

CHRISTIAN SCHÄRF, *Der Roman im 20. Jahrhundert* (= SM 331), Stuttgart und Weimar (Metzler), 2001, XVI + 213 S.

Die Schwierigkeit, an eine Geschichte des Romans im 20. Jahrhundert heranzugehen, besteht darin, aus einem umfangreichen heterogenen Korpus Merkmale und Tendenzen herauszufiltern, die ein Minimum an thematischer Gliederung erlauben: „Denn was verbindet in der konkreten literarischen Machart einen Autor wie Joyce mit Gide, was hat, sieht man von einer vagen Zeitgenossenschaft ab, Musil mit Dos Passos zu schaffen, Kafka mit Proust oder gar mit Huxley?“¹⁾ Betrachten wir das literarische Schaffen in diesem Zeitraum als (in der Regel) höchst individualistisches Unterfangen ohne Berufung auf ein ästhetisches Dogma, so wagt Christian Schärf's Studie einen virtuosen Balanceakt „zwischen einer Autorenpoetik [...] und einer Epochenbeschreibung“ (XIII f.), der vorweg als gelungen betrachtet werden darf. Dabei verwirft er den Begriff der Gattung zugunsten der von Gérard Genette geprägten Architextualität, die der bereits von Bachtin georteten Prozessualität des Romans Rechnung trägt. Was den besprochenen und zitierten Werken nämlich als letzte Gemeinsamkeit bleibt, reduziert sich bei genauerer Prüfung auf einen Prosatext von gewissem Umfang, der in seinen extremen Ausformungen an die Grenzen des Schreibens rührt.

¹⁾ VIKTOR ŽMEGAČ, *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen 1990, S. 253.

Einen historischen Markstein auf dem Weg in die Anarchie der Moderne bildet der von Flaubert zelebrierte Mimesis-Begriff, der die „mythische Realität des Kunstwerks“ (2) anstrebt. Der Roman wird zum Entwurf einer kommunikationslosen Kunstform, die ihre Dynamik nicht mehr aus dem Erzählen von Abenteuern bezieht, sondern den Akt des Erzählens zum Abenteuer werden lässt. Der Leser ist also vermehrt gefordert, erwartet er sich doch Verbindlichkeit von einem Werk, das sich zunehmend im Produzieren von Selbstreferentialität gefällt.

Als symbolischen Auftakt des Romans im 20. Jahrhundert setzt Christian Schärf Thomas Manns 1901 erschienene ›Buddenbrooks‹, die sich stilistisch zwar im Kielwasser eines traditionellen Realismus bewegen, deren Handlung indessen nicht mehr auf historische und soziale Wirklichkeiten referiert. Der Untergang einer Kaufmannsfamilie wird im blutleeren Raum der Kunst geschildert, in dem Welt „als literarische Rekonstruktion des Wagner'schen Monumentalkunstwerks erscheint“ (34). Das Rezept einer von der Umwelt völlig abgekoppelten Fiktion verfolgt der Autor bis zum Schluss, wo er sich im ›Felix Krull‹ (1954) selbst der Hochstapelei überführt. Manns hermetische Artifizialität entpuppt sich letztlich als Parodie auf die sakrosankte Realismus-Doktrin seiner Vorgänger.

Einem von philosophischen Theoremen unterfütterten „Realismus des Absurden“ (39) verpflichten sich Albert Camus' Romane ›L'Étranger‹ (1942) und ›La Peste‹ (1944), deren Protagonisten in einer existenziellen Grenzsituation die Unausweichlichkeit transzendenzloser Diesseitigkeit erfahren. Der Roman wird so zum Diskursinstrument, das auf einer heuristischen Annahme basiert, die einmal mehr den „umfassenden Relativismus des Wissens und der Wahrnehmung“ (41) vorführt. Anders gesagt, er erzeugt autonome Wirklichkeit, die neben anderen ihre Gültigkeit besitzt, womit der Hybris des Flaubert'schen Intensiv-Romans eine späte Absage erteilt wird.

Eine extrem fragmentierte Epoche schlägt sich im Aufbau des vorliegenden Kompendiums nieder, dessen Kapitel in sich geschlossene Einheiten bilden, die, weil der Chronologie einer traditionellen Literaturgeschichte entbehrend, in beliebiger Reihenfolge (an)gelesen werden können. Fettdruck ermöglicht in der Fülle der angesammelten Fakten und Thesen den schnellen Zugriff zum Wesentlichen und erleichtert die Orientierung in der scheinbaren Unübersichtlichkeit. Es stört daher nicht, wenn auf Hemingway der ›realismo mágico‹ eines Márquez, Fuentes oder Cortázar folgt.

Überhaupt handelt es sich bei diesem Exkurs in die südamerikanische Moderne um eine Ausnahme. Das Schwergewicht von Schärf's Ausführungen liegt deutlich auf der deutschsprachigen Literatur, der französische Romane und solche aus dem angelsächsischen Raum zur Seite gestellt werden. Einflüsse, die von der russischen oder italienischen Prosa ausgehen, werden lediglich gestreift, was die Bedeutung dieser Veröffentlichung keineswegs mindert.

Oft wird auf griffige Schlagwörter rekurriert, um Zäsuren in der Entwicklung der Architextualität des Romans anzugeben. Insofern dürfen Gides ›Faux-Monnayeurs‹ (1925), die den vom Verfasser geprägten *roman pur* exemplifizieren, nicht fehlen. Das Werk stellt ein vielschichtiges metafiktionales Prosbuch dar und reflektiert die Grundproblematik dieser Kunstform schlechthin: „das Fingieren von Authentizität und die gleichzeitige Thematisierung dieses Fingierungsakts“ (48).

Auf ähnliche Weise entziehen sich Rilkes ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ (1910) dem von der Leserschaft erwarteten illusionären Anspruch und verschanzen sich hinter den Erinnerungen der in Paris gestrandeten Hauptfigur, in deren Innenwelt sich keine Außenwelt mehr abbildet.

In einem „Der Roman als Prozess der Erinnerung“ überschriebenen Unterkapitel widmet sich der Autor Prousts ›À la recherche du temps perdu‹ (1913–1927), das die Lebenswelt des französischen Romanciers in einem Kunstwerk völlig auflöst. Durch Prousts unausgesetzten Schreibfluss sollen „die Identität der Form und die Differenz der Schrift [...] zur Deckung

gebracht werden“ (57). An das entstehende Kunstwerk knüpft sich eine Heilsutopie, wodurch es gleichsam eine religiöse Dimension erlangt, die zur allein gültigen Realität mutiert.

Wenn der Verfasser daran erinnert, dass das Jahr 1922 zugleich den Tod Prousts, das Erscheinen des ›Ulysses‹ und das Entstehungsjahr von Kafkas ›Schloß‹ markiert, scheint er dieser Zufälligkeit eine Symbolik zuzuweisen, die er an anderer Stelle, nämlich 1989, im Zusammenhang mit dem Ableben Thomas Bernhards und dem Ende des Kalten Krieges, ebenso hervorhebt. Dieser wohl eher zufällige Reflex unterstreicht den latenten Wunsch nach Grenzen und Wendepunkten innerhalb einer willkürlich gesetzten Epoche.

Gemeinsam ist den oben erwähnten Werken die Destruktion von Wirklichkeit, sei es durch die *mémoire involontaire*, den *stream of consciousness* oder das bei Kafka obsessiv gewordene Fragen nach dem Sinn literarischen Schreibens. Kunst wird zu ihrer Negation, was sich bei Beckett, aber auch seinem Nachfolger Thomas Bernhard in „endlos scheinenden Tiraden des Verschwindens“ (67) äußert. „Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der *typische Geschichtenzerstörer*“²⁾, äußert der Österreicher in einem Interview und bringt ein Programm auf den Punkt, das auf eine Hypertrophierung des *signifiant* zu Ungunsten des *signifié* abzielt. Daraus entsteht ein musikalischer Duktus, der zumindest in der deutschsprachigen Literatur seinesgleichen sucht und mithin die Sprache des Kunstwerks in den Vordergrund rückt.

In diesem Zusammenhang darf Robert Walser nicht fehlen, der in seinen kaum dechiffrierbaren *Mikrogrammen* längst den interaktiven Pakt zwischen Leser und Autor aufgekündigt hat und in der Folge sein Schriftstellertum auslöscht. Diesem Verfahren stehen ›Die Räuber‹ gegenüber, ein Prosaband, der in einen Dialog mit dem Publikum ausartet, ohne dass der Roman selbst je über das initiale Stadium der Potenzialität hinaus käme. Was Walser entwirft, erweist sich als eine hintersinnige Pirouette der Ankündigung.

Eine zentrale Stellung im Romanschaffen des 20. Jahrhunderts nimmt selbstverständlich Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ (1929) ein, der das Genre für andere Medien durchlässig macht. Montage und Collage zusammen mit einer Vielzahl von Stilen, Stimmen und Diskursen erschließen „die moderne Urbanität und ihre neuen Wahrnehmungsformen“ (102).

Zu den ungewöhnlichsten Romanerzeugnissen des vorigen Jahrhunderts zählt gewiss auch Brechts ›Dreigroschenroman‹ (1932), an dessen Entstehen mehrere Mitarbeiterinnen beteiligt waren. Gemäß der Doktrin des Epischen Theaters wird die Illusion durchbrochen, um auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. In harten Brüchen verweist der Erzähler den Leser auf seine untergeordnete Funktion und wirkt einer dem Genuss huldigenden Rezeption entgegen, als ob sich Kunst auf ihren Gebrauchswert reduzieren ließe. Schärfs Fazit lautet hier, „dass der Roman im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auf allen Ebenen an seine internen Grenzen gelangt“ (110).

Während in Deutschland die Romanproduktion im Hinblick auf die Erneuerbarkeit des Mediums in einen Zustand der Erschöpfung gerät, der noch bis in die neunziger Jahre andauert, herrscht in Frankreich Aufbruchstimmung. André Breton ruft den Surrealismus in der Literatur aus und vermeint mit der Praxis der *écriture automatique* dem bürgerlichen Roman den Kampf ansagen zu können. Die Trennung von Kunst und Leben wird als überholt angesehen, das Dasein selbst wird zum Roman. Träume werden unmittelbar in das künstlerische Schaffen überführt und verweisen auf das Vorhandensein des Enigmatischen im Alltag. ›Le Paysan de Paris‹ (1926) von Louis Aragon sowie ›Nadja‹ (1928) kommt eine gewisse Bedeutung innerhalb dieser enthusiastischen Bewegung zu.

Einen neuen Ansatz im Zuge der virulenten Realismusdebatte findet Nathalie Sarraute mit dem von ihr propagierten *nouveau roman*. Den Auftakt bildet der zunächst wenig beachtete

²⁾ THOMAS BERNHARD, Drei Tage, in: Der Italiener. Frankfurt/M. 1989 (= st 1645), S. 83.

Erstling *Tropismes* (1939), der wie seine Folgeprodukte lediglich in den literarischen Zirkeln von Paris diskutiert wurde. Sarrautes Programm liegt ein richtungweisender Essay der Schriftstellerin zugrunde, in dem die Koordinaten ihrer Poetik ausgeführt sind. In ›L'Ère du soupçon‹ (1956) spricht sie von einer Krise des Romans, der, so ihre Diagnose, an folgendem Übel leidet: „Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire.“³⁾ Mit diesem berühmten Manifest setzt sie die auf psychologische Tiefe angelegte und – man muss Sarraute widersprechen – tatsächlich vom Leser eingeforderten Figuren als Handlungsträger außer Kraft. Alain Robbe-Grillet und Michel Butor, die in die gleiche Richtung experimentieren, vermögen nicht zu verhindern, dass auch dieser Ableger des Romans in eine Sackgasse mündet.

Im dritten und letzten großen Abschnitt umreißt Christian Schärf die Grundzüge des postmodernen Romans und wagt einen Blick in die Zukunft. Bezeichnend für seinen Werkkontext sind „die Vielzahl der in ihn eingehenden Stimmen und Diskurse“ (155), womit sämtliche Erzählpoetiken der letzten Jahrhunderte plötzlich eingelöst werden. ›Il nome della rosa‹ (1980) von Umberto Eco verkörpert die idealtypische Variante dieser Literatur. In einer genialen Vernetzung von intertextueller Komplexität mit der trivialen Gattung des Kriminalromans erzeugt der Bologneser Semiotikprofessor ein ästhetisches Vergnügen, das sowohl die Eliten als auch die Massen anspricht.

Ähnlich konsumfreundlich und ästhetisch elaboriert sind Patrick Süskinds ›Parfum‹ (1985) oder Christoph Ransmayrs ›Letzte Welt‹ (1988). Für die zweite Hälfte der neunziger Jahre postuliert Schärf den „Wunsch nach der alten Erzählordnung“ (191), zumal die experimentelle Moderne im Roman überwunden scheint.

Dass sich der Roman aus der Asche des Jahrhunderts noch einmal emporschwingen könnte, mag als Fußnote zu diesem fundierten und weit ausgreifenden Referenzwerk angemerkert werden. Michel Houellebecqs ›Les particules élémentaires‹ (1998) sind der Aufmerksamkeit des Verfassers entgangen. Diese besonders im deutschsprachigen Raum intensiv rezipierte polydiskursive Utopie würde den idealen Abschluss des ›Romans im 20. Jahrhundert‹ bilden, umso mehr als der französische Shooting Star komplementär zur Fiktion poetologische Essays verfasst hat, die dank der Wiederbelebung historischer Rezepte dem Genre eine neue Vitalität verheißen: „Il est bon de se méfier du roman ; il ne faut pas se laisser piéger par l'histoire ; ni par le ton, ni par le style. [...] Il faudrait conquérir une certaine liberté lyrique ; un roman idéal devrait pouvoir comporter des passages versifiés, ou chantés.“⁴⁾

Noch also ist das letzte Wort nicht gesprochen. Niemand vermag abzusehen, wie sich die neuen Medien auf die augenscheinliche Unverwüstlichkeit der fraglichen Gattung auswirken werden. Christian Schärf ist jedenfalls bemüht, eine optimistische Stimmung zu verbreiten, wenn er in seiner Conclusio die Attraktivität des Romans für die Kinder der Cybergeneration herausstreicht. Pessimisten hingegen werden seiner Einschätzung mit Skepsis gegenüberstehen. Aber vielleicht unterschätzen sie tatsächlich die Aura dieser Kunstform: „Denn der moderne Roman ist das größte vorstellbare Arsenal an Gestalten, Motiven und imaginären Strukturen, das das Abendland bereithält [...]“ (194).

Walter Wagner (Traun)

³⁾ NATHALIE SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, in: *Œuvres complètes*, Paris 1996 (= Bibliothèque de la Pléiade 432), S. 1578.

⁴⁾ MICHEL HOUELLEBECQ, *Interventions*, Paris 1998, S. 40.