

Erzählen in einer offenen Gesellschaft : eine sozialliterarische Betrachtung

Autor(en): **Nef, Ernst**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **49 (1969-1970)**

Heft 8

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162347>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Erzählen in einer offenen Gesellschaft

Eine sozilliterarische Betrachtung

ERNST NEF

Die Geschichte zeigt, dass es jene Art historischer Gerechtigkeit nicht gibt, dank der dem Menschen zu allen Zeiten die gleichen Chancen in bezug auf die Realisierbarkeit des überhaupt Menschenmöglichen eingeräumt wären. Jede menschliche Daseinsform und alle ihre Manifestationen, auch die ästhetischen, sind verstrickt in geistige, kulturelle, soziale, religiöse usf. Zusammenhänge, die je historisch sind und unter deren Voraussetzung, und offenbar auch durch sie bedingt, die individuellen Anstrengungen geschehen.

Es gehört seit Oskar Walzel zu den fruchtbaren methodologischen Voraussetzungen der neuern Literaturwissenschaft, dass nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form eines Kunstwerks dem Gesetz der Konstruktion dieses Werks unterworfen ist. Demnach wird wohl auch die Form den Bedingungen des jeweiligen Gesetzes der künstlerischen Konstruktion gehorchen, das heisst durch den geistigen, kulturellen, sozialen, religiösen Zusammenhang, in dem das Werk steht, bedingt sein. Im folgenden soll nun versucht werden, drei formale Eigentümlichkeiten modernen Erzählens im Zusammenhang einer Veränderung der Struktur unserer Gesellschaft zu verstehen. Nach der von Hans Norbert Fügen vorgeschlagenen Terminologie handelt es sich dabei um eine sozilliterarische, nicht um eine literatursoziologische Untersuchung; um eine «in ihrem Erkenntnisinteresse auf das literarische Kunstwerk gerichtete» Untersuchung, «die jedoch das literarische Kunstwerk in einem grössern Wirklichkeitszusammenhang sieht, seiner Bedingtheit durch zwischenmenschliches Verhalten und soziale Gebilde nachgeht»¹; während die Literatursoziologie das Kunstwerk primär als soziales Phänomen betrachtet².

Es gilt, vorerst die drei formalen, erzähltechnischen Eigentümlichkeiten zu charakterisieren. Eigentümlich sind diese dem modernen Erzählen in dem Sinn, dass sie gegen überkommene Ordnungsprinzipien erzählerischer Darstellung verstossen. Wir werden jedoch versuchen müssen, diese Eigentümlichkeiten nicht nur negativ, in eben ihrem Abweichen von der traditionellen Form, sondern auch positiv, in dem, was sie Neues leisten, zu fassen.

Als erstes die Überwindung der Schwierigkeit des Erzählbeginns durch das, was man als «offenen Anfang» bezeichnen kann³. Das historisch früheste Beispiel hierfür dürfte Joyces Roman *Finnegans Wake* darstellen, der so beginnt: «riverrun, past Eve and Adams, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodious vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.» Wir wollen aber für unsere Beschreibung zwei deutsche Beispiele einander gegenüberstellen, die Anfänge von Fontanes *Der Stechlin* und Uwe Johnsons *Das dritte Buch über Achim*:

«Im Norden der Grafschaft Ruppın, hart an der mecklenburgischen Grenze, zieht sich von dem Städtchen Gransee bis nach Rheinsberg hin (und noch darüber hinaus) eine mehrere Meilen lange Seenkette durch eine menschenarme, nur hie und da mit ein paar alten Dörfern, sonst aber ausschliesslich mit Förstereien, Glas- und Teeröfen besetzte Waldung.»

Diese traditionelle Erzählweise baut die erzählte Welt vom Anfang der Geschichte her auf. Zu Beginn werden die ersten Elemente, die zum Verständnis der Geschichte notwendig sind, zusammengestellt oder es wird – wie im angeführten, für die realistischen Romane des 19. Jahrhunderts typischen Beispiel Fontanes – die Lokalität der Welt, die im Verlauf der Geschichte zur Sprache kommt, umrissen. Es findet jedenfalls eine Art Einführung statt. Die erzählte Welt wird nach dem Gesichtspunkt des Erzählens, das notwendig einen Anfang und ein Ende hat, geordnet.

Uwe Johnsons Roman dagegen beginnt:

«da dachte ich schlicht und streng anzufangen so: sie rief ihn an, innezuhalten mit einem Satzzeichen, und dann wie selbstverständlich hinzuzufügen: über die Grenze, damit du überrascht wirst und glaubst zu verstehen.»

Dieser Anfang ist, im Vergleich zur traditionellen Form Fontanes, zufällig. Die Geschichte befindet sich gleichsam bereits im Gang, wenn der Leser in sie eintritt, und lässt sich vom Beginn her nicht gleich verstehen. Der Vorhang hebt sich über einer Welt, die auf diesen *lever du rideau* nicht gewartet hat. Der Beginn der Erzählung bildet gar keinen eigentlichen Anfang. Die Kleinschreibung des ersten Wortes weist eigens darauf hin. Es bedarf allerdings nicht notwendig eines solch krassen Hinweises wie der Kleinschreibung des ersten Wortes zu einem offenen Anfang. Thomas Bernhards Roman *Frost* beginnt folgendermassen:

«Eine Famulatur besteht ja nicht nur aus dem Zuschauen bei komplizierten Darmoperationen, aus Bauchfellaufschneiden, Lungenflügelzuklammern und Fussabsägen, sie besteht wirklich nicht nur aus Totenaugenzudrücken und aus Kinderherausziehen in die Welt. Eine Famulatur ist nicht nur das: abgesägte ganze und halbe Beine und Arme über die Schulter in den Emailkübel werfen.»

Die negative Formulierung («Eine Famulatur besteht nicht...») bereits bezieht sich auf etwas, das vor dem Anfang liegt und verneint wird. Ent-

scheidend jedoch öffnet das «ja» – in Verbindung mit dem später gesetzten, bekräftigenden «wirklich» – diesen Anfang: da ist anderes vorhergegangen; da ist einer schon am Reden, bzw. am Schreiben gewesen, bevor der Leser hinzutritt. Wovon die Rede ist, ist schon, bevor das Erzählen einsetzt. Es handelt sich hier um eine diskretere, aber nicht minder deutliche Form des offenen Anfangs.

Wovon die Rede ist, ist schon, bevor das Erzählen einsetzt. Das heisst, das zu Erzählende wird durch den offenen Anfang zum Bruchstück. Im gleichen Sinn sagt in Günter Grass' *Hundejahren* Walter Matern, der fiktive Erzähler des dritten Teils des Romans: «Anfangen heisst Auswählen⁴.» Anfangen bedeutet, Teile herausgreifen aus dem nicht zur Sprache kommenden Ganzen. Die Schwierigkeit besteht hier nicht mehr nur technisch, wie bei jedem Erzählen in gewissem Grade, darin, «einen Anfang zu setzen, von dem man sagen könnte, er allein berge die optimale Entfaltungsmöglichkeit in sich, er allein enthalte ein Höchstmass an zukunftssträchtiger Potenz»⁵. Sie ist gründlicher, durch ein Bewusstsein der prinzipiellen Bruchstückhaftigkeit des Erzählten und der daraus folgenden Künstlichkeit jedes Anfangens bedingt.

«Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant», hat Mallarmé gesagt. Indem das Erzählen jedoch selber die Künstlichkeit seines Anfangens deutlich macht, stellt es nicht mehr einfach den falschen Schein des Anfangs her, sondern bringt gerade die Scheinhaftigkeit seines Anfangs zur Darstellung. Der offene Anfang des modernen Erzählens ist ein erzählerischer Versuch, der Schwierigkeit, anfangen zu müssen, wo doch gar kein Anfang ist, beizukommen durch das Eingeständnis dieser Wahrheit, das heisst durch Darstellung eben dieses Tatbestandes eigentlicher Anfangslosigkeit.

Die zweite Eigentümlichkeit modernen Erzählens, die wir betrachten wollen: die Beschränkung und die Pluralität der Erzählperspektiven. Traditionell wird die Handlung eines Romans von einem einzigen, in bezug auf diese Handlung allwissenden Erzähler berichtet. Im Barockroman tritt dieser Erzähler noch meist ganz hinter das Geschehen zurück, bleibt unpersönlich und unfassbar. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, bei Richardson, Fielding, Wieland, Goethe und anderen wird der Erzähler allmählich Person, bekommt eine eigene Stimme, begleitet das Geschehen mit eigenen Äusserungen⁶. Aber stets bleibt er hinsichtlich dessen, was er berichtet, allwissend: auch wo nicht mehr die Musen künden, kann über die Richtigkeit des Erzählens kein Zweifel bestehen. Der Erzähler erscheint als zuverlässiger, objektiver Berichterstatte.

Bereits bei Henry James und Flaubert, gelegentlich schon bei Heinrich von Kleist findet sich eine Beschränkung der Perspektive, aus der erzählt wird. Im modernen Erzählen schreitet die Zersetzung der Allwissenheit des

Erzählers in beschränkte Perspektiven entscheidend fort. Das Erzählte kommt nicht mehr als von einem einzigen Ort her in den Griff genommen zur Erscheinung – in Grass' *Hundejahren* treten explizit verschiedene Erzähler in Aktion – oder die Erzählperspektive wird konsequent auf die Ansicht von einem Standpunkt innerhalb der erzählten Welt her beschränkt, wie etwa verdeckt schon bei Kafka, worauf Friedrich Beissner aufmerksam gemacht hat⁷. Auch das in den Werken der jüngeren Erzählkunst auffallend häufige Erzählen in der Ich-Form gehört in diesen Zusammenhang. Es ist, wie Margrit Henning gezeigt hat, das Kennzeichen des modernen Erzählens in der Ich-Form, dass, im Gegensatz zur traditionellen Art, der Ich-Erzähler als wesentliches Medium des Dargestellten fungiert, «dass die Ich-Form als beherrschendes Darstellungsprinzip zugleich Sinnträger ist»⁸. Das heisst mit andern Worten, dass das Erzählte als vermittelt erscheint und als nur in solcher Vermitteltheit darstellbar. Besonders krasse Fälle dieser Vermittlung, wie etwa die Perspektive des merkwürdigen, blechtrommelnden Oskar in Grass' *Blechtrommel* oder des «Ich stelle mir vor» in Frischs *Mein Name sei Gantenbein* tendieren durch ihre Auffälligkeit sogar zu einer Thematisierung der Unmöglichkeit schlichter, unvermittelter Objektivität. Die Ich-Form bietet da dem Erzähler die Möglichkeit, aus einer einzigen Perspektive zu erzählen, die sich aber zugleich nicht auch als einzig im Sinne von absolut behauptet. Das erzählende Ich, das derart beharrlich in seiner Ich-Perspektive sich verschliesst, relativiert sich selber in seiner Subjektivität.

Ist aber nicht die Technik der Rahmenerzählung, wie sie im 19. Jahrhundert beliebt war, ebenfalls ein Beispiel solcher Vermittlung des Erzählten? Der Erzähler erscheint da doch auch auf einen absoluten Standpunkt zu verzichten; er gibt das Wort einer seiner fiktiven Figuren als einem Vermittler. Aber jene Figuren, jene Erzähler in der Erzählung berichten ihrerseits aus einer Perspektive, die durch nichts getrübt erscheint und durch nichts beschränkt. So erzählen sie stets aus der *vision par derrière*, nie aus der *vision avec*⁹, die nicht über den Rand des jeweiligen Erzählmoments hinauszusehen vermöchte. Als ein Beispiel sei C. F. Meyers Novelle *Das Amulett* herangezogen: Der Autor, bzw. der erste Erzähler zieht sich durch einen einleitenden Satz aus der Affäre:

«Alte vergilbte Blätter liegen vor mir mit Aufzeichnungen aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Ich übersetze sie in die Sprache unserer Zeit.»

So hat der erste Erzähler mit der Geschichte gar nichts zu tun; er übt lediglich die offenbar unverfängliche Vermittlertätigkeit des Übersetzens aus. Die derart in einen Rahmen gestellte Geschichte lässt dann der zweite Erzähler beginnen:

«Heute am vierzehnten März 1611 ritt ich von meinem Sitze am Bielersee hinüber . . . »

Nach zwei Seiten fängt er dann mit dem Erzählen der eigentlichen Geschichte an, die an jenem «vierzehnten März 1611» bereits geraume Zeit zurückliegt.

Hier zeigt sich besonders deutlich, was allgemein für jene Rahmenerzählungen gilt. Sie entsprechen dem vielzitierten Wort Thomas Manns im Vorwort zum *Zauberberg*: «Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts.» Wenn diese Erzähler zu erzählen beginnen, blicken sie auf ein Geschehen zurück, überblicken es als Ganzes, erzählen etwas, worüber die Akten seit langem geschlossen sind. Dass sie das Richtige über das, was sie erzählen, sagen und dass sie es richtig sagen, steht nicht in Frage. Sie wissen Bescheid. Der erste Erzähler hält sich zurück – aus Gründen, die hier nicht zu erörtern sind –, aber er gibt immerhin fraglos Objektivität aus zweiter Hand. Das unterscheidet diese Erzählweise im wesentlichen von der modernen Beschränkung der Erzählperspektive, in der das Erzählen zugleich Kunde gibt von der Vermittlung und Bedingtheit des Dargestellten durch die Perspektive, aus der erzählt wird.

Als drittes modernes erzähltechnisches Mittel sei die Montage erwähnt, also das Nebeneinanderstellen von nicht verbundenen Texten, von einzelnen, untereinander nicht in direktem Zusammenhang stehenden Erzählstücken. Auch das scheint es im Rahmen früherer freier Erzählformen bereits zu geben; denken wir etwa an Goethes *Wanderjahre*. Wilhelm Emrich schreibt denn auch: «Und studiert man die Struktur der *Wanderjahre*, so sieht man sich fast in eine moderne Romanwelt versetzt: keine fortlaufende Handlung, eine Überfülle von eingesprengten Novellen, Briefen, Betrachtungen, ein Neben- ja Gegeneinander von Stationen und Episoden¹⁰.»

Doch die erzählerische Montage im modernen Sinn unterscheidet sich wesentlich von Goethes Verfahren. In der erzählerischen Montage brechen die einzelnen Erzählstücke ohne jede Überführung zueinander ab. Goethe dagegen lässt keine Lücken der Überleitung offen. Die Einsprengsel in Wilhelm Meisters Geschichte werden immer, wenn auch manchmal nur durch einen oder zwei Sätze, eingeführt. Etwa die kleine Geschichte *Die gefährliche Wette* (3. Buch, 8. Kapitel):

«Unter den Papieren, die uns zur Redaktion vorliegen, finden wir einen Schwank, den wir ohne weitere Vorbereitung hier einschalten, weil unsere Angelegenheiten immer ernsthafter werden und wir für dergleichen Unregelmässigkeiten fernerhin keine Stelle finden möchten.

Im Ganzen möchte diese Erzählung dem Leser nicht unangenehm sein, wie sie Sankt Christoph am heitern Abend einem Kreise versammelter lustiger Gesellen vortrug.»

Nun erst folgt die Geschichte *Die gefährliche Wette*. Die Absicht Goethes, die Einsprengsel einzuordnen, ist deutlich, zumal solche Einleitungen häufig

– wie auch im vorliegenden Fall – inhaltlich ohne Belang sind und nichts anderes als eben den Zweck des Einleitens versehen.

Döblin dagegen verfährt in *Berlin Alexanderplatz* anders:

«Raus auf die Strasse! Luft! Regnet noch immer. Was ist nur los? Ich muss mir ne andre nehmen. Erst mal ausschlafen. Franz, wat ist denn mit dir los?»

Die sexuelle Potenz kommt zustande durch das Zusammenwirken 1. des innersekretorischen Systems, 2. des Nervensystems und 3. des Geschlechtsapparates. Die an der Potenz beteiligten Drüsen sind: Hirnanhang, Schilddrüse, Nebenniere, Vorsteherdrüse, Samenblase und Nebenhoden. In diesem System überwiegt die Keimdrüse. Durch den von ihr bereiteten Stoff wird der gesamte Sexualapparat . . . »

Nach dieser unvermittelt eingefügten medizinischen Belehrung, die über rund zwanzig Seiten geht, folgt dann ebenso unvermittelt:

«Und abends die Elsasser Strasse heruntergeschliddert. Nicht gefackelt, Jungeken, keine Müdigkeit vorschützen. ‹Was kost das Vergnügen, Fräulein?› Die Schwarze ist gut, hat Hüften, knuspriger Brezel¹¹.»

Die moderne Montage stellt unvermittelt, ohne Überleitung nebeneinander, während bei Goethe hinter den einzelnen Stücken, in den Lücken, ein Erzähler auftaucht, in dessen Hand diese dann doch aufgehoben sind. Döblin montiert zwar nicht Stücke, zwischen denen schlechthin keine Beziehung herzustellen wäre. Die medizinische Belehrung hat mit der sie umgebenden Handlung um Franz Biberkopf zu tun. Aber entscheidend für den Montagecharakter ist, dass keine Überführung vom einen zum andern stattfindet, die Disparatheit der Teile durch nichts aufgehoben wird. Vielmehr wird der Bruch – der im Döblin-Zitat auch noch im sprachlichen Stil zum Ausdruck kommt – gerade dazu verwendet, die erzählte Welt trotz der kompositorischen, zusammenfügenden Arbeit des Autors als ein disparates Beisammen der Teile darzustellen.

Die hier an einigen ausgewählten Beispielen betrachteten Eigentümlichkeiten modernen Erzählens weisen eine gemeinsame Tendenz auf: das Erzählte nicht als ein absolutes und geschlossenes Ganzes erscheinen zu lassen. Die Pluralität der Erzählperspektiven bringt direkt die Welt als Vielheit zur Erscheinung; die Enthüllung der blossen Scheinhaftigkeit des Erzählanfangs reduziert das Erzählte zu einem Bruchstück; die Beschränkung der Erzählperspektive lässt nurmehr vermittelte «Objektivität» zu. In jedem Falle zeigt sich eine Scheu des Erzählers, das Erzählte als eine für sich geschlossene Einheit, als Totalität zu begreifen.

Es liesse sich hier auf parallele moderne Erscheinungen aus andern Gebieten geistiger Tätigkeit hinweisen. Man könnte dann, den Befund hypostasierend, vom Zeitgeist sprechen. Der Versuch des Rückgriffs auf einen Zusammenhang der dargestellten Eigentümlichkeiten modernen Erzählens mit gesellschaftlichen Vorgängen will jedoch keine geistigen Verwandtschaft-

ten, keine Erscheinungsformen eines scheinbar immer bei sich seienden Geistes, vielmehr einen kleinen Teil, ein Bruchstück eines bedingenden Zusammenhangs, den alle Erscheinungen der Wirklichkeit konstituieren, erfassen. Dabei wird kein mechanisch kausaler Zusammenhang vorausgesetzt. «Geistige Haltung und Stile sind kein Produkt mechanischer Determination, sondern Ausdruck nachverstehbarer produktiver Antworten des Menschen auf seine nach dem Spielraum seiner geistigen Kräfte so und so gedeuteten Lage in der Welt», sagte Erich Rothacker¹². Wenn wir hier gewisse Eigentümlichkeiten modernen Erzählens als dichterische Antworten auf eine gesellschaftliche Situation verstehen, sehen wir diese Antworten derart in einer gesellschaftlichen Bedingtheit: wie eine Antwort durch eine Frage bedingt ist; «nachverstehbar», aber nicht im Sinne mechanischer Determiniertheit, die den Ausgang mit Sicherheit zum Vorneherein hätte bestimmen lassen. Dazu ist der Zusammenhang zwischen Werk und Welt zu komplex.

Als Ausgangspunkt möge eine Ansicht dienen, die Wladimir Weidlé in seinem Buch *Die Sterblichkeit der Musen* geäußert hat. Weidlé beklagt da, dass heute «der Dichter ausserhalb jeder Gemeinschaft» stehe, dass nicht mehr wie früher «der Erzähler in dasselbe Lebenselement eingetaucht ist wie das Bewusstsein derer, die ihn lesen oder anhören»¹³. Diese Feststellung trifft eine Wahrheit; aber sie ist so zu wenig umsichtig formuliert. Weidlé bemerkt eine Krise zwischen Autor und Leser. Dieser Zustand, den Weidlé als Tragik oder zumindest Problematik des heutigen schöpferischen Menschen beschreibt, herrscht jedoch nicht nur für den Künstler und Dichter, sondern ist heute für jeden Menschen, der sich nicht in einem Kreis von Gesinnungsgenossen einigelt, erfahrbar.

Wir leben heute – sehen wir einmal ab von idyllischen Reservaten, die ja nicht massgebend sind – in einer gesellschaftlichen Struktur, die im Vergleich zu früheren durch eine gewisse Amorphie gekennzeichnet ist. Unsere Gesellschaft ist nicht mehr deutlich, das heisst einsehbar, organisch gegliedert. Der Einzelne in ihr ist prinzipiell mobil. Neben anderem bedeutet dies, dass die gesellschaftlichen Bindungen für ihn nicht mehr fraglos und selbstverständlich sind. Was wir Gemeinschaft nennen, das Eingetaucht-Sein in dasselbe Lebenselement, wie Weidlé sagt, setzt jedoch nicht-vorläufige, absolut gültige – oder zumindest solcherart verstandene – Bindungen voraus. Die Gemeinschaftlichkeit bleibt in unserer Gesellschaft denn auch, wie Hans Freyer, Helmut Schelsky und andere gezeigt haben, auf die Familie oder etwa noch auf Gruppen «Gleichgesinnter» beschränkt.

Weidlés Feststellung, der Dichter stehe in unserer Zeit ausserhalb jeder Gemeinschaft, ist demnach insofern irreführend, als sie den Eindruck erweckt, der Dichter stehe heute ausserhalb einer mehr oder weniger festen Gemeinschaft, wie etwa der Künstler des späteren 19. Jahrhunderts sich als Outsider, ausserhalb der Gemeinschaft der Bürger sehen konnte. Daher auch

die jener Zeit gemässe Idee des Bohémiens als einer Art Gegenbürgers. Der moderne Dichter jedoch steht, soweit sein Werk eine öffentliche Angelegenheit ist, nicht einer Gemeinschaft gegenüber, sondern spricht über die Grenzen noch möglicher Gemeinschaften, die klein geworden sind, hinweg. Er erscheint «ausserhalb jeder Gemeinschaft», weil eine grosse, öffentliche Gemeinschaft heute fehlt. Der einzelne Mensch ist vielmehr in unserer Gesellschaft «der Schnittpunkt vieler sozialer Kreise..., jedem von ihnen zugehörig, an ihm funktionell teilhabend, aber keinem dieser Gebilde substantiell als Teil einverleibt»¹⁴.

Die «Schnittpunktexistenz» des heutigen Menschen hat ihre Folgen für dessen Überzeugungs- und Glaubensbildung. Allgemeinverbindliche Wahrheiten beruhen auf gemeinsamen Überzeugungen, die von so vielen Menschen geteilt werden, dass ihre Grenzen nicht abzusehen sind und sie quasi absolut gelten können. Solche Wahrheiten brauchen Zeit zur Entstehung und vor allem den Raum zureichend geschlossener sozialer Gebilde, um ungestört reifen zu können. Unsere moderne Gesellschaft setzt aber den einzelnen Menschen gerade vielen Einflussphären aus statt lediglich dem Einverständnis der aufgrund ihres Herkommens und ihrer Lebenshaltung Gleichgesinnten. Dies ist bezeichnend für die Struktur einer sogenannten «offenen Gesellschaft», die eben dadurch charakterisiert ist, dass sie «nicht mehr durch einheitliche Glaubensüberzeugungen zusammengehalten wird, sondern sich in Gruppen mit unterschiedlichen und entgegengesetzten Ansichten aufspaltet»¹⁵.

Für den Menschen in einer offenen – oder zumindest zusehends offener werdenden – Gesellschaft erscheinen wegen der Vielheit der Glaubensüberzeugungen am Horizont dieser Glaubensüberzeugungen stets auch wieder deren Grenzen. Das heisst nicht, dass dabei die entsprechenden Wirklichkeitsbezüge sich als falsch erwiesen. Nicht notwendig eine Überzeugung in ihrem Inhalt, aber deren Allgemeinverbindlichkeit wird da angegriffen. «Die Wahrheit» wird situationsbedingt. Verschiedensten Wirklichkeitsbezügen ausgesetzt, erfährt, erlebt der Mensch in der offenen Gesellschaft mehr oder weniger bewusst das Postulat der Allgemeinverbindlichkeit eines Wirklichkeitsbezugs als Produkt gegenseitiger Bestätigung, als Verabsolutierung dessen, worüber Einverständnis herrscht, als «soziale Verdichtung», wie der Soziologe Wilhelm Jerusalem dies genannt hat¹⁶.

Dem «antworten» die beschriebenen Eigentümlichkeiten modernen Erzählens. Für Goethe noch trifft zu: «Er konnte erzählen, ohne das Erzählte analytisch in seine Bedeutungen und Voraussetzungen zu zerlegen. Denn die Richtigkeit und Genauigkeit war für ihn schon im erzählten Phänomen selbst verbürgt¹⁷.» Die moderne hermeneutische Situation dagegen beschreibt zum Beispiel Hans Georg Gadamer (in bezug auf historische Erscheinungen, aber nicht nur für diese gültig): «Wir vergessen die ganze Wahrheit dieser

Erscheinung, wenn wir die unmittelbare Erscheinung selber als die ganze Wahrheit nehmen¹⁸.» In einer offenen Gesellschaft besteht eine wesentliche Voraussetzung der Goetheschen Objektivität nicht mehr: die leidlich geschlossene gesellschaftliche Gruppe, die gross und massgebend genug ist, ihren Abzügen der Wirklichkeit den Anschein fragloser Verlässlichkeit zu geben.

Entsprechend der Vielgestaltigkeit der Wirklichkeitsbezüge der Menschen in einer offenen Gesellschaft werden die Phänomene vieldeutig: dem Aufmerksamen kann nicht entgehen, dass die Welt nicht mehr in einer Hinsicht untergebracht ist; und beim Versuch eines Überblicks wird er, statt absolut Totalität zu fassen, sich beim Bewusstsein, nur einzelne Ansichten zu addieren, begnügen müssen. Der Mensch wird in einer offenen Gesellschaft der hermeneutischen Naivität im Umgang mit der Welt beraubt. Man denke an Musils «Welt im Conjunctivus potentialis»: «Ulrich schrieb in seinem Aufsatz..., dass wahrscheinlich auch Gott von seiner Welt am liebsten im Conjunctivus potentialis spreche (*hic dixerit quisquam* = hier könnte einer einwenden), denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein¹⁹.»

Wir wissen, dass in der modernen Erzählkunst der allwissende Erzähler mit unbestimmter und damit nicht beachteter Perspektive dem Erzähler mit merklich beschränkter Perspektive weicht. Der Erzähler erscheint dann, mit Musil zu reden, als einer der Quisquame (*sit venia formae!*). Was immer er feststellt, ist, weil eben durch seine Perspektive vermittelt, nicht unvermittelt objektiv. Nicht etwa die Falschheit des scheinbar Wahren, aber die Vermitteltheit der Wahrheit kommt so zur Darstellung.

Dies gilt auch für die Vielheit von Erzählern mit verschiedenen Perspektiven, welche unmittelbar eine Vielheit von Wirklichkeitsbezügen abbildet. Zwar legt bei einer Vielheit der Erzählperspektiven der Autor die verschiedenen Ansichten zusammen vor. Also hat der Autor, und der Leser dann entsprechend, doch einen zusammenfassenden, absoluten Überblick? – Entscheidend ist hier, dass dieser mögliche Überblick nicht zur Sprache kommt. Der Standpunkt, der einen zusammenfassenden Überblick erlaubt, liegt ausserhalb der erzählten Welt. In ihr gibt es keinen Standpunkt, der eine Zusammenfassung, eine abschliessende Darstellung gestattete, die unvermittelt absolut und mehr wäre als die vorgelegte blosser Addition einzelner Ansichten. Wie sehr der Autor eine abschliessende Überschau dem Leser auch nahelegen mag: er erklärt mit seinem Werk, dass er selber verbindlich dazu nicht imstande ist.

Durch ihren beabsichtigten Mangel an durchgehender Organisation erreicht die Montage etwas Ähnliches. Ihr Nebeneinander des Unverbundenen ist eine Addition von einzelem, die gleichzeitig den notwendigen Zusammenhang der Totalität offen lässt. Der Erzähler braucht sich dabei nicht einmal

auf eine Perspektive festzulegen – der Erzähler in Döblins *Berlin Alexanderplatz* vermag sogar ins Innere seiner Figuren zu schauen²⁰ –; aber er mutet sich nicht zu, die Welt, die er sieht, in einem einzigen Zusammenhang zu begreifen. Wenn er möglicherweise auch alles und objektiv sehen kann, so sieht er es doch nicht als ein Ganzes. Er stellt Bruchstücke zusammen.

Die Montage stellt keinen expliziten Zusammenhang des Montierten her; die Beschränkung der Erzählperspektive macht die Vermitteltheit des Dargestellten deutlich. Das sind inhaltliche Selbstbeschränkungen des Erzählers, die einen Verlust an Naivität, ein reflektiertes Bewusstsein im Umgang mit der zu erzählenden Welt zum Ausdruck bringen. Die Darstellung der Künstlichkeit des Erzählbeginns, das heisst der offene Anfang schliesslich unterwirft den Horizont des Erzählers auch noch in seiner formalen Endlichkeit der Reflexion und bringt ihn um seine Selbstverständlichkeit. Mit einem offenen Anfang gibt der Erzähler zu, dass sein Anfangen zwar durch das Erzählen, aber nicht durch die Konstitution der zu erzählenden Welt bedingt ist. Vor allem Inhaltlichen der Darstellung gesteht er ein, dass die formale Tatsache seines Anfangens bereits nicht objektiv ist. Auch hier bleibt, da das Erzählte sich ja nur als einen Ausschnitt gibt, das Ganze ausgespart.

Sind dies direkte Folgen der offenen Gesellschaft? Um das stichhaltig behaupten zu können, müssten wir imstande sein, gegenständlich den Vorgang der gesellschaftlichen Beeinflussung von Erzählformen im einzelnen zu belegen. Das ist nicht der Fall; es bleibt da, so wie die Dinge heute liegen, methodologisch eine Lücke. Aber gehen wir, diese zu vermeiden, einmal, statt von der Gesellschaftsstruktur und den Erzählformen, von uns, die wir von beiden betroffen werden, aus: Die beschriebenen formalen Eigentümlichkeiten modernen Erzählens sind wahr, weil wir uns, weil unsere Bewusstseinsstrukturen sich in ihnen wiedererkennen. Dieses Wiedererkennen macht sie wahr. Es gibt verschiedene Bedingungen, verschiedene Gründe dieses Wiedererkennens. Was wir hier versucht haben, betrachten wir es von uns aus und sehen von den Beziehungen der Gegenstände untereinander ab, ist nichts anderes als: einen gesellschaftlichen Grund dieses Wiedererkennens zu beschreiben.

Wenn wir die charakterisierten modernen Erzählformen als wahr bezeichnen, wie steht es dann mit den zeitgenössischen Erzählkunstwerken, die noch mehr oder weniger in traditioneller Weise erzählt sind? Hans Mayer hat richtig festgestellt: «Zu unserer Konstellation gehört es, dass neue Stimmen mit der Intonierung beginnen, bevor die früheren verklungen sind... Wir leben mit diesen Residuen und Anachronismen, die es eigentlich nicht sind, da sie sich in vollster Gegenwärtigkeit präsentieren²¹.» Wir werden hier auf eine notwendige Unterscheidung zwischen «zeitgenössisch» und «modern» aufmerksam. Dieser Unterschied hat weder mit wahr oder falsch noch notwendig mit dem künstlerischen Wert einer Dichtung zu tun. Hinter dem

Unterschied zwischen dem weitem, historischen Begriff «zeitgenössisch» und dem engern, systematischen Begriff «modern» stehen vielmehr die Ungleichzeitigkeiten im Bewusstsein einer Epoche²². Keine Epoche ist völlig und ganz auf der Höhe ihrer selbst. Diesen Ungleichzeitigkeiten entsprechen die Ungleichzeitigkeiten im Bewusstsein des einzelnen Menschen. Wir sind selber offenbar nicht ausschliesslich auf der Höhe unserer Zeit. Und eines der Ziele dessen, was wir Bildung nennen (freilich nur *eines* der Ziele) besteht gerade darin, uns nicht ausschliesslich nur auf der Höhe unserer Zeit zu lassen. Damit wir uns im Hergebrachten wie im Neuen wiederzuerkennen vermögen.

¹Hans Norbert Fügen, Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 21, 2 Bonn 1966, S. 30. – ²H. N. Fügen (Hsg.), Wege der Literatursoziologie, Soziologische Texte Nr. 46, Neuwied 1968. – ³Vgl. Klaus Reichert, Reise ans Ende des Möglichen – James Joyce; in Romananfänge, Versuch zu einer Poetik des Romans, hsg. von Norbert Miller, Berlin 1965, S. 334. – ⁴A. a. O., Darmstadt 1963, S. 431. – ⁵Helmut Lamprecht, Mühe und Kunst des Anfangs – Ein Versuch über Kafka und Kleist, Neue Deutsche Hefte 66 (1960), S. 935f. – ⁶Wolfgang Kayser hat diesen Vorgang dargestellt in Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise, DVjs 28 (1954), S. 417–446. – ⁷Vgl. Friedrich Beissner, Der Erzähler Franz Kafka, Stuttgart 1952. – ⁸Margrit Henning, Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns «Doktor Faustus» und in der deutschen Literatur der Gegenwart, Diss., Tübingen 1966, S. 158. – ⁹Jean Pouillon hat die Begriffe «vision par derrière» und «vision avec» in seinem Buch Temps et Roman, Paris 1946, entwickelt. – ¹⁰Wilhelm Emrich, Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und

ihr geschichtlicher Sinn; in Protest und Verheissung, ² Bonn 1963, S. 181. – ¹¹A. a. O., Olten 1961, S. 34f. – ¹²Erich Rothacker, Der Beitrag der Philosophie und der Einzelwissenschaften zur Kunstsoziologie, Verhandlungen der deutschen Soziologentage, Bd. VII (1930), S. 133. – ¹³A. a. O., Stuttgart 1958, S. 122. – ¹⁴Theodor Geiger, Die Legende von der Massengesellschaft, Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie, Bd. XXXIX (1950/51), S. 307. – ¹⁵Adolf Arndt, Strafrecht in einer offenen Gesellschaft, Merkur Nr. 248 (1968), S. 1077. ¹⁶Vgl. Wilhelm Jerusalem, Die soziologische Bedingtheit des Denkens und der Denkformen; in Versuche zu einer Soziologie des Wissens, hsg. von Max Scheler, München 1924, S. 191f. – ¹⁷Wilhelm Emrich, a. a. O., S. 181. – ¹⁸Hans Georg Gadamer, Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 284. – ¹⁹Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952, S. 19. – ²⁰A. a. O., S. 186 und 336. – ²¹Hans Mayer, Deutsche Literatur seit Thomas Mann; in Zur deutschen Literatur der Zeit, Hamburg 1967, S. 362. – ²²Vgl. die Hinweise zu diesem Problem bei Hans Mayer, Karl Marx und die Literatur, Merkur Nr. 245 (1968), S. 821f.