenschaftlich verstehende Ideologie am Ende in sentimental Irrationalismus umschlägt. Faßt man diesen Zusammenhang ins Auge, dann wird man wohl zugeben müssen, daß Kitsch keine harmlose Geschmackssache ist. [...] Anders als die reine Trivilliteratur, die weder moralischen noch literarischen Wert beansprucht, suggeriert der Kitsch immer Wertvorstellungen, mögen diese noch so trivial sein. [...] Insofern ist er möglicherweise gefährlicher als ganz und gar unambitionierte reine Trivilliteratur, die nur mit billigen Effekten das Unterhaltungsbedürfnis des Lesers zu befriedigen sucht. [...] Der Kitsch hingegen bringt es fertig, die moralischen Kategorien selbst zu korrumpieren, so daß das Böse nicht nur frei von den Fesseln der Moral genossen, sondern obendrein noch für gut gehalten wird. Die Kitschorgien der Nazis, z.B. auf dem Reichsparteitag in Nürnberg, legen beredtes Zeugnis dafür ab.“⁹ Es bleibt dem geneigten Leser selbst überlassen, Gelferts Aussagen zu goutieren und einzuschätzen (was hat das alles mit Literatur zu tun?).

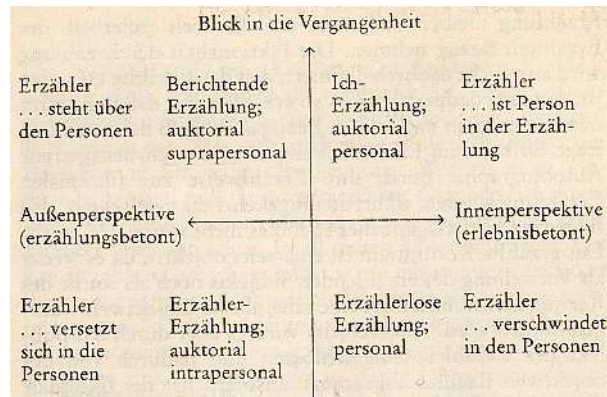
Kategorien Roman

Nun wird's langweilig. Weil ich zum einen auf jede Art von Schmähe verzichte (wenn es gelingt), zum anderen weil jetzt in Form einer Aufzählung, die einzelnen Kategorien von Gelfert aus seinem Buch „Wie interpretiert man einen Roman?“ vorgestellt und zusammengefasst werden. Eine eintönige Darstellungsform gibt dem geneigten Leser Auskunft über sich selbst und über sein intrinsisches Interesse an dem Dargestellten oder Gegenstand („Interessiert es mich überhaupt?“ oder „Kann ich jetzt nicht was Sinnvolleres mit meiner Zeit anfangen?“ - bestimmt).

In meinem missionarischen Eifer für die Gelfert Bücher kann ich nicht anders, als den Inhalt ganz und doch zusammengefasst darzustellen. Somit wird der geneigte Leser zwangsverpflichtet, nun doch den Gelfert zu lesen, wenn auch in vereinfachter Form (meine Referatszeit war leider zu kurz, um an dieser Stelle mehr von ihm an Euch weiterzugeben). Auch hier kommt der "Meister" selbst zu Wort oder anders ausgedrückt: ich habe wieder viel abgeschrieben. Um es dann doch nicht zu lang zu machen, habe ich mich bei einzelnen Punkten auf grobe Einteilungsschemata beschränkt, die sich entweder von alleine erklären oder Appetit auf das Original machen sollen. Fußnoten habe ich hierbei nur bei direkten Zitaten und größeren Zusammenfassungen angeführt. Manchmal habe ich seine Kategorien kommentiert, eher selten kritisiert – oder besser mein Nichtverstehen und den folgenden Versuch des Sich-Selbst-Erklärens zum Ausdruck gebracht – und oftmals habe Ich geschwiegen (erzählerlose Passagen?).

⁹ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S. 105/06, vgl. das Kapitel „Kunst oder Kitsch?“ ebd. S. 96-106)

Erzählvorgang-Modell



Gelfert stellt ein zweidimensionales Modell über den Erzählvorgang vor, dass sich an Stanzels Erzähltypologie orientiert. Auf der horizontalen Achse wird zwischen Außen- und Innenperspektive unterschieden, auf der vertikalen Achse der zeitliche Blickwinkel, ob der Erzähler aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurückblickt oder die Vergangenheit beim Erzählen vergegenwärtigt wird, d.h. der Erzähler aus einer Jetzt-Perspektive berichtet, ohne von der Zukunft zu wissen.

Solange der Erzähler selbst als Person wahrnehmbar ist, nennt das Gelfert auktorial, was bei der erzählerlosen Erzählung wegfällt. Je nach dem Verhältnis des Erzählers zu den Romanfiguren kann man von suprapersonal (über den Figuren stehend), personal (eine Figur seiend, aber in Form der rückblickenden Erzählung eine Figur in zwei Alterstufen seiend - ein älterer, rückblickender Erzähler und die in der Vergangenheit handelnde, jüngere Figur, vgl. Adson in Ecos "Der Name der Rose") oder intrapersonal (Erzähler versetzt sich nach und nach in unterschiedliche Romanfiguren hinein) sprechen.

Erzähler

„In jeder Erzählung ist ein Erzähler präsent [... Dabei] ist der Erzähler ein vom Autor erfundenes Element der Erzählung, nämlich die von ihm selbst gewählte Optik, durch die er die Erzählung vermitteln will. [...] Wählt der Autor eine Optik mit fester Brennweite, d.h. schafft er die Illusion, als sähe der Leser von der fingierten Wirklichkeit einen stets gleich großen Ausschnitt bei stets gleich großer Distanz zum Erzählten, dann wird man die Anwesenheit des Erzählers kaum wahrnehmen und statt dessen der Illusion erliegen, als sähe man das Erzählte unmittelbar vor sich. Sobald aber die Brennweite verändert wird und sich die Distanz zum Erzählten verlängert oder verkürzt, weiß der Leser, daß da ein Erzähler ist, der die Einstellung des Objektivs verändert.“¹⁰

¹⁰ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.20/21.

Erzähleinstellung

Der Erzähler kann unterschiedliche Rollen einnehmen, die jetzt auf das Verhältnis Bild - Form der Präsentation beschränkt sind und nicht wie bei Erzählvorgang auf das Verhältnis Erzähler-Figur: „Er kann [...] wie der Fernsehmoderator eines Dokumentarfilms neben oder zwischen den Bildern oder unsichtbar hinter der Kamera stehen und das Gezeigte kommentieren (auktoriale bzw. berichtende Situation). Er kann aber auch selber in der vorgeführten filmartigen Bildfolge erscheinen (Ich-Erzähler). Er kann schließlich, drittens, den Film den er selbst hergestellt hat, kommentarlos vor den Zuschauern ablaufen lassen (personale Situation).“¹¹

Diese unterschiedlichen Rollen ergänzen das reine Objekt-Modell, das Gelfert zu dem Erzähler oben angeführt hat. Der Erzähler ist eine Figur zwischen Bild und Kamera, in dem Bild als Figur oder hinter der Kamera. Gleichzeitig legt er mit seiner Kamera Distanz und Brennweite fest. Da ist er entweder Kameramann oder gestaltender Regisseur. Die Stilhaltung des Erzählens sagt auch etwas über die Perspektive oder Sichtweise des Erzählers aus, überschreitet aber meiner Ansicht nach die Vergleichsebene mit der Filmwelt. Also der Erzähler ist sowohl Figur, als auch Kameramann.

Mag es sein, dass mein Verstehen heute etwas eingeschnürt ist, aber sowohl bei dem Paradox Erzähler = Figur + Kameramann als auch bei den beiden Kategorien Perspektive und Blickwinkel, kann ich Gelferts Unterscheidung nicht klar nachvollziehen. Für mich sind beide Kategorien zum teil identisch und mir fallen die Unterschiede nicht so auf, dass ich sie deutlich differenzieren könnte. Deshalb fasse ich beide zusammen und weise im folgenden auf einige Aspekte hin, die dieses Phänomen näher eingrenzen helfen können

Aus welche Perspektive wird erzählt? Wer ist das, der da erzählt? Kennzeichen, Grenzen, Subjektivität des Blickwinkels

- Wie viel unterschiedliche Figuren erzählen? monoperspektivisch - multiperspektivisches Erzählen
- Distanz zum Geschehen: nah/ kurz = szenisches Erzählen - weit/ fern, von oben = panoramisches Erzählen
- Worauf ist die Kamera gerichtet? Auf das Äußere oder das Innere (introspektiver Blickwinkel)

Nun ist mir doch ein Geistesblitz gekommen, der wieder auf der Grundlage der Filmtechnik hilft, diese beiden Begriffe zu unterscheiden. Die Perspektive ist die Richtung des Blickes von einem bestimmten Standpunkt aus. Ein Kind schaut aus der Froschperspektive und ein Riese aus einer Fast-Wolken-Perspektive (vgl. den Perspektivenwechsel bei Swifts „Gullivers Reisen“, als Gulliver zuerst als Riese bei den kleinen Wesen lebt und dann als Zwerg in dem Land der Riesen). Der Blickwinkel hingegen umfasst die Weite oder Enge des Blickes, eben den Blick-Winkel. Beim Autofahren habe ich einen weiten gestreuten Blick, der versucht alles zu berücksichtigen (so ca. 120 Grad), wenn ich mich aber auf die schönen Augen meiner Gesprächspartnerin konzentriere ist der Blickwinkel sehr eingengt (vielleicht ca. 15 Grad). Das ist jetzt

¹¹ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.21.

wieder Rüter oder inspirierter Gelfert, aber mir erscheint es so ganz klar und einsichtig.¹²

Unabhängig von meinen zusammengestellten Analysekr iterien ist „Perspektive im Erzählvorgang, ihr Wechsel ebenso wie ihre Konstanz, [...] ein erzähltechnisches Mittel, um die Relativität jeder Wahrnehmung von Wirklichkeit und die Fragwürdigkeit aller Wahrheitsbehauptungen sinnfällig zum Ausdruck zu bringen.“¹³

„Eine Erzählung, die wir lesen, wird von einem Erzähler erzählt, der spürbar oder verborgen in ihr anwesend ist. Zuvor aber wurde sie von einem Autor geschrieben. Dieser hat sie in das Medium seiner Sprache gegossen, die die charakteristischen Merkmale seines Stils trägt. Darüber hinaus aber wird sie durch eine von Fall zu Fall gewählte Stilhaltung geprägt sein, die der sich eine bestimmte Einstellung zum Erzählten ausdrückt. In dem Dreieck zwischen völliger Indifferenz, schärfster Ablehnung und wärmster Anteilnahme ist nahezu jede Zwischenstufe möglich. Dennoch gibt es eine Reihe gleichsam standardisierter Stilhaltungen.“¹⁴ Zu ihnen gehören jeweils eine neutrale, ironische, sarkastische, emphatische oder pathetische Färbung. Ich kann die Unterscheidung Autor und Erzähler hier nicht ganz nachvollziehen. Jeder Autor hat einen ihn typischen Schreibstil mit einer Möglichkeit von Variationen, die das jeweilige erzähltechnische Repertoire als auch eine bestimmte sprachlich-grammatische Formalisierung beinhalten. Neben diesem Schreibstil als allgemeines Merkmal des Autors, kann derselbe einen Erzähler einsetzen, der in einer bestimmten Stilhaltung spricht/ malt oder schreibt. Man könnte (oder auch wir könnten, wenn wir wollten) diese Stilhaltung mit einer Färbung vergleichen, in die eine Erzählung oder ein Teil gemalt ist. Oder es ist wie eine Art Filter, der nur bestimmte Färbungen durchlässt oder nur bestimmte Strukturen oder Elemente erkennt. Doch das ist wieder mehr Rüter als Gelfert und mir selbst scheinen diese meine Gedanken noch etwas unausgegoren.

Figur

Dabei unterscheidet Gelfert flache/ runde Charaktere sowie direkte/ indirekte Charakterisierung. Bei den flachen Charakteren gibt es einmal die Exzentriker, die durch eine „unverwechselbare Einmaligkeit“¹⁵ gekennzeichnet sind und die Zentriker, „die eine einzige allgemeinmenschliche Eigenschaft in extremer Ausprägung verkörpern.“¹⁶ Runde Charaktere sind komplex, widersprüchlich, offenbaren einen „tiefen Einblick in die menschliche Natur“.¹⁷ Eingeführt werden diese runden Charaktere direkt z.B. durch eine Art Steckbrief oder Beschreibung des jeweiligen Verhaltens, indirekt z.B. durch „die Kontrastierung mit einer anderen Figur.“¹⁸ „Als Qualitätsmerkmal gilt allgemein, daß ein Charakter sich im Laufe des Romans *entwickelt*, wobei in der Zeit des

¹² aus Gründen der eigenen Eitelkeit, des Nachvollzugs von meinen Erkenntniswegen und des Unvermögens, mein Kind Hausarbeit an irgendeiner Stelle zu amputieren, habe ich mein Hin- und Herüberlegen zu diesem Unterthema ungekürzt in dieser Arbeit belassen. Sonst kommt vielleicht noch der Eindruck auf, ich habe die Weisheit mit Löffeln gefressen oder sei ein Genie (kleiner Scherz am unteren Rande).

¹³ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.24.

¹⁴ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.27.

¹⁵ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.32.

¹⁶ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.32.

¹⁷ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.33.

¹⁸ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.34.

Realismus erwartet wurde, daß die Entwicklung sich stetig und psychologisch glaubwürdig vollzieht. [...] Im zwanzigsten Jahrhundert begannen die Autoren mehr und mehr daran zu zweifeln, daß das Individuum beschreibbar ist, falls es überhaupt als solches existiert. Musils *Mann ohne Eigenschaften* spricht diesen Zweifel bereits im Titel aus.¹⁹

Zusätzlich zu den oben genannten Einteilungen gibt es noch archetypische Charakterstrukturen, denen nun nichts Eigentümliches mehr anhaften. Der Erzähler kann „seinen Figuren eine solche Idealität verleihen, daß sie nicht mehr als individualisierte Menschen, sondern als archetypische Ausprägungen des menschlichen schlechthin erscheinen“²⁰, was besonders bei Frauengestalten anzutreffen ist (unschuldig, naiv - verführerisch, dämonisch). Weitere Beispiele sind der jugendlicher Held, der Verführer, der gutmütige, linkische Mann, der byronische Held, der edle Wilde etc. (hier die mehr ausdifferenzierten männlichen Gestalten - "it's a man's world") oder auch literarische Figuren wie Parzival, Robinson Crusoe etc..

Handlung (Plot)

Eine Kurzdefinition könnte lauten: „Gefüge von Zustandsveränderungen innerhalb eines Romans.“²¹ Dazu gehört, dass „mindestens einer Person, dem Subjekt der Erzählung, etwas geschieht [...] beziehungsweise der etwas mit sich geschehen läßt.“²² Das häufigste Grundmuster ist eine linear progressive Handlung, eventuell mit einem zweiten parallelen Handlungsstrang. Das zweite Grundmuster ist die linear regressive Handlung, wie es als analytisches Verfahren aus dem Kriminalroman bekannt ist. Weitere Anhaltspunkte für eine Einteilung könnten die Anzahl der Erzählstränge sein, unterschiedliche Formen der Einlage (abgeschlossene Geschichten in einem Handlungsstrang) sowie weitere Formen der Unterbrechung (z.B. Listen in Ulysses).

„Das aus dem Drama bekannte Handlungsmuster, das sich aus *Exposition, aufsteigender Handlung, Wendepunkt, fallender Handlung* und abschließender *Katastrophe* (in der Tragödie) bzw. *Dénouement* (in der Komödie) zusammensetzt, gilt im Prinzip auch für die Romanhandlung, doch zeichnet es sich nur in ausgesprochen handlungsbetonten Romanen mit klaren Konturen ab. Dramatisch aufgebaute Romane sind eher die Ausnahme als die Regel. Der weitaus häufigste Fall sind Romanhandlungen, die in einen viel breiteren und langsamer dahinfließenden Erzählstrom eingebettet sind, als dies für einen dramatischen Aufbau zuträglich wäre. Dennoch wird es auch in ihnen so etwas wie eine Exposition, eine Handlungsphase zunehmender Verwicklung und eine abschließende Auflösung des geschürzten Knotens geben.“²³

Gelfert führt noch ein weitere Unterteilung ein: Zwischen episodische Handlungsstruktur und dramatische Handlungsstruktur. Eine episodische Handlungsstruktur kennen wir (jetzt gelferte ich auch schon im „pluralis majestatis“) aus den Schelmenromanen (*Simplicissimus*, *Gil Blas*...). Die einzelnen Episoden sind selten miteinander verknüpft, es findet keine Entwicklung des Helden statt und das Ende ist meistens ein erzähltechnisches Hauptproblem. Bei der dramatischen Handlungsstruktur kann man zwischen aufsteigenden und absteigenden Handlungsverlauf unterscheiden, zwischen

¹⁹ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.34/35.

²⁰ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.36.

²¹ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.41.

²² Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S. 40/41.

²³ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.42/43.

dem Entwicklungs- und dem Desillusionierungsschema, zwischen dem Heranreifen des Helden zu einem „lebenstüchtigen Gesellschaftswesen“²⁴ oder einem Ende des Helden in Selbstmord, „totaler Resignation, Apathie oder kalten Zynismus“²⁵, zwischen Dickens "David Copperfield" sowie als einer Variante den Bildungs- und Erziehungsroman oder Stendhals "Rot und Schwarz" sowie Flauberts "Madam Bovary" als Variante des anderen Typusses. Jenseits dieser beiden Unterscheidungen gibt es noch einen Horizontalen Erzählfluss, der gleichmäßig dahin fließender Strom der Wirklichkeit, wie wir (schon wieder) ihn bei Joyce Ulysses kennen (wenn wir, ich und du, geneigter Leser, ihn gelesen hätten).

Schauplatz/ Setting

Mit Schauplatz und Setting werden alle unterschiedlichen Erscheinungsformen des Raumes definiert, die in Romanen vorkommen. Gelfert unterteilt diese in Ambiente, soziales Milieu, atmosphärische Untermalung und symbolische Kulisse, die jeweils unterschiedliche Aspekte sowie die unterschiedliche Stärke des Einflusses vom Schauplatz auf die Romanfigur ausdrücken. So geben sowohl Ambiente als auch soziales Milieu den Zusammenhang zwischen dem sozialen Raums, dem Status, der Wohnung, der Herkunftsfamilie, dem gesellschaftlichen Umgang, der Bildung... und dem Charakter der Protagonisten wieder, wobei beim Ambiente das alles Ausdruck („Emanation“) des Charakters ist, während beim sozialen Milieu der Raum die Figur prägt (also genau umgekehrt, wenn ich es richtig verstanden habe). Bei der atmosphärischen Untermalung werden innere Zustände der Person nach außen projiziert, indem Gemütszustände durch entsprechende Witterungsverhältnisse oder Bewusstseinszustände durch atmosphärisch gestimmte Landschaften verstärkt oder unterstützt werden.²⁶ Dieser Zusammenhang bekommt bei der symbolischen Kulisse eine neue Qualität, weil einmal die Umwelt das Innere der Person repräsentiert oder auch Motive und Themen des Romans in symbolische Bildbegriffe umgesetzt werden. Es entstehen räumliche „Bildfolien, die im Hintergrund auf symbolische Weise die allgemeinen Probleme darstellen, die in psychologisch individualisierter Form, doch ohne realistische Ausdifferenzierung, in der Handlung entfaltet werden.“²⁷

Leitmotive

„Ein Leitmotiv kann ein konkretes Bild, aber ebensogut auch ein Handlungselement, eine Geste, ein Geräusch, eine Melodie oder irgend ein wiederkehrendes Signal im Erzählfluß sein“²⁸, das auf der bildlichen Ebene Handlungsläufe und Entwicklungen in Wiederholungen, Anspielungen oder Variationen strukturiert und rhythmisiert. Es ist ein kompositorisches Instrument, das subtil oder prononciert, manchmal oder aufdringlich oft, auf etwas hinweisend oder rückweisend eingesetzt werden kann.

²⁴ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.46.

²⁵ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.48.

²⁶ vgl. Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S. 52/53.

²⁷ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.54.

²⁸ Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.56.

Erzählrhythmus und -muster

Gelferts Vergleiche aus anderen Kunstrichtungen hinken oder es fällt dem noch motivierten 13.-Semester-Studenten schwer, diese ganz zu verstehen und dann noch dem geneigten Leser in kleinen Portiönchen darzureichen. Unmöglich. Um nicht an meiner Arbeit zu verzweifeln, werde ich zu Beginn wieder direkt zitieren müssen:

„Eine Erzählung fließt als breiter Strom von Erzähltem dahin. Dieser Strom kann sich stauen oder beschleunigen, er kann sich verengen oder verbreitern. Manchmal kann er in seeartigen Ausbuchtungen fast zum Stillstand kommen, dann wiederum stürzt er wie über Katarakte von einer Sensation in die nächste. Jeder wird aus eigener Leseerfahrung bestätigen, dass ein völlig gleichbleibender Erzählfluß langweilig ist. Ein hektischer Wechsel zwischen Stillstand in der Beschreibung und schneller Aktion dürfte ebenso unbefriedigend sein. Von den großen Erzählern sind wir gewohnt, dass ihr Erzählfluß wie der Atem eines lebendigen Körpers manchmal heftiger wird und sich dann wieder beruhigt. Diese Pulsieren des Erzählflusses ist das, was wir Rhythmus nennen wollen.

Daneben hat aber der Erzählfluß wie jedes Flußsystem noch eine größere Form, die sich durch bestimmte strukturelle Merkmale beschreiben lässt. Ein einzelner Fluß hat Windungen und Schleifen; er kann sich in zwei Flussläufe teilen, die sich zueinander parallel, konvergent oder divergent verhalten können. Die Gesamtanordnung der Ströme in einem solchen Erzählflußsystem wollen wir Erzählmuster oder englisch Pattern nennen. [...]

Der Erzählrhythmus dürfte das am schwersten festzumachende Gestaltungsmittel eines Romans sein. Man kann immer nur einzelne Stellen benennen und diese dann, mehr behauptend als beweisend, die Qualitäten des rhythmischen An- und Abschwelens zuschreiben.“²⁹

Für die Gestaltung der Erzählmuster gibt es einige Grundstrukturen, die wie folgt aussehen:

Kontrast eines Gegensatzpaares (vgl. Transversalspannung zwischen zwei unterschiedlichen Charakteren. Dieser Kontrast kann aber auch als Gegensatz zweier Handlungsstränge oder symbolischer Bilder gefasst werden)

„Neben antithetischen, sei es dualistischen, polaren oder triadischen Formen gibt es auch ein zyklisches Grundmuster. Das grandioseste Beispiel dafür dürfte Joyces *Finnegans Wake* sein. Dieser Roman endet mit seinem Anfangssatz und leitet damit die nochmalige Wiederholung der ganzen Erzählung ein, was zu einer erneuten Wiederholung führen muß und so weiter ad infinitum.

Eine andere Grundform, die man als dialektisch bezeichnen könnte, geht von einem Basisgegensatz aus, der durch die wechselseitige Vernichtung der Extrempositionen aufgelöst wird.“³⁰

²⁹ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.58, wobei er Forster zitiert oder referiert, der in seinem Buch „Aspects of the Novel“ ebendiese Unterscheidung einführt. Das ist das und mein Problem beifehlenden Fußnoten: Herauszubekommen, was vom Autor selbst stammt oder was referiert wird. Meine Arbeit ist zu 95% referiert, meine kleinen persönlichen Anteile sind zur Genüge gekennzeichnet, dafür ist die Zusammenstellung der Zitate, die Anordnung der Themen und die liebevolle Gestaltung von Fußnoten sowie eingeschobene Ich-Botschaften zu 95% meins.

³⁰ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S. 61 (Unterstreichungen von mir)

Spannung

Hier unterscheidet Gelfert zwei Formen der Spannung.

längst zur Zeit = Longitudinalspannung (was passiert als nächstes?) und

quer zur Zeit Transversalspannung (Opposition zweier gleichzeitig bestehender Positionen in einem antagonistischen oder polaren Verhältnis zueinander).

Darstellung der Innenwelt³¹

Es gibt viele Möglichkeiten, die Innenwelt der Figuren darzustellen, wie z.B.

- durch eine Ich-Erzählung
- in Form eines Briefromans oder Tagebuchroman
- als erlebte Rede (Verg, Er-Form)
- innerer Monolog (Präs, Ich-form) oder
- Bewusstseinsstrom (Präs, Ich-Form, ohne Satzstruktur)

Sechs Arten, einen Roman anzufangen (s.u. im zweiten Teil der Arbeit)

Typologie des Romans

Die vielgestaltige Form des Romans hat immer wieder zu Typologien, Schubladenschränken und Einteilungsschemata geführt, um dieser Mannigfaltigkeit Herr oder Frau zu werden. Zum einen gibt es die Einteilung nach inhaltlichen Ähnlichkeiten in Abenteuer-, Bildungs- historischer- Kriminal-Roman. Zum anderen gibt es Einteilungsschemata, die mehr auf die sprachliche Form eingehen wie z.B. von Wolfgang Kayser oder Franz Stanzel. Während Kayser die drei Elemente Figur, Geschehnis/ Handlung und Raum als Kriterien anführt, geht Stanzel von drei klar definierten Erzählsituationen aus. Auf beide kann ich hier nicht näher eingehen, beide werden von Gelfert als „wenig hilfreich“³² oder unwesentlich³³ verworfen.

Keine Kritik ohne Gegenvorschlag. Gelfert entwickelt eine Romantypologie wieder in zweidimensionaler Form, anhand des Verhältnisses zwischen der fingierten zur realen Wirklichkeit. „Für dieses Verhältnis lassen sich grundsätzlich vier Möglichkeiten denken: die fingierte Wirklichkeit kann die reale abbilden, *wie sie ist*, *wie sie nicht ist*, *wie sie sein soll* und *wie sie nicht sein soll*. Der erste Modus ist der *realistische*, in dem die große Masse der erzählenden Literatur geschrieben ist. Der zweite ist der *phantastische*, wie wir ihn, sehr komplex und symbolisch vertieft, in romantischen Romanen wie Achim von Arnims *Die Kronenwächter* finden, während er in unvertiefter und insofern reiner Form zur Zeit in der Unterhaltungsliteratur besonders beliebt ist und meist unter der englischen Bezeichnung Fantasy angeboten wird. Der dritte Modus ist der *utopische*, der nur selten in einer Form, sondern meist durchsetzt mit phantasti-

³¹ Hier verzichte ich auf eine detaillierte Beschreibung, weil dieses Thema ausgiebig in den wissenschaftlichen Klassikern besprochen wird.

³² Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.86 (zu Kayser)

³³ vgl. Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.86 zu Stanzel: „Allerdings stellt sich die Frage, ob mit der Bestimmung der Erzählsituation etwas wesentliches über den einzelnen Roman ausgesagt ist.“ (teils rhetorische Frage, teils in den späteren Ausführungen bestätigt)

schen Elementen auftritt. Der vierte Modus, der sich ebenfalls mit dem utopischen verbinden kann, ist der *satirische*, der im allgemeinen aber dem realistischen näher steht. Bei allen vier Modi handelt es sich nicht um formale Modelle, sondern um Grundorientierungen beim Aufbau einer fiktionalen Welt. Insofern wäre es theoretisch durchaus denkbar, daß ein Roman alle vier Orientierungen miteinander zu verbinden sucht.“³⁴



Die einzelnen Fiktionstypen werden noch näher erläutert. Zusätzlich ordnet Gelfert jeweils einem Feld von zwei Fiktionstypen eine literarische Epoche zu, in der solche Typen häufig miteinander kombiniert vorkamen oder das Ideal der Epoche charakterisieren. Dabei geht es um Grundtendenzen und nicht um eine kategorische Zuschreibung (die Epochen sind in Klammern gesetzt und mit Fragezeichen ausgestattet).

Abschlusskommentar und Überleitung

Nun habe ich im Schnelllauf und sehr oberflächlich die Gesamtheit der erzähltechnischen Kategorien zusammengestellt.

Die Kategorien aus der Romaninterpretation lassen sich mühelos auch bei den kürzeren Formen anwenden. Sie bilden ein solides Fundament für jede literaturwissenschaftliche Arbeit, sei es in Schule, Studium oder aus purer Lust. Ursprünglich war es mein Interesse diese Kategorien mit denen von Gesing und Lodge zu ergänzen. Diese Idee habe ich aber aufgegeben, weil zum einen die Arbeit in einer puren Aufzählung von Zutaten geendet hätte und zum anderen der Arbeitsaufwand nicht in den Rahmen einer Seminararbeit passte. So habe ich mich von meiner Sekundärinspiration treiben lassen und werde im zweiten Teil über Anfang und Ende narrativer Texte schreiben oder besser schon Geschriebenes wiedergeben.

³⁴ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.87.

Zweiter Teil – Es war einmal... und wenn sie nicht... (Anfang und Ende in den Romanen der Weltliteratur)

Stanzel & Co

Was findet sich zu Anfang und Ende in den traditionellen wissenschaftlichen Werken der Erzähltheorie?

Ich habe mir nicht die Mühe gemacht, die jeweilige Literatur sorgfältig durchzulesen, ob ich zu Anfang oder Ende etwas finde, sondern ich habe mir das jeweilige Inhalts- oder Stichwortverzeichnis angeschaut und gesucht. Dabei ist mir schon wie beim Kapitel von Gelfert über die Trivialliteratur aufgefallen, dass mich alte Empfindungen und Vorurteile prägen: „Da kann doch nichts Vernünftiges drinstehen, die reden doch alle nur pseudowissenschaftlich!“ Irrtum. Es gibt einiges über Anfang und Ende bei Stanzel & Co, ein bisschen versteckt und am Rande behandelt, aber das Thema wird behandelt.

Zu Beginn möchte ich das in einer Übersicht verdeutlichen, um dann nachher mehr oder weniger ausführlich, die einzelnen Erzähltheoretiker zu behandeln.

Name des Theoretikers	Zum Erzählanfang	Zum Erzählende
Stanzel	Ja	Nein
Martinez/ Scheffler	Jein	Nein
Lämmert	Jein	Ja
Prince	Jein	Jein
Genette	Nein	Nein
Petersen	Nein	Nein

Franz Stanzel

Wie später Lämmert ist bei Stanzel das Phänomen Romananfang und –ende nur ein Teil/ Baustein des eigenen erzähltheoretischen Systems. Es wird nicht als Einzelphänomen behandelt, sondern wird überlagert von dem Modell des Typenkreises der Erzählsituationen. Zu finden sind seine Ausführungen in dem Kapitel „6.3. Erzählerfigur und Reflektorfigur am Erzählanfang“ und einem Unterkapitel davon. Stanzel fasst seine Ausführungen selbst zweimal zusammen und da möchte ich ihm auch Gelegenheit geben, als ein anderer „Meister“ hier auf meinen Seiten zu erscheinen: „In einem Erzählanfang mit einer Erzählerfigur wird der Leser durch die einleitenden Präliminarien in die Geschichte eingeführt. Der Erzähler erscheint auch als Garant dafür, daß alle für das Verständnis erforderlichen Informationen rechtzeitig beigebracht und dem Leser angeboten werden. In einem Erzählanfang mit einer Reflektorfigur wird der Leser veranlasst, sich (unter Verzicht auf alle einführenden Präliminarien) in die Reflektorfigur in ihrem Jetzt und Hier zu versetzen und mit ihr das erzählte Geschehen `in actu` mitzerleben.“³⁵ Im weiteren geht er auf einige sprachliche Signale bei

³⁵ Stanzel, Franz: *theorie*, 1985, S. 212.

dem Erzählanfang zur Reflektorfigur genauer ein. Interessant scheint mir auch der Hinweis auf die Verflechtung eines Ich-Erzählers als Held der Erzählung (erlebendes Ich) mit seiner Rolle als Erzähler (erzählendes Ich). Zusätzlich zu dieser Verflechtung treten in der modernen Literatur noch Identifikationsprobleme hinzu, wie z.B. anhand des Auftaktes von Max Frischs „Stiller“ zu sehen sind: „Ich bin nicht Stiller.“³⁶

Über das Erzählende findet sich bei Stanzel nur folgende Bemerkung: „Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß allem Anschein nach zwischen Erzählanfang mit Reflektorfigur bzw. personalisierter Erzählerfigur und einer offenen Schlußbildung ein struktureller Zusammenhang besteht. Die meisten der hier in diesem Abschnitt [o.g. Kapitel] erwähnten Erzählungen weisen nämlich neben dem `offenen` Erzählauf-takt auch einen offenen Schluß auf, d.h. die erzählte Handlung führt am Ende zu einem Zustand, in dem die Dinge auf eigentümliche Weise in der Schwebel bleiben. Sehr häufig wird dieser Zustand als Wahrnehmung der Reflektorfigur der Erzählung dargestellt.“³⁷

In dem nächsten Unterkapitel versucht Stanzel eine Integration textlinguistischer Begriffe (thema/rhema – emisch/etisch) in seine Ausführungen zu den Besonderheiten von Reflektorfigurromananfängen.

Und spätestens hier wird mein ruhender Widerstand gegen allzu theoretische Texte wieder hellwach. Ich habe das Bild einer Seifenblase bzw. spüre einen Geist der Wichtigtuerei und Verkomplizierung. Um dieses Gefühl zu verobjektivieren möchte ich ein paar Merkmale anführen, die diesen Widerstand bei mir auslösten:

- Redundanz in der Sprache und logischer Zirkelschluss (vgl. erstes Zitat)
- Einordnung seiner Ausführungen in ein erzähltheoretisches System, das mir nicht verständlich ist sowie eine eigene Terminologie, die ich auch nicht kapiere (was vielleicht daran liegt, dass die Begriffe nicht eindeutig definiert werden)
- Verweis auf die aktuelle Forschungslage, Zitieren einzelner Forscher, die ähnlich kompliziert schreiben
- Spezialuntersuchungen, die mir irrelevant erscheinen und wichtige allgemeine Informationen, die mir fehlen³⁸

Martinez/ Scheffel

Bei Martinez/ Scheffel gibt es ein paar Ausführungen zu meinem Spezialthema in dem Kapitel zur zeitlichen Struktur der Erzählung, beim Unterpunkt der "Ordnung (in welcher Reihenfolge?)"³⁹ Zum Text gehört ein zeitliches Nacheinander, das sowohl für die Erzählzeit als auch die erzählte Zeit gilt. Allerdings gibt es Anachronien, Rückwendungen und Vorausdeutungen, die belegen, „dass die Abfolge eines Geschehens in der Zeit und die Abfolge seiner Darstellung im Rahmen der Erzählung [...]

³⁶ Vgl. Stanzel, Franz: Theorie, 1985, S.209, Zitat aus Stiller aus Stanzel, S. 209.

³⁷ Stanzel, Franz: Theorie, 1985, S.216, als Beispiele führt Stanzel die Autoren H. James, J. Joyce, K. Mansfield und E. Hemmingway an.

³⁸ so widmet er fünf Seiten der Beschreibung von unterschiedlichen „sequence signals“, der Frage, inwieweit bestimmte Personalpronomina oder ein bestimmter Artikel etwas über die Reflektorfigur aussagen, vgl. Stanzel, Franz: Theorie, 1985, S. 210-16. Stattdessen gibt es eine Fülle von Möglichkeiten einen Roman anzufangen und darüber erfahre ich nichts.

³⁹ Martinez, Matias/ Scheffer, Michael : Einführung, 1999, S.32.

nicht [...] übereinstimmen.“⁴⁰ Im weiteren wird erläutert, welche Variationen von Anachronien auftreten können. Dabei führen Martinez/ Scheffel als Beispiele u.a. drei Passagen aus Romananfängen an und gehen auf die konkrete Zeitstruktur ein. Dabei gibt es den Zusammenhang von Romananfängen in medias res (szenische Eröffnung, zooming-in), und einer aufbauenden Rückwendung, bei der die Hintergründe meistens nach der Eingangsszene in einem Einschub nachgereicht werden. Daneben gibt es auch auflösende Rückwendungen, die v.a. bei Kriminalromanen eingesetzt werden, um wichtige Informationen am Ende eines Romans nachzutragen und eine Situation aus der Vergangenheit aufklären. Hier ist der Zusammenhang zwischen einer bestimmten Zeitstruktur am Ende einer Erzähltextes und einem bestimmten Genre deutlich. Als letzten Hinweis zu meinem Thema führen Martinez/ Scheffel die einführenden Vorausdeutungen an, die jeweils von einem mitgehenden/ mithandelnden Erzähler gegeben werden, der aus der Erinnerung oder größerem Zeitabstand ein Ereignis aus seinem Leben erzählt. „Sie findet sich in allen Arten von vorausweisenden Inhaltsangaben, wie sie in Vorreden, Kapitelüberschriften oder auch einem Buchtitel, etwa nach dem barocken Muster von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Simplicissimus* (1668/71), erfolgen können.“⁴¹ Zum Romanschluss habe ich bei Martinez/ Scheffel nichts gefunden, was aber auch daran lag, dass es kein Sachverzeichnis gibt und ich in den Kapiteln zur Ordnung und Elementen der Handlung erfolglos suchte.

Lämmert

Lämmert widmet sich dem Erzählanfang nur in Fußnoten und als Unterpunkt bei unterschiedlichen Zeitstrukturelementen. Beim Romanbeginn sind seine Hinweise - wie bei Martinez/ Scheffer (oder sollte ich besser sagen, Martinez/ Scheffer beziehen sich auf Lämmert oder haben von ihm abgeschrieben) - in das Kapitel zur Rückwendung eingefügt.⁴²

Lämmert versucht in dem Kapitel zu den den festen Formen der abschließenden Vorausdeutungen einen Ansatz für eine Typologie der Erzählschlüsse zu liefern.⁴³ Dabei unterscheidet Lämmert zuerst zwischen einem wirklich offenen Ausgang, der aus dem Fehlen von abschließenden Vorausdeutungen resultiert und einem vermeintlich offenen Ausgang, der durch verschiedene Formen der Vorausdeutung in dem Roman „geschlossen“ wird. Das können verschiedene Vorausdeutungen in der näheren Umgebung der Textstelle, in gewissen Kernpartien oder Schlüsselstellen der Erzählung oder in betonten Hinweisen des Dichters wie Titel, Motto, Sentenz oder Leitmotiven sein. Lämmert nennt diese Mittel „Vorausdeutungen der Endsituation.“ Sie blicken nur in die nahe Zukunft und geben dem Leser eine gewisse Klarheit über das Ende der Handlung, auch wenn es nur angedeutet wird.⁴⁴ Davon unterscheidet Lämmert Vorausdeutungen des Endzustandes, die nicht auf eine lösende Handlung in naher Zukunft hinweisen, sondern einen längeren Zeitraum umfassen und eine glückliche (wie beim Märchen) oder bittere Grundhaltung transportieren. Ebenso kann in einer abschließenden Ausführung ein Ausblick auf das weitere Leben aller Romanfiguren gegeben

⁴⁰ Martinez, Matias/ Scheffer, Michael: Einführung, 1999, S.32.

⁴¹ Martinez, Matias/ Scheffer, Michael: Einführung, 1999, S.37.

⁴² und gleichen denen im wesentlichen.

⁴³ Vgl. Lämmert, Eberhard: Bauformen, 1993, S.153-63. Natürlich ist das Oberthema die Vorausdeutungen, aber ich beziehe mich auf seine eigenen Worte am Ende des Kapitels, vgl. S.163.

⁴⁴ Vgl. Lämmert, Eberhard: Bauformen, 1993, S.153-57.

werden. Diese Vorausdeutungen der Endsituation müssen nicht aus dem Text ent-
schlüsselt oder gesucht werden, sondern befinden sich meistens auf den letzten Seiten.
Das gilt auch für den symbolischen Erzählschluss, in dem ein einzelnes Ereignis oder
Bild, wie der anbrechende Morgen oder Neuaufbruch bei einer Wanderung, einen
Ausblick oder Neuanfang offenbaren. Daneben verweist Lämmert noch auf Ring-
schlüsse, bei denen das Eingangsthema oder –leitmotiv wieder aufgegriffen und vari-
iert wird sowie ausdrückliche, reflektiv-didaktische Erwägungen oder Mahnungen, die
„endehafte maere“ des Dichters.⁴⁵

28 Seiten weiter geht Lämmert noch auf ungewisse Formen der abschließenden Vo-
rausdeutung ein, die sich in Form von Wünschen oder Erwartungen der Romanfiguren
ausdrücken. Aufgrund ihres begrenzten Horizontes und dem Unterschied zwischen
dem „Jetzt“ am Romanende und dem „Bald“ in der nahen oder fernen Zukunft müs-
sen diese Aussagen ungewiss bleiben (wer kann schon seine eigene Zukunft voraus-
sagen? Erahnen scheint mir schon möglich, auch planen, aber nichts davon ist sicher).

Beim Korrekturlesen habe ich einige Verständnisschwierigkeiten gehabt, obwohl ich
den Text gerade gestern geschrieben hatte. Da ich davon ausgehe, dass es dir geneig-
tem Leser ähnlich geht, biete ich als speziellen Service einen tabellarischen Überblick
für das obige Kapitel an, der hoffentlich mehr hilft als verwirrt.

Keine Voraus- deutungen	Offener Schluss		
Feste Form ab- schließender Vorausdeutun- gen	der Endsitua- tion	Versteckt im Text in der Nähe des Endes, in gewissen Kernpartien oder Schlüsselstellen sowie im Titel, Motto oder Leitmotiven	Nahe, un- mittelbare Zukunft; kurzer Zeitraum
	Des Endzu- standes	Deutlich im Text am Ende der Er- zählung	Längeren Zeitraum in der Zu- kunft
	Symbolischer Schluss	Deutlich im Text am Ende der Er- zählung als anbrechender Morgen oder Neuaufbruch Wanderung	
Ungewisse Form abschließender Vorausdeutun- gen		Wünsche oder Erwartungen der Romanfiguren bzgl. der Zukunft	
Sonstige Schlussvarianten	Ringschlüsse		
	Didaktischer Kommentar des erzählers		

⁴⁵ Vgl. Lämmert. Eberhard: Bauformen, 1993, S.162.

Gerald Prince

Gerald Prince schreibt in zwei Abschnitten über Beginn und Ende. Beide Abschnitte dienen der näheren Beschreibung der zeitlichen Struktur von Erzählungen und einzelnen Merkmalen von Erzählungen. Hier geht es um die Merkmale "wholeness" und "the orientation of narrative". Eine komplette Struktur mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende konstituieren die Ganzheit einer Erzählung.⁴⁶ Abseits dieses Fokusses, in dem Prince versucht, das wesentliche Merkmal der "wholeness" zu beschreiben, geht er gar nicht auf das allgemeine Phänomen eines Roman- oder Erzählungsanfanges ein. In „the orientation of narrative“ behandelt das Moment der "Was-wird-sein-Spannung“, die sich als eine von vielen Möglichkeiten aus einer Ausgangslage zu Beginn entwickeln kann. Dabei beschreibt er zwei Möglichkeiten wie Anfang und Ende zusammenhängen können: "If one can say that the beginning of a narrative often dictate its end to some extent, one can also say that the end conditions the beginning."⁴⁷ Es geht also um die Veränderung zwischen Anfang und Ende, die Vorhersehbarkeit des Endes sowie die Grundausrichtung vom Ende oder vom Anfang her.

Genette und Petersen

Bei Genette habe ich nichts zu Romananfang und -ende gefunden. Das liegt aber wahrscheinlich auch an seiner Arbeitsweise. Grundlage seiner Erzähltheorie ist Proust „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, also nur ein Werk. Deshalb wird sich eine vergleichende Analyse von verschiedenen Romananfängen und -enden nicht finden können.

Bei Petersen ging es mir ähnlich. Weder in dem Sachverzeichnis, noch beim Durchblicken der Kapitel „Bauformen, Strukturmomente, Textarten“ sowie „Arten der Darbietung“ habe ich etwas gefunden (allerdings wusste ich nicht, in welchen Kapiteln ich genau etwas zu meinem Thema finden könnte).

"Am Anfang erschuf Gott..."

Gelfert – Der Anfang

Gelfert beschreibt sechs Hauptformen, einen Roman zu beginnen.⁴⁸ Wie „beim Schachspiel gibt es auch beim Erzählen eines Romans nur eine sehr begrenzte Anzahl von Eröffnungen.“⁴⁹

Prolog

Hierbei legt der Erzähler seine Erzählabsicht dar oder rätsoniert über das Erzählen. Wie ein Wirt präsentiert er dem Leser erst einmal die Speisekarte, die z.B. dann nach Gelfert bei Tom Jones wie folgt aussieht: „Die Geschichte eines Helden, in der Erzählform erzählt, aus olympischer Höhe betrachtet, vom Erzähler kritisch kommentiert

⁴⁶ Vgl. Prince, Gerald: Narratology, 1982, S.151.

⁴⁷ Prince, Gerald : Narratology, 1982, S.156

⁴⁸ vgl. Gelfert, Hans-Dieter : Roman, 1993, S.74-84.

⁴⁹ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.74

und durch den heiter-ironischen Ton von Anfang an auf ein glückliches Ende programmiert.⁵⁰

Vorgeschichte

„Ein Autor, der seinen Erzähler weniger deutlich fühlbar in den Erzählvorgang eingreifen lassen will, aber dennoch den grossen Überblick aus olympischer Höhe bewahren möchte, wird in einer Eröffnung den neutral distanzierten Ton einer Chronik anschlagen. Das gestattet ihm, sich dem Gegenstand aus grosser Entfernung zu nähern, in einem langen bedächtigen Anlauf erst einmal die Vorgeschichte aufzurollen, um erst dann, wenn die Hauptgeschichte beginnt, die Distanz zu verkürzen und dem Leser eine stärkere Identifikation mit dem Helden zu gestatten. Neben den in der Er-Form erzählten chronikartigen Familiensagas sind es vor allem die in der Ich-Form erzählten barocken Schelmenromane, die mit einer länger ausgespannenen Vorgeschichte beginnen. Hier braucht der Ich-Erzähler einen langen Anlauf, um erst einmal den Rapport zum Leser herzustellen, damit dieser ihm die Erzählung seiner Schelmenereien abnimmt. Deshalb fangen diese sogenannten *pikaresken* Romane fast alle damit an, dass der Held zunächst von seiner niederen Herkunft berichtet, sein Elternhaus beschreibt und erst allmählich über seine Geburt und die frühe Kindheit zu dem Teil seines Lebens gelangt, in dem er die vom Leser erwartete Abenteuer erzählt.“⁵¹ Als Beispiele führt Gelfert folgende Romane an: „Das Leben des Lazarillo de Tormes, seine Freuden und Leiden“, Grimmelshausens: „Abenteuerlicher Simplicissimus“, Kellers Bildungsroman „Der grüne Heinrich“ (in der zweiten Fassung) sowie von Grass: Die Blechtrommel (m.E. weil die Vorgeschichte erst in einer Rückblende erzählt wird, nachdem der Ich-Erzähler in einer Art szenischen Eröffnung Ort und Zeit einführt - das ist auch ein Beleg dafür, dass in vielen Romanen diese sechs Eröffnungen keineswegs in reiner Form vorkommen, sondern miteinander kombiniert werden).

Ouvertüre

Hier treffen bei Gelfert zwei Aspekte aufeinander. Zum einen eine sprachlich verdichtete Eröffnung, die einem Prosagedicht gleicht und die er vor allem bei Dickens findet (er führt als Beispiel den Beginn von „Bleakhaus“ an), zum anderen eine symbolische Einführung in die Grundthemen des Romans, wie es in der Oper z.B. bei Webers „Freischütz“ zu finden ist.⁵² Laut Gelfert handelt es sich bei dieser Technik der Romaneröffnung um die zweifellos „am seltensten anzutreffende, da nur wenige Erzähler so sprachmächtige Prosadichter sind wie Dickens.“⁵³ Abgesehen davon ist der Gedanke, dass in der Anfangspassage das Grundthema eingeführt wird, sicherlich bei vielen Werken anzutreffen.

Zooming-in

„Der englische Begriff dürfte aus der Film- und Fototechnik den meisten vertraut sein. Er bezeichnet das Heranholen eines Motivs mittels eines Objektivs mit stufenlos ver-

⁵⁰ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S. 77.

⁵¹ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.77.

⁵² vgl. Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.80, wobei ich mich in der Opernkunst nicht auskenne und diese Behauptung deshalb nicht verifizieren kann.

⁵³ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.81.

stellbarer Brennweite, das man früher auf deutsch 'Gummilinse' nannte. Im Roman geschieht dies dort, wo die Erzählung mit einem Weitwinkelausschnitt auf eine grosse Region oder eine ganz Epoche beginnt und dann die Anfangssituation des Romangeschehens ins Bild geholt wird. Ob es gilt, einen historisch fernen Punkt heranzuholen oder in einer geographischen Region den Blick auf einen bestimmten Punkt zu fokussieren, stets wird man den Eindruck eines Tele-Zooms haben. Immer steht am Anfang eine Totale, die sich langsamer oder schneller auf eine Grossaufnahme hin engt."⁵⁴ Als Beispiel führt Gelfert Stendhals „Rot und schwarz“ sowie Thackerays „Jahrmarkt der Eitelkeit“ an.

Personenbeschreibung

Diese Eröffnung variiert in verschiedenen Formen, als ein detailliertes Charakterportrait, als steckbriefartige Beschreibung oder als Beschreibung des äusseren Erscheinungsbildes. „Der besondere Vorzug einer solchen Eröffnung besteht darin, daß von Anfang an ein vom Erzähler abgelöstes Subjekt gegenwärtig ist, mit dem sich der Leser identifizieren kann. Deshalb wird man danach eher einen Roman in personaler Erzählweise erwarten. Da aber die Personenbeschreibung zunächst notwendigerweise aus auktorialer Sicht erfolgen muss, kann natürlich auch diese weiter behalten werden.“⁵⁵ Ein Beispiel dafür ist Joseph Conrad „Lord Jim“.

Szenische Eröffnung

"Während in der Frühzeit des realistischen Romans das Zooming-in die beliebteste Form des Romananfangs war, trat später, vor allem im Naturalismus, an seine Stelle die szenische Eröffnung, bei der der Erzähler sein Objektiv aus kurzer Distanz auf ein laufendes Geschehen richtet und unvermittelt den Verschluss öffnet. Dies kann mit oder ohne spürbare Anwesenheit des Erzählers erfolgen [...] Erzählungen, die mit einem zunächst namenlosen Er beginnen und die Person in einem szenischen Geschehen zeigen, sind in der modernen Literatur zahlreich anzutreffen. Ebensooft finden sich aber auch Ich-Erzählungen, die mit einer szenischen Eröffnung beginnen. Beide Formen könnte man als die Standarderöffnungen moderner Erzählungen bezeichnen."⁵⁶ Hier wird deutlich wie Romananfang und Literaturepoche zusammenhängen. So könnte man in einzelnen Fällen anhand der Eröffnung Rückschlüsse über die Zeit des Entstehens machen bzw. die jeweilige literarische Tradition des Autor bestimmen (heute ist ja alles möglich: vom traditionellen auktorialen Prolog bis zum szenisch-experimentalen Beginn).

Funktion der Eröffnung

Für Gelfert dient die Eröffnung erst einmal dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zu ziehen, einen Ton und ein Grundtempo zu etablieren, das einen "atmenden" Erzählrhythmus vorgibt. Außerdem wird am Romananfang das erzähltechnische Gerüst des Romans gebaut, der Fiktionstyp festgelegt sowie die grundlegende Unterscheidung, ob es sich um eine Er-Erzählung oder Ich-Erzählung handelt. Dabei fällt

⁵⁴ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S. 81/82.

⁵⁵ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.83.

⁵⁶ Gelfert, Hans-Dieter: Roman, 1993, S.83/84.

auf, das Gelfert sich hauptsächlich auf den „traditionellen Roman“ konzentriert, weniger auf moderne Formen seit der klassischen Moderne. Hier lässt sich ein Übergang zu Gesing herstellen, der die Romananfänge nicht in Hauptformen einzuteilen versucht, sondern auf einzelne Aspekte hinweist, die in einem Anfang vorkommen können und Beispiele für die Vielfalt an Eröffnungen anführt. Das kann auch als ein Beispiel unterschiedlicher Herangehensweisen an ein Phänomen sein: die eines Wissenschaftlers, der versucht Kategorien und Theorien zu finden, um so etwas Originelles im wissenschaftlichen Feld zu schaffen und die zweite des Praktikers, der phänomenologisch die verschiedenen Arten und die möglichen Inhalte auflistet, um damit etwas Originelles im literarischen Feld zu erschaffen.

Fritz Gesing: Der Anfang

Wer ist überhaupt Fritz Gesing? Und wie arbeitet er?

Da könnte ja jeder kommen. Wer ist er, dass er sich als Nicht-Professor oder Nicht-Schriftsteller herausnimmt über das Schreiben zu schreiben. Die erste Seite (der Klappentext) gibt dem geneigten Leser und mir nähere Auskunft: „Fritz Gesing studierte Germanistik, Soziologie, Politik und Pädagogik in Marburg, Göttingen und Freiburg und promovierte über den "Stiller" von Max Fritsch. In den 70er Jahren lebte er einige Jahre in Cambridge und Aix-en-Provence. 1977-85 arbeitete er als Gymnasiallehrer an einem Internat in Schondorf am Ammersee. Heute ist er freier Autor und Theaterpädagoge und arbeitet in der Erwachsenenbildung, wo er unter anderem Kurse über Kreatives Schreiben gibt. Daneben schreibt er Bücher, Rezensionen und Essays in großen Zeitungen und Zeitschriften.“⁵⁷

Bevor ich auf die Ausführungen von Gesing zum Romananfang eingehe, möchte ich kurz den Rahmen vorstellen, in dem Gesing schreibt. Sein Buch richtet sich an Menschen, die gerne schreiben möchten, aber denen die handwerkliche Ausbildung fehlt oder die sie vertiefen möchten. Getreu dem Motto, dass Schreiben „wie Eco und vor ihm schon viele andere betont haben, zu zehn Prozent aus Inspiration und zu neunzig Prozent aus Transpiration, aus einem Teil Geheimnis und neun Teilen Handwerk“⁵⁸ besteht und damit dem Geniedenken der Sturm-und-Drang-Zeit widerspricht, der ebenso wie ein übertriebenes anfängliches Anspruchsdenken mich und wahrscheinlich viele andere auch vom kreativen Schreiben abgehalten hat. Gesing konzentriert sich auf diesen handwerklichen Anteil, der wie jedes Handwerk gelernt werden kann und stützt sich dabei auf die Erkenntnisse der amerikanischen „creative-writing“-Gemeinde, in der Schriftsteller und Schriftstellerinnen aus ihrer Werkstatt plaudern, ergänzt sie mit Selbstaussagen europäischer und vor allem deutscher Autoren und bringt selbst vielfältige Beispiele aus der Welt- und Unterhaltungsliteratur. Dabei meint er Literatur, „die auf unterhaltsame Weise neugierig und nachdenklich macht, die weder Beichte noch Bildungsprüfung ist und auch kein Glasperlenspiel. Eher ein gefühlsbetontes Maskenspiel, bei dem weder Spaß noch Spannung, weder Erkenntnis noch Faszination fehlen dürfen und das auf triviale Effekthascherei, Stereotype und Klischees verzichtet.“⁵⁹ Die Grenzen seines Handelns sieht auch Gesing, wenn er

⁵⁷ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.1.

⁵⁸ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.8.

⁵⁹ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.8.

schreibt: „Selbstverständlich bin ich mir bewußt, daß alle Ratschläge nur Vorschläge sein können, Hinweise und hilfreiche Tips, Wegweiser und Ge(h)hilfen, keine Bedienungsanleitungen oder Rezepte, die einen Erfolg garantieren.“⁶⁰
Soviel über das Selbstverständnis und die Zielsetzung dieses Buches.

Der Anfang

Ich möchte jetzt versuchen, seine Hinweise zum Anfang darzustellen und zusammenzufassen.

Mit dem Anfang wird ein neues Kapitel der Schöpfung aufgeschlagen, der Leser wird in eine neue Welt begleitet, die gleichsam wie ein Versprechen wirkt. Man könnte sogar von einem Vertrag zwischen Autor und Leser sprechen, in dem einzelne Paragraphen festgelegt sind und der von Autor einzuhalten ist, wenn er den Leser nicht enttäuschen oder hintergehen möchte. Dabei sind natürlich „Überraschungen und unvorhergesehen Wendungen möglich (wie schon betont: jede Mechanik und eindeutige Vorhersehbarkeit muss vermieden werden), auch gewisse Abschweifungen. [...] Aber im allgemeinen sollten die Versprechungen eingehalten werden.“⁶¹

Zur Funktion des Anfangs schreibt Gesing (ähnlich wie Gelfert): „Der Anfang muß den Leser neugierig machen und in die Geschichte hineinziehen, er muß ihn fassen und festhalten. Man kann auch sagen: Er muß das imaginative Engagement des Lesers wecken. Dieser Aufgabe hat sich letztlich alles unterzuordnen, denn wenn die ersten Sätze den Leser nicht an den Haken nehmen, dann ist der Fischzug verloren.“⁶²

Um zurück auf die Vertragsmetapher zu kommen. Gesing führt einige Paragraphen an, die in der Eröffnung abgehandelt werden können und selten ganz abgehakt werden. Der Romananfang

- führt meist die Hauptfigur ein, weckt Interesse und Sympathie
- eröffnet die dramaturgischen Spielregeln: Erzählperspektive, Erzählweise, Sprechton und Stillage des Erzählers, Tempus und Rhythmus der Erzählung. „Der Eintritt in einen Roman ist wie ein Aufbruch zu einer Bergtour: Man muß sich an einen Atem gewöhnen, an eine bestimmte Gangart, sonst kommt man bald aus der Puste und bleibt zurück.“, schreibt Umberto Eco in seiner 'Nachschrift zum 'Namen der Rose`“.⁶³
- macht den Typus der Geschichte erkennbar. „Bei Genres wie Science-fiction und Fantasy oder auch bei anderen Abweichungen vom 'Realismus' unserer Weltsicht gilt es, die Gesetze der fiktionalen Welt deutlich zu machen, so wie es im ersten Satz von Franz Kafkas ' Verwandlung' geschieht.“⁶⁴
- „macht den Hintergrund der Geschichte klar, seinen historischen Rahmen, das Milieu, dem die Protagonisten entstammen und ihre individuelle Vorgeschichte.“⁶⁵ Dabei können die notwendigen Infos zu Beginn genannt und die weite-

⁶⁰ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.9.

⁶¹ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.143. Hier fällt der Unterschied zwischen deskriptiver Beschreibung von Romananfängen und präskriptiven Vorschlägen zum Erstellen derselben auf. Ein Soll kann noch wenig über ein Ist sagen und hinter jedem Soll steht ein eigenes Paradigma von Welt, das in einem anderen Paradigma nicht funktioniert. Mir gefällt der Gedanke von dem Vertrag, der zwischen Autor und Leser geschlossen wird und der eine bestimmte Erwartung beim Leser weckt.

⁶² Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.140.

⁶³ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.142.

⁶⁴ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.140/41.

⁶⁵ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.141.

ren in Form einer szenischen Einblendung, einer längere Rückblende oder indirekt in Dialogform nachgetragen werden, damit der Anfang nicht zu überladen scheint.

- eröffnet Spannungsmomente „Entweder zeigt der Erzähler die Norm, von der abgewichen werden soll, eine Art heile Welt, die überschattet ist von einer drohenden Gefahr; oder er beginnt sofort mit der Gefahr, mit der Enthüllung der anstehenden, noch verborgenen Probleme, Konflikte, Entscheidungen oder Konfrontationen. Möglich ist auch der Hinweis auf etwas Wichtiges, das den Protagonisten (und mit ihm den Leser) erwartet. Denken sie an den Beginn des 'Parfum' oder an Marquez' 'Hundert Jahre Einsamkeit'.“⁶⁶
- führt in die grundlegenden Themen und Motive ein. „Häufig wird sofort schon (mit dem Protagonisten) das Thema der Geschichte genannt [...] in manchen Romanen erscheint das Thema indirekt in der Schilderung der Landschaft oder der Hauptperson, in anderen ist es noch verborgen.“⁶⁷

Nach diesen Paragraphen führt Gesing einige Beispiele für Romaneröffnungen an. „Zwischen der ausführlichen Einführung in die fiktionale Welt und dem aktionsgesättigten 'Vulkanausbruch' liegen weitere, teilweise historisch gewordene Möglichkeiten: die Anrufung der Musen (Homer), die Rahmenerzählung ('Dekameron', 'Das Herz der Finsternis'), die Vorstellung des Erzählers mit Angabe der Erzählabsicht ('Der Zauberberg'), Beglaubigungen, die das zu Erzählende als authentisch, 'wirklich geschehen' darzustellen versuchen (der Autor findet angeblich ein altes Manuskript oder nachgelassenen Papiere, die er dann herausgibt; siehe 'Der Name der Rose', 'Tod eines Bienenzüchters'), Leserreden (Rabelais' 'Gargantua und Pantagruel' [...]), aber auch der einleitungslose Einstieg in einen Dialog ('Buddenbrooks') [oder dem Spiel...] mit typischen Romananfängen [. wie] Salman Rushie in seinen 'Mitternachtstkindern'⁶⁸ und E.T.A. Hoffmann in 'Der Sandmann'.

Kurz darauf kommentiert Gesing einige Romananfänge, die ich jetzt hier nicht anführen möchte, um nicht in den Geruch zu kommen, als habe ich meine ganze Hausarbeit abgeschrieben. Das Kapitel zum Anfang beendet Gesing mit zwei Stellungnahmen von Autoren zu dem Thema: „Originell, ergreifend', sagt E.T.A. Hoffmann, sollten Romananfänge sein. Stellen Sie sich Ihre eigene Sammlung an überzeugenden Eröffnungen zusammen und bedenken Sie immer William Faulkners Rat: 'Schreib den ersten Satz so, dass der Leser unbedingt auch den zweiten Satz lesen will. Und dann immer so weiter.'“⁶⁹

David Lodge: Der Anfang

Wer ist David Lodge? Und wie arbeitet er?

„David Lodge, 1935 in London geboren, war lange Jahre Professor für moderne englische Literatur an der Universität Birmingham und unterrichtete als Gastprofessor auch ein Jahr lang an der renommierten amerikanischen University of California in Berkeley. Er hat mir großem Erfolg eine Reihe von Romanen veröffentlicht, zum Beispiel

⁶⁶ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.141.

⁶⁷ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.142.

⁶⁸ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.143/44.

⁶⁹ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.147.

Saubere Arbeit [...und] Therapie. [...] David Lodge lebt mit seiner Familie als freier Schriftsteller in Birmingham.⁷⁰ Bei ihm vereint sich der Literaturwissenschaftler mit dem Schriftsteller, ergänzt durch eine Schreibe für den „Durchschnittsleser“⁷¹, in anglo-amerikanischer, unterhaltsamer und klarer Form, ohne auf das passende Fachvokabular zu verzichten. „Dies ist ein Buch für Leute, die ihre Lit.krit. lieber in kleinen Verabreichungen einnehmen, ein Buch zum Durch- und Anlesen, ein Buch, das nicht versucht, jedes angeschnittene Thema abschließend zu behandeln, aber das, wie ich hoffe, das Verständnis und die Freude der Leserinnen und Leser an der erzählenden Prosa vermehrt und ihnen neue Wege des Lesens - und, wer weiß, vielleicht sogar des Schreibens - dieser höchst vielseitigen und lohnenden literarischen Formen eröffnet.“⁷²

In seinem Buch hat Lodge 50 Artikel gesammelt, die er wöchentlich als Kolumne für die Literaturseiten des „Independent on Sunday“ geschrieben hat. Dabei wurden die einzelnen Kapitel ergänzt und wieder aufgefüllt, um das, was durch die notwendigen redaktionellen Kürzungen damals weggeschnitten werden musste. Jeder Artikel befasst sich mit einem erzähltechnischen Phänomen oder Thema, beginnt mit ein oder zwei Textbeispielen aus der angloamerikanischen Literatur (meistens Romananfänge) und führt dann anhand der Beispiele eine kleine Analyse durch, die mit weiteren Erläuterungen und Gedanken garniert werden.

Der Anfang

Zuerst weist Lodge auf den Unterschied zwischen dem ersten Satz eines Romans und den ersten Satz eines Schriftstellers beim Schreiben eines neuen Romans hin. „Sicher beginnt die Schöpfung eines Romans höchst selten mit der Niederschrift oder Tippen seiner ersten Worte.“⁷³ Fast alle Schriftsteller leisten Vorarbeit, indem sie den Handlungsverlauf skizzieren, Lebensläufe für ihre Figuren zusammenstellen, eine Fülle von Ideen zu Schauplätzen, Szenen und Situationen, Sentenzen sammeln, um daraus im Schreibprozess zu schöpfen.⁷⁴

Der Anfang eines Romans „ist eine Schwelle, der die wirkliche Welt, in der wir leben, von der imaginären des Schriftstellers trennt. Deshalb soll er uns sozusagen 'hineinziehen'.“⁷⁵ Und wie der erste Blick über die Schwelle in einen neuen Raum ist der erste Kontakt des Lesers mit der Erzählung. Je nach dem, was den Leser anspricht, was er für eine Person ist und welcher Romananfang vorliegt, wird er sich langsam in den Raum hineintasten, sich daran gewöhnen, von einem leuchtenden Punkt angezogen hineinstürmen oder von einer fremden Hand hineingezogen werden. Und das ist auch der erste Kontakt mit der Schreibweise, dem Tonfall, der Syntax und der Erzählhaltung des Autors, mit den Gesetzen, Eigentümlichkeiten und Hintergründen dieser neuen Welt. Die Frage, ob es dem Autor (dem echten, dem impliziten oder auch un-

⁷⁰ Lodge, David: Kunst, 1993, S.2 (Klappentext, natürlich von Werbesprache durchsetzt).

⁷¹ Lodge, David: Kunst, 1993, S.11.

⁷² Lodge, David: Kunst, 1993, S.12.

⁷³ Lodge, David: Kunst, 1993, S.14.

⁷⁴ Analog gibt es die Unterscheidung von Primär- und Sekundärinspiration. Als Primärinspiration bezeichnet er alle Ideen, die sich vor dem eigentlichen Schreiben ansammeln, als Sekundärinspiration die Einfälle, die sich beim Schreibprozess selber ergeben und neue Handlungsschritte verlangen. Manchmal entwickeln die Romanfiguren ein solches Eigenleben, das sie aus ihrer Logik bestimmte Entwicklungen verlangen. (vgl Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S. 47-51).

⁷⁵ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 15.

zuverlässigen) gelingt, den Leser zu faszinieren ist auch eine Frage der Spannung, vielmehr ob und wie Spannung erzeugt wird. Und diese Spannung kann erzeugt werden durch Widersprüche, Ambivalenzen, Konflikte (innerlich wie äußerlich), Andeutungen, Vorausdeutungen, jeder Art von Heimlichtuerei, eine szenische Eröffnung, die Neugierde weckt, wer da redet, und wie es dazu gekommen ist etc. auf die Lodge in der Interpretation der beiden Romananfänge von Jane Austen „Emma“ und Ford Madox Ford „Die allertraurigste Geschichte“ eingeht.

So wie jeder Schriftsteller anders arbeitet, so gibt es auch eine Vielzahl von Möglichkeiten, einen Roman zu beginnen. Lodge führt dabei einige Beispiele an, die ich zur Illustration und zur Ergänzung der Kategorien von Gelfert und Gesing aufzählen möchte.⁷⁶

- Standardbeschreibung einer Landschaft oder Stadtkulisse (*mise en scène*) z.B. bei Thomas Hardys "Die Rückkehr" oder E.M. Forsters "Auf der Suche nach Indien"
- mitten im Gespräch eingesetzt (vgl. szenische Eröffnung) z.B. Evelyn Waugh's „Eine Handvoll Staub“
- Selbstvorstellung durch den Erzähler „'Nennt mich Ismael' (Herman Melville Moby Dick)“^{77 78}
- mit einer schroffen Geste gegen die literarische Tradition einer Form (hier gegen die Autobiographie: „'...so möchten Sie wahrscheinlich zuerst mal wissen, wo ich geboren wurde und was ich für eine beschissene Kindheit hatte und womit meine Eltern beschäftigt waren und so, bevor sie mich hatten, und diesen ganzen David-Copperfield-mäßigen Scheißkram, aber ich habe keine Lust darauf' (J.D: Salinger, Der Fänger im Roggen [...])“⁷⁹
- „mit einer philosophischen Überlegung [...] 'Die Vergangenheit ist ein fremdes Land: Dort macht man vieles anders' (L.P. Hartley: Ein Sommer in Brandham Hall [...])“⁸⁰
- mit einer gefährlichen Situation für eine der Figuren „'Er war noch keine drei Stunden in Brighton gewesen, da wußte Hale, daß sie ihn ermorden wollten' (Graham Greene. Am Abgrund des Lebens [...])“⁸¹
- „mit einer Rahmenerzählung, die erklärt, wie es zur Entdeckung der Haupterzählung kam, oder die zeigt, wie sie einem fiktionalen Publikum erzählt wird.“⁸² (z.B. Conrads „Herz der Finsternis“)

⁷⁶ Vgl. Lodge, David: Kunst, 1993, S.19-21.

⁷⁷ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 20.

⁷⁸ Lodge, David: Kunst, 1993, S.20.

⁷⁹ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 20.

⁸⁰ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 20.

⁸¹ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 20.

⁸² Lodge, David: Kunst, 1993, S. 20.

"This is the end..."

Gelfert: Das Ende

Negativ - da lässt er sich von den meisten anderen Erzähltheoretikern inspirieren, die ebenso wenig, nämlich nichts über das Ende geschrieben haben.

Fritz Gesing - Das Ende

„Das Ende eines Werks löst endgültig die Versprechungen des Anfangs ein. Mit ihm legt der Leser das Buch zur Seite, und der letzte Eindruck bleibt als Nachhall in seinem Gedächtnis, ist häufig entscheidend für sein Urteil. [...] Generell gilt, daß der Schluß sich nicht lange hinziehen darf und daß er 'logisch' sein muss, als die Entwicklung der Protagonisten, die Gesetze der Geschichte (zum Beispiel der epischen Gerechtigkeit) und die Komposition ihrer Elemente sinnfällig abschliessen sollte.“⁸³

Gesing unterscheidet drei Grundmodelle:

- die Geschichte endet linear
- die Geschichte endet nach einer Kreisbewegung
- die geschilderten Modelle symbolisieren eine sich rundende oder ans Ziel kommende Ordnung

Endet die Geschichte linear, ist die letzte Szene „die Summe des Bisherigen, Ausklang nach der Entscheidung, sie zieht einen endgültigen Schlußstrich. Kein neuer Plot wird begonnen, nirgendwo lose Endstücke oder Überraschungen. Der Leser schließt das Buch mit einem klaren, zufriedenen Gefühl. Dabei sind folgende Möglichkeiten vorstellbar:

- Das sogenannte Happy End: [...] Dieses Märchen-Muster ist im Hollywood-Film die vorherrschende Form, im 'realistischen' Roman wurde es lange als verlogen und 'unrealistisch' abgelehnt.
- Die Katastrophe, das tragische Ende mit dem Untergang auch der Sympathieträger. [... z.B. Hamlet, Romeo und Julia]
- Kombinierbar sind diese zwei Möglichkeiten mit einer dritten, in der sich die lineare Struktur am deutlichsten zeigt. Wenn die Geschichte selbst die Suche eines Ziels zum Inhalt hat (Pfeilstruktur), kann sie mit Erfüllung der Suche und Erreichen des Ziels schließen. Die 'Suche nach er verlorenen Zeit' endet mit der 'wiedergefundenen Zeit' und schließt mit den Worten: '... einnehmen in der Zeit.“⁸⁴ Drei weitere Beispiele sind Joyce "Ulysses", Walsers "Ohne einander" und Conrads "Herz der Finsternis".

„*Die Geschichte endet nach einer Kreisbewegung*: Der Anfangspunkt ist auch sein Endpunkt. Viele Geschichten, bei denen eine Person aufbricht, um ein Ziel in der Fremde zu erreichen, um ein Abenteuer zu erleben und sich zu bewähren, enden mit der Rückkehr und Heimkehr (im wörtlichen wie im übertragenen Sinn). Auch hierbei ist wieder die 'glückliche' und die 'tragische' Lösung möglich.“⁸⁵ Als Beispiel führt Gesing „Stiller“ von Max Frisch, „Der Medicus“ von Noah Gordon und „Das Par-

⁸³ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.151.

⁸⁴ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.151-53.

⁸⁵ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.153.

fum“ von Patrick Süskind an, was auf einen sehr erweiterten Literaturbegriff schließen lässt, da Gesing sowohl die Grenzen der Nationalliteraturen überschreitet, als auch die (deutsche Grenze) zwischen U- und E-Literatur.

„Die geschilderten Modelle symbolisieren eine sich rundende oder an Ziel kommende Ordnung: Ein Werk, das seine Fragen beantwortet. Natürlich widerspricht diese Ordnung, auch wenn sie der Kunst inhärent ist, unserer Lebenserfahrung, und sie läuft zu leicht Gefahr, eine falsche Versöhnung zu postulieren. Speziell das Happy End wirkt schnell wie verlogenen Kitsch.

Um einer allzu gerundeten Geschichten [sic!] zu entgehen, gibt es mehrere Möglichkeiten:

- Den offenen Schluß: Der Leser soll die Lösung finden, die in der Logik der Geschichte liegt.
- Den ambivalenten Schluß, der weder glücklich noch unglücklich, aber auch nicht vage sein darf.
- Die (ironische) Überraschung, die Extrawendung, eine ungewöhnliche oder gar verblüffende Pointe.⁸⁶

Wichtig ist, so Gesing, diese unerwarteten Formen des Romans „absolut einsichtig und stimmig erscheinen zu lassen“⁸⁷, weil sie dem Wunsch des (impliziten oder Unterhaltungs-)Lesers nach Vollendung, nach einem lösenden Schluss, nach einer Katharsis widersprechen. Als zwei Beispiele dafür führt er Anton Tschechows „Die Dame mit dem Hündchen“ und Thomas Manns „Zauberberg“ an. Hier wird wieder zweierlei deutlich. Zum einen berücksichtigt Gesing immer wieder die Perspektive und Erwartungshaltung eines „normalen“ Lesers und zum anderen beinhalten seine Ausführungen Soll-Anweisungen, die zwar Beispiele aus dem Schatz der Weltliteratur finden, aber nicht den Anspruch erheben, ein ausgeklügeltes System an erzähl-technischen Kategorien zu liefern.

Gesings Grundmodelle geben teilweise auch nur verschiedene Sichtweisen wider, so kann es ein Happy End sowohl bei der linearen Geschichte, bei dem Ende nach einer Kreisbewegung oder bei der ans Ziel kommenden Ordnung geben.

David Lodge: das Ende

Ein Großteil von Lodges Ausführungen ist der Blick in seine eigene Schreibwerkstatt. Er beschreibt die Arbeit an dem Ende seines Buches „Ortswechsel“ und geht da auch auf den schon von Gesing genannten Wunsch des Lesers nach „Gewißheit, Auflösung und Abschluß“⁸⁸ ein. Einige Leser hatten sich bei ihm für seinen offenen Schluss beschwert, wohingegen es für Lodge selber eine „Befriedigung“⁸⁹ war, seine Geschichte mit „einer Art metafiktionalem Witz“⁹⁰ enden zu lassen, den wahrscheinlich auch nicht jeder verstanden hat. Zudem ermögliche ihm das offene Ende, die Figuren in einem weiteren Roman wieder zu verwenden. Hier wird mal wieder der Unterschied

⁸⁶ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.154.

⁸⁷ Gesing, Fritz: Schreiben, 1994, S.154.

⁸⁸ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 322.

⁸⁹ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 322.

⁹⁰ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 322.

zwischen Lesererwartung und Autoreninteresse deutlich, der als wesentliche Dichotomie jeden narrativen Text bestimmt.⁹¹

Auch fließen in den Schlussäußerungen von Lodge Gedanken zur Gestalt des Romans ein. „Der Roman ist eine Gestalt - Gestalt definiert als 'Wahrnehmungsmuster oder -struktur mit ganzheitlichen Eigenschaften, das nicht lediglich als Summe seiner Teile beschrieben werden kann.“⁹² Dabei hatte er versucht auf verschiedene Aspekte einzugehen (wie Perspektive, Spannung, Intertextualität, Metafiktion etc.), die ihn bei seiner Entscheidung für gerade diesen Schluss (für den Roman) geleitet haben. Die Kategorien seines Buches (und auch die von Gesing und Gelfert) können nicht isoliert voneinander betrachtet werden, sondern sind wie ein Eintopf, bei dem sich die Zutaten miteinander vermischt haben, nicht immer klar voneinander zu trennen sind und gemeinsam einen anderen Geschmack ergeben, als jede Zutat einzeln.

Um von der Küche wieder in die kopfige Realität der Erzähltextanalyse zu kommen, werde ich noch ein paar Gedanken zum Ende von Lodge mitteilen.

Er unterscheidet zwischen dem Ende der Geschichte, die sich in den Köpfen der Leser abspielt - und vorher in dem des Autors - und den letzten beiden Seiten des Textes, „die oft als eine Art Epilog oder Nachwort fungieren, eine sanfte Entschleunigung des Diskurses, der allmählich zum Stillstand kommt.“⁹³ Oftmals gibt es auch metafiktionale Bemerkungen des Erzählers (implizit oder explizit) oder Autors (je nach Anhängerschaft zu Genette, Stanzel oder zu dem gesunden Laienverstand), die den Übergang in die Wirklichkeit für den Leser erleichtern sollen, denselben wieder auf die Realität des Geschichtenerzählens (als Kommunikationsakt) hinweisen oder einfach ebengenannten Autor Vergnügen bereiten.

Zum Schluss meiner - oder besser seiner - Ausführungen zum Ende von Romanen möchte ich seine Anfangsäußerungen zu ebengenannten Endkapitel zitieren, damit der geneigte Leser noch ein Pakerl Wissen mit auf den beschwerlichen Heimweg in die winterliche Wien-Realität mitnehmen kann: „Schlüsse sind die Schwachstellen der meisten Autoren', bemerkte George Eliot, 'aber die Schuld liegt zum Teil gerade in der Natur des Schlusses, der im besten Falle eine Verneinung ist.' Für viktorianische Romanschriftsteller gaben Schlüsse besonderen Anlaß zu Schwierigkeiten, weil sie unter dem Druck von Lesern und Verlegern immer einen glücklichen Ausgang liefern sollten. Das letzte Kapitel war in der Branche als 'wind-up' (Ausklang) geläufig, und Henry James beschrieb es sarkastisch als 'die Verteilung von Preisen, Renten, Männern, Frauen, Babys, Millionen, hinzugefügten Abschnitten und vergnügten Bemerkungen am Schluß'. James selber bahnte den Weg für den 'offenen' Schluß, der für den modernen Roman charakteristisch ist, ihn oft mitten in einem Gespräch abbricht und einen Satz nachwirkt, aber unentschieden in der Luft hängen läßt. ``Nun, dann ist ja alles klar!' sagte Sterther. (Die Gesandten [The Ambassadors])“⁹⁴

⁹¹ vgl. Gesings Ausführungen zum Beginn, als ein Vertrag oder Versprechen zwischen Autor und Leser. Dabei ist zu unterscheiden, ob David Lodge mit seinem Ende den virtuellen Vertrag mit dem Leser gebrochen hat oder ob die allgemeine Lesererwartung nach einem Happy-End durchkreuzt wurde.

⁹² Lodge, David: Kunst, 1993, S. 324, was gleichzeitig auch der Schlusssatz seiner Ausführungen ist)

⁹³ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 316.

⁹⁴ Lodge, David: Kunst, 1993, S. 315.

Rückblick und ...

Nein keine lange Schlussequenz. Die Seiten sind schon übertoll, meine Bedenken am Anfang, nicht genügend Seiten zusammenzubringen weichen immer wieder dem Erstaunen und der Bestürzung am Ende, doch so viel geschrieben zu haben.

Mein spezielles Thema gehört sicherlich zusammengefasst und neu strukturiert, nicht unterschieden nach Autoren, sei es jetzt aus wissenschaftlichen oder praktischem Lager, sondern nach Themenbereichen (z.B. zum offenen Schuss). Dazu fehlte mir das, was ich nicht wieder zurückholen kann, die Zeit. Auch ist mir aufgefallen, dass ich für dieses Spezialthema einige wichtige Anregungen aus dem wissenschaftlichen Lager bekommen habe. So konnte ich meine ursprüngliche Abneigung gegen alles wissenschaftlich-verkomplizierende aufgeben und differenzieren (jetzt richtet sie sich gegen das eine Buch von Stanzel und das von Genette).

Das Schreiben glich momentanen Rauschzuständen, in denen die Buchstaben flossen (auch wenn viele davon schon eine schriftliche Vorlage hatten) und ich nicht weg vom zweitbesten Freund des Mannes – dem Computer – wollte (wer ist der erstbeste Freund?). Es hat Spaß gemacht, was vor allem daran lag, dass ich es mir erlaubt habe, meine komischen und „Möchte-gerne-komischen“ Bemerkungen auch auf den Bildschirm zu zaubern und weil ich in den Momenten des inneren Widerstandes (nein, ich habe keine Lust, warum muss ich den schreiben? I wü net), denselben überwinden konnte, indem ich dafür gedankt habe, dafür, dass ich das Privileg habe, hier zu studieren, für den Computer, für die Erkenntnisse und den schon da gewesenen Spaß beim Schreiben und für die Möglichkeit über mein Interessensgebiet schreiben zu können. Das macht die Sache einfacher.

Als weitere Erkenntnisschritte sind mir geblieben (Transparenz meines Lernprozesses):

- Wir werden das, was wir lange genug anschauen. Ich benutze einige Vergleich, hier und da das kollektive „wir“ und kann mich auch sehr gut mit seiner Poetologie von Sachbüchern identifizieren
- Ein gestärktes Vertrauen, dass ich eine Hausarbeit trotz zeitlicher Nöte und anfänglicher Widerstände dennoch mit einer inneren Zufriedenheit abgeben kann, daß mir geholfen wurde.
- Eine schriftliche Auseinandersetzung hilft mir, das Thema und den Inhalt – zumindest für eine begrenzte Zeit – einzuverleiben, mich damit mehr und mehr vertraut zu machen, während ein kurzes Referat an der Oberfläche bleibt
- Ein Verklingen des Scherzhaften. Schon beim Korrigieren dachte ich manchmal: „Na, denn lässt du weg!“ und ich denke (ungewisse Form der abschließenden Vorausdeutung), dass ich darauf in Zukunft mehr und mehr verzichten werde (oder auch nicht – also mehr ein Schwanken zwischen diesen beiden Polen)
- Der zweite Teil meiner Arbeit und vieles vom Inhalt hat sich mit der Zeit ergeben, anders als ich es geplant hatte. Im Arbeitsprozess selbst liegen viele Antworten auf meine Bedürfnisse und Fragen, die ich anfangs gar nicht beantworten kann. Also anfangen zu schreiben und es wird schon gehen (wieder ein Zeichen für wachsendes Vertrauen).

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur (sog. populärwissenschaftlicher Art)

Gelfert, Hans-Dieter: [Novelle, 1993] Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte?, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993 (Arbeitstexte für den Unterricht, Universal-Bibliothek Nr. 15030)

Gelfert, Hans-Dieter: [Roman, 1993] Wie interpretiert man einen Roman, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993 (Arbeitstexte für den Unterricht, Universal-Bibliothek Nr. 15031)

Gesing, Fritz: [Schreiben, 1994] Kreativ Schreiben. Handwerk und Techniken des Erzählens, Köln: DuMont, 1994 (DuMont-Taschenbücher, Bd. 306)

Lodge, David: [Kunst, 1993] Die Kunst des Erzählens, München: Heyne, 1993 (Diana Taschenbuch Nr. 62/0009)

Sekundärliteratur (sog. wissenschaftlicher Art)

Genette, Gérard: [Erzählung, 1998] Die Erzählung, 2. Aufl., München: Fink, 1998 (UTB für Wissenschaft) Germ P II b 32

Lämmert, Eberhard: [Bauformen, 1993] Bauformen des Erzählens, 8. unveränd. Aufl., Stuttgart: Metzler, 1993 HB I-1.202.406; Germ P II b 14

Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: [Einführung, 1999] Einführung in die Erzähltheorie, München: Beck, 1999 (C.H. Beck Studium) Germ LG III b Erz. 13

Petersen, Jürgen H.: [Erzählssysteme, 1993] Erzählssysteme: eine Poetik epischer Texte, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1993 (Metzler Studienausgabe) Germ P II b 30

Prince, Gerald: [Narratology, 1982] Narratology. the form and function of narrative, Berlin/ New York/ Amsterdam: de Gruyter & Co., 1982 HB I 702363

Stanzel, Franz K: [Theorie, 1985] Theorie des Erzählens, 3., durchgesehene Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985 (UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 904) Germ P I e 19.