

Title	Literatur und Geschichte
Sub Title	文学と歴史
Author	Schnell, Ralf
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.58, (1990. 11) ,p.305(84)- 316(73)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	慶應義塾大学部文学科開設百年記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00580001-0316">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00580001-0316</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Literatur und Geschichte

Ralf Schnell

Alle bedeutenden deutschsprachigen Prosawerke der jüngsten Zeit, in denen Geschichte zum Gegenstand von Erzählung geworden ist, kommen — so unterschiedlich sie im einzelnen inhaltlich orientiert und ästhetisch organisiert sein mögen — in einer Erkenntnis überein: darin nämlich, daß der Gang der Geschichte einen katastrophischen Verlauf genommen habe. Eine angesichts der jüngsten Entwicklungen in Europa und zumal in Deutschland auf den ersten Blick überraschende Einsicht, aber sie hat einen weiten poetischen Widerhall gefunden: Von Ernst Jünger bis zu Christa Wolf, von Wolfgang Hildesheimer bis zu Christoph Ransmayr, von Peter Weiss bis zu Uwe Johnson, von Alfred Andersch bis zu Günter Grass und Alexander Kluge durchzieht die Wahrnehmung der Geschichte als einer Kette von Katastrophen den deutschen Gegenwartsroman wie ein Leitmotiv radikaler Desillusionierung. Den Horizont, vor dem diese Einsicht in den Geschichtsprozeß perspektivisch entfaltet wird, bilden natur- und geschichtsphilosophische, politisch-soziale und sozialpsychologische Theoreme. Hat also — so möchte man vor dem Hintergrund der Ereignisse in Europa fragen — die Literatur ihre prognostische Kraft verloren, ihre Weitsicht, ihre utopischen Energien? Ist sie durch die aktuellen historischen Entwicklungen widerlegt?

Versucht man, die einschlägigen Werke der genannten Autoren unter diesem Aspekt: der Aufarbeitung und Wertung von Geschichte, zu differenzieren, so lassen sich im wesentlichen fünf Tendenzen charakterisieren:

- authentische Geschichtserzählung
- Neuentwurf von Geschichte
- Geschichtsschreibung als Selbstreflexion des Erzählens
- Re-Mythisierung der Historie
- Historisierung des Mythos.

Diese Charakterisierung folgt – dies sei betont – nicht stofflich-inhaltlichen Gesichtspunkten, sondern bietet Formbestimmungen des Umgangs mit Geschichte in der deutschsprachigen Prosa der achtziger Jahre. Deren Profil an einzelnen Werken exemplarisch nachzuzeichnen, ist Absicht der folgenden Untersuchung. Von ihr läßt sich Aufschluß erwarten über die Frage, welche Antworten die Literatur bereithält für die drängenden Probleme der Gegenwart – und welche sie verweigert.

### Authentische Geschichtserzählung

Siegfried Lenz' Roman *Exerzierplatz* (1985) erzählt die Geschichte eines etwas einfältigen jungen Mannes namens Bruno, dessen Chef, Besitzer einer großen Baumschule, ihm einst, vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs, das Leben gerettet und mit ihm gemeinsam die Baumschule aufgebaut hat. Diesen Chef nun lassen seine potentiellen Erben für unmündig erklären, weil er seinem beschränkten Mitarbeiter einen großen Teil seines Besitzes vermachen will. Was Lenz mit dieser Geschichte zugleich erzählt, ist die Geschichte einer Landnahme. Der Exerzierplatz – "Wo früher Verteidigungsnester gewesen waren", "wo die Soldaten sich vielleicht zum Überraschungsangriff gesammelt hatten" – wird zur Keimzelle des künftigen, umstrittenen Grundbesitzes. Ein Geschichtsroman also, dem Lenz aber paradoxerweise alle Geschichtlichkeit ausgetrieben hat – die Geschichte einer, wenn man so will, "ursprünglichen Akkumulation", der freilich jede soziale und ökonomische Dimensionierung fehlt. Das heißt: Lenz erzählt Geschichte, erzählt *seine* Geschichte in Form einer konsequent durchgehaltenen Ich-Perspektive, die – selber im doppelten Sinne des Wortes durchaus "begrenzt" – alle Geschichtlichkeit zu beglaubigen hat. Unterbrach noch in Lenz' Roman *Heimatmuseum* (1978) der Ich-Erzähler Zygmont Rogalla ständig sich selber, seinen Erzählfluß mit der

zweifelnden Frage, ob er Geschichte, seine Geschichte und die seiner Masurischen Heimat, überhaupt zu erzählen vermöchte — um es dann doch zu tun: selbstvergessen, landschaftsverliebt und mythenverloren —, so bleibt in *Exerziurplatz* selbst für solchen Zweifel kein Raum. Lenz erzählt "klassisch" — so, als ob Sprache über Wirklichkeit ungebrochen noch verfügen könnte: Dies ist mit dem Begriff des "authentischen Erzählens" gemeint. Daß der Sprache die Wirklichkeit abhanden gekommen sein könnte, so daß sie ihre eigene Sprach-Wirklichkeit zu konstituieren hätte — dieser für die Geschichte des Romans im 20. Jahrhundert grundlegende Zweifel findet bei Siegfried Lenz keinen struktiven Widerhall.

### Neuentwurf von Geschichte

Das Moment der Neuerschaffung und Neuschöpfung von Geschichte teilt unterderhand zugleich Energien mit, die sich gegen die Geschichte wenden, "wie sie wirklich war", und gegen die Realität, "wie sie einmal ist". Solchen Protest hat Wolfgang Hildesheimer radikalisiert, um am Ende mit dem Schreiben aufzuhören. Sein Roman *Marbot* (1981) bietet die Biographie einer fiktiven Gestalt der Kunstgeschichte, einer Figur, der durch die Brechung des Inzesttabus mit der Mutter etwas erotisch Sensationelles anhaftet, das sie zugleich für ihre besondere Begabung disponiert. Denn Marbot arbeitet den psychologischen Deutungsmöglichkeiten in Bildender Kunst und Malerei vor, indem er sich auf eine rekonstruierende Einfühlung in Technik und Emotion, Farbgebung und Formensprache der Kunst des 19. Jahrhunderts konzentriert. Hildesheimer hat seiner vollkommen erfundenen Figur auf sehr behutsame Weise Leben verschafft, indem er ihre Existenz in fiktiven Dokumenten und Fotografien scheinhaft beglaubigt. Was er in seinem *Mozart*-Buch (1977) voraussetzen konnte, hat Hildesheimer in *Marbot* allererst erschaffen: einen Lebensweg, psychologische Identität, Äußerungen, die der Überlieferung wert sind, Situierung in einem historischen und sozialen Umfeld. Und nicht zuletzt: ein theoretisches Werk, das selber ein so hohes Maß an Authentizität, will sagen: innerer Glaubwürdigkeit in sich organisiert,

daß der Autor Hildesheimer später wie aus einer historischen Quelle aus ihm zu zitieren vermochte.

Hildesheimers Roman bietet eine Hypertrophierung des Verfahrens, das wir etwa in Alfred Anderschs *Winterspelt* (1974) und in Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung (Neue Folge)* (1981) finden: nicht nur Fiktionalisierung des Dokuments, nicht nur Dokumentarisierung der Fiktion, auch nicht allein das oszillierende Spiel zwischen Fiktion und Dokument, sondern eine Fiktionalisierung der Fiktion, die selber zum Dokument, zur Quelle, zur handfesten und handhabbaren Realität wird. Dieses Verfahren spricht der Geschichte ihr Urteil und verweist auf die Grenzen der Literatur. Nur wo diese Grenzen überschritten werden, kann Literatur ein Existenzrecht noch geltend machen. Solche Grenzüberschreitung aber wird möglich nur unter der Voraussetzung, die gewordene Geschichtlichkeit der Geschichte abzustreifen, sie hinter sich zu lassen, Schneisen einer neuen, einer Gegengeschichte in sie zu schlagen, die neben aller Protestenergie zugleich auch die Bewegung der Abkehr mitteilt. Danach aber ist Literatur kaum mehr möglich — sie hat sich selber unmöglich gemacht, weil sie ihre Voraussetzung, die Geschichte, und ihren Adressaten, die Wirklichkeit, verleugnet. Das "Ende der Fiktion" (Hildesheimer) nicht nur, sondern das Ende der Literatur. Wolfgang Hildesheimers Schreib—Abstinenz besitzt insofern innere Logik und Konsequenz.

### **Geschichtsschreibung als Selbstreflexion des Erzählens**

Das Problem der epischen Selbstreflexivität läßt sich am deutlichsten wohl konturieren im Lichte der beiden herausragenden Monumente literarischer Geschichtsverarbeitung in unserer Zeit: Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1975,1978,1981) und Uwe Johnsons *Jahrestage* (1970,1971,1973,1983). Geschichte als Möglichkeitsform auch hier, aber die Möglichkeitsform zudem reflektiert auf ihre erzählerischen Voraussetzungen und Folgen hin.

Als Zwiegespräch zwischen Erzähler und Figur hat Uwe Johnson

die epische Selbstreflexivität seiner Tetralogie organisiert, ein Zwiegespräch, welches aus einer zweifachen Brechung hervorgeht: Erzählt wird die Geschichte von Gesine Cresspahl, die, in New York gemeinsam mit ihrer Tochter Marie lebend, ihrerseits ihre Geschichte erzählt, für ihre Tochter und im ständigen Austausch mit Personen, Orten, Ereignissen ihrer Vergangenheit im mecklenburgischen Jerichow. Der häufige Wechsel von der Ich— zur Sie—Perspektive reflektiert die doppelte Optik dieses Erzählstranges. Ihm steht ein Erzähler gegenüber, der seinerseits in sich gespalten ist, genauer: zwischen unterschiedlichen Identitäten changiert. Einerseits erzählt er die Figur Gesine Cresspahl, andererseits fungiert er als Ausdrucksinstanz des Autors Johnson, und auch hier gibt es Übergänge. Dieser je zweifachen Brechung nun entspringt nicht nur ein reizvolles Wechselspiel zwischen Erzähler und Figur, eine Illusionszerstörung in romantischer Tradition, sondern — wichtiger noch — die Möglichkeit, Geschichte als "Entwurf" zu verstehen und zu schreiben.

Diese Absicht verbindet Johnsons Werk, bei allen Unterschieden im übrigen, mit Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*. "Wie könnte dies alles geschildert werden?" lautet hier die leitmotivisch wiederkehrende Frage, die das Organisationsprinzip seines Erzählens als ein Prinzip seiner Selbst—Reflexivität offenbart, als ein energetisches Prinzip des Entwerfens, Forschens, Problematisierens. In dieser Frage fassen sich die Aufbrüche und Widersprüche, Hoffnungen und Zweifel, Zielsetzungen und Problemstellungen der deutschen Arbeiterbewegung *in nuce* zusammen, bevor sie, unter dem leitenden Aspekt des Widerstands, auf den ausgreifenden Hintergrund der abendländischen Kultur—und Kunstgeschichte projiziert werden. "Wie könnte dies alles geschildert werden?" — das ist zugleich eine politische und historische, eine moralische und eine literaturtheoretische Frage. Und die Antwort fällt—was immer die Kritiker an abfälligen Urteilen geäußert haben mögen—gerade nicht affirmativ aus, weil Peter Weiss den Selbstzweifel dieser Fragestellung in die Formstruktur des Werks aufgenommen hat: in die Vielfalt seiner Schichtung (Beschreibung, historisch—politischer Exkurs, ästhetische Analyse) wie in die Vielgestalt seiner

Sprechweisen (Bericht, Essay, Analyse, Reflexion). Gerade weil das erzählendl Subjekt Partei ergreifen will und muß in der Epoche des Faschismus, melden sich in ihm Fragen, Zweifel, Vorbehalte. Gerade weil es Zweifel hat, muß es nach seinen eigenen Voraussetzungen fragen und diese im Werk reflektieren. Der Konditionalstil des Schlußteils ist in diesem Sinne Programm wie Provokation: Er stellt die Frage nach den Möglichkeiten des Erzählens zugleich als die Forderung, die Bedingungen erzählerischer Möglichkeiten mitzuerzählen.

### Re—Mythisierung der Historie

Als Modellfall für die Re—Mythisierung von Geschichte kann Ernst Jüngers Roman *Eumeswil* (1977) gelten. Jüngers Werk ist ein Geschichtsroman in geschichtsloser Zeit, präziser gefaßt: ein Roman, der das Ende der Geschichte voraussetzt als Bedingung der Möglichkeit, auf die Geschichte zu schauen. Der divinatorische Blick, der seinem Ich—Erzähler zu Gebote steht, der ihn instand setzt, souverän über geschichtliche Personen und über Ereignisse der Geschichte zu verfügen, verdankt sich der Erkenntnis: "Die Geschichte ist tot." In grenzenlosen Variationen und Verzweigungen, in schließlich leerlaufenden Schleifen und Windungen und zuletzt ohne eigenes Leben, ohne Substanz, ist Geschichte gleichsam mit sich selber zum Einstand, zum Stillstand, zu tödlicher Erstarrung gekommen: Eumeswil ist "geschichtslos". Was einmal geschehen ist, läßt sich von dem nun erreichten, zugleich erhöhten und entrückten *point of view* wahrnehmen als ein Modell, sogar als eine Kollektion von Modellen, denen das Substrat, der materielle Nährboden der Ereignis— und Geschlechterfolge, jeweils abhanden gekommen ist. Das energetische Prinzip der Geschichte und damit ihr Geist hat sich verflüchtigt ins Außerzeitliche, ins Zeitenthobene.

Der Gewinn dieses geschichtslosen Zustandes liegt für den Ich—Erzähler auf der Hand: "Die Geschichte ist tot, das erleichtert den historischen Rückblick und hält ihn von Vorurteilen frei, jedenfalls für

jene, die den Schmerz erlitten und ihn hinter sich gebracht haben." Er, der Historiker, der sich als "Anarch" versteht — ein Gegentypus zum "Anarchisten" —, vermag mit Hilfe des "Luminars", eines computer-ähnlichen, allwissenden Geräts, Geschichte nunmehr perspektivisch zu sehen. Geschichte wird zum Material des vollständig distanzierenden Historikerblicks, der sich "in der Geschichte wie in einem Bildersaal" bewegt.

"Andererseits" aber, so lesen wir in *Eumeswil*, "kann nicht gestorben sein, was die Geschichte mit Inhalt füllte und in Gang setzte. Es muß sich aus der Erscheinung in die Reserve verlagert haben — auf die Nachtseite. Wir hausen auf fossilem Grunde, der unvermutet Feuer speien kann. Wahrscheinlich ist alles Brennstoff, bis zum Mittelpunkt." Wägt man Jüngers Bild in einem genauen Sinne ab, so schlägt die tote Geschichte offenbar um in Ur-, in Vorgeschichte, in einen Zustand der Geschichtsfreiheit, der in einem mythologischen, kosmologischen, organologischen Raum sich entfaltet. Geschichte ist durch Substanzentzug abgestorben. Zugleich aber existiert sie fort, im prähistorischen Wartestand des Mythos, dessen harrend, was sie dereinst mit Inhalt wieder füllen und in Gang setzen wird.

Unter diesem Aspekt, der Re-Mythisierung der Historie, läßt sich Ernst Jüngers Roman mit Christoph Ransmayrs Erfolgsbuch *Die letzte Welt* (1988) vergleichen. Tatsächlich liest sich dessen "Geschichte des bevorstehenden Untergangs der Welt" wie ein Echo auf den Befund Ernst Jüngers. "Keinem bleibt seine Gestalt", lautet hier die naturkatastrophisch durchgeführte Leitmotivik. Deren schattenhaft lastendes Gegengewicht bildet das Werk des verschollenen Dichters Ovid, das seinerseits in der Struktur von Ransmayrs Roman reflektiert wird. "Keinem bleibt seine Gestalt" — dieser pythagoreische Grund-Satz ermöglicht ein unablässiges Verweben von Mythos, Historie und Gegenwart. Das Roman-Resultat ist die Auslöschung von Geschichte, das Umschlagen von Geschichte in Natur, in Vorgeschichte, in Mythos, schließlich ihre Versteinerung. Diese aber, die Versteinerung, bildet die



Voraussetzung für eine neuerliche Gattungsgeschichte des Menschen, für "die neue Menschheit", die ihre eigene Geschichte machen wird — und so fort: "Was kam, verging."

### Historisierung des Mythos

Als eine Art Replik auf die Erzählstrategien Jüngers und Ransmayrs läßt sich Christa Wolfs Erzählung *Kassandra* (1983) verstehen: der Versuch, von einem mythologischen Stoff aus ein erhellendes Licht auf die Gegenwart zu werfen. *Kassandra* — die trojanische Königstochter, der von Apoll die Sehergabe verliehen wurde, um den Preis, für diese Gabe mit ihm zu schlafen. Da sie sich ihm verweigert, beraubt er sie der Fähigkeit, ihre Mitmenschen von ihren Weissagungen zu überzeugen. *Kassandra* — das exemplarische weibliche Opfer, ein doppeltes Opfer: der Männerwelt und der objektiven Wirklichkeit, aus der sie gleichsam entfernt wird. Am Ende des Weges, den sie unter der zweifachen Opferperspektive anzutreten hat, wird sie erschlagen, wird endgültig das zum Verstummen gebracht, was zuvor schon nicht gehört worden war.

Christa Wolfs Erzählung ist ein Versuch, Geschichte "gegen den Strich zu bürsten" (Walter Benjamin) — ein Gegenentwurf also zum antiken Heldenepos, zu den Überlieferungen in *Ilias* und *Odyssee* und *Orestie*, in genauer Kenntnis aller wichtigen Mythenüberlieferungen bei Ranke—Graves, Schwab und Kerényi. Christa Wolf hat, wie sich ihren Poetik—Vorlesungen, den *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra* (1983), entnehmen läßt, alles tradierte Faktenmaterial als Stoffgebiet für ihre Erzählung genutzt, um es umzuschmelzen zu einer literarischen Innen—Perspektive. Zielt das Epos auf Objektivität, auf die poetische Herstellung eines in sich geschlossenen und umfassenden Ganzen, eines in sich ruhenden Erzählkosmos, so Christa Wolfs *Kassandra* auf den Entwurf einer Subjektivität, die, retmittelt über die Technik des inneren Monologs, gegen die "Linie des männlichen Handelns", gegen die Verherrlichung von "Geschichte als Heldengeschichte" (Wolf) sich wendet. Keineswegs also unternimmt Christa Wolf

die Anstrengung, aus der Vielfalt der Überlieferungen und Varianten eine Art Interlinearversion des Mythos um Cassandra zu destillieren. Sondern umgekehrt: Sie sucht in den überlieferten Mythen Strukturen auf, die auf ein wiederkehrendes Muster von Herrschaft und Gewalt, Sieg und Untergang, Macht und Männlichkeit verweisen. Und gerade die subjektivierte Wahrnehmung dieser dominanten Muster der Menschheitsentwicklung erlaubt die Exemplifizierung: Cassandra, das exemplarische weibliche Opfer, berichtet vom exemplarischen Fall Trojas auf eine Weise, daß der Bogen in unsere Gegenwart mühelos geschlagen werden kann: "Wann Krieg beginnt," so resümiert sie ihre Einsichten, "das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg. Falls es da Regeln gäbe, müßte man sie weitersagen. In Ton, in Stein eingraben, überliefern." Solche Überlieferung will die Erzählung selber sein.

Zu diesem Zweck wird erzählt aus einer *vision par derrière*, die zu einer extremen Differenz führt zwischen Erzählzeit: ein Nachmittag in Mykene vor der Ermordung Kassandras, und erzählter Zeit: ein Leben in Troja. Aus dieser Differenz erwächst die Spannung, die der subjektivierenden Introspektion ihren Raum allererst öffnet: die zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Eine Spannung, die Reflexion ermöglicht statt Chronologie, Kritik, Kommentar, Korrektur erlaubt, zu Umstellungen und Verschiebungen innerhalb des kontinuierlichen Zeitgefüges führt. Eine innere Spannung, die zugleich das erzählende Ich charakterisiert: als ein modernes Ich, das sich selber gegenständig geworden und den Göttern wie der Gesellschaft fremd geblieben ist. Ein Ich, das weder die Götter noch die Seelen der Toten zur Handlungsmotivierung heranzieht, sondern psychische, politische und pragmatische Faktoren zu analysieren weiß. Ein geschichtliches, kein mythisches Ich — es betreibt die Entmythologisierung des mythischen Stoffs als dessen Erhellung durch rationale Deutung. So liegen ihm die sozialen Strukturen, die Abhängigkeiten und Manipulationen, die wirtschaftlichen und technokratischen Mechanismen, die Verflechtungen in Politik und Medien, Wirtschaft und Wissenschaft offen zutage. So

weiß es die Welt der Männer und die der Frauen nicht nur voneinander zu unterscheiden, sondern auch jeweils in sich zu differenzieren und als Handlungsalternativen zu befragen. Ein Ich auf dem Weg von der Suche nach sich selbst über die Selbsterkenntnis bis zur Selbstfindung im Tod: "Gescheitert das Wagnis, der Eiseskälte der Außerirdischen unsere kleine Wärme entgegenzusetzen." Eine Art negativer Utopie und, recht verstanden, ein poetischer Protest gegen das unlebbar Leben, Ausdruck der Desillusionierung wie der Kritik und zugleich Raum des Nachdenkens in einer "Zwischenzeit" (Ernst Bloch), in der das Noch—Nicht—Gewordene zugleich das Immer—Wieder— Gefährdete ist.

### Zwischen Geschichtsphilosophie und Posthistoire

Was sind die Gemeinsamkeiten der bislang diskutierten Werke, wenn man sie auf den Horizont aktueller theoretischer Debatten über Geschichte und Ästhetik bezieht? Zunächst: Sie bieten — mit Ausnahme des Traditionalisten Siegfried Lenz — allesamt Entwürfe von Geschichte, die sich auf ihre Voraussetzungen hin transparent gemacht haben, sei es in der Explikation fiktionalisierter Fiktionen, sei es selbstreflexiv, sei es in der Verwendung von Gegenwart, Historie und Mythos als Material. Diese Tatsache markiert — man so will: geschichtsphilosophisch — den Stand einer Prosa, die über Realität nicht mehr zu verfügen vermag, weil ihr gleichsam die Wirklichkeit abhanden gekommen ist: katastrophisch, unreal oder absurd.

Sodann und als paradoxe Konsequenz hieraus: Geschichte wird verfügbar für poetische Deutung und Neudeutung, wird zum Material poetischer Rekonstruktion und Neukonstruktion, zum Substrat von Gegengeschichte und Gegengeschichten. Solche Verfügungsmöglichkeit läßt aber den Realitätsgehalt des historischen Materials selber nicht unberührt, nicht unverwandelt. Daten und Fakten stehen in keinem Gegensatz mehr zur poetischen Invention, sondern werden in diese aufgelöst, mit ihr und für sie instrumentalisiert.

Schließlich: Die deutende Verfügung über Geschichte als Material erlaubt zuletzt auch ihre Wahrnehmung als ein unendliches Spiel des Immergleichen mit sich selber, am deutlichsten ausgeprägt bei Ernst Jünger und Christoph Ransmayr. Eine Geschichtsauffassung in unverkennbarer Nähe zu Nietzsche und zugleich — unter dem Aspekt des Leerlaufens, der Variation und Repetition, das zumal Jünger aus dem Verlauf einer imaginären, abgestorbenen Geschichte filtert — verwandt mit Jean Baudrillards Begriff der "Simulation". Und ebenso deutet jener Satz "Keinem bleibt seine Gestalt" und seine Durchführung bei Ransmayr auf einen strukturellen Substanzentzug an Geschichte, der auf ein zentrales Theorem der "Postmoderne"—Diskussion verweist: auf den Aspekt des Verlustes nämlich, der mit dem Schwinden sicherer Orientierungen einhergeht.

Es läge also nahe, die Formen der Aneignung und Aufarbeitung von Geschichte im deutschen Gegenwartsroman mit Etiketten wie "Postmoderne" oder "Posthistoire" zu belegen. Selbstreflexivität, Spiel, Simultaneität, Substanzentzug, Orientierungsverlust, Intertextualität — all dies sind Begrifflichkeiten, die uns aus aktuellen Diskussionshorizonten vertraut sind. Und doch gibt es einen irritierenden Zug, der sich solcher begrifflichen Kolonialisierung sperrt: nämlich das Charakteristikum der Oppositionen gegen Geschichte, wie sie einmal war und ist. In allen zitierten Werken schlägt die Wahrnehmung des historischen Prozesses als einer Kette von Katastrophen zuletzt um in die Quintessenz poetischer Gegen—Arbeit und erschließt damit, gerade kraft radikaler Desillusionierung, einen literarischen Freiheitsraum, der es erlaubt, Entwürfe auszuarbeiten, neue Perspektiven zu entwickeln. Modelle zu erproben — um einer anderen Geschichte willen.

Mithin bewegt sich der deutsche Gegenwartsroman, soweit er Geschichte erzählerisch thematisiert, in Struktur und Formensprache gewiß auf der Höhe des gegenwärtigen Problembewußtseins. Aber: Die Literatur verfolgt ihren eigenen Weg, indem sie in einer Zeit, in der Geschichte unmöglich geworden zu sein schien, sich selber als

Möglichkeitsform der Geschichte entworfen hat. Das aber vermochte sie nur, weil sie — selbst im Gewande von Jüngers und Ransmayrs posthistorischen Konzeptionen — auf einer Geschichtsphilosophie des “Als—ob” beharrt hat: auf einem Entwurf von Geschichte, der seinen Ursprungszusammenhang mit utopischem Denken an keiner Stelle leugnen kann. Der deutsche Gegenwartsroman formuliert, auf paradoxe Weise, in seinen historischen Konstruktionen einen Anspruch auf Wahrheit, der sich zugleich auf seine eigenen Voraussetzungen befragt, der sich in Zweifel zieht und sich selber seiner eigenen Irrealität beständig überführt. Dies ist — “transzendentalphilologisch” gesprochen — der objektive Stand einer historischen Dichtung, welcher der geschichtliche Boden entzogen ist und die dennoch um der Geschichte willen auf ihrem Existenzrecht beharren muß. Auf ihre Weise hat sie derart ihren Anteil daran, daß die scheinbar sinnentleerte und erstarrte Geschichte mit Leben sich zu erfüllen und sich wieder in Bewegung zu setzen vermochte.