

I. Theoretische Dimensionen: Erzählen – *Schreiben* – Inszenieren

In den vergangenen Jahren hat sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung das Interesse an der Thematik des Schreibens verstärkt. Neue Forschungsfelder, die sich mit der Medientechnik und der Kulturgeschichte des Schreibens im Hinblick auf literarische Texte beschäftigen, sind entstanden. Wie dringend erforderlich eine Hinwendung zum Schreiben als literaturrelevantem Faktor ist, zeigt vor allem die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Konzeptionen der Moderne. Die Krise des Erzählens in der Moderne geht einher mit einer Aufwertung des Schreibens als konzeptioneller Ausdrucksfunktion. Schon in den ästhetischen Reflexionen der Spätromantik nimmt das Schreiben einen zentralen Stellenwert im literarischen Selbstverständnis der Autoren ein. Mit dem Anbruch der Moderne um 1900 wird die Medientechnik des Schreibens schließlich zur ästhetischen Möglichkeitsbedingung von Literatur. Dennoch blieb das Interesse am Schreiben von einer literaturwissenschaftlichen Methodik bisher abgekoppelt. Medientechnische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Schreiben konnten keine Mittel zur Analyse literarischer Texte bereitstellen. Besonders die Verbindung von Erzählstrukturen und Schreibinszenierungen in moderner Prosa wurde noch zu wenig beachtet. In ihrer Relation zum Erzählen und seiner Theorie sollen die Beobachtungen zur literarischen Relevanz des Schreibens für die Analyse und das Verständnis moderner Prosa genutzt werden. Die Schritte, nach denen sich die theoretischen Aspekte im folgenden Kapitel gliedern, sind zentriert um eine imaginäre Dimension des Schreibens, von der aus einerseits Defizite der Erzähltheorie aufgedeckt werden können und die andererseits erst in einem Feld von Inszenierungen faßbar wird, das ambivalente Wechselwirkungen zwischen Schreiben und Erzählen entfacht.

Zunächst gilt es daher, das Forschungsinteresse in erzähltheoretischer Hinsicht zu perspektivieren. Daß sich die Erzähltheorie weitgehend unabhängig von ihren medialen Voraussetzungen entwickelt hat, erfordert eine Kritik ihrer Prämissen. Im ersten Abschnitt zum Spannungsfeld von Erzählen und Schreiben soll daher an Beobachtungen von Walter Benjamin zur Erzählkrise angeschlossen werden. Auch wenn Benjamins literarische Zeitdiagnosen zur Krise des Erzählens von der *Frankfurter Schule* wieder aufgenommen wurden, finden sich in der aktuellen Erzähltheorie kaum Spuren davon. Bei ihren Systematisierungsversuchen mußte die Erzähltheorie die erzählkritische Dimension moderner Prosa zugunsten von typologischen Modellen vernachlässigen. Unter diesem Gesichtspunkt sollen zwei erzähltheoretische Ansätze, die lange Zeit für die Erforschung der literarischen Moderne bestimmend waren, auf ihre mediale Problematik hin hinterfragt werden. Es kann gezeigt werden, wie moderne Schreibweisen zentrale narratologische Beschreibungskriterien unterlaufen.

Im zweiten Abschnitt sollen Diskurse über das Schreiben herangezogen werden, um medienhistorische sowie literaturtheoretische Fragestellungen zu thematisieren. Von daher ergeben sich vielfältige Verbindungslinien wie z.B. zur rhetorischen Tradition, zu einer Semiotik des Schreibens, zur linguistischen Schrift- und Schreibforschung sowie zur grammatologischen Diskussion über die Funktion von Schrift für literarische Texte. Aus einem Vergleich der theoretischen Ansätze können Prozeßformen entworfen werden, die es erlauben, die Spezifik der Schreibweisen moderner Prosa besser zu erfassen.

Die Tatsache, daß sich Prosaformen erst über Verfahren von Inszenierungen konstituieren, soll zum Ausgangspunkt des letzten Abschnitts genommen werden. Im literarischen Feld von Inszenierungen, die rhetorisch, semiotisch, narrativ und medientechnisch zugleich kodiert sind, können Polarisierungen vermieden werden. Vor allem der von Wolfgang Iser vorgeschlagene Zwischenbereich des Imaginären bietet die Möglichkeit, Inszenierungen des Schreibens als Grenzgang zwischen den Diskursen über seine Praxis und dem Imaginären seiner literarischen Relevanz zu fassen. Bilden Akte des Fingierens die eine Seite von Verfahren der Inszenierung, so sind sie andererseits von semiotischen Ambivalenzen bestimmt. Vor allem die von Paul de Man offengelegte defigurative Rhetorizität von Literatur entzieht sich einseitigen Festlegungen auf Sinnebenen. In einer Bewegung von Figuration und Defiguration können Schreibinszenierungen die Sinnhorizonte des Erzählens unterlaufen. In dieser Hinsicht sollen Inszenierungen des Schreibens aufgezeigt werden, um Texte moderner Prosa auf die imaginären Dimensionen ihrer Medientechnik hin zu analysieren.

Die theoretische Vorarbeit des ersten Kapitels soll dazu dienen, methodische Zugänge für die späteren Textanalysen zu skizzieren. In den anschließenden Untersuchungen zu Werken einzelner Autoren kann ein Zusammenspiel von Erzählen, *Schreiben* und Inszenieren aufgezeigt werden.

1. Erzählen

Die Wissenschaft vom Erzählen¹ hat im aktuellen Theoriespektrum wieder Hochkonjunktur, so daß sich sogar von einem „narrativist turn“² in verschiedenen Wissenschaftsbereichen sprechen läßt. Hatte sich die Erzähltheorie ab Mitte der 50er Jahre allererst im Feld der Literaturwissenschaft begründet und in ihrer strukturalistischen Ausprägung in den 70er Jahren den Untersuchungsbereich erheblich ausgeweitet, so werden in den aktuellen Diskussionen über das Erzählen theoretische Ansätze verhandelt, die eine kulturanthropologische Konsolidierung der Narratologie ermöglichen.³ Die Auseinandersetzung mit poststrukturalistischen Differenztheorien wird dabei allerdings nur unzureichend geführt, Impulsgeber und Antipode bleibt der Strukturalismus.⁴

Schon die strukturalistische Begründung der Narratologie machte ihre Methodologie in sehr verschiedenen Domänen des Erzählens geltend: Literatur, Märchen,

¹ Zum Verhältnis von Erzählforschung, Erzähltheorie, Narratologie und Erzähltextanalyse, vgl. Ansgar Nünning/Vera Nünning: Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen, in: Diess. (Hrsg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Trier 2002, S. 1–33, hier S. 4.

² Tom Kindt/Hans-Harald Müller: Preface, in: Dies. (Hrsg.): What is narratology? Questions and answers regarding the status of a theory. Berlin – New York 2003, S. V–VII, hier S. VI.

³ Zur Entwicklung vgl. Ansgar Nünning: Erzähltheorien, in: Ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart – Weimar²2001, S. 155ff.

⁴ Auch wenn Kindt/Müller, in: Dies. (Hrsg.), What is narratology?, S. VI, eine poststrukturelle Phase bereits für eröffnet halten, zeigen sich in diesem Band doch deutliche Vorbehalte gegenüber der grammatologischen Denkweise Derridas, vgl. auch die polemischen Bemerkungen gegen eine poststrukturalistische Narratologie, in: Ansgar Nünning: Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term, in: Kindt/Müller (Hrsg.), What is narratology?, S. 275-239, hier S. 253.

Mythen, Filme, Träume etc. gehören gleichermaßen zu diesem Spektrum.⁵ Auch in der deutschsprachigen Erzählforschung wurden die Grenzen weit gesteckt. Einerseits konnte so der mediale und semiotische Kontext des Erzählens erheblich ausgeweitet werden. Andererseits wurde das Erzählen zu einem umfassenden Forschungsfeld, in dem sich die Grenzziehung zwischen literarischem Text und Alltagserzählung zu nivellieren scheint.⁶ Die Theorie vom Erzählen bildet ein umfassendes Paradigma, wie es sich besonders im Begriff des *Narrativs* kondensiert:

A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way. Films, plays, comic strips, novels, newsreels, diaries, chronicals and treatises of geological history are all narratives in a wider sense. Narratives can therefore be constructed using an ample variety of semiotic media: written or spoken language, visual images, gestures and acting, as well as a combination of these.⁷

Kulturanthropologisch wie wissenschaftstheoretisch wird das Erzählen verallgemeinert als semiotische Repräsentation von Ereignissen und als deren narrative Interpretation.⁸ Die Kategorie des Erzählens hat Anteil an einer Universalisierung des Verstehensparadigmas wie es auch die philosophische Hermeneutik beansprucht.⁹ Die enge Verknüpfung von Sinngeschehen und Narration erfordert allerdings eine Kritik der hermeneutischen Implikationen in der Erzähltheorie. Als sich die Literaturwissenschaft um eine Bestandsaufnahme der literarischen Moderne bemühte, war ihre erzähltheoretische Methodologie zumeist auf Sinnverstehen ausgerichtet. Daraus ergibt sich ein offensichtliches Spannungsverhältnis zu den Schreibweisen moderner Prosa. Einerseits tendieren Schreibweisen der Moderne dazu, Deutungsmuster und Sinnstrukturen zu unterlaufen. Andererseits erweist sich modernes Erzählen als Krisenphänomen, wie es sich seit der Jahrhundertwende 1900 abzeichnet. Die moderne Krise des Erzählens bedeutet allerdings weniger einen Verfall als eine Transformation des Erzählens hin zu einer Öffnung von Literatur auf die Medialität ihres Schreibens. Es war vor allem Walter Benjamin, der früh schon auf die Zusammenhänge zwischen Mediengeschichte und einer Krise des Erzählens aufmerksam gemacht hat. Aus erzähltheoretischer Sicht wurden die medientechnischen Voraussetzungen des Erzählens bisher allerdings noch wenig berücksichtigt. Es gilt die Theorieangebote der Narratologie mit einer Kritik zu konfrontieren, die ihre Prämissen in Frage stellt. Über das Paradigma der Erzähltheorie hinaus müssen auch die Dezentrierungen von Sinnstrukturen in der Prosa der Moderne adäquat erfasst

⁵ Tzvetan Todorov: *Grammaire du Décaméron*. The Hague u.a. 1969, S. 10.

⁶ Vgl. schon die Bemerkung von Konrad Ehlich: *Der Alltag des Erzählens*, in: Ders. (Hrsg.): *Erzählen im Alltag*. Frankfurt am Main 1980, S. 19: „Erzählen im Alltag und literarisches Erzählen, beides sind Erzählen.“

⁷ Vgl. z.B. Susana Onega/José Ángel García Landa (Hrsg.): *Narratology: An introduction*. London – New York 1996, S. 3.

⁸ In den Humanwissenschaften hat sich eine universale Theoretisierbarkeit des Erzählens etabliert, das mediale Grenzverläufe und Forschungsdisziplinen zu überschreiten sucht. Die Erzählungen der Psychoanalyse, der Anthropologie sowie zahlreicher anderer Bereiche in den Humanwissenschaften ließen sich mit dem Konzept des ‚Narrativs‘ beschreiben. Vgl. etwa die Beiträge in dem Band: Arne Höcker/Jeanne Moser/Philippe Weber (Hrsg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld 2006.

⁹ Vgl. Jean Grondin: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt 1991, S. 155ff., zur Universalität des hermeneutischen Universums.

werden. Besonders differenztheoretische Perspektiven im Anschluß an Derridas Schriftbegriff bieten Möglichkeiten zur Relativierung des Narrationsparadigmas. Es soll jedoch nicht versucht werden, der Erzähltheorie eine Modellalternative entgegenzuhalten, was aufgrund der Geschlossenheit ihrer Theoriebildung auch kaum möglich wäre. Vielmehr gilt es, den Blickwinkel auf die Literatur der Moderne zu verändern, indem sie von interpretativen Voraussetzungen gelöst wird, die das narratologische Paradigma der literaturwissenschaftlichen Moderneforschung lange Zeit vorgab. Mit einer Kritik an den Theoriemodellen der Erzähltheorie soll das literarische Paradigma moderner Prosa auf seine Schreibproblematik hin geöffnet werden.

Krise des Erzählens

Seit ihren Anfängen erweist sich die Moderne als eine Epoche der literarischen Krisen. Bereits Nietzsches radikale sprachkritische Wende bildet dafür den Hintergrund. Mit der modernen Sprachkritik¹⁰ geht eine *Krise des Erzählens* einher, wie sie sich um die Jahrhundertwende 1900 verstärkte und zunehmend theoretisches Gewicht gewann.¹¹

Vor allem Walter Benjamins Zeitdiagnosen zur literarischen Situation der Moderne nehmen einen Schwund des Vermögens wahr, Erfahrungen zu kommunizieren, wovon auch das Erzählen betroffen ist. Mit Walter Benjamin kann ein Blick auf den Diskurs der Erzählkrise geworfen werden, wie er prägend für zeitgenössische Theorieentwürfe war.¹² In seinem Essay *Der Erzähler*¹³ zum Werk des kurz vor der Jahrhundertwende verstorbenen russischen Autors Nikolaj Leskows erläutert Benjamin diese Problematik im Hinblick auf das Erzählen in seiner alltäglichen Bedeutung:

Diesen Abstand und diesen Blickwinkel schreibt uns eine Erfahrung vor, zu der wir fast täglich Gelegenheit haben. Sie sagt uns, daß es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. Immer seltener wird die Begegnung mit Leuten, welche rechtschaffen etwas erzählen können. Immer häufiger verbreitet sich Verlegenheit in der Runde, wenn der Wunsch nach einer Geschichte laut wird. Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesichertste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.¹⁴

¹⁰ Vgl.: Günter Saße: *Sprache und Kritik. Untersuchungen zur Sprachkritik der Moderne*. Göttingen 1977; Peter v. Polenz: *Die Sprachkrise der Jahrhundertwende und das bildungsbürgerliche Deutsch*, in: *Sprache und Literatur* 2/1983, S. 3-13; Rolf Grimminger: *Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende*, in: Rolf Grimminger/Jurij Murašov/Jörn Stückrath (Hrsg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 167-200; Peter V. Zima: *Krise und Kritik der Sprache: Das Ende der Kunstutopie*, in: Reinhard Kacianka/Peter V. Zima (Hrsg.): *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen 2004, S. 67-83.

¹¹ Zum Zusammenhang von Sprachkrise und Erzählkrise vgl. Dirk Götsche: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt am Main 1986. Vgl. auch Peter Bürger: *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main 1992, S. 275-402.

¹² Vgl. dazu den Überblick in: Dietrich Scheunemann: *Romankrise. Die Entstehung der modernen Romanpoetik in Deutschland*. Heidelberg 1978.

¹³ Walter Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1992, S. 438-465. Die Schreibung des Autorennamens folgt der heute üblichen Transliteration.

¹⁴ Benjamin, *Der Erzähler*, S. 439.

Die Ursache für den Verlust des Vermögens zu erzählen sieht Benjamin im Umstand, daß „die Erfahrung im Kurse gefallen“ sei.¹⁵ Zeitgeschichtliche Veränderungen können dafür angeführt werden, die vor allem im gesellschaftlichen Trauma nach der Katastrophe des mit hochtechnisierten Mitteln geführten Ersten Weltkrieges zum Ausdruck kamen.¹⁶ Aber bereits medienhistorische Entwicklungen haben nach Benjamin den menschlichen Erfahrungshaushalt auf leicht konsumierbare Information umgestellt, wenn etwa das Medium Zeitung im bürgerlichen Zeitalter zunehmend ein mündliches Erzählen ersetzte. Ausgehend vom Erfahrungsschwund der Moderne hat Walter Benjamin in seinen Bemerkungen zum *Erzähler* eine Kritik formuliert, wie sie charakteristisch für die Umbruchsituation der Literatur seit der Jahrhundertwende um 1900 war. Nach Benjamin wird die Verfallsgeschichte des Erzählens begleitet vom Aufstieg der Form des Romans.¹⁷ In formaler Hinsicht hat sich im Roman früh schon eine Entwicklung abgezeichnet, die in der Moderne gipfelt, wenn Benjamin bemerkt:

Das früheste Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluß der Niedergang der Erzählung steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit. Was den Roman von der Erzählung (und vom Epischen im engeren Sinn) trennt, ist sein wesentliches Angewiesensein auf das Buch. Die Ausbreitung des Romans wird erst mit Erfindung der Buchdruckerkunst möglich. Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht. Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung – Märchen, Sage, ja selbst Novelle – ab, daß er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie ein- geht. Vor allem aber gegen das Erzählen.¹⁸

Für Benjamin markieren die medialen Bedingungen des Romans einen Wende- und Krisenpunkt des Erzählens. Im Unterschied zu anderen Formen des Erzählens hat sich der Roman nach Benjamin von einer primären Mündlichkeit geschieden. In dieser Hinsicht läßt sich Benjamins erzählkritischer Ansatz mit dem romantheoretischen Entwurf von Michail Bachtin kontrastieren. Auch Bachtin geht in seiner Romantheorie von ähnlichen Beobachtungen aus, wenn er bemerkt: „Einzig der Roman ist unter den großen Genres jünger als Schrift und Buch, und er allein hat sich organisch den neuen Formen der stummen Wahrnehmungsweise, d.h. dem Le-

¹⁵ Benjamin, *Der Erzähler*, S. 439. Vgl. auch Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, S. 213-219, hier S. 214: „Nein, soviel ist klar: die Erfahrung ist im Kurse gefallen und das in einer Generation, die 1914-1918 eine der ungeheuersten Erfahrungen der Weltgeschichte gemacht hat.“ Vgl. Jeanne Marie Gagnebin: *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*, übers. v. Judith Klein. Würzburg 2001, S. 59-76: *Nicht mehr erzählen?*

¹⁶ Benjamin, *Der Erzähler*, S. 439: „Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an mittelbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alles andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht. Und das war nicht merkwürdig. Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch die Materialschlacht, die sittlichen durch die Machthaber.“

¹⁷ Benjamins geschichtsphilosophisches Denken läßt es nicht zu, Formen des literarischen Erzählens zu enthistorisieren, vielmehr betont er: „Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht.“ Vgl. Walter Benjamin, *Der Erzähler*, S. 451.

¹⁸ Benjamin, *Der Erzähler*, S. 442f.

sen, angepaßt.“¹⁹ Offensichtlich zieht Bachtin aus seinen Beobachtungen aber andere Konsequenzen. Während Bachtin die Entwicklungsmöglichkeiten des modernen Romans positiv einschätzt,²⁰ bildet für Benjamin das Buchmedium einen Grenzpunkt innerhalb der Tradition des Erzählens. In der Gattungstradition des modernen Romans, wie sie nach Benjamin mit *Don Quijote* beginnt, hat sich das Erzählen entäußert an eine individualisierte Schreib- und Lesesituation,²¹ die allgemeinemenschliche Erfahrungen nicht mehr verbürgen kann. Wie vor ihm schon Lukács,²² bewertet auch Benjamin die Geschichte des modernen Romans als Resultat gesellschaftlicher Veränderungen, mit denen eine entfremdete Vereinzelnung des Individuums einhergeht.²³ In seiner Rezension zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* mit dem Titel *Krisis des Romans*²⁴ sieht Benjamin die erzählfeindliche Tendenz des Romans etwa in der Theorie des ‚roman pur‘ verwirklicht, wie sie Gide in seinem *Tagebuch der Falschmünzer* entwirft.²⁵ Was Benjamin beklagt, ist, in narratologischen Termini formuliert, die Diskursivität des Romans.²⁶ Lediglich ein neues Epos könne die Entfremdungssituation des Erzählens überwinden, wie Benjamin in seiner Rezension zu Döblin weiter mitteilt. Vor allem Döblins Montagetechnik bietet für Benjamin neue Möglichkeiten epischen Erzählens:

Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneiden in die-

¹⁹ Michail M. Bachtin: Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung, in: Ders.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt am Main 1989, S. 210-251, hier S. 210. Bachtins Arbeit konnte erst im Jahre 1941 erscheinen.

²⁰ Bachtin, Epos und Roman, S. 251: Vgl. „Der Prozeß des Werdens des Romans ist nicht beendet. Er tritt jetzt in eine neue Phase. Für die Epoche ist charakteristisch, daß die Welt auf ungewöhnliche Weise an Komplexität und Tiefe gewonnen hat, daß die Menschen in ungewöhnlichem Maße anspruchsvoller, nüchterner und kritischer geworden sind.“

²¹ Zur Lesesituation vgl. Benjamin, Der Erzähler, S. 446: „Der Leser eines Romans ist aber einsam. Er ist es mehr als jeder andere Leser.“

²² Vgl. etwa Lukács' Diagnose vom „zunehmenden Prosaisch-Werden der Welt“ in: Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt – Neuwied ¹⁰1986, S. 91.

²³ Benjamin, Der Erzähler, S. 443: „Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder der berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zugehören. Der Romancier hat sich abgeschieden. Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben, heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze treiben. Mitten in der Fülle des Lebens und durch die Darstellung dieser Fülle bekundet der Roman die tiefe Ratlosigkeit des Lebenden.“

²⁴ Walter Benjamin: *Krisis des Romans*. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main 1972, S. 230-236.

²⁵ André Gide: *Gesammelte Werke*, Bd. III: *Die Falschmünzer*. *Tagebuch der Falschmünzer*, übers v. Raimund Theis. Stuttgart 1993. Frz.: Ders.: *Journal des Faux-Monnayeurs*. Paris 1948.

²⁶ Benjamin, *Krisis des Romans*, S. 232: „Gide entwickelt in diesem autobiographischen Kommentar seines letzten Romans die Lehre vom ‚roman pur‘. Dort hat er's mit erdenklichster Subtilität darauf angelegt, alle schlichte, geradlinig aneinanderreichende Erzählung (alle epischen Größen ersten Grades) zugunsten sinnreicher, rein romanhafter (und das heißt hier zugleich auch romantischer) Verfahrensweisen beiseite zu setzen. Die Stellung der Personen zu dem, was vorgeht, die Stellung des Dichters zu ihnen und seiner Technik, all das soll Bestandteil seines Romans selbst werden. Kurz, dieser ‚roman pur‘ ist eigentlich reines Innen, kennt kein Außen, und somit äußerster Gegenpol zur reinen epischen Haltung, die das Erzählen ist.“

sen Text. Die Montage sprengt den ‚Roman‘, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten.²⁷

Mit der aus filmischen Techniken hervorgegangenen Montage gelingt es Döblin, eine Polyphonie der Großstadt²⁸ zu inszenieren, wozu weiter Benjamin bemerkt:

Das Buch ist ein Monument des Berlinischen, weil der Erzähler keinen Wert darauf legte, heimat-künstlerisch, werbend zur Stadt zu stehen. Er spricht aus ihr. Berlin ist sein Megaphon. Sein Dialekt ist eine von den Kräften, die sich gegen die Verslossenheit des alten Romans kehren.²⁹

Erstaunlich nahe kommt Benjamins Beschreibung dem von Michail Bachtin entworfenen Konzept der Polyphonie, der fremden und dialogisierten Rede als subversiver Kraft des modernen Romans. Bereits im Jahre 1929 hatte Bachtin zur Vielstimmigkeit im Roman am Beispiel Dostoevskijs formuliert: „Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs.“³⁰ In der Schreibweise von Döblins *Berlin Alexanderplatz* erfaßt auch Benjamin eine Konzeption des polyphonen Romans, die sich als neue Epik inszeniert. Im Unterschied zu Bachtin nimmt Benjamin jedoch nicht wahr, daß sich diese Polyphonie nicht mehr an das Primat einer Mündlichkeit des Erzählens anschließen läßt, sondern vielmehr selbst einen Schauplatz von Inszenierungen bildet. Während Benjamin bei Döblin ein „Monument der Berlinischen“ verwirklicht sieht, lastet er Gides Roman eine Verfallsstufe des Erzählens durch die Innerlichkeit seines Schreibens an: „Gides Ideal des Romans ist – so läßt er sich im strengen Gegensatz zu Döblin darstellen – der reine Schreibroman.“³¹

Zu wenig wird dabei bedacht, in welchem Maße sich gerade die literarische Montage Schreibverfahren wie z.B. dem filmischen Schreiben³² verdankt, die sich von überkommenen Vorstellungen vom Erzählen abwenden. Die Montagetechnik Döblins leistet bereits Inszenierungen auf einer Stufe, die weder mit einer traditionellen Kategorie des Erzählens in Einklang gebracht werden kann,³³ noch ohne die media-

²⁷ Benjamin, *Krisis des Romans*, S. 232.

²⁸ Vgl. Matthias Christen: „Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen“. Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz, in: Klaus Schenk (Hrsg.): *Moderne in der deutschen und der tschechischen Literatur*. Tübingen 2000, S. 119-144.

²⁹ Benjamin, *Krisis des Romans*, S. 233.

³⁰ Michail M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. v. Adelheid Schramm. Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1985, hier S. 10.

³¹ Benjamin, *Krisis des Romans*, S. 232. Zum Begriff des ‚Schreibromans‘ vgl. Scheunemann, *Romankrise*, S. 185ff.

³² Vgl. Scheunemann, *Romankrise*, S. 167ff. Zum filmischen Schreiben bei Döblin vgl. Ekkehard Kaemmerling: *Die filmische Schreibweise. Am Beispiel Alfred Döblin: ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* 5(1)/1973, S. 45-61. Vgl. auch Markus P. Weber: *Prosa, der schnellste Film. Neue Varianten ‚filmischen‘ Schreibens*, in: Walter Delabar/Erhard Schütz: *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*. Darmstadt 1997, S. 105-129.

³³ Döblin selbst hatte in seinen romantheoretischen Schriften diesen Aspekt hervorgehoben, vgl. z.B. Alfred Döblin: *Der Bau des epischen Werkes*, in: Ders.: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten – Freiburg im Breisgau 1989, S. 215-245, hier S. 224: „Sie wissen, Homer, Dante, Cervantes, das sind die drei größten epischen Namen, haben nur die Berichtform gewählt, und sämtliche heutigen Romane in Deutschland, soweit mir bekannt ist, bewegen sich nur in

len Voraussetzungen ihrer Schreibweise denkbar ist. Wenn Benjamin die Montage Döblins für ein neues Erzählen reklamieren möchte und sie von Konzepten des Schreibens abgrenzt, verkennt er den Grad an Inszenierungen, von denen die Schreibverfahren dieser neuen Epik geprägt werden. Benjamins polare Diagnostik in seinen Bemerkungen zum *Erzähler* war selbst das Resultat einer literaturhistorischen Entwicklung, die sich spätestens seit der Romantik als unaufhaltsam erwies. Was Benjamin in Prosaformen wie dem Märchen oder der Novelle reklamiert, hat sich längst als Literalisierung modernen Erzählens erwiesen. Daher gilt es zu fragen, ob die These vom Niedergang des Erzählens in ihrer Polarisierung nicht einen Selbstwiderspruch perpetuiert. Ein Erfahrungsschwund des Erzählens ließe sich nicht diagnostizieren, hätten sich seine literarischen Erscheinungsformen nicht transformiert. Mit deutlichen Anleihen an Walter Benjamin hat z.B. Theodor W. Adorno in seinen Bemerkungen zum *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* die prekäre Situation moderner Prosa wie folgt charakterisiert: „Sie [die Stellung des Erzählers, K.S.] wird heute bezeichnet durch eine Paradoxie; es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“³⁴ Während Adorno auf einen Rückzug des Erzählens in den inneren Monolog abzielt, gilt es auch, die mediale Seite dieser Transformation des Erzählens zu betonen. Besonders eine moderne Literatur des Schreibens macht es möglich, über Krisenphänomene des Erzählens zu reflektieren. Benjamins These vom Niedergang des Erzählens ist daher zu modifizieren in eine transformative Bewegung, die das Erzählen in eine Relation zu seinen Schreibinszenierungen setzt.

Zudem läßt sich Walter Benjamins Einschätzung auch im Hinblick auf den von ihm angeführten Autor Leskov relativieren. Von der Schule des *Russischen Formalismus* etwa wurde die Entwicklung des Erzählens und ebenso das Werk von Nikolaj Leskov anders bewertet als zehn Jahre später von Benjamin.³⁵ Für Boris Eĵchenbaum z.B. reiht sich die Schreibweise von Autoren wie Leskov³⁶ bereits in die Herausbildung von literarischen Verfahren ein, wie sie in der Form des *skaz*³⁷ zum

dieser Form: sie stellen berichtend, erzählend dar. Ich bin nicht dafür. Es ist zweierlei: das epische Kunstwerk und dieses epische Mittel, die Berichtform.“

³⁴ Theodor W. Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II: *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1974, S. 41-48, hier S. 41.

³⁵ Vgl. Boris Eĵchenbaum: *Leskov und die moderne Prosa*, in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1969, S. 208-243. Es könnte vermutet werden, daß Benjamin der 1925 erschienene Aufsatz von Eĵchenbaum in Grundzügen bekannt war, da sein 1936/1937 veröffentlichter Beitrag zum ‚Erzähler‘ zentrale Thesen der Formalisten referiert und sie mit seinem Begriff der Erfahrung verknüpft. Zur Diskussion dieser Vermutung vgl. Jurij Striedter: *Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution*, in: Ders. (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, S. IX-LXXXIII, hier S. LVII; Scheunemann, *Romankrise*, S. 186, nimmt eine unabhängige Antwort auf eine vergleichbare Problemlage an.

³⁶ Zum *skaz* bei Leskov vgl. auch Robert Hodel: *Betrachtungen zum skaz bei N. S. Leskov und Dragoslav Mihailovič*. Bern u.a. 1994, dort eine Arbeitsdefinition, S. 39, die den *skaz* mit den „Merkmalen ‚Buchsprache/auktoriale Rede‘ versus ‚Volkssprache/fremde Rede‘“ charakterisiert. Vgl. auch Irwin R. Titunik: *Das Problem des ‚skaz‘. Kritik und Theorie*, in: Wolfgang Haubrichs (Hrsg.): *Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen 1977, S. 114-140. (= *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Beiheft 6).

³⁷ Der Begriff des *skaz* ist abgeleitet vom russischen Verb für ‚sagen‘ (*skazatʹ*) bzw. ‚erzählen‘ (*rasskazatʹ*).

Ausdruck kommen. Während Ėjchenbaum die Krise des Erzählens jedoch noch durch eine Re-Inszenierung von Mündlichkeit zu überwinden sucht,³⁸ entwickelt Bachtin aus der Form des *skaz* seine Theorie des polyphonen Erzählens, die es erlaubt, die Geschichte des modernen Romans auf paradigmatische Formen hin zu perspektivieren.³⁹ Mit dem Begriff des *polyphonen Romans*⁴⁰ umreißt Bachtin die Komplexion einer Schreibweise, die sich nicht mehr auf eine genuine Mündlichkeit zurückführen läßt. Vielmehr kann Bachtin an eine einseitige „Ausrichtung auf die mündliche Form des Erzählens“ im Begriff des *skaz* bei Ėjchenbaum kritisieren.⁴¹ In der Nachfolge Bachtins wurden vor allem von Julia Kristeva Aspekte einer literarischen Intertextualität herausgearbeitet, die von komplexen Vernetzungen ausgehen und dem textstrukturellen Feld von Inszenierungen zuzuordnen sind. Während Benjamin eine Verfallsgeschichte des Erzählens betonte, lassen sich in moderner Prosa Inszenierungen hervorheben, die sich von ihrer Schreibweise herleiten. Moderne Prosa hat sich im Hinblick auf ihre Medienkontexte zu Inszenierungen transformiert, die nicht mehr auf ein mündliches Erzählen rückführbar sind.

Ein später Reflex auf die Transformation des Erzählens in der Romankrise der Moderne findet sich z.B. in der *Einleitung* des Romans *Der junge Mann*⁴² von Botho Strauß. Wenn noch ein Autor der 80er Jahre wie Strauß seinen *Ich*-Erzähler im Anblick trinksüchtiger „Büchchensteher“⁴³ die Topoi einer modernen Krise des Erzählens wachrufen kann, ist ihre literarische Inszenierung unter den Bedingungen des TV-Zeitalters unverkennbar:

Ihnen etwas erzählen? Aber sie können nicht eine Minute lang zuhören! Unablässig fallen sie sich gegenseitig ins Wort, und eine haltlose Behauptung will die andere übertrumpfen. Ihre Unterhaltungen irren dahin, sprunghaft und quer voll fahriger Schritte, wie ein Abend im TV. „Aber ihr seid ja schon genauso! Ihr, die ihr den ganzen Tag Zeit habt, unterbrecht euch immerzu und laßt niemanden ausreden. Könnt nicht einmal mehr einen einfachen Witz im Zusammenhang erzählen!“⁴⁴

Aufschlußreich ist die zitierte Stelle aus dem Roman von Strauß deshalb, weil die Kritik des Erzählens erzähltechnisch gedoppelt ist in einen Modus des inneren Monologs mit Reflexionen zur Situation des Erzählens und in die Inszenierung einer alltäglichen Redesituation. Diese Doppelung von Alltag und Literatur trägt eine unverkennbar literaturhistorische Marke. Rede und Gegenrede, die einen *skaz* als Erzählverfahren allererst ermöglicht hätten, verfallen in ein zielloses Durcheinander. Modernes Erzählen ist nicht mehr rückführbar auf alltägliche Kontexte und ihre mündliche Tradition. Andererseits bricht in dem von Strauß inszenierten Verfall des

³⁸ Boris Ėjchenbaum: Die Illusion des *Skaz*, in: Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, S.160-167. Zur Kritik an Ėjchenbaums Orientierung an der Mündlichkeit vgl. Viktor Vinogradov: Das Problem des *skaz* in der Stilistik, in: Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. I, S. 168-207, hier S. 173f.

³⁹ Der *skaz* gehört zu den typischen Formen polyphonen Erzählens, vgl. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 212–219, hier S. 213.

⁴⁰ Vgl. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 10.

⁴¹ Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 213: „Er stellt überhaupt nicht in Rechnung, daß der *skaz* in der Mehrzahl der Fälle vor allem Ausrichtung auf die *fremde Rede* bedeutet und erst von daher, als Folge, auf die mündliche Rede.“

⁴² Botho Strauß: *Der junge Mann*. München – Wien 1984.

⁴³ Strauß, *Der junge Mann*, S. 8.

⁴⁴ Strauß, *Der junge Mann*, S. 9.

Erzählens bereits eine postmoderne Medienrealität („wie ein Abend im TV“) an. Damit steht die erzählkritische Schreibweise einer Prosa der späten Moderne am Ende einer langen Entwicklung, wie sie sich seit der Jahrhundertwende um 1900 abzeichnete. Erst eine postmoderne Ästhetik wird es erlauben, die Simulationsräume elektronischer Medien in ihre Erzählweise zu integrieren und die Medialität ihrer Texte vorzuführen.

Altes Erzählen – Neues Schreiben: Nouveau Roman

Während sich bereits die Krise des Erzählens seit der Jahrhundertwende als Transformation der Schreibweise von moderner Prosa verstehen läßt, findet sich ein deutlicher Paradigmenwechsel vor allem in der Literatur der Nachkriegsmoderne in der Auseinandersetzung mit der Theoriebildung des *Nouveau Roman*. Weniger die literarische Machart der unter der Programmatik des *Nouveau Roman*⁴⁵ verfaßten Romane, als vielmehr die theoretischen Implikationen ihrer Schreibweise gaben dafür den Anlaß. Einen theoretischen Schauplatz des *Nouveau Roman* bildet die Essayistik Alain Robbe-Grillet. In den 50er Jahren auf Französisch erschienen und seit 1958 mit einer Teilveröffentlichung in der *Zeitschrift Akzente*⁴⁶ auch auf Deutsch rezipierbar, entfachten die Essays von Robbe-Grillet eine breite Diskussion über die theoretische Neuorientierung des Romans. Zwar lassen sich zahlreiche Provokationen Robbe-Grillet auf Überlegungen während der Romankrise der klassischen Moderne zurückführen, in ihrer Radikalität nehmen sie allerdings bereits eine postmoderne Ästhetik vorweg.

In seinen Essays unterzieht Robbe-Grillet traditionelle Vorstellungen vom Roman einer radikalen Kritik. Robbe-Grillet's Kritik berührt darüber hinaus auch die theoretischen Implikationen der im Entstehen begriffenen Erzähltheorie. In dem Essay *Über ein paar veraltete Begriffe* aus dem Jahre 1957 werden z.B. maßgebliche narrative Instanzen wie der Held, der Erzähler oder das narrative Geschehen desavouiert. Unter dem Stichwort *Die Geschichte* vermerkt Robbe-Grillet z.B.:

Ein Roman ist für die meisten Leser – und Kritiker – vor allem eine ‚Geschichte‘. Ein echter Romancier ist jener, der es versteht, ‚eine Geschichte zu erzählen‘. Das Glück des Erzählens, das ihn von Anfang bis Ende seines Werkes trägt, ist identisch mit seiner Berufung als Schriftsteller. Das erregende, ergreifende, dramatische Auf und Ab zu erfinden ist seine Wonne und zugleich seine Rechtfertigung.⁴⁷

⁴⁵ Zum *Nouveau Roman* vgl. Kurt Wilhelm: *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. Walter Stolz. Berlin 1969; Winfried Wehle: *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*. Berlin 1972; Gerda Zeltner: *Im Augenblick der Gegenwart. Moderne Formen des französischen Romans*. Frankfurt am Main 1974; Klaus W. Hempfer: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines Nouveau Roman*. München 1976; Brigitte Burmeister: *Streit um den Nouveau Roman. Eine andere Literatur und ihre Leser*. Berlin 1983.

⁴⁶ Vgl.: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung*, hrsg. v. Walter Höllerer und Hans Bender 7/1958. Zur Auseinandersetzung der Nachkriegsmoderne mit dem *Nouveau Roman* vgl. Uwe Neumann: *Robbe-Grillet und der Nouveau Roman im Spiegel der Kritik deutschsprachiger Schriftsteller*, in: Karl Alfred Blüher (Hrsg.): *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne: ‚Nouveau Roman‘, ‚Nouveau Cinéma‘ und ‚Nouvelle Autobiographie‘*. Tübingen 1992, S. 101-138. Die Buchfassung der deutschen Übersetzung erschien 1965: *Alain Robbe-Grillet: Argumente für einen neuen Roman*, übers. v. Marie-Simone Morel, Helmut Scheffel, Werner Spiess u. Elmar Tophoven. München 1965. Frz.: Ders.: *Pour un nouveau roman*. Paris 1963.

⁴⁷ Robbe-Grillet, *Über ein paar veraltete Begriffe*, in: Ders., *Argumente für einen neuen Roman*,

Mit ironischem Unterton resümiert Robbe-Grillet Allgemeinplätze, wie sie von Kritikern gegenüber der literarischen Moderne immer vorgebracht werden. Wie eng seine Erzählkritik mit einer Kritik an einer klischeehaften Wahrnehmung verbunden ist, macht der Fortgang seiner Argumentation deutlich. „Gut erzählen heißt also das, was man schreibt, den vorfabrizierten Schemata anzupassen, an die die Leute gewöhnt sind, das heißt der von vornherein fertigen Vorstellung, die sie sich von der Wirklichkeit machen.“⁴⁸ An die Stelle des Erzählens und seiner Handlungsführung tritt für Robbe-Grillet „die Bewegung der Schreibweise“, die „wichtiger ist als die der Leidenschaften oder der Verbrechen“.⁴⁹ In Anlehnung an die Theorie der *Tel Quel*-Gruppe betont Robbe-Grillet: „Die einzige Art, auf die wir engagiert sein wollen, ist keineswegs dieses politische Engagement à la Sartre [...], sondern im Gegenteil ein Engagement im Schreiben, ein einfaches, beinahe handwerkliches Engagement in Bezug auf die Probleme des Romans.“⁵⁰

In verschiedenen Romanen Robbe-Grilletts läßt sich eine Dominanz der Schreibweise gegenüber der narrativen Handlungsführung aufzeigen. Wenn sich z.B. in seinem Roman *Le Voyeur/ Der Augenzeuge* (1955) die sadistische Mordtat subtil hinter den Verkaufsaktionen des Protagonisten verbirgt, bleibt die Geschichte ausgespart. Lediglich in einer Zeitungsnotiz wird ein Bericht über den bereits vergangenen Mord eingeblenet und aus der Perspektive des Mörders als unzureichende Mitteilung kritisiert:

Es wurde darin eigentlich nicht viel gesagt. Die Länge übertraf nicht die eines zweit-rangigen Artikels unter ‚Verschiedenes‘. Gut die Hälfte bestand auch nur aus der überflüssigen Schilderung der Entdeckung des Körpers; da in der zweiten Hälfte nur erläutert wurde, wie die Gendarmen ihre Nachforschungen fortzusetzen gedachten, blieben nur wenige Zeilen für die Beschreibung des Körpers selbst übrig und überhaupt kein Platz für die mutmaßliche Reihenfolge der von dem Opfer erlittenen Grausamkeiten.⁵¹

S. 25-49, hier S. 30. Frz.: Sur quelques notions périmées, in: Ders., Pour un nouveau roman, S. 25-44, hier S. 29: „Un roman, pour la plupart des amateurs – et des critiques –, c’est avant tout une ‚histoire‘. Un vrai romancier, c’est celui qui sait ‚raconter une histoire‘. Le bonheur de conter, qui le porte d’un bout à l’autre de son ouvrage, s’identifie à sa vocation d’écrivain. Inventer des péripéties palpitantes, émouvantes, dramatiques, constitue à la fois son allégresse et sa justification.“

⁴⁸ Robbe-Grillet, Über ein paar veraltete Begriffe, S. 31. Frz.: Ders., Pour un nouveau roman, S. 30: „Bien raconter, c’est donc faire ressembler ce que l’on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l’habitude, c’est-à-dire à l’idée toute faite qu’ils ont de la réalité.“

⁴⁹ Robbe-Grillet, Über ein paar veraltete Begriffe, S. 34. Frz.: Ders., Pour un nouveau roman, S. 32: „parce que le mouvement de l’écriture y est plus important que celui des passions et des crimes?“

⁵⁰ Zit. nach der Übersetzung v. Horst Dieter Hayer: Zwei Erzählsysteme des *nouveau roman*, in: Peter Bürger (Hrsg.): Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1975, S. 163-191, hier S. 183, vgl. Robbe-Grillet: Nouveau roman et réalité, in: Revue de l’institut de sociologie 2/1963, S. 443-447, hier S. 446: „La seule façon que nous envisageons d’être engagés, ce n’est pas du tout cet engagement politique à la Sartre [...] mais c’est au contraire un engagement dans l’écriture, un simple engagement presque artisanal dans les problèmes du roman.“

⁵¹ Alain Robbe-Grillet: Der Augenzeuge. Frankfurt am Main 1986, S. 67. Frz.: Alain Robbe-Grillet: Le Voyeur. Paris 1955, S. 76: „On n’y disait en réalité pas grand’chose. La longueur ne dépassait pas celle d’un fait divers de seconde importance. Encore, une bonne moitié ne faisait-elle que retracer les circonstances oiseuses de la découverte du corps; comme tout la fin était consacrée à des commentaires sur l’orientation que les gendarmes comptaient donner aux recherches, il restait fort peu de lignes pour la description du corps lui-même et rien du tout pour la reconstitution de l’ordre des violences subies par la victime.“