

ZLATKO KLÁTIK
Bratislava

ÜBER DIE POETIK DER REISEBESCHREIBUNG

1

Den stofflichen Gehalt einer Reisebeschreibung bildet das Reisen als Emotions- und Erkenntnisprozess, der sich in dem Zusammentreffen eines menschlichen Subjekts mit einer neuen objektiven Wirklichkeit in räumlicher und zeitlicher Bewegung vollzieht. Dabei ist die räumlich-geographische Spannung weniger wichtig als die kulturell-zivilisatorische. Die Unterschiedlichkeit und Spannung der kulturellen und zivilisatorischen Pole zwischen dem Ausgangs- und Endpunkt, zwischen dem Land des Reisenden-Erzählers und einem neuen Abschnitt der objektiven Welt bildet die grundlegende Voraussetzung des Reisens als intellektuelle Aktivität und als dynamische Bewegung des Reisenden zur Wirklichkeit. Die Reisebeschreibung ist die Darstellung dieser Aktivität.

Obwohl die Benennung „Reisebeschreibung“ semantisch treffend und genau ist und die Harmonie des terminologischen „Umschlags“ mit seinem inneren Gehalt völlig signalisiert, ist die Reisebeschreibung doch ein Begriff, der sowohl eine breitere als auch eine engere Interpretation zulässt und ein mehr oder weniger freies oder begrenztes semantisches Feld hat. Das bestätigen besonders die literarischen Wörterbücher, die schon ihrem Charakter nach eine kurze Charakteristik der literarischen Begriffe erfordern.

Diese breite Auffassung der Reisebeschreibung, die Berichte über erlebte und erdachte Reisen, verschiedene Nachrichten, wissenschaftliche Informationen und Sujetwerke, Romane oder Novellen umfasst, ist dadurch verursacht, dass ihre semantische Bedeutungskomponente — das Reisen als Form menschlicher Beziehungen zur Wirklichkeit — als bestimmende und fast einzige Begriffsbestimmung angenommen wurde. Die Literaturgattung, die in einem historischen Prozess entsteht, stellt aber die poetische Struktur dar. Deshalb ist es unerlässlich, bei der Be-

stimmung des Inhalts eines Begriffs — alle Strukturbestandteile der Reisebeschreibung und deren gegenseitige Beziehung, das System, in dem sie eingeordnet sind und in dem sie ein bestimmtes organisches Ganzes bilden, in Betracht zu nehmen. Durch die Analyse der einzelnen Bestandteile der Gattungsstruktur des Reiseberichts kann man zur Differenzierung des breiten Begriffs Reisebeschreibung als Beschreibung des Reisens allgemein und zur Elimination der Bestandteile, die zu anderen Arten gehören, und endlich zur Begrenzung des Reiseberichts als mehr oder weniger ausgeprägte Gattungsstruktur gelangen. Mit Hilfe von Konfrontation und Absonderung werden diese Elemente verifiziert, die in die Grundstruktur der Reisebeschreibung fallen und ihre Konstanten bilden.

Zu den grundlegenden konstanten Merkmalen, die die Form der literarischen „Aussage“ über das Reisen bestimmen, gehört ihre Beweisbarkeit, die Authentizität des Erlebnisses des Autors und des Reisenden. Unter diesem Aspekt unterscheidet sich die Reisebeschreibung, die neben dem Roman und der Novelle zur epischen Prosa gehört, von ihren fiktiven Arten durch die Glaubwürdigkeit ihrer subjektiven Aussage, durch ihren dokumentarischen Charakter. Wenn dieser Unterschied auch nicht die ganze Problematik der Verschiedenheit der Gattungsstruktur der Reisebeschreibung und der fiktiven Prosa erschöpft, ist er doch primär, weil ja gerade die Dokumentation die grundlegenden Merkmale der Reisebeschreibung bestimmt. Deshalb ist es notwendig, auf die Unterschiedlichkeit des Transponierens des Reisens als Form der menschlichen Tätigkeit und auf das thematische Kompositionsschema in der fiktiven Prosa, wie z. B. im Roman und in der dokumentarischen Reisebeschreibung hinzuweisen.

Zu den „Reisebeschreibungen“ im weitesten Sinne des Wortes zählt man — diesem thematischen Kompositionsschema nach — auch viele andere Werke der epischen Prosa und der Poesie, weil das Reisen als aussergewöhnlich dynamische Form der menschlichen Existenz und der Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit ein dankbares Aufbauelement darstellt: „Eine der ältesten und meistverbreiteten Verwicklungen ist die im Zusammenhang mit dem Reisen, sowohl auf dem Festland als auch auf dem Meer“, schreiben Wellek und Warren (*Huckleberry Fin, Moby Dick, Don Quijote, Pickwick Club*)¹.

Es besteht aber ein grundlegender Unterschied zwischen dem „Reisen“ Don Quijotes und Sancho Pansas, Gargantuas und Pantagruels, *Huckleberry Fins* und Tom Sawyers oder Bajazas René — und dem Reisen Goethes nach Italien, Lamartins durch den Orient, Heines nach

¹ R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1956, S. 248.

England, Vajanskýs durch Russland oder Kukutschins durch Patagonien. Die einen stellen eine Utopie, die anderen ein Dokument dar. Im ersten Falle bedeutet das nur einen der Kompositionsvorgänge des Sujets in der Entfaltung der erdachten Romanhandlung, im zweiten Falle geht es um die authentische Aussage des Autors in einem konkreten Raum und zu einer konkreten Zeit. Einige Autoren betonen besonders die Authentizität ihrer „Reisebeschreibung“ durch Angabe der Umstände, unter welchen diese unmittelbar entstanden ist und aufgezeichnet wurde.

Die Angabe der Umstände, unter welchen eine Reisebeschreibung unmittelbar „im Terrain“ entstanden ist, kann natürlich Bestandteil des gesamten Ideen-Kompositionsplans des Autors sein — insbesondere dann, wenn es um dramatische und aussergewöhnliche Umstände geht — sie kann eine ästhetische Funktion erfüllen, indem sie an die emotionelle Seite des Lesers appelliert, und nicht so sehr eine informative Funktion in Form einer Zeugenschaft, einer einfachen Authentizität. In diesem Falle pflegt die Authentizität zielbewusst in die gesamte Struktur der Reisebeschreibung integriert zu sein, die besondere Betonung der Echtheit des Erlebnisses ist eines der Aufbauelemente der dokumentarischen Prosa, die der Autor in der Realisierung der ästhetischen Funktion mit demselben Ziel benützt, wie sich der Schöpfer eines erfundenen Berichts (der fiktiven Prosa) anderer Elemente bedient.

Zwischen der Reisebeschreibung und dem Roman mit dem thematischen Kompositionsplan „Reisen“ bestehen viele Zusammenhänge. Beide Gattungen unterscheidet jedoch die Einstellung zum Reisemotiv: für den Romancier dient es als Material für den Aufbau freier Konstruktionen, für den Reiseschriftsteller wird es zum Dokument, zum Zeugnis, das naturgetreu reproduziert werden muss.

Die Beweisfähigkeit der Reisebeschreibung und anderer Gattungen der authentischen Prosa bedeutet aber keinesfalls den Ausschluss der Phantasie des Autors als kombinationsschaffendes Prinzip. Auch bei der Zusammenstellung des Materials für die Reisebeschreibung verwirklicht der Autor einen aktiven Schaffensvorgang, künstlerische Invention bei der Auswahl der Fakten, bei deren Klassifikation und Einverleibung in ein bestimmtes System, bei der Betonung der gegenseitigen Beziehungen, bei der Wahl des Grundaspekts, des Tons und der Atmosphäre des Werks. Der Schöpfer eines dokumentarischen Werks, also auch einer Reisebeschreibung, bewegt sich auch zwischen den zwei Polen der Gattungsstruktur: zwischen der Begrenztheit, die durch gewisse Gattungsgrenzen gegeben ist, an denen eine Gattung aufhört das zu sein, was sie ist, und der Unendlichkeit der schöpferischen Invention, der Freiheit in der Wahl der Vorgänge und Mittel. Gerade die gewisse Begrenztheit der dokumentarischen Gattungen zwingt die Autoren dazu,

umso erfindungsreicher vorzugehen und sich umso freier auf diesem Felde zu bewegen das eine völlige Aktivität des schöpferischen Subjekts ermöglicht, ja sogar voraussetzt. Diese Möglichkeit wurde von den Autoren bedeutender Reisebeschreibungen voll ausgenützt. Somit wurden auch der dokumentarischen Form ihrer authentischen Aussage der Siegel der eigenen menschlichen Persönlichkeit, die Züge der Eigenart und Einmaligkeit verliehen. Ohne diese schöpferische Aktivität des Subjekts würden sich Reisebeschreibungen über dieselben Länder, besonders über die meistbesuchten und meistbeschriebenen (wie z. B. Italien), nur durch die Verschiedenheit der einzelnen Situationen unterscheiden. Das aber, was die Reisebeschreibungen Goethes, Stendhals oder Kollárs über Italien voneinander unterscheidet, ist — bei Gleichheit des beobachteten Landes — nicht so sehr die Verschiedenheit der Situationen, als vielmehr der sehr spezifische, individuelle, einmalige Standpunkt des Reisesubjekts (und natürlich auch des Autors) zur Wirklichkeit, der völlig verschiedene Charakter ihrer inneren Welt, die sich in der Reisebeschreibung im Zusammentreffen mit den äusserlichen Anregungen der Reise offenbaren.

Die Dokumentationsfähigkeit einer Reisebeschreibung darf nicht als Protokollregister aufgefasst werden, denn es geht ja letzten Endes nicht darum, um jeden Preis die Authentizität des Reisesubjekts konsequent und gründlich zu erfassen. Das könnte technisch realisiert werden (nicht nur durch Stenographie oder eine besondere, eigene Kurzschrift, die Kukutschin benützte), sondern auch mit modernen Behelfen der Informationstechnik — mit Tonbändern, Diktaphonen usw. Der Hauptsinn eines dokumentarischen Werks, also auch der Reisebeschreibung, besteht aber nicht in dessen Authentizität, auch nicht im historischen, sondern hauptsächlich im ästhetischen Wert. Deshalb besteht, sogar bei aller Dokumentationsfähigkeit der Reisebeschreibung, eine gewisse Spannung und Disharmonie zwischen dem Reisesubjekt und dem Subjekt des Autors, zwischen den zwei „Ich“, die zwar derselben Person angehören, aber doch nicht identisch sind (besonders dort, wo es um unmittelbare, authentische Eintragungen und Aufzeichnungen geht). Dadurch, dass die definitive Form der Reisebeschreibung nach einem Zeitabstand entsteht, kommt es oft zu einer gewissen Redaktion des ursprünglichen „Ich“ des Reisenden, das vom „Ich“ des Autors retuschiert und endgültig hergerichtet wird. Einen deutlichen Beweis der Spannung zwischen den beiden „Ich“ liefert besonders einer der Prototypen der zeitgenössischen Reisebeschreibung, Goethes *Italienische Reise*. Goethe zeichnete seine unmittelbaren Erlebnisse, Eindrücke und Gedanken in seinem Reisetagebuch und auch in Briefen, die er an seine Freunde und besonders an seine Geliebte schrieb, auf, einige Partien seines Tagebuches

veröffentlichte er in der zeitgenössischen Presse. Er schrieb aber seine *Italienische Reise* erst nach 20 Jahren, als Material dazu benützte er seine Tagebuchaufzeichnungen und die Briefe an seine Freundin, aber bei den letzteren beseitigte er konsequent wichtige Gefühlspartien, die mit seinem ehemaligen „Ich“ untrennbar zusammenhingen und eine authentische Reaktion des Reisesubjekts auf die italienische Wirklichkeit, ihre Natur, ihre Kunstwerke usw. bedeuten. Auf dem verhältnismässig weiten Feld der Dokumentation und der Authentizität besteht zwischen den zwei konkret-historischen Existenzen des Subjekts Goethe eine starke Spannung.

Stendhal verschiebt wiederum sonst authentische Erlebnisse aus ästhetischen und Kompositionsgründen ungehindert von einem Milieu in ein anderes oder aus einer Zeitspanne in eine andere. Die erhalten-gebliebenen Varianten der Reisebeschreibungen Kukutschins weisen darauf hin, dass der Autor in die Authentizität der ursprünglichen Reaktion durch Vertiefung und Verarbeitung des Reisesubjekts um die inneren Bestandteile (nicht um die objektiven Tatsachen), die ursprünglich nicht existiert haben, programmgemäss eingegriffen und diese verändert hat.

Das alles bestätigt nur, dass die Dokumentation und Authentizität der nicht-fiktiven und Nicht-Sujetprosa nicht wörtlich und protokol-larisch aufgefasst werden darf, sondern bedingt — als künstlerische Tendenz. Die Dokumentation an und für sich hat keinen künstlerischen Wert, sie ist neutral, ähnlich wie z. B. die Weltanschauung, die innere Welt des Autors und andere ausserhalb des Ästhetischen liegende Wirklichkeiten, sondern sie erreicht diese erst in der Struktur des Kunstwerkes, wenn sie eine bestimmte ästhetische Funktion ausübt. Deshalb ist bei der Bewertung der Reisebeschreibung als dokumentarische Prosa auch die Verifikation der dokumentarischen Grundlage weniger entscheidend als ihre ästhetische Wirkung, ihr „Wert“, der die dokumentarische Tatsache in der gesamten Struktur des Werkes hervorruft, die vom Autorensubjekt transponiert wurde.

In einigen Romanen und überhaupt in epischen Werken benützt der Autor auch eigene Erlebnisse von Reisen, er schöpft aus der augenscheinlichen Erkenntnis der durchreisten Länder und Gebiete, er benützt diese Erkenntnisse aber nur als loses Baumaterial für die epische Konstruktion, so dass das Reisen selbst als Mittel für die Sujet-Kompositionslösung und die Landschaftsbeschreibungen als Material für die Gestaltung und Konkretisierung des Roman- und epischen Milieus dient, in dem die Handlung spielt. In diesem Sinne brachte Byron seine Erkenntnisse über die orientalischen Länder, die er bereist hatte, in seinen romantischen Poemen zur Geltung, in denen das exotische epische

Milieu und dessen dokumentarische, authentische Grundlage in den Erlebnissen des Dichters das Mittel zum Ausdruck der innerlichen Auseinandersetzung seiner Helden bildet. In Cervantes' Roman kann zwar die Landschaft eine bestimmte Grundlage für ein historisch-ethnographisches Studium Spaniens zu Beginn des 17. Jahrhunderts bilden, was aber nur beweist, dass es der Autor auf seinen Reisen und Wanderungen genau kennengelernt hat. Die Wege seiner Helden und das Milieu, in dem sich diese bewegen, sind Mittel zur Komposition des epischen Bildes als Ausdruck der künstlerischen Fiktion des Autors. Eine reine Fiktion sind die Reisen und Landschaften in Swifts *Gullivers Reisen*, obwohl das Tun seiner Gestalten eine monumentale satirische Übertreibung und eine absichtliche Deformation der Zeitverhältnisse und der Heimat des Autors versinnbildlicht. Eine ähnliche Funktion hat auch die unbekannte Insel „Ikavols“ (Sloväky) in Kukutschins handschriftlicher phantastisch-satirischer Reisebeschreibung *Tela (Kalb)*.

Es gibt aber einen gewissen Typ von Werken, die einige strukturelle Kennzeichen der Gattung Reisebeschreibung beibehalten, die man aber trotzdem nicht unter die Reisebeschreibungen einreihen kann. Es geht oft um grundlegende Werke der nationalen oder Weltliteratur, die eine neue Lebensphilosophie mit sich brachten, die die bisherige Entwicklung der Prosa revolutionierten, indem sie deren konsolidierten Bau erschütterten. Eine solche Stellung nahm Sternes Roman *Tristram Shandy* und seine *Sentimentale Reise* ein. Eine andere Schlüsselposition hatte in der Geschichte der russischen Literatur Radischtschews Werk *Reisen von Petersburg nach Moskau* durch seine Philosophie des Humanismus und seine Unerbittlichkeit, soziale Kritik zu üben. Geht es hier aber um Reisebeschreibungen im üblichen, im dokumentarischen Sinne des Wortes? Gehören sie zu den Grenzen dieser Art oder überschreiten sie diese?

Nach einigen Merkmalen des besonderen Typs der epischen Organisation können sie als Reisebeschreibungen betrachtet werden. Der Autor, der Reisende und der Erzähler stellen ein und dieselbe Person dar, die über ihre Reiseerlebnisse erzählt und diese authentisch beschreibt. Das ist aber nur der erste Eindruck, der Blick auf den äusseren Bau. In Wirklichkeit ist das Problem verwickelter. Sterne benützte für das Schreiben seiner *Sentimentalen Reise* viele authentische Erlebnisse und Beobachtungen aus seiner Reise durch Frankreich. Das machte er aber nicht darum, um die schon existierende Reiseliteratur, die damals in England sehr verbreitet war, zu erweitern, sondern es ging ihm um etwas ganz anderes. Einerseits war die *Sentimentale Reise* eine Parodie auf die zeitgenössischen Reisebeschreibungen (das ist die historisch begrenzte Funktion des Werkes), andererseits versuchte Sterne (ähnlich wie im Roman über *Tristram Shandy*) gewisse Typen der epischen

Prosa als künstlerische Konvention umzuwälzen, um auf die innere Erschöpfung und Unhaltbarkeit ihrer gebräuchlichen Struktur hinzuweisen. Das Neue im Schaffen war nicht denkbar ohne die neue Lebenseinstellung des Autors, ohne die neuen Gedanken und Gefühle der damaligen Zeit: Entspannung und Freiheit in den Schaffensvorgängen stellen die Widerspiegelung der Emanzipation des Menschen dar, seines intellektuellen und besonders seines Gefühllebens aus den Fesseln der gesellschaftlich-historischen Konventionen. Die Reisebeschreibung Sternes hat keine chronologische Folge, auch keinen logischen Bau, der reisende Held eilt nirgendwohin und kommt auch nirgendwo an. Er lenkt ständig vom Thema ab, weil er als Erzähler die Digression als anziehendsten Teil für den Leser hält: winzige Episoden haben für ihn dieselbe Bedeutung wie die wichtigsten historischen Ereignisse. Neben dem Roman ist für Sterne auch die Reisebeschreibung eine Demonstration neuer Möglichkeiten des epischen Erzählens.

Radischtschew komponierte seine *Reise von Petersburg nach Moskau* als Reisebeschreibung. Tatsächlich sammelte er das Material für seine Reisebeschreibung einige Jahre lang während seiner eigenen Reise durch Russland und auch nach Gehörtem und Informationen, er häufte erschütternde Beispiele der Unmenschlichkeit des Feudalsystems an und ordnete alle diese Erlebnisse, Angaben, Beobachtungen und fremden Berichte und Vorgänge in einen bestimmten Ideen-Kompositionsplan ein. Er wählte dafür die Gattungsform der Reisebeschreibung, um dadurch den Anschein einer authentischen Zeugenschaft zu unterstreichen und zu erwecken. Dabei haben die einzelnen Teile dieser Reisebeschreibung verschiedene Formen, sie gehören sogar zu verschiedenen Literaturgattungen und -formen. Radischtschew benutzt Fabeln, phantastische Erzählungen, Parabeln, satyrische Hyperbeln, Porträtmedaillons, realistische Novellen wie auch ganz gewöhnliche Beschreibungen oder sachliche Nachrichten. Einige Abschnitte seiner Reisebeschreibung veröffentlichte er noch vor deren Gesamtpublikation in Form von selbständigen Novellen, Erzählungen oder Fabeln. Erst im Prozess einer langjährigen Arbeit entstand in Radischtschew der Gedanke, dem ganzen System von verschiedenen Gattungen und Gattungsformen den einheitlichen Rahmen einer Reisebeschreibung zu geben. Dadurch unterscheidet sich Radischtschews Werk seiner Genesis und inneren Struktur gemäss — ausser dem wichtigen gedanklichen und weltanschaulichen Gebiet — von dem echt dokumentarischen Werk Karamsins *Briefe eines russischen Reisenden*, das ähnlich wie die *Reisen von Petersburg nach Moskau* auch ein bestimmter Wiederhall der *Sentimentalen Reise* Sternes war.

Es wäre unproduktiv, im Streben, das Wesen der Gattung Reisebeschreibung in der Konfrontation mit anderen Gattungen zu erforschen

und den Unterschied untereinander zu bestimmen, diese Grenzen als unveränderlich und unüberschreitbar zu betrachten. Im Gegenteil, eine dynamische Auffassung des Literaturprozesses und des synchronischen Systems der Literaturarten bedeutet vielmehr, dass man die Reisebeschreibung nicht als festen, ausgeprägten Gattungsbau, sondern als bewegliche, elastische Struktur auffassen darf, die sich in der stetigen Begegnung mit anderen Arten bereichert, diese durchdringt und eine neue Gestalt annimmt.

Jede Gattung ist besonders durch ihre progressive und dynamische Entfaltung expansiv, sie hat die deutliche Tendenz, ihr Gattungsfeld auch auf benachbarte, verwandte oder entfernte Gattungsgebiete auszubreiten und sogar einige Kontextelemente ihren Bedürfnissen anzupassen, welche ihr im festen und traditionellen System nicht angehört hatten. In dieser steten Erneuerung, in der Regeneration und Ausbreitung des Gattungsraums besteht die Voraussetzung für ihre weitere Existenz und Entfaltung. Diejenigen Gattungen, die dazu nicht fähig sind, erstarren und petrifizieren, sie werden an die Peripherie der Literatur zurückgedrängt oder verschwinden gänzlich. Als Beispiel für diese starke unentwegte Expansion dient der Roman. Dank seiner aussergewöhnlich elastischen „offenen“ Struktur konnte er sich im Verlaufe seiner Entfaltung immer mehr benachbarte und auch entfernte „Strukturfelder“ aneignen und seinen Bedürfnissen anpassen — nicht nur aus den verwandten epischen Gebieten (aus der dokumentarischen Epik die Biographie und der Reiseroman), sondern auch der Lyrik (der lyrische Roman), nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus der Wissenschaft (der historische, wissenschaftlich-phantastische, der philosophische Roman). Diese Polysemantik und Universalität ist eine der Voraussetzungen für die unaufhaltsame Regeneration des Romans, die seine führende Position im modernen Gattungssystem gewährleistet.

Sterne und Raditschschew zeigten — jeder auf seine Art — dass auch die Gattung Reisebeschreibung diese Expansionsfähigkeit besitzt, dass ihre Gattungsstruktur elastisch genug ist, auch Elemente anderer Strukturen aufzunehmen, dass sie aber zugleich fest und charakteristisch genug ist, um nicht mit diesen zu verschmelzen, zu einem amorphen Gebilde zu degenerieren, sondern die Bestimmungsmerkmale ihrer eigenen Struktur zu behalten, indem sie diese vertieft, erweitert und modifiziert.

Es bleibt jedoch die Frage offen: sind die Werke *Sentimentale Reise* und *Reise von Petersburg nach Moskau* im Sinne der Gattung Reisebeschreibungen oder Romane (Reiseromane), sind sie dokumentarische oder fiktive Sujet-Prosa? Beide Werke stehen auf dem weiten Strukturraum zwischen den Polen der dokumentarischen und fiktiven Prosa,

der Reise- und der Roman-Novellenliteratur, sie stellen Übergangstypen beider Gattungsstrukturen dar. Ermöglicht wird dies durch einige verwandte Züge zwischen dem Roman und der Reisebeschreibung. Die Reisebeschreibung hat eine ähnliche Weite und Universalität ihres behandelten Stoffes wie der Roman. Vom Standpunkt der Bedeutung und Noetik ist sie polysemantisch: sie umfasst Geographie und Geschichte, Politik und Kunst, Ethnographie und Soziologie, Naturwissenschaften und Philosophie. Vom Standpunkt ihrer Struktur findet man darin — ähnlich wie in der Romanstruktur — Bruchstücke und mehr oder minder abgerundete Einheiten anderer Gattungsstrukturen: eine epische Fabel, die oft bis zu einer vollwertigen Novelle ausgearbeitet ist, Porträts und Medaillons, Reflexionen und Beschreibungen, lyrische Fragmente und Autobiographien.

Sterne und Radischtschew haben die Universalität und innere Elastizität der Gattung Reisebeschreibung völlig erfasst und haben durch ihre „Zwischen-Werke“ die Perspektive der Entfaltung der Reisebeschreibung als Gattungsform gezeigt.

Diese Perspektive beruhte — unter anderem — auch darin, dass die dokumentarische Grundlage der Reisebeschreibung, die das wesentliche strukturelle Gattungsmerkmal in einem Eedeutungsplan darstellt, gelockert wurde. Beide Werke behalten nicht nur ihren Kompositionsplan des Reisens mit der dominierenden Gestalt des reisenden Erzählers bei, sondern auch ihren dokumentarischen Kern — sie bleiben also im strukturellen Feld der herkömmlichen Reisebeschreibung. Zugleich überwinden Sterne und Radischtschew diese Tradition durch Modifikation des dokumentarischen und authentischen Strukturelements, das sie einem höheren Ideen-Kompositionsplan unterordnen, und im Verlaufe dieses Prozesses engagieren sie sogar die künstlerische Fiktion als eines der konstruktiven Prinzipien, ja sie überschreiten sogar das traditionelle Feld der Gattung Reisebeschreibung und gelangen auf benachbarte Gebiete der Roman- und der epischen Fiktion überhaupt. Diese Werke liegen in einem sog. „Zwischenland“, sie gehören zu den Zwischengliedern des Gattungssystems, sowohl zur dokumentarischen als auch zur fiktiven Literatur.

Es handelt sich um eine fruchtbare Abweichung in der Entwicklung der Gattung Reisebeschreibung, die die Möglichkeiten eines Überganges von „niedereren“ zu „höheren“, semantisch und formell reicheren epischen Gattungen andeuten. Die traditionelle Entwicklungslinie der europäischen Reisebeschreibung, somit auch der slowakischen, repräsentiert der zumeist ausgeprägtere und traditionellere Typus, in welchem Dokumentation und Authentizität den noetisch vorherrschenden Zug darstellt, während die epische Fiktion nicht die Aufgabe eines kon-

struktiven Prinzips erfüllt, sondern eine helfende organisatorische Funktion hat. In der slowakischen Literatur ist die Situation einfacher, das strukturelle Feld der dokumentarischen Prosa ist im Vergleich zur fiktiven Prosa ausgeprägter, zwischen beiden Polen gibt es keine analogen Zwischenglieder und Übergangstypen, obwohl — besonders in der älteren Epoche — einige Werke der fiktiven Prosa auch Strukturelemente der Gattung Reisebeschreibung in ihrem Kompositionsbau enthalten.

2

Grundformen der epischen Welt in ihrem häufigsten und festgeprägtesten Typus sind Erzähler, Held und Geschehen (Fabel). Es geht dabei um die dominierenden und grundlegenden Elemente, die den Charakter des epischen Gebildes bestimmen, wobei die Anwesenheit lyrischer und dramatischer Bestandteile, die ja im Gesamtcharakter der epischen Struktur den dominierenden epischen Elementen untergeordnet sind, nicht ausgeschlossen wird. Das Fehlen eines dieser grundlegenden Elemente, die als Konstanten der epischen Konstruktion angesehen werden können, bedeutet den Zerfall einer epischen Struktur, sogar deren Liquidierung. Die gegenseitigen Beziehungen der Grundelemente zueinander können dabei verschiedener Natur sein: die Elemente können, da sie ja Dominanten im Rahmen eines epischen Werks sind, untereinander verschiedene Stellungen in der Hierarchie der Entwicklung und des Funktionsvermögens einnehmen. Einige Elemente können unterdrückt und reduziert werden, andere wieder besonders entfaltet und in den Vordergrund geschoben werden, ja Erzähler und Held können physisch ein und dieselbe Figur darstellen, falls der Erzähler (in der ersten Person, der „Ich“-Form) seine eigenen Erlebnisse schildert und somit auch zum Haupthelden der Erzählung wird. Vom theoretischen Standpunkt aus ändert diese Tatsache nichts an dem Wesen der drei Grundelemente der epischen Welt, weil man ja Erzähler und Helden des Geschehens nicht identifizieren kann, da ja zwischen dem „Ich“ des Erzählers im Augenblick des Erzählens (Zeitpunkt und Situation der Erzählung) und dem „Ich“ des Erzählers im Augenblick des erzählten Geschehens und der erzählten Ereignisse (Zeitpunkt der Fabel, des Geschehens) eine Grenze verläuft².

² W. Kayser hat eine andere Auffassung von der epischen Welt: „Drei Elemente schaffen die Welt und stellen damit die Strukturelemente der epischen Formen dar: Figur, Raum und Geschehen. Sie können in verschiedenem Masse bei der Schaffung der Welt beteiligt sein“ (*Das sprachliche Kunstwerk*, 9. Auflage, Bern und München 1963, S. 352).

Diese Zusammensetzung der epischen Elemente wurde wahrscheinlich durch

Die Abgrenzung der Grundelemente der epischen Prosa ist für das Verständnis des spezifisch Epischen in der Gattungsform Reisebeschreibung und besonders zum Verständnis ihres Bezugs zu der dominanten epischen Grossform der modernen Prosa — dem Roman — unerlässlich. Zwischen Roman und Reisebeschreibungen bestehen gewisse Unterschiede, z. B. in ihrem gegenseitigen Bezug, in der Anordnung und Hierarchie der drei epischen Grundelemente, in der unterschiedlichen Form und Funktion des Erzählers, in der anderen Rolle und Stellung des Helden des Geschehens. Zugleich bestehen zwischen beiden epischen Gattungen auch Unterschiede in der Kompositionsanordnung, bei welcher eine andere Anwendung der Kategorien Zeit und Raum waltet.

Die Entwicklung des Romans führt zu einer immer grösser werdenden Differenzierung der Erzählertypen, die als zentrale und organisierende epische Kraft angesehen werden³. Die Fiktions-Epik, besonders der Roman, weist schon eine reichere Skala von Erzählertypen auf: objektiver Erzähler, Autor-Erzähler, persönlicher Erzähler, allwissender und überall anwesender Erzähler, Beobachter-Erzähler, teilnehmender Erzähler u.s.w.

In der Gattung Reisebeschreibung ist die Variation der Erzählertypen wesentlich begrenzter. Der Erzähler ist in der Reisebeschreibung immer mit dem Autor identisch (Abweichungen führen schon zu einem Übertreten der dokumentarischen Grundlage der Gattung zur Fiktion — z. B. Vansovas persönliche Erzählerin in ihrer Reisebeschreibung). Die Identität des Autors mit dem Erzähler bildet eines der häufigsten (und auch konventionellsten) Gattungsmerkmale der Reisebeschreibung und hat eine entscheidende Bedeutung für ihren Kompositionsaufbau. Die Gestalt des Autors als Reisenden und Erzählers in einer Person, die in die Beschreibung der wirklichen Welt eindringt, garantiert die Glaubwürdigkeit des Berichtes, bestätigt, dass das, was veranschaulicht und beschrieben wurde, wirklich beobachtet und festgehalten war. Eine dominierende Aufgabe hat dabei die Aussage in der ersten Person. Das

Kaysers Abgrenzung der drei Grundtypen des Romans beeinflusst: Figurenroman, Raumroman und Geschehnisroman. Raum und ebenso Zeit sind dabei Existenzkategorien, in denen das epische Erzählen verwirklicht wird, jene Kategorien, in denen Erzähler, Held und Geschehen vorkommen, sind eher Bestandteile der epischen Komposition. Deshalb halten wir die angeführte Ansicht, bei der wir uns besonders auf Ergebnisse der polnischen Literaturwissenschaft stützen, für produktiver. (Vgl. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 2., Warszawa 1967, S. 322 u.f.).

³ Es gibt schon reichhaltige theoretische Literatur über den Erzähler in der Epik. Bei uns (Slowakei) widmet N. Krausová diesem Problem ihre Aufmerksamkeit in ihren angeführten Arbeiten,

konkrete Subjekt wird zum ausschliesslichen Verwirklicher von Informationen, die auf unmittelbaren Beobachtungen und auf der Erkenntnis neuer Gebiete der Wirklichkeit beruhen.

Die zentrale Stellung des Autors als Reisenden bestimmt in der Reisebeschreibung auch dessen Beziehung zu den übrigen Gestalten. Die Gestalten in der Reisebeschreibung sind in ihrem Handeln, in ihrer Bedeutung und in ihrem Aktionsradius eingeschränkt, ihre Funktion wird auf die Gestalt des Autors, des Erzählers, übertragen.

Die zentrale Stellung des Reiseerzählers in der Reisebeschreibung stellt erhöhte Anforderungen an ihn, weil er die Funktionen der übrigen Gestalten der epischen Welt (die im Roman ihre eigene Bedeutung haben) übernimmt. Der Autor als Reisender ist „das Medium, das die äusseren Beobachtungen mit den Informationen über sich selbst integriert“ (Cz. Niedzielski). Der Wert der Reisebeschreibung, der authentische Bericht über eine Reise hängt weniger von der objektiven Welt, vom Charakter, dem Reichtum und den Denkwürdigkeiten des durchreisten Landes ab als vielmehr von den „inneren Reserven“ des Reisenden. Der Reisende schildert nicht nur seine „externe“ Reise als Beschreibung einer Bewegung von einem Faktum der objektiven Wirklichkeit zu einem anderen, sondern auch seine „interne Reise“, die Wanderung auf den Pfaden der „inneren Landschaft“ des Autors. Einen wichtigen Hinweis auf die Bedeutung dieser inneren Reserven bietet Heines *Harzreise*. Es geht hier — vom Standpunkt des objektiven Stoffes der Reisebeschreibung aus — um eine ungewöhnlich alltägliche (graue), konventionelle, ja sogar kleinliche und lächerliche Welt und um das uninteressante, durchschnittliche Heimatland und Milieu des Dichters. Aber der Reichtum der „inneren Reserven“ des Autors, seine durchdringende Menschenkenntnis, seine Kenntnis der Verhältnisse, seine aussergewöhnliche Fähigkeit zu charakterisieren und hauptsächlich sein hohes Autorenideal bewirkten, dass aus Heines Begegnung mit einer grauen Landschaft und mit uninteressanten Durchschnittsmenschen ein besonders lebendiges, fesselndes Bild entstand, das von tiefen Gedanken und Gefühlen durchdrungen ist und das somit auch eine hervorragende Reisebeschreibung wurde.

Die stets wirkende Frische und Anziehungskraft der Reisebeschreibungen der Brüder Čapek liegt auch im Reichtum der „inneren Reserven“, die von der prägnanten Persönlichkeit der Autoren in den Vordergrund gedrängt werden. Im Gegensatz dazu bringt sogar eine Begegnung mit allerexotischsten Ländern und Menschen ohne diese „inneren Reserven“ des Reisenden, besser gesagt — ohne die prägnante

Persönlichkeit des Autors — überhaupt keine bemerkenswerten Ergebnisse⁴.

Die Reisebeschreibung erfüllt mit Hilfe des Autors als „Medium“ eine doppelte Funktion: sie liefert Informationen über die objektive Welt, über Geographie, Historie, Ethnographie, über Kunst, Kultur und die Menschen in den durchreisten Ländern, legt aber auch gleichzeitig Zeugnis ab vom „inneren Raum“ des Autors, der sich öffnet und gerade durch die Berührung mit der objektiven Welt dem Leser zugänglich wird. Und den Vermittler dieser Begegnung, den Akt der Verbindung bildet gerade das Reisen. Auf diese doppelte Funktion der Reisebeschreibungsperspektive macht auch Šalda aufmerksam, der diese als Grundbedingung eines Werkes ansieht:

„Damit ich gut verstanden werde: auch die moderne Reisebeschreibung kann und muss auf äusseren Dingen, auf Erscheinungen der äusseren Welt beruhen, sie muss dabei aber mit einer solchen Wahrheit ausgestattet sein, dass der Autor mit Recht auf die erste Seite schreiben kann: So habe ich es gesehen! (Von F. X. Š. unterstrichen). Das Sehvermögen hat auch seine Logik, seine Gesetzmässigkeit, die im Laufe der Zeit beglaubigt wird, und auch vom Äusseren zum Inneren führt und es zulässt, von jenem zu diesem Schlüsse zu ziehen“⁵.

Beide Berichterstatterfunktionen, die durch das Medium des Reisenden als Erzähler realisiert werden, repräsentieren die Konstanten der Reisebeschreibung als Gattungsstruktur. Die Reduktion oder die Abwesenheit einer der beiden Funktionen bedeutet gleichzeitig den Zerfall oder die Negation der Reisebeschreibung als Gattung.

Die bewusste, programmierte Reduktion einer der grundlegenden Funktionen der Reisebeschreibung als Gattungsform repräsentiert Sternes *Sentimentale Reise*, weil darin die Information über das Land und seine Menschen minimal, ironisch und oft sogar deformierend ist (es geht um Frankreich). Die ganze Aufmerksamkeit wird auf die „innere Information“, auf das Hoch der Freiheit des menschlichen Subjekts gelenkt, für das die Reise nur eine der zufälligen, vergänglichen Formen seines Wesens bedeutet. Auch deswegen kann Sternes Werk nicht als Reisebeschreibung aufgefasst werden.

Andererseits verschiebt eine völlige Objektivierung der Reiseinformation und das Fehlen von Berichten des Autors die Reisebeschreibung von der künstlerischen Literatur in andere Gebiete des Schrifttums (sie wird zu einer wissenschaftlichen oder politischen Berichterstattung u. a.).

⁴ An diesem Leiden, an der „Leere des Autors“, litt die slowakische Reiseliteratur der 50-er Jahre unseres Jahrhunderts.

⁵ F. X. Šalda, *Gesammelte Werke*, 20, S. 110—111.

Das Verhältnis beider Grundfunktionen der Reisebeschreibung zueinander setzt ein unentbehrliches Gleichgewicht voraus, ihre konkrete Gestalt hängt von der vorherrschenden Poetik, von den Literaturepochen (der ästhetischen „Makrostruktur“) oder vom Autorentypus ab. Ein Gleichgewicht beider Funktionen stellt Goethes *Italienische Reise* dar. Bei den Romantikern ist die Aussage des Autors im Vordergrund ihrer Reisebeschreibungen. Nach Niedzielski werden auch die 2 Grundtypen der Reiseliteratur durch die dominante Stellung einer der beiden Funktionen der Reisebeschreibung bestimmt: der „szientifische“ Typus mit Betonung der objektiven Wirklichkeit des bereisten Landes und der „authentische“ Typus, der auf das Bild des Autors als Reisenden gerichtet ist. Sternes *Sentimentale Reise* stellt eine Hypertrophie der Authentizität auf Kosten der objektiven Welt dar, deshalb überschreitet sie die Gattungsgrenze zur Romanprosa, zur Prosa mit fiktivem Inhalt. Im Gegensatz dazu bewirkt eine Überbetonung von Informationen über die Welt, von überflüssigen Einzelheiten und ein „Katalogisieren“ der Reisebeschreibung, dass diese zu einer trockenen eruditiven Beschreibung herabgesetzt wird und dadurch ihren literarischen Wert verliert.

Das Verhältnis des Autors als Reisenden zur Wirklichkeit bestimmt auch dessen unterschiedliche Stellung in der Struktur der Reisebeschreibung: sie ist immer im Zentrum, einmal ist sie aber in den Vordergrund geschoben, ein andermal versteckt, unterdrückt. Der Autor als Reisender, der gleichzeitig die Funktion des Erzählers erfüllt, repräsentiert somit in der Reisebeschreibung das grundlegende integrierende Prinzip, das einerseits die Beziehungen des Autors zur Wirklichkeit ausdrückt und andererseits diese beobachtete Wirklichkeit in ein episches Ganzes organisiert.

Ein weiteres grundlegendes Element der epischen Prosa bildet die Handlung [ohne Handlung, ohne Erzählen gibt es keine Epik]. Es besteht aber ein wesentlicher Unterschied zwischen der Romanhandlung und der „Handlung“ in der Reisebeschreibung, was dann gemeinsam mit der unterschiedlichen Stellung des Erzählers auch den Unterschied in der Kompositionsstruktur beider epischer Arten ausmacht. Mit Hilfe des Sujets werden Beziehungen unter den Personen geschaffen, ihr Charakter und ihre Funktion in der epischen Prosa wird festgelegt, damit auch der Grundgedanke des Werks, seine Philosophie und seine Lebensbewertung im gegenseitigen Zusammentreffen und in der Verflechtung der Einzelschicksale ausgedrückt wird. Die Romanhandlung garantiert auch für Spannung, sie erweckt das Interesse des Lesers, sie ist der attraktivste Bestandteil der Roman- und Novellenstruktur und hat — bei aller Universalität und Polysemantik — eine führende Stellung in der Literatur. Eine Absolution der Romanhandlung auf Kosten der übrigen

Elemente der Struktur (im Abenteuer- und Detektivroman) bedeutet einen störenden Eingriff in die künstlerische Struktur und schiebt sie oft an die Peripherie der Literatur ab. „Die Seele“ des Sujets ist die Verwicklung (Foester), sie ist seine Voraussetzung, hier treffen und verknüpfen sich die Linien der Personen, die Handlung wird fortgesetzt, gesteigert und sie erreicht endlich ihren Höhepunkt, der Knoten wird gelöst. Wie sieht es aber mit der Handlung in der Reisebeschreibung aus?

In der Reisebeschreibung gibt es keine Handlung (kein Sujet) in Form einer komplizierten Organisation der Beziehungen der Personen. Sie stellt nur eine potentielle Schicht dar, die infolge der spezifischen Kompositionsvorgänge, die für die Reisebeschreibung charakteristisch sind, unentwickelt blieb. Man kann also nur von Bruchstücken einer Handlung, von einer reduzierten Handlung sprechen. Das hängt natürlich mit der Reduktion der Personen zusammen und wird dadurch auch bedingt. Eine einzige Gestalt, die des Autors, wenn sie auch noch so wichtig und zentral ist, kann keine Sujetvorlage bilden, da es ja keine Partner gibt, mit denen sie in länger andauernde Beziehungen treten oder eine Anzahl von Situationen bilden könnte. Natürlich kommen auch in der Reisebeschreibung Erlebnisse, Ereignisse vor, die der Erzähler — ähnlich wie in einer Novelle oder in einem Kapitel eines Romans — schildert. In der Form der Mitteilung eines solchen Inhaltbruchstücks besteht zwischen dem Vorgang eines Romans und dem einer Reisebeschreibung kein Unterschied, so dass eine ähnliche Handlungssequenz alle Elemente der epischen Prosa enthalten kann — Monolog und Dialog, Natur- und Milieubeschreibung, Porträts- und Personalcharakteristik, Kommentare und Reflexionen des Autors. Ein grundlegender Unterschied zwischen dem Roman und der Reisebeschreibung liegt aber in der unterschiedlichen Stellung und Funktion des epischen Erlebnisses, in der unterschiedlichen „Verflechtung“ dieser. Im Roman ist diese „Verflechtung“ fest, gegenseitig bedingt, ein Erlebnis ist im Romankompositionsplan mit dem anderen verbunden, neue Erlebnisse und Situationen werden von den handelnden Personen gründlicher behandelt, sie helfen mit, Charaktere zu gestalten. In der Reisebeschreibung gibt es keine Verflechtung der einzelnen Ereignisse, weil ja jedes neue Ereignis auch seine neuen Teilnehmer hat, diese sind zufällige Akteure auf den Reisen des Autors. Sie werden ausschliesslich durch die Person des Autors verbunden, ansonsten bilden sie autonome Bestandteile. Die Verbindung der einzelnen Ereignisse hat in der Reisebeschreibung eine andere Logik als im Roman und der Prosa mit fiktivem Inhalt. Von Vorgang zu Vorgang gelangt der Leser auf der Linie des Raumwechsels, durch den Übergang von einem Milieu in ein anderes, von einem Faktum zu einem

anderen, während im Roman die Ereignisse gegenseitig miteinander verbunden sind und durch die Beziehungen der Personen untereinander bedingt werden. Deshalb stellt das dokumentarische Modell einer Reisebeschreibung den Typus der deskriptiv-narrativen Prosa dar, in der das Beschreiben den entfalteten und das Erzählen den reduzierten, eingeschränkten Bestandteil darstellt.

Die grundlegenden Konstitutionselemente — Erzähler, Gestalt, Geschehen — bilden in der epischen Welt kein mechanisches Ergebnis, sondern sie stellen eine Organisation dar, ihre gegenseitigen Beziehungen bilden die Struktur der epischen Prosa. Die einzelnen Gattungen und Gattungsformen unterscheiden sich voneinander durch verschiedene Beziehung zueinander, durch „Verflechtung“ der Konstitutionselemente und durch unterschiedliche Struktur. Das allgemeine Modell der epischen Struktur bedeutet, dass sich die Person in den Kategorien des Raums und der Zeit aktiv äussern. Der Raum und die Zeit sind die Existenzformen der epischen Person. Welche Beziehung besteht zwischen der handelnden, d. h. der epischen Person, dem Raum und der Zeit in der Reisebeschreibung, wie wird das allgemeine epische Modell in dieser Literaturgattung konkretisiert?

In der Reisebeschreibung bildet der Raum — das Land, das Milieu, das Exterieur und das Interieur — den Hintergrund, wo der Autor-Erzähler auftritt und wo er mit Menschen in Berührung kommt. Das Verhältnis des Erzählers zum Raum ist aber ein anderes als in der Romanprosa, der Raum hat in der Reisebeschreibung eine andere Funktion. Im Roman und in der Prosa mit fiktivem Inhalt überhaupt ist der Raum Vermittler zwischen dem Autor (oder Erzähler) und der Welt der Personen, es ist ein fiktiver Raum, der vom Autor geschaffen und den Personen und dem Charakter der epischen Handlung angepasst wurde. Es ist bekannt, welche Rolle die genaue Schilderung des Interieurs (der Zimmer, Einrichtungen, Einzelstücke und die Art ihrer Einreihung) in den Romanen Balzacs gespielt hat. Bei Balzac war der Raum „Abdruck“ des Charakters, eine verlängerte Perspektive der Person. Eine ähnliche Funktion hat auch das Landschaftsbildnis, wie z. B. in Goethes *Werther* oder in den Romanen Turgenievs (darüber hat Vajanský mit Begeisterung geschrieben). Der Raum bildet in der fiktiven Prosa nicht nur eine unausweichliche Existenzform, in der sich die Person bewegt, sondern er ist auch Träger einer semantischen, oft sogar symbolischen Funktion (z. B. die symbolische Funktion des Raumes als organischer Bestandteil der epischen Fiktion des Grauens und Schreckens in vielen Erzählungen E. A. Poes). Im Roman und in der Novelle besteht zwischen Raum, Person und Handlung ein enger Zusammenhang, der Raum

ist ebenso eine epische Fiktion wie die Personen und die Handlung, ihre gegenseitige Beziehung ist durch das Sujet ausgedrückt.

In der Reisebeschreibung stellt der Raum eine reale, dokumentarische Grösse dar, die schon im vorhinein als objektiv existierender und vom Willen des Autors unabhängiger Wert gegeben ist. Deshalb erfüllt der Raum in der Reisebeschreibung keine vermittelnde Rolle zwischen dem Autor und den Personen — als „Abguss“ der Personen und Charaktere, sondern der Autor-Erzähler beginnt mit dem Raum direkten Kontakt aufzunehmen, der Raum selbst wird zum „Helden“ der Reisebeschreibung. Manchmal wird dieser unmittelbare Kontakt des Autors mit dem Raum in der Reisebeschreibung auch durch stilistische Mittel ausgedrückt, z. B. durch lyrische Apostrophe, durch die der Reisende seine Gefühlsbeziehungen zum Lande, zu den Naturschönheiten usw. ausdrücken will.

Die unterschiedliche Struktur der Reisebeschreibung äussert sich auch in den gegenseitigen Beziehungen der Personen und des Raums auf der einen und des Autors auf der anderen Seite. Die Menschen und das Milieu, in dem sie leben, die materiellen und geistigen Widerspiegelungen ihrer Tätigkeit (die Architektur, Kunst, der Charakter ihrer Städte und des Milieus) bilden gemeinsam die objektive Welt, die Gegenstand der Beobachtungen des Autors wird. Im Roman besteht eine andere Hierarchie der Elemente: der Raum ist der Person untergeordnet, er bildet ihr unausweisliches Milieu, ihre Hülle. In der Reisebeschreibung treten die Menschen und der Raum (das Land, das Interieur usw.) als unabhängige, konkrete Form der objektiven Welt in Beziehung zum Autor-Reisenden auf. Deshalb ist der Typus der Reisebeschreibungen, in denen der Raum über die Menschen dominiert, ganz geläufig: Land, Milieu, materielle Kultur nehmen den Autor der Reisebeschreibung so gefangen, dass er der Begegnung mit Menschen nur wenig Aufmerksamkeit widmet.

Die Reisebeschreibung unterscheidet sich vom Roman — ihrem Aufbau nach — auch noch dadurch, dass sie die Funktion der Handlung und der Personen reduziert und die Funktion des Raumes wesentlich erweitert. Diese Tatsache widerspiegelt sich dann auch in der Wahl der Kontextmittel, im Exponieren der Funktion der Beschreibung im Reisebericht. Vor dem Subjekt-Reisenden wird die objektive Welt vorgeführt, es wechseln Bilder der Wirklichkeit, Handlungsorte, Menschen. Dabei identifiziert sich das Subjekt des Autors nicht völlig mit dieser sich wandelnden Welt, die Wirklichkeit tritt vor allem als beobachtete Wirklichkeit vor ihm auf. In der Reisebeschreibung ist die Beschreibung nicht nur eine der stilistischen Einheiten und Mittel, sondern sie bildet die Hauptkategorie der Forschung, das Hauptmittel zur Bewältigung der

Wirklichkeit. Mit Hilfe der Beschreibung signalisiert der Autor die einzelnen Seiten der Wirklichkeit — die Eigenart des Landes, das von Menschen Geschaffene, das Milieu — er isoliert sie vom gesamten Strom und weist auf die Eigenart des gewählten Abschnittes hin. „Dieses Übergeordnetsein“ der Beschreibung entspricht — nach Niedzielski — dem zeitlichen Einreihen der Gegenstände in den „allgemeinen Raum der Natur und der Gesellschaft“⁶.

Die Beschreibung ist also in der Reisebeschreibung — im Unterschied zu ihrer Funktion in der Romanprosa — immer mit der Aussage des Autors-Erzählers über sich selbst verbunden. Die Beschreibung im Roman und in der Novelle beleuchtet die Personen und nur mit deren Hilfe die Welt des Autors; in der Reisebeschreibung ist die Beschreibung der unmittelbare Ausdruck des Subjekts Autor. Die Beschreibung der objektiven Wirklichkeit — also des Raums und des Inhalts, der diesen Raum erfüllt — hat in der Reisebeschreibung noch eine spezifische Eigenschaft, wodurch sie sich als literarische Form kennzeichnet. Es geht hier um das Moment der doppelten Widerspiegelung der Wirklichkeit. Es hängt mit der exponierten Funktion des Subjekts des Autors, mit den schon erwähnten „inneren Reserven“ seines Wesens, mit der intellektuellen und gefühlsmässigen Erfahrung des Reisenden zusammen, an die sich die im durchreisten Land gemachte neue Erfahrung angliedert. Der Blick des Reisenden auf das fremde Land, die Natur, die Menschen, ihre Bräuche, und auf die materielle Kultur wird durch das Prisma seiner Heimat gebrochen. Auch der Autor eines Romans ist natürlich durch sein Milieu determiniert, durch seine nationale und Klassenzugehörigkeit, durch seine Sitten, seine Erziehung, durch das ursprüngliche, historische Ambient, aber dieser empirische Hintergrund zieht sich nicht wie ein roter Faden, wie eine stilistische Schicht oder als Anschauungsaspekt durch die Gestaltung der Romanwelt, wodurch das Moment der Verschiedenheit oder der Verwandtschaft unterstrichen werden soll. Der Autor der Reisebeschreibung sieht das fremde Land hingegen mit den Augen seiner Heimat. Diese Konfrontation ist auch dann gegenwärtig, wenn der Reisende keine markanten Vergleiche zieht und keine Reminiszenzen auf seine eigene Heimat erweckt. Einige Autoren waren darum bemüht, programmässig diese nationale historische Determinierung zu unterdrücken, weil sie darin ein Hindernis sahen, das fremde Land objektiv zu beurteilen.

Heine schreibt z. B.: „Unsere Reiselust, unsere Begierde, fremde Länder zu sehen, besonders wie wir solche im Knabenalter empfinden,

⁶ Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej*, Toruń 1966, S. 53.

entsteht überhaupt durch jene irrige Erwartung ausserordentlicher Kontraste, durch jene geistige Maskeradelust, wo wir Menschen und Denkweise unserer Heimat in jene fremden Länder hineindenken und solchermaßen unsere besten Bekannten in die fremden Kostüme und Sitten ver mummen [...]. Sind wir aber in jene Länder wirklich gekommen, so sehen wir bald, dass dort die Menschen mit Sitten und Kostüm gleichsam verwachsen sind, dass die Gesichter zu den Gedanken und die Kleider zu den Bedürfnissen passen, ja dass Pflanzen, Tiere, Menschen und Land ein zusammenstimmendes Ganzes bilden" ⁷.

Heine hält die Verwirklichung eines Aspektes, der durch nationale und historische Erfahrung determiniert ist, als unfruchtbaren Vorgang, weil sich der Reisende auf die auffallendsten äusseren Ereignisse konzentriert, diese aus dem Zusammenhang herausreisst, die Gesamtheit in Teile zerlegt, sie atomisiert, so dass danach die einzelnen Details und Teile sonderbar und unnatürlich aussehen. Wenn man ein fremdes Land in Form von Konfrontation erforscht, sollte man — nach Heine — lieber einer komplexen Anschauung des Landes Vorrang geben und sich bemühen, alle Erscheinungen (die gewöhnlichen und die „ungewöhnlichen“) aus dem historischen Kontext heraus zu erklären. Zu diesem Typus eines Reisenden neigt auch Kukutschin trotz seines intensiven reminiszierend-konfrontierenden Einschlags, der aber im Subjekt des Autors vor allem die Funktion einer emotionalen Evokation, einer intimen Selbstaussage erfüllt und keineswegs die Aufgabe einer Erkenntnis.

In den meisten Fällen beruhen die Reisebeschreibungen jedoch auf der — von Heine abgelehnten — Konfrontation, der Reisende vergleicht das eigene Land oft mit dem fremden, um das hervorzuheben, was auffallend und ungewohnt, was „neu“ ist. Dieser Vorgang ist in der slowakischen Reiseliteratur besonders verbreitet (Zechenter, Vajanský).

Eine Reisebeschreibung, in der der Raum durch die stilistische Kategorie der Beschreibung als Ausdruck einer Observation des Autors-Reisenden die entscheidende, dominante Rolle spielt, ist als Typus deskriptiv, „panoramatisch“. In vielen Reisebeschreibungen besteht aber das Bestreben, die statische Deskription durch Aktualisierung der Handlungselemente, durch Entfaltung ihres „beengten Epischen“ und dadurch zu überwinden, dass das Hauptaugenmerk auf die Menschen und deren gegenseitige Beziehungen verlegt wird, die in Erlebnissen, Dialogen und Situationen realisiert werden. Diese deutliche Erzählertendenz ruft in der Reisebeschreibung einen anderen Typus — den „nar-

⁷ H. Heine, *Frühe Prosa: Aus den Englischen Fragmenten*, [in:] *Gesammelte Werke*, Berlin 1951, Aufbau-Verlag, S. 257-258.

rativen" — hervor. Hier bestehen allerdings nur zwei Tendenzen, die zu den strukturellen „Nachbarbereichen“, zur essayistischen und zur Lehrprosa auf der einen und zur fiktiven Prosa auf der anderen Seite hinzielen. Für beide Tendenzen jedoch bildet die deskriptiv-narrative epische Struktur den Rahmen, die „Grenzen“ ihrer Gattung.

Die Aufgabe der Zeit als existentielle Form des epischen Subjektes und ihre Funktion in der Struktur der Reisebeschreibung ist im Vergleich mit der Zeit in der Romanprosa teilweise unterschiedlich oder spezifisch. Die Zeit in der Romanprosa ist eine subjektive Zeit und hat deshalb elastische Formen: ein aussergewöhnlich wichtiges Ereignis, das für die Charaktere der Romanhandlung entscheidend ist, kann sich an einem einzigen Tage oder binnen weniger Stunden abspielen, so dass ihr der Autor einen grossen Raum widmet. Es gibt endlich ganze Romane, deren Inhalt sich in ungewöhnlich kurzen Zeitabschnitten abspielt. Zugleich kann der Schöpfer einer Romanfiktion im Erzählen ganze Tage, Jahre, ja sogar Lebensabschnitte überspringen, wenn es um eine, für das Schicksal seiner Helden und für den Sinn der epischen Historie „taube“, neutrale, scheinbar nichtexistierende Zeit geht. Der Autor der epischen Fiktion kann mit der Zeit frei umgehen, je nach Gebrauch kann er sie in die Länge ziehen oder kondensieren. Er kann auch einige Zeitabschnitte im Erzählen entfalten, er kann die Zeit zurückblenden und die Geschehnisse retrospektiv schildern, er kann verschiedene Vorgänge kombinieren. Das alles ermöglicht die Prosa als epische Fiktion.

In der Reisebeschreibung als dokumentarische Prosa hat auch die Zeit ihren authentischen, dokumentarischen Wert, sie verläuft in ihrer Kontinuität linear und bildet zugleich die Grundlage der Komposition des gesamten Werks. Der Autor einer Reisebeschreibung ist nicht nur durch den dokumentarischen Charakter in der Bearbeitung der Zeit begrenzt und gebunden, sondern auch durch die Tatsache, dass das Reisen eine Form der menschlichen Aktivität bildet, die Zusammenhang und Kontinuität voraussetzt, einen allmählichen Übergang nicht nur von einem Raum in einem anderen, sondern auch von einem Zeitpunkt zu einem anderen. Ein Nicht-Einhalten dieser Zeitenfolge würde zugleich die Vorstellungskraft des Lesers über das Reisen als ununterbrochene kontinierte Tätigkeit, die ihren Anfangs- und ihren Endpunkt hat, störend beeinträchtigen.

Gerade mit dem Chronologischen der Reisebeschreibung als Kompositionsgrundlage hängt auch ihre häufige Tagebuch- oder Briefform zusammen. Man muss den inheitlichen Zeitstrom auf kleinere Zeitabschnitte, auf Kompositionseinheiten aufteilen, die die Romanprosa durch Kapitel bildet. Ereignisse, Eindrücke, Erlebnisse und Erwägungen eines Tages bilden in der Reisebeschreibung einen bestimmten zeitlichen (manchmal

auch räumlichen) Komplex, der einen Abschnitt der zurückgelegten Reise beinhaltet und häufig in Form einer Tagebuchaufzeichnung ausgedrückt ist. Die Tagebuch-Form soll die Authentizität und Dokumentationsfähigkeit der Aussage des Autors über die Reise, über einen Abschnitt, der der Wirklichkeit entspricht, ausdrücken⁸.

Das Reisetagebuch ist eine Form des Autorenmonologs, während die Briefform in der Reisebeschreibung einen solchen Typus des Autorenmonologs darstellt, der einen konkreten Adressaten voraussetzt. Das Verhältnis des Autors des Briefes zu dem Adressaten bestimmt auch die persönliche, intime Atmosphäre der Sprache mit ihren entsprechenden stilistischen Ausdrücken und Mitteln (Fragen, Ausrufzeichen, fingierte Anreden u. a.). Die Zeit als linear fließender Ablauf bildet auch die Kompositionsgrundlage der Epistel-Reisebeschreibung, nur mit dem Unterschied, dass die Intervalle länger und weniger regelmässig zu sein pflegen als im Tagebuch-Typus.

Die Tagebuch- und Briefform ist kein ausschliessliches Vorrecht der Reisebeschreibung oder der dokumentarischen Prosa überhaupt, sondern sie ist auch im Roman- und Novellenschaffen beträchtlich verbreitet. Tagebücher und Briefe existieren als „halbkünstlerische“ Literatur, als konkrete historische Dokumente über bedeutende Persönlichkeiten oder Anonyme, als laufende Form der menschlichen Information ohne künstlerische Ziele. Diese Formen werden auch von der Reisebeschreibung übernommen, weil dadurch die Authentizität der Aussage des Autors betont wird; ein besonderer Typus des Verhältnisses des Autors-Erzählers zu dem Adressaten wird geschaffen und dadurch wird eine günstige Kompositionsgliederung des Zeitablaufs und der kontinuierlichen Bewegung im Raum ermöglicht. Der Roman und die Novelle übernehmen diese laufenden Formen der menschlichen Information auch als geeignete Schaffensvorgänge, damit der Schein der Authentizität bei der Fiktion des Autors erhalten bleibt⁹.

Den Brief und das Tagebuch darf man nicht als Literaturgattungen oder Gattungsformen auffassen, sondern als bestimmte „konstruktive Prinzipien“ (Tynjanov), die vom „lebendigen Sein“ in die Literatur eingedrungen sind und die bestimmte Vorgänge (Nicht-zu-Ende-Reden, Benützen von Bruchstücken, Anspielungen) mit sich brachte, die im

⁸ Siehe: Zitat, in dem Lamartine die Authentizität seiner Tagebuchaufzeichnungen während seiner Reisen betont. Anmerkung, S. 16.

⁹ Auf die Bedeutung des Briefes, der in die Prosa „neue Prinzipien“ gebracht hat, weist J. Tynjanov in der zitierten Studie *Über die literarische Tatsache*, S. 119-121, hin. Diese Frage wurde besonders von S. Skwarczyńska im Werke *Teoria listu (Die Theorie des Briefes)*, Lwów 1937, bearbeitet.

Widerspruch zu den „grandiosen“ Stilmitteln der älteren, besonders der klassischen Literatur des 18. Jahrhunderts stehen. Die „konstruktiven Prinzipien“ des Briefes und des Tagebuches werden ebenso wirkungsvoll und häufig in der fiktiven wie in der dokumentarischen (Reise-) Prosa oder in der Poesie benützt, so dass sie ein anderes System als die Gattungen und Gattungsformen darstellen. Es war notwendig, im Zusammenhang mit der Reisebeschreibung auf diese Formen hinzuweisen. Denn in der Reisebeschreibung hilft das „konstruktive Prinzip“ der Briefe und Tagebücher mit, die Frage der Zeitkategorie in der epischen Komposition zu lösen.

Die Konfrontation der spezifischen Organisation der Konstitutionselemente der epischen Prosa — der Gestalt, der Handlung, des Raumes — in der Gattungsstruktur des Romans und der Reisebeschreibung übt auch auf den unterschiedlichen Kompositionsvorgang in beiden Arten einen Einfluss aus. Der Romanschriftsteller wählt unter seinen Beobachtungen solche Tatsachen der objektiven Welt aus, die für die Entwicklung der Sujetlinie, für das Verhältnis der Personen und für die Handlung, für die Konzeption des Werkes als Ganzes von Bedeutung sind (z. B. Naturbilder, Milieu, Handlungsort, Menschen, deren Porträts und Charakteristiken, Details, Szenen); diese werden vom Autor entweder umgestaltet oder gänzlich erdacht. Im Gegensatz dazu konzentriert sich der Autor einer Reisebeschreibung auf solche Tatsachen der beobachteten Wirklichkeit, die zu einem plastischen und semantisch gesättigten Bild des Landes als Ganzes beitragen und die zugleich das Verhältnis des Autors-Erzählers zum Land ausdrücken. Der Romanschriftsteller enthüllt das innere Wesen der epischen Welt, die Reisebeschreibung deren äussere Form. Dieser Unterschied gilt nur prinzipiell — als Unterschied zweier Vorgänge des Eindringens in die Wirklichkeit; im konkreten Ergebnis hängt alles von der Kraft dieses Eindringens ab, vom Talent, von der Bildung und künstlerischen Reife des Autors: die Reisebeschreibung eines begabten Künstlers bedeutet ein tieferes Eindringen in das Wesen als der Roman eines schlechten Autors.

Daraus ist ersichtlich, dass sich die Grundelemente der epischen Welt in der Reisebeschreibung in einem anderen gegenseitigen Verhältnis befinden als in der Romanprosa. Sie repräsentieren relativ unabhängige Grössen, die nur durch das Subjekt des Autors in ein Ganzes geschlossen und integriert werden. Diese Integration führt der Romanschriftsteller mit Hilfe des Sujets durch, so dass der Roman einen komplizierteren Typus der Integration der epischen Welt darstellt.

Die aussergewöhnliche Gewichtigkeit des Subjekts des Autors im Kompositionsplan der Struktur der Gattung Reisebeschreibung weist aber

auch darauf hin, dass gewisse Bestandteile und Funktionen, die andere epische, besonders fiktive (Roman und Novelle) Strukturen haben, durch diese Sonderstellung, durch die Intensivierung der Funktion des Subjekts kompensiert werden und dass sich die Reisebeschreibung als dokumentarische Form des Erzählens in der ersten Person auch an das „Strukturfeld“ einer anderen Gattung oder eines anderen Stammes anlehnt. Skwarczyńska wies darauf hin, „dass einige Werke auf Grund ihrer Gattungsstruktur nicht ausschliesslich im Strukturfeld eines Stammes liegen, sondern dass sie sich sogar an das «strukturelle Hinterland» zweier Stämme anlehnen können“. Sie führt eine Reihe konkreter Beispiele aus der polnischen Literatur und aus modernen literarischen Erscheinungen an, sie weist auf den „lyrischen Roman“ (auf die lyrisierte Prosa) hin, die ihrer Grundlage nach zum epischen Stamm, zum Strukturfeld der Epik gehört, deren „konstruktives Prinzip“ hingegen lyrisch ist¹⁰.

Die Aktivität des Subjekts des Autors in der Reisebeschreibung, die sich nicht nur in der gesamten Komposition des Werks und der entscheidenden Bedeutung der Zone des Autors, sondern auch in einigen „lyrischen“ Abzweigungen, Appellativen, Ansprachen und Ausrufen offenbart, die sich durch ihre Konstruktion (durch das konstruktive Prinzip) nicht vom Typus der lyrischen Gattungen unterscheiden, zeugt davon, dass sich sogar die Reisebeschreibung als Gattung der deskriptiv-narrativen Epik auch auf das „Hinterland“ eines anderen Stammes, auf die Lyrik, stützt. Gerade dieses lyrische „Feld“ bildet bei der Reisebeschreibung und bei ihren verwandten Gattungsformen (der Biographie, den Memoiren u. a.) einen Ersatz für die wenig entfalteten Elemente der epischen Struktur (das Erzählen, die Charaktere) und wird somit zum Mittel, mit dessen Hilfe die Totalität der objektiven Wirklichkeit und des menschlichen Subjekts umfassender und vollständiger ausgedrückt werden kann¹¹.

Wenn das strukturelle Gattungsfeld der Reisebeschreibung durch Konfrontation der Reisebeschreibung mit dem Roman als dokumentarische Prosa begrenzt wird, ist es notwendig, mit differenzierend-beschreibender Methode den Platz der Reisebeschreibung als Gattungsform auf eigenem Gebiet der dokumentarischen Gattungsstruktur festzulegen. (Diese stellt zwar — wie es sich gezeigt hat — keine feste

¹⁰ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, III, Warszawa 1966, S. 178-182.

¹¹ Wir lassen diese Frage, die nur angedeutet wurde, offen, weil sie mehrere Gattungsformen (auch konkreter Werke) betrifft und eine allseitige theoretische Vorbereitung und eine umfangreiche Bearbeitung erfordern würde, die den Rahmen des Charakters der hier behandelten Studie überschreiten könnte.

Linie, keine „Mauer“ dar, sondern eine freie Zone gegenseitiger Begegnung und Verflochtenheit). Das heisst also, dass man sie mit anderen Prosatypen konfrontieren muss. Es handelt sich dabei um einige Gattungsformen der dokumentarischen Prosa mit verhältnismässig ausgeprägter Struktur und relativ exponierter Semantik, die sich schon in ihrer blossen Benennung äussert (Biographie, Autobiographie, Memoiren), es geht aber auch um solche Gattungsformen, die sich zwischen Literatur und ihr verwandten Gebieten der Wissenschaft und Publizistik bewegen und deren Gattungswesen noch sehr unklar und theoretisch wenig verarbeitet ist (Feuilleton, Reportage, Skizze, Bild u. a.).

Von der biographischen dokumentarischen Prosa unterscheidet sich die Reisebeschreibung durch die Form der Selbstaussage, durch das Erzählen in der ersten Person. Der Autor einer dokumentarischen Biographie erzählt jedoch über einen anderen (z. B. Hurban über Ľudovít Stúr), gewöhnlich über eine bedeutende historische Persönlichkeit. Und gerade diese historische Bedeutsamkeit gibt der Biographie eine andere Dimension, durch das Bildnis einer hervorragenden Persönlichkeit (und nicht durch ein Land und durch Alltagsmenschen) wird die Zeit, werden die Ereignisse u. a. beleuchtet, die grosse Persönlichkeit stellt das individualisierte Gesicht der Epoche, der Nation, der Gesellschaftsklasse dar, das Gesicht einer künstlerischen oder anderen Gruppe, einer Generation u. a. Ein solches Ziel wird von der Reisebeschreibung nicht verfolgt, aber auch nicht von der Form der biographischen Prosa, die in dieser Hinsicht und hauptsächlich in ihrer Ausdrucksform der Reisebeschreibung am nächsten ist — nämlich von der Autobiographie.

Die Reisebeschreibung und die Autobiographie stellen eine dokumentarische Aussage des Autors über sich selbst und ihre Welt dar, die von der „Ich“-Position aus geschildert wird. Da in beiden Gattungsformen ein unterschiedliches Verhältnis des Autors-Erzählers zum Material besteht, ist auch die konkrete Form ihrer Aussage verschieden. In der Reisebeschreibung bewegen sich die vorangehenden Situationen und Zeitpunkte von einem Punkt der bezeichneten Gegenwart zu einem anderen und integrieren zu einem mehr oder minder fragmentarischen Ganzen eines bestimmten Lebens oder Lebensabschnittes. Der Autor bewegt sich in der Reisebeschreibung von Ort zu Ort, als wäre er von Tatsache zu Tatsache auf einer Kamera, und stattet darüber einen Bericht ab. Im Gegensatz dazu hat der Autor von Memoiren und Autobiographien das Ganze vor Augen. Er blickt von einem bestimmten fixen Punkt (in der Gegenwart) aus und belebt retrospektiv die Totalität seines bisherigen Lebens. Das „Ich“ in der autobiographischen Prosa und in den Memoiren blickt auf sein bisheriges Leben zurück und reproduziert dieses, achtet jedoch gleichzeitig auch auf die Stadien seines bisherigen „Ichs“. Das

bedeutet also, dass er die vorhergehenden Stadien seines Lebens anders erlebt, durch das Prisma seiner jetzigen Situation, vom Standpunkt des weltanschaulichen, empirischen und emotionellen Punktes aus, den er erreicht hat; dass er alle bisherigen Etappen seines Lebens, alle Stadien seines „Ichs“ „amalgamiert“, dass er sie objektivisiert. Der Autor einer Reisebeschreibung kennt und interpretiert nur das vorübergehende „Hier“ und „Jetzt“ seines „Ichs“. Der Autor einer Biographie wertet gleichzeitig auch die verschiedenen Etappen seiner Entwicklung, die einschlägigen Stadien seines „Ichs“, die Morphologie seiner eigenen Persönlichkeit, während der Autor einer Reisebeschreibung das grösstenteils unterlässt, weil das „Ich“ des Reisenden mit dem des Autors entweder ineinander fliesst (besonders dann, wenn es um unmittelbare Tagebuchaufzeichnungen geht — wie bei Chateaubriand, Lamartine, Kollár, Nosák u. a.) — oder nur ein unmerklicher zeitlicher Unterschied und somit auch ein minimaler Bewertungsabstand dazwischen besteht (Kukutschins *Reise durch Patagonien*)¹².

Die unterschiedliche Stellung des Autors-Erzählers ist in der Struktur beider Gattungsformen grundlegend, dieser Unterschied kann aber auch bei anderen Elementen des epischen Aufbaus beobachtet werden. Nicht nur der Monolog, der die Grundform der Aussage des Autor-Subjekts in beiden Gattungsformen darstellt, sondern auch der Dialog hat eine unterschiedliche Funktion. In der Reisebeschreibung repräsentiert der Dialog gewöhnlich nur die Art, in der der Autor das Wort erteilt und die auf Grund unmittelbaren Gedächtnisses reproduziert werden kann. In der Biographie hat der Dialog den Charakter von etwas Erdachtem, er hilft, ähnlich wie in der epischen Fiktion des Romans, die Fiktion der Gestalten formen. Der Komposition nach sind beide Gattungsformen linear aufgebaut, die Ereignisse und die einzelnen Einheiten reihen sich in räumlicher und zeitlicher Folge aneinander, in der Biographie hingegen ist die Art der Auswahl der Tatsachen freier. Ein grosser Teil davon bleibt ausserhalb des Erzählens und die Art ihrer Erläuterung kann verschieden sein. Einige Tatsachen, die ent-

¹² Bei dieser Konfrontation stützen wir uns auf die Feststellungen Käthe Hamburgers, obwohl die Autorin andere Reihen vergleicht, d.h. den biographischen Roman und den Brief- und Tagebuchroman (Memoirenroman — Briefroman — Tagebuchroman, S. 229-230). Siehe: K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

Wir nehmen hingegen an, dass „Brief“ und „Tagebuch“ konstruktive Prinzipien sind, die in verschiedenen Gattungsformen verwendet werden können, und dass sie keine selbständigen Gattungsformen bilden. Allerdings werden sie als konstruktives Prinzip am häufigsten im Roman unter den fiktiven Gattungen und in der Reisebeschreibung unter den dokumentarischen Gattungen verwendet,

scheidende Bedeutung haben, nehmen viel Raum in Anspruch (auch wenn es um einen kurzen Zeitabschnitt geht), während andere Abschnitte mit wenigen Zeilen abgefertigt werden können, selbst wenn sie einige Jahre umfassen, falls in dieser Zeitspanne nichts Bedeutendes geschehen ist. In dieser Hinsicht stehen Komposition und Auswahl der Tatsachen ihrem Aufbauprinzip nach der Romanfiktion (der Freiheit und Ungebundenheit der Romankomposition) nahe. Auch der Autor einer Reisebeschreibung hat natürlich die Möglichkeit, beliebige Tatsachen auszuwählen und diese in freier Komposition zu ordnen, im grossen und ganzen aber ist er gezwungen, die räumliche und zeitliche Folge einzuhalten und somit im Leser die Illusion des Reisens als glatt ablaufende menschliche Aktivität zu erwecken.

Weniger genau kann man das Verhältnis der Reisebeschreibung zu anderen Formen der dokumentarischen Prosa (z. B. zur Reportage, zum Feuilleton) wegen der Unbestimmtheit der Begriffe und wegen terminologischer Unklarheiten bestimmen. Diese sind wieder durch den Charakter des Stoffes, durch die ungeheure semantische Weite und dadurch bedingt, dass die Gattungsmerkmale dieser Übergangstypen an der Grenze der Literatur und Publizistik nicht festgelegt sind. Dabei ist es manchmal überaus schwierig, die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Gattungsformen und den „Raum“, den diese einnehmen, zu bestimmen. Der *terminus technicus* „Reportage“, der ein weites innerlich indifferentes Gebiet der Dokumentarprosa umfasst, ist neueren Ursprungs, er ist mit der Entwicklung der modernen Journalistik entstanden und breitet sich sogar über andere Gebiete der wörtlichen Kommunikation aus. Die Reisebeschreibung, die zu den ältesten Gattungsformen überhaupt gehört, wird in der neuen Klassifizierung und der neuen Auslegung der Begriffe eigentlich zu einer der Abarten der Reportage, sie wird also als engerer Begriff, als untergeordneter Begriff betrachtet. Dabei übernimmt die zeitgenössische Reportage sehr oft den Kompositionsaufbau und die ganze Struktur der Reisebeschreibung, sie wird von dem Elementen der Reisebeschreibung-Sequenz gebildet, indem sie von dem nahezu natürlichen Grundsatz ausgeht, authentisch von Tatsache zu Tatsache überzugehen, von einem Fragment der Wirklichkeit zu einem anderen — sowohl im räumlichen als auch im zeitlichen Plan. Man kann also feststellen, dass die moderne Reportage noetisch und teilweise sogar strukturell von der Reisebeschreibung ausgeht, damit der darin ausgedrückte Typus des Verhältnisses Autor-Erzähler zur Wirklichkeit und ihre Schaffungsvorgänge auf andere Gebiete übertragen werden.

Diese enge und mehrfache Verbundenheit der Reisebeschreibung mit den übrigen Gattungen der epischen Fiktion bestätigt, dass es unmöglich ist, die Morphologie der Reisebeschreibung als Literaturgattung und ihre poetische Struktur — ohne Rücksicht auf die gesamte Entwicklung der Prosa verlässlich zu erforschen. Durch die Erforschung der „kanonisierten“ Gattungen kann man nur eine Vorstellung von der „Magistrale“ der literaturhistorischen Entwicklung bekommen, einen Überblick über den gesamten Prozess der historischen Entwicklung der Literatur ermöglicht hingegen nur die Erforschung aller ihrer Gebiete, des „Zentrums“ und der „Peripherie“.

Übersetzt von *Livia Ragazová*

POETYKA OPISU PODRÓŻY

STRESZCZENIE

Chociaż opis podróży należy do najstarszych gatunków literackich, jego istota gatunkowa nie została dotąd zadowalająco określona. Dopuszczało to dowolność i przypadkowość w pojmowaniu opisu podróży jako gatunku literackiego. Pojęciem tym obejmowano dzieła o różnym charakterze, utwory należące do bardzo różnych gatunków — od powieści i wierszy aż po prace naukowe. Przyczyna tego stanu rzeczy leży w tym, że zazwyczaj preferowano tylko jeden element znaczeniowy — sam fakt podróży — nie biorąc pod uwagę wszystkich składników, które razem tworzą określoną organizację, strukturę gatunkową.

Autor pracy stara się wyznaczyć podstawowe cechy tej struktury. Za jedną z nich uważa dokumentalny i autentyczny kształt opisu podróży, który kwalifikuje opis podróży jako prozę dokumentalną, przeciwstawiając go prozie fikcyjnej. Cecha ta nie ma jednak charakteru stałego i niezmiennego, ponieważ między obu biegunami owej prozy nie istnieje ostra granica, lecz płynne przejście. Dlatego mamy utwory stojące na pograniczu prozy dokumentalnej i fikcyjnej. Dzięki tej otwartej strukturze gatunkowej, umożliwiającej pewne zlewanie się i przeplatanie, istnieje możliwość wzajemnego wzbogacania struktury gatunkowej zarówno opisu podróży, jak i gatunków prozy fikcyjnej — powieści i noweli.

Specyfika struktury gatunkowej opisu podróży ujawnia się przede wszystkim w konfrontacji z epiką powieściową, która teoretycznie jest najlepiej opracowana. W opisie podróży zawarte są również trzy zasadnicze elementy świata epickiego: narrator, bohater i fabuła, ale ich funkcja i wzajemny stosunek są odmienne.

Narrator w opisie podróży stanowi „medium” łączące wiadomości o kraju (świecie zewnętrznym) z informacją o podmiocie (świecie wewnętrznym). Jakość opisu podróży nie jest zależna od bogactwa i różnorodności świata zewnętrznego, tj. od kraju, po którym podróżuje pisarz, ale od „wewnętrznych zasobów” narratora-podróżnika.

Dominującą formą narratora jest narrator autorski, będący najczęściej kombinacją narratora-observatora i narratora-uczestnika. Jako uzależniony od autentycznego czasu i przestrzeni — nie jest „wszechwiedzący” ani też „wszechobecny”.

Zajmuje centralną pozycję w hierarchii elementów strukturalnych, swoją wypowiedź opierając często na strukturalnym polu liryki.

Narrator przejmuje znaczną część funkcji bohaterów świata epickiego, których promień działania jest zredukowany i ograniczony.

Fabula stanowi również zredukowany, niejako przytłumiony element epicki opisu podróży. Między fabułą a bohaterami nie powstaje zależność tematyczno-kompozycyjna, ponieważ fabuła opisu podróży jest „zatomizowana”, zawarta w samodzielnych jednostkach przestrzeni i czasu.

Opis podróży stanowi deskrypcyjno-narracyjny typ prozy, z tendencją do przewagi jednego lub drugiego elementu. W związku z tym pozostaje także jego typologiczna różnorodność.

Opis jest jednym z najbardziej rozwiniętych sposobów, w jaki narrator wyraża swój stosunek do przestrzeni i środowiska. Przestrzeń odsłania dwojaką perspektywę narratora: jego stosunek do kraju i świata, tj. spojrzenie na zwiędzane ziemie przez pryzmat swego kraju.

Czas w opisie podróży ma charakter obiektywny, dlatego operowanie nim nie jest tak swobodne i elastyczne, jak w prozie fikcyjnej. Formy dziennika i listu stanowią w opisie podróży sposób rozczłonkowania czasu, są środkami kompozycyjnymi.

Opis podróży jako struktura gatunkowa w mniejszym stopniu niż gatunki prozy fikcyjnej podlega zmianom w procesie rozwojowym. Wbrew temu często odgrywa rolę inspirującą w rozwoju prozy, w przemianie i wzbogacaniu jej struktury.

Przełożył Jacek Baluch