

I. Einleitung

1. Die weltbildnerische Funktion des Romans

»Das wird der beste Roman sein, dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebens Epoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren, ähnlich wie manche Träume sich unserer mit gleicher Gewalt bemächtigen, wie die Wirklichkeit.« (Fontane zit. n. Steinecke 1984, S. 225 f.).

1886, als Theodor Fontane diese Überlegung anstellte, konnte er nicht ahnen, wie sehr das **Wechselspiel von Realität, Fiktion und Imagination** die Erzählforschung des 20. Jahrhunderts beschäftigen sollte. Denn selbst wenn man bestreitet, dass Romane ›echte‹ Erkenntnisse vermitteln, kommt man nicht umhin festzustellen, dass sie unser **Welt- und Selbstbild** nachhaltig prägen, und dass Leseerfahrungen Lebenserfahrungen sind. Fragt man nach der Ursache dieser Wirkung, lautet eine schlüssige Antwort, dass wir selten einen so intensiven und intimen Umgang mit einem anderen Menschen haben wie mit dem Helden eines Romans. Tatsächlich kennen wir so manche Romanfigur besser als diesen oder jenen entfernten Verwandten und Bekannten, vielleicht sogar besser als uns selbst.

Das emphatische Verhältnis, das ein Leser zum fiktiven Personal eines Romans entwickeln kann, ist jedoch nur ein Teil der Erklärung. Die eigentliche Herausforderung liegt darin zu verstehen, inwiefern der Roman »eine Maschine zur Erzeugung von Interpretationen« (Eco 1987, S. 9 f.) ist. Offenbar funktioniert diese Maschine nur, wenn sie an die Vorstellungsbatterie eines Lesers angeschlossen wird, wenn es also eine spezifische **Rückkopplung zwischen dem literarischen Text und dem menschlichen Bewusstsein** gibt, aus der etwas entsteht, was so weder im Buch noch im Kopf des Interpreten steckt. Früher hat man dieses Etwas einfach ›Geist‹ genannt und verabsolutiert, heute, im Zeitalter der Relativität, muss man die Sache anders angehen. Klar ist auf jeden Fall, dass sich die Romantheorie und -praxis, die Erzählforschung und die Literaturwissenschaft in einem Spannungsfeld bewegen. In diesem Spannungsfeld laufen sie beständig hin und her zwischen dem, was sich objektiv an einem Text belegen, und dem, was sich nur intersubjektiv anhand der exemplarischen Lektüre nachvollziehen lässt, die einzelne Interpreten vornehmen und protokollieren. Das aber bedeutet, dass auch der theoretische Diskurs in das Wechselspiel von Realität, Fiktion und Imagination involviert ist. Ohne Phantasie steht nicht nur der Romanschriftsteller, ohne Phantasie steht auch der Wissenschaftler mit leerem Kopf und leeren Händen da.

Insofern die Demarkationslinie nicht zwischen einer Lebenswelt, die überhaupt keine literarischen Züge aufweist, und einer Einbildung verläuft, der in Wirklichkeit nichts entspricht, insofern sich also, anders gesagt, die literarische Weise der

Welterzeugung, das zum Teil romanhafte Bild, das wir uns von der Wirklichkeit machen, und die alltägliche Erfahrung überlappen, kann man ernsthaft untersuchen, wie realitätsgerecht eine Fiktion ist. So hat zum Beispiel Umberto Eco in seinem Buch *Das offene Kunstwerk* (Erstveröffentlichung 1962) festgestellt:

»Es ist nur natürlich, daß das Leben mehr dem *Ulysses* als den *Drei Musketieren* gleicht: dennoch sind wir alle eher geneigt, es in den Kategorien der *Drei Musketiere* zu denken als in denen des *Ulysses*: oder besser, ich kann das Leben nur erinnern und beurteilen, wenn ich es als traditionellen Roman denke.« (Eco 1962/1977, S. 206).

Der Roman stellt für Eco also eine epistemologische Metapher dar, ein historisch variables **Schaubild mit Erkenntnisfunktion** (vgl. ebd., S. 164): Während Alexandre Dumas für die *Drei Musketiere* (1844) noch ein in sich geschlossenes Universum entworfen hatte, das es den Lesern erlaubt, sich von der eigenen Lebenswelt ablenken und in eine Welt der Abenteuer versetzen zu lassen, entwarf James Joyce im *Ulysses* (1922) ein offenes Feld interpretativer Möglichkeiten, das den Leser im Prinzip vor die gleichen Schwierigkeiten wie die alltägliche Erfahrung der Wirklichkeit stellt und zum Koproduzenten der Textbedeutung befördert. Wer sich mit Dumas' Helden identifiziert, durchlebt eine Omnipotenzphantasie; wer sich hingegen mit Joyce' Roman auseinandersetzt, erweitert sein Bewusstsein und schärft seine Sinne für den unerschöpflichen Bedeutungsreichtum der eigenen Lebenswelt.

»In diesem Sinne arbeiten gewisse Operationen der Kunst, die unserer konkreten Welt so fern zu sein scheinen, letzten Endes darauf hin, uns die imaginativen Kategorien zu liefern, mittels derer wir uns in der Welt bewegen können.« (ebd., S. 281).

Möglich wird diese Ausbildung pragmatischer, real wirksamer Anschauungsformen und Verständnisrahmen im Verlauf der Lektüre eines fiktionalen Textes, weil dieser Text ein Beziehungsgefüge darstellt, in dem die einzelnen Zeichen nicht nur untereinander, sondern über den Text hinaus auf die gemeinsame Bezugswelt von Autor und Leser verweisen.

»Der eigentliche *Inhalt* des Kunstwerks wird somit seine *Art, die Welt zu sehen* und zu beurteilen, ausgedrückt in einem *Gestaltungsmodus*, und auf dieser Ebene muß dann auch die Untersuchung der Beziehungen zwischen Kunst und Welt geführt werden. Die Kunst erkennt die Welt durch die Strukturen ihres Gestaltens (die darum nicht formal, sondern ihr eigentlicher Inhalt sind): die Literatur organisiert Wörter, die Aspekte der Welt bezeichnen, doch das literarische Werk deutet auf die Welt hin durch die Art und Weise, wie diese Wörter angeordnet werden [...].« (ebd., S. 271).

Zwischen dem Welt-Konstrukt des Romans, der Konstruktivität des menschlichen Bewusstseins und der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit kann es, so gesehen, zahlreiche Berührungspunkte geben; Berührungspunkte, die freilich – je nach Epoche und Kultur – sehr unterschiedliche Wahrnehmungsmuster erzeugen. Die weltbildnerische Funktion des Romans läuft jedenfalls nicht auf ein Passepartout für alle möglichen Gelegenheiten hinaus. Vielmehr reflektiert der Roman den

Mentalitätswandel, zu dem er selbst beiträgt. Dieser Mentalitätswandel erklärt die Zäsur zwischen dem traditionellen und dem modernen Roman, die Eco an den Werken von Dumas und Joyce veranschaulicht hat.

Grundsätzlich gilt, dass der unübersichtliche **Erlebnisraum der Großstadt**, die **Entdeckung des Unbewussten** und die rapide Beschleunigung, Erweiterung und Differenzierung der menschlichen Wahrnehmung durch die modernen **Verkehrsmittel** und **Massenmedien** im 20. Jahrhundert neue Anforderungen an die Erzählkunst gestellt haben – Anforderungen, die mit den traditionellen Verfahren des Schreibens und Lesens offenbar nicht zu bewältigen waren. Otto Flake prophezeite daher bereits 1919 im Vorwort zu seinem Roman *Die Stadt des Hirns*:

»Der neue Roman wird möglich sein durch Vereinigung von Abstraktion Simultaneität Unbürgerlichkeit. Es fallen fort konkrete Erzählung Ordnung des Nacheinander bürgerliche Probleme erobertes Mädchen Scheidungsgeschichte Schilderung des Milieus Landschaftsbeschreibung Sentiment.«

Sowohl die inhaltliche Aussage als auch die interpunktionsfreie Form dieses Zitats machen deutlich, wie drastisch die **Zäsur zwischen der traditionellen und der modernen Erzählkunst** seinerzeit empfunden und ausgedrückt wurde. Bis zur Jahrhundertwende hatte sich die Erzählkunst noch, wie R. M. Albérès in seiner *Geschichte des modernen Romans* (1964) darlegt, in einer Welt bewegt, die den Gesetzen der klassischen Physik und den fünf Sinnen des Menschen entsprochen hatte (vgl. Albérès 1964, S. 132 f.). Dem anthropologischen Interesse der Romanautoren und -leser korrespondierte eine anthropomorphe Optik. Im 20. Jahrhundert zeigte sich jedoch zunehmend, dass der Mensch nicht mehr das Maß aller Dinge war, dass er sich eine Welt geschaffen hatte, die ihm in ihrer Komplexität und Dynamik buchstäblich über den Kopf zu wachsen drohte oder, wie die Quantenphysik, viel zu sprunghaft und zu winzig war, als dass man sie noch mit den Sinnen erfassen konnte.

Auch Jürgen Schramke hebt in seinem Buch *Zur Theorie des modernen Romans* (1974) die **Erneuerung der Anschauungsformen** unter den Rahmenbedingungen der modernen, arbeitsteilig ausdifferenzierten Welt hervor. Anders als Albérès führt er diese Erneuerung jedoch nicht auf die zeitgenössische Physik, sondern auf die Kritik der klassischen Metaphysik zurück:

»Der moderne Roman liefert sozusagen die Illustration zu Nietzsches Begriff des »Perspektivismus«, nach welchem einerseits jedes Erkennen eine lebensnotwendige optische Täuschung darstellt, und andererseits die so konstituierte perspektivische Erscheinungswelt doch schlechthin die Wirklichkeit ausmacht.« (Schramke 1974, S. 158).

Noch einen Schritt weiter geht Ulf Eisele in seiner Studie über *Die Struktur des modernen deutschen Romans* (1974). Anstatt sich einfach der überlieferten Blickwinkel, Standpunkte und Verständnisrahmen zu bedienen, reflektiere der moderne Roman seine eigene Machart und damit auch die weltbildnerische Funktion der Literatur. Folgerichtig wende er sich gegen die eigene, realistische Tradition:

»Realistische Grundbegriffe wie Abbildung oder Widerspiegelung, erkennbar der Sphäre des Visuellen entnommen, implizieren, daß vom Diskurscharakter der Literatur buchstäblich abgesehen wird.« (Eisele 1974, S. 7).

Indem der moderne Roman sich selbst problematisiert, die stillschweigenden Voraussetzung der narrativen Welterzeugung zur Sprache bringt und den wissenschaftlichen Fortschritt reflektiert, ist er zugleich ein **Roman der Diskurse** und ein **Diskurs über den Roman** (vgl. ebd., S. 16). Deutlich wird dabei vor allem die Kontingenz der Welt-Gestaltung, die sich aus der modernen Tendenz zur Relativierung aller Anhaltspunkte und Bezugssysteme ergibt: Jede Lesart steht vor dem Hintergrund alternativer Auslegungen. Da keine Erzählperspektive für sich beanspruchen kann, alle relevanten Blickwinkel abzudecken, geriert sich der Roman nicht mehr als Paralleluniversum, sondern als ein Medium, in dem verschiedene Schreibweisen und Lesarten der Welt vor Augen geführt und durchgespielt werden. *Der deutsche Roman der Moderne*, den Jürgen H. Petersen in seinem gleichnamigen Buch (1991) beschreibt, lässt sich folgerichtig auf drei Erzählmodelle zurückführen – je nachdem, ob die Gestaltung der Kontingenz die Rolle des Erzählers, das Erzählte oder seine Deutung durch den Leser betrifft (vgl. Petersen 1991, S. 62 ff.).

2. Narratologie, Metaphorologie und Poetologie

Albérès, Schramke und Eisele, Petersen oder Eco – sie alle behandeln in ihren Studien die weltbildnerische Funktion des Romans. Zwar setzen sie dabei zum Teil sehr unterschiedliche Akzente, den gemeinsamen Nenner ihrer Reflexionen bildet jedoch das **Verhältnis von Erzählkunst und Weltbild**. Darin unterscheiden sie sich von jenen Wissenschaftlern, die in erster Linie ein systematisches Inventar aller möglichen Erzählverfahren anlegen möchten und zu diesem Zweck bewusst von der historischen Variabilität und der übertragenen, mentalitätsgeschichtlichen Bedeutung dieser Verfahren absehen. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Gerald Prince hat das **Aufgabengebiet der Narratologie**, wie diese Richtung der Erzählforschung heißt, folgendermaßen umrissen:

»Die Narratologie untersucht, was alle Erzählungen gemeinsam haben und was es ihnen gleichwohl erlaubt, sich im einzelnen von einander zu unterscheiden. Sie ist daher nicht so sehr mit der Geschichte einzelner Romane oder Geschichten, ihrer Bedeutung und Bewertung, sondern mit den Merkmalen beschäftigt, die Erzählungen von anderen Zeichensystemen unterscheiden, sowie mit den Ausprägungen dieser Merkmale.« (Prince 1982, S. 4 f.).

Ziel ist die **Entwicklung einer universalen Erzählgrammatik**, die im Prinzip alle Verfahren der narrativen Welt-Vermittlung umfasst. Dabei gehen die Narratologen eher von ihrer wissenschaftlich geschulten Lektürepraxis als von jenen Schwierigkeiten des literarischen Handwerks aus, die Autoren und Kritiker zu ihren poetologischen Reflexionen veranlassen. Die Romantheorie der Narratologen, die folglich auch im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Institutionalisierung von Forschung und Lehre zu sehen ist, kann man daher als eine Methodologie (= Verfahrenslehre) des Lesens verstehen, die sich zum einen an Immanuel Kants (1724–1804) architektonischem Modell der Erkenntnis und zum anderen an der modernen Sprachwissenschaft von Ferdinand de Saussure (1857–1913) orientiert.

Von Kant übernehmen die Narratologen den Gedanken, dass die **Einbildungskraft** des Menschen auf die beiden **Anschaungsformen von Raum und Zeit** angewiesen ist. Folglich müssen auch die Welt-Darstellung eines Erzählers oder die Vorstellungswelt eines Lesers räumliche und zeitliche Relationen aufweisen. Unabhängig davon, womit sich das Bewusstsein eines Menschen im Einzelnen beschäftigt, es wird sich mit seinen Gegenständen in jedem Fall unter temporalen und spatialen Gesichtspunkten auseinandersetzen müssen.

Da es die Narratologie in aller Regel mit Sprachkunstwerken zu tun hat, liegt es nahe, diese Gesichtspunkte auf **linguistische Kategorien** zu beziehen und den Roman als eine komplexe Folge von Sätzen, Absätzen usw. zu beschreiben, die sich aus der Auswahl und Verknüpfung bestimmter Zeichen ergeben. In dieser Hinsicht folgt die Narratologie de Saussure, für den die **Sprache ein System von Differenzen** war. Die Bedeutung eines einzelnen Zeichens ergibt sich im Rahmen dieser Auffassung ausschließlich aus seiner Unterscheidung von anderen Zeichen, denen gegenüber es selbst wiederum als Unterschied auftritt. Jede Äußerung stellt das Ergebnis einer Selektion und Kombination von Zeichen dar – und in diesem Sinne kann man auch jeden narrativen Diskurs als eine Zeichenfolge betrachten, bei der bestimmte Elemente aus dem Repertoire der Erzählkunst in einen bestimmten Zusammenhang gerückt werden.

Spätestens dann jedoch, wenn es um das Verhältnis dieser Zeichen-Konfiguration zu der sich laufend veränderten Lebenswelt der Interpreten geht, berührt die Narratologie wieder die weltbildnerische Funktion der einzelnen Erzählgattungen, insbesondere des Romans, und damit die beiden Aufgabengebiete der **Poetologie** und **Metaphorologie**.

Als wissenschaftliche Disziplin wurde die Metaphorologie von Hans Blumenberg (1920–1996) begründet. Blumenberg ging davon aus, dass bildliche Ausdrücke nicht nur Restbestände des mythischen Denkens, sondern Grundbestände der menschlichen Sprache sein können, die sich entweder überhaupt nicht oder nur unter Verzicht auf wesentliche Bedeutungsanteile in Vernunftbegriffe übersetzen lassen (vgl. Blumenberg 1960, S. 9 ff.). Neben der üblichen Ideen-Geschichte müssten sich die Historiker und Philosophen daher auch um die poetischen Leitbilder der Menschheit, um ihre Entstehung und Verwandlung kümmern.

Es ist offensichtlich, dass Romane wie *Die Drei Musketiere* oder der *Ulysses* poetische Leitbilder sind – zum einen, weil man sie theoretisch als epistemologische (d. h. als Erkenntnisse vermittelnde) Metaphern fassen; zum anderen, weil man sie ganz pragmatisch verstehen kann, handeln sie doch davon, wie sich Menschen in ihrer Umwelt anhand von imaginativen Kategorien orientieren. Der Roman thematisiert dieses Orientierungsverhalten ganz einfach deshalb,

»weil man das menschliche Leben ohne Erwähnung dieses wesentlichen Prozesses unmöglich evozieren kann. Jede Romanfigur ist gezwungen, von den ihr bekannten Informationen aus die Sachverhalte und Personen zu konstruieren, die sie umgeben. Hierbei befindet sie sich in strenger Parallelität zum Leser, der das imaginäre Universum von seinen eigenen Informationen aus konstruiert.« (Todorov 1977, S. 237).

Freilich hat es lange gedauert, bis man Roman- und Lebenswelt so dialektisch aufeinander beziehen konnte. Als im 17. Jahrhundert die Notwendigkeit entstand,

dem Roman einen angemessenen Platz im hierarchischen Gefüge der übrigen, längst etablierten Gattungen zuzuweisen, gab es keine Narratologie und keine Metaphorologie. Die Metapher galt in dem damals strikt rhetorisch geprägten Verständnis von Dichtung lediglich als schmückendes Beiwerk der künstlerisch gestalteten Rede, nicht als eigenständiges Erkenntnisinstrument. Erst recht fehlte es an jeder Grundlage für die Idee einer universalen Erzählgrammatik. So blieb den Praktikern und Theoretikern des Romans nur der poetologische Vergleich der Gattungen übrig, und da zeigte sich, wie hybrid das neue Genre von Anfang an war. Einerseits wies es Ähnlichkeiten mit dem antiken **Epos** und **Drama**, andererseits mit der Geschichtsschreibung oder **Historie** auf: Mit ihr verband den Roman neben der Prosaform der Umstand, dass er häufig als Nacherzählung wahrer Begebenheiten auf den Plan trat; mit dem Drama die Anordnung der einzelnen Begebenheiten in einem Spannungsbogen sowie die Tendenz zur szenischen Veranschaulichung einzelner Episoden; mit dem Epos außer dem Umfang der abenteuerlichen Handlung das Wechselspiel von Figuren- und Erzählerrede, das so erst viel später auch auf der Bühne denkbar wurde, als Bertolt Brecht eine neue Form des Theaters entwarf, die er nicht von ungefähr »episch« nannte.

Es hatte also durchaus seinen Sinn, dass Sigmund von Birken den Roman 1669 als erfundene Historie oder »Geschichtgedicht« vom Epos, verstanden als »Gedichtgeschichte« absetzte (vgl. Birken in Kimpel/Wiedemann 1970, S. 10 ff.), denn diese Unterscheidung ließ sich sehr wohl rhetorisch begründen: Vom Epos trennt den Roman in seiner Eigenschaft als Abfolge sprachlicher Äußerungen (>elocutio<) der Verzicht auf Vers und Metrum, von der Geschichtsschreibung die künstlerisch-dramatische Anordnung (>dispositio<) der Begebenheiten sowie die Erfindung (>fictio<) der Umstände, die den Gang der Handlung bestimmen. Auch war, wie Birken Zeitgenossen erkannten, vor allem der so genannte »niedere« Roman, etwa Grimmlausens *Abentheurerlicher Simplicissimus Teutsch* (1668 f.), stärker als das Heldengedicht, das von längst vergangenen Taten in einer über jeden Alltag erhabenen Sprache kündet und ursprünglich nur mündlich überliefert wurde, auf die Gegenwart der Autoren und Leser bezogen und auf den Buchdruck angewiesen.

Unter diesem Gesichtspunkt war die frühneuzeitliche Poetologie des Romans im Ansatz bereits eine Medienkritik. Jedenfalls kann man sagen, dass die narrative Praxis immer deutlicher auf eine Emanzipation der schriftlich verfassten Erzählung vom Vorbild der mündlichen, durch Vers und Metrum gebundenen Dichtung hinausgelaufen ist. Während der Reim im Epos eine mnemotechnische Funktion erfüllt, entdeckt der Roman im 18. und 19. Jahrhundert die **Eigenart der Schrift**, über die lineare Sukzession der Geschichte hinaus ein **Gewebe von Querbezügen, Rückverweisen und Vorausdeutungen** zu entfalten, weshalb der Roman von seinen Interpreten immer häufiger und immer stärker **konjekturale Erfassungsakte** verlangt. Das heißt: die Verdichtung der einzelnen Informationen zu einem in sich schlüssigen Sinnzusammenhang wird bis zu einem gewissen Grad an die Leser delegiert. Zwar imitieren viele Romane noch bis ins 20. Jahrhundert hinein die epische Situation und den Gestus der mündlichen Erzählung, doch schon in Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1760 ff.) wird die Schriftlichkeit der Erzählung zum Thema, wird der Romanleser genötigt, im Text hin- und herzublättern und sich Gedanken über das Auseinanderklaffen von erzählter Zeit, Erzählzeit und Lesedauer zu machen.

Ähnliches gilt für Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809), für Flauberts *Éducation sentimentale* (1869) oder für Joyce' *Ulysses* (1922); von Romanzyklen wie Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913 ff.) oder einem so enzyklopädischen Erzählwerk wie Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930 ff.) ganz zu schweigen. Im modernen Roman

»ist der Text so komponiert, daß sich die Fülle der intendierten Bedeutungen in jedem Detail des Werks nur demjenigen Leser erschließt, der durch Grübeleien und Nachschlagen der Bezüge zu anderen Passagen (des Werks oder gar der übrigen Literatur) herstellt und damit die Vorteile der schriftlichen Fixierung von Texten endlich ausnützt.« (Schlafter, in: Goody u. a. 1986, S. 22).

Wenn man mit Umberto Eco von »inferentiellen Spaziergängen« spricht, um die mitunter weitläufigen Exkursionen zu bezeichnen, die ein Leser im Geiste oder leibhaftig unternimmt, um den literarischen Anspielungen in einem Text nachzugehen und bestimmte Schlussfolgerungen aus seinem Vergleich mit anderen Texten zu ziehen (vgl. Eco 1994, S. 70), dann kann man sagen, dass der Roman wie kein anderes literarisches Medium, dazu neigt, **Hypertexte** auszubilden. Das lässt sich sowohl im Rahmen eines Erzählwerks, etwa an den »links« beobachten, die Jean Pauls *Siebenkäs* (1796 f.) mit dem *Titan* (1801 ff.) und den im *Komischen Anhang zum Titan* versammelten Schriftstücken verbinden, als auch über das Œuvre eines Autors hinaus immer dann, wenn eine regelrechte Genealogie von Erzählungen und Romanen entsteht, die sich, wie die zahlreichen Sherlock-Holmes-Adaptionen, die nicht von Arthur Conan Doyle stammen, auf eine Quelldatei oder auf einen Hypertext beziehen.

3. Zur Gliederung des Buches

Da im Roman verschiedene Genres und unterschiedliche Diskurse aufeinander treffen, da er epische und dramatische, zuweilen sogar lyrische und essayistische Passagen kombinieren und im Prinzip jedes Schriftstück imitieren oder parodieren kann, ist er stets ein hybrides Gebilde und ein Laboratorium des Erzählens gewesen, in dem Autoren und Leser die Probe auf das Exempel der Schreibweisen und Lesarten machen konnten, die ihre Kultur und Mentalität bestimmen. Aus der technologischen Vervielfältigung dieser Verfahren, aus ihrer Übernahme und Verwandlung im Kino oder im Internet ergibt sich die Relevanz der modernen Romantheorie und Erzählforschung für die aktuellen kultur-, kognitions- und medienwissenschaftlichen Fragestellungen, die im letzten, **V. Kapitel** dieses Buches zur Sprache kommen.

Wie die übrigen Kapitel wird auch dieser Abschnitt zum Teil von Anschauungen und Begriffen bestimmt, die uns aus der Antike überliefert worden sind. Schon bevor es überhaupt Romane gab, haben sich Platon und Aristoteles Gedanken über das Verhältnis von epischer Dichtung und philosophischer Wahrheit, von theoretischer Neugier und praktischer Erfahrung gemacht, auf die sich noch heute Autoren wie Umberto Eco beziehen. Daher beginnt diese Einführung im **II. Kapitel** mit

einem Rückblick auf die antike Rhetorik und Poetik. Die eigentliche Romantheorie setzt dann im Zeitalter der Aufklärung als Apologie ein: als Verteidigung der prosaischen Liebesgeschichte gegen ihre Verurteilung als unsittliche Schilderung lasterhaften Verhaltens.

Der poetologische Diskurs entwickelt sich somit an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert aus einer Moral-Debatte und nimmt dann, an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, als die romantische Idee einer modernen Mythologie auftaucht, in dem Maße ideologische Züge an, in dem die Frage erörtert wird, inwiefern dem Roman eine Gesinnung zur Totalität eigen ist. Vor allem unter den Vorzeichen des Totalitarismus, also in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, musste diese Frage sehr unterschiedliche Antworten provozieren.

Die Diskussion der narrativen Optik im **III. Kapitel**, die den Rückblick auf die historische Poetik des Romans mit dem systematischen Überblick über die verschiedenen Untersuchungsansätze der Erzählforschung verbindet, akzentuiert dagegen stärker die technologischen Aspekte der literarischen Bedeutungsvermittlung – auch wenn diese Aspekte selbstverständlich eng mit weltanschaulichen Problemen zusammenhängen.

Einen gewissen Schwerpunkt bildet im **IV. Kapitel** die Erörterung des dialogischen Ansatzes der Romantheorie und Erzählforschung, der auf den russischen Literaturwissenschaftler Michail M. Bachtin (1895–1975) zurückgeht. Dafür gibt es mehrere Gründe: Zum einen stehen Bachtins Texte dort, wo sie offen oder verdeckt auf Georg Lukács Bezug nehmen, im Kontext der Ideologiedebatte. Zum anderen hat Bachtin der Narratologie mit der Kategorie des Chronotopos, mit dem Begriff der Genreform-Maske und mit seiner metalinguistischen Erweiterung der formalen Methode wesentliche Anstöße vermittelt. Die Poetologie hat vor allem von seinem Konzept der Dialogizität, die Metaphorologie von seinen Studien zum polyphonen Roman profitiert. Querbezüge lassen sich aber auch zum phänomenologischen respektive zum Rezeptionsästhetischen Ansatz der Erzählforschung feststellen.

Ob es im Folgenden nun um die historische Poetik oder um die narrative Optik, um die Grammatik, Semantik oder Pragmatik des Erzählens geht – eine abschließende Gattungsdefinition kann und will dieses Buch nicht leisten. Vielmehr sollte seine Lektüre erkennen lassen, warum dieser vermeintliche Nachteil eigentlich ein Vorteil ist. Jedenfalls scheint die Faszination, aber auch die kulturelle Bedeutung des Romans gerade in der Unabschließbarkeit seiner Entwicklung sowie darin zu liegen, dass er sich ebenso wenig wie die Welt auf den Begriff bringen lässt.

II. Entwicklungsgeschichte der Romantheorie

1. Von der Antike bis zur Aufklärung

Das **Wort ›Roman‹** ist wesentlich jünger als das literarische Phänomen, das mit ihm bezeichnet wird. Im deutschsprachigen Raum taucht es erst im 17. Jahrhundert als Entlehnung aus dem Französischen auf. Als ›romanz‹ wurde im Frankreich des 12. Jahrhunderts zunächst jede Erzählrede bezeichnet, die nicht in der Sprache der Gelehrten, der ›lingua latina‹, sondern in der Sprache des Volkes, der ›lingua romana‹, dargeboten wurde. Da die altfranzösischen ›Romane‹, anders als die sog. ›chansons de geste‹ (Heldenlieder), nicht vorgesungen, sondern vorgelesen wurden, konnte man bei ihnen auf das mnemotechnische Hilfsmittel des Verses verzichten. Am Ende des Mittelalters verstand man daher unter ›romanz‹ eine Erzählung in ungebundener Rede. Im Humanismus schließlich setzte sich die Erkenntnis durch, dass Prosaromane statt von historischen von erfundenen und wunderbaren Begebenheiten handeln (vgl. Vossler 1965, S. 2).

In diesem Sinne wird auch heute noch unter jedem Roman ein **fiktionales Erzählwerk** verstanden. Dabei werden dem Genre im Nachhinein auch jene spätantiken Erzählwerke zugerechnet, die ursprünglich nicht als Romane bezeichnet worden sind. Zu ihnen gehören neben den *Metamorphosen* des Apuleius (124–180 n. Chr.) zwei aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert stammende ›Romane‹: die *Aithiopika* des Heliodor und Longus' *Daphnis und Chloe*.

Als in der Renaissance und im Barockzeitalter die ersten neuzeitlichen Schelmen-, Schäfer- und Staatsromane entstanden, konnten ihre Verfasser einerseits an die mittelalterliche Tradition der Ritterbücher sowie verschiedene Novellensammlungen, andererseits aber auch an Apuleius, Longus und Heliodor anknüpfen. Der moderne Roman besaß daher **von Anfang an kein einheitliches Erscheinungsbild**. Seine Vielgestaltigkeit lässt sich gerade an dem wohl bedeutendsten Roman der Frühen Neuzeit, dem 1605 und 1615 in zwei Teilen veröffentlichten *Don Quijote*, unschwer ablesen. Cervantes' Meisterwerk ist nämlich nicht nur eine Parodie der Ritterbücher und eine Kritik des Schelmenromans, es enthält auch eine Reihe von Novellen, die in ihrem Handlungsaufbau und Erzählstil dem Muster der Schäfer- und Staatsromane verpflichtet sind.

Bedeutsamer als *Daphnis und Chloe* war bis in die Epoche der Aufklärung hinein die 1534 erstmals gedruckte *Aithiopika*. Sie konnte eher als die von Longus erzählte Geschichte eine **Verbindung zwischen dem neuzeitlichen Roman und dem antiken Epos** herstellen, das nach wie vor als Höhepunkt aller Erzählkunst galt. Heliodor berichtet, wie ein Liebespaar von edler Abkunft durch kriegerische Verwicklungen auseinander gerissen und erst nach langen, gefährvollen Irrfahrten vereinigt wird. Dabei ist der eine Teil seiner Geschichte, die Odyssee der Liebenden, offensichtlich ebenso Homer verpflichtet, wie der andere, konflikträchtige Teil an die *Illias* erinnert.

Darüber hinaus waren *Die Abenteuer der schönen Charikleä*, wie die *Aithiopika* auch genannt wird, so anschaulich in Szene gesetzt, dass sie noch im 17. Jahrhundert als vorbildlich gelten konnten. Die Schilderung beginnt in medias res, um dann zunächst die Entstehungsgeschichte der eingangs dargelegten Situation aus einander wechselseitig ergänzenden Perspektiven aufzurollen. Erst im siebten der insgesamt zehn Bücher werden die verschiedenen Handlungsstränge zusammengeführt und, nunmehr einsträngig, bis zum glücklichen Ende abgewickelt.

Verfasst wurde die *Aithiopika* allerdings erst, nachdem die grundlegenden Werke der antiken Poetik entstanden waren. Der Umstand, dass sich weder Platon noch Aristoteles mit dem Roman beschäftigt hatten, war zu Beginn der Neuzeit für viele Kritiker ein Vorwand, der prosaischen Erzählkunst ihre **Anerkennung als Dichtung** zu verweigern. Erst allmählich setzte sich die Erkenntnis durch, dass der Roman nicht nur eine eigene poetologische Betrachtung verdient, sondern durchaus anhand der Kriterien beschrieben werden kann, die Platon und Aristoteles entwickelt hatten. Die Berufung auf diese beiden Philosophen sowie auf Horaz und Quintilian diene vor allem im 18. Jahrhundert der Rechtfertigung bzw. der theoretischen Aufwertung des Romans. Infolgedessen muss der Rückblick auf die Entwicklung der Romantheorie, die als Apologie entstand, mit einigen Hinweisen auf diese Autoren beginnen.

1.1 Platon und Aristoteles – Der Modellcharakter des Mythos/ Mimesis und Diegesis

Theorien haben, gerade wenn sie sich auf Kunstwerke beziehen, ein spezifisches Image-Problem: sie gelten als unanschaulich. Das ist umso merkwürdiger, als der Begriff ›Theorie‹ von den griechischen Worten ›thea‹ für »Anschauen« und ›horáein‹ für »sehen« abgeleitet ist. Zwischen dem Zuschauer im Theater, dem sogenannten ›theorós‹, und dem Theoretiker besteht also, etymologisch betrachtet, eine enge Verwandtschaft: beide betrachten eine Handlung, ohne selbst handelnd in sie einzugreifen. Stattdessen versuchen sie alles, was ihnen vor Augen geführt wird, genau zu beobachten und zu durchschauen. Gemeinsam ist ihnen dabei eine Sicht von außen auf das Geschehen, während es der Beteiligte oder Betroffene gleichsam von innen erfährt. Sowohl die ästhetische Haltung dem Schauspiel gegenüber als auch die theoretische Einstellung der praktischen Handlung gegenüber sind somit zugleich Anschauungs- und Erkenntnisweisen.

Schon zu Sokrates' Lebzeiten (470–399 v. Chr.) wurden außerdem zwei Handlungsarten unterschieden: die praktische Tätigkeit (›prátein‹) im Allgemeinen und die besondere Verrichtung des Machens, Herstellens und Hervorbringens (›poieín‹). **Platon** (427–347 v. Chr.) greift diese Unterscheidung im *Charmides* (163 ff.) auf, um an einem Beispiel zu erläutern, wie der Versuch, das Seinige zu tun, mit dem gesellschaftlichen **Handlungsgefüge** verbunden ist. Wenn ein gewöhnlicher Handwerker Gebrauchsgegenstände herstellt, indem er bestimmte Materialien nach bestimmten Regeln behandelt, vollführt er einen poetischen Akt. Zugleich trägt der Handwerker jedoch, indem er das Seinige tut, auch etwas zur gesellschaftlichen Ausgestaltung der Wirklichkeit bei; seine Tätigkeit betrifft also die Lebenswelt insgesamt.

Ein Problem entsteht nun für Platon dadurch, dass der Künstler, indem er das Seinige tut, zwar dem Handwerker gleicht, seine Werke aber keinen erkennbaren Wert für die Gesellschaft zu haben scheinen. Vielmehr vermitteln sie ein Scheinwissen, das dem menschlichen Wahrheitsstreben zuwiderläuft. Beide, der **Künstler** und der **Handwerker**, setzen etwas in die Welt, was ohne sie nicht vorhanden wäre und zustande käme. Daher heißt es im *Symposion* (205b): »was nur für irgendetwas Ursache wird, aus dem Nichtsein in das Sein zu treten, ist insgesamt poiesis«.

Im poetischen Akt allein kann der Unterschied mithin nicht liegen. Worauf es ankommt, ist auch nicht die materielle Form, sondern der ideelle Gehalt der Tätigkeit: Wenn der Handwerker etwas herstellt, orientiert er sich dabei an einer Idee, die an sich vollkommen ist. Ihre Ausführung erscheint demgegenüber als unvollkommen. Die **Idee** wird also nicht etwa verdinglicht, sie bleibt vielmehr der ewig abstrakte Maßstab der konkreten **Erscheinung**. Wenn nun jedoch ein Maler den Gegenstand zeichnet, den der Handwerker gemacht hat, ahmt er nicht etwa die Idee, sondern deren unvollkommene Nachahmung nach. Sein Abbild ist daher noch weiter vom Vorbild entfernt als das Erzeugnis des Handwerkers.

Platon überträgt diese Vorstellung von der Malerei auf die Dichtung, die ihm so ebenfalls als eine **Nachahmung zweiten Grades** erscheint. Anstatt sich wie der Philosoph auf das Wesentliche zu konzentrieren und die Ideen in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken, lenkt der Künstler die Aufmerksamkeit der Menschen von der Wahrheit ab. Die philosophische Einstellung auf das Wesentliche macht für Platon den Kern der theoretischen Haltung aus. Demgegenüber erzeugen die Dichter Vorstellungen nach dem Vorbild von Abbildern, die selbst schon nicht mehr als Muster der Wahrheit gelten können. Daraus folgt im zehnten Buch der *Politeia*, dass die nachahmende Kunst mit dem Minderwertigen verkehre, dass sie ein bloßes Spiel und kein Ernst sei und daher in einem Staatswesen, das der Wahrheit verpflichtet ist und von den Philosophen beherrscht wird, nichts zu suchen habe.

Zum Glück für die Künstler existiert auch Platons Staat nur als Idee. Dreht man den Spieß zugunsten der sinnlichen Wahrnehmung um, entsteht der Verdacht, dass die Ideen weniger dem **Willen zur Wahrheit** als vielmehr dem **Willen zur Macht** entsprungen sind, unterstreichen sie doch die Richtlinienkompetenz der Philosophen. Indem die Künstler zeigen, dass alles auch ganz anders sein könnte, als bestimmte Philosophen behaupten, stellen ihre Werke eine ständige Bedrohung der platonischen Ideen sowie der von ihnen abgeleiteten Machtverhältnisse dar.

Im Gegensatz zu Platon, der die Dichter in die Nähe der Lügner gerückt hatte, neigte **Aristoteles** (384–322 v. Chr.) dazu, die Dichtung mit der Wissenschaft zu verbinden. Damit ist nicht nur gemeint, dass seine *Poetik* die erste wissenschaftliche **Untersuchung von Epos und Drama** darstellt. Vielmehr wird diese Untersuchung von der Vorstellung geleitet, dass eine wirksame **Metapher** oder ein eindrucksvoller **Mythos** praktisch die gleiche Bedeutung wie eine theoretische Erkenntnis erlangen können.

Voraussetzung für diese Rehabilitierung der Künste ist die Kritik der platonischen Ideenlehre, die Aristoteles in seiner *Metaphysik* zu einer Neubestimmung der »aisthesis«, der sinnlichen Wahrnehmung, führt. Das kommt schon in den ersten Sätzen dieser Schriftensammlung zum Ausdruck, wenn es heißt: »Alle Menschen