

Matías Martínez: „Krise und Innovation des Erzählens in der Literatur der Moderne. Eine Skizze“. In: Stephanie Rosenthal (Hg.): *Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*. Eine Ausstellung im Haus der Kunst München. Köln: Dumont, 2002: 78-84.

Matías Martínez

Krise und Innovation des Erzählens in der Literatur der Moderne. Eine Skizze

Krise des Erzählens

Die Literatur des 20. Jahrhunderts entwickelte Formen des Erzählens, die sich mit den innovatorischen Erzählverfahren aktueller Kunst durchaus vergleichen lassen. Solche Formen beginnen in der frühen Moderne die poetologische Reflexion und literarische Produktion zu dominieren. Um 1900 kam es zu einer vielbeklagten Krise des Romans und des Erzählens. 1893 schrieb Hugo von Hofmannsthal in einem Essay über den italienischen Dichter Gabriele d'Annunzio: „Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußern und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespeareschen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild.“ Hofmannsthal beobachtet an d'Annunzios Romanfiguren: „aber alle haben einen gemeinsamen Grundzug: jene unheimliche Willenlosigkeit, die sich nach und nach als Grundzug des in der gegenwärtigen Literatur abgespiegelten Lebens herauszustellen scheint, jenes Erleben des Lebens nicht als einer Kette von Handlungen, sondern von Zuständen.“¹ Malte Laurids Brigge erklärt in Rainer Maria Rilkes 1910 erschienenem Roman: „Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören.“²

Die Krise des Erzählens bezog sich vor allem auf die Schwierigkeit, mit Hilfe von linearen, kausal motivierten Geschichten die komplexe Wirklichkeit der modernen, sozial differenzierten und technisierten Gesellschaft darzustellen. In Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) heißt es ironisch: „Wohl dem, der sagen kann ‚als‘, ‚ehe‘, und ‚nachdem‘!... Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet.“³ Besonders pointiert formulierte Gottfried Benn in dem Kapitel „Statische Metaphysik“ seines experimentellen Essay-Romans *Roman des Phänotyp* (1949) die Kritik am traditionellen Erzählen: „die Geschichtsphilosophie als grauer

Müllkutscher des biographischen Abfalls karriert die überalterte Kausalität weiter durch ihre Enzyklopädien als Schuld und Sühne... Es gab Zeiten, da war kausales Denken exzellent, Zeichen einer klugen kleinen Clique, heute ist es Abspülwasser, jeder Zeitungsleser begründet seine Weltanschauung und seinen Rheumatismus, heute ist das Nebeneinander der Dinge zu ertragen und es zum Ausdruck zu bringen auftragsgemäßer und seinserfüllter.“⁴

Erzählen als „eine Art von Mathematik“?

Gegen wen richteten sich diese Krisenbefunde und poetologischen Manifeste seit der Jahrhundertwende? Häufig wird allzu pauschal von ‚der‘ konventionellen Schreibweise des traditionellen Romans als Negativfolie für die innovatorischen Schreibweisen der Literatur im 20. Jahrhundert gesprochen. Zumindest die Autoren der frühen Moderne richteten sich aber zumeist nicht gegen eine diffuse Tradition, sondern ganz gezielt gegen die Poetik des Naturalismus. Dessen programmatische Hauptschrift war Émile Zolas Essay *Le roman expérimental* von 1879. Zola verlangt darin, die positivistische ‚experimentelle Methode‘, welche der Arzt Claude Bernard für eine naturwissenschaftlich konzipierte Medizin postuliert hatte, auch auf die Literatur zu übertragen. Zentral für Bernards ‚experimentelle Methode‘ ist der Determinismus. Nicht nur in der Physik, der Chemie und der Physiologie, sondern in allen Bereichen des menschlichen Lebens herrsche ein einheitlicher und umfassender Determinismus im Sinne eines umfassenden Ursache-Wirkungs-Zusammenhangs: „Alle menschlichen Phänomene unterliegen einem absoluten Determinismus“, der Mensch sei daher nichts als eine „individuelle Maschine“.⁵ Aus der deterministischen Weltsicht zieht Zola poetologische Konsequenzen. Der naturalistische Schriftsteller müsse in seinen Geschichten die Gesetze der physischen, psychischen und sozialen Natur beachten und dementsprechend die erzählten Ereignisse aus einem gegebenen Ausgangszustand folgerichtig ableiten. „Wenn man von seiner Sache etwas versteht, dann gibt die erste Seite den Ton für alle folgenden an und es entsteht eine harmonische Totalität, über die man sich nicht mehr hinwegsetzen kann, ohne einen ganz falschen Ton hineinzubringen.“⁶ Durch den strengen Determinismus der erzählten Welt erhält der ‚roman expérimental‘ also seine narrative Form: Die einzelnen Zustände und Ereignisse des dargestellten Geschehens schließen sich im literarischen Werk nur dann zu einer ästhetischen Einheit zusammen, wenn sie nicht als eine Abfolge isolierter *Zustände*, sondern als konsequent motivierte *Veränderungen* verstanden werden können. Die erzählten Ereignisse folgen dann nicht nur chronologisch *aufeinander*, sondern auch kausal *auseinander*. So gewinnt für Zola die literarische Darstellung ihre ästhetische Einheit aus der Einheit der dargestellten Geschichte.

Wilhelm Bölsche feierte 1887 in einem Essay mit dem bezeichnenden Titel *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* Zolas Essay emphatisch als Durchbruch zu einer wahrhaft „realistischen Ästhetik“: „Für den Dichter aber scheint mir in der Tatsache der Willensunfreiheit der höchste Gewinn zu liegen. Ich wage es auszusprechen: Wenn sie nicht bestände, wäre eine wahre realistische Dichtung überhaupt unmöglich. Erst indem wir uns dazu aufschwingen, im menschlichen Denken Gesetze zu ergründen, erst indem wir einsehen, daß eine menschliche Handlung, wie immer sie beschaffen sei, das restlose Ergebnis gewisser Faktoren, einer äußern Veranlassung und einer innern Disposition, sein müsse und daß auch diese Disposition sich aus gegebenen Größen ableiten lasse – erst so können wir hoffen, jemals zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen und Gestalten vor unserm Auge aufwachsen zu sehen, die logisch sind wie die Natur... Ja, eine derartige Dichtung wäre in der Tat eine Art von Mathematik.“⁷

Gegen ein solches Verständnis von Dichtung als einer „Art von Mathematik“ wandten sich die Krisendiagnosen und Innovationen der Literatur der Moderne. Carl Einstein verlangte im Jahre 1912 „Ferien von der Kausalität“ und notierte pointiert: „Der psychologische Roman beruht auf causaler Schlußweise und gibt keine Form, da nicht abzusehen ist, wohin das Schließen zurückführt und wo es endigt... Ein Ereignis mit Vorbedingungen und Folgen geben. Wo beginnen jene und endigen diese? Mit dem Tod der Beteiligten? Ich sehe nicht ein, warum nicht jeder, dem 7 Gattinen, 4 hoffnungsvolle Söhne, 3 Töchter, 2 Väter, 1 Kind im Mutterleib verloren gingen, wenn er sich aufhängte, abgeknüpft werden kann?“⁸

Erzählen in der Moderne

Die Literatur der Moderne reagierte mit den verschiedensten Innovationen auf die Krise des Erzählens um 1900. Ich skizziere einige typische Darstellungsverfahren, die sich auch auf aktuelle *Story Kunst* beziehen lassen.

- „Entfabelung“:

In den zwanziger Jahren stellte der Romanschriftsteller Jakob Wassermann fest, „Entfabelung“ sei „ein besonderer Ausdruck, ein bestimmtes Merkmal der Epoche“.⁹ ‚Entfabelung‘ meint den Versuch, Geschichten aus dem Erklärungszusammenhang von Ursache-Wirkungs-Ketten herauszulösen und auf ein bloßes *Geschehen*, auf eine Abfolge von Zuständen zu reduzieren. Bereits 1895 wollte André Gide in seinem Roman *Paludes* einen „acte gratuit“ darstellen, nämlich „eine Handlung, die von nichts abhinge, von allem anderen losgelöst wäre“.¹⁰ Gide suchte nach einer Geschichte, die weder kausal verursacht wäre noch durch Zwecksetzungen zustande käme und sich so der Herrschaft des

Determinismus entzöge – ganz wie das „Wunder“, das wenige Jahre später der Protagonist von Carl Einsteins Avantgarde-Romans *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* (1912) zu vollbringen versucht: „laß mich eine unabhängige Tat, ein Wunder tun“. Diese Suche nach einem „acte gratuit“ oder „Wunder“ entspringt dem Überdruß an einer deterministisch geprägten Wirklichkeitsauffassung: „Was gewesen ist, wirkt wie die Schablone: wir stehen in dem Fluß, immer brodeln das gleiche Wasser.“¹¹ Das Verlangen nach einem Ausbruch aus der als stupide und beklemmend empfundenen ewigen Wiederkehr des Gleichen evozieren *ex negativo* auch die statischen Figuren in Andreas Siekmanns *Gespensterökonomie* oder die in leerlaufenden Handlungssequenzen gefangenen Protagonisten aus Mik Aernouts Video *Garage*.

- Sinnentleerung:

Man kann sich dem bedeutungsstiftenden deterministischen Verknüpfungszwang auch durch das pointierte Erzählen gänzlich irrelevanter Ereignisse entziehen. Ein unübertreffliches Beispiel hierfür bietet die (postum veröffentlichte) Minigeschichte *Begegnung* des Russen Daniil Charms (1905-1942):

„Da ging einmal ein Mann ins Büro und traf unterwegs einen anderen, der soeben ein französisches Weißbrot gekauft hatte und sich auf dem Heimweg befand.

Das ist eigentlich alles.“¹²

Charms' *Begegnung* erzeugt einen ähnlichen Effekt wie das Verhalten der Männer aus Mik Aernouts bereits erwähntem Videofilm *Garage*. In beiden Fällen wird auf pointierte Weise eine offenbar bedeutungslose soziale Interaktion dargestellt. Die Pointenlosigkeit des Dargestellten wird zur Pointe der Darstellung.

- Grotteske:

Eine weitere Kurzerzählung von Daniil Charms, *Fälle*, illustriert eine dritte Variante antideterministischen Erzählens, die unmotivierte Wendung ins Absurde und Grotteske:

„Einst aß Orlov zu viel Erbsenbrei und starb. Und als Krylov davon erfuhr, starb auch er. Und Spiridonov starb von ganz allein. Und Spiridonovs Frau fiel von der Kommode und starb. Und Spiridonovs Kinder ertranken im Teich... Und Kruglov malte eine Dame mit Knute in der Hand aufs Papier und wurde verrückt. Und Perechrestov bekam telegraphisch 400 Rubel und gab damit dermaßen an, daß man ihn entlassen mußte.

Lauter anständige Leute, und können keinen kühlen Kopf bewahren.“¹³

An Geschichten wie diese erinnert Lars Arrhenius' Bildgeschichte *The Man without Qualities*: Harmlos alltägliche Milieus und Ereignisse können unversehens ins Katastrophale oder in den Tod münden. Ebenso wie Charms stellt auch Arrhenius diese Geschichten aus lakonischer Distanz dar.

- Simultaneität:

Obwohl für jedes Erzählen ein zeitlich-lineares Nacheinander konstitutiv ist, versuchen bedeutende Großstadtromane des 20. Jahrhunderts wie John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder Camilo José Celas *Der Bienenkorb* (*La colmena*, 1951), die simultane, ebenso disparate wie fragmentarische Präsenz heterogener Elemente im modernen Großstadtleben darzustellen. Sie verwenden das Mittel der Montage, um im linearen Medium der Sprache eine Vielzahl von Textsorten, Figuren und Handlungssträngen zu koordinieren. Unter ganz anderen medialen Voraussetzungen erreichen auch die 360°-Fotografien *Five Revolutionary Seconds* von Sam Taylor Wood Simultaneität, indem hier in einem einzigen Raum die simultane Präsenz verschiedener, voneinander unabhängiger Handlungsketten und Geschichten andeutungsweise inszeniert wird.

- Perspektivierung:

Installationen wie *Von Ohr zu Ohr, quer durch* von M + M oder auch Birgit Brenners *Angst vor Gesichtsröte* eröffnen Zugänge zu der uns normalerweise verschlossenen Innensicht anderer Personen. Die Wirklichkeit mit den Augen einer anderen Person zu sehen – diese bedeutsame Möglichkeit fiktionaler Literatur fand in der Moderne besonders vielfältige Gestaltungen. Nach dem Vorbild der Romane von Gustave Flaubert und Henry James wurde seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mehr und mehr eine perspektivische Erzählweise zur Norm. Anders als im Fall des allwissenden auktorialen Erzählers wird nun der Wahrnehmungsstandpunkt des Erzählers zunehmend in die erzählte Welt hineinverlegt und oft mit dem Standpunkt einer Figur identifiziert. Stilistisch ist diese Tendenz insbesondere an der Einführung von Erzähltechniken des inneren Monologs, der erlebten Rede oder des Bewußtseinsstroms zu erkennen. Émile Zola veröffentlichte 1887 mit seiner Erzählung *Der geschnittene Lorbeer* (*Les Lauriers sont coupés*) erstmals einen Text, der vollständig aus dem inneren Monolog einer Figur bestand. Spätere Beispiele solcher autonomen inneren Monologe sind Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924) oder auch Wolfgang Hildesheimers *Tynset* (1965).

Eine Extremform der Wiedergabe von Figurenbewußtsein ist der Bewußtseinsstrom (*stream of consciousness*). Seine sprachliche Organisation folgt dem Prinzip der freien Assoziation – scheinbar ungeordnete Bewußtseinsinhalte werden hier möglichst ‚authentisch‘ in all ihrer Inkohärenz wiedergegeben. Exemplarisch (wegen der konsequenten Auflösung von nahezu jeglichem äußeren Geschehen) ist diese Form der Bewußtseinswiedergabe im letzten Kapitel von James Joyces Roman *Ulysses* (1922) verwirklicht. Ohne jede Interpunktion ist hier über fünfzig Seiten hinweg der Assoziationsstrom der nachts in ihrem Bett liegenden Molly Bloom

dargestellt, der – kurz bevor Molly am frühen Morgen endlich einschläft – mit der Erinnerung an ihre Jugend, an den jungen Leopold Bloom und den vielzitierten Worten endet:

„... ja und wie er mich geküßt hat unter der maurischen Mauer und ich hab gedacht na schön er so gut wie jeder andere und hab ihn mit den Augen gebeten er soll doch nochmal fragen ja und dann hat er mich gefragt ob ich will ja sag ja meine Bergblume und ich hab ihm zuerst die Arme um den Hals gelegt und ihn zu mir niedergezogen daß er meine Brüste fühlen konnte wie sie dufteten ja und das Herz ging ihm wie verrückt und ich hab ja gesagt ja ich will Ja.“¹⁴

- Details:

Während die klassische Erzählung jedes Motiv grundsätzlich im Rahmen eines Ursache-Wirkungs-Zusammenhangs handlungsfunktional einzubinden sucht, findet man im Erzählen der Moderne häufig scheinbar unmotivierte Beschreibungen alltäglicher Details, die sich den Forderungen einer narrativen Handlungslogik entziehen. So setzt beispielsweise Alain Robbe-Grillet, einer der Begründer des *nouveau roman*, in seinen Texten immer wieder extrem ausführliche Detailbeschreibungen alltäglicher Gegenstände ein, die das Erzählen einer Geschichte nahezu verdrängen.

„Die Kaffeekanne steht auf dem Tisch.

Es ist ein runder, vierbeiniger Tisch mit einem karierten Wachstuch: rote und graue Streifen auf neutralem Grund, einem gelblichen Weiß, das vielleicht einmal elfenbeinweiß war – oder weiß. Mitten darauf dient eine Steingutkachel als Untersatz; ihr Muster wird von der daraufstehenden Kaffeekanne ganz verdeckt, jedenfalls unkenntlich gemacht.

Die Kaffeekanne ist aus braunem Steingut. Sie hat die Form einer Kugel mit aufgesetztem Zylinder: einem Filter mit Deckel und Knauf. Die Tülle ist kaum ein gekrümmtes S, das unten etwas bauchig ist...“¹⁵

In Beschreibungen wie dieser (die hier nur zur Hälfte zitiert ist) treten Details in den Vordergrund, die für den Fortgang der Handlung irrelevant sind, aber dennoch so viel Platz im Text einnehmen, daß sich kaum mehr ein anekdotischer Kern erkennen läßt – ähnlich wie in Mélik Ohanians Videosequenzen *White Wall Travelling*.

- Autorschaft:

Ein letzter Aspekt bezieht sich nicht auf textuelle Erzähltechniken, sondern auf die Zirkulation des literarischen Werks im Rahmen der ästhetischen Kommunikation zwischen Autor und Rezipient. Bisweilen werden literarische Werke nicht nur als künstlerische *Produkte*, sondern auch als authentische biographische *Zeugnisse* ihres Autors inszeniert und gelesen. Im 20. Jahrhundert trifft man bei so unterschiedlichen Erzählern wie Marcel Proust, Ernest Hemingway oder Peter Handke auf diese Art der Autorschaft. Die (vermutete oder tatsächliche) Authentizität der Autor-Biographie begründet und beglaubigt hier den

Geltungsanspruch des literarischen Textes. In Tracey Emins Arbeiten sind offenbar ähnliche Strategien der bedeutungstiftenden Verkopplung von Biographie und Werk wirksam.¹⁶

Unser Streifzug durch die Literatur der letzten hundert Jahre zeigte, daß (vielleicht mit Ausnahme des zuletzt genannten Aspekts der selbstinszenierten Autorschaft) charakteristische Verfahren modernen Erzählens zusammengefaßt werden können als Innovationen, die der Krise des Erzählens um 1900 entspringen und sich gegen die deterministische Poetik des Naturalismus wenden. Die neuen Arbeiten der *Story Kunst* bezeugen die anhaltende Aktualität und Produktivität dieser ästhetischen Konzeptionen.

¹ Hugo von Hofmannsthal *Gesammelte Werke*, Bd.: *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Frankfurt a.M. 1979, S. 176f.

² Rainer Maria Rilke *Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt a.M. 1966, S. 844.

³ Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1952, S. 650.

⁴ Gottfried Benn *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 5: *Prosa*, München 1975, S. 1332f.

⁵ Emile Zola *Le roman expérimental*, Paris 1971, S. 71f.

⁶ Emile Zola *Les romanciers naturalistes*, Paris 1881, S. 128.

⁷ Wilhelm Bölsche *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik*, Leipzig 1887, S. 34.

⁸ Carl Einstein *Über den Roman*, in: Ders., *Werke*, Bd. 1, Berlin 1980, S. 127f.

⁹ Jakob Wassermann *Kolportage und Entfabelung*, zit. n. Eberhard Lämmert u.a. (Hrsg.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, 2. Aufl. Königstein 1984, S. 142.

¹⁰ André Gide *Paludes. Die Sümpfe*, übers. v. F. P. Greve, 2. Aufl. Stuttgart 1930, S. 62.

¹¹ Carl Einstein *Bebuquin*, Stuttgart 1985, S. 44 u. 40.

¹² Daniil Charms *Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa*, übers. v. Peter Urban, Zürich 1984, S. 13.

¹³ Charms, op. cit., S. 18.

¹⁴ James Joyce *Ulysses*, übers. v. Hans Wollschläger, Frankfurt a.M. 1981, S. 1015. Zur systematischen Beschreibung von Erzählverfahren der literarischen Moderne vgl. Matías Martínez/Michael Scheffel *Einführung in die Erzähltheorie*, 3. Aufl. München 2002.

¹⁵ Alain Robbe-Grillet *Instantanés - Momentaufnahmen*, übers. v. Elmar Tophoven, München 1978, S. 7.

¹⁶ Zum Problem der künstlerischen Autorschaft vgl. Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.