

Wolf Schmid
Vorlesung: Einführung in die Narratologie

INHALT

- I. Merkmale des künstlerischen Erzählens: Narrativität, Fiktionalität, Ästhetizität
- II. Die Kommunikationsebenen im Erzählwerk
- III. Die Erzählkommunikation: fiktiver Erzähler und fiktiver Adressat
- IV. Die Erzählperspektive
- V. Techniken der Bewußtseinsdarstellung
- VI. Die narrative Konstitution: Geschehen, Geschichte, Erzählung, Präsentation der Erzählung
- VII. Thematische und formale Äquivalenz in der Prosa

Literatur zur Einführung und zur Begleitung der Vorlesung:

Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999 etc.
Monika Fludernik: *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006.
Silke Lahn und Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, Stuttgart 2008.
Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*, 2. Aufl. (de Gruyter Studienbuch), Berlin/New York 2008.

**Kap. I. Merkmale des künstlerischen Erzählens:
Narrativität, Fiktionalität, Ästhetizität**

1. Narrativität

Käte Friedemann: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin 1910. Reprint: Darmstadt 1965:

„Wirklich“ im dramatischen Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht, von dem wir Zeuge sind und dessen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. „Wirklich“ im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst. [...] [Der Erzähler] symbolisiert die uns seit

Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen.

Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (Göttingen 1979): „Mittelbarkeit“ als bestimmendes Merkmal erzählender Texte.

Stanzel ⇒ neueste russischen *Einführung in die Literaturwissenschaft*: Merkmal des Erzählens = *oposredovannost* („Mittelbarkeit“)

2., strukturalistische Konzeption von Narrativität: Darstellung von Zustandsveränderungen (representation of changes of state)

innere und äußere Zustände

Agenten ⇒ Handlung

Patienten ⇒ Vorkommnis

Narrative Texte in dem oben beschriebenen weiteren Sinne erzählen eine *Geschichte* (*story*, *histoire*, *новествуемая история*).

„Geschichte“ = Inhalt einer Erzählung im Gegensatz zu dem sie darstellenden Diskurs

Minimalbedingung der Narrativität: mindestens eine Veränderung eines Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt.

Darstellung: explizit oder implizit (durch Darstellung von zwei miteinander kontrastierenden Zuständen)

E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, London 1927) Minimalgeschichte: „The king died and then the queen died“.

Dagegen Gérard Genette (*Nouveau discours du récit*, Paris 1983): „Mon récit minimal est sans doute encore plus pauvre, mais pauvreté n'est pas vice, que l'histoire selon Forster. Tout juste ‚The king died‘“.

Die Zustandsveränderung, die für Narrativität konstitutiv ist, hat drei Bedingungen:

1. Eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen, einem Ausgangs- und einem Endzustand (*the king alive – dead*).

2. Eine Äquivalenz von Ausgangs- und Endzustand, d. h. Similarität *und* Kontrast der Zustände, genauer: Identität *und* Differenz ihrer Eigenschaften (*alive* vs. *dead*). Volle Identität der Eigenschaften ergibt keine Zustandsveränderung. Aber auch die absolute Differenz konstituiert sie nicht, denn Anfangs- und Endzustand müssen vergleichbar sein, etwas Gemeinsames haben.
3. Die beiden Zustände und die sich zwischen ihnen ereignende Veränderung müssen sich auf ein und dasselbe Subjekt des Handelns oder Erleidens (hier: der arme König) oder auf ein und dasselbe Element des „setting“ beziehen.

dynamische vs. *statische* Elemente als Teile einer Geschichte
narrativer vs. *deskriptiver* Textmodus

deskriptiven Texten, eine temporale Struktur, erzählen eine *Geschichte*, sind v.a. im *dynamischen* Textmodus gehalten.

Die klassische Definition von Narrativität erfasst nur solche Werke, die eine *vermittelnde Erzählinstanz* enthalten, und schließt alle lyrischen und dramatischen Texte aus.

Die strukturalistische Definition weist dem Bereich des Narrativen Werke jeglichen Mediums zu, nicht nur verbale, die auf irgendeine Weise eine Geschichte erzählen, und schließt alle rein deskriptiven Werke aus.

Starke Tendenz zu hoher Deskriptivität hat die sogenannte „**Skizze**“ (*ocčerk*).

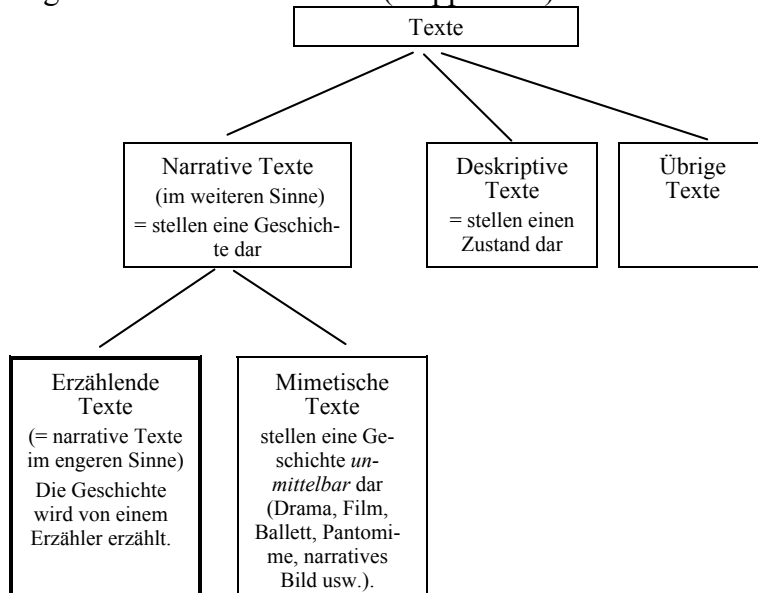
Beispiel für reine Beschreibung und Klassifikation ist Dmitrij Grigorovičs Skizze *Petersburger Leierkastenmänner* (1845)

2. Narration vs. Deskription

Texte, die im strukturalistischen Sinne narrativ genannt werden, präsentieren, im Gegensatz zu

Gegenstand der Narratologie (punktiert)
 und

Menge der Texte, auf die sich die vorgetragene Theorie konzentriert (Doppellinie)



3. Ereignis und Ereignishaftigkeit

Zustandsveränderung allein reicht nicht.
Deshalb Begriff des *Ereignisses* (englisch: *event*, russisch: *sobytie*).

Wolf Schmid: Narrativity and Eventfulness. In: T. Kindt, H. H. Müller (eds.), *What is Narratology. Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (= Narratologia 1), Berlin/New York, 17–33.

Peter Hühn: Event and Eventfulness. In: P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, J. Schönert (eds.), *Handbook of Narratology*, Berlin/New York, 80–97.

Ereignis = ein besonderer, nicht alltäglicher Vorfall.

Goethe: Novelle stellt dar: „ereignete unerhörte Begebenheit“

Jurij Lotman: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva.

Dt.: *Die Struktur literarischer Texte*, München:

1. „Versetzung einer Person über die Grenze eines semantischen Feldes“,
2. „bedeutsame Abweichung von der Norm“
3. „Überschreiten einer Verbotsgrenze“. (Diese Grenze kann eine topographische sein, aber auch eine pragmatische, ethische, psychologische oder kognitive.)

Ereignis = Abweichung von dem in einer gegebenen narrativen Welt Gesetzmäßigen, Normativen, dessen Vollzug die Ordnung dieser Welt aufrechterhält.

Den „Sujettexten“ (= ereignishaften Texten), in denen sich eine Grenzüberschreitung ereignet, stellt Lotman die „sujetlosen“ oder „mythologischen“ Texte gegenüber, die nicht von Neuigkeiten einer sich wandelnden Welt erzählen, sondern die zyklischen Iterationen und die Isomorphien eines geschlossenen Kosmos darstellen, dessen Ordnungen grundsätzlich affirmiert werden.

Das Ereignis = Zustandsveränderung, die besondere Bedingungen erfüllt.

1. Grundbedingung = *Faktizität* oder *Realität* der Veränderung. Gewünschte, imaginierte oder geträumte Veränderungen bilden kein Ereignis. Allenfalls der reale Akt des Wünschens,

der Imagination oder des Träumens selbst kann ein Ereignis sein.

2. Grundbedingung = *Resultativität*.

Veränderungen, die ein Ereignis bilden, sind

- 1) nicht *inchoativ*, d. h. werden nicht nur begonnen,
- 2) nicht *konativ*, werden nicht nur versucht,
- 3) auch nicht *durativ*, befinden sich nicht nur im Zustand des Vollzugs,
- 4) sondern sind *resultativ*, d. h. gelangen in der jeweiligen narrativen Welt des Textes zu einem Abschluss.

Realität und Resultativität = *notwendige*, aber nicht *hinreichende* Bedingungen des Ereignisses. Denn auch Veränderungen, die in einer narrativen Welt als ganz trivial und selbstverständlich, also eben nicht als Ereignisse empfunden werden, können diese beiden Bedingungen erfüllen.

Bisherige Hauptkategorien:

1. *Zustandsveränderung*,
2. *Ereignis*, d. h. einer Zustandsveränderung, die Realität und Resultativität voraussetzt und weitere Bedingungen erfüllen muss, und
3. *Ereignishaftigkeit*, die eine skalierbare, gradationsfähige Eigenschaft von Ereignissen ist.

Dazu 4. Begriff: *tellability* = *Erzählwürdigkeit*. In Erzählungen mit hoher Ereignishaftigkeit wird diese in der Regel mit der Erzählwürdigkeit zusammenfallen. In Erzählungen mit niedriger Ereignishaftigkeit kann die Erzählwürdigkeit auf dem Fehlen eines Ereignisses beruhen, das der Leser erwartet haben wird.

Beispiel: *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku* aus Jan Nerudas *Povídky malostranské*.

Wolf Schmid: *Jak si nakouřil pan Vorel pěnovku. Událostnost v Nerudových Povídkách malostranských. Česká literatura* 42 (1994), 570–583.

Fünf Merkmale, die über den Grad der Ereignishaftigkeit entscheiden (befinden sich in einer *hierarchischen* Ordnung, d. h. sie sind unterschiedlich wichtig, und sie sind *gradationsfähig*, d. h. sie können in unterschiedlichem Maße realisiert sein und deshalb ein Ereignis mehr oder weniger *ereignishaft* machen).

Damit eine Zustandsveränderung ein Ereignis genannt werden kann, müssen die beiden in der Hierarchie höchsten Merkmale zumindest in einem bestimmten Grad realisiert sein.

1. *Relevanz* der Veränderung. Die Ereignishaftigkeit steigt in dem Maße, wie die Zustandsveränderung in der jeweiligen narrativen Welt als wesentlich empfunden wird.

Relativität des Relevanzbegriffs (Beispiel: Čechovs Erzählung *Ein Ereignis* [*Sobytie*]).

2. *Imprädiktabilität*. Die Ereignishaftigkeit steigt mit dem Maß der Abweichung von der narrativen „Doxa“, dem in der jeweiligen narrativen Welt allgemein Erwarteten. Ein Ereignis beruht nicht notwendig auf der Verletzung einer Norm, auf der Überschreitung einer Grenze, wie Lotman postulierte, sondern kann auch im Bruch einer Erwartung bestehen. Eine ereignishaftige Veränderung ist im wörtlichen Sinne paradoxal, d. h. gegen die Erwartung.

(Aristoteles bestimmt das Paradoxon unter anderem als das, was der allgemeinen Erwartung widerspricht [De arte rhetorica, 1412a 27].

Dabei bezieht sich die Doxa auf die narrative Welt (*storyworld*) und ihre Protagonisten, nicht auf die Handlungserwartung, den *script* des an bestimmten Mustern orientierten Lesers. Beispiel für schwache Imprädiktabilität: Čechovs Erzählung *Die Braut* (*Nevesta*).

Beispiel für *Annullierung* der Imprädiktabilität: Čechovs *Der Literaturlehrer* (*Učitel' slovesnosti*).

3. *Konsekutivität*: Die Ereignishaftigkeit einer Zustandsveränderung steigt in dem Maße, wie die Veränderung im Rahmen der erzählten Welt Folgen für das Denken und Handeln des betroffenen Subjekts hat. In besonderem Maße ereignishaft sind Zustandsveränderungen, die nicht nur die persönliche Befindlichkeit des

Subjekts, sondern die Doxa und die Normen der jeweiligen erzählten Welt verändern.

Beispiel für Mangel an Konsekutivität Čechovs *Literaturlehrer*.

Die mangelnde Konsekutivität wird bei Čechov häufig dadurch verschleiert, dass das Erzählen abbricht, bevor der Held seine Ziele erreicht hat. Die nicht wenigen Interpreten, die aus dem Potentialis des offenen Endes einen Realis machen, geben der Zustandsveränderung eine Resultativität und Konsekutivität, die die Geschichte selbst nicht gestaltet.

4. *Irreversibilität*. Die Ereignishaftigkeit nimmt zu mit der Irreversibilität des aus der Veränderung resultierenden neuen Zustands, d. h. mit der Unwahrscheinlichkeit, dass der erreichte Zustand rückgängig gemacht wird.

Beispielfür zweifelhafte Irreversibilität: Čechovs *Braut*. „Sie ging zu sich nach oben, um sich reisefertig zu machen, und am nächsten Morgen verabschiedete sie sich von den Ihren, und voller Lebensfreude verließ sie die Stadt – wie sie *annahm* – für immer“.

5. *Non-Iterativität*. Veränderungen, die sich wiederholen, konstituieren, selbst wenn sie relevant und imprädiktabel sind, bestenfalls nur geringe Ereignishaftigkeit. Beispiele: Čechovs *Seelchen* (*Dušečka*) + *Die Braut*

Die Darstellung der Iteration nähert die Narration der Deskription. Deskriptive Texte haben nicht zufällig eine Affinität zu iterativen Vorgängen und Handlungen.

Damit eine Zustandsveränderung ein Ereignis genannt werden kann, müssen die beiden in der Hierarchie höchsten Merkmale (Relevanz, Imprädiktabilität) zumindest in einem bestimmten Grad realisiert sein.

Bei wieviel Ereignishaftigkeit wird eine Zustandsveränderung zu einem Ereignis oder – umgekehrt – wie wenig Ereignishaftigkeit toleriert ein Ereignis? Frage nicht allgemein zu beantworten, sondern ist erstens durch das Ereignismodell einer Epoche, einer literarischen Strömung und einer Gattung beeinflusst, zweitens durch das jeweilige Werk mehr oder weniger deutlich vorgegeben und unterliegt drittens dem Urteil des Rezipienten.

4. Ereignishaftigkeit, Interpretation und Kontext

Einwand: Merkmale stark interpretationsabhängig.

Stark interpretationsabhängig ist oft schon die *Feststellung* einer Veränderung der Situation (Beisp.: Čechovs *Dame mit dem Hündchen* [*Dama s sobačkoj*])

Interpretationsabhängig sind insbesondere Relevanz und Imprädiktabilität.

Die Interpretationsabhängigkeit hat zwei Facetten: den *Instanzenbezug* und die *Kontextsensitivität*.

Was heißt hier ‚Kontext‘?

1. Das System der *sozialen Normen und Werte* der Entstehungszeit eines Werks oder der in ihm dargestellten Handlungszeit.

2. Die *individuellen Werte, Normen und Ideologien*, die den erzählten, erzählenden und impliziten Sender- und Empfängerinstanzen zugeschrieben werden.

3. Das *Ereigniskonzept* in den Gattungen und literarischen Richtungen einer Epoche.

4. Der *intertextuelle Kontext* (Beispiel Aleksandr Puškins Novelle *Der Stationsaufseher* [*Stacionnyj smotritel'*])

Welchen Erkenntniswert hat der Katalog der Kriterien für die Ereignishaftigkeit?

1. Er soll die Heuresis fördern, insofern er zentrale Phänomene des Narrativen zu erkennen und zu unterscheiden hilft. Und damit unterstützt er die Artikulation von Werkinterpretationen.

2. Ereignishaftigkeit ist ein kulturell spezifisches und historisch veränderliches Phänomen narrativer Repräsentationen. Von besonderer Bedeutung ist der Katalog deshalb für kulturtypologische und literatur- wie mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen.

Beispiele aus der russischen Literatur:

1. altrussische Literatur (russische Literatur bis zum 17. Jahrhundert): Ereignishaftigkeit kein positiver Wert.

2. Ereignishaftigkeit im modernen Sinne erst in einigen „weltlichen Erzählungen“ (*svetskie povesti*) des 17. Jahrhunderts auf. Sie sind von der westeuropäischen Novelle beeinflusst, die

über das katholische Polen in das orthodoxe Moskovien gelangt ist.

Frol Skobejev

3. Im 18. Jahrhundert verdrängte die klassizistische Dichtungskonzeption ereignishaftes Erzählen. Die klassizistische Episteme ist vom Ordnungsgedanken geleitet und zielt auf die Klassifikation aller Erscheinungen. Das bedingt die Dominanz der Deskription über die Narration. Wechselnde Prädikationen begründen keine Veränderungen, sondern charakterisieren die Dinge in ihrem Sein und ihren Möglichkeiten, die beide eine grundsätzlich nicht-kontingente Entfaltung vorherbestimmen. Damit ist Ereignishaftigkeit im modernen Sinne ausgeschlossen, da die sie bedingenden Merkmale Imprädiktabilität und Grenzüberschreitung keinen positiven Ort im Tableau der Welt haben.

4. Ereignishaftigkeit setzt sich erst mit der Prosa des Sentimentalismus und der Romantik um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert durch. Das Ereignis wird nun zunehmend als Veränderung des inneren, mentalen Zustand einer Figur modelliert. Höhepunkt dieser Entwicklung sind die Romane des Realismus.

Romane Ivan Turgenevs: Mensch weitgehend unveränderlich

Tolstoj und Dostoevskij: mentale Prozesse der Helden, die man als plötzliches Begreifen, Einsicht und Erleuchtung bezeichnet hat.

5. Im Postrealismus (Čechovs Narration) Krise: Problematisierung eines mentalen Ereignisses, einer existentiellen oder sozialen Erkenntnis, einer emotionalen Umstimmung oder einer ethisch-praktischen Neuorientierung.

Wenn sich ein Ereignis nicht herstellt, wird die *tellability* der Geschichten durch die Darstellung des Vorenthalts gebildet.

6. Sozialistischer Realismus: Die Konversion des Zweiflers oder sogar Schädlings zum aufrecht kämpfenden Befreier des Volkes war eines der beliebtesten scripts dieser Literatur. Aber in diesem heilsgeschichtlichen Denken *sui generis* die Möglichkeiten positiver Grenzüberschreitung als ähnlich beschränkt wie in der kirchlichen Literatur des Mittelalters.

2. Fiktionalität

Fiktional = Text

Fiktiv = das im fiktionalen Text Dargestellte.

Gegensätze:

fiktiv vs. real

fiktional vs. faktual

(im Engl. Fiction and Faction).

fiktiv : russ. **ВЫМЫШЛЕННЫЙ**

lat. *ingere* (u. a. ‚bilden‘, ‚formen‘, ‚gestalten‘, ‚künstlerisch darstellen‘, ‚sich vorstellen‘, ‚ersinnen‘, ‚erdichten‘, ‚fälschlich vorgeben‘)

Fiktion = Darstellung einer eigenen, autonomen, innerliterarischen Wirklichkeit.

Aristoteles' *Mimesis* \neq *imitatio* von etwas schon Existierendem, sondern Darstellen einer eigenen Wirklichkeit, die nicht vorgegeben ist, sondern allererst in der *Mimesis* konstruiert wird.

„Darstellung der Handlung“ ($\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\epsilon\omega\varsigma$) = „Mythos“ ($\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$)

„Mythos“ = (erzählte) Geschichte

„Mythos“ = „Zusammenfügung der Geschehnisse“ ($\sigma\acute{\upsilon}\nu\theta\eta\sigma\iota\varsigma$ — oder $\sigma\acute{\upsilon}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ — $\tau\acute{\omega}\nu$ $\pi\rho\alpha\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$).

Im Fall der Tragödie, der würdigsten Form von *Mimesis*, besteht die Wirkung darin, „über das Mitleid und die Furcht zu einer Reinigung von derartigen Affekten zu gelangen“.

A. begreift die *Mimesis* als „Machen“ ($\pi\omicron\acute{\iota}\eta\sigma\iota\varsigma$), als Konstruktion. Im Gegensatz zum Historiker, der erzählt, was geschehen ist, was zum Beispiel Alkibiades gesagt und getan hat, ist es die Aufgabe des Dichters zu berichten, „was geschehen könnte und was nach Angemessenheit oder Notwendigkeit möglich wäre“. Gegenstand des Dichters ist also nicht das wirklich Geschehene ($\tau\acute{\alpha}$ $\gamma\epsilon\nu\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\alpha$), sondern das Mögliche ($\tau\acute{\alpha}$ $\delta\upsilon\nu\alpha\tau\acute{\alpha}$). Deshalb ist die Dichtung „philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung“.

Die Fiktion, im Aristotelischen Sinne als *Mimesis* verstanden, ist eine künstlerische Konstruktion einer möglichen Wirklichkeit. Insofern sie nicht nur bestimmte existierende oder frühere Handlungen, Handelnde und Welten darstellt, sondern mögliche Welten, hat diese

Konstruktion den Charakter eines Denkmodells.

In der Literaturwissenschaft und der philosophischen Ästhetik wird die Spezifik der Literatur als ontologisches Problem der *Fiktivität* der dargestellten Gegenstände behandelt. Unter dem Vorzeichen der „linguistischen Wende“ in den Geisteswissenschaften und unter der Vorherrschaft der analytischen Philosophie verbreitet sich ein Ansatz, der anstelle des Seinscharakters der Gegenstände die Eigenart des Diskurses in den Mittelpunkt rückt und nach der Semantik und Pragmatik des fiktionalen Rede fragt.

Vgl. dazu die Übersicht:

Rühling, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: H. L. Arnold & H. Detering (Hgg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1996, S. 25-51.

Einen Dissens gibt es v. a. in der Frage, ob sich fiktionale Texte durch bestimmte distinktive Merkmale auszeichnen. Eröffnet hat die Diskussion Käte Hamburger, die seit den fünfziger Jahren in einer Reihe von Arbeiten die Eigenart der „fiktionalen Gattung“ behauptete.

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1957. 2., veränderte Auflage. Stuttgart, 1968.

Gegenüber Hamburger und ihren Anhängern lehnen viele Theoretiker die Existenz irgendwelcher Fiktionssymptome kategorial ab. Eine dritte Gruppe von Theoretikern, die die Fiktionalität für eine grundsätzlich relative, pragmatische Kategorie halten, verweist auf die Existenz bestimmter „metakommunikativer“ oder „kontextueller Signale“ der Fiktion.

Metakommunikative Signale: „Paratexte“ (Genette) wie Titel und Untertitel, Vorwörter, Widmungen u. ä., die mehr oder weniger explizit die Fiktionalität des Werks anzeigen.

Ein *kontextuelles* Signal: etwa die Veröffentlichung des Werks in einem bestimmten Verlag oder in einer bestimmten Reihe.

Metafiktionale Signale: enthalten Texte, die ihre Entstehung, ihren Status (evtl. auch ihre Fik-

tionalität), die gewünschte Rezeption und Ähnliches thematisieren.

Tolstoj *Krieg und Frieden*: Napoleon während der Schlacht bei Borodino:

Наполеон испытывал тяжелое чувство, подобное тому, которое испытывает всегда счастливый игрок, безумно кидавший свои деньги, всегда выигравший и вдруг, именно тогда, когда он рассчитал все случайности игры, чувствующий, что чем более обдуман его ход, тем вернее он проигрывает. [...] В прежних сражениях своих он обдумывал только случайности успеха, теперь же бесчисленное количество несчастных случайностей представлялось ему, и он ожидал их всех. Да, это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей, и человек во сне размахнулся и ударил своего злодея с страшным усилием, которое, он знает, должно уничтожить его, и чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели обхватывает беспомощного человека. (Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 т. Т. 6. М., 1962. С. 276—278)

Napoleon war schwer zumute, ihn belastete ein Gefühl, wie es ein bisher immer erfolgreicher Spieler empfindet, der sein Geld stets sinnlos gewagt und immer gewonnen hat und der nun, da er alle Eventualitäten des Spiels berechnet hat, mit einmal fühlt, daß er um so sicherer verliert, je gründlicher er seinen Vorgehen bedacht hat. [...] In seinen früheren Schlachten hatte er nur die Eventualitäten des Erfolgs bedacht, jetzt aber tauchte in seiner Vorstellung eine unendliche Menge unglücklicher Eventualitäten auf, und er erwartete sie alle. Ja, es war wie im Traum, wenn dem Menschen ein ihn angreifender Mörder erscheint und der Mensch im Traum ausgeholt hat, um seinen Mörder mit schrecklicher Gewalt zu treffen, die ihn, wie er weiß, vernichten muß, und er fühlt, daß seine Hand kraftlos und schlapp wie ein Lappen herabfällt, und das Entsetzen vor dem unentrinnbaren Verderben den hilflosen Menschen erfaßt.

Grundmodell der Fiktionalität:

- Fiktiv sein = nur dargestellt, aber nicht im Raum-Zeit-System der Wirklichkeit auffindbar sein.
- Die literarische Fiktion ist die Darstellung einer Welt, die keine direkte Beziehung des Dargestellten zu einer realen außerliterarischen Welt impliziert.
- Die Fiktion besteht im Machen, in der Konstruktion einer ausgedachten, möglichen Welt.
- Für die Mimesis kann der Schöpfer der dargestellten Welt Elemente aus unterschiedlichen Welten nehmen und zusammenfügen.
- Die thematischen Einheiten, die als Elemente in die fiktive Welt eingehen, können
 - 1) aus der realen Welt bekannt sein,
 - 2) in unterschiedlichen Diskursen der jeweiligen Kultur zu Hause sein,
 - 3) älteren oder fremden Kulturen entstammen oder
 - 4) nur in der Imagination existieren.
- Unabhängig von ihrer Herkunft werden alle thematischen Einheiten beim Eingang in das fiktionale Werk zu fiktiven.

Referentielle Zeichen. Die referentiellen Signifikanten des fiktionalen Textes verweisen nicht auf bestimmte außertextliche Referenten, sondern beziehen sich nur auf innertextliche Referenten der jeweiligen dargestellten Welt.

Die „Hinausversetzung“ (Ingarden) der inner-textlichen Referenten über die Grenzen des Textes, die für faktuale Texte charakteristisch ist, findet in der fiktionalen Literatur nicht statt.

Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Halle (Saale), 1931. 4. Aufl.: Tübingen, 1972.

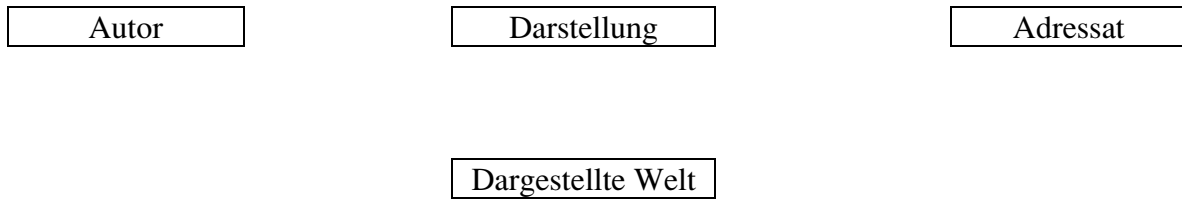
„Paradoxe Funktion der Pseudo-Referenz oder eine Denotation ohne Denotat“.

Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Paris 1991. Dt. (Fiktion und Diktion), München 1992. Russ. (Vymysel i slog [Fictio et dictio]) in: G.G., *Figury*, M. 1998, 342-451.

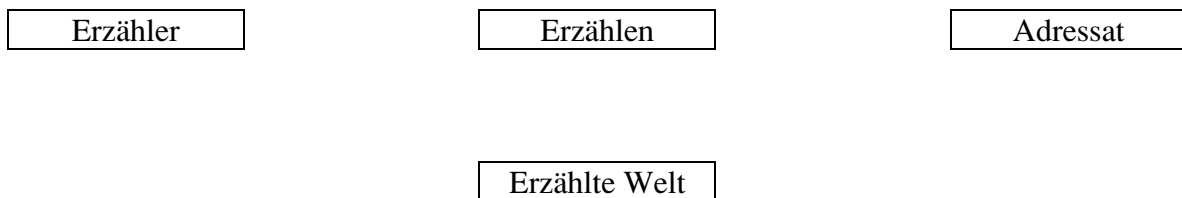
Im fiktionalen Werk sind alle thematischen Elemente der erzählten Welt fiktiv: Personen, Räume, Zeiten, Handlungen, Reden, Gedanken, Konflikte usw.

Im Erzählwerk wird nicht einfach erzählt, sondern ein Erzählakt dargestellt.

Autorkommunikation



Erzählkommunikation



Kap. II. Die Kommunikationsebenen im Erzählwerk

Empfänger: Adressat vs. Rezipient.

Der **Adressat** = der vom Sender unterstellte oder intendierte Empfänger

Der **Rezipient** = der faktische Empfänger, von dem der Sender möglicherweise nichts weiß.

Zur Kommunikation im Erzählwerk:

Wolf Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973, 2. Aufl. mit einem Nachwort „Antwort an die Kritiker“: Amsterdam 1986, bes. S. 20-38.

Hannelore Link: *Rezeptionsforschung. eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart 1976, bes. 16-38.

Cordula Kahrmann; Gunter Reiß; Manfred Schluchter: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*. 2 Bde. Kronberg 1977: Beiträge von **H. Link** (202-209), **Dieter Janik** (210-214), **W. Schmid** (214-219).

Okopień-Sławińska, Alexandra: Relacje osobowe w literackiej komunikacji. In: J. Sławiński (Hg.), *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, S. 109-125. Dt.: Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. In: R. Fieguth (Hg.), *Literarische Kommunikation*, Kronberg/Ts. 1975, S. 127-147.

1. ABSTRAKTER AUTOR:

Vinogradov: *образ автора*

Viktor Vinogradov: *O chudožestvennoj proze* (1930). Dann in: V. V., *O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva 1980, S. 56-175.

Karl Bühlers „Organonmodell“ der Sprache:

Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena 1934, Frankfurt a. M. 1978.

„Symptom, Anzeichen, Indicium“.

Im weiteren: „indiziale Zeichen“

Charles Sanders Peirce: *Collected Papers*. Cambridge, 1931-1858.

Vinogradov an seine Frau (1927):

Я же поглощен мыслями об образе писателя. Он сквозит в художественном произведении всегда. В ткани слов, в приемах изображения ощущается его лик. Это — не лицо «реального», житейского Толстого, Достоевского, Гоголя. Это — своеобразный «актерский» лик писателя. В каждой яркой индивидуальности образ писателя принимает индивидуальные очертания, и все же его структура определяется не психологическим укладом данного писателя, а его эстетико-метафизическими воззрениями. Они могут быть не осознаны (при отсутствии у писателя большой интеллектуальной и художественной культуры), но должны непременно быть (т. е. существовать). Весь вопрос о том, как этот образ писателя реконструировать на основании его произведений. Всякие биографические сведения я решительно отметаю.

Ich bin in meinen Gedanken ganz vom Bild des Schriftstellers eingenommen. Er scheint im Kunstwerk immer durch. Im Gewebe der Wörter, in den Verfahren der Darstellung spürt man seine Gestalt. Das ist nicht die Person des „realen“, lebensweltlichen Tolstoj, Dostoevskij, Gogol'. Das ist eine eigentümliche Schauspielergestalt des Schriftstellers. In jeder markanten Individualität nimmt das Bild des Schriftstellers individuelle Züge an, und dennoch bestimmt sich seine Struktur nicht nach der psychologischen Eigenart des Schriftstellers, sondern nach seinen ästhetisch-metaphysischen Anschauungen. Sie können durchaus unbewußt bleiben, wenn der Schriftsteller keine große intellektuelle und künstlerische Kultur hat, aber müssen unbedingt sein, d. h. existieren. Die ganze Frage besteht darin, wie man dieses Bild des Schriftstellers auf der Grundlage seiner Werke rekonstruieren soll. Die Hilfe aller biogra-

phischen Informationen schlage ich entscheiden aus.

Später definierte Vinogradov das Autorbild auf folgende Weise:

Образ автора — это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это — концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого.

Das Autorbild ist nicht das einfache Subjekt der Rede. Meistens ist es in der Struktur des Kunstwerks gar nicht genannt. Es ist die konzentrierte Verkörperung des Wesens des Werks, die das ganze System der sprachlichen Strukturen der Personen in ihrer Korrelation mit dem Erzähler oder den Erzählern vereinigt und durch sie das ideell-stilistische Zentrum, der Fokus des Ganzen ist.

Jan Mukařovský: „abstraktes Subjekt, das, in der Struktur des Werks enthalten, nur ein Punkt ist, von dem aus man das ganze Werk mit einem Blick überschauen kann“. In jedem Werk, sogar im allgewöhnlichsten, lassen sich Anzeichen finden, die auf die Präsenz dieses Subjekts hinweisen, das niemals in einer konkreten Persönlichkeit aufgeht, sei dieses der Autor oder Rezipient des jeweiligen Werks. „In seiner Abstraktheit stellt es nur die Möglichkeit für die Projektion dieser Persönlichkeiten in die innere Werkstruktur zur Verfügung“.

Individuum v umění [L'individu dans l'art; 1937]. Dann in: Mukařovský J., *Studie z estetiky*. Praha, 1966. S. 311-315.

Miroslav Červenka erklärt die „Persönlichkeit“ (*osobnost*) oder das „Werksubjekt“ (*subjekt díla*) zum „Signifié“, zum „ästhetischen Objekt“ des im Sinne Peirces als Index aufgefaßten literarischen Werks. Die so verstandene „Persönlichkeit“ verkörpert für Čer-

venka das Prinzip der dynamischen Vereinigung aller semantischer Ebenen des Werks, ohne seinen inneren Reichtum und die auf den konkreten Autor verweisende persönliche Färbung zu unterdrücken.

Literární dílo jako znak (1969). Dann in: M. Č., *Významová výstavba literárního díla*, Praha 1992, S. 131-144. Dt.: Das literarische Werk als Zeichen. In: M. Č., *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, hg. v. F. Boldt & W.-D. Stempel, München 1978, S. 163-183.

Janusz Sławiński: Semantyka wypowiedzi narracyjnej. In: J. S. (Hg.), *W kreggu zagadnień teorii powieści*, Wrocław 1967, S. 7-30:

„Subjekt der Schaffensakte“ (*podmiot czynności twórczych*) oder „Urheber der Sprechregeln“ (*nadawca reguł mówienia*)

In der westlichen Narratologie: **implied author**

Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.

As he writes, [the real author] creates not simply an ideal, impersonal 'man in general' but an implied version of 'himself' that is different from the implied authors we meet in other men's works [...] the picture the reader gets of his presence is one of the author's most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the [author] who writes in this manner [...] (Booth 1961, 70 f.)

Systematische Definition

1. Der abstrakte Autor ist das semantische Korrelat aller indizialen Zeichen des Textes, die auf den Sender verweisen.
2. „Abstrakt“ ≠ „fiktiv“. Der abstrakte Autor ist keine dargestellte Instanz, keine intendierte Schöpfung des konkreten Autors.
3. Insofern der abstrakte Autor keine dargestellte Instanz ist, kann man ihm kein einziges einzelnes Wort im Erzähltext zuschreiben. Er ist nicht identisch mit dem

Erzähler, sondern repräsentiert das Prinzip des Fingierens eines Erzählers und der gesamten dargestellten Welt. Er hat keine eigene Stimme, keinen Text. Sein Wort ist der ganze Text in allen seinen Ebenen, das ganze Werk in seiner Gemachtheit. Der abstrakte Autor ist nur die Hypostase aller schöpferischen Akte, die personifizierte Werkintention.

4. Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret. Er existiert im Werk nur implizit, virtuell, angezeigt durch die Spuren, die die schöpferischen Akte im Werk hinterlassen haben

Er bedarf der Konkretisation durch den Leser. Deshalb hat er eine **zweifache Existenz**: einerseits ist er **im Text objektiv** gegeben, als **virtuelles Schema** der Symptome, andererseits hängt er in seiner Ausstattung von den ihn aktualisierenden **subjektiven Akten des Lesens, Verstehens und Deutens** ab. M. a. W.: der abstrakte Autor ist ein **Rekonstrukt des Lesers** auf der **Grundlage seiner Lektüre** des Werks.

Symptome =

alle schöpferischen Akte in Frage, die das Werk hervorbringen:

- das Erfinden einer Geschichte mit Situationen, Helden und Handlungen,
- das Ersinnen einer bestimmten Handlungslogik mit einer mehr oder weniger ausgeprägten Philosophie,
- die Einschaltung eines Erzählers,
- die Transformation der Geschichte in eine Erzählung mit Hilfe bestimmter Verfahren wie der Linearisierung des Gleichzeitigen und der Umstellung der Teile gegen die historische Reihenfolge
- die Präsentation der Erzählung in bestimmten sprachlichen Formen.

Den abstrakten Autor kann man **von zwei Seiten her** bestimmen, unter dem Aspekt des Werks und unter dem Aspekt des werktranszendenten konkreten Autors. In der ersten Perspektive ist der abstrakte Autor die Verkörperung des das Werk prägenden Konstruktionsprinzips. In der zweiten Sichtweise

ist er die Spur des konkreten Autors im Werk, sein werkimmanenter Repräsentant.

Die Existenz des aA, der nicht zur dargestellten Welt, aber zum Werk gehört, wirft einen Objektschatten auf den Erzähler, der oft als Herr der Lage dargestellt ist, der frei über den semantischen Haushalt des Werks zu verfügen scheint.

Die Präsenz des abstrakten Autors im Modell der epischen Kommunikation verdeutlicht das Dargestelltsein des Erzählers, seines Textes und der in ihm ausgedrückten Bedeutungen.

2. ABSTRAKTER LESER

Booth (1961): implied author ↔ implied reader.

Wolfgang Iser definierte den „impliziten Leser“ dann als eine „den Texten eingezeichnete Struktur“:

Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972: „[...] der implizite Leser [besitzt] keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Leser [...] in der Struktur des Textes selbst fundiert.“

Definition:

Abstrakter Leser = jenes Bild vom Empfänger verstanden werden, das der Autor beim Schreiben vor sich hatte oder – genauer – jene Vorstellung des Autors vom Empfänger, die im Text durch bestimmte indizielle Zeichen fixiert ist.

Zwei Funktionen des aL:

1. **unterstellter, postulierter Adressat**, an den das Werk gerichtet ist, dessen sprachliche Codes, ideologische Normen und ästhetische Vorstellungen so berücksichtigt werden, daß das Werk verstehbar wird.

2. **idealer Rezipient**, der das Werk auf eine der Faktur optimal entsprechenden Weise versteht.

Das Verhalten des idealen Lesers, sein Verhältnis zu den Normen und Werten der fiktiven Instanzen ist also völlig durch das Werk **vorgegeben**, wohlgemerkt nicht durch die Willensakte des konkreten Autors, sondern durch die im Werk objektivierten und im abstrakten Autor verkörperten Schaffensakte.

Die **ideologische Konkretheit** dieser Vorgabe ist aber von Autor zu Autor unterschiedlich.

Bestimmte Werke von Autoren mit einer Botschaft fordern eine ganz bestimmte Sinnantwort. Dagegen wird bei experimentierenden und fragenden Autoren die Bandbreite der vom Werk zugelassenen Lektüren eher breit sein.

Bei Tolstoj ist das Spektrum der vom Werk zugelassenen Positionen zweifellos enger als z. B. bei Čechov.

Kap. III. Die Erzählkommunikation: fiktiver Erzähler und fiktiver Leser

Aufbau der dargestellten Welt
Differenzierung der Gattungen schon bei **Platon**:

1. Lyrik: nur Dichter redet (lyrisches Ich)
2. Drama: nur Personen reden
3. Epos: Dichter und Personen reden

Erzählkommunikation

„Ich“ ≠ aA, ≠ kA

Sender = Erzähler: dargestellt, fiktiv
narrator (lat., engl., poln.)

narrateur (frz.), *narrador* (span., port.)

vyprávěč (tschech.), *rozprávač* (slovak.), *pripovedač* (skr.)

Adressat: „fiktiver Leser“ (= fiktiver Adressat)

= *narrator, narrataire, narratee*

Personenkommunikation:

Sender = P₁

Adressat = P₂

Objekt = zitierte Welt

„zitiert“, weil Personenrede Zitat im organisierenden Erzählerkontext ist

fE: ———[P₁: ——— ⇒ P₂]———— ⇒ fL

Zitatcharakter hat für Analyse weitreichende Konsequenzen:

A stellt nicht dar, was eine Person sagt, sondern was fE von Rede der Person erzählend wiedergibt.

fE = Herr über Personenrede

1. Selektion
2. Anordnung
3. Verzerrung
4. Bewertung

Wiedergabe der Personenrede durch fE abhängig von:

- Zuverlässigkeit (reliability) des fE
- Kompetenz des fE

1. Der fiktive Erzähler

Mit welchen Mitteln wird der fE dargestellt?

2 Grundmöglichkeiten der Darstellung:

1. explizit (fakultativ)
2. implizit (obligatorisch)

Symptome, die fE anzeigen:

1) Auswahl des Erzählten aus der unendl. Menge des Möglichen

Mögl. Motive f Auswahl des Wetters:

- Schaffung eines Stimmungswerts, dieser: entw. analog oder entgegengesetzt zu Stimmung der Personen (Turgenev)
- Vorausdeutung auf weitere Ereignisse (Beispiel Karamzins *Бедная Лиза*)
Zusammenhang zw Verführung + Gewitter durch Autor konstruiert, gehört zu seiner Fiktion. Akt des Erzählers: Auswahl des Wetters + damit Aktualisierung des Zusammenhangs
- Symbolisierung einer bestimmten metaphysischen Qualität
- Oft kontrastiert Stimmung der Natur mit dem menschl Schicksal und symbolisiert Unvergänglichkeit, Gleichgültigkeit der Natur (Tolstoj: *Севастополь в декабре месяца*)

2) Konkretisierung, Detaillierung des Ausgewählten

Auswahl der Eigenschaften = Symptom für fE, seinen geistigen Horizont, seine Sinnintention (Beispiel: Th. Manns *Buddenbrooks*)

Zu Konkretisierung gehört auch Problem von **Raffung + Dehnung**

3) Komposition des Textes, Schaffen einer bestimmten Reihenfolge

Reihenfolge des Erzählten, Abweichung von realer Folge (*ordo artificialis, искусственный порядок*, z.B. Tod vor Geburt erzählt, Folge vor Ursache, Lösung vor Problem) = Symptom f fE

Symptom f fE auch: Einschalten von Erzählerkommentaren in Erzählen: wichtig nicht nur, **was** fE einschaltet, sondern auch, **wo**

- 4) sprachliche Präsentation der ausgewählten Momente
a. Lexik, b. Syntax
- 5) Bewertung der ausgewählten Momente
 - Entw. indizial (durch 1-4) oder
 - direkt, explizit durch Adjektive, Kommentare
- 6) Reflexionen, Kommentare, Verallgemeinerungen des fE

Das impl. Bild des fE = Punkt, in dem symptomatische Linien zusammenlaufen.
Relevanz der Symptome von Werk zu Werk unterschiedlich.

Die Züge des fE, die durch Symptome angezeigt werden:

1. Erzählmodus (mündl – schriftl, spontan – vorbereitet, umgangsspr. – rhetorisch usw.),
2. narrative Kompetenz (Allwissenheit od. nicht, Introspektion in Inneres der Personen, Allgegenwärtigkeit od. nicht),
3. sozialer Status,
4. geographische Herkunft,
5. Bildung, geistiger Horizont
6. Weltanschauung.

fE kann als Mensch fingiert sein, aber auch übermenschliche Züge haben oder unter der durchschnittlichen Kompetenz eines Menschen bleiben.

Übermenschlich: allwissender, allgegenwärtiger fE („olympischer Erzähler“)

fE als Tier: Tolstojs *Холстомер* („Leinwandmesser“), E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Kater Murr*

Spiel mit Kompetenz im *skaz*

fE braucht nicht konsequent zu sein:

Schwanken des fE bei Dost.: *Besy*, *BK* (mal begrenzter Chronist, mal allwissend mit Introspektion in geheimste Gedanken der Helden)

Problem der Kundgabe: auf wen bezogen: auf fE oder aA.

Invention, Fiktion des Geschehens, Einsetzung des fE: \Rightarrow aA

Auswahl, Bewertung, Benennung der erzählten Welt: \Rightarrow fE (unmittelbar), \Rightarrow aA (mittelbar)

Darstellung des fE durch A intentional.

fE = dargestellt = fiktiv

aA, Bild des Autors = nicht-intentional

aA \neq dargestellt, \neq fiktiv

Ist in jedem EW ein fE vorhanden?

Heute: 2 Richtungen

- Es gibt keine erzählerlosen Werke (franz. Narratologie)
- Wesentlicher Unterschied zwischen persönlichem und unpersönlichem Erzählen (angelsächsische Narratologie. Beispiele: Henry James, Ernest Hemingway)

Seymour Chatman: unpersönl. Erzählen Hemingways = „nonnarration“, wo ein „nonnarrator“ figuriert (Paradox)

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca & London 1978, 2nd edition 1980.

Unpersönl. fE erzählen oft personal. Deshalb Argument: fE > Person, oder Person > fE.

Aber fE hinterlassen in personalem Text gleichwohl ihre Spuren:

Beispiel: F. M. Dostoevskij: *Вечный муж* („Der ewige Ehemann“)

Fast ausschließlich auf Ausschnitten aus Bewußtsein der P aufgebaut, entweder offen oder verborgen:

Пришло лето — и Вельчанинов, сверх ожидания, остался в Петербурге. Поездка его на юг России расстроилась, а делу и конца не предвиделось. Это дело — тяжба по имению — принимало предурной оборот. Еще три месяца назад оно имело вид весьма несложный, чуть не бесспорный; но как-то вдруг все изменилось. «Да и вообще все стало изменяться к худшему!» — эту фразу Вельчанинов с злорадством и часто стал повторять про себя. [...] Квартира его была где-то у Большого театра, недавно нанятая им, и тоже не удалась; «все не удавалось!» Ипохондрия его росла

с каждым днем; но к ипохондрии он уже был склонен давно.

Der Sommer war gekommen, und Vel'čaninov war wider Erwarten in Petersburg geblieben. Aus seiner Reise in den Süden war nichts geworden, und das Ende der Angelegenheit war noch gar nicht abzusehen. Diese Angelegenheit – ein Vermögensstreit – hatte eine schlimme Wendung angenommen. Noch vor drei Monaten hatte sie ganz unkompliziert, fast entschieden ausgesehen; aber irgendwie hatte sich plötzlich alles gewendet. „Ja, und überhaupt wendet sich jetzt alles zum Schlechteren!“, diesen Satz pflegte Vel'čaninov jetzt häufig und mit einer gewissen Schadenfreude im Stillen vor sich hin zu sprechen. [...] Seine Wohnung war irgendwo beim Großen Theater; er hatte sie erst kürzlich gemietet, und auch mit ihr hatte es nicht geklappt; „nichts klappte!“ Seine Hypochondrie wuchs mit jedem Tag; aber zur Hypochondrie hatte er schon lange eine Neigung.

Viele scheinbar objektive Erklärungen > pseudo-objektiv > personal.

fE akzentuiert personale Motivierungen ironisch. Im weiteren Ironie + Distanz durch Anführungszeichen markiert:

Это был человек много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти, и вся эта «старость» — как он сам выражался — пришла к нему «совсем почти неожиданно». [...] В сущности это были чаще и чаще приходившие ему на память, «внезапно и бог знает почему», иные происшествия [...] Вдруг, например, «ни с того ни с сего припомнилась ему забытая — и в высочайшей степени забытая им фигура добренького одного старичка чиновника, седенького и смешного, оскорбленного им когда-то [...] И когда теперь припомнил «ни с того ни с сего» Вельчанинов о том, как старикашка рыдал [...]

[Vel'čaninov] war ein Mensch, der immer auf großem Fuß gelebt hatte, längst nicht mehr jung, etwa achtunddreißig oder sogar schon neununddreißig Jahre, und dieses ganze „Alter“ – wie er selbst sich häufig ausdrückte – war „fast ganz unerwartet“ gekommen. [...]

Im wesentlichen waren das manche Ereignisse [...], die „ganz plötzlich und weiß Gott warum“ immer öfter in seinem Gedächtnis aufstiegen... Beispielsweise stieg plötzlich in seinem Gedächtnis „mir nichts, dir nichts“ die von ihm längst vergessene, ja im höchsten Maße vergessene Gestalt eines braven alten Beamten auf [...]. Und als Vel'čaninov sich jetzt „mir nichts, dir nichts“ daran erinnerte, wie der Alte aufgeschluchzt hatte [...]

Sinnposition dieses fE fast nur an Material des Personenbewußtseins.

Gleichwohl existiert sie und der fE selbst.

Antwort auf die Frage: Kundgabe des fE verschwindet nie völlig.

Kann zwar gegen Null gehen, aber nie gleich Null werden.

Deshalb **prinzipiell** immer fE. Andere Frage: wie stark im Einzelfall **spürbar**?

Typologie des Erzählers

Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*, London 1921, 1957, New York 1963.

Friedman, Norman: Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. In: *PMLA*, 70 (1955), S. 1160-1184.

Füger, Wilhelm: Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen «Grammatik» des Erzählens. In: *Poetica*, 5 (1972), S. 268-292.

Übersicht über Typologien: Lintvelt, Jaap: *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris 1981.

Mögliche Kriterien und Typen

| Kriterien | Typen des Erzählers |
|-----------------------|----------------------------------------|
| Weise der Darstellung | explizit — implizit |
| Markierung | stark — schwach markiert |
| Persönlichkeit | persönlicher — unpersönlicher Erzähler |
| Anthropomorphie | Mensch — nicht Mensch |
| Homogenität | einheitlich — diffus |
| Wertung | objektiv — subjektiv |
| Wissen | allwissend — begrenzt |
| räumliche Kom- | allgegenwärtig — räumlich |

| | |
|------------------|-----------------------------------------------------|
| petenz | begrenzt |
| Introspektion | mit Introspektion — ohne Introspektion |
| Professionalität | professionell — laienhaft |
| Zuverlässigkeit | unzuverlässig (unreliable) — zuverlässig (reliable) |

Primärer, sekundärer, tertiärer Erzähler

Rahmen + Binnenerzählung (обрамляющий + вставной рассказ).

Stacionnyj smotritel' („Der Stationsaufseher“)

Primärer Erzähler = sentimentaler Reisender
 Sekundärer Erzähler = Samson Vyrin, der dem Reisenden bei seinem 2. Besuch die Geschichte seiner Tochter erzählt

Tertiärer Erzähler: 1) dt. Arzt, der Vyrin die Geschichte des Betrugs erzählt, 2.) Kutscher, der Vyrin von Dunjas Verhalten auf der Fahrt nach Petersburg erzählt

Reis. = primfE: Vyrin = sekfE: Arzt = tertfE₁, Kutscher = tertfE₂

Diegetischer + nichtdiegetischer Erzähler

Genette: „homodiegetischer“ vs. „heterodiegetischer“ fE

Genette, Gérard: Discours du récit. In: G.G., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-282.
 Dt.: G.G., *Die Erzählung*, München 1994, S. 10-192.
 Russ.: Povestvovatel'nyj diskurs, in: Ž. Ž., *Figury*, Bd. 2, M. 1998, S. 60-280.

Exegesis (< ἐξήγησις = Erklärung, Deutung) = Ebene des Erzählens, der Kommentare, Reflexionen usw.

exegetisch = zur Ebene des Erzählens gehörend

Diegesis (< διήγησις = Erzählung) = Ebene des Erzählten, Geschichte

diegetisch = zur erzählten Geschichte gehörend.

- „Ich“ hat doppelten Bezug, auf
- a) Erzählen: erzählendes Ich, повествующее «Я»,
 - b) Geschichte: erzähltes (erlebendes) Ich, повествуемое «Я»

| | | |
|----------|----------------------------|-----------------------|
| | nichtdiegetischer Erzähler | diegetischer Erzähler |
| Exegesis | + | + (erzählendes Ich) |
| Diegesis | - | + (erzähltes Ich) |

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| <i>Typ des Erzählers</i> | <i>Bezug der 1. Person</i> |
| nichtdiegetischer Erzähler | Ich ⇒ Exegesis |
| diegetischer Erzähler | Ich ⇒ Diegesis + Exegesis |

Im nichtdiegetischen Erzählen möglich: kein Ich.

Im diegetischen Erzählen: Erzähler kann von sich in 3. Person erzählen (Caesar: *De bello gallico*)

Problem der Erzählung in der 2. Person

In vielen Typologien Abart der Ich-Erzählung. Entscheidend: kommt fE in Diegesis vor oder nicht.

Besonderer Fall in Tolstojs *Севастополь в декабре месяце* („Sevastopol' im Dezember“)

Вы входите в большую залу Собраниа. Только что вы отворили дверь, вид и запах сорока или пятидесяти ампутационных и самых тяжело раненых больных, одних на койках, большею частью на полу, вдруг поражает вас. Не верьте чувству, которое удерживает вас на пороге залы, — это дурное чувство, — идите вперед, не стыдитесь подойти и поговорить с ними.

Sie treten in den großen Saal der Versammlung. Kaum haben Sie die Tür geöffnet, betäubt Sie der Anblick und der Geruch von vierzig oder fünfzig Amputierten und Schwerstverwundeten, von denen die einen in Kojen, die meisten aber auf dem Boden liegen. Glauben Sie nicht dem Gefühl, das Sie auf der Schwelle des Saals aufhält, es ist ein schlechtes Gefühl, gehen Sie weiter, schämen Sie sich nicht, näher heranzutreten und mit ihnen zu sprechen.

Typen des diegetischen Erzählers

Lanser, Susan S.: *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton 1981.

Wenn gegenwärtiges Du = früherer Erzähler, der seine eigenen Erinnerungen auf jdn andern projiziert ⇒ diegetischer fE
 Wenn nicht so ⇒ exegetischer fE

3 Klarstellungen:

1) diegetisch – nichtdiegetisch ≠ explizit – implizit

Auch wenn historisch exeget. fE zu implizit Darstellg tendiert, ist das nicht grundsätzlich. Andererseits dieget fE ≠ notwendig explizit

2) diegetisch – nichtdiegetisch ≠ persönlich – unpersönlich

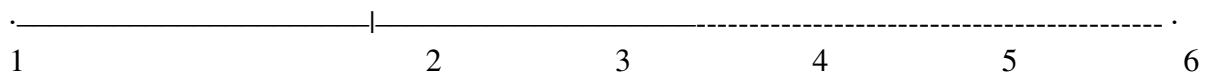
Exeget. Erzg tendiert zu Minimalisierung der Persönlichkeit des fE (der sich auf wertende Akzente reduziert).
 In vorrealistischem Erz-en: exegetischer fE = persönlich

3) diegetisch – nichtdiegetisch ≠ Frage der Perspektive

Fehler von Stanzels Triade: „auktorial“ – „personal“ – Ich-Form

nichtdiegetischer fE
 („Er-Erzähler“)

diegetischer fE
 (Ich-Erzähler)



1: Unbeteiligter fE (nicht in Diegesis)
 2: Unbeteiligter Zeuge (z. B. Dostoevskij: *BK*)

3: Beteiligter Zeuge (Dostoevskij: *Besy* [„Die Dämonen“])

- 4: Nebenperson (Lermontov: *Geroj našego vremeni* [„Ein Held unserer Zeit“], Kap. *Bèla*)
 5: Eine der Hauptpersonen (Puškin: *Stanc. smotritel'* [„Der Stationsaufseher“] + *Vystrel* [„Der Schuss“])
 6: Hauptperson (Dostoevskij: *Podrostok* [„Der Jüngling“])

Erzählendes + erlebendes Ich

Augustinus: *Confessiones*

Recordari volo transactas foeditates meas et carnales corruptiones animae meae, non quod eas amem, sed ut amem te, deus meus.
 Ins Gedächtnis will ich mir rufen die begangenen Schandtaten und die fleischliche Verderbung meiner Seele, nicht, weil ich diese Taten liebte, sondern um dich zu lieben, mein Gott.

Grimmelshausen: *Simplicissimus*
 Th. Mann: *Felix Krull*

Beispiel für negative Selbststilisierung: Dostoevskij: *Zapiski iz podopl'ja*

[...] теперь я именно хочу испытать: можно ли хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды?

Замечу кстати: Гейне утверждает, что верные автобиографии почти невозможны, и человек сам об себе наверно налжет. По его мнению, Руссо, например, непременно налгал на себя в своей исповеди, и даже умышленно налгал, из тщеславия. Я уверен, что Гейне прав; я очень хорошо понимаю, как иногда можно единственно из одного тщеславия наклепать на себя целые преступления, и даже очень хорошо постигаю, какого рода может быть это тщеславие.

[...] jetzt will ich gerade ausprobieren, ob man wenigstens sich selbst gegenüber ganz aufrichtig sein kann, ohne vor der vollen Wahrheit zurückzuschrecken. A propos: Heine behauptet, dass wahrheitsgetreue Autobiographien fast unmöglich seien, weil der Mensch über sich selbst die Unwahrheit sagen werde. Nach seiner Auffassung hat Rousseau, zum Beispiel, in seiner Beichte unbedingt über sich gelogen, bewusst gelogen, aus Eitelkeit. Ich bin davon überzeugt, dass Heine Recht hat; ich verstehe sehr gut, wie man sich manchmal einzig und allein aus Eitelkeit ganzer Verbrechen anschwärzen kann, und ich begreife auch sehr gut, welcher Art diese Eitelkeit sein kann.

| | <i>nichtdiegetische Erzählung</i> | <i>diegetische Erzählung</i> |
|--------------------------|-----------------------------------|------------------------------|
| <i>Erzählinstanz</i> | Erzähler | erzählendes Ich |
| <i>handelnde Instanz</i> | Aktor = Person | Aktor = erlebendes Ich |

III.3 Der fiktive Leser

„Literaturgeschichte des Lesers“: Konstanzer Schule
 Rezeptionstheorie – Rezeptionsforschung
 (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser)

fL = Adr des fE (narrataire, narratee, нарратор)

In Rahmenerzählungen: fL kann in höherem Rahmen des W. als erzählte Person auftreten

Beispiel: *St sm*: Reiseschriftsteller als erl Ich der primären Erzg = Adr. + Rez. der sekundären Erzg Samson Vyrins

Vystrel: erl. Ich des fE der primären Erzg = Adr. + Rez. der sekundären Erzgen 1. Silvi-os, 2. des Grafen

Gogol': *Večera na chutore bliz Dikan'ki*

Я, помнится, обещал вам, что в этой книжке будет и моя сказка. И точно, хотел было это сделать, но увидел, что для сказки моей нужно, по крайней мере, три таких книжки. Думал было особо напечатать ее, но передумал. Ведь я знаю вас: станете смеяться над стариком. Нет, не хочу! Прощайте! Долго, а может быть, совсем, не увидимся. Да что? ведь вам все равно, хоть бы и не было совсем меня на свете. Пройдет год, другой — и из вас никто после не вспомнит и не пожалеет о старом пасичнике Рудом Паньке.

Ich habe Ihnen, erinnere ich mich, versprochen, dass in diesem Büchlein auch mein Märchen sein wird. Und ich wollte das auch wirklich machen, dann sah ich aber, dass für mein Märchen mindestens drei solche Büchlein nötig sind. Ich wollte es zuerst gesondert drucken, habe es mir dann aber anders überlegt. Ich kenne Sie doch: Sie werden über den Alten lachen. Nein, ich will nicht! Leben Sie wohl! Wir werden uns lange nicht mehr sehen, vielleicht überhaupt nicht mehr. Und was macht das aus? Ihnen ist es doch sowieso gleichgültig, selbst wenn es mich auf der Welt gar nicht gäbe. Es vergeht ein Jahr, ein zweites, und von Ihnen wird sich niemand mehr an den alten Rudyj Pan'ko erinnern und ihm nachtrauern.

Darstellung des fL

Explizite Darstellung:

2. Person oder Wendung „der geneigte Leser wird wissen...“

«почтенный читатель», «любезный читатель», «просвещенный читатель».

Beispiel: *Evgenij Onegin*

Друзья Людмилы и Руслана!
 С героем моего романа
 Без предисловий, сей же час
 Позвольте познакомить вас (I, 2)

Ihr Freunde von Ruslans Geschichten
 Könnt auf Prologe wohl verzichten;
 Gestattet, dass ich euch schon hier
 Mit meinem Helden konfrontier

Held, fE + fL durch Topos Petersburg verbunden:

Онегин, добрый мой приятель,
 Родился на берегах Невы,
 Где может быть родились вы,
 Или блистали, мой читатель;
 Там некогда гулял и я:
 Но вреден север для меня. (I, 2)

Mein Freund Onegin war geboren
 An den Gestaden der Neva,
 Mein Leser stammt wohl auch von da
 Oder erwarb sich dort die Sporen;
 Dort hab auch ich geliebt, gezecht:
 Doch mir bekommt der Norden schlecht.

Vorweggenommene Fragen des fL

А что Онегин? Кстати, братья!
 Терпенья вашего прошу;
 Его вседневные занятия
 Я вам подробно опишу. (IV, 36—37)

Na und Onegin? Ja, natürlich!
 Nur, Brüder, habt Geduld mit mir:
 Sogleich beschreib ich euch ausführlich
 Den Ablauf seines Tages hier.

Implizite Darstellung

wenn fL stark markiert ⇒ auch fE stark markiert

aber nicht umgekehrt: stark markierter fE ≠ automatisch: stark markierter fL

Für Darstellung des fL wichtig 2 Akte des fE:

1. Appell

Besondere Form des Appells: **Impression** = Auslösung von Wohlwollen, Anerkennung oder auch Verurteilung

2. Orientierung:

Or. bezieht sich

1. auf die Codes und Normen des fL
2. auf das Verhalten des fL (passiv oder aktiv)

Bachtins „Metalinguistik“: „Типу прозайчского слова“

Bachtin, Michail M.: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. L. 1929. 2. Aufl.: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, M. 1963, 3. Aufl.: M. 1972. Ital.: Torino 1968; Franz.: Paris/Lausanne 1970; Poln.: Warszawa 1970; Dt.: München 1971; Engl.: Ann Arbor 1973.

fE spricht jedes Wort mit **оглядка на чужое слово**, d.h. „Wort mit Seitenblick [auf einen aktiven Hörer]“.

fE hinterläßt im Text versch. Anzeichen des Appells (v.a. der Impression) und der Orientierung:

1. möchte positiven oder negativen Eindruck machen (Impression)
2. beachtet die Reaktionen (Orientierung)
3. Vorwegnahme (*предвосхищение*) der kritischen Repliken (Impression)
4. Versuch ihrer Widerlegung (Impression)
5. erkennt klar, daß ihm das nicht gelingt (Orientierung)
6. neuer Ansatz zu Impression oder **слово с лазейкой** („Wort mit einem Schlupfloch“)

двуголосое слово oder **слово с установкой на чужое слово**

Wenn fL als aktiver Gesprächspartner imaginiert wird: **активный тип**.

Beispiel: Dostoevskij: Podrostok (1875)

fL = Vertreter der Welt der Erwachsenen
 Impressive Funktion: Übergang v neutraler, obj Darlegung zu erregter Selbstthematisierung, Emotionalität, Affektiertheit in Lexik, Syntax + Rhetorik.

In Pejoration neben dem Wunsch, durch negative Stilisierung Eindruck zu machen, auch entgegengesetzte Bestrebung: „слово с лазейкой“.

Bachtin über „слово с лазейкой“:

Исповедальное самоопределение с лазейкой [...] по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающийся себя на самом деле хочет только спровоцировать похвалу и приятие другого.

Die Beichte mit einem Schlupfloch [...] ist ihrem Sinn nach letztes Wort über sich selbst, endgültige Selbstbestimmung, aber in Wirklichkeit rechnet sie innerlich auf eine entgegengesetzte Bewertung ihrer selbst durch den andern. Der Beichtende und sich Verurteilende möchte in Wirklichkeit nur das Lob und die Annahme durch den andern provozieren. (Bachtin 1929, 133; dt. 1971, 262; Übersetzung revidiert)

fL gedacht als scharfsichtiger, alle Verstellungen durchschauender Kritiker, der spöttisch, nüchtern reagiert.

Neben Appell immer auch Orientierung an Reaktionen des fL

Formen der Orientierung:

pubertärer, stereotyper Ausdruck des fE, der reifer erzählen könnte; Hyperbolik; übermäßige Apodiktik; kategorische Feststellungen.

Schon in ersten Sätzen des Romans:

Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобио-

графию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. [...] Я — не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью. (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 13. Л., 1975. С. 5)

Da ich es nicht mehr aushalten konnte, habe ich mich hingesezt, um diese Geschichte meiner ersten Schritte auf dem Schauplatz des Lebens aufzuschreiben, obwohl ich auch ohne das auskäme. Eins weiß ich ganz sicher: nie wieder setze ich mich hin, um meine Autobiographie zu schreiben, selbst wenn ich hundert Jahre alt werde. Man muss schon zu schlimm in sich verliebt sein, um ohne Scham über sich selbst schreiben zu können. Ich entschuldige mich nur damit, dass ich nicht dafür schreibe, wofür alle schreiben, nämlich um vom Leser gelobt zu werden. [...] Ich bin kein Literat, ein Literat will ich auch gar nicht sein, und das Innere meiner Seele und eine schöne Beschreibung meiner Gefühle auf ihren literarischen Markt zu zerren, hielte ich für eine Unanständigkeit und Gemeinheit.

Manchmal direkte Wendung an fL. Besonders bei Darlegung der Idee, ein Rothschild zu werden. Einsicht in die eigene Unreife ⇒ präventive Attacken auf fL:

Моя идея, это — статья Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и к серьезности. (С. 66)

Meine Idee besteht darin, ein Rothschild zu werden. Ich fordere den Leser auf, Ruhe und Ernst zu bewahren.

Vor der endgültigen Darlegung der Idee, die fE lange vor sich herschiebt, ruft er aus:

Господа, неужели независимость мысли, хотя бы и самая малая, столь тяжела для вас? (С. 77)

Meine Herrschaften, sollte Ihnen denn schon die geringste Selbständigkeit im Denken so schwer fallen?

Bei der Darlegg der Idee: Antizipation von psychologischen Erklärungen auf Seiten des fL.

Нет, не незаконнорожденность [...], не детские грустные годы, не месть и не право протеста явились началом моей «идеи»; вина всему — один мой характер. С двенадцати лет, я думаю, то есть почти с зарождения правильного сознания, я стал не любить людей. Не то чтоб не любить, а как-то стали они мне тяжелы. Слишком мне грустно было иногда самому, [...] что я недоверчив, угрюм и несообщителен. [...] Да, я сумрачен [...] Я часто желаю выйти из общества. (С. 72) Nein, nicht meine uneheliche Geburt [...], nicht die traurigen Jahre der Kindheit, nicht Rache und Recht auf Protest waren der Grund für meine „Idee“; schuld an allem ist einzig mein Charakter. Schon mit zwölf Jahren, so glaube ich, das heißt mit dem Erwachen eines eigentlichen Bewusstseins, begann ich, die Menschen nicht zu lieben. Nicht gerade, nicht zu lieben, aber irgendwie habe ich sie schwer ertragen. Es tat mir manchmal selbst sehr weh, [...] dass ich misstrauisch bin, finster und verschlossen. [...] Ja, ich bin ein düsterer Mensch, ich verschließe mich ständig. Oft möchte ich die menschliche Gesellschaft ganz verlassen.

explizite Formulierung der erwarteten Reaktionen ⇒ offener Dialog:

Я сейчас вообразил, что если б у меня был хоть один читатель, то наверно бы расхохотался надо мною, как над смешнейшим подростком, который, сохранив свою глупую невинность, суется рассуждать и решать в чем не смыслит. Да, действительно, я еще не смыслю, хотя сознаюсь в этом вовсе не из гордости, потому что знаю, до какой степени глупа в двадцатилетнем верзиле такая неопытность; только я скажу этому господину,

что он сам не смыслит, и докажу ему это. (С. 10)

Ich habe mir gerade vorgestellt, dass, wenn ich auch nur einen einzigen Leser hätte, dieser sich sicherlich über mich totlachen würde wie über den lächerlichsten Halbwüchsigen, der sich seine dumme Unschuld bewahrt hat und sich unterfängt, über Dinge zu urteilen und zu entscheiden, von denen er keine Ahnung hat. Ja, ich habe wirklich noch keine Ahnung, doch gebe ich das durchaus nicht aus Stolz zu, denn ich weiß, wie dumm eine solche Unerfahrenheit an einem zwanzigjährigen Tölpel ist; nur will ich diesem Herrn sagen, dass er selbst keine Ahnung hat, und das werde ich ihm beweisen.

Erwartete Repliken manchmal > autonome fremde Rede:

— Слышали, — скажут мне, — не новость. Всякий фатер в Германии повторяет это своим детям, а между тем ваш Ротшильд [...] был всего только один, а фатеров миллионы.

Я ответил бы:

— Вы уверяете, что слышали, а между тем вы ничего не слышали. (С. 66)

„Haben wir alles schon gehört“, wird man mir sagen, „das ist nichts Neues. Jeder Vater in Deutschland predigt das seinen Kindern, aber Ihr Rothschild [...] war nur ein Einzelner, und deutsche Väter gibt es Millionen.“ Ich würde darauf antworten: „Sie beteuern, Sie hätten das schon gehört, aber in Wirklichkeit haben Sie gar nichts gehört“.

Wenn sich fE vor entlarvenden Erwidern nicht retten zu können glaubt, zieht er die von andern fE-s Dost-s bekannte Notbremse: paradoxe Leugnung des fL:

Сделаю предисловие: читатель, может быть, ужаснется откровенности моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель? Отвечу, я пишу не для издания; читателя же, вероятно, буду иметь разве через десять лет, когда все уже до такой степени обозна-

чится, пройдет и докажется, что краснеть уж нечего будет. А потому, если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только прием. Мой читатель — лицо фантастическое. (С. 72)

Ich will hier eine Vorbemerkung machen: der Leser wird über die Aufrichtigkeit meiner Beichte vielleicht entsetzt sein und sich naiv fragen: Wie kann der Verfasser das alles schreiben, ohne zu erröten? Darauf möchte ich antworten: Ich schreibe nicht für eine Veröffentlichung; einen Leser werde ich wahrscheinlich erst nach zehn Jahren haben, wenn alles mit der Zeit so offenkundig geworden und geklärt sein wird, dass es keinen Grund mehr zum Erröten geben wird. Wenn ich mich in meinen Aufzeichnungen dennoch manchmal an einen Leser wende, so ist das ein bloßer Kunstgriff. Mein Leser ist eine Phantasiegestalt.

Dialogischer Erzählmonolog

Głowiński, Michał: Narracja jako monolog wypowiedziany. Z problemów dynamiki odmian gatunkowych. In: *Z teorii i historii literatury*. Prace poświęcone V międzynarodowemu kongresowi slavistów w Sofii. Hg. von Kazimierz Budzyk, Wrocław - Warszawa - Krakow 1963, S. 227-257. Jetzt in: M.G., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, S. 106-148.

Albert Camus: La Chute ⇒ poln. Nachkriegslit.

Camus ⇐ Dost.: *Zapiski iz podpol'ja*

In *Zapiski iz podpol'ja, Krotkaja + Podrostok*: **dialogischer Erzählmonolog** (диалогизированный нарративный монолог)

3 Merkmale:

1) **Dialogizität**: Erzählen entwickelt sich in der Spannung zwischen zwei entgegengesetzten Sinnpositionen (fE ⇔ fL) und nimmt manchmal die Form eines offenen Dialogs an.

2) **Monolog**: Der Dialog ist nur inszeniert. Sprechen geht nicht über die Grenzen *eines*

Bewußtseins hinaus. Das „Du“ ist ohne Alterität, die Bedingung für echten Dialog ist.

3) **Erzähl**-Monolog: Der dialogisierte Monolog hat narrative Funktion. Bei allen Appellen und Orientierungen wird doch eine Geschichte erzählt. Und der fE intendiert das auch.

Dost-s dialogische Erzählmonologe = paradox.

Die Existenz des Hörers wird geleugnet, aber der ganze Monolog ist an ihn gerichtet:

Разумеется, все эти слова я сам сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло...

Но неужели, неужели вы и в самом деле до того легковыжны, что воображаете, будто я это все напечатаю да еще дам вам читать? (Там же. С. 122)

Selbstverständlich habe ich alle diese Worte von Ihnen jetzt selbst erdichtet. Das ist auch aus dem Kellerloch. Ich habe dort vierzig Jahre auf diese Worte von Ihnen durch eine kleine Spalte gelauscht. Ich habe sie selbst ausgedacht, das ist doch das Einzige, was beim Ausdenken zustande gekommen ist. Kein Wunder, dass ich sie auswendig kann und dass sie eine literarische Form angenommen haben... Aber sollten Sie, sollten Sie denn tatsächlich so leichtgläubig sein, sich einzubilden, dass ich das alles drucken lassen und Ihnen dann noch zu lesen geben werde?

Kap. IV Die Erzählperspektive

engl.: point of view; fr.: point de vue; span.: punto de vista;
poln.: *punkt widzenia*; tschech.: *hledisko*;

Sehr unterschiedliche Modellierungen:

Stanzel, Franz Karl: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979, 4. Aufl. 1989. Engl. (A Theory of Narrative), Cambridge 1984, 1995.

Genette, Gérard: *Discours du récit*. In: G. G., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-282. Dt.: G. G., *Die Erzählung*, München 1994, S. 10-192. Russ.: *Povestvovatel'nyj diskurs*, in: Ž. Ž., *Figury*, Bd. 2, M. 1998, S. 60-280.

Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Paris 1983. Dt. in: G. G., *Die Erzählung*. München 1994, S. 193-319.

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* [Niederl. Original: *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*. 1978]. Toronto 1985. 2., erw. Aufl. 1997.

Uspenskij, Boris: *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970. – Frz. Teilübers.: *Poétique de la composition*. In: *Poétique* 9 (1972), 124-134. – Engl.: *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley 1973 – Dt.: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, Frankfurt a. M. 1975.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, 2. Aufl. Berlin 2008, S. 115–153.

Perspektive = das an einen Standpunkt gebundene, von äußeren wie inneren Faktoren gebildete Bedingungsgefüge für das Erfassen und Wiedergeben eines Geschehens.

Unterscheidung von funktional definierten Instanzen: **Narrator vs. Reflektor**

5 Ebenen der Perspektive

1. Räumliche Perspektive

2. Ideologische Perspektive (Wertungsperspektive)

Beispiel: Karel Čapek: *Básník (Povídky z jedny kapsy)*.

3. Zeitliche Perspektive

Verschiebung auf Zeitachse ⇒ Veränderung von Wissen + Bewertung.

4. Sprachliche Perspektive

Beispiel in *Vim*: «Буонапарте» — «Бонапарте» — «Наполеон» — «l'empereur Napoléon».

5. Perzeptive Perspektive

In faktualen Texten gibt fE nur seine eigene Wahrnehmung wieder, entw. frühere od jetzige.

In Fiktion: fE kann fremde perzeptive Perspektive annehmen, die der Figur.

Weltdarstellung aus Perspektive der Figur setzt Introspektion des fE voraus.

Aber: **Introspektion in Figur möglich ohne Übernahme der perz. Perspektive dieser Figur.**

Beispiel: Fedor Karamazov: mit Introspektion beschrieben, aber nicht durch das Prisma seiner eigenen Wahrnehmung.

perz. Perspektive ≠ Introspektion

Oft in Theorien verwechselt (auch bei Genette)

In **perz. Perspektive** der Figur: Figur = **Subjekt** der Wahrnehmung

Bei **Introspektion** in Figur: Figur = **Objekt** der Wahrnehmung.

Perz. Perspektive fällt nicht automatisch mit räuml. Perspektive zusammen.

Beispiel: Dostoevskij: *Besy*: Zimmer des Kapitan Lebjadkin so beschrieben, wie es sich der räumlichen Perspektive Stavrogins darbietet, es wird aber nicht aus seiner perz. Perspektive beschrieben.

Beschreibung aus perz. Perspektive einer Figur i.d.R. gefärbt mit Wertung und Stil dieser Figur (dann Zusammenfall der Perspektive auf Ebenen der Ideologie, Sprache + Perzeption).

Das aber nicht notwendig.

Narratoriale vs. figurale Perspektive

fE hat 2 Möglichkeiten, ein Geschehen wiederzugeben: **narratorial + figural**.

In Opp. merkmalfhaft: figural. D.h. wenn Persp. nicht figural (und wenn Opp. nicht neutralisiert ist), dann narratorial (auch dann, wenn fE nur schwach markiert).

Ablehnung jeglicher „neutralen“ Perspektive: für sie gibt es keine Instanz.

Im Gegensatz zu vielen Typologien: Anwesenheit des fE in Diegesis oder nicht, Kompetenz, Introspektion, Anthropomorphie, Persönlichkeit, Markiertheit, Subjektivität ≠ Phänomene der Perspektive.

Kombination von Typ des fE und Perspektive:

| Typ des fE | nichtdiegetischer fE | diegetischer fE |
|-------------|----------------------|-----------------|
| Perspektive | | |
| narratorial | 1 | 2 |
| figural | 3 | 4 |

1. Nichtdiegetischer fE erzählt aus seiner eigenen Perspektive (Beispiel: Tolstoj: *Anna Karenina*)
2. Dieget. fE erzählt aus Persp. der erzählenden Ich (Dostoevskij: *Krotkaja*. Erzählgegenwart ständig präsent durch die auf dem Tisch aufgebahrte Selbstmörderin)
3. Nichtdiegetischer fE übernimmt Persp. des Helden (Dostoevskij: *Večnyj muž*)
4. Dieget. fE erzählt aus Persp. des erzählten Ich (Dostoevskij: *Podrostok*. Ziel: Wiederherstellung des „damaligen“ Eindrucks.
- 5.

Konstruiertes Beispiel: „Im Saal wurde getanzt. *Linker Hand* stand eine Gruppe von Herren. *Rechts* saßen Damen auf langen Sofas und plauderten“

narratorial:

- bei normaler räumlicher Kompetenz des fE: begrenzte Position des fE
- bei höherer Kompetenz: Allgegenwärtigkeit (Ubiquität)
- Nicht-Markiertheit

Narrator. Variante des Kafka-Satzes: *,„mit dem Turm, der sich vor ihm in die Höhe streckte“.

narrator. Variante: „linker Hand (vom Helden aus gesehen)“ oder „auf der Seite, die dem Kamin gegenüberlag“

Narratoriale und figurale Perspektive auf den 5 Ebenen

1. Räumliche Perspektive

Figural: Kennzeichen: deiktische Ortsadverbien, die sich auf die Ich-Jetzt-Hier-Origo der P beziehen: *hier, dort, rechts, links*

F. Kafka: *Das Schloß*: „Und er verglich in Gedanken den Kirchturm der Heimat mit dem Turm *dort oben*“

2. ideologische Perspektive

Figural:

Čechov: *Skripka Rotšil' da*:

Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные.

Das Städtchen war klein, mieser als ein Dorf, und es lebten in ihm fast nur alte Leute, die so selten starben, dass es richtig ärgerlich war. Vom Krankenhaus aber und von der Gefängnisburg wurden sehr wenige Särge bestellt. Mit einem Wort, die Geschäfte liefen miserabel.

Ironische Akzentuierung der figuralen Bewertung:

F. M. Dostoevskij: *Skvernyj anekdot*

[...] однажды зимой, в ясный и морозный вечер, впрочем часу уже в двенадцатом, три *чрезвычайно почтенные* мужа сидели в *комфортной* и даже роскошно убранной комнате, в одном *прекрасном* двухэтажном доме на Петербургской стороне и занимались *солидным* и *превосходным* разговором на *весьма любопытную* тему. Эти три мужа были все трое в генеральских чинах. Сидели они вокруг маленького столика, каждый в *прекрасном*, мягком кресле, и между разговором тихо и *комфортно* потягивали шампанское.

[...] an einem klaren frostigen Winterabend, es ging übrigens schon auf zwölf zu, saßen drei *außerordentlich ehrenwerte* Herren in einem *komfortablen*, ja sogar prächtig ausgestatteten Raum in einem *schönen* zweistöckigen Haus auf der Petersburger Seite und waren in ein *solides* und *vortreffliches* Gespräch über ein *ungemein interessantes* Thema vertieft. Alle drei Herren hatten es schon zum Generalsrang gebracht. Sie saßen um einen kleinen Tisch, jeder in einem *schönen* Polstersessel, und schlürften während des Gesprächs ruhig und *komfortabel* ihren Champagner.

Dazu **Valentin Vološinov**: Marksizm i filosofija jazyka. Osnovyje problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke. Leningrad 1929, 2. Aufl. 1930. Nachdruck: The Hague 1972. Nachdruck: Bachtin pod maskoj. Vyp. 3. Moskva 1993. Engl.: Marxism and the Philosophy of Language. New York 1973. Dt.: Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der sozio-

logischen Methode in der Sprachwissenschaft, Ffm. 1975.

Каждый из этих [...] эпитетов является ареной встречи и борьбы двух интонаций, двух точек зрения, двух речей! [...] почти каждое слово этого рассказа [...] входит одновременно в два пересекающихся контекста, в две речи: в речь автора-рассказчика (ироническую, издевательскую) и в речь героя (которому не до иронии).

Jedes dieser banalen, blassen, nichts sagenden Epitheta ist eine Arena für die Begegnung und den Kampf zweier Intonationen, zweier Perspektiven, zweier Reden! [...] fast jedes Wort dieser Erzählung gehört hinsichtlich seiner Expression, seines emotionalen Tons, seiner Akzentposition gleichzeitig zu zwei sich überschneidenden Kontexten, zu zwei Reden, zur Rede des Erzählers (die ironisch, spöttisch ist) und zur Rede des Helden (dem der Sinn nicht nach Ironie steht). [...] Wir haben es hier mit dem klassischen Fall eines fast überhaupt nicht untersuchten linguistischen Phänomens zu tun, der Redeinterferenz.

3. Zeitliche Perspektive

Figural: Bindung der Darstellung an Handeln oder Erleben einer P.

Anzeichen: deiktische Zeitadverbien, die auf Origo der P bezogen sind: *jetzt, heute, gestern, morgen*

„Morgen fuhr sein Zug.“ (fig. > narr.)

Zukunft:

Alice Behrend: „Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten.“

Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*: „and of course he was coming to her party to-night“ (dt. „Natürlich **kam** er heute Abend zu ihrer Party“)

Podrostok: «до завтра было еще далеко»

Gegenwart:

Th. Mann: *Lotte in Weimar*: „Unter ihren Lidern sah sie noch heute die Miene vor sich...“

Vergangenheit:

Bruno Frank: „Das Manöver gestern hatte acht Stunden gedauert“.

Narratorial:

heute > an jenem Tage, an dem beschriebenen Tage

morgen > am darauffolgenden Tage

gestern > am Tage zuvor

Figural:

Typisch: enge Bindung des Erzählens an Handlung und Erleben der Wirklichkeit durch P ⇒ Detaillierung + ordo naturalis.

Zeitliche Umstellungen (Genette: „Anachronien“) nur durch Bewußtseinsakte der P motiviert: durch Erinnerung an Vergangenheit oder Erwartung der Zukunft. Authentische Vorwegnahme späterer Ereignisse (Genette: „Prolepsis“) nicht begründbar.

Narratorial:

Freier Umgang mit der Zeit.

4. Sprachliche Perspektive

Beispiel: Skvernyj anekdot (s.o.). Alle kursiven Wörter ⇐ F.

Weiteres Beispiel: Dostoevskij: *Dvojniki*.

Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей. Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтоб не сказать более, положении. Он, господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь — даже странно сказать — стоит теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дрязгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, господа, только наблюдает теперь; он, господа, тоже ведь может войти...

почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет.

Wenden wir uns lieber Herrn Goljadkin zu, dem einzigen und wahren Helden unserer durchaus wahrheitsgetreuen Erzählung.

Die Sache ist die, dass er sich jetzt in einer sehr seltsamen Lage, um nicht mehr zu sagen, befindet. Er ist, meine Herrschaften, auch hier, das heißt: nicht direkt auf dem Ball, aber doch so gut wie auf dem Ball; er ist, meine Herrschaften, ganz in Ordnung; er befindet sich, wenngleich er ein Mensch für sich ist, in dieser Minute auf einem nicht ganz geraden Weg; er steht jetzt – es ist sogar seltsam, das zu sagen –, er steht jetzt im Flur, auf der Hintertreppe zur Wohnung Olsufij Ivanovi s. Das macht nichts, dass er hier steht; er ist ein Mensch für sich. Er steht, meine Herrschaften, in einem Winkel, hat sich an einem Plätzchen verkrochen, das zwar nicht wärmer ist, dafür aber dunkler, steht, teilweise verdeckt durch einen riesigen Schrank und alte Wandschirme, zwischen allerlei Gerümpel, Plunder und Kram, verbirgt sich vorläufig und beobachtet vorerst den Verlauf des Ganzen in der Eigenschaft eines außenstehenden Zuschauers. Er beobachtet, meine Herrschaften, jetzt nur; er kann, meine Herrschaften, auch eintreten... warum auch nicht? Er braucht nur einen Schritt zu tun, und er tritt ein, tritt höchst geschickt ein.

5. Perzeptive Perspektive

Figural:

Begleitet i.d.R. durch Figuralität auch der Wertung und Sprache.

Beispiel für figurale perzeptive Perspektive bei narratorialer Wertung und Sprache: Erstes Erscheinen des Doppelgängers in *Doppelgänger*.

Generell: je weniger figurale Perzeption von figuraler Sprache + Wertung begleitet wird, desto weniger eindeutig ist sie zu identifizieren.

Methodik der Analyse der Perspektive

3 Standardfragen:

- Wer ist für die *Auswahl* des Erzählten verantwortlich?
- Wer ist in einem Ausschnitt die *bewertende* Instanz?
- Wessen *Sprache* (Lexik, Stil, Expressivität) prägt den Ausschnitt?

Also 3 kardinale Verfahren: Auswahl, Bewertung, Benennung

KAP. 5 TECHNIKEN DER BEWUSSTSEINSDARSTELLUNG

Bewußtsein? = внутренние речи, мысли, восприятия, ассоциации, чувства, побуждения, точка зрения, смысловая позиция.

Textinterferenz (Interferenz von Erzählertext u. Personentext, интерференция текста рассказчика и текста персонажа, текстовая интерференция)

a. **прямая речь**

(Она спросила себя: «**Ах!** почему **же я** его так люблю?»)

b. косвенная речь (косвенная передача слов, мыслей, чувств и восприятий)

(Она спросила себя, почему **она** его так любит.)

c. **несобственно-прямая речь**

(**Ах!** почему **же она** его так любит?)

нпр = erlebte Rede, style indirect libre, reported speech (transferred speech, free indirect style [discourse], represented discourse), tschech.: polopřímá řeč, poln.: mowa pozornie zależna

a. **Direct speech:**

Elizabeth said: «I refuse to go on living like this».

b. **Indirect speech:**

1. Elizabeth said that she refused to go on living like that.

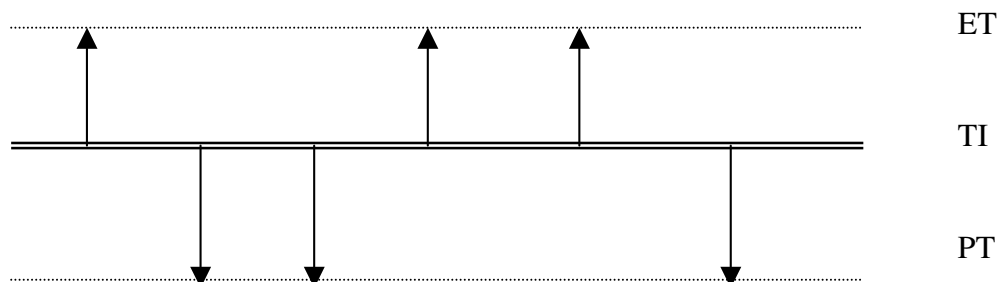
2. Elizabeth said that she would not go on living like that.

c. **Free indirect discours:**

1. Elizabeth would not go on living like this.

2. Elizabeth would be damned if she'd go on living like this.

Struktur der TI:

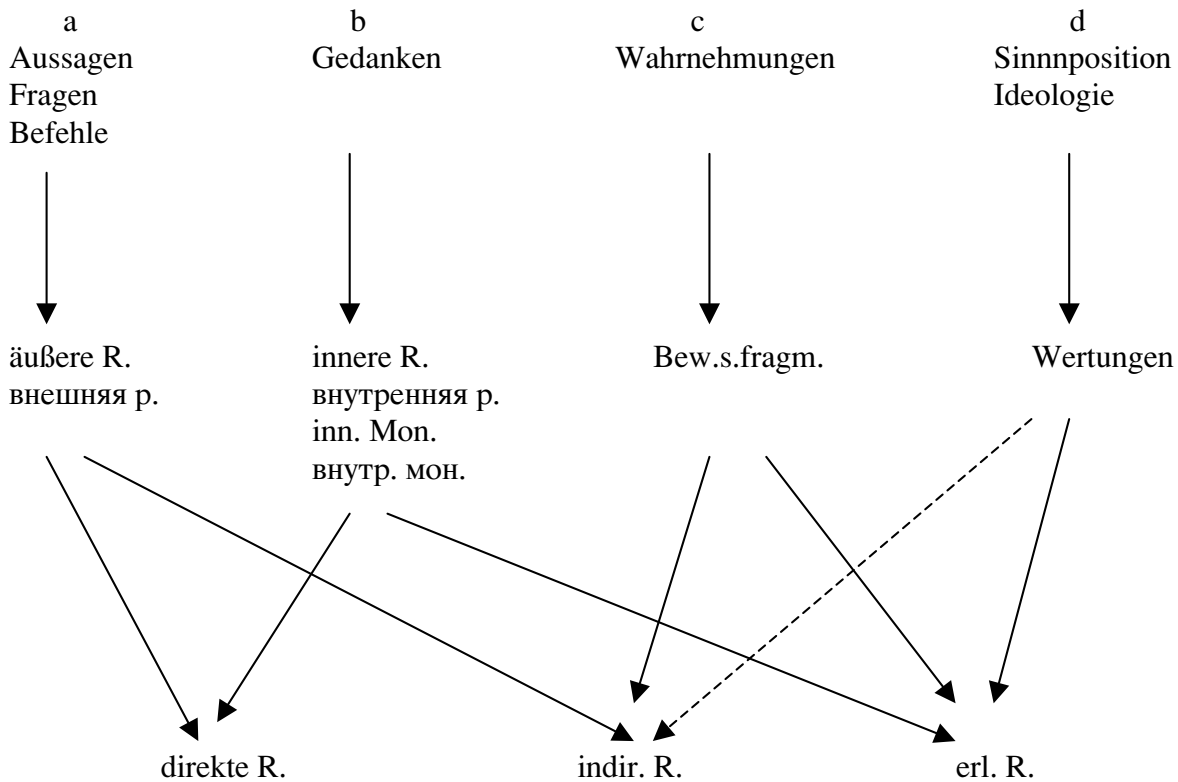


TI (am Beispiel der erl. R. im Russischen)

System der differenzierenden Merkmale

| | PT | ET | TI (erl. R.) |
|----------------|-----------------------|---------------------------------------------------|------------------------------|
| Thematik | pers. | aukt. | pers. |
| Wertung | pers. | aukt. | pers. |
| Pers.Pron. | ich, du, er (sie) | nur 3. Pers. | aukt.: nur 3. Pers. |
| Tempora | pers.: 3 Zeiten | aukt.: episches Prät. | Typ I: pers Typ II: aukt. |
| Deixis | ja: heute, gestern | nein: an demselben Tage, am vorherigen Tage | pers.: Deixis ja |
| Lexik | pers. | aukt. | pers. [+aukt.] |
| Syntax | pers. | aukt. | pers. [+aukt.] |
| Sprachfunktion | Expressivität | Darstellung | pers.: Expressivität |

Bewußtseinsdarstellung: Substanzen – Formen – Schablonen



INDIREKTE REDE

Indirekte Rede = Indirekte Rede-, Gedanken- und Wahrnehmungsdarstellung)

2 Grundmerkmale:

- 1. PT stärker in EB integriert
 ⇒ Wiedergabeteil repräsentiert neben PT auch ET!
 ⇒ Interferenz von PT und ET
- 2. Analytischer Charakter: Möglichk. der Akzentuierung oder auch Distanzierung

PT: (Она сказала ему):
 «Завтра тебе дам эту глупую книгу».
 > Indirekte Rede (2 Varianten)
a. personale indirekte Rede
 Она сказала ему,
 что завтра ему даст эту глупую книгу.
b. auktoriale indirekte Rede
 Она сказала ему,
 что на следующий день ему даст эту —
как она выражалась — глупую книгу.
 Она сказала ему,

что на следующий день ему даст эту книгу, которую она называла глупой.

DR: Sie fragte ihn in Gedanken: „Oh Gott! Warum liebst du mich denn nicht mehr, du Untreuer?“

IR: Sie fragte ihn in Gedanken, warum er, der Untreue, sie nicht mehr liebe.

Zunehmende Personalisierung ⇒ Auflösung der syntaktischen Integration, Annäherung an DR oder ER.

Direkt-indirekte Rede (Mischung der IR mit DR):

a. Interjektion beibehalten
 [...] ему показалось, что || кто-то сейчас, сию минуту, стоял здесь, около него, рядом с ним, тоже облокотясь на перила набережной, и – чудное дело! – даже что-то сказал ему [...] (Достоевский, Двойник)

b. Konjunktion und Fragewort:
 [...] он начинал было ломать себе голову над тем, что || почему вот именно так трудно протестовать [...] (Двойник)

c. Übergang von indirekter Rede in direkte Rede mit Personalformen jeweils nach der regierenden Wiedergabeschablone:

NN сказал, что || [он] ни за что не попадет в высшее общество [...] и || что ||, «наконец, ты, мальчишка, вишь, там хочешь в гусарские юнкера перейти, так вот не перейдешь» [...] а || что || вот тебя, мальчишку, в писаря отдадут [...]» (Дост., Господин Прохарчин)

d. Übergang von indirekter Rede in direkte (Personalformen bleiben nach dem System der indirekten Rede umgepol):

Устинья Ф. причитала, что || «уходит жилец, || что умрет он млад без паспорта [...], а она сирота, и что ее затаскают». (Дост., Госп. Прох.)

e. Indirekte Rede enthält neben System der 3. Person auch 1. und 2. Person (ohne Anführungszeichen, oft aber mit den modalen Partikeln *мол, -де, дескать*)

Прохарчин даже признался, что || он бедный человек [...], || что || вот, мол, как, а жалованье у меня-де такое, что и корму не купишь [...] (Дост., Госп. Прох.)

ERLEBTE REDE

Sprachseelenforschung, Etienne Lorck
Andere Termini aus Zeit der ersten Beschreibung:

stellvertretende Darstellung (fE spricht f P)
verschleierte R. (Präsenz von PT in EB verschleiert, kaschiert)

R. als Tatsache (als Beschreibung ausgegeben, was subj. Rede ist)

erlebte Dacht (verwendet f. Wiedergabe von Gedanken)

Definition: Wiedergabe von **Bewußtseinsinhalten der Person** in der **Form des ET** (keine Anfzeichen, keine Einleitung, Personalsystem [im Dt., Engl. auch Tempussystem] des ET).

Genauere Definition:

Die ER ist eine Aussage im EB, die Worte, Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen oder lediglich die Bedeutungsposition einer erzählten Person wiedergibt, dabei nicht von unterordnenden Einleitungsworten und/oder

Konjunktionen abhängt, in den Merkmalen *Personalformen* und *Graphik* auf den ET verweist und bei nicht völlig neutralisierter Opposition von PT und ET mindestens in der *Thematik* und der *Wertung* den PT repräsentiert.

Typologie der russischen ER:

Problematik der Typologie: Vertretung der Merkmale, Opposition der Texte ausgeprägt, Grenzen fließend

1. нпр (wenn Rede > Monolog: несобственно прямой монолог = erlebter innerer Monolog): 2 grammatisch differenzierbare Untertypen:

a. „uneigentliche Rede“ bzw. „uneigentlicher innerer Monolog“ (Tempus des PT; in Zitaten einfach unterstrichen)

b. „gemischte Rede“ bzw. „gemischter innerer Monolog“ (Tempus des ET; in Zitaten gestrichelt unterstrichen)

Nicht Unterstrichenenes ist hinsichtlich der Opposition der Untertypen indifferent.

Впрочем, действительно, было от чего прийти в такое смущение. Дело в том, что незнакомец этот показался ему теперь как-то знакомым. Это бы еще все ничего. Но он узнал, почти совсем узнал теперь этого человека. Он его часто видывал, этого человека, когда-то видывал, даже недавно весьма; где же бы это? уж не вчера ли? Впрочем, и опять не том было главное дело, что господин Голядкин его видывал часто; да и особенного-то в этом человеке почти не было ничего, — особенного внимания решительно ничьего не возбуждал с первого взгляда этот человек. Так, человек был, как и все, порядочный, разумеется, как и все люди порядочные, и, может быть, имел там кое-какие и даже довольно значительные достоинства, — одним словом, был сам по себе человек. Господин Голядкин не питал даже не ненависти, ни вражды, ни даже никакой самой легкой неприязни к этому человеку, даже напротив, казалось бы, — а между тем (и в этом-то обстоятельстве была главная сила), а между тем ни за какие сокровища мира не желал бы встретиться с ним и особенно

встретиться так, как теперь, например» (Дост., Двойник; СС в 10 т. I, 254)

Конечно, на дворе ходило много посторонних людей, фореиторов, кучеров; к тому же стучали колеса и фыркали лошади и т. д.; но все-таки место было удобное: заметят ли, не заметят ли, а теперь по крайней мере выгода та, что дело происходит некоторым образом в тени и что господина Голядкина не видит никто; сам же он мог видеть решительно все.

Все было так натурально! И было отчего сокрушаться, бить такую тревогу! Ну, есть, действительно есть одно щекотливое обстоятельство, – да ведь оно не беда: оно не может замарать человека, амбицию его запятнать и карьеру его загубить, когда не виноват человек, когда сама природа сюда замешалась. К тому же гость просил покровительства, гость плакал, гость судьбу обвинял, казался таким незатейливым, без злобы и хитростей, жалким, ничтожным и, кажется, сам теперь совестился, хотя, может быть, и в другом отношении, странным сходством лица своего с хозяйским лицом. (СС в 10 т. I, 274)

2. Erlebte Wahrnehmung, «несобственно-прямое восприятие»

Nur Auswahl der themat. Einheiten verweist auf PT. Sonst ET.

Это был тот самый знакомый ему пешеход, которого он, минут с десять назад, пропустил мимо себя и который вдруг, совсем неожиданно, теперь опять перед ним появился. (Дв. I, 253)

Незнакомец остановился действительно, так шагах в десяти от господина Голядкина, и так, что свет близ стоявшего фонаря совершенно падал на всю фигуру его, – остановился, обернулся к господину Голядкину и с нетерпеливо озабоченным видом ждал, что он скажет. (там же)

3. Ansteckung und Reproduktion

Personale Bewußtseinsinhalte reduziert auf einzelne Benennungen („erlebte personale Benennungen“ und darin implizierte personale Wertungen).

EB dient insgesamt nicht mehr Wiedergabe des PT, sondern des ET.

a. Wenn *aktuelle* Bewußtseinsinhalte: „Ansteckung“ (Leo Spitzer)

Все это проговорил господин Голядкин-младший, делая таким образом совершенно бесполезный, хотя, впрочем, и злодейски хитрый намек на известную особу женского пола [...] (338)

Тут даже, чтоб не уронить себя и снизойти до канцелярского юношества, с которым всегда был в должных границах, о попробовал было потрепать одного юношу по плечу [...] (229)

b. Wenn *nicht-aktuelle, frühere oder nur grundsätzlich mögliche, typische* Bewußtseinsinhalte: **Reproduktion**.

Господин Голядкин был добрый человек и потому, по доброте души своей, тотчас же составил теорию [...] (271)

4. „Uneigentliches Erzählen“ (J. Holthusen), несобственно-авторское повествование

НАП = сплошное конституирование нарративного мира на основе сознания персонажа. У Чехова НАП становится конструктивным приемом всего сюжетного построения. «Рассказ ведется так последовательно с точки зрения героя, что изображаемый мир выглядит таким, каким его воспринимает сам герой. На все авторское повествование накладывается отпечаток душевного состояния героя» (А. П. Чудаков). Продолжая передавать внутренний мир персонажа, НАП выполняет нарративные, сюжетно-порождающие функции, причем никем не оцениваемый герой превращается в якобы повествующую инстанцию.

А. Чехов: «Невеста»

Было уже часов десять вечера, и над садом светила полная луна. В доме Шуминых только что кончилась всенощная, которую заказывала бабушка Марфа Михайловна, и теперь Наде — она вышла в сад на минутку — видно было, как в зале накрывали на

стол для закуски, как в своем пышном шелковом платье суетилась бабушка; отец Андрей, соборный протоиерей, говорил о чем-то с матерью Нади, Ниной Ивановной, и теперь мать при вечернем освещении сквозь окно почему-то казалась очень молодой; возле стоял сын отца Андрея, Андрей Андреич, и внимательно слушал.

В саду было тихо, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть, за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать.

Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича, того самого, который стоял за окном; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало... Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке; пахло жареной индейкой и маринованными вишнями. И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца! (ПССиП в 30 т., т. 10, М. 1977, 202)

А. Чехов: «Скрипка Ротшильда»

Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно. В больницу же и в тюремный замок гробов требовалось очень мало. Одним словом, дела были скверные. Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвейчем; здесь же в городишке звали его просто Яковом, уличное произзвище у него было почему-то — Бронза, а жил он бедно, как простой мужик, в небольшой старой избе, где была одна только комната, и в

этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и всё хозяйство. (ПССиП в 30 т., соч., т. 8, М. 1977, с. 297)

Яков погулял по выгону, потом пошел по краю города, куда глаза глядят, и мальчишки кричали: «Бронза идет! Бронза идет!» А вот и река. Тут с писком носились кулики, кричали утки. Солнце сильно припекало, и от воды шло такое сверканье, что было больно смотреть. Яков прошелся по тропинке вдоль берега и видел, как из купальни вышла полная краснощекая дама, и подумал про нее: «Ишь ты, выдра!» Недалеко от купальни мальчишки ловили на мясо раков; увидев его, они стали кричать со злобой: «Бронза! Бронза!» А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!

Он сел под нее и стал вспоминать. На том берегу, где теперь заливной луг, в ту пору стоял крупный березовый лес, а вон на той лысой горе, что виднеется на горизонте, тогда синел старый-старый сосновый бор. По реке ходили барки. А теперь всё ровно и гладко, и на том берегу стоит онда только березка, молоденькая и стройная, как барышня, а на реке только утки да гуси, и не похоже, чтобы здесь когда-нибудь ходили барки. Кажется, против прежнего и гусей стало меньше. Яков закрыл глаза, и в воображении его одно навстречу другому понеслись громадные стада белых гусей.

Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания? Ведь река порядочная, не пустынная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк; можно было бы плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и играть на скрипке, и народ всякого звания платил бы деньги; можно было бы попробовать опять гонять барки — это лучше,

чем гробы делать; наконец, можно было бы разводиться гусей, бить их и зимой отправлять в Москву; небось одного пуху в год набралось бы рублей на десять. Но он прозевал, ничего этого не сделал. Какие убытки! А, какие убытки! А если бы всё вместе — и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал! Но ничего этого не было даже во сне, жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем даром гуяет выгон? Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил

жида? Зачем вообще люди мешают жить друг друга? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу. (302—304)

Funktionen der ER (Vorzüge gegenüber DR und IR):

1. Wiedergabe von unartikulierten Gedanken und Wahrnehmungen, die noch nicht sprachliche ausgeformte Gestalt angenommen haben. Wenn äußere Rede als Gegenstand der ER, dann: äußere Rede einer dritten Person als Objekt der Wahrnehmung des Reflektors.
2. ER unauffälliger, fließender, ökonomischer
3. Möglichkeit der Wiedergabe der Stimmung und Bedeutungsposition eines Kollektivs.
4. Akzentuierung bestimmter Momente im EB.
5. Stilistische Vielfalt (многоязычие) im EB
6. Uneindeutigkeit der Zuordnung
7. Zweistimmigkeit, semantische und axiologische Ambiguität

**KAP. 6 DIE NARRATIVE
KONSTITUTION:
GESCHEHEN, GESCHICHTE,
ERZÄHLUNG, PRÄSENTATION DER
ERZÄHLUNG**

Viktor Šklovskij: Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja. In: *Poëtika*, Pg. 1919. Und in: V. Š., O teorii prozy, M. 1925, 2. Aufl. 1929. Russ.-dt. in: *Texte d. russ. Formalisten* [Russ.-dt.]. Bd. I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Eingel. u. hg. von Jurij Striedter, München 1969. Als TB [nur dt.]: J. Striedter, Russischer Formalismus (= UTB 40), München 1971. S. 36-121.

Viktor Šklovskij: Zum Sujet und seiner Konstruktion. Auszüge aus der *Theorie der Prosa*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Wolf Schmid. In: W. Schmid (Hg.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York 2009, 15-46.

Boris Tomaševskij: *Teorija literatury. Poëtika*, M.-L. 1925, 4. Aufl. 1928, 6. Aufl. 1931. Reprint: The Slavic Series. 6, N. Y. et al. 1967. Reprint: Rarity Reprints. 19, Letchworth 1971. Dt. Übers. [Über Fabel/Sujet: Kap. *Фабула и сюжет*.]

Šklovskij: Fabel = vorgegebenes Material, Sujet = Formung, Bearbeitung dieses Material durch *priemu*

Fabel : Sujet ≅ Material : Verfahren

Tomaševskij:

фабульные произведения [narrative W.] vs. бесфабульные произведения = описательные произведения [deskriptive W.]

1. Definition:

Fabel:

a. 1925: Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении

b. 1928: Тема фабульного произведения представляет собой некоторую более или менее единую систему событий, одно из другого вытекающих, одно с другим связанных. Совокупность событий в их взаимной внутренней связи и назовём фабулой.

Sujet:

a. 1925: Фабуле противостоит сюжет: те же события, но *в их изложении*, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них.

Berühmte Fußnote: Кратко выражаясь— фабула это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель».

[⇒ Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca 1978: „In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how* (S. 19)]

b. 1928: Не достаточно изобрести занимательную цепь событий, ограничив их началом и концом. Нужно *распределить* эти события, нужно их построить в некоторый порядок, изложить их, сделав из фабульного материала литературную комбинацию. Художественно построенное распределение событий в произведении именуется *сюжетом*.

2. Definition mit Hilfe des Motiv-Begriffs:

Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении. Для фабулы не важно, в какой части произведения читатель узнаёт о событии, и даётся ли оно ему в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намёков. В сюжете же играет роль именно *ввод мотивов* в поле внимания читателя. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция.

Darstellungen der formalistischen F/S-Dichotomie

Tzvetan Todorov: Some approaches to Russian Formalism. – In: St. Bann & J. E. Bowl (Hgg.), *Russian Formalism*, Edinburgh 1973, S. 6-19 (bes. Kap. III 'Fable' and 'subject'). Ursprüngl. französ.: Quelques concepts du formalisme russe, in: *Revue d'Esthétique* 24 (1971), S. 129-143.

Emil Volek: Die Begriffe «Fabel» und «Sujet» in der modernen Literaturwissenschaft. – In: Poetica 9 (1977), S: 141-166.

story – plot (Edward Forster: Aspects of the Novel. London 1927)

action – plot (Cleanth Brooks & Robert Warren: Understanding Fiction, New York 1943, ²1959)

Geschichte – Fabel (Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955, ²1967)

Geschichte = einf. Abfolge der Begebenheiten

Fabel = demgegenüber die unter e. Ordnungsprinzip gestellte Geschehensfolge

Geschichte: Stoffzusammenhang

Fabel: Sinnzusammenhang

3 Schwächen der formalist. Dichotomie

1. Uneinheitlichkeit der Begriffe bei untersch. Theoretikern

2. Ambivalenz der Begriffe:

Šklovskijs „Sujet“ =

1. Summe der Verfahren

2. Ergebnis der Bearbeitung der Fabel durch Verfahren

3. Konstruktion

Šklovskijs „Fabel“ =

1. Material, das e-m Werk zugrundeliegt (vorkünstlerisch)

2. Gestaltete Auswahl aus Material (künstlerisch)

Tomaševskijs „Sujet“ =

1. Umstellung der Motive

2. verbale Präsentation

Tomaševskijs „Fabel“ =

1. gesamtes Ereignismaterial

2. Summe der Motive (als schon künstler. geformter)

3. Insuffizienz von nur 2 Begriffen

F/S-Dichotm. \cong Reduktionismus des RF (im Zentrum Verfremdung = Transformation, Deformation)

Šklovskij: «Мы пляшем за плугом; это оттого, что мы пашем, — но паши нам не надо»

Dabei nicht zur Kenntn. genommen, daß Material (hier: F) selbst schon Resultat kü Operationen ist: inventio, εὑρεσις

Šklovskij: «Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (Texte d. RF I, 50)

Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire, in: Communications 8 (1968), S. 125-151:

«Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité [...]

Mais l'œuvre est en même temps discours [...]

A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître»

Welcher Gewinn mit histoire vs discours trotz Abhängigkeit vom formalist. Archi-Konzept?

- Rehabilitierung der histoire
- 2. In RF Schwergewicht auf Verfahren der Permutation (*перестановка*); bei Franz. Betong. der Amplifikation, Perspektivierung, Verbalisierung.
- 3. In RF Sujet = formbezogen, dagegen discours = substanzbezogen, allerdings nicht auf gleicher Begriffsebene wie histoire.
- 4. Discours definiert durch 2 Merkmale:
 - formale Transformation der histoire
 - Discours hat aber auch andere Substanz als histoire = Rede, Erzählung, Signifikant, dessen Signifikat = die transformierte histoire

Also 2 Aspekte unterscheiden histoire und discours:

| | | |
|--------------------------|------------|----------|
| Sa Rede über Handlung | Ø | discours |
| Se Handlung | histoire > | x |

⇒

Transformation

Modell mit 3 Ebenen:

Karlheinz Stierle: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte (1971), in: K.S., Text als

Handlung, München 1975, 49-55, auch in Erzähltextanalyse Bd. 2, S. 292-297.

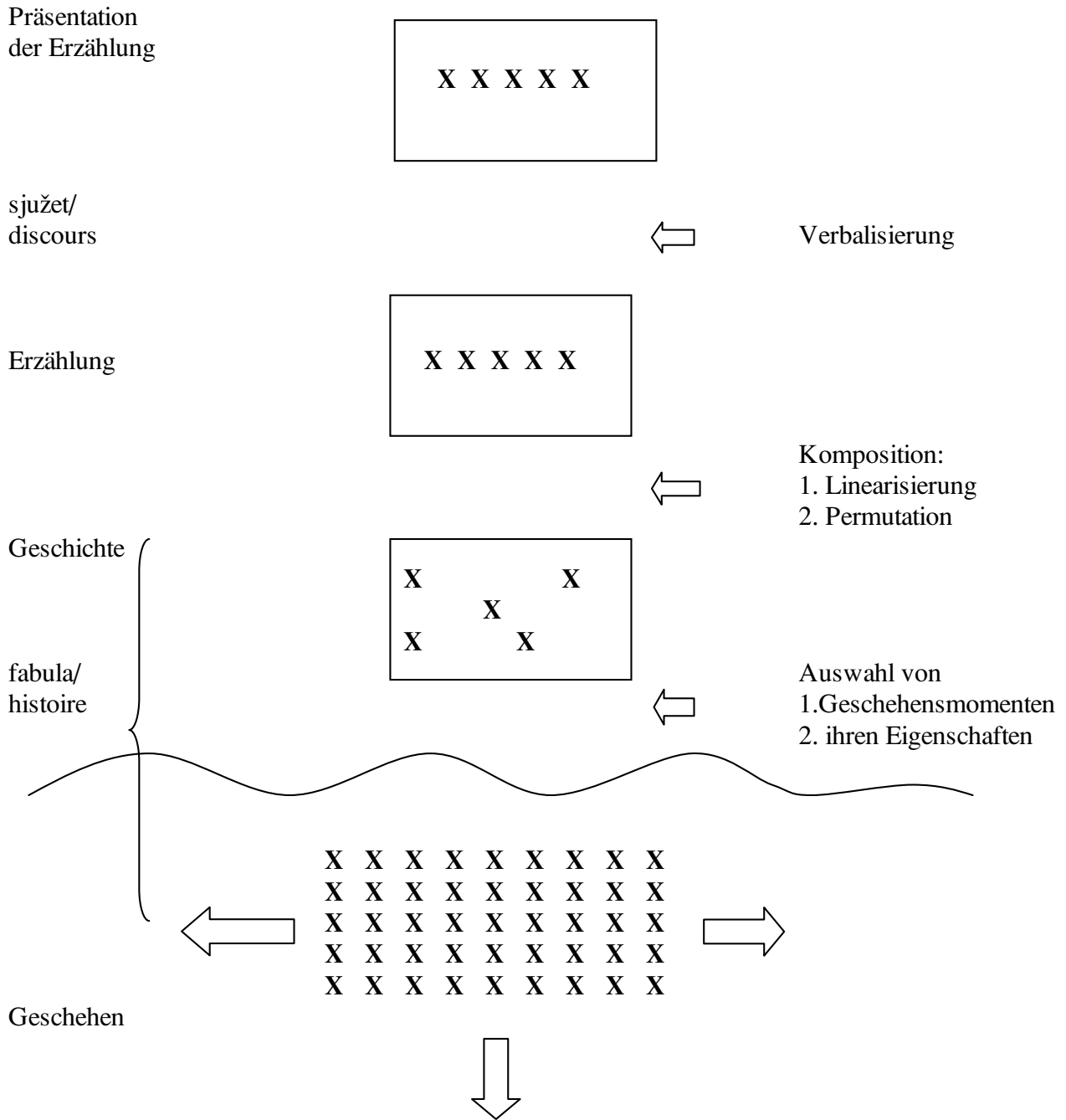
Modell mit 4 Ebenen:

Wolf Schmid: Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘. – In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 9 (1982), S. 83-110.

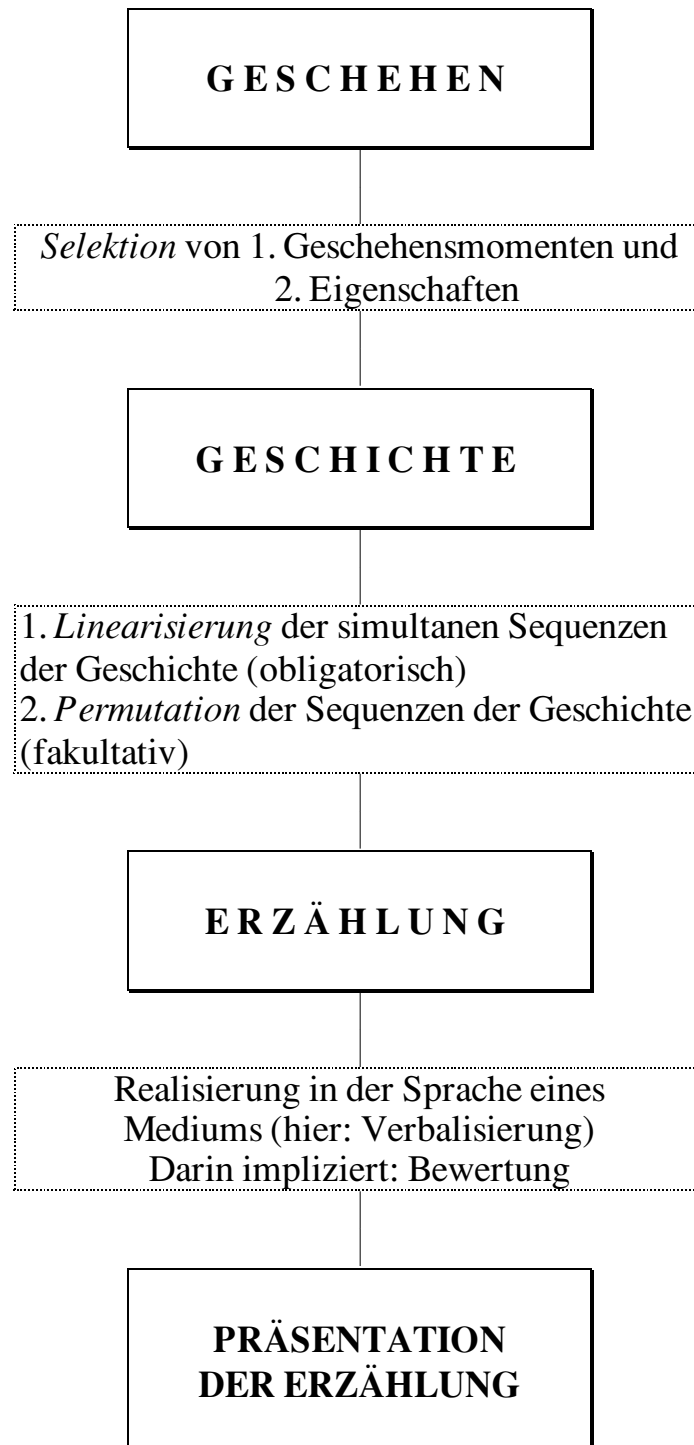
— Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution. – In: J.J. van Baak (Hg.), Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Amsterdam 1984, S. 523-552.

— Ebenen der Erzählperspektive. – In: K. Eimermacher/P. Grzybek/G. Witte (Hgg.), Issues in Slavic Literary and Cultural Theory, Bochum 1989, S. 433-449.

Generatives Modell der narrativen Konstitution



MODELL DER NARRATIVEN KONSTITUTION
(vereinfachtes Schema)



Geschehen целиком аморфно, оно распространяется бесконечно во все направления, его можно продолжить бесконечно в прошлое и его можно внутрь бесконечно тонко расчленивать.

Geschichte же имеет конкретные контуры, оно имеет начало и конец.

Выбирая элементы из бесконечного, неограниченного, аморфного *Geschehen* для конечного, ограниченного *Geschichte*, автор как бы пролагает сквозь событийный материал **смысловую линию** („Sinnlinie“), которая соединяет отдельные элементы, нанизывая их на нарративную нить и оставляя другие в стороне.

При отборе элементов из событийного материала (*Geschehen*) важны два аспекта:

1. Пролагая смысловую линию сквозь событийный материал, автор руководствуется критерием релевантности, т.е. значимости для данной истории, которую он собирается рассказать.
2. Отбор одних элементов неизбежно связан с не-отбором других.
3. Не отобранные элементы живут разной нарративной жизнью.
4. Одни должны навсегда остаться в состоянии не-отобранности.
5. Другие же должны активизироваться читателем по директивам, которые в более или менее явной форме имеются в тексте.

Fragen: **Wozu Geschehen?** Verdeutlicht Selektion vs. Nicht-Selektion. Selektion ⇒ Reduktion ⇒ Sinn

Geschichte > Erzählung: nicht Raffung vs. Dehnung

Erzählgeschichte vs. Erzählgeschehen

Je stärker s. in PdE der präsentierende fE kundgibt, desto mehr wird dieser zu eigener Figur. fE kann Erzg kommentieren u sein Erzählen thematisieren. Solche Reden ≠ Bestandteil der Geschichte, sondern konstituiert **Erzählgeschichte**.

PdE entwirft also zweierlei:

1. die präsentierte Erzählung
2. die Erzählgeschichte, in der die Erzählung präsentiert wird.

Fehlen expl. Erzähler-Kommentare u. Autothematisiergen, so keine Erzählgeschichte. Dennoch notw., **Erzählgeschehen** anzusetzen.

Wo bleibt im Modell Perspektive?

Traditionelle Vorstellung: Autor schafft Fabel/histoire, überträgt sie dem fE, der sie perspektiviert und verbalisiert.

Beispiele für diese Auffassung:

Karlheinz Stierle: „Indem die Geschichte Diskurs wird, wird sie zunächst also gebunden an die Perspektive eines Erzählers und seiner je spezifischen Erzählsituation“

Mieke Bal: Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris 1977:

„Chaque instance réalise le passage d’un plan à un autre: l’acteur, utilisant l’action comme matériaux, en fait l’histoire; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l’angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole: il en fait le texte narratif.“

Dagegen: Jegliche Geschichte ist bereits perspektiviert. Keine Geschichte ohne Perspektive! Persp. ≠ eine Operation unter andern, nicht einer einzelnen od einzigen Transformation zuzuordnen, sondern = Resultante aller narrativen Operationen

**KAP. 7 THEMATISCHE
UND FORMALE ÄQUIVALENZ
IN DER PROSA**

LIT: Roman Osipovič Jakobson: Linguistics and Poetics. In: Th. A. Sebeok (Hg.), Style in Language, New York, S. 350-377.

W. Schmid: Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs. In: W. Sch., Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin (= Slavische Literaturen 2), Frankfurt, Bern, Paris, New York 1992, S. 29-71.

Мир литературы делится на **два полушария: поэзию и прозу.**

Якобсоновская схема противопоставлений поэзии и прозы:

Проза

смежность (*Kontiguität*)

1. соседство в пространстве,
2. метонимическое отношение, напр. причинно-следственная связь,
3. грамматич. или логич. согласованность)

построение преимущественно метонимическое
синтагма

Поэзия

сходство и контраст =
Äquivalenz

построение преимущественно метафорическое
парадигма

Оппозиция *сходство* — *смежность* \cong *парадигма* — *синтагма*.

Оппозиция *Sprachkunst* и *Erzählkunst* по **Aage Hansen-Löve:**

Sprachkunst

словесное искусство

архаичность,
мифическое мышление,
подсознательность,
имагинация
отсутствие перспективизма

Erzählkunst

нарративное искусство

новое время
рациональное мышление
сознательность
фикция
перспективизм

Эквивалентность (*aequi-valentia*) = «равноценность», «равнозначность», т. е. равенство по какой-либо ценности, по какому-либо значению.

Тематическая vs. формальная эквивалентность.

Эквивалентность включает в себя два типа отношений: **сходство** и **оппозицию**. Общее между ними в том, что соотносимые элементы по меньшей мере по одному признаку идентичны, а по другому — неидентичны. Сходство и оппозицию можно определить как связки совпадений и

несовпадений насчет тех признаков, которые являются в данном контексте актуализированными.

Jakobson über die poetische Funktion: «What is the empirical linguistic criterion of the poetic function ? [...] The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence» (Linguistics & Poetics)

Paradigma
Äquivalenz

| | | |
|------------|-----------|-----------------------|
| зверь | кричал | |
| волк _____ | выл _____ | _____ |
| пёс | орал | Syntagma, Kontiguität |

Роман Якобсон и Кристина Поморска: «Беседы»:

Роль параллелизма далеко не ограничивается пределами стихотворной речи. Немало образцов художественной прозы построено по принципу последовательности параллелизма, но и здесь *mutatis mutandis* мы можем применить соображение Гопкинса о том, как изумит наблюдателя подспудное наличие действенного параллелизма даже в относительно свободной композиции прозаических произведений, где параллелистические построения приобретают прихотливый склад и наиболее отступают от беспрекословного подчинения элементарному принципу временной последовательности. Как бы то ни было, между стихотворным и прозаическим параллелизмом кроется знаменательное иерархическое различие. В поэзии стих диктует самый склад параллелизма: просодическая структура стиха в целом, мелодическое единство и повторность строки, а также ее составных

метрических частей подсказывает параллельное расположение элементов грамматической и лексикальной семантики, и неизбежно звук превосходит значение. Обратно, в прозе семантическим единицам различной ёмкости принадлежит примат в организации параллельных структур, и здесь параллелизм связанных по сходству, контрасту или смежности единиц активно сказывается в сюжетном построении, в характеристике субъектов и объектов действия и в нанизывании мотивов повествования. Художественная проза занимает промежуточное положение между поэзией как таковой и языком обыкновенной, практической коммуникацией, и необходимо помнить, что анализ каждого переходного, промежуточного явления несравненно труднее, чем исследование явлений полярных».

(**R. Jakobson & K. Pomorska: Besedy.** In: R. Jakobson, *Selected Writings*, Bd. VIII, Berlin 1988, S. 437-582 [Erstveröff. in franz. Übers. u.d.T.: *Dialogues*, Paris 1980; dt. u.d.T.: *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Ffm 1982.])

Временная и причинно-следственная последовательность мотивов в прозаическом тексте:

$$A \Rightarrow B \Rightarrow C \Rightarrow D$$

Конкуренция временно-причинной последовательности и эквивалентности:

$$\begin{array}{l} A \Rightarrow B \Rightarrow C \Rightarrow D \\ A \cong B \text{ vs. } C \cong D \end{array}$$

Эквивалентность = вне-временная связь

$$\begin{array}{l} A \cong D \\ A \Rightarrow B \Rightarrow C \Rightarrow D \end{array}$$

Оппозиция между временной и пространственной структурой (Joseph Frank's „spatial form“)

Типология:

Тематическая vs. формальная э.

Тематическая э.: однофигуральная vs. многофигуральная (isopersonal vs. heteropersonal)

Формальная э.: звуковые повторы, ритмизация, синтаксические структуры, шаблоны передачи чужой речи, позиция и т.д.

Соотношение между формальной и тематической э.

В принципе: проекция формальной э. на тематический план

Jakobson: „Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence“ – „In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning.“

3 возможных результата:

- То, что является эквивалентным в плане формальном, оказывается эквивалентным и с точки зрения тематики.

Три случая:

1. Формальная эквивалентность *подчеркивает* маркированную (т.е. явную) уже тематическую эквивалентность.

2. Формальная эквивалентность *выявляет* скрытую, неявную тематическую эквивалентность.

3. Формальная эквивалентность *создаёт* еще не существующую тематическую эквивалентность.

2. То, что является в плане формальном эквивалентным, оказывается в плане тематическом не эквивалентным, а *смежным*.

3. Формально эквивалентное в плане тематическом не оказывается *ни эквивалентным ни смежным* (нулевой эффект).

Соотношение между прозаическим и поэтическим построением текста:

Формально-тематическая эквивалентность выявляет временно-причинную последовательность.

Поэтому: не конкуренция, а **дополнение, обогащение, выявление** прозаического построения поэтическими приемами.

Виктор Шкловский о Чехове: «Через сопоставления-противоречия художник добирается до сущности предмета. [...] Через остроумное противопоставление открывается сущность взаимоотношений людей». («А. П. Чехов») — «Задачей художественного произведения является передача жизни через создание таких сцеплений и выявление таких противоположностей, которые выясняют сущность предмета». («Метафора и сюжет»)

Лев Толстой об «Анне Карениной»: Если бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. И если близорукие критики думают, что я хотел описывать только то, что мне нравится, как обедает Облонский и какие плечи у Карениной, то они ошибаются. Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцеплённых между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя: а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения. [...] Теперь [...] для критики искусства нужны люди, которые бы подсказывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений. (Письмо Страхову 1876, ПСС, т. 62, с. 268-269)

КАР. 8 „СКАЗ“ UND „ORNAMENTALE“ PROSA

LIT zum skaz: Boris Ėjchenbaum: Kak sdelana «Šinel'» Gogolja (1919), russ.-dt. in: J. Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, München 1971, 123-159.

— Illjuzija skaza (1924), russ.-dt. in: J. Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, München 1971, S. 160-167.

Viktor Vinogradov: Problema skaza v stilistike (1926), russ.-dt. in: J. Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Bd. 1, München 1971, S. 168-207.

Michail Bachtin: Problemy tvorčestva Dostoevskogo, L. 1929, S. 105-200.

Natal'ja Koževnikova: O tipach povestvovanija v sovetskoj proze. In: Voprosy jazyka sovremennoj ruskoj literatury, M. 1971, S. 97-

163.

E.G.Mučsenko, V.P. Skobelev, L.E. Krojčik: Poëtika skaza, Voronež 1978.

P. Hodgson: More on the Matter of Skaz: The Formalist Model. In: V. Maikov & D.S. Worth (Hgg.), From Los Angeles to Kiev, Columbus/Ohio 1983, S. 119-154.

LIT zum Ornamentismus: Viktor Šklovskij: Ornamental'naja proza. Andrej Belyj (1924), dann in: V.B.Š, O teorii prozy, 2. Aufl. Moskva 1929, S. 205-225.

Natal'ja Koževnikova: Iz nabljudenij nad neklassičeskoj („ornamental'noj“) prozoi. In: Izv. AN SSSR. Serija lit. i jaz., Bd. 35, 55-66.

Patricia Carden: Ornamentism and Modernism. In: G. Gibian, H.W. Tjalsma (Hgg.), Russian Modernism. Culture and Avant-Garde. 1900-1930, Ithaca & London 1976, S. 49-64.

V. Levin: „Neklassičeskie“ tipy povestvovanija načala XX veka v istorii russkogo literaturnogo jazyka. In: Slavica Hierosolymitana, Bd. 5-6 (1981), S. 245-275.

Léna Szilárd: Ornamental'nost'/ornamentalizm. In: RL 19 (1986), S. 65-78.

W. Schmid: Ornament – Poesie – Mythos – Psyche. In: W. Sch., Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin), Frankfurt a. M. u.a. 1992, S. 15-28.

Beispiele für ornamentale Prosa:

1. Boris Pil'njak: Golyj god

Глава VI, ПРЕДПОСЛЕДНЯЯ. БОЛЬШЕВИКИ.

(Триптих второй.)

Ибо последние будут первыми.

Кожаные куртки

В доме Ордыниных, в исполкоме (не было на оконцах здесь гераней) — собирались наверху люди в кожаных куртках, большевики. Эти вот, в кожаных куртках, каждый в статью, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из

русской рыхлой, корявой народности — отбор. В кожаных куртках — не подмочишь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили — и баста. Петр Орешин, поэт, правду сказал: — «Или — воля голытьбе, или — в поле, на столбе!...» Архип Архипов днем сидел в исполкоме, бумаги писал, потом мотался по городу и заводу — по конференциям, по собраниям, по митингам. Бумаги писал, брови сдвигая (и была борода чуть-чуть всклокочена), перо держал топором. На собраниях говорил слова иностранные, выговаривал так: — константировать, энегрично, литефонограмма, фукцировать, буждет, — русское слово *могут* — выговаривал: — *магуть*. В кожаной куртке, с бородой, как у Пугачева. — Смешно? — и еще смешнее: просыпался Архип Архипов с зарею и от всех потихоньку: — книги зубрил, алгебру Киселева, экономическую географию Кистяковского, историю России XIX века (издания Гранат), «Капитал» Маркса, «Финансовую науку» Озерова, «Счетоведение» Вейцмана», самоучитель немецкого языка — и зубрил еще, составленный Гавкиным, маленький словарь иностранных слов, вошедших в русский язык.

Кожаные куртки.

Большевики. Большевики? — Да. Так. — Вот, что такое большевики!

2. Evgenij Zamjatin:

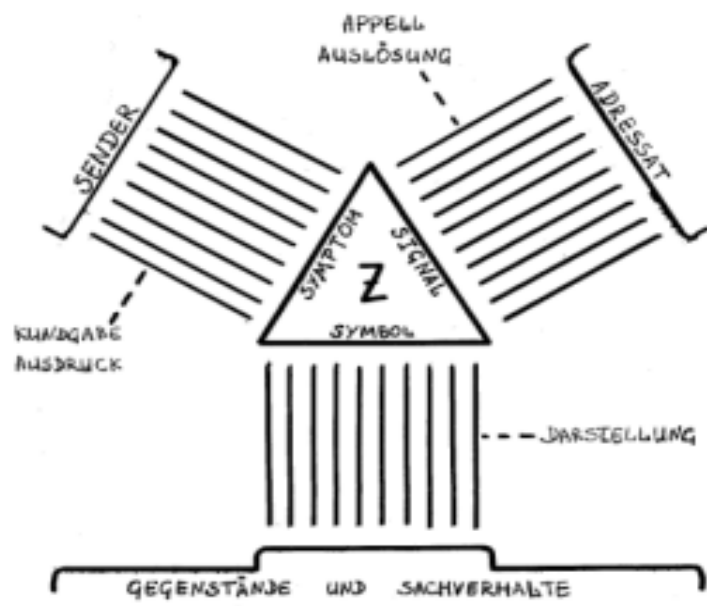
ЛОВЕЦ ЧЕЛОВЕКОВ (1918)

Самое прекрасное в жизни – бред, и самый прекрасный бред – влюбленность. В утреннем, смутном, как влюбленность, тумане – Лондон бредил. Розово-молочный, зажмурысь, Лондон плыл – все равно куда.

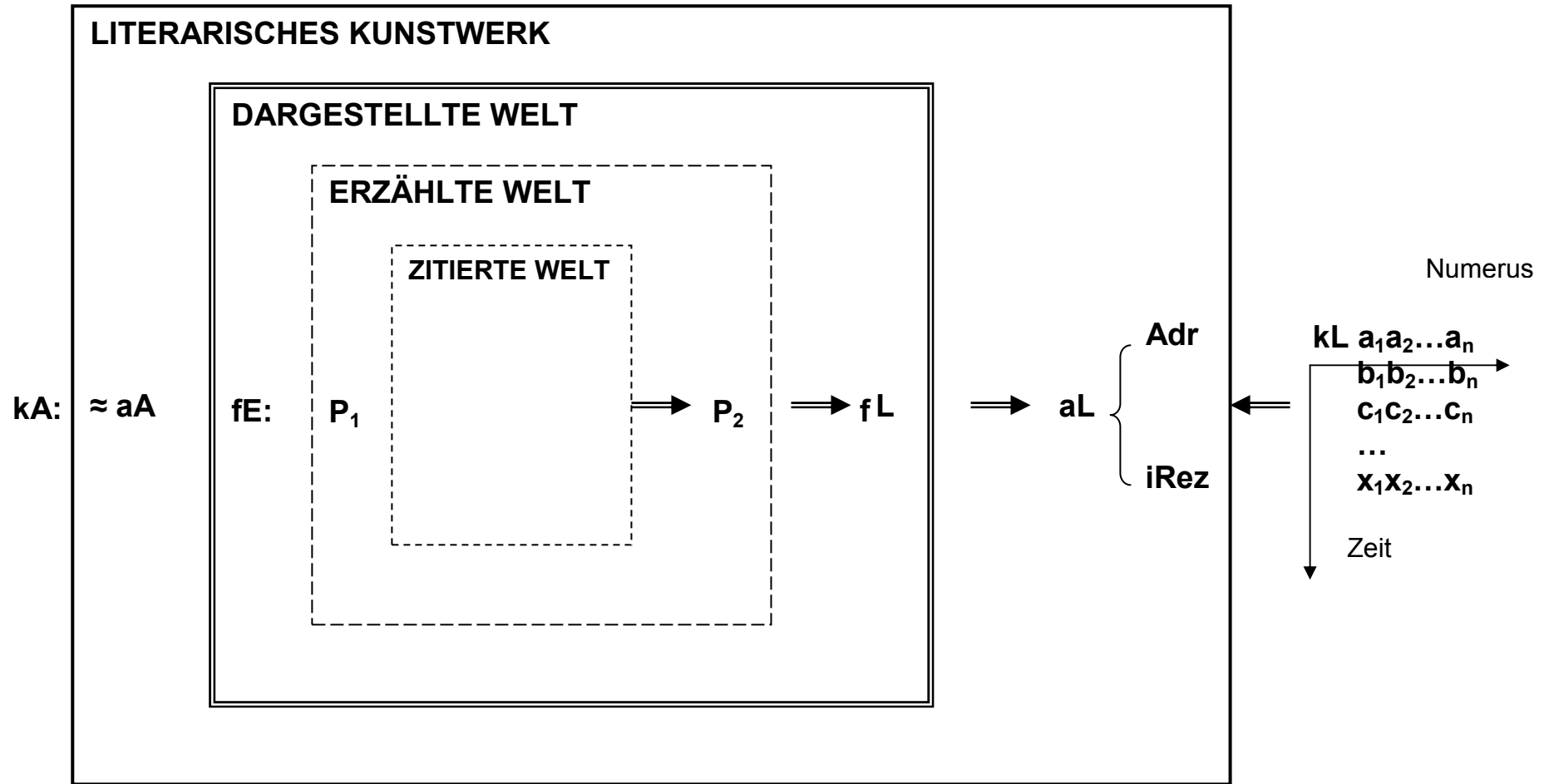
Легкие колонны друидских храмов – вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей-кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, выплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы [...]

Das Schönste im Leben ist das Fieber, und das schönste Fieber ist die Verliebtheit. Im morgendlichen, wie die Verliebtheit trüben Nebel fieberte London. Rosig-milchig, die Augen zgedrückt, schwamm London – gleichgültig wohin.

Die leichten Säulen der Druidentempel – gestern noch Fabrikrohre. Luftig-gußeiserne Bögen der Viadukte: Brücken von einer unbekannten Insel zu einer unbekannten Insel: gleich tauchen sie nach einer Beute auf den Grund. Aufgeschreckt spritzten zur Sonne tönende goldene Buchstaben [...]



Schema der Kommunikationsebenen im Erzählwerk



LEGENDE:

kA = konkreter Autor

aA = abstrakter Autor

fE = fiktiver Erzähler

P = dargestellte Person

fL = fiktiver Leser

aL = abstrakter Leser

Adr = unterstellter, vorausgesetzter Adressat

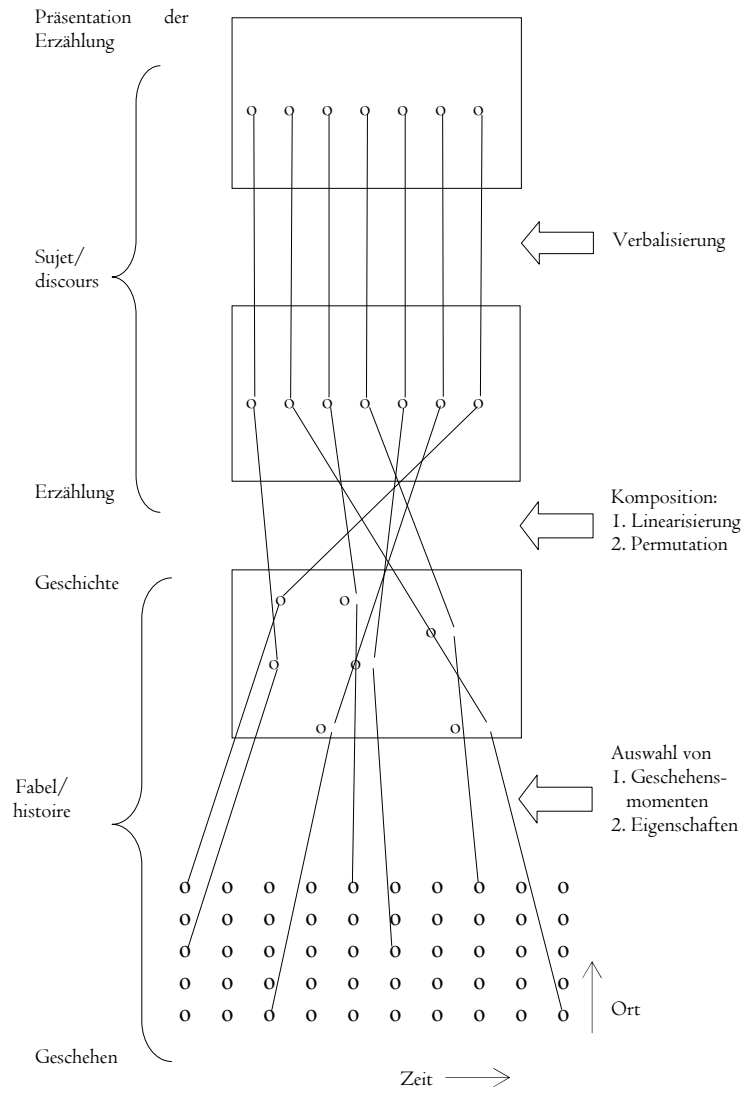
iRez = idealer Rezipient

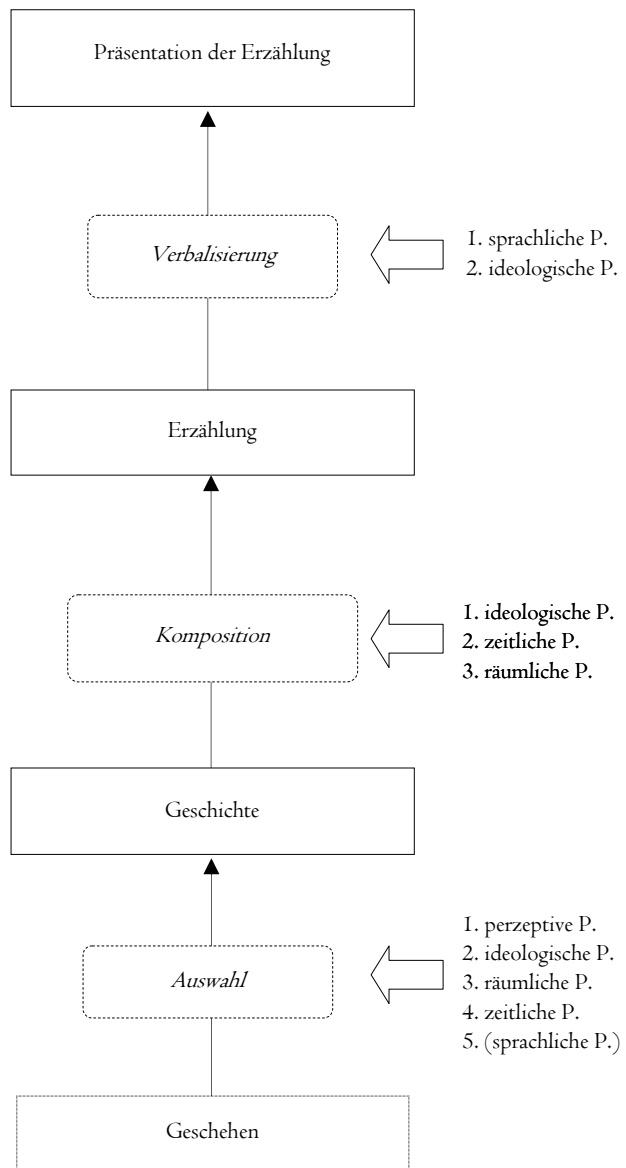
kL = konkreter Leser

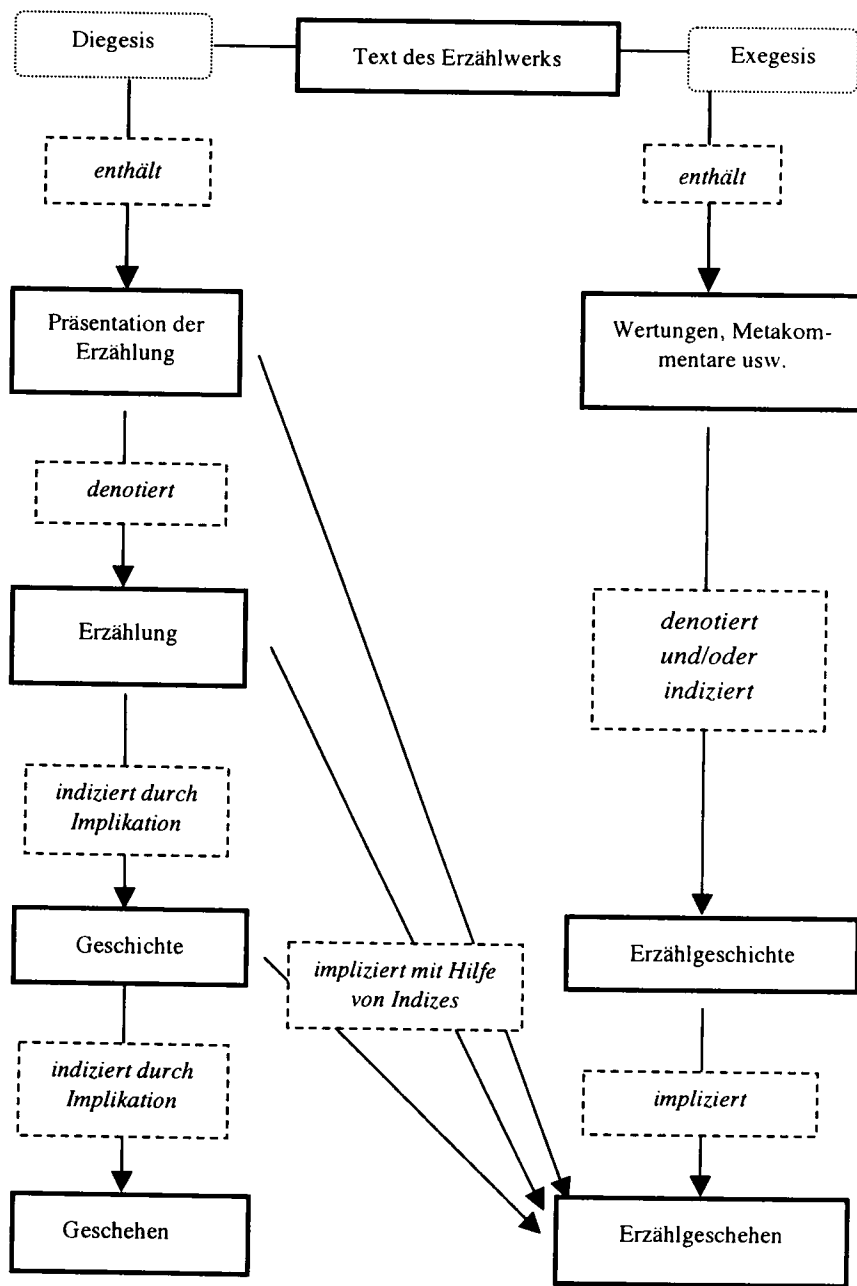
: = Schaffensakt

⇒ = gerichtet an

Idealgenetisches Modell der narrativen Ebenen







Das folgende Schema gibt eine Übersicht über die besprochenen Zwei- und Drei-Ebenen-Modelle. Die Spalten enthalten analoge, aber nicht notwendigerweise in jeder Hinsicht identische Begriffe.

| | | | |
|-------------------|-----------|------------|----------------------|
| Tomaševskij 1925 | fabula | | sjužet |
| Todorov 1966 | histoire | | discours |
| Genette 1972 | histoire | | récit |
| Rimmon-Kenan 1983 | story | | text |
| Bal 1977 | histoire | | récit texte |
| Bal 1985 | fabula | | story text |
| García Landa 1998 | acción | | relato discurso |
| Stierle 1971 | Geschehen | Geschichte | Text der Geschichte |

Aus: W. Schmid (Hg.), Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze (=Narratologia 21), Frankfurt a. M. 2009

WOLF SCHMID
(Universität Hamburg)

„Fabel“ und „Sujet“

1. Die Aktualität der Fabel-Sujet-Dichotomie

Unter den Konzepten des slavischen Funktionalismus hat für die Narratologie zweifellos die Fabel-Sujet-Dichotomie die größte Bedeutung erlangt. Auch außerhalb des slavischen Sprachraums ist das von den russischen Formalisten geprägte Begriffspaar noch in jüngster Zeit fester Bestandteil von Einführungen in die Literaturwissenschaft.¹

Es sei zunächst danach gefragt, auf welche Weise die Dichotomie in den internationalen narratologischen Diskurs gelangt ist. Der westliche Kontext ist mit dem Fabel-Sujet-Problem durch Viktor Erlichs umfassende systematische und historische Darstellung *Russian Formalism* (1955; dt. 1964, 268–271) bekannt geworden. Aber schon vorher war die Dichotomie durch René Welleks und Austin Warrens bahnbrechende *Theory of Literature* (1949) eingeführt worden. Die beiden Autoren griffen auch auf die formalistische Terminologie zurück: „The Russian Formalists distinguish the ‚fable‘, the temporal-causal sequence which, however it may be told, is the ‚story‘ or story-stuff, from the ‚sujet‘, which we might translate as ‚narrative structure‘“ (Wellek/Warren 1949, 218).² Unglücklicherweise wurden die russischen Termini *fabula* und *sjuzet* in der für die englischsprachige Rezeption maßgebenden Übersetzung von Šklovskijs Aufsatz zum *Tristram Shandy* (1921d/1965b) und des einschlägigen Kapitels aus Tomaševskijs *Theorie der Literatur* (1925/1965a) durch

1 Von rezenten Einführungen in die Literaturwissenschaft, Handbüchern und einführenden Aufsätzen in Sammelbänden in deutscher Sprache, die die formalistische Unterscheidung von Sujet und Fabel vorstellen, sind vor allem zu nennen: Schwarze 1982; Schutte 1985; Pechlivanos u. a. (Hgg.) 1995 (darin bes. Meyer 1995 und Schardt 1995); Jahn 1995, 30; Grübel 1996, 402–404; Vogt 1998, 97 f.; Beck/Küster/Küster 1998, 305; Schulze-Witzenrath 1998, 48 f.; Gfrereis 1999, 60, 199; Martinez/Scheffel 1999, 22–26; Nünning/Nünning 2001, 104–134; Biti 2001, 219, 780; Nünning (Hg.) 1998 [2001, 508 f. s.v. „plot“]; Herman/Jahn/Ryan (Hgg.) 2005, 157, 566. Für Unterstützung bei der Recherche danke ich Frau Tatjana Delgas.

2 Mit Šklovskijs Aufsatz zum *Tristram Shandy* (1921d), in dem die Fabel-Sujet-Opposition zum ersten Mal dargelegt wird, ist das englischsprachige Publikum bereits durch Harper 1954 bekannt gemacht worden.

Lemon/Reis (Hgg.) 1965 mit *story* und *plot* übersetzt, was sie als Äquivalente der von E. M. Forster (1927) eingeführten und im angelsächsischen Kontext einflussreich gewordenen Opposition von *story* und *plot* erscheinen ließ.³ In der englischsprachigen Forschung wurde das formalistische Begriffspaar mit Forsters Opposition *story* vs. *plot* nicht nur konfrontiert⁴, sondern nicht selten auch identifiziert. Die vermeintliche Äquivalenz der Dichotomien *Fabel* vs. *Sujet* und *story* vs. *plot* führte zu nicht geringer Begriffsverwirrung, die durch die Mehrdeutigkeit des *plot*-Begriffs verschärft wurde.⁵ Erst Meir Sternberg (1974, 8–14; 1976) zeigte die Differenz zwischen den Dichotomien, demonstrierte die Komplementarität der Begriffe und führte ihre Korrelation in einem vierteiligen Schema vor. Für Klarheit in der Zuordnung der vier Begriffe sorgte auch Emil Volek (1977)⁶, und José Ángel García Landa widmete in seinem Buch *Acción, relato, discurso* (1998, 32–60) der Darstellung der formalistischen Dichotomie und ihrem Vergleich mit den prominenten *story-plot*-Oppositionen (Forster 1927; Muir 1928; Wellek/Warren 1949; Brooks/Warren 1943; Crane 1952; Scholes/Kellog 1966) ein ganzes Kapitel.

Durch Tzvetan Todorovs Vermittlung (1966) wurde die russische Dichotomie in den französischen Strukturalismus eingeführt⁷, wo sie durch die nicht ganz analogen Begriffspaare *récit* vs. *narration* (Barthes 1966) oder *histoire* vs. *discours* (Todorov 1966) ersetzt wurde. Im englischsprachigen Kontext erscheint die französische Dichotomie als *story* vs. *discourse* (Chatman 1978) oder *story* vs. *text* (Rimmon-Kenan 1983). (Von den Differenzen zwischen der *Fabel-Sujet*-Dichotomie der Russen und den westlichen Oppositionen *histoire* vs. *discours* und *story* vs. *discourse* wird noch die Rede sein.)

In der Folgezeit wurde die binäre Opposition, in der beide Glieder eine unverkennbare intensionale und extensionale Doppelwertigkeit aufweisen, durch Drei- und Vier-Ebenen-Modelle ersetzt.⁸ Ungeachtet

3 Forsters (1927, 93 f.) berühmte Definition lautet: „We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality“.

4 Zu den unterschiedlichen im Schwange befindlichen Bedeutungen von *plot* vgl. Martinez 2003.

5 Die erste vollständige englische Übersetzung von Šklovskijs *Theorie der Prosa* (Šklovskij 1990, 170) gibt die Begriffe mit *story line* und *plot* wieder, führt aber immerhin auch die russischen Originalbegriffe (*fabula* – *syuzhet*) an.

6 Zur Differenz der Dichotomien vgl. auch Brooks 2002, 130 f.

7 Todorov hat 1971 (engl. 1973, 12–19) eine relativ ausführliche Darstellung der Dichotomie in ihren verschiedenen Definitionen bei Šklovskij, Tomaševskij und Tynjanov gegeben.

8 Vgl. dazu unten, Abschnitt 7b. Vgl. auch die Übersichten bei Cohn 1990, 777; Fludernik 1993, 62 und Martinez/Scheffel 1999, 26. Zur semiotischen Problematik der in verschie-

der Umformulierung von *Fabel* und *Sujet* zu Neudefinierten Dichotomien und der Ausweitung zu Drei- und Vier-Ebenen-Modellen wird in der erzähltheoretischen Forschung und in erzählanalytischen Arbeiten immer noch auf die formalistischen Ausgangsdefinitionen zurückgegriffen.⁹

In diesen Rückgriffen erhält die Dichotomie häufig freilich eine Modellierung, die eher aktuellen theoretischen Interessen als dem formalistischen Ursprung entspricht. Es empfiehlt sich deshalb, noch einmal den Ursprung zu rekonstruieren.¹⁰ Dabei wird deutlich werden, dass die russischen Theoretiker der zehner und zwanziger Jahre unter den Begriffen durchaus Unterschiedliches verstanden und überhaupt weniger einheitlich dachten, als das in mancher Rekonstruktion unterstellt wird. Es seien deshalb die wichtigsten Ansätze gesondert betrachtet.¹¹

2. Viktor Šklovskij

a. Die Intention

Šklovskij beabsichtigte nicht, eine narratologische Theorie zu entwerfen oder auch nur eine Differenzierung narrativer Ebenen vorzunehmen. Er war nicht im Geringsten an einer Systematisierung bestehender Begriffe interessiert. In seiner Begriffsverwendung verhielt er sich durchaus schwankend und inkonsequent. Seine Texte waren nicht wissenschaftliche Abhandlungen, sondern Essays, seine zentralen Theoreme formulierte er als *Aperçus*.¹² Šklovskijs Interesse in dem Bereich, den er

denen Modellen figurierenden Ebenen einschließlich der formalistischen Dichotomie vgl. Pier 2003.

- 9 Vgl. etwa Chatman 1978; Culler 1980; Ricœur 1984 (dt. 1989, 138); Bordwell 1985; Bruner 1986, 17–21; 1991, 12; Onega/García Landa 1996; Nelles 1997, 100; Dannenberg 1998, 52; Kafalenos 1999, 36 f.; Lothe 2000, 7, 28 f.; Richardson 2002, 47; Abbot 2002, 16, 195; Brooks 2002, 230 f.; Oatley 2002, 44; Zuschlag 2002, 13–23; Buchholz 2003, 92 f.; Martinez 2003; Schulz 2003. Eine besondere Erwähnung verdient Hayden White (1973, 1978), der mit seinem die Tätigkeit des Geschichtsschreibers bezeichnenden Begriff des *emplotment* auf die von den russischen Formalisten vorgenommene Unterscheidung von Fabel und Sujet (bei ihm *story* und *plot*) rekurriert (vgl. bes. White 1994, 569).
- 10 Die wichtigsten Abhandlungen zum Ursprung der Dichotomie sind: Volek 1977; 1985; Hansen-Löve 1978a, 238–263.
- 11 Gegen das Fabel-Sujet-Paar und vergleichbare Dichotomien wie *story* vs. *discourse* sind vor allem aus postmodernistischer, aber auch aus prä-postmodernistischer Warte zahlreiche Argumente vorgebracht worden, so etwa von Richardson 2001. Vgl. dazu die Übersicht der Pekinger Narratologin Dan Shen (2002), die die vorgebrachten Argumente einerseits widerlegt, andererseits aber die Dichotomie aber auf eigene Weise problematisiert.
- 12 Für die deutsche Rezeption der für die Fabel-Sujet-Dichotomie einschlägigen Schriften Šklovskijs sind die beiden von Striedter (1969) und Stempel (1972) herausgegebenen *Texte der russischen Formalisten* maßgebend gewesen, ferner sind die (gekürzte) Übersetzung der

„Theorie der Prosa“ nannte, galt ausschließlich dem *Sujet*, und diesen Begriff verwendete er im Zusammenhang mit dem für ihn zentralen Konzept der „Verfremdung“ (*ostranenie*).¹³ Der Begriff *Sujet* bedeutete für Šklovskij in den meisten Fällen seiner Verwendung¹⁴ – im Gegensatz zu seinem späteren französischen Äquivalent *discours* – nicht ein fertiges Produkt, etwa das Resultat von Transformationen, sondern eine Energie, den Prozess der künstlerischen Konstruktion, der Deformation, ein Moment der „Form“¹⁵:

Theorie der Prosa (in der Fassung von 1925: Šklovskij 1966b) und ein Sammelband mit Essays zur Prosa zu erwähnen: Šklovskij 1973a. Die französische Rezeption wurde gesteuert durch die von Todorov (1965) übersetzte und herausgegebene *Tbéorie de la littérature* und die in Lausanne erschienene Übersetzung der *Theorie der Prosa* (Šklovskij 1973c), die englischsprachige durch Lemon/Reis (Hgg.) 1965. Im Spanischen liegen eine Übersetzung der *Erzählungen über die Prosa* (Šklovskij 1971) und zwei Übersetzungen des Sammelbands *Tetiva. Über die Unähnlichkeit des Ähnlichen* (Šklovskij 1973b; 1975) vor. Die tschechische und slowakische Rezeption von Šklovskijs Prosa- und Sujettheorie setzte wesentlich früher ein. Die *Theorie der Prosa* erschien bereits 1933 in tschechischer Übersetzung (2. Aufl. Praha 1948). (Zu dieser Übersetzung veröffentlichte Jan Mukařovský [1934; dt. 1971] eine ausführliche kritische und programmatische Besprechung, in der er seine von Šklovskij abweichende strukturalistische Position darlegte.) Und im Jahr 1941 gab Mikuláš Bakoš eine umfangreiche Anthologie der Hauptschriften der Formalisten in slowakischer Übersetzung mit einer umfangreichen, kommentierten Bibliographie heraus. Diese Ausgabe wurde 1971, allerdings ohne Bibliographie, wiederaufgelegt. (Die Neuauflage in dem für die „normalisierte“ Tschechoslowakei schwierigen Jahr 1971 wurde offensichtlich durch die Tatsache erleichtert, dass die erste Auflage 1941 durch die Organe der Slowakei, damals eines Satellitenstaates des Deutschen Reiches, konfisziert wurde, da sie Übersetzungen „sowjetischer“ Autoren enthielt.)

- 13 Zu den unterschiedlichen Bedeutungen, Funktionen und Mittel, die in Šklovskijs Schriften dem Begriff und dem Phänomen der Verfremdung zugeordnet werden, vgl. die Typologie in Schmid 1973. Die formalistische Sujettheorie betrachtet unter dem Aspekt des Verfremdungs-Prinzips: Hansen-Löve 1978a, 238–263.
- 14 Den Begriff *Sujet* übernahm Šklovskij von dem russischen Ethnographen Aleksandr Veselovskij, der „Motiv“ („die einfachste Erzähleinheit“) und „Sujet“ („ein Thema, in dem verschiedene Situationen oder Motive angelegt sind“) unterschied (zit. nach Šklovskijs Wiedergabe: 1919, 38; vgl. Veselovskij 1913, dt. 2009). Šklovskijs Verhältnis zu Veselovskijs Konzeption beleuchtet Sherwood 1973, 30–36.
- 15 Unsere Rekonstruktion der am ehesten formalistisch zu nennenden Fabel-Sujet-Dichotomie soll nicht vergessen machen, dass Šklovskij schon in seiner frühen Phase den Sujetbegriff nicht selten im konventionellen Sinn gebraucht, als Synonym für Fabel, einen typischen Handlungsverlauf oder als Bezeichnung des Resultats der Anwendung der Verfahren. Die Bedeutung des Terminus *Sujet* muss in Šklovskijs Schriften jeweils aus dem Kontext erschlossen werden. Oszillierend und oft ängmatisch ist die Semantik von *Fabel* und *Sujet* besonders im Spätwerk. Hier muss vor allem die im Untertitel *Das Buch vom Sujet* genannte Essaysammlung *Energie der Verirrung* des Achtundachtzigjährigen angeführt werden (Šklovskij 1981), aus der für unsern Zusammenhang besonders das 20. und letzte Kapitel Bedeutung erhält, das, überschrieben mit *Noch einmal von den Anfängen und den Enden der Werke; Von Sujet und Fabel*, einen Abschied des Autors von seinen Lesern darstellt. Ich zitiere einige der fragmentarischen Definitionen: „Ich habe gelebt und lebe und habe doch keine genaue Vorstellung davon, was ein Sujet ist“ (337) – „Sujet, das ist der Gegenstand. Das ist der Gegenstand der Beschreibung“ (338) – „Das Sujet von *Eugenij Onegin* ist nicht einfach Evgenij Onegin, sondern Evgenij Onegin, der die Wissenschaft von der Liebe betrieben hat“ (339) – „Die Nichtigkeit der Fabel kann ein Sujet werden“

Die Methoden und Verfahren des Sujetbaus sind den Verfahren etwa der Klanginstrumentierung ähnlich und im Prinzip mit ihnen identisch. Wortkunstwerke sind ein *Geflecht* von Klängen, Artikulationsbewegungen und Gedanken. (Šklovskij 1919, 106; Hervorhebung im Original)¹⁶

[...] das Sujet und die Sujethaftigkeit [*sjužetnost'*] sind eine ebensolche Form wie der Reim. (Šklovskij 1919, 108)

Die Fabel ist ein Phänomen des Materials. Das ist gewöhnlich das Schicksal des Helden, das, was über ihn im Buch geschrieben ist. Das Sujet ist ein Phänomen des Stils, der kompositionelle Aufbau des Werks. (Šklovskij 1928, 220)

b. Der Opponent

Šklovskijs Aussagen zu Sujet und Sujetbau sind gegen eine Konzeption gerichtet, die die Ähnlichkeit oder den Zusammenfall von Erzählmotiven entweder mit Entlehnung oder – in Fällen weit voneinander entfernter Kulturen – mit der Ähnlichkeit von Lebensformen und religiösen Vorstellungen erklärt und in Märchenmotiven Erinnerungen an urtümliche Gesellschaftsordnungen, Riten und Gebräuche erblickt. In Russland wurde eine solche Konzeption von der so genannten Ethnographischen Schule vertreten, deren Hauptvertreter Aleksandr Veselovskij war. Die Polemik mit Veselovskij durchzieht Šklovskijs Essay *Die Verbindung der Verfahren des Sujetbaus mit den allgemeinen Stilverfahren* (1919) wie ein roter Faden. Šklovskijs Einwand gegen diese Theorie war, dass sie mit ihrer genetischen Erklärung die eigenen Gesetze des Sujetbaus nicht berücksichtige. Der mit Entlehnung, Übernahme und Einfluss argumentierenden heteronomistischen Erklärungsweise setzte Šklovskij eine autonomistische entgegen, in deren Zentrum die „Gesetze des künstlerischen Willens“ stehen, eines Willens, der auf das „Schaffen spürbarer Werke gerichtet ist“ (1919, 96 f.; 2009, 20):

Im Kunstwerk gibt es neben den Elementen, die aus Entlehnungen entstehen, auch das Element des Schöpferischen, eines gewissen Willens des Schöpfers, der das Werk baut, ein Stück [Material] nimmt und es neben andere Stücke stellt. (ebd.)

(340) – „Das Sujet ist das Ziel des Autors“ (340) – „Das Sujet sind die vorgelegten Umstände, die andere Umstände eröffnen, einen Umstand anderer Ordnung, anderen Stils“ (343). Bei aller Rätselhaftigkeit dieser Bestimmungen bleibt eine Grundopposition von Fabel und Sujet bestehen, wobei Fabel das Konventionelle an Handlungen bezeichnet und Sujet das Innovative: „Das Sujet ist die Ausnutzung des gesamten Wissens von einem Gegenstand“ (347) – „Was ist die Fabel? Die Fabel ist die Rückkehr zu einem alten, verstandenen und dem Leser oder Zuschauer nahen Thema. Die Fabel, die ja die Intrige ist, erleichtert die Wahrnehmung, die Wiederholung, aber sie macht wie ein grammatischer Reim die Wiederholung manchmal nichtig“ (348).

16 Die Seitenangabe der Zitate aus Šklovskijs Essays bezieht sich auf die zweisprachige Ausgabe von Striedter (Hg.) 1969, soweit die entsprechenden Texte dort abgedruckt sind. Die in dem Band enthaltene Übersetzung wird hier jedoch leicht revidiert.

c. Šklovskijs Aristotelismus

Sowohl das Bild, das Šklovskij von der Tätigkeit des Künstlers entwirft, als auch die Betonung seiner besonderen Wirkabsicht weisen den russischen Formalisten als einen Aristoteliker aus. Und so braucht es nicht zu verwundern, dass er sich in diesem Essay über die Sujetverfahren mehrfach ausführlich auf den Theoretiker des gut gebauten Mythos bezieht. Es geht dabei immer um die Akte der künstlerischen Poiesis, die nicht als organisches Werden oder als traditionsbewusste Übernahme, sondern im wörtlichen Sinne des griechischen Worts ποιέω als ein Machen, als ein konstruktives, manchmal, nach Maßgabe der erstrebten Wirkung, auch durchaus manipulatives Machen verstanden wird. Šklovskijs Betonung des Machens und des Zusammenfügens entspricht durchaus dem Geist der *Poetik* des Aristoteles, die die „Darstellung der Handlung“ (μίμησις πράξεως) mit dem „Mythos“ (μῦθος) gleichsetzt und diesen Begriff, der am besten mit (erzählter) „Geschichte“ wiederzugeben ist¹⁷, definiert als die „Zusammenfügung der Handlungen“ (σύνθησις – oder σύστασις – τῶν πραγμάτων; De arte poetica 1450a, 5, 15).¹⁸ Und wie Aristoteles den Maßstab für die Mimesis nicht in der Ähnlichkeit mit einer außerliterarischen Wirklichkeit sieht, sondern den Wert der „Zusammenfügung der Handlungen“ danach bemisst, ob und in welchem Maße sie geeignet ist, die erstrebte Wirkung hervorzurufen, so ist Šklovskijs Konzept des Sujets von der Wirkung her definiert. Ging es in der Tragödie, für Aristoteles die würdigste Form der Mimesis, darum, „über das Mitleid und die Furcht zu einer Reinigung von derartigen Affekten zu gelangen“ (Ars poetica 1449b, 27–28), so sieht Šklovskij das Wirkziel der Kunst darin, die durch den Automatismus des Wiedererkennens bedrohte „Empfindung des Lebens“ wiederherzustellen (1917, 14).¹⁹

17 In der Aristotelischen Unterscheidung von „Handlung(en)“ und „Mythos“ kann man einen Vorläufer der formalistischen Fabel-Sujet-Opposition sehen; vgl. Sternberg 1978, 307; García Landa 1998, 27 (dort weitere Literatur).

18 In diesem Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Šklovskij in der russischen Wiedergabe der Stellen aus der *Poetik* mehrfach das Wort *Sujet* als Äquivalent für *Mythos* gebraucht, auch an Stellen, wo der griechische Begriff gar nicht explizit erscheint.

19 Maggie Günsberg (1983) verweist auf eine „verblüffende Korrespondenz“ zwischen der aristotelisch inspirierten Unterscheidung von *materia* und *favola* in Torquato Tassos *Discorsi dell'arte poetica* (1564) und der formalistischen Fabel-Sujet-Dichotomie. An eine Beeinflussung Šklovskijs durch Tasso ist kaum zu denken. Günsberg führt die Parallele auf den gemeinsamen rhetorischen Hintergrund zurück.

d. „Material“ vs „Verfahren“

Mit seiner Dichotomie *Fabel* vs. *Sujet* brachte Šklovskij zwei Begriffe, die ursprünglich beide den erzählten Stoff, die erzählte Handlung bezeichneten, in eine Opposition.²⁰ Und in dieser Opposition spielten sie die Rolle von „Material“ und „Verfahren“ (*priem*). In dem Paar übernahm das Verfahren den Part des „Helden“, das Material aber spielte eine untergeordnete Rolle, es diente lediglich der „Rechtfertigung“²¹, der „Motivierung“.

Die klassische Definition des Verhältnisses von Fabel und Sujet, in der auch der nicht-substanzhafte, energetische Charakter des Sujets anklängt, gibt Šklovskij wie beiläufig am Ende seines Essays zu Sternes *Tristram Shandy*:

Den Begriff *Sujet* verwechselt man allzu häufig mit der Beschreibung der Geschehnisse, also mit dem, wofür ich den Begriff *Fabel* vorschlage. In Wirklichkeit ist die Fabel nur Material für die Formung durch das Sujet. Somit ist das Sujet von *Eugen Onegin* nicht die Liebesgeschichte des Helden mit Tat'jana, sondern die sujetmäßige Verarbeitung dieser Fabel, ausgeführt durch die Einschaltung von unterbrechenden Abschweifungen. (Šklovskij 1921d, 296–298; Hervorhebung im Original)²²

Es ist kein Zufall, dass sich diese für Šklovskijs Verhältnisse ausführliche und explizite Definition gerade in dem Essay über Sterne findet.²³ Šklovskij gibt in seinem Essay keine Analyse des *Tristram Shandy*, sondern illustriert an ihm „allgemeine Gesetze des Sujets“, insbesondere diverse Fälle der „Entfaltung des Sujets“ (*razvertyvanie sjužeta*)²⁴: „Ich habe nicht den geringsten Wunsch, Sternes Roman erschöpfend zu erforschen, denn mich interessiert nicht der Roman, sondern die Theorie des Sujets“ (ebd., 294). In Šklovskijs Wahrnehmung war für Sterne, einen Revolutionär der Form, das Verfahren der „Bloßlegung des Verfahrens“ (*obnaženie priema*; ebd., 245) typisch. Bloßlegung ist für die frühen Formalisten ein Modus der Verfremdung. Verfremdet wird in der Bloßlegung nicht thematisches Material, sondern das Verfahren der Präsen-

20 Vgl. Volek 1977, 142.

21 Vgl. dazu Roman Jakobson (1921, 32 f.): „Wenn die Wissenschaft von der Literatur eine Wissenschaft werden will, muss sie das ‚Verfahren‘ als ihren einzigen ‚Helden‘ anerkennen. Dann stellt sich als Grundfrage die Frage nach der Anwendung, der Rechtfertigung des Verfahrens“.

22 Eine ähnliche Formulierung finden wir in dem zwei Jahre später entstandenen Essay „*Evgenij Onegin*“ (*Puškin und Sterne*): „Das wahre Sujet des *Evgenij Onegin* ist nicht die Geschichte Onegins und Tat'janas, sondern das Spiel mit dieser Fabel. Der hauptsächlichste Inhalt des Romans sind seine eigenen konstruktiven Formen“ (Šklovskij 1923, 497).

23 Zu Šklovskijs Essay unter dem Aspekt der darin dargelegten Fabel-Sujet-Dichotomie vgl. West 2001.

24 Zu diesem Begriff vgl. den Beitrag von Matthias Aumüller (2009b) „Konzepte der Sujetentfaltung“ in diesem Band.

tion des Materials selbst. Worin besteht diese Bloßlegung als Verfremdung des Verfahrens? Šklovskij definiert: „Die künstlerische Form wird ohne Motivierung, einfach als solche dargeboten“ (ebd.). Hinter dieser Definition verbirgt sich Šklovskijs Auffassung, dass ein „Roman des üblichen Typus“ Verfahren benutzt, die künstlich und konventionell sind, ihre Künstlichkeit und Konventionalität aber durch eine „Motivierung“ (*motivirovka*), eine Rechtfertigung, verschleiert. Die Bloßlegung der traditionellen Erzählverfahren bedient sich in Sterne's Roman jenes paradoxen Wechsels der narrativen Ebenen, den Gérard Genette (1972) „Metalepse“ nennt. Die Metalepse ist für Šklovskij (der keinen spezifischen Namen für das Verfahren hat) nicht ein Mittel ontologischer Irritation, als das sie in der Literatur der Postmoderne oft fungiert, sondern dient vielmehr dazu, die Künstlichkeit der Verfahren bewusst zu machen, um die Verfahren selbst und die „Gemachtheit“ der Kunst aus Verfahren zum Gegenstand der Wahrnehmung zu erheben.²⁵

Šklovskij tendierte dazu, die übliche Hierarchie von Inhalt und Form umzukehren. Und so behauptete er mit der für ihn typischen provokativen Geste immer wieder, dass das Material die Sujetverfahren motiviere und nicht umgekehrt:

Schiffbruch, Entführung durch Piraten usw. wurden [im Abenteuerroman] nicht aufgrund lebensweltlicher, sondern aufgrund künstlerisch-technischer Umstände für das Sujet ausgewählt. (Šklovskij 1919, 84)

Die thematischen Einheiten oder die Handlung sind also nicht Endzweck, sondern dienen nur dazu, bestimmte Verfahren zu rechtfertigen. Fällt die Motivierung weg, so steht das Verfahren ohne schützende Kleidung nackt vor uns. Wenn die erzählte Geschichte nur Motivierung der Verfahren ist, dann kann sie nicht den eigentlichen Inhalt des Romans ausmachen. So kommt Šklovskij konsequent zu dem epatistischen Schluss: Bei Sterne „besteht der Inhalt des Romans darin, dass man sich der Form mit Hilfe ihrer Verletzung bewusst wird“ (ebd., 250). Und so kann Šklovskij das schöne Aperçu formulieren:

Blut [*krov*] ist in der Kunst nicht blutig, sondern reimt auf Liebe [*ljubov*], es ist entweder Material für eine Lautkonstruktion oder Material für eine Bildkonstruktion. (Ebd. 274)

Šklovskij suchte die Ästhetizität ausschließlich in den Akten der verfremdenden Formung und schätzte die ästhetische Relevanz des zu formenden Materials äußerst gering ein. Das Sujet als Formungsakt bedeutete für Šklovskij vor allem „Deformation“ der Fabel. Kunst war, wie der programmatische Titel von Šklovskijs bekanntem Essay (1917) postulierte, „Verfahren“, und die Verfahren des Sujetbaus bestanden vor al-

²⁵ Zur Metalepse als Form der Bloßlegung des Verfahrens vgl. Schmid 2005b.

lem in jenen Techniken des Parallelismus, der Wiederholung, des „Stufenaufbaus“, der „Zerkleinerung“ oder der „Bremsung“, die eine „Verfremdung der Dinge“ und eine „erschwerte Form“ bewirkten (Šklovskij 1917, 14). Gegenstand der Wahrnehmung, deren Schwierigkeit und Länge vergrößert werden sollten („denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden“; ebd.), waren die erschwerenden Formungsakte selbst²⁶, das – wie Šklovskij in einem schönen Bild formulierte – „Tanzen hinter dem Pflug“²⁷ oder das „Machen einer Sache“²⁸. Die in der Formung bearbeitete Substanz, etwa „die Welt der Emotionen, der seelischen Erlebnisse“ (Jakobson 1921, 32) oder Eugen Onegins „Liebesgeschichte mit Tat’jana“ (Šklovskij 1921d, 299), wurde – in der für den frühen Formalismus charakteristischen Umkehrung der traditionellen Determinationsrichtung²⁹ – zur bloßen „Motivierung“ der Verfahren, zum „Mittel der Rechtfertigung“ (Jakobson 1921, 32) degradiert und das aus der Formung hervorgehende Produkt, das „Gemachte“, „der gepflügte Acker“, lapidar als „unwichtig“ abgetan. Šklovskij gab immer wieder zu verstehen, dass er das Sujet nicht als Substanz dachte, etwa als geformten Inhalt oder als das Produkt der Anwendung von Verfahren auf die Fabel, ja, er unterstrich sogar die Irrelevanz der Inhaltskategorie für das Sujet:

Für den Begriff „Inhalt“ findet sich bei der Analyse eines Kunstwerks unter dem Aspekt der Sujethaftigkeit kein Bedarf. Die Form muss man hierbei als Konstruktionsgesetz des Gegenstands [*zakon postroenija predmeta*] begreifen. (Šklovskij 1919, 108)³⁰

Dieses „Konstruktionsgesetz des Gegenstands“ nimmt bei Šklovskij den Charakter einer autonomen abstrakten Kraft an. Das Sujet bearbeitet nicht einfach ein bestehendes, fertiges, vorgegebenes Material, dessen Direktiven es folgt. „Auf der Grundlage besonderer, noch unbekannter Gesetze der Sujetkonstruktion“ (ebd., S. 43) sucht es sich vielmehr aktiv aus dem Repertoire der ewig bestehenden Motive einzelne aus und

26 Vgl. dazu auch Šklovskijs Ausführungen zur Wirkung des Verfahrens der „Verlangsamung“ (*zaderžanie*): „Das Ziel dieses Verfahrens ist es, ein spürbares, wahrnehmbares Werk zu konstruieren. Bei der prosaischen Wahrnehmung dieses Verfahrens wird der Leser ungeduldig und wünscht eine Unterbrechung“ (1919, 120).

27 „Auch der Tanz ist ein Gehen, das als Gehen empfunden wird; genauer, ein Gehen, das so konstruiert ist [*postroena*], dass man es empfindet. Und so tanzen wir hinter dem Pflug; das tun wir, weil wir pflügen, aber den gepflügten Acker brauchen wir nicht“ (Šklovskij 1919, 36). „Weil wir pflügen“ heißt hier: ‚weil wir das Empfinden des Pflügens genießen‘.

28 „[...] die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte dagegen ist in der Kunst nicht wichtig“ (Šklovskij 1917, 14).

29 Zur frühformalistischen „Determination von unten“ vgl. Speck 1997.

30 Den letzten Satz hat der Autor erst in jener Version hinzugefügt, die in der *Theorie der Prosa* (Šklovskij 1925) abgedruckt wurde.

verbindet sie.³¹ Šklovskijs Vorstellung von der Eigentätigkeit des Sujets, die nirgends explizit formuliert ist, wird deutlich am Beispiel der Einführung von thematischem Material in der Volksdichtung aufgrund des künstlerischen Erfordernisses von Verfahren wie „Stufenbildung“ und „Bremsung“:

Hier können wir eine in der Kunst übliche Erscheinung beobachten: eine bestimmte Form sucht sich eine Ausfüllung, ähnlich wie in lyrischen Gedichten Klangflecken durch Wörter ausgefüllt werden. (Šklovskij 1919, 60)

In Šklovskijs radikal-formalistischer Konzeption werden Handlungsmomente in ein Werk nicht aufgrund ihres lebensweltlichen, ethischen, philosophischen Gehalts eingeführt, sondern weil die Sujetkonstruktion sie erfordert:

Bestimmte Fabelsituationen können nach Sujetprinzipien ausgewählt werden, d. h. in ihnen selbst kann eine bestimmte Sujetkonstruktion angelegt sein, ein Stufenaufbau, eine Inversion, eine Ringkonstruktion. So haben gewisse Steinsorten einen Schichtenaufbau und sind deshalb besonders geeignet für bestimmte Plattenmuster.

Die Sujetkonstruktionen wählen zu ihnen passende Fabelsituationen aus und deformieren damit das Material. Deshalb kommen Schwierigkeiten auf der Reise, Abenteuer, unglückliche Ehen, verlorengegangene Kinder wesentlich häufiger in der Literatur vor als im Leben. (Šklovskij 1928, 220)

An Cervantes' *Don Quijote* versucht Šklovskij zu zeigen, wie die Bedürfnisse der Sujetkonstruktion bestimmte Elemente der Fabel hervorbringen, wie der Sujetbau sich den zu erzählenden Stoff schafft.³² Den Abschnitt zu den Reden des Helden beschließt Šklovskij mit einem Resümee, in dem er auf die Entstehung des Helden aus der Entfaltung des Sujets hinweist:

Der Autor hatte ursprünglich nicht die Absicht, jenen Typus des Don Quijote zu schaffen, der von Heine so sehr gerühmt und von Turgenjev Breitgewalt wurde. Dieser Typus ergab sich aus dem Aufbau des Romans, wie denn der

31 Wie sehr die Bedürfnisse des Sujets sogar die Einführung von Figuren leiten können, illustriert Šklovskij mit Hilfe eines Briefes von Lev Tolstoj (vom 3.5.1865) an eine Dame, die den Romancier gefragt hatte, wer Andrej Bolkonskij sei. Bolkonskij sei niemand, antwortete ihr Tolstoj. In der Schlacht bei Austerlitz habe er das Motiv gebraucht, dass ein glänzender junger Mann erschlagen wird; im weiteren Verlauf des Romans habe er nur den alten Bolkonskij und seine Tochter gebraucht. Da es aber ungeschickt sei, eine Figur zu beschreiben, die mit dem Roman überhaupt nicht verbunden ist, habe er beschlossen, den glänzenden jungen Mann zum Sohn des alten Bolkonskij zu machen. Dann habe diese Figur begonnen ihn zu interessieren, und es habe sich eine weitere Rolle für sie im Roman gefunden. Deshalb habe er sie begnadigt, indem er ihn, anstatt ihn sterben zu lassen, nur schwer verwundet habe (Šklovskij 1919, 97–99).

32 Vgl. auch die Ausführungen zu den zahllosen Hindernissen, die der Held des Abenteuerromans zu überwinden hat: „Natürlich sind diese gewundenen Wege durch spezifische Bedingungen hervorgerufen – durch die Forderung des Sujets [trebovanijem sjužeta]“ (Šklovskij 1919, 86).

Mechanismus der Durchführung häufig neue Formen in der Dichtung hervorbringt. (Šklovskij 1921b, 100 f.; dt. 1966b, 101 f.)

Die Gesetze der Sujetkonstruktion, auf die, wie Šklovskij konstatiert, die Menschen üblicherweise nicht achten, da ihre Aufmerksamkeit ganz von der Suche nach „Lebenswelt, Seele und Philosophie“ (Šklovskij 1919, 65) eingenommen wird, zielen auf die „Herstellung spürbarer Werke“ (ebd., 97). Die Spürbarkeit aber wird durch die „Neuheit“ der Form garantiert:

Eine neue Form entsteht nicht, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um eine alte Form abzulösen, die ihren Charakter als künstlerische Form bereits verloren hat. (Šklovskij 1919, 51)

e. Perspektiven der Konzeption

Šklovskijs Fabel-Sujet-Konzept hat einerseits einen deutlich reduktionistischen Charakter, andererseits enthält es Perspektiven, die in der Proliferation der Begriffe gar nicht wahrgenommen wurden oder verlorengegangen sind. Betrachten wir zunächst den ersten Aspekt.

Insofern Šklovskij dazu tendierte, den Begriff der Form mit dem Begriff des ästhetisch Wirksamen gleichzusetzen, vernachlässigte er nicht nur die Substanz der Fabel, sondern auch ihre eigene Geformtheit. Die Form der Fabel wurde als vorgegebene Eigenschaft des Materials betrachtet. Sie erschien nicht als Resultat künstlerischer Tätigkeit. Der radikale Antisubstantialismus seines Denkens verstellte Šklovskij den Blick auf den künstlerischen Eigenwert, die „Gemachtheit“ und den semantischen Gehalt der zu transformierenden Fabel. Er hinderte ihn auch daran, Fabel und Sujet als unterschiedlich geformte Substanzen zu betrachten, deren Inkongruenz – verbunden mit der aus ihr resultierenden Spannung – über den bloßen Verfremdungseffekt hinaus sich in neuen thematischen Sinnpotentialen niederschlägt. Diese Reduktion aufzuheben war Anliegen sowohl der französischen Narratologen, die *discours* nicht form-, sondern substanzbezogen definierten, als auch der Theoretiker, die die narrative Konstitution mit mehr als zwei Ebenen modellierten und für die Bildung der untersten Ebene bereits künstlerische Akte voraussetzten. So ist in meinem Vier-Ebenen-Modell der narrativen Konstitution die unterste Ebene, das „Geschehen“ (Begriff nach Simmel 1916), nicht als ästhetisch indifferentes Material gedacht, sondern als bereits ästhetisch relevantes Resultat der Erfindung, jenes Aktes, den die antike Rhetorik *inventio* oder εὐρεσις nannte.

Die Rekonstruktion von Šklovskijs Fabel-Sujet-Konzept macht deutlich, warum sich seine Dichotomie in der Praxis der Werkanalyse als schwer anwendbar erweist: Der Grund ist nicht nur die Uneindeutigkeit der Begriffe, sondern auch der Antisubstantialismus des frühformalisti-

schen Denkens. Wie „Fabel“ auch aufgefasst wurde, immer bedeutete der Begriff etwas Untergeordnetes, dessen *raison d'être* sich darin erschöpfte, einem verfremdenden Sujet als Grundlage zu dienen. Die Fabel war für Šklovskij nur wichtig als das zu Überwindende, als eine Ordnung, die der deformierenden Neuordnung Widerstand entgegensetzte, letztlich eben nur die „Spürbarkeit“ der diesen Widerstand überwindenden Verfahren, d. h. des Sujets, steigerte, aber sie wurde nicht als eigene phänomenale Gegebenheit betrachtet. Sobald die Verfahren „ge-spürt“ werden, kann der Leser nach Šklovskijs Konzeption jenes Material vergessen, das ihrer Motivierung diente.³³

Der Nachteil von Šklovskijs Konzept, die nicht substanzbezogene Betrachtung von Fabel und Sujet, ist eng verbunden mit seinem Vorteil, nämlich der Vorstellung vom Sujet als einer die Wahl der Fabelemente determinierenden autonomen Kraft. Die in der Proliferation des Fabel-Sujet-Konzepts verlorengegangene Perspektive besteht also in der Betrachtung des Sujets nicht als Ergon, sondern als Energieia. Diesen Aspekt hat die Narratologie nicht weiter verfolgt – vielleicht weil ihn ihre eigenen Prämissen aus dem Gesichtsfeld rückten. Er scheint es freilich wert, aus Šklovskijs Anregungen aufgenommen und weiterentwickelt zu werden.

f. Korrekturen

Seinen theoretischen Reduktionismus korrigierte Šklovskij gelegentlich in den konkreteren Ausführungen zum Aufbau von Erzählungen. Schon in seinen frühen Essays begegnen nämlich Formulierungen, die darauf hinweisen, dass er die Fabel durchaus auch als Resultat künstlerischer Akte dachte. So finden wir im Essay über Puškin und Sterne die Opposition von „Grundsujet“ (*osnovnoj sjužet*) und „wahrem Sujet“ (*istinnyj sjužet*) (Šklovskij 1923, 497).³⁴ Die Ausführungen zum „Grundsujet“ von *Evgenij Onegin* machen deutlich, dass die Geschichte von Onegin

33 Unter den Formalisten im engeren Sinne hat Jurij Tynjanov (1927, 548–551) eine eigene Konzeption von Fabel und Sujet entworfen. Nachdem er verbreitete Definitionen der Fabel („statisches Schema der Beziehungen“, „Schema der Handlungen“) verworfen hat, schlägt er eine Dichotomie vor, die er in Analogie zum Verhältnis von Metrum und Rhythmus setzt: Die Fabel ist danach der „gesamte semantische (bedeutungsmäßige) Grundriss der Handlung“, das Sujet seine „Dynamik, wie sie aus der Wechselwirkung aller Verknüpfungen des Materials (unter anderm auch der Fabel als der Handlungsverknüpfung) resultiert – der stilistischen, der Handlungsverknüpfung usw.“ Diese Definition löst freilich die Zuordnung der beiden Begriffe auf. Die Fabel steht für die dargestellte Welt, das Sujet für die Struktur des Werks. Es handelt sich nicht mehr um eine Opposition, sondern um eine Inklusion: die Fabel wird zu einer Komponente des Sujets (vgl. auch Todorov 1971 [1973], 16 f.; Volek 1977, 145 f.).

34 Den Hinweis auf diese Opposition verdanke ich Dr. Galina Potapova.

und Tat'jana durchaus schon bestimmten schematischen Ordnungen folgt, etwa der Figur der Inkongruenz der Liebe zweier Figuren: „Puškin erkannte klar das Grundsujet seines Romans und unterstrich seine Schematik durch eine Symmetrie“ (Šklovskij 1923, 497). Im Essay zum *Aufbau der Erzählung und des Romans* bezeichnet Šklovskij dieses Schema („A liebt B, B liebt A nicht; wenn B dann A zu lieben beginnt, hört A auf B zu lieben“; 1921c, 69; dt. 1966b, 63) als „Ring- oder Schleifenkonstruktion“ (*postroenie tipa kol'ca ili petli*). Aus seinen Ausführungen geht hervor, dass solche Konstruktionen bereits in der Fabel angelegt sind: „Zur Entstehung einer Novelle ist also nicht nur eine Handlung, sondern auch eine Gegenhandlung erforderlich, ein Widerspruch“ (ebd.). Auch die „Entfaltung“ (*razvertyvanie*) von Handlungen aus Tropen oder Wortspielen, die Šklovskij in diesem Aufsatz vorführt, macht es erforderlich, die Fabel, bereits bevor sie zum „Material“ des Sujets wird, als Resultat künstlerischer Operationen zu denken. Šklovskij formuliert hier mit Hilfe zahlloser Beispiele Baugesetze der Novelle: das Erfordernis einer Pointe, den Ersatz eines Schlusses durch einen „Pseudoschluss“ (*ložnyj konec*) (den etwa eine Naturbeschreibung bilden kann), dann die Einführung eines „negativen Schlusses“ (*otricatel'nyj konec*), die Verdopplung der Motive und schließlich die Bildung einer „Stufenform“ (*stupenčataja forma*), einer „Rahmenstruktur“ (*obramlenie*) oder einer „Reihung“ (*nanizyvanie*). Alle diese Verfahren sind nicht Operationen, denen das Sujet ein vorgegebenes vorkünstlerisches Material unterwirft, sondern sie gehören zur Konstitution der Fabel. Letztlich bestehen sie aus der Wahl und Nicht-Wahl bestimmter Geschehensmomente aus einem Reservoir, das – idealgenetisch – als vor der Fabel liegend zu denken ist. In dieser Analyse und in andern Arbeiten zum „Sujetaufbau“ (*sjužetosloženie*) desavouiert Šklovskij die einfache, analog zu *Material* vs. *Verfahren* gebildete Dichotomie von *Fabel* und *Sujet* und legt die Annahme einer weiteren, vor der Fabel anzusetzenden Ebene nahe, aus der sich die Fabel durch Auswahl von Elementen allererst bildet.

3. Michail Petrovskij

Michail Petrovskij, der vor allem durch seine Arbeiten zur Komposition von Novellen hervorgetretene Theoretiker³⁵, ist im Westen kaum be-

35 M. Petrovskij gehörte nicht zum inneren Kreis der russischen Formalisten, sondern – wie auch Boris Tomaševskij, Viktor Žirmunskij und Aleksandr Reformat'skij – zur Peripherie, zu einem Kreis von Theoretikern, den Hansen-Löve (1978a, 263–273) mit dem Begriff der „teleologischen Kompositionstheorie“ charakterisiert. Kritisch zu der Subsumierung

kannt. Nur zwei seiner Aufsätze zur Kompositionstheorie oder – genauer – zur Kompositionsanalyse sind in westliche Sprachen übersetzt worden: ein Aufsatz zur Komposition der Novelle bei Maupassant (1921) und eine Abhandlung zur „Morphologie der Novelle“ (1927), die beide 1987 auf Englisch in der Zeitschrift des neoformalistischen Kreises *Essays in Poetics* abgedruckt wurden.³⁶ Da die Übersetzungen spät und in einem spezifischen Kontext erschienen sind, beschränkt sich die Wirkung dieses Theoretikers im Wesentlichen auf die slavische bzw. slavistische Literaturtheorie.³⁷

Petrovskij vertritt eine eigenwillige Variante von Šklovskijs Fabel-Sujet-Konzept. In seinen Arbeiten von 1925 und 1927 kehrt er die Bedeutung der über Boris Ejchenbaum (1921) letztlich von Šklovskij übernommenen Begriffe „Fabel“ und „Sujet“ um. Was Ejchenbaum nach Šklovskij „Fabel“ nennt, heißt bei Petrovskij „Sujet“, und was Ejchenbaum als „Sujet“ bezeichnet, figuriert bei Petrovskij als „Fabel“³⁸:

Ich möchte das Wort *Sujet* im Sinne des *Stoffs* [*materija*] des Kunstwerks gebrauchen. Das *Sujet* ist gewissermaßen das System der Ereignisse, der Handlungen (oder ein einzelnes Ereignis, das einfach oder komplex sein kann), das dem Dichter in einer bestimmten Formung vorlag, die allerdings noch nicht das Resultat seiner eigenen individuellen schöpferischen Arbeit ist. Das *poetisch* bearbeitete *Sujet* möchte ich dagegen mit dem Terminus *Fabel* bezeichnen. (Petrovskij 1925, 197; Hervorhebung im Original)

unter diesen Begriff und überhaupt zu der Einheit des Kreises vgl. den Beitrag von Matthias Aumüller (2009a) *Die russische Kompositionstheorie* in diesem Band.

36 Drei Aufsätze Petrovskijs (1921, 1925, 1928) sind 1971 in einer tschechischen Anthologie zur Komposition der Prosa (Všetička [Hg.] 1971) herausgekommen.

37 Auf die russischen Kompositionstheoretiker haben einen gewissen Einfluss die Arbeiten deutscher Philologen zur Komposition literarischer Texte gehabt. In erster Linie sind hier zu nennen: Otmar Schissel von Fleschenberg (auf den sich Petrovskij 1921, 116 f. ausdrücklich mit dem Begriff der *Disposition* beruft), Bernhard Seuffert und Wilhelm Dibelius. In W. Dibelius' (1910) *Englischer Romankunst* findet sich der Ansatz eines systematischen Modells der narrativen Struktur, der aus heutiger Warte ein frühes idealgenetisches Modell darstellt (Doležel 1973a). Zu den Beziehungen zwischen der deutschen und der russischen Kompositionstheorie vgl. Doležel 1973a; Hansen-Löve 1978, 264–267; Doležel 1990, 124–146. In den zwanziger Jahren haben bereits Viktor Žirmunskij (1927) und besonders Rozalija Šor (1927) in ihrer Studie zur formalen Methode im Westen auf die deutsche Kompositionstheorie hingewiesen. Letztere, auf die sich Doležel stark stützt, tendiert in ihrem Bericht über die „deutschen Formalisten“ freilich dazu, das Verdienst der sehr kritisch betrachteten russischen Formalen Schule zu schmälern. Vgl. dazu Aumüller (2009a), der den Einfluss der deutschen Theoretiker deutlich relativiert. Allgemein zum Verhältnis der russischen Formalisten und ihrer Sympathisanten zu den deutschen Geisteswissenschaften: Dewey 2004.

38 Petrovskij begründet seine Inversion der Begriffsinhalte nicht und verweist nur auf die unklare Differenzierung der dichotomischen Begriffe bei Ejchenbaum 1921. Er hätte sich darauf berufen können, dass seine Intensionen den ursprünglichen Bedeutungen der Begriffe entsprechen: fr. *sujet* von spätlat. *subiectum* bezeichnet ursprünglich den ‚Gegenstand‘, den ‚Stoff‘, den ‚Vorwurf‘ einer künstlerischen Darstellung; lat. *fabula* bezeichnete dagegen (in nachklassischer Zeit) die ‚Erzählung‘, die ‚Geschichte‘.

Wichtig ist hier freilich nicht so sehr, dass bei Petrovskij Šklovskijs und Ejchenbaums Begriffe „Fabel“ und „Sujet“ ihre Plätze tauschen. In Petrovskijs Definition hat auch eine auf den ersten Blick unscheinbare, in Wirklichkeit aber höchst charakteristische Verschiebung der Intensionen stattgefunden. Während Šklovskij seinen Sujetbegriff meistens in Kategorien der Prozessualität, der *Formung* („Bearbeitung“, „Formgebung“) definiert, bezeichnet Petrovskij mit seinem äquivalenten Fabelbegriff ein Produkt, eine *Substanz*, den „poetisch bearbeiteten Stoff“. Hier finden wir bereits jene Akzentverschiebung von der *Energeia* zum *Ergon*, die für die ganze spätere Rezeption der Fabel-Sujet-Dichotomie leitend wurde. Und noch eine zweite Verschiebung der Begriffsinhalte ist zu registrieren: Das „Sujet“ (in Petrovskijs Begriffsverwendung) liegt, auch wenn es das Ausgangsmaterial für den individuellen kreativen Akt bildet, dem Dichter nicht als amorphes Material vor, sondern als etwas, das schon auf eine bestimmte Weise geformt ist, als „System der Geschehnisse“ (wie Petrovskij aristotelisch formuliert). Diese zweite Akzentverschiebung, die auf die Aufwertung des Materials hinausläuft, das bereits als Ergebnis künstlerischer Tätigkeit erscheint, wird dann in vielen Modellen vorgenommen, die den frühformalistischen Reduktionismus zu überwinden trachten.

In seinem Aufsatz zur Morphologie der Novelle (1927) setzt Petrovskij die Fabel-Sujet-Dichotomie (mit der ihm eigenen Umkehrung der Inhalte) in Relation zu der aus der Rhetorik stammenden Differenzierung von „Disposition“ und „Komposition“. Im Erzählen ist, so fordert Petrovskij, die „Sequenz der Bewegung des Sujets und die Sequenz seiner Darbietung“ zu unterscheiden. Die erstere werde als „Disposition“, die letztere als „Komposition“ bezeichnet.³⁹ Das Sujet könne aus seiner Darbietung abstrahiert werden, indem man die kausal-temporale Folge des Lebens wiederherstelle. Deshalb sei seine Struktur (die Disposition) nicht von besonderem Interesse:

Es ist klar, dass die künstlerische Struktur der Novelle organisch mit ihrer Komposition verbunden ist, mit der Technik der Darbietung, d. h. mit der Entfaltung ihres Sujets. (Petrovskij 1927, 73)

³⁹ Mit der Dichotomie *Disposition* vs. *Komposition* arbeitete die deutsche Kompositionstheorie der zehner Jahre (vgl. Aumüller 2009a). Rozalija Šor (1927) verweist auf eine Arbeit von Otmar Schissel von Fleschenberg (1910), in der der Analytiker die „Komposition“ als ästhetische Anordnung des Inhalts der „Disposition“ als der logischen Entwicklung der Ereignisse gegenüberstellt. In einer späteren Arbeit betrachtet Schissel als „Disposition“ auch die kanonisierte „Komposition“, die Merkmal einer bestimmten Gattung geworden ist (Šor 1927, 133). Von hier ergibt sich eine Verbindung zum formalistischen Theorem, nach dem das automatisierte Sujet eines Werks oder einer Gattung zur Fabel eines neuen, verfremdenden Sujets werden kann. Petrovskij hat das Begriffspaar *Disposition* vs. *Komposition* bereits 1921 (116) mit dem Verweis auf Schissel von Fleschenberg (1910) eingeführt.

Obwohl Petrovskij der Komposition künstlerische Priorität zuspricht, erkennt er, anders als Šklovskij, dem Material der Darbietung (in seiner Begrifflichkeit: dem Sujet) immerhin eine eigene Strukturiertheit zu. Das „Sujet“ ist das „Leben“, aber nicht das Leben in seiner ganzen Fülle, sondern das „umgestaltete Leben“ (*preobrazovannaja žizn'*):

Das Sujet ist immer eine Umgestaltung [*preobrazovanie*] des Lebens, das sein Rohmaterial bildet. [...] Vor allen Dingen ist das Sujet eine Auswahl. (Petrovskij 1927, 72)

Diese Feststellung weist voraus auf Modelle, die der „Geschichte“ oder der „story“ eine Selektivität gegenüber dem zu erzählenden Geschehen zuweisen und ihr einen künstlerischen Status zuerkennen. Damit deutet sich bei Petrovskij bereits eine Triade der Ebenen an: „Leben“ – „Sujet“ (mit seiner „Disposition“) – „Fabel“ (mit ihrer „Komposition“).

4. Lev Vygotskij

a. Vygotskijs Reduktion

Der Reduktionismus, der der formalistischen Fabel-Sujet-Dichotomie – insbesondere ihrer antisubstantialistischen Formulierung durch Šklovskij – inhärent ist, tritt besonders deutlich in den quasiformalistischen Werkanalysen zutage, in denen die Kategorien adaptiert werden, ohne von einem – alle Reduktionen letztlich kompensierenden – genuin formalistischen Erkenntnisinteresse geleitet zu sein.

Ein aufschlussreicher Katalysator, der den Reduktionismus der formalistischen Fabel-Sujet-Dichotomie bloßlegt, ist die exemplarische Analyse von Ivan Bunins Novelle *Leichter Atem* (*Legkoe dychanie*), die der russische Psychologe und Psycholinguist Lev Vygotskij in seinem Buch *Psychologie der Kunst* vorgenommen hat (1925a; dt. 1976). In dem Buch geht der Psychologe der Frage nach, auf welche Weise Kunstwerke verschiedener Gattung bestimmte psychische Reaktionen auslösen.

Die theoretischen Ausführungen, die der Analyse von Bunins Novelle vorausgehen (1965, 69–91), kritisieren und korrigieren die Prämissen des Formalismus.⁴⁰ In unserem Zusammenhang ist besonders interessant, dass Vygotskij die Extension des Formbegriffs und der künstleri-

40 Das Verhältnis von Vygotskijs *Psychologie der Kunst* (deren Teile zwischen 1915 und 1924 entstanden sind) zum russischen Formalismus ist nicht ganz eindeutig. Trotz seiner expliziten Kritik des Formalismus modelliert Vygotskij die Psychologie der ästhetischen Reaktion ganz in der Nomenklatur des Formalismus. Inwieweit den gleichen Termini gleiche Konzepte zugrunde liegen, müsste im Einzelnen geprüft werden.

schen Tätigkeit auf die Konstitution der Fabel erweitert und den Eigenwert des Materials für die ästhetische Wirkung des Kunstwerks unterstreicht:

[...] das Thema oder Material der Konstruktion erweisen sich als keineswegs gleichgültig für die psychologische Wirkung des gesamten Kunstwerks. (Vygotskij 1965, 80)

Wie Petrovskij so betont auch Vygotskij, dass die Fabel oder Disposition nicht mit dem Leben zusammenfalle, sondern bereits Resultat einer künstlerischen Bearbeitung sei. Wie der Kompositionstheoretiker hebt auch der Psychologe das Moment der Auswahl hervor und unterstreicht die künstlerische Relevanz dieses Aktes:

Der bequemen Gedankenführung halber sind wir davon ausgegangen, dass wir die Disposition als das natürliche Moment der Komposition als dem künstlichen Moment gegenübergestellt haben, wobei wir vergaßen, dass die Disposition selbst, das heißt die Auswahl der zu gestaltenden Fakten, bereits ein schöpferischer Akt ist. [...] Genauso wie der Maler, der einen Baum malt, durchaus nicht jedes einzelne Blatt malt [...], genauso bearbeitet auch der Schriftsteller, der nur das von den Ereignissen auswählt, was er benötigt, das aus dem Leben stammende Material sehr stark und stellt es um. (Vygotskij 1925a, 206; dt. 1976, 186 f.)⁴¹

Gleichwohl bleibt Vygotskijs werkanalytischer Zugriff – offensichtlich im Bann des frühformalistischen Modells – auf charakteristische Weise insuffizient.⁴² Vygotskij führt die ästhetische Wirkung der Novelle auf den „dialektischen Widerspruch“, den „Kampf“ zwischen „Inhalt“ und „Form“ zurück⁴³, auf die von Schiller als das Geheimnis der Kunst gepriesene „Vertilgung des Stoffes durch die Form“.⁴⁴ Als „Inhalt“ oder „Material“ betrachtet Vygotskij die „Fabel“, d. i. das vorliterarische Geschehen, „alles das, was der Dichter fertig übernommen hat: die Alltagsverhältnisse, die Geschichten, die konkreten Fälle, die Lebensumstände,

41 Die Übersetzung der Zitate ist von mir stellenweise modifiziert worden.

42 Vgl. die interessanten Arbeiten von Alexander Zholkovsky (1992; 1994), in denen Vygotskijs „glänzende“ Abhandlung als „Überinterpretation einer unvollständigen Strukturanalyse“ kritisiert wird.

43 Schon in der vorausgehenden Abhandlung zu den Fabeln Ivan Krylovs gelangt Vygotskij (1925b, 186) zu dem „psychologischen Gesetz“, dass der „affektive Widerspruch und seine Lösung im Kurzschluß der widerstreitenden Gefühle die wahre Natur unserer psychologischen Reaktion auf die Fabel“ bilde.

44 Im 22. Brief über die *Ästhetische Erziehung des Menschen* (hg. von W. Henckmann, München 1967, S. 156) schreibt Schiller: „Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jeder Zeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.“ (Kursive im Original)

die Charaktere, also alles, was vor der Erzählung existierte“ (1925a, 187; dt. 1976, 168). „Form“ ist für Vygotskij das „Sujet“, d. i. die „Überarbeitung“ und „Überwindung“ des Materials durch seine „Anordnung nach den Gesetzen einer künstlerischen Konstruktion“ (ebd.). Die ästhetische Wirkung der Novelle Bunins beruht nach Vygotskij auf der Spannung zwischen den divergierenden „Strukturen“ des „Materials“ und der „Erzählung“. Während die „Struktur des Materials“ (die mit der „Disposition“, der „Anatomie“ und dem „statischen Schema der Konstruktion“ identifiziert wird) die Ereignisse in ihrer „natürlichen Anordnung“ (dem *ordo naturalis* der Rhetorik) enthält, bringt sie die „Struktur der Erzählung“ (oder die „Komposition“, die „Physiologie“, das „dynamische Schema der Komposition“) in eine „künstliche Ordnung“ (*ordo artificialis*). Die Umstellung der Teile des „Materials“ ändert – und das ist Vygotskijs Hauptthese – den „Sinn“ und die „emotionale Bedeutung“, die dem Material an sich zukommen. (Auch wenn Vygotskij noch auf weitere Verfahren verweist, insbesondere den Benennungsakt und die Perspektivierung, reduziert er die Leistungen des „Sujets“ praktisch auf die Umstellung.) In Bunins Novelle ruft das erzählte Geschehen nach Vygotskijs Auffassung an sich einen düsteren, äußerst abstoßenden Eindruck hervor; das „Material“ verkörpert für sich genommen den Sinn „Bodensatz des Lebens“, und diesen affektiven Grundton verstärkt der Autor in seiner Darbietung durch „grobe und harte Ausdrücke“, die „die ungeschminkte Wahrheit des Lebens bloßlegen“. (Vygotskij nennt mit diesen Qualitäten der erzählerischen Präsentation – methodisch inkonsequent – bereits Verfahren des Sujets!) Als ganze vermittelt die Erzählung in Vygotskijs Deutung indessen den genau entgegengesetzten Eindruck: „das Gefühl der Befreiung, der Leichtigkeit, der Unbeschwertheit und völligen Durchsichtigkeit des Lebens, das man ganz unmöglich aus den Ereignissen ableiten kann, die ihr zugrunde liegen“ (1925a, 199; dt. 1976, 180). Seine radikale Umtönung verdankt das Material, das substantiell dasselbe bleibt, in der Interpretation Vygotskijs ausschließlich der Permutation seiner Teile:

Die Ereignisse sind so verbunden und verkettet, dass sie ihre Lebensschwere und undurchsichtige Trübe verlieren. (Vygotskij 1925a, 200; dt. 1976, 201)

Offensichtlich angeregt durch Jurij Tynjanovs (1924) Hinweis auf die semantische Funktion der poetischen Konstruktion, entwickelt Vygotskij in der ihm eigenen metaphernreichen Darlegungsweise den Ansatz zu einer Analyse jener semantischen „Doppelung“, die aus der simultanen Gegebenheit von Fabel und Sujet resultiert, einen Ansatz, den er im weiteren allerdings nicht konsequent verfolgt:

Die Wörter der Erzählung [...] tragen ihren eigenen einfachen Sinn, ihr Wasser; die Komposition schafft über diesen Wörtern einen neuen Sinn, situiert

dies alles auf einer ganz anderen Ebene und verwandelt es in Wein. So ist hier die Alltagsgeschichte von einer leichtsinnigen Gymnasiastin in den leichten Atem der Buninschen Novelle verwandelt. (1925a, 201; dt. 1976, 181)

b. Die überschätzte Komposition

In Vygotskij's Analyse beobachten wir zwei gravierende Einseitigkeiten, die von Šklovskij's Fabel-Sujet-Konzeption vorgegeben sind:

1. Die „Materialeemotion“ wird funktional der „Formemotion“ untergeordnet. Die Qualitäten des Materials und ihre affektive Wirkung fungieren nur als mediales Substrat der sich auf ihnen aufbauenden finalen Formqualitäten. Damit führt Vygotskij sein theoretisches Bekenntnis zur Eigenwertigkeit des Materials in der Analyse ad absurdum. Der Finalindruck der Novelle ist für ihn letztlich doch nur das statische Resultat der Formung des Materials, jene „Leichtigkeit“, auf die der Titel der Novelle anspielt, nicht aber – wie es die dialektischen Prämissen erwarten lassen – die simultane Präsenz von Fabel und Sujet, die Dissonanz von „Lebensschwere“ des „Inhalts“ und „Durchsichtigkeit“ der Form, die komplexe Einheit einander widerstreitender Wahrnehmungseindrücke. Vygotskij würdigt damit auch nicht das „Empfinden des Verlaufs [...] der Wechselbeziehungen des unterordnenden, konstruktiven Faktors und der untergeordneten Faktoren“, das von ihm in einem späteren Teil des Buchs (1965, 279) im Rekurs auf Jurij Tynjanov (1924, 40) als Wahrnehmungsergebnis postuliert wird.

2. Vygotskij überschätzt eklatant die Sinnrelevanz der Komposition. Auch ohne Bunins Novelle hier im Einzelnen zu analysieren, können wir feststellen, dass die Dialektik von Tragik und Komik, von Schwere und Leichtigkeit bereits im „Material“ fundiert ist. Die Sujetformung, in die neben der Permutation der Teile auch die Verbalisierung eingeht, profiliert lediglich die in der Fabel angelegte Simultaneität entgegengesetzter Emotionen. Wie bei Šklovskij geht bei Vygotskij die Unterschätzung der Sinnrelevanz der Fabel einher mit einer eklatanten Überschätzung der Leistungskraft des Sujets.

Betrachten wir nun Bunins Novelle noch etwas näher: Ihre Komposition ist gekennzeichnet von einer starken Permutation der Episoden der Fabel im Sujet. So beginnt die Erzählung mit dem Ende der Geschichte, dem Besuch der Klassendame am Grab der jung verstorbenen Heldin, die Opfer eines Mords wurde. Durch den steten Wechsel zwischen den Zeitschichten der Fabel werden im Sujet die kontrastierenden Motive der Lebendigkeit (des „leichten Atems“) und des Todes in unmittelbare Nachbarschaft gebracht. Aber die Permutation kann nur zum Teil für

die von Vygotskij konstatierte kathartische Befreiung von der niederdrückenden Wirkung der erzählten existentiellen Momente verantwortlich gemacht werden. Der Eindruck der Leichtigkeit resultiert in Bunins Novelle weniger aus der Umstellung der Teile im Sujet als aus der künstlerischen Organisation der Fabel selbst. Bereits die Fabel weist eine Organisation auf, die das existentiell „Entsetzliche“ (Verführung, Verworfenheit, Totschlag, Trauer usw.) aus seinem unmittelbaren Bezug zur Lebenspraxis des wahrnehmenden Subjekts herausreißt, die direkte Lebensrelevanz der Existentialia gleichsam einklammert und dem traurigen Geschehen eine leichtere Tönung gibt, freilich ohne dass der tragische Grundton aufgehoben würde. Zu den Verfahren der Fabelorganisation, die einen solchen Effekt bewirken, gehören in diesem Werk die komisch-zufällige Konstellation der Situationen, Figuren und Handlungen, vor allem die überraschenden *Äquivalenzen* zwischen den Protagonisten:

1. die *thematischen* Äquivalenzen, die von den verwandtschaftlichen Beziehungen der Personen, ihrer gleichen oder entgegengesetzten gesellschaftlichen Stellung und Sphäre, ihrer Ideologie und ihrem Verhalten gebildet werden,
2. die *positionellen* Äquivalenzen, die durch das Auftreten der Protagonisten an vergleichbarer Stelle in der Geschichte gegeben sind,
3. die *verbalen* Äquivalenzen, die auf Wiederholungen in und zwischen den Personenreden zurückgehen (die ja Teile der Fabel sind und nicht erst im Sujet hinzutreten).

Das Sujet muss aber in seiner Leistungskraft überschätzt werden, wenn es nur einer (nicht weiter gegliederten) Fabel entgegengesetzt wird. Obwohl Vygotskij, wie wir oben festgestellt haben, der Fabel theoretisch durchaus einen gewissen kreativen Status zuerkennt, sucht er praktisch den Kunstcharakter der Novelle ausschließlich in ihrem Sujet. Die von Vygotskij nicht beachteten Verfahren sind letztlich darauf zurückzuführen, dass die Fabel bereits ein Artefakt ist, das sich durch den Akt der Auswahl bestimmter Momente und ihrer Eigenschaften aus dem in der Fabel implizierten Geschehen konstituiert. Ohne diese Auswahl kommt keine Fabel oder Geschichte zustande. Und diese Auswahl ist ein Akt, in dem simultan verschiedene Facetten der Perspektive (die perzeptiv, ideologische, räumliche, zeitliche und sprachliche Facette) wirksam werden.⁴⁵ Die Wirksamkeit der Auswahl als eines fundierenden narrativen Verfahrens weist aber darauf, dass mit einem binären Konzept die narra-

⁴⁵ Zur Erzählperspektive und ihrem Ort in einem Modell der narrativen Konstitution vgl. Schmid 2005a, 245–272; 2008b, 255–284.

tive Konstitution nicht zu modellieren ist. Die „Fabel“, von der Vygotskij spricht, bedarf weiterer Zerlegung: in eine Ebene des Geschehens, auf der die im Werk erzählten Geschehnisse vor ihrer Auswahl situiert waren und die das Ergebnis der *inventio* ist, und eine Ebene der Geschichte, die durch die Auswahl bestimmter Geschehensmomente und ihrer Eigenschaften und die Nicht-Wahl anderer Momente und Eigenschaften zustandekommt.

5. Boris Tomaševskij

a. Die Bedeutung für die Narratologie

Boris Tomaševskij ist mit seiner *Theorie der Literatur* (1925; 1928a) der in der westlichen Literaturwissenschaft bei weitem am intensivsten rezipierte russische Theoretiker der Fabel-Sujet-Dichotomie. Sein Kompendium, das Theoreme und Konzepte des russischen Formalismus und seiner Peripherie zusammenfasst, nicht aber einen eigenen theoretischen Beitrag darstellt⁴⁶, gibt im Kapitel *Thematik* die erste systematische und konsequent durchgeführte Definition von Fabel und Sujet. Es stellt sich freilich die Frage, ob Tomaševskijs Zusammenfassung, die Todorov (1971, 15) als „wesentlich kohärenter“ als Šklovskijs vereinzelte Äußerungen qualifiziert, die Doležel (1973b, 94) als „the best summary of this relationship“ lobt und die oft als das letzte, „kanonische“ (Volek 1977, 142) Wort des russischen Formalismus zum Fabel-Sujet-Problem betrachtet wird, tatsächlich noch genuin formalistisches Denken repräsentiert. Hansen-Löve (1978, 268) sieht Tomaševskijs Orientierung am Thema als dem vereinigenden Prinzip der Konstruktion „in scharfem Widerspruch“ sowohl zum Immanentismus des frühen „paradigmatischen“ Modells des Formalismus als auch zum Funktionalismus der späteren syntagmatischen und pragmatischen Phase stehend. Die Struktur der Fabel werde von Tomaševskij in eine Abhängigkeit von der pragmatischen Ordnung gebracht, die im frühen Formalismus durch „das transformierende, dekontextierende, neutralisierende Dazwischentreten der *priem-* und *Sujetstruktur* aufgehoben werden sollte“. Die Fabel als Ordnung thematischer Einheiten dominiere bei Tomaševskij die *Sujetord-*

⁴⁶ In einem Brief an Šklovskij aus dem Jahr 1925 schreibt Tomaševskij, seine Theorie sei kein eigener theoretischer Beitrag, sondern ein Lehrbuch, das praktische Zwecke verfolge. Es sei nicht an die Formalisten und ihre Schüler gerichtet, denn „unsere Sache ist es, Probleme aufzuwerfen, und nicht Fakten in bereitgestellte Kästchen zu verteilen“. Sein Briefpartner habe das Buch zu hoch, als neue Forschungsarbeit, eingeschätzt (zit. nach Flejšman 1978, 386).

nung, die nichts anderes als die jeweilige, in einem bestimmten Werk realisierte Fabelordnung darstelle (ebd.).

Šklovskij aber scheint Tomaševskijs Variante der Fabel-Sujet-Dichotomie mit seiner eigenen Konzeption identifiziert zu haben. Immerhin attestiert er in seinem Buch *Material und Stil in Tolstojs „Krieg und Frieden“* (1928, 220), dass Tomaševskij „ziemlich genau“ seine, Šklovskijs, Definition des Unterschieds von Fabel und Sujet angeführt und nur wegen des Lehrbuchcharakters der *Theorie der Literatur* in beiden Auflagen nicht den Urheber der Definition genannt habe. Es ist schwer zu entscheiden, ob sich Šklovskij hier nur als Urheber der Dichotomie in Erinnerung bringen wollte oder ob er tatsächlich Tomaševskijs Konzeption völlig beipflichtete. Tomaševskij jedenfalls sah sich selbst als Teil der formalistischen Bewegung, wie sein 1927 in Leningrad geschriebener und dann auf französisch erschienener Überblick über die „neue russische Schule der Literaturgeschichte“ (1928c) belegt.⁴⁷

Mag Tomaševskijs Systematisierung formalistischer Ansätze das Denken dieser Schule auch nicht ganz repräsentieren, seine Fabel-Sujet-Konzeption ist als genuiner Beitrag der Formalen Schule aufgefasst worden und hat als solcher die stärkste Verbreitung erfahren.

b. Zwei Ansätze der Definition

Tomaševskij entwickelt seine Definition in zwei Ansätzen. Der erste Ansatz wird ab der vierten Auflage von 1928 (Tomaševskij 1928a; dt. 1985) etwas anders formuliert als in der ersten Auflage von 1925.⁴⁸

Wir betrachten zunächst den ersten Ansatz. Die Fabel wird in der Ausgabe 1925 auf folgende Weise definiert:

Fabel heißt die Gesamtheit der miteinander verknüpften Ereignisse, von denen im Werk berichtet wird. Die Fabel kann pragmatisch dargestellt werden, in der natürlichen chronologischen und logischen Ordnung der Ereignisse, unabhän-

⁴⁷ Für unsern Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Tomaševskij in diesem Überblick Šklovskijs Fabel-Sujet-Dichotomie ganz sympathetisch wiedergibt.

⁴⁸ Die Rezeption des für die Fabel-Sujet-Dichotomie einschlägigen Kapitels *Tematika* wird durch die Differenz der Ausgaben, die insbesondere in diesem Kapitel besteht, nicht unerheblich erschwert. Die englische und französische Übersetzung des Kapitels (Tomaševskij 1965a; 1965b) folgen der Auflage von 1925, die deutsche Übersetzung des gesamten Buchs (Tomaševskij 1985) folgt der revidierten Ausgabe 1928a. Die *Theorie der Literatur* erlebte in Russland bis 1931 sechs Auflagen mit einer für die Zeit beachtlichen Gesamtzahl von 75 Tausend Exemplaren, wurde in der sowjetischen Zeit aber nicht mehr aufgelegt. 1976 erschien in Tartu, wo Jurij Lotman wirkte, in der Auflage von 800 Exemplaren (in der Sowjetunion in dieser Zeit ein Tropfen auf dem heißen Stein) ein Wiederabdruck des Kapitels *Tematika*. Die erste Übersetzung, und zwar des ganzen Buchs, erschien 1935 in Polen, 1971 erschienen je eine tschechische und slowakische Übersetzung. Zum Schicksal des Buches und zu seiner Rezeption in Russland, insbesondere zum Verdikt der marxistischen Kritiker vgl. Seemann 1985.

gig davon, in welcher Ordnung und wie sie im Werk eingeführt worden sind. (Tomaševskij 1925, 137)

Das Sujet wird hier noch vage als eine Umorganisation von „Ordnung“ und „Verknüpfung“ definiert:

Der Fabel steht das Sujet gegenüber: dieselben Ereignisse, aber *in ihrer künstlerischen Darbietung*, in jener Ordnung, in der sie im Werk mitgeteilt werden, in jener Verknüpfung, in der im Werk Mitteilungen über sie gemacht werden. (Tomaševskij 1925, 137; Hervorhebung im Original)

In der Auflage von 1928 wird für die Fabel der Aspekt der Reihenfolge durch den der Verknüpfung ersetzt:

Das Thema eines Werks mit Fabel stellt ein mehr oder weniger einheitliches System von Ereignissen dar, die auseinander hervorgehen und miteinander verknüpft sind. Die Gesamtheit der Ereignisse in ihrer wechselseitigen inneren Verknüpfung nennen wir Fabel. (Tomaševskij 1928a, 134)

Die Fabel wird in dieser Auflage also nicht mit dem vor-literarischen Stoff identifiziert, sondern sie bildet bereits eine gewisse Abstraktion vom Kontinuum der Ereignisse mit dem Merkmal der Verknüpfung.

Auch in dieser Auflage bleibt die Definition des Sujets zunächst noch recht unbestimmt:

Es reicht nicht, eine unterhaltsame Kette von Ereignissen zu erfinden und sie durch Anfang und Ende zu begrenzen. Man muss diese Ereignisse *verteilen*, sie in eine bestimmte Ordnung bringen, sie darstellen, indem man aus dem Fabelmaterial eine literarische Kombination macht. Die künstlerisch organisierte Verteilung der Ereignisse in einem Werk heißt *Sujet*. (Tomaševskij 1928a, 136; Hervorhebung im Original)

Der zweite Ansatz zur Definition von Fabel und Sujet bedient sich in beiden Auflagen der *Theorie der Literatur* des Motivbegriffs. Motive werden als die Themen der kleinsten nicht weiter zerlegbaren Teile des thematischen Materials definiert (Tomaševskij 1925, 137). Als Beispiele für Motive werden angeführt: „Es brach der Abend an“, „Raskol'nikov erschlug die Alte“, „der Held starb“.⁴⁹ Die motivbezogene Definition der Dichotomie lautet wie folgt:

Die Motive bilden in ihrer Verknüpfung die thematische Kohärenz des Werks. Aus dieser Perspektive ist die Fabel die Gesamtheit der Motive in ihrer logisch-kausalen Verknüpfung, das Sujet die Gesamtheit derselben Motive in jener Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk präsentiert werden. Für die Fabel ist es nicht wichtig, in welchem Teil des Werks der Leser von einem Ereignis erfährt und ob es ihm in unmittelbarer Mitteilung des Autors präsentiert wird oder in der Erzählung einer Person oder durch ein System von Anspielungen. Im Sujet dagegen spielt gerade die *Einführung der Motive* in das Wahrnehmungsfeld des Lesers eine Rolle. Als Fabel kann auch ein wirkliches Ereignis

⁴⁹ Motive sind in Tomaševskijs Auffassung also Kondensate, Abstraktionen bestimmter Sequenzen des Textes, sie sind aber nicht äqui-extensional mit diesen Sequenzen.

dienen. Das Sujet ist eine ganz und gar künstlerische Konstruktion. (Tomaševskij 1925, 138; dt. 1985, 218; Hervorhebung im Original)

Die bei Petrovskij zu beobachtende Tendenz, die Fabel als etwas bereits Gestaltetes zu betrachten, finden wir auch bei Tomaševskij. Das Herstellen einer logisch-kausalen Verknüpfung, die ja nicht in der Wirklichkeit selbst vorgefunden wird, ist bereits ein künstlerischer Akt. Die Grenze zwischen Vor-Literarizität und Literarizität wird bei Tomaševskij, wie schon bei Petrovskij, anders gezogen als bei Šklovskij.⁵⁰ Während letzterer die Fabel meistens mit dem ästhetisch indifferenten, vorliterarischen Geschehen gleichsetzt, erkennt Tomaševskij der Fabel, zumindest implizit, einen künstlerischen Charakter zu. Das Sujet wird von Tomaševskij in zweierlei Hinsicht der Fabel gegenübergestellt: Es ist einerseits das Resultat der Umstellung und der künstlerischen Verknüpfung der von der Fabel vorgegebenen Motive, andererseits aber präsentiert es die künstlerisch organisierte Folge der Motive aus einer bestimmten Perspektive.

Im *Kurzen Kurs der Poetik*, einer weniger bekannten Abhandlung für den Schulgebrauch⁵¹, nennt Tomaševskij (1928b, 87) die Fabel „alle Ereignisse, die mit dem Grundgeschehen verbunden sind, das gesamte Verhalten und alle Handlungen der Personen, die an der Handlung teilhaben“. Damit geht er im Grunde wieder hinter die Definitionen aus der *Theorie der Literatur* zurück, in denen er mit der Verknüpfung der Motive argumentiert hat. Für das Sujet, das zunächst unter dem Aspekt der „Anordnung der Episoden“ definiert wird, stellt er, konkreter als in der *Theorie*, einen Katalog von 6 Operationen auf, die der Autor vorzunehmen habe. Der Autor habe zu entscheiden:

1. welche Fabelereignisse ausführlicher, „in Szenen“, und welche „abstrakt“ dargestellt werden,
2. in welche Reihenfolge diese Szenen und Mitteilungen gebracht werden,
3. in welchem Maße die Hintergründe der Ereignisse aufgeklärt werden,
4. wie die Beschreibungen und alles, was keinen direkten Bezug zur Bewegung der Fabel hat, angeordnet werden,
5. welche Stellen herauszuheben sind und in welchem Ton die Erzählung gehalten werden soll,
6. wessen Perspektive die Erzählung zu folgen hat.

50 Vgl. die Typologie der formalistischen Fabel-Sujet-Definitionen hinsichtlich der Dichotomie *Literarizität vs. Vor-Literarizität* bei Todorov 1971, 17.

51 Der *Kurs* erlebte in Russland von 1928 bis 1931 immerhin sechs Auflagen. Später wurde er nicht mehr herausgegeben (vgl. Seemann 1985, 1).

Somit wird das Sujet zum „ausgearbeiteten Schema des Werks“, im Gegensatz zur Fabel, die das „Schema des Ereignisses“ (ebd., 89) bildet. Dieser Katalog ist die am stärksten ausdifferenzierte Aufzählung der Sujetverfahren, die die russische formalistische und quasiformalistische Theorie der zwanziger Jahre hervorgebracht hat.

c. Die Ambivalenz der Begriffe

Die handliche Fassung, die Tomaševskij dem Fabel-Sujet-Paar gegeben hat, kann nicht das grundsätzliche Problem verdecken, das der Dichotomie von Anfang an innewohnte, nämlich die latente Ambivalenz beider Begriffe. Der Fabelbegriff oszillierte zwischen zwei Bedeutungen:

- 1.) Material im Sinne des vorliterarischen Geschehens der Wirklichkeit,
- 2.) mit Anfang und Ende versehene und auch intern strukturierte Folge von Motiven in ihrem logischen, kausal-temporalen Zusammenhang.

Der Sujetbegriff schwankte zwischen den Bedeutungen

- 1.) energetische Kraft der Formung,
- 2.) Resultat der Anwendung verschiedener Verfahren.

In der zweiten Bedeutung blieb unklar, welche Verfahren beteiligt sind und in welcher Substanz das Sujet zu denken sei, ob es bereits als in der Sprache einer Kunst (der Literatur, des Films, der Musik usw.) formuliert oder als medial noch nicht substantiierte Struktur vorgestellt werden müsse.

Die Aufhebung der Ambivalenzen beobachten wir erst in den Modellen mit mehr als zwei Ebenen. Bevor wir uns diesen zuwenden, betrachten wir noch das Schicksal der Fabel-Sujet-Dichotomie in sowjetischer Zeit.

6. Die sowjetische Nachgeschichte

a. Der späte Šklovskij

In der Sowjetunion wurde die Diskussion um Fabel und Sujet nach der Machtübernahme der kommunistischen Kulturpolitik Anfang der dreißiger Jahre für lange Zeit unterbrochen. Šklovskijs Verfremdungskonzept und die damit in Verbindung stehende Konzeption von Fabel und Sujet waren als provokanteste Manifestationen des missliebig geworde-

nen Formalismus aus der offiziellen Literaturwissenschaft verbannt.⁵² Im Jahr 1966 machte Šklovskij, der sich inzwischen andern Themen zugewandt hatte, einen vorsichtigen Versuch, den Verfremdungsbegriff zu ‚erneuern‘ (wie der Titel des Essays angab). Šklovskij ‚erneuerte‘ den Begriff, indem er ihn unter einen doppelten, aber nicht ganz eindeutigen Vorbehalt stellte: Jetzt wisse er, dass der Terminus Verfremdung „erstens falsch und zweitens unoriginell sei“ (Šklovskij 1966a, 305). Offensichtlich um das Konzept annehmbar zu machen, akzentuierte Šklovskij an ihm nun eher die ethischen als die ästhetischen Aspekte und berief sich zudem auf Bertolt Brechts gesellschaftskritischen Verfremdungsbegriff, den er im russischen Wortlaut mit dem marxistischen Begriff der „Entfremdung“ (*otčужdenie*) wiedergab.⁵³ Damit machte er die Verfremdung unter dem Namen des „neuen Sehens“ (*novoe videnie*) wieder diskursfähig.

Ein Jahr vor seinem Tode gab Šklovskij (1983a) unter dem Vorzeichen der beginnenden Liberalisierung ein neues Buch unter dem historischen Titel *Theorie der Prosa* heraus, das die beiden programmatischen Essays (1917, 1919) der Sammlung von 1929 und rezente Arbeiten vereinigte. In dem Essay *Lungen sind zum Atmen erforderlich* (Šklovskij 1983b) lesen wir Ausführungen zum Sujet, die ursprüngliche Aspekte des verfremdenden Sujets aufgreifen (und in dem für Šklovskij nach wie vor charakteristischen inkohärent-änigmatischen Stil formuliert sind):

Die Kunst hat das Sujet hervorgebracht. Das Sujet ist eine Erschwerung [*zatrudnenie*], ein Rätsel. Eine [...] Bremsung [*tormoženie*] [...] Das heißt: das Sujet ist ein Ereignis [*proisšestvie*], die Erschwerung dieses Ereignisses. [...] Die Prosa muss man bremsen. Der Leser soll nicht wissen, was man ihm erzählt. Das Rätsel ist erforderlich als Bremsung der Erzählung. (Šklovskij 1983b, 262)

b. „Fragen des Sujetbaus“

Boris Tomaševskijs Ausführungen zu Fabel und Sujet, die – wie oben dargestellt wurde – im Westen ein starkes Echo fanden, konnten in der Sowjetunion, nachdem bis 1931 sechs Auflagen der *Theorie der Literatur* erschienen waren, erst wieder 1976 abgedruckt werden. Bezeichnenderweise geschah das nicht in Russland, sondern, wie schon erwähnt wurde, im estnischen Tartu. Dort hatte der sowjetische Strukturalismus oder die Moskau-Tartu-Schule um Jurij Lotman das Zentrum. In seinem

⁵² Vgl. dazu die historische Darstellung von Erlich 1955.

⁵³ Zu Šklovskijs Neuformulierung des Verfremdungskonzepts vgl. Lachmann 1970, 243–249. Šklovskijs Argumentation beruht auf einem apologetischen Zirkel: Er verteidigt sein Konzept unter Berufung auf den in der Sowjetunion gut gelittenen Brecht, der es vermutlich auf seinen Russlandreisen 1932 und 1935 kennengelernt hat (vgl. Lachmann 1970, 246–248 und die dort unter Anm. 78 zitierte Literatur).

weithin bekannt gewordenen Schlüsselwerk, der *Struktur des künstlerischen Textes*, rekurrierte Lotman (1970, 280; dt. 1972, 330; 1973a, 348) bei der Behandlung des Sujets auf die Definition, die Tomaševskij in der *Theorie der Literatur* gegeben hatte.⁵⁴

Die Erforschung des Verhältnisses von Fabel und Sujet wurde noch auf andere, konventionellere Weise aufgenommen. Am Pädagogischen Institut des lettischen Daugavpils wurde ab Ende der sechziger Jahre eine Reihe mit dem Titel *Fragen des Sujetbaus* (*Voprosy sjužetosloženija*) herausgegeben, die allerdings eher Anleitungen für schulische Werkanalysen geben als neue wissenschaftliche Konzepte entwickeln sollte.⁵⁵ Bezeichnenderweise kam der erste Band ohne jegliche Bezugnahme auf die Formalisten aus. Statt dessen figurierte als maßgebende Quelle ein Aufsatz von Vadim Kožinov (1964), in dem die Begriffe Fabel und Sujet recht schlicht und auch etwas unklar definiert wurden:

Wir nennen *Sujet* die Handlung des Werks in ihrer Gänze, die reale Kette der dargestellten Bewegungen, und *Fabel* das System der Hauptereignisse, das nach-erzählt werden kann. (Kožinov 1964, 422)

Den zweiten Band leitete der programmatische Aufsatz von Leonid Cilevič *Die Dialektik von Fabel und Sujet* ein, der einen Weg zwischen dem „orthodoxen Formalismus“ und dem „vulgären Soziologismus“ suchte. Die Formalisten, so wird hier argumentiert, hätten die Eigenart der Fabel vernachlässigt, nämlich die Widerspiegelung der Wirklichkeit, da sie die Fabel immer schon als altes Erzähltes aufgefasst hätten. Verworfen aber hätten den Fabelbegriff und damit die Korrelation von Fabel und Sujet die Soziologen, die das Problem des Kunstcharakters von Erzählungen nicht interessiert habe. Cilevičs eigener „dialektischer“ Ansatz ist, abgesehen von seiner sowjetischen Formulierung, nicht allzu weit von dem der Formalisten entfernt: Die Fabel wird mit dem nach-erzählbaren „Lebensmaterial“ gleichgesetzt, das Sujet mit seiner künstlerischen Verarbeitung. Die zu rekonstruierende Fabel ist selbst nicht künstlerisch, sie führt uns „aus der Welt der Kunst in die Welt der Wirklichkeit“ (Cilevič 1972, 11). Die Fabel ist wichtig als analytisches Instrument, sie bildet die Grundlage „für den Vergleich, den Hintergrund für die Wahrnehmung des Sujets“ (ebd., 12). Wenn Cilevič im Weiteren

54 Im Zusammenhang des Kapitels *Das Problem des Sujets* entwickelte Lotman die im Westen dann stark rezipierte Konzeption des literarischen Ereignisses als der „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ oder einer „bedeutsamen Abweichung von der Norm“ (Lotman 1970, 282 f.; 1972, 332 f. 1973a, 350 f.). Vgl. die Übersetzung, Kommentierung und Annotation des Kapitels in Schmid (Hg.) 2009, 271–289 und Christiane Hauschilds Aufsatz „Ju. M. Lotmans semiotischer Ereignisbegriff. Versuch einer Neubewertung“ (Hauschild 2009) in diesem Band.

55 Davon sind 5 Bände erschienen: Bd. 1, 1969; Bd. 2, 1972; Bd. 3, 1974; Bd. 4, 1976; Bd. 5, 1978. Erscheinungsort ist jeweils Riga.

ausführlich und durchaus zustimmend aus Tomaševskijs *Theorie der Literatur* zitiert, so folgt er einem spätsowjetischen Argumentationsverhalten: Ist der Formalismus erst einmal hinreichend für seine „Einseitigkeit“ und die Vernachlässigung der sozialen Relevanz der Kunst gerügt, kann man sich getrost seiner analytischen Instrumente bedienen.

Im fünften und letzten Band der *Fragen des Sujetbaus* ist ein Grundsatzartikel von Angehörigen der Moskauer-Tartu-Schule (Egorov u. a. 1978) mit dem Titel *Sujet und Fabel* abgedruckt, der über die literaturdidaktischen Zielsetzungen der Reihe deutlich hinausgeht. Die Definitionen des Verhältnisses der beiden Begriffe durch Tomaševskij (1925), Lotman (1973b) und Kožinov (1964) werden als zu wenig umfassend kritisiert: Entweder seien in ihnen nur die Beziehung von Sujet und Text oder nur die Korrelation von Sujet und Fabel berücksichtigt.⁵⁶ Erforderlich sei eine umfassende Definition, die beide Beziehungen verbinde. Als umfassende Definition wird vorgeschlagen:

Das Sujet ist die künstlerisch durch raum-zeitliche Beziehungen organisierte und das System der Gestalten organisierende Folge von Handlungen im Werk. Das Sujet ist ein dynamischer Schnitt des Textes (mit diesem äqui-extensional), der die Bewegung des Gedankens des Autors und Schöpfers sowohl auf der Ebene der Helden als auch auf der Ebene des im Werk fixierten Autorbewusstseins ohne Vermittlung durch den Helden berücksichtigt. (Egorov u. a. 1978, 13)

Die entsprechende Definition der Fabel lautet:

Wir wollen verabreden, unter Fabel die vektoriell-temporale und logisch determinierte Folge der Lebensfakten zu verstehen, die vom Künstler ausgewählt oder ausgedacht wurden, aber immer – kraft der zwischen Autor und Leser bestehenden Konvention – denkbar sind als sich außerhalb des Werks vollziehend. (Egorov u. a. 1978, 17 f.)

Entgegen der in den sowjetischen Definitionen allgemein verbreiteten Neigung, die Fabel mit ihrer Nacherzählbarkeit zu definieren, machen die Autoren im Weiteren geltend, dass die Fabel ein Konstrukt und als solches eine subjektivere Kategorie als das Sujet sei. Abhängig von der Weltsicht, den sozialen Normen und dem Wissen des Lesers stelle sich die von ihm aus dem Sujet rekonstruierte Fabel jeweils etwas anders dar. Bei der Rekonstruktion der Fabel aus dem Sujet hebe der Forscher die subjektive Vermittlung des Erzählens auf, begradiere die Komposition in der Reihenfolge der Handlungen und akzentuiere die in seiner Perspektive zentralen Episoden. Die Betonung des Konstruktcharakters der Fabel und ihrer Abhängigkeit von der individuellen Sinngebung durch den Leser sind produktive Aspekte dieses Ansatzes. Gleichwohl fallen

⁵⁶ Tomaševskij und Lotman hätten, so wird ausgeführt, nicht die Kongruenz oder Inkongruenz der „Extension“ (*protjaženost*) von Text und Sujet behandelt.

die Autoren von der anklingenden ideal-genetischen Modellierung des Verhältnisses von Fabel und Sujet gelegentlich zurück auf eine real-genetische Position, wenn sie etwa ausführen, dass die Fabel die „Anfangsphase in der Bewegung der Autoridee von der Intention zur Verwirklichung“ (Egorov u. a. 1978, 18) bilde und dass sie den „Prozess der Umgestaltung der Lebenswirklichkeit in eine künstlerische Wirklichkeit“ nachvollziehen lasse (ebd., 19).⁵⁷ Die narrative Konstitution, für die die Dichotomie *Fabel* vs. *Sujet* einen ersten Ansatz bildet, sollte nicht in den Kategorien temporaler Prozesse vorgestellt werden, so als ob der Autor zunächst in der Wirklichkeit oder in der Literatur eine Fabel vorfände oder ausdächte und sie dann in ein Sujet verwandelte. Jegliche real-zeitliche Folge, die man für Fabel und Sujet postuliert, beruht entweder auf biographischen Informationen, die schwer zu verifizieren sind, oder auf Spekulationen des Interpreten. Für die Analyse bestehen Fabel und Sujet simultan, und die Zerlegung in einzelne Ebenen geschieht nicht, um den Prozess der Entstehung nachzubilden, sondern nur, um die daran beteiligten Verfahren in eine quasi-temporale, in Wirklichkeit systematische Sequenz zu bringen. Jegliches Vorher oder Nachher in der Beschreibung der narrativen Transformationen ist lediglich in einem metaphorischen Sinne zu verstehen.

7. Die westliche Nachgeschichte

a. „Histoire“ und „discours“ im französischen Strukturalismus

Die Ersetzung von Fabel und Sujet durch die Dichotomie *récit* vs. *narration* (Barthes 1966) oder *histoire* vs. *discours* (Todorov 1966)⁵⁸ löste die Probleme, die ein dyadisches Modell der narrativen Konstitution auf-

⁵⁷ Ähnliche Auffassungen vertritt auch Nikolaj Rymar', der in seiner *Poetik des Romans* (1990, 17) die Ebenen „Lebensmaterial“ - „Fabel“ - „Sujet“ - „Erzählung“ unterscheidet, wobei jede Ebene als „Material“ für die folgende fungiert (unter „Lebensmaterial“ versteht Rymar' jedoch nicht das in der Fabel implizierte Geschehen, sondern die Wirklichkeit, wie sie sich dem Autor aufgrund seiner persönlichen Lebenserfahrung, seiner Weltanschauung und der für die Epoche charakteristischen Wahrnehmungsweise darbietet). Einen neuen Akzent setzt Rymar', wenn er Šklovskijs Definition der Fabel als Material für die Sujetformung die Auffassung entgegensetzt, dass auch das Sujet „Form“ für die Fabel sei, und wenn er im Anschluss daran in seiner metaphernreichen, zuweilen an Bachtin orientierten Darlegung von einem „Dialog zwischen Fabel und Sujet“ spricht (20–23). Diesen „Dialog“ sucht er an Michail Lermontovs *Helden unserer Zeit* (Geroj našego vremeni) zu demonstrieren, einem Roman, in dem, wie er ausführt, nicht nur das Sujet die Fabel verarbeitet, sondern auch die Fabel das Sujet „beleuchtet, vertieft, problematisiert“ (23–26).

⁵⁸ Die Dichotomie *histoire* vs. *discours* hat Todorov bei Emile Benveniste (1959) entlehnt, wo die Begriffe allerdings eine andere Bedeutung hatten.

wirft, nur zum Teil. Bei der Definition ihrer Kategorien rekurrierten die französischen Strukturalisten auf die didaktisch geglättete Konzeption Tomaševskijs und beriefen sich vorzugsweise auf seine bewusst vereinfachende Explikation in der berühmten Fußnote der ersten Auflage der *Theorie der Literatur*, eine Erklärung, auf die Tomaševskij in den späteren Auflagen verzichtet hat:

Kurz gesagt, die Fabel ist das, „was tatsächlich gewesen ist“, das Sujet das, „wie der Leser davon erfahren hat“. (Tomaševskij 1925, 137)

In offensichtlicher Anlehnung an Tomaševskij formuliert Tzvetan Todorov:

Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects: elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité [...]. Mais l'œuvre est en même temps discours [...]. A ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître. (Todorov 1966, 126)

Noch Seymour Chatman, der in seinem Buch *Story and Discourse* die prominentesten Ansätze der russischen Formalisten und französischen Strukturalisten zu „synthetisieren“ sucht, reformuliert in seiner Basisdefinition Tomaševskijs Fußnote:

In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*. (Chatman 1978, 19; Kursive im Original)⁵⁹

Trotz der Abhängigkeit vom formalistischen Archi-Konzept und trotz der scheinbaren Homologie mit *Fabel* vs. *Sujet* impliziert die Dichotomie *bistoire* vs. *discours* drei wesentliche Akzentverschiebungen, die zu einer adäquateren und analysetauglicheren Modellierung der narrativen Konstitution beitragen:

1. Die *bistoire* wird vom Makel, bloßes Material zu sein, befreit, und ihr wird ein eigener künstlerischer Wert zugestanden: „l'histoire et le discours sont tous deux également littéraires“ (Todorov 1966, 127).⁶⁰

59 Ähnlich schon Meir Sternberg (1974, 8 f.): „To put it as simply as possible, the fabula involves what happens in the work as (re)arranged in the ‚objective‘ order of occurrence, while the sujet involves what happens in the order, angle, and patterns of presentation actually encountered by the reader“. Während aber Chatmans Dichotomie auf die Opposition von Inhalt und Form hinausläuft, werden in Sternbergs Interpretation von Fabel und Sujet zwei kookkurrenente Ordnungen miteinander konfrontiert.

60 In der Rehabilitierung der *bistoire* tendieren einige Vertreter des französischen Strukturalismus freilich zu dem der einseitigen Favorisierung des Sujets entgegengesetzten Extrem: zum ausschließlichen Interesse für die Regeln, die die Konstitution der *bistoire* leiten. Auch dafür gibt es ein Vorbild in der russischen Theorie der zwanziger Jahre: Vladimir Propps Modell der Aktanten und Funktionen (Propp 1928; dt. 1972; dt. Textauszüge, Kommentar und Annotationen: Propp 2009). Am augenfälligsten ist diese Tendenz in den Arbeiten zur „narrativen Grammatik“ (z. B. Bremond 1964; Greimas 1967; Todorov 1969).

2. Während Šklovskij besonders auf den Parallelismus und den Stufenbau hinwies, schrieben Petrovskij, Vygotskij und Tomaševskij der Permutation der Fabelemente die stärkste Wirkung unter den Sujetverfahren zu. Demgegenüber betonen die französischen Theoretiker die Verfahren der Amplifikation, Perspektivierung und Verbalisierung.⁶¹

3. Während der Sujetbegriff bei den russischen Formalisten und den ihnen nahe stehenden Theoretikern in Kategorien der Form oder Formung gedacht wurde, ist der Terminus *discours* mit einer substanzbezogenen Betrachtungsweise verbunden. Der Begriff bezeichnet nicht die Summe der angewandten Verfahren (wie *Sujet* bei Šklovskij), sondern das *Resultat* von künstlerischen Operationen. Dabei überschneiden sich im Begriff *Diskurs* zwei Aspekte:

a. Der Diskurs enthält die Geschichte in transformierter Gestalt.

b. Der Diskurs hat eine kategorial andere Substanz als die Geschichte: Die Geschichte (*récit* oder *histoire*) ist medial unspezifiziert und kann in unterschiedlichen Medien substantiiert werden. Der Diskurs ist Rede, Erzählung, Text, Film, Bild usw., die die Geschichte nicht einfach enthalten und sie auch nicht lediglich umformen, sondern sie allererst als ihr Signifikat bezeichnen, darstellen.

Somit ist der Begriff des Diskurses mit zwei ganz unterschiedlichen Operationen verbunden:

1. der Transformation der Geschichte durch Umstellung der Teile, Amplifikation, Perspektivierung und andere Verfahren,

2. der Materialisierung der Geschichte in einem sie bezeichnenden Signifikanten. Die beiden Operationen werden im folgenden Schema dargestellt:

| | | | |
|------------------------------|------------|---------|----------------------------------------|
| ⇒ Transformation | | | |
| <i>Handlung (Signifikat)</i> | Geschichte | X | ⇓ Materialisierung im Signifikanten |
| <i>Text (Signifikant)</i> | | Diskurs | |

Das Schema ist wie folgt zu lesen: Die vorsprachliche Geschichte wird in ein vorsprachliches x transformiert, das bei den französischen Theoretikern unbezeichnet bleibt. Die transformierte Geschichte wird dann verbal (oder bildlich, filmisch usw.) materialisiert. Das Resultat der Materialisierung ist im Fall der Literatur der Diskurs.

⁶¹ Zu den Punkten 1 und 2 vgl. auch Rimmon 1976, 36, Anm. 2.

b. Drei- und Vier-Ebenen-Modelle

In der textanalytischen Arbeit erweist sich, dass jede zweistufige Modellierung entweder mit doppeldeutigen Ebenenbegriffen operiert oder die narrative Konstitution um ganze Dimensionen verkürzt. So wurde mit *Fabel* und ihren Äquivalenten sowohl das gesamte im Erzählwerk implizierte Geschehensmaterial als auch die daraus ausgewählte Geschichte bezeichnet (selbst bei dem verhältnismäßig begriffstrengen und konsequenten Tomaševskij scheint neben der dominierenden zweiten Bedeutung immer wieder auch die erste auf). Und im *Sujet*-Begriff fallen – wie dann auch im *discours* der Franzosen, wie wir gesehen haben – zwei verschiedenartige Operationen zusammen, Permutation und Verbalisierung. Wo aber die Ambivalenz der Begriffe beseitigt wird, wie etwa in Todorovs *histoire*-Begriff, der im Sinne der zweiten Bedeutung von *Fabel* definiert ist, verkürzt man die narrative Konstitution um die sie allererst begründende Operation, nämlich die Bildung der gestalthaften und sinnhaltigen Geschichte.

Die mangelnde Eindeutigkeit und Erschließungskraft der dichotomischen Konzepte war Anlass zur Ausarbeitung von Modellen mit mehr als zwei Ebenen.

Eines der am weitesten verbreiteten Drei-Ebenen-Modelle ist von Gérard Genette in seinem *Discours du récit* (1972) vorgeschlagen worden. Genette unterscheidet drei Bedeutungen von *récit*:

1. „l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements“;
2. „la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours“;
3. „l'acte de narrer pris en lui-même“ (1972, 71).

Den drei Bedeutungen weist er drei Termini zu: 1. *récit*, 2. *histoire*, 3. *narration* (wobei *récit* als Signifikant und *histoire* als Signifikat figuriert).⁶²

Mieke Bal (1977, 6) merkt zu Recht an, dass sich Genettes dritter Begriff auf einer andern Ebene als die ersten beiden befinde. Während *narration* den Prozess der Aussage bezeichne, bedeuteten *récit* und *histoire* das Produkt einer Aktivität. *Narration* gehöre in eine andere Reihe, nämlich die der „activités productrices des niveaux“: *narration*, *disposition*, *invention*. Damit unterscheide Genette im Grunde nur zwei Ebenen, nämlich die des russischen Formalismus.

⁶² Shlomit Rimmon-Kenan (1983, 3) übernimmt diese Triade ins Englische: *text* – *story* – *narration*.

Bal selbst schlägt eine etwas andere Triade vor: *texte – récit – histoire* (1977, 4) oder, in der englischen Version ihrer Narratologie: *text – story – fabula* (1985, 5–6). Der *Text* ist in in ihrem Verständnis der Signifikant der *Erzählung* (*récit, story*); die *Erzählung* ist ihrerseits der Signifikant der *Geschichte* (*histoire, fabula*).

Auf ähnliche Weise unterscheidet José Ángel García Landa (1998, 19 f.) drei Ebenen für die Analyse des Erzähltextes: 1. den „narrativen Diskurs“ (*discurso narrativo*), 2. die „Geschichte“ (*relato*), 3. die „Handlung“ (*acción*). Unter „Handlung“ versteht er die „Folge der erzählten Ereignisse“. Die „Geschichte“ ist die „Darstellung [*representación*] der Handlung, sofern sie narrativ vermittelt wird“. Und der „Diskurs“ ist die Darstellung der Geschichte.

Ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der narrativen Konstitution war die von Karlheinz Stierle (1971; 1977) vorgeschlagene Triade *Geschehen – Geschichte – Text der Geschichte*, die in der internationalen Diskussion allerdings weitgehend unbemerkt blieb. In dieser Triade entsprechen die beiden ersten Ebenen dem formalistischen Fabelbegriff. Das „Geschehen“ (Begriff nach Simmel 1916) ist das in der „Geschichte“ implizierte narrative Material, das, indem es zu einer Geschichte transformiert wird, einen bestimmten Sinn ausdrückt. Durch die Unterscheidung von sinnhafter Geschichte und dem von ihr implizierten und interpretierten Geschehen weist Stierles Triade jene Ebene, die Šklovskij als ästhetisch indifferentes, vorgegebenes Material erschien, nämlich die *Fabel*, als Resultat sinnbildender künstlerischer Operationen aus.

Problematisch ist bei Stierle allerdings die Definition des „Textes der Geschichte“. Wie der präformierende Begriff des *discours* vereinigt „Text der Geschichte“ zwei heterogene Aspekte: 1. die Umstellung der Teile zu einer künstlerischen Gestalt, 2. die Manifestation der „Geschichte“ im Medium der Sprache. Stierle sieht selbst, dass die beiden Operationen auf unterschiedlichen Konstitutionsebenen liegen, und trägt dem Rechnung durch die „behelfsmäßige“ Differenzierung zwischen dem „translinguistischen“ „discours I (Tiefendiskurs)“ und dem „discours II (Oberflächendiskurs)“, der die „zweifache Intentionalität von Geschehen und ‚discours I‘ durch ihre Materialisierung nach den Möglichkeiten einer gegebenen Sprache einlöst“ (Stierle 1971, 54). An Stierles zweifacher Besetzung des „Textes der Geschichte“ hätte eine Korrektur anzusetzen, und sie müsste so verlaufen, dass sie die „behelfsmäßige“ Unterscheidung von „Tiefendiskurs“ und „Oberflächendiskurs“ in eine systematische Differenzierung von zwei Ebenen überführt.⁶³

63 Ein solches vierstufiges Modell, das der je zweiwertigen Extension der Begriffe *Fabel* und *Sujet* oder *histoire* und *discours* Rechnung trägt, ist in verschiedenen Ansätzen entworfen: Schmid 1982; 2003, 158–185; 2005a, 241–272; 2007; 2008b, 230–284.

Das folgende Schema gibt eine Übersicht über die besprochenen Zwei-, Drei- und Vier-Ebenen-Modelle. Die Spalten enthalten analoge, aber nicht notwendig in allen Hinsichten identische Begriffe.

| | | | | |
|-------------------|-----------|------------|---------------------|----------------------------|
| Tomaševskij 1925 | Fabel | | Sujet | |
| Todorov 1966 | histoire | | discours | |
| Genette 1972 | histoire | | récit | |
| Rimmon-Kenan 1983 | story | | text | |
| Bal 1977 | histoire | | récit | texte |
| Bal 1985 | fabula | | story | text |
| García Landa 1998 | acción | | relato | discurso |
| Stierle 1973 | Geschehen | Geschichte | Text der Geschichte | |
| Schmid 1982 | Geschehen | Geschichte | Erzählung | Präsentation der Erzählung |

8. Der Formalismus und der Geist der Analyse

Die Geschichte der Entstehung und Proliferation von *Fabel* und *Sujet* zeigt trotz der Ersetzung der Termini und der Ausdifferenzierung der Begriffe eine erstaunliche Lebensfähigkeit der formalistischen Ur-Dichotomie und ihre ungeminderte Aktualität für die Narratologie. Ursprünglich geprägt im Geiste einer Deviationsästhetik, in deren Mittelpunkt das Konzept der Verfremdung stand, avancierte die Dyade von *Fabel* und *Sujet* zu einem universalen Werkzeug der Analyse narrativer Repräsentationen.

Ihre Universalität und die Zeiten überdauernde Aktualität verdankt die formalistische Dichotomie ihrer kunstphilosophischen Implikation. Sie ist erwachsen aus einem Denken, das die Kunst nicht mit Inspiration, sondern mit dem „Verfahren“ gleichsetzte und sie – wie Šklovskij formulierte – als ein „Mittel“ betrachtete, „das Machen einer Sache zu erleben“. In scharfer Wendung gegen die symbolistische Apotheose des Dichters als *vates* feierte der akmeistische Postsymbolist den Künstler als

den der Erde treuen, an die Realität des Materials glaubenden und die drei Dimensionen respektierenden Handwerker, den Baumeister, der Kathedralen baut, als den Steinmetz, der den schweren Stein in leichtes Spitzengewebe verwandelt.⁶⁴ „Wir fliegen nicht. Wir erheben uns nur auf die Türme, die wir selbst erbaut haben“, so verkündete Osip Mandel'stam im *Morgen des Akmeismus* (1919). Wenn die Futuristen in epatistischer Geste die Tradition verwarfen und die Rückkehr zum „Wort als solchem“ forderten, so zielten sie darauf, die im realistischen Inhaltismus des neunzehnten Jahrhunderts und im symbolistischen dualistischen Idealismus der Moderne vernachlässigte Materialität der Künste wieder wahrnehmbar, „spürbar“ (*oščutimy*) zu machen. Der Formalismus, als „wissenschaftliche Theoretisierung der künstlerischen Modelle“ entstanden (Hansen-Löve 1978b), reagierte auf die futuristischen Losungen mit der „Auferweckung des Wortes“ (Šklovskij 1914) und der Forderung an den Wissenschaftler, die „Verfahren“ aufzudecken. Und der akmeistischen Poetik des Bauens entsprach bei den Formalisten eine Analytik des „Machens“, die in Boris Ejchenbaums Aufsatz *Wie Gogol's Mantel gemacht ist* (1919) und in Šklovskijs Titel *Wie Don Quijote gemacht ist* (1921b) programmatisch wurde. Der Russische Formalismus war ein Kind des Analytismus seiner Epoche. Von den bildenden Künsten (Kubismus, Futurismus, Kubofuturismus, Suprematismus) über die Poesie und Erzählprosa der Avantgarde bis hin zur Psychologie (Psychoanalyse) sind die ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts geprägt vom Geist der Analyse. Die Analyse versprach den Zugang zur Wahrheit, zum Wesen, zur Bedeutung, zur Funktion zu gewähren. Im Bereich der Erzähltextanalyse fand der Analytismus seinen frühesten Ausdruck in der Fabel-Sujet-Dichotomie. Sie und ihre Ableitungen werden als Instrumente wohl so lange in Geltung bleiben, wie die Analyse in der Literaturwissenschaft in Ansehen steht.

64 Das sind Bilder, mit denen Osip Mandel'stam in seinem frühen Zyklus *Der Stein* (Kamen') und in seinen programmatischen Schriften die Tätigkeit des Künstlers beschreibt.

Literatur

Die Jahreszahl der Harvard-Zitierung bezieht sich in der Regel auf die erste Ausgabe. Zitiert wird nach der jüngsten angegebenen Ausgabe. Wo nach Übersetzungen zitiert oder auf sie verwiesen wird, ist der Originaltitel in eckigen Klammern angegeben.

- Abbot, H. Porter
2002 *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge/New York.
- Aumüller, Matthias
2009a Die russische Kompositionstheorie. In: W. Schmid (Hg.), *Slavische Narratologie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin/New York, S. 91–140.
2009b Konzepte der Sujetentfaltung. In: W. Schmid (Hg.), *Slavische Narratologie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin/New York, S. 47–90.
- Bakoš, Mikuláš (Hg.)
1941 *Teória literatúry. Vyber z „formálnej metódy“*, Trnava 1941, Bratislava 1971.
- Bal, Mieke
1977 *Narratologie. Les instances du récit. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris.
1985 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto.
- Barthes, Roland
1966 Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications*, Nr. 8, S. 1–27.
- Beck, Rudolf; Küster, Hildegard; Küster, Martin
1998 *Terminologie der Literaturwissenschaft. Ein Handbuch für das Anglistikstudium*, Ismaning.
- Benveniste, Emile
1959 Les relations de temps dans le verbe français. In: E. B., *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966, S. 237–250.
- Biti, Vladimir
2001 *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Reinbek.
- Bordwell, David
1985 *Narration in the Fiction Film*, London.
- Bremond, Claude
1964 Le message narratif. In: *Communications*, Nr. 4 (1964), S. 4–32.
- Brooks, Peter
2002 Narrative Desire. In: B. Richardson (Hg.), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus (Ohio), S. 130–137.
- Brooks, Cleanth; Warren, Robert Pen
1943 *Understanding Fiction*, New York.
- Bruner, Jerome
1986 *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge (MA).
1991 The Narrative Construction of Reality. In: *Critical Inquiry* 18, S. 1–21.
- Buchholz, Sabine
2003 *Narrative Innovationen in der modernistischen britischen Short story*, Trier.
- Chatman, Seymour
1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, 3. Aufl. 1986.

- Cilevič, Leonid M.
1972 Dialektika sjužeta i fabuly. In: *Voprosy sjužetosloženiya*. Sbornik statej, Bd. 2, Riga, S. 5–17.
- Cohn, Dorrit
1990 Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective. In: *Poetics Today*, Bd. 11, S. 775–804.
- Crane, R. S.
1952 The Concept of Plot and the Plot of „Tom Jones“. In: R. S. Crane (Hg.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, S. 616–647.
- Culler, Jonathan
1980 Fabula and Sjužhet in the Analysis of Narrative. Some American Discussions. In: *Poetics Today*, Bd. 1, S. 27–37.
- Dannenber, Hilary P.
1998 Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs. In: A. Nünning (Hg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*, Trier, S. 51–68.
- Dewey, Michael
2004 „Wir sind ohne den ‚Geist‘ der Deutschen ausgekommen ...“. Zum ambivalenten Verhältnis der russischen Formalisten zu den deutschen Geisteswissenschaften. In: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*, Bd. 8, S. 69–96.
- Dibelius, Wilhelm
1910 *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., Berlin, 2. Aufl. 1922.
- Doležel, Lubomír
1973a Narrative Composition: A Link between German and Russian Poetics. In: S. Bann, J. E. Bowlt (Hgg.), *Russian Formalism*, Edinburgh, S. 73–83.
1973b A Scheme of Narrative Time. In: *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. Ed. by R. Jakobson u.a., s’ Gravenhage, S. 91–98.
1990 *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln.
- Egorov, B. F.; Zareckij, V. A.; Gušanskaja, E. M.; Taborisskaja, E. M.
1978 Sjužet i fabula. In: *Voprosy sjužetosloženiya*. Sbornik statej, Bd. 5, Riga, S. 11–21.
- Ėjchenbaum, Boris
1919 Kak sdelana „Šinel“ Gogolja/Wie Gogol’s „Mantel“ gemacht ist. Russ.-dt. in: Striedter (Hg.) 1969, 122–159.
1921 Probleme der Poetik Puškins [Problemy poetiki Puškina]. In: B. E., *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, Frankfurt a. M. 1965, S. 87–100.
- Erlich, Victor
1955 *Russian Formalism. History – Doctrine*, s’ Gravenhage 1955. 2. Aufl. 1965. Dt.: *Russischer Formalismus*, München 1964.
- Flejšman, Lazar’
1978 B. V. Tomaševskij v polemike vokrug „formal’nogo metoda“. In: *Slavica Hierosolymitana*, Bd. 3, S. 384–388.
- Fludernik, Monika
1993 *The Fictions of Language and the Language of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London/New York.
- Forster, Edward Morgan
1927 *Aspects of the Novel*, London 1973.

- García Landa, José Ángel
1998 *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca.
- Genette, Gerard
1972 Discours du récit. In: G. G., *Figures III*, Paris, S. 67–282.
- Gfrereis, Heike
1999 *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Greimas, Algirdas Julien
1967 La structure des actants du récit. Essai d'approche générative. In: J. A. G., *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970, S. 249–270.
- Grübel, Rainer
1996 Formalismus und Strukturalismus. In: H. L. Arnold, H. Detering (Hgg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München, S. 386–408.
- Günsberg, Maggie
1983 Tasso's „Materia-Favola“ Distinction and the Formalist Notion of „Fabula“ and „Sjužet“. In: *Romance Philology*, Bd. 37, S. 151–164.
- Hansen-Löve, Aage A.
1978a *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
1978b Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung theoretischer Modelle – dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Bd. 24, S. 60–107.
- Harper, Kenneth E.
1954 A Russian Critic and „Tristram Shandy“. In: *Modern Philology*, Bd. 52, S. 92–99.
- Hauschild, Christiane
2009 Ju. M. Lotmans semiotischer Ereignisbegriff. Versuch einer Neubewertung. In: W. Schmid (Hg.), *Slavische Narratologie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin/New York 2009, S. 141–186.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (Hgg.)
2005 *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York.
- Jahn, Manfred
1995 Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie. In: A. Nünning (Hg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*, Trier, 2. Aufl. 1998, S. 29–50.
- Jakobson, Roman
1921 Novejšaja russkaja poëzija/Die neueste russische Poesie. In: W.-D. Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, München 1972, S. 18–135.
- Kafalenos, Emma
1999 Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative. In: D. Herman (Hg.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus (Ohio), S. 33–65.
- Kožinov, Vadim V.
1964 Sjužet, fabula, kompozicija. In: *Teorija literatury. Osnovnye problemy v isto-ričeskom osveščeenii. Rody i žanry literatury*, Moskva, S. 408–485.
- Lachmann, Renate
1970 Die „Verfremdung“ und das „Neue Sehen“ bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica*, Bd. 3, S. 226–249.
- Lemon, Lee T.; Reis, Marion J. (Hgg.)
1965 *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lincoln (NE).

- Lothe, Jakob
2000 *Narrative in Fiction and Film*, Oxford.
- Lotman, Jurij
1970 *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva.
1972 *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. R.-D. Keil (= UTB 103), München.
1973a *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. mit einem Nachwort und einem Register von R. Grübel (= Edition Suhrkamp 582), Frankfurt a. M.
1973b Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščennii. In: Ju. M. L., *Stat'i po tipologii kul'tury*, Teil II, Tartu, S. 9–42. Dt.: Lotman 1974; Lotman 1981.
1974 Entstehung des Sujets typologisch gesehen. In: J. M. L., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg. von K. Eimermacher, Kronberg/Ts., S. 30–66.
1981 Die Entstehung des Sujets – typologisch gesehen. In: J. M. L., *Kunst als Sprache*, hg. von K. Städtke, Leipzig, S. 175–204.
2009 Das Problem des Sujets. In: W. Schmid (Hg.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York, S. 261–289.
- Mandel'stam, Osip
1919 Utro akmeizma. In: *Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k okjabrju*, Bd. I, 2. Aufl. Moskva 1929 (Nachdruck: München 1969), S. 45–50.
- Martinez, Matias
2003 Plot. In: J.-D. Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York, S. 92–94.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael
1999 *Einführung in die Erzähltheorie*, München, 3. Aufl. 2002.
- Meyer, Holt
1995 Formalismus und Strukturalismus. In: M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz (Hgg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, S. 43–48.
- Muir, Edwin
1928 *The Structure of the Novel*, London.
- Mukařovský, Jan
1934 K českému překladu Šklovského teorie prózy. Dann in: J. M., *Kapitoly z české poetiky* Bd. 1, Praha. 2. Aufl. 1948, S. 344–350. Dt.: Zur tschechischen Übersetzung von Šklovskijs „Theorie der Prosa“. In: *Alternative*, Bd. 80 (1971), S. 166–172.
- Nelles, William
1997 *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, Frankfurt/Main u. a.
- Nünning, Ansgar (Hg.)
1998 *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 2001.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar
2001 *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*, Stuttgart.
- Oatley, Keith
2002 Emotions and the Story Worlds of Fiction. In: M. C. Green, J. J. Strange, T. C. Brock (Hgg.), *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundation*, London, S. 39–71.
- Onega, Susana; García Landa, José Ángel
1996 Introduction. In: S. O. und J. A. G. L. (Hgg.), *Narratology: An Introduction*, London/New York, S. 1–41.

- Pechlivanos, Miltos; Rieger, Stefan; Struck, Wolfgang; Weitz, Michael (Hgg.)
 1995 *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar.
- Petrovskij, Michail
 1921 Kompozicija novelly u Mopassana. Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza. In: *Načala* 1/1921, 106–127. Tschech. In: F. Všeticka (Hg.), *Kompozice prózy*, Praha 1971, S. 7–29. Engl. („Short Story Composition in Maupassant: Toward a Theoretical Description and Analysis“) in: *Essays in Poetics*, Bd. 12 (1987), S. 1–21.
 1925 Morfologija puškinskogo „Vystrela“. In: V. Ja. Brjusov (Hg.), *Problemy poé-
 tiki*. Sbornik statej, Moskva/Leningrad, S. 173–204. Tschech. in: F. Všeticka (Hg.) *Kompozice prózy*, Praha 1971, S. 30–48.
 1927 Morfologija novelly. In: M. A. Petrovskij (Hg.), *Ars Poetica*, Bd. 1, Moskva 1927, S. 69–100. Engl. („Morphology in the Novella“) in: *Essays in Poetics* Bd. 12 (1987), S. 22–50.
 1928 Kompozicija „Večnogo muža“. In: *Dostoevskij*. Sbornik statej, Moskva, S. 115–163. Tschech. in: F. Všeticka (Hg.), *Kompozice prózy*, Praha 1971, S. 49–91.
- Pier, John
 2003 On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse. In: T. Kindt, H.-H. Müller (Hgg.), *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (= Narratologia 1), Berlin/New York, S. 73–99.
- Propp, Vladimir
 1928 *Morfologija skazki*, Leningrad
 1972 *Morphologie des Märchens*, übers. von Ch. Wendt, hg. von K. Eimermacher, München.
 2009 Auszüge aus *Morphologie des Märchens*, übersetzt von Ch. Wendt, ausgewählt und kommentiert von Ch. Hauschild. In: W. Schmid (Hg.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York, S. 131–161.
- Richardson, Brian
 2001 Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others. In: *Narrative*, Bd. 9 (2001), S. 168–175.
 2002 Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Non-mimetic Fiction. In: B. R. (Hg.), *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure and Frames*, Columbus (Ohio), S. 47–59.
- Ricœur, Paul
 1984 *Temps et récit*. Tome II. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris. Dt.: *Zeit und Erzählung*. Bd. II. *Zeit und literarische Erzählung*, München 1989.
- Rimmon(-Kenan), Shlomith
 1976 A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction. In: *PTL* Bd. 1, S. 33–62.
 1983 *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London.
- Rymar', Nikolaj
 1990 *Poëtika romana*, Kujbyšev.
- Schardt, Reinhold
 1995 Narrative Verfahren. In: M. Pechlivanos, S. Rieger, W. Struck, M. Weitz (Hgg.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar, S. 49–65.
- Schissel von Fleschenberg, Otmar
 1910 *Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels“*. Ein prinzipieller Versuch, Halle a. d. S.

- Schmid, Wolf
- 1973 Poetische Sprache in formalistischer Sicht. Zu einer neuen Anthologie russischer Formalisten [Rez. zu W.-D. Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 2, München 1972]. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 83, S. 260–270.
- 1982 Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 9 (1982), S. 83–110.
- 2003 *Narratologija*, Moskva.
- 2005a *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York.
- 2005b La métalepse narrative dans la construction du formalisme russe. In: J. Pier, J.-M. Schaeffer (Hgg.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, S. 189–195.
- 2007 La constitution narrative: les événements – l’histoire – le récit – la présentation du récit. – In: J. Pier (Hg.), *Théorie du récit. L’apport de la recherche allemande*, Villeneuve d’Ascq 2007, S. 153–188.
- 2008a *Narratologija*, 2., überarb. Aufl. Moskva.
- 2008b *Elemente der Narratologie*, 2., überarb. Aufl. Berlin/New York.
- Schmid, Wolf (Hg.)
- 2009 *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York.
- Scholes, Robert; Kellog, Robert
- 1966 *The Nature of Narrative*, New York/Oxford.
- Schulz, Armin
- 2003 Sujet. In: J.-D. Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York, S. 544–546.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth
- 1998 *Literaturwissenschaft für Italianisten. Eine Einführung*, Tübingen.
- Schutte, Jürgen
- 1985 Fabelanalyse. In: J. S., *Einführung in die Literaturinterpretation*, Stuttgart, S. 120–128.
- Schwarze, Hans-Wilhelm
- 1982 Die Ebenen narrativer Texte: Geschehen, Geschichte, Diskurs. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.) *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen (Literaturwissenschaft im Grundstudium 12), S. 65–77.
- Seemann, Klaus-Dieter
- 1985 Boris Tomaševskij und seine „Theorie der Literatur“. In: B. T., *Theorie der Literatur*, Wiesbaden, S. 1–15.
- Shen, Dan
- 2002 Defense and Challenge: Reflexions on the Relations between Story and Discourse. In: *Narrative*, Bd. 10, S. 223–243.
- Sherwood, Richard
- 1973 Shklovsky and the Development of Early Formalist Theorie and Prose Literature. In: St. Bann, J. E. Bowlit (Hgg.), *Russian Formalism. A Collection of Articles and Texts in Translation*, Edinburgh, S. 26–40.
- Simmel, Georg
- 1916 Das Problem der historischen Zeit. Dann in: G. S., *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, S. 152–169.

- Šklovskij [Schklovski, Shklovsky, Chklovski], Viktor
- 1914 Voskrešenie slova/Die Auferweckung des Wortes. Russ.-dt. in: W.-D. Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, München 1972, S. 3–17.
- 1917 Iskusstvo kak priem/Kunst als Verfahren. Russ.-dt. in: Striedter (Hg.) 1969, S. 2–35. Engl.: Šklovskij 1965a. Franz. in: Todorov (Hg.) 1965.
- 1919 Svjaz' priemov sjužetosloženijsa s obščimi priemami stilja/Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. Russ.-dt. in: Striedter (Hg.) 1969, 36–121.
- 1921a *Razvertyvanie sjužeta*, Petrograd. Reprint: Letchworth 1979.
- 1921b Kak sdelan Don-Kichot. In: Šklovskij 1925/1929, S. 91–124. Dt.: Wie Don Quijote gemacht ist. In: Šklovskij 1966b, S. 89–130.
- 1921c Stroenie rasskaza i romana. In: Šklovskij 1925/1929, S. 68–90. Dt.: Der Aufbau der Erzählung und des Romans. In: Šklovskij 1966b, S. 62–88.
- 1921d Parodijnyj roman. „Tristram Šendi“ Sterna/Der parodistische Roman. Sterne's „Tristram Shandy“. Russ.-dt. in: Striedter (Hg.) 1969, S. 244–299. Engl. nach der Version von 1925: Šklovskij 1965b. Engl. nach der Version von 1929: Šklovskij 1968.
- 1923 „Evgenij Onegin“ (Puškin i Stern). In: V. M. Markovič, G. E. Potapova (Hgg.), *A. S. Puškin: Pro et contra*, S.-Peterburg 2000, S. 490–504.
- 1925 *O teorii prozy*, 2. Aufl. Moskau 1929.
- 1928 *Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir“*, Moskau. Reprint: s' Gravenhage 1970.
- 1929 Novella tajn. In: V. Š., *O teorii prozy*, 2. Auflage, Moskau, S. 125–142.
- 1933 *Teorie prózy*, Praha, 2. Aufl. 1948.
- 1965a Art as Technique. In: Lee T. Lemon, Marion J. Reis (Hgg.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, S. 3–24.
- 1965b Sterne's "Tristram Shandy": Stylistic Commentary. In: L. T. Lemon, M. J. Reis (Hgg.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, S. 25–57.
- 1966a Obnovlenie ponjatija. In: V. Š., *Povesti o proze. Razmyšlenija i razbory*, Moskau, Bd. 2, S. 298–307.
- 1966b *Theorie der Prosa*. Hg. und aus dem Russischen übers. von G. Drohla, Frankfurt a. M., 2. Aufl. 1984.
- 1968 A Parodying Novel: Sterne's „Tristram Shandy“. Übers. von W. George Isaak. In: J. Traugott (Hg.), *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, S. 66–89.
- 1971 *Sobre la prosa literaria: reflexiones y análisis*. Trad. de C. Laín González, Barcelona.
- 1973a *Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst*. Hg. und übers. von A. Kaempfe, München.
- 1973b *La disimilitud de lo similar*, Madrid.
- 1973c *Sur la théorie de la prose*, Lausanne.
- 1975 *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de los símil*, Barcelona.
- 1981 *Énergija zabluzdenija. Kniga o sjužete*, Moskau.
- 1983a *O teorii prozy*, Moskau.
- 1983b Legkie nužny dlja dychanija. Mysli vsluch. In: V. Š., *O teorii prozy*, Moskau 1983, S. 249–338.
- 1990 *Theory of Prose* [Übers. von Šklovskij 1925]. Transl. B. Sher, Elmswood Park (IL).

- 2009 Viktor Šklovskij: Zum Sujet und seiner Konstruktion. Auszüge aus der *Theorie der Prosa*, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Wolf Schmid. In: W. Schmid (Hg.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York (im Druck).
- Šor, Rozalija
1927 Formal'nyj metod na zapade. Škola Zejferta i „retoričeskoe“ napravlenie. In: *Ars poetica*, Bd. 1, S. 127-143.
- Speck, Stefan
1997 *Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität der formalistischen Literaturtheorie*, München.
- Stempel, Wolf-Dieter (Hg.)
1972 *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 2: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache, München.
- Sternberg, Meir
1974 What is Exposition? An Essay in Temporal Delimitation. Dann in: Sternberg 1978, S. 1-34.
1976 Temporal Ordering, Modes of Expository Distribution, and Three Models of Rhetorical Control in the Narrative Text. Faulkner, Balzac and Austen. In: *PTL*, Bd. 1, S. 295-316.
1978 *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore/London.
- Stierle, Karlheinz
1971 Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel (Hgg.), *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 530-534.
1977 Die Struktur narrativer Texte: Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte „Unverhofftes Wiedersehen“. In: H. Brackert, E. Lämmert (Hgg.), *Funk-Kolleg Literatur 1*, Frankfurt a. M., S. 210-233.
- Striedter, Jurij (Hg.)
1969 *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München.
- Todorov, Tzvetan
1966 Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, Nr. 8, S. 125-151.
1969 *Grammaire du Décaméron*, La Hague.
1971 Some Approaches to Russian Formalism [Quelques concepts du formalisme russe]. In: St. Bann, J. E. Bowlt (Hgg.), *Russian Formalism. A Collection of Articles and Texts in Translation*, Edinburgh 1973, S. 6-19.
- Todorov, Tzvetan (Hg.)
1965 *Théorie de la littérature*. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, 2. Aufl. 2001.
- Tomaševskij, Boris
1925 *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva/Leningrad 1925. Reprint: Letchworth 1971.
1928a *Teorija literatury. Poëtika*, 4., veränderte Aufl. Moskva/Leningrad. Reprint: New York/London 1967. Dt.: Tomaševskij 1985.
1928b *Kratkij kurs poëtiki*, Moskva/Leningrad. Reprint: Chicago 1969.
1928c La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. In: *Revue des Etudes slaves*, Bd. 8 (1928), S. 226-240. Engl.: The New School of Literary History in Russia. In: *Style*, Bd. 37 (2003), S. 355-366.
1935 *Teoria literatury. Poetyka*, Poznań.

- 1965a Thematics. In: L. T. Lemon, M. J. Reis (Hgg.), *Russian Formalist Criticism*, Lincoln, S. 61–95 [Übersetzung des Kapitels „Tematika“ in Tomaševskij 1925].
- 1965b Thématique. In: Todorov (Hg.) 2001, S. 267–312 [Übersetzung des Kapitels „Tematika“ in Tomaševskij 1925].
- 1976 Sjužetnoe postroenie. In: *Cbrestomatija po teoretičeskomu literaturovedeniju*, Bd. I, Tartu 1976, S. 154–182.
- 1985 *Theorie der Literatur. Poetik*, hg. von K.-D. Seemann, Wiesbaden [Übersetzung von Tomaševskij 1928a].
- Tynjanov, Jurij
- 1924 *Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes* [Problema stichotvornogo jazyka], München 1977.
- 1927 Ob osnovach kino/Über die Grundlagen des Films. Russ.-dt. in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 3 (1970), S. 510–563.
- Veselovskij, Aleksandr
- 1913 Poëtika sjužetov. In: A. V., *Sobranie sočinenij*, 1913; *Istoričeskaja poëtika*, 1940. Dt. Auswahl: Veselovskij 2009.
- 2009 Poetik der Sujets. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von M. Aumüller. In: W. Schmid (Hg.), *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, Berlin/New York. S. 1–13.
- Vogt, Jochen
- 1998 *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 8. durchges. und aktual. Aufl. Opladen.
- Volek, Emil
- 1977 Die Begriffe „Fabel“ und „Sujet“ in der modernen Literaturwissenschaft. In: *Poetica*, Bd. 9, S. 141–166.
- 1985 *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*, Madrid.
- Všetička, František (Hg.)
- 1971 *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, Praha.
- Vygotskij, Lev S.
- 1925a „Legkoe dychanie“. In: L. S. V., *Psichologija iskusstva*, Moskva 1965, 2., verbesserte und ergänzte Aufl. 1968, S. 187–208. Dt.: 1976.
- 1925b „Tonkij jad“. Sintez. In: L. S. V., *Psichologija iskusstva*, Moskva 1965, 2., verbesserte und ergänzte Aufl. 1968, S. 154–186.
- 1965 *Psichologija iskusstva*, Moskva, 2. Auflage 1968.
- 1976 „Leichter Atem“. In: Lew S. Vygotski, *Psychologie der Kunst*, Dresden, S. 168–189.
- Wellek, René; Warren, Austin
- 1949 *Theory of Literature*, New York 1956. Dt.: *Theorie der Literatur*, Frankfurt a. M. 1963.
- West, Russel
- 2001 All „sujet“ and no „fabula“? „Tristram Shandy“ and Russian Formalism. In: J. Helbig (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger, Heidelberg, S. 283–302.
- White, Hayden
- 1973 *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore.
- 1978 The Historical Text as Literary Artifact. In: H. W., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, S. 81–100.

- 1994 *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a. M.
- Žirmunskij, Viktor
1927 Novejšie tečenija istoriko-literaturnoj mysli v Germanii. In: *Poëtika*, Bd. 2, Leningrad, S. 5–28.
- Zholkovsky, Alexander
1992 „Legkoe dyxanie“ i „Stacionnyj smotritel““. Problemy kompozicii. In: B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno (Hgg.), *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley u. a., S. 293–314.
- 1994 A Study in Framing: Pushkin, Bunin, Nabokov, and Theories of Stories and Discourse. In: A. Z., *Text counter Text. Rereadings in Russian Literary History*, Stanford, S. 88–113.
- Zuschlag, Katrin
2002 *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*, Tübingen.

WOLF SCHMID

Universität Hamburg

Ereignishaftigkeit in den „Brüdern Karamasow“

I.

Obwohl der Staatsanwalt im Prozeß Dmitrij Karamasows den Charakter des Angeklagten völlig durchschaut und den Mord scharfsinnig rekonstruiert, irrt er im Grundsätzlichen. Dmitrijs wahre Beschreibung des tatsächlichen Tathergangs nennt er „absurd und unwahrscheinlich“ (нелепым и неправдоподобным; 15, 142)¹, und die Motive, die der vermeintliche Täter für seinen Verzicht auf den Mord angibt, scheinen dem Staatsanwalt „unnatürlich“ (неестественны; 15,143). Der Irrtum des Staatsanwalts besteht darin, daß er in seiner Rekonstruktion der Doxa folgt, dem zu Erwartenden, dem, was man gemeinhin für wahr und wahrscheinlich hält², und daß er nicht mit der Möglichkeit des Paradoxons, d. h. des Unerwarteten, Außergewöhnlichen, der Verletzung der Norm rechnet. Durch die Wahrscheinlichkeit des Normativen verführt, läßt er ganz die Möglichkeit dessen außer acht, was die Narratologie ein *Ereignis* nennt.

Ein Ereignis ist Dmitrijs Verhalten, sein Verzicht auf den geplanten Vaternord unmittelbar vor seiner Ausführung, ja tatsächlich. Dmitrij hatte, wie er bei der Vernehmung berichtet, beim Anblick des Vaters den

¹ Alle Zitate nach F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobr. soč. v 30 t.*, Bde. 14 und 15, Leningrad 1976. Im Text sind jeweils Band und Seitenzahl angegeben. Die Übersetzung stammt von mir – W. Sch.

² Horst-Jürgen Gerigk weist darauf hin, daß die Wahrheit von Dostojewskij durch die objektiv falsche Aussage des an sich glaubwürdigen Zeugen Grigorij „unannehmbar“ gemacht wurde (*Text und Wahrheit. Vorbemerkungen zu einer kritischen Deutung der „Brüder Karamasow“*, in: E. Koschmieder, M. Braun, *Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongreß in Prag 1968*, München 1968, S. 331-348).

Haß in sich auflodern spüren, den als Mordwerkzeug mitgebrachten Mörserstößel aus der Tasche gerissen und... (in seinem dramatischen Bericht hält er inne und wiederholt damit im Erzählen das Innehalten in der Geschichte). Dem Aussagenden ist klar, daß Staatsanwalt und Untersuchungsrichter die Geschichte in ihrem eigenen, einem doxalen Sinne fortsetzen, und er hält ihnen diese doxale Geschichte vor: „Und dann erschlug ich ihn... traf ihn am Scheitel und schlug ihm den Schädel ein... So war es doch Ihrer Meinung nach, nicht wahr?“ (14, 425). Seine eigene Geschichte ist jedoch eine andere, sie ist paradoxal: er schlug nicht zu, sondern lief vom Fenster weg in den Garten. Dmitrij weiß nicht zu sagen, was ihn davon abhielt zuzuschlagen. Er vermutet das Einwirken geheimer Kräfte und sieht sich im Kampf mit dem Bösen: „Waren es jemandes Tränen, war es ein Gebet meiner Mutter zu Gott, oder hat mich in diesem Moment ein lichter Geist geküßt – ich weiß es nicht, aber der Teufel war besiegt“ (14, 425 f.). Dmitrij weiß auch, daß seine wahre Aussage für seine Zuhörer nach ihren doxalen Maßstäben nichts anderes sein kann als eine „Dichtung, noch dazu in Versen“ (Поэма! В стихах! 14, 426). Der Leser kann aber aus der ideellen Anlage des Romans schließen, daß das Ereignis des unerwarteten – auch und vor allem für den Helden unerwarteten – Verzichts auf den Vaternord durch einen für den Staatsanwalt ‚unnatürlichen‘ Faktor hervorgerufen wurde, den man in der Sprache des Romans die ‚Stimme des Gewissens‘ nennen muß.

Man könnte versucht sein, Dmitrijs Nicht-Töten als Minus-Handlung (in Analogie zu Lotmans Begriff des ‚Minus-Verfahrens‘) zu bezeichnen. Indes wäre dieser Begriff nicht ganz gerechtfertigt, denn Dmitrij handelt ja durchaus, nur auf einer andern Ebene, indem er durch sein Nicht-Töten „den Teufel niederringt“.

II.

Ein Ereignis ist für die Narratologie der Kern eines narrativen, d. h. eine Geschichte erzählenden Werks. Die Narratologie betrachtet das Ereignis als eine besondere Form der Veränderung des – inneren oder äußeren – Zustands eines Aktors. Jedes Ereignis ist eine Zustandsveränderung, aber keineswegs jede Zustandsveränderung ist ein Ereignis. Um als vollwertiges Ereignis im emphatischen Sinne gelten zu können, im Sinne der

Goetheschen „ereigneten unerhörten Begebenheit“³ oder im Sinne von Lotmans Definitionen, die z. B. die „Versetzung einer Person über die Grenze eines semantischen Feldes“, die „bedeutsame Abweichung von der Norm“⁴ oder das „Überschreiten einer Verbotsgrenze“⁵ vorsehen, muß eine Zustandsveränderung bestimmte Bedingungen erfüllen. Als Ereignis verstehen wir nur eine außergewöhnliche, nicht-triviale Zustandsveränderung, die sich nicht beliebig wiederholt. Ein Ereignis hat den Charakter eines Paradoxons im wörtlichen Sinne dieses Wortes, es ist also etwas, das dem allgemein Erwarteten, der Norm widerspricht. Die Doxa hat den Charakter eines *script*, das Ereignis ist eine Abweichung vom *script*. Ereignisse können in unterschiedlichem Maße ereignishaft sein. Der höchste Grad von Ereignishaftigkeit setzt nicht nur Nicht-Trivialität und Unerwartetheit voraus, sondern auch Konsekutivität und Irreversibilität⁶.

In der Literatur erscheinen Ereignisse seit der Neuzeit in der Regel als innere, mentale. Muster von mentalen Ereignissen haben Dostojewskij und Tolstoj gegeben. Bei den beiden Autoren manifestiert sich das Ereignis in einer mentalen Peripetie, in einer kognitiven, seelischen oder ethischen Umkehr, die man mit Begriffen wie *prozrenie* („plötzliches Begreifen“, „Durchblick“), *prosvetlenie* („Klärung der Gedanken“) oder *ozarenie* („Erleuchtung“) bezeichnet hat. Ihre mustergültige Realisierung fanden solche mentalen Ereignisse in Rodion Raskolnikows „Auferstehung“, in Konstantin Lewins und Pierre Besuchows plötzlichem Erkennen des Sinnes des Lebens und im finalen Schuldbekennnis der Brüder Karamasow. In einem solchen Weltmodell ist der Held fähig zur tiefgreifenden, wesentlichen Veränderung, zum Überschreiten seiner charakterologischen und ethischen Grenzen.

Im postrealistischen Erzählen wird die Möglichkeit solcher fundamentaler Veränderungen grundsätzlich in Frage gestellt. In der Prosa Anton Tschechows streben die Helden zwar nicht selten nach einer radikalen Umkehr ihres Lebens, aber ein authentisches Ereignis will aus

³ Zu Eckermann 25.1.1827

⁴ Ju. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, S. 282 f. Dt.: J. L., *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. R.-D. Keil, München 1972, 332 f.; J. L., *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. mit einem Nachwort und einem Register v. R. Grübel, Frankfurt a. M. 1973, S. 350 f.

⁵ Ju. M. Lotman, *Sjužet v kino*. In: Ju. M. L., *Semiotika kino i voprosy kinoestetiki*, Tallin 1973, S. 85-99, hier: S. 86. Dt.: *Das Sujet im Film*. In: J. M. L., *Kunst als Sprache*. Hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 205-218, hier: 206..

⁶ Ausführlicher vgl. Verf., *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York 2005, S. 20-24.

diesem oder jenem Grunde nicht gelingen. Entweder vollzieht sich die Wende der Lebensumstände nur im Wunschtraum oder in der Illusion, oder es bleibt bei der bloßen Absicht, oder die Umkehr kommt zu spät, um noch einen Einfluß auf das Leben der Helden zu haben, oder sie wird durch Rückfälle annulliert oder durch Wiederholung entwertet⁷.

Ein Höhepunkt der Ereignishaftigkeit in der russischen Literatur sind die *Brüder Karamasow*. Die Ereignishaftigkeit findet hier ihre maximale Realisierung in der Kettenreaktion der Konversionen, die von der für alle unerwarteten Umkehr des sterbenden Markel ausgeht und, vermittelt über Sinowij-Sosima, der sich vom Vorbild des Bruders beeinflussen läßt, Aljoscha, Gruschenka, Dmitrij und sogar Iwan erreicht und noch in der Wandlung des theoretisierenden Schülers Kolja Krasotkin vom Möchtegern-Sozialisten zum lebenswürdigen Anführer der Kinder spürbar ist.

Die Ereignisse der Konversion erweisen sich in Dostojewskijs Welt als in höchstem Maße irreversibel und konsekutiv. Dostojewskij modelliert die mentalen Ereignisse als dynamisches und synergetisches Phänomen, dessen Ausbreitung auf dem Einfluß durch Vorbilder beruht und das sich im Zusammenwirken seiner Träger vollzieht.

III.

Die Kettenreaktion der Konversionen geht, wie erwähnt, von der geistigen Wiedergeburt des sterbenden Markel aus. Der ältere Bruders Sosimas wird als reizbarer, schweigsamer junger Mann eingeführt, der in der Schule gut lernt, aber Abstand zu seinen Kameraden hält. Mit siebzehn Jahren begegnet er einem in die Stadt verbannten Freidenker, und unter seinem Einfluß beginnt er die Existenz Gottes zu leugnen, wiegelt er sich, die Fasten einzuhalten und verspottet die Kirche.⁸ An schnell verlaufender Tuberkulose erkrankt, befindet er sich am Rande des Todes. Und in dieser Situation ist er zur Überraschung aller bereit, sich auf das Abendmahl vorzubereiten, um, wie er sagt, die Mutter „zu erfreuen und zu beruhigen“. Darauf vollzieht sich in ihm eine seltsame Verwandlung.

⁷ Vgl. Verf., Tschechows problematische Ereignisse, in: Verf., *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt a. M. 1992, S. 104-134.

⁸ Mit diesen Charaktermerkmalen ausgestattet, wird Markel zum Äquivalent Iwan Karamasows und in gewissem Maße auch Smerdjakows.

Er läßt nun zu, daß die alte Kinderfrau auch in seinem Zimmer die Lampe vor dem Heiligenbild anzündet: „Du betest zu Gott, wenn du die Lampe anzündest, und ich bete, indem ich mich über dich freue. Wir beten also zu ein und demselben Gott“ (14, 262).⁹ Diese und ähnliche Worte Markels kommen allen „seltsam“ (странные) vor. Der Sterbende macht in der Folge eine Reihe von Aussagen, die sich in der ideellen Anlage des Romans als zentral erweisen sollen. Eine dieser Aussagen drückt die emphatische Annahme des Diesseits aus: „Das Leben ist ein Paradies, und alle sind wir im Paradies und wollen das doch nicht wahrhaben, wenn wir es aber erkennen wollten, wäre morgen schon auf der ganzen Welt das Paradies“ (14, 262). Dann betreffen Markels Worte die Anerkennung der Schuld eines jeden vor allen und an allem und das Bekenntnis, er, Markel, trage größere Schuld als alle andern vor allen und an allem. Das dritte Thema gilt dem Lobpreis von Gottes herrlicher Welt. Die Vögel beobachtend, beginnt Markel mit ihnen zu sprechen: „Ihr Gottes Vögelchen, ihr frohen Vögelchen, verzeiht auch ihr mir, da ich auch vor euch gesündigt habe“. Das konnte, wie der berichtende Sosima hervorhebt, schon niemand mehr verstehen. Und schließlich bekennt Markel vor der Schöpfung seine Schuld: „Es war ein solcher Ruhm Gottes um mich herum: die Vögelchen, die Bäume, die Wiesen, der Himmel, nur ich lebte in Schande, entehrte alles, und die Schönheit und den Ruhm bemerkte ich gar nicht“ (14, 263).

Markels Wandlung ist ein vollgültiges Ereignis im emphatischen Sinne des Wortes. Es findet eine alle überraschende radikale und tiefgreifende geistige und seelische Wandlung des Helden statt, die sich zwar in dem nur noch kurze Zeit währenden Leben des jungen Mannes in ihrer Nachhaltigkeit nicht erweisen kann, aber höchste Konsekutivität dadurch gewinnt, daß sie innere Umschwünge in andern Personen nach sich zieht.

Im weiteren wollen wir an Markels Wandlung drei Fragen stellen:

1. Welche Umstände und Faktoren bedingen die neue Denkweise des Helden?
2. Auf welche Weise manifestiert sich das mentale Ereignis, und welche Erscheinungen begleiten es?
3. Welche Folgen im Denken und Handeln zieht das Ereignis nach sich? Wie zeigt sich die veränderte Denkweise im Leben des Helden?

⁹ Für die Theologie des Romans ist bezeichnend: Markels Gebet besteht in der Freude über den Menschen. Wir beobachten hier die für Dostojewskijs positive Figuren charakteristische Immanentisierung der Transzendenz, die besonders deutlich an Sosima hervortritt.

1. Die erste Frage betrifft die Motivierung des Ereignisses. Markels seltsame Worte, die alle verwundern, werden von der Mutter, die über sie auch nur den Kopf schütteln kann, mit seiner Krankheit erklärt. Und der deutsche Arzt Eisenschmidt diagnostiziert „Geistesverwirrung“ (помешательство). Aber diese realistische Motivierung erweist sich im Kontext des ganzen Romans als von Dostojewskij I nicht intendiert. Das Geflecht der Handlungen und Motive macht deutlich: Der Autor fordert von seinem Leser, daß er die von Mutter und Arzt vermuteten physiologischen Gründe nicht annehme und ihnen eine religiöse Motivierung entgegensetze.¹⁰

In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß die Geschichte Markels in der Vita Sosimas erzählt wird, die Aljoscha nach den Worten seines Lehrmeisters zusammengestellt hat. Für die Hagiographie sind Bekehrungen und Konversionen konstitutiv.¹¹ Die Gesetze der Gattung machen sich natürlich auch in der Motivierung der inneren Umkehr Markels geltend. Dostojewskij weist durch die hagiographische Einbettung auf einen transzendenten Grund für den tiefgreifenden Wandel seines Helden, ohne dieser Erklärung freilich die Möglichkeit einer realistischen, psychologischen Motivierung zu opfern.

Motivationelle Ambivalenz ist charakteristisch für die narrative Welt dieses Romans. Vergessen wir nicht, daß Markels Wandel nicht von einem transzendenten Impuls ausgelöst wurde, einer Vision, einem Traumgesicht, die einen Umschwung in der Heiligenvita nicht selten begründen, sondern von einem – wie es zunächst scheint – ganz diesseitigen Beweggrund. Markel bereitet sich auf das Abendmahl vor, um, wie er sagt, der Mutter eine Freude zu bereiten und sie zu beruhigen. So werden

¹⁰ Mit Dostojewskij I ist hier jener Teil des im Werk verkörperten abstrakten Autors gemeint, der mit der Intention der Theodizee und der Forderung des intuitiven Glaubens verbunden werden kann. Diesem Dostojewskij I ist ein ebenfalls im Werk greifbarer Dostojewskij II entgegenzusetzen, der, Träger des Zweifels und der Gottesanklage, am ehesten mit der Position Iwan Karamasows zu identifizieren ist. Zu dieser Spaltung des abstrakten Autors vgl. meinen Aufsatz: *Die „Brüder Karamasow“ als religiöser „nadryv“ ihres Autors*. In: R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 41), Wien 1996, S. 25-50; russ.: „Brat'ja Karamazovy“ — nadryv avtora, ili roman o dvuch koncach, in: *Kontinent*, Nr. 90, Moskva, Paris 1996, S. 276-293.

¹¹ Für Dostojewskijs Orientierung an der Hagiographie ist bezeichnend, daß Sosima in seinen Ausführungen zu den besonders lesenswerten Geschichten der Heiligen Schrift nachdrücklich auf die Wandlung des Saulus zum Paulus in der Apostelgeschichte verweist („das unbedingt, unbedingt!“; XIV, 267), den Prototypen der Konversionsgeschichten.

als Voraussetzungen für das mentale Ereignis Gewissensbisse und die Liebe zur Mutter erkennbar. Die Stimme des Gewissens und die Liebe erweisen sich auch in andern seelischen Wandlungen als die auslösenden Beweggründe. In Dostojewskijs religiösem Weltmodell sind sie freilich keine rein weltimmanenten Faktoren, denn sie vermitteln zwischen Diesseits und Jenseits. Die Stimme des Gewissens und die Liebe stellen in Dostojewskijs Welt die Verbindung zwischen dem Menschen und der Transzendenz her.

2. Die zweite Frage bezieht sich darauf, wie und mit welchen Begleiterscheinungen sich das mentale Ereignis realisiert. Markels Wandel, der durch die Stimme des Gewissens und die Liebe zur Mutter ausgelöst wird, manifestiert sich in seiner Liebe zu den Menschen und zu Gottes Schöpfung. Zur großen Verwunderung seiner Familie und aller Beteiligten wendet sich Markel, den alle nur als ungesellig, abweisend und schroff kennen, mit einemmal den Menschen zu und offenbart eine für alle unerklärliche innere Freude, freut sich an den Vögelchen und bekennt vor ihnen seine Schuld. In dieser – wiederum für die Hagiographie charakteristischen – Freude zeichnen sich bereits die ideellen Konturen des ganzen Romans ab: Die Liebe zu den Menschen ist untrennbar mit der Annahme von Gottes Welt verbunden und mit dem Bekenntnis der eigenen Schuld.

3. Die dritte der oben gestellten Fragen betrifft die Konsekutivität der Konversion Markels. Markel erweist sich als das im Epigraph des Romans erwähnte Weizenkorn, das, wenn es stirbt, reiche Frucht trägt. Die Annahme der Welt und das Lob des göttlichen Ruhms werden in der Folge zur Botschaft Sosimas, der dem Buch Hiob folgend und in ähnlichen Bildern die Vollkommenheit von Gottes Schöpfung preist.¹² Die

¹² Schon im Buch Hiob, das als wichtiger Subtext mehr oder weniger manifest immer wieder aufgerufen wird, nimmt die Theodizee die Form der Kosmodizee an. Der Klage des geschlagenen Menschen begegnet die Gottesrede aus dem Sturmwind. Diese Rede gibt aber im Grunde keine Antwort auf Hiobs Klage. Vielmehr rühmt sich der Weltenschöpfer seiner demiurgischen Kompetenz und preist die Vollkommenheit seiner Schöpfung, die er, über die Schwäche des Klagenden triumphierend, mit der Wohlorganisiertheit von Rotwild, Wildesel, Vogel Strauß, Nilpferd und Krokodil anschaulich vor Augen führt. Dieser biblische Preis der Schöpfung hat im Roman ein Äquivalent. Von der Schönheit der Gotteswelt angerührt, bricht der junge Sosima in ein Lob der von Gott geschaffenen Teleologie aus. Jedes Gräschen, jedes Käferchen, die Ameise, das goldene Bienchen, sie alle kennen erstaunlich gut ihren Weg, obwohl sie doch keinen Verstand haben, und sie zeugen von Gottes Geheimnis: „Wahrlich, [...] alles ist gut und herrlich, denn alles ist Wahrheit. Schau [...] auf das Pferd, das große Tier, das dem Menschen nahesteht, oder auf den Ochsen, den düsteren und nachdenklichen, der ihn ernährt und für ihn arbeitet [...] alles ist vollkommen, alles außer dem Menschen ist frei von Sünde, und mit ihnen ist Christus noch eher als mit uns“ (14, 267 f.).

franziskanische Liebe zu den Vögeln verbindet die sterbenden Jungen Markel und Iljuscha. Und das Bekenntnis der persönlichen Schuld wird das verbindende Element der den Roman durchziehenden Kette der Konversionen.

IV.

Wenden wir uns nun Sosima zu, dem zweiten Glied in der Kette der Konversionen. Die Verwandlung des stolzen und eitlen Offiziers Sinowij vollzieht sich unmittelbar vor einem Duell, das er provoziert hat. Sich in der Morgendämmerung erhebend, erblickt Sinowij die aufgehende Sonne, „warm und schön“, und hört die zwitschernden Vögel. Die reine Natur läßt ihn in seiner Seele etwas „Schändliches und Niedriges“ empfinden (14, 270). Und er versteht mit einemmal den Grund seiner Bedrücktheit. Es ist nicht das bevorstehende Duell, die Furcht vor dem möglichen Tode, sondern die Erinnerung daran, wie er am Vorabend seinen treuen Diener aus voller Kraft ins Gesicht geschlagen hat: „Welch ein Verbrechen! Es war, als ob eine spitze Nadel mein Herz durchbohrte. Ich stehe wie von Sinnen da, und die liebe Sonne scheint, die Blättchen an den Bäumen freuen sich und glänzen vom Tau, und die Vögelchen, die Vögelchen preisen Gott... Ich bedeckte mein Gesicht mit den Händen, warf mich aufs Bett und brach in Schluchzen aus. Und da erinnerte ich mich an meinen Bruder Markel und an seine Worte vor seinem Tode“ (14, 270). Als im Duell die Reihe an Sinowij ist, seinen Schuß abzugeben, verzichtet er auf ihn und preist vor den Anwesenden die Schönheit der Natur: „Meine Herren, schauen Sie auf die Gaben Gottes ringsum: den klaren Himmel, die reine Luft, das zarte Gras, die Vögelchen, die wunderschöne und sündlose Natur, und wir, wir allein sind gottlos und dumm und verstehen nicht, daß das Leben ein Paradies ist, denn wenn wir das nur verstehen wollten, brähe sofort das Paradies in all seiner Schönheit an, und wir würden uns umarmen und in Tränen der Freude ausbrechen...“ (14, 272).

Auch in Sinowijs Konversion beobachten wir eine Koinzidenz der Wahrnehmung von Gottes herrlicher Natur und des Erklings der Stimme des Gewissens. Auch in diesem Fall führt die Wahrnehmung der Natur zur Vision eines irdischen Paradieses. Es handelt sich hier wie bei Markels Tod um eine Schlüsselstelle des Romans, der die Theodizee über die Kosmodizee betreibt, d. h. die Existenz und Gerechtigkeit Gottes mit der Schönheit seiner Schöpfung zu erweisen sucht.

V.

Markels Lehre, daß das Leben ein Paradies sei und daß jeder Mensch für alle und für alles Verantwortung trage, macht sich auch der „geheimnisvolle Besucher“ zu eigen, von dem in Sosimas Vita berichtet wird. Dieser Mörder aus Eifersucht entschließt sich unter dem Eindruck von Sinowijs Verhalten, sein Verbrechen einzugestehen. Er durchläuft freilich noch eine weitere Wandlung: Nachdem er Sinowij seine Schuld an dem Mord gestanden hat, kommt er noch einmal zu ihm, dieses Mal mit der Absicht, ihn zu töten, aus Haß und aus dem Wunsch, sich an ihm für alles zu rächen – wie er später gesteht –, aber er führt seinen Plan nicht aus. Auf dem Totenlager bekennt der geheimnisvolle Besucher, er habe die Tat nicht aus Angst vor Strafe unterlassen, sondern aus einem andern Grund: „Mein Gott besiegte den Teufel in meinem Herzen“ (14, 283). Wie später in Dmitrijs Verzicht auf den Mord wird das Nicht-Ausführen der geplanten Tat als ein mentales Ereignis modelliert, und das ist im Kontext des Romans ein Handeln auf der metaphysischen Ebene, ein siegreicher Kampf mit dem Teufel.

VI.

Auch Iwan ist fähig zur inneren Wandlung. Auch er hört die Stimme des Gewissens und kann sich an der Natur erfreuen. Von der Kraft des Gewissens zeugt schon die Rettung des erfrierenden Bäuerchens, das der gereizte Iwan in den Schnee gestoßen hat, dabei in Kauf nehmend, daß es erfriere. Aber es gibt ein noch stärkeres Anzeichen für die Intervention des Gewissens. In Iwans Bewußtseinspaltung inszeniert der Autor den Aufruhr des Gewissens gegen die Theorie. Aljoscha (der moralische Kompaß des gesamten Romans und Sprachrohr von Dostojewskij I) ist imstande, Iwans Krankheit zu diagnostizieren: „Die Qualen eines stolzen Entschlusses, ein tiefes Gewissen! (Муки гордого решения, глубокая совесть)“ (15, 89). Insofern eröffnet der beginnende Wahnsinn die Möglichkeit der inneren Umkehr.

Das zweite Motiv, die Freude an der Natur, manifestiert sich, wenn auch nur in der Schwundstufe, in Iwans Bekenntnis vor Aljoscha, daß er die „klebrigen im Frühling aus Knospen aufbrechenden Blättchen“, den

„blauen Himmel“ (14, 210) liebe.¹³ Hier gehe es nicht um den Verstand, nicht um Logik, sondern hier liebe man mit dem ganzen Inneren. Und wenn Aljoscha bekräftigt, man müsse das Leben mehr lieben als den Sinn des Lebens, hört ihm Iwan leicht amüsiert („Du hast ja schon angefangen mich zu retten“, ebd.), aber durchaus aufgeschlossen zu.

Iwans Wandlung ist im Roman freilich erst in ihrem Beginn begriffen, sie scheint möglich zu sein, aber ihre Resultativität bleibt durchaus fraglich. Für Iwans geistliches Schicksal prognostiziert der hellseherische, mit auktorialer Wahrheitskompetenz ausgestattete Aljoscha zwei mögliche Ausgänge: „Entweder wird er im Licht der Wahrheit auferstehen oder... im Haß zugrunde gehen, indem er sich an sich selbst und an allen dafür rächt, daß er dem gedient hat, woran er nicht glaubt“ (15, 89).¹⁴

VII.

In der Begegnung Aljoschas mit Gruschenka, im Zusammentreffen der beiden – wie es zunächst den Anschein hat – axiologischen Antagonisten der Romanwelt, vollzieht sich eine zweifache, wechselseitige Verwandlung. Aljoscha, der nach Sosimas Tod bereit ist, sich gegen seinen Gott aufzulehnen, geht mit Rakitin, dem gottlosen Seminaristen, zu der stadtbekanntem Sünderin, in der Erwartung, „eine böse Seele“ (злая душа) zu finden, aber er findet, wie er dann konstatiert, eine „aufrichtige Schwester“ (искренняя сестра), eine „liebende Seele“ (любящая душа), die seine eigene Seele wiederaufrichtet (14, 318). Sobald die Verführerin, die schon lange beabsichtigt hat, den reinen Jüngling zu „verschlingen“, ihn zu verderben, von Aljoschas Kummer erfährt, springt sie von seinen Knien, auf denen sie sich niedergelassen hat. Gruschenka, die mit Rachedenken ihren polnischen Verführer erwartet, bekennt, daß Aljoscha ihr „das Herz umgedreht hat“ (сердце перевернул; 14. 323). Indem sie Aljoscha, den reinen Jüngling, „verschont“, gibt sie ihm ein „Zwiebel-

¹³ Es handelt sich bei den „aus Knospen aufbrechenden klebrigen Blättchen“ um eine Reminiszenz an Puschkins Gedicht *Noch wehen die kalten Winde* (1928). Iwans Naturliebe wird – abgesehen von der Partialität des Gegenstands – auch durch seine Literarizität ein wenig relativiert.

¹⁴ Mit der zweiten Möglichkeit beschreibt Aljoscha, ohne es zu wissen, den Selbstmord Smerdjakows, der aus Haß und Rache geschieht. – Kolja Krasotkin, der vierzehnjährige Bewunderer Iwans, zeigt einige Übereinstimmungen mit seinem Vorbild. Aus Geltungssucht und Eigenliebe begeht der frühreife Sozialist schlimme Streiche. So spielt er dem schwerkranken Iljuscha übel mit. Von seinem Gewissen geplagt, versucht er den Schaden wiedergutzumachen und wird in der Folge ein glühender Anhänger Aljoschas.

chen“ (луковка), d. h. vollbringt sie jene Tat der Barmherzigkeit und Liebe, die, sei sie auch noch so unbedeutend, nach der von ihr erzählten Legende auch dem schlimmsten Sünder das Himmelreich öffnet. Und indem Aljoscha sie nicht verachtet, sondern achtungsvoll behandelt, gibt er ihr seinerseits „ein Zwiebelchen, ein ganz kleines Zwiebelchen“ (14, 323). Rakitin, der die wechselseitige Konversion mit Ingrim beobachtet, spottet: „Sieh mal einer an, die beiden sind toll geworden! (Ишь ведь оба бесятся!) [...] wie Verrückte, als ob ich in ein Irrenhaus geraten wäre. Sie haben sich gegenseitig regelrecht in Gefühlsduselei versetzt (расслабели обюдно), gleich fangen sie noch zu weinen an“ (14, 318). Aljoscha verwindet seinen Kummer und wird bereit zum „Kana in Galiläa“. Und die rachsüchtige Gruschenka ist bereit, ihrem Verderber zu verzeihen, und wird fähig zur selbstlosen Liebe zu Dmitrij und zu einem gemeinsamen Leben mit ihm, wohin ihn auch das Urteil des Gerichts verbannen möge. Rakitin, der – wie auch andere negative Figuren des Romans (der alte Karamasow, sogar Smerdjakow und nicht zuletzt der Teufel in Iwans Cauchemar) – zutreffende Bemerkungen machen darf, trifft auch dieses Mal mit seiner höhnischen Frage durchaus die Wahrheit: „Nun, hast du die Sünderin bekehrt? Die Buhlerin auf den Weg der Wahrheit geführt? Die sieben Teufel ausgetrieben, ja?“ (14, 324).

VIII.

Der Kette der Konversionen, der als verbindendes Element die Überzeugung zugrundeliegt, daß jeder vor allen und an allem schuldig ist, steht im Roman eine andere Kette gegenüber, deren Prinzip in der Formel „Alles ist erlaubt“ ausgedrückt wird. Diese Formel, auf die sich alle berufen, viele Interpreten eingeschlossen, ist von Iwan geprägt, aber sie ist bei ihm ursprünglich Teil eines Konditionalsatzes: *Wenn es keine Unsterblichkeit der Seele gibt, dann ist alles erlaubt.*¹⁵ In der Proliferation geht der Vorbe-

¹⁵ Die oft unterschlagene Konditionalität des *Alles ist erlaubt* geht eindeutig aus Miusows Wiedergabe von Iwans Ideen (14, 64 f.) hervor und wird von ihrem Urheber bekräftigt, vgl. Iwans lakonische Formel: „Es gibt keine Tugend, wenn es keine Unsterblichkeit gibt“ (Нет добродетели, если нет бессмертия; 14, 65). Sogar Smerdjakow bestätigt die Konditionalität von Iwans Ausspruch: Nach dem Mord hält er Iwan vor, er, Iwan, habe ihn gelehrt, wenn es keinen unendlichen Gott gebe, gebe es auch keine Tugend, ja man brauche sie dann überhaupt nicht (коли бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее вовсе; 15, 67). Im Unterschied zum atheistischen Smerdjakow ist sich der zweifelnde und schwankende Theoretiker Iwan der Nicht-Existenz Gottes keineswegs sicher, ja er denkt in

halt dieses im religiösen Horizont des Romans durchaus wahren Satzes freilich verloren, und es kommt die seinen Sinn pervertierende Formel „Alles ist erlaubt“ heraus.

Auch in den Übeltaten des Romans beobachten wir hohe Ereignishaftigkeit. Der Verbrecher begeht in Dostojewskijs Welt das Verbrechen ja bewußt und absichtsvoll, in voller Freiheit der Entscheidung, die durch nichts relativiert wird, weder durch Erbanlagen noch durch das Milieu noch durch psychophysische Unzurechnungsfähigkeit.¹⁶ Auch in den negativen Handlungsweisen gibt es eine Kettenreaktion: Von den gotteslästerlichen Ideen Iwans ausgehend (der Figur, die im Laufe der erzählten Geschichte und in der Vorgeschichte in ihren Texten sehr unterschiedliche Ideen formuliert), verbindet diese Kette Rakitin, Smerdjakow und den Großinquisitor.

IX.

In welcher Beziehung steht die Möglichkeit tiefgreifender Ereignisse zu der Philosophie und Theologie des Romans, in dem Dostojewskij die Begrenzung auf die Literatur und die Ästhetik zu überwinden sucht?¹⁷ Die Bedingung für das positive Ereignis ist nach der Botschaft, die Dostojewskij I dem Roman unterlegt, der Glaube an die Unsterblichkeit der Seele. Der Roman soll illustrieren, daß der Mensch seine charakterologischen und ethischen Grenzen durchaus überwinden kann, allerdings nur dann, wenn er an die Unsterblichkeit der Seele glaubt. Das Gewissen und die Liebe sind nach der Idee des Romans die Fäden, die den Menschen

seiner Gottesanklage sogar transzendenter als der die Transzendenz in Erscheinungen der Welt suchende Sosima.

¹⁶ Auf diese Tatsache hat in einer Reihe seiner Arbeiten Horst-Jürgen Gerigk nachdrücklich hingewiesen. Auch daß Smerdjakow keine Ausnahme von diesem Prinzip darstellt, hat Gerigk überzeugend herausgearbeitet: „Dostojewskij läßt hier das Klischeebild vom typischen Verbrecher Wirklichkeit werden, ganz so, wie es von der Wissenschaft seiner Zeit geglaubt wird – dies jedoch einzig in der Absicht, es zu destruieren“ (*Dostojewskij: Der Kriminologe als Dichter*, in: W. Hirdt [Hg.], *Europas Weg in die Moderne*, Bonn/Berlin 1991, S.19-39, hier: S. 36; vgl. auch: *Der Mörder Smerdjakow. Bemerkungen zu Dostojewskijs Typologie der kriminellen Persönlichkeit*, in: *Dostoevsky Studies*, Bd. 7 (1986), S. 107-122).

¹⁷ Vgl. dazu Igor' Smirnov, *Preodolenie literatury v „Brat'jach Karamazovych“ i ich idejnye istočniki*, in: *Die Welt der Slaven*, Bd. 41 (1996), S. 275-298, überarbeitete Version u. d. T.: *Ot „Brat'ev Karamazovych“ k „Doktoru Živago“*, in: I. P. S., *Roman tajn „Doktor Živago“*, Moskva 1996, S. 154-197.

mit der Transzendenz verbinden. Deshalb sind die Stimme des Gewissens und die Liebe unfehlbare, absolute Wegweiser. Alle Versuche, die Ethik auf irdischen, nicht-religiösen Prinzipien aufzubauen, sind nach der Überzeugung von Dostojewskij I zum Scheitern verurteilt, da der Mensch für sich ohne Glauben an die Ewigkeit nicht die Kraft zur Brüderlichkeit besitzt.¹⁸

Auf der andern Seite gibt die maximalistische Ereignishaftigkeit diesem Vermächtnis-Roman unter theologischem Aspekt eine gewisse immanentistische Färbung. Nicht zufällig zeichnet Sosima ein utopisches Bild des Diesseits, in dem sich die Verbrechen „auf einen unwahrscheinlich kleinen Teil“ (14, 61) verringern. Das klingt nach utopischem Sozialismus. Und es ist nicht zufällig, daß die Konversionsereignisse in dem Roman von der Überzeugung ihrer Träger begleitet werden, daß das „Leben ein Paradies“ sei.

Man sollte in diesem Zusammenhang auch nicht übersehen, daß die Geistes- und Seelenhaltungen, die Dostojewskij I propagiert, letztlich nicht so sehr auf die Transzendenz gerichtet sind als vielmehr auf das Diesseits. Die Liebe zu Gottes Schöpfung und der Preis ihrer Schönheit, wie sie vor allem Sosima bekundet, tragen in diesem Roman Züge eines franziskanischen Immanentismus, ja sogar eines die Opposition von Diesseits und Jenseits aufhebenden Pantheismus. Im neugewonnen Glauben des sterbenden Markel figuriert Gott nicht so sehr als transzendentes Wesen, sondern er existiert im Guten, in der Liebe und in der Schönheit, in denen er sich zeigt.

Wir befinden uns hier am Ursprung der großen Zwiespältigkeit des letzten Romans Dostojewskijs: Das mentale Ereignis setzt den Glauben an die Transzendenz voraus. Und die Transzendenz muß sich für Dostojewskij schon in dieser Welt manifestieren. Wenn aber Dmitrij in seinem Traum vom „Kindchen“ (дитё) „für alle etwas tun möchte, damit das Kindchen nicht mehr weine“ (14, 457), so erwächst diese Entscheidung für das praktische Handeln (die in der Ideenkonstellation des Romans den gotteslästerlichen Schlußfolgerungen entgegengesetzt ist, die der Theoretiker Iwan aus dem Leiden der Kinder zieht) ebenso wie die erstaunliche Wandlung Markels, Sinowijs und anderer aus nichts anderem als dem menschlichen Mitleid und der Liebe zu den Menschen. Wenn das

¹⁸ Iwan postuliert sogar, daß es die Liebe auf der Erde nicht aus einem Gesetz der Natur heraus gebe, sondern einzig und allein, weil die Menschen an die Unsterblichkeit glaubten (14, 64). Die Möglichkeit einer Tugend ohne Glauben an die Unsterblichkeit der Seele verteidigt im Roman lediglich der amoralische Seminarist Rakitin (14, 76).

Ereignis allein auf der Grundlage von Gefühl, Intuition, Gewissen und Liebe möglich ist, so ist die Transzendenz entweder nicht erforderlich oder figuriert lediglich als abstrakter Garant der Richtigkeit dieser Seelenregungen.

So sehr sich Dostojewskij auch bemühte, die Hagiographie mit dem Realismus zu versöhnen, eine realistische Vita zu schreiben und damit einen Realismus „im höheren Sinne“ zu verwirklichen, bleibt in seinem Roman der Zwiespalt zwischen der transzendenten und immanenten Begründung der Konversionen unübersehbar. Diese Unentschiedenheit entspricht der Spaltung des abstrakten Autors in den mit aller Gewalt – sogar mit „Selbstvergewaltigung“ (надрыв) – glauben wollenden Dostojewskij I, für den im Roman Sosima und Aljoscha sprechen, und dem im „Schmelzfeuer der Zweifel“¹⁹ gequälten Dostojewskij II, dessen Argumente und Vorbehalte Iwan artikuliert.

Dostojewskij strebte nach dem Gleichgewicht von Religion und Ethik, nach der Kompatibilität der transzendenten und der realistischen Motivierung. In der Suche nach diesem Gleichgewicht postulierte er die Möglichkeit maximalistischer Ereignishaftigkeit, die, um Bilder aus dem Roman aufzugreifen, „eine zweischneidige Sache“ (14,27; 14, 56), „ein Stock mit zwei Enden“ (15, 152) bleibt.

¹⁹ In den Entwürfen für das nicht mehr ausgeführte *Tagebuch eines Schriftstellers*, Februar 1881, beteuert Dostojewskij, daß er nicht wie ein kleiner Junge an Christus glaube, daß sein Hosianna „durch ein großes Schmelzfeuer von Zweifeln“ (большое горнило сомнений) gegangen sei, wie sich im Roman der Teufel ausdrücke (27, 86; die entsprechende Stelle im Roman findet sich 15, 77).

EVENT AND EVENTFULNESS

1 Definition

The term ‘event’ refers to a change of state, one of the constitutive features of narrativity. We can distinguish between event I, a general type of event that has no special requirements, and event II, a type of event that satisfies certain additional conditions. A type I event is present for every change of state explicitly or implicitly represented in a text. A change of state qualifies as a type II event if it is accredited—in an interpretive, context-dependent decision—with certain features such as relevance, unexpectedness, and unusualness. The two types of event correspond to broad and narrow definitions of narrativity respectively: narration as the relation of changes of any kind and narration as the representation of changes with certain qualities.

2 Explication

The concept of event has become prominent in recent work on narratology; it is generally used to help define narrativity (→ *narrativity*) in terms of the sequentiality (→ *sequentiality*) inherent to the narrated story. This sequentiality involves changes of state in the represented world and thereby implies the presence of temporality (→ *time*), which is a constitutive aspect of narration and distinguishes it from other forms of discourse such as description or argumentation.

The concept of event is used primarily in two contexts to define two basic types of narration: a type of narration that can be described linguistically and manifests itself in predicates that express changes (event I), on the one hand, an interpretation- and context-dependent type of narration that implies changes of a special kind (event II), on the other. Both categories are characterized by the presence of a change of state—the transition from one state (situation) to another, usually with reference to a character (agent or patient) or a group of characters (→ *character*). The difference between event I and event II lies in the degree of specificity of change to which they refer. Event I involves all kinds of change of state, whereas event II concerns a special kind of change that meets certain additional conditions in the sense, for example, of being a decisive, unpredictable turn in the narrated happenings, a deviation from the normal, expected course of things, as is implied by ‘event’ in everyday language. Whether these additional conditions are met is a matter of interpretation; event II is therefore a hermeneutic category, unlike event I, which can largely be described objectively.

A type I event is linguistically expressed by the difference of predicates (Prince 2003). A type II event, on the other hand, acquires the relevance and additional features that constitute it

only with reference to intradiegetic expectations, to a literary or cultural context. It must, that is to say, be brought into being and related to its surroundings by an entity (character, narrator, or reader) that comprehends and interprets the change of state involved. Contextual reference of this kind can allow a type I event or a combination of type I events to be transformed into a type II event. Consider the following examples. In and of itself, the sentence ‘Eveline stepped onto the ship’ contains a type I event; only as a result of reference (via character, narrator, or reader) to a social context does it acquire special relevance and thereby become a type II event in the sense of being a deviation from what is normal and expected (e.g. emigration as a new beginning). Next, take a historiographical narrative in which the French Revolution is treated in the context of long-term socio-political developments in France. If the historian here describes the Revolution as a type II event on the basis of the profound changes set in motion at the time, we are dealing with the transformation not of a single type I event, but of a multiplicity of type I events.

The two types of event imply different definitions of narrativity, each with a different scope. The type I event is treated as a defining feature inherent to every kind of narrative (e.g. Prince 2003; Herman 2005); the type II event, on the other hand, is integral to a particular type of narrative, providing the foundation for its *raison d’être*, or tellability (Labov 1972; → *tellability*). These two basic types of narrativity can be contrasted (drawing on Lotman 1977) as plotless narration versus narration that possesses plot, or as process narration versus event-based narration. Type I events, largely objective and independent of interpretation, have been studied primarily in linguistics (Frawley 1992), literary computing (Meister 2003), and numerous structuralist approaches (from the Russian formalists to the French and American narratologists of the 1960s to the 1970s). The concept of the type II event, on the other hand, has been discussed above all in the context of Lotman’s idea of plot concept, in research on everyday narratives (Labov 1972), in psychology (Bruner 1991), in literary theory and also in historiography (Suter & Hettling 2001; Rathmann 2003).

3 History of the Concept and Its Study

3.1 Evolution of the Concept of Event in the Poetics of the Novella

There is a close connection between the event II concept and the genesis and development of the novella genre, implicitly with respect to plot structure and explicitly, if rarely and only at a late stage, with respect to poetological reflection. The relevant authors include, above all, Boccaccio and Goethe. In Boccaccio’s *Decameron*, the plot frequently involves the violation of a prohibition or the crossing of a boundary imposed by moral norms (the affirmation of sexuality) or the

social order (the flaunting of class differences). This implies a revolt against literary tradition (Pabst 1953: 1ff.). The power of natural desire, frequently assisted by the role of chance, leads to an anarchic break with the established order that has the character of an event (Schlaffer 1993: 22–23). The obvious eventfulness of the narratives, however, is not as such a theme of the author's theoretical statements (to be found in the introductory passages); it is instead hidden behind his apologetic stance, which plays down the disruption of norms by diverting attention to the inferiority of the genre (with its orality, colloquial language, conversational style, and function of providing entertainment; Pabst 1953: 27ff., esp. 37). Contrasting with the cases of eventfulness, however, we also find narratives aligned with the medieval exemplum tradition. In this respect, the genre term 'novella' is not specific; it refers to what is new, but also to trivia and contemporary affairs, frequently presented with the help of earlier subject matter.

Eventfulness II is first mentioned explicitly as a defining feature of the *Novelle* by Goethe and participants in the German *Novelle* debate of the nineteenth century, although they refer only to certain aspects of it and then only in a formulaic manner (Swales 1977: 16, 21–26; Aust 2006: 26–36). The most concise formulation is to be found in Goethe's conversations with Eckermann (29 January 1827): 'what is a *Novelle* if not an unheard-of occurrence [*Begebenheit*] that has taken place'.¹ These words stress both the exceptional nature of an event and its special, singular character of facticity (Perels 1998: 179–80, 181ff.): in Goethe's usage, *Begebenheit* means a disquieting, decisive turn that takes place in the public sphere or is significant in constituting the subject (see 'Begebenheit', in *Goethe Wörterbuch* 1989). This is also the sense in which the term is used in the *Conversations of German Refugees* (1795; Goethe 1960: 188).

In the nineteenth century, Tieck and Heyse stand out for making the event the defining property of the *Novelle* in their turning point and falcon theories respectively. Tieck describes the central feature of the *Novelle* as the 'turn in the story, that point at which it unexpectedly begins to take an entirely new course' (1829, reprinted in Kunz 1973: 53).² Heyse highlights the anomalous, the unusual as a defining feature of the event, especially in his reference to the falcon (drawn from a Boccaccio novella), in which he says that 'the *story*, not the states, the *event*, not the world-view reflected in it, are what matters here', and 'the "falcon" [is] the special quality that distinguishes this story from a thousand others' (1871, reprinted in Kunz 1973: 67–68; emphasis in original).³

¹ 'Was ist eine *Novelle* anders als eine sich ereignete unerhörte *Begebenheit*' (my translation).

² 'Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt' (my translation).

³ 'Die *Geschichte*, nicht die Zustände, das *Ereigniß*, nicht die sich in ihm spiegelnde Weltanschauung, sind hier die Hauptsache'; "'der Falke" [...], das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet' (my translation).

3.2 The Concept of Event in the Context of Tellability and the 'Point of the Narrative'

The event II concept has played no more than a peripheral role in narrative studies to date. Aspects of the phenomenon, however, have been highlighted in other contexts and in the guise of different terminology. Discussions of tellability and the 'point of the narrative' (Labov) are the main examples of such contexts; they have led to the suggestion that events are one of the reasons why stories are narrated. An early approach to describing narrative noteworthiness, in which the term 'tellability' was introduced, was put forward by Labov (1972: 363ff.) in his study of everyday narratives. He used evaluation (366ff.) as a category for covering the means that the narrator uses to mark what he calls the 'point of the narrative', its *raison d'être*; these include external evaluation (direct identification), embedding (of utterances of a character or the narrator in the narrated happenings), evaluative action (in which case emotional involvement in the decisive action is reported), and evaluation by suspension of the action (in which case the central aspect is highlighted by interrupting the reported action). Pratt (1977: 63–78) transfers Labov's approach to literature and shows that his categories apply to literary narrative texts as well; the tellability of a literary narrative, she suggests, is also dependent on the presence of deviation from what is normal and on the relevance of such deviation (132–51).

In contrast to Labov's concentration on mediation techniques, Ryan (1991: 148–66) develops a theory of tellability concerning the level of the narrated happenings. Particularly relevant to eventfulness is her distinction between three types of progression in the narrated happenings (155–56): (1) sudden switches in the plot, contrasts between the goals and results of characters' actions, and self-contradiction; (2) repetition of narrative sequences (e.g. the three wishes or three attempts found in fairy tales); and (3) elements of the narrated happenings that have multiple meanings (e.g. the marriage of Oedipus and Jocasta functions as a reward, as a case of incest, and as the fulfilment of a prophecy). In a second take on this issue, Ryan defines tellability in terms of the complexity of the plot sequences that she situates in an 'underlying system of purely virtual embedded narratives' (156)—in, that is to say, a network of realized and alternative, unrealized (desired, rejected, imagined) courses of action. In this way, as with event II, but without the term itself being used, the tellability of a story is derived from the structure of its course and the complexity of that structure. However, the equation of structural complexity with tellability is problematic, as is the isolation of textual structures from (cultural, literary) contexts. As a result, the definitions involved remain unspecific; for it is questionable whether complex texts are tellable simply because they are complex, and whether tellability is really determined by the text alone.

A different kind of approach to defining tellability turns to conventionalized genres rather than individual stories in its study of the crucial points in plot development, which it examines in

terms of structural switches or contrasts. Kock (1978) represents an example of such an approach. He draws a direct link between the interest that genres such as tragedy, the story of quest or trickery in the fairy tale, and the detective novel awake in the reader and the genre-specific plot structures of those genres. Kock describes the plot structures concerned with the help of the concept of the narrative trope, which he uses to refer to aspects of the narrated happenings that have two functions, thereby generating tension between two levels (intention vs outcome, appearances vs reality, surface vs depth, etc.), and thus serve as the central motivation for reading. An example of this occurs when the protagonist in a tragic or comic text unwittingly brings about a setback through his own actions. This approach does, it is true, identify the crucial switches or changes in the genres in question, but it too is nonetheless vulnerable to the criticism outlined above regarding a definition of eventfulness that is based purely on textual structure—cultural dependency, like the relevance of text-internal norms, is ignored.

3.3 The Concept of Event in Historiographical Theory

The concept of event has a long, albeit changeable heritage in historiography. The event, which usually lacked the foundations of an explicit definition, was an accepted historiographical category until the turn of the nineteenth century. Thereafter, however, it was subjected to increasing theoretical criticism, first in France, later in Germany too (see Rathmann 2003: 3ff.). This criticism, marked by concern for scientific accuracy, was directed at aspects of the historical event that depend on interpretation: its singularity, its instantaneous nature, and the involvement of the subject. Event-based history was superseded by structural history and the history of ordinary life. Long-term tendencies, processes, structures, collective mentalities, and superindividual regularities were now the object of attention. However, a renaissance of the event can be observed in recent historiography; one factor at work here is the realization that events are an irrefutably relevant aspect of historical processes. Historical changes do not take place simply because of structural conditions; they are set in motion as unpredictable and unique occurrences by individuals and individual actions (see Rathmann 2003; Suter & Hettling 2001; and the volumes edited by these scholars).

The definition of eventfulness proposed in this context displays affinities with the narratological concept of the type II event (see 3.4 below). Suter & Hettling (2001: 24–25; see Rathmann 2003: 12ff.) use three criteria to distinguish events from simple happenings: (1) contemporaries must experience a sequence of actions as disquieting and breaking with expectations; (2) the grounds on which the sequence of actions is considered surprising and disquieting must be collective in nature, part, that is, of a social horizon of expectations; and (3) the sequence of actions must result in structural changes that are perceived and discursively processed by those in-

volved. Rathmann (2003: 13–14) argues that fulfilment of criterion (3) alone, without criteria (1) and (2), is enough to constitute an event if the change is presented and discursively mediated as a case of major upheaval. This definition seeks to connect structure and the event, long held to be incompatible with one another, as mutually dependent categories.

The affinities with the narratological type II event lie in contextual reference, the importance of deviation, the role of relevance, the need for interpretation and perception, and the discursive foundations of the event. Differences exist regarding the point of reference, however: Suter & Hettling and Rathmann suggest primarily that reference is made to the consciousness of contemporaries, whereas narratologists distinguish various points of reference: a change can be eventful for characters, the narrator, the abstract author, or the intended (or actual) reader. Equally, though, since incidents may turn out to be eventful only in retrospect, the historian or a later generation can be postulated as a possible frame of reference in the case of historical events.

3.4 Discussion of the Concept of Event in Literary Theory

The use of the concept of event to define narrativity in the debates of literary theory supersedes (in most cases earlier) attempts to capture the special quality of narration by referring to the role of mediation (e.g. Friedemann 1910; Stanzel 1955). Event-based approaches are supported by the insight that, although representations in language or other media—narratives, for example, but also descriptions and arguments—are always mediated, narration alone is set apart from other forms of discourse by the fact that what is represented is marked by temporality (see Sternberg 2001: 115; Schmid 2003; 2005: 11ff.). Accordingly, the representation of a change (of state, of situation, of a form of behaviour) that takes place in time has been identified as constitutive of narration, as in Ryan's (1991: 124) explanation of her 'narrative as state-transition diagram': 'the most widely accepted claim about the nature of narrative is that it represents a chronologically ordered sequence of states and events'. Similarly Herman (2005: 151): 'Events, conceived as time- and place-specific transitions from some source state S [...] to some target state S' [...], are thus a prerequisite for narrative.' Approaches to a definition that are based on changes in time can be divided into two basic types (see 2 'Explication' above): event I (general changes of any kind) and event II (changes that meet further qualitative conditions).

3.4.1 Event I

The approaches to defining narrativity based on event I are many and varied. Numerous theorists define the minimal story or identify the event as a basic element of narration in the context of an operational explication of the phenomenon of change of state. This is the background against which Prince (1973: 31) describes changes as causal-chronological sequences of three elements:

‘A minimal story consists of three conjoined events: The first and third events are stative, the second active. Furthermore, the third event is the inverse of the first.’ ‘Event’ here refers to stative and dynamic states of affairs (1973: 17). In a later take on the issue, in his programmatic definition of a minimal story, Prince (2003: 28) uses ‘event’ to mean a change: ‘**event**. a change of STATE manifested in DISCOURSE by a PROCESS STATEMENT in the mode of *Do* or *Happen*’. Stempel (1973: 328–30) defines the minimal narrative schema syntactically as a sequence of sentential statements that meet the following conditions: the subjects must have the same reference; it must be possible to contrast and correlate the predicates; and the predicates must be chronologically ordered. The same idea of the event is put forward, on a higher level of abstraction, by Meister (2003: 116): ‘by an EVENT we understand the attribution of distinct properties to an identical event object under a stable EVENT FOCUS’ (the term ‘event focus’ refers to the point of reference for the change involved).

Todorov (1971) defines change in time as a necessary component of narration by referring to two principles of narrative: successiveness and transformation (39). By further distinguishing between different kinds of transformation, he arrives at a typology of narrative organization that should be understood as involving different kinds of event: mythological, gnoseological, and ideological transformations—changes, that is, involving situation, cognition, or behavioural norms (40, 42). With respect to the basic elements of the structure of narrative progression, Todorov (1977: 111) proposes a three-stage configuration: initial equilibrium—destabilization—new equilibrium. Bremond (1980: 387–88) sets out a more flexible dynamic way of modelling change in which alternatives are also considered. He puts forward the idea of a three-part elementary sequence of events leading from the virtuality (of a goal or an expectation), via the act of (non-)actualization, to manifest (non-)realization, the attainment or non-attainment of the goal, with amelioration or degradation as variants of change (390–92).

Ryan (1991: 127–47) uses a similar kind of sequential structure with multiple stages to classify events with reference to the causes or driving forces behind them, particularly in terms of the level of intentionality involved. Actions are contrasted with happenings (changes with and without human causation respectively) and moves with passive moves (plan-based action and lack of action respectively as conflict resolution); Ryan’s system also includes outcomes (the successes or failures that result from actions) and plans (the planning of actions). The study of linguistics has witnessed comparable efforts to draw up predicate-based typologies of events or their components. Examples include Frawley (1992: 182–95), who distinguishes between statives, actives, inchoatives, and resultatives, and Vendler (1967), who distinguishes between activity, accomplishment, achievement, and state. Drawing on Frawley and Vendler, Herman (2002: 27–51) refers to the selection and linking of such event components in an attempt to de-

fine individual narrative genres (e.g. the epic, newspaper articles, ghost stories) in terms of their event structures. The undertaking is not a convincing success; for it seems likely that the specific type of eventfulness associated with a genre can be identified only hermeneutically—in terms of event II, that is—rather than on a linguistic level. It is also questionable whether the distinctive nature of a genre can be delineated so clearly from that of other genres or be captured in simple, general formulas of this kind.

All these different ways of conceptualizing event I have two features in common. (1) If they define narrativity in terms of temporality, they do so with reference to the presence of change on the level of the represented happenings (→ *narrative levels*). The necessity of linguistic mediation is highlighted in the process, but in the vast majority of cases this implies reference to changes in the narrated world alone, not to changes on the level of discourse (presentation). The proposals regarding sentence-based definitions (Stempel 1973; Todorov 1977; Prince 1973, 2003) are no different in this respect. In the terminology of Meister (2003: 107–8, 114ff.), we are dealing with object events, which he distinguishes from what he refers to as discourse events, wherein the changes take place on the discourse level; the difference, though, concerns merely the recipient's acts of cognitive interpretation involving the events. At any rate, all these definitions seek to achieve an objectivizing operationalization of the definition of the event on the basis of linguistic expressions without considering the scope of reference to literary contexts and normative social contexts as a source of meaning. The hermeneutic role of the reader, that is to say, is excluded. (2) If different types of event are distinguished from one another, the aim is either to provide no more than a qualitative classification of kinds of change or to distinguish between different types of narrative on the basis of such a classification (which, however, is inadequate as far as the dimension of meaning is concerned). It was recognized at an early date (Culler 1975: 205ff.; Chatman 1978: 92ff.) that the crucial processes and aspects of meaning in narrative texts cannot be grasped by means of categories, such as these, that can be formalized independently of interpretation and context.

3.4.2 Event II

Use of the concept of event in literary theory requires that type II events must meet certain additional conditions. Such conditions have been identified from various perspectives, which will now be reviewed not in historical order but systematically, progressing from approaches concerned with definition to ones involving methodology and analysis, in particular Lotman's plot model, which has proved particularly productive in practice.

In his discussion of the role of narration in structuring reality as part of human existence, Bruner (1991) draws attention to all the central dimensions of eventfulness involved in event II:

the hermeneutic component, the modality of deviation, the place of norms as a point of reference, and context sensitivity. Bruner uses the idea of ‘hermeneutic composability’ (7–11) to stress the fact that stories do not exist in the world but depend for their existence on human consciousness, which provides the horizon against which they stand. He uses the phrase ‘canonicity and breach’ (11–13) to describe how a precipitating event, resulting in a break with expectations, a deviation from what is normal and from routine scripts, is a necessary condition of tellability. Breaks of this kind always involve norms (15–16). Finally, these features give rise to the context sensitivity (16–18) that makes real-world narration ‘such a viable instrument for cultural negotiation’.

In order to distinguish event II from event I, Schmid (2003; 2005: 20–27) defines additional criteria that a change of state must fulfil in order to qualify as an event in this narrower sense. First, facticity and resultativity are specified as necessary conditions. Eventfulness, that is to say, requires that a change actually take place (rather than being simply desired or imagined) and that it reach a conclusion (rather than having simply begun or being in progress). These binary conditions are supplemented by five properties that can be present to different degrees and must also be displayed by a change if it is to qualify as eventful in the manner of a type II event. Changes, that is to say, are more or less eventful depending on the extent to which these five properties are present. Specifically, the criteria are those of relevance (significance in the represented world), unpredictability (deviation from what is expected, from the principles of the general order of the world), effect (implications of the change for the character concerned or the narrated world), irreversibility (persistence and irrevocability of the change’s consequences), and non-interativity (singularity of the change).

In theory, the necessary conditions of facticity and resultativity are binary and context-independent, whereas the nature and magnitude of the five additional criteria are predominantly dependent on cultural, historical, or literary contexts and can be interpreted in different ways by the various participants in narrative communication (author, narrator, characters, reader). The extent to which a change in the narrated world qualifies as significant, unpredictable, momentous, or irreversible depends on the established system of norms, the conventional ideas about the nature of society and reality, current in any given case, but also on literary, for example genre-specific conventions, and can therefore vary historically between different mentalities and cultures. This is ultimately true of facticity and resultativity as conditions for full type II eventfulness, too. In certain historical cultural contexts, changes that are only imagined or not fully realized can acquire (reduced) eventful status in so far as the act of imagining, planning, or similar functions as a sign of a (beginning or faltering) change in a character.

The relevance of a change can be evaluated differently from different standpoints. Thus, the level of relevance often differs depending on whether the point of reference is the real author, the narrator, or one or more characters. In the case of unpredictability, we must distinguish the expectations of protagonists from the scripts of author and reader. What for a hero is an unpredictable event can for the reader be a central part of a genre's script. These criteria allow the role of interpretation, the modality of deviation, context sensitivity, and the relevance of norms, as also suggested by Bruner, to be broken down into a spread of features.

Lotman's plot model (1977) offers a comprehensive approach that combines a context-sensitive and norm-related concept of type II eventfulness with a practical apparatus for analysing texts in terms of their event structures (Titzmann 2003: 3077ff.; Hauschild forthcoming). Lotman explicitly distinguishes two kinds of event: a basic concept of event of the event I variety, described as 'the smallest indivisible unit of plot construction', and a concept of event of the event II variety, assembled on a higher level, which he defines in terms of spatial semantics as a 'unit of plot construction'; he writes that 'an event in a text is the shifting of a persona across the borders of a semantic field' (233). By plot, Lotman means an eventful action sequence with three components: '1) some semantic field divided into two mutually complementary subsets; 2) the border between these subsets, which under normal circumstances is impenetrable, though in a given instance (a text with a plot always deals with a *given* instance) it proves to be penetrable for the hero-agent; 3) the hero-agent' (240; emphasis in the original). A semantic field represents a normative order, subdivided like any other order into two binary subsets, set apart, that is, from what it is not. Lotman uses topological terms as the basis for his definition of an event, but he stresses the normative relevance of the definition by pointing out that normative values (e.g. good vs evil, ruling vs serving, valuable vs worthless) tend to be described using spatial images and oppositions (e.g. above vs below, right vs left, open vs closed, near vs far, moving vs stationary). Thus, Lotman's spatial semantics should be understood as a metaphor for non-spatial, normative complexes.

The concept of the semantic field is shaped by Lotman's belief that artistic language represents a 'secondary modeling system' (9ff.), that is, that its function in creating world structure is culturally and historically specific and in this respect embodies the link between text and context. In this way, Lotman takes the semantic field with its binary subdivisions as a point of reference for establishing and elucidating the normative dimension of eventfulness and also its dependence on cultural and social historical contexts. Whether or not a change (e.g. the marriage of a female servant and a nobleman) is eventful depends on the historically variable class structure of society (such a marriage was eventful in eighteenth-century England; it would be so to a far lesser degree, if at all, in the twenty-first century). Determining eventfulness is therefore a hermeneutic

process.

Lotman defines as plotless a text that simply describes a normative framework and anchors the characters in both subspaces without the possibility of change—a text, that is to say, whose only function is one of classification. By adding the mobility of one or several characters, a boundary crossing, to this plotless substrate, a text that possesses plot is created and an event produced (237–38). An event therefore represents a violation of the established order, a deviation from the norm, in extreme cases a ‘revolutionary event’ (238). The boundary between the subsets can, according to how strict the system of norms is and how stable its order, be more or less impermeable, making it possible for events to have different levels of eventfulness, to be positioned at various points on the plot scale (236).

Lotman’s plot model provides a powerful set of tools that makes it possible to describe with precision the many forms and degrees of eventfulness in narrative texts. The protagonist, for example, can be integrated into the second semantic subset, and thereby become immobile, after the boundary crossing has taken place; but he can also return to the first subset and negate the event (meaning that the established order and norms are affirmed) or remain in motion, set forth again, and go through another important change, triggering a realignment of field structure (what was the second subset becomes the first subset of a new overall and differently defined field; 240–41).

Renner (1983; 2005), Titzmann (2003), and Krah (1999) seek to increase the practical suitability of Lotman’s model for textual analysis by refining its concepts and formalizing its categories. Renner (1983; 2005) reformulates Lotman’s spatial metaphor in terms of set theory, describing the normative regularities of the semantic space as a set of ‘ordering statements’ so that spatial change can be redefined as a successive process of disruption, removal, or replacement of such ‘ordering statements’. This picture of how the boundary crossing takes place provides a more precise impression of it as a potentially progressive, as opposed to instantaneous, phenomenon. An important prerequisite for this refinement lies in the observation that spaces are not homogeneous but can display a graded structure with respect to their ordering principles: at some stage, changing position within the space, the protagonist, because of his cumulative opposition to the dominant ‘ordering statements’, reaches an extreme point that qualifies as an event (the extreme point rule). It is questionable, however, whether Renner’s extreme formalization of Lotman’s categories really represents a step forward for analysis in practice. Titzmann (2003) puts forward two additional categories to supplement those of Lotman. First, he introduces the concept of the meta-event, which involves not only the passage of the protagonist from the first to the second subset as a result of his boundary crossing, but also the modification of the entire field, the world order itself (if, for example, the boundary crossing results in the social opposi-

tion between the subsets being reconfigured as a morally defined division in the field). Second, Titzmann introduces the concept of the modalization of semantic spaces, which accounts for the fact that it is possible for subsets to differ from one another in terms of their modality (as dreams, fantasies, wishes contrasting with reality). Subcategories of spatial opposition and boundary crossing, in particular, are suggested by Krah (1999: 7ff.) in the context of a closer study of certain aspects of the concept of space. Subspaces can represent autonomous alternatives in formal terms, or can be related to one another functionally as contrastive spaces or by their relationship to a certain standpoint (system/environment, inside/outside). Spatial subdivisions can also be conceptually defined in many ways, in terms, for example, of nature vs culture, home vs foreign, normality vs deviation, past vs present, everyday vs exotic, as well as from a gender-specific perspective. An event can take place in the form of a boundary crossing by a character in which that character retains his features unchanged or, alternatively, adopts opposing ones (adapts to the other field); or, an event can also—as a meta-event (see Titzmann)—take place as a transformation of the spatial opposition. This corresponds to forms of event-levelling (by which Krah means ways of continuing after an event has taken place): return to the initial space, absorption into the opposing space, or metalevelling (retracting the reorganization of the spatial opposition). Typologies of this kind allow the phenomenon of eventfulness to be identified more precisely in texts, thereby supplying a prerequisite for a closer analysis of it.

Members of the Narratology Research Group in Hamburg have combined Lotman's plot and concept of events with schema theory (→ *schemata*) to produce a text model designed around narrative theory and a practical model for narratological analysis that includes a detailed typology of events (Hühn & Schönert 2002; Hühn & Kiefer 2005; Hühn 2005; Hühn forthcoming; Schönert, Hühn & Stein forthcoming; Hühn & Schmid forthcoming). Reference is made to lyric poetry on the one hand, to narrative literature on the other. The approach stresses the fact that eventfulness is dependent on cultural and historical context, and proposes that the relevant contexts be treated in terms of the schemata (frames and scripts) called to mind and activated by the text—that is, the meaning-bearing cultural or literary patterns relevant in each case (such as conventional patterns for how to proceed in choosing a partner, etc., or literary, genre-specific plot schemata). The presence of eventfulness results from deviation from a script, from a break with expectations. With this in mind, schema theory (whose script concept makes it possible to model processes of change) and plot theory in the Lotman style (which uses the boundary crossing to model deviation and break with the norm) can be combined in the search for a precise definition of eventfulness (Hühn forthcoming). As levels of deviation can be more or less pronounced, eventfulness is not an absolute quality but relative and a matter of degree—a text can be more or less eventful depending on the amount of deviation involved (Schmid 2003; 2005).

Eventful changes involve a participant in the action (an agent or a patient) and can be located on various levels of textual structure (→ *narrative levels*). Correspondingly, three types of event can be distinguished (Hühn, in Hühn & Kiefer 2005: 246–51; Hühn forthcoming). In events in the happenings, the crucial change affects the protagonist on the level of the narrated happenings—one or more characters in the narrated world. Presentation events involve the extradiegetic level—they concern the narratorial figure as an agent, the story of the narrator (see Schmid 1982). In reception events, the crucial change takes place neither on the level of the happenings nor on that of presentation, since its occurrence involves neither the protagonist nor the narrator as agent. Instead, it must be enacted by the (ideal) reader in place of the protagonist or the narrator because they are unwilling or unable to do so, as in the dramatic monologue (Browning, Tennyson) or in Joyce's *Dubliners*. In such cases, a full expression of the event is distinctively omitted from the text; this prompts readers to undergo an eventful mental change or obtain a decisive increase in understanding, in both cases 'against' the text. In the context of practical analysis, this differentiation between event types, based on the structure of the narrative text, can be combined with Krah's concrete categorizations.

4 Related Terms

→ *tellability*

→ *sequentiality*

→ *types of action*

→ *narrativity*

5 Topics for Further Investigation

(1) The historical dimension of the category of event, i.e. its relationship to different types of culture and social world orders, remains open to study: does it appear—as a sign of the new—more frequently in periods when traditional orders are disintegrating or being weakened (in the modern and modernist periods)? Are events to be found in tradition-bound societies or cultures that operate in terms of tradition and continuity? It would be interesting in this respect to provide a comparison with narrative texts from 'distant' cultures not yet touched by the West (South America, Asia, Africa). (2) The potent concept of event forged by Lotman is particularly well suited for use with literary narrative texts. How might we describe points of eventfulness, or tellability, in the case of other text types (anecdotes, news reports, newspaper articles, jokes, gossip, etc.) that also involve surprises and the unexpected? (3) The expression of the concept of event in other literary genres, such as drama and lyric poetry, requires consideration. (4) It is also necessary to investigate the expression of the concept of event in other media, particularly film and painting.

6 Bibliography

6.1 Works Cited

- Aust, Hugo (⁴2006). *Novelle* (Stuttgart: Metzler).
- Bremond, Claude (1980 [1966]). "The Logic of Narrative Possibilities," *New Literary History*, 11, 387–411.
- Bruner, Jerome (1991). "The Narrative Construction of Reality," *Critical Inquiry*, 18, 1-21.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca: Cornell UP).
- Culler, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (London: Routledge & Kegan Paul).
- Frawley, William (1992). *Linguistic Semantics* (Hillsdale: Lawrence Erlbaum).
- Friedemann, Käte (1910 [²1965]). *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft).
- Goethe (⁴1960 [1951]). *Goethes Werke. Bd. VI: Romane und Novellen, 1. Bd.*, ed. B. v. Wiese & E. Trunz (Hamburg: Christian Wegner).
- Goethe Wörterbuch* (1989), 2. Bd. (Stuttgart: Kohlhammer).
- Hauschild, Christiane (forthcoming). "Ju. M. Lotmans semiotischer Ereignisbegriff: Versuch einer Neubewertung," in: W. Schmid, ed. *Slavische Narratologie: Russische und tschechische Beiträge* (Berlin / New York: de Gruyter).
- Herman, David (2002). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative* (Lincoln / London: U of Nebraska P).
- Herman, David (2005). "Events and Event-Types," in: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), ed. D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (London / New York: Routledge), 151–52.
- Hühn, Peter & Jens Kiefer (2005). *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from 16th to the 20th Century*, trans. A. Matthews (Berlin / New York: de Gruyter).
- Hühn, Peter & Jörg Schönert (2002). "Zur narratologischen Analyse von Lyrik," in: *Poetica*, 34, 287–305.
- Hühn, Peter & Wolf Schmid (forthcoming). Article on the event-related analysis of English and Russian Fiction
- Hühn, Peter (2005). "Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry," in: *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, ed. E. Müller-Zetzelmann & M. Rubik (Amsterdam / New York: Rodopi), 147–72.
- Hühn, Peter (forthcoming). "Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction"
- Kock, Christian (1978). "Narrative Tropes: A study of points in plots", in: *Occasional Papers 1976-1977*, ed. G. D. Caie, M. Chesnutt, L. Christensen & C. Færch (Copenhagen: Akademisk Forlag), 202–52.
- Korthals, Holger (2003). *Zwischen Drama und Erzählung: Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur* (Berlin: Erich Schmidt).
- Krah, Hans (1999). "Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen: Einführende Überlegungen," in: *Kodikas/Code*, 22, 3–12.
- Kunz, Josef, ed. (²1973). *Novelle* (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft).
- Labov, William (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (Philadelphia: U of Pennsylvania P).
- Lotman, Jurij M. (1977). *The Structure of the Artistic Text*, trans. G. Lenhoff & R. Vroon. Michigan Slavic Contributions No. 7 (Ann Arbor: U of Michigan).
- Lotman, Jurij M. (forthcoming). "Das Problem des Sujets," in: W. Schmid, ed. *Russische Beiträge zur Narratologie. Kommentierte Übersetzungen* (Berlin / New York: de Gruyter).

- Meister, Jan Christoph (2003). *Computing Action: A Narratological Approach* (Berlin / New York: de Gruyter).
- Pabst, Walter (1953). *Novellentheorie und Novellendichtung: Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen* (Hamburg: Cram, de Gruyter)
- Perels, Christoph (1998). "Der Begriff der Begebenheit in Goethes Bemerkungen zur Erzählkunst," in: *Goethe in seiner Epoche* (Tübingen: Niemeyer), 177–89.
- Pratt, Mary Louise (1977). *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana UP).
- Prince, Gerald (1973). *A Grammar of Stories: An Introduction* (The Hague / Paris: Mouton.)
- Prince, Gerald (2003 [¹1987]). *A Dictionary of Narratology* (Lincoln/London: U of Nebraska P).
- Rathmann, Thomas (2003). "Ereignisse Konstruierte Geschichten," in: Rathmann, ed. (2003), 1–19.
- Rathmann, Thomas, ed. (2003). *Ereignis: Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur* (Köln: Böhlau).
- Renner, Karl Nikolaus (1983). *Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen* (München: Fink).
- Renner, Karl Nikolaus (2004). "Grenze und Ereignis: Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman," in: *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*, G. Frank & W. Lukas, eds. (Passau: Karl Stutz), 357–81.
- Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana UP).
- Schlaffer, Hannelore (1993). *Poetik der Novelle* (Stuttgart: Metzler).
- Schmid, Wolf (1982). "Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘," in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 9, 83–110.
- Schmid, Wolf (2003). "Narrativity and Eventfulness," in: T. Kindt & H. H. Müller, eds. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Berlin / New York: de Gruyter), 17–33.
- Schmid, Wolf (2005). *Elemente der Narratologie* (Berlin / New York: de Gruyter)
- Schmid, Wolf, ed. (forthcoming). *Slavische Narratologie: Russische und tschechische Beiträge* (Berlin / New York: de Gruyter).
- Schönert, Jörg, Peter Hühn & Malte Stein (forthcoming). *Narratologische Analysen zu deutschsprachigen Lyrik vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*
- Stanzel, Franz (1955). *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien: Braumüller).
- Stempel, Wolf-Dieter (1973). "Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs," in: R. Koselleck & W.-D. Stempel, eds. *Geschichte, Ereignis und Erzählung* (München: Fink), 325–45.
- Sternberg, Meir (2001). "How Narrativity Makes a Difference," *Narrative*, 9, 115–22.
- Suter, Andreas & Manfred Hettling (2001). "Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses," in: Suter & Hettling, eds. (2001), 7–32.
- Suter, Andreas & Manfred Hettling, eds. (2001). *Struktur und Ereignis. Geschichte und Gesellschaft* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- Swales, Martin (1977). *The German 'Novelle'* (Princeton: Princeton UP).
- Titzmann, Michael (2003). "Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik," in: R. Posner, K. Robering, T. A. Sebeok, eds. *Semiotik / Semiotics*, Bd. 3 (Berlin / New York: de Gruyter), 3028–3103.
- Todorov, Tzvetan (1971). "The 2 Principles of Narrative," *Diacritics*, 1, 37–44.
- Todorov, Tzvetan (1977 [¹1968]). "The Grammar of Narrative," *The Poetics of Prose*, trans. R. Howard (Ithaca: Cornell UP), 108–119.
- Vendler, Zeno (1967). *Linguistics in Philosophy* (Ithaca: Cornell UP).

6.2 Further Reading

- Czucka, Eckehard (1992). *Emphatische Prosa: Das Problem der Wirklichkeit der Ereignisse in der Literatur des 19. Jahrhunderts* (Stuttgart: Steiner).
- Hühn, Peter & Jens Kiefer (forthcoming). "Approche descriptive de l'intrigue et de la mise en intrigue par la théorie des systèmes"
- Kędra-Kardela, Anna (1996). "An (Un)Eventful Story: 'Events' in Frank O'Connor's Short Story 'The Frying Pan'," in: *Approaches to Fiction*, ed. L. S. Kolek (Lublin: Folium), 71–80.
- Koselleck, Reinhart & Wolf-Dieter Stempel, eds. (1973). *Geschichte – Ereignis und Erzählung. Poetik und Hermeneutik Bd. 5* (München: Fink).
- Meuter, Norbert (2004). "Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften," in: *Handbuch der Kulturwissenschaften: Paradigmen und Disziplinen*, Bd. 2, ed. F. Jäger & J. Straub (Stuttgart/Weimar: Metzler), 140–55.
- Naumann, Barbara (2003). "Zur Entstehung von Begriffen aus dem Ungeordneten des Gesprächs," in: Rathmann, ed. (2003), 103–18.
- Scherer, Stefan (2003). "Ereigniskonstruktionen als Literatur," in: Rathmann, ed. (2003), 63–84.

eine Baumsperre, die von überhaupt niemandem bewacht wurden, offenbaren schrecklichen Leichtsinns.⁴ Nicht zufällig treten Wände als eine Macht auf, die nur den Zaporoger Kosaken feindlich ist. In der Welt des Märchens oder der *Altväterlichen Gutsbesitzer* [*Starosvetskie pomeščiki*] kommen das Böse, das Verderben, die Gefahr aus der äußeren, offenen Welt. Gegen sie verteidigt man sich durch Zäune und Riegel. In *Taras Bul'ba* gehört der Held selbst zur äußeren Welt – die Gefahr kommt aus der abgeschlossenen, inneren, abgegrenzten Welt. Das ist das Haus, in dem man »weibisch werden« kann, seine Behaglichkeit. Gerade die Sicherheit der inneren Welt birgt für den Helden dieses Typus eine drohende Gefahr: sie kann ihn verführen, vom Weg abbringen, an einen Platz binden, was dem Verrat gleichkommt. Wände und Zäune sehen nicht wie ein Schutz aus, sondern wie eine Bedrohung (die Zaporoger Kosaken »hatten nicht gern mit Festungen zu tun«).

Der Fall, bei dem der Raum des Textes durch eine Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem von ihnen gehört, ist der grundlegende und einfachste. Doch sind auch komplexere Fälle möglich: Verschiedene Helden gehören nicht nur verschiedenen Räumen an, sondern sind auch mit unterschiedlichen, manchmal miteinander unvereinbaren Typen der Aufteilung des Raumes verbunden. Ein und dieselbe Welt des Textes ist, wie sich zeigt, in unterschiedlicher Weise aufgegliedert, je nachdem, auf welchen Helden sie bezogen wird. Es entsteht gleichsam eine Polyphonie der Räume, ein Spiel mit verschiedenen Arten ihrer Gliederung. So gibt es in [Puškins Poem] *Poltava* zwei disjunkte und miteinander unvereinbare Welten: die Welt des romantischen Poems mit starken Leidenschaften, der Rivalität von Vater und Liebhaber um das Herz Marijas, und die Welt der Historie und der historischen Ereignisse. Die einen Helden (wie Marija) gehören nur zur ersten Welt, die anderen (wie Petr) nur zur zweiten. Mazepa partizipiert als einzige Figur an beiden.

In *Krieg und Frieden* ist der Zusammenstoß verschiedener Figuren gleichzeitig auch Zusammenstoß der ihnen eigenen Vorstellungen von der Struktur der Welt.

Mit dem Problem der Struktur des künstlerischen Raumes hän-

⁴ Ebd. S. 46, 62.

gen zwei weitere eng zusammen: das Problem des Sujets und das Problem des Blickpunktes.

8.3. Das Problem des Sujets

Wir haben uns davon überzeugt, daß der Ort der Handlungen nicht nur die Beschreibung einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrunds ist. Das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet wird, gewinnt Gestalt in irgendeinem Topos. Dieser Topos ist stets mit einer gewissen Gegenständlichkeit ausgestattet, da ja der Raum dem Menschen immer in Form irgendeiner konkreten Ausfüllung eben dieses Raumes gegeben ist. Es ist in diesem Fall unwesentlich, daß die Ausfüllung bisweilen (wie z. B. in der Kunst des 19. Jahrhunderts) dazu tendiert, sich der alltäglichen Umgebung des Schriftstellers und seines Auditoriums maximal anzunähern, während sie sich in anderen Fällen (z. B. in den exotischen Schilderungen der Romantik oder in der heutigen »kosmischen« science fiction) prinzipiell von der gewohnten »gegenständlichen« Realität entfernt.⁵

Wichtig ist vielmehr etwas anderes – hinter der Abbildung der Dinge und Gegenstände, in deren Umgebung die Figuren des Textes handeln, entsteht ein System räumlicher Relationen, die Struktur des Topos. Als Prinzip der Organisation und Anordnung der Personen im künstlerischen Kontinuum erscheint die Struktur des Topos dabei als Sprache, die die anderen, nicht-räumlichen Relationen des Textes ausdrückt. Damit hängt die besondere modellierende Funktion des künstlerischen Raumes im Text zusammen.

⁵ Insofern die »unwahrscheinliche« Umgebung auf der Grundlage überaus tiefgründiger Vorstellungen des Schriftstellers von den unerschütterlichen Fundamenten des ihn umgebenden Lebens geschaffen wird, treten gerade in der Phantastik die Grundzüge desjenigen alltäglichen Bewußtseins hervor, das man zu vertreiben trachtet. Während Chlestakov [in Gogol's Komödie *Revizor*] bei der Beschreibung der von ihm in Petersburg gegebenen Bälle hemmungslos phantasiert (»Die Suppe wird in einer Kasserolle direkt mit dem Dampfer aus Paris gebracht«), ist er in der Beschreibung der Lebensweise des kleinen Beamten äußerst genau (die Suppe wird in einer Kasserolle serviert, der Essende nimmt den Deckel selbst ab). Gogol' sagt, ein Mensch, der eine Lüge ausspricht, »zeigt sich gerade in ihr so, wie er wirklich ist«. Der Begriff der Phantastik selbst ist demnach relativ.

Mit dem Begriff des künstlerischen Raumes wiederum hängt eng der Begriff des Sujets zusammen.

Dem Begriff des Sujets liegt die Vorstellung vom Ereignis zugrunde. So schreibt Boris V. Tomaševskij in seiner – in der Exaktheit der Formulierungen klassischen – *Teorija literatury*: »Fabel wird die Gesamtheit der untereinander zusammenhängenden Ereignisse genannt, von denen in einem Werk berichtet wird [...]. Der Fabel steht das Sujet gegenüber: dieselben Ereignisse, doch in ihrer *Darlegung*, in derjenigen Ordnung, in der sie in dem Werk mitgeteilt werden, in demjenigen Zusammenhang, in dem im Werk Mitteilungen über sie gemacht werden.«⁶

Das Ereignis gilt als kleinste unauflösbare Einheit des Sujetaufbaus, die Aleksandr N. Veselovskij als *Motiv* definiert hat. Auf der Suche nach dem Hauptmerkmal des Motivs wandte er sich dem semantischen Aspekt zu: Das Motiv ist die elementare, unauflösbare Einheit des Erzählens, die mit einem typisierten, in sich abgeschlossenen Ereignis der außerhalb gelegenen Schicht (der des Lebens) korreliert: »Unter einem Motiv verstehe ich eine Formel, die der Gesellschaft in der Frühzeit auf die Fragen antwortete, die die Natur dem Menschen überall gestellt hat, oder die besonders lebhaft, wichtig erscheinende oder sich wiederholende Eindrücke von der Wirklichkeit fixierte. Kennzeichen des Motivs ist sein bildlicher eingliedriger Schematismus.«⁷

Halten wir fest: Diese Definition bleibt zweifellos nicht an der Oberfläche. Indem Veselovskij im Motiv das zweieinige Wesen – verbalen Ausdruck und gedanklich-lebenstypischen Inhalt – hervorhob und auf seine Wiederholbarkeit hinwies, näherte er sich deutlich der Bestimmung der Zeichennatur des von ihm eingeführten Begriffs. Versuche jedoch, das auf diese Weise konstruierte Modell des Motivs zur weiteren Arbeit an der Textanalyse zu verwenden, bringen sogleich Schwierigkeiten mit sich: Weiter unten werden wir uns davon überzeugen, daß ein und dieselbe typische Lebensrealität in verschiedenen Texten den Charakter eines Ereignisses annehmen oder auch nicht annehmen kann.

Viktor Šklovskij deklarierte, im Unterschied zu Veselovskij,

⁶ B. V. Tomaševskij, *Teorija literatury (Poëtika)*. L. 1925.

⁷ A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poëtika*. L. 1940, S. 494.

eine rein syntagmatische Abgrenzung der Einheit des Sujets: »Märchen, Novelle, Roman sind eine Kombination von Motiven; das Lied ist eine Kombination stilistischer Motive; darum sind Sujet und Sujethaftigkeit ebenso Form wie der Reim.«⁸ Freilich hat Šklovskij selbst dieses Prinzip nicht so konsequent durchgehalten, wie das Propp in der *Morphologie des Märchens* tat: Seinen Analysen liegt in Wirklichkeit nicht die Syntagmatik der Motive, sondern die Komposition der priëmy zugrunde. Der priëm wird, im Zusammenhang der allgemeinen Konzeption der »langsamen Wahrnehmung« und der Entautomatisierung der Form, als Relation zwischen Erwartung und Text gedacht.* Dementsprechend ist »priëm« bei Šklovskij das Verhältnis eines Elements der einen syntagmatischen Struktur zur anderen und schließt folglich ein semantisches Element ein. Darum ist die Behauptung Šklovskijs: »Für den Begriff »Inhalt« besteht bei der Analyse eines Kunstwerks unter dem Gesichtspunkt der Sujethaftigkeit keine Notwendigkeit«⁹ ein polemischer Ausfall und keine präzise Erläuterung der Position des Autors. Der Position Šklovskijs liegt das Bemühen zugrunde, das Geheimnis zu ergründen, warum alle automatischen Elemente eines Textes in der Kunst zu Inhaltselementen werden. Man darf hier nicht den Ausfall gegen jene akademische Wissenschaft übersehen, die mit den Worten Veselovskijs Erwin Rohde tadelte: »Poetischen Werken gegenüber verhält er sich, als seien sie nur poetisch.« Und weiter: »Ein poetisches Werk ist genauso ein historisches Denkmal wie jedes andere, und ich sehe keine besondere Notwendigkeit, eine Masse archäologischer und anderer Stützen und Überprüfungen beizubringen, ehe man ihm diesen ihm angeborenen Titel zuerkennt.« Charakteristisch ist das darauf folgende naive Argument: »Es hat doch keiner der Zeitgenossen die Troubadours der Unwahrhaftigkeit überführt.«¹⁰ Keiner der Zuhörer, die ein Zaubermärchen ästhetisch erleben, überführt den Erzähler der Unwahrhaftigkeit – bedeutet das denn aber, daß Hexe [»Baba-Jaga«] und Gebirgsdrache [»Zmej-Gorynyč«] eine

⁸ V. B. Šklovskij, *Teorija prozy*. M.-L. 1925, S. 50. [S. auch: *Texte der russischen Formalisten* Bd. 1, München 1969, S. 109.]

* Vgl.: *Texte der russischen Formalisten* Bd. 1, S. 14/15. [A. d. U.]

⁹ Ebda.

¹⁰ A. N. Veselovskij, *Izbrannye stat'i*. L. 1939, S. 35.

Alltagsrealität darstellten? Doch gerade infolge der Verwechslung der richtigen These, ein Kunstwerk stelle ein historisches Denkmal dar, mit der Meinung, es sei genauso ein Denkmal »wie jedes andere«, werden in der wissenschaftsperipheren Literatur die Versuche fortgesetzt, in mythologischen Ungeheuern die vorzeitlichen Dinosaurier und in der Legende von Sodom und Gomorrha die Erinnerung an eine Atomexplosion und kosmische Flüge zu sehen.¹¹ Die tiefgreifenden Ausgangsprinzipien Veselovskijs erfuhren in seinen Arbeiten keine volle Realisation. Trotzdem haben der Gedanke Veselovskijs vom Motiv-Zeichen als Primärelement des Sujets ebenso wie die syntagmatische Analyse Propps und die syntagmatisch-funktionelle Analyse Šklovskijs von verschiedenen Seiten her die gegenwärtige Lösung dieser Frage vorbereitet.

Was stellt nun das Ereignis als Einheit der Sujetföugung dar?

Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus. Daraus folgt, daß keine einzige Beschreibung irgendeiner Tatsache oder Handlung in ihrer Beziehung zu einem realen Denotat oder dem semantischen System der natürlichen Sprache als Ereignis oder Nichtereignis bestimmt werden kann, solange nicht die Frage danach beantwortet ist, welche Stelle in dem durch den Kulturtyp definierten sekundären semantischen Strukturfeld sie einnimmt. Doch auch das ist noch nicht die endgültige Lösung: Innerhalb ein und desselben Kulturschemas kann die gleiche Episode, wird sie auf verschiedenen Kulturebenen lokalisiert, Ereignis werden oder auch nicht. Da aber gleichzeitig mit der allgemeinen semantischen Geordnetheit des Textes auch lokale vorhanden sind, deren jede ihre begriffliche Grenze hat, kann ein Ereignis als Hierarchie von Ereignissen speziellerer Ebenen realisiert werden, als Kette von Ereignissen, als Sujet. In die-

¹¹ Ausgehend von einer naiv-realistischen Vorstellung von der Wechselbeziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit, steht Veselovskij folgerichtig voller Verwunderung vor der Tatsache, daß »die Haare hellbraun sind: das ist die Lieblingsfarbe der Griechen und Römer; alle homerischen Helden sind blond, ausgenommen Hektor« (*Istoričeskaja poetika*, S. 75). »Haben wir es mit dem gleichgültigen Erleben der ältesten physiologischen Eindrücke oder mit einem ethnischen Merkmal zu tun?« fragt er. Doch haben die Physiologie des Sehens und der ethnische Typ der Mittelmeervölker in historischer Zeit schwerlich derart radikale Veränderungen erfahren.

sem Sinn kann das, was auf der Ebene des Kulturtextes ein Ereignis darstellt, in dem einen oder anderen realen Text zum *Sujet* entfaltet sein. Dabei kann ein und dasselbe invariante Konstrukt eines Ereignisses auf verschiedenen Ebenen zu einer Reihe von Sujets entfaltet werden. Während es auf der höchsten Ebene ein Glied eines Sujets darstellt, kann es die Zahl seiner Glieder variieren, jenachdem, auf welcher Ebene es zum *Sujet* entfaltet wird.

So verstanden stellt das *Sujet* nicht etwas Unabhängiges dar, das unmittelbar aus dem Leben gegriffen oder passiv aus der Tradition übernommen worden ist. Das *Sujet* steht in organischem Zusammenhang mit dem Weltbild, das die Maßstäbe dafür abgibt, was ein Ereignis und was eine Variante davon ist, die uns nichts Neues mitteilt.

Stellen wir uns vor, ein Ehepaar habe sich zerstritten, weil es in der Bewertung der abstrakten Kunst auseinandergelungene Meinungen hatte, und habe sich zur Ausfertigung eines Protokolls an eine Dienststelle der Polizei gewandt. Sobald der Polizeibeamte geklärt hat, daß weder Prügeleien stattgefunden haben noch andere Verletzungen von Gesetzen des Zivil- oder Strafrechts vorliegen, wird er sich aufgrund des Fehlens von Ereignissen bzw. Vorkommnissen weigern, ein Protokoll auszufertigen. Von seinem Standpunkt aus ist nichts geschehen. Für einen Psychologen jedoch, einen Moralisten, einen Kultur- bzw. Kunsthistoriker wird die angeführte Tatsache ein Ereignis darstellen. Die zahlreichen Auseinandersetzungen über den relativen Wert der verschiedenen Sujets, die im Verlauf der gesamten Geschichte der Kunst stattgefunden haben, hängen damit zusammen, daß ein und dasselbe Ereignis von bestimmten Positionen aus als wesentlich, von anderen aus als unbedeutend erscheint, während es für dritte überhaupt nicht existiert.

Dies gilt nicht nur für künstlerische Texte. Es wäre lehrreich, unter diesem Gesichtspunkt die Rubrik »Vorkommnisse« in Zeitungen verschiedener Epochen durchzusehen. Ein Vorkommnis – eine bedeutungshaltige Abweichung von der Norm (d. h. ein »Ereignis«, da ja die Erfüllung der Norm kein »Ereignis« ist) – hängt vom Begriff der Norm ab. Aus dem, was wir über das Ereignis als revolutionäres Element, das der verbindlichen Klassifikation entgegensteht, gesagt haben, folgt ge-

setzmäßig, daß aus den Zeitungen reaktionärer Epochen (z. B. in den »finsternen sieben Jahren« am Ende der Regierungszeit Nikolajs I.) die Spalte der Vorkommnisse verschwindet. Weil nur vorhergesehene Ereignisse stattfinden, verschwindet die Sujethaftigkeit aus den Zeitungsnachrichten. Als Alexander Herzen in einem Privatbrief (vom November 1840) seinem Vater von einem Vorfall in der Stadt berichtete (ein Polizist hatte einen Kaufmann ermordet und beraubt), wurde er auf Anweisung des Kaisers »wegen Verbreitung unbegründeter Gerüchte« augenblicklich aus Petersburg ausgewiesen. Hier ist die Furcht vor »Vorkommnissen« ebenso charakteristisch wie die Überzeugung, ein von einem Polizisten begangener Mord sei ein Ereignis und folglich nicht als existent anzuerkennen; daß aber Privatbriefe von Agenten der Regierung gelesen würden, sei kein Ereignis (sei Norm, aber kein Vorkommnis) und folglich durchaus zulässig. Vergegenwärtigen wir uns die Empörung, mit der auf diesen Anlaß Puškin reagierte, für den die Einmischung des Staates in das Privatleben eine äußerst unzulässige Anomalie darstellte und »Ereignis« war: »[...] welche abgrundtiefe Unsittlichkeit liegt in den Gewohnheiten unserer Regierung! Die Polizei bricht Briefe des Mannes an die Frau auf und bringt sie dem Zaren zum Lesen (der ein wohlherzogener und ehrenhafter Mensch ist), und der Zar schämt sich nicht, das zuzugeben [...]«. ¹² Wir haben ein treffendes Beispiel dafür vor uns, daß die Qualifizierung eines Faktums als Ereignis vom Begriffssystem abhängt (in diesem Fall vom moralischen) und für Puškin und Nikolaj I. nicht übereinstimmt.

In gleichem Maße ist auch in historischen Texten die Zuordnung des einen oder anderen historischen Faktums zu den Ereignissen im Verhältnis zum allgemeinen Weltbild sekundär. Das kann man leicht verfolgen, wenn man verschiedene Typen von autobiographischen Texten, verschiedene historische Untersuchungen miteinander vergleicht, die auf der Grundlage des Studiums ein und derselben Dokumente geschrieben wurden.

Umso mehr trifft dies für die Struktur künstlerischer Texte zu. In der Novgoroder Chronik des 13. Jahrhunderts wird ein Erdbeben folgendermaßen beschrieben: »Es bebte die Erde [...] um Mittag, und einige hatten das Mittagessen schon beendet.« Erdbeben und Mittagessen sind hier in gleichem Maße

¹² A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 12, S. 329.

Ereignisse. Es ist klar, daß dies für die Kiever Chronik unmöglich gewesen wäre. Man kann viele Fälle anführen, in denen der Tod einer Figur kein Ereignis ist.

Im *Heptameron* der Margarethe von Navarra versammelt sich eine erlauchte Gesellschaft, auf gefährlicher Reise durch eine vom Hochwasser überschwemmte bergige Gegend auseinandergerissen, wiederum wohlbehalten im Kloster. Daß dabei Diener umkamen (im Fluß ertranken, von Bären aufgefressen wurden u. ä.), ist kein Ereignis. Es ist nur eine Begleiterscheinung – die Variante eines Ereignisses. Tolstoj definierte in [der Erzählung] *Luzern* das historische Ereignis folgendermaßen: »Am siebten Juli 1857 sang in Luzern vor dem Hotel »Schweizer Hof«, in dem die reichsten Leute Quartier nehmen, ein armer fahrender Sänger eine halbe Stunde lang Lieder und spielte auf der Gitarre. Ungefähr hundert Menschen hörten ihm zu. Der Sänger wandte sich dreimal mit der Bitte an alle, ihm etwas zu geben. Nicht ein einziger hat ihm etwas gegeben, und viele lachten über ihn [...]. *Das ist ein Ereignis*, welches die Historiker unserer Zeit mit feurigen, unauslöschlichen Buchstaben aufschreiben müssen. Dieses Ereignis ist bedeutsamer, ernster und hat tieferen Sinn als die Fakten, die in Zeitungen und Historien festgehalten sind.« ¹³ Liebe ist Ereignis vom Standpunkt des Romans, doch erscheint nicht als Ereignis vom Standpunkt der Chronik, die die staatspolitisch wichtigen Eheschließungen fixiert, niemals jedoch Fakten aus dem Familienleben erwähnt (sofern sie nicht in das Gewebe der politischen Ereignisse eingeflochten sind).

Der Ritterroman fixiert nicht die Veränderungen in der materiellen Situation des Helden – von seinem Standpunkt aus erscheint dies nicht als Ereignis – und die gogol'sche Schule hört auf, Liebe zu fixieren. Die Liebe als »Nichtereignis« wird zur Grundlage für eine ganze Szene im *Revisor*:

MARIJA ANTONOVNA (blickt aus dem Fenster): Was ist das dort, das da eben wohl vorbeigeflogen ist? Eine Elster oder irgendein anderer Vogel?

CHELESTAKOV (küßt sie auf die Schulter und schaut aus dem Fenster): Das ist eine Elster. ¹⁴

¹³ L. N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 14-ti tomach*. Bd. 3, M. 1951, S. 25. [Vgl.: Leo N. Tolstoj, *Frühe Erzählungen*. München 1960, S. 497 f.]

¹⁴ N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 4, S. 75. [Vgl.: Nikolaj

Ereignisse sind, wie gezeigt wird, nicht die Liebe, sondern Handlungen, die »Rang, Kapital, vorteilhafte Heirat« zum Ziel haben. Sogar der Tod des Helden wird keineswegs in jedem Text als Ereignis erscheinen. In ritterlichen mittelalterlichen Texten ist der Tod ein Ereignis, wenn er mit Ehre oder Unehre verbunden ist. In diesem Fall wird er dementsprechend auch positiv oder negativ als gutes oder schlechtes Ereignis bewertet. Für sich allein aber wird er nicht als »auffallender Eindruck von der Wirklichkeit« betrachtet: »Ist es verwunderlich, wofern ein Mann im Feldzug gefallen ist? Bessere sind gestorben auch von unserem Geschlecht«, schrieb Vladimir Monomach. Derselben Meinung war auch sein Sohn: »Wenn du auch meinen Bruder erschlagen hast, so ist das nicht verwunderlich, im Krieg kommen ja Zaren und Männer um.«¹⁵ Den Gedanken, ein Ereignis stelle nicht der Tod, sondern der Ruhm dar, hat Daniil von Galič in einer Rede vor dem Heer mit aller Deutlichkeit ausgedrückt: »Warum entsetzt ihr euch? Wißt ihr nicht, daß es Krieg ohne gefallene Tote nicht gibt? Wißt ihr nicht, daß ihr auf Männer, auf kriegerische, gestoßen seid, aber nicht auf Frauen? Wenn ein Mann im Krieg erschlagen ist, was für ein Wunder ist das dann? Andere sterben doch zu Hause ohne Ruhm, diese aber sind mit Ruhm gestorben.«¹⁶

Das letzte Beispiel führt uns zum Kern der Frage. Ein Ereignis wird als das gedacht, was geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß das betreffende Vorkommnis stattfinden kann (d. h. je mehr Information die Nachricht darüber trägt), desto höher wird es auf der Skala der Sujethaftigkeit lokalisiert. So wird z. B., wenn im modernen Roman der Held stirbt, als Möglichkeit vorausgesetzt, daß er nicht stirbt, sondern, sagen wir, heiratet. Der Autor der mittelalterlichen Chronik aber geht von dem Bewußtsein aus, daß alle Menschen sterben, und daher enthält die Nachricht vom Tod keine Information. Doch sterben die einen mit Ruhm, die andern zu Hause – und eben dies ist es, was erwähnt zu werden verdient. Ein Ereignis ist also

Gogol, *Der Revisor*. Stuttgart 1964 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 837) S. 86.]

¹⁵ *Povest' vremennyh let*. Bd. 1, M.-L. 1950, S. 165 und 169. [Vgl.: *Die altrussische Nestorchronik* (A. d. Ü. zu S. 321), S. 208 u. 170.]

¹⁶ *Polnoe sobranie russkich letopisej*. Bd. 2, 2. Aufl., SPb. 1908, S. 822.

stets die Übertretung eines Verbots, ein Faktum, das stattfand, obwohl es nicht stattfinden durfte. Für einen Menschen, der in den Kategorien des Strafgesetzbuches denkt, wird die Übertretung der Gesetze Ereignis sein, vom Standpunkt der Verkehrsregeln das falsche Überqueren der Straße.

Betrachtet man Texte unter diesem Gesichtspunkt, so lassen sie sich leicht in zwei Gruppen einteilen: sujetlose und sujethaltige.

Sujetlose Texte haben einen deutlich klassifikatorischen Charakter, sie bestätigen eine bestimmte Welt und ihren Aufbau. Beispiele für sujetlose Texte können der Kalender, das Telefonbuch oder das lyrische, sujetlose Gedicht sein. Betrachten wir am Beispiel des Telefonbuches einige charakteristische Züge dieses Texttypus. Zuallererst haben diese Texte ihre eigene Welt. Sie bestätigen die Welt der Denotate auf allgemeinsprachlicher Ebene als Universum. Ein Verzeichnis der Nomina des Textes beansprucht dann die Funktion einer Inventarliste der gesamten Welt. Die Welt des Telefonbuches bilden die Familiennamen der Fernsprechteilnehmer. Alles Übrige ist einfach nicht existent. In diesem Sinn ist ein wesentliches Kennzeichen für einen Text das, was von seinem Standpunkt aus *nicht existiert*. Die von der Abbildung ausgenommene Welt ist eines der fundamentalen typologischen Kennzeichen eines Textes als Modell des Universums.

So existiert aus der Sicht der Literatur bestimmter Perioden die niedere Wirklichkeit (für die Romantik) oder die erhöhte, poetische Wirklichkeit nicht (für den Futurismus).

Eine andere wichtige Eigenschaft des sujetlosen Textes ist die Bestätigung einer bestimmten *Ordnung* der inneren Organisation dieser Welt. Der Text ist in einer bestimmten Weise gebaut, und eine Verschiebung seiner Elemente dergestalt, daß die errichtete Ordnung zerstört würde, ist nicht zulässig. So sind beispielsweise im Telefonbuch die Familiennamen der Teilnehmer in alphabetischer Anordnung aufgeführt (in diesem Fall soll die Anordnung die Benutzung erleichtern; prinzipiell wäre auch eine Reihe anderer Organisationsprinzipien zulässig). Eine Umstellung irgendeines Familiennamens, die die festgelegte Ordnung zerstört, ist nicht zulässig.

Nimmt man nicht ein Telefonbuch, sondern irgendeinen künstlerischen oder mythologischen Text, so ist unschwer nachzuwei-

sen, daß der inneren Organisation der Textelemente in der Regel das Prinzip der binären semantischen Opposition zugrundeliegt: die Welt gliedert sich dann in Reiche und Arme, Eigene und Fremde, Rechtgläubige und Häretiker, Gebildete und Ungebildete, Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft, Feinde und Freunde. Im Text erfahren diese Welten, wie wir schon sagten, fast immer eine räumliche Realisation: Die Welt der Armen wird als »Vorstädte«, »Elendsviertel«, »Dachböden«, die Welt der Reichen als »Hauptstraße«, »Paläste«, »Beletage« realisiert. Es entstehen Vorstellungen von sündigen und gerechten Ländern, die Antithese von Stadt und Land, von zivilisiertem Europa und unbewohnter Insel, Böhmerwald und väterlichem Schloß. Die klassifikatorische Grenze zwischen den einander gegenübergestellten Welten erhält die Merkmale einer räumlichen Linie – die Lethe, die die Lebenden von den Toten trennt; das Höllentor mit der Aufschrift, die jede Hoffnung auf Wiederkehr zunichtemacht; das Siegel des Ausgestoßenseins, das dem Armen die durchgelaufenen Sohlen aufdrücken, die ihm den Eintritt in den Raum der Reichen untersagen; die langen Fingernägel und weißen Hände Olenins*, die es nicht zulassen, daß er mit der Welt der Kosaken verschmilzt.

Der sujetlose Text bestätigt die Unerschütterlichkeit dieser Grenzen.

Der sujethaltige Text wird auf der Grundlage des sujetlosen als dessen Negation aufgebaut. Die Welt teilt sich in Lebende und Tote und ist durch eine unüberwindbare Linie in zwei Teile gegliedert: Es ist unmöglich, am Leben zu bleiben und zu den Toten zu kommen, oder als Toter die Lebenden zu besuchen. Der sujethaltige Text hält dieses Verbot zwar für alle Figuren aufrecht, führt jedoch eine oder eine Gruppe von Figuren ein, die davon befreit sind: Aneas, Telemach oder Dante steigen in das Reich der Schatten hinab, der Tote in der Folklore, bei Žukovskij oder Blok besucht die Lebenden. So werden zwei Gruppen von Figuren herausgearbeitet – bewegliche und unbewegliche.¹⁷ Die unbeweglichen sind der Struktur des sujetlosen Grundtypus unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation

* Held der Novelle Tolstoj's *Kosaken* [Kazaki]. [A. d. Ü.]

¹⁷ S. dazu die wertvolle Arbeit von S. Ju. Nekljudov, *K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennych otnošenij s sjužetnoj strukturoj v russkoj by-*

und bestätigen sie durch sich selbst. Das Überschreiten der Grenze ist ihnen untersagt. Die bewegliche Figur ist eine Person, die das Recht auf Überqueren der Grenze hat. Das sind Rastignac, der sich von unten nach oben durchschlägt, Romeo und Julia, die die Grenze überschreiten, welche die feindlichen »Häuser« trennt, der Held, der mit dem Haus der Väter bricht, um ins Kloster zu gehen und ein Heiliger zu werden, oder der Held, der mit seinem sozialen Milieu bricht und ins Volk geht, in die Revolution. Sujetbewegung, *Ereignis*, ist das Überqueren jener Verbots Grenze, die von der sujetlosen Struktur bestätigt wird. Die Versetzung des Helden *innerhalb* des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis. Daraus erhellt die Abhängigkeit des Begriffs Ereignis von der im Text geltenden Struktur des Raumes, von seinem klassifikatorischen Teil. Das Sujet kann deshalb immer zu einer Grundepisode kontrahiert werden – dem Überqueren der grundlegenden topologischen Grenze in seiner räumlichen Struktur. Da auf der Basis binärer Oppositionen sich ein Stufensystem semantischer Grenzen bildet (und darüber besondere, von der grundlegenden hinreichend autonome Geordnetheiten entstehen können), ergeben sich zugleich Möglichkeiten für besondere Überquerungen der verbotenen Grenzen, untergeordnete Episoden, die zur Hierarchie der Sujetbewegung entfaltet werden.

Das sujetlose System ist demnach primär und kann durch einen selbständigen Text konkretisiert sein. Das sujethaltige aber ist sekundär und stellt immer eine auf die sujetlose Grundstruktur aufgelegte Schicht dar. Das Verhältnis zwischen beiden Schichten enthält dabei stets einen Konflikt: Gerade dasjenige, dessen Unmöglichkeit von der sujetlosen Struktur bestätigt wird, macht den Inhalt des Sujets aus. Das Sujet ist im Verhältnis zum »Weltbild« ein »revolutionäres Element«.

Wenn wir das Sujet als entfaltetes Ereignis erklären – als Übergang über eine semantische Grenze, dann wird die Reversibilität der Sujets evident: Die Überwindung ein und derselben Grenze innerhalb ein und desselben semantischen Feldes kann zu zwei Sujetketten entgegengesetzter Richtung entfaltet werden. So impliziert beispielsweise ein Weltbild, das die Teilung in Menschen (Lebende) und Nichtmenschen (Götter, Tiere,

line. In: Tezisy dokladov vo vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam. Tartu 1966.

Tote) oder in »wir« und »sie« einschließt, zwei Typen von Sujets: Ein Mensch überwindet eine Grenze (den Wald, das Meer), besucht die Götter (die Tiere, die Toten), nimmt etwas mit und kehrt zurück; oder ein Gott (ein Tier, ein Toter) überwindet diese Grenze (den Wald, das Meer), besucht die Menschen, nimmt irgendetwas mit und kehrt zurück. Oder aber: Einer von »uns« überwindet eine Grenze (hat eine Mauer überklettert, die Grenze überschritten, sich angezogen »nach deren Art«, angefangen, »nicht mehr nach unserer Art zu reden«, »den Mohammed angerufen«, wie Afanasij Nikitin* empfiehlt, oder sich als Franzose angezogen, wie Dolochov) und dringt zu »denen« vor, oder einer von »denen« kommt zu »uns«.

Ein invariantes Ereignis kann im Verhältnis zur Entfaltung des Sujets als Sprache angesehen werden, und das Sujet als eine bestimmte Nachricht in ihr. Das Sujet als ein bestimmter Text – als ein Konstrukt, tritt jedoch seinerseits im Verhältnis zu Texten niedrigerer Ebenen als eine Sprache sui generis auf. Das Sujet gibt dem Text sogar innerhalb der jeweiligen Ebene lediglich eine typisierende Lösung: für ein bestimmtes Weltbild und eine bestimmte Strukturebene existiert ein einziges Sujet. Im realen Text aber tritt es nur als eine gewisse strukturelle Erwartung hervor, die erfüllt werden kann oder auch nicht.

8.4. Der Begriff der Figur

Dem Textaufbau liegen demnach stets eine semantische Struktur und eine Handlung zugrunde, die immer den Versuch darstellt, jene zu überwinden. Daher sind stets zwei Typen von Funktionen gegeben: klassifikatorische (passive) und die Funktionen des Trägers der Handlung (aktive). Wenn wir uns eine geographische Karte vorstellen, erhalten wir ein gutes Beispiel für einen klassifikatorischen (sujetlosen) Text. Ebensolche Beispiele sind dann der Kalender, die Personenbeschreibung oder Texte mit Angaben über normierte, regelmäßige Aktionen: der

* Kaufmann aus Tver', der unter dem Titel *Pilgerfahrt hinter drei Meere* [*Choženie za tri morja*] eine Reise nach Persien und Indien 1466-72 beschrieb. [A. d. Ü.]

Fahrplan, eine Gesetzessammlung, der *Domostroj*; in der künstlerischen Literatur Idyllen oder das bekannte *Taubenbuch* [*Golubinaja kniga*].*

Sobald man jedoch einen Pfeil auf der Karte einzeichnet, der z. B. die Route einer regelmäßigen Schiffsverbindung zur See oder einer möglichen Luftlinie angibt, wird der Text sujethaltig: Es wird eine Aktion eingeführt, welche die (in diesem Fall geographische) Struktur überwindet.

Wenn wir jedoch auf der Karte die Bewegung irgendeines konkreten Schiffes markieren, erhalten wir etwas, das an die Beziehungen erinnert, die in einem sujethaltigen Text entstehen: Das Schiff kann auslaufen oder auch nicht, genau auf der Trasse fahren oder von ihr abweichen (hinsichtlich der Struktur stellt ein und derselbe Weg auf der Karte, wenn er als Erfüllung oder Nichterfüllung irgendeiner normativen Aufgabe erscheint, etwas vollständig Anderes dar, als wenn er außerhalb jeglichen Korrelierens mit der Vorstellung einer typisierten Verpflichtung zurückgelegt wird: Im ersten Fall erhält jeder »Schritt« der Vorwärtsbewegung die Bedeutung von Erfüllung oder Nichterfüllung einer Norm – im zweiten hat er überhaupt keine Bedeutung).

Von dem Moment an, da auf der Karte nicht nur die allgemeine Route, sondern auch der ihr folgende Weg eines Schiffes eingetragen sind, werden neue Bewertungskordinaten eingeführt. Karte und typisierte Route sind räumliche und achronische Begriffe; sobald aber auf ihnen der Weg eines Schiffes markiert ist, erweist es sich als möglich, die Frage nach der Zeit seiner Bewegung relativ zur Zeit des Beobachters (ist diese Bewegung schon ausgeführt, wird sie gerade ausgeführt oder wird sie in der Zukunft ausgeführt) und die Frage nach dem Grad ihrer Realität zu stellen.

Das Beispiel mit der Karte kann man sich als Modell eines sujethaltigen Textes vorstellen. Er umfaßt drei Ebenen: 1. die Ebene der sujetlosen semantischen Struktur; 2. die Ebene der

* *Domostroj*: Mitte des 16. Jhdt. entstandene »Hausordnung«, die das religiöse, politische, soziale und häusliche Leben der patriarchalisch gezeichneten Familie nach dem Vorbild der Klosterregeln bis ins einzelne streng reglementierte. Vgl.: O Bojan, *du Nachtigall der alten Zeit*, S. 395 ff. *Golubinaja kniga*: Sammlung religiöser Sprüche über die Herkunft der Welt, der Dinge etc. [A. d. Ü.]

Проблема сюжета

Мы убедились, что место действий — это не только описание пейзажа или декоративного фона. Весь пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта, складывается в некоторый топос. Этот топос всегда наделен некоторой предметностью, поскольку пространство всегда дано человеку в форме какого-либо конкретного его заполнения. В данном случае не существует, что иногда (как, например, в искусстве XIX века) это заполнение стремится максимально приблизиться к бытовому окружению писателя и его аудиторий, в то время как в других случаях (например, в экзотических описаниях романтизма или в современной «космической» научной фантастике) принципиально удаляется от привычной «предметной» реальности⁵.

Важно другое — за изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений, структура топоса. При этом, являясь принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме, структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте.

С понятием художественного пространства тесно связано понятие сюжета.

В основе понятия сюжета лежит представление о *событии*. Так, Б. В. Томашевский в классической по точности формулировке «Теории литературы» пишет: «Фаблу называют совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении <...>. Фабле противостоят сюжет: те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них»⁶.

Событие принимается за мельчайшую нерасторжимую единицу сюжетного построения, которую А. Н. Веселовский определил как *мотив*. В поисках основного признака мотива он обратился к семантическому аспекту: мотив — это элементарная, нерасторжимая единица повествования, соотносящаяся с типичным целостным событием внележащего (бытового) плана: «Под мотивом

я разумею формулу, отвечающую, на первых порах, обществу на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закрепляющую особенно ярко, казавшиеся важными или повторяющимися впечатления действительности. Признак мотива — его образный и индивидуальный схематизм»⁷.

Отметим бесспорную глубину этого определения. Выделив в мотиве двуединую — словесное выражение и идейно-бытовое содержание — сущность и указав на его повторяемость, А. Н. Веселовский ясно подошел к определению знаковой природы вводимого им понятия. Однако попытки применить сконструированную таким образом модель мотива к дальнейшей работе по анализу текстов сразу же влекут за собой затруднения: ниже мы убедимся в том, что одна и та же бытовая реальность может в разных текстах приобретать или не приобретать характер события.

В. Шкловский декларировал иное, чем Веселовский, чисто синтагматическое выделение единицы сюжета: «Сказка, новелла, роман — комбинация мотивов; сюжет — комбинация стилистических мотивов; поэтому сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма»⁸. Правда, сам В. Шкловский не выдержал этого принципа так последовательно, как это сделал В. Я. Пропи в «Морфологии сказки»: фактически, в основу его разборов положена не синтагматика мотивов, а композиция приемов. Прием же мыслится в связи с общей концепцией «медленного восприятия» и деавтоматизации формы как отношение ожидания к тексту. Таким образом, «прием» у Шкловского — отношение элемента одной синтагматической структуры к другой и, следовательно, включает семантический элемент. Поэтому утверждение В. Шкловского: «В понятии «содержание» при анализе произведения искусства, с точки зрения сюжетности, надобности не встречается»⁹ — по-лемиический выпад, а не точное истолкование позиции автора. В основе позиции Шкловского — стремление по-нять тайну того, почему все автоматические элементы текста в искусстве становятся содержательными. Здесь нельзя не видеть выпада против той академической науки, которая устами А. Н. Веселовского упреснула Роде: «К поэтическим произведениям он относится только как к поэтическим». И далее: «Поэтическое произведение есть такой же исторический памятник, как и всякий

Другой, и я не вижу особой необходимости в массе археологических и других подпорок и проверок, прежде чем утвердить за ним этот прирожденный ему титул». Характерен следующий далее наивный аргумент: «Ведь никто из современников не обличил трубадуров в неправдоподобии»¹⁰. Никто из слушателей, эстетически переживающих волшебную сказку, не обличает рассказчика в неправдоподобии — значит ли это, что Баба-Яга и Змей-Горыныч составляли бытовую реальность? Ведь именно из-за подмены верного тезиса о том, что произведение искусства представляет собой исторический памятник, положением о том, что это такой же памятник, «как и всякий другой», продолжают в околонучной литературе попытки увидеть в мифологических чудовищах ископаемых динозавров, а в легенде о Содоме и Гоморре — воспоминание об атомном взрыве и космических перелетах¹¹. Глубокие исходные принципы Веселовского не получили полной реализации в его трудах. Однако мысль А. Н. Веселовского о знаке-мотиве как первоэлементе сюжета, равно как и синтагматический анализ В. Я. Проппа и синтагмо-функциональный В. Шкловского, с разных сторон подготавливали современное решение этого вопроса.

Что же представляет собой событие как единица сюжетосложения?

Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля. Из этого вытекает, что ни одно описание некоторого факта или действия в их отношении к реальному денотату или семантической системе естественного языка не может быть определено как событие или несобытие до того, как не решен вопрос о месте его во вторичном структурном семантическом поле, определяемом типом культуры. Но и это еще не окончательное решение: в пределах одной и той же схемы культуры тот же самый эпизод, будучи помещен на различные структурные уровни, может стать или не стать событием. Но, поскольку, наряду с общей семантической упорядоченностью текста, имеют место и локальные, каждая из которых имеет свою понятийную границу, событие может реализоваться как иерархия событий более частных планов, как цепь событий — сюжет. В этом смысле то, что на уровне текста культуры представляет собой *одно* событие, в том или ином реальном тексте может быть развернуто в *сюжет*. Причем один и

тот же инвариантный конструктор события может быть развернут в ряд сюжетов на разных уровнях. Представляя на высшем уровне одно сюжетное звено, он может варьировать количество звеньев в зависимости от уровня текстового развертывания.

Так понятий сюжет не представляет собой нечто независимое, непосредственно взятое из быта или паспортно-полицейского из традиции. Сюжет органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщающим нам ничего нового.

Представим себе, что супруги поссорились, разошлись в оценке абстрактного искусства, и обратились в органы милиции для составления протокола. Уполномоченный милиции, выяснив, что ни избитен, ни других нарушений гражданских и уголовных законов не произошло, откажется составлять протокол ввиду отсутствия событий. С его точки зрения, не произошло ничего. Однако для психолога, моралиста, историка быта или, например, историка живописи приведенный факт будет представлять собой событие. Многократные споры о сравнительном достоинстве тех или иных сюжетов, имевшие место на протяжении всей истории искусства, связанные с тем, что одно и то же событие представляет с одних позиций существующим, с других — незнательным, а с третьих вообще не существующим.

Это относится не только к художественным текстам. Поучительно было бы с этой точки зрения посмотреть раздел «Происшествия» в газетах разных эпох. Происшествие — значимое уклонение от нормы (то есть «событие», поскольку выполнение нормы «событием» не является) — зависит от понятия нормы. Из сказанного о событии как революционном элементе, прототипом принятой классификации, вытекает закономерность исчезновения в газетах реакционных эпох (например, I «мрачное семилетие» конца царствования Николая I) отделов происшествий. Поскольку происходят только предусмотренные события, сюжетность исчезает из газетных сообщений. Когда Герцен в частном письме (ноябрь 1840 года) сообщил отцу известие о городском происшествии (полицейский убил и ограбил купца), он был немедленно по распоряжению императора выслан из Петербурга «за распространение необоснованных слухов». Здесь характерна и боязнь «происшествий», и

ра в то, что убийство, учиненное полицейским, есть событие и, следовательно, признавать его существующим фактом, а чтение агентами правительства частных писем — событие (норма, а не происшествие) и, следовательно, вполне допустимо. Вспомним возмущение по поводу Пушкина, для которого вмешательство государства в личную жизнь представляло вопиющую погрязность и было «событием»: «...какая глубокая безответственность в привычках нашего правительства! Письма распечатывает писема мужа к жене и приносят кчитать царю (человеку благовоспитанному и честному), и царь не стыдится в том признаться»¹². Перед нами яркий пример того, что квалификация факта как события зависит от системы (в данном случае — нравственной) понятий и не совпадает для Пушкина и Николая I.

В равной мере и в исторических текстах отнесение того или иного факта к событиям вторично по отношению к общей картине мира. Это можно легко проследить, сопоставляя между собой различные типы мемуарных текстов, различные исторические исследования, описанные на основании изучения одних и тех же документов.

Это тем более справедливо для структуры художественных текстов. В новгородской летописи XIII века землетрясение описано так: «Грясея земля <...> в обед, инии бяху огьобедали». Здесь землетрясение и обед в равной мере являются событиями. Ясно, что для киновской летописи это невозможно. Можно привести много случаев, когда смерть персонажа не является событием.

В «Гептамероне» Маргариты Наваррской блестящее искусство, разделенное опасным путешествием через горную местность, залитую половодьем, вновь благополучно собирается в монастыре. То, что при этом погибли путники (утонули в реке, съедены медведями и т. п.), событие не является. Это только обстоятельство — вариант события. Л. Толстой в «Люцерне» следующим образом определил историческое событие: «Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-

нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним <...> Вот *событие*, которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях»¹³. Любовь — событие с точки зрения романа, но не является событием с точки зрения летописи, которая фиксирует государственно важные браки, однако никогда не отмечает фактов семейной жизни (в случае, если они не вылетают в ткань политических событий).

Рыцарский роман не фиксирует изменений в материальном положении героя — с его точки зрения это не является событием, а гоголевская школа перестает фиксировать любовь. Любовь как «несобытие» становится основой целой сцены в «Ревизоре»:

«*Мария Антоновна* (смотрит в окно): Что это там, как будто бы полетело? Сорока или какая другая птица? *Хлестаков* (целует ее в плечо и смотрит в окно). Это сорока»¹⁴.

Событиями оказываются не любовь, а действия, цель которых — «чин, денежный капитал, выгодная женитьба». Даже смерть героя далеко не во всяком тексте будет представляться событием. В рыцарских средневековых текстах смерть — событие, если сопряжена со слабой или бесславной. В этом случае она соответственно оценивается положительно или отрицательно как хорошее или плохое событие. Сама же по себе она не рассматривается в качестве яркого впечатления действительности: «Дивно ли, оже муж умерл в полку ти? Лепше суть измерли и рода наши» — писал Владимир Мономах. Такого же мнения был и его сын: «Аще и брати моего убил еси, то есть недивно, в ратех бо и цари, и мужи погыбають»¹⁵. Мысль о том, что событием является не смерть, а слава, отчетливо выразил Даниил Галицкий в речи перед войском: «Почто ужасываетесь? Не veste ли, яко война без падших мертвых не бывает? Не veste ли, яко на мужи на ратные нашли есте, а не на жены? Аще муж убьен есть на рати, то кос чюдо есть? Инии же и дома умирають без славы, си же со славою умроша»¹⁶.

Последний пример подводит нас к сущности вопроса. Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятности в том, что

данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности. Так, например, когда в современном романе герой умирает, го предполагается, что он может не умереть, а, скажем, жениться. Автор же средневековой хроники исходит из представления о том, что все люди умирают, и поэтому сообщение о смерти не несет никакой информации. Но одни умирают со славой, другие же «дома» — это и есть то, что достойно быть отмечено. Таким образом, событие — всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь. Для человека, мыслящего категориями уголовного кодекса, событием будет законопреступное деяние, с точки зрения правил личного движения — неправильный переход улицы.

Если с этой точки зрения посмотреть на тексты, то легко будет разделить их на две группы: бессюжетные и сюжетные.

Бессюжетные тексты имеют отчетливо классификационный характер, они утверждают некоторый мир и его устройство. Примерами бессюжетных текстов могут быть календарь, телефонная книга или лирическое бессюжетное стихотворение. Рассмотрим на примере телефонной книги некоторые характерные черты этого типа текстов. Прежде всего у этих текстов есть свой мир. Мир денотатов на уровне общеязыковом эти тексты будут утверждать в качестве универсума. Список имен текста будет претендовать на функцию инвентарной описи вселенной. Мир телефонной книги составляют фамилии телефонных абонентов. Все остальное — просто не существует. В этом смысле существенным показателем текста является то, что с его точки зрения *не существует*. Мир, исключаемый из отображения, — один из основных типологических показателей текста как модели универсума.

Так, с точки зрения литературы определенных периодов не существует низменная действительность (романтизм) или возвышенная, поэтическая действительность (футуризм).

Другим важным свойством бессюжетного текста будет утверждение определенного *порядка* внутренней организации этого мира. Текст строится некоторым определенным образом, и передвижение элементов его так,

чтобы установленный порядок подвергся нарушению, не допускается. Так, например, в телефонной книге фамилии абонентов расположены в алфавитном порядке (в данном случае порядок обусловлен удобством пользования; принципиально допустим и ряд других принципов организации). Перемещение какой-либо фамилии так, чтобы установленный порядок был нарушен, не допускается.

Если взять не телефонную книгу, а какой-либо художественный или мифологический текст, то нетрудно доказать, что в основе внутренней организации элементов текста, как правило, лежит принцип бинарной семантической оппозиции: мир будет члениться на богатых и бедных, своих и чужих, праведных и еретиков, просвещенных и непросвещенных, людей Природы и людей Общества, врагов и друзей. В тексте эти миры, как мы уже говорили, почти всегда получают пространственную реализацию: мир бедняков реализуется как «предместья», «трущобы», «чердаки», мир богачей — «главная улица», «дворцы», «бельэтаж». Возникают представления о грешных и праведных землях, антитеза города и деревни, цивилизованной Европы и необитаемого острова, богемского леса и отповского замка. Классификационная граница между противопоставляемыми мирами получит признаки пространственной черты — Лезы, отделяющей живых от мертвых, адской двери с надписью, уничтожающей надежду на возвращение, печати отверженности, которую кладут на бедняка столпанные подошвы, запрещающие ему проникнуть в пространство богатых, длинные ногти и белые руки Оленина, не дающие ему слиться с миром казаков.

Бессюжетный текст утверждает незыблемость этих границ.

Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. Мир делится на живых и мертвых и разделен непреодолимой чертой на две части: нельзя, оставшись живым, прийти к мертвым, или, будучи мертвым, посетить живых. Сюжетный текст, сохраняя этот запрет для всех персонажей, вводит одного (или группу), которые от него освобождаются: Эней, Телемак или Дант опускаются в царство теней, мертвец в фольклоре, У Жуковского или Блока посещает живых. Таким образом, выделяются две группы персонажей — подвижные и неподвижные¹⁷. Неподвижные — подчиняются струк-

туре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж — лицо, имеющее право на пересечение границы. Это Растинаяк, выбивающийся снизу вверх, Ромео и Джульетта, переступающие грань, отделяющую враждебные «дома», герой, порывающийся с домом отцов, чтобы постричься в монастыре и сделаться святым, или герой, порывающийся со своей социальной средой и уходящий к народу, в революцию. Движение сюжета, *событие* — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура. Перемещение героя *внутри* отведенного ему пространства событием не является. Из этого ясна зависимость понятия события от принятой в тексте структуры пространства, от его классификационной части. Поэтому сюжет может быть всегда свернут в основной эпизод — пересечение основной топологической границы в пространстве его структуры. Вместе с тем, поскольку на основе иерархии бинарных оппозиций создается ступенчатая система семантических границ (а сверх того могут возникать частные упорядоченности, в достаточной мере автономные от основной), возникают возможности частных пересечений запретных границ, подчиненные эпизоды, развертываемые в иерархию сюжетного движения.

Таким образом, бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же — вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета. Сюжет — «революционный элемент» по отношению к «картине мира».

Если толковать сюжет как развернутое событие — переход через семантический рубеж, то тогда станет очевидной обратимость сюжетов: преодоление одной и той же границы в пределах одного и того же семантического поля может быть развернуто в две сюжетные цепочки противоположной направленности. Так, например, картина мира, подразумевающая деление на людей (живые) и иелюдей (боги, звери, мертвецы) или на «мы» и «они», подразумевает два типа сюжетов: человек преодолевает границу (лес, море), посещает богов

(зверей, мертвецов) и возвращается, захватив нечто, или бог (зверь, мертвец) преодолевает границу (лес, море), посещает людей и возвращается к себе, захватив нечто. Или же: один из «нас», преодолев границу (перелез стену, перешел границу, переоделся «по-ихнему»), заговорил «не по-нашему», «вскликнул Магмета», как советует Афанасий Никитин, оделся французом, как Долохов), проникает к «ним», или один из «них» проникает к «нам».

Инвариантное событие по отношению к развертке сюжета может рассматриваться как язык, а сюжет — как некоторое на нем сообщение. Однако сюжет как некоторый текст — конструкт, — в свою очередь, выступает по отношению к текстам более низких уровней как своего рода язык. Сюжет даже в пределах данного уровня дает тексту лишь типовое решение: для определенной картины мира и определенного структурного уровня существует единственный сюжет. Но в реальном тексте он проявляется лишь как некоторое структурное ожидание, которое может выполняться или не выполняться.

Понятие персонажа

Таким образом, в основе построения текста лежит семантическая структура и действие, представляющее всегда попытку преодоления ее. Поэтому всегда даны два типа функций: классификационные (пассивные) и функции действователя (активные). Если мы вообразим себе географическую карту, то это будет хорошим примером классификационного (бессюжетного) текста. Такими же примерами будут календарь, описание приюмет, тексты с обозначением нормализованных, регулярных действий: расширение поездов, свод законов, «Домострой»; в художественной литературе — идиллии или знаменитая «Голубиная книга».

Однако стоит провести по карте стрелку, означающую, например, трассу регулярных морских сообщений или возможного воздушного перелета, как текст следается сюжетным: будет введено действие, преодолевающее (в данном случае — географическую) структуру.

В этом случае, отмечая по карте движение какого-либо конкретного судна, мы получим нечто, напоминаю-

In: What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Ed. by T. Kindt & H.-H. Müller (Narratologia 1). Berlin & New York: de Gruyter. 17-33.

WOLF SCHMID

(University of Hamburg, Institute of Slavic Studies)

Narrativity and Eventfulness

1. What can or should it mean to be narrative?

Two distinct concepts of narrativity can be identified in the study of literature. The first became established in classical narrative theory, particularly the work of German critics, long before the term “narratology” was introduced to describe it. In this earlier tradition, a text qualified as a narrative if it contained specific communicative characteristics. Narration was bound to the presence of a mediating authority, the narrator, and contrasted with the direct presentation of events in the drama. The existence of such a mediator between the author and the narrated world was the defining feature of narrativity in classical narrative theory. Narration, it was felt, is rooted in the way that the narrator refracts narrated reality like a prism. This paradigm provides the background for the argument of Käte Friedemann (1910), student of Oskar Walzel and the founder of classical German narrative theory, when she compares the immediate presentation of reality in the drama with the mediation that takes place in the narrative:

“Wirklich” im dramatischen Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht, von dem wir Zeuge sind und dessen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. “Wirklich” im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst. (Friedemann 1910, 25)

With these words, Friedemann openly distances herself from the views of Friedrich Spielhagen (1883, 1898). In the name of the quest for objectivity, he demands that epic authors renounce the use of the inherently subjective narrating authority:

[Der Erzähler] symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. (Friedemann 1910, 26).

Many theories of the more recent past have continued to describe the distinctive nature of narrative in terms of a mediation process. Franz Stanzel, for example, begins his *Theory of Narration* (Stanzel 1979), in which he summarizes his earlier works (Stanzel 1955, 1964) against the background of new theoretical horizons, by reaffirming mediacy (*Mittelbarkeit*) as the defining characteristic of narrative texts. He thereby renews the status of a property that he had previously invoked as the indispensable defining feature of narration in the introduction to his *Typical Narrative Situations* (Stanzel 1964).

The second concept of narrativity was developed in the structuralist study of narrative, for which Tzvetan Todorov (1969) coined the term “narratology”. In structuralism, the defining characteristic of narrative is not a feature of discourse or communication but rather a feature of what is narrated. Texts which we describe as narrative in the structuralist sense of the word contrast with descriptive texts in that they contain a temporal structure and represent changes of state.

The classical concept restricts narrativity to the domain of verbal communication, covering only those works that contain a narrating authority, or mediator, including purely descriptive sketches and travel reports, while excluding all lyric, dramatic, and cinematic texts. The structuralist concept, on the other hand, can apply to a representation in any medium but excludes representations whose referents do not have a temporal structure and consequently do not contain any changes of state. It might seem as if we have to choose one concept or the other, but practical experience with real texts makes clear that, in fact, neither is completely satisfactory—the two concepts are either counterintuitive or insufficiently differentiated. As a result of these shortcomings, a mixed concept has emerged in practical literary theory, and it is this hybrid notion that the present essay is intended to describe and systematize. In doing so, we shall not address the question of what “narrative” means; instead, we shall discuss, by suggesting how best to approach it, the related question of what “narrative” can or should sensibly be taken to mean.

To begin with, let us note that the concept of narrative has two basic meanings, one broad and one narrow. They can be terminologically distinguished at a later stage.

From the structuralist perspective, the broader concept of narrative refers to representations that contain a change of state (or of situation). In the context of this definition, a state is to be understood as a set of properties which refer to an agent or to the external situation at a

particular point in time. We can distinguish internal and external states on the basis of whether the represented features are linked to the inner life of the agent or to elements of the external situation. (A state can, of course, be a combination of features of external situation and internal properties of an agent.) If a change of state is brought about by an agent, we speak of an action. If it affects a patient, we have a happening (Chatman 1978, 32; Prince 1987, 39).

The minimal condition of narrativity is that at least one change of state must be represented. The single change of state that constitutes narrativity implies at least the following: (1) a temporal structure with at least two states, the initial situation and the final situation; and (2) the equivalence of the initial and final situations, that is, the presence of a similarity and a contrast between the states, or, more precisely, the identity and difference of the properties of those states. (Complete identity of the properties would mean that there would not be a change of state at all, while absolute difference would prevent a change of state from occurring because the situations at the beginning and end of a change must be comparable by having something in common—if they do not, there is no thing whose state can change.)

There is, however, at least one further requirement of narrativity: both states, and the change that takes place between them, must concern one and the same acting or suffering subject or one and the same element of the external situation.¹

Some theorists have gone a step further and postulated that, in addition to the relationship of temporal sequentiality, there is also some kind of motivational relationship between the states or situations. One of the earliest of these theorists is Boris Tomashevskii (1925, 136; 1985, 215), who contrasts narrative works with descriptive works and calls the former “works with a fable” (“fabul’nye proizvedeniya”); he stipulates that they must be bound together by temporal and causal connections. The requirement that there must be more than just a temporal connection between the states has been repeatedly proposed in a number different guises. But, nonetheless, the minimal definition of narrativity can and

¹ Wolf-Dieter Stempel (1973) identifies the following set of requirements for the minimal narrative sequence: the subject affected by the transformation must be identical; the contents of the narrative statement must be compatible; there must be a contrast between the predicates; and the facts must stand in chronological order. Prince (1973) posits a different catalog of requirements for narrativity, which is itself reformulated by Titzmann (1992, 2003).

should be formulated in such a way that it does not require the presence of an additional (e.g. causal) connection between the states. After all, only rarely do literary texts contain an explicitly expressed causality. For the most part, the cause of a change of state is open and must be determined or “concretized” (Ingarden 1930) by the reader. Even if the reader of a story encounters a passage that is so explicit that it can only be read in a single, unambiguous manner, it is still the case that the reader must interpret it in order for the relations of cause and effect to be concretized. In many works, moreover, there are actually a number of very different possible explanations for a single change of state.² We must therefore conclude that the minimal definition of narrativity need not include causality or other motivations for changes of state.

The Hamburg Narratology Research Group has discussed the question of whether the category of point of view, or perspective, should be included in the definition of narrativity; I believe that it should not. The presence of an implicit perspective is not unique to narration but is really a property of all modes of representation. Any representation of reality presupposes the selection, naming, and evaluation of certain elements of the events that take place; and this inherently entails the presence of perspective. In other words, every representation of reality has its own particular perceptual, spatial, temporal, axiological, and linguistic point of view.³

Many, but by no means all structuralist definitions concur in stating that narrative texts in the broader sense described above narrate a story.⁴ “Story” itself has a variety of meanings—Prince’s *Dictionary of Narratology* (Prince 1987) distinguishes five definitions of the concept. For our purposes, we shall take story as referring to the content of narrative (as opposed to discourse). What is the relationship between

² Ambiguous motivation which underlies an action and the causality of events should not be misinterpreted as a property unique to post-realistic poetics. In Alexander Pushkin’s pre-realist prose, above all in the *Tales of Belkin* (“Povesti Belkina”, 1830), the reasons behind what the heroes do are enigmatic and can be read in any number of ways (see Schmid 1981).

³ See Schmid (2003, 109–44) on my conception of point of view and the distinction between five levels at which perspective functions.

⁴ See, for example, Gérard Genette, who writes that “le récit, le discours narratif ne peut être tel qu’en tant qu’il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait narratif” (Genette 1972, 74). Genette relates the classic characteristic of narrative, “qu’il est proféré par qu’elqu’un,” to discourse alone: “Comme narratif, il vit de son rapport à l’histoire qu’il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère.”

story and change of state? How many changes of state are needed to make a story? The difference between change of state and story is not a quantitative one—a story can consist of a single change of state. Instead, the difference between them lies in their extensions—the changes of state form a subset of the story. As well as represented changes of state, which are dynamic elements, a story includes static elements, which are the states or situations themselves, the settings and the agents or patients within them. Thus, by necessity, the presentation of a story combines narrative and descriptive modes.

Descriptive texts are the opposite of texts which are narrative in the broader sense that we have discussed above. Descriptive texts represent static situations: they describe conditions, draw pictures or portraits, portray social milieus, or categorize natural and social phenomena. They represent a single moment in time and a single state of affairs. Description is also found in texts which represent more than one state of affairs if those states of affairs lack the double bond of similarity and contrast or are not connected to a single identical agent or element of setting.

Despite the clear theoretical contrast between the methods of the narrative and the descriptive text, the boundaries between them are fluid, and deciding the category of a given text is often a matter of interpretation. As I have shown above, a descriptive component is necessarily present in all narration—it is impossible to represent the initial and final states of a change without employing a certain amount of description. Conversely, any description can employ narrative means in order to foreground particular aspects of a situation. Thus, whether a text is descriptive or narrative in nature depends not on the quantity of the static or dynamic segments in it but on the function which they have in the overall context of the work. This functionality can assume a distinctly hybrid character. For most texts, the nearest we can get to a definitive classification is identifying the dominance of one of the two modes, which itself is a matter of interpretation. When a text includes no more than the description of, say, two situations, it can be interpreted equally well as descriptive or narrative. (The latter, of course, presupposes that there is an equivalence between the two situations.) The reader who treats such a text as a narrative will focus on difference, that which is inconstant in the elements of the text, and thereby read a change of states into it. Conversely, the reader who understands the text as a description will treat the differences between the situations as differences between equally

representative views of one and the same phenomenon and concentrate on that which the different elements have in common.

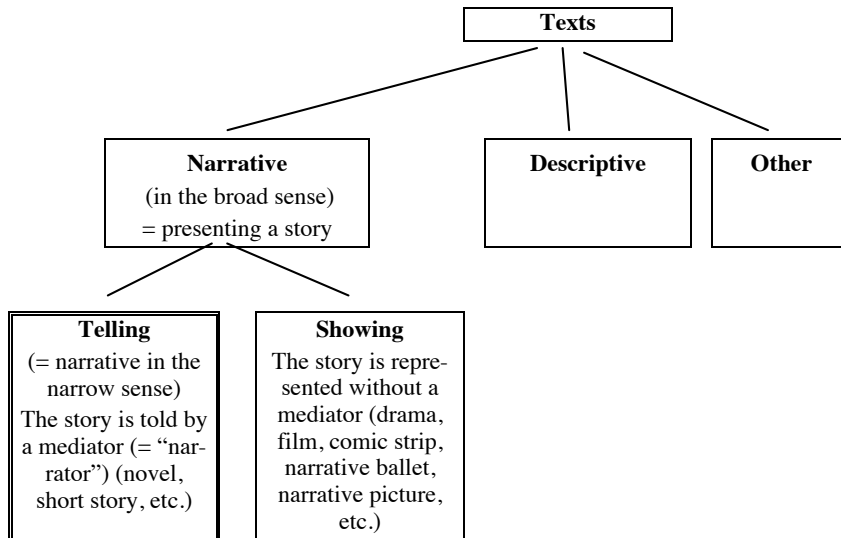
Tomashevskii includes works of travel writing in the class of descriptive texts “when they narrate only that which is seen and not the personal adventures of the traveler” (Tomashevskii 1925, 136). However, a description of travel can become a narrative without explicitly thematizing the traveler’s internal state; this can happen when a transformation inside the seeing figure becomes apparent from the selection of what is seen. In such cases, it is clear that we are dealing with an implicit narrative structure in which the different states and the change in the seeing subject which can explain them are indirectly suggested by indices or symptoms in the description.

In general, we can assume that a tendency towards narrativity develops in descriptive texts if and when a describing authority makes itself apparent in them. Certainly, the resultant narrativity is related not to what is described but rather to the presence that describes and the way in which it does so. The changes that take place in this case are related to discourse rather than to the described world; they are changes in the consciousness of the describing authority and constitute a story located at the level of discourse, a “discourse story” (“Erzählgeschichte”; Schmid 1982).

I propose that a text is narrative in the narrower sense of the word if it both denotes a story and, implicitly or explicitly, represents the narrating authority (narrator) behind this story and its narrating activity. This narrower definition immediately excludes that subset of narrative (in the broader sense) texts which represent a transformation without the mediation of a narrator. These include dramas, films, comic strips, ballets, pantomimes, narrative paintings, and so on. (There are, of course, other kinds of non-narrative text in addition to descriptive texts.)

The least complicated terminological way to represent our findings is to refer to narrative in the broader sense simply as “narrative”, while narrative in the narrower sense can sensibly be referred to with the narrator-related term “(story)-telling” (German *erzählend*, Russian *povestvovatel’nyj*). This results in the following typology (the remaining text types are not further differentiated):⁵

⁵ This classification is a modification of Seymour Chatman’s well-known model (Chatman 1990, 115), in which narrative texts are subdivided into diegetic texts, which recount their events with narratorial mediation, and mimetic texts, which enact their events without mediation. The words “diegetic” and “mimetic” are meant here in the



2. Events and Eventfulness

Literary theory must do more than just register the presence of changes of state. Even the shortest of stories, not to speak of novels on the scale of Tolstoy's *War and Peace*, will represent a vast number of changes. Nor is it enough to distinguish various types of change such as natural, actional, interactional, and mental ones (the categories proposed in Dolezel 1978). Instead, we require categories which will allow us to distinguish between the countless natural, actional, and mental changes—from thunderclap to victory in battle to a hero's psychological turning point—that take place in a narrated world and organize them in a hierarchical arrangement according to their actionality, their relevance, and the scope of their consequences.

I suggest, therefore, that we should employ a concept that has enjoyed widespread use in literary theory: the event (German *Ereignis*, Russian *sobytie*). In all three languages, English, German, and Russian, an event is a special occurrence, something which is not part of everyday routine. We shall highlight the importance of exceptionality in our strict interpretation of the event concept: every event is a change of state, but not every

sense used by Plato, whose *Republic* distinguishes between diegesis (= pure narration) and mimesis (= imitation of the characters' discourse).

change of state constitutes an event. The event, therefore, has to be defined as a change of state that fulfills certain conditions.

The first basic requirement of the event, I propose, is that its associated change of state must be *factual, or real* (real, that is, in the framework of the fictional world). It follows that changes of state which are wished for, imagined, or dreamed are not events. However, the real acts of wishing, imagining, or dreaming can qualify as events.

Resultativity, the second requirement of the event, is a correlate of the event's reality. The change of state that constitutes an event is neither inchoative (begun) nor conative (attempted) nor durative (confined to an ongoing process). Rather, it must be resultative in that it reaches completion in the narrative world of the text.

Reality and resultativity are necessary conditions of an event in the strict sense. However, it is clear that these requirements alone are not sufficient to turn a change of state into an event, for they can both be fulfilled by trivial changes of state in a narrative world.

In the following pages, I shall describe five features which I believe a change of state must display if it is to be described as an event. These features are listed in a hierarchical order because of their different levels of importance. If a change of state is to be called an event, it must display the first two features in the hierarchy to some degree at least. Furthermore, the five features are gradational and can be realized to varying degrees (unlike binary features, which are either unambiguously present or absent). This means that events can have varying levels of eventfulness. There is not a fixed universal threshold of eventfulness which a change of state must cross in order to become an event; conversely, we cannot specify a minimum level of eventfulness below which events cannot exist. Instead, the amount of eventfulness needed to turn a change of state into an event is dependent on the influence of three contextual factors: the concept of eventfulness which characterizes the particular epoch, literary movement, or genre to which a work belongs; the nature and content of that particular work; and, finally, the individual judgment of the recipient.

Before considering the five features which determine the level of eventfulness in a change of state, let us summarize the three analytical categories which we have introduced into our discussion.

1. The change of state;

2. The event, a particular type of change of state that presupposes reality and resultativity and fulfills certain additional requirements;
3. Eventfulness (German *Ereignishaftigkeit*, Russian *sobytnjnost'*), a gradational property of events.

The five features which have a key role in determining the level of eventfulness in a change of state are derived neither from a prototypical perfect event, nor from the “unprecedented incident” (“*ereignete unerhörte Begebenheit*“) with which Goethe defined the material of the novella,⁶ nor from Lotman’s various concepts such as the “movement of a literary character beyond the limits of a semantic field,” the “deviation from the norm” (Lotman 1970, 282–83), and the “crossing of a forbidden border” (Lotman 1973a, 86).⁷ Instead, my five features are based on a reduced form of the event. My description of them is based on the poetics of Anton Chekhov, who problematizes the naive eventfulness of Dostoevsky and Tolstoy. While the novels of the two realists show people who have the capacity to undergo fundamental transformations and transcend the boundaries of morality and the logic of personality, Chekhov’s post-realist narratives place a major question-mark over the eventfulness of the world and the ability of people to change. Chekhov problematizes the notion of eventfulness by demonstrating a number of shortcomings in what we superficially take for events. By examining these shortcomings, we can identify more accurate features of eventfulness.

1. *Relevance*. The first condition of eventfulness is that the change of state must be relevant. Eventfulness increases to the degree to which the change of state is felt to be an essential part of the narrative world in which it occurs. Changes that are trivial (in terms of the axioms which

⁶ Words spoken to Eckermann, 25 January 1827.

⁷ The border can be topographical, or else pragmatic, ethical, psychological, or cognitive. An event consists of a deviation from the normative regularity which applies in a given narrative world and which preserves the order of that world so long as it is not violated. Lotman contrasts “*sujet texts*” with “*sujetless*” and “*mythological texts*”, which do not relate new developments in a changing world but represent the cyclical iterations and isomorphisms of a closed cosmos, the order of which is fundamentally affirmed by the text. For Lotman, the modern “*sujet text*” is the result of the interaction of the two typologically primary text types (Lotman 1973b).

underlie the work) do not give rise to eventfulness and thus, in this respect, do not produce events.

The idea of relevance is, of course, a relative one, as Chekhov illustrates in a story with the narratologically promising title “An Event” (“Sobytie”). The story is, apparently, about nothing more than how a cat gives birth and Nero, an enormous dog, eats all the kittens, but, in Chekhov’s hands, it illustrates the subjectivity which can influence how we evaluate relevance. The birth of the kittens is a happening of great significance for the little children Vanja and Nina. Then, while the adults readily accept Nero’s eating the kittens and feel nothing more than surprise at the dog’s insatiable appetite, the children feel that the world has come to an end.

Generally speaking, the criticism of the event in Chekhov’s eventless stories tends to undermine the apparently self-evident place of relevance in realism by showing how the evaluation of relevance depends on the subject and its physical and psychological state.

2. *Unpredictability*. Eventfulness increases in proportion to the extent to which a change of state deviates from the doxa of the narrative (i. e. what is generally expected in the narrative world). This does not mean that the event must rest, as Lotman suggests, on the breach of a norm or the violation of a prohibition. Instead, the essence of the event lies in the fact that it breaks with expectations. A highly eventful change is paradoxical in the literal sense of the word: it is not what we expect.⁸ “Doxa” refers to the narrative world and its protagonists and is not equivalent to the reader’s script (what the reader expects in the action on the basis of certain patterns in literature or the real world).⁹ A change of state that can be seen to follow the normal rules of a narrative world is predictable and thus will have a low level of eventfulness, even if it is of great importance to the individual protagonist(s) involved in it. If a bride marries her groom, it is not, strictly speaking, eventful. But it is likely to be surprising for everyone involved, including the bride herself, if, as in Chekhov’s story “The Betrothed” (“Nevesta”), she dumps her prospective husband

⁸ Aristotle defines paradox as that which contradicts general expectation (*De arte rhetorica* 1412a 27).

⁹ A change of state that comes as a surprise to the protagonists in a narrative world can be perfectly predictable for an expert reader if it is a genre characteristic. It follows that the reader’s script concerning the course of a work and the protagonists’ expectations concerning the course of their lives must be treated as distinct and separate notions.

just before the wedding, after all the arrangements and plans have been made. If this happens, the failure to marry is far more eventful than the marriage everyone expects would be.

Another of Chekhov's marriage stories, "The Teacher of Literature" ("Uchitel' slovesnosti"), illustrates how unpredictability is not a constant feature but can change during the course of a narrative. Masha Shelestova seems unattainable to Nikitin, the teacher of the title, and declaring his love for her means gathering all his courage and taking a truly heroic step, for it seems completely impossible to him that he will ever be able to marry his sweetheart. The reader, on the other hand, can tell from Masha's behavior that she is not likely to resist the proposal with any great conviction; and, after the hero takes the decisive step, he must himself recognize that what he supposed to be a border crossing was actually a perfectly normal act that everyone expected.

Relevance and unpredictability are the primary criteria which underlie the continuum of eventfulness. A change of state must meet both of these requirements to a minimum degree, if not more, if it is to be perceived as an event. We can then go on to consider several additional, less crucial requirements.

3. *Persistence*. The eventfulness of a change of state is in direct proportion to its consequences for the thought and action of the affected subject in the framework of the narrated world.

A lack of persistence can be observed in Chekhov's "The Teacher of Literature." After Nikitin's dream of being united with his beloved Masha Shelestova becomes reality against all his expectations, he enters into the untroubled life of the petit bourgeoisie, where he is forced to realize that his marriage was hardly the surprising event for which he took it and was really a perfectly reasonable outcome of his regular visits to the Shelestovs' household. This sobering realization results in the desire to leave the secure world of his quiet and happy married life and break out into another world, "to work himself at some factory or big workshop, to address big audiences, to write, to publish, to raise a stir, to exhaust himself, to suffer." At the end of the story, Nikitin confides in his diary and complains of the triviality which surrounds him, confronting the urge that "I must escape from here, I must escape today, or I shall go out of my mind!" Even here, however, there is considerable doubt—as in many of

Chekhov's breakout stories—about the persistence of the change in mental state.

Chekhov frequently disguises the lack of persistence in his stories by bringing them to an end before the stories of the characters themselves have ended. Interpreters who transform the potential of the open ending into reality are imbuing the change of state with a resultativity and persistence which are not present in the construction of the story itself.

4. *Irreversibility*. Eventfulness increases with the irreversibility of the new condition which arises from a change of state. That is to say, the more improbable it is that the original condition can be restored, the greater the level of eventfulness. In the case of rethinking (*prozrenie*, the mental event that was of such concern to the Russian realists), an insight must be gained that excludes any return to earlier ways of thinking. An example of irreversible events is provided by the chain of conversions that runs through Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*. None of the converted persons could conceivably return to their godless initial position in future.

Chekhov's narratives cast doubt on every aspect of the idea that there can be irreversible mental states and decisions to act. In none of his works is the certainty with which a character escapes from constraints more precarious than in "The Betrothed." A shadow is cast over the finality of the bride's escape by the fact that it is Aleksandr who persuades her not to marry. Aleksandr, who perpetually calls on women to break their bonds, is as much subject to a repetitive cycle as Andrei Andreich, the bridegroom who is forever playing the violin and, as his name shows, nothing more than his father's son. Will the bride really be able to escape the circle of her old existence, or will she be drawn back into it by the force of repetition that rules the world she is trying to leave? This contentious question is raised by the famous final sentence that Chekhov made ambiguous by modifying the final draft to include the phrase "as she supposed": "She went upstairs to pack, and the morning of the next day she said good-bye to her family and, gay and full of spirits, left the city,—as she supposed, forever."

5. *Non-Iterativity*. Repeated changes of the same kind, especially if they involve the same characters, represent a low level of eventfulness, even if they are both relevant and unpredictable with respect to these characters. Chekhov demonstrates this with the marriages in "The Darling"

(“Dushechka”) and the concomitant radical changes of state in Olja Plemjannikova, the heroine of the story. The complete reformulation of her basic values to fit in with the world of her husband seems to be an event in her first marriage, but repetition shows it to be the unchanging emptiness of a vampire’s existence.

The eventfulness of “The Betrothed” is undermined by the fact that the breakout of the title heroine occurs in a context of negative iterations which envelop the female characters, the mother and the grandmother, just as much as they do the groom and the mentor. Perhaps the journey of the former bride to Petersburg, her return home, and the—“as she supposed”—ultimate breakout “forever” are nothing more than the beginning of a new cycle.

When it represents iteration, narration approaches the mode of description; it is anything but coincidental, therefore, that descriptive genres show a strong preference for treating iterative occurrences and actions.

3. Criticisms and Counter-Arguments

In this essay, I have described a set of features for defining a sliding scale of eventfulness which are essentially the same as those I have developed in previous articles (Schmid 1992 and various essays on www.narrport.uni-hamburg.de). This final section attempts to deal with a number of objections that have been raised against them.

The first significant objection concerns the lack of homogeneity in the five criteria of eventfulness. Although I have attempted to formulate the criteria in such a way that homogeneity exists between them, a certain amount of disparity is inevitable because of the fact that we are dealing with different components of eventfulness. However, any concerns that this disparity may raise are surely outweighed by the fact that the feature set has been compiled on the basis of empirical evidence. Moreover, it acquires a certain compensatory homogeneity because all the features were deliberately derived from one particular kind of narration, Chekhov’s post-realist narration and its critical discourse on the event concept.

A second key objection holds that the features I have introduced involve interpretation and thus have no place in narratology, which, like the study of metrics, for example, is concerned with objective description rather than interpretation. It cannot be denied that the features I have

described above are subject to the influence of interpretation. This is only a problem, however, if we subscribe to the belief that interpretation is avoidable in the first place. The fact of the matter is that there is little merit in the dichotomy between objective description and subjective interpretation. To take the example of metrics again, interpretation is not as remote from this subject as many critics would have us believe. Deciding, for example, whether a given verse form should be described as syllabotonic or purely tonic is, in many ways, a question of interpretation. Narratology must not confine itself to providing analytical tools which can supply objective descriptions that are free from presuppositions and independent of interpretation; we have little to gain by making that our aim. To give just one example, the narrator authority, as long as it is not explicitly presented as an anthropomorphic figure but semantically dependent on symptoms in the text, is heavily dependent on interpretation. The controversy that surrounded free indirect discourse in the 1910s shows how rich in presuppositions the models of description that we employ can be. Even the basic task of *recognizing* a change of state is, more often than not, heavily dependent on interpretation, either because the explicit properties of the initial and final states are not equivalent and thus require suppositions which make them comparable, or because the difference between the states is not unambiguous. In Chekhov's late story "The Lady with the Dog" ("Dama s sobachkoj"), for example, critics are bitterly divided over whether the change in inner state diagnosed by both hero and narrator (the hero's conversion from a cynic into a truly loving man) ever takes place at all.

Finally, the term "eventfulness" has met with disapproval. Certainly, the term may seem awkward in English, but German *Ereignishaftigkeit* is acceptable, and Russian *sobytnost'* and its opposite (*bessobytnost'*) are both concepts which are frequently used by literary critics.

What, then, can we learn from our inventory of criteria of eventfulness? What can they do for us? Well, they are heuristically helpful in so far as they assist us in identifying and differentiating key narrative phenomena. And, by doing so, they can help us to articulate our interpretation of a work. Eventfulness is a culture-specific and historically unstable phenomenon of narrative representation. Our inventory is therefore of particular importance for dealing with problems of cultural typology and the history of literature and thought: it raises questions that can guide our exploration of the historically changing possibilities and limitations of

eventfulness and the concepts of eventfulness that are associated with specific historical periods.

Works Cited

- Chatman, Seymour
 1990 *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y. 1990.
- Doležel, Lubomír
 1978 Semantics of Narrative Motifs. In: W. U. Dressler, W. Meid (ed.), *Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguistics*. Innsbruck 1978, pp. 646–49.
- Friedemann, Käte
 1910 *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Berlin 1910. Reprint: Darmstadt 1965.
- Genette, Gérard
 1972 Discours du récit. In: G. G., *Figures III*. Paris 1972, pp. 67–282.
- Lotman, Iurii
 1970 *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Moscow 1970, pp. 280–89.
 1973a Syuzhet v kino. In: Ju. M. L., *Semiotika kino i voprosy kinoestetiki*. Tallin 1973, pp. 85–99. German translation: Das Sujet im Film. In: J. M. L., *Kunst als Sprache*. Edited by K. Städtke. Leipzig 1981, pp. 205–18.
 1973b Proiskhozhdenie sjuzheta v tipologicheskom osveshchenii. In: Ju. M. L., Stat'i po tipologii kul'tury. Part II. Tartu 1973, pp. 9–42. German translation: Entstehung des Sujets typologisch gesehen. In: J. M. L., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Edited by K. Eimermacher. Kronberg, Czech Republic. 1974, pp. 30–66; Die Entstehung des Sujets – typologisch gesehen. In: J. M. L., *Kunst als Sprache*. Edited by K. Städtke. Leipzig 1981, pp. 175–204.
- Prince, Gerald
 1973 *A Grammar of Stories. An Introduction*. The Hague 1973.
 1982 *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. The Hague and Berlin 1982.
- Schmid, Wolf
 1982 Die narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Vol. 9 (1982), pp. 83–110.
 1991 *Puskins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*. Munich 1991.
 1992 Cechovs problematische Ereignisse. In: W. S., *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Cechov – Babel' – Zamjatin* (= Slavische Literaturen 2). Frankfurt am Main etc. 1992, pp. 104–34.
 2003 *Narratologija*. Moscow 2003.
- Spielhagen, Friedrich
 1883 *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883. Reprint: Göttingen 1967.

- 1898 *Neue Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1898.
- Stanzel, Franz Karl
- 1955 *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an "Tom Jones", "Moby Dick", "The Ambassadors", "Ulysses" u.a.* Vienna and Stuttgart 1955. 2d ed. 1963.
- 1964 *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964. 9th ed. 1979.
- 1979 *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979. 6th ed. 1995.
- Stempel, Wolf-Dieter
- 1973 Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs. In: R. Koselleck, W.-D. Stempel (ed.), *Geschichte, Ereignis und Erzählung*. Munich 1973, pp. 325–46.
- Titzmann, Michael
- 1992 "Zeit" als strukturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten. In: W. Hömberg, M. Schmolke (ed.), *Zeit – Raum – Kommunikation*. Munich 1992, pp. 234–54.
- 2003 Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik. In: R. Posner, K. Robering, Th. A. Sebeok, *Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur / A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*. Vol. 3. Berlin 2003 (in print).
- Todorov, Tzvetan
- 1969 *Grammaire du Décaméron*. The Hague and Paris 1969.
- Tomashevskii, Boris
- 1925 *Teoriia literatury. Poetika*. Moscow and Leningrad 1925. Reprint: Letchworth 1971.
- 1985 *Theorie der Literatur. Poetik*. Edited by Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden 1985.