

ja verfeinern; die Sache selbst aber bleibt und damit alle Schwierigkeiten menschlichen Zusammenlebens, und dies selbst dann, wenn es gelingt, was wir hoffen und nicht für unmöglich halten, daß ein Krieg für immer deswegen ausgeschaltet wird, weil er vom weltlichen Vorteil aus gesehen keinen Sinn mehr hat.

Ähnlich wie das Essen für die Erhaltung des leiblichen Lebens notwendig ist, aber deswegen Lebenskraft und Gesundheit nicht stetig und über alle Grenzen ansteigen, so verlangt die Erhaltung einer gewissen sittlichen und religiösen Höhe unsere immer erneute Anstrengung, ohne daß wir hoffen dürfen, daß sie stetig zunehmen werde, so daß jede spätere Zeit alle früheren darin übertrifft. Die Folgen der Erbsünde werden nie einfachhin aufgehoben. Nie ist dem Menschen sein Gleichgewicht einfachhin gegeben, sondern ist ihm immer von neuem aufgegeben, und er muß immer aufs neue die richtige Mitte zwischen Geist und Natur, zwischen Mitsein und Selbstsein, zwischen Arbeit und Muße mühsam erringen und so sich selbst verwirklichen. Er wäre ja auch nicht ein personhaftes, aber leibgebundenes Seiendes, wenn dem anders wäre. Die künftige Geschichte bleibt auch für uns ein Buch mit sieben Siegeln, die zu eröffnen nicht dem Menschen, sondern nur dem Lamme gegeben ist (Apok. 5, 9).

Gestaltwandel des modernen Romans

Paul Konrad Kurz SJ

Der traditionelle Roman

Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pflanzfreier auf junge Stämme zu bringen. Sein Geschäft war eben vollendet; er legte die Gerätschaften in das Futteral zusammen und betrachtete seine Arbeit mit Vergnügen, als der Gärtner hinzutrat und sich an dem teilnehmenden Fleiße des Herrn ergetzte.

„Hast du meine Frau nicht gesehen?“ fragte Eduard, indem er sich weiterzugehen anschickte.

„Drüben in den neuen Anlagen“, versetzte der Gärtner. „Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber, gebaut hat. Alles ist recht schön geworden und muß Euer Gnaden gefallen. Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten.“

Mit diesen Worten beginnt der Roman „Die Wahlverwandtschaften“, den Goethe am 4. September 1809 im Cotta'schen „Morgenblatt für gebildete Stände“ anzeigte. Alles, was wir als Leser von einem Roman erwarten, kündigt sich an: der „Held“, der Erzähler, die Handlung. Die Zeit erscheint unter ihrem gewohnten Namen, der Ort in vertrautem Gewand. In gehobener Sprache und behäglich erzählendem Ton wird eine Szene eingeleitet, die wir als schön empfinden. Der Erzähler hat seinen Standort eingenommen und versichert uns seiner Überlegenheit. Wie Zeus vom Olymp der Götter überschaut er sein Reich, seine Gestalten, den Gang der Handlung. Vor uns liegt, mit einem Wort, ein „klassischer“ Roman.

Der „Held“ dieses Romans heißt Eduard. Er wird vorgestellt als „reicher Baron im besten Mannesalter“. Der ihn vorstellt – „so nennen wir“, sagt er – stellt sich selbst im majestätischen Plural vor. Es ist der Erzähler. Er stürzt den Leser nicht mitten in die Handlung oder gar Reflexion. Er löst nicht einen einzelnen Satz aus dem Romangeschehen wie ein moderner Autor, der seinen Roman beginnen läßt: „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen“, so daß der Leser sich fragt, wer ist dieser Jakob, wer sagt das und was bedeutet diese Aussage? Anders als in Uwe Johnsons Roman „Mutmaßungen über Jakob“, dessen erster Satz den Leser befremdet, weil er ein dem Leser unbekanntes Geschehen voraussetzt und verätselt, nimmt der Erzähler der „Wahlverwandtschaften“ den Leser behutsam an die Hand und spricht ihm Vertrauen zu. Bevor er den Konflikt zwischen den beiden Ehegatten sich auslösen läßt, zeigt er die beiden in friedvollem Einverständnis. Und noch bevor er die Handlung einfädelt, baut er ihr und dem Leser eine Bühne auf. Hier soll das Geschehen ablaufen, in diesem Kreis und Umkreis des Gutsbesitzers mit Gärten, Terrassen, Schloß und Kirche, Kirchhof und Dorf. Auch der Faden der Zeit wird ausdrücklich eingefädelt. Es ist „die schönste Stunde eines Aprilmachmittags“. Der Baron „betrachtet seine Arbeit mit Vergnügen“; der Gärtner „ergetzte“ sich. Nach Feststellung dieser allseitigen Zufriedenheit und nach gebührendem Rundblick erscheint die Bühne für das erste Gespräch zwischen den beiden Ehegatten. Ein Pfad führt vorbei an Gebüsch und Bank hinauf zur Mooshütte, dem eben vollendeten Lieblingssort der Baronin. Sie erwartet droben ihren Gemahl. Das Gebüsch ist „anmutig“, die Landschaft parkartig kultiviert, die liebenden Gatten „ganz ruhigen, heiteren Sinns“. Eine einzige Idylle. Das Gespräch kann beginnen. Der Leser weiß sich geborgen und sozusagen klassisch erhöht. Er merkt kaum, daß er selbst bereits mitten drin ist als Zuschauer und Zuhörer. So sehr wurde er gefangen. Bald wird er eingeweiht in die Regungen des Herzens. „Held“ und Handlung werden geboren in seiner eigenen Brust. Zwar erfährt der Leser im Verlauf der Lektüre, daß in diese gebändigte Welt der Natur und in diese edle Welt der Gatten der Dämon der Leidenschaft einbricht. Aber die Art, in der alles geschieht und erzählt wird, ist erhebend. Fast überirdisch erscheint die reine, den Konflikt auslösende Gestalt der Pflögetochter Ottilie. Das Schicksal der Wehrlosen ergreift. Das tragische Ende des Unlösbaren versöhnt. Bestätigt wird

die Ehe. Verklärt wird der Tod. Verklärt werden die beiden Liebenden. Erzähler und Erzähltes, Personen und Sprache, Freiheit und Schicksal: alles ist vollendet, gerundet, erhaben. Unvergesslich der Schluß. „So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ Die Harmonie des Ewigen durchleuchtet das Irdische. Nirgends wird der Leser verletzt; seine höchsten Gefühle werden geweckt und bestätigt.

Stellen wir uns, nachdem wir Einleitung und Schluß dieses exemplarisch klassischen Romans betrachtet haben, einen Leser aus einer anderen Welt vor, einen, der an die Lektüre barocker Schäfer-, Hof- und abenteuerlicher Schelmenromane gewohnt war, und der deshalb barocke Erzählweise und barocke Welthaltigkeit als Maßstab für einen Roman schlechthin nahm. Was hätte ein solcher Leser des 17. Jahrhunderts denken müssen, wenn ihm plötzlich „Die Wahlverwandtschaften“ als Bestseller angepriesen oder gar die ganze Goethesche Romanproduktion von den „Leiden des jungen Werther“ bis zu „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ auf den Tisch gepackt worden wäre? Er hätte das zweifellos alles als beunruhigend modern empfinden müssen. Diese geradezu krankhafte Psychologisierung und jugendliche Übersteigerung des Gefühls im „Werther“; diese bedenkliche Auflösung der Form durch Erzählungen, Novellen, Sinnsprüche, Briefe, Tagebuchnotizen, philanthropisch pädagogische und essayistische Einlagen in den „Wanderjahren“. Dieser bedenkliche Mangel an äußerer Welt in den „Wahlverwandtschaften“. Was ist das für eine kleine Welt. Keine Hofaktionen, keine Abenteuer, keine Kriege, keine Reisen in ferne Länder, nicht einmal ein richtiges Schäferspiel oder ein paar zünftige Possen sind in den „Wahlverwandtschaften“ zu finden. Die Liebe erscheint nicht als harmlos erotisches Spiel, sondern gleich krankhaft heftig und heillos tragisch. Die seelische Verinnerlichung der Gestalten und die starke Zurücknahme der äußeren Handlung ist denkbar unbarock. Wir könnten unsere Einübung in das Verständnis der geschichtlichen Bedingtheit und der das Urteil bedingenden Gewöhnung des Lesers fortführen und fragen, was hätte ein gebildeter Aufklärer wie Johann Christoph Gottsched zu der tragischen Übersteigerung des Gefühls bei „Werther“, zur zwanghaft unfreien Liebe zwischen Eduard und Ottilie sagen müssen? Was hätte ein frommer Volksschriftsteller wie Johann Fürchtegott Gellert wegen des Mangels an christlicher Gesinnung in den Goetheschen Romanen aussetzen müssen? Ja, wir könnten uns sogar einen Literarkritiker vorstellen, der seine klassischen Maßstäbe an Goethes „Iphigenie“, an den „Römischen Elegien“ und an „Hermann und Dorothea“ gewonnen hat und der sich anschickt, den späten Goethe, der die klassischen Formen des Lyrischen, Epischen und Dramatischen in seinem „West-östlichen Divan“, in den „Wanderjahren“, im „Faust II“ auflöst, zu verurteilen im Namen des „klassischen“ Goethe. Wo bleibt der geradlinige Aufbau der „Wanderjahre“, wo die fortschreitende Entwicklung des „Helden“, wo die straffe Hand

des Erzählers? Wenn Goethe selbst mit einem einzigen starren Maßstab nicht gemessen werden kann, ist es dann verwunderlich, daß man „Die Wahlverwandtschaften“, geschrieben rund hundertfünfzig Jahre nach „Der abenteuerliche Simplicissimus teutsch“, nach barocken Maßstäben gerechter Weise nicht mehr beurteilen kann? Ist es dann verwunderlich, so müssen wir weiter fragen, wenn wir heute, wiederum rund hundertfünfzig Jahre nach Goethes „klassischen“ Romanen an die modernen Romane von Kafka, Joyce, Musil, Grass, Walser, Johnson mit Goetheschen Maßstäben nicht mehr herankommen?

Der moderne Roman

Was macht den „modernen“ Roman eigentlich zu einem modernen? Den nicht hart trainierten Leser überfällt der moderne Roman in erster Linie als eine Summe des Unbehagens, des Befremdenden, des Nicht-Wiedererkennens seiner erlernten und geglaubten Welt. Gemütlichkeit und Behaglichkeit scheinen zum alten Eisen zu gehören. Welchen Roman von Rang könnte man noch nach Feierabend lesen, welche Lektüre zur Entspannung empfehlen? Zahlreiche moderne Romane sind Problemromane. Ihre Lektüre ist ein Puzzle-Spiel, manchmal eine Sitzung auf Folterstühlen. Sie erscheinen atmosphärisch hoch gespannt oder gehaltlich widerlich. Kaum ein Satz der Bibel und des Glaubens an die Menschheit, der nicht deformiert, durch die Gosse der Parodie und des niederen Instinktes gezogen worden wäre. Die Menschen werden als gemeine Scheusale gezeigt, als durchschnittliche Mitläufer, arrivierte Manager, als Lügner und Lüstlinge, Folterknechte und ausgelieferte Opfer. Die Zivilisationswelt erscheint KZ-artig organisiert, Litfaßsäulen-angepriesen und Abwässer-unterspült, seelenlos, verkäuflich, unbewohnbar, nichtig und verkauft. Die mühsam erworbene Balance unseres Innenlebens wird durch die Lektüre solcher Romane empfindlich gestört. Mit Wollust reißen moderne Autoren die letzten Vorhänge balsamischer Illusion von unserem bisweilen friedvollen Auge. Wohlstandskritik und schriftstellerischer Sadismus, Vergnügen und Zorn, anspruchsvolles Gericht und genüßliches Pandämonium sind manchmal schwer zu unterscheiden. Sollen wir als mitunter friedliche Bürger die modernen Kühlanlagen benutzen, die schnellen Verkehrswege befahren, aber den modernen Roman mißachten oder wenigstens ignorieren? Eine solche Geste setzt Erkenntnis voraus. Erkenntnis gebiert fast immer Unterscheidung.

Verglichen mit den antiken und mittelalterlichen Epen ist der Roman überhaupt eine moderne epische Form. Das Etikett „modern“ zur Bezeichnung zeitgenössischer literarischer Ausdrucksformen ist nicht neu. Fr. Schlegel schrieb 1795 einen Aufsatz „Über das Studium der modernen Poesie“. Darin versuchte er „die moderne Poesie“, die, gemessen nach antik-klassischen Maßstäben, durch „Charakterlosigkeit“ und „Anarchie“ sich auszuzeichnen schien, in ihrem eigenen „Charak-

ter“ zu erfassen, „das Prinzipium ihrer Bildung aufzufinden“, sie aus der eigenen Gesetzmäßigkeit zu verstehen. Gegenüber der antiken Poesie erschien diese zeitgenössische als aufreizend und beunruhigend. Eine „unauflösbare Disharmonie“ und eine „kolossale Dissonanz“ glaubte Schlegel allerdings schon in den Tragödien Shakespeares zu erkennen. Wie also, wenn es sich im schnell fertigen Urteil über die zeitgenössische Poesie zunächst einmal um „ästhetische Vorurteile“ handelte, „welche weit tiefer gewurzelt, allgemeiner verbreitet und ungleich schädlicher sind, als es dem ersten flüchtigen Blick scheinen möchte“? Eine Generation später, im Jahr 1831, schrieb der zornige Heinrich Heine aus Paris zur zweiten Auflage seines zweiten Teils der „Reisebilder“ vom „scharfen Schmerzjubil jener modernen Lieder, die keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen wollen und vielmehr, jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen“. Sowohl zur Zeit des jungen Fr. Schlegel wie des jungen H. Heine war das Stichwort für die gegenwärtige Literatur nicht gefunden. Beide Male wurde sie mit dem Hilfswort „modern“ umschrieben. Aus der gleichen Verlegenheit und mit der gleichen Ungenauigkeit sprechen wir heute vom „modernen“ Roman. Unsere Aufgabe ist, mit Schlegel zu sprechen, „das Prinzipium seiner Bildung“ ausfindig zu machen.

Das antike und mittelalterliche Epos wurde formal vom Vers getragen. Mehr noch und von innen her wurde es durch eine Gesellschaft getragen, deren Glieder sich durch gleiche Anschauung und Gesamtsehweise des Lebens verbunden wußten, durch die Gemeinsamkeit einer Welt, deren Sinn sich zwar zeitweise verdunkeln konnte, aber niemals grundsätzlich in Frage stand. Für den „Helden“ des Mittelalters, für Hartmanns „Irec“ oder Wolframs „Parzival“ war der Sinn des Lebens dann erreicht und garantiert, wenn er zur Gemeinschaft fand, bzw. zurückfand. Das epische Gebilde der Neuzeit, der Roman, hängt soziologisch und psychologisch eng mit dem Verlust einer tragenden Gemeinschaft, eines umfassenden Glaubens- und Weltverständnisses, mit der Individualisierung und Vereinsamung des „Helden“ zusammen. Im mittelalterlichen Epos – wir sind uns einer idealtypischen Verallgemeinerung bewußt – mußte der Held nur die Gemeinschaft suchen und sich durch Taten bewähren. Er wußte, in welcher Richtung er suchen und in welchen Tugenden er sich bewähren mußte. Für den „Helden“ des neuzeitlichen Romans ist die sinnvolle Ganzheit des Lebens nicht mehr erlebbar gegeben. Die für den mittelalterlichen Helden bloß praktische Suche nach dem Lebenssinn wird für den neuzeitlichen Helden eine theoretische. Der Held des Romans ist im Verlauf der Zeit immer weniger durch Lehre und Erziehung inhaltlich vor-orientiert. Die Auffindung des Lebenssinns, die Suche nach dem möglichen Horizont der Geborgenheit in einer Einheit mit Gott und Welt wird ihm zum Problem. Anstelle von Tugendbewährung geht es immer mehr um Erkenntnis, um die kritische Entdeckung von stückhafter Wahrheit durch persönliche Erfahrung und Experiment. Diese experimentelle Suche nach dem Lebenssinn und Lebensganzen gibt in hohem

Maß dem „klassischen“ deutschen Bildungsroman seine Thematik. Was auch hier noch außer Frage steht, ist der Glaube, die unangefochtene persönliche Überzeugung, daß der Sinn gefunden werden kann. Anders ausgedrückt, im antiken und mittelalterlichen Epos gab es für den Helden eine „ideale“ Welt der Gesellschaft als einen von vornherein feststehenden Horizont der Sinnfülle. Im „klassischen“ Bildungsroman stand diese „ideale“ Sinnfülle zwar nicht von vornherein fest. Aber sie konnte gesucht, gefunden oder sogar begründet werden durch den Einzelnen. Er konnte sich auf den Weg machen mit der inneren Gewißheit, daß es ein sinnvolles Ziel gibt. Als nicht bloß neuzeitlicher, sondern spezifisch „moderner Roman“ ist vom Gehaltlichen her jenes Gebilde zu bezeichnen, in dem die Suche nach dem Lebenssinn nicht mehr in der Sinnfindung endet, in dem die Möglichkeit der Sinnfindung polemisch negiert, oder aber – und das ist die modernste Form – die Frage nach dem Sinnganzen gar nicht mehr gestellt wird. Der „klassische“, allgemeiner ausgedrückt, traditionelle Romanautor konnte der Welt von Anfang an und grundsätzlich zustimmen. Daraus ergab sich die Zustimmung seines „Helden“, die im Verlauf des Romans bestätigt wurde. Der moderne Romanautor und seine „Figuren“ haben diese Zustimmung zur Welt auf Grund vorausliegender Erfahrung gekündigt. An die Stelle eines früher grundsätzlichen Ja tritt ein grundsätzliches Nein oder zumindest eine grundsätzliche Skepsis. Leben und Zustimmung zur Welt scheint allenfalls noch fragmentarisch möglich; wo und in welchem Maß, muß in jedem Einzelfall erkundet werden. Alle von der Gesellschaft der letzten drei Generationen öffentlich vorgezeigten Ganzheiten von Lebenssinn – sei es von der preußisch-Wilhelminischen, der kaiserlich-österreichischen, der Weimarischen, der nazistischen oder der jetzigen Wohlstands-Gesellschaft – wurden im modernen Roman mehr oder minder gänzlich als Scheinanspruch entlarvt. Das strapazierte Leben des durchschnittlichen Einzelnen vollzieht sich nicht unter der vergoldeten Kuppel einer verbindlichen Gesellschaft und eines Ganzheitsglaubens. Er erfährt sich eingespannt in lauter partikuläre, isolierte und oft widersprüchliche Forderungen. Wie soll er noch seine Seele pflegen, wenn er nie mehr fertig wird mit der Beachtung von Verhaltens- und Verkehrsvorschriften, die alle nur dem nächsten Augenblick dienen, mit dem Schlucken der Nachricht-fetzen, die alle nur dem vergangenen Augenblick gehören? Wie soll er nach Ganzheit streben, wenn sein Leben aus zahllosen unverbundenen Assoziations- und Triebwellen, aus ruckartigen Ein- und Abschaltungen, aus lauter Pillen momentaner Vergiftung und Entgiftung, aus kleinsten Befreiungs- und Ausbruchsversuchen von einer allgegenwärtigen und anonym gesteuerten Umklammerung besteht? Deshalb ist der moderne Roman weithin Klage über die verlorene Ganzheit, Kritik und Protest gegenüber den unmöglichen Lebensbedingungen, abgründige Melancholie ob der Ohnmächtigkeit des einzelnen und der Unerreichbarkeit jeglichen Ideals, nicht endende Reflexion und Fragekette nach kleinsten Fragmenten lebbarer Wahrheit.

Der frühreife Fr. Schlegel behauptete in den „Kritischen Fragmenten“ von 1797: „Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit. In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulweisheit geflüchtet.“ Das war eine idealtypisch gemeinte Aussage. Wir brauchen hier nicht zu fragen, wie vielen Romanen zu Schlegels oder gar in unserer Zeit dieses Prädikat zugestanden werden könnte. Aber zweifellos drückt sich in zahlreichen Romanen der Gegenwart ein mitunter sokratisches Unbehagen, eine wache Fragestellung nach den gegenwärtigen Möglichkeiten des Lebens, eine nicht ganz unsokratische Ironie des verletzten Menschen unserer Tage aus. Ist es so sehr verwunderlich, daß sich Glaube und Klage des Erzählers verändert haben in einer veränderten Welt, daß die meisten neueren Erzähler Skepsis anmelden gegenüber den großen Inhalten und mit eigener, schmerzlicher Erfahrung den Boden des Wirklichen suchen?

Strukturveränderung der modernen Welt

Zu Goethes Zeiten wurde keine Simplizianische Prosa mehr geschrieben. In unserer Zeit werden keine Goetheschen Romane geschrieben. Nachahmer und Nachfahren – mit welchem Recht kann hier nicht gefragt werden – hat es immer gegeben. Niemand verlangt, daß seine Tochter sich wie seine Großmutter kleide oder ihre Küche nach Großmutterart betreibe. Darf man einem modernen Romanautor ankreiden, daß er nicht mehr wie Großvater Goethe oder Großonkel Stifter, ja nicht einmal mehr wie der großbürgerliche Erbschaftsverwalter Thomas Mann schreibt? So wenig wie das berühmte Rad der Geschichte läßt sich das Rad der Dichtung zurückdrehen. Alles Schreiben wird durch die Gesamtveränderung der Welt mitbedingt. Sie ist als Lebensraum des Menschen auch der Erlebnis-, Seh- und Darstellungsraum des Schriftstellers. Eine heutige Großstadt hat mit dem großherzoglichen Weimar, dem Wien des jungen Kaisers Franz Josef oder selbst dem Lübeck des Kaufmannssohnes Th. Mann im Hinblick auf Verwaltung, Verkehr, Gesellschaft und Produktion kaum mehr etwas gemein. Selbst das Wasser und die Luft haben sich verändert. Die Luft stinkt nach Benzingasen, das Wasser nach Chlor. Die anonyme Fließband- oder Büroarbeit in einem modernen Großbetrieb sind durch eine ganze Welt von der Gartenarbeit Eduards in den „Wahlverwandtschaften“ getrennt. Die durchschnittliche Ausbildung eines intelligenten jungen Mannes von heute hat mit den amateurhaften Naturbeobachtungen und dem märchenhaft großzügigen, idealtypischen Selbstfindungsversuch des Kaufmannssohnes Heinrich Drendorf aus Stifters „Nachsommer“ nichts mehr zu tun. Die Maschinenarbeit an toten Stoffen, die saisonhaft wechselnden Moden, die wöchentlich wechselnden Aktualitäten, die Messen, Tagungen, Termine und Schlußtermine, die Telefon- und Flugverbindungen, Signale und Bildschirme, Biotika und Antibiotika, die Lohn- und Preisspirale, die Konjunktursorgen, der Arbeits-

und Wohnungsmarkt, die Suggestion des Glaubens, man könne durch Änderung einiger gesellschaftlicher Prämissen und Verbesserung negativer Begleiterscheinungen das Leiden der Welt beheben und mit dem Wohlstand aller das Glück aller aus der Retorte treiben: diese Grundvoraussetzungen, Tatsachen und Glaubenssätze der nachbäuerlichen Industriegesellschaft haben das moderne Leben und das gesamte Lebensgefühl des Menschen strukturell verändert¹. Der verwaltete, gemanagte, atom- und wirtschaftskrisenbedrohte Mensch, der aus den letzten Winkeln der Geborgenheit und der Natur² vertriebene und in die Maschinerie einer beinahe total durchkonstruierten Welt geratene Mensch, dieser Mensch, der bei zunehmender Vertrautheit mit einer technischen Welt zunehmend innerlich heimatlos wird, hat nicht mehr das Zeug zu einem harmonischen Menschen oder gar idealischen Helden. Er hat nicht einmal mehr die Kraft zu einer großen Leidenschaft, weil diese Kraft viel zu früh abgebaut und nirgends mehr gestaut wird. An ursprünglicher, natürlicher Wirklichkeit bleibt nach dem Zeugnis der Soziologen immer weniger übrig. Die meisten sogenannten Primärwirklichkeiten sind dem durchschnittlichen Menschen der industriellen Welt verstellt. Selbst Geburt und Sterben haben sich verändert³. Sie sind standardisierter, keimfreier, zugleich durch die Numerierung von Patienten und Ärzten anonym geworden. Jeder trägt seine Daten auf Verwendbarkeit, Produktions- und Verbrachnummer auf dem Rücken. Viele einfache Namen haben einen anderen Sinn erhalten. Was früher „Heimat“ hieß, heißt heute nicht nur auf der Kennkarte „Aufenthaltsort“. Der Tag heißt Achtstundentag, die Woche Zweiundvierzigstundenwoche, der Sonntag Wochenende, der Sommer Urlaubszeit. Als solche haben sie sich in das moderne Bewußtsein eingetragen. Und jeder weiß, daß das Wort „Wochenende“ für eine andere Wirklichkeit steht als das großväterliche „Sonntag“. Das Bewußtsein von Zeit und Raum hat sich seit zwei Generationen ungeheuer verändert. Heute fliegt man in kürzerer Zeit von München nach New York als man zur Zeit der Postkutsche von München nach Bregenz brauchte. Astronauten sind andere Menschen als die Offiziere der Freiheitskriege. Ob heute alles besser oder alles schlechter geworden ist, gehört wohl zu den falsch gestellten Fragen. Sicher ist ungefähr alles anders geworden. Zwar ist heute Wahrheit immer noch Wahrheit, Liebe immer noch Liebe, eine Familie noch immer eine Familie, ein Beruf noch immer Beruf.

¹ Vgl. R. Guardini, *Das Ende der Neuzeit* (Basel 1950; Würzburg o. J.); H. Freyer, *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* (Stuttgart 1955); A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. 2 Bde. (München 1958); A. Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft* (Hamburg 1957); D. Riesman, *Die einsame Masse* (Hamburg 1958); G. Lukács, *Literatursoziologie*. Hrsg. von P. Ludz (Neuwied 1961).

² Das Wort „Natur“ selbst hat andere Akzente bekommen. Sie ist nicht mehr die bergende, nicht mehr die romantische und nicht mehr die jugendbewegte Natur, auch nicht mehr in erster Linie der Gegensatz zur Großstadt. „Natur“ ist für das Durchschnittsbewußtsein einer technischen Welt vor allem der Forschungsgegenstand der Naturwissenschaft, Naturbeschreibung nicht etwa die Stiftersche Beschreibung eines Sees oder eines aufziehenden Gewitters, sondern eine möglichst präzise, kurze, aber zusammenfassende Sammlung von Informationen über die gesetzmäßigen Zusammenhänge in der Natur. Vgl. W. Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik* (Hamburg 1955) 11 f.

³ Über das standardisierte Leben und den unpersönlichen Tod monologisierte schon vor mehr als fünfzig Jahren „Malte Laurids Brigg“ in R. Rilkes gleichnamigem Roman.

Aber die Bedingungen für Wahrheit und Liebe, für Familie und Beruf haben sich sehr verändert. Die gesamte Glaubens-, Wissens-, Gefühls- und Werthaltung des Menschen hat sich verschoben, verkompliziert, differenziert, aufgesplittert.

Was soll nun ein Romanschriftsteller tun, der heute, wie zu allen Zeiten, den Menschen in seiner Welt darstellen muß? Kann er einen anderen Menschen und eine andere Welt ins Auge fassen als die wirkliche? Soll er nicht beobachten, wie diese arbeitende, gemanagte, verbrauchte, unzufriedene, sich vergnügende, verspießte, geschundene und nicht umzubringende menschliche Kreatur auf die Impulse, Forderungen und Möglichkeiten des Lebens reagiert? Das wird er mit anderen sprachlichen Mitteln als denen Goethes, Stifters oder Fontanes tun, wie ja auch ein qualifizierter Facharbeiter meist nicht mehr mit den Werkzeugen der Goethezeit, ein Laborant nicht mehr mit dem Instrumentarium des 19. Jahrhunderts arbeitet. Die geistige Optik des sehenden Auges selbst, die Einstellung und Sehweise gegenüber den Gegenständen hat sich von Generation zu Generation verschoben. Die Strukturveränderungen der Welt und die Sehweise der Welt bedingen Veränderungen im Gefüge des Romans.

Der Abschied vom „Helden“

Der traditionelle Roman hatte seinen „Helden“. Er reichte vom Abenteuerhelden des 17. Jahrhunderts bis zum psychologisch verfeinerten „Helden“ des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Sie hießen Simplicissimus, Robinson Crusoe, Werther, Agathon, Wilhelm Meister, David Copperfield, Grüner Heinrich, Raskolnikoff, Karamasow, Madame Bovary, Rebecca, Effie Briest, Anna Karenina. Es gab sie noch bei den Brüdern Mann, bei W. Bergengruen, als Veronika bei G. von Le Fort, als Mutter Gisson bei H. Broch. In den Jahren vor und nach dem ersten Weltkrieg begann jedoch der „Held“ fragwürdig zu werden. Bei Kafka, bei Joyce, in der Broch'schen „Schlafwandler“-Trilogie, sogar schon in Rilkes „Malte Laurids Brigge“, kann man nicht mehr vom „Helden“ im herkömmlichen Sinn sprechen. Der „Held“ wird jetzt zur synthetischen oder parabolischen Figur, zum modellhaften „Phänotyp“ oder zum schwer faßbaren Zentrum eines exemplarischen Ich-Bewußtseins, in das der Autor das Erfahrungs-, Anschauungs- und Bewußtseinsmaterial seiner Zeit hineinpackt.

Wodurch unterscheiden sich nun die modernen „Figuren“ vom traditionellen „Helden“? Der traditionelle „Held“ läßt sich beschreiben als Individuum, das sich in der Begegnung mit der Welt behauptet, in der Begegnung mit der Gesellschaft entfaltet als ein Starker, der einigermaßen unbekümmert und selbstverständlich sich selber setzt. Der „Held“ ist ein Charakter, eine Persönlichkeit, ein profilierter Mensch, von seiner Umwelt abgehoben, ein überlegener Abenteurer, überlegen bildungs- oder überlegen liebesfähig, überlegen leidenschaftlich und sogar überlegen sühnend, einer, der kann und wollen kann. Er ist kein x-beliebiger Gemein-

verbraucher, keine Nummer von Mensch, kein farbloser Funktionär. Der „Held“ hat seinen Namen und seine Herkunft. Nicht zufällig heißt das erste Kapitel im „Grünen Heinrich“ „Lob des Herkommens“, beginnt der „Nachsommer“: „Mein Vater war ein Kaufmann“, stehen die „Buddenbrooks“ in einer Geschlechterreihe, heißt Wilhelm Meister „Meister“. Alle diese „Helden“ sind Söhne und werden auf ihre Weise, selbst wenn sie Verbrecher werden, Meister. Sie haben ihre persönliche Eigenart. Nicht selten sind sie Originale, immer vitale Gestalten. Sie sind eigenartig mächtig, ungebrochen, gesund. Ihren unsterblichen Namen vermachen sie der Nachwelt. Sie treten in jener Anschaulichkeit und Plastizität, in jener konkreten Lebendigkeit vor uns, mit der griechische Plastiken, oder Porträts von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert beeindrucken. Der Beschauer braucht sie nicht erst zum Leben erwecken kraft eigener Phantasie. Als „naturgetreue“, organische Gestalten beginnen sie beim ersten Anblick zu „leben“. Ähnlich gehört zum Wesen des „Helden“, daß er alsbald für den Leser zu leben beginnt. Er erfährt an der Gestalt des „Helden“ Befriedigung, Befreiung, Vergnügen. Er darf sich der Illusion hingeben, im „Helden“ seinem größeren, stärkeren Bruder, seinem Wunsch- und Traum-Ich zu begegnen. Er bestaunt, bemitleidet, verehrt dieses größere Du und stärkere Ich. Selbst wenn der Leser das Handeln von Rebecca Sharp oder Rodion Raskolnikoff mißbilligen muß, kann er ihnen seine Bewunderung und gefühlsmäßige Treue nicht versagen. Zu sehr und unmerklich kommuniziert das Herz des Lesers mit der Brust des Helden. Es gehört zur Natur des „Helden“, daß man sich mit seiner Kraft, seinem Können, seiner Leidenschaft, seinem Glück und seinem beinahe unschuldigen Unglück ohne größere Anstrengung identifizieren kann.

Zu den Enttäuschungen des traditionellen Lesers gehört nun, daß er im zeitgenössischen Roman anstelle eines „Helden“ oft eine schwer zu erfassende, zu allem Höheren unfähige, in die Umstände eingeklemmte, banale, mit sich selbst uneins seiende Dutzendfigur findet. Er weigert sich, darin auch nur Züge seines eigenen Selbst zu erkennen. Der „Held“, ob Abenteurer, Baron, Dame im Reifrock oder höherer Kaufmann, war ein großer Kerl. Die moderne Romanfigur ist eine geängstigte, geplagte, extrem stumpfe, extrem gespaltene oder extrem intellektuelle Kreatur. Den weltüberlegenen großen Kerl haben die modernen Autoren verabschiedet. Und sie hatten einigen Grund dazu. In Wochenmagazinen, Kirchenzeitungen und billigen Filmen führt der große Kerl, unverkennbar zum Kitsch-, Tugend- oder Schlafzimmerheld degradiert, noch ein ungebrochenes Dasein. Der degradierte Held wurde vielerorts zum „star“ avanciert. Der „star“ ist eine lautstarke, bildstarke, spektakuläre, weniger anspruchsvolle Supermarktausgabe des einstigen „Helden“, ein Held auf Stunden. Er entspricht einem vielleicht nicht ganz verwerflichen und nicht allzu abseitigen Bedürfnis zu leichtem und schnellem Gebrauch. Daß es auch in unseren Tagen noch tapfere und kluge Menschen gibt, wird kein Schriftsteller von Rang bezweifeln. Aber der tapfere Mensch tritt

nicht mehr im Gewand und in der Maske des „Helden“ auf. Diese Ausstattung paßt ihm nicht mehr. Die Rolle des „Helden“ wurde in unserer Welt nicht nur von den Schriftstellern entmythologisiert⁴. Die heutige Welt wird nicht von überlegenen Einzelnen gestaltet, sondern von den Teams, den Parteien, den Gruppen. Unabhängigkeit und persönliches Pathos des einzelnen haben in komplizierten Feldern sachhafter Wirkkräfte ihren Boden verloren. Zu dieser Entmachtung der heldischen Persönlichkeit kommen die modernen Darstellungsgesetze der Abstraktion, die aus dem früheren Porträt „nach dem Leben“ eine drahtige und flächenbeleuchtete Figur werden ließen. Eine lebensnahe Gestalt im herkömmlichen Sinn liefert bestenfalls noch die Photographie. Die Künstler werden, wie der Großteil unserer technischen Welt, von strengen Gesetzen der Organisation, Komposition, Abstraktion, Montage ihres „Materials“ bestimmt. Die Figur im modernen Roman erreicht nicht mehr jene „schöne“ organische Plastizität, jene kräftige Lebensfülle und gerundete Polsterung des „klassischen“ Helden. Der klassische „Held“ ist tot.

Nicht nur der kritische Autor, auch der kritische Leser weiß längst, daß der „Held“ nicht mehr der Mensch unserer Zeit ist. In welchem Ausmaß er der Mensch früherer Zeiten war, genauerhin einem, verglichen mit dem unseren, fast archaischen und idealischen Menschenbild entsprach, kann hier nicht gefragt werden. Es genügt festzustellen, daß er in einer anderen psychologischen und soziologischen Struktur gedieh. Der „Held“ erscheint heute, wo er noch auftritt, „romanhaft“. Das bloß Romanhafte verfälscht jedoch das Leben. Es ist kein Zufall, daß es fast immer Leser mit mangelndem Wirklichkeitskontakt sind, junge und träumerische Menschen, die nach dem „Helden“ verlangen. Die gleichen Leser lehnen eine Figur, die charakteristische und wirkliche Züge ihrer Zeit zum Ausdruck bringt, ab.

E. M. Forster, Romancier und Kritiker, betrachtete noch vor knapp vierzig Jahren die Erschaffung von „Charakteren“ als Aufgabe und Vorrecht eines Romanschriftstellers⁵. Kafka war damals schon tot, aber noch unbekannt. Die Hauptperson seiner beiden Romane „Der Prozeß“ und „Das Schloß“ hat weder einen Charakter noch einen rechten Namen. Sie heißt einfach „K.“, ist ohne Herkunft und ohne Gesicht, hat weder Tugend noch Leidenschaft im Sinn des 19. Jahrhunderts. Der auswechselbare, nichtssagende Anfangsbuchstabe sagt indes etwas sehr Bezeichnendes, was man von keinem „Helden“ sagen konnte und dennoch einer genauen Wirklichkeit entspricht: dieser „K.“ ist ein x-beliebiges Nichts von Mensch. Ihm fehlt das Minimum für eine menschliche Existenz, der Name. „Seit den glücklichen Tagen der ‚Eugénie Grandet‘, als die Romangestalt auf dem Gipfel ihrer Macht zwischen Leser und Romancier thronte wie die Heiligen auf den Gemälden

⁴ Der Versuch einer neuen Mythisierung des „Helden“ in parodistischer Gestalt und Sprache, etwa des unterlegenen Überlegenen in Gestalt des gewitzten „Blechtrommler“-Kretins von Grass widerspricht dem Gesagten nicht. Diese völlig unideale Gestalt ist bewußt als Anti-Held angelegt. Der Anti-Held ist noch möglich, in gewissem Sinn auch der negative „Held“.

⁵ E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London 1927); Übers.: *Ansichten des Romans* (Frankfurt 1962) 53, 95. Die Tradition der „Charaktere“ wird in einem Land, in dem die „character novel“ mehr verbreitet war als in Deutschland der Bildungsroman, kaum verwundern.

der Primitiven zwischen den Figuren der Stifter, und sie Gegenstand ihrer beider Verehrung war, hat sie ohne Unterlaß immer mehr von ihren Attributen und Vorrechten verloren. Reich war sie ausgestattet und mit Gütern aller Art überhäuft; nichts fehlte ihr, weder die silbernen Hosenschnallen, noch die äderchenverzierte Geschwulst auf der Nasenspitze. Nach und nach aber hat sie alles verloren: das sorgfältig gebaute Haus, das vom Keller bis zum Dachboden mit den verschiedenartigsten Gegenständen bis zum niedrigsten Plunder vollgestopft war, die Besitztümer und Rentenpapiere, die Kleider, den Körper, das Gesicht und das kostbarste Gut von allem, den besonderen Charakter, der nur ihr gehört; manchmal hat sie sogar ihren Namen verloren.“⁶

Besitztümer, Charakter, die Tugendkataloge und Dekorationen des traditionellen „Helden“ vermögen die Wirklichkeit des heutigen Menschen nicht mehr zu greifen. Mit der veränderten Inhaltlichkeit hat sich auch die Darstellungsweise geändert. Der als Figur dargestellte Mensch trägt inhaltlich und formal andere Züge als der zum „Helden“ beförderte und angefüllte Mensch. Die heutigen Schriftsteller zeigen mit Vorliebe Aspekte eines Menschen, die Armut des Menschen, Ansichten von verschiedenen Standorten, Modellbedingungen und Modellreaktionen, Beobachtungen, Beschreibungen und Vorstellungen eines Falls. Gantenbein aus M. Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“, Hans Schnier aus H. Bölls „Ansichten eines Clowns“, Anselm Kristlein aus M. Walsers „Halbzeit“, Jakob und Achim aus U. Johnsons „Mutmaßungen über Jakob“ und „Das dritte Buch über Achim“ sind solche Versuche von Beschreibungen eines Falls und Vorstellungen einer durchschnittlichen Figur. Sie sind viel stärker abstrahiert und montiert als Robinson Crusoe oder Wilhelm Meister.

Der Abschied von der Fabel

„Ein Roman ist für die meisten Leser – und für die Kritiker – vor allem eine ‚Geschichte‘. Ein echter Romancier ist der, der es versteht, ‚eine Geschichte zu erzählen‘. Die ‚Freude am Erzählen‘ führt ihn von einem Ende seiner Arbeit ans andere, wie die Luft den fliegenden Vogel trägt; das ist, alles in einem, sein Element, seine Wonne und seine Rechtfertigung.“ „Der Roman erzählt eine Geschichte. Das ist das Fundament, ohne das er nicht bestehen kann, der höchste gemeinsame Nenner für alle Romane.“⁷ In seinem 1958 in deutscher Sprache erschienenen

⁶ N. Sarraute, Das Zeitalter des Mißtrauens, in: Akzente 5 (1958) 34 f. Eugénie Grandet ist die Hauptgestalt des gleichnamigen Romans von Balzac, veröffentlicht 1833. Der Roman schildert die Geschichte einer enttäuschten Frau, die am Ende „mitten in dieser Welt nicht von dieser Welt ist; die dazu geschaffen, eine herrliche Gattin und Mutter zu sein, weder Gatten, noch Kinder, noch Familie besitzt“. Vgl. S. O’Faolain, The Vanishing Hero. Studies in Novelists of the Twenties (London 1956); W. Weidlé, Die Sterblichkeit der Musen (Stuttgart 1958) 47 ff.

⁷ A. Robert-Grillet, Bemerkungen über einige Wesenszüge des herkömmlichen Romans, in: Akzente 5 (1958) 28. – Forster a.a.O. 34. – R. Koskimies: „Die dichterische Fabel . . . bedeutet bei aller dichterischen Schaffensarbeit zweifellos die Kernzone, deren Erdeutlichung (!) entweder im augenblicklichen Aufleuchten der Intuition oder als Ergebnis langwieriger Durchdenkung erst einem jeden auch nur den geringsten erzählerischen Inhalt bergenden literarischen Kunstwerk sein eigentliches Rückgrat und Grundwesen verleiht.“ (Theorie des Romans [Helsinki 1935] 167 f.)

Buch: „Die Sterblichkeit der Musen“, schreibt Wladimir Weidlé: „Das Fabulieren, das Erdichten von Gestalten, Handlungen und Phantasiereichen ist die unreflektierteste, die unmittelbarste und zweifellos früheste Form, in der sich Kunst äußert, soweit sie in menschlicher Sprache hervortritt und lebendige Gestalt annimmt. Sie bleibt sich im Wesen gleich, mag es sich um einen Mythos, ein Märchen, eine Legende oder um die ausgebildeteren Formen des Dramas und des Epos handeln. Doch geht das Schicksal des Fabulierens in unserer Zeit voll und ganz im Schicksal des Romans auf, der als Universalgattung für jederlei Absicht hergenommen werden kann, der im abgelaufenen Jahrhundert seine Glück- und Glanzzeit erlebt hat und der seit einiger Zeit eine Krise durchmacht . . .“⁸ Wenn die Reflexion und denkerische Analyse überhand nimmt, wird die Fabel unmöglich. Das hat schon Hegel vorausgesehen. In einem Zeitalter gesteigerter Bewußtwerdung wird die Fabel zum Problem.

Die Fabel läuft als nicht abreißender roter Faden durch das Material des Stoffes, der Personen und Ereignisse. Man hat sinnvollerweise zwischen „Geschichte“, englisch „story“, und „Fabel“, englisch „plot“ unterschieden. Eine Geschichte ist das Erzählen von Begebenheiten in zeitlicher Folge. Sie fragt, was geschah dann? „Der König starb, und dann starb die Königin“ ist die einfachste Form einer Geschichte. Als höhere Organisationsform heißt die gleiche Geschichte Fabel. Sie stellt über die bloße zeitliche Folge hinaus einen Zusammenhang ursächlicher Art dar. Sie reiht nicht nur Ereignisse; sie bezieht und verbindet sie. Unser Beispiel würde dann ungefähr lauten: „Der König starb, und dann starb die Königin aus Kummer.“⁹ Das ist eine Märchenfabel. Eine einfach und geradlinig gebaute Romanfabel stellen „Die Wahlverwandtschaften“ dar. Sie erzählen ohne Intrige und Verkomplizierung eine Liebe übers Kreuz, die für das eine der beiden Paare tragisch endet. Eine so schöne Handlungskontinuität, das Spinnen des Erzählfadens, die Bereitung des Knotens und die Entwirrung, bzw. der tragische Schnitt durch den Knoten, gibt es in den zeitgenössischen Romanen nicht mehr. Wie gegenüber dem „Helden“, so wurden der kritische Autor und der kritische Leser auch gegenüber der traditionellen Fabel mit Mißtrauen erfüllt. Sie ist zu „romanhaft“, zu schön und mit allen scheinbaren Zufällen zu folgerichtig und zu glatt, als daß sie das wirkliche Leben widerspiegelte. Diese blauädrig gegliederte Geschichte ist nicht mehr glaubhaft. Das Vielfältige, das Dissoziierte, Unverbundene, das Anonyme, Zufällige, das nicht so sehr Lineare als Feldartige der modernen Wirklichkeitserfahrung fängt die traditionelle Fabel nicht ein. „Wenn im Roman ein Baby ankommt“, bemerkt E. M. Forster ironisch zur durchschnittlichen Fabel, „wirkt es immer wie per Post geschickt. Es wird ‚abgeliefert‘; eine der erwachsenen Personen geht hin, nimmt es auf und zeigt es dem Leser, worauf es meist im Kühl-

⁸ Weidlé a.a.O. 11.

⁹ Vgl. Forster a.a.O. 38 und 92 f.

schränk gelagert wird, bis es sprechen oder sich sonstwie an der Handlung beteiligen kann.“¹⁰ Ähnlich wie der „Held“ ein „homo fictus“, eine vom Erzähler geschaffene Phantasiegestalt ist, so ist die „fabula ficta“ eine schöne Phantasiegeschichte, die dem Leser dauernd suggeriert, sie habe sich wirklich zugetragen. Besonders auffallend die „schöne“ Rolle, welche die Liebe zwischen Mann und Frau zu spielen hat, als bräuchte jeder Mensch nur an die Liebe zu denken, um vollkommen erfüllt und erlöst zu werden, und als bestünde für jeden Menschen, genauer „Helden“, die Möglichkeit, den vollkommenen Partner zu finden. Selbst Eduard aus den „Wahlverwandtschaften“ kennt als erwachsener Mann keine andere Sorge, Aufgabe oder Bedrängnis als seine Liebe zu der unschuldigen Otilie. Das wäre für unser heutiges Empfinden zu einfach und zu sorglos, um glaubhaft zu sein. Die früheren Romanschriftsteller abstrahierten oft gerade da, wo die zeitgenössischen nicht in dieser Weise abstrahieren, nämlich in der Ablösung des Konflikts von der größeren Umwelt, in der Beziehung der Krise auf einen einzigen einfachen Nenner, in der Geradlinigkeit der Handlung. Eduard wird in den „Wahlverwandtschaften“ nur auf ein einziges Problem bezogen. Gegenüber den anderen Ansprüchen der Wirklichkeit erscheint er frei, was natürlich eine Vereinfachung, eine Abstraktion des Autors ist. Der Autor beschränkt sich auf ein einziges zentrales Problem. Ein moderner Autor würde dieses zweifellos in ein weit komplizierteres Bewußtseins- und Handlungsfeld stellen. Dabei würde es wahrscheinlich an Tiefe, an schöner Einfachheit, an Tragik verlieren. Dennoch müßte er es anders anfassen, was nichts gegen die Kunst Goethes sagt, wohl aber dies, daß sich die Bewußtseins- und Erzählbedingungen seit Goethe verändert haben.

Natürlich gibt es auch noch moderne Romane mit durchgehender Fabel. Diese wird aber zumeist vom Bewußtseinsfeld des Autors und Erzählers her aufgefächert. Sie ist nicht mehr um ihrer selbst willen da, wird nicht um ihrer selbst willen erzählt. Die Aussage des Romans kann deshalb nicht durch die Erzählung der Fabel wiedergegeben werden. Die Fabel hat im modernen Roman mehr die Funktion eines Köders, der die Wirklichkeit an die Angel locken soll. Sie ist die Angelrute, die der Autor durch den großen Fischteich des Alltags zieht, mit der er die eine oder andere Ecke, den einen oder anderen Grund abtastet. Die Wirklichkeit wird m. a. W. nicht mehr der Fabel unterworfen, sondern umgekehrt muß die Fabel der Wirklichkeit dienen. Nicht auf die Art der Angelrute oder des Köders kommt es zuletzt an, sondern auf den Fang. Die Fabel als solche, als diese oder jene Geschichte, ist nicht mehr wichtig. Entscheidend ist allein, daß sie Wirklichkeit einfängt. Als Beispiel eines zeitgenössischen Romans, in dem die Fabel eine solch untergeordnete Rolle spielt, sei M. Walsers nicht gerade epochaler Zeitroman „Halbzeit“ (1960) erwähnt. „Halbzeit“ meint die Jahrhundertmitte und erzählt den wirtschaftswunderlichen Aufstieg des kleinklugen Anselm Kristlein vom hau-

¹⁰ Ebd. 59.

sierenden Vertreter zum gehobenen Reklamemacher eines Wirtschaftskonzerns. Der Erzähler tastet mit seiner Fabel das Wirklichkeitsfeld und den Bewußtseinsstrom eines Durchschnittstyps unserer Wirtschaftswelt in bezug auf seine geschäftlichen, ehelichen und außerehelichen Beziehungen ab. Die Handlung als solche ist uninteressant, konflikt- und spannungslos, genau so uninteressant, flach und spannungslos wie das Leben eines durchschnittlichen Wirtschaftsvertreters. Aber auf die Handlung als solche kommt es gar nicht an. Worauf es ankommt ist, daß hier eine Durchschnittsfigur von dieser Flächigkeit und ein Wirklichkeitsmodell auf dieser Ebene sichtbar gemacht wird.

Schon J. Joyce und V. Woolf haben in den zwanziger und dreißiger Jahren die Fabel im Bewußtseinsstrom gebrochen und damit die traditionelle Fabel aufgelöst. Nicht ein kausal geordnetes und in ursächlicher Folge enthülltes Geschehen steht im Mittelpunkt ihrer Romane, sondern die Assoziationen, Erinnerungen, die äußeren und inneren Bilder, die Trieb-, Imaginations- und Gedankenreflexe, welche die scheinbar kausale Logik der Welt in die anders geartete Logik des menschlichen Bewußtseins verwandeln, welthaltiges Geschehen durch Bewußtseinslogik spiegeln. Die „stream of consciousness“-Methode gehört heute zu den handwerklichen Mitteln eines jeden Autors. Gegenüber der ursächlich aufbauenden Linearität der traditionellen Fabel ermöglicht diese Methode eine Ausweitung des Erzählfadens zum Erzählstrom, eine Verinnerlichung des Geschehens und die Spiegelung der für alle abstrakten Logiker und Idealisten unbequem eigengesetzlichen Bewußtseinslogik. Das Erzählen vermittelt der Wiedergabe des Bewußtseinsstromes ist die letzte Verfeinerung des psychologischen und subjektiven Erzählens. Im Gegensatz zu solch einseitig subjektivem Erzählen streben heute eine Reihe von Romanautoren – man etikettiert sie gewöhnlich als Vertreter des „nouveau roman“ (im französischen Sprachraum vor allem Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, im deutschen etwa Uwe Johnson, Peter Weiß, Otto F. Walter) – den Aufbau eines möglichst objektiven Erzähl- und Wirklichkeitsfeldes an. Sie schildern ein Roman-geschehen, das das Erleben und Bewußtsein einer einzelnen Romanfigur übersteigt. Die sachhafte Beschreibung, das Detail, die Erkundung des wahren Sachverhalts eines Falles, der Wechsel der erzählerischen Standorte und Perspektiven, das Eingeständnis des Nichtwissens treten in den Vordergrund. Gemeinsam ist diesen Autoren das Bewußtsein einer transsubjektiven Wirklichkeit, eine neue Hinwendung zum Objektiven. Sie wissen, daß auch ein gegliedertes und reflektiertes Bewußtsein nicht einfach über das Wirkliche verfügt, dessen Darstellung ihnen auf-erlegt ist.

Die Erzählung selbst wird nicht nur durch gedanklich essayistisches Reflektieren (schon bei Th. Mann, R. Musil, H. Broch ein Problem) und durch extremes Assoziieren (der Roman des Bewußtseinsstromes), sondern auch durch extreme Beobachtung und Beschreibung von Details („Neuer Roman“) zurückgedrängt, aufgespalten, aufgefächert und gefährdet. Ohne ein Minimum an Geschehnisablauf

kommt kein Roman aus¹¹. Die Reflexion kann so weit gehen, daß sie die Fabel und den Roman verhindert. Eine solche Verhinderung hat Walter Jens in seinem Dialog über den nicht zustande gekommenen Roman „Herr Meister“ (1963) dargestellt. Es ist kein Zufall, daß seit dem Sterben des „Helden“ auch die Fabel ihre Übermächtigkeit verloren hat. Mit dem Verzicht auf die meist dramatisch aufgebaute Fabel mußten die Autoren auch auf ein wichtiges, freilich weithin bloß materiales, Spannungselement verzichten. Das Was des Erzählens wird immer weniger wichtig. Immer mehr kommt es auf das Wie an.

Der Abschied vom olympischen Erzähler

Der herkömmliche „Held“ mit seiner herkömmlichen „Fabel“ ist eine Kreatur des Autors. Außer dem Helden und seiner Fabel erschafft der Autor aber noch ein Drittes, nämlich den Erzähler. Der Erzähler ist nicht der Autor, sondern dessen Geschöpf. Der Erzähler, nicht der Autor erzählt den Roman. „Ein Erzähler ist in allen Werken der Erzählkunst da, im Epos wie im Märchen, in der Novelle wie in der Anekdote. Jeder Vater und jede Mutter weiß, daß sie sich verwandeln müssen, wenn sie ihren Kindern Märchen erzählen. Sie müssen die aufgeklärte Haltung des Erwachsenen aufgeben und sich in ein Wesen verwandeln, für das die dichterische Welt mit ihren Wunderbarkeiten Wirklichkeit ist. Der Erzähler glaubt an sie, auch wo er ein Lügenmärchen erzählt. Er kann ja nur lügen, weil er glaubt. Ein Autor kann nicht lügen. Der kann bloß gut oder schlecht schreiben. Der Erzähler ist in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet.“¹² Sie gehört mit zur poetischen Welt des Romans. Der Erzähler tritt als Mittelsmann zwischen das zu Erzählende und den Leser. Er kann entweder außerhalb der Handlung bleiben, durch einige Berührungspunkte an der Handlung teilhaben oder als Ich-Erzähler sein eigenes Schicksal berichten. Stets bleibt der Erzähler dem Helden (auch sich selbst als Held) und seiner Fabel überlegen. Er hat ein besseres Wissen, eine höhere Sehweise. Der traditionelle Erzähler sieht, leitet und lenkt seine Gestalten wie ein olympischer Gott seine Helden: überlegen, sicher, von oben herab, unfehlbar. Man hat diesen Erzähler wegen seiner nie verlorengelassenen Überschau als „olympischen Erzähler“ bezeichnet. Sein Standort erscheint oft nicht nur räumlich über, sondern auch zeitlich außerhalb des Geschehens. Er gibt mehr oder minder Allwissenheit vor. Er kennt die innersten Regungen seines Helden. Bärenstärke, Liebessehnsucht und Lindenblattblöße sind ihm bekannt. Er weiß die Gefahren voraus, kann sie dem Leser bedeuten und erklären. Er kommentiert die Tapferkeit, Leidenschaft, Unerfahrenheit, die gefühlvolle Schwäche des Helden. Mit sentenziösen Bemerkun-

¹¹ Vgl. E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1955) 24 f. und Koskimies a.a.O. 166 ff.

¹² W. Kayser, *Wer erzählt den Roman*, in: *Neue Rundschau* 68 (1957) 451.

gen, Klugheitsregeln, Mahnungen und Warnungen, ironischen Richtigstellungen versichert er dem Leser seine Überlegenheit gegenüber Held und Fabel. Ein charakteristisches Beispiel für die Überlegenheit des Erzählers entnehmen wir den „Wahlverwandtschaften“. Der Erzähler kommentiert seinen Helden Eduard im zweiten Kapitel:

Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt. Von Jugend auf das einzige, verzogene Kind reicher Eltern, die ihn zu einer seltsamen, aber höchst vorteilhaften Heirat mit einer viel älteren Frau zu bereden wußten, von dieser auch auf alle Weise verzärtelt, indem sie sein gutes Betragen gegen sie durch die größte Freigebigkeit zu erwidern suchte, nach ihrem baldigen Tode sein eigener Herr, auf Reisen unabhängig, jeder Abwechslung, jeder Veränderung mächtig, nichts Übertriebenes wollend, aber viel und vielerlei wollend, freimütig, wohlthätig, brav, ja tapfer im Fall – was konnte in der Welt seinen Wünschen entgegenstehen! Bisher war alles nach seinem Sinne gegangen, auch zum Besitz Charlottens war er gelangt, den er sich durch eine hartnäckige, ja romanenhafte Treue doch zuletzt erworben hatte; und nun fühlte er sich zum erstenmal widersprochen, zum erstenmal gehindert . . .

Wir wollen hier nicht auf die romanhafte Mächtigkeit des Helden achten, diesen beneidenswert unabhängigen Mann, dem in reiferem Mannesalter zum erstenmal widersprochen wird, sondern auf den überlegenen Kommentar des Erzählers. Der Erzähler ist auch in einem Ich-Roman wie „Die Leiden des jungen Werther“ gegenwärtig. Seine Mittlerrolle bekundet sich zunächst in der Anrede an den Leser.

Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksal eure Tränen nicht versagen. Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.

Nun beginnt die Ich-Erzählung in Briefform. Das berichtende Ich begegnet uns aber in einer doppelten Funktion, als „Held“, der eine unglückliche Liebe erfährt, und als Erzähler, der mit höherem Bewußtsein über sich selbst und seine Zustände berichten kann. Als „Held“ ist dieses Ich eingetaucht in das Geschehen. Als Erzähler erhebt es sich über das dumpf-reale Schicksal. Hätte Werther, der Held, das klare und überlegene Bewußtsein Werthers, des Erzählers, er würde niemals zur Pistole greifen, um sein Leben zu enden. Dieses Leben erschiene ihm nicht ausweglos. Auch im „Werther“ kommentiert ein Erzähl-Ich den seelischen Zustand des Helden-Ich. Schon im ersten Brief reflektiert Werther sentenziös über seine Empfindlichkeit: „Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen.“ Später schaltet sich dann ausdrücklich „Der Herausgeber an den Leser“ ein, und verweist auf die hinterlassenen Briefe Werthers aus den letzten Tagen. Diese Briefe sind nicht in der Technik des Bewußtseinsstromes dargestellt, durch

die der Erzähler sich ganz mit dem Bewußtsein des Helden identifiziert. Sie berichten wiederum mit der Überlegenheit des Ich-Erzählers, der um den „Zustand“ des Helden-Ich zwar genau weiß, sich selbst aber über dessen Bewußtseinsstand bedeutend erhebt. Er sieht ihm von oben und außen in die Brust, kann mitfühlen, erleidet aber nicht selbst das Schicksal des armen Werther, gibt sich nicht als real identisch mit ihm, seinem Schicksal und seiner übertriebenen Sensibilität.

Den überlegenen olympischen Erzähler, jenen Erzähler, der seine Helden als wirkliche Gestalten vorstellt und seine fiktive Handlung als wirkliches Geschehen vorgibt, der zugleich die innersten Regungen seiner Helden-Geschöpfe kennt, ihnen ihr Maß an Erziehung, Leidenschaft, Begabung, Freiheit, Erfolg und Tragik zuteilt und ihre Schritte vom ersten bis zum letzten lenkt, diesen Erzähler, der dem Leser alles Was, Wie und Warum klarmachen kann, gibt es im modernen Roman nicht mehr. Der zeitgenössische Autor verweigert die Erschaffung eines Erzählers, der über einer als wirklich vorgegebenen Handlung mit individuellen Menschengestalten thront wie ein olympischer Zeus. Der Erzähler tritt heute nicht mehr als Allwissender eines wirklichen und individuellen Geschehens auf. Die dafür erforderte Naivität des Bewußtseins fehlt ihm. Jenen Aufstieg auf den Erzählerolymp kann und will er nicht mehr leisten. Den Anspruch auf indiskutable Autorität gibt er auf. Wegen dieser Autorität hat man den „olympischen“ Erzähler auch den „auktorialen“ genannt¹³. Eine Autorität steht nicht auf gleicher Ebene mit jenen Menschen, auf die sich seine Autorität erstreckt. Sie ist ihnen zumindest an Macht, im klassischen Sinn auch an Moral und Wissen überlegen. Auf diese Macht- und Wissensautorität gegenüber einer vorgestellten Wirklichkeit und gegenüber dem Leser hat der moderne Erzähler mehr und mehr verzichtet. Natürlich muß auch der moderne Roman noch erzählt werden, denn „der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans“¹⁴. Aber der moderne Roman wird anders erzählt. Und diese andere Erzählweise ist komplizierter geworden.

Die Verkomplizierung des Erzählens

Im traditionellen Roman werden die Geschehnisse der Reihe nach erzählt. Der Erzähler baut die Situation des Helden auf, bereitet den Konflikt vor, führt die Handlung zum glücklichen oder unglücklichen, aber gelösten Ende. Der Leser weiß stets, wie weit die Handlung fortgeschritten ist und wo er sich befindet. Solch chronologisches Erzählen schließt gelegentliche Nachträge aus der Kindheit des Helden, Ergänzungen aus seiner Familiengeschichte nicht aus. Im modernen Ro-

¹³ Vgl. F. K. Stanzel, *Typische Erzählformen des Romans* (Göttingen 1964).

¹⁴ W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans* (Stuttgart 1963) (Sonderdruck aus *Deutsche Vierteljahrsschrift* 1953) 34. – Vgl. E. Kahler, *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, in: *Neue Rundschau* 64 (1953) 1–44.

man wird nicht nur der schöne Ablauf der Handlung nach Monaten, Jahreszeiten und Jahren bedeutend verkürzt, sondern auch ein Gutteil des Geschehens nicht mehr chronologisch erzählt. Es gibt Romane, deren Handlungsablauf weniger als vierundzwanzig Stunden beträgt. Der „Ulysses“ von Joyce und „Der Tod des Vergil“ von Broch sind bekannte Beispiele. In die Handlungszeit eines solchen Tages wird aber die Erlebens-, Erinnerungs-, Assoziations- und Wissenssumme eines Lebens verpackt. Die Zeit erreicht eine äußerste Verdichtung. In den vordergründig minutiös chronologischen Zeitverlauf werden die Zeiträume der Vergangenheit eingeschleust. Ereignisse, die in keinem unmittelbar ursächlichen Zusammenhang stehen, können durch das Assoziationsbewußtsein der Figur, bzw. des Erzählers ineinander und nebeneinander treten. Diese Art der Darstellung wird besonders schwierig, wenn ein Autor von vornherein gleichzeitige Ereignisse vergegenwärtigen will. Zur mehrschichtigen Zeit gehören dann verschiedene ineinandergeschobene und -geblendete Handlungsräume. Noch verhältnismäßig einfach schließen Bölls „Ansichten eines Clowns“ durch die unmittelbare Handlungszeit hindurch den vorausliegenden Zeitraum auf. Die unmittelbare Handlungszeit beträgt weniger als vier Stunden. Sie reicht von der eingebrochenen Dunkelheit eines Märztages bis gegen zehn Uhr nachts. Aber in diesen wenigen Stunden setzt der Clown durch Erinnerung, Assoziation, Reflexion, Telefonate ungefähr sein ganzes Leben samt dessen Hauptpersonen und Hauptgravamina gegenwärtig. Hier wird nicht bloß Vergangenes episodisch nachgetragen wie im traditionellen Roman, sondern durch das Bewußtsein der Figur Vergangenes gegenwärtig und thematisch gemacht. Dieses mehr psychologische als chronologisch-biologische Zeitverhältnis der modernen Figur, manchmal durch den Erzähler nochmals gebrochen, verkompliziert den Erzählvorgang. Für einen sich entwickelnden „Helden“ und eine geradlinige einschichtige Fabel bliebe in einem so komplizierten Verhältnis der Figur zur erzählten Zeit und des Erzählers zu seiner Erzählzeit kein rechter Platz¹⁵.

Eine weitere Schwierigkeit für den Leser bringt der Verzicht auf den olympischen Standort des Erzählers mit sich. In Bölls „Ansichten eines Clowns“ durchlaufen alle Erinnerungen und „Ansichten“ den Filter und die Blende der leibseelischen Verfassung des Clowns. Alle gedachten und gesprochenen Worte werden gebrochen durch die verletzte, aggressive Sichtigkeit eines aus seiner menschlichen Liebe Vertriebenen und aus der Gesellschaft Ausgestoßenen. Der Ich-Erzähler hält Standort und Perspektive des ruinierten Clowns bis zum letzten Satz durch. Sie sind mit der Wahl der Figur und deren Situation – dem „point de départ“ in der Philosophie vergleichbar – gegeben. Es gibt keinen olympischen Erzähler mehr, der sich durch sentenziöse Rationalisierung und kommentierende Klugheit über

¹⁵ Zu „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ siehe G. Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* (Bonn 1946).

die eingeschränkte Sichtweise der Figur erhebt. Für den Leser unterscheidet sich der Ich-Erzähler nicht mehr von der Person des Clowns. Manches einseitige und bittere Urteil des Clowns erschiene weniger anstößig, wenn Leser und Kritiker Erzählstandort und Erzählperspektive beachteten. Das gilt in noch stärkerem Maß für einen satirisch-grotesken Roman, wie ihn G. Grass in der „Blechtrommel“ vorgelegt hat. Natürlich ist die Wahl und Fixierung des Erzählstandorts, hier eines intelligenten, scharf beobachtenden Hirns in der schmutzigen Gestalt eines Kretins Einfall und Trick des Autors. Aber nachdem die Perspektive eines altklugen Schelms in der körperlichen Erscheinung dieses aus der Gesellschaft sich ausgliedernden und in der Heil- und Pflegeanstalt sein Leben zu Papier bringenden Dreijährigen mit Augenzwinkern gewählt ist, wird manches Schockierende und Ekliges weniger schockierend, spielerischer erscheinen. Nach dem Abtritt des olympischen Erzählers ist freilich keiner mehr da, der den Leser an der Hand nimmt und sagt: du solltest meine Entlarvungen, meinen bissigen Sarkasmus, meine Bössartigkeit und Schweinigeleien nicht so blutig ernst nehmen; ich habe nun einmal Spaß an meiner frechen Figur. Der gebildete Leser müßte aber selbst erkennen, daß der Autor durch die Beschränkung des Standorts und der Perspektive seine Figur zugleich ein Stück relativiert und distanziert hat.

Noch schwieriger wird ein Roman, wenn er ein Ereignis von verschiedenen Perspektiven her anleuchtet und, entsprechend dem Wissen und Bewußtsein der erzählenden Figuren, immer nur in Fragmenten darstellt. Eine solche Erzählung durch mehrere Erzähler und ihre jeweiligen Ausschnitte von beobachtetem und interpretierendem Wissen versucht die Objektivierung des Erzählvorgangs gegenüber dem Geschehenen. Filmbesucher kennen die Darstellung eines Geschehnisses durch verschiedene Perspektiven aus dem japanischen Film „Rashomon“ (1950). Die Ermordung eines Samurais wird nacheinander durch dessen Frau, den Mörder, den Geist des Ermordeten und schließlich durch einen unbeteiligten Holzfäller berichtet. Als unbeteiligter und deshalb überlegener Zuschauer vermag er die durch das persönlich interessierte Bewußtsein verunstalteten Berichte der Zeugen in eigener Sache bloßzustellen. Wie aber, wenn kein unbeteiligter Zuschauer mehr vorhanden ist? Wie, wenn der Vorgang vor allem ein innerseelischer ist, den weder ein allwissender Erzähler enträtseln will, noch ein Ich in eigener Sache enträtseln kann? Dann erhalten wir einen Roman wie „Mutmaßungen über Jakob“ (1959) von Uwe Johnson. „Mutmaßungen“ sind für den Leser ähnlich unbefriedigend wie ein Prozeß, den der Staatsanwalt wegen mangelnden Beweises aufgeben muß. Die Erzählung setzt in Johnsons Roman ein, nachdem das entscheidende Ereignis geschehen ist. Der mitteldeutsche Eisenbahner Jakob Abs fand nach der Rückkehr von einem Besuch in die Bundesrepublik beim gewohnten Gang über die Gleise zu seiner Arbeitsstätte den Tod. Die Frage, die den Erzähler beschäftigt, heißt: warum fand er den Tod? War es vielleicht weniger und zugleich mehr als ein Unfall? War es das Stolpern eines gehetzten Wildes? Konnte, wollte Jakob nicht mehr auf-

passen, nachdem er keine befriedigende Lebensmöglichkeit mehr sah? Die Frage wird vom Erzähler nicht beantwortet, aber von verschiedenen Gesichtswinkeln her eingekreist. Daraus entsteht durch alle Brechungen, durch Bericht, Dialog und innere Monologe ein Wirklichkeitsfeld, jenes Raum- und Zeitfeld, in dem Jakob Abs lebte und starb. Das Problem der objektiven Wahrheits- und Wirklichkeits-suche aus subjektiv bedingten Standorten, Sehweisen und Wissensfragmenten wurde hier zur epischen Methode.

Die Frage nach der Wahrheit und Bedeutung des zu Erzählenden fiel schon einhalb Generationen früher in Kafkas Romanfragment „Der Prozeß“ auf. K. sieht unmittelbar vor seiner visionären Hinrichtung, wie ein Unbekannter sich aus dem Fenster beugt und in Richtung auf ihn die Arme ausbreitet. „Wer war es?“, fragt er. „Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? ... Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war?“ Auch der Erzähler des Romans „Mein Name sei Gantenbein“ (1964) fragt nach einem von ihm eingangs berichteten Todesfall am Steuer: Wer war dieser Mann? Wer könnte er gewesen sein? Die Frage nach einer Identität plus die Erfahrung des Zerbrechens einer Ehe setzt Gestalten und Geschichten – nicht eine lineare Fabel – frei, die den Möglichkeiten einer alltäglichen und exemplarischen Erfahrung eines wirklichen „Falls“ fragend und deutend nachspüren, ohne das letztlich Rätselhafte eindeutig erklären zu wollen oder zu können. Auch dieser Roman von M. Frisch erzählt aus verschiedenen Perspektiven anstelle eines Erzählfadens und baut, allerdings in ganz anderer Weise als Johnson, ein Bewußtseinsfeld auf.

Der olympische Erzähler des traditionellen Romans hat abgedankt. Ist deswegen der Erzähler tot? Er hat sich in den zwanziger und dreißiger Jahren versteckt, um sich schließlich neu in den Vordergrund zu spielen. Versteckt hat er sich dort, wo er in der Form der „erlebten Rede“ und des „inneren Monologs“ durch die Figur hindurch spricht. Seit einem guten Jahrzehnt spielt sich der Erzähler durch seine Brechungen des Erzählfadens, durch den Wechsel der Perspektiven, durch die kunstvolle Montage von Erzählfragmenten, Dialogen und Monologen neu in den Vordergrund. Mit der „erlebten Rede“ und dem „inneren Monolog“, diesem Denk-sprechen der Figuren, erreichten die Erzähler eine äußerste Möglichkeit, den Abstand zwischen Geschehen und Leser aufzuheben. Sie schalteten sich als Vermittler bewußt aus (was nicht heißt, daß sie überhaupt nicht mehr da waren). Die neuesten Romane suchen meist eine neue Hinwendung zum Objektiven. Ein Aspekt dieser Objektivierung besteht darin, daß sie ausdrücklich sagen: wir erzählen nur. Was wir darstellen ist nicht das Wirkliche selbst, sondern Wirklichkeitsfragmente und Wirklichkeitsfelder im Spiegel unseres Erzählens. Sie betonen ausdrücklich die Distanz zum Wirklichen, das Medium der Erzählung. Die Illusion der Fabel wird von ihnen verhindert.

Veränderungen der Gestalt einer literarischen Gattung hat es immer gegeben. Jede Umformung, mit dem klassischen Fremdwort als Metamorphose, deutsch als Gestaltwandel bezeichnet, bringt Krisen mit sich. Krisen können zum Untergang oder zur Erneuerung führen. Alles Lebendige durchläuft Krisen. Ob die sogenannte Krise des Romans eine des Absterbens ist, kann heute noch von niemand bewiesen werden. Höchstwahrscheinlich stehen wir nur am Ende des traditionellen Romans. Der neue Roman ist allerdings mit dem Abschied von der Gestalt des „Helden“, von der linear erzählten Fabel und vom olympischen Erzähler komplizierter geworden. In einer immer komplizierter werdenden Welt dürfte das eigentlich nicht verwundern. Man mag der schönen Einfachheit und kristallinen Klarheit der sogenannten „klassischen“ Romane nachtrauern. Bald wird man eine Reihe zeitgenössischer Romane zu den Klassikern des zwanzigsten Jahrhunderts zählen.

Zum Menschenbild der Biologie

Wolfgang Kuhn

Je weiter die anthropologische Forschung den historischen Weg des Menschen zurückverfolgt, bis er sich in grauer Vorzeit irgendwo an der Grenze zum Tierischen hin im Dunkel verliert, um so schwieriger wird die Entscheidung, ob fossile Reste vom Skelett vorgeschichtlicher Menschen oder aber von irgendeinem Ahnen unserer heutigen Affen stammen. Mit Sicherheit vermag der Paläontologe allein am morphologischen Befund eines Fossiles nicht festzustellen, ob es menschlicher oder tierischer Herkunft ist. Erst das, was Karl Rahner den „Vollzug dieser Leiblichkeit“ nennt: Sprache, Gestus, Kulturleistung – die Schöpfungen des Menschengesistes also –, stellen jenes spezifisch Humane dar, das sich mit den Methoden der Morphologie und Physiologie freilich nicht nachweisen läßt¹. Wer im „Tier-Mensch-Übergangsfeld“² nach den Spuren der ältesten Menschen, die diesen Namen schon zu Recht tragen, sucht, ist daher auf Beweise ihrer Geistigkeit angewiesen, wie sie bereits die primitivsten Werkzeuge und Waffen aus grob zugehauenen Steinen liefern.

¹ K. Rahner und P. Overhage, Um das Erscheinungsbild der ersten Menschen (Freiburg 1960) 16.

² G. Heberer, Die Abstammung des Menschen (Handbuch der Biologie, 9); ders., Das Praesapiensproblem (Moderne Biologie) (Berlin 1950).