



Literaturbrief

Von Jochen Hieber

Jahrhundertromane: Von Musil bis Grass – das Fünfgestirn des deutschsprachigen Erzählens

Jeweils 33 Schriftsteller, Kritiker und Germanisten sind jüngst vom Bertelsmann Verlag und vom Literaturhaus München ange-regt und aufgefordert worden, eine Rangliste der wichtigsten deutschsprachigen Romane des 20. Jahrhunderts zu erstellen. Drei Titel durfte jeder Juror nennen. Das Ergebnis der Umfrage kann sich mehr als sehen lassen. 76 Romane kamen insgesamt auf die Liste, nur 27 allerdings erhielten mehr als einen Punkt. Auf dem ersten Platz landete Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ (35 Stimmen), dahinter folgen Franz Kafkas „Der Prozeß“ (32), Thomas Manns „Der Zauberberg“ (29), Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (18) und Günter Grass' „Die Blechtrommel“ (11).

Überzeugend ist die Liste zunächst, weil sie auf den ersten Plätzen keine Überraschungen bereithält. Die Juroren haben sich für die wirklich bedeutenden Werke entschieden – also gegen ihre Vorliebe für die Außenseiter des literarischen Lebens. Gewiß, es ließe sich trefflich streiten, ob Kafkas „Das Schloß“ nicht doch seinen „Prozeß“ überrage (tut es nicht), ob Thomas Manns „Buddenbrooks“ nicht doch größer seien als „Der Zauberberg“ (sind sie schon). Aber angesichts der unbestrittenen Sonderstellung dieser beiden Erzähler, die die Jahrhundertliste mit der Aufnahme all ihrer Romane angemessen widerspiegelt, sind solche Debatten müßig.

Ohne sich abzustimmen, haben die Juroren ihre emphatische Erwartung an die Gattung des Romans erkennen lassen. Der Österreicher Musil, 1942 im Alter von 62 Jahren gestorben, hat seinen „Mann ohne Eigenschaften“ als eine fast lebenslange „geistige Expedition und Forschungsfahrt“ charakterisiert. Und am Sieger hat sich die Jury orientiert. Jene fünf Werke, die das Rennen machten, zeichnen sich dadurch aus, daß sie die Ziele ihrer poetischen Expeditionen sehr genau bestimmten – und von ihnen mit den reichsten Entdeckungen zurückkehrten. So ist „Der Mann ohne Eigenschaften“ eine äußerst abenteuerliche Reise in die Seele des modernen Individuums geworden – und, am Beispiel Wiens, zugleich ein genaues Modell der europäischen Gesellschaft kurz vor und während des Ersten

Weltkriegs. So ist „Der Prozeß“ des Franz Kafka, der erstmals 1925 erschien, zum hellstichigsten Porträt einer Spezies Mensch geraten, die das Jahrhundert abermillionenfach erst danach hervorbringen sollte: die Spezies der unschuldigen, hingemordeten Opfer. So hat „Der Zauberberg“, an dem Thomas Mann von 1913 bis 1924 arbeitete, das Pandämonium einer Krankheit zum Tode skizziert – und es, überaus prächtig, ausgemalt als Reigentanz zwischen Lebenswille und Sterbenslust. So hat „Berlin Alexanderplatz“, Döblins genialer Wurf von 1929, den Rhythmus der Großstadt als Moloch einzigartig in Sprache zu übersetzen vermocht – und dabei das Gesetz formuliert, das hier herrscht: „Verflucht ist der Mensch, der sich auf Menschen verläßt.“ Und so ist schließlich „Die Blechtrommel“, Grass' Debütroman aus dem Jahr 1959, zum Triumph des Erzählens selbst gelangt – dank seiner unvergleichlichen Hauptfigur, des Kindphilosophen und Zwergmannes Oskar Matzerath.

Sehr auffällig, daß die beiden erstplazierten Werke zu Lebzeiten ihrer Verfasser nicht oder nur in Teilen veröffentlicht, vor allem aber, daß sie nie zu Ende geschrieben wurden: Das Fragment, das Nicht-Fertige, ist das Zeichen des Jahrhunderts – und die teils schauernde, teils erstaunte Verbeugung der Literatur vor einer Welt, die im Innersten nichts mehr zusammenhalten kann. Daß vier der fünf besten Romane aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammen, scheint für die relative Armut der Gegenwartsliteratur zu sprechen. Vielleicht benötigen wir zu den jüngeren Erzählbüchern etwa von Thomas Bernhard, Peter Handke, Martin Walser oder Robert Menasse auch noch jenen größeren zeitlichen Abstand, der ihren Rang besser erkennen läßt. Daß nur zwei Romane von Frauen mehr als eine Stimme erhielten – Ingeborg Bachmanns „Malina“ und Anna Seghers' „Das siebte Kreuz“ –, ist literarisch ebenso gerecht wie wahrscheinlich vorübergehend: Das 21. Jahrhundert könnte eines des weiblichen Erzählens werden. Die deutschen Großromane dieses Jahrhunderts aber können auch international bestehen. Musil, Kafka, Thomas Mann, Döblin und Grass: Das Fünfgestirn des deutschsprachigen Erzählens gehört zum Kernbestand der Weltkultur in unserer Zeit.



Robert Musil
Der Mann
ohne Eigenschaften

2

Franz Kafka
Der Prozeß



5

Günter Grass
Die Blechtrommel



Alfred Döblin
Berlin Alexanderplatz



3

Thomas Mann
Der Zauberberg



Traditionelles und modernes Erzählkonzept in der epischen Gattung

1. Die Erzählung gibt ein <u>Bild</u> der Wirklichkeit.	In der Erzählung werden <u>Strukturen</u> der Wirklichkeit gezeigt.
2. Es gibt eine konsequent entwickelte <u>Handlung</u> .	Handlungen werden der <u>Reflexion</u> untergeordnet.
3. Die Figuren werden als <u>Charaktere</u> mit jeweils eigener Biographie eingeführt.	Die Einheit der Person wird in <u>Rollen</u> aufgelöst und erscheint in verschiedenen <u>Perspektiven</u> problematisiert.
4. <u>Äußere Geschehnisse</u> bestimmen den Gang der Dinge, die Figuren setzen sich im <u>Dialog</u> auseinander.	<u>Seelische Vorgänge</u> stehen im Vordergrund, werden im <u>inneren Monolog</u> gezeigt, zwischen den Figuren gibt es Verständigungsprobleme.
5. Es gibt eine <u>Einheit der Räume und Zeiten</u> des Geschehens und eine Kontinuität zwischen ihnen.	Raum und Zeit erscheinen als <u>Bewußtseinsinhalte</u> , in denen <u>disparate Wirklichkeitselemente</u> zusammen auftreten.
6. Die erzählten <u>Ausschnitte repräsentieren das Ganze</u> der Wirklichkeit, deren <u>Geordnetheit</u> vorausgesetzt wird.	Die erzählten <u>Ausschnitte stehen für sich</u> , werden in <u>unterschiedliche Perspektive</u> gerückt, ihr Zusammenhang bleibt fraglich.
7. Die erzählten <u>Figuren und ihre Handlungen</u> werden psychologisch <u>erklärt</u> und verständlich gemacht, die erzählte Welt dem Leser als seine eigene gezeigt.	Durch die <u>Montage disparater Aspekte der Figuren und ihrer Handlungen</u> erfährt die erzählte Welt eine <u>Verfremdung</u> , ihre <u>Erklärung</u> bleibt dem Leser überlassen.

Traditionelles und modernes poetisches Muster in der Lyrik

1. Das lyrische Ich erlebt die <u>Übereinstimmung</u> von Ich und Natur/Welt.	Das lyrische Ich erlebt die <u>Entfremdung</u> , d.h. den Widerspruch zwischen Ich und Welt.
2. Im Gedicht kommt der <u>Glaube an einen Sinn der Welt</u> zum Ausdruck.	Im Gedicht kommt der <u>Zweifel an einen Sinn der Welt</u> zum Ausdruck.
3. Der Dichter gebraucht <u>das Besondere</u> , z.B. Gegenstände aus der Natur, als <u>Bild für allgemeine Wahrheiten</u> , die der Leser im Gedicht wiedererkennen kann: <u>Symbol</u> .	<u>Das Besondere</u> wird vom Dichter <u>mit einer privaten Bedeutung versehen</u> und so zum Bild gemacht, das der Leser mit Hilfe der Textstruktur enträtseln muß: <u>Chiffre/absolute Metapher</u> .
4. <u>Der Dichter teilt die Erfahrung</u> der ihn umgebenden Welt, aus welcher er seine Bilder nimmt, mit dem Leser.	<u>Der Dichter entnimmt die Bilder der eigenen Phantasie</u> , um den Leser persönlich anzusprechen, damit er ihm auf seinem besonderen Wege folge.
5. <u>Geschlossenes Gedicht</u> : Der Leser hat einen folgerichtig aufgebauten und zu Ende geführten Text vor sich.	<u>Offenes Gedicht</u> : Der Leser muß <u>Andeutungen nachgehen</u> , disparate Elemente miteinander verknüpfen und über das Gedichtende hinaus weiterdenken.
6. Der Dichter <u>vertraut auf die mit der Sprache gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten</u> : Sprachgebrauch.	Der Dichter <u>mißtraut den mit der Sprache gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten</u> : <u>Sprachskepsis</u> .
7. Nachdenken über die Produktion von Lyrik erfolgt <u>in theoretischen Schriften</u> (Dichtungslehre, Poetik).	Nachdenken über die Produktion von Lyrik kann <u>Inhalt eines Gedichts</u> sein (poetologisches Gedicht).

Traditionelles und modernes Paradigma in der dramatischen Gattung

1. Die gespielte Welt wird <u>handelnd</u> dargeboten.	Die gespielte Welt wird <u>erzählend</u> dargeboten.
2. Das Spiel ermöglicht dem Zuschauer <u>Gefühle</u> , vermittelt ihm ein <u>Erlebnis</u> .	Das Spiel erzwingt vom Zuschauer <u>Entscheidungen</u> , vermittelt ihm ein <u>Weltbild</u> .
3. Der Zuschauer wird <u>suggestiv</u> in eine Bühnenaktion hineingezogen.	Der Zuschauer wird in <u>argumentierender</u> Weise einer Bühnenaktion gegenübergestellt.
4. Der Mensch wird als <u>bekanntes Wesen</u> vorausgesetzt und als <u>unveränderlich</u> (als Fixum) gezeigt.	Der Mensch wird zum <u>Gegenstand der Untersuchung</u> gemacht und als <u>veränderlich</u> und sich verändernd (als Prozeß) gezeigt.
5. Es wird zwischen <u>Tragödie</u> (Scheitern des Helden) und <u>Komödie</u> (versöhnlicher Ausgang) unterschieden.	<u>Tragische</u> Elemente werden mit <u>komischen</u> gemischt, um absurde Verhältnisse zu verdeutlichen.
6. Die Figuren sprechen auf einer <u>gehobenen Stilebene</u> , auch wenn charakterisierend differenziert wird.	Die Figuren sprechen <u>Umgangssprache</u> , Mundart, Jargon; auch <u>wenig artikuliertes und fehlerhaftes Sprechen</u> findet statt.
7. <u>Geschlossene Form</u> des Dramas als zwangsläufig sich entwickelnde Handlung.	<u>Offene Form</u> des Dramas als Folge selbständiger Szenen in lockerem Zusammenhang mit epischen Elementen.

Aus: Eberhard Hermes: Abiturwissen Deutsche Literatur. Epochen - Werke - Autoren. Stuttgart/Dresden: Klett, Verlag für Wissen und Bildung 1994

GEZWUNGEN HAT ER MICH NICHT, aber überredet, der Bengel. Das konnt er schon immer, bis ich endlich ja gesagt hab. Und nun leb ich angeblich noch, bin über hundert und bei Gesundheit, weil er das so will. Darin war er von Anfang an groß, als Dreikäsehoch schon. Konnt lügen wie gedruckt und wunderschöne Versprechungen machen: „Wenn ich mal groß und reich bin, dann reisen wir, wohin du willst, Mama, sogar nach Neapel.“ Aber dann kam der Krieg, und dann wurden wir abgeschoben, erst in die Sowjetzone, dann Flucht in den Westen rüber, wo uns diese rheinländischen Bauern in der eiskalten Futterküche einquartiert und gepiesackt haben: „Geht doch hin, wo ihr hergekommen seid!“ Dabei waren die katholisch wie ich.

Aber schon zweiundfünfzig, als mein Mann und ich längst Wohnung hatten, stand fest, daß es Krebs war bei mir. Hab dann noch, während der Junge in Düsseldorf seine brotlose Kunst studiert und weiß nicht-wovon gelebt hat, zwei Jahre durchgehalten, bis unsere Tochter mit ihrer Bürolehre fertig, aber sonst all ihre Wunschträume hinter sich hatte, die arme Marjell. Nicht mal achtundfünfzig hab ich geschafft. Und nun soll, weil er das unbedingt alles nachholen möchte, was mir, seiner armen Mama, entgangen ist, mein hundertsoundsovielter Geburtstag gefeiert werden.

Gefällt mir sogar, was er sich heimlich ausgedacht hat. War schon immer zu nachsichtig, wenn er, wie mein Mann sagte, das Blaue vom Himmel runtergelogen hat. Doch das Seniorenheim mit Seeblick, das „Augustinum“ heißt und in dem ich nun, weil er das will, versorgt bin, ist - da kann man nicht meckern - sogar von der besseren Sorte. Eineinhalb Zimmer hab ich, dazu Bad, Kochnische und Balkon. Farbfernseher hat er mir reingestellt und eine Anlage für diese neuen silbrigen Schallplatten, solche mit Opernarien und Operetten drauf, die ich schon immer gern gehört hab, vorhin noch aus dem „Zarewitsch“ die Arie „Es steht ein Soldat am Wolgastrand...“ Auch kleine und große Reisen macht er mit mir, neulich nach Kopenhagen, und nächstes Jahr wird es, wenn ich gesund bleib, endlich in den Süden bis nach Neapel gehen...

Nun aber soll ich erzählen, wie es früher und noch früher gewesen ist. Sag ich ja, Krieg war, immerzu Krieg mit Pausen dazwischen. Mein Vater, der als Schlosser in der Gewehrfabrik gearbeitet hat, ist gleich anfangs bei Tannenberg gefallen. Und dann zwei Brüder in Frankreich. Der eine hat gemalt, vom anderen sind sogar Gedichte in die Zeitung gekommen. Bestimmt hat mein Sohn das alles von den beiden mitgekriegt, denn mein dritter Bruder war Kellner nur, ist zwar weit rumgekommen, aber dann hat es ihn doch irgendwo erwischt. Muß sich angesteckt haben. Soll eine von diesen Geschlechtskrankheiten gewesen sein, mag gar nicht sagen, welche. Da ist meine Mutter ihren Jungs, noch bevor Frieden war, aus reinem Kummer nachgestorben, so daß ich mit meiner kleinen Schwester Betty, dem verwöhnten Ding, nun allein in der Welt stand. War ja gut, daß ich bei Kaiser's Kaffee Verkäuferin und bißchen Buchführung gelernt hatte. So konnten wir dann, nachdem ich mit Willy verheiratet war und gleich nach der Inflation, als wir in Danzig den Gulden bekamen, das Geschäft, Kolonialwaren, aufmachen. Lief auch anfangs ganz gut. Und siebenundzwanzig, da war ich schon über dreißig, kam dann der Junge und drei Jahre später die kleine Marjell...

Wir hatten ja außer dem Laden zwei Zimmer bloß, so daß das Jungchen für seine Bücher und seinen Farbkasten und seine Knetmasse nur unterm Fensterbrett eine Ecke gehabt hat. Aber das war ihm genug. Da hat er sich alles ausgedacht. Und nun zwingt er mich, wieder lebendig zu sein, verwöhnt mich - „Mamachen hier und Mamachen da“ - und kommt im Seniorenheim mit seinen Enkelkindern an, die unbedingt meine Urenkel sein sollen. Sind auch ganz niedlich, aber bißchen dreibastig manchmal, so daß ich froh bin und aufatme, wenn die Blagen, darunter Zwillinge - helle Bürschchen, doch vorlaut - unten auf der Parkallee mit ihren Dingern, die wie Schlittschuhe ohne Eis sind und die geschrieben so ähnlich wie Skat heißen, aber von den Jungs Skäter genannt werden, rauf und runter flitzen. Kann ich vom Balkon aus sehen, wie der eine immer schneller sein will als der andere...

Skat! Hab ich mein Lebtage lang gern gespielt. Meistens mit meinem Mann und mit Franz, meinem kaschubischen Cousin, der bei der Polnischen Post war und deshalb gleich anfangs, als wieder Krieg kam, erschossen wurde. War schlimm. Nicht nur für mich. Aber das brachte die Zeit so mit sich. Auch daß Willy in die Partei ging und ich bei der Frauenschaft war, weil man da umsonst Leibesübungen machen konnte, und auch der Junge beim Jungvolk in schicker Uniform... Später gab beim Skat meistens mein Schwiegervater den dritten Mann ab. War aber immer zu aufgeregt, der Herr

Tischlermeister. Vergaß oft, den Skat zu drücken, worauf ich prompt Kontra gegeben hab. Spiel ich noch immer gern, sogar jetzt, wo ich wieder leben muß, und zwar mit meinem Sohn, wenn er seine Tochter Helene, die ja wie ich heißt, auf Besuch mitbringt. Spielt ziemlich gerissen, das Mädchel, besser als ihr Vater, dem ich zwar das Skatspielen beigebracht habe, als er zehn oder elf war, der aber immer noch wie ein Anfänger reizt. Spielt seinen geliebten Herz Hand selbst dann, wenn er mit ner blanken Zehn dasitzt...

Und während wir spielen und spielen und mein Sohn sich dauernd überreizt, sausen unten im Park vom „Augustinum“ meine Urenkel auf ihren Skättern, daß man Angst kriegen möcht. Haben aber überall Polster drauf. An den Knien, Ellbogen und an den Händen auch, sogar richtige Helme tragen sie, damit ja nichts passiert. Lauter teures Zeug! Wenn ich da an meine Brüder denk, die im ersten Krieg schon gefallen oder sonstwie krepirt sind, die haben sich, als sie klein waren das war noch zu Kaisers Zeiten - aus der Langführer Aktienbrauerei ein ausgedientes Bierfaß besorgt, die Faßdauben auseinandergenommen, die Dinger mit Schmierseife eingerieben, sich dann die Dauben unter die Schnürschuhe gebunden und sind als richtige Skiläufer in den Jäschkentaler Wald, wo sie immerzu den Erbsberg rauf und runter. Hat nuscht gekostet, ging aber trotzdem...

Denn wenn ich nur daran denk, was die Anschaffung von richtigen Schlittschuhen, solchen mit Schlüssel zum Anschrauben, für mich als kleine Geschäftsfrau bedeutet hat, und zwar für zwei Kinder... Denn in den dreißiger Jahren ging der Laden nur mäßig... Zuviel Pumpkundschaft und Konkurrenz... Und dann kam auch noch die Guldenabwertung... Zwar haben die Leute geträllert, „Alles neu macht der Mai, macht aus einem Gulden zwei...“, aber knapp wurde es doch. Wir hatten in Danzig ja Guldenwährung, weil wir Freistaat waren, bis uns dann, als der nächste Krieg losging, der Führer mit seinem Gauleiter, Förster hieß der, „heim ins Reich“ geholt hat. Ab dann ging alles über den Ladentisch gegen Reichsmark nur. Gab aber immer weniger. Mußte nach Ladenschluß Lebensmittelmarken sortieren und auf alte Zeitungen kleben. Manchmal half der Junge, bis sie auch ihn in Uniform steckten. Und erst nachdem der Russe über uns gekommen war, dann sich die Polen das letzte genommen haben, wonach wir Vertriebene wurden und all das Elend weiterging, bekam ich ihn wieder gesund zurück. War neunzehn inzwischen und kam sich erwachsen vor. Dann hab ich auch noch die Währungsreform erlebt. Vierzig Mark kriegte jeder vom neuen Geld. Das war ein harter Anfang für uns Flüchtlinge aussem Osten... Wir hatten ja nuscht sonst... Das Fotoalbum... Und grad noch sein Briefmarkenalbum hab ich retten gekonnt... Und als ich dann starb...

Aber nun soll ich, weil mein Sohn das so will, auch noch den Euro miterleben, wenn er denn ausgezahlt wird. Doch vorher will er unbedingt meinen Geburtstag feiern, den hundertdritten genau. Na, soll er von mir aus. Der Bengel ist inzwischen über siebzig schon und hat sich längst einen Namen gemacht. Kann aber nicht aufhören mit seinen Geschichten. Manche gefallen mir sogar. Aus anderen hätt ich bestimmte Stellen glatt weggestrichen. Aber Familienfeste, so richtig mit Krach und Versöhnung, hab ich schon immer gemocht, denn wenn wir Kaschuben gefeiert haben, wurde geweint dabei und gelacht. Anfangs wollte meine Tochter, die nun auch schon auf die siebzig zugeht, nicht mitfeiern, weil sie die Idee von ihrem Bruder, mich für seine Geschichten wieder lebendig zu machen, für zu makaber hält. „Laß man, Daddau“, hab ich zu ihr gesagt, „sonst fällt ihm noch was Schlimmeres ein.“ So ist er nun mal. Denkt sich die unmöglichsten Sachen aus. Muß immer übertreiben. Mag man gar nicht glauben, wenn man das liest...

Nun kommt meine Tochter doch Ende Februar. Und ich freu mich schon auf all die Urenkel, wenn sie dann wieder unten im Park rumflitzen auf ihren Skättern, während ich vom Balkon runterguck. Und auf 2000 freu ich mich auch. Mal sehen, was kommt... Wenn nur nicht Krieg ist wieder... Erst da unten und dann überall...

Todesfuge

PAUL CELAN (1920-1970)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der
Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich
abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den
Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet
und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen
sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter
zum Tanz auf

Chanson einer Dame im Schatten

Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft:
Wer gewinnt?

Wer verliert?

Wer tritt an das Fenster?

Wer nennt ihren Namen zuerst?

Es ist einer, der trägt mein Haar.
Er trägt wie man Tote trägt auf den Händen.
Er trägt wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich
liebte.

Er trägt es aus Eitelkeit so.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat meine Augen.
Er hat sie, seit Tore sich schließen.
Er trägt sie am Finger wie Ringe.
Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir:
er war schon mein Bruder im Herbst;
er zählt schon die Tage und Nächte.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen zuletzt.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch
in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der
Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein
Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Es ist einer, der hat, was ich sagte.
Er trägt unterm Arm wie ein Bündel.
Er trägt wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.
Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Der gewinnt nicht.

Der verliert.

Der tritt an das Fenster.

Der nennt ihren Namen zuerst.

Der wird mit den Tulpen geköpft.

Die Wiederkehr des Erzählens

Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre

Postmoderne

Es handelt sich bei dieser Arbeit um den Versuch, über den bloßen Befund eines „Stils der Stilllosigkeit“²³ – als Reflex der Zeitdiagnosen einer *Neuen Unübersichtlichkeit* im Sinne Jürgen Habermas' oder eines Lyotard'schen „Verfalls der großen Meta-Erzählungen“²⁴ – hinauszu kommen und zumindest eine literarische Tendenz genauer zu beschreiben, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen hat.²⁵

Allerdings scheint mir diese *Wiederkehr des Erzählens* weniger das In-diz einer epochalen Wende zu sein, etwa eines Übergangs zur sogenannten Postmoderne – eines Begriffs, der seit dem Beginn der 80er Jahre die intellektuelle Debatte in Deutschland beherrscht hat, nachdem er in den 60er Jahren in den Vereinigten Staaten und anschließend vor allem in Frankreich diskutiert worden war. An der Fragwürdigkeit des Begriffs hat diese Debatte wenig geändert. Zu unterschiedlich sind die zahlreichen Positionen, die sich postmodern nennen oder so eingestuft worden sind.²⁶

Allein die Frage, ob es sich um einen Epochenbegriff oder eine Geisteshaltung, um eine Ablösung oder eine Radikalisierung der Moderne handelt, ist umstritten. Die Schwierigkeit besteht zum einen in der verworrenen Begriffsgeschichte des Terminus, zum anderen in den jeweils vorausgesetzten und nur selten explizierten Moderne-Begriffen, die nicht nur innerhalb einzelner Bereiche – sei es in Literatur, Architektur, Kunst, Philosophie oder Soziologie – voneinander abweichen, sondern auch innerhalb einzelner Kulturräume unterschiedlich rezipiert wurden.²⁷ Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, daß die Postmoderne inzwischens zu einem polemischen Begriff geworden ist, der nur noch in zweiter Linie auf ästhe-

tische Phänomene zielt, in erster Linie jedoch ideologische Fragestellungen impliziert.

In der Literaturkritik hingegen sind viele Texte, die in dieser Arbeit zur *Wiederkehr des Erzählens* gerechnet werden, als postmodern bezeichnet worden. Doch man muß sich nur die vorgelegten Listen postmoderner Autoren und Merkmale vor Augen führen, um sich über die Fragwürdigkeit dieses Begriffs im Bereich der Literatur klar zu werden. Umberto Eco hat zu Recht darauf hingewiesen, daß Postmoderne inzwischen zu einem „Passepartoutbegriff“ geworden sei, der sich für alles verwenden lasse.²⁸

Trotz dieser Problematik läßt sich bei der Beschreibung und Analyse der *Wiederkehr des Erzählens* an einige Theoreme anknüpfen, die im Zuge dieser Debatte formuliert worden sind, etwa an die Zurückweisung einer künstlerischen Fortschrittsideologie, die Forderung nach einer Überbrückung der Kluft zwischen sogenannter ernster und unterhaltender Literatur, wie sie 1969 Leslie Fiedler gefordert hatte, und einer „Doppelkodierung“ im Sinne des Architekturtheoretikers Charles Jencks.²⁹

Hält man aus diesem Grund – mit allen Vorbehalten – an diesem Terminus fest, so soll er nicht als Epoche, sondern als „kulturelle Dominante“³⁰ im Sinne Fredric Jamesons verstanden werden: Danach antwortet die Postmoderne, ohne zwangsläufig als historische Phase bestimmt werden zu müssen, darauf, daß sich die Paradigmen der Moderne nicht mehr in einen traditionellen Verstehenszusammenhang einbinden lassen. Dennoch spitzt die Postmoderne dabei nur Probleme zu, die in der Moderne schon angelegt waren. Über die Postmoderne zu sprechen, heißt deshalb, neue Wahrnehmungsweisen und einen Diskurs zu beschreiben, durch den schon vorher aufgeworfene Fragen anders geordnet, weitergeführt und unter einem bestimmten Blickwinkel verdichtet werden.

men Statisten zugewiesen. Wie unterschiedlich solche Inszenierungen auch ausfallen mögen, um Inszenierungen handelt es sich allemal, so auch in dieser Arbeit, die sich der *Wiederkehr des Erzählens* widmet, einer Schreibweise, die sich in der deutschsprachigen Literatur seit Beginn der 80er Jahre, in Ansätzen schon in den 70ern beobachten läßt.³

In den Mittelpunkt gestellt werden Prosatexte von Autoren, die zu meist in den 80er und 90er Jahren debütiert haben, unter anderem – um die bekanntesten zu nennen – Sten Nadolny's *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983), Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985), Christoph Ransmayr's *Die letzte Welt* (1988) und Robert Schneiders *Schlafes Bruder* (1992).⁴ Es handelt sich um Texte, die scheinbar naiv Geschichten erzählen, indem sie Hauptfiguren einführen, mit durchgängigen Handlungen aufwarten, phantastische Elemente integrieren sowie Spannung und Unterhaltung bieten. Statt den Erzählfluß ständig zu unterbrechen und die Selbstreflexivität der Texte auf diese Weise zu forcieren, treten geradezu verpönte ästhetische Merkmale wieder in den Vordergrund: Linearität, Kohärenz und ästhetische Geschlossenheit.

Blickt man in andere, insbesondere in angelsächsische, romanische und lateinamerikanische Länder, so fällt auf, daß solche Merkmale dort keineswegs als Hinweis auf einen heruntergeschraubten literarischen Anspruch gedeutet werden. Im Gegenteil: Gerade außerhalb Deutschlands, Österreichs und der Schweiz läßt sich eine Vielzahl an Autoren nennen, die nicht erst seit den 80er Jahren *Geschichten erzählen*, ohne mit dem weiterhin diskreditierenden Etikett einfacher Unterhaltung versehen zu werden. Daß Autoren wie Umberto Eco oder Milan Kundera, Gabriel García Márquez oder Isabel Allende auch in Deutschland zuweilen die Bestsellerlisten anführen, mag als Indiz dafür gelten, wie stark „erzählende“ Literatur auch im deutschsprachigen Raum – noch immer oder schon wieder – rezipiert wird.

Auch der ungebrochene Boom an Unterhaltungsliteratur oder Spielfilmen, die eine Geschichte erzählen, spricht eine eigene Sprache. Und doch genießen solche Werke gerade im deutschsprachigen Kulturraum einen zweifelhaften Ruhm, sei es, weil sie die Realität, was auch immer darunter verstanden wird, „verfälschen“ oder „vereinfachen“, sei es, weil sie sich an den Bedürfnissen und Wünschen eines Publikums orientieren. In solchen Argumentationen, deren Fragwürdigkeit an späterer Stelle diskutiert wird, zeigt sich zumindest, wie stark die Unterscheidung zwischen sogenannter ernster, anspruchsvoller Literatur auf der einen und unterhaltender, einen größeren Leserkreis ansprechender Literatur auf der anderen Seite im deutschsprachigen Raum noch immer ist. Uwe Wittstock hat vor diesen

Hintergrund für eine Literatur plädiert, die Vernunft und Sinnlichkeit der Leser auf gleiche Weise anspricht:

„Wenn ein Buch unterhaltend ist, muß das keineswegs zerstreud sein, also den Menschen von sich selbst und allen wesentlichen Gedanken ablenken. Unterhaltensam zu sein kann auch heißen [...] mit literarischen Mitteln beim Publikum Interesse für ein Thema, Anteilnahme an einer Figur, Neugier auf ein Geschehen oder auch Lust an einem ungewöhnlichen Sprachspiel zu wecken und wachzuhalten.“⁵

Was sich in der deutschsprachigen Literatur erst gegen Ende der 70er und zu Beginn der 80er Jahre erkennen ließ – Bruno Hillebrand spricht von einer neuen „Lust am Erzählen“⁶ –, hatte sich in der italienischen Literatur als *Wiederkehr der Handlung* bereits in der zweiten Hälfte der 60er Jahre vollzogen.⁷ Eine ähnliche Entwicklung läßt sich auch in der französischen Literatur beobachten. Brigitta Coenen-Mennemeier zumindest hat mit einem Blick auf Texte von Patrick Modiano und Michel Tournier, insbesondere *Le rois des aulnes* (1970), von einer „Rückkehr zum Erzählen“ seit den späten 60er Jahren gesprochen, ebenso Manfred Flügge, der diese Tendenz mit einer „Wiederkehr der Spieler“ in Verbindung gebracht hat.⁸ Auch in der amerikanischen Literatur läßt sich eine „Renaissance des Erzählens“⁹ erkennen: Martin Klepper hat einen „Akzentwechsel [...] vom extremen Experiment mit Sprache und metafictionalen Techniken hin zu [...] einer neuen Lust am Erzählen“¹⁰ beobachtet, und Joseph C. Schöpp kommt zu folgendem Fazit über den amerikanischen Roman der 80er Jahre: „Mit zeitgenössischem narrativen Rüstzeug ausgestattet, epistemologisch gleichsam auf der Höhe der Zeit, werden nun neue Möglichkeiten des Erzählens praktisch erprobt.“¹¹

Geschichtenerzählen in der Krise

Solch ein Geschichtenerzählen paßt freilich nicht in das Bild einer avantgardistischen Literatur, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, Konventionen zu durchbrechen, mit neuen Formen zu experimentieren und sich nicht zuletzt auf diese Weise von Unterhaltungs- und Trivialliteratur abzugrenzen. Ließen Honoré de Balzac, Leo N. Tolstoj oder Charles Dickens in ihren Romanen noch allwissende Erzähler auftreten, die das Geschehen ordneten, Sinn stifteten und Kommentare abgaben, so wurden solche Erzählstrategien spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts suspekt.

Einer Auföbung des harmonischen Systems in der Musik und einer allmählichen Hinwendung zur Abstraktion in der Bildenden Kunst entsprach in der Literatur eine zunehmende Skepsis gegenüber dem traditionellen Geschichtenerzählen und dem bürgerlichen Roman. Es waren insbesondere