

Zum Problem des »narrativen Kode«

Am Ende seiner 1973 erschienenen Schrift *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (dt. 1977) fasst Umberto Eco seinen Leitgedanken in dem emphatischen Satz zusammen: »Der Mensch ist seine Sprache, denn die Kultur konstituiert sich als System eines Systems von Zeichen.« (Eco 1977, 165). Von den Sprachmöglichkeiten des Menschen handeln in zunehmendem Maße die verschiedenen Humanwissenschaften. Semiotische Ansätze haben sich hierbei als nützliche Instrumente erwiesen. Dies gilt insbesondere für die Narrativik, eine text- bzw. literaturtheoretische Disziplin, die sich in den letzten Jahren in eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der traditionellen Erzähltheorie eingelassen hat.¹ Zu dieser Auseinandersetzung soll ein Beitrag geleistet werden. Im Anspruch ist er wesentlich begrenzter als Dieter Janiks »Informationstheoretische Gattungstheorie« (Janik 1975), denn es geht mir nur um Narrativik und zwei Fragebereiche: 1. In welcher Beziehung steht die von vielen bearbeitete »Grammatik der Erzählung« mit ihren verschiedenen Teilsystemen zu den umfassenden Systemen narrativer Sinnggebung, die A. Jolles in seinen »Einfachen Formen« beschrieben hat? 2. Welche Probleme stellen sich, wenn man »narrativer Kode« genauer bestimmen will? Welche Forschungsperspektive erscheint in diesem Bereich als sinnvoll? Die vorläufigen und gerafft dargelegten Überlegungen werden in einem Mittelteil durch die Erzählung vom »Kniefall der Republik« illustriert, eine zufällig herausgegriffene *Spiegel*-Geschichte über »Herbert von Karajans Heimkehr nach Wien«, die auf halbem Weg zwischen alltäglicher Erzählung und Literatur liegt. Ein Anhang gibt eine Übersicht über die bisher erforschten narrativen Teilsysteme.

1 Erzählebenen und narrative Sinnggebung

Die Erzähltheorie war seit Aristoteles' Poetik ausgerichtet auf die Geschichte, die erzählt wird, d. h. die handelnden Personen und ihre Konflikte, die Wahrscheinlichkeit der Ereignisse, ihre Bedeutsamkeit, sowie auf das, was man heute zur Pragmatik narrativer Texte rechnen würde: die Herstellung und Verwendung von Erzählungen zu verschiedenen Zwecken. So interessierte die römische Rhetorik die Erzählung als Teil der Argumentation, dem christlichen Mittelalter war sie wichtig als Brücke, die von den »praecepta« zur

¹ In dieser Skizze werden einige Problembereiche angesprochen, die für die Narrativik zentral erscheinen. Es geht im Rahmen des kurzen Aufsatzes daher nicht um die Darstellung einzelner Teilbereiche der Narrativik oder um die Anwendung narrativer Begriffe auf einen Text, sondern um möglichst genaue Hinweise zu einigen Forschungsbereichen. Ein erster Überblick über »Literatursemiotik in der BRD« wird in der *Rom. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2 (1977) gegeben. Die wichtigsten Arbeiten der französischen Narrativik fasst E. Gülich (1977) zusammen. Eine allerdings ziemlich wirre Bibliographie zur Erzählforschung findet sich in *Erzählforschung* 1, hrsg. von W. Haubrich 1976 (= LiLi Beiheft 4).

»imitatio« führte. In dieser Tradition gibt es zwar auch Aussagen zur Komposition und zur sprachlichen Gestaltung, doch spielen diese Aspekte eine untergeordnete Rolle. Das ist nicht zufällig: Die theoretischen Überlegungen konzentrieren sich auf den dominanten Aspekt der Erzähltradition. Angesichts der Vielfalt der Erscheinungsformen seit dem 18. Jahrhundert und mit der wachsenden Anerkennung der erzählenden Literatur verlagert sich der Schwerpunkt der theoretischen Überlegungen auf die »Darstellungsweise«, allerdings zunehmend begleitet vom Zweifel an der Möglichkeit umfassender Theorien: Zu vielfältig erschien aus induktiver und auf die »Höhenkammliteratur« fixierter Sicht das Universum erzählender Sinnggebung.

Im Gegensatz dazu steht die Narrativik, deren Beginn mit den Werken von Propp und Jolles um das Jahr 1930 anzusetzen ist und die seit den 1960er Jahren einen großen Aufschwung erfahren hat. Ausgerichtet auf volkstümliche, oft mündlich tradierte »einfache« Formen der Erzählliteratur versuchte sie dadurch einen höheren Grad von Wissenschaftlichkeit zu gewinnen, dass sie Verfahren entwickelte zur Bestimmung der kleinsten funktionalen Elemente der Geschichte und ihrer syntaktischen Anordnung im Rahmen der jeweiligen Gattungsform. Dieses Konzept wird vor allem in Frankreich von Bremond, Barthes, Greimas und Todorov entwickelt: Es geht um die Erstellung einer »Grammatik« möglicher Handlungsabläufe (*Funktionen in Sequenzen*), um die »Logik« möglicher Rollen der Handlungsträger (*Aktanten*). Diese Ebene der *Makrostruktur* von Erzähltexten und ihrer Regelmäßigkeiten, die nur aufgrund vieler Abstraktionsschritte gewonnen werden kann, hat Lévi-Strauss mit dem Vorschlag erweitert, dass man nicht nur Lexikon und Grammatik entsprechend einer »syntagmatischen« Betrachtung erstellen solle, sondern auch die Gesetze, die man aus einer »paradigmatischen« Lektüre der verschiedenen Formen eines Mythos oder von Erzählungen gewinnen kann. Das von Propp angeregte und auf die Makrostruktur fixierte Interesse der Narrativik-Forscher erklärt sich u. a. aus ihrer allgemeinsemiotischen Ausrichtung. Erzählstrukturen sollen unabhängig von dem Zeichensystem erfassbar gemacht werden, mittels dessen sie sich in Kirchenfenstern, Comic, Film, Theater, Ballett, Pantomime ... und natürlich auch Literatur realisieren. Den weitestgehenden Versuch einer Theorie der Makrostrukturen hat Claude Bremond mit seiner »Logique du Récit« vorgelegt, in der ein unendlich erscheinender Kosmos möglicher makrostruktureller Konstellationen vorgeführt wird.²

Makrostrukturen werden funktional bestimmt: »Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird«, so formuliert Propp in seinem bahnbrechenden Buch (1928, 27).

² Der Nutzen solcher, auf die Makrostruktur gerichteter Ansätze der Narrativik ist für die Literaturgeschichte beispielsweise von W. Bolle, M. Olson und I. Nolting-Hauff aufgezeigt worden. Die didaktische Verwendbarkeit zeigen Kloepfer et al. 1975.

Dass etwas eine bestimmte Funktion hat oder dass eine Person als Aktant eine bestimmte narrative Rolle realisiert, bestimmt sich also aus der jeweils übergeordneten makrostrukturellen Einheit bis zur Geschichte als Ganzes. Muss aber die Geschichte selbst ebenfalls durch den Bezug zu einer übergeordneten Einheit als »Funktion« gesehen werden? Die Unterscheidung von Bericht und Erzählung legt diese Annahme nahe. In ihrer ähnlich bahnbrechenden Untersuchung *Erzählanalyse: Mündliche Darstellung persönlicher Erfahrung* stellen Labov/Waletzky (1966) fest, dass eine kohärente Makrostruktur allein keine vollständige Erzählung ergibt:

- »Sie mag ihre referentielle Funktion vollkommen erfüllen und dennoch schwer verständlich sein. Einer solchen Erzählung geht Signifikanz ab: sie hat kein Ziel« (114).
- »Sie kann als leere bzw. zwecklose Erzählung aufgefasst werden. Im Normalfall dient die Erzählung einer weiteren Funktion von persönlichem Interesse, die durch einen Stimulus des sozialen Kontextes, in dem sich die Erzählung ereignet, bedingt ist. Wir unterscheiden daher zwei Funktionen des Erzählens: 1. die referentielle und 2. die evaluative« (79).

Bei den Erzählungen persönlicher Erfahrung setzt die »evaluative Funktion« die Geschichte in einen größeren Sinnzusammenhang, indem sie zum Beweismittel wird (etwa für die Richtigkeit der eigenen Auffassung der Geschehnisse); oder es wird die Besonderheit hervorgehoben (z. B. das Geheimnisvolle, das Gefährliche etc.); oder der Erzähler will sich selbst mit der Erzählung in günstigem Licht erscheinen lassen ... Auf zwei Weisen kann die Geschichte zu einem Zeichen in einem größeren Zusammenhang werden: durch explizite Setzung in Form von Kommentar (die »Moral«) oder durch Zeichen an der Geschichte, d. h. die Art und Weise des Erzählens. Natürlich sind beide Weisen meist gemischt. Wichtig ist aber, dass im zweiten Fall die Makrostruktur (genauer: ihre Elemente) an zwei Zeichenprozessen beteiligt ist: einem syntaktischen bei der Superisierung zu einem umfassenden Zeichenkörper und einem semantischen bei der Erstellung eines Sinnüberschusses, der diesen Zeichenkörper auf einen Zeicheninhalt ordnet, mag dieser auch noch so vage sein.

Diese Möglichkeit zusätzlicher Zeichenbildung im erzählenden Aussageprozess ist das Hauptgebiet der traditionellen Erzählforschung – auch wenn diese natürlich nicht von einem explizit semiotischen Ansatz ausging. Die Narrativik hat entsprechend versucht, die von Tomaševskij, Lubbock, Pouillon, G. Müller u. a. angeregte Forschungsrichtung aufzuarbeiten und systematisch zu integrieren. Hierbei geht es zuerst um die zeichenhafte Umsetzung der Geschichte der Makrostruktur (der *Inventio*/Fabel/Story/Histoire ... je nach Terminologie) in die *Narration* (Dispositio/Sujetführung/Plot/Discours) einer Diskursstruktur. Todorov (insb. 1966), Genette (1974), Doležel u. a. haben versucht, die Systeme bedeutungsdifferenzierender oder -tragender Überführung der Geschichte in eine textimmanente Kommunikationssituation mit einem Erzähler, einer Zeit des Erzählens, einer Situation etc. zu erstellen. Unsere Aufteilung in drei Bereiche ist von den französischen

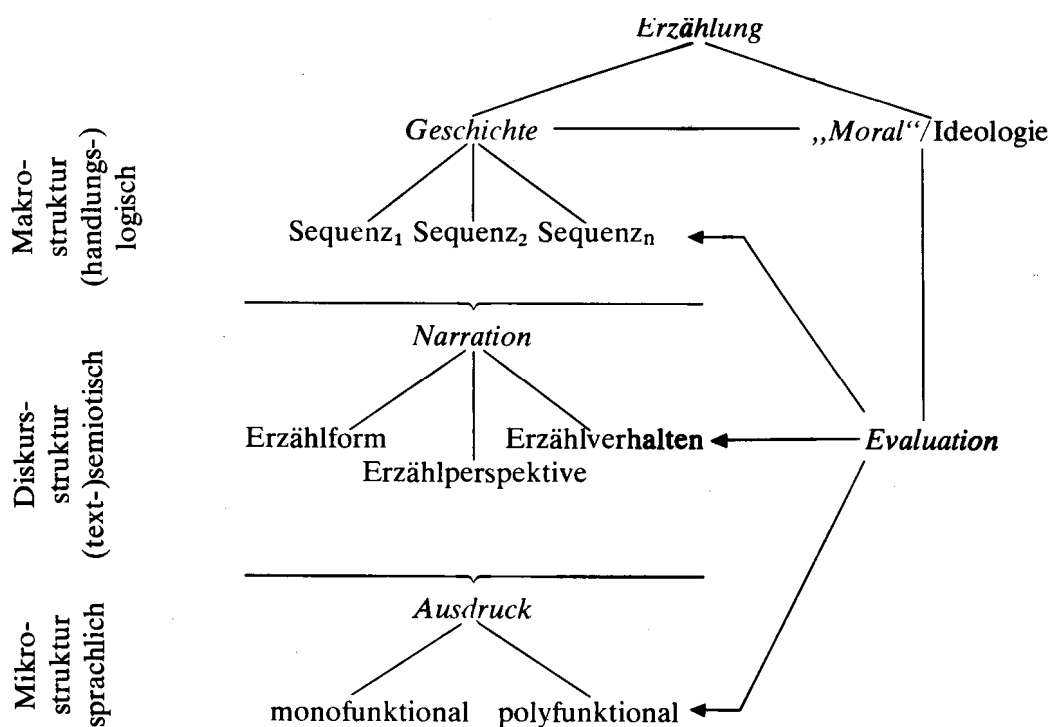
Arbeiten stark beeinflusst, unterscheidet sich aber an einigen zentralen Punkten – wie der Kenner leicht feststellen wird.

Die *Erzählform* umfasst alle Verfahrenstypen, mittels deren die erzählte Zeit der Geschichte in die Erzählzeit der Erzählung überführt werden kann. Genette (1974) beschreibt unter den grob gliedernden Begriffen »Häufigkeit«, »Ordnung« und »Dauer« mehr als zwanzig solcher Verfahrenstypen. Noch umfangreicher sind die mehr oder weniger hierarchisch geordneten Taxonomien möglicher *Erzählperspektiven*, mittels deren die textinterne Kommunikationssituation im Hinblick auf den Sprecher erfasst wird. Unter der Grobgliederung »autobiographisch«, »testimonial«, »auktorial« und »neutral« werden je nach Differenzierung zwölf bis über dreißig Typen erfasst. Schließlich gibt es noch die große Zahl möglicher *Erzählverhalten*, die Vertextungstypen, mittels deren die Elemente der Makrostruktur realisiert werden: von den Verfahren der Darstellung des Bewusstseinsstromes bis zum Tableau oder der modernen Montage von Textfetzen verschiedener Textsorten. Ähnlich wie bei der Makrostruktur gilt, dass die Diskursstruktur (genauer: ihre Elemente) gleichzeitig an mehreren Zeichenprozessen beteiligt sein muss, wenn sie nicht leer und bedeutungslos sein soll. Zuerst ist sie Mittel der Textkonstitution und dient damit direkt der Makrostruktur: Als solches ist sie nur textlinguistisch relevant und ist der Makrostruktur untergeordnet. Sodann oder gleichzeitig bilden die Elemente der Diskursstruktur bei ihrer spezifischen Superisierung einen Zeichenkörper, dessen Inhalt die »Evaluation« oder – vorsichtiger formuliert – der zusätzliche Sinnzusammenhang ist, der die Geschichte zu einer Erzählung macht. Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen, sei betont: Es handelt sich um die minimale, elementare Erzählung. Selbstverständlich kann die Diskursstruktur an zusätzlichen Semioseprozessen beteiligt sein, bis sie im Extrem moderner Erzählung zum Thema der Erzählung und damit zur dominanten Makrostruktur wird.

Eine dritte Ebene wird auch von den konsequentesten französischen Narrativikern meist mit einem Nebensatz als Teil der Diskursstruktur behandelt: die sprachliche Realisierung der Narration in einer bestimmten Sprache und einer bestimmten Form des *Ausdrucks*. Diese Ebene dominiert in der Dichtung und wird entsprechend hauptsächlich in der Poetik untersucht (s. Kloepfer 1975). Wir bezeichnen sie als *Mikrostruktur*. Auch sie muss an mehreren Zeichenprozessen beteiligt sein, wenn sie besondere Aufmerksamkeit verdienen soll. Zuerst ist sie neutrales Mittel der Realisierung der Diskursstruktur und über sie der Makrostruktur. Die sprachliche Realisierung ist dann automatisiertes Mittel, das die Linguistik interessiert. Barthes spricht bei direktem Bezug auf die Makrostruktur von den »Informationen« (1966); der Bezug auf die Diskursstruktur realisiert sich meist in der Form von »Indizien«, womit der erste Schritt zu einer semiotisch eigenwertigeren Mikrostruktur

angedeutet ist. Ein System von Indizien und schon gar die Realisierung der Prinzipien der poetischen Semiose von der Polyfunktionalität bis zu den verschiedenen Formen der »Bildlichkeit« (Metapher, Anspielung, Kookkurrenz etc.) können erst in sich einen umfassenden Zeichenkörper bilden, der dann erst sekundär Teil umfassender Strukturen wird. Selbstverständlich gilt auch hier, dass die Mikrostruktur in modernen Formen eine zunehmende Eigenständigkeit gewinnen kann ...

Diese grobe Übersicht sei in einem ersten Schema zusammengefasst, das im Anhang weiter differenziert und im Hinblick auf seine eingeschränkte Gültigkeit dargestellt wird. Dieser Teil des Problems »narrativer Kode« wird gleichsam ausgeblendet, weil es hier vor allem um die Relation von Geschichte/Narration/Ausdruck zu Evaluation geht:



Schema 1: Überblick

Auch wenn wir im Anhang dieses erste Schema erweitern, ist unser primäres Ziel nicht eine Darstellung der narrativen Teilsysteme in Makro-, Diskurs- und Mikrostruktur, denn dazu gibt es schon recht brauchbare Einzelzusammenfassungen (s. Gülich 1977, Genette 1972, Klopfer 1975); es geht auch nicht darum, die Probleme der dynamischen Interrelation der Teilsysteme zu bestimmten kommunikativen Zwecken zu betrachten (das geschah in der Studie *Kodierte Formen der Lesermanipulation* 1971), sondern es geht primär um die Relation von Geschichte/Narration/Ausdruck zu Evaluation/Moral (im Sinne der Moralistik)/Ideologie. Eine Entwicklungsrichtung der Narrativik kann also nur angedeutet werden: Es ist die systematische Weiterentwicklung bei der Beschreibung der Teilsysteme

auf den drei Ebenen. Dies kann geschehen durch die Hinzuziehung komplexerer Erzähltypen, die zu weiterer Differenzierung zwingen, oder durch den lohnenden Versuch, die verstreuten Reflexionen und Beobachtungen der Schriftsteller und Kritiker in die wissenschaftliche Theorie zu integrieren. Beides geschieht auch allenthalben. Nachdem wir aber im Gegensatz zu Barthes, Bremond, Todorov und den meisten Narrativikern, die »Evaluation« – oder was an zusätzlicher Sinnggebung auch immer nötig und möglich ist – einbezogen haben, muss begründet werden, dass diese »Funktion« nicht zur individuellen und einmaligen »parole« des Erzählens gehört, sondern ihrerseits nun ein System bildet als Teil des eigentlichen Erzählens und somit unabdingbar Bestandteil des »narrativen Kode« ist. Auf die Frage nach diesem Kode gehen wir dann im 3. Teil ein.

Gibt es nun semiotische Systeme, die das Mehr steuern, das auf einfache oder komplexe Weise die Geschichte zu Erzählung macht? Diese Formulierung wäre in einem Punkt noch zu präzisieren, denn es geht ja um das Mehr, das überhaupt erst einmal Geschehnisse zu einer Geschichte zusammenfügt, wie wir oben mit Labov/Waletzky feststellten. Diese Frage impliziert ein ganzes Forschungsprogramm, das nur interdisziplinär zu leisten wäre (immerhin liegt eine Arbeit vor, die, zwar von anderer Seite, jedoch enorm ausführlich und erfolgreich) das Problem angeht: die *Einfachen Formen* von André Jolles (1930). Es ist hier nicht der Ort, die Bedeutsamkeit der Ausführungen unter semiotischem Gesichtspunkt darzulegen. Das Buch wird als bekannt vorausgesetzt; einige Hinweise müssen genügen. Jolles geht davon aus, dass es einer sinnggebenden Arbeit bedarf, damit sich der Mensch das Chaos der Geschehnisse ordnen kann. Diese Sinnggebung vollzieht sich in einer »Geistesbeschäftigung«, mittels deren ein Wirklichkeitsausschnitt gesetzt und seine Elemente so ausgewählt und zu einer Einheit verbunden werden, dass eine bedeutsame Gestaltung vorliegt. Solche, unmittelbar aus der »Geistesbeschäftigung« hervorgehenden Formen der sinnggebenden Verarbeitung sind die »Einfachen Formen«: Mythe, Legende, Sage, Rätsel, Memorabile, Spruch, Kasus, Märchen, Witz. Sie realisieren sich mittels typischer »Sprachgebärden«, womit primär eine bestimmte Makrostruktur und sekundär auch Diskurs- und Mikrostrukturen gemeint sind. Wichtig für unsere These ist die von Jolles verschiedentlich ausgeführte Behauptung, dass sich auch mit der jeweiligen Makrostruktur ein Vorgang abspielt, »bei dem die zwei sprachlichen Funktionen: das Auf-etwas-Hinweisen und das Etwas-Darstellen miteinander vereinigt sind. Ein plötzliches Zusammenkommen und ein vollkommenes Ineinanderaufgehen von Meinen und Bedeuten findet statt« (Jolles 1930, 44). Man lasse sich von der teilweise etwas schwülstigen Sprache nicht täuschen: Die Konzeption ist für eine semiotisch orientierte Literaturtheorie nach wie vor von höchstem Interesse!

Man könnte den Begriff »Geistesbeschäftigung« als eine spezifische und textuelle Form der Verwirklichung jener allgemeinen Semiosefähigkeit des Menschen interpretieren, von der nicht nur Peirce, Saussure und Morris immer wieder sprechen. Die Verwandlung des Chaos in Erzählung stellt sich Jolles nun nicht so vor, als würden irgendwie vorgegebene Systeme narrativer Strukturen für die spezifischen Zwecke verwendet, sondern umgekehrt werden die bestimmten Verfahren der Sinnkonstitution mit der Erstellung der erzählerischen einfachen Formen erarbeitet. Sie konkretisieren sich dann in den »vergegenwärtigten einfachen Formen« der überlieferten Mythen, Legenden, Märchen und werden dann in der »bezogenen Kunst-Form« in Literatur i. w. S. weiterentwickelt und individualisiert.

Jolles versucht, die grundlegenden narrativen Sinngebungssysteme zu erfassen, die wohl als »evaluative Funktion« par excellence zu verstehen sind. Für uns ergeben sich folgende Fragen: 1. Ist mit den neun »einfachen Formen« das Inventar narrativer Sinnkonstitution erschöpft oder gibt es noch andere einfache Formen? 2. Inwieweit ist die These haltbar, dass die »einfachen Formen« auch heute noch wirksam sind, wenn sich auch die Formen der »Vergegenwärtigung« gewandelt haben? 3. Inwiefern kann man heute konkret nachweisen, dass diese »einfachen Formen« nicht nur aus bestimmten »Geistesbeschäftigungen« hervorgehen, sondern vor allem in sie einführen und damit eine bestimmte Disposition oder gar einen Zwang zur Interpretation von Geschehnissen schaffen? Das heißt also: Inwieweit kann der semiotisch weitergeführte Ansatz von Jolles dienlich sein für Ideologiekritik (und auch natürlich für Didaktik)? 4. Inwieweit kann der Zwischenraum von Jolles' Thesen zu den Annahmen von Labov/Waletzky durch eine systematisch erweiterte Narrativik überbrückt und das Ergebnis für Gattungstheorie und Literaturgeschichte allgemein fruchtbar gemacht werden?

Das nachfolgende Beispiel soll nicht nur die Ausführungen zu den Ebenen narrativer Texte und die Frage nach »Evaluation« und »Geistesbeschäftigung« illustrieren, sondern teilweise auch die vier Fragebereiche erläutern und die zentrale Frage nach dem »narrativen Kode« vorbereiten.

2. Das Beispiel einer stereotypen narrativen »semantischen Geste«³

³ Der Begriff »semantische Geste« ist J. Mukařovskýs Aufsatz über »Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst« (1973) entnommen: »Ein anderer Unterschied zwischen der ›Idee eines Werkes‹ und der semantischen Geste ist der, dass die Idee deutlich inhaltlichen Charakter hat, dass sie eine bestimmte Bedeutungsqualität hat, während hinsichtlich der semantischen Geste der Unterschied zwischen Inhalt und Form irrelevant ist: Im Verlauf ihrer Dauer füllt sich die semantische Geste mit konkretem Inhalt, ohne dass man sagen kann, dass dieser Inhalt von außen hinzutritt: er entsteht einfach im Bereich der semantischen Geste, die ihn sofort bei der Entstehung formt. Die semantische Geste kann also als konkrete, keinesfalls aber qualitativ prädestinierte, semantische Intention bezeichnet werden.« (49) Es ist leicht festzustellen, dass alles, was Mukařovský von der »semantischen Geste« in der Kunst sagt, auch auf »literarisierte« Texte allgemein zutrifft.

Will man Studenten die Wichtigkeit der Narrativik demonstrieren, so bietet sich der Hinweis auf die dominanten oder subdominanten Strukturen der Massenkommunikation an. Eindrucksvoll ist der Nachweis, dass gerade ein »Nachrichtenmagazin« wie der *Spiegel* die literarischen Verfahren erfolgreich umsatzsteigernd und meinungsbildend einsetzt. In den Spiegel-Statuten wurde vor Jahrzehnten festgelegt: »Die Form, in der der *Spiegel* seinen Nachrichtengehalt an den Leser heranträgt, ist die Story.« Der »Story-Schreiber« – so stellt Enzensberger 1956 fest – »muss die Fakten interpretieren, anordnen, modeln, arrangieren: Aber eben dies darf er nicht zugeben. Er darf seine epische Farbe nicht bekennen. Das ist eine verzweifelte Position. Um sie zu halten, sieht sich der Story-Schreiber gezwungen, zu retuschieren, zwischen den Zeilen zu schreiben. Keine Publikation hat es in der Technik der Suggestion, des Durchblicken-Lassens, des Innuendo weiter gebracht als *Der Spiegel*« (Enzensberger 1962, 89). Die Evaluation muss also textintern geleistet werden durch sekundäre Nutzung des narrativen und anderer Codes. Die Zweckentfremdung (halb-)automatisierter Kommunikations- und Vorstellungsmuster ist eine Spezialität des *Spiegel*, dennoch wird er verstanden: Er lässt sich daher gut als Anschauungsmaterial für die Frage nach dem narrativen Kode und dem Verhältnis von »referentieller« und »evaluativer Funktion« verwenden.

Ein Kniefall der Republik

Spiegel-Redakteur Klaus Umbach über Herbert von Karajans Heimkehr nach Wien

(1) Fast 13 Jahre war die Stadt in des Meisters Acht und Bann, Wien nicht mehr Wien. Doch nun hat der Herr Gnade erwiesen und sich mit seinem Jet Dassault Falcon 10 eigenhändig auf das Herz seines Vaterlandes herabgelassen: Herbert von Karajan, 69, ist heimgekehrt, und die Wiener spielen verrückt.

(2) Vergeben hat der Barmherzige die Sünden des Jahres 1964, als ihn kleinliche Bürokraten aus der Staatsoper grauln. Vergessen haben die Herrschenden, daß er seinerzeit den zum letzten Vermittlungsversuch vorsprechenden Unterrichtsminister Piffel-Percevic in der Hotel-Suite zwischen den Dessous von Ehefrau Eliette und »bei geöffnetem Bett« empfing. »Mit Österreich bin ich fertig«, so brach der Kapellmeister damals den Stab über seine Heimat, und das singende, klingende Land trug schwer daran.

(3) Was sich seither ereignet und, zum glücklichen Ende, doch noch des Vergrämten Sinne gewandelt hat, ist selbst in der Geschichte des Herbert von Karajan ohne Beispiel. Es ist eine Wiener Geschichte – angelegt als Haupt- und Staatsaktion, dargeboten als Schmarrn.

(4) Von Muttertag-Abend bis Freitag nächster Woche ist Wiedersehensfeier. Guldene Plakate mit weißem Bundesadler und den sieben roten Namenslettern des Heimkehrers künden von den »festlichen Tagen mit Herbert von Karajan«: Neunmal soll die von einem Rückenleiden kaum gebeugte Slim-Line-Figur des Meisters in Erscheinung treten, für je drei Aufführungen von Verdis »roubadour«, Mozarts »Figaro« und Puccinis »La Bohème«.

(5) 100.000 Kartenwünsche, mehr als zur Wiedereröffnung des Singetempels im November 1955, gingen bei der Bundestheaterverwaltung ein: Die erste Bestellung schon 1974, aus München, inzwischen unzählige aus Miami, Singapur, Brasilien, Westafrika. Mit Hilfe eines Computers und eines »möglichst fairen Verteilerschlüssels« versprach Generalsekretär Jungbluth, das Elysium für arm und reich zu öffnen. Traditionelle Kartenabnehmer wie Reisebüros und Hotelketten wurden ebenso bedacht wie die Atombehörde, das Diplomatische Corps und 50 Invaliden.

(6) Sechs Tage und fünf Nächte vor dem offiziellen Verkaufstag stellten sich die Wiener für die 685 schließlich verbliebenen »Troubadour«-Karten an, mit Campingstühchen und

tragbaren TV-Geräten. Damit diese Gläubigsten aus Karajans Gemeinde gleichwohl ihrem irdischen Tagwerk nachgehen konnten, ließ Jungbluth Nummern ausgeben: Jeweils um 6, 18 und 23 Uhr mußten sich die derart Nummerierten an der Staatsoper wieder einfinden.

(7) Dieser »Haufen von Spinnern«, wie ein offenbar amüsischer Passant lästerte, war auch noch dankbar für jene Prozedur: Adventsstimmung verklärte alle Unbill. Dankbar harrete der Geschäftsmann aus, dessen Frau bei der Scheidung auch auf Teilung des Salzburger Karajan-Abonnements bestanden hatte; stumm stand sich ein 87jähriger Franzose die Beine in den Bauch. Auf dem Schwarzmarkt stiegen die Preise auf über 1400 Mark für eine Vorstellung, Karajan-Autogramme kletterten auf 400 Mark. Beides blieb jedoch Mangelware.

(8) Nirgends wird der Trubel des gemeinen Volkes um den dirigierenden Messias freudiger registriert als am Wiener Ballhausplatz, wo der Sonnenkönig Bruno Kreisky hofhält. Er hatte nämlich die Aussöhnung mit dem abtrünnigen Großindustriellen von Karajan zum ungeschriebenen Programm sozialistischer Regierungspolitik erhoben – ein Stück philharmonischer Lebensqualität sollte zurückgewonnen werden.

(9) Schon im Herbst 1964, noch als Außenminister, hatte er die Genossen aufgerüttelt, den »für die Herausbildung des kulturellen Images Österreichs« Unersetzlichen heimzuholen. Auf höchste Weisung pilgerte der spätere Operndirektor Gamsjäger denn auch nach Bonn, um beim beleidigten Meister Abbitte zu leisten: »Ich lege Ihnen die Staatsoper zu Füßen. Verfügen Sie.« Karajan verfügte, sie liegen zu lassen.

(10) Hoffnung schöpften Kreiskys Späher erst wieder, als der Maestro seinen nationalen Boykott regional milderte, Salzburg zum Zentrum seines multimedialen Imperiums erkor und später die von den Regierenden großzügig ausgestreckte öffentliche Hand freudig ergriff. Vielleicht, so kalkulierten sie, war Karajans Herz mit Geld zu erweichen.

(11) Da traf es sich gut, daß immer noch ein Stück unbezahlter Vergangenheit die Beziehungen belastete. Zwar war Karajan in seinen Wiener Jahren mit jährlich fast 140.000 Mark nicht leer ausgegangen. Doch sein verantwortliches Wirken an der Staatsoper, nie vertraglich fixiert, schien ihm, so rechnete er nach, damit kaum angemessen abgegolten.

(12) Jahre gingen ins verstörte Land, und drei Bundestheater-Chefs verschlissen sich im Feilschen mit dem Diener der Kunst. Dann, im April 1973, zeigte sich Karajan geneigt, für 500.000 Mark Nachzahlung, netto überwiesen, und für die Zusicherung auch künftig bloß beschränkter Steuerpflicht über Wien mit sich reden zu lassen.

(13) Das Palaver währte abermals vier Jahre, erst am 12. April 1977 unterschrieb er – 13 Tage vor dem offiziellen Probenbeginn, als Karajans Leibwächter, der Ex-Polizist Konstantin Papier, das »total elektrisierte Haus« (Opernchef Seefehlner) erstmals wieder nach terroristischen Fallen durchsuchte und als die Betriebsräte warme Worte des Dankes sprachen.

(14) Wofür? Der sechsseitige Vertrag ist ein einziger »Kniefall der Republik« (Wiens Bürgermeister Gratz) vor den absolutistischen Allüren eines Kapellmeisters. Denn Karajan kann, wenn er in Wien weilt, Werke, Ausstatter, Regisseure (am liebsten sich selbst) und Sänger bestimmen. Eigene Regieassistenten werden ihm ebenso zugestanden wie, gegen den Einspruch des Arbeitsamts, hausfremde Souffleure.

(15) Niemand kann aufmucken, wenn er, wie beim diesjährigen Comeback, auf ordnungsgemäße Haupt- und Generalproben verzichtet, dafür aber seine kostspielige Zeit für die gleichzeitige Produktion einer Schallplatten-»Salome« opfert. Niemand vermag ihm dreinzureden, wenn er die Wiener mit abgestandenen Altwaren abspeist, seinem »Troubadour« von 1962, der »Bohème« von 1963 Andererseits bestimmt er auch bei Aufführungen, die seine Galas umrahmen, seiner Mitwirkung aber entraten müssen, über Stücke, Dirigenten und Sänger mit.

(16) Vom kommenden Jahr an darf er auch »die künstlerischen Ergebnisse durch modernste Mittel der Massenmedien weitesten Bevölkerungskreisen zugänglich machen« (Kommuniqué-Text), sprich: das bewährte Kartell auf Wien ausdehnen. Die staatliche Oper zahlt die teuren Proben, der österreichische Rundfunk die Radio- und TV-Übertragung, die Münchener »Unitel«, mit Medienhändler Leo Kirch und Karajan-Patensohn Herbert Kloiber, die Verbreitung. Karajan kassiert. Schon jetzt zahlt ihm die Oper 21.000 Mark pro Abend, macht mit Probengeld über 200.000 Mark fürs Gastspiel.

(17) »Kapitulation vor dem dirigierenden Kleinadel« haben Anrufer dem Unterrichtsminister Sonowatz vorgeworfen, als ob Wien sich nicht dankbar unters Joch begeben hätte. Die freche Parole »Karajan raus«, von anonymen Störenfriede mit rotem

Spray an die Staatsoper gesprüht, wurde getilgt, noch bevor des Meisters Auge sie hätte erspähen können.

Eine Seite *Spiegel*-Text⁴, natürlich von Reklame und Photos unterbrochen, der auf seine Weise Geschichte machen will. Einige Fakten gingen auch durch die sonstige Presse: der Dirigent H. von Karajan hat sich verpflichtet, wieder in Wien zu arbeiten. Der Redakteur des *Spiegel* wählt nun unter den möglichen Informationen, unter den möglichen Darstellungsweisen und unter den möglichen Ausdrucksformen der deutschen Sprache so aus, dass die Elemente mehrere Äquivalenzachsen bilden, die auf und zwischen den drei Ebenen in vielfachem Widerspruch stehen. Diese Widersprüche bilden aufgrund gemeinsamer Merkmale ihrerseits ein System, das insgesamt dem Leser als ikonisches Zeichen für die darzustellende Wirklichkeit angeboten und zur Sicherheit auch noch bezeichnet wird: »...eine Wiener Geschichte, angelegt als Haupt- und Staatsaktion, dargeboten als Schmarrn«, d. h. Karajan und Kreisky als Figuren der Operettenwelt des ausgehenden 19. Jahrhundert in einem Kakanien, das auf seine Weise den faulen historischen Kompromiss von Salonsozialismus und Kunstkapitalismus vorführt, nämlich als »Schmarrn« (was im süddeutschen Raum sowohl den besonders zubereiteten, zerstückelten Pfannkuchen wie eine inkohärente und blödsinnige Geschichte meint).

Zuerst einige Hinweise auf die sinngewandten Widersprüchlichkeiten innerhalb der einzelnen Ebenen. Makrostrukturell wird Karajan in zwei narrativen Rollen (im Sinn Bremonds) dargestellt, deren Ambiguität man mit dem Ausdruck »des Vaterlands Retter des eigenen Profits« wiedergeben könnte. Beide Rollen sind vereint in der des »Meisters und Dieners der Kunst«. Die Ausgestaltung bei den narrativen Rollen ist in einem graduierten Chiasmus angelegt: Vom Herrscher, der Wien in Acht und Bann legt, der aber auch vergibt, vergisst und sich herablässt zum Barmherzigen, zum Unersetzlichen, zum Messias – und umgekehrt vom multimedialen Großindustriellen zum Gegner verschleißenden, das Kartell ausdehnenden, niemanden aufmucken und mit sich reden lassenden, feilschenden, nachrechnenden und kassierenden Krämer. Die Gradation in diesem Teil der Makrostruktur geht also – verkürzt gesprochen – vom Märchen zur Legende und Mythe und von der Novelle zum Schwank und zur Farce. Dieselbe Struktur bestimmt die sekundären Gestalten, wie den sozialistischen Sonnenkönig oder den Haufen gläubiger Spinner, sowie alle Handlungen. Ebenso in der Diskursstruktur. Die Erzählform realisiert den Kontrast einer extremen Reduktion der meisten (Kardinal-)Funktionen: Aussparung des harmonischen

⁴ Nr. 20, 31 Jhg., 9. Mai 1977. Der Text wurde ad hoc für eine Vorlesung ausgewählt. Natürlich ist nicht in allen Texten des *Spiegels* die literarische Komponente so ausgeprägt, jedoch lässt sich wohl kaum ein Artikel pro Nummer finden, der nicht narrativ angelegt ist. Daher die Behauptung in der genannten Vorlesung, dass jeder spontan und zufällig ausgewählte *Spiegel*-Text zur Illustration geeignet ist (s. Klopfer 1977 c).

Anfangszustandes, nur indirekter Hinweis darauf, wie es zum Mangelzustand kam (als »pars pro toto« den Empfang vor den Dessous an Eliettes Bette) – umgekehrt die extreme Expansion der Wiedergewinnung des unersetzlichen Gutes (gleichgesetzt mit dem »Helden«), sowie des festlichen und apothetischen Endes (der »Vermählung«). Die Sujetführung ist nicht nur extrem inversiv, sondern bläht Ende und Mitte auf: eine »farciente« Geschichte. Nach dem traditionellen »lead« (zusammenfassender Aufreißer A 1), dem Hinweis auf die Freveltat (A 2) und die Metaaussage zur Sicherung des Verständnisses (A 3) wird die Wiedersehensfeier (A 4) expandiert in drei Abschnitten, die ineinandergeschachtelt Vorgeschichten bieten (A 5-7). Nach der Zusammenfassung (A 8) wird die Gegenhandlung ebenso wuchernd expandiert: Zuerst die drei vergeblichen Versuche (A 10-11), die dann nach einem Ritardando doch zum Erfolg führen (A 12-13), dann die erste Expansion des Zaubermittels Geld und seiner Wirkung zuerst an zwei grotesken Details aufgezeigt (Teilgeschichten vom Leibwächter und vom Betriebsrat), die zweite Expansion als Aufblähung der vertraglichen Details (A 14), die dritte Expansion mit den Hinweisen auf die Wirkungen im Bereich des Musikmarktes (A 15) und schließlich die vierte Expansion: das allumfassende Medienimperium (A 16). Der letzte Abschnitt gibt nochmals zwei Versionen des Widerspruchs (A 17).

Das barocke Wuchern erfasst jeweils das gemeinsame Merkmal der Äquivalenzreihen: der Wert für die »Spinner« und die Kosten des Wertes. Entsprechend wechselt die Erzählperspektive hart zwischen personalen Formen (mimetisch angepasst oder als distanzierter und getreuer Märchenonkel) und auktorialen Eingriffen. Dies wird durch das Erzählverhalten unterstützt: Textpassagen mit allen Merkmalen traditioneller Märchen kontrastieren mit schnoddrigen Kommentaren, direkt in Szene Gesetztes mit der Wiedergabe von Börsenstammtischfetzen. Da der Text mit automatisierten Möglichkeiten der Diskursstruktur arbeitet, können diese Hinweise genügen: Jeder einigermaßen kompetente Leser merkt beim zweiten Hinsehen, dass sich die märchenhafte Erzählung von Rettung und Apotheose wandelt zu einem Bericht vom genialen Betrug.

Abschließend noch einige Elemente der Mikrostruktur, um die Bildung sekundärer und tertiärer Äquivalenzklassen vorzuführen. Auffällig ist zuerst die kontrastive Sprachmischung (»Jahre gingen ins Land, und drei Burgtheaterchefs verschlissen sich«), wobei die Variationsbreite des verspielten Beiwerks auffällt (»Kapellmeister... Karajan kann, wenn er in Wien weilt, Werke, Ausstatter, Regisseure (am liebsten sich selbst) und Sänger bestimmen.«). Sodann haben wir das von Labov/Waletzky skizzierte Inventar von Evaluationsmöglichkeiten: Schicksalsträchtige Zahlen und Zeiten, Konnotationsketten, die Größe, Weise und Qualität der Nachfrage nach Karajan signalisieren, variationsreich angeboten, und vor allem Namen, die selbst dem neubarocken Herzmanovsky-Orlando

Ehre machen würden. Gerade hier zeigt sich, wie durch die Auswahl (aus allen möglichen nachweisbaren Namen) sekundäre Sinnstrukturen erzeugt werden können. Man achte auf Widersprüchlichkeit oder Übereinstimmung (»nomen est omen«) von Bedeutung des Namens und Rolle der Person: Der Messias im Jet-Stil Karajan hat als Helfer die medienhandelnden Geldeintreiber Kloiber und Kirch sowie den Ex-Polizisten und Leibwächter Konstantin Papier, der sozialistische Sonnenkönig Kreisky hat vor allem die Minister Piffli-Percevic und Sinowatz, aber auch den Wiener Bürgermeister Gratz und den dynamischen Generalsekretär Jungbluth zugeordnet – vermitteln sollen die Opernchefs Seefehlner und Gamsjäger.

Hier können wir gleich einige der widersprüchlichen Ballungen quer durch die Ebenen aufführen: Der »Gamsjäger« (Operndirektor) pirscht sich nicht an, sondern »pilgert« zur »Abbitte« und legt dabei die »Staatsoper zu Füßen«, eine Metapher, die auf überraschende Weise wörtlich genommen wird (A 9); der Gnade erweisende Herr (messianisch) mit Jet Dassault Falcon 10 (modern-geldig) lässt sich herab (göttlich), und zwar eigenhändig (technokratisch-sportlich) auf das Herz des Vaterlandes (mystisch-rührselig) ... und die Wiener spielen verrückt (despektierlich); wenn in der Expansion n-ten Grades der Wert einer Konzertkarte mit dem Satz »stumm stand sich ein 87jähriger Franzose die Beine in den Bauch« gleichzeitig zu- und abgesprochen wird (A 7) oder wenn das buchhalterische Verhalten Karajans durch Indizien, Wahl einiger Elemente aus einer entsprechenden Textform und der Syntax signalisiert (A 12) und in Kontrast zu seinem genialen Gehabe gestellt wird, dann nutzt der *Spiegel*-Redakteur das, was Eco (1973, 162) die Möglichkeit unbegrenzter Semiose genannt hat. Damit ist gemeint, dass ein Zeichen als Ganzes wieder Zeichenkörper für ein neues Zeichen werden kann und dies wiederum für ein weiteres etc. Für unseren Argumentationszusammenhang ist hierbei wichtig, dass auch dieser Prozess selbst als Zeichenkörper benutzt wird (s. Kloepfer 1976). In diesem Fall kookkurriert er mit »Schmarrn«, verweist aber auch auf die Virtuosität als solche (und damit auf den *Spiegel*-Redakteur).

Fassen wir zusammen: Aus der computergespeicherten und zusätzlich zusammengetragenen Masse von Informationen erstellt der Redakteur eine Story, deren Bedeutsamkeit so ist, dass sie für viele Geschichten (der Lebensgeschichte) Karajans, für einen »faulen historischen Kompromiss« oder für die Verfilzung von »Kunst und Kommerz« stehen kann. Die gesamte semantische Geste der Entlarvung und der Reduktion des Anspruchsvoll-Hohen auf das Üblich-Niedrige ist ihrerseits ein Mittel der Selbstdarstellung des wortgewaltigen *Spiegel* und der Selbsterhöhung zum spöttisch-distanzierten Allwissender.

3. Narrativer Kode und Leserleistung

Die Ergebnisse der Analyse können nun in den Gedankengang des 1. Teils integriert werden. Zuerst ist festzustellen, dass offenbar die narrativen Teilsysteme so stark automatisiert sind, dass sie aufgrund kleinster Hinweise erkannt und in eine sekundäre Sinnstruktur integriert werden können. Sekundärer Gebrauch ist ein sicherer Hinweis auf einen hohen Grad von Verfestigung. Was nun diese sekundäre Nutzung betrifft, so ist sich der *Spiegel* klar, dass nicht alle Leser diese Zeichen eindeutig dekodieren. Er greift daher auf das Mittel der Mehrfachkodierung zurück (s. Kloepfer 1971) und wiederholt alles auf verschiedene Weisen: auf mehreren indirekten Wegen, aber auch in direkter Übersetzung als Überschrift, im »lead«, in den zusammenfassenden Pointen an den Enden der Abschnitte, in kommentierenden Bemerkungen und direkten Nennungen. Für viele Leser ist dies redundant, ja manchen ist die »einfache Form« der *Spiegel*-Masche (Enzensberger 1962, 101) und ihre Struktur so vertraut, dass sie selbst Geschehnisse in eine *Spiegel*-Geschichte fassen könnten – umgekehrt bedarf offenbar auch der normale *Spiegel*-Leser in Bahn, Bad und Bett der zusätzlichen Stützen, weil er nur geringe Konzentration und Zeit der Lektüre widmet –, manchem ist dennoch der *Spiegel* zu schwer und er müsste sich zumindest erst »einlesen«. Dieses Lernen fällt nicht schwer, denn – wie leicht nachzuweisen ist – die alle Elemente und Strukturen ordnende »semantische Geste« verarbeitet alles mögliche auf gleiche Weise zur »Story«: weltgeschichtliche Ereignisse, Philosophie, Schriftsteller, soziale Konflikte. Dies hatte Enzensberger schon vor zwanzig Jahren behauptet, und die tausend Nummern mit ihren vielen Geschichten genügen zur weiteren Illustration, mögen auch Referenzbereich, Diskurs- und Mikrostrukturen variieren. Der *Spiegel*-Herausgeber hat also in den vergangenen Jahrzehnten durch die *Spiegel*-Mannschaft und durch die Verbreitung von weit mehr als 1.000 Nummern in Auflagen von mehreren 100.000 eine moderne »einfache Form« geschaffen, die sicherlich ähnlich wirklichkeitsbildend ist wie Legende oder Märchen.⁵ Um allerdings zu beweisen, dass der *Spiegel* seine Leser in die »Geistesbeschäftigung« der entlarvenden Reduktion komplexer Geschehnisse auf einige »Maschen« einübt, bedürfte es einer umfassenden Studie.

Wir können uns jetzt der Frage nach dem »narrativen Kode« allgemein zuwenden. Mit der Integration der Mikrostruktur in die Ebenen des narrativen Textes und die Zuordnung der umfassenden Evaluations- oder Sinngebungsstruktur ist manifest, dass wir den »narrativen Kode« nur im Hinblick auf eine relative Dominanz in einem System von Zeichensystemen

⁵ Man könnte auch annehmen, dass es sich um eine weiterentwickelte und besonders kodifizierte Form des »Memorable« handelt, das ja auch auf der Grenze zwischen Journalismus und Literatur steht. Mir scheinen allerdings »Sprachgebärden« und Art der »Geistesbeschäftigung« zu verschieden. Man könnte ebenfalls Barthes' *Mythologies* als einen Versuch verstehen, moderne Formen der »einfachen Form« Mythe zu erfassen. – Abschließend sei noch auf einen Aufsatz E. Gülichs verwiesen, der unter »kommunikationsorientiertem« Ansatz die Arbeit von Labov/Waletzky in die Erzähltextanalyse integriert (1976).

bestimmen. Es gibt keine Erzählung ohne Makrostruktur, und es ist letztlich nicht zu entscheiden, wo die Narrativik in eine Handlungstheorie übergeht. Es gibt auch keine Erzählung ohne Diskursstruktur, und auch hier sind die Übergänge – etwa zur Textlinguistik im System des Erzählverhaltens – fließend. Jede Erzählung muss sich in einer Mikrostruktur realisieren, wobei wiederum der Übergang zu Linguistik und Poetik fließend ist. Entsprechend ist es sinnlos, Narrativik – und schon gar Literaturtheorie oder Literaturwissenschaft – in einer anderen Wissenschaft oder wissenschaftlichen Teildisziplin »fundieren« zu wollen. Dies gilt selbstverständlich auch für Kommunikationstheorie und Semiotik. Der »narrative Kode« als komplexes System von Systemen, in dem Inhaltsstrukturen Ausdrucksstrukturen zugeordnet werden, ist ein heuristisches Konstrukt zur besseren Erfassung und Lösung von Problemen, die in Literaturwissenschaft und anderen Humanwissenschaften gestellt werden.

Mit diesen Andeutungen beziehen wir Stellung gegen zwei Standpunkte, die auf ihre Weise maximalistisch sind. Traditionelle Literaturwissenschaftler reproduzieren oft die objektivistische Haltung einer popularisierten Linguistik, für die Sprache ein automatisierter, feststehender und vom Benutzer unabhängiger Kode ist, der in gleicher Weise das phonologische wie etwa das semantische System organisiert und die vielfältige Korrelation von Ausdrucks- und Inhaltsstrukturen für jeden unwandelbar vorschreibt. Diesen Begriff von »Kode« wollen sie natürlich nicht auf narrative »Regularitäten« angewendet wissen. Dieser »Kode« ist begrenzt in Anwendung auf künstliche Zeichensysteme der Wissenschaft und Technik sinnvoll. Auf der Gegenseite befinden sich Semiotiker wie Umberto Eco, die zwar mit Recht formulieren: »Wo Zeichen ist, da liegt Kode zugrunde!«, die aber den Begriff so ausweiten, dass sie ihn nicht mehr präzise zu fassen imstande sind. Während die erste Position zur »contradictio in adjecto« eines Zeichens oder Codes »an sich« tendiert, löst die zweite tendenziell die Begriffe in die Bedingungen ihres pragmatischen Gebrauchs auf.

Für die Narrativik als literaturtheoretische Teildisziplin scheint mir eine Verwendung von »Kode« angemessen, die sich 1. auf die drei Ebenen und die »Evaluation« i. w. S. bezieht, die 2. festlegt, »mit welcher zwingenden Kraft, in welchem Umfang und für welchen Zeitraum« diese »konventionalisierte und sozialisierte Korrespondenz« von Inhalts- und Ausdrucksstrukturen gilt (dies bewusst im Gegensatz zu Eco 1973, 170 formuliert), die 3. dieses Maß an »Kodifizierung« in Relation setzt zum Maß der »Semioseleistung« bei Autor und Leser.

Dieser 3. Punkt ist für die Narrativik von besonderer Wichtigkeit, weil damit die Brücke zu den Fragen geschlagen wird, was eigentlich die Rede vom »Ko-Autor« Leser meint, wie mit einem Text auf der Grundlage eines gegebenen Codes ein neues Sagbarmachen erfolgt (als ein Teil dessen, was Jolles die umfassende »Geistesbeschäftigung« genannt hat),

warum schließlich Teilnahme an literarischer Kommunikation von anderer »Qualität« ist als an sonstiger Kommunikation. Der 2. Punkt ist in der Weise zu bearbeiten, dass in der bisherigen Tradition der Narrativik weiter von einfacheren zu komplexeren Textformen fortgeschritten wird, also von Trivalliteratur zu Höhenkammliteratur, von kürzeren zu längeren Texten, von Texten mit geringer »Semioseleistung« zu solchen mit höherer, von Texten, die vom soziokulturellen Kontext unabhängiger sind zu solchen, die seine Kenntnis mehr voraussetzen etc. Hierbei müssen auch die Möglichkeiten der Absicherung eines schwachen narrativen Kodes bzw. eines Teilsystems systematisch erfasst werden sowie die Verfahren der text- bis gattungsformspezifischen »Autodidaktik«, d. h. der Art und Weise, wie der Text den spezifischen Gebrauch seiner Zeichen lehrt (s. Kloepfer 1975, 126). Im Bereich des 1. Punktes ist vor allem zu klären, welcher Status von Zeichen mit den einzelnen Verfahren eigentlich realisiert wird. Ist eine bestimmte Diskursstruktur (wie eine spezifische personale Erzählperspektive) Element an Zeichen (vergleichbar Phonem) oder diskontinuierliches bzw. gar suprasegmentales Zeichen (vergleichbar der Intonation) oder schließlich eine Art von Superzeichen, das aus selbständigen Zeichen gebildet ist?

Die Narrativik hat seit ihrem Durchbruch vor ca. zehn Jahren einen enormen Aufschwung erlebt, der sich auch in der raschen Ausweitung der Problemstellung zeigt. Sie steht in der Auseinandersetzung mit der »reinen« Semiotik auf der einen und der Literaturgeschichte auf der anderen Seite. Die Spannung zwischen beiden hat sich bisher als fruchtbar erwiesen, auch wenn manchmal – wie in diesem Aufsatz – am Ende mehr Fragen als Antworten vorliegen.

Anhang: Schematische Übersicht der Teilsysteme⁶

Als Hauptproblem des »narrativen Kode« war die Relation der Geschichte, die sich durch Narration und in einem Ausdruck realisiert, zur Evaluation dargestellt worden. Zwar gibt es Erzählungen, in denen die »Moral« expressis verbis im Rahmen erscheint, doch schon in den »moralischsten Erzählungen« der mittelalterlichen Sammlung gibt es oft eine Spannung zwischen der expliziten Moral und der impliziten Evaluation. Wenn aber die Evaluation gleichsam als eine andere Dimension die drei Ebenen der Geschichte durchdringt, dann müssen auch diese Ebenen genau bestimmt werden können. Das soll in einer Skizze versucht werden.

⁶ Der Anhang wurde auf Bitte des Herausgebers angefügt. Er gibt eine Skizze der Ausdrucksseite der narrativen Teilsysteme. Die Darstellung des Systems auf der Inhaltsseite ist wesentlich schwerer, weil hier eine starke Kontextabhängigkeit vorliegt. Ebenso muss hier auch auf das verzichtet werden, was wir von historisch nachweisbaren Korrelationen zwischen bestimmten Makro- und bestimmten Diskurs- und Mikrostrukturen wissen oder auch von den bestimmten Genres. All dies kann nur in einer umfangreichen Studie dargelegt werden (s. Kloepfer 1977 c).

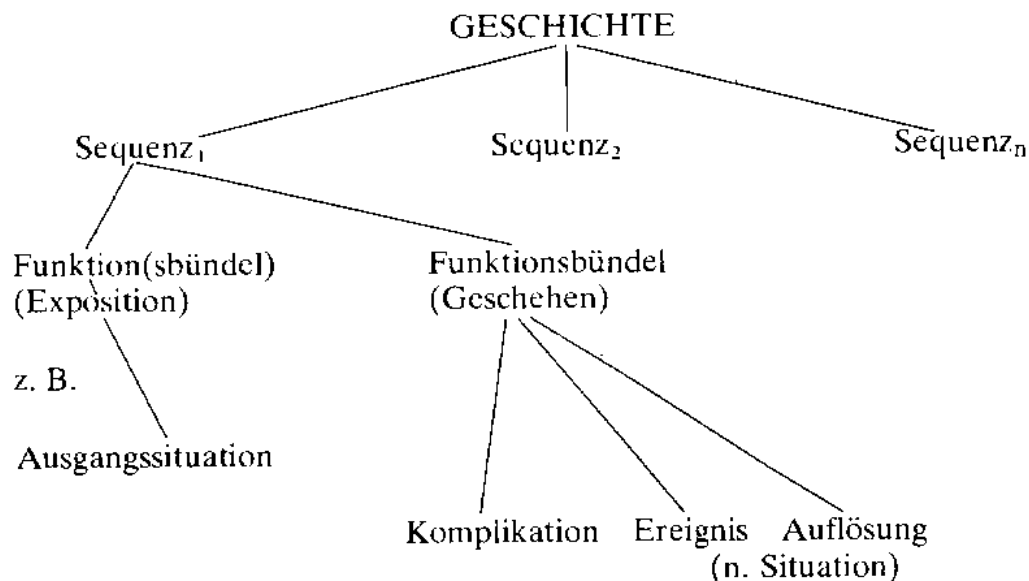
Bei den nachfolgenden Schemata und Kommentaren muss einiges bedacht werden, damit keine Missverständnisse entstehen:

1. Es gilt, dass je nach Epoche oder narrativem Genre die relative Dominanz bestimmter Ebenen bzw. Teilsysteme unterschiedlich entwickelt ist. In Renaissance und Klassik spielt die Diskursstruktur eine untergeordnete Rolle. Die Schemata sind im Hinblick auf die typischen Formen von Erzählung und Roman des 19. Jahrhunderts konzipiert, die unsere heutige Rezeption sowohl von modernen Formen (z. B. dem Nouveau Roman) wie von älteren Erzähltypen als Norm, Hintergrund oder Kontrast steuern.
2. Es ist festzustellen, dass mit der Kodifizierung einer Ebene oder eines ihrer Teilsysteme die Möglichkeit zusätzlicher semiotischer Tiefe gegeben ist. Auf dieses Phänomen verwies Lévi-Strauss (s. S. 90). In der Makrostruktur kann z. B. eine Folge von Episoden als Ganzes Zeichenkörper für den Inhalt »bürgerliche Doppelmoral« sein, in der Diskursstruktur Perspektivenwechsel »ironische Umwertung« bedeuten, in der Mikrostruktur kann die Auswahl von Bildfeldern das Verhältnis zwischen Held und Heldin charakterisieren.
3. Die Erzählung in der narrativen Kommunikation baut ihre Sinnsysteme nicht nur im Hinblick auf umfassende Evaluationsabsichten auf, sondern realisiert selbstverständlich mit jedem Wort, Satz oder Absatz alle drei Ebenen gleichzeitig. Unsere Aufteilung ist heuristisch wie die Trennung von Knochenbau, Blutkreislauf und Nervensystem, die in gleichzeitigem Funktionieren (und mit anderen Systemen) Leben ausmachen. Wie es Lebewesen ohne Blutkreislauf gibt, so gibt es Erzählungen mit extrem reduzierter Diskursstruktur. Gerade im Hinblick auf so komplexe Erscheinungen wie Romane des 19. oder 20. Jahrhunderts ist die Einteilung in die Teilsysteme der Ebenen nur als heuristisches Mittel sinnvoll.

Das Schema 1 soll vor allem darauf verweisen, dass die Evaluation alle Ebenen durchdringt. Sie ist für die Bildung umfassender Zeichen (»Superisierung« im Sinne der Bense-Schule) ebenso wichtig wie die in der Makrostruktur erstellte »Welt«. Aus der Sicht der Sprechakttheorie ist das eine Trivialität, für die Erzählforschung ist dies aber neu. Wir wissen noch viel zu wenig von diesen textkonstitutiven Steuerungsmechanismen und können bislang nur Vermutungen anstellen, wie »Welt« und »Evaluation« relationiert sind. Die Weiterführung der Gedanken von Jolles scheint einen möglichen Weg zu eröffnen.

Im Folgenden wird das Problem der Evaluation ausgeklammert. Die »Makrostrukturforschung« ist in der Narrativik am weitesten fortgeschritten. Sie hat auch die längste Tradition: Es geht um die grundlegende »inventio« (Rhetorik), die Fabel (Tomaševkij) die »story« (Forster), den »narrated event« (Jakobson), den »erzählten Vorgang« (Lämmert), die »histoire« (Benveniste/ Barthes) etc. – wie die Bezeichnungen

auch immer lauten mögen. Die Makrostruktur einer Erzählung kann man in der Tradition von Propp mehr auf die funktionalen Handlungen hin konzipieren oder im Hinblick auf die Rollenträger (Aktanten im Sinne Greimas'), in denen sich bestimmte Handlungsformen bündeln. Beide Ansätze sind gleichberechtigt, jedoch hat der erste den Vorteil, von einer größeren Zahl von Theoretikern aufgegriffen worden zu sein. Ich denke hierbei an Bremond und Todorov in der Nachfolge Propps, van Dijk und Gülich in der Nachfolge Labov/Waletzky's u. a.



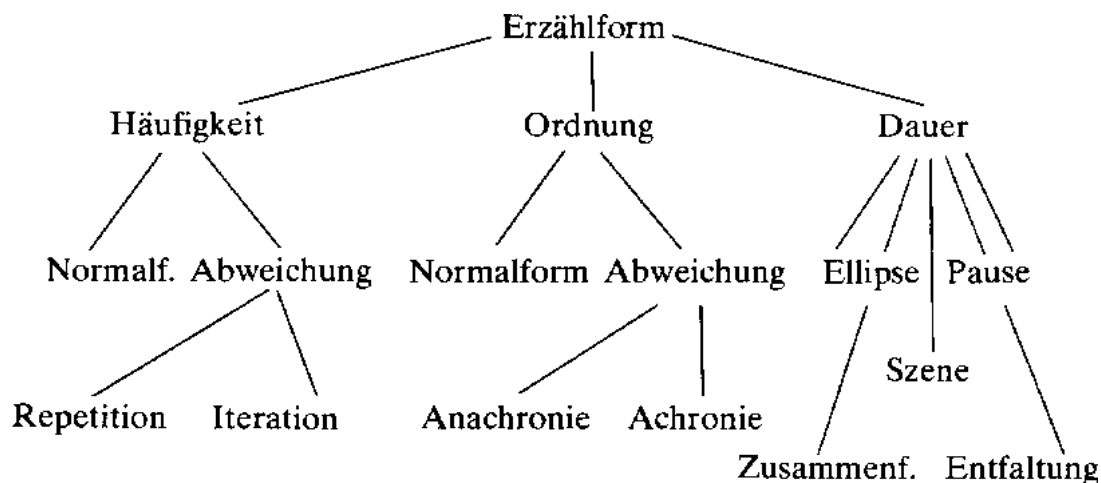
Schema 2: Makrostruktur

Schema 2 ist ein elementares Schema, bei dem auf viele inzwischen angemessen beschriebene Phänomene wie die Modi (Todorov), die Verknüpfungsformen (Bremond) oder die narrative Tiefe (Dundes) verzichtet wurde. Gülich (1977, 279) zeigt sehr klar, dass jede Sequenz wieder Funktion in einer umfassenden Sequenz sein kann: So kann eine ganze Geschichte die Ausgangssituation einer umfassenden Geschichte ausmachen. Umgekehrt ist jedes Adjektiv (im Sinne Todorovs) eine latente Sequenz oder gar eine Geschichte. Dies würde zu dem interessanten Phänomen von Expansion und Reduktion sowie zu Fragen der Produktions- und Rezeptionspsychologie führen: Man speichert als Leser oder Zuhörer manche Episode als ein Adjektiv oder eine Funktion (vgl. van Dijk/Kinsch) und kann umgekehrt als Erzähler ein Adjektiv zu einer ganzen Geschichte expandieren, wenn man dazu Zeit und Lust hat. In diesen Zusammenhang gehört das Phänomen »Anspielung« (»Watergate«, »Mai '68«, »Stalingrad«, »Werther«, *La Folle de Chaillot* ...)

Mit diesen Fragen ist bereits die Ebene der *Diskursstruktur* erreicht. Die Aufgliederung in Erzählform, -perspektive und -verfahren ist teilweise willkürlich. Am besten untersucht sind die Erzählform und die Erzählperspektive, also alle Fragen der sinngebenden Differenz

zwischen erzähltem Geschehen und Erzählgeschehen und denjenigen der mit der Erzählung gegebenen Erzählsituation mit einem sich verschieden verhaltenden Sprecher. Erzählverfahren ist eine Restkategorie, die alle Phänomene zusammenfasst, die auf der Grenze zur Textlinguistik i. e. S. liegen.

Unter Erzählform seien alle Beobachtungen zusammengefasst, die man aus der Analyse der Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit gewonnen hat. Genette (1972) hat die angelsächsische, deutsche und französische Diskussion angemessen unter den drei Begriffen Ordnung, Dauer und Häufigkeit zusammengefasst. Seine Darlegungen sind außerordentlich klar, detailliert und mit vielen Beispielen illustriert. Daher hier nur einige Hinweise. Erzählte Zeit und Erzählzeit können homolog sein in der Anordnung der Elemente. Dies wird als Normalform angesehen, wenn auch die Literaturgeschichte Epochen aufweist, wo die typischen Abweichungen der Odyssee mit den bekannten Vor- und Rückgriffen als normal angesehen wurde. Immerhin stimmt die Normalform mit allen Formen der Erzählung der Folklore überein. Unter den Möglichkeiten der Abweichung unterscheidet Genette zwei: Die Anachronien, die von jeher das Zentrum der Erzählforschung bilden und in denen die verschiedenen Möglichkeiten der »dispositio« bzw. der »Sujetführung« (Tomaševkij) erfasst werden, und die Achronie, jene eigenartige Form moderner Literatur, wo das zeitliche Miteinander der Ereignisse nicht mehr in das für jede Geschichte notwendige Vorher, Jetzt und Später überführt werden kann. Auf eine weitere Unterteilung der Anachronie sei hier verzichtet.



Sch

Schema 3a: Erzählform

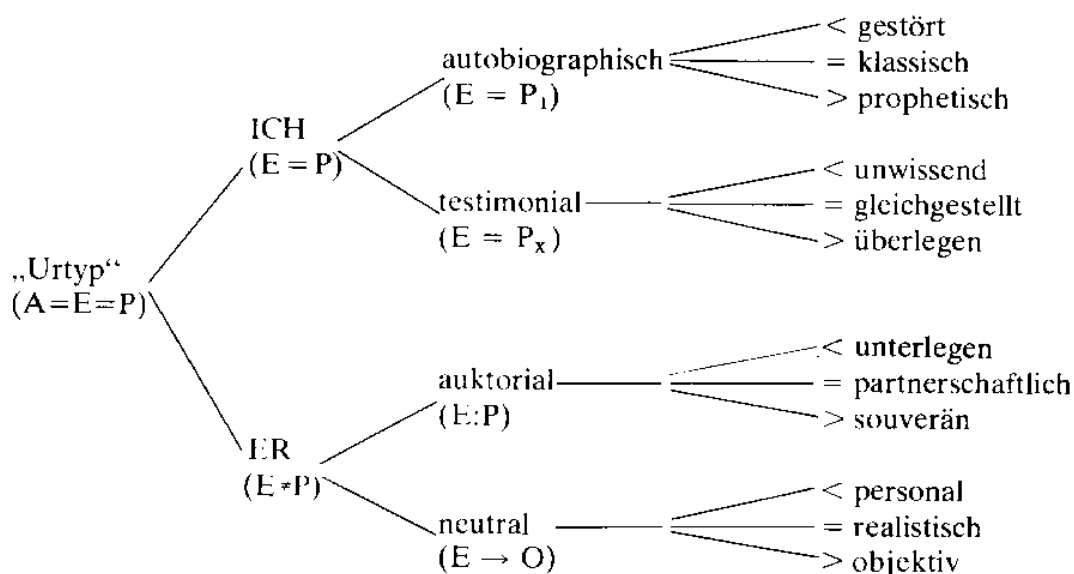
Dass die Möglichkeiten der Anachronie eine starke Kodifizierung erfahren haben, sei kurz an einem Beispiel illustriert: Im klassischen Kriminalroman ist die 1. Geschichte (der Mord aus bestimmten Motiven) bereits geschehen. Die Fabel ist abgeschlossen, sie wird über den

Detektiv in einer Inversion dem Leser zur Kenntnis gebracht: das ist $Sujet_1$ (in der Terminologie von Tomaševskij/Todorov). Dies geschieht aber durch die Handlungen des Detektivs, somit ist $Sujet_2$ gleichzeitig $Fabel_2$, die nun ihrerseits in einer besonderen Form als $Sujet_2$ dem Leser bekannt gemacht wird. Die Geistesbeschäftigung, die zur einfachen Form Rätsel und zum Kriminalroman führt, ist also mit einer bestimmten Ordnung in der Erzählform verknüpft. Narrative Ordnungssysteme gehören zu den wichtigsten Elementen, die literarische Gattungsformen konstituieren.

Meist wird von der Ordnung die Dauer nicht scharf genug geschieden: Es gibt eine Dauer der Erzählzeit und eine Dauer der erzählten Zeit. Je nachdem, welche Erzählzeit man einem Abschnitt der erzählten Zeit widmet, wird diese evaluiert: Normalerweise erzählt man lang, was einem wichtig erscheint. Schema 3a gibt fünf Typen (es zeigt, dass wir auf unnötige binäre Aufteilungen verzichten), und zwar je nachdem, ob Erzählzeit und erzählte Zeit mehr oder weniger gleich lang sind (Szene), ob ein längerer Abschnitt der erzählten Zeit verkürzt (Zusammenfassung) oder gar ganz ausgelassen wird (Ellipse). Dieser letzte Fall ist besonders interessant, denn er zeigt den Umfang der Leserleistung: Er kann und muss sich oft Stunden, Jahrzehnte oder Jahrhunderte dazudenken. Der Rhythmus zwischen den verschiedenen Formen der Zuordnung von Dauer kennzeichnet Gattungsformen wie Epochenstile. – Von der Szene (mit $eZ = Ez$) lassen sich nicht nur Formen der Verkürzung der erzählten Zeit in der Erzählzeit unterscheiden (mit $eZ < Ez$ oder gar $Ez = 0$), sondern auch der Verlängerung. Die erzählte Zeit kann länger als die Erzählzeit ($eZ > Ez$) sein: Ein Moment wird zur Entfaltung gebracht. Dieser Prozess führt in der Moderne in das Extrem der mikroskopischen Aufblähung eines Händedrucks oder eines Lidschlages (Genette bezeichnet dies als Pause, $eZ \infty > Ez$). Mit all diesen Möglichkeiten kann der Text Zeichen erstellen, deren Inhalt Leser sicher dekodieren.

Schließlich ist noch die Häufigkeit des Auftauchens von erzählten Ereignissen oder von Erzählereignissen zu erwähnen. Normalerweise erzählt man einmal, was sich einmal ereignet hat, doch schon bei Kindern findet sich die wiederholte Erzählung eines Ereignisses als elementare und kookkurrierende Form der Hervorhebung; die Repetition kann aber auch zur Auflösung von Geschichte führen, wenn nämlich in Erzählungen wie *Rashomon* durch die mehrmalige Wiederholung auf verschiedene Weise der Glaube an die eine Geschichte, die zugrunde liegen muss, erschüttert wird. Erzähltechnisch wichtig ist die Iteration, wo Vorgänge, die in der Geschichte oft vorkommen, nur einmal erzählt werden. Natürlich erzählt man nicht jeden Atemzug, doch die Art und Weise, wie Iterationen realisiert werden, gibt zusätzliche semiotische Möglichkeiten: Sie dienen meist elementaren Evaluationen. Die Erzählperspektive ist seit fünfzig Jahren das zentrale Gebiet der Erzählforschung. Von Lubbock, Booth, G. Müller und J. Poullon bis zu Doležel, Füger, Ros-

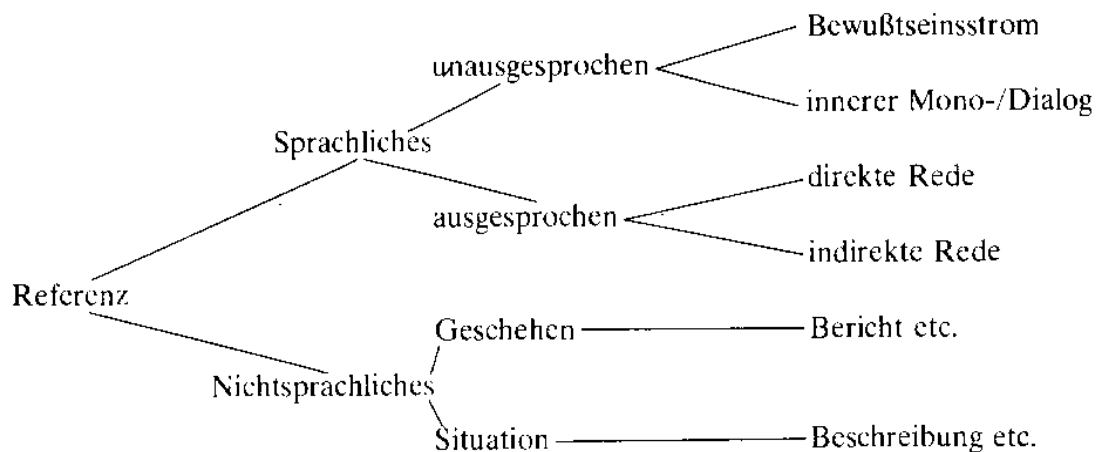
sum-Guyon über den unverzichtbaren Stanzel und natürlich Genette gibt es Entwürfe der Beschreibung und Feststellungen, dass sich das Phänomen wegen seiner Vielfalt gar nicht beschreiben lasse. Gleichgültig, ob sich alle raffinierten Formen und Mischungen angemessen darstellen lassen, sicher gibt es stark kodierte Formen der Erzählperspektive, die man einigermaßen kohärent unterscheiden kann: a) ob der Erzähler als Handlungsträger erscheint oder nicht, b) welche Relation der manifeste oder latente Erzähler zum Erzählten einnimmt, und c) ob sein Bewusstsein/Wissen größer, kleiner oder gleichgestellt dem jeweiligen Protagonisten ist. Diese Hierarchie fasst die meisten Arbeiten recht brauchbar zusammen: Sie hat den Vorteil, sowohl die literaturgeschichtliche Wirklichkeit wie auch den Prozess der Differenzierung beim Erzählenlernen von Kindern wie auch schließlich die Ergebnisse der Folklore-Forschung integrieren zu können. Es wird ausgegangen von einem »Urtyp«, wo Autor, Erzähler und Protagonist zusammenfallen. Zuerst trennt sich der Autor und der Erzähler, wobei im Extrem der Erzähler und das Erzählen zum Thema werden kann oder umgekehrt der Erzähler sich ganz dem Gegenstand anpasst und gleichsam so tut, als gäbe es die erzählende Instanz nicht (das gilt sowohl für den wissenschaftlichen Bericht wie für die »einfachen Formen«). In den Formen mit einem Erzähler, der als Handlungsträger auftaucht, ist zu unterscheiden zwischen den Fällen, wo er Hauptperson, und denen, wo er nur Zeuge ist. Bei den Formen ohne den teilnehmenden Erzähler gibt es die Fälle mit dem eingreifenden, kommentierenden oder sonst wie auf der Metaebene manifesten Erzähler und diejenigen, wo der Erzähler auf verschiedene Weisen sich auszulöschen oder als neutrale Instanz ganz im Dienste der »Sache« zu stehen bemüht. Dies ergibt folgendes Schema (3 b):



Schema 3b: Erzählperspektive

Für all diese zwölf Untergruppen lassen sich Beispiele finden, sicher aber auch ebenso viele Übergangsformen. Es kommt hier auch keineswegs auf die Benennungen an: Ob man Camus' »L'Étranger« als »autobiographisch-gestörte« Erzählperspektive oder sonst wie bezeichnet, ist gleichgültig, solange klar ist, dass ein »Ich« als Hauptperson von sich spricht und in seinem Bewusstsein nicht »auf der Höhe der Ereignisse« steht.

Schließlich gibt es in der Diskursstruktur noch die Arten der Vertextung i. e. S., die als Erzählverhalten zusammengefasst sind. Sinnvollerweise unterscheidet man hier erst einmal, ob das durch Zeichen zu Reproduzierende selbst Sprache war oder nicht. Die Wiedergaben von sprachlichen Handlungen lassen sich trennen nach unausgesprochenen und ausgesprochenen, wodurch dann ziemlich eindeutig die Verfahren der Wiedergabe des Bewusstseinsstromes, innere Mono- und Dialoge gekennzeichnet wären sowie die Formen direkter und indirekter Rede. Schwieriger ist eine Klassifikation der Vertextungstypen nicht-sprachlicher Elemente, denn hier wäre die gesamte Textlinguistik zu integrieren. Zwar kann man unterscheiden nach dominant Räumlichem und dominant Zeitlichem und käme dann zu Beschreibung und Bericht, jedoch wird hier längst der Bereich der Narrativik überschritten, so relevant es für die konkrete Erzählanalyse auch sein mag, ob eine Information durch Abdruck eines Fahrplanes oder Beschreibung der Zugverbindungen oder gar durch die wörtliche Rede aus dem Lautsprecher wiedergegeben wird:



Schema 3c: Erzählverhalten

Schema 3c ist kaum eine Skizze eines Problembereichs, denn man hat sich bislang wenig um die Frage gekümmert, in welcher Relation Vertextungsform und Textinhalt stehen. Deshalb soll hier einfach mit dem Hinweis abgebrochen werden, dass wie in allen Teilsystemen der Diskursstruktur auch hier rekursive Einbettung die Regel ist, was die Beschreibung noch wesentlich kompliziert. Im Bewusstseinsstrom eines Sterbenden tauchen Bruchstücke einer Speisekarte auf, die ihm vor Jahren jemand vorgelesen hat ...

Mit der Mikrostruktur ist der Möglichkeit nach erneut ein System von mehr oder weniger stark kodierten Teilsystemen gegeben, das hier natürlich nicht dargestellt werden kann. Da es in der Dichtung dominiert, soll es auch Hauptgebiet der Poetik i. e. S. bleiben. Hier ist nur festzustellen, dass poetische Strukturen oder Zeichensysteme auch dann zur Narrativik gehören, wenn sie nur subdominant funktionieren. Drei Gründe seien abschließend genannt, um dies einsichtig zu machen: 1. Die Informationsdichte eines Textes hängt weitgehend ab von der Mikrostruktur: Die Wörter, Sätze, Abschnitte können *monofunktional* den Zeichenkörper für ein Element der umfassenden Makro- oder Diskursstruktur realisieren, sie können aber auch *polyfunktional* gleichzeitig mehrere Makro- und Diskursstrukturelemente verwirklichen. Die indirekte Wiedergabe eines Ausspruchs kann gleichzeitig hinweisen auf eine kritische Distanz des Erzählers zum Helden, auf dessen Selbsteinschätzung, sozialen Status und Relation zu seinem Gegenspieler etc. 2. Damit ist die Mikrostruktur ein grundlegendes Mittel, um mit der linearen Sprache die Simultaneität von gleichzeitig Existierendem oder Geschehenden im Bewusstsein des Lesers herzustellen. Sie ist gleichsam die Klaviatur, über die die fort klingenden Harmonien und Disharmonien im Kurz- und Langzeitgedächtnis in Schwingung gehalten werden, und zwar so, dass diesem Miteinander eine neue Bedeutungsdimension erwachsen kann. 3. Die Mitarbeit beim Semioseprozess seitens des Lesers wird durch die Mikrostruktur gesteuert und damit auch das Maß, in dem er seine Welterfahrung bei der Lektüre aktualisiert. Sie ist durch Verfahren wie Anspielung oder Konnotation, wie Indizien oder verschiedene Formen der Bildlichkeit der eigentliche Transmissionsriemen für das System von Evaluationen, das mit einer bestimmten »Geistesbeschäftigung« realisiert wird.

Literatur

- Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957 (dt.: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964).
- Barthes, Roland: *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in: *Communications* 8, 1966, S.1-27.
- Bolle, Wilhelm: *Fórmula e Fábula*, São Paulo 1975.
- Bremond, Claude: *Logique du récit*, Paris 1973.
- Eco, Umberto: *Segno*, Mailand 1973 (dt.: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M. 1977).
- Enzensberger, Hans Magnus: *Einzelheiten I Bewußtseins-Industrie*, Frankfurt a. M. 1962 u. ö., S. 74-105.
- Genette, Gerard: *Figures III*, Paris 1972.
- Greimas, Algirdas Julien: *Du sens*, Paris 1970.

- Greimas, Algirdas Julien: *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris 1976.
- Grivel, Charles: *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague/Paris 1973.
- Gülich, Elisabeth: *Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse*, in: Haubrichs 1976, S. 224-256.
- Gülich, Elisabeth: *Modelle zur Beschreibung von Erzähltexten*, in: Gülich/Raible, *Linguistische Textmodelle*, München 1977.
- Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.): *Erzählforschung 1. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen (Beiheft 4 zu LiLi 1976).
- Janik, Dieter: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks*, Bebenhausen 1973.
- Janik, Dieter: *Informationsästhetische Gattungstheorie: Ebenen und Repertoires literarischer Bedeutungserzeugung*, in: *Lili* 16, 1975, S. 79-98.
- Jolles, André: *Einfache Formen*, Tübingen 1930 u. ö.
- Kloepfer, Rolf: *Kodierte Formen der Lesermanipulation*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 47, 1973, S. 167-185.
- Kloepfer, Rolf: *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente*, München 1975.
- Kloepfer, Rolf: *Komplementarität von Sprache und Bild*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 57, 1976, S. 42- 56 und in: Posner, R. / Reinecke, H.-P. (Hg.), *Zeichenprozesse - Semiotische Forschung in Einzelwissenschaften*, Wiesbaden 1977.
- Kloepfer, Rolf: *Literatursemiotik in der BRD. Eine erste Skizze*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, 1977, S. XX-XX.
- Kloepfer, Rolf: *Literaturtheorie - Narrativik*, Mannheim (Preprint) 1977 [1977 c].
- Kloepfer, Rolf et al.: *De l'eau, Madame? Le Dragon Avide d'Enigmes et Autres Récits et Contes. Literaturtheorie und Textproduktion im Studium des Französischen*, in: *französisch heute* 5 (1975), S. 159-178.
- Labov, William/Waletzky, Joshua: *Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung*, in: Ihwe, J. (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 2, S. 78-126 (engl. 1966 bzw. 1967).
- Lévi-Strauss, Claude: *The structural study of myth*, in: *Journal of American Folklore* 68, 1955, S. 428-444 (dt. in der Übers. der erw. frz. Fassung in: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1971).
- Mukarovsky, Jan: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, Frankfurt a. M./ Berlin/ Wien 1977.
- Nolting-Hauff, Ilse: *Märchen und Märchenroman. Märchenromane mit leidenden Helden*, in: *Poetica* 6, 1974, S. 129-178 u. S. 417-455.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, München 1972 (russ. 1928).
- Olson, Michel: *Les Transformations du Triangle Erotique*, Kopenhagen 1976.

Todorov, Tzvetan: Poétique de la prose, Paris 1971 (dt.: Poetik der Prosa, Frankfurt a. M. 1972).