Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 48 (1968-1969)
Heft: 2

Artikel: Situation und Aussichten des Romans
Autor: Krättli, Anton
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162115

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Situation und Aussichten des Romans

ANTON KRÄTTLI

Was ist ein Roman? Wer sich nach Definitionen umschaut, wird bald erkennen, daß die Poetik in diesem Fall Großzügigkeit walten läßt. Endgültig und nicht wieder rückgängig zu machen ist die Ablösung des bürgerlichen Romans des neunzehnten Jahrhunderts. Die Kompositionsgesetze, die für ihn gelten, die Zielsetzungen, die ihn formal und inhaltlich bestimmen, stehen längst nicht mehr in Kraft, und doch wird man nicht sagen können, die Gattung selbst sei untergegangen. Sie hat sich von der einen, großen und durch meisterhafte Beispiele belegten Form befreit und ist seither viel offener, ist mannigfaltigen Versuchen zugeneigt und läßt sich kaum in ein einziges Flußbett eindämmen. Als Definition, die alle ihre Spielarten zu umfassen vermag, bietet sich vielleicht Chevalleys Formel «une fiction en prose d'une certaine étendue» an oder Peter Bichsels im Gespräch geäußerte Bemerkung von einem Buch erzählender Art, das umfangreich genug ist, um selbständig auf dem Bücherbrett stehen zu können. Es ist verständlich, wenn wir bei der Lektüre von Romanen der neueren und neusten Zeit vor allem den Eindruck haben, daß sie eine bestehende Form zertrümmern; denn die Vorstellung von dem, was ein Roman sei, hat sich hartnäckig über die Zeit hinaus erhalten, in der sie von den Romanciers noch erfüllt wurde. Der Kritik stellt sich zunächst die Aufgabe, die Fülle der neuartigen Versuche und Verwirklichungen zu sichten und einzelne Befunde zu einem umfassenderen Bild zu fügen.

Das bezieht sich nicht nur auf Probleme der Erzähltechnik, auf die Frage nach dem Erzähler, nach dem «Helden», nach der «Handlung». Es bezieht sich vor allem auch auf das Stoffliche. Sind etwa die Veränderungen des Romans, ist sein Gestaltwandel nur eine Folge der Strukturveränderungen der «Welt», und hätte er nach wie vor sich vorzunehmen, Welt zu vermitteln? Oder erstreckt sich die Revolution auch auf Ziel und Aufgabe? Die Lage ist verwirrend. Für Heimito von Doderer zum Beispiel ist der Roman noch «das zeitgemäße Mittel zur Universalität», also eine dichterische Form, die ins Allgemeine und Umfassende auszugreifen vermag. Im Blick auf jüngere Beispiele der Gattung wäre diese Definition schon nicht mehr möglich. In ihnen zeigt sich der Roman vielleicht als «diejenige Kunstform, die unserem geweiteten Bewußtsein die Möglichkeit gibt, seiner selbst inne zu werden»[1].

Es geht nicht mehr um Universalität, nicht mehr um die ganze lebendige Fülle des Daseins (war die je einzufangen?), sondern um das Bewußtsein in seinem Verhältnis zu ihr oder — bescheidener — zu einem Ausschnitt aus ihr. Die Entwicklung führt von der unmittelbaren Erfahrung und von der Geschichte weg zur Reflexion; von den Versuchen, Welt und Wirklichkeit im Roman zu spiegeln, weg zu dem einen Aspekt, den eine individuelle Betrachtungsweise davon sichtbar zu machen vermag. Die äußere Handlung reduziert sich folgerichtig oder verschwindet ganz, es gibt keine Schilderung, keine Beschreibung, keine Porträts, dafür vermehrt und manchmal ausschließlich das, was im Bewußtsein des Romanciers durch Landschaft und Menschen ausgelöst wird.

Nun war der Roman natürlich zu allen Zeiten (wie jedes literarische Kunstwerk) der sprachliche Ausdruck eines Bewußtseins. Nathalie Sarraute hat recht, wenn sie sagt, daß Balzac kein traditioneller Erzähler (beispielsweise ein getreulicher Chronist) sei, sondern ein Visionär, ein Dichter, ein Schöpfer neuer Formen. Vergleichen wir jedoch den Roman Balzacs und den Roman des neunzehnten Jahrhunderts mit den Romanen der neusten Zeit, so wird deutlich, daß sich das Bewußtsein höchst verschiedenartiger Instrumentarien bedient. In neuerer Zeit arbeitet es nicht mehr mit Geschichten; immer weniger geht es darauf aus, jene Bögen zu schlagen, mit denen der Romancier einst Schicksale einfing und eine Zeit, eine Gesellschaft zur Darstellung brachte. Nathalie Sarraute spricht von einem Verlust des Interesses an jenen Formen, die auf das *déjà vu* zurückverweisen. Etwas schon Gekanntes werde abgewertet, um etwas Nichtbekanntes zu erreichen. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ihre Bemerkung, die Literatur wolle der Malerei nacheifern und vom Schildern zur Abstraktion gelangen[2]. Wollte man dieses Bestreben in neueren deutschen Romanen nachweisen, man müßte nicht lange nach Beispielen suchen. Sie sind fast alle gekennzeichnet durch den Befund, daß in ihnen der Prozeß des Schreibens (wie beim abstrakten Gemälde der Prozeß des Malens) in den Vordergrund tritt oder gar zum Thema wird. Die Befreiung des Romans von den Zwängen der Schilderung und des Abbildens hat die Wirklichkeit des schreibenden Bewußtseins ins Zentrum gerückt.

Dem widerspricht nicht, daß wir im jüngsten deutschen Roman eine Wendung zum Dokumentarischen feststellen. Figuren, die in diesem Roman auftreten mögen, werden nicht dargestellt oder von außen beschrieben, sondern sind gegenwärtig durch ihre Redeweise. Ihr Jargon wird ohne Kommentar übernommen. Der Schriftsteller tut nichts hinzu. In den Händen von Autoren wie Günter Seuren und Thomas Bernhard ist der Roman ein Mittel zur Bestandesaufnahme und zur Prüfung dessen geworden, was in der Sprache und durch die Sprache verbürgt werden kann. Es geht nicht um Fügung und Überblick, sondern um Dokumentation. Die Nahaufnahme —

um Begriffe der Filmsprache zu verwenden — hat die Totale fast vollständig ersetzt: der Ausschnitt aus einem nicht mehr erkennbaren Ganzen dominiert, und eben in der Bemühung um authentische Übernahme in Sprache, um Abwehr voreiliger Deutung und ergänzender Erfindung wird die Problematik des Erzählvorgangs selber zum Thema. Die Gebärde des Beklopfens und Befragens, das Registrieren der kleinen und kleinsten Schritte im banalen Alltag der verwalteten Welt sind Erkennungszeichen dieser Schriftstellergeneration, so sehr (das sei in Klammer hinzugefügt), daß daraus auch schon eine Mode entstehen konnte: zu enthüllen, aufzudecken und wirkliche oder vermeintliche Tabus zu brechen, ist selbst zur Masche entartet in fix geschriebenen Beiträgen. Derartige Erscheinungen verdunkeln indessen nicht das helle Licht der Skepsis, das die jungen Romanciers angezündet haben. In der Art, wie sie an ihren Stoff herangehen, wie sie prüfend in kühler Nichtbeteiligung bleiben, sich vor Verallgemeinerungen hüten und allem mißtrauen, was nach Ideologie, nach gewaltsamer und voreiliger Deutung tendiert, erwecken sie Vertrauen. Drei Merkmale, in denen sich diese Erzählerhaltung besonders deutlich zeigt, seien hier kurz beschrieben.

Vornehmlich wird sie sichtbar in dem starken Zug zu Nüchternheit und Sachlichkeit, der uns schon in den Untertiteln vieler Romane entgegentritt. «Ein Bericht», «ein Beitrag», «ein Text» oder — wie bei Hugo Loetscher — «ein Gutachten» lesen wir etwa. Es sind Begriffe aus der nüchternen Welt der Fachleute. Die Bücher, die derartige Bezeichnungen auf ihrem Titelblatt tragen, haben etwas von der Sachlichkeit wissenschaftlicher Prosa. Der Romanschriftsteller stützt sich auf ähnliche Tugenden wie der Forscher: Zurückhaltung vor voreiligen Schlüssen, Skepsis gegenüber allem, was sich zu leicht fügt, gegenüber allem, was wir in unserem Hang zum Abgerundeten und Schönen und in unserer Sehnsucht nach verlorenen Gewißheiten für wahr halten möchten. «Etwas weniger Gemüt», sagt ein junger Mann in Günter Seurens Roman «Lebeck» zu einem älteren — «etwas weniger Gemüt, und wir verstehen uns besser.» Weit entfernt sind die Schriftsteller von jeder Verkündigungsgebärde; aus skeptischer Zurückhaltung versagen sie sich der Fabel. Denn das Leben erscheint ihnen als eine Kette von Zufälligkeiten, der Mensch als weitgehend außengelenktes Wesen, als der «ins kommune Bewußtsein und seinen Jargon Getauchte»[3]. Nicht der große Bogen, sondern der einzelne, meist kurze Satz ist es, auf den sich der Erzähler Schritt für Schritt konzentriert. Wo er zu verbürgbaren Aussagen, zum Dokumentarischen, nicht vorzudringen vermag, beläßt er es bei Mutmaßungen und hütet sich davor, erfindend zu ergänzen. Der Roman ist darum einem Eisberg zu vergleichen: was sichtbar und gesagt wird, ist der kleinere Teil. Anschauliche Beispiele dafür gibt Uwe Johnson, der in seinen Romanen sehr genau beschreibt und definiert, was betastet und registriert werden kann. Gegenstände, Bewegungen, einzelne Tätigkeiten erscheinen in Groß-

aufnahme. Aber das Dickicht der menschlichen Beziehungen, der schwierige, unter unerhörten politischen und geistigen Bedingungen stehende Komplex, wie die Menschen sind, wie sie sich zueinander verhalten und was sie bewegt, entzieht sich weitgehend exaktem Zugriff. Johnson versagt sich, mehr darüber zu schreiben, als was unter diesen Bedingungen zu verantworten ist. Die Landkarte seiner Romane weist, neben genau vermessenen Bezirken, weiße Stellen auf und Gebiete, die noch nicht nach allen Richtungen durchforscht, sondern höchstens von flüchtigen Besuchen her bekannt sind. Die Haltung, die in dieser ehrlichen Rechenschaft über verschiedene Stufen der Wahrheit zum Ausdruck kommt, ist charakteristisch. Sie ist auch dem Österreicher Thomas Bernhard eigen, dessen erster Roman «Frost» eindrücklich die beharrliche und erfolgreiche Bemühung um das Authentische zeigt.

Die zweite Beobachtung, die ich hier anführen möchte, scheint zunächst das genaue Gegenteil zu nüchterner Sachlichkeit zu belegen: nämlich eine Neigung zur Erfindung, zur Kombination, jedenfalls zum Spiel mit Einfällen und Möglichkeiten. Aber wenn wir sie auf ihre Bedeutung hin prüfen, etwa in Max Frischs «Mein Name sei Gantenbein» oder in Martin Walsers Roman «Das Einhorn», so erkennen wir, daß in Werken dieser Art mit Hilfe von Geschichten eine Abrechnung mit Geschichten durchgeführt wird. Ob ich lediglich festhalte, was dokumentarisches Erzählen verbürgbar macht, oder ob ich Variationen und Möglichkeiten eines kärglich bezeugten Sachverhalts gleichsam übungshalber und aus Freude am Versuch durchspiele: beides ist Ausdruck der gleichen Scheu, mich über das ausweisbar Sichere hinaus festzulegen. Beides ist Ausdruck der gleichen Skepsis. Bei Walser ist die Kluft zwischen Erzählung und Realität, zwischen Erinnertem und Erlebtem, zwischen Literatur und lebendiger Gegenwart das zentrale Thema. Die Literatur kommt schlecht weg dabei.

Selbst wenn wir das Werk des derzeit wohl größten und einfallsreichsten Fabulierers unter den Romanciers beiziehen, «Die Blechtrommel» von Graß, so wird auch in diesem Sonderfall sichtbar, was das dokumentarische und das Geschichten ausprobierende Erzählen gemeinsam kennzeichnet. Graß nämlich persifliert die Technik des traditionellen Romans, indem er ein Zerrbild des Erzählers und Helden in Geschichten vorführt, die beiden entsprechen. Auch hier findet, in sprachmächtiger Weitläufigkeit, eine Abrechnung mit dem Roman statt, der sich des Instrumentariums von Fabel und Schilderung bedient.

Es gibt ein drittes Merkmal zeitgenössischer Romane, das auf Zurückhaltung, Bestandesaufnahme und Prüfung, auf Mißtrauen gegenüber dem Fiktiven beruht. Viele Erzähler wählen heute wieder die Ich-Form. Sie sprechen als Berichterstatter in eigener Person. Wesentliche Belege dafür sind etwa «Fluchtpunkt» von Peter Weiß oder «Ansichten eines Clowns» von Heinrich Böll. «Frost», der erste Roman von Thomas Bernhard, hat die

Form eines Tagebuchs. In Werken dieser Art wird die Konsequenz aus der Tatsache gezogen, daß der Erzähler nicht mehr «über den Dingen» steht und über die ganze Welt verfügt, sondern in unmittelbarer dokumentarischer Strenge auf einen Ausschnitt der Wirklichkeit reagiert. In Tagebuch und Selbstgespräch findet der Erzähler, der unverstellte Wahrheit und nicht Belletristik will, eine noch mögliche Form. Sein Streben geht nach den einzelnen Fakten, nicht nach Literatur.

Damit ist ein Stichwort gefallen. Doderer nannte das Romanschreiben einmal eine Wissenschaft vom Leben; er dachte dabei an ein Ganzes, an Universalität. Die jüngeren Autoren müssen sich diesem Anspruch versagen, weil er ohne poetische Erfindung nicht zu erfüllen wäre. Sie gehen in einer unbestechlichen, spröden, auf Brillanz willentlich verzichtenden Sprache bis an jene Grenze, an der die Erzählung in dokumentarische Rede, in Sachprosa übergeht. Ihr wissenschaftliches Geschäft ist, wollte man Doderers Vergleich weiterführen, nicht Synthese oder hypothetisches Träumen, sondern Grundlagenforschung. Charakteristisch ist dabei vor allem auch eine völlig neutrale, voraussetzungslose Haltung, die an den Simplicius erinnert. Daß gleichsam mit den Augen des Kindes, aus der Sicht des Infantilen (der freilich im übrigen höchst ausgebildete Sinne hat!) auf die Welt reagiert wird, ist kennzeichnend für die unvoreingenommene Bestandesaufnahme.

Eine ausgesprochene Erzählhemmung, ja Erzählfeindlichkeit ist dabei nicht zu übersehen. Wortwörtlich ist ihr Ausdruck verliehen bei Frisch, wo es im «Gantenbein» einmal heißt: «Manchmal scheint auch mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.» Und im neusten Roman von Thomas Bernhard (mit dem Titel «Verstörung») wird von der Hauptfigur, dem Landarzt, gesagt: «Im Grunde aber habe er nie ein echtes Bedürfnis nach einer unwissenschaftlichen, nach der poetischen Literatur gehabt, und diese seine Eigenschaft verstärke sich offensichtlich. Für die sogenannte schöne Literatur sei er in dem Grade, in welchem er sich Klarheit und Folgerichtigkeit verschaffen könne, immer weniger aufgeschlossen, er schaue sie als eine in jedem Fall peinliche, ja in großen Zügen lächerliche Verfälschung der Natur an. Die Schriftsteller beschmutzten die Natur mit ihren Schriften, mehr oder weniger dilettantisch, ‹mehr oder weniger applaudiert›, mehr oder weniger total im Vorder- oder Hintergrund des Zeitgeschehens.» Ich füge zwei Stellen aus Anderschs «Efraim» an. Schon zu Beginn des Buches berichtet Efraim darüber, wie ihm sein Chefredaktor Keir Horne vorgeworfen habe: «Plötzlich hast du angefangen, Literatur zu

machen.» Und auf die verwunderte Frage des Angesprochenen bekräftigt Horne: «Jawohl, beschissene Literatur! Statt Nachrichten!» Es scheint, daß Efraim selbst diese Abneigung nur zu sehr teilt. Er bewundert Samuel Beckett, weil er hofft, «dieser Schriftsteller würde sich dem entziehen, was man *die Literatur* nennt; die unerhörte Formel, die dieser Mann für die absolute Sinnlosigkeit der Welt gefunden hatte, würde verhallen, in einem niemals schweigenden Echo aus einer Welt jenseits aller Literatur».

Ich glaube, man muß derartige Äußerungen des Unwillens und des Zweifels gegenüber einer «unwissenschaftlichen» Literatur, auch wenn es Äußerungen von Romanfiguren sind, sehr ernst nehmen. Sie stellen die Berechtigung einer erzählenden Literatur («fiction», nicht «Nachrichten») grundsätzlich in Frage, und zwar im Namen der Klarheit und Folgerichtigkeit (bei Bernhard), im Namen zielgerichteter geistiger Wirksamkeit im Dienste des Friedens und der Verbesserung der Gesellschaft (bei Frisch), in der Feststellung der «absoluten Sinnlosigkeit der Welt» (bei Andersch). Erzählen scheint in jedem Fall eine überflüssige, ja eine schädliche Tätigkeit, die — wie wir mit Bestürzung hören — «die Natur beschmutzt». Auch wo nicht, wie in den zitierten Fällen, der äußerste Vorbehalt gegen die poetische Literatur ausgesprochen wird, ist er bei den jüngeren und jüngsten Erzählern spürbar als Hemmung, als Widerstand; diese Autoren wollen nicht mehr «Kunst» schaffen, ihr Ziel ist nicht das Werk, sondern das Authentische, Faktische, Dokumentarische. Der Romancier dieser neusten Spielart läßt sich nicht mehr auf das Spiel im Kostüm und in Szenerien ein, und wenn er es dennoch tut, so kommt es unweigerlich dazu — wie Manès Sperber in Wien an einer Diskussion über unser Jahrhundert und seinen Roman gesagt hat —, «daß man sich mitten auf der Szene die Schminke aus dem Gesicht wischt».

Das Wort von der Krise des Romans ist schon sehr alt. Als es geprägt wurde, bezog es sich auf den Gestaltwandel, der mit Namen wie Joyce, Musil, Broch verbunden ist. Inzwischen sind neue Veränderungen eingetreten. Die Frage, wohin der Weg des Romans etwa noch führen könnte, scheint mir wichtiger als die Feststellung seiner Krise. Nicht daß alte Formen zerbrechen, gangbare Möglichkeiten wieder aufgegeben werden, ist beunruhigend. Indessen beunruhigt der Stand der Entwicklung, der jetzt erreicht ist, weil Sachlichkeit und Skepsis, Abkehr von der Erzählung als Spiel und Ablehnung alles Fiktiven den Spielraum des Romanciers ringsum einschränken. Ein Ausbruchsversuch, so scheint mir, ist das dringendste Gebot der Stunde; denn die paar Schritte hin und her, die beispielsweise ein Peter Bichsel (in «Jahreszeiten») mit Anmut und Sinn für witzige Variation noch geht, sind auch schon ausgemessen.

In dieser Lage ist von höchstem Interesse, was Reinhard Baumgart als «Aussichten des Romans» beschreibt: er erblickt das Heil in einer Aktivierung des Lesers. Dem Leser wird vom Romancier Material bereitgestellt.

Texte sind nichts weiter als Vorschläge, die der Leser kritisch prüfen und durch eigenen Zugriff organisieren soll. Es wird bestritten, daß «Romane» dieser Art noch den Charakter eines Werks haben. Sie bieten sich zur Benutzung an, weisen ausgesprochenen «Experimentiercharakter» auf und lassen dem Leser alle Freiheit. Weniger als je bedeute Lesen heute Hineingerissenwerden oder Hineingerissensein. Baumgart denkt sich Leser, «die etwas anderes wollen, als auf köstliche Art, in der Trance der Einempfindung, ihre Freiheit zu verlieren». Den veränderten Spielregeln hätte auch die Kritik Rechnung zu tragen. Statt nach fix und fertigen Urteilen oder Auslegungen zu trachten, müßte sie — weil sie es nicht mit Werken, sondern mit Versuchen, Vorschlägen, Material zum Gebrauch zu tun hat — «die Sprachdokumente in fiktive Muster ordnen». Baumgart fordert vom Kritiker «Ungeduld, die über das einzelne Werk hinausdenkt». Das heißt, die Aussichten des Romans hängen ab von der Fähigkeit der Autoren und ihrer kritischen Leser, über die Vorschläge und Versuche hinaus eine Zukunft zu avisieren[4].

Auch in diesen skizzenhaften Entwürfen wird sichtbar: Ausbruch und Aufbruch, Recherche, Suche nach Orientierung, «noch nicht angekommen». Baumgart zitiert und bekräftigt Roland Barthes' Maxime, das Gegenteil des «gut Geschriebenen» sei nicht unbedingt das «schlecht Geschriebene», sondern sei heutzutage vielleicht ganz einfach das «Schreiben» überhaupt. Ob dabei Romane entstehen oder Bücher, die man einstweilen aus Verlegenheit noch so nennt, ist von sekundärer Bedeutung; wichtig ist der Prozeß der Suche, und wichtig ist, daß es nicht bei der Bestandesaufnahme und bei der Dokumentation bleibt. Was sich, im Blick auf die zeitgenössische erzählende Literatur, als Befund dieser Gegenwart ergibt, ist nicht geeignet, Aufschwünge zu begründen. Dennoch wird die dokumentarische Literatur Durchgangsphase und Ausgangspunkt sein. Der Leser wird sie als Herausforderung empfinden und auf sie reagieren, indem er Distanz nimmt. Die Kritik, man möchte es mit Reinhard Baumgart hoffen, wird nicht länger auf dem Podest des Zuschauers und Richters verharren, sondern Ansätze zum Neuen freilegen.

Robert Musil sagt einmal, es sei Sinn und Aufgabe des Romans, der die Wirklichkeit nicht scheue, wohl aber als *Aufgabe und Erfindung* behandle, «immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehnisabläufen hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen erfinden». Wirklichkeit als Aufgabe und Erfindung — ist das etwa schon überholt? Ist es gegenstandslos geworden durch den Gang der Entwicklung? Es läßt sich denken, daß man einwendet: Die Gestaltung der Gegenwart und der Zukunft, die Veränderung dessen, was ist, vollziehe sich jedenfalls nicht als Wirkung der Literatur. Die Kybernetiker beispielsweise, die Physiker, Ingenieure, Techniker und Futurologen seien darüber zu befragen; denn was

heute noch geschrieben werde, sei da nicht von Belang, wo es um die entscheidenden Entwicklungen gehe, um Krieg und Frieden, um die Bekämpfung des Hungers, um die Bewältigung all der Probleme, die der Menschheit durch die Ausweitung des technischen Raums und durch die Bevölkerungsexplosion erwachsen. Niemand wird die Verantwortung verkennen, die den genannten Spezialisten aufgebürdet ist. Aber auch die Romanschriftsteller stehen als Zeitgenossen in dieser Verantwortung. Sie kommen ihr nach, wenn sie demontieren, was an morschen Schalen einer Welt von gestern noch nicht abgefallen ist. Aber sie werden es nicht allein dem Leser und der Kritik überlassen wollen, aus dem, was nach dieser notwendigen Demontage an Material, Möglichkeiten und Vorschlägen bleibt, eine Welt von morgen zu errichten. Vielleicht wird ein neues Kriterium, Texte und Berichte in Romanform zu messen, in ihrer Ausrichtung auf ein Künftiges, noch Unbekanntes liegen. In dem Maße, in dem die Romanciers von heute über die Materialkunde und die Grundlagenforschung hinausgehen und an der neuen Wirklichkeit mit ihren Mitteln zu bauen beginnen, eröffnen sie dem Roman neue Aussichten. Mit Musil zu reden, müßte ihnen die vorgegebene Welt, die sie erkunden und durch Sprache festhalten, als Aufgabe und Erfindung erscheinen. Stehen wir an dieser Schwelle, an der eine neue Generation sich anschickt, Prototypen von Geschehnisabläufen zu entwerfen, Vorbilder, wie man Menschen sein kann? Aus dem Mut zur Wahrheit könnte die Kraft zu realistischen Träumen aufsteigen. So schrieb mir ein jüngerer Schweizer Schriftsteller auf die Frage nach der Gestaltung der Gegenwart in der Literatur: «Könnte man nicht nach Visionen fragen? Könnte man, statt Kritik, nicht Utopien vom Schriftsteller verlangen? Zum Beispiel der Staat als Utopie? Das, scheint mir, ist ein Gedanke, den wir sehr ernsthaft erwägen sollten.»

Die Faszination, die vom Dokumentarischen und Authentischen ausgeht, birgt die Gefahr, daß wir passiv auf das Gewirr von Leben und Fakten starren, das sich mit Tonband und Kamera einfangen läßt. Der Schriftsteller, der mehr will, wird sich fragen: Wie stehe ich dazu? Wovon nehme ich Abschied? Wie gehe ich hindurch? Worauf setze ich Hoffnung? Das bedeutet nicht Flucht aus dem, was vorliegt, sondern ist die Folge des Entschlusses, sich zu stellen. Perspektiven, Ordnungen und Strukturen zu finden, Entwürfe des Künftigen zu wagen: es ist unser aller Aufgabe, wir seien nun kritische Leser oder Schriftsteller.

Texte, die nichts weiter enthalten als sterile Inventare, genügen dem Anspruch nicht mehr, der hier zu stellen ist. Die Kunst, die das Vergangene verklärt, hat zweifellos ausgespielt; nicht Verklärung, aber Klärung des Gegenwärtigen dürfen wir vom Schriftsteller erhoffen. Die Bestandesaufnahme ist eine notwendige Voraussetzung dafür. Sie bietet die Grundlage zu Entwürfen, die weiterführen[5].

[1] Herbert Eisenreich in «Reaktionen», Essays zur Literatur. Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1964. [2] Die Äußerungen der französischen Schriftstellerin Nathalie Sarraute sind festgehalten in den Aufzeichnungen über ein Gespräch, die François Bondy unter dem Titel «Die Formen zerbrechen» in der Wochenzeitung «Die Zeit» (5. Januar 1968) veröffentlicht hat. [3] Reinhard Baumgart in «Aussichten des Romans oder hat Literatur Zukunft?». Frankfurter Vorlesungen, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1968. [4] Die Poetikvorlesungen von Reinhard Baumgart wurden im Januar und Februar 1967 an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt am Main, gehalten und sind als Buch erschienen. Sie umfassen die Kapitel: Was leisten Fiktionen? Filmerzählung und Spracherzählung. Theorie einer dokumentarischen Literatur. Lesen heißt kritisieren. Engagement. [5] Der Aufsatz ist die erweiterte und umgearbeitete Fassung eines Referats, das an der Jahresversammlung des Schweizerischen Schriftstellervereins 1967 in Fribourg gehalten wurde. Die Titel der hauptsächlich erwähnten Romane sind: Günter Seuren, «Das Gatter» und «Lebeck», Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin 1964 und 1966; Thomas Bernhard, «Frost» und «Verstörung», Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1963 und 1967; Max Frisch, «Mein Name sei Gantenbein», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964; Martin Walser, «Das Einhorn», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966; Günter Graß, «Die Blechtrommel», Hermann Luchterhand, Darmstadt 1959; Peter Weiß, «Fluchtpunkt», Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962; Heinrich Böll, «Ansichten eines Clowns», Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin 1963; Alfred Andersch, «Efraim», Diogenes Verlag, Zürich 1967.