

Der Roman als entfesseltes Gespräch

Es fiel mir schwer, unser Gespräch über die gegenwärtige und vor allem die neueste deutsche Erzählliteratur und ihre Theorie zu eröffnen, ... hätten die Rundschreiben und Antworten sowie die Anregungen seitens der Teilnehmer dieses Symposiums diese Eröffnung nicht längst selbst vollzogen. Die Beiträge zu den sechs Sektionen sind bereits mehr oder weniger Antworten auf die Fragen: Wie wollen wir diese Tage verbringen? Wie können Forscher aus aller Welt in so kurzer Zeit so zusammenfinden, dass die monologische Grundtendenz unserer Wissenschaft durchbrochen wird? Kann der Roman uns helfen, unsere Aufgabe als Kulturvermittler besser zu verstehen und zu erfüllen?¹

Das Thema des Symposiums erscheint günstig für diese Begegnung. Der Ansatz, den ich vorführen möchte, antwortet auf einen zentralen Impuls des Romans. Mehr als Lyrik und Dramen und auch im gewissen Gegensatz zu anderen epischen Gattungsformen haben die Erzählliteratur und insbesondere der Roman die Eigenschaft, nicht nur die Sprache und alle anderen Zeichensysteme als Mittel der Darstellung zu nutzen, sondern sie gleichzeitig zu thematisieren, sie zum Inhalt der Darstellung zu machen. Mehr noch: Der Roman thematisiert sich als extrem reflexive Gattungsform selbst, und zwar von seinen hellenistischen Ursprüngen an. Diese Tendenz hat in der Moderne noch ungemein zugenommen. Zwar gilt: »Der Autor bestimmt, wenn er ein Werk schafft, dieses Werk nicht für den Literaturwissenschaftler, und er setzt kein spezifisch literaturwissenschaftliches Verständnis voraus; er hat nicht ein Kollektiv von Literaturwissenschaftlern im Blick. Er lädt zum Festmahl nicht uns an seinen Tisch«, wie Bachtin sagt (Bachtin 1979) aber der Autor des Romans ist mehr als andere Literaten an den Grenzen zur Literaturwissenschaft tätig. Er macht nicht nur mit der Praxis seines Romanschreibens ein Angebot, sondern er treibt die Reflexion über sein Tun oft so weit, dass man als Wissenschaftler häufig in Versuchung ist, nur noch die hingeworfenen theoretischen Brocken aufzusammeln und zu einer reichen Speise anzuordnen. Die großen Romanciers sind uns praktisch immer wieder voraus, und auch ihre theoretischen Entwürfe bearbeiten wir eher, als dass wir sie durch eigene Entwürfe ergänzten oder gar bereicherten. So spiegelt die neueste Erzähltheorie eine Entwicklung wider, die mit Flaubert, Dostojewskij, Henry James, Thomas, Proust oder Musil eröffnet wurde ... praktisch und theoretisch. Insofern ist der Rahmen dieser Tagung keineswegs originell, sondern nur eine spezifische Resonanz auf das, was die Literatur in uns wachgerufen hat. Meine Konzentration auf bestimmte Aspekte erfolgt aufgrund der internationalen Forschungslage ...²

¹ Der gesprochene Charakter dieser Eröffnungsrede wurde beibehalten. Inhaltlich habe ich vor allem dort eingegriffen, wo die Diskussion und die mündliche wie briefliche Kritik Verbesserungen erbrachte, für die ich immer dankbar bin – insbesondere den Herren Meyer, Lee, Klotz, Kanzog und Orłowski.

² Über die Forschungssituation in der Narrativik informiert man sich am raschesten mit den »special issues« der Zeitschrift *Poetics Today*, Vol 1 (1980). Hier habe ich in »Dynamic Structures in Narrative Literature: The Dialogic Principle« einige hier angedeutete Thesen vertieft dargestellt.

Der Roman entzieht sich jeglicher Definition. Die neueste Erzählliteratur zeigt die erschreckende Gefräßigkeit dieser Gattungsform, die sich alles einverleibt hat: die alltäglichen und die wissenschaftlichen Rede- und Textformen, modische und esoterische Themen, die Verfahren der Lyrik und des Films und der Psychoanalyse, der Soziologie, der Literaturwissenschaft. So bleibt – wenn man etwas Allgemeines sagen will – nur der Rückgriff auf dieses Phänomen selbst, das seit den ersten Theoretikern des Romans oft beschrieben worden ist. Daher das Thema »Der Roman als entfesseltes Gespräch«, dem ich mich aus fünf Richtungen nähern möchte, um mit Bachtin folgende zentrale These zu entwickeln: Der Roman ist nicht nur ein Reden über die vielen Formen und Möglichkeiten des Redens, des Geredes, des Gesprächs, der Zwiesprache und des Polylogs, er ist in seiner Entwicklung nichts anderes als die Vertiefung, die Auslotung, die Erprobung und Entfaltung der jeweiligen Möglichkeiten der Sprache, des Gesprächs und insbesondere des Dialogs.³

1. Historische Skizze

Der Roman als relativ dominante Gattung ist verknüpft mit Zeiten des Übergangs, der Kulturmischung und der Vielsprachigkeit. Das gilt für den Hellenismus, und man kann nur bewundern, welche Verfahren Apuleius und Petronius verwandten, um die Vielfalt der sich begegnenden Kulturen räumlicher, sozialer und historisch getrennter Bereiche darzustellen. Dies gilt für den Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance. So bietet der erste französische Roman i. e. S., der »Jehan de Saintre« des Antoine de la Sale am Ende des 14. Jahrhunderts eine Umsetzung des – wie er es selbst nannte – »Salats« historischer, geographischer, juristischer, ethischer, philosophischer u. a. Texte verschiedenster Provenienz zu einer Geschichte mit Anfang und Ende. Noch stärker finden wir bei Cervantes und Rabelais den Roman als Kreuzungspunkt hoher und niedriger Kultur, alter und neuer Zeit, der Hochsprache und der Fach-, Regional-, Gattungs- und Epochensprachen. Gleichzeitig wird bei diesen ersten modernen Romanciers deutlich, dass Parodie, Ironie, Verbrauch literarischer und anderer anerkannter Formen des Sprechens und Verhaltens nicht nur die Grundlage humoresker und kritischer Literatur sind. Insbesondere der humoreske Roman des 18. und 19. Jahrhunderts bringt mit seinen klassischen Vertretern (Stern, Fielding, Jean-Paul, Dickens) die Vielzahl der sozialen und literarischen Sprachen zusammen: parlamentarische Eloquenz und juristischen Diskurs, Reportagen und die Diktion der Geschäftsleute der City, epische und biblische Breite, didaktisches, elegisches und pathetisches Sprechen ... Die sich kontrastierenden Sprachen zeigen, dass nicht nur – wie Novalis am Wilhelm Meister beobachtet – das Gespräch der vorwältende Bestandteil des Romans ist, sondern dass die literarische Repräsentation der sprachlichen Einverleibung von Welt überhaupt ein dominantes Thema des Romans wird.

Ich möchte mich hier von der zentralen These Bachtin entfernen. Natürlich handelt der Mensch im Roman vor allem durch Sprechen und Reden, Gespräch und Gerede, ... und natürlich wird dies Gegenstand der romanesken Darstellung. Jedoch liegt der Einwand nahe: Erzählungen und vor allem Romane beschreiben doch vor allem Dinge, Orte, Landschaften und geben Handlungen in der verschiedensten Form wieder. Die strukturalistische Narrativik

³ Vgl. meinen Aufsatz »Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur«, in diesem Band.

in der Nachfolge Propps vor allem französischer Provenienz definiert das Narrative überhaupt nur in diese Richtung. Sie sagt: Es geht nicht um die Rede und das Gerede, sondern um Fakten und Handlungen. Dem ist zu entgegenen, dass Fakten und Handlungen, Städtebeschreibungen und Landschaftsskizzen, Interieurs und die Beschreibung von Kleidung, Festtafeln, Karossen und Livreen, Kanäle und neue Straßen Parallelisierungen der Wortsprache sind. Wir haben im Deutschen bezeichnenderweise (?) keine Wörter für all die anderen Zeichensysteme, die wir genauso selbstverständlich benutzen wie die Wortsprache, weshalb ich im Folgenden von Sprache in Anführungsstrichen spreche, wenn ich alle möglichen Systeme der zeichenhaften Kommunikation meine. Das also, was uns eine eng definierte Narrativik als Handlungen und Fakten anbietet, sind andere semiotische Möglichkeiten, die benutzt werden, um die Wort-Sprache und das Wort-Gespräch zu erweitern. Lassen Sie mich unter diesem Aspekt Dostojewskij und Flaubert einander gegenüberstellen. In »Schuld und Sühne« sind es die Gespräche, die blitzschnell im Kopf des Protagonisten sich ergießenden Reden, die Briefe, die erzählten Träume und Phantasien, aus denen sich das romaneske Universum bildet. Die sprechende Landschaft, die niedrigen Räume, die »sprechende« Stadtarchitektur und die Verbindungswege (Straßen, Flure, Treppen) sind dem Wort untergeordnet. Ganz anders bei Flaubert. Wenn die Menschen dort sprechen, dann sagen sie nur das banalste Zeug, und dies entfaltet sich erst richtig in dem von ihnen geprägten Raum: Emma Bovary erkennt Charles an seiner unaufgeschnittenen, das Fichtenholzbord ganz ausfüllenden medizinischen Fachliteratur, an der enormen Uhr auf schmalem Kaminsims, an der Duftdurchlässigkeit der dünnen Wände des neu bezogenen Hauses, dem liegen gebliebenen Hochzeitsstrauß ihrer Vorgängerin, seinen Essgewohnheiten ... Charles spricht mit falscher »Sprache«, wenn er sie in der Art abküsst, wie er es bei den Damen der Cafés in Rouen gelernt hat (»spritziige Küsschen die Arme hinauf und weiter«), wenn er in seinen Wagen steigt mit bestimmten Gesten oder wenn er die Zigarre zu rauchen versucht, die beide auf dem Rückweg von dem einzigen Fest auf der Straße gefunden haben ... Indiz oder gar Reliquie einer höheren Welt. (Borbe 1980).

Verschiedene Weltanschauungen bilden sich auf diese Weise ab, treten in Konkurrenz zueinander durch die gleichzeitig vorhandenen Verkörperungen: In Charles' Garten gibt es verkümmertes Spalierobst, Küchenkräuter und Reste edler Blumen, Koniferen und einen brevierlesenden Gipsfarrer, so, wie der Apotheker Homais in seinem Garten Rationalität und Nützlichkeit aufs Trefflichste zu vereinen weiß. Solche Gärten machen eine Art Gespräch aus, ein Hin und Her von »Texten«, die aufeinander Bezug nehmen, sich ergänzen, widersprechen, in Frage stellen, zu neuen »Aussagen« animieren. Dies ist keine Entdeckung der semiotisch orientierten Literaturwissenschaft – im Gegenteil. Die Kunst der »sprechenden« Gestaltung der Umwelt ist ebenso alt wie unsere Kultur, und die Beobachtung solcher Selbstdarstellung und -artikulation begleitet seit jeher die europäische Moralistik. Der Freiherr von Knigge berichtet beispielsweise, »dass die calvinistischen Kaufleute in Emden ihre Gärten nach holländischem Geschmack anlegen«. Und er erzählt: »Nun hörte ich einst einen solchen von einem anderen Negotianten dieses Bekenntnisses, der aber in seinem Garten einige der reformierten Gemeinde auffallende Veränderungen vorgenommen hatte, sagen, der Mann habe in seinem Garten allerlei lutherische Streiche gemacht«. So sind Gärten und Tapeten, Vorhänge und Schuhwerk, Haastrach und

Räucherstäbchen nicht nur Teil des »Gesprächs« der Protagonisten, sondern gleichzeitig Thema der Darstellung, Mittel der Auseinandersetzung des Autors mit seiner Zeit.

Sowohl bei Dostojewskij als auch bei Flaubert bedeutet das Miteinander verschieden realisierter Anschauungen, dass mit der Erhellung der jeweiligen Welt auch ihre historische Relativität vorgeführt und für Autor und Leser Anlass zur Orientierung und Problematisierung wird. Hierbei werden aber natürlich nicht nur die verschiedenen kulturellen Zeichensysteme allgemein in Relation gesetzt, sondern vor allem die Literatur selbst auf diese Weise wirksam vorgeführt. Die Lektüren der Emma Bovary oder des Raskolnikow werden nicht nur genannt oder angedeutet, sondern es wird anschaulich gemacht, wie sie das Bewusstsein prägen und die Lebensart ausmachen.

Historisch gesehen ist der Roman die Gattungsform, in der all diese »Gespräche« im Prozess realisiert werden, wobei der jeweilige Roman wiederum nur eine Rede ist, die gleichzeitig Gegen- oder Ergänzungsrede vorangegangener oder Anlass künftiger Reden ist. Dieses Gespräch kann man als »entfesselt« bezeichnen, wenn man bedenkt, dass in Antike, Mittelalter und Renaissance und wieder seit dem 18. Jahrhundert der Roman anzusehen ist als Spitze des Eisbergs all der Gegenreden gegen den hohen, den offiziellen, den herrschenden, den vereinheitlichten und eindeutigen Diskurs in und außerhalb der Literatur. Nun ist es nicht so, als gäbe es quasi automatisch eine zunehmende »Entfesselung«. Wer Cervantes und Rabelais kennt, weiß, dass erst im 19. Jahrhundert – wenn überhaupt – das Maß an Verfügung über Sage- und Wissensweisen die damals erreichte Größe wiederzu-erreichen beginnt. Dies gilt insbesondere für die Sprach- und andere Zeichensysteme, die zu immer vielfältigerem »Gespräch« zusammengeführt werden. Ich breche diese Skizze durch *historische* Beispiele ab.

2. Ergänzungen durch zeitgenössische deutsche Romane

Der zeitgenössische deutsche Roman hat viele Seiten. Eine – und nicht die unwichtigste – passt vorzüglich zu unserem Thema: Er versteht sich als Erzählform, die ihre eigenen Bedingungen thematisiert. Das gibt sich manchmal ganz harmlos:

»Wir wollen jetzt ein bißchen schwätzen. Wir wollen ein bißchen schwätzen, wie es sich für eine ordentliche Geschichte gehört, laßt mir die kleine Freude, ohne ein Schwätzchen ist alles so elend traurig. Ein paar Worte nur über fragwürdige Erinnerungen, ein paar Worte über das flinke Leben, wir wollen einen schnellen Kuchen backen mit bescheidenen Zutaten, nur ein Stückchen davon essen und den Teller wieder zur Seite schieben, bevor uns der Appetit auf anderes genommen ist.« (Becker 19???: ??)

So der Erzähler in Jurek Beckers Roman »Jakob der Lügner«.

Wieder das Bild vom Roman als einem Durcheinander, einem Mischmasch, das dazu noch essbar ist: Füllung mit Verschiedenem wie die Farce, eine bunte Schüssel wie die Satire, ein gemischter Salat wie das zitierte Werk des Antoine de la Sale. Verschiedenes kommt zusammen in dem Geschwätz, dem Schwätzchen über jenen Jakob, der zufällig im Ghetto hört, dass die Russen irgendwo in der Ferne vorrücken und nun mit seinen Geschichten das Leben zurückgibt. Um die eine Information muss Jakob Geschichten erfinden, die vielleicht

den Gang der Geschichte wiedergeben. Er muss erfinden, trotz seiner Angst, trotz der Tatsache, dass er weiß, wie wenig er die Verantwortung für seine Worte tragen kann: Es zwingen ihn die zurückgehende Selbstmordrate, die Pläne für Hochzeiten, die Hoffnung auf Normalität beispielsweise eines Spaziergangs...

»[...] in einer Stadt, die man kennt, seit sie einen im Kinderwagen aufgesetzt haben, mit einem Kissen im Rücken. Die Häuser erzählen dir fast schon vergessene Unwichtigkeiten, dort bist du einmal gefallen und hast dir den linken Knöchel verstaucht, an der Ecke hast du endlich einmal Gideon die Wahrheit ins Gesicht gesagt, auf dem Hof hat es mitten im Winter gebrannt. So ein ersehnter Hauch von normalen Zeiten [...]« (Becker 19???: 39)

Es ist also die Geschichte von einem, der – was für die meisten vielleicht nur ein Mittel der glücklichen Betäubung wäre – mit seinen sparsamen Erfindungen das arretierte Leben wieder zu einer Geschichte mit Vergangenheit und Zukunft macht.

Wiederum gilt: Natürlich ist es ein Roman *von* einer Welt, aber er zeigt, wie sie durch die wenigen Worte Jakobs neu erschaffen wird, er zeigt die Verantwortung für diese Worte schüchterner Barmherzigkeit, er thematisiert Macht und Ohnmacht der Sprache, der Geschichten und der Märchen, die manche glauben und manche nicht, so wie der Erzähler am Ende aus der Luke des Waggons heraus schaut, der sie nach Buchenwald oder Auschwitz bringt, und viel sieht, solange er noch Schatten von Bäumen gegen den helleren Himmel erkennen kann.

Es gibt auch Romane wie »Die Palette« von Hubert Fichte. Auf dieser Palette werden nicht nur Farben um das Daumenloch angeordnet. Verschieden sorgfältige Mischungen.

»Orange kleckert aus. Blaue Streifen. Meine Palette soll die Form eines Tintenfisches haben. Das weiß ich jetzt zum Schluß. Deshalb kratze ich das schöne Descortmaterial von den Wänden und schmeiße es weg. Vorne ein gleichmäßiger Körper, an dem sich Fangarme entwickeln, die nach hinten ausfächern. Die Palette ist ein Tintenfisch meiner Wörter.« (Fichte 19???: 360)

Aus der Palette wird ein Palais.

»Durch das Loch für den Daumen des Malers treten die Gammler ein. – Schick doch mal einen durch! – Ein Rohr – verlegen. – Ein Rohr verlegen heißt oymeln. Mit eu oder oi oder oy? – Auf dem Palais mischt der Maler seine Farben an. – Palädde. – An der Matraze horchen heißt auch schlafen (wie: Pofen, knacken, pennen, abhorchen). Topflappen aufspannen heißt horchen [...]« (Fichte 19???: ??)

Der Roman – eine Palette, auf der sich alle Sprachfarben mischen, neue Töne ausprobiert werden, sich vorführen:

»Empor. – Christlich-demokratisch. – Verfremdung. – Ritterkreuzträger. – Axiom. Das Wort kernig hat einen Stahlhelm auf. Das Wort abschnallen schläft über ihm. Andere Wörter kommen mit Kern und Kreuz und Gasofen und wollen nach Ostland reiten. (...) Einige Wörter kommen aus der Emigration zurück. Es gibt Wörter unter Lupe. Ein Wort nimmt Schnee. Wörter mit roten Augen. Albinowörter. Wörter mit einer eingefärbten weißen Strähne im Haar.

Zebrawörter. Wörter, die auf dem Kopf gehen. Wörter ohne Unterleib. Wörter mit der Hand aus Leder. Wörter mit von unterm Knie nix mehr, Wörter als Heilige Maria Magdalena. Mit dem Schiff bei Saintes-Maries-de la Mer. Dame mit Bart Wörter. Ein Warzenwort. Buckelwort. Kinderlähmungswort. Die geschlechtskranken Wörter [...] Eine Clique von Wörtern hat die Koffer schon für die Emigration gepackt.« (Fichte 19???: 51)

Statt Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* all die Geschichten, mit denen – wie Novalis sagt – sich das Ich darstellend setzt. Einer, der »erzählt bei den Vokabeln Patria und Virtus immer den Film von seinem Sohn, der im Zweiten Weltkrieg gefallen ist« (Fichte 19???: 269). Einer der im »elfstöckigen Hochhaus in München Quartier sucht«. »Auf jeder Etage befindet sich ein Müllschluckervorraum. Einssechzig lang, zwei Männerhandbreiten breit. In den zehnten Stock musste Mirko hoch, bis er einen Müllschluckervorraum zum Übernachten fand, wo nur ein Penner schlief.« (Fichte 19???: 270). Diese Geschichten werden immer kürzer bis zu den Ein-Wort-Geschichten: Der mit dem »Lungenstreifschuß« die »Trippersusi«, Rainer Renaissancefürstchen...

Die Gespräche in der Palette und von der Palette versuchen, »die Dinge nicht (zu) benennen und die Vorkommnisse, sondern (zu) ersetzen. Heidi und Barbara als Wörter selbst. Nichts über Halleluja und Barbara berichten. Sie nachmachen in Wörtern. Gegenstoff. Metawörter, Antigrammatik. Für eine Buchmesse« (Fichte 19???: 347). Der Roman auf der Suche nach dem »Inkohärenten, dem Doppelzüngigen, Albernem, Vielbewußten« (Fichte 19???: 45) ist nichts Neues, vor allem nicht der Versuch, ein Ideogramm zu geben von dem, wovon die Rede ist – hier: die Ausgeflippten, die Gammler, die Verweigerer, unsere Best-Generation der 60er Jahre. In unserem Zusammenhang interessiert, dass sich dieses Ideogramm des entfesselten Gesprächs bedient: eine Erzählung von Erzählungen, die unendlich oft wiederholt, gemischt, verworfen, gegeneinander gestellt, ins Uferlose schwimmen, zerhackt werden, gebrochen und Neuauflagen erfahren.

»[...] das lebendige Wort steht seinem Gegenstand keineswegs identisch gegenüber: zwischen Wort und Gegenstand, zwischen Wort und sprechender Person liegt die elastische und meist schwer zu durchdringende Sphäre der anderen, fremden Wörter zu demselben Gegenstand, zum gleichen Thema. Und gerade im Prozeß der lebendigen Wechselwirkung mit dieser spezifischen Sphäre kann sich das Wort stilistisch individualisieren und Form annehmen.«

Der Schriftsteller als Romancier in dem angedeuteten Sinn differenziert das Sagbare in unendlicher Vielfalt der »Namen, Definition und Wertungen« (Bachtin 1979: 169 ff.).

»Anstelle der jungfräulichen Fülle und Unerschöpflichkeit des Gegenstandes selbst eröffnet sich dem Prosaschriftsteller die Vielfalt der Wege, Bahnen und Tropfen, die das soziale Bewußtsein in ihm angelegt hat. Zusammen mit den inneren Widersprüchen im Gegenstand selbst enthüllt sich dem Prosaschriftsteller die soziale Redevielfalt ringsum, jenes babylonische Sprachengewirr, das jeden Gegenstand umgibt.« (Bachtin 1979: ??)

Gelingt es ihm, durch Auswahl, Anordnung, Komposition den spezifischen Rhythmus des Pulsierens dieses polyphonen Gewirrs zu rekonstruieren, so kann der Leser im Nachvollzug dieser Tätigkeit an sich die Wirkung der darzustellenden Welt erfahren. Literatur ist oft das,

wovon die Rede ist, ... ohne dass allerdings die jeweilige Wirklichkeit anders sagbar und vor allem erfahrbar wäre. Die (Re-)Konstruktion der primären Wirklichkeitserfahrung durch die Nutzung der romanesken Mittel so, dass der Leser eine analoge Erfahrung machen kann, lässt sich in verschiedener Intensität allenthalben beobachten. Thomas Bernhards Roman »Gehen« gibt uns in verwirrendem Singsang die Rede, von der jemand erzählt, dass er sie über jemanden gehört habe, der verrückt sei ... und macht den Text somit zum Mittel eben der Verrückung, die man eigentlich nur erfahren kann, bis dass der Leser – mancher Leser – sich erschrocken fragt: »Wieso bin ich eigentlich nicht verrückt?« Die »34 Sätze über meinen Großvater«, die Johannes Bobrowski in »Levins Mühle« immer ausgreifender schreibt, sind weniger Sätze als Aufhäufungen von Kleingeschichten vom Gerede der Leute am Unterlauf der Weichsel, die unsere Gegenware während der Lektüre werden, von deren Sprüchen und vor allem von deren scheinbar unwichtigen Sätzen, die sich durch den anwachsenden Kontext mit Sinn gefüllt haben.

Sucht man einen Roman, in dem die beiden Linien zusammenfinden, die ich mit Dostojevskij und Flaubert benannt habe, also von Romanciers mit Konzentration auf die wörtliche Rede und von solchen, die vor allem Handlungen, Attribute, ja die zufälligsten Ausscheidungen und Reste sprechen lassen, ... dann bietet sich »Der Butt« von Günter Grass an. Er scheint mir als letztes Beispiel bestens geeignet. Grass nutzt nicht nur seinen geschwätzigen, kulturträchtigen, professoralen Fisch, nicht nur das viele Reden der Emanzis auf dem Feminal, Briefe, Enzyklopädisches, Gebete, Gedichte usw., sondern mit den neuen – eigentlich zwölf – Frauen, Köchinnen, die aus ihm herauswollen, wird alles wieder zu einem großen, geschwätzigen Buch, das das simultane Gespräch aller mit allen über alle Jahrhunderte ermöglicht: Er liest in der Asche und in der Form des Gänsetupfens, in den Grübchen, Rillen, Runzeln und mehr oder weniger tiefen Falten, Kot wird gereimt und beschaut und bestaunt:

»[...]steinzeitlich wird Erkenntnis möglich sein.
Alle Gedichte, die wahrsagen und den Tod reimen,
sind Kot, der aus hartem Leib fiel,

in dem Blut rinselt, Gewürm überlebt [...]« (Grass 19???: ??)

Rabelesk wird vieles zu sprechenden Mündern und Augen, kein Ding, das nicht Teil einer Geste ist: der Pfeffer der Renaissance und die Kartoffeln des alten Fritz, Hammelschulter und Knoblauchzehe, aber nicht nur Kulinarisches: das Hebelwerk und die Miele-Geschirrspülmaschine, Muranoglas und das kugelsichere Aquarium des zu verurteilenden Butt. Alles, was in den neun Zeitaltern gebraucht, gemacht und vor allem gegessen wird, ist nicht nur Lebens-Mittel, sondern ist die Art und Weise, wie das Leben erzeugt wird. Alles, was in den Körper eingeht, macht diesen aus: Hirse oder Kartoffel, Fisch oder Fleisch, Rohes oder Gekochtes, gute Pilze oder tödliche, Ekstase begünstigende oder Fieber treibende. Wie sich der Körper das herausholt, was die Sinne vorher als Versprechen möglicher Nahrung erkannt haben, so ist der Sinn nichts anderes als die Tatsache, dass jemand den Ereignischarakter all dieses Umgehens mit Welt hervorhebt. Die Tätigkeit, der Umgang, die Zubereitung macht alles Mögliche genießbar. Der Autor wie der Leser erleben

sich als diejenigen, die zu jenen sinnhaften Tätigkeiten fähig sind. Das Ästhetische ist diese erfolgreiche Umwandlung. Der Roman könnte auch heißen: Wie die Menschen Geschmack gefunden und damit Kultur entwickelt haben. Geschmack aber heißt: Das sagt mir etwas! Pilze oder Kathedralen. Die Bedeutung der Wörter ist das Wissen vom Gebrauch der Objekte. Günter Grass entfesselt alles mögliche, Sachen zum sprechenden Ding, er schwängert sie zu Zeichenkörpern durch seine Geschichten. Er negiert den Unterschied zwischen »aufklärenden, revolutionären, agitierenden oder strengwissenschaftlichen Schriften« und den Ereignissen »proletarischer Kochkunst« mit Hirse oder Kartoffeln, die sich in Lena Stubbes »Kochbuch« niedergeschlagen haben.

Er entfesselt die Redemittel, den begrenzenden Raum und die begrenzende Zeit, weitet die Personen aus, bricht ihre Individualität auf und überführt alles in das befreiende Gelächter, das endlich auch die strengen, die steifen, die unnahbaren Frauen im Kontakt mit dem Butt erschüttert.

Der Roman als Gespräch oder – um Bachtin wieder aufzunehmen – als Polylog ist dann »entfesselnd« zu nennen, wenn er die historischen, gesellschaftlichen, gattungsspezifischen, sprachbedingten und schließlich raum- und zeitbedingten Gegebenheiten durchbricht und damit zu spielen beginnt. Davon soll kurz die Rede sein.

3. Einige allgemeine Überlegungen zum »entfesselten Gespräch«

Die Beispiele von Hubert Fichte, die Sie natürlich längst nicht mehr schockieren, sind keine neue Tendenz. Der Roman steht seit jeher gegen die Einheit der Sprache, des Stils und der Sageweise, gegen die Sprach- und Literaturkonzeption des Aristoteles, gegen die linguistische und ästhetische Theorie von Augustinus, gegen die mittelalterlichen Sprachkonzeptionen der Einheitlichkeit, die cartesianische Sprach- und Kulturkonzeption, gegen Port-Royal und Leibniz' abstrakten grammatischen Universalismus etc.: d. h. gegen die zentripetalen Kräfte der Vereinheitlichung von Sprache und Weltsicht unterstützt der Roman von jeher die zentrifugalen Tendenzen. Er steht damit auch gegen das Epos. Der »goldene Esel« darf als Tier bei Apuleius das hören, sehen, miterleben und vor allem sagen, was die gute Literatur mit der gesellschaftlichen Norm zu verschweigen hat. Er speist sich aus der Lachkultur, die seit der Antike immer die Vielsprachigkeit verteidigt hat.

Ich habe andernorts dargelegt, wann und wie es sinnvoll erscheint, von Literatur als Dialog zu sprechen (Kloepfer 1982, Kloepfer 19??). Von der karnevalesken Tradition her, die Bachtin aufgezeigt hat, ist zu fragen: »Wer spricht?«, ... und wie wird dieser Sprecher »entfesselt«? In der angedeuteten Tradition sprechen nicht nur der Mensch (und vor allem nicht nur der Edle, sondern auch Bauer, Sklave, Kupplerin, Pedant, Ausländer), sondern die verschiedensten Tiere: Vögel, Esel, Hunde, Katzen. Die Natur wird Gesprächspartner als Pflanze oder Stern. Aus dieser Tradition sprechen auch die Körperteile: Bauch, Nase, Knie. Es sind im Streitgespräch verwickelt der Körper mit der Seele oder verschiedene Seelenkräfte ... Als mit dem beginnenden 19. Jahrhundert die Idee von der Einheit, Einzigartigkeit und Individualität des Menschen den Höhepunkt ihrer Entfaltung überschritten hatte, begann erneut das Sprechen verschieden großer Formen kollektiven Bewusstseins,

und der Roman bemühte sich, Familien, klassenspezifische Gruppen und Dörfer zu Helden und Sprechern zu machen.

Hinweise darauf, womit gesprochen wird, sind schon viele gegeben worden. Zuerst ist es die entfaltete Vielsprachigkeit der Regionalsprachen, Dialekte, Fachsprachen, Soziolekte, Modesprachen, Gattungssprachen, Epochensprachen, Stile in vielen Stimmen, wo der Autor mehr oder weniger zurücktritt hinter dem fremden Wort. *Nicht zufällig* gehen Hand in Hand die genannten frühen Höhepunkte der Romanliteratur und die Vielsprachigkeit Roms, Frankreichs und Spaniens in der Renaissance. – Aber so, wie diese Sprachen als Wirklichkeitsmodelle präsentiert und gegeneinander gehalten werden, so werden die Gegenstände und Handlungen zunehmend als Sprache im weiteren Sinne *aufgefasst*, als Zeichensysteme mit Autonomie. Während im Epos – wie beispielsweise dem Rolandslied – zwar der Geographie, der Kleidung und den Attributen, den Zeitpunkten und Orten der Handlung Sinn zukommt – allerdings ein Sinn, der dem jeweils wörtlich Gesagten untergeordnet ist –, gewinnen im *Gespräch* des Romans diese Bereiche zunehmend Autonomie. Teilweise kommen einem moderne Romanproduktionen wie ein systematisches Experimentieren mit dieser Möglichkeit vor. Die ersten Meister der angewandten Semiotik sind zweifellos Stendhal, Balzac und Flaubert.

So, wie der Roman als entfesseltes Gespräch über Raum und Zeit hinweg jeden mit jedem sprechen lassen kann (und mit uns spricht), so gibt es die bekannte permanente Ausweitung dessen, *worüber* der Roman als erster sprechen kann. Alles wird Thema, vor allem die Sprache und der Roman selbst. Der Gegenstand wird in der Macht der Sprache gezeigt – und umgekehrt die Distanz zwischen Sprache (Bewusstsein) und der Wirklichkeit entfaltet. Dies *Worüber* ist ein beliebtes Thema, jedoch ist bislang zu wenig beachtet worden, wie diese Frage mit dem Problem der Sprachen, Textformen und Gattungsformen aufs Engste verknüpft ist. *Wie* wird zunehmend entfesselt gesprochen? Zuerst einmal geht mit den Sprachen und Zeichensystemen einher die Nutzung aller außerliterarischen und literarischen Textsorten und ihrer Inhalte. Sodann zeigt sich insbesondere in der Renaissance zum ersten Mal die immer stärker werdende Tendenz, die Sukzessivität des Verschiedenen in eine Simultaneität zu überführen. Bei Amadis de Gaula bekommt jede Institution, jede Bewusstseinsform eine Nebenfigur – bei Cervantes' Don Quijote läuft das Verschiedenste gleichzeitig durch Kopf und Mund der Protagonisten, und zwar zunehmend gemischt. Don Quijote spricht die Sprache Sancho Pansas, der die populäre Tradition der Sprichwörter auf seine Weise zur Argumentation nutzt, um scholastische Bildungsideale angreifen zu können. Es werden das fremde und das eigene Wort gemischt, ja es wird gezeigt, dass es nur an den Rändern ein eigenes Wort gibt in der Auseinandersetzung mit den vielen fremden Worten. Diese Auseinandersetzung, dieser Kampf verschont auch die Autorenrede nicht. Einerseits erscheint die Nutzung des fremden Wortes noch intentional als Reprise oder Parodie oder Ironie, also ehrfurchtsvoll oder als Autorität behandelt, entstellt, umgewertet, mit der eigenen Rede vermischt oder getrennt, als Quelle genannt oder nicht, bewusst falsch zugeordnet etc. Es ist bezeichnend, dass die nichtintentionale Übernahme fremder Rede (fremder Textelemente) bislang nur unter negativen Begriffen wie Stereotyp oder Klischee behandelt worden ist. Die Forschungen zur Intertextualität in der Nachfolge Bachtins (J. Kristeva und insbesondere C. Grivel) haben aber gezeigt, dass jeder Text – überspitzt

formuliert – ein Mosaik von Zitaten oder sonstigen Formen der Wiederaufnahme ist (Volosinov 1975: 74).

Damit sind wir bei unserem vorletzten Punkt:

4. Die Forschungssituation

Die Erzähltheorie, der in den 1930er Jahren durch die morphologische Methode auch in Deutschland wichtige Impulse zuteil geworden waren, hatte bei uns in den 1950er Jahren eine Blüte, deren Früchte zunehmend in der interpretatorischen Praxis, weniger aber in einer systematischen Weiterentwicklung des dominierenden deutschen und angelsächsischen Strangs bestanden. Ausnahmen sind erfreulich, aber selten. Erzählverfahren und das Fiktionalitätsproblem polarisierten das Interesse. Die strukturalistische Erzähltheorie in der Nachfolge Propps konzentrierte sich auf die Formen erzählerischer Handlungsgrammatiken, wobei in den letzten Jahren die erwähnte germanistische Richtung durch Genette u. a. eingearbeitet wurde. Ausgespart blieb bei dieser Konzentration auf – wie ich zusammenfassend sagen möchte – Diskurs- und Makrostruktur zweierlei:

1. die sprachliche und allgemein semiotische Mikrostruktur, d. h. die eigentliche Frage nach der konkreten Rede in der Prosa und den sprechenden anderen semiotischen Systemen und

2. das zentrale Problem der Interaktion all der Dimensionen, die in mehr oder weniger kodierter Form dem erzählenden Autor durch die Geschichte gegeben sind und deren Entwicklung im jeweiligen Gattungssystem. Beide Problemrichtungen bekamen durch die Rezeption der tschechischen, russischen und polnischen Literatursemiotik neue Impulse, insbesondere durch das monumentale Werk Michail Bachtins, das nun endlich auch in breiterem Maße im Deutschen lesbar ist. Bachtin entwickelte in seinen Arbeiten seit den 1930er Jahren – also parallel zum morphologischen Ansatz von Vladimir Propp, von Andre Jolles oder Günther Müller und in Übereinstimmung mit Jan Mukařovský – die These von der Dialogizität der Literatur. Nicht zufällig unter dem massiven Einfluss Leo Spitzers parallelisierte er die Forderung nach einer »Metalinguistik«, die sich der konkreten Alltagssprache in ihrer dialogischen Grundstruktur auf Textniveau anzunehmen habe, mit der Forderung nach einer Literaturwissenschaft, die als Teil einer systematischen Kulturwissenschaft die Literatur (insbesondere den Roman) als Ort der Konkretion insbesondere antagonistischer Ideologien und Verwertungen zu erforschen habe.

Wie Walter Benjamin geht er davon aus, »dass die Sprache der Kunst sich nur in tiefster Beziehung zur Lehre von den Zeichen verstehen läßt«, wobei die Wirklichkeit dieser Sprache nur im Werden, im Wandel, in der Konkretisierung von Semiosemöglichkeiten zu finden ist. Dieser semiotische Ansatz ist bewusst gegen jene relativ starre, satzorientierte, statische und letztlich monologische Sprachkonzeption formuliert, die damals mit de Saussure ihren neuen Höhepunkt gefunden hatte.

Bachtin entwickelt sie vor einem breiten literaturgeschichtlichen Panorama, das den gesamten europäischen Roman einbezieht (typisch für die russische semiotische Tradition),

und zwar in Auseinandersetzung beispielsweise mit Nietzsche. Schon Nietzsche stellte in der »fröhlichen Wissenschaft« fest:

»Wir könnten nämlich denken, fühlen, wollen, uns erinnern, wir könnten ebenfalls ›handeln‹ in jedem Sinne des Wortes; und trotzdem brauchte das alles nicht uns ›ins Bewußtsein zu treten‹ [...]. Wozu überhaupt Bewußtsein, wenn es in der Hauptsache überflüssig ist? – Nun scheint mir, wenn man einer Antwort auf diese Frage und ihrer vielleicht ausschweifenden Vermutung Gehör geben will, die Feinheit und Stärke des Bewußtseins immer im Verhältnis zur Mitteilungsfähigkeit eines Menschen zu stehen, die Mitteilungsfähigkeit wiederum im Verhältnis zur Mitteilungsbedürftigkeit [...]. Wo das Bedürfnis die Not, die Menschen lange gezwungen hat, sich mitzuteilen, sich gegenseitig rasch und fein zu verstehen, da ist endlich ein Oberschuß dieser Kraft und Kunst der Mitteilung da, gleichsam ein Vermögen, das sich allmählich aufgehäuft hat und nun eines Erben wartet, der es verschwenderisch ausgibt (– die sogenannten Künstler sind diese Erben, insgleichen die Redner, Prediger, Schriftsteller, alles Menschen, welche immer am Ende einer langen Kette kommen, ›Spätgeborene‹, jedesmal, im besten Verstande des Wortes, und, wie gesagt, ihrem Wesen nach Verschwender) [...]. Kurz gesagt, die Entwicklung der Sprache und die Entwicklung des Bewußtseins (nicht der Vernunft, sondern allein des Sichbewußt-werdens der Vernunft) gehen Hand in Hand. Man nehme hinzu, daß nicht nur die Sprache zur Brücke zwischen Mensch und Mensch dient, sondern auch der Blick, der Druck, die Gebärde; das Bewußt-werden unserer Sinneseindrücke bei uns selbst, die Kraft, sie fixieren zu können und gleichsam außer uns zu stellen, hat in dem Maße zugenommen, als die Nötigung wuchs, sie anderen durch Zeichen zu übermitteln. Der Zeichen erfindende Mensch ist zugleich der immer schärfer seiner selbst bewußte Mensch.. «. (Nietzsche 19???: ??)

Bachtin geht von den gleichen Beobachtungen aus, stellt aber Ausgangspunkt und Ziel Nietzsches auf die Füße. Während dieser Bewusstsein, Zeichen- und Mitteilungsfähigkeit negativ als Auslösung des vorher gegebenen Individuums sieht, setzt Bachtin umgekehrt die Entwicklung des Individuums aus und in dem jeweiligen Kollektiv positiv als Ergebnis erfolgreich genutzter Zeichen, mittels deren sich Bewusstsein und Geschichte realisieren: »Die Wirklichkeit der inneren Psyche ist die Wirklichkeit des Zeichens.« "Das individuelle Bewußtsein ist ein gesellschaftlich-ideologisches Faktum.« (Bachtin 19???: ??)

Je offener der Zeichenraum ist, den sich die jeweilige Gesellschaft geschaffen hat, je mehr Zeichen – und damit Möglichkeiten ideologischer Systeme – dem individuellen Bewusstsein zur Verfügung stehen, je offener der Prozess der zeichenhaften Interaktion eines individuellen Bewusstseins mit anderen ist, desto größer ist die Möglichkeit der Entfaltung. Das gilt ebenso für das kollektive Bewusstsein wie für das individuelle. Der Roman ist das Instrument par excellence zum Heben, Darstellen, Zurverfügungstellen dieser Wirklichkeit. Er ist Angebot konzentrierter geschichtlicher Erfahrung. Und zwar nicht nur, weil er den Zeichencharakter aller Formen ideologischer Artikulation nutzt (Wissenschaft, Recht, Wirtschaft, Kunst etc.), sondern weil er sie auch so vorführt, dass sie als *eine* Möglichkeit im Kontrast zu anderen erscheint. Diese Spannung, der Austausch, die wechselseitige Infragestellung machen nach Bachtin den dialogischen Grundcharakter des Romans aus.

Es ist klar, dass eine Erforschung des Romans unter diesem Gesichtspunkt voraussetzt, dass wir die vielen »Sprachen« im weiteren Sinne, deren sich der Roman bedient, kennen.

Diese Aufgabe ist erst in den letzten Jahren durch die interdisziplinäre Zusammenarbeit der Humanwissenschaften erkennbar geworden ... und zwar als unendliche, denn der Roman verwertet eben alles: Wollte man alle im Roman verwendeten Zeichensysteme bestimmen, dann müssten eben alle Humanwissenschaften bereits »am Ende« sein und ihre Ergebnisse kompatibel vorgelegt haben. Unsere Aufgabe kann dies nicht sein. Mir scheint, dass der Literaturwissenschaftler zwar auch fähig sein muss, zeitweise wie ein Historiker, Soziologe, Psychologe etc. zu arbeiten – und sei es auch noch so beschränkt –, dass aber seine primäre Aufgabe in der Aufdeckung der Prinzipien besteht, die das Besondere der ästhetischen Kommunikation ausmachen. Mit der These vom »Roman als entfesseltem Gespräch« wurde der Versuch gemacht, einen für den Roman zentralen Aspekt hervorzuheben.

5. Der Dialog des Romans mit uns

Bislang galt die These: Literatur ist die monologische textuelle Kommunikationsform par excellence. Dies ist auch insofern richtig, als wir ja alleine und ohne direkten Kontext mit dem Autor lesen und reagieren. Dennoch soll abschließend und nach all dem, was an Gespräch im engen und weiten Sinne im Roman stattfindet, dem eigenartigen Phänomen kurz nachgegangen werden, dass man sich bei aller raumzeitlichen Trennung doch bei der Lektüre ganz angesprochen fühlen kann, sich in direkter Beziehung wähnt ... sei es nun zum Autor oder einem Helden.

Der peruanische Romancier Mario Vargas Llosa behauptet beispielsweise, Emma Bovary sei seine intimste Freundin. Gabriel García Márquez antwortet auf die Frage, warum er schreibe: »...damit mich meine Freunde besser verstehen«. Tatsächlich scheinen die Umgangsarten, die Verhaltensweisen gegenüber der Erzählliteratur ebenso vielfältig und ähnlich den Verhaltensweisen des jeweiligen Lesers zu seinen wirklichen oder möglichen Gegenüber zu sein. Man kann in einem Roman versinken wie in einem Gespräch, beteiligt sein wie in einer hitzigen Diskussion und während oder nach der Lektüre zu einem erfüllten Schweigen finden wie am Höhepunkt einer Begegnung. Ich sage »man kann«; wenn also jemand auf eine solche These erwiderte »ich nicht!«, dann beweist das wenig. Wir müssten nämlich zuerst einmal die Bedingungen des alltäglichen Dialogs bestimmen und dann zu beschreiben suchen, was davon in der Kommunikation über einen Roman ebenfalls gegeben ist. Ich habe diesen Vergleich andernorts durchzuführen versucht. Für unsere These von der »Entfesselung« muss man wohl betonen, dass man sich auf einen Roman – wie auf einen Gesprächsbeitrag sonst – erst einmal einlassen muss, dass man einen Pakt realisieren, einen – wie Sartre sagt – »acte de générosité« leisten muss, der viel weiter geht, als es die üblichen Konversationsmaximen formulieren. Wir sind bereit, die besondere Kommunikationssituation nicht nur zu berücksichtigen, sondern das jeweils bei der Lektüre Gelernte gleich wieder anzuwenden. Ist dies der Fall, so werden wir dazu geführt, immer mehr von unserer Geschichte, unserer Erfahrung, unseren Empfindungen, kurz, unserer Person einzubringen. Hierbei ist wichtig, dass der Roman die für uns vorbereiteten »Leerstellen« durch unsere Erfahrung teilweise frei und teilweise gesteuert ausfüllen lässt. Es gibt ein Alternieren zwischen mehr autorgelenkter Tätigkeit und mehr eigener Freiheit, das dem Alternieren im Dialog von Angesicht zu Angesicht ähnlich ist. Schließlich stimmt die

Kommunikation mittels solcher dialogischer Romane insofern mit dem Dialog überein, als es auch hier gilt: Je verschiedener die sich durchdringenden Sinn- und Vorstellungswelten sind, desto reicher ist das Ergebnis. Und dient nicht letztendlich die Lektüre eines Romans ebenso zur Erlernung möglicher Sprachen im engeren wie im weiteren Sinn des Wortes wie auch das gute Zwiegespräch?

Wir haben einige Tage Zeit, diesen Fragen nachzugehen. All unsere Kritiken, Essays, Rezensionen, Aufsätze, Artikel und Bücher wie auch dieses Symposium über Autoren wie Grass, Rinser oder Kempowski sind nur dann fruchtbar, wenn sie Teil des Gespräches sind, zu dem uns diese Autoren mit ihren Romanen einladen. Wirken wir nicht irgendwie auf diese Literatur zurück, dann war das Gespräch leer. Gibt der Roman als entfesseltes Gespräch uns nicht die Möglichkeit, besser zu sprechen, dann war unsere Mühe überflüssig.

Dass dies nicht so ist, sollte beispielsweise das Symposium beweisen.

Bibliographie

Bachtin, M.: 1979

Becker, J.: Jakob der Lügner, XXXX

Borbe, T. (Hg.): »Angewandte Semiotik der Literatur«, 2. Int. Kongress für Semiotik, Wien 1980

Fichte, H.: Die Palette,

Grass, G.: Der Butt,

Kloepfer, R.: »Dynamic Structures in Narrative Literature: The Dialogic Principle«

Kloepfer, R. : »Zu den Grundlagen des ›dialogischen Prinzips‹ in der Literatur«, in: Rom. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heidelberg 1982,

Kloepfer, R.: »Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur«, 19??

Nietzsche, F.: »Die fröhliche Wissenschaft«,

Volosinov, V. N. (Bachtin?): Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt 1975