

Strukturalismus

Als interdisziplinäre Forschungsrichtung, die ihren produktiven Höhepunkt in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hatte, beruft sich der Strukturalismus vor allem auf die Einsichten und Methoden des Linguisten [Ferdinand de Saussure](#) zum Aufbau von Sprachen und anderen Bedeutungssystemen (zum Beispiel eines literarischen Werkes).

Im Mittelpunkt der strukturalistischen Literaturwissenschaft steht die einem Werk zugrundeliegende Struktur: Strukturen sind als regelhafte Zusammenhänge nicht sichtbar, sondern nur **rekonstruierbar**. Ziel einer Strukturanalyse ist es, sämtliche Einheiten eines Systems (einer Struktur) herauszuarbeiten und zu klassifizieren sowie die Regeln ihrer Kombination zu beschreiben. **Struktur bezeichnet die Menge der Beziehungen zwischen den Elementen eines Systems.**

Der Rückgriff auf Saussures [relationales Zeichenmodell](#) und auf die von ihm als willkürlich gesetzt erkannte Verbindung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem erlaubt es, die Bedeutung eines Zeichens nicht aus dem Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit (aus der Referenz) heraus zu verstehen, sondern allein aus seiner Stellung im Beziehungsgefüge der Struktur. Strukturalisten betonen daher die synchrone Untersuchung einer Werkstruktur und weisen außersystemische Determinanten wie beispielsweise die Biographie des Autors oder sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte zurück. Gleichzeitig liefern sie ein analytisches Handwerkszeug, mit dem die Mechanismen literarischer Werke untersucht werden können und tragen so zur **"Entmystifizierung der Literatur"** (Eagleton, S. 86) und zu einer intersubjektiv nachvollziehbaren Interpretation bei.

Am Inhalt eines Textes ist die Strukturanalyse nicht interessiert: Hat man mit den Beziehungen zwischen den Einheiten das formale Organisationsprinzip des Werkes erkannt und die Regeln ihrer Zusammenstellung benannt, so lassen sich die Einheiten (genau wie in einem Satzbaummodell) austauschen. *Wenn die spezifischen Inhalte eines Textes austauschbar sind, kann man in einem bestimmten Sinne sagen, daß der ‚Inhalt‘ [der Erzählung ihre] Struktur ist. Ihr ‚Thema‘ sind ihre eigenen internen Beziehungen, ihre eigenen Formen der Sinngebung.* (Eagleton, S. 74)

Eine Richtung innerhalb der strukturalistischen Literaturwissenschaft hat sich darauf konzentriert, die einen Text beherrschenden [binären Oppositionen](#) zu bestimmen, um das darin enthaltene Weltmodell zu rekonstruieren. Den wohl nachhaltigsten Einfluß hat die strukturelle Methode aber – über den Umweg der Mythenforschung von [Claude Lévi-Strauss](#) [pop-up] – auf die [Erzählforschung](#) ausgeübt [Querverweis Narratologie]. Sie ist darum bemüht, unter der Oberfläche des Erzählten bestimmte [Tiefenstrukturen](#) zu erarbeiten, die für viele oder alle Erzählungen überhaupt gelten. R. [Barthes](#), A.J. Greimas (*Strukturelle Semantik*, 1975) und G. [Genette](#) sind die produktivsten Vertreter dieser Richtung. So erhellend gerade die erzähltheoretischen Einsichten – beispielsweise von Genette – auch sind, dem Strukturalismus wird zurecht zweierlei vorgeworfen: Erstens werden in seiner Betrachtungsweise individuelle Phänomene häufig zu bloßen Beispielsätzen eines Regelwerks reduziert. Zweitens gilt der *Strukturalismus als haarsträubend ahistorisch* (Eagleton, S. 89), weil er die historisch bedingte [Entwicklung](#) der angeblich universellen Strukturmuster nicht berücksichtigt und den Aspekt von *Literatur als einer sozialen Praxis* (Eagleton, S. 92) völlig ignoriert.

Wichtige Schriften:

- R. Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen, in: ders., Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1987.
- G. Genette: Die Erzählung, München 1994.
- J. M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt am Main 1973.

Sekundärliteratur:

1. J. Culler: Structuralist Poetics, London 1975.
2. T. Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart 1994.
3. G. Schiwy: Der französische Strukturalismus, München 1973.

Nachtrag:

Ziel der Strukturalisten: Aufdeckung universaler Denkprinzipien. Der menschliche Geist denkt in Gegensatzpaaren und die Struktur besteht auf der Ebene des Unbewussten.

Binäre Opposition

Aus der Arbitrarität des Zeichens folgt weiters, dass ein Zeichen innerhalb eines komplexen Systems weniger durch seinen Gegenstandsbezug von allen anderen abgegrenzt ist als durch die Stelle, die es im System einnimmt. Die Zeichensysteme lassen sich somit als aus primären binären Unterscheidungen aufgebaut auffassen. Zunächst ist jedes Zeichen dadurch bestimmt, dieses und nicht jenes darzustellen (Beispiel: der Tag ist zunächst nicht Nacht und die Nacht nicht Tag; die Morgendämmerung ist der Zustand, der nicht mehr Nacht und noch nicht Tag ist usw.). Diese Betrachtungsweise liegt der strukturalistischen Interpretation zugrunde, die den Oppositionsbeziehungen in der Analyse etwa von Texten, kulturellen Systemen und Gesellschaften den Vorrang vor den Inhalten gibt. Im Strukturalismus werden Strukturen nicht als Formen von gegebenen Inhalten, sondern als Netzwerke von Relationen aufgefaßt, auf die letztendlich die gesamte Wirklichkeit rückführbar ist. Häufig ist die Opposition weiblich – männlich, Licht und Schatten, u. ä. m. Diese Oppositionen liegen dann den Isotopieketten zugrunde.

Die Vermeidung der Wertung und die Enthüllung der Tiefenstrukturen (ohne Rücksicht auf den common sense), bei denen die spezifischen Inhalte austauschbar sind, gefährden die praktische Anwendung strukturalistischer Methoden.

Der berühmte Satz Roman **Jacobsons** *Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination*¹ bedeutet, dass die Worte nicht einfach um der von ihnen ausgedrückten Gedanken willen aneinandergereiht werden, wie es in der normalen Rede der Fall ist, sondern im Hinblick auf Muster von Ähnlichkeit, Opposition, Parallelismus etc., die durch ihren Klang, ihre Bedeutung, ihren Rhythmus und ihre Konnotation geschaffen werden. Jacobson (S. 81) zieht ein Beispiel aus dem Alltagsleben heran, dass ich wegen der Paronomasie² tschechisch zitieren werde:

¹ der tschechische Auswahlband von Jacobsons Aufsätzen *Poetická funkce* (hg. Miroslav Červenka, Jinočany 1995), S. 82.

² Wortspiel durch Zusammenstellen lautlich gleicher od. ähnlicher Wörter

Jedna dívka obvykle říkala ‚darebák Darek‘³. ‚Proč ‚darebák‘?‘ ‚Protože ho nemám ráda.‘ ‚A proč ne ‚protiva‘, ‚rošťák‘, ‚lump‘ nebo ‚pacholek‘?‘ ‚Nevím, ale ‚darebák‘ mu sedí nejlíp.‘ Aniž si to uvědomovala, držela se básnického prostředku, paronomázie.

Mukařovskýs Beitrag auf dem Prager internationalen Philosophenkongress von 1934 *L'art comme fait sémiologique* unterscheidet zwischen dem materiellen **Artefakt**, also z. B. dem realen Buch, und dem **ästhetischen Objekt**, der menschlichen Interpretation desselben, deren Verhältnis der Saussureschen Opposition das "Bezeichnende" ("signifiant") und das "Bezeichnete" ("signifié") entspricht. In Patočkas Übersetzung ins Tschechische lautet es so:

Umělecké dílo má charakter znaku. Nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoli ze subjektů vnímajících toto dílo, ani s tím, co jsme nazvali ‚dílo-věc‘⁴. Existuje jako estetický objekt, jehož místem je vědomí celé kolektivity. Dílo-věc smyslová je vzhledem k tomuto imateriálnímu objektu vnějším symbolem; individuální stavy vědomí, jež vyvolává dílo-věc, představují estetický objekt pouze tím, co je jim všem společné.⁵

Jurij Lotman, Semiotiker der Schule von Tartu, korrigiert die Einseitigkeit des „hohen Strukturalismus“. Er betrachtet in seinem Werk *Die Struktur literarischer Texte* (dt. 1981, russisch 1970) den Text als ein vielschichtiges System, in dem die Bedeutung kontextabhängig ist. Ein poetischer Text ist „semantisch gesättigt“, d. h. die Information ist in ihm verdichtet. Gute Lyrik enthält nur ein Minimum an Redundanz. Jeder literarischer Text bezieht seine Wirkung aus dem ständigen Aufeinanderprallen von und den Spannungen zwischen diesen Systemen. Er bestreitet, dass die Bedeutung eines Textes nur eine textimmanente Angelegenheit wäre: Der Text ist zugleich Bestandteil der Beziehung zu umfassenderen Bedeutungssystemen, zu anderen Texten, Codes oder Normen in der Literatur wie in der Gesellschaft als Gesamtheit. Auch steht seine Bedeutung im Verhältnis zum Erwartungshorizont des Lesers.

Roland Barthes: Schreibweise des Romans

aus **Am Nullpunkt der Literatur**. Franz. Original *Le Degré zéro de l'écriture*. 1953. *Écriture* – die Schreibweise – als Leitbegriff der Arbeit bezeichnet ein erst in der Moderne auftretendes Phänomen: ein selbstreflexives Moment, das eine zweite Bedeutungsebene und die Partizipation eines Werks an der Institution Literatur darstellt. Seit Flaubert wird die Schreibweise zum Ort einer politischen Stellungnahme. Die *Écriture* bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft.

Es ist dem Schriftsteller nicht möglich, seine Schreibweise in einer Art zeitlosem Arsenal der literarischen Normen auszusuchen. Die möglichen Schreibweisen eines bestimmten Autor entstehen unter dem Druck der Geschichte und der Tradition.

³ Im Original *horrible Harry*, statt *terrible, disgusting*.

⁴ Patočka übersetzt den Begriff ‚Artefakt‘.

⁵ Mukařovský, Jan: Umění jako semiologický fakt. In: Studie z estetiky. Praha 1966, s.116. Vgl. auch Červenka, Miroslav: Literární dílo jako znak. In: Významová výstavba literárního díla. Praha 1993, s. 131-144

Chvatík, Květoslav: Artefakt a estetický objekt. *Estetika* 1992, č. 2, s. 1-14

Červenka, Miroslav: Literární artefakt. In: Obléhání zevnitř. Praha 1996, s. 40-78

Pešat, Zdeněk: Artefakt, estetický objekt, konkretizace. In: Tři podoby literární vědy. Praha 1998, s. 36-42

Barthes erblickt in einem grammatikalischen und gleichzeitig stilistischen Mittel der französischen Sprache ein Symbol der Konstruiertheit der Literatur und der Geschichtsschreibung des 19. Jhs.

Wagner, 157

Das französische passé simple, das sowohl dem Roman als auch der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts eigen ist, deutet auf ein Bemühen um Kunst hin, gehört zum Ritual der Literatur. Aus der Vielfalt der gelebten und übereinandergelagerten Zeiten wird ein purer verbaler Akt abstrahiert, der von den existentiellen Wurzeln befreit ist.

158

Es ist das ideale Instrument für alle Konstruktionen geschlossener Welten. Es ist die künstliche Zeit der Kosmogonien, der Mythen, der Weltgeschichten, der Romane. ... Hinter dem passé simple verbirgt sich immer ein Demiurg, Gott oder Rezitator. [...] Der Erzählende hat die Macht, die Undurchsichtigkeit und Einsamkeit der sie bevölkernden Wesen zurückzuweisen, weil er mit jedem Satz von ... einer Hierarchie der Akte kündigt...

159

Er interpretiert diese Erzählvergangenheit als *eine sichtbar werdende Lüge*, als ein Mittel, *das Gesagte mit einer bestimmten Mythologie des Universalen in Verbindung zu bringen, die der bürgerlichen Gesellschaft eigen ist.*

160

Die Schreibweise des Romans bezweckt [hat die] Aufgabe, Maske zu sein und gleichzeitig mit dem Finger auf die Maske zu zeigen.

Eine andere Konvention ist, dass die dritte Person Sg. auf den Handelnden hinweist und liefert die Sicherheit einer glaubwürdigen Fabulation., die sich zugleich aber unaufhörlich als falsch bekennt.

162

Zwischen der dritten Person Balzacs und der Flauberts liegt eine ganze Welt (die von 1848): dort eine Geschichte, die bitter und hart, aber kohärent und ihrer selbst sicher ist und den Triumph einer Ordnung zeigt; hier eine Kunst, die, um ihrem schlechten Gewissen zu entfliehen, ihre eigenen Konventionen angreift und sie wütend zu zerstören sucht.

163

Der Roman ist ein Tod; er macht aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gelenkte bedeutungsvolle Zeit.

Die Modernität beginnt mit der Suche nach einer unmöglichen Literatur.

3.6. Strukturalismus in der Literaturwissenschaft (II): Versuch einer Erzählgrammatik

http://www.linse.uni-essen.de/esel/bar_saussure/kap3-6.htm

In 'Mythen des Alltags' und 'Am Nullpunkt der Literatur' untersucht Barthes konnotative Zeichen'systeme' unter Verwendung von Saussures Zeichenbegriff, ohne deren Systemcharakter zu untersuchen. Den umgekehrten Weg schlägt er ein, wenn er **Erzählungen als Zeichensysteme auf dem Trägersystem Sprache** untersucht: hier wird nicht das einzelne Zeichen auf Konnotationsphänomene, sondern die Erzählung als satzübertagender Diskurs auf Makrostrukturen untersucht, welche die einzelnen (noch zu analysierenden) Elemente miteinander nach bestimmten Regeln verbinden. Sein erster und berühmt gewordener Beitrag zur Narratologie, der Erzählforschung, ist die **'Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen'**; ein Aufsatz, der als Einleitung einer der entstehenden Narratologie gewidmeten Ausgabe von 'Communications' Mitte der sechziger Jahre erschienen ist. [106] Er führt ein in eine immanent vorgehende Literaturwissenschaft, welche linguistische Begriffe und Methoden anwendet und über deren Maximaleinheit, den Satz hinausgeht. Gleich zu Beginn klärt Barthes in Anlehnung an den von Saussure beschriebenen notwendigen sozialen Status der Sprache und in schon bekannter polemischer Weise, ob es sich nur um die strukturalistische Methode handelt, die in der Analyse von Erzählungen nützliche Ergebnisse liefern sollte, oder ob Strukturen den Erzählungen inhärent seien: "Entweder ist die Erzählung ein bloßes Gefasel von Ereignissen und das Sprechen über sie nur möglich, indem man auf die Kunst [...] des Erzählers (des Autors) zurückgreift - lauter mythische Zufallsformen; oder aber sie **teilt mit anderen Erzählungen eine gemeinsame Struktur, die einer Analyse zugänglich ist [...]; niemand kann eine Erzählung kombinieren (produzieren), ohne sich auf ein implizites System von Einheiten und Regeln zu beziehen.**" [107] Ohne Strukturen keine Erzählung ist, kurzgefaßt, sein Postulat.

Der modernen Linguistik entsprechend muß ein solches Projekt *deduktiv* verfahren: es interessieren weder alle möglichen Sätze noch Erzählungen, sondern alle Möglichkeiten und Bedingungen ihrer Herstellung. Es muß ein Beschreibungsmodell entworfen werden, welches fähig ist, die Regeln des Diskurses zu bestimmen, der als großer Satz betrachtet wird. Wenn Barthes diese Homologie zwischen Satz und Diskurs postuliert, bedeutet dies, daß auch der Diskurs zerlegbar ist in kleinere Einheiten, die nach bestimmten Regeln kombiniert werden können, um Bedeutung zu erzeugen. Wenn es aber Einheiten und Regeln ihrer Anwendung gibt, so müssen sie sich auch zu assoziativen, virtuellen Gruppen zusammenfassen lassen, die ein Paradigma darstellen. Das Satzmodell (mit seiner hierarchischen Organisation vom Phonem über das Wort zum Satz) dient weiterhin dazu, in einer Erzählung verschiedene Ebenen zu erkennen, die aus den jeweils darunterliegenden zusammengesetzt sind. **Die drei Ebenen, für die Barthes sich entscheidet, sind die Ebenen der Funktion, der Handlungen und schließlich der Narration.**

Funktionen

Wie Barthes in seinem Essay zur allgemeinen Semiologie beschrieben hat, ist der erste Schritt semiologischer Analyse eines Bedeutungssystems **die Zerlegung in seine kleinsten Einheiten, die sinnstiftende Funktion haben.** [108] Wie im Satz für die Linguistik und jedes Korpus einer semiologischen Untersuchung gilt für die Erzählung: jedes Element muß bedeutungstragend sein, "sie ist ein reines System, keine Einheit

geht je in ihr verloren". [109] Dabei ist zwischen mehreren möglichen Funktionen von Erzähleinheiten zu unterscheiden.

Für **Erzähleinheiten beliebiger Größe, die mit einer anderen Erzähleinheit korrelieren und ein Syntagma bilden**, behält Barthes den Begriff '**Funktionen**' bei. '**Indizien**' nennt er die Elemente, die nicht eine Handlung eröffnen (verlängern, abschließen), sondern punktuell für die Konstruktion einer Geschichte notwendig sind, indem sie beispielsweise einen Charakter näher bezeichnen: "Die Indizien sind aufgrund der gewissermaßen vertikalen Natur ihrer Relationen echte semantische Einheiten, da sie im Gegensatz zu den 'Funktionen' im engeren Sinn **auf ein Signifikat und nicht auf eine 'Operation' verweisen, [...] sie sind paradigmatisch**". [110] Parallel zu der Feststellung aus den 'Elementen der Semiologie', daß es sowohl tendenziell paradigmatische als auch tendenziell syntagmatische Zeichensysteme gibt, bemerkt Barthes hier, daß dies auch für die Funktionsebene gilt:

"Manche Erzählungen sind hochgradig funktionell (etwa die Volksmärchen), andere wieder hochgradig indiziell (etwa der psychologische Roman); zwischen diesen beiden Polen liegt eine ganze Reihe von Zwischenformen, die von der Geschichte, der Gesellschaft und der Gattung abhängen." [111]

Des weiteren unterscheidet Barthes die Funktionen in **Kardinalfunktionen**, wenn "die Handlung, auf die sie sich bezieht, eine für den Fortgang der Geschichte folgentragende Perspektive [i. e. S.: Alternative] eröffnet (aufrechterhält oder beschließt)". [112] Hier bleibt Barthes enger dem linguistischen Paradigma verbunden als der Urvater der Erzähltheorie Propp, welcher als Funktion bezeichnete, was sich austauschen läßt, *ohne* den Fortgang des Märchens zu verändern, während Barthes auf die Veränderungen achtet, wenn er die erst nach Propps Untersuchungen russischer Volksmärchen [113] entwickelte *Kommutationsprobe* Hjelmslevs zur Identifizierung der Funktionen anwendet. Die Kardinalfunktionen sind die logischen Eckpunkte einer Erzählung, auf die im Gegensatz zu den **Katalysen** nicht verzichtet werden kann. Damit macht Barthes deutlich, daß eine Erzählung nicht von Chronologie, sondern strukturaler Kohärenz ("narrative[r] Logik") getragen wird, und verweist darauf, daß auch im Satz zu unterscheiden ist zwischen objektiver und grammatikalischer Zeit: Zeit ist ein Teil eines Bedeutungssystems. [114]

Innerhalb der zahllosen Kardinalfunktionen eines Romans läßt sich eine in *Sequenzen* gegliederte Ordnung schaffen, wenn man nach einem bestimmten Kriterium (Barthes erwähnt nur nebenbei, daß es sich hierbei um die Verknüpfungsmöglichkeit durch einen Code handelt, so daß sich die einzelnen Sequenzen hinsichtlich der Konstruierung einer Makrostruktur benennen lassen) [115] **ganze Reihen von Kardinalfunktionen zu Sequenzen zusammenfügt**. Kriterium dafür ist die Verbindung untereinander (Fahrt zum Flughafen - Flug – Ankunft in einem anderen Land - Gepäckannahme - Taxifahrt - Hotelsuche - ...); die Sequenz hat allerdings an jedem Ort trotz aller 'Solidarität' der Elemente in ihrem 'Syntagma' die Möglichkeit, anders zu verlaufen (-das Flugzeug stürzt ab.). "Die Sequenz wird eröffnet, wenn eines ihrer Glieder keinerlei solidarische Prämisse besitzt, und geschlossen, wenn ein anderes ihrer Glieder kein aus ihm folgendes mehr besitzt." [116] Hier ist das linguistische Paradigma nicht anwendbar, weil sowohl paradigmatische Beziehungen der **Solidarität (das Auftreten einer Funktion ruft angeblich im Leser virtuell alle folgenden Verbindungen auf)** [117] als auch **syntagmatische Relationen** der Definition von Sequenzen dienen: [118] "Jeder Punkt der Erzählung strahlt in mehrere Richtungen gleichzeitig aus", [119] so wie jedes Zeichen einen signifikanten und einen signifikativen Wert hat, der durch die gegenseitigen Beziehungen gewährleistet ist. Um aber das vielzitierte Satzmodell wieder einzubringen: **Sequenzen sind meist ineinander verschachtelt und müssen auch nicht in der typischen Reihenfolge auftreten**. Während Ursache und Wirkung im Bereich der Realität aufeinanderfolgen müssen, ist diese enge Paarung in der

Erzähllogik nicht notwendig: **die Wirkung kann vor der Ursache auftreten, beide können durch Einschübe von Indizien oder anderen Sequenzen weit auseinander liegen**: nur die Kohärenz der Sequenz muß gewährleistet bleiben. Ob dies in der Erzählpraxis allerdings immer geschieht, wie es Barthes darstellt, wäre in der Praxis beispielsweise an Kafkas 'Schloß' zu überprüfen.

Katalysen nennt Barthes Geschehnisse, welche auf bereits vorhandene Kardinalfunktionen angewiesen sind und zu deren Erweiterung dienen, ohne jedoch den Verlauf der Geschichte mitzubestimmen: sie könnten einer Ellipse zum Opfer fallen und bestimmen letztlich ('nur') die Beschleunigungsverfahren einer Erzählung mit. [120] Die Indizien werden von Barthes ebenfalls in zwei Gruppen geteilt: die eigentlichen **Indizien verweisen durch "implizite Signifikate"** auf etwas, womit Barthes wahrscheinlich meint, daß sie Konnotationsfunktion besitzen (sie müssen interpretiert, entziffert werden), während **Informanten "reine Signifikanten"** sind, d.h. offenkundige, denotative Zeichen sind. Katalysen, Indizien und Informanten dienen also der Erweiterung des *plots* im Diskurs, so wie der Satz quasi unendlich erweitert werden kann.

Wichtig ist Barthes' Feststellung, daß eine Erzähleinheit zwei verschiedenen Klassen zugeordnet werden kann, was nicht bedeutet, daß die Funktion doppeldeutig ist: sich an den Computer setzen und sich in das Internet einlicken kann in einem zeitgenössischen Roman eine Handlungsentscheidung und zugleich eine Konnotation für den Zeitgeist, den Trendsetter, usw. sein: man schaue sich hierzu nur Endlos-Fernsehserien wie die 'Lindenstraße' an: sie sind voller Doppelfunktionen.

Handlungen

Die *Handlungen* der Figuren sind der Mikrostruktur der Funktionen übergeordnet. **Personen werden von den Strukturalisten nicht als Individuen betrachtet, sondern mit Aristoteles als Ausführende einer Handlung.** Zu dieser der bisherigen Kritik erheblich entgegengesetzten Auffassung führt sie unter anderem ihre Methode: wird ein Satz analysiert, interessiert sich der Linguist auch nicht für den Sprecher der parole, sondern dafür, wie der Sprecher gezwungen wird, in seiner Rede hinter der Botschaft hervorzutreten und welche Regeln dies festlegen. Erzählforscher untersuchen allerdings nicht nur, wie die Handelnden mit dem Diskurs der Erzählung verbunden sind, sondern auch, wie diese Verknüpfung mit der erzählten Geschichte erfolgt. Die Diskussion, ob dieser letztere Aspekt weniger strukturelle Qualität einer Erzählung als eine Projektion der Forschungsmethode sei, muß an anderer Stelle erfolgen.

Es wird eine **binäre Opposition aufgestellt, wenn Barthes (in Anlehnung vornehmlich an das Aktantenmodell von Greimas⁶) vom 'Dual der Person' spricht**: eine Person erhält nur durch die Beziehung zu einem Opponenten Bedeutung. Diese Relation ist in vielen Erzählungen prägend, insbesondere für formalhafte wie Märchen oder die flemingschen Agentenromane, die Barthes in seiner Einleitung zur Narratologie als Beispiel verwendet. Dort lassen sich einzelne Figuren verschiedenen Aktanten zuordnen, Barthes nennt in dem Zusammenhang die Paradigmen "*Subjekt/Objekt, Geber/Empfänger, Helfer/Widersacher*". [121] Ob sich dieses Modell auf alle Erzählungen gewinnbringend anwenden läßt, wird heutzutage in der Erzählforschung angezweifelt: kann beispielsweise der Staatssicherheitsdienst in Uwe Johnsons

⁶ Algirdas Julien Greimas: Elemente einer narrativen Grammatik. In: Heinz Blumensath (Hg.): Strukturalismus in der Literaturwiss. Köln 1972, S. 47-67. :

Die bedeutungsgenerierenden Relationen der Tiefenstruktur werden anthropomorphisiert und als Handlungen von Aktanten in Konflikten auf der Oberflächenebene ausgetragen.

'Mutmassungen über Jakob' eindeutig als der Widersacher von Jakob Abs betrachtet werden, oder liegt nicht eher eine 'offene Dialektik' vor, die dieses Stellungsspiel durchkreuzt? Barthes hält sich in diesem sich noch stark entwickelnden Gebiet nicht lange auf. Er wendet sich der Verankerung der Person im Diskurs [122] zu, was zu einem zentralen Gebiet der Narratologie (sowohl bei den deutschen Typologen als auch bei den französischen Strukturalisten) geworden ist.

Narration

In der narrativen Kommunikation interessiert die "Beschreibung des Codes, vermittelt dessen Erzähler und Leser in der Erzählung selbst bedeutet", [123] zusammengebracht werden. Typischerweise liegt hier die Betonung auf dem **Code als dem Verbindungsmechanismus beider Kommunikationspartner** in der langue; im Strukturalismus wurde erst mit Ecos 'Lector in Fabula' [124] eine Theorie der Leserrolle im Text nachgeliefert, nachdem schon die Rezeptionsästhetik (eher phänomenologisch als strukturalistisch orientiert) ihren theoretischen Blick auf den Leser konzentriert hatte. Hinweise auf den Leser behandelt Barthes nur am Rande, wenn er auch den Mangel an Erkenntnissen über die Leserrolle innerhalb der Literaturtheorie bedauert. Hier läßt sich hinzufügen, daß auch Saussure ein einfaches Kommunikationsmodell eingeführt hatte, aber wegen seiner konsequent verlangten Trennung der langue von der parole sie nicht weiter betrachtet hat. Diese 'Doxa des Strukturalismus' wird in Barthes' Essay indirekt in Frage gestellt, wenn der Beispielsatz "Leo war der Chef dieses Ladens" "ein Zeichen des Lesers" [125] darstellt, weil es eine für den Erzähler innerhalb der Erzählung überflüssige Information enthält.

Das Gleiche gilt für die (Mit-) **Codierung des Erzählers im Diskurs**, der sich Barthes im folgenden kurz widmet. Den Erzähler betrachtet er wie die Figuren als "'Wesen aus Papier'", das strukturell durch seine Beziehungen zu anderen Figuren und dem Diskurs entsteht, das also Bedeutung durch Relationen gewinnt. Dabei wird die referentielle Figur ausgeblendet, was im französischen Strukturalismus naheliegt: Das semiotische Dreieck, welches dem zweiseitigen Zeichen noch seinen Referenten hinzufügt, stammt nicht von Saussure; es taucht in den 'Grundfragen' nicht auf.

In Anlehnung an Benveniste unterscheidet Barthes das Paradigma personale/apersonale Erzählung, womit er den Untersuchungen Genettes über den 'Modus' (d. h. der 'Perspektive', die von der 'Stimme' des Erzählers zu unterscheiden ist) einer Erzählung vorausleitet. [126] Wieder lehnt er sich an die Sprache an, die auch nur personale und apersonale Rede kenne. Es wäre eigentlich sinnvoll, diese Anlehnungen zurückzuverfolgen, weil bei Saussures 'Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft' keine Rede von einem Satzmodell ist, das in Barthes' Essay wie in der Narratologie überhaupt so häufig Anwendung findet. Zumeist handelt es sich um **eine paradigmatische Übertragung der Grammatik des Verbs auf die Regeln, nach denen Erzählungen funktionieren**. Für die Untersuchung der Frage, aus welcher Richtung das Satzmodell dem saussureschen Paradigma hinzugefügt wurde, ist hier jedoch kein Platz. [127]

In den Verflechtungen der drei Ebenen nimmt die narrative Ebene die höchste Position, gewissermaßen an der Oberfläche, ein: im Diskurs wird die Handlung (die wiederum auf den Funktionen aufbaut) in einer codifizierten Bedeutungstechnik vermittelt.

Anschaulich wird dies in der Entwicklung der geschriebenen Erzählung: die Form des Diskurses (banal ausgedrückt: die Art und Weise des Erzählens) oder die Schreibweise und nicht die Zahl ihrer Inhalte unterliegt besonders seit der Mitte des 19. Jhr. einer enormen Veränderung und Vermehrung.

Wohin führt Barthes' 'Einleitung in die strukturelle Analyse von Erzählungen', dieser

"piratical approach to linguistics"? [128] Abgesehen davon, daß Barthes wieder einmal die Arbeiten seiner Freunde und Kollegen sortiert, vorstellt, ergänzt und vielleicht unter Mißachtung ihrer systematischeren Vorgehensweise popularisiert, wird die Literaturwissenschaft gegen die Philologie aufgezümt und verschafft sich beachtlichen Raum. Barthes macht klar, daß nicht der Inhalt einer Erzählung zu erforschen ist und den Leser berührt, sondern daß sie ein "Abenteuer der Sprache" (oder eher der Zeichen) ist. Jede Erzählung ist eine immense Verschachtelung von Elementen und Sequenzen gleicher oder verschiedener Ebenen, von denen insbesondere die Funktionen den Lesereiz erzeugen, der im Wunsch besteht, eine **an einer Stelle angetroffene Erzähleinheit zu klassifizieren und im Falle einer Funktion an anderer Stelle vervollständigen** zu können. So entsteht, strukturalistisch (formalistisch) betrachtet, **Spannung**, in etwa zu vergleichen mit der 'Spannung', die eine Verbkammeröffnung in einer Rede innerhalb eines mehrfach verschachtelten Satzes auslösen kann. [129] Barthes' Beispiele sind allesamt formelhafter, stereotypischer Literatur entnommen. Dies kann didaktisch begründet werden, weil sich die Zuordnung der Erzähleinheiten zu den drei Ebenen an einfach aufgebauten Erzählungen besonders gut darstellen läßt. Es wird aber zu zeigen sein, daß andere Gründe dieser Wahl zugrunde liegen müssen: Barthes wendet sich nämlich von dieser Art einer kohärenten, geschlossenen Erzählanalyse ab und bemüht sich um eine neuartige Semiologie der *Texte*, was im Allgemeinen mit dem Etikett poststrukturalistischer Tätigkeit belegt wird. [130]

[106]'Communications', Nr. 8, 1966.

[107]'Das semiologische Abenteuer. 103.

[108]J. Culler vertritt die Auffassung, daß Barthes Anlehnung an den von Propp und den russischen Formalisten gewählten Begriff 'Funktionen' besser ersetzt werden sollte durch 'Lexie', einen ebenfalls von Barthes stammenden Begriff, der die kleinste bedeutungstragende Lektüreeinheit bezeichnet. Vgl. J. Culler: *Structuralist Poetics* S. 202.

[109]'Das semiologische Abenteuer' S. 110. Hier spricht Barthes noch davon, "daß es in der Kunst kein Rauschen (im informationstheoretischen Sinn) gibt". In seinen späteren Arbeiten ist es genau 'Das Rauschen der Sprache', dem er nachforscht und das ihn von einer strukturalistischen Semiologie, die *alles* dem Begriff unterordnet, wegführt.

[110]'Das semiologische Abenteuer' S. 112.

[111]'Das semiologische Abenteuer' S. 112.

[112]'Das semiologische Abenteuer' S. 112f.

[113]Vgl. Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

[114]'Das semiologische Abenteuer' S. 117.

[115]'Das semiologische Abenteuer' S. 119.

[116]'Das semiologische Abenteuer' S. 118.

[117]'Das semiologische Abenteuer' S. 120.

[118]Später nennt Barthes eine unvollendete Sequenz ein offenes Paradigma: 'Das semiologische Abenteuer' S. 133.

[119]'Das semiologische Abenteuer' S. 132.

[120]Für anschauliche Beispiele vgl. 'Das semiologische Abenteuer' S. 113f.

[121]'Das semiologische Abenteuer' S. 123.

[122]Zu einer sinnstiftenden und nicht sinnverwirrenden Unterscheidung von 'Diskurs', 'Geschichte' und 'Erzählung' vgl. die Einleitung zum ersten Teil von: Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Hg. v. Jochen Vogt. München: Fink 1994.

[123]'Das semiologische Abenteuer' S. 125.

[124]Eco, Umberto: *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: DTV ²1994.

[125]'Das semiologische Abenteuer' S. 126.

[126]Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1994.

[127]Vgl. jedoch den Eintrag 'Linguistisches Paradigma' in Hawthorn S. 182f.

[128]J. Culler: Barthes S. 80.

[129]Dieser Hinweis auf die spannungserzeugende Verbklammer ist ernst gemeint: Hörer, die des Deutschen nicht vollends mächtig sind, warten gespannt auf das letzte Wort des Satzes, damit sich endlich die prädikative Bedeutung ergäbe.

[130]Der strukturalistischen Erzählanalyse zugehörig ist auch noch der Aufsatz 'Die Handlungsfolgen' (1969), auf den aus Begrenzungsnot nicht eingegangen wird.

Mit einer der Grammatik entlehnten Terminologie beschreibt die Erzählstruktur Tzvetan Todorov (*Poétique de la prose*, Paris 1971 (dt.: *Poetik der Prosa*, Frankfurt/M. 1972, tschechisch *Poetika prózy*. Praha 2000). Personen werden als Substantive, ihre Eigenschaften als und ihre Handlungen als Verben aufgefasst. Jede Geschichte des *Decameron* von Boccaccio kann dann als ein ausgedehnter Satz gelesen werden, der diese Elemente in jeweils unterschiedlicher Weise verbindet. Eigennamen, Artikelwörter, Demonstrativ- und Personalpronomina dienen zur Identifizierung, Benennung, während Appellativa, Gattungsnamen zur Beschreibung verwendet werden. Im Satz *Der französische König ist zur Reise aufgebrochen* ist *der französische König* gleichzeitig eine Identifizierung und eine Beschreibung, weil dahinter zwei Sätze stecken: *X ist König von Frankreich* und *X bricht zur Reise auf*, wobei X die Funktion des Nomen proprium übernimmt.

Das auslösende Moment beruht auf dem Übergang von einem Gleichgewicht der Kräfte zu einem Ungleichgewicht. Narrative Adjektive sind Episoden, die einen solchen Zustand des Gleichgewichts bzw. Ungleichgewichts beschreiben, Verben sind jene Prädikate, die den Übergang von einem Zustand zum anderen beschreiben. Substantiva (ein Bündel von Eigenschaften) werden im *Decameron* fast immer auf Adjektiva rediziert (eine Eigenschaft steht im Vordergrund: die vornehme Herkunft eines Grafen oder Königs). Als Verb kann man die Entscheidung einer untreuen Ehefrau bezeichnen, sich mit ihrem Liebhaber zu vergnügen. Um einer Strafe zu engehen, **travestiert** sie die Handlung, die bestraft werden könnte in eine harmlose: Sie behauptet, der Mann wollte nur einen Fass kaufen. Und während ihr Mann in den Fass steigt, um ihn zu putzen, vergnügen sich die Liebenden weiter. Das neu erreichte Gleichgewicht respektiert die Wünsche der Frau. Todorov unterscheidet vier Formen des Prädikats: (1)Obligativ (ein Gesetz der Gesellschaft, z. B. die drohende Bestrafung der Ehebrecherin), (2) Optativ bzw. Verzicht, die beide individuelle Wünsche ausdrücken, (3) Konditional, der eine Handlung auf die Erfüllung einer Bedingung knüpft, als Voraussetzung einer Handlung darstellt, (4) Prädiktiv, der eine ähnliche Doppelstruktur wie Konditional aufweist, aber das vorhersagende Subjekt darf nicht identisch sein mit dem Subjekt des zweiten Satzes (z. B. Saladins Gedanke: wenn es mir gelingt, Melchisedech in eine Falle zu locken, wird er mir Geld zur Verfügung stellen müssen). Im Fall von Prädikativ könnte man allerdings auch sagen, dass Worte hier Tatsachen schaffen, statt sie zu beschreiben.

Im Erzähldikurs gibt es dann (1)chronologische und (2) logische Beziehungen und Parallelen. Die satzübergreifende Einheit bezeichnet er eine **Sequenz**. Auf dem Niveau einer Sequenz können alternative, fakultative und obligatorische Propositionen unterscheiden werden. Zu den fakultativen Propositionen zählt z. B. die psychologische Motivation einer Handlung, die bei Boccaccio häufig fehlt. Eine Typologie der auslösenden Momente kann auf alternativen Propositionen aufgebaut werden.

Todorov schließt seine Ausführungen mit der Feststellung, dass die *Decameron* zwei Typen von Novellen enthält: (1) die Geschichte, in der der Protagonist einer Strafe ausweicht, mit der Struktur *Gleichgewicht – Ungleichgewicht – Gleichgewicht*, wobei das Ungleichgewicht durch einen Verstoß gegen das Gesetz ausgelöst wird, und (2) eine Bekehrung, in der die Geschichte mit einem Ungleichgewicht beginnt, das nicht durch eine verbotene Handlung, sondern durch eine die Eigenschaften des Protagonisten verursacht wird (ein Schwächling als König).

