

Literatur als Gegenwelt der Moderne

„Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglichster Romanschreiber dazustehen.“¹

Mit diesen Überlegungen über die Schwierigkeiten beim Schreiben eines Romans in der Gegenwart beginnt nicht etwa ein literaturtheoretischer Text; sie entstammen vielmehr dem Anfang eines der bedeutendsten und kraftvollsten Romane der Nachkriegszeit, der „Blechtrommel“ (1959) von Günter Grass. In der zitierten Passage überlegt die Hauptfigur des Romans, der mißgestaltete Gnom Oskar Matzerath, auf welche Weise es ihm möglich sein wird, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben. Nicht nur, daß Grass mit diesem Kunstgriff schon unter der Hand *seine* Antwort auf die verwickelten Probleme gibt: Denn der Roman hat ja längst begonnen, als seine Hauptfigur über die Schwierigkeiten des Schreibens grübelt. Nein, Grass benennt auch viele der Themen, denen wir beim Versuch begegnen, den Schwierigkeiten, aber auch den verschiedenen Lösungsversuchen der Literatur in der Moderne auf die Spur zu kommen. Als Beispiel werden von ihm genannt: Der Abschied vom „klassischen“ Erzählschema und von der Einheit der Romanhandlung, das Ende des oder der Helden, der spielerische Umgang mit Zeit und Raum, eine zunehmend verschachtelt-verwickelte Art zu erzählen und eine so durch all das „fortschreitende Verwirrung“.

Solche Beobachtungen an der Literatur spiegeln ihrerseits aber eben gerade eine Situation der Moderne und vor allem der sogenannten Postmoderne, die durch Schlagworte wie Komplexität, Beschleunigung, Pluralität der Lebenswelten, Orientierungslosigkeit oder zunehmende Unübersichtlichkeit zu umreißen ist. Ohne hier auch nur annähernd der Debatte über die Postmoderne gerecht zu werden, sei diese zudem mit Begriffen wie Spiel, Zufall, Zerstreuung, Abwesenheit, Ironie, Unbestimmtheit und Immanenz umrissen².

Aber so wie Grass seine Überlegungen in erzählerischer Form anstellt, werden im folgenden keine Theorien über Literatur in Moderne und Postmoderne ausbreitet, sondern anhand verschiedener Beispiele aus der gegenwärtigen Literatur

„sozusagen hinter dem eigenen Rücken“ verschiedene Perspektiven aufgezeigt. Als solche Beispiele dienen ein deutschsprachiger und zwei italienische Autoren, die in der Diskussion um die Rolle der Literatur in Moderne und Postmoderne immer wieder genannt werden³.

Keine Abenteuer mehr? – Ransmayrs Roman über Eis und Finsternis

„Was ist bloß aus unseren Abenteuern geworden, die uns über vereiste Pässe, über Dünen und so oft die Highways entlang geführt haben?“⁴ Diese Frage ist einem der schönsten und spannendsten Romane der letzten Jahre vorangestellt, der mit seiner Geschichte zugleich eine eindrucksvolle Antwort darauf gibt.

Der Österreicher Christoph Ransmayr (geb. 1954) unternimmt in den 1984 erschienenen „Schrecken des Eises und der Finsternis“ eine komplex-verschachtelte literarische Spurensuche nach verschiedenen Männern, die zu ganz verschiedenen Zeiten den Weg zum Nordpol zu finden versuchen. Dabei bemüht sich der Erzähler, die Wege und das schließliche Verschwinden des Josef Mazzini aufzuklären, der seinerseits 1981 aufgebrochen war, um nach Spuren der 1874 verschollenen Nordpolexpedition zu suchen – und dabei selbst verlorengegangen war.

Mazzini wird als Mann geschildert, der sich zeitlebens durch Berichte, Journale und Bücher dermaßen in Bann gezogen sieht, daß ihm die Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit mehr und mehr verschwimmen und er sich so zunehmend in das Berichtete hineingenommen fühlt.

„Er entwerfe, sagte Mazzini, gewissermaßen die Vergangenheit neu. Er denke sich Geschichten aus, erfinde Handlungsabläufe und Ereignisse, zeichne sie auf und prüfe am Ende, ob es in der fernen oder jüngsten Vergangenheit jemals wirkliche Vorläufer oder Entsprechungen für die Gestalten seiner Phantasie gegeben habe... Es sei ein Spiel mit der Wirklichkeit. Er gehe aber davon aus, daß, was immer er phantasiiere, irgendwann schon einmal stattgefunden haben müsse.“ Mazzini kann schließlich gar nicht anders, als selbst aufzubrechen, um den Wegen seiner Helden nachzugehen. „Je großartiger für Mazzini damals die Vorstellung zu werden schien, seine Hirngespinnste tatsächlich in der Wirklichkeit wiederzufinden, desto häufiger verlegte er die Kulissen seiner Erzählungen in unbewohnte, kahle Landschaften und nördliche Einöden... Das Vorspiel zu Mazzinis Verschwinden begann, als er unter den antiquarischen Beständen der Buchhandlung Koreth die mehr als hundert Jahre alte Beschreibung einer Eismeerfahrt entdeckte, die so dramatisch, so bizarr und am Ende so unwahrscheinlich war wie sonst nur eine Phantasie... Es war, als ob jener Sog, der schon Mazzinis frühere Phantasiegestalten in den höchsten Norden verweht hatte, nun auch ihn selbst erfaßt hätte und fortzog. Mazzini rannte einer verwehten Wirklichkeit nach.“

Und so stellt der Erzähler nach Mazzinis Verschwinden fest, daß dessen Abreise tatsächlich bloß noch als ein „Hinüberwechseln aus der Wirklichkeit in die Wahrscheinlichkeit“ erscheine.

Ransmayr gelingt im Gewand einer doppelt gespiegelten Abenteuergeschichte zugleich ein faszinierender Roman über die Macht des Schreibens und der Litera-

tur. Er gibt somit unter der Hand nicht nur eine Antwort auf seine Anfangsfrage, was denn bloß aus den Abenteuern geworden ist, sondern liefert auch einen beeindruckenden Beweis über das Vermögen der Literatur, Wirklichkeit nicht bloß zu spiegeln und abzubilden, sondern sie auf diese Art auch zu verändern, einzugreifen, ja sogar eine eigene Wirklichkeit zu erschaffen. War schon Josef Mazzini als ein Mann zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Wirklichkeit und Möglichkeit, Realität und Erfindung geschildert worden, so spricht auch der Erzähler davon, zunehmend in das Geschilderte hineingezogen zu werden. Der Leser begleitet den Erzähler auf dessen Spurensuche, die der von Mazzini erheblich ähnelt. Denn so wie dieser aus den Fragmenten der österreichischen Polarexpedition von 1873 eine Geschichte zusammensetzt, so versucht auch der Erzähler Jahre nach dem Verschwinden Mazzinis, nun dessen Geschichte nachzugehen: „Ich bin, ohne es zu wollen, in sein Leben hineingeraten.“

So ist es nur konsequent, wenn der Erzähler seinerseits am Ende des Romans kurz davor steht, aus seiner Studierstube aufzubrechen, um sich irgendwo am Ende der Welt auf die Suche nach weiteren Spuren Josef Mazzinis zu machen. Er bestätigt damit einen Satz Mazzinis, den dieser zu Beginn seiner eigenen Forschungsreise sagte und der wohl als Schlüsselsatz des gesamten Romans zu verstehen ist. Auf den Vorwurf des Polarforschers, auf dessen Schiff er mitfahren wollte, und der seinen Plan, darüber ein Buch zu schreiben, mit der Bemerkung abtut: „...noch ein Buch; auf jedes Abenteuer entfällt mittlerweile eine ganze Schiffsladung Bücher, eine ganze Bibliothek“, antwortet Mazzini ruhig und bescheiden: „Und aus jeder Bibliothek kommt wieder ein Abenteurer“. Bedenkt man die dem ganzen Roman vorangestellte Frage, was denn „bloß aus unsern Abenteuern geworden sei“, und behält dazu im Auge, daß der Roman an der Schwelle endet, an der der Erzähler dabei ist aufzubrechen, dann kommt der Leser nicht umhin, sich nun mit *seiner* Phantasie in die Wirklichkeit des Romans hineinzubegeben, die Fäden der Erzählung aufzunehmen und womöglich weiterzuspinnen. Der Roman endet offen, die verschachtelte Spurensuche eröffnet viel mehr neue Fragen, als sie befriedigende Antworten zu geben in der Lage ist.

Indem Ransmayr immer wieder Versatzstücke aus Aufzeichnungen, Tagebüchern und Berichten der historischen Polarexpedition in seinen Roman einbaut, zeigt er, daß nicht nur die Erzählung bloß eine von verschiedenen Möglichkeiten für den berichteten Stoff ist, sondern vielmehr der Wirklichkeit selbst jene Eindeutigkeit und Objektivität fehlt, von der unbewußt oft ausgegangen wird⁵.

Das Fazit des Erzählers, daß seine Geschichte ohne „richtiges“ Ende ausläuft und er sich in verschiedenen „Versionen“ immer neu orientieren muß, ist die implizite Aufforderung an den Leser, sich seinerseits in die Geschichte zu begeben und aus den angebotenen Bruchstücken *seine* Geschichte zu erfinden.

Ransmayr gibt mit diesem Roman auf verschiedene Art ein Beispiel postmoderner Erzählweise. Erstens rein formal: Er erzählt auf verschachtelte Weise, in-

dem er Versatzstücke aus Bericht und Fiktionalem zusammensetzt. Dabei werden zweitens inhaltlich immer wieder die Erzählebenen vermischt, die Grenzen von Gegenwart und Stufen der Vergangenheit erscheinen mehr und mehr durchlässig. Als Folge daraus geht drittens eine vermeintliche Sicherheit im Umgang mit Wahrheit und Wirklichkeit verloren, ordnende Kategorien wie die zeitliche Abfolge der Handlung oder gar die Einheit von Zeit und Raum fehlen. Doch dieser Verlust und die zunehmende Komplexität der Romanhandlungen bedeuten keineswegs das Ende von Erzählung und Roman. Vielmehr wird die eine Wirklichkeit so aufgefaßt und dargestellt, wie sie der Erfahrung des modernen Menschen bei genauerer Betrachtung entspricht: zerfahren und uneinheitlich, bruchstückhaft und mit verschiedenen gleichzeitigen Ungleichzeitigkeiten.

Die eine Wirklichkeit entpuppt sich als Komposition verschiedenster Bruchstücke und Teile, die eine Geschichte als Sammlung unterschiedlicher Schichten einer Wirklichkeit, die Brüche, Widersprüche und Übergänge in sich birgt. Diese nicht zu verdecken, sondern sichtbar zu machen, eine Geschichte zu erzählen, und sie doch als nur eine Lesart unter verschiedenen vorzuführen, ist die Kunst in Romanen der Postmoderne, die Ransmayr hier beispielhaft beherrscht. Schließlich wird viertens auf diese Weise der Leser immer mehr in das Roman-geschehen hineingezogen, herausgefordert, seine distanzierte Beobachterposition aufzugeben und in die Geschichte hineinzugehen, beim „Gedankenspiel“ mitzuspielen. Roman und Erzählung erscheinen als Spiel mit der Wirklichkeit, als Versuch, durch Fiktion die Realität „gewissermaßen neu zu entwerfen“⁶.

Ein barockes Seeabenteuer – Umberto Ecos Inselroman

Einen anderen Abenteuerroman legt der italienische Erfolgsautor Umberto Eco vor, der seit seinem Welterfolg „Der Name der Rose“ (1978) bekannt wurde. Eco, Professor für Semiotik in Bologna, erzählt auch in seinem neuen Roman „Die Insel des vorigen Tages“⁷ unter der Oberfläche eines Abenteuerromans eine Geschichte über die Macht der Zeichen, des Erzählens und Schreibens.

Paris im Jahr 1643 ist Ausgangspunkt des Geschehens. In Deutschland tobt der Dreißigjährige Krieg, Cromwell ist dabei, in England die Monarchie abzuschaffen, in Frankreich erreicht der Absolutismus seinen Höhepunkt, das Zeitalter der Aufklärung hat gerade begonnen, durch Seefahrt und Entdeckungsreisen öffnen sich neue Welten, die Astronomie zeigt zugleich, daß die Erde nicht mehr Mittelpunkt des Universums ist. Es ist die Zeit der großen Aufbrüche; vor allem die Großmächte beteiligen sich an Entdeckungen und Eroberungen.

Held des Romans ist Roberto de la Grive, ein Italiener, der in Paris in anti-kirchliche Kreise gerät und zum Tod verurteilt wird. Kardinal Mazarin stellt ihn vor die Alternative, entweder sofort zu sterben oder im Dienst Frankreichs einem

Geheimnis auf die Spur zu kommen, hinter dem alle Großmächte der Zeit herjagten: dem Geheimnis des festen Punktes, des Meridian. Man träumte davon, mit dessen Entdeckung nicht nur die Möglichkeit zu haben, einmal entdeckte Inseln auch geographisch zu lokalisieren und so überhaupt wiederfinden zu können, sondern somit auch die Herrschaft über die Zeit zu gewinnen; denn mit einem einzigen Schritt über die Grenze wäre das Hinüberwechseln von Heute nach Gestern und von Morgen ins Heute zurück möglich.

Roberto erklärt sich einverstanden und bricht unter falscher Identität in die Südsee auf. (Nebenbei sei schon hier angemerkt, daß Umberto Eco also mit verschiedenen Arten des Romanschreibens spielt: Er baut in seinen barocken Abenteuerroman, der bei Robinson Crusoe Anleihen nimmt, Elemente einer Spionagesgeschichte à la James Bond ein. Eine weitere Ebene erhält der Roman dadurch, daß er insgesamt aus der Perspektive eines Erzählers, der sich zudem noch über das Schreiben von Romanen Gedanken macht, erzählt wird.) Als Roberto gerade dabei ist, sich dem gesuchten Geheimnis ein wenig zu nähern, gerät das Schiff in einen Orkan und kentert. Er ist einziger Überlebender, den schließlich eine große Welle rettet. Rettet? Sie spült ihn nicht etwa an Land, sondern an Bord eines englischen Schiffes, das, mit dem gleichen Ziel unterwegs, ebenfalls gestrandet war: „Ich glaube, ich bin seit Menschengedenken das einzige Wesen unserer Gattung, das schiffbrüchig ward geworfen auf ein verlassenes Schiff.“ Mit diesem Zitat aus Robertos Aufzeichnungen beginnt allererst die Handlung und damit der gesamte Roman. Über weite Passagen spielt er sich an Bord dieses Schiffes ab, das gerade vor der Insel gestrandet ist, durch die noch heute die Datumsgrenze, also der Meridian, mit dem gesuchten „festen Punkt“ verläuft.

Roberto jedoch findet sich letztlich allein auf dem Schiff und beginnt in seiner Verzweiflung, einen Roman im Roman zu schreiben. Denn: „Um zu überleben, muß man Geschichten erzählen.“ In Robertos Überlegungen, warum es für ihn lebensrettend sein kann, sich einen, seinen Roman zu schreiben, liefert Eco zugleich unter der Hand seine eigene Poetik:

„Indem er beschloß, die Geschichte einer anderen Welt zu erfinden, die nur in seinem Denken existierte, würde er sich zum Herrn jener Welt machen und dafür sorgen können, daß die Dinge, die dort geschahen, nicht über das hinausgingen, was er zu ertragen vermochte... Der Roman erzählt Dinge, die vielleicht nicht wirklich geschehen sind, aber sehr gut hätten geschehen können. Mir meine Mißgeschicke in Form eines Romans zu erklären heißt, mich zu vergewissern, daß es in diesem Wirrwarr zumindest eine Möglichkeit gibt, das Knäuel aufzudröseln, und daß ich also nicht einem Alptraum erlegen bin.“

Wenn wir hier einen Moment innehalten, mag sich zeigen, daß Komplexität und fehlende Orientierung in der Postmoderne hiernach nicht das Ende von Erzählung und Roman bedeuten, sondern daß gerade im Erzählen eine Möglichkeit des Überlebens liegt, indem, wenn auch oft gebrochen und ineinander verschachtelt und gespiegelt, eine eigene Geschichte zu erzählen versucht wird.

Der Versuch, Literatur und Leben wechselseitig zu vertauschen und füreinander einzusetzen, birgt aber Gefahren in sich, die Eco nicht übersieht und die er auch in diesem Roman ausmalt. So kommt es, wie es kommen muß: Für Roberto (und zugleich auch für den Leser) vermischen sich mehr und mehr Realität und Fiktion. Er liegt schließlich, von Fieberträumen seiner eigenen Geschichte gejagt und schon halbtot, an Bord des Schiffes, denn: „Er wußte nicht, daß Romane, besonders wenn ihre Autoren inzwischen zu sterben begonnen haben, sich oft von selbst weiterschreiben und eigene Wege gehen.“

Für Umberto Eco besteht die „Welt aus labyrinthisch zerstückelten Architekturen“, erscheint „das Universum als Gewirr von Rätseln“, ist die ganze Welt ein Labyrinth, das sich aus Zeichen und Vernunft, aus Phantasie und Wissenschaft, aus Aufklärung und Glauben zusammensetzt und als „Prozession der Bilder“ und Zeichen erscheint. Der Roman zeigt zwar keinen Weg aus dem Labyrinth heraus, aber der Leser lernt im fiktiven Roberto de la Grive einen barocken Zeitgenossen kennen, der sich, wenn auch auf romanhafte Weise, mit den gleichen Fragen und Schwierigkeiten herumschlägt, in unübersichtlicher Zeit Orientierung zu gewinnen. Die Aufzeichnungen Robertos brechen an einem Punkt einfach ab, und der Erzähler resümiert am Ende: „Das war's. Und was dann mit Roberto geschah, weiß ich nicht und wird man, glaube ich, auch nie erfahren. Wie gewinnt man einen Roman aus einer Geschichte, mag sie auch noch so romanhaft sein, wenn man ihr Ende nicht kennt – oder besser gesagt ihren wahren Anfang?“

Eco schreibt seine Geschichte zu keinem Ende, der Erzähler erfindet vielmehr zwei Hypothesen für eine mögliche Fortsetzung des Geschehens. Was für ein Romanschluß: Das letzte Kapitel wird ausdrücklich ins Reich der Vermutung verwiesen, um möglichen Fragen vorzugreifen. Der Leser wird in ein Spiel voller Rätsel und Fragen hineingezogen: Wie kommt der Autor dazu, am Ende des Romans darüber zu räsonieren, was er tun müsse, wenn er aus dem vorliegenden Stoff einen Roman schreiben würde? Ist das Vorliegende denn etwa nicht längst Ergebnis, sondern immer erst der Anfang der eigentlichen Geschichte? Und liegen dem Roman etwa nicht die Aufzeichnungen Robertos zugrunde, sondern bloß Fälschungen? Aber was heißt in einem Roman Original und Fälschung? Das Spiel mit Realität und Fiktion setzt einen aktiven Leser voraus, der dazu bereit ist, in die Handlung einzusteigen und die Geschichte weiterzuschreiben.

Fassen wir als Zeichen dieses postmodernen Romans also zusammen: Alte, scheinbar feststehende Ordnungen sind verlorengegangen, Wahrheit und Schein, Sicherheit und Wahrscheinlichkeit, Realität und Möglichkeit gehen ineinander über und erscheinen austauschbar wie verschiedene Kulissen des Theaters.

Die Sicherheiten und Errungenschaften der Aufklärung und Moderne geraten ins Wanken. Anstelle neuer Ordnungen stehen zunächst verschiedene Deutungen der Wirklichkeit nebeneinander. Eine postmoderne Erzähl- und Lesehaltung zeichnet sich dabei durch eine ungeheure Toleranz aus bis hin zu einer vergleich-

gültigenden Haltung; alles ist gleich möglich, besteht nebeneinander und darf den gleichen Anspruch auf Gültigkeit, Wirklichkeit und Wahrheit erheben.

Der postmoderne Roman verabschiedet sich endgültig vom imaginären Anspruch der Literatur, in unübersichtlicher Zeit moralische Fingerzeige oder Orientierung für den Leser zu geben. Literatur ist vielmehr Seismograph ihrer Zeit, birgt womöglich in ihren Erzählungen Träume und Utopien (man denke daran, daß Eco ja mit der Insel ein großes Sehnsuchtsmotiv der Menschheits- und Literaturgeschichte aufgreift). Sie will den Leser herausfordern, sich aus vermeintlichen Sicherheiten heraus auf die Suche nach sich selbst, nach der Welt und – womöglich – nach Gott zu machen. Sie erzählt Geschichten, konfrontiert den Leser dabei mit großen Fragen – und läßt ihn dann vielleicht ratlos zurück.

Auch hier heißt Postmoderne gerade nicht, mit dem Erzählen aufzuhören, weil die Welt und die Zeit zu unübersichtlich und komplex erscheinen. Eco selbst überlegt im Anschluß an seinen ersten Roman „Der Name der Rose“:

„Das Phänomen der Postmoderne ist ja keine Erfindung unserer Zeit, sondern tritt immer dann auf, wenn man die Geschichte, wenn man die vergangene Kultur verdaut hat und mit Ironie über sie nachdenkt... Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belebte Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ‚Ich liebe dich inniglich‘, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ‚Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.‘ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung angenommen... Beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.“⁸

Postmoderne bedeutet demnach, gerade auf diesem Hintergrund neue Geschichten zu erzählen, Komplexität nicht auszublenden, um einfache Geschichten zu erzählen, sondern die Unübersichtlichkeit wahrzunehmen, anzunehmen und in die Sprache aufzunehmen und mit ihrem Rückenwind neu zu erzählen. Oder, wie Eco in seinen Poetik-Vorlesungen sagt:

„Streifzüge durch fiktive Welten haben die gleiche Funktion wie Spiele für Kinder. Kinder spielen, sei's mit Puppen, mit Schaukelpferden oder mit Drachen, um sich mit den physischen Gesetzen der Welt vertraut zu machen und sich in den Handlungen zu üben, die sie eines Tages im Ernst vollführen müssen. In gleicher Weise ist das Lesen fiktiver Geschichten ein Spiel, durch das wir lernen, der Unzahl von Dingen, die in der wirklichen Welt geschehen sind oder gerade geschehen oder noch geschehen werden, einen Sinn zu geben... Durch die narrative Fiktion üben wir Erwachsene unsere Fähigkeit, in die Erfahrung der Gegenwart wie der Vergangenheit eine Ordnung zu bringen.“⁹

Die Wahrnehmung der Wirklichkeit zu schulen, neue Sichtweisen auf Welt und Geschichte spielerisch auszuprobieren, wäre demnach die Aufgabe der Literatur. Vielleicht sind heute die klaren, einfachen Inhalte verlorengegangen, und Vielfalt

und Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem führen zu Vergleichgültigung und Leere. Dann heißt aber eben Geschichten erzählen, diesen Zustand nicht zu verdecken oder zu verdrängen, sondern ihn wahrzunehmen und zu gestalten. „Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst.“¹⁰ Um mit Eco zu schließen:

„Das Nachdenken über die komplexen Beziehungen zwischen Leser und Geschichte, Fiktion und Realität, kann eine Form der Therapie sein gegen den Schlaf der Vernunft, der Ungeheuer gebiert. In jedem Fall werden wir nicht darauf verzichten, literarische Fiktionen zu lesen, denn sie sind es, in denen wir nach einer Formel suchen, die unserem Leben einen Sinn gibt.“¹¹

Schreiben und Lesen im Labyrinth der Welt Italo Calvino, Wenn ein Reisender in einer Winternacht

„Bin auf den Gedanken gekommen, einen Roman zu schreiben, der nur aus lauter Romananfängen besteht. Der Held könnte ein Leser sein, der ständig beim Lesen unterbrochen wird. Er kauft sich den Roman A des Autors Z. Doch er hat ein defektes Exemplar erhalten und kommt nicht über die ersten Seiten hinaus... Er geht in die Buchhandlung, um den Band umzutauschen... Ich könnte das ganze in der zweiten Person schreiben: du, Leser... Ich könnte auch eine Leserin einführen, einen fälschenden Übersetzer und einen alten Schriftsteller, der sein Tagebuch wie dieses hier führt.“¹²

So überlegt der Romanschreiber Silas Flannery in Italo Calvinos Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ (1983) in seinem Tagebuch. Wenn er auf diese Tagebuchentwürfe stößt, ist der Leser schon mitten im Roman Calvinos. Was der fiktive Autor Flannery, über Ideen brütend und unter Schreibhemmnissen leidend, als geniale Lösung auftut, ist vor den Augen des staunenden Lesers längst Wirklichkeit geworden. Denn Calvino unternimmt eben diesen Versuch in seinem Roman, der eine literarische Expedition in Tausendundeine Nacht ist, ein Kaleidoskop der Weltliteratur, eine literarische Schnitzeljagd, die in dieser Konsequenz in der Weltliteratur sicherlich ihresgleichen sucht. Zehnmal setzt er an, jedesmal unter der Maske eines anderen fiktiven Autors, einen Roman zu schreiben, zehnmal brechen die Versuche, gerade wenn sie spannend werden, aus den verschiedensten Gründen ab. Einmal ist das Buch falsch gebunden worden, das nächste Mal sind durch Fehldruck einige Seiten weiß geblieben, dann ist das Buch von der Polizei beschlagnahmt worden. Calvino jagt den Leser immer wieder von einer Erzählung in die nächste, weckt dort durchaus berechnete Hoffnungen auf einen Ausweg – wobei sich bald erweist, daß dieser Ausweg auch wieder nur in ein nächstes Labyrinth führt.

In verschiedenen Essays warnt Calvino davor, angesichts der Unübersichtlichkeit und Komplexität der Moderne literarisch zu kapitulieren. Statt eines resignierenden Schulterzuckens: In der Moderne läßt sich eben nicht mehr erzählen, empfiehlt er gerade die Erzählung als geeigneten Ausweg aus dieser Situation. Wenn er allerdings hinterlistig anfügt, daß sich möglicherweise andeutende Auswege früher oder später „nichts weiter als Übergang von einem Labyrinth ins

nächste“ sein werden, beweist er, daß er das Labyrinth der Moderne geradezu als Grundprinzip seiner Erzählarchitektur angenommen hat.

Diese vielfach verschachtelte Art, die Verwirrungen der Moderne derart auf die Spitze zu treiben, macht Calvino zu dem Autor, der wie kein anderer die Postmoderne präsentieren kann. Dabei setzt er auf ganz unterschiedliche Erzählwelten – von Kriminalstory zu Spionagethriller, von sentimentalem Entwicklungsroman zu japanischer Liebesromanze; Calvino zieht sämtliche Register, in der und mit der Literatur zu spielen. Von daher schreibt er tatsächlich den Roman, den eine Figur seines Romans als ihren Lieblingsroman geschildert hatte:

„Der Roman, den ich jetzt am liebsten lesen würde, müßte als einzige Antriebskraft allein die Lust am Erzählen, am Auftürmen von Geschichten haben, ohne dir eine Weltanschauung aufdrängen zu wollen, einfach nur in der Absicht, dich an seinem Wachsen teilhaben zu lassen wie ein Baum, ein Wuchern von Zweigen und Blättern.“¹³

Der spielerische Umgang mit den verschiedensten Arten und Inhalten des Erzählens, das Vertauschen unterschiedlicher Orte, Zeiten und Handlungen, das Verschieben und gleichzeitige Bestehenlassen unvereinbarer Welten und Wirklichkeiten ist ein weiteres Kennzeichen der postmodernen Erzählkunst Calvinos.

Und immer, wenn die Spannung sich in einer neuen Geschichte aufgebaut hat, bricht diese ab. Calvino sorgt damit für das größte Problem eines jeden Lesers, wie denn wohl die Geschichte weitergehen wird. Indem Calvino das tut, schreibt er gleichzeitig einen wunderbaren Roman über das Lesen. Die postmoderne Zuspitzung eines „Romans im Roman“ erhält bei Calvino ihre konsequente Entsprechung gleich dazugezeichnet: Der Roman wird durch die „Lektüre in der Lektüre“ mehrfach gespiegelt. Denn als roter Faden zwischen den verschiedensten Geschichten wird von einem Leser erzählt, der versucht, durch die Labyrinth der Bücher und des Lesens hindurchzufinden, der dabei eine Leserin als Gefährtin trifft und, wie sollte es anders sein, mit dieser in eine Lese-Liebes-Lebensgeschichte verwickelt wird. Calvino wagt es, das klassische Motiv der Liebesgeschichte als mögliche Geschichte von Leser und Leserin neu zu inszenieren, wobei sich die Lektüren und das Leben der beiden wechselseitig erhellen.

Daß es Calvino gelingt, neben den tausenderlei kleinen Geschichten, die vielfach zersplittert und doch miteinander verbandelt sind, diese eine Liebesgeschichte zu erzählen, gibt dem Roman zwar seinen Rahmen und Halt, jedoch einen Halt, der im gleichen Moment wieder aufgehoben wird. Denn das Aufatmen des Lesers über wenigstens eine „normale“, ganze, geschlossene Geschichte währt nur Sekunden. Dann ist klar, daß die Ebene des Lesers das eigentliche Spielfeld Calvinos ist, der die Grenzen zwischen fiktivem, lesendem und zugleich gelesenen Leser im Roman und dem realen lesenden Leser immer wieder vermischt, ineinander verwickelt und miteinander ins Spiel bringt. Das spielerische Vertauschen von Roman- und Lebenswelt, die Weigerung, die Grenzen zwischen Außen und Innen ungefragt zu akzeptieren, sondern sie vielmehr als zufällige und aus-

tauschbare Entscheidung vorzuführen, ist der Ernst und die Anfrage an das selbstsichere Wirklichkeitsverständnis des Lesers.

Es klingt komplizierter, als es ist, und ist doch nicht kompliziert genug, um der verschachtelten Brillanz des Romans gerecht zu werden, der sich bei allem Ideenreichtum und aller Verwickeltheit doch so leicht liest. Denn nicht genug damit, daß die Ebenen der Erzählung und des Erzählens immer wieder thematisiert und ineinander verschachtelt werden, Calvino bringt auch neben das erzählende Ich und das lesende, gelesene Du den Autor ins Spiel und erweckt dabei den Anschein, als sei dessen Fortschreiben der Erzählung auch von Erwartungen und Wünschen des Lesers abhängig. Der Leser wird also nicht nur als Figur in das Geschehen hineingeschrieben, so daß er den Eindruck hat, der Autor schaue beim Lesen über die Schulter, sondern es wird auch der Anschein erweckt, als sei der Leser zugleich Komplize des Autors beim Schreiben der Erzählung.

Calvinos Überzeugung, daß ein Roman niemals fertiggeschrieben sei, sondern sich während des Leseprozesses fortentwickle, erfährt hier seine dichterische Umsetzung, wird sozusagen verdichtet. Der Roman erweist sich nicht nur als Spielfeld verschiedener Figuren, sondern verwischt die Grenzen zwischen Spiel und Realität so weit, daß der Leser selbst zur Spielfigur wird. Wo die Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit verwischen, so daß der Schein von Wirklichkeit längst an deren Stelle getreten ist, und sich „der Unterschied zwischen wahr und falsch nur (als) ein Vorurteil in unseren Köpfen“¹⁴ erwiesen hat, erübrigen sich die Fragen nach Fiktion und Realität, nach Original und Kopie. Der spielerische Umgang mit den bis dahin doch unhinterfragbaren Grenzen der Wirklichkeit, das Öffnen virtueller, fiktiver Spielräume allein durch den Aufweis, daß die Wirklichkeit komplex und teilbar ist, machen Calvinos Roman zu dem Beispiel postmoderner Erzählung überhaupt, weil er solche Grundeinsichten zugleich spielerisch umzusetzen versteht. Fast scheint es so, als hätte Umberto Eco in den bereits erwähnten Poetik-Vorlesungen den Beginn von Calvinos Roman gemeint:

„Oft ist es gar nicht so, daß man in eine fiktive Welt einzutreten beschließt, sondern daß man sich unversehens in ihr befindet... In der erzählerischen Fiktion sind präzise Verweise auf die reale Welt so eng miteinander verknüpft, daß der Leser, wenn er eine Weile in einem Roman verbracht und dessen fiktive Elemente gebührend mit den Verweisen auf die Realität vermischt hat, nicht mehr genau weiß, wo er sich eigentlich befindet.“¹⁵

Doch Calvinos Roman ist weit mehr als spielerisches Vertauschen der Figuren und der Ebenen von Fiktion und Wirklichkeit, die Erzählung weit mehr als ein Trick. Denn bei aller Gebrochenheit und Fragmentarität des Erzählten führt er unter der Hand vor, daß die Schwierigkeiten, in der Gegenwart ein Subjekt zu bilden, letztlich nur den Ausweg der Kommunikation, der Versicherung des Ich durch ein Du, in dem Fall des Lesers durch eine Leserin, übriglassen. Daß er diesen Ausweg dabei zugleich als Anfang weiterer Unsicherheiten und Verwirrung darstellt, zeigt nur, wie ernsthaft und radikal Calvino die Problematik angeht.

Calvino greift damit in der Rahmenhandlung nicht nur den Faden der ersten Erzählung auf, daß – wenn überhaupt – Subjekt und Identität nur in Kommunikation und Austausch mit dem anderen möglich ist, sondern er schreibt vor dem Hintergrund vielfach zersplitterter und abgebrochener Geschichten eine große Liebesgeschichte zwischen zwei Lesern. Daß diese Liebesgeschichte letztlich nicht offen endet oder unvermittelt abbricht, sondern mit einem Blick ins eheliche Schlafzimmer mündet, wo Leser und Leserin einträchtig nebeneinander liegen und – was denn sonst?! – Italo Calvinos „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ lesen, ist durchaus kein aufgesetztes, unglaubliches Ende des Romans, sondern spiegelt Calvinos Sehnsucht nach Ganzheit, die in der Komplexität und Zersplitterung der Lebens- und gerade auch dieser Lesewelt verlorengegangen ist. Im Schreiben und Lesen artikuliert Calvino seine Weigerung, Fragmentarität und Zersplitterung als letzte Worte hinzunehmen.

Das Fazit: Die Literatur, und hier gerade auch die sogenannte postmoderne, bietet in ihren Leerstellen und Zwischenräumen dem Leser die Gelegenheit, einzusteigen und im Lesen am Roman mitzuwirken. Daß dies zudem explizit thematisiert wird, und dabei spielerisch die Grenzen zwischen Fiktion des Gelesenen und Realität des Lesers verwischt werden, oftmals mit der Offenheit, gänzlich verschiedene Welten, Wirklichkeiten und ihre Wahrnehmung nebeneinander stehen zu lassen oder gar ineinander zu verwickeln, ist wohl als das eigentliche Kennzeichen postmoderner Literatur anzusehen.

ANMERKUNGEN

¹ G. Grass, *Die Blechtrommel* (Darmstadt 1987) 8f.

² Zur weiteren Orientierung: I. Hassan, *Eine Annäherung an d. Begriff d. Postmodernismus*, in: *Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus d. USA*, hg. v. U. Riese (Leipzig 1993) 26–44; dort weitere Lit. Zur Diskussion um d. deutschsprachige Lit. d. Postmoderne: *Roman oder Leben. Postmoderne in d. dt. Lit.*, hg. v. U. Wittstock (Leipzig 1994). ³ Der Art. ist der stark gekürzte Vortrag bei d. Sommerakademie d. Ev. Akad. Hofgeismar 1995.

⁴ Ch. Ransmayr, *Die Schrecken d. Eises u. d. Finsternis* (München 1984, zit. n. FT 5419) 9; die folg. Zit. 21f., 22f., 62, 24f., 71.

⁵ Konsequenz zu diesem Romanverständnis, daß die Literatur die Möglichkeit zu ganz anderer Realität birgt, erzählt Ransmayr, ausgehend von der Idee nur einer einzigen Entscheidung, die anders als im „tatsächlich“-geschichtl. Hergang getroffen wird, in seinem jüngsten Roman „*Morbus Kitahara*“ (Frankfurt 1995) die gesamte Nachkriegsgeschichte neu.

⁶ Andere eindrucksvolle Beispiele für den lit. Versuch, durch Fiktion Wirklichkeit zu schaffen, liefern etwa der Norweger Erik Fosnes Hansen, der in seinem Roman „*Choral am Ende der Reise*“ (Köln 1995) die Biographie von fünf Musikern erfindet und diese in die Geschichte vom Untergang der Titanic einbaut, sowie der später noch ausführlicher behandelte Italo Calvino, der in seinem Werk „*Cosmocomics*“ (München 1990) die Geschichte von der Entstehung der Welt in vielen kleinen, tatsächlich comicartigen Erzählungen zu erfinden versucht.

⁷ (München 1995); Zit. 7, 211, 368–370, 478, 58, 151, 454, 501.

⁸ U. Eco, *Nachschr. zum Namen d. Rose* (München 1983, zit. n. dtv 10552) 78f.

⁹ Ders., *Im Wald d. Fiktionen* (München 1994) 117, 173f.

¹⁰ P. Handke, *Phantasien d. Wiederholung* (Frankfurt 1983, es 1168) 41. ¹¹ U. Eco (A. 9) 183.

¹² I. Calvino, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (München 1983, zit. n. dtv 10516) 237.

¹³ Ebd. 111. ¹⁴ Ebd. 181. ¹⁵ Kursiv im Original bei Eco, *Im Wald d. Fiktionen* 166.