

**Aage A. Hansen-Löve,**  
**Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis**  
Schmid'sche Äquivalenzen

aus:

Analysieren als Deuten  
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Götz und Aage A.  
Hansen-Löve

S. 11-17

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

# Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| <b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....   | 11  |
| Schmid'sche Äquivalenzen<br><i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>   |     |
| <b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....  | 19  |
| 15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis<br><i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i> |     |
| <b>Critique of Voice</b> .....   | 31  |
| The Open Score of Her Face<br><i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>   |     |
| <b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....   | 53  |
| <i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>  |     |
| <b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....  | 67  |
| <i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>  |     |
| <b>«Теснота стихового ряда»</b> .....  | 85  |
| Семантика и синтаксис<br><i>Michail Gasparov (Moskau)</i>  |     |
| <b>О принципах русского стиха</b> .....  | 97  |
| <i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>  |     |
| <b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого<br/>Московского царства</b> .....   | 111 |
| <i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>  |     |
| <b>Семантический ореол «локуса»</b> .....  | 135 |
| Выбор места действия в художественном тексте<br><i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....  | 151 |
| Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета<br><i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>   |     |
| <b>Фантазия versus мимезис</b> .....  | 167 |
| О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории<br><i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>   |     |
| <b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....   | 187 |
| Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779)<br><i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>  |     |
| <b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....  | 219 |
| <i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>  |     |
| <b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....   | 231 |
| <i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>   |     |
| <b>О поэтике первых переживаний</b> .....   | 259 |
| <i>Jost van Baak (Groningen)</i>  |     |
| <b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....   | 277 |
| <i>Aleksandr Čudakov (Moskau)</i>   |     |
| <b>Поэзия как проза</b> .....   | 299 |
| Нарратор в пушкинской «Полтаве»<br><i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>  |     |
| <b>Poetry and Prose</b> .....   | 337 |
| Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin"<br><i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i> |     |
| <b>«Не бось, не бось»</b> .....   | 353 |
| О народном шиболете в «Капитанской дочке»<br><i>Natalija Mazur (Moskau)</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....   | 365 |
| Einige Thesen<br><i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>   |     |
| <b>Где и когда?</b> .....   | 407 |
| Из комментариев к «Мертвым душам»<br><i>Jurij Mann (Moskau)</i>   |     |
| <b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....  | 417 |
| <i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>   |     |
| <b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....   | 429 |
| F. M. Dostoevskijs „Belye noči“<br><i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>  |     |
| <b>“Les jeux sont faits”</b> .....  | 449 |
| Money and Roulette as a Literary Communicative Device in<br>“The Gambler”<br><i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>     |     |
| <b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....  | 461 |
| <i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>   |     |
| <b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....  | 483 |
| Отчуждение языка в «Даме с собачкой»<br><i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>  |     |
| <b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau<br/>Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> ..... | 499 |
| <i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>  |     |
| <b>Narration als Inquisition</b> .....  | 513 |
| Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytko. Očerk novejšej<br>inkvizicii“<br><i>Erika Greber (München)</i>                    |     |
| <b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....   | 541 |
| «Комаровские кроки» Анны Ахматовой<br><i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Кубовый цвет</b> .....   | 563 |
| Из комментария к словарю Набокова<br><i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>  |     |
| <b>Подводное золото</b> .....   | 575 |
| Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова<br><i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>   |     |
| <b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....   | 591 |
| Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“<br><i>Robert Hodel (Hamburg)</i>   |     |
| <b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам»<br/>А. Н. Толстого</b> .....   | 617 |
| К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии<br><i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>  |     |
| <b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....  | 631 |
| Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung<br><i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i> |     |
| <b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского<br/>андеграунда»</b> .....   | 665 |
| <i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>   |     |
| <b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....  | 689 |
| Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“<br><i>Christine Gölz (Hamburg)</i>   |     |
| <b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....   | 719 |
| <b>Autorinnen und Autoren</b> .....   | 735 |

# **Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis**

## **Schmid'sche Äquivalenzen**

Aage A. Hansen-Löve

In einem jeden Schreiben – im literarischen wie dem literaturwissenschaftlichen – lassen sich bei einiger Distanz und quasi aus der Perspektive der Flugarchäologie wiederkehrende Figuren und Ornamente entdecken, die den Charme des Beiläufigen mit der Strenge des Gesetzhaften teilen. Eingübt durch wiederholtes Lesen, ja Lehren Schmid'scher Schriften – wer von uns hat nicht in Einführungskursen etwa seine Erzählebenen oder Textinterferenzen vorgeführt – fallen einem da eine ganze Reihe von Denkmotiven ein, die in der Konfiguration und im Zuge eines jahrelangen handlich gewordenen Umgangs zu Steinen eines Großen Sprachspiels wurden und damit unweigerlich, wenn auch nicht ohne Weiteres, auch Existenzmuster anzudeuten scheinen.

Es gibt deren eine ganze Reihe – nicht zu viele, aber auch nicht zu wenige: die Idee der Interferenz von Stimmen im Erzähltext, die mit dem verführerischen Ideologem der Dialogizität im Streite liegt, das Prinzip der Bekundung und somit der Indirektheit, die eine jede kreative und auch poetische Redehaltung markiert, das Phänomen der Sukzessivität von Reden und Erzählen und der Simultaneität eines Textunterbewussten, in dessen Kellereien die narrativen Motive zu imaginativen Komplexen „verkabelt“ sind – eine Sicht, die alles andere als auf eine metaphysische oder sonstige „Sinn-Tiefe“ des Textes spekuliert. Eher schon auf jene Mehrfachkodierung von Textflächen, die sich narrativ entwickeln und zugleich semantisch entfalten. Hierher gehören die Techniken des entbergenden Verbergens von intertextuellen Allusionen ebenso wie die permanent summende und murmelnde Sphäre der Parömien – von den Tropen zu den Sprichwörtern und

Kerntexten aller Art –, die allesamt jenen Fundus bilden, aus dem das verbale Handeln der Erzähl(er)-Figuren erwächst. Und zwar vielfach *ohne* das Wissen und Bewusstsein des Sprechers, des agierenden und / oder fabulierenden Helden oder Narrators. Indem die „Präsentation der Erzählung“ abläuft, wird immer schon eine Erzählung erzählt, die ihrerseits eine Geschichte impliziert, die selbst wieder an einem Geschehen partizipiert, das seinerseits wieder als Lektürefolge erscheint etc. etc. Schmid's literarische Helden sind dies immer auch im Doppelsinn von literaturhaft und in Literatur-Haft befindliche Leser. Noch im Geschehen wa(r)tend, machen sie Geschichte(n), von denen sie oder andere erzählen, damit all das Literatur werde. Die erzählte Figur ist immer auch – potentiell – eine erzählende und umgekehrt: dem Leser – zumal dem professionellen, wenn nicht gar professionellen – kann es da nicht anders gehen.

Indem er das Erzählte aufzählt, aufliest aus dem Sud des Geschehens und dem, was sich wie von Geisterhand aufschichtet, ist er immer schon Mitfahrer in jenem ewigen „Paternoster“, der zwischen den Stockwerken des „Textaufbaus“ metamorphotisch kreist. Von den Lippen des Erzählwerks liest der Lust- wie Pflichtleser eine nur scheinbar offene Menge von Klartexten ab, die etwas explizit machen als Botschaft, Fabel, Ereignis, Beschreibung etc., was ganz uneigentlich die Kunst der sich permanent aufladenden Impliztheit verborgen hält. Wir hören jenen *Schuss* Puškins, um den es eigentlich geht, eben nicht: denn der abgegebene Schuss der Geschichte kollidiert mit dem „nichtabgegebenen Schuss“, der womöglich noch lauter nachhallt als jener aus Sil'vios Pistole, womit letztendlich nur die sprichwörtlichen zwei Fliegen auf einen Schlag getroffen werden. Den Null-Schuss Sil'vios haben wir in der Schmid'schen Interpretationsanalyse schon so oft vernommen, dass wir zuletzt womöglich glauben, ihn eigenhändig abgegeben zu haben – als Nicht-Schuss, als Erzählung beziehungsweise Lektüre eines „Nicht-Ereignisses“, das sich gleichwohl ereignet, indem es eben nicht stattfindet. Dröhnende Stille, beredtes Schweigen, verschwiegenes Reden.

Die Figuren vom Schlege Sil'vios, also die romantischen Heroen, sind auf ewig verdammt, das zu erleben, was sie erlesen haben: Sie agieren aus dem Bauch und seinen literarischen Eingeweiden, zu deren subkutaner Inspektion der Narratologe aufruft. Jedoch nicht mehr im Habitus des viel verspotteten Chirurgen, der alles zerschnipselt und zuletzt nicht mehr zusammensetzen kann (wie der Skalpell bewehrte Flaubert), nicht als Lei-



chenschau am Text, der in Prosektur oder gar Eisschrank konserviert wird, um im Gefrierschnitt, im Fliegen-Madenbefall, im Schusskanalwinkel den Tathergang, wenn nicht gleich den Täter zu eruieren.

Die Schmid'sche Methode operiert nicht am toten Objekt, sie inszeniert Textschnitte mit den Instrumenten der Firma Jakobson & Co dergestalt, dass aus den Schnitt-Folgen der narrativen Sequenzen Schnitt-Muster sichtbar werden, die unter dem Gesichtspunkt einer *vita activa* überbeschäftigter Helden im Dunkeln geblieben wären. Für einen bloß detektivisch interessierten Leser gibt es die *corpora delicti*, die Tat-Waffen und Tat-Sachen und die vielen Kombinationen, von denen letztlich nur eine den Tresor, den Text-Code, knackt: die einzig richtige.

Der Narratologe hat da eher den Blick der *vita contemplativa*, den er – monastikal oder konfessionslos – „gleichschwebend“ über den Redefluss und den Strom der Erzählungen schweifen lässt. Scheinbar ziellos, spielerisch, fingertrommelnd, gelassen: Es ist – apophatisch gesprochen – eine gespannte Gelassenheit, denn die „gleichschwebende Aufmerksamkeit“ des Analytikers, und ein solcher Narratologe ist der Schmid'sche allemal, eben dieses „Gleichschweben“ macht das „Gleichwertige“ sichtbar von Motiven, von Merkmalen und Kennzeichen, die solchermaßen „äquivalent“ werden. An der Oberfläche sind sie das offensichtlich nicht, da sie diese – wie im Falle des Anagramms – nur kräuselnd als Untiefe beunruhigen. Die Äquivalenzen sind Reflexe einer solchen „Untiefe“, sie haben eben nichts Tiefes, worum es ansonsten einer jeden Hermeneutik geht (um das Eigentliche, die Botschaft, das Geheimnis); die Äquivalenzen lassen sich daher auch nicht durch Arbeit, sondern einzig durch „Lust am Text“ fassen – und sie müssen auch wieder „freigelassen“ werden, wenn ihre flüchtigen Flügelnbeine beringt sind. Geflügelte Worte durchqueren den Text und lassen sich – ab und zufällig – an Stellen nieder, die man zunächst, aus der Sicht historiographischer *road maps*, nicht für möglich gehalten hätte. Verbindet man nun aber die entsprechenden Markierungen untereinander, dann schimmert eben jenes Schnittmuster durch, aus dem ein prachtvoller *Šinel'* oder bloß des Kaisers neue Kleider geschneidert werden können.

In die Stimme des narrativen Personals mischt sich jene des Chefs oder des freundlichen Conferenciers, der uns durch eine „Buch-Handlung“ geleitet, alles- und nichtswissend zugleich. Wer aber ist der Chef? Wo sitzt er? Und zieht seine Fäden, spinnt die Intrigen, spannt seine Sinmlinien durchs Gewimmel von allem und jedem. Wenn schon im klassischen Roman, ge-

schweige denn im modernen, der Autor permanent in Konkurrenz zu Gott Vater tritt, und dabei alle Hände voll zu tun hat, lästige Coautoren – seien sie Helden oder andere Narratoren – ihrer Narr- und Torheit zu entblößen, um wie viel mehr der Narratologe, der eben jene Motive und Motivationen aufspürt, die hinter dem Rücken der Figuren, also ohne ihr (besseres) Wissen, hantiert werden.

Ein Prachtexemplar solcher Un- oder Halbbewusstheit ist Puškins *Postmeister*, der sich sein eigenes Grab schaufelt, indem er das Bett seiner Tochter sucht. Vielleicht ist Samson Vyrin Wolf Schmid's typischster narratologischer Held – jedenfalls verwendet er auf dessen Einfalt und Unglück eine Sorge, die zu denken gibt. Um Vyrins Selbsttäuschungsmanöver in allen Einzelheiten nachzuzeichnen, bedient sich Schmid eben jener Schnitt- (oder sind es Schmid-)Muster, von denen die Rede war: versteckte Gesten, Rede-Wendungen, die dem Helden entschlüpfen, ohne dass er deren – wenn nicht tiefere, so doch eigentliche – Bedeutung ahnen würde: Der Stationsaufseher bewacht eine Station, die letztlich er selbst ist: die Stationen des Leidens des Herrn und der Leidenschaft der Herren, die gerne hübschen Töchtern nachsehen, während eben nicht nachgesehen wird, wenn dies andere tun. Die inzestuöse Eifersucht des in die eigene Tochter verliebten Vaters – also die Mutter aller Unzuchtsphantasien beziehungsweise deren Vater –, dieser in der „Krypta“ des Unbewussten versteckte Wunsch liegt als „*purloined letter*“ an der Oberfläche des Erzähltextes: weil nicht versteckt, umso verborgener. Der Held selbst spricht – ohne dass er dies begreifen würde – jene schreckliche Wahrheit aus, die umgekehrt seiner fundamentalen Verblendung ödipal unzugänglich bleiben muss. Er zitiert alle möglichen Spruchweisheiten – jene der Bibel wie die des Volkes –, die allesamt zu seinen Ungunsten sprechen, wodurch er eben zur inversen Verkörperung seines Berufsnamens („Smotritel“) wird.

Eben dieses Nicht-Sehen-Können, dieser antike Fluch der ἀπάτη, also der Verblendung, lastet auf allen Helden, macht alle Helden zu ödipalen Figuren und begründet damit die Rolle des Narratologen als die eines Analytikers. Vyrins „Tragik ist nicht die der sozialen Unterdrückung“, wie dies aus der Sicht des Mitleidsrealismus erscheinen mochte, seine Tragik ist die

„der Blindheit, der Verblendung“.<sup>1</sup> Vyrin ist verblendet nicht nur, weil er der Gefangene seiner selbst ist, er ist auch blind, weil er in der *black box* einer Erzählung steckt, die erst mit dem Zauberstab des Narratologen berührt als verbale *blue box* erscheint: In dieser kann man alle möglichen Wirklichkeiten verschwinden und alle wirklichen Möglichkeiten aufscheinen lassen. Der Held als Aufseher seiner Geschichte muss deren Schnittmuster übersehen, während der eigentliche „Smotritel“ im Analytiker erwächst, der jene Verknüpfungen und Verflechtungen aufdeckt, die ohnedies zutage liegen: auf der Hand, auf dem Papier, an der Oberfläche.

Indem der Narratologe den Kopf neigt und die ganze Szenerie von der Seite betrachtet („so storony“), erscheinen aus unerwarteter Perspektive Profile und Figuren, die den narrativen Fluss zeichnen; werden Stimmen hörbar, die der Erzähltext vor sich selbst verbirgt. „Das verrät Blindheit im Sinne von ‚Sehen, aber nicht erkennen *Wollen*“ (114). Bis hin zu „auffälligen Klangwiederholungen“ reicht der Blick beziehungsweise das Ohr, wobei die „formale Ähnlichkeit der Signantia [...] die thematische Verknüpfung der Signata“ (117) unterstreicht. Das Unähnliche wird ähnlich und das Ähnliche unähnlich – so lautet der Kernsatz der Äquivalenzforschung. Und der gilt in diesem Sinne von den Lauten und ihrer ornamentalen Lesart bis zu den Protagonisten und ihrer Konfiguration, vom Ballett der Sprechorgane bis zum Schicksalsspiel einander wechselseitig verfallener und verstrickter Helden, die solchermaßen ihr „wahres *dénouement*“ (119) verraten: Vyrin, „der ‚gute Hirte‘, erweist sich als der ‚Räuber“ (145), er ist der ‚Wolf‘ (ibid.), der sich als Wolfsmann – Freuds Hausrusse – entlarvt.

Vor wem aber? Der Held bleibt ja weiterhin blind, denn „die Aktanten“ tun ja alles, um ihre „wahren Motive – vor sich selbst – zu kaschieren“ (147). Wer ist der wahre „Smotritel“? Ist es der *lector* der *fabula*, der hier den Untersuchungsrichter spielt, ist es der „ideale Leser“, als welcher der Narratologe gar figuriert? Ist es das Erzählen selbst, das hier vor Gericht steht, da es blind bleibt angesichts der „Sinnpotentiale der Geschichte“, die „bei weitem den Horizont des Erzählers übersteigen“ (163)? Der Erzähler in Puškins Erzählung ist ja selbst ein mit Blindheit Geschlagener. Es bedarf

---

<sup>1</sup> Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. München, 1991. S. 107.

also einer höheren Instanz, von der aus die „Äquivalenz der Motive und die Ausfaltung der Mikrotex te [...] ihre Intentionalität finden“ – und die erscheint wie ein *deus ex machina* als „abstrakter Autor“ (ibid.), der das Spiegelkabinett seiner erzählenden und erzählten Figuren so manipuliert, dass sie eben nicht in der Lage sind, hinter den Spiegel zu schauen – oder diesen gar zu durchsteigen. Was aber, wenn auch dieser „abstrakte Autor“, der Demiurg seines eigenen Werkes, nicht nur Täter, sondern eben auch Opfer einer Täuschung wird: wenn es also jenes externen archimedischen Punktes gebricht, der die *narratio* narratologisch umerzählt, um auch das, was der Große Autor hinter dem eigenen Rücken treibt, ins Blickfeld zu wenden? „Nicht der Erzähler ist ironisch, sondern der Autor“ (164), heißt es dann.

Was aber, wenn der Analytiker selbst ironisch wird, weil ja auch er einen Text schreibt, der Fallen der Selbsttäuschung und Falten der Verhüllung absichtslos oder -voll inszeniert. Wissend-nichtwissend. Er ist es, der die Leerstellen zum Erklingen bringt, der den „nicht abgegebenen Schuss“ losknallen, der das „nicht erzählte Ereignis“ geschehen lässt. Wenn Sil'vio in Puškins *Schuss* „nicht aus der romantischen Welt in die realistische schießen kann“ – denn „keine Waffe reicht so weit“ (181) –, dann wäre auch nach der Reichweite des Schusses aus der narrativen Welt in die narratologische zu fragen. Die „schreckliche Kunst“ des Schießens (Sil'vios „užasnoe iskusstvo“, 190) ist auch eine „schreckliche Kunst“ des Schließens. Der Autor schießt auf den *lector* einen „Nicht-Schuss“, der ins Schwarze trifft.

Apophatischer Höhepunkt des Erzählens ist die Kunst des Nicht-Erzählens, tragischer wie komischer Kulminationspunkt des Aktanten ist das Nicht-Handeln, oder der Handel mit „Nichts“. Es ist die totale Äquivalenz, während der selbst ins Erzählgeschäft involvierte Narratologe von der Hoffnung lebt, „das literarische Kostüm“ würde „den wahren Menschen durchschimmern“ lassen (212). So optimistisch dies klingt – Wolf Schmid bleibt im „Interpretieren“ ein Skeptiker, da er im „Analysieren“ schon die nie in- und übereinander passenden Schnittpläne erahnt. Was er Sil'vio vorwirft, dass er nämlich „die Literatur zu wörtlich nimmt“ oder „sich ihrer Fiktionen bedient, um über seine wahren Beweggründe hinwegzutäuschen“ (214), dies würde ja auch dem Narratologen widerfahren, dort wo er seine Position für eine personale hält. Dann wäre sein Fluchtpunkt nicht der abstrakte Autor, sondern eine auktoriale Figur, denn dann erzählte der Narra-

tologe sich selbst mit und fort – und das eben auch hinter dem eigenen Rücken.

Für viele von uns gehört es zu den großen Entdeckungen Wolf Schmid's, dass er uns eine Lesart gestattet, die den Erzähltext als Wortkunst vernimmt, die den prosaischen Text poetisch dekodiert, oder – wie manche Kritiker vermeinten – uns Prosa für Lyrik vormacht. Erstaunlich ist es schon, dass Schmid zur Lyrik selbst kaum geschrieben hat, immer aber für eine Prosa die als „slovesnoe tvorčestvo“ orna-mental wird. Wo er das Analysieren vor und über das Interpretieren setzt, tut er dies – ob er will oder nicht – vor oder hinter dem eigenen Rücken, verschmitzt oder die Augen schließend – bei vollem Bewusstsein. Glücklicherweise für uns alle ist er auf diesem Wege nicht einer „Wahrheit des Erzählens“ oder der „wahren Geschichte“ begegnet, sondern ihren Paradoxa, die aus der Äquivalenz, also der weisen und / oder tōrichten „Gleich-gültigkeit“, wahr werden. Es gibt noch viel zu tun. Wir werden es nicht erreichen.