Schluss

Unter starker Nachwirkung phänomenologischer Weltbegriffe findet sich die Auffassung der Neuzeit nach dem Zweiten Weltkrieg eng mit dem Begriff der Welt verbunden. Säkularisationsdebatten, philosophische Diskussionen der Technik und der Diskurs über Raumfahrt und über die Atombombe kommunizieren mittels des Weltbegriffs und lassen sich ausgehend von dieser begrifflichen Schnittfläche als Interspezialdiskurs lesen. Dabei steht die in der Neuzeit fundierte, von Hans Blumenberg aufgewiesene Integrität des Verständnisses von Wirklichkeit als Welt in Frage.[1]

Exemplarisch lässt sich dies nochmals an einem Beispiel illustrieren, das Jörg Kreienbrocks Buch über Philosophie und Raumfahrt nach dem Zweiten Weltkrieg entnommen ist. Kreienbrock erinnert an eine zuverlässig provokante und leicht missverständliche Äußerung Jacques Lacans.[2] Sie verdeutlicht die philosophische und wissensgeschichtliche Problematik des Weltbegriffs zwischen 1945 und 1965. Dem französischen Psychoanalytiker wird von Elisabeth Roudinesco in ihrer Lacan-Biografie die Bemerkung zugeschrieben: »Es gibt keinen Kosmonauten einfach deshalb, weil es keinen Kosmos gibt. Der Kosmos ist eine Sichtweise des Geistes«.[3] Bereits Roudinesco rückt diese Anekdote in das rechte Licht, indem sie in der Aussage Lacans die Wiederaufnahme von Überlegungen Alexandre Koyrés erblickt. Dieser hatte nicht nur wissensgeschichtlich in Etappen die Genese des unendlichen Universums der modernen Physik beschrieben;[4] er hatte außerdem schon 1944 in einem Descartes gewidmeten Text verkündet, »die Erde ist nicht mehr das Zentrum der Welt. Es gibt kein Zentrum, es gibt keine ›Welt‹«.[5] Warum diese Behauptung? Weil die Welt

1 Als spätes Echo des Interspezialdiskurses, sowohl stark von Heidegger beeinflusst als auch die neuzeitliche Fundierung von Wirklichkeit als Welt unterstreichend, lässt sich Peter Sloterdijks Globalisierungsbuch *Im Weltinnenraum des Kapitals* verstehen. Sloterdijk analysiert etwa, wie die Kartierung geografischer Räume im Laufe der Neuzeit ein Bild der Welt erzeugt. Vgl. Sloterdijk 2005.

2 Kreienbrock 2020, S. 86–89.

3 Roudinesco 2009, S. 276, zit. nach Kreienbrock 2020, S. 86.

4 Koyré 1962.

5 Koyré 1944, S. 83–84, zit. nach Kreienbrock 2020, S. 88.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als cartesische *res extensa* selbst ein erkenntnistheoretisches Konstrukt der Philosophie seit dem 16. Jahrhundert darstellt. »Die Idee des Kosmos ist nicht einfach ein prä-Kopernikanischer Anachronismus, sondern das Produkt eines *point de vue*, einer ›Sichtweise des Geistes‹, einer phänomenologischen Einstellung«.[6] Damit macht eine wissensgeschichtlich-epistemologische Position aus dem Weltbegriff ausdrücklich ein Problem. *Die* Welt kann nicht einfach mehr als Containerkonzept des empirisch Erkennbaren vorausgesetzt werden, wie schon Kants erkenntniskritisch gewendeter Rationalismus bemerkt hat und wie die Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts das Problem unter Titeln wie *Lebenswelt* und *In-der-Welt-Sein* wiederaufgreift. Bezeichnet Koyré die Welt als Produkt einer phänomenologischen Einstellung, so ist damit der Beitrag jener von Husserl und Heidegger maßgeblich geprägten Tradition artikuliert, die in wissenschaftlichen und literarischen Diskursen Frankreichs und Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg nachklingt.

Die in dieser Arbeit untersuchten Weltauflösungen wurden als Verlängerungen von Annahmen des Interspezialdiskurses in die zeitgenössische Literatur aufgefasst. Deutsche und französische Erzähltexte reagieren dabei vor allem durch ihren Gestaltungsmodus, also durch die Weise, *wie* erzählt wird. Arbeiten zu Ästhetik und Poetik Anfang der 1960er Jahre wie Umberto Ecos *Das offene Kunstwerk* oder die Schriften Hans Blumenbergs registrierten schon früh einen Zusammenhang zwischen zeitgenössischen Wissensdiskursen und den Künsten. Sie führten jene Uneindeutigkeit, welche sich in der ›Offenheit zweiten Grades‹ avantgardistischer Kunstwerke oder der Herausforderung der formalen Totalstruktur des Romans abzeichnete, etwa auf die epistemologische Selbstvergewisserung der zeitgenössischen Wissenschaften oder die zunehmende Technisierung der Lebenswelt zurück.

Für Hans Blumenberg ist neben der Lyrik gerade der Roman die künstlerische Form, welche als Indikator dieses Zusammenhangs dient. Als Gattungskonvention hat der Roman seinen eigenen Realismus etabliert. Dieser entspricht dem neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff des einstimmigen Kontextes. Er unternimmt die Darstellung *einer* Welt. Die Welt*struktur* ist dieser Realismus selbst.

---

6 Ebd., S. 89. Immanuel Kants ›kopernikanische Wende‹ in der Erkenntnistheorie ist in diesem ›prä-Kopernikanisch‹ wenigstens mitzulesen und als Vorform von Husserl Konzeption der phänomenologischen Einstellung aufzufassen.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Der Roman hat seinen eigenen, aus seiner Gattungsgesetzlichkeit heraus entwickelten ›Realismus‹, der nichts mit dem Ideal der Nachahmung zu tun hat, sondern gerade an der ästhetischen Illusion hängt, die dem Roman wesentlich ist. Welthaftigkeit als formale Totalstruktur macht den Roman aus. Als das Absurde zum Programm künstlerischer Produkte erhoben wurde, hat man seine Funktion als die Überwindung des Fundaments formuliert.[7]

Blumenberg kommt auf das Absurde zu sprechen, nennt es »Überwindung des Fundaments« und demonstriert damit, wie genau er den Spieleinsatz der Erzählliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg im Blick hat. Die Schriften von Samuel Beckett, Wolfgang Hildesheimer und Peter Weiss werden bis in die 1970er Jahre hinein als absurde Literatur behandelt. Die »Überwindung des Fundaments« ist jene der »Welthaftigkeit als formale[r] Totalstruktur«, der man ihnen zuschreiben kann. Solche Phänomene hat diese Arbeit vor dem Hintergrund der mittlerweile ausgearbeiteten narratologischen Erzählweltmodelle als Weltauflösungen anzusprechen versucht. Konturiert worden sind Weltauflösungen dabei als Textverfahren, die den Zugang zur semantischen Ebene des Erzählten auf der diskursiven Ebene komplizieren.

Als Konsequenz von Blumenbergs und Ecos Einsichten, empfiehlt sich der Begriff somit als Versuch einer erzähltheoretisch genaueren Bestimmung dessen, was man seinerzeit als Erzählkrise ausmachte. Mit Bezug vor allem auf die Gattung des Romans hält Theodor W. Adorno 1954 in seinem Aufsatz *Über die Rolle des Erzählers im zeitgenössischen Roman* fest: »es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.«[8] Bei Adorno wie bei Blumenberg verbindet sich die Frage nach der Krise des Erzählens dabei mit einer gattungspoetischen Voraussetzung, die den Roman zum Inbegriff von Erzählliteratur seit der Neuzeit erklärt. Adornos Fokussierung auf den Erzähler lässt dabei das Problem der Erzählsituation in den Blick rücken, dem auch auf den vorangegangenen Seiten eine Schlüsselfunktion zufiel.

Eine dagegen eher positivistisch zu nennende Narratologie hat seit der PWT der Literatur damit begonnen, Erzähltexten überhaupt eine Weltstruktur oder Welthaftigkeit zuzuschreiben. Von der Warte Blumenbergs aus wäre das wenigstens problematisch. Seine Überlegungen folgen der deutschsprachigen Romantheorie seit Christian Friedrich von Blanckenburg und damit einer Tradition, die Welthaftigkeit als Gattungsmerkmal

7 Blumenberg 2001[2], S. 72.
8 Adorno 1981[1], 41.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

definiert, das sich historisch ausgesprägt hat. Wenn auf den vorangehenden Seiten nicht nur Romane analysiert wurden, so bedarf das vor dem Hintergrund von Blumenbergs immer auch gattungspoetisch zu lesenden Überlegungen somit wenigstens noch einer nachträglichen Begründung. Für eine Analyse von erzählerischen Weltauflösungen auch außerhalb gattungsmäßiger Romane lassen sich zwei Argumente anführen. Erstens lässt sich festhalten, dass der Anspruch der narrativen Königsgattung, Welten zu schaffen, nach 1945 selbst dort in Zweifel gezogen wird, wo die Gattungszuschreibung dominiert. Zweitens lässt sich beobachten, dass die Infragestellung der Welthaftigkeit des Romans von der narrativen Peripherie kleiner(er) Formen her erfolgt.

1. Gattungszuordnungen zu ›Großformen‹ wie *Roman* oder *récit* werden etwa bei Arno Schmidt oder Alain Robbe-Grillet beibehalten. Zugleich werden an ihrer Konzeptualisierung aber theoretische Modifikationen vorgenommen. Schmidts *Berechnungen* und Robbe-Grillets *Pour un nouveau roman* verbinden mit einer alten Gattung neue poetologische Ansprüche. Das machen schon der Begriff eines ›neuen Romans‹ deutlich sowie der schmidtsche Versuch, eine angemessene Erzählform auf der Höhe zeitgenössischer physiologischer Bewusstseinstheorien zu gewinnen. Samuel Becketts Trilogie ist in dieser Hinsicht die Rückführung des Romans auf einen Nullpunkt, an dem die Unmöglichkeit zu erzählen mit der Unfähigkeit der Weltschaffung – im Zeichen der Erschöpfung statt der Schöpfung – zusammenfällt. Spätfolgen dieser Tendenz, den Anspruch des Romans von innen heraus zu implodieren, lassen sich bis in die 1970er Jahre hinein weiterverfolgen. Schreibprojekte wie Ingeborg Bachmanns *Malina* und ihr gesamtes *Todesarten*-Projekt verdanken sich der langwierigen Abkehr von klassischen Erzählhaltungen wie dem Gebrauch der dritten Person Singular.[9] Peter Handkes erste beiden Romane *Die Hornissen* und vor allem *Der Hausierer* vermeiden es erklärtermaßen, noch auf klassische Weise zu erzählen. *Der Hausierer* versteht sich als Versuch, einen Kriminalroman zu schreiben, der jeder mögliche Kriminalroman sein könnte. Er gleicht dabei einer Sammlung von genretypischen, aller-

9 Vgl. Weigel 1999, S. 526–534, insbes. S. 527: »Die Genrebezeichnung Roman trifft den Text nur bedingt«. Er ist »eher als Bildungsroman jener imaginären Konstruktion zu lesen, als die sich die Gattung des autobiographischen Romans darstellt« (ebd., S. 528). Dabei »komponiert der Text aber eine Gegenbewegung zur Genese des Romans, vollzieht er eine Umkehr gegenüber dem literaturtheoretischen Diskurs und nimmt in literarischer Gestalt eine gleichsam verkehrte Darstellung der Gattung Roman vor« (ebd., S. 529).

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dings »alogisch« angeordneten Versatzstücken, die über keine definitive, ohne die Mitwirkung der Lesenden extrahierbare Handlung verfügen.[10] Ecos ›Offenheit zweiten Grades‹ klingt hier nicht nur an. Die genannten Romane destabilisieren die Gattung und ihr Telos von innen heraus. Sie bürden den Lesenden die Arbeit der Sinnstiftung und der Herstellung von Weltkohärenz in extremer Weise auf.

2. Daneben sind es die kleineren Erzählformen, die den Anspruch der erzählerischen Gattungen auf Welthaftigkeit überhaupt infrage stellen. Bezeichnete Peter Weiss selbst *Der Schatten des Körpers des Kutschers* als ›Mikroroman‹, so weist das nicht nur auf die Kürze dieses Textes, sondern vielleicht auch auf eine Schrumpfung des Gattungsanspruchs hin. Sie hat sich in diesem Roman bereits im Vorführen des Scheiterns einer schriftlich umfassend möglichen Weltbeschreibung angekündigt. Es scheint insgesamt kein Zufall zu sein, dass die Gattungszuschreibung Roman ausgerechnet in der avancierten deutschen Prosaliteratur während der Folgejahre nur eingeschränkt gebraucht wird. Wolfgang Hildesheimers *Tynset* findet sich ebenso wie dessen Zwillingsbuch *Marsante* unter den erzählenden Monologen. Max Frischs *Homo Faber* weist sich als Bericht aus und eine späte Erzählung Frischs wie *Der Mensch erscheint im Holozän* gibt das Erzählen geradezu auf zugunsten einer Anhäufung von Eindrücken, Exzerpten, Dokumenten. Und Thomas Bernhards Prosamonologe meiden bereits ab Beginn der 1960er Jahre immer wieder traditionelle narrative Gattungszuschreibungen und ersetzen sie durch kryptische Paratexte wie *Eine Erregung* (*Holzfällen*), *Ein Zerfall* (*Auslöschung*), *Rettungsversuch, Unsinn* (*In der Höhe*). Selbst in Gottfried Benns Novelle *Der Ptolemäer* findet weniger die gattungstypische Erzählung einer unerhörten Begebenheit statt als vielmehr eine Reflexion darüber, in welchem Vokabular von einer epistemologisch und perspektivisch zersplitternden Welt und ihren Begebenheiten sich denn noch erzählen lässt. Der Anspruch des Romans, Welten zu erzählen, wird so gerade auch in anderen Prosaformen problematisiert – als sei das Erzählen, und mit ihm der Roman, schon ›vorbei‹.

10 »Ich wollte Verfolgung, Folterung und Tod auch nicht mit den üblichen Mitteln der logisch glatt aufeinanderfolgenden Sätze zeigen: Die Anordnung der Sätze zueinander sollte schon an der Darstellung des Schreckens mitwirken; die Schnittstellen der Sätze sollten *Bedeutungen* haben: Die alogische Struktur der Sätze sollte die Geschichte des Schreckens erzählen. Wie im Schrecken die Gegenstände nichts mehr miteinander zu tun zu haben scheinen, so scheinen hier die *Sätze* im Schrecken nichts mehr miteinander zu tun zu haben. Jeder Satz steht für sich allein.« Handke 2004, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Neben dieser gattungspoetischen Problematik, welche sich aus der Konvergenz von Welt und Roman ableiten lässt, greift die Destabilisierung des Erzählens so über Gattungszuschreibungen hinaus auf die Erzählliteratur insgesamt über. Sie verunsichert damit nicht nur Begriff und Möglichkeit des Erzählens, sondern noch die allzu eingespielten Mittel jeder Erzählforschung oder Narratologie. Erzählen wird in den proto-narratologischen Ansätzen der frühen bundesrepublikanischen Literaturwissenschaft, vor allem bei Käte Hamburger durchaus schon als reiner Setzungsakt wahrgenommen, der nicht einfach einen Transport in eine fiktive Welt darstellt (wie später dann bei Ryan), sondern die Erzählwelt qua Erzählen und von diesem unablösbar erzeugt.[11] Obwohl Hamburger so den Begriff des personalisierten Erzählers herausfordert, persistiert dieser bei Zeitgenossen wie Franz K. Stanzel, um sich dann auch weiter zu behaupten.[12] Allerdings scheint selbst bei Hamburger noch partiell eine Auffassung des Erzählens als Vermittlung in Takt belassen, die einer recht konventionellen und einfachen Definition des Begriffs folgt, wie sie noch heute in Peter Lamarques populärer Minimaldefinition begegnet.[13] Damit von Erzählen die Rede sein kann, braucht es nach Lamarque erstens eines Erzählten, das dem Erzählakt etwa als Ereignisfolge oder Geschehen in einer Erzählwelt vorausgesetzt wird. Zweitens bedarf es einer erzählerischen Mediation, was sich für allerlei Vorstellungen eines personalisierten Erzählers und/oder impliziten Autors/Erzählers anschlussfähig erweist. Eine solche Definition des Erzählens mag in einem frühen erzähltheoretischen, vor allem Literatur behandelnden Diskurs nach 1945 gerade noch angehen. Für die heutige trans- und intermedial beschlagene Narratologie scheint Lamarques Erzählbegriff indes reichlich beschränkt. Wie man längst festgestellt hat, zeichnet sich filmisches Erzählen durch eine Abwesenheit von Mediation aus, so dass Effekte wie die *voice over*-Narration, die am ehesten so etwas wie einen personifizierten Erzähler im Spielfilm fingiert, gerade markante Ausnahmen und sicher nicht die Regel bilden. Im Grunde lassen sich aber bereits an Erzählformen der emphatischen Moderne, die eine unmittelbare Darstellung

11 »Wir können erkennen: die epische Fiktion, das Erzählte ist nicht das Objekt des Erzählens. Seine Fiktivität, d.i. seine Nicht-Wirklichkeit bedeutet, daß es nicht unabhängig von dem Erzählen existiert, sondern bloß *ist* kraft dessen, daß es erzählt, d.i. ein Produkt des Erzählens ist« (Hamburger 1977, S. 123).

12 Stanzel 1964, S. 11–51.

13 Lamarque 2004.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

von Bewusstseinsakten anvisieren, etwa dem *stream of consciousness*, dem *interior monologue* oder einer hinreichend radikalisierten *freien indirekten Rede*, die Grenzen einer Auffassung von Erzählen festmachen, die auf erzählerische Mediation besteht. Bereits Doritt Cohns Untersuchung zur *psycho-narration* stellte Anschauungsbeispiele bereit, die den engen Erzählbegriff Lamarques sprengen dürften.[14] Auf diesen Seiten behandelte Texte wie *L´innommable*, *Dans le labyrinthe*, *Der Schatten des Körpers des Kutschers* oder Schmidts Trilogie weisen in eine ähnliche Richtung. Sie inszenieren nämlich in der ersten Person Singular Erzähl-Origines unmittelbar in der Erzählwelt und verschieben den Darstellungsanspruch vom distanzierten Erzählen einer Welt auf die textuelle Simulation eines unmittelbaren Erlebens. Angesichts solcher Phänomene scheint die Narratologie vor eine nur selten akzeptierte Wahl gestellt: entweder einen zu engen Begriff des Erzählens aufzugeben (und alternativ etwa, wie Blumenberg es nahelegt, in einem weiteren Sinn von Darstellung zu sprechen) oder das Konzept mit Rücksicht auf erzählerische Unmittelbarkeitsphänomene zu modifizieren (zusammen mit eingespielten analytischen Kategorien, etwa der des Erzählers, die hier mit in Frage stehen). Unter diesen Vorzeichen, auf die hier abschließend nur ein kurzes Schlaglicht geworfen werden kann, mag die ›Krise des Erzählens‹ nach 1945 vielleicht auch als Krise eines bestimmten realistischen Modells des Erzählens erscheinen, dass einen gern als Erzähler personifizierten Mediator oder Erzeuger von Erzählereignissen und/oder Welten supponiert (und das auch noch als halbwegs verlässlichen). Als Komplizierungen des Übergangs von der textuellen Diskurs- zur semantischen Weltebene erwiesen Weltauflösungen sich vor allem als Problematisierung einfacher Vermittlungsverhältnisse von Erzähl- und Weltinhalten. Man mag sie daher Extremphänomene nennen. Es spricht vieles dafür, dass eine selbstkritische Narratologie von ihnen ausgehend die Leistungsfähigkeit ihrer Methoden bedenken, reformulieren und erweitern kann.

Da sich in den untersuchten Texten verstärkt besagte Unmittelbarkeitseffekte abzeichneten, wurde zu ihrer Untersuchung in Anschluss an Ecos Weltentheorie Käte Hamburgers Vorschlag eines deiktischen Origo-Modells adaptiert und ergänzt. Die weltauflösenden Texte operierten immer wieder mit Ich-Origines, die entweder mithilfe des Tempus Präsens als unmittelbare Erzähl-Origines auftraten (*Tynset, Malone meurt, L'Innommable*,

14 Cohn 1978.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

La maison de rendez-vous) oder als Schreiber (*Molloy*, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, *Nobodaddy's Kinder*) und dabei, je nach deiktischer und grammatischer Markierung, bestimmte Effekte hervorbrachten, welche den Zugang zur Erzählwelt erschwerten. Dazu gehörte noch die fingierte Medialisierung des Weltzugangs selbst. Was wir mit Seitenblick auf die Intermedialitätsforschung als Auto-Medialisierung beschreiben konnten, war eine medial variable Gestaltung der Erzählsituation, die nicht schon, weil Literatur im Medium Text sich vollzieht, auch im Selbstausweis, der schon an der Schwelle zur Erzählwelt stattfindet, explizit textuell sein musste. So gestaltete Hildesheimers *Tynset* sich auto-medial als *mündlich* erzählter Monolog, Robbe-Grillets *La Jalousie* sich allem Anschein nach als *optisches* Bewusstseinsfeld im Zustand der Eifersucht, Blanchots *Thomas l'Obscur* sich als Text, der einen schleichenden Übergang vom *Blick* zur *Stimme* inszeniert und dabei beide Medialisierungen stellenweise mischte. Diese latent medientheoretische Herangehensweise konfligiert mit Gérard Genettes erfolgreicher und ubiquitär adaptierter Unterscheidung zwischen Stimme und Fokus dahingehend, dass wir zwar von verschiedenen Fokalisierungen als verschiedenen Origines-Positionen im Moment der Darstellung einer Erzählwelt ausgingen, diese allerdings nicht auf einen Erzähler (oder sogar Autor) zurückführen konnten, wie Genette es tut. Seine Kategorie der Stimme unterstellt dabei implizit, dass das Medium Erzähltext sich selbst automatisch schon als medial sprachlich und in dieser Form auf einen Urheber von Rede zurückbezogen verstehen müsse. Einordnungen von Texten, mit denen Genette nicht zufällig wenig anfangen kann – etwa Robbe-Grillet –, unter das Etikett einer »filmischen Schreibweise« sind zwar problematisch; sie demonstrieren aber die Wichtigkeit, die Fragen der Intermedialität bei Weltauflösungen zukommt. Aufgrund der hier Auto-Medialität genannten, selbstgegeben Medialität des Erzählens oder der Darstellung der Erzählwelt in der Erzählsituation können bestimmte als weltauflösend erscheinende Effekte erst produziert werden. Noch einmal sei, mit Blick über unseren Untersuchungshorizont hinaus, auf Thomas Bernhards Prosamonologe verwiesen, die nicht nur auf die traditionell erzählerischen Gattungszuordnungen zugunsten idiosynkratischer Paratexte verzichten, sondern auch häufig latente Medialisierungen der in ihnen wiederbegegnenden Monologe vornehmen – als Notizbuch in *In der Höhe*, als wiedergegebener Monolog in *Alte Meister*, als zu sich selbst gesprochener Gedankenstrom in *Der Untergeher*. Wobei dann gerade bei letzterem Text eine veritable Weltauflösung vorliegt. Das Zu-sich-selber-Sprechen des Untergehers Wertheimer – »sagte er, dachte

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ich« ist eine wiederkehrende Incipit-Formel seines inneren Monologs – sowie seine im Präteritum gehaltenen Erinnerungen an den einstigen Freund Glenn Gould, werden darin immer wieder von Passagen im Präsens unterbrochen, bei denen Wertheimer sich im Jetzt der Erzählwelt im Begriff findet, über die Schwelle eines Wirtshauses zu gehen. Und bis das zeitlich geschehen ist, ist mehr innerer Monolog gesprochen (»sagte er, dachte ich«) als realistischerweise bei einer derart kurzen Schrittbewegung artikuliert werden kann.[15]

*

Ausgehend von einem wissensgeschichtlichen Problemkomplex wurde neben einem narratologischen Phänomen auf den vorangehenden Seiten auch ein Zusammenhang zwischen erzählerischer Weltdarstellung und der Krise des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs nach 1945 demonstriert. Solche Zusammenhänge liegen oft außerhalb des Fokus dezidiert narratologischer Forschungen. Dabei bleiben sie für deren methodische Setzungen nicht folgenlos. So ließ sich in unserem Fall aufweisen, wie eine fiktionale Erzählliteratur noch ganz anders an der Wirklichkeit teilhaben kann als nur durch die Übernahme von Sachverhalten einer faktualen in einer semantischen fiktiven Welt. Sowohl die im weitesten Sinne wissenshistorische Auseinandersetzung mit der Neuzeit nach 1945 als auch die ihr oft zugrundeliegenden phänomenologischen Weltbegriffe als noch der in der Literatur der Weltauflösungen sich anzeigende Rekurs auf vereinzelte Origines und die verstärkte Darstellung individueller Welten (im Gegensatz zum erzählerisch konventionell in der dritten Person erfolgenden Zugriff auf *die* Erzählwelt) lassen sich als Anzeige eines Problems des Wirklichkeits- als Weltverständnisses begreifen, das über die Literatur hinausgeht und sie als Index ihrer Zeit erweist. Wobei dieses Problem an der Erzählliteratur erst deutlich wird, wenn man auf ihre formale Arbeit an der ihr immanenten Welt*struktur* hinblickt, über die Semantik der Erzählwelt also hinausgeht.

Der Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg wird aus kulturphilosophischer Perspektive schon lange, und dies nicht nur bei Hans Blumenberg, als Schlüsselmoment markiert, der einen anhaltenden Krisenmoment der

15 Bernhard 2018; vgl. für eine ausführlichere Analyse, die in diese Richtung weist Binczek 2010.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wirklichkeitserfahrung und eine Krise des Wirklichkeitsbegriffes anzeigt, wobei diese Krise offensichtlich nicht allein auf die Verheerungen und Gräuel des Weltkriegs zurückführbar ist. So kann etwa Peter Sloterdijk die Nachkriegszeit in seiner zur Deutung des 20. Jahrhunderts entwickelten These einer »Apokalypse des Realen« unterbringen[16] und so kann Jean-Luc Nancy über die »Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg« schreiben:

> Die Epoche nach dem Zweiten Weltkrieg (man müsste sagen die Epoche das Nach-den-zwei-Weltkriegen) verwüstete alle Gewissheiten der Weltsichten und der Begründungen der menschlichen Ordnung, einschließlich der Begriffe von ›Welt‹ und ›Mensch‹ selbst.[17]

Ein Ende der »Epoche«, die sich nach 1945 eröffnet, datiert Nancy wohl bewusst nicht. Indes deutet sich an, dass in der erwähnten Verwüstung der Begriffe des Menschen und der Welt und ihres Verhältnisses zueinander ein Zerbrechen bis dato gültiger Vorstellungen von Wirklichkeit eingetragen ist. Nancys Überlegung findet sich wohl nicht zufällig in einem Aufsatz über Jacques Derrida und Gilles Deleuze. Sie spielt deutlich auf einen Gedanken von letzterem aus dessen zweitem Kino-Buch an. Nach 1945 artikuliert sich das genuine Problem der Moderne, dass der Glaube an die Welt – und damit der für Deleuze wie für Blumenberg gültige Wirklichkeitsbegriff – grundlegend beschädigt sei.[18] Dass eine solche Überlegung in einem Buch zum Kino sich findet, das bis zu seiner Entstehungszeit während der 1980er Jahre längst zu einer dominanten zeitgenössischen Kunstform aufgestiegen war – dies unterstreicht nur das enge Verhältnis, das zwischen künstlerischen Darstellungsformen und der Artikulation von Wirklichkeitsvorstellungen besteht.

> Das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, dass wir nicht mehr an diese Welt glauben. Wir glauben sogar nicht mehr an die Ereignisse, die uns widerfahren: an Liebe und Tod, als ob sie uns nur zur Hälfte angingen. […] Das Band zwischen Mensch und Welt ist zerrissen. Folglich muß dieses Band zum Gegenstand des Glaubens werden: es ist das Unmögliche, das nicht anders als in einer Glaubenshaltung zurückkehren kann. Der Glaube richtet sich nicht an eine andere oder verwandelte Welt. Der Mensch ist in der Welt wie in einer rein optisch-akustischen Situation. Die dem Menschen verlorengegangene Reaktion

16 Vgl. Sloterdijk 2016, S. 101–114.

17 Nancy 2008, S. 33.

18 Tatsächlich nähern sich Blumenbergs und Deleuzes Auffassung stark an. Beide gehen in ihren Auffassungen des Perspektivismus von Leibniz und Nietzsche aus und kommen in der *Logik des Sinns* (Deleuze 1993) wie in den Aufzeichnungen über *Realität und Realismus* (Blumenberg 2020) zu durchaus ähnlichen Konklusionen.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> kann einzig durch den Glauben ersetzt werden. Allein der Glaube vermag den Menschen an das zurückzubinden, was er sieht und hört.[19]

Der Verlust des Glaubens an die Welt, der in der Moderne zunimmt, lässt sich für Deleuze als Verlust der »Selbstverständlichkeit des In-der-Welt-Seins« auffassen, als Krise der Wirklichkeit und damit verbunden auch als solche der menschlichen Fähigkeit, zu handeln.[20] Hinter diesen Überlegungen stehen bergsonianische Ideen, wie sie im Kapitel über Robbe-Grillet schon anklangen. Bergson veranschlagt ein senso-motorisches Band, welches die Möglichkeit menschlichen Handelns an die Erfahrung von Bildern ausgehend vom Körper bindet.[21] Das Kino kann wiederum als *das* Medium angesehen werden, das Denken und Handeln in einer Welt als Erfahrung von Bildern ästhetisch objektiviert. Die Lösung, die Deleuze angesichts des zerrissenen senso-motorischen Bandes zwischen Mensch und Welt ins Auge fasst, ist eine regelrechte ›religio‹, verstanden als eine neue Rückbindung durch das Kino. Statt durch die Religionen verläuft die Rückbindung über die Künste. Statt an die Transzendenz bindet sie den Menschen an das Reale, an die Welt und die Wirklichkeit.[22]

Diese Idee hat ihren Ursprung vielleicht in der Nachkriegsliteratur, die selbst schon einen ähnlichen Anspruch verfolgte. Deleuzes Überlegungen ähneln jedenfalls stark einer Passage aus Walker Percys Roman *The Moviegoer.* 1961 erschienen, endet dessen erstes Kapitel mit folgender Überlegung des Protagonisten.

> In einer Szene erscheint die nächste Umgebung des Kinos. Kate blickt mich nur an – es ist ausgemacht, daß wir während des Films nicht reden.
> Draußen auf der Straße betrachtet sie dann die Gegend. »Ja, das ist nun bezeugt.«
> Sie spielt auf ein Kinogeher-Phänomen an, das ich »Bezeugung« genannt habe. Heutzutage gilt doch, daß die Umgebung, in der ein Mensch lebt, für ihn nicht mehr bezeugt ist. Mit aller Wahrscheinlichkeit lebt er da in Traurigkeit dahin,

19 Deleuze 1997, S. 224.
20 Ott 2007, S. 106.
21 Bergson 1991, II. Kapitel.
22 Um sich hier vor dem Missverständnis eines Rückfalls dieses Denkens in die Metaphysik abzusichern: Was Deleuze für ›Gott‹ gilt, ist nichts anderes als das Band zwischen Seele und Welt. Diese drei Begriffe (die Deleuze wohl als Synonyme für die antinomischen Vernunftideen Kants gebraucht) sind in *Logik des Sinns* gleichbedeutend mit den sprachlichen Dimensionen der Bedeutung (Gott), der Referenz (Welt) und des sprechenden Subjekts (Seele/Ich). Sie antworten auf das akute philosophische Problem, auf welcher Grundlage Subjekte ein Verhältnis zu dem unterhalten können, was sie als seiend artikulieren. Vgl. Deleuze 1993, S. 303; S. 354; S. 219.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> während in ihm sich Leere ausbreitet und schließlich die ganze Umgebung aushöhlt. Doch wenn er einen Film sieht, der ihm die eigene Gegend zeigt, vermag er, wenigstens eine Zeitlang, als jemand zu leben, der Hier ist und nicht irgendwo.[23]

Hier eröffnet sich eine medienübergreifende Konstellation. Deleuzes Überlegungen zum Kino greifen ein von der Literatur zuvor schon angezeigtes Problem, den schwindenden Glauben an die Welt auf. Doch es ist der literarische Text der Nachkriegszeit, der das Problem des Glaubens an die Welt zuerst thematisiert. Percys Anekdote scheint bereits den von Deleuze sogenannten »Katholizismus des Kinos« nahezulegen, insofern die Lokalisierung »Hier […] und nicht irgendwo« die Verankerung in einer Welt durch den Blick eines anderen – Äquivalent der auktorialen Erzählinstanz oder der kinematografischen Kamera – einholt. War es vielleicht dieser Blick, den Stephen Dedalus am Strand von Dublin hinter seinem Rücken vermutet hat?

In der Poetik der Weltauflösungen scheint eine vergleichbare Prekarität des Bandes zwischen Mensch und Welt auf. Auch Erzählwelten sind Erzeugnisse, die dank einer Mitarbeit der Lesenden bei der Lektüre erst aus der diskursiven Dimension von Texten extrahiert werden müssen. So spielt in die Weltauflösungen ebenfalls eine senso-motorische Komponente hinein. Die problemlose Immersion in die Erzählwelt, die im schnellen, gespannten Lesen des realistisch geschriebenen Thrillers *conditio sine qua non* der Lektüre darstellt, wird durch die Resistenz der diskursiven Ebene und die Auflösung der Welt durch wechselnde Widerstände behindert. Die Mitarbeit, die für Eco jedes Kunstwerk unabdingbar voraussetzt, artikuliert nun ein Problem und formuliert womöglich sogar eine Aufgabe. Das Band ist zerrissen: die Lesenden müssen sehen, wie sie noch zur Welt finden. Sie sind angehalten, durch ihr eigenes Tun die Integrität und Kohärenz der Welt zu bewahren oder zu stiften.

Wie immer man die Lösung dieses Problems über den Umweg des Kinos bewerten mag. Die Vorstellung, erzählende Medien könnten die anvisierte ›religio‹ leisten, zeigt ein großes Vertrauen in die Funktion der Künste in modernen Gesellschaften an. Diese Funktion besitzt wenigstens zwei Aspekte. Der erste besteht darin, ein bestehendes Wirklichkeitsverhältnis mittels künstlerischer Mittel neu zu organisieren; der zweite darin,

23 Percy 1986, S. 67.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auf dieselbe Weise die Krise dieses Weltverständnisses zu artikulieren.[24] Beides unterstellte auch Blumenberg, wo er den neuzeitlichen Erzähltext und den Roman auf der Grundlage eines bestimmten Wirklichkeitsbegriffes konstituiert ansah oder den Übergang vom Wirklichkeitsbegriff des einstimmigen Kontextes Welt zu dem des Widerstandes im Roman artikuliert fand.

Einen Wirklichkeitsbegriff zum Ausdruck zu bringen und seinen Status in einem bestimmten historischen Moment seiner Krise offenzulegen, ist dabei etwas völlig anderes, als kleinteilig Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen den Sachverhalten einer faktualen Welt und einer fiktiven Welt aufzurechnen. Ein Begriff dessen, was Wirklichkeit sei, muss überhaupt immer schon vorausgesetzt werden, um zwischen Wirklichem und Fiktivem diskriminieren zu können. Gegenüber dem dominanten referenztheoretischen Zugriff – dem die meisten *histoire*-Narratologien heute bei ihren Untersuchungen von Erzählwelten anhängen – sollte darum ein anderes Verhältnis von Erzählliteratur und Welt nicht vergessen werden: »Die Literatur stellt die Welt nicht einfach referentiell dar, sondern bildet sie überhaupt erst aus; ein Roman ist nicht ein Abbild der Welt, sondern gibt ein Weltbild.«[25] Das, was Wirklichkeit als gültiges Weltbild ausmacht, wird gerade in der Moderne immer mitproduziert von Medien, damit aber auch von in ihnen vorkommenden Kunstwerken, die so gleichwohl als Indikatoren von Krisen des Wirklichkeitsverständnisses fungieren können.[26] Sie spielen für die Vorstellung der Wirklichkeit – welche dann ganz buchstäblich die Welt zum Bild oder eben auch zum Text werden lässt – eine tragende Rolle: »the model for this self-staging world is then the modern work of art. We know that the modern work of art interrogates itself with an unremitting and unsparing intensity as to its own nature and singularity.«[27] Auch Erzähltexte, gerade aufgrund ihrer inhärenten Weltstruktur, bringen Vorstellungen von Wirklichkeit hervor. Dies geschieht etwa darin, dass sie Verfahren wie diejenige realistischer Erzähltexte entwickeln, welche einen unproblematischen Zugang vom Text

24 Eine solche Krise des Verhältnisses Mensch und Welt und damit der Auffassung von Wirklichkeit zeigten gerade die ›Mächte des Falschen‹ an, die im Kino genauso wie in den Texten Alain Robbe-Grillets neben anderen ihren Niederschlag zeitigten.

25 Poppenberg 2018, S. 87.

26 Luhmann 2004. Darauf hat vor nicht allzu langer Zeit Mark Seltzer mit Nachdruck hingewiesen: »a modern world comes to itself by staging its own conditions. A modern world is a self-conditioning and self-reporting one« (Seltzer 2016, S. 6).

27 Ebd., S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zur Erzählwelt ermöglichen. Umgekehrt können narrative Texte gerade dort, wo dieser Realismus oder ihre Weltillusion nicht mehr funktioniert, zugleich auf Krisen der Wirklichkeit und des Wirklichkeitsbegriffs reagieren.

Weltauflösungen betreffen nicht das Verhältnis einer wirklichen zu einer möglichen oder fiktiven Welt. Sie betreffen die Frage – und artikulieren sie als das Problem einer historischen Zeit – wie sich Wirklichkeit unter dem Eindruck historisch-kultureller Spannungen noch darstellen und denken lässt.

https://doi.org/10.5771/9783968219271-317, am 14.08.2024, 10:09:14
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb