
MERKUR

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken

Heft 11 68. Jahrgang November 2014
Klett-Cotta Stuttgart

- MARTIN SABROW **Der vergessene kommunistische Widerstand**
INGO MEYER **Niedergang des Romans?**
PATRICK EIDEN-OFFE **Hipster und Eckensteher**
KAI ALTHOETMAR **Moldau. Das Land der Verbannten**
FRIEDRICH WILHELM GRAF **Russisch-Orthodoxe »Sozialdoktrin«.**
Religionskolumne
EKKEHARD KNÖRER **Emmanuel Carrères Romane vom Ich.**
Literaturkolumne
HANNA ENGELMEIER **Karl Ove Knausgård's »Mein Kampf« – bis jetzt**
MATTHIAS N. LORENZ **Die Figur »Christian Kracht«**
ULRICH GUTMAIR **Erzähldebüts: Katja Petrowskaja und Per Leo**
HELMUT HEISSENBÜTTEL **Der Zerfall der Fiktion der Realität**
GÜNTER HACK **Natur der Kohlmeisen**
STEPHAN HERCZEG **Journal (XX)**



786

INGO MEYER

Niedergang des Romans?

Sondierungen im Bezugsrahmen eines Topos

Zählen niederer Status im literarischen Gattungsgefüge und moralische Bedenklichkeit der Wirkungen des Romans zu den Topoi der Kritik bis weit ins 19. Jahrhundert, so die Klagen über seinen Niedergang, ja seine Unmöglichkeit zur konstanten Begleitmusik seiner modernen Geschichte.

Und doch scheint sich seit einiger Zeit etwas verschoben zu haben. So unterschiedliche Autoren wie Philip Roth und Bodo Kirchhoff treffen sich in der Annahme, in baldiger Zukunft sei die Romanlektüre sehr wahrscheinlich nur noch der Kult einer merkwürdigen kleinen Sekte, Roth machte für diese zu erwartende Entwicklung die Bildschirmmedien verantwortlich. Die Marginalisierung der Romanciers in den Vereinigten Staaten ist im Vergleich zur deutschen Situation, auf die ich mich hier beschränken muss, tatsächlich bedauerenswert, doch sollte man nicht dem wohlfeilsten aller Argumente aufsitzen. Es *wird* gelesen, das Belletristiksegment des Buchmarkts publiziert jedes Jahr Abertausende Neuerscheinungen, und wenn man nicht notorisch dazu neigt, seine Bücher vollzuschreiben, auch ihre Haptik nicht vermisst, ist selbst gegen das E-Book nichts einzuwenden.

Zur Niedergangsthese konträr scheint gefühlt so ziemlich jeder Dritte meiner Gesprächspartner gerade an einem Roman zu schreiben, sofern er ihn nicht bereits abgeschlossen in der Schublade liegen hat. Nie also war mehr Roman als heute, dennoch lassen sich Verfallstendenzen innerhalb dieser Königsdisziplin der Epik kaum noch übersehen. Anleiten soll die Frage, ob sich ein Zusammenhang von inflationärer Produktion, schwindendem Gewicht der Artefakte und dem damit verbundenen Bewusstseinschwund für die Anforderungen der Großgattung behaupten lässt.

Trotz der fettenreichen Geschichte der Romanpoetik reicht hier die seit gut zweihundert Jahren gültige Minimalbestimmung, dass der Roman Totalität, eine *ganze Welt*, zu entfalten habe und dabei nicht an fixen Normen, sondern seinem impliziten, je individuellen Anspruch zu messen sei. Das ist nicht verhandelbar; mit notwendig begrenzten Mitteln ein Ganzes sinnfällig werden zu lassen, ist und bleibt das Paradox besonders des modernen Romans, der sich zum Komplexitätsdruck der Realität, der Tradition, letztlich des Sprachsystems selbst zu verhalten hat. Dazu kann man auf Seiten der Kritik idealtypisch zwischen einer Greiner- und einer Drews-Variante unterscheiden. Erstere optiert im Grunde für den wirklichkeitsgesättigten Roman und interessiert sich für den »Versuch, auf existentielle Fragen ... zu antworten«, reagiert daher unwillig, wenn sie »Bücher lesen soll, die sich allzu deutlich auf andere beziehen«. Letztere dagegen ist fasziniert vom Avantgardismus einer Literatur, die den »mittleren psychologischen Realismus des Er-

zählens« hinter sich gelassen hat, dafür aber das Sprachspiel und die Problematik der fiktionalen Referenz favorisiert.¹

Schon einem flüchtigen Blick zeigt sich eine Asymmetrie, denn die Avantgarde und selbst der imaginative Roman im Gefolge der klassischen Moderne sind peripher geworden. Fast alle hier zu besprechenden Bücher etwa meiden das vom New Criticism so getaufte »unzuverlässige« Erzählen, das nicht nur dem Commonsense-Realismus widerspricht, sondern vermeintlich stabile narrative Konventionen des eigenen Textes unterläuft, weshalb sie auch auf die altehrwürdige Kategorie der Wahrscheinlichkeit befragt werden müssen; weniger provokante moderne Errungenschaften wie sich wechselseitig relativierende »Stimmen« statt eines allwissenden oder umgekehrt sehr beschränkten Autors und vorsichtiges Hantieren mit nicht-chronologischer Struktur sind bereits das Anspruchsvollste, was dem Leser heute zugemutet wird. Die Unkenrufe aus den achtziger Jahren, Hochzeit postmoderner Experimente, es werde nicht mehr erzählt, sind schon lange gegenstandslos geworden, es *wird* erzählt, und das nicht zu knapp, sondern oftmals üppig wuchernd.

Rückkehr zur Konvention ist ein erster Befund, den Theorieschlenker jedoch möchte ich mir erst zum Schluss gestatten. Der Reihe nach.

Erschlaffung der Altvorderen. Muss man über den Autor Günter Grass noch sprechen? Der letzte Erfolg, die Novelle *Im Krebsgang* von 2002, tatsächlich aber ein Roman, von der Konstruktion her überfrachtet, im Material wie stets historisch exakt, doch gespickt mit Anspielungen auf das eigene Werk und immer wieder den moralischen Zeigefinger erhebend, wurde von Rudolf Augstein noch kurz vor seinem Tod enthusiastisch besprochen, allerdings – und genau das ist symptomatisch – nur ob des allfälligen Anstoßes einer neuen Debatte, der Vertreibung der Deutschen aus dem Osten, die mit der Torpedierung der *Wilhelm Gustloff* ihr tragischstes Symbol fand. Die Wahrheit ist, dass Grass seit langem jede sprachliche Sensibilität verloren hat, Aufbaudialoge benötigt, um Informationen zu liefern, die er anders nicht unterbringen kann, von »Kids« und »meiner Wenigkeit« spricht, was noch gar nicht das Ärgste ist. Sein Problem, dass ihm seit den *Hundejahren*, also einem halben Jahrhundert, kein ästhetisch relevanter Text mehr gelungen ist, liegt offen zutage.

Für die, die es mochten, seine Helden beim komischen Spagat zwischen Anpassungsverweigerung und Zwang zur Mittäterschaft zu begleiten, waren Martin Walsers rhetorisch stets auf Hochtouren laufende Romane bis in die frühen Neunziger eine zuverlässige Droge, dann ließ die Spannkraft, nicht aber die Produktion nach. Doch schlagend deutlich wurde das erst 2008 mit dem überraschenden *Ein liebender Mann*.

¹ Ulrich Greiner, *Mitten im Leben. Literatur und Kritik*. Frankfurt: Suhrkamp 2000; Jörg Drews, *Luftgeister und Erdschwere. Rezensionen zur deutschen Literatur 1967-1999*. Frankfurt: Suhrkamp 1999.

Es gibt bei uns eine schlimme Tradition von »Romanen um den jungen Goethe« (Schiller, Hölderlin usw.), Walser hat sie mit einer Variante um den alten Goethe, der Ulrike-Episode, die dann in der *Marienbader Elegie* sublimiert wurde, bereichert. Zum Schluss erwacht der Dichtersturz mit der Hand an seiner Morgenerektion. Goethe zum Anfassen oder Blasphemie? Wie seine Essays und Poetik-Vorlesungen lehren, zählte Walser nie zu dessen vorbehaltlosen Admiratoren, man fragt sich also, welchen Ertrag er sich eigentlich vom Stoff dieses in einer seltsam hybriden, gewiss nicht goetheschen, doch auch nicht ganz walserschen Sprache abgefassten Romans versprochen hat, der etwas Bühnenhaft-Chargierendes wohl bewusst mitführt. Erstmals im Werkkontext wurde hier Literatur aus Literatur erschrieben, das hatte Walser früher nicht nötig.

Paul Nizon dagegen ist vielleicht der letzte Aufrechte, der die klassische Moderne fortsetzt. Diskontinuierliche Subjektivität, die über sich allein im Erleben ästhetischer Intensität verfügt, das nichtlinear-flanierende Erschreiben einer Lebensspur, indem sie sich der Metropole aussetzt, ganz gleich, ob Rom, Barcelona oder Paris, in der Engführung von Wahrnehmung und Bewusstsein noch die Weigerung, vom Schönen zu lassen – in bestechend makelloser Prosa gelang das eigentlich nur Nizons vergleichsweise wenigen Büchern. Und doch wurde mit dem letzten Roman, *Das Fell der Forelle* (2005), der wieder Nizons Lebensthemen – Paris als unerschöpfliches poetisches Tonikum und die Jagd nach dem Fetisch des Fischweibs – variiert, Leerlauf rufbar, der schmale Text verfängt sich zum Ende hin in bisher ungewohnten repetitiven Phrasen, die das Abgleiten des Helden in den Wahn plausibilisieren sollen, doch nicht weniger von der Erschöpfung des Sujets künden. Eine neue Romanidee, *Salve Maria*, wurde offenbar fallengelassen, dafür ist Nizon seit geraumer Weile mit der Edition seiner Arbeitsjournale beschäftigt. Die sind auch sehr schön.

Mittlere Güte der mittleren Generation. Das ist natürlich ein Euphemismus, alle folgenden Autoren hätten, wären sie abhängig beschäftigt, das pensionsfähige Alter längst erreicht. Wer Peter Handkes Verwunderungspoetik, die schon seit Jahrzehnten den in der Tat erstaunlichen Umstand, dass wir als wahrnehmend-reflexive Subjekte in die Welt gestellt sind, akzeptiert und seine Entschleunigungsprosa schätzt, wird auch beim rezenten *Versuch über den Pilznarren* (2013) auf seine Kosten kommen, dessen eigenwilliger Satz als Kette von bloßen Notaten nicht verdecken kann, dass hier mehr als bloß romaneske Züge zu gewärtigen sind.

Jochen Schimmang hat mit *Das Beste, was wir hatten* (2009) nach jahrelanger Durststrecke einen Roman vorgelegt, der es mit seinen frühen Arbeiten aufnehmen kann. Eine Handvoll Achtundsechziger, mal loser, mal enger verknüpft, macht in der alten Bundesrepublik Karriere, das ist ein spezifisch westdeutsches Thema, auch wenn die Hauptfigur kurz über der Liaison mit einer Stasiagentin strauchelt. Der Ton ist elegisch, der Zugriff von dezenter Psychologie – die Erbschaft der gelegentlich bespöttelten Neuen Subjektivität hat auch ihr Gutes – und voller Zeitkolorit, doch wenn diese Leute, staatsnah

geworden allesamt, eine bewaffnete Gefangenenbefreiung initiieren, macht der Leser nicht mehr mit. Dafür ist der Beweis endgültig erbracht, dass Schimmang nur dann stark ist, wenn er aus der eigenen Biografie schöpfen kann, Jugend in den Sechzigern mit dem Erweckungserlebnis der Popmusik, Politologiestudium am Berliner Otto-Suhr-Institut, dann die »Gespensterwelt« der K-Gruppen und der eher schlingernde Eintritt ins Berufsleben. Dieser Erfahrungshintergrund ist hier wieder derart unverzichtbar geworden, dass selbst manche Formulierungen bis aufs Wort Passagen aus seinen ersten Büchern gleichen. Ich halte es für möglich, dass Schimmang das nicht bemerkt hat.

Bodo Kirchoff dagegen erkundete *Die Liebe in groben Zügen* (2012), aber doch auf 670 Seiten. Wohl wahr, »Lieben ist Schwerarbeit«, die Beweisführung entfaltet das breit und detailreich als Drei- oder vielleicht Vierecksbeziehung, die das Wunder feiert, warum man es nach einem halben Leben miteinander in der Ehe immer noch aushält. Fernsehleute, stets auf dem Sprung, Frankfurt, München, Berlin, Haus am Gardasee, prunkende *italianità*, schnelle Trips nach Kuba oder Jamaika, das ist so selbstverständlich wie der Jaguar vor der Tür das adäquate Statussymbol, und doch erweist sich die Welt als verblüffend klein. Bemerkenswert aber, dass sich Kirchoff als überraschend gelassener und seltsam weiser Autor zu Wort meldet, der nicht nur seinem Personal die Würde lässt, sondern auch Stilhöhe und epischen Drive über diese lange Strecke fast bruchlos durchhält, sodass ein durchaus repräsentativer Roman unseres saturierten Bildungsbürgertums entstanden ist. Doch eben darum, die abgründigen, den Körper umkreisenden Bizarrerien der frühen Texte sind getilgt, »Lacan« erscheint nur noch als müdes Zitat – Kirchoff ist ein ganz normaler Autor geworden.

Brigitte Kronauer endlich, vom Feuilleton fast durchweg verehrt und von manchem als Jean Pauls Meisterschülerin gerühmt, ist die letzte große Ironikerin. Alles im neuen Roman *Gewäsch und Gewimmel* (2013) ist Sprachgeste eines souveränen Arrangeurs, nichts verbindlich; für die, die es nicht gleich bemerken, deutet er mit mal sinnigen, mal unsinnigen Rätselfragen auf den Primat der Rhetorik vor dem Inhalt. Zur Zeit wird nirgendwo Ironie als »Rede, die in der Anmut ihrer Faktur sich durchsichtig macht für ein anderes Sagen, das ebensogut an seine Stelle hätte treten können, aber zu seinen Gunsten nicht hat treten wollen« (Manfred Frank), konsequenter realisiert als in diesem bisher voluminösesten, wohl auch ehrgeizigsten Buch der Autorin. Die Rahmenkapitel à jeweils 200 Seiten des erzählerischen Triptychons sind ähnlich wie in der Äolus-Episode des *Ulysses* nach Schlagzeilen sortiert und facettieren über eine Ästhetik des Bruchs sukzessive die Handlungsstränge von mehreren Personen, zeichnen dabei aber Lebensumstände erheblicher Banalität, sodass man sich, obwohl wissend, dass dies zum Kernbestand der kronauerschen Poetik gehört, nach diesem Marathon fragt, warum man solch angehäuften Redundanz eigentlich durchqueren soll. Einer dieser Personen, der recht verschrobenen Seniorin Luise Wäns, wird dann im Mittelstück, romantisierend in zwölf »Wanderungen« gegliedert und ebenfalls 200 Seiten stark, das Wort erteilt, um sich, die größte Schwäche dieses Teils, desselben Stils wie der Arrangeur zu befeißigen.

Kronauers Buch deckt drei Grundprobleme des Romans auf, gerade wenn Ironie nicht nur als Friktion von Gesagtem und Gemeintem zu fassen ist, sondern als Relativierungsprozess nach der Dialektik von Form und Inhalt die Gattungsfrage berührt: Ist der durchgängig ironische Roman, der seine Setzungen permanent wieder aufhebt, überhaupt möglich? Wie immer man das beurteilt, dahinter erscheinen sofort die Selektions- und Unendlichkeits-schwierigkeiten. Totalität wird hier nur als zertrümmerte sinnfällig, auch macht *Gewäsch und Gewimmel* deutlich, dass Anfang und Ende – warum nur 612, nicht 1500 Seiten? – weniger durch den Stoff bedingt sind als vielmehr dekretiert werden müssen.

Konjunktur des Ideenromans. Stefan Gärtner hat das intellektuelle Porträt von Juli Zeh, die mittlerweile auf eine stattliche Anzahl von Romanen blicken kann, bereits geliefert,² die wohlwollende Rezeption dieser Autorin aber ist derart symptomatisch für die Mechanismen des literarischen Lebens, dass genauer hingesehen werden muss. Wer mehr als eines dieser Bücher gelesen hat, bemerkt sofort ihren Herstellungsprozess, das jeweilige Handlungsgerüst, das das Ideenkonglomerat transportieren muss, wird ganz offenkundig am Schreibtisch als Organigramm ausgeheckt und dann wohl nach Zeitplan prompt exekutiert. Gewiss, so hat auch Zola gearbeitet, doch verfügte dieser über eine derartige gestalterische Kraft, dass seine Realisationen das dahinter stehende theoretische Programm überrannten, ja widerlegten. Bei Zeh aber führt dieses Vorgehen nicht nur dazu, dass nichts eigentlich literarisch entfaltet wird, sondern auch, dass keine echten Spannungsbögen existieren, immer wieder liest man Füllkapitel aus dem schlichten Grund, dass ein Roman ein Buch nicht zu knappen Umfangs zu sein hat, denn es geht Zeh um die Message, und das sind die ganz großen Themen: die Willensfreiheit, die Gewalt, die Gendebatte, der Datenschutz, die Menschenrechte, der Werteverfall. Hach ja.

Spieltrieb (2004), das vorläufige Hauptwerk, ein gut 550 Seiten starker, doch unendlich zäher Pubertätsroman, voller gestelzt-anämischer Dialoge zwischen neurotischen Lehrern und neunmalklugen Halbwüchsigen, die ernsthaft über die Abgründe des Nihilismus und die Inkonsistenz des historischen Ereignisses disputieren. Der Aufhänger aber ist Sex mit Schutzbefohlenen und die daraus folgende Erpressung via Internet, schön modisch, das alles garniert mit gelehrten Anspielungen, sprechenden Namen, Musil, Nabokov, Sartre, Camus und Nietzsche, tragierte vor der Kulisse des Irakkriegs 2003, den al-Qaida-Anschlägen von Madrid undsoweiter, allein um die schlanke Botschaft zu transportieren: »Was die Menschen täglich ihre Entscheidungen nennen, ist nichts weiter als ein gut einstudiertes Spiel.« Die Welt als Bühne, ein abgeschmackterer Topos ist nun wirklich nicht zu haben.

Die Frequenz der oft beklagten Vergleichs- und Metaphernwut hat zwar seit dem Debüt *Adler und Engel* (2001), einer absurden Räuberpistole um

² Stefan Gärtner, *Die Allerunansteblichste*. In: *Titanic*, Nr. 5, 2006.

internationalen Drogenhandel und Kriegsverbrechen im jugoslawischen Bürgerkrieg, überstäubt mit Justizschelte, abgenommen, die Schief lagen aber sind immer noch atemberaubend, vorzugsweise, wenn es ums Wetter geht: »Der Mond steckte im Himmel fest wie ein Stück Falschgeld im Zigarettenautomaten, oxidierte in Minutenschnelle und war plötzlich verschwunden, heruntergebröselst oder doch noch vom Nachthimmel geschluckt« (*Spieltrieb*). Obwohl auch mal die Sonne als »zahnloser Tiger« scheint und die Sterne sich vermehren wie Bakterienkulturen (*Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien*, 2002, Zehs echtestes Buch), fürchtet die Autorin das konventionelle Mondrequisit in derart hohem Maße, dass es permanent destruiert werden muss, um auf keinen Fall des Romantizismus geziehen zu werden. Dafür mag sie Hunde, die folglich auf Schritt und Tritt begegnen und auch mal als Dingsymbol herhalten müssen, wenn anders die Handlungsfäden nicht zusammenschießen wollen (*Adler und Engel*).

Zehs Romantizismus stellt sich auf anderer Ebene ein. Oftmals sind die Heldinnen toughe, fleißige Karrierefrauen, ihres Zeichens Naturwissenschaftlerinnen oder Juristinnen. Mehr als einmal begegnet uns eine »kalte Sophie«, Freundin der Weisheit, wir haben verstanden, der Dialog gibt sich gern juristisch-ermittelnd, und diese Frauen werden erst durch eine existentielle Erschütterung dazu angehalten, ihr Mitläufertum im System zu überdenken, dann aber werden sie aktiv und kämpfen entschlossen für Recht und Wahrheit (*Corpus Delicti*, 2009); hierin das stets aufs Neue variierte Selbstbild der Autorin zu erkennen, ist dringend erwünscht.

Das Dilemma der Romane Zehs liegt neben der aufdringlichen *political correctness* der Themenverhandlung darin, dass a priori alles entschieden ist und die nicht kühnen, sondern meist krepierenden Bildformen funktionslose Applikationen sind, ihr Roman daher auch keineswegs, wie sie sich wohl schmeichelt, in hehrer musilscher Tradition als Erkenntnismedium fungieren kann, sondern dies nur simuliert. So wird statt Literatur ihr Surrogat verabreicht, hierin liegt die ästhetische Illegitimität des Ideenromans, zu dessen Verfertigung bekanntlich die besorgten Geister, hier eine Juristin, neigen. Konsequenterweise drängt es die Autorin zunehmend, Meinungen zu entäußern, man begegnet ihr seit einiger Zeit häufiger in den einschlägigen Fernsehformaten oder stößt auf Kolumnen in führenden Tageszeitungen. Bleibt zu hoffen, dass in Zukunft möglichst wenig Zeit für fiktionalen Ausstoß bleibt.

Negation sämtlicher Standards als Erfolgsmodell. Auf der Suche nach Symptomen führt leider kein Weg an ihr vorbei. Charlotte Roches Ekelroman *Feuchtbereiche* (2008) hat mit Pornografie nichts zu tun, zumal sich die Erkundungen des Intimbereichs bald als bloße Garnitur des eigentlichen Kleinmädchen-themas erweisen: Die Heldin möchte, obwohl sie ihren Vater kaum kennt, die Scheidung ihrer Eltern verhindern. Mir sträubte sich alles, doch nicht wegen des Pippikakkaquatschs, sondern ob des dementen sprachlichen Profils, das doch so gerne abgebrüht scheinen möchte, und der konstruktiven Ungereimtheiten, die neben den zahllosen Digressionen nicht selten zu Widersprüchen innerhalb weniger Zeilen führen. Die Totalitätsforderung ist

unbekannt, Figurenzeichnung bleibt ein frommer Wunsch, doch die ständig wiederholte Apostrophe »lieber nicht vorhandener Gott« hätte jeder zurechnungsfähige Lektor getilgt; »durcheinandere Haare«, warum nicht gleich ein abbes Bein im zuen Koffer? Auch besucht eine Sechzehnjährige nicht spontan einen Äthiopier, den sie beim Jobben auf dem Wochenmarkt angesprochen hat, um sich einer Ganzkörperrasur zu unterziehen.

Gottfried Willems hielt vor einiger Zeit in seiner Philippika an die philologische Zunft fest: »Niemand hat sich je ans Schreiben gemacht, der nicht zuvor gelesen hätte«,³ doch man sieht erst jetzt, dass der Befund nicht mehr zutrifft, sondern endlich der literarische Analphabetismus die Bühne betreten hat. Roche beim Verfertigen eines Romans, das ist ein Kind im Sandkasten beim Rummatschen, und es steht zu befürchten, dass solch Ungenierteheit Schule macht. Beschränkten sich die selbsternannten Originalgenies früher darauf, mit ihren Garagenbands nur die unmittelbaren Nachbarn zu behelligen, so hat sie Roches Beispiel gelehrt: Nichts leichter als einen Bestseller zu schreiben! Ein Betrieb, dessen Filterregeln erstmals sämtlich außer Kraft gesetzt waren, lässt befürchten, dass bald noch viel mehr Texte dieser Qualität auf uns zukommen werden, auch weil heute nur wenige überhaupt noch den Mut aufbringen, das Selbstverständliche zu erinnern, nämlich, so Nizon, dass Demokratie in der Kunst nichts zu suchen hat und es aktuell nicht mehr darum gehen kann, so Bazon Brock, noch mehr Artefakte ins Kultursystem zu spülen, sondern die meisten wieder mit einem scharfen Besen daraus zu entfernen.

Der Poproman, mit seinem Erzählen im Präsens, den schnellen Schnitten, dem exzessiven Konsum von Musik, Markenartikeln, Drogen und dem Hinterherjagen hinter der Verflössenen als Form des Daseins- und Identitätsbeweises ist *der* Beitrag zur Romanpoetik aus den Neunzigern, ich möchte ihn hier aber ausnehmen, da mir seine Kritik zur Zeit etwas überakademisiert vorkommt. Dafür gibt es mittlerweile eine Schwundstufe der Sorte, nämlich den

Schnöselroman. Christoph Höhtkers Debüt, *Die schreckliche Wirklichkeit des Lebens an meiner Seite* (2013), wurde von *Spiegel*, *Zeit* und *Welt* besprochen, mit durchwachsenem Urteil. Tatsächlich macht dieser keineswegs unlesbare Roman ratlos. Der ungeschickte Titel, als Zitat dem Tagebuch der davongelaufenen Freundin entnommen, lässt sich noch rechtfertigen; seit Walsers *Halbzeit* weiß man, dass der unbefugte Einblick in die Notate der Gefährtin zum Niederschmetterndsten zählen kann, was sich über sich erfahren lässt. Die Handlung? Frank Stremmer, ein Enddreißiger aus einer der Genfer Finanzwelt angehängten PR-Abteilung, säuft und vögelt sich durch einen heißen Sommer, zu tun gibt es nichts, dafür geheimnisvolle *happy pills*. Der wohldotierte Job ist ein Witz und gibt Zeit genug dafür, sich in allerlei, gern auch politisch inkorrekt-misanthropischen Reflexionen zu ergehen. Das freilich macht noch keinen Roman, deshalb wird – viel zu spät, nach der Hälfte die-

³ Gottfried Willems, *Der Weg ins Offene als Sackgasse. Zur jüngsten Kanon-Debatte und zur Lage der Literaturwissenschaft*. Bonn: Bouvier 2000.

ser 250 Seiten – ein Plot eingefädelt: Die Abteilung sinkt im Ranking, worauf Stremmer von seinem Chef, Hochstapler wie er, zusammen mit einer Vorzeigelady nach Zürich abkommandiert wird, um einen Journalisten der NZZ zu bestechen. Der lässt die Sache auffliegen, und zum Schluss rollt der Kopf des Vorgesetzten.

Der Roman zerfällt in drei Teile und neun Tage, das soll dramatisch wirken, und es ist nicht ohne Sterne'sche Komik, wenn unter »Sonntag« die Seite 40 einfach leer bleibt, weil halt nichts zu berichten war. Auch scheint es nicht der geringste Ehrgeiz des Autors, ein Sittenbild der Schweizer Finanzmetropole zu liefern, dennoch hat der Roman zwar In-, aber keinen Gehalt. Er hat keinen Anlass, kein Problem. Gewiss, die Welt ist schlecht, und doch tun wir alle mit. Provokation, Furor, etwa im Stile des jungen Rainald Goetz oder der artikulierteren Popromane, der befreiende Rundumschlag?

Nichts dergleichen, dafür geht es dem Helden viel zu gut, den gelegentlich geäußerten Wunsch nach einer Revolution kauft er sich selbst nicht ab, und über Engländer als »Inselaffen« und Franzosen als »Froschfresser« haben wir schon als Kinder nicht mehr lachen können. Genf als Stadt der Untoten? Sie wurde schon 1972 von Jörg Schröder in seinem *Siegfried* auf anderthalb Druckseiten zwingender porträtiert, im Kern hat sich offenbar nichts verändert.

Wende-Roman nach Rezept. Dass Uwe Tellkamps *Der Turm* (2008) literarisch und durch seine baldige Verfilmung auch ikonisch die vermeintliche DDR-Geschichte planvoll-populär festgeschrieben hat, wurde in dieser Zeitschrift bereits erfasst,⁴ es kann nur noch darum gehen, aufzuweisen, wie hier einer von der Konstruktion der Fabel über das Einbringen historischer Daten bis zur Sprachfügung wirklich alles richtig machen wollte, um sein Werk fortan als Paradigma des Romans über den Niedergang der DDR kanonisiert zu sehen.

Ich lasse den Apparat von Anspielungen, Zitaten und Verschlüsselungen realer Akteure außer Acht, da es die anachronistische Attitüde des Erzählens insgesamt ist, die irritiert. Die opulente Sprache, in kostbaren Adjektiven und Metaphern schwelgend, häufig auch verunglückend, wurde oft bemerkt. Wahllos aufgeschlagen: »Im Sommer saßen Christian und Niklas auf der Veranda neben dem Musikzimmer. Sie roch nach den weißgelackten Holzmöbeln, die aus Gudrun's Elternhaus stammten, nach dem Tabak aus Niklas' Shagpfeife, die er an lauen Abenden, bei offenen Fenstern, inmitten von Biennagesumm, orange-blauen Dämmerstreifen und Amselrufen genüßlich zu rauchen pflegte.« Und vorher nahmen sie, behaglich plaudernd, ein Tässchen Tee mit etwas mürbem Gebäck! An anderen Stellen gibt man sich hemdsärmelig-klassenbewusst, wenn sich die Kulturfunktionäre betrinken, übertrumpft sich mit geschliffenen Bonmots, wenn auf der Leipziger Buchmesse Verlagsleute aus Ost und West zusammensitzen oder beim Militär

⁴ Matthias Dell, *Bring mir den Kopf von Gregor Gysi. Die DDR im Hubert Winkels-Wir.* In: *Merkur*, Nr. 773/774, Oktober/November 2013.

Zoten aneinandergereiht werden, immer aber rhetorisch bis ins Letzte ausgefeilt. So spricht kein Mensch, weshalb alsbald der Eindruck von Schwimemelei entsteht, was die Frage aufwirft, wie sich diese Delikatesse des sprachlichen Dekors zum doch eher bedrückenden Schicksal der Protagonisten, ja zum Gegenstand des Buches überhaupt verhält. Ein Idiom, das Göthen, Mörrike, Uhland stets zur Hand hat und das Wernesgrüner Pils für »feiner, sprossiger, waldiger als das Radeberger« nimmt, steht zur miesen Realität besonders der versprengten Reste des Bildungsbürgertums im totalitären Regime doch höchst quer. Daher sind die Szenen von ganz unten, aus dem Militärgefängnis Schwedt und der anschließenden »Bewährung« in der Karbidproduktion, natürlich in Leuna, dann in der Braunkohle, noch am stärksten, echten, doch ausgerechnet hier wurde Plagiatsverdacht angemeldet.⁵

Des Lektors Meno Rohde intermittierendes Tagebuch, bewusst modernfragmentarisch über die Buchseiten verstreut, ist durchweg manieristisch und eher störend. Auch neigen die Lektoren, die mir bekannt sind, zu Straffung und Präzision, doch nicht zum Lyriismus, soviel zur Wahrscheinlichkeit. Besonders verwundert das durch nichts als eine gewaltsam implementierte Teleologie gerechtfertigte Finale. Meno, Christian und seine Mutter kommen beim Knüppeleinsatz vor dem Dresdener Hauptbahnhof am 3. Oktober 1989 zusammen, erkennbar spekulieren solche Einfälle auf Verfilmung, und das Ende soll ein Anfang sein: »aber dann auf einmal ... schlugen die Uhren, schlugen den 9. November, ›Deutschland einig Vaterland‹, schlugen ans Brandenburger Tor«, Maueröffnung mit Glockengeläut, Doppelpunkt und Schluss auf Seite 973, da soll sicher bald noch mehr kommen, der Leser aber reißt ob der rhetorischen Stickluft das Fenster auf.

Apotheose der Gewalt. Clemens Meyers umfängliches Debüt *Als wir träumten* (2006) fand nicht nur selbst bei besonneneren Rezensenten überschwängliches Lob, es verhält sich auch in idealer Weise komplementär zum feinen Antiquariatsduft ausströmenden Buch Tellkamps. Die Geschichte einiger Halbwüchsiger subproletarischer Herkunft im Leipzig der Nachwendzeit, das war bis dato literarisch unsondiertes Terrain. Der Stil ist Umgangs- und Gossensprache, mit deutlichem Überhang Letzterer, gelegentlich erlaubt sich der Autor dennoch Manierismen, wenn wiederholt auf einigen Seiten wenigstens jeder zweite Satz des vorwiegend parataktischen Baus mit »Ich« beginnt. Die Jungs stehen auf Boxen, den politisch korrekten Sport des Revoluzzertums von Hemingway über Bukowski bis Wondratschek, und verachten Henry Maske zugunsten des Rüpels Rocky Rocchigiani, das macht sie sympathisch und glaubhaft gerade aufgrund solch unpatriotischer Vorliebe. Gelegentlich gelingt ein Kapitel von bemerkenswerter Dichte, etwa »Schüsse«, als zwei der vier Hauptfiguren auf der Fahrt zum Fußballspiel Dynamo Berlin gegen Chemie Leipzig in eine Rotte feindlicher Hooligans

⁵ Tatsächlich bedient sich Tellkamp bis ins wörtliche Detail bei Stefan Wachtel, *Delikt 220. Bestimmung Schwedt. Gefängnistagebuch*. Rudolstadt: Greifen 1991.

geraten und nur knapp davonkommen. Ansonsten aber? Eine schier unendliche Abfolge von sinnfreien Gewaltexzessen, man betrinkt und prügelt sich, fährt nächtens geklaute Autos zu Schrott, feiert illegale Technopartys, dazwischen mal ein Puffbesuch oder Aufenthalt im Jugendknast, der freilich Gelegenheit zur Ausnüchterung gibt.

»Manchmal erinnere ich mich so und dann wieder anders«, Meyer erzählt nichtchronologisch und unzuverlässig, was man neben nicht ganz deckungsgleichen Wiederholungen erst bemerkt, wenn Ereignisse, die mit vollgültiger Gewissheit auf den ersten Buchseiten berichtet werden, sich sehr viel später und aus anderer Perspektive als »nur gehört« und damit vielleicht zur Gänze als fiktional, ja mythisch erweisen. Das ist ein tragfähiger Entscheid, wenn man andere Kategorien des Erzählens intakt lässt, etwa eine scharf konturierte Lokalität oder die Charaktere der zentralen Handlungsträger entwickelt. Davon jedoch nichts, Leipzigs Osten bleibt so abstrakt wie Meyers Figuren, die allesamt dieselbe Sprache reden. Geträumt aber wird hier nur einmal – während der Erzähler beobachtet, wie Wetteinnahmen gezählt werden. Da »wäre ich gern der Postmann gewesen und mit der Kohle zum Bahnhof abgehauen und hätte mich in den nächsten Zug nach Paris gesetzt, aber es gab nur Direktverbindungen nach Polen oder rüber nach Prag«, zugleich der einzig wahrhaftige, weil erfahrungsgesättigte Satz des ganzen Buchs.

Obwohl hier, stellenweise durchaus elegisch, bereits aus der Erinnerung erzählt wird, ist keinerlei Distanz erkennbar, die versammelten Unerfreulichkeiten sollen offenbar ganz ungebrochen als güldene Zeit der Jugend verstanden werden. Angesichts der absoluten Stupidität des Milieus und der Aktionen wäre das freilich nur durch humoristische Brechung erträglich. Bukowski, dessen *Das Schlimmste kommt noch oder Fast eine Jugend* von 1982 wohl eins der Vorbilder des Romans ist, wusste das. Meyer nicht.

Exit Berlin. Ulrich Peltzers *Teil der Lösung* (2007) flicht die Themen alter und neuer Linksradikalismus, Überwachungsstaat, akademisches Milieu und Liebesgeschichte ineinander, lässt aber doch fast alles offen. In der Aussparung, dem Ausblenden und Fallenlassen von Handlungsfäden liegt nicht der geringste Reiz des Romans, konträr zu seiner Großmetapher einer Gesellschaft des permanenten Datenflusses, die dennoch alles speichert, denn hier gibt es schlechterdings keine Handlung mehr, die ohne Handy und Internet überhaupt auszuführen wäre. Interessanter aber ist mir der Umstand, dass Peltzer der langen Serie von Berlin-Romanen recht eigentlich den Boden entzogen hat. So beginnt er programmatisch mit einer geschickten, übrigens vielgelobten »Kamerafahrt« im seelenlosesten aller Neubaukomplexe, dem Potsdamer Platz, um im Fortgang auch die Topografie der Stadt neu zu vermessen. Das Resultat ist so eindeutig wie niederschmetternd: Obwohl die Personen auch der Rückseite von Brach- und Abrissgebieten begegnen, ist diese Oberfläche eines Funktions-Berlin nur noch eine Adresse, jeder Atmosphäre, jedes Mythos, jeder Utopie entkleidet; es riecht, klingt und schmeckt nicht mehr, wie in aller Welt leuchten neben den Neonreklamen internationaler

Konzerne nur noch Dioden und Displays an der Hardware, mittels derer die Figuren ihrer Arbeit nachgehen. Peltzers Berlin ist so aufregend und geheimnisvoll geworden wie Wuppertal, was sich wohl ebenso programmatisch bei den finalen, plötzlich plastischen Szenen im Pariser Montparnasse- und Belleville-Viertel ändert, wo es sinnigerweise schon schwerfällt, ein Internetcafé zu finden: Erst der Blick in die Fremde lehrt das Paar eine Art neues Sehen, erst hier nämlich gewinnt die Welt ihre dritte Dimension, die Raumtiefe.

Schon erloschen? Judith Hermann hat mit ihren ersten beiden Erzählungsbänden gezeigt, dass eine zurückgenommen-lakonische Andeutungsprosa diesseits aller bemühten Avantgardismen oder opulenter Rhetorik tragfähig ist und zugleich etwas Originäres über den Bewusstseinszustand der um 1970 Geborenen transportieren kann, auch wenn ich angesichts der geradezu lustvoll ausgebreiteten Tristesse von Erlebnis- und Erfahrungslosigkeit einwenden möchte, ganz so schlimm ist es um uns doch nicht bestellt. Nun mit dem Roman *Aller Liebe Anfang* (2014) leider der Beweis, dass Hermann die große Form nicht zu Gebote steht. Ein Stalker drängt sich in das Leben einer Enddreißigerin, deren Gatte, ein ziemlicher Blödmann übrigens, meist auswärts arbeitet, und provoziert in klassischem *double bind* zunehmend die Einsicht in die eigene, ihrem Namen Stella hohnsprechende, nämlich ganz und gar nicht strahlende, sondern sprach- und inhaltsleere Existenz, bis es für den Aggressor Prügel setzt und das Paar den Wohnort wechselt.

Da sich Hermanns Entzugspoetik jede Action als auch Interpretation verbietet, fragt sich, wie diese 218 Seiten gefüllt wurden. Wenn Autorin und Heldin schweigen, bleibt noch die Semantisierung der Umwelt, speziell des Wetters und der Dinge, als Substitute der Aussparungen, sodass das Ganze gleichwohl beredt werden könnte. Aber das ist zu viel verlangt, vielmehr eskaliert Hermanns schon in den fünf Erzählungen um *Alice* von 2009 aus dem Ruder gelaufene, minutiöse Beschreibungswut endlich ins Dysfunktionale. Geschlagene fünf Sechstel des Buches verbrauchen Mitteilungen darüber, welche Gegenstände – zu denen auch die Tochter im völlig entfremdeten Blick zählt – sich in irgendwelchen Zimmern befinden oder dass man, um Tee trinken zu können, Wasser erhitzen muss und zum Rauchen wahrhaftig eines Feuerzeugs bedarf. Erst gegen Ende zwei dürre Symbole; ein sich im Sonnenlicht drehender Fahrradreifen steht für Stellas Schicksal ganz so, wie ein leeres Holzkästchen, das man ihr schenkt, ihr nichtgelebtes Leben versinnfälligt. Derart traktiert, trägt der Stoff keinen Roman, sondern allenfalls das Genre, das Hermann beherrscht, eine Erzählung mittlerer Länge, die besser den Titel »Aller Liebe Ende« erhalten hätte.

Hiermit breche ich den Durchgang, wie subjektiv und willkürlich auch immer, ab, denn vielleicht ist neben dem generellen Befund einer erstaunlichen Ratlosigkeit und Unsicherheit betreffs Sujetwahl, Konstruktion und sprachlicher Formung bis hinauf zu den repräsentativsten Vertretern des deutschen Romans etwas sichtbar geworden. Die Liebe, sie ist da, aber natürlich nicht anders als milieu- oder klassenbezogen, bei Peltzer und Kirchhoff,

die gemäßigte Esoterik bei Handke, die Ahnenpflege bei Walser, die Erbschaft der klassischen Moderne ausklingend bei Nizon, ins monströse Experiment wuchernd bei Kronauer.

Man hat sich beinahe schon daran gewöhnt, doch im Grunde sollte auffällig sein, dass heute überaus häufig im Präsens erzählt wird, was aber weniger von einer Problematisierung des epischen Präteritums denn der Herausforderung durch die wohl als schrecklich empfundene Konkurrenz des Films zeugt, die so schrecklich gar nicht ist, erinnert man die Konstanzer Wirkungsästhetik mit ihrem Hinweis, dass der Lektüreprozess als interaktionsähnlich zu begreifen und damit kategorial von der Filmrezeption zu scheiden ist.

Verwunderlich ist weiterhin, dass heute kaum noch der Mythos adaptiert oder erfunden wird, obwohl er den Urmeter des Erzählens abgibt, umständliche Entfaltung in der Zeit. Noch die Postmoderne hat ihn ernst genommen oder ironisch relativiert (Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*; Thomas Meineckes *Holz*, beide 1988). Dafür zieht es heute viele Autoren zur Aufarbeitung von Zeitgeschichte, zum Chronistenamt, ein Ansinnen, dem wiederum in der Postmoderne noch mit Verwunderung begegnet worden wäre, und folgt damit wohl unbewusst einem periodisch wiederkehrenden Lieblingsthema der Germanistik, »Literatur und/als Geschichtsschreibung«. Wird das, wie bei Schimmang, gut gemacht, ist dagegen nichts einzuwenden, doch ergibt die Auflistung sinnträchtiger Daten und Markenartikel, seit der Jahrtausendwende ein beinahe endemischer Trend, noch keinen lesenswerten Roman, wie etwa Tanja Dückers mit *Hausers Zimmer* von 2011 bewiesen hat.

Reinhard Baumgart sprach von der damals noch überschaubaren Höhenkammliteratur der siebziger Jahre als gereizt und neugierig bei doch wohl trüber Ideologie, aber exzellentem Handwerk; Hubert Winkels befand, dass in den verspielten Achtzigern im Grunde »alles in bester Ordnung« gewesen sei, doch Karl Heinz Bohrer monierte unlängst, »dass es seit geraumer Zeit keine Prosa mehr gibt, die öffentlichen Skandal machte oder eine intellektuelle Debatte auslöste«. ⁶ Vermutlich ist solch Verlangen bei der extremen Differenzierung von Angebot und Nachfrage, angesichts derer es eigentlich ein Wunder ist, dass man noch immer über dieselben Bücher sprechen kann, ohne Adressat, doch scheint mir, dass die Ödnis in den Neunzigern begann, zugleich die Zeit, als die amerikanische Erfolgsliteratur nach angebbaren Mustern, die heute die Bestsellerlisten ganz überwiegend füllt, auf breiter Front Einzug hielt. Immer gezielter werden Leseinteressen bedient – und vielleicht ist es genau das, was emphatische Literatur nicht tun sollte, obwohl mit gleichem Recht zurückgefragt werden darf, warum der Leser Artefakte konsumieren soll, nach denen er kein Verlangen verspürt, die Lust auf Schmö-

⁶ Reinhard Baumgart, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken, Essays, Kommentare 1959-1993*. München: Hanser 1994; Hubert Winkels, *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*. Frankfurt: Suhrkamp 1991; Karl Heinz Bohrer, *Selbstdenker und Systemdenker. Über agonales Denken*. München: Hanser 2011.

ker ist ja per se nichts Verwerfliches; der Skandal wird heute kalkuliert, und zwar ausschließlich über Inhalte, die sich auch ein paar Tage massenmedial ventilieren lassen.

Besteht Literaturkritik nach wie vor auf ihre Selektionsfunktion und Orientierungsleistung, bleibt sie diese, wenn sie sich immer wieder von bloßen Themen aufregen lässt, doch zunehmend schuldig, denn entdeckend ist sie nicht mehr; die Macht des Marktes sowie die bestürzenden Kriterien der Preisverleihungsindustrie sind wohlbekannte Probleme, über die man aber nicht gerne spricht. Doch auch die »Demokratisierung der Kritik« (Thomas Anz) via Internet, zunächst als Mitsprachemöglichkeit des Normallesers freudig begrüßt, hat keine neuen Kriterien gebracht, sondern das Niveau im Gegenteil abgesenkt, etwa wenn an Kirchhoffs Roman »assoziativer« Stil gerügt, aber nicht erläutert wird, oder man vor Peltzers Verschränkung von direkter und erlebter Rede als outriert die Waffen streckt und ihm vorrechnet, dass die in *Teil der Lösung* agierenden Literaturwissenschaftler gelegentlich Kleist, Jean Paul, sogar Deleuze im Munde führen.

Die Reflexion der Form bleibt somit Sache von Philologie und der vergleichsweise begrenzten Öffentlichkeit professioneller Kritik, und wem die These vom Niedergang des deutschen Romans zu stark ist, der prüfe noch einmal seine aktuell eher schwabbelige Konsistenz. Schließlich, obwohl in nur noch losem Kontakt, ist man sich in Wissenschaft und Rezensionswesen ja darüber einig, dass eine Metareflexion des gesamten Gattungsgefüges schon seit längerem ansteht. Soweit ich aber sehe, mag keiner mehr im Alleingang dazu ansetzen, die Prämissen der Gattung aktuell zu bestimmen oder auch nur zur Disposition zu stellen. Kritiker neigen zu Anthologien ihrer über die Jahre angehäuften Besprechungen, weniger zur Anstrengung des Begriffs; reflektieren romanistische und anglistische Kolloquien gelegentlich darüber, was wohl nach dem postmodernen Roman kommen mag, ist von solchem Problembewusstsein hier noch wenig zu verspüren. Standardwerke befinden: »Der moderne Roman spiegelt nicht die Wirklichkeit, er entwirft Gegenmodelle, Relativierungssysteme, die offen sind nach vielen Seiten«, einschlägige Monografien schneiden kühn alle Fragen nach dem Weltbezug zugunsten eines reinen »Phänomenalismus« ab, seien Romane doch »Vergegenständlichung von Bewußtsein« und nicht an irgendwelchen vorgängigen Realitäten oder Konventionen zu bemessen, oder ernennen auf konstruktivistischer Ebene die »endlos autobiografische Tätigkeit der Wahrnehmung« auch von Literatur gleich zum »Lebensroman«. ⁷ Das ist die Wirklichkeit des germanistischen Seminars und seiner impliziten Normativität. Man mag grimmig auf die Errungenschaften der klassischen Moderne (die auch bald hundert Jahre zählt) pochen, sie zum Telos der Romangeschichte zu stilisieren, führt, wie man heute sieht, offenkundig in die Irre,

⁷ Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart: Metzler 1993; Hans-Georg Pott, *Neue Theorie des Romans. Sterne – Jean Paul – Joyce – Schmidt*. München: Fink 1990; Bernd Scheffer, *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Frankfurt: Suhrkamp 1992.

denn die tatsächliche Entwicklung nimmt von ihr kaum noch Notiz. Dazu passt, dass der Extremdifferenzierung des Angebots auf akademischer Ebene antiparallel die Konjunktur von Einführungen als Entdifferenzierung der Theorie korrespondiert. Matias Martinez' und Michael Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie* (1999) wird als neunte Auflage vertrieben, Matthias Bauer hat seine *Romantheorie* (1997) in zweiter Auflage 2005 zu *und Erzählforschung* erweitert und nennt Szenografie, Bourdieu, Medien- und Kulturphilosophie als neue, aber nicht zwingend ästhetikaffine Forschungsbereiche.

Es mag sein, dass spätestens nach den Desillusionierungsprogrammen von Dekonstruktion bis Systemtheorie die Möglichkeit von Totalitätsrepräsentation, nach wie vor essentiell für den Roman, als naiv oder aussichtslos veranschlagt wird. Noch immer »den« sozialkritischen, politischen oder Entwicklungsroman zu erwarten, wäre insofern tatsächlich obsolet, obwohl sich Toterklärungen in der Literaturhistorie meist als vorschnell erweisen und selbst der Roman über die Unmöglichkeit des Romans, der als vorliegendes Werk dann vom Gegenteil kündigt, eine prominente Untergattung geworden ist.

Dennoch, insgesamt ergeben die gesichteten Bücher durchaus ein Panorama dieser Gesellschaft, die so breit differenziert ist, dass das eine Milieu kaum noch vom anderen weiß, man folglich die Romanproduktion durchaus als die Kovariation ihrer gepflegten Semantik lesen könnte. Damit wäre für die Wissenssoziologie alles in bester Ordnung. Sagt man aber: Sprache und Bewusstsein! und besteht zudem auf das ästhetische Vergnügen einer Romanlektüre, die einen geschickt gewählten Stoff verbindlich transparent werden lässt, sieht man sich ziemlich alleingelassen. Nabokov forderte in seinen Vorlesungen zu den russischen Klassikern: »Literatur muß man zerlegen, zerstückeln, zerquetschen, um ihren lieblichen Duft in der hohlen Hand wahrnehmen zu können. Nur wer sie gründlich kaut und voll Entzücken auf der Zunge rollt und zergehen läßt, erlebt ihr seltenes Aroma in seinem wahren Wert und dann fügen sich ihm auch die einzelnen Teile im Geist wieder zusammen und enthüllen die Schönheit eines Ganzen, zu dem man ein wenig von seinem eigenen Blut geben hat.«

Und das ist erkennbar unzeitgemäß. *Alle* schreiben heute einen Roman, bei Peltzer ist das noch ein ironisches Aperçu, doch wenn der Erfolg zunehmend auch fragwürdigsten Elaboraten Recht gibt, nähert sich die Pointierung langsam der Realität. Das Gros des Angebots aber stammt nach wie vor von Berufsautoren, die über ein existenziales Ethos oder den Wunsch nach kompromissloser Ästhetizität wohl nur noch milde lächeln, dafür Produkte zu liefern haben. Das Paradigma Artistik, Kunst des Romans, es ist ein Auslaufmodell, der Sinn für die Exemplarik dieser Großform zunehmend im Schwinden.

Dafür scheint der Trend dazu zu neigen, Positionen einzubringen, indem man mittels des Romans mittut an »Erinnerungskultur« und Zeitgeschichtsschreibung, Diskussionen anstößt, auf Datenschutz, Minderheiten und Menschenrechte aufmerksam macht oder Kapitalismuskritik übt. »Debattenfähige Bücher« (Ijoma Mangold) haben sehr viel größere Erfolgchancen als das minutiös kalkulierte Sprachkunstwerk, das wissen heute auch die

Debütanten. So jedoch begibt man sich ohne Not der Möglichkeit zur ästhetischen Sonderleistung, ganz unabhängig davon, ob die Theorieabteilung diese Sonderleistung überwiegend in der Chance zur spielerischen Modellierung des Selbst, dem Vermessen des Inkommensurablen, Imaginären oder der Intensität erblicken möchte. Das freilich wäre die Kolonialisierung des Ästhetischen durch den unendlich murmelnden Diskurs, ein beunruhigendes Szenario, das mit der schwindenden Kontur der Gattung zugunsten eines bloßen, doch arg blässlichen »Erzählens« gut harmonierte.