

Präsens

Armen Avanessian und Anke Hennig

Präsens

Poetik eines Tempus

diaphanes

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Sonderforschungsbereich »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin.

1. Auflage

ISBN 978-3-03734-223-7

© diaphanes, Zürich 2012

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

Satz: 2edit, Zürich

Umschlag: Andreas Töpfer

Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Einleitung	9
Kapitelübersicht	11
Methodik (Material, Phänomen, Gegenstand)	15
I. Der Präsensroman	21
Vorbedingung: Die klassische Erzählfiktion und das Besprechen	23
Klassische Beispiele	31
Moderne: Die Entstehung des Präsensromans	35
Übergang I: Der Bruch mit der Fiktion	35
Übergang II: Der Bruch mit der Narrativität	42
Erosion der erzählfiktionalen Matrix	46
Übergang zum Erzählpräsens	47
Wie erlangt das Präsens Zugriff auf die Fabel?	53
Wie fikionalisiert sich das Präsens?	57
Linguistik des (historischen) Präsens	62
Altermoderne: Der Wechsel zum Vergangenheitspräsens	68
Fiktionales Präsens	69
Narratives Präsens	77
II. Methodenlektüren	103
Literaturphänomenologische Befunde	106
Ungleichezeitige Gegenwart oder Zukunftsnarration	107
Vergangenheitsstafeln oder Nullpole	112
Revision narratologischer und fiktionstheoretischer Ansätze zum Zeitverständnis	115
Narratologische Revisionen: Gérard Genette	115
Fiktionstheoretische Revision: Käte Hamburger	124
Deixis	131
Dynamik von Raum-Deixis und Zeit-Deixis	132

Deixis und Tempus	136
Deiktische Verschiebungen	142
Exkurs zur Begriffsgenealogie des <i>shifts</i>	144
Verbindung von Narratologie, Fiktions- und Deixistheorie	157
Fiktionsnarratologische Konkretisierung der raum-zeit-personalen Verschiebungsdynamik	169
III. Imaginäres Präsens	177
Das Präsens des Inneren Monologs	182
Pathographien der Fiktion	184
E.T.A. Hoffmanns Fiktionsdurchbruch zum Imaginären Präsens	187
Gogol's imaginärer Zeitzünder oder »Am nullten«	191
Doppelgänger	199
Drei Formen literarischen Wahnsinns oder: der Verlust der Unterscheidung	207
Tempusverwirrung – Strindbergs ununterscheidbares Wahnsinnspräsens	215
Die Zeitformen der Fiktion und des Imaginären	220
IV. Tempusphilosophie	225
Philosophie der Zeit	227
Die sprachliche Bildung der Zeit: Gustave Guillaume	242
Narrative Chronogenese und Spiegelstadien der Erzählfiktion	246
Literarisches Wissen	248
Asynchrone Synthese (Deleuze)	252
Epilog – Warum Poetik?	261
I. Einwände	263
II. Experimentelle Poetik = Science (of con-temporary) fiction	269
Glossar	275
Bibliographie	291

Zeit, back from Vorbei, braungebrannt, tempus-
like: schmiegt sich in unsere Forschungen
- wie eine Zunge in einen schlafenden Gaumen
- Gott in den Idioten

Steffen Popp

Einleitung

Es ist kaum drei Monate her, dass Herr Marian noch kein Arzt ist. Selbst wenn man nicht weiß, dass dieser Satz aus einem 2005 erschienenen Roman stammt, erweckt er doch augenblicklich die Erfahrung einer literarischen Fiktion. Dieser Effekt muss mysteriös erscheinen, wenn man überzeugt ist, das Präsens sei nicht in der Lage, Fiktion hervorzubringen. Indem die Avantgarden ein antinarratives und antifiktionales Schreiben im Präsens praktizierten, um auf diese Weise das Ende des Romans zu besiegeln, haben sie diese Überzeugung manifest gemacht, und bis heute liegt Konzeptionen von ›Fiktion‹ explizit oder implizit meist das Muster eines Erzählens im Präteritum zugrunde: Fiktion sei ohne erzählende Retro-spektion und Ver-gegenwärtigung von Verganem nicht zu denken.

Erzählen im Präsens hat jedoch eine inzwischen mehr als hundert-jährige Geschichte, in deren wechselvollem Verlauf ein eigenständiger literarischer Kosmos entstanden ist. Durchgehend im Präsens geschriebene literarische Prosa findet sich schon vor den avantgardistischen Faktographien, und zwar in den Inneren Monologen Édouard Dujardins oder Arthur Schnitzlers. Präsenstromane in neusachlicher Tradition und im Umkreis des *nouveau roman* führen dann die nihilistischen Gesten der Avantgarden fort (Beispiele hierfür sind ich-erzählte Texte von Samuel Beckett und von Peter Weiss). Gegen Ende des 20. Jahrhunderts schließlich tauchen er-erzählte Fiktionen unter den Texten im Präsens auf, die zuletzt die Tendenz erkennen lassen, eine Ungleichzeitigkeit in der Erfahrung von Gegenwart zu erzeugen. Das Präsens der Geschichtsromane Claude Simons und Thomas Pynchons ist ein Vergangenheitspräsens. Wenn man die Geschichte des Erzähltempus Präsens betrachtet, stellt man fest, dass die Literatur im Laufe des 20. Jahrhunderts Verfahren entwickelt hat, die dem Präsens die Möglichkeit geben, Fiktion zu erzeugen und erzählend eine Vergangenheit zu entfalten, ohne diese dabei in die Präsenz holen zu müssen.

Dass diese Geschichte bisher nicht geschrieben werden konnte, ist nicht nur auf die erwähnte Dominanz eines am Präteritum entwickelten Verständnisses von ›Erzählen‹ und ›Fiktion‹ zurückzuführen. Ebenso hemmend haben – ganz gegen ihre eigene Intention – diejenigen Theoretiker gewirkt, die Begriffe wie *Präsenz* und *absolutes Präsens* stark gemacht haben, um damit genuin modernen ästhetischen Phänomenen (wie *Augenblicklichkeit*, *Plötzlichkeit*, *Momentaneität*) zur Sichtbarkeit zu verhelfen. Dabei wird allerdings die Grenzsituation der Moderne auf Dauer gestellt und gegen das traditionelle Erzählen eine unablässige ästhetische Unterbrechung in das Präsens eingetra-

gen, ein permanentes Brechen mit der Tradition institutionalisiert. Das Präsens konnte zwar für ganz unterschiedliche Positionen reklamiert werden und erfuhr widerstreitende Zuschreibungen, stets aber leitete sich sein Verständnis von jenem Moment des Bruches her. Ob es unter dem Diktat einer Ästhetik der Lebendigkeit¹ zu einem Ausdruck höchster Zeitlosigkeit von *moments of being* (Virginia Woolf) erklärt wurde; ob es als literarischer Mitstreiter eines allgemeineren avantgardistischen Einspruchs gegen eine präsenzmetaphysisch inspirierte ›lebendige Erfahrung‹ erschien; ob es als Verbündeter im Kampf gegen eine Verhaftetheit in der Vergangenheit (gegen die Vergegenwärtigung bzw. das In-die-Präsens-Holen von Vergangenem in der bürgerlichen Erzählfiktion) begrüßt wurde – solange sich die Bedeutung des Präsens von den zu brechenden Phänomenen her bestimmt, wird weder seine eigene Systematik noch seine im 20. Jahrhundert sich entwickelnde Historizität erkennbar.

Neben literaturgeschichtlichen Überlegungen ist für eine Poetik des Präsens somit auch die Geschichtlichkeit von Begriffen wie *Narration*, *Geschichte*, *Fiktion*, *Referenz*, *Gegenwart* von Bedeutung, in deren Spannungsfeld das Präsens Profil gewinnt, verkannt oder eben in Anspruch genommen wird, um dieses Feld schließlich sogar grundsätzlich zu transformieren. Um eine solche Transformation erklären zu können, müssen nicht nur linguistische und philosophische Theoriegrundlagen zu Tempus und Zeit berücksichtigt, sondern vor allem Narratologie und Fiktionstheorie zusammengedacht werden. Nur so kann gezeigt werden, inwiefern Fiktion und Tempus historisch unterschiedlich konstituiert sind.

Tempora bilden Zeit nicht ab. Sprache besitzt ein Tempussystem, mit dem sie Chronologie herstellt und durch das ihr eine elementare, grammatische Narrativität eigen ist. Das durch die Sprache erworbene chronologische Zeitverständnis wiederum kann, wie wir zeigen werden, durch einen poetischen Gebrauch der Tempora verschoben werden, und eben das ist es, was wir Fiktion nennen. Literarische Fiktionen beziehen sich stets – und je nachdem, welches Tempus in ihnen dominiert, auf unterschiedliche Weise – auf dieses grammatische Ereignis des Entstehens von Zeit bzw. eines chronologischen Zeitverständnisses.

Walter Benjamin hat einmal von dem Griff gesprochen, »mit dem die Hand die Lettern in die Leiste schob, in der sie sich zu Wörtern reihen sollten. Die Hand kann diesen Griff noch träumen, aber nie

1 Zum Topos der »Lebendigkeit« in der Ästhetik vgl. Avanesian, Armen, Menninghaus, Winfried und Völker, Jan (Hg.): *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich, Berlin 2009.

mehr erwachen, um ihn wirklich zu vollziehen. So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.«² Eine Poetik der literarischen Tempora muss Benjamins Behauptung einer unwiederholbaren Erfahrung mit Blick auf die andauernde Anziehungskraft fiktionalen Erzählens widersprechen. Diese Anziehungskraft lässt uns in der fiktionalen Konstitution von Zeit immer wieder erleben, was der Erwerb der Sprache für uns bedeutet. Wir werden sehen, wie dem Immer-wieder-Lernen des Lesens im Präteritum ein Neues-Lesen-Lernen im Präsens entspricht.

Kapitelübersicht

Im ersten Kapitel (*Der Präsensroman*) stellen wir die Geschichte der Formenfindungen hin zu einem Roman im Präsens dar. Dabei gilt es zunächst, den historischen Hintergrund des Erzählens im Präteritum zu entfalten, in dem fiktionale Gegenwart durch die ↑ Vergegenwärtigung³ einer (als vergangen gedachten) Geschichte entsteht. Vor diesem Hintergrund werden die Probleme sichtbar, die sich dem Präsens als einem durchgehenden Erzähltempus stellen, wie es sich in der Moderne (etwa bei Robert Walser, Andrej Belyj, Virginia Woolf, William Faulkner) allmählich etabliert. Vor allem die Integration der narrativen Ebenen in eine Gegenwart, in der sowohl das Erleben wie sein Erzählen Raum haben sollen, bereitet Schwierigkeiten. Dass nicht gleichzeitig erlebt und erzählt werden kann, führt zu einer neuartigen Koordination von fiktiven und faktischen Schichten des Erzählens: Das vermeintlich antinarrative Präsens verabschiedet die Aporie eines gleichzeitigen Erlebens und Erzählens (↑ Gleichzeitigkeitsaporie), die bis dahin als Legitimierung für die Retrospektivität des Erzählens herangezogen wurde. Erleben und Erzählen werden einander in paradoxer Weise gleichzeitig.

Zunächst wird sich modernes Erzählen der Tatsache bewusst, dass das Geschehen dem Erzählen aufgrund seiner Fiktionalität nicht tatsächlich vorhergeht. Eher noch spaltet sich das erzählte Geschehen, die ↑ Fabel, als asynchrones Moment stets gegenwärtigen Lesens ab. Im Wissen darum findet der Präsensroman, wie er sich in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts – im deutschen Sprachraum etwa bei Hubert Fichte, Marcel Beyer oder Kevin Vennemann,

2 Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4,1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1985, S. 267.

3 Die mit einem Pfeil versehenen Begriffe finden sich im Glossar erläutert.

von dem unser Eingangszitat stammt – etabliert, schließlich Möglichkeiten, Vergangenheit als solche zu erzählen, und zwar indem er jene Verfahren analysiert, mit deren Hilfe der Leser aus dem ihm vorliegenden ↑Sujet einen Fabelverlauf konstruiert. Damit tritt ein Mechanismus von ↑Asynchronie in Kraft, der demjenigen der ↑Vergegenwärtigung des epischen Präteritums in der klassischen ↑Erzählfiktion direkt entgegengesetzt ist. In der ↑Zeitfiguration der Asynchronie steht die fiktionale Dimension der ↑Narration stärker im Vordergrund als in der retrospektiven Erzählfiktion. Wir sprechen deshalb von einer historischen ↑Dominantenverschiebung in den Verhältnissen zwischen Narration und Fiktion, der Fortentwicklung der ↑Erzählfiktion zu einem ↑Fiktionserzählen. Nicht zuletzt bedarf es dazu der Neugruppierung des Personals, dem S/he der Figuren, dem Ich des Erzählers und dem Du des Lesers, im Kosmos des Erzählens. Nachdem den Lesern die Konstitution der Fiktion übertragen wurde, können sich nun auch die Erzähler unter die Figuren mischen. Die Erfahrung der Subjektivität Dritter im Roman befreit sich dabei von der hierarchischen Vermittlung einer durch den Erzähler angeleiteten Einfühlung in Figuren zugunsten eines Dialogs mit dem Anderen.

Das zweite Kapitel (*Methodenlektüren*) untersucht die Methoden der Beschreibung von Narration und Fiktion daraufhin, welche ihrer Begriffe die Produktivität der Präsensnarration verdecken, welche weiterentwickelt werden können, um diese in ihren Funktionen beschreibbar zu machen, und welche vergessenen Instrumentarien zusätzlich zu reaktualisieren sind. Ausgangspunkt sind zwei literarische Grenzphänomene, die im ersten Kapitel in den Blick gekommen sind und die mit einem (herkömmlichen) narratologischen Zugriff nicht zu verstehen waren: einerseits eine asynchrone Gegenwart (bei Thomas Pynchon), andererseits eine synchrone Sukzession (bei Claude Simon). Dabei zeigt sich, dass ein blinder Fleck der Narratologie darin bestand, nicht bemerkt zu haben, dass eine Bestimmung der Rolle von Zeitlichkeit in der Narration an die Klärung der ↑Zeitform der Fiktion und ihres Zusammenwirkens mit der Narration gebunden ist.

Unsere Kritik an fiktions- und narrationstheoretischen Methoden dient vor allem dazu, die Punkte zu finden, die ihre wechselseitigen Anschlussstellen ausmachen, um sie zu einer integrativen ↑Fiktionsnarratologie zusammenzuführen. Hierfür greifen wir auf Begriffe der ↑*deictic shift theory* zurück und deuten sie neu aus. Wir werden einen um die deiktischen Kategorien des ↑Tempus, des Raums und der Person erweiterten fiktionsnarratologischen Neuansatz vorschlagen.

Theorien der ↑Deixis beschreiben die Praxis alltäglichen sprachlichen Zeigens, bei der jegliche Referenz von den Koordinaten Raum, Zeit und Person abhängt, die sich in einer Origo (Ich-Hier-Jetzt) bün-

deln. Mit dem Begriff des *shifter* (Jakobson), der am historischen Beginn der *deictic shift theory* steht und in dem das avantgardistische Verfahren der Verschiebung (russ. *sdvig*) fortwirkt, aktualisieren wir die ästhetische Dimension der Deixis. Dabei erhält die Narration zugleich eine neue linguistische Grundlegung und eine Öffnung auf Rezeption hin. Die Parameterverschiebungen von Tempus auf Raum, Zeit und Person, die von den *deictic shift theories* beschrieben werden, erlauben eine Klärung der Beziehung von Produktion, (Zeit-)Figuration und Rezeption. Wir werden zeigen, dass fiktionale Narration dadurch gekennzeichnet ist, dass sie die drei Dimensionen des deiktischen Wirklichkeitssystems und mit ihnen die Angelpunkte sprachlicher Referenz verschiebt. Literarische Fiktion schafft keine Welten, sondern verschiebt unseren sprachlichen Bezug auf (die) Wirklichkeit.

Unter diesem Blickwinkel lässt sich die literarische Fiktion als ein grammatisch strukturiertes Zeitverständnis begreifen. Der Roman, stets von dem Widerspruch und dem Zusammenwirken von Narration und Fiktion bestimmt, wird auch durch das Gegeneinander von deren Zeitformen regiert. Die Narration mit ihrer Tendenz zur ↑ Retrospektivität und die Fiktion mit ihrer Erscheinungsform im ↑ Aktualen bilden eine einander ausschließende, integrierende und umfassende Figur, wie die klassische Vergegenwärtigung (qua Präteritum) oder die jüngste Asynchronie (qua Präsens) sie darstellen.

Im dritten Kapitel (*Imaginäres Präsens*) zeigt sich der literaturphänomenologische Ertrag der bis dahin entwickelten Analyseinstrumente. Gegen die Versicherung der traditionellen Narratologie, das Präsens sei auf einige wenige Fälle von verlebendigendem, sogenanntem historischen Präsens beschränkt, werden unter einem neuen Blickwinkel bereits weit vor der Etablierung des Präsens in der Moderne eine Vielzahl bisher nie behandelte Präsensphänomene sichtbar. In Wahnsinns-, Halluzinations- und Traumpassagen (u.a. bei E.T.A. Hoffmann, Nikolaj Gogol, August Strindberg) kündigt sich eine vorerst nicht zu beherrschende Drift in den imaginierten Raum- und Zeitwelten an, die erst im Inneren Monolog zu einer festen Form finden werden. Das Präsens gibt hier neben seinem dokumentarischen Charakter – der Aufzeichnung von Fakten, Geschichten oder mentalen Vorgängen – zwei weitere Funktionen zu erkennen. Auf der einen Seite begleitet es eine Geschichte der Verinnerlichung des realistischen Romans, dessen Mimesis sich von den Handlungen der Personen zusehends auf deren Inneres verlagert, und nimmt die Funktion einer Repräsentation von Bewusstsein an. Auf der anderen Seite offenbart die Parallelführung der fiktionalen mit den Wahnwelten die Herkunft des Präsens heutiger Simultannarrationen, wie wir sie etwa in den Präsensromanen J.M. Coetzees antreffen, aus den Techniken der Simultanperspektive

(↑Fokalisierung/↑Fokus), wie sie der psychologische Roman zur Vollendung gebracht hat. (Wir werden dies an Fedor Dostoevskijs *Der Doppelgänger* beschreiben.)

Am Imaginären Präsens des 19. Jahrhunderts lässt sich also nachvollziehen, wie Narration und Fiktion des Textes von den Ausbruchversuchen des ↑Imaginären betroffen werden, wie der Wahn oder die Halluzinationen in die narrative und fiktionale Ebene des Textes eingehen und damit das etablierte erzählfiktionale System selbst affizieren. Es tritt ein Imaginäres (mit seinem ↑Zeitmodus der ↑Inaktualität) in Erscheinung, dessen narrative Integration und fiktionale Formung erst in der Prosa des folgenden Jahrhunderts gelingen wird.

Im vierten Kapitel (*Tempusphilosophie*) diskutieren wir philosophische (Russell, Deleuze, Rödl) Konzeptionen von Zeit, die es erlauben, Sprache und Wissen der gegenwärtigen Präsensromane ineinanderzublenzen, und setzen sie in Verbindung mit den Überlegungen des Linguisten Gustave Guillaume zur sprachlich induzierten Chronogenese, also der Fähigkeit der Sprache, unser Verständnis der Zeit allererst zu formen. Dadurch löst sich die Frage, ob in den zuvor diskutierten analytischen Ansätzen entweder ein Verständnis von Zeit oder der Sprachlichkeit zeitlicher Aussagen gemeint sei, auf. Guillaume zufolge entstammt unser chronologisches Zeitverständnis nicht dem Alltag, sondern wird mit der Sprache erworben und mit jedem Gebrauch des Tempus aktualisiert. Die Poetik narrativer Fiktion bezieht sich auf dieses grammatische Ereignis. Die Anziehungskraft literarischer Fiktion speist sich aus der Identifikation mit dem Versprechen der Sprache auf den Zugang zu einer Ordnung der Zeit, ihrer sprachlich-fiktionalen Ganzheit. Dieses Spiegelstadium einer Aneignung der Sprache in ihrer Macht über die Zeit, die sich in jeder durch das Präteritum erzeugten Fiktion aktualisiert, kann nicht ein für alle Mal durch einen Wechsel zum Präsens abgeschafft werden. Aber es kann auch nicht durch Rekurs auf zeitphilosophische Themen ausgeschrieben werden, wie das die Autoren der klassischen Moderne (Marcel Proust, James Joyce, Robert Musil) versuchen, die meist herangezogen werden, wenn es um Themen von ›Zeit und Erzählen‹ geht.

Ein ›Präsens der Asynchronie‹ findet vor jeder Gegenwart eine Vergangenheit, und um deren ungegenwärtiges Moment auszudrücken, spaltet es die Gegenwart. Mit dem Konzept der Asynchronie wird eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit eines Erzählens von Vergangenheit gegeben. Die These des klassischen Romans lautet: ›Die Vergangenheit lässt sich erzählen.‹ Die Antithese der gegenwartsversessenen Moderne kleidet sich in die Worte: ›Die Vergangenheit lässt sich nicht erzählen.‹ Das unendliche Urteil aktueller Präsensromane

lautet: Erzählen ist – vergangen. Dieses Vergangenheitspräsens, das wir ↑*altermodernes* Präsens nennen werden, führt die zunächst rein antifiktional interpretierten Innovationen der Moderne fort und erneuert in einer Kritik des klassischen Erzählens das Genre des Romans.

Man kann die Sprache nicht erwerben, um sich der Zeit zu bemächtigen, wie die erzählfiktionale Klassik uns in ihrer Angst vor einem Sprachverlust und dem Fallen in das ewige Schweigen der Zeit versichert. Aber die altermoderne Poetik folgt auch nicht der Programmatik avantgardistischer Manifeste, die eine Wende der Zeit in einer Sprachrevolution propagieren. Die Asynchronie des altermodernes Präsens lässt die Sprache nicht immer wieder ankommen und das Erzählen nicht zurückkehren, sondern sie macht schlicht darauf aufmerksam, dass eine jede Entscheidung die Gegenwart des Schreibens verändert.

Methodik (Material, Phänomen, Gegenstand)

Das ↑*Material* unseres Buches ist kein unbekanntes, vielmehr ist das Präsens in literarischen Texten jedem Leser vertraut. Gleichwohl konnte unsere Analyse erst beginnen, als wir in Präsenstexten mehr als die (immer häufiger zu beobachtende) Abweichung von einer literarischen Norm oder eine (kaum mehr als solche erfahrbare) Verfremdung sahen. Bezüglich des im ersten und dritten Kapitel beschriebenen fiktionalen, narrativen und imaginären Präsens begnügen wir uns nicht mit literaturgeschichtlichen Materialanalysen (etwa im Dienste einer Darstellung der Funktion des historischen Präsens), sondern betrachten den Präsensroman – d. h. fiktionale Texte, die großteils im *Tempus* Präsens geschrieben sind – als eigenständiges ↑*Phänomen*. Dieser Perspektivenwechsel entspricht demjenigen von einem literaturhistorischen Blick zur Sichtweise einer historischen Poetik. Unter dem Gesichtspunkt einer historischen (Gattungs-)Poetik handelt es sich nicht um einen kontinuierlichen Aneignungsprozess, in dessen Verlauf der Roman sich das Präsens schrittweise ›einverleibt‹, sondern um ein ›Ende‹ des Romans und seine durch das Präsens als neues Erzähltempus möglich gewordene ›Wiedererfindung‹.

Der ↑*Gegenstand* unseres Buches bestimmt sich also von den im zweiten und vierten Kapitel diskutierten Methoden her, mit denen wir das *Material* betrachten bzw. mit denen es in der Literaturwissenschaft betrachtet worden ist. Vorrangig konturieren somit Narratologie und Fiktionstheorie unseren (zeitpoetischen) *Gegenstand*: eine Erfahrung von Asynchronie. Vom literaturhistorischen *Material*, dem Präsens in narrativen Texten, unterscheiden wir somit den Präsensroman als

Phänomen einer historischen Poetik sowie die Asynchronie als Gegenstand einer ↑ Zeitpoetik.

Fiktionstheorie und Narratologie

Die Narratologie hat den Gebrauch der Tempora im Roman in Bezug auf eine grundsätzliche Retrospektivität des Erzählens betrachtet (und das Präsens daher als problematisch eingestuft), wohingegen die Fiktionstheorie sich auf die Vergegenwärtigung eines (implizit) vergangenen Geschehens konzentriert hat (und nur dem Präteritum die Fähigkeit zuspricht, eine solche Vergegenwärtigung hervorzurufen).

In dem Maße, wie in unserem Material die Entwicklung eines historischen Phänomens – des Präsensromans – hervortritt, lässt sich präzisieren, inwiefern es die Ineinanderblendung von Fiktions- und Narrationstheorie ist, die unseren Gegenstand bestimmt. Denn Asynchronie als eine vom Tempus Präsens geschaffene Zeitfiguration narrativer Fiktion reflektiert und revidiert die Zeitfiguration erzählfiktionaler Vergegenwärtigung.

Narrations- und Fiktionstheorie verfolgen aus unterschiedlichen Perspektiven ein und dieselbe Entwicklung, wobei es jedoch bei jeder konkreten literaturhistorischen Analyse zu erheblichen Interferenzen kommt, da keine der beiden Theorien für sich allein genommen in der Lage ist, die Trennlinie zwischen Narrativität und Fiktionalität zu bestimmen oder anzugeben, ob Fiktion anders denn durch narrative Verfahren überhaupt hergestellt werden kann. Dies lässt auf einen synthetischen Gegenstand schließen, dem nur die synthetische Methode einer Fiktionsnarratologie gerecht werden kann. Gerade das methodische Bestreben, Narrativität und Fiktionalität in Bezug auf ihr Zusammenwirken im literarischen Text zu verstehen, macht es nötig, sie vorerst strikt gegeneinander abzugrenzen. Erst dann wird sichtbar, in welchem Maße sie sich in den Texten ineinander verschlingen und wo ihre Nahtstellen aufzufinden sind.

In Bezug auf unsere engere Fragestellung lässt sich auch nur mittels einer solchen heuristischen Trennung von Fiktion und Narration klären, wie beider Zeitformen (↑ Aktualität bzw. ↑ Retrospektion) im konkreten Text zusammenwirken, welche Rolle das Tempus dabei spielt und welche Zeitfiguration jeweils entsteht.

Bis heute ist der Zusammenhang von Fiktion, Narration und Tempus in keiner umfassenden Theorie geklärt. Allerdings gibt es zumindest einen fiktionstheoretischen Ansatz, auf den wir zur Klärung des Verhältnisses von Tempus und Fiktion zurückgreifen können: die Überlegungen Käte Hamburgers. Zwar hat Hamburger nur die fiktionsstiftende Funktion des epischen Präteritums analysiert, aber der methodische

Wert ihrer Überlegungen besteht gerade darin, dass sie einen Mustergegenstand entworfen hat, der auch als Modell für eine Poetik des Präsens dienen kann. Erst wenn neben dem Mechanismus fiktionaler ›Vergegenwärtigung‹ auch der einer (vom narrativen Präsens geschaffenen) Asynchronie beschrieben ist, lässt sich der gesuchte Zusammenhang von Fiktion, Narration und Tempus bestimmen.

Wir werden sehen, dass sich die vergegenwärtigende Bedeutung des epischen Präteritums nicht schon aus der aktualen Zeitform der Fiktion ergibt, sondern erst aus ihrem Zusammenwirken mit der retrospektiven Narration. Und je nachdem, ob der erzähl- oder der fiktionstheoretische Aspekt dominiert, erhält man eine erzählfiktionale Matrix, die im Präteritum Vergegenwärtigung hervorbringt (Narration–Fiktion–Präteritum), oder eine fiktionserzählende Ordnung, die im Präsens eine Asynchronie herstellt (Fiktion–Narration–Präsens).

Den Beginn der Untersuchung bildet das Tempus Präsens im Roman des 20. Jahrhunderts, da mittels der Methoden von Narrations- und Fiktionstheorie das Genre Roman komplett verhandelbar ist. Der Roman liegt vollständig innerhalb des von beiden Methoden ausgeleuchteten Feldes. Das erlaubt uns, eine zweifache Dominantenverschiebung zu konstatieren, die einmal unser Material und einmal unseren Gegenstand tangiert.

Im Roman vollzieht sich eine Dominantenverschiebung vom Präteritum zum Präsens. Sie bleibt allerdings zunächst verdeckt, da sich erste Präsens Texte beispielsweise als faktographische Antiromane, folgende Präsensromane lange als antifiktional oder antinarrativ geben. In Bezug auf die von unseren beiden hier angewendeten Methoden (Narrationstheorie und Fiktionstheorie) vorgegebene Problemstellung war daher unser Gegenstand nicht schlechterdings in unserem Material vorzufinden. Erst nach dem Vollzug der zweiten Dominantenverschiebung – von einem Übergewicht des erzählenden Pols zu einem Übergewicht des fiktionalen Pols – liegt (das Präsens der) Asynchronie offen zutage.

So wie Asynchronie nur als Gegenmodell zur erzählfiktionalen Vergegenwärtigung verstehbar ist, so kommt auch eine Poetik des Präsens nicht ohne Rekurs auf vornehmlich im Präteritum geschriebene Literatur aus. Dies nicht nur einer trennscharfen Darstellung der Abkehr vom Präteritum und der Herausbildung des Erzähltempus Präsens wegen. Eine zeitpoetische Analyse geht vielmehr, wie zu zeigen sein wird, von einer grundlegenden Bipolarität auf allen Ebenen aus (auf der phänomenalen Ebene der Romane finden sich kaum je ausschließlich Präteritum *oder* Präsens, und der Gegenstand der Asynchronie erweist sich als eine der Vergegenwärtigung komplementäre Zeitfigu-

ration), die ›nur‹ jeweils unterschiedliche Dominanzen ausbildet. Das Primat des narrativen bzw. fiktionalen Aspekts zeigt sich dann auch am historischen Phänomen. Wir beobachten eine literaturhistorische Verschiebung von einer Dominanz des Erzählens in den erzählfiktionalen Romanen des 19. Jahrhunderts zu einer Dominanz der Fiktion in den altermodernem Präsensromanen des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Solange man das Präsens nur im Zusammenhang mit dem Phänomen des Präsensromans betrachtet, scheint lediglich ein Bruch mit der erzählfiktionalen Matrix des 19. Jahrhunderts vorzuliegen. Unser Material zeigt jedoch lange vor den klaren Präsensformen des (alter)modernem Romans ein Präsens ungeklärter Provenienz, das sich in einem synkretistischen Gemisch mit dem epischen Präteritum findet und erst um 1900 eine klare Systematik erkennen lässt. Wenn wir uns im dritten Kapitel diesem *Imaginären Präsens* widmen, dann nicht einfach, weil wir der Vorgeschichte des fiktionalen und narrativen Präsens auf den Grund gehen oder die Passionsgeschichte einer – mit Pathologien erkaufenen – Abstandnahme vom Präteritum erzählen wollen. Vielmehr wird an diesem sich fiktionalisierenden Präsens deutlich, wie sehr Fiktion und Narration sowie ihre Zeitformen voneinander abhängig sind. Imagination, die nicht die Form einer narrativen Fiktion annimmt, zerstört sich selbst. Narration und Fiktion erweisen sich als komplementär in dem Sinne, als sie zur Einlösung ihres jeweiligen Formanspruchs aufeinander angewiesen sind, und die Retrospektivität als erklärter Anspruch des Erzählens ist nicht bereits mit einer narrativen Rückschau und dem Gebrauch des Präteritums eingelöst, sondern dazu ist erst das Vergangenheitspräsens des Präsensromans in der Lage.

Asynchrone Zeitpoetik

Der gesuchte Zusammenhang von Narration, Fiktion und Tempus ist abschließend noch aus der Perspektive des Tempus zu betrachten. Sowohl als empirisches literaturgeschichtliches Material (Präsens in literarischen Texten) wie auch im historischen Phänomen (Präsensroman) steht das Tempus in einer methodischen Spannung. Eine Poetik, die ihren Gegenstand als einen zeitlichen versteht, kann ihn nicht auf einen zeitlosen Begriff bringen. Zeit bestimmt nicht einfach Dinge oder das Verfallsdatum von Begriffen, sondern wirft die Frage auf, wie Gegenstände unter Begriffe fallen. Zeitlichkeit bezieht sich auf Wandlungen und die Veränderung von Zuständen. Temporale Zusammenhänge beschreiben, wie einerseits durch veränderliche Zustände hindurch die Einheit einer Substanz wahrgenommen wird, während andererseits substantielle Wandlungen, d. h. die Zeitigung von etwas

Neuem, nur innerhalb von temporalen Zusammenhängen möglich sind.

Temporale Einheit hat die Form ›war/ist‹ bzw. ›ist/war‹. Eine solche *temporale Bipolarität* (Sebastian Rödl) finden wir nicht nur in der Zeitfiguration der Vergegenwärtigung, sondern auch in der Zeitfiguration der Asynchronie wieder, die wir als unseren Gegenstand bestimmt haben: Die Asynchronie besitzt eine ebensolche *bitemporale* Form wie die Vergegenwärtigung. Von daher werden noch einmal die Differenzen in den Zugangsweisen von Literaturgeschichte, historischer (Gattungs-)Poetik und Zeitpoetik greifbar.

Aus einer 1) literaturgeschichtlichen Perspektive entstehen (Präsens-) Romane natürlich in ihrer jeweiligen Gegenwart, und nur in dieser Perspektive lässt sich deren chronologische Aneinanderreihung behaupten.⁴ Und auch von einer Absage an die klassische Erzählfiktion (bei der die Fiktion mittels des epischen Präteritums erzeugt wird) ist genau genommen nur aus literaturhistorischer Perspektive zu sprechen.⁵ Von den Avantgardisten wird die *systematische* Grenze, welche von der klassischen erzählfiktionalen Matrix zwischen einem künstlerischen und einem alltagssprachlichen Tempusgebrauch gezogen wurde (und die zugleich eine Erkenntnisbarriere darstellt), geradezu bestätigt.

Auch 2) die (gattungs-)poetologischen Diskussionen (beispielsweise die Parteinahme von Georg Lukács für das Erzählen gegen das Beschreiben) und die Poetologie der Werke selbst (z.B. Anti-Narrativität) sind – speziell dort, wo es um die Etablierung des Präsens als des dominanten Erzähltempus des 20. Jahrhunderts geht – nie einfach zur Deckung zu bringen. Bereits aus der Perspektive einer historischen Poetik ist der nach dem ›Ende des Romans‹ entstandene bzw. ›wiedererfundene‹ Roman nicht eindeutig innerhalb einer literarischen Entwicklungsgeschichte zu verorten.

Aus Sicht einer 3) Zeitpoetik sehen wir, dass das fiktionale Erzählen des altermodernen Romans der klassischen Erzählfiktion gleichzeitig ist (und nicht als literaturhistorischer Regress oder gattungspoetologi-

4 Die Probleme dieser Behauptung erweisen sich an einem eigentümlichen Effekt. Bei der Betrachtung der Entstehung des asynchronen Präsensromans scheint er stets noch nicht erreicht zu sein, und selbst rezente Romane scheinen ihrem Begriff nicht voll zu genügen. Aus Sicht der Altermoderne jedoch scheint der Präsensroman immer schon da zu sein, sein Entstehungszeitpunkt scheint sich kontinuierlich auf frühere Texte zu verschieben.

5 Wenn in der faktographischen Literaturbewegung der russischen Avantgarde das Präsens zur Anwendung kommt, kann *literaturhistorisch* von einer poetologischen Absage an die klassische Literatur gesprochen werden. Damit einher geht aber eben auch die Losung ›Nieder mit dem Roman‹ und die Parteinahme für eine dokumentarische Alltagsliteratur.

scher Avantgardismus verstanden werden muss). Einer solchen Asynchronie trägt auch die Bezeichnung des gegenwärtigen Präsenstromans als eines *altermodernen* Romans Rechnung. In der Asynchronie koinzidieren die beiden methodologischen Stränge von Systemtransformationen und Literaturgeschichte. Für erstere gilt: Der altermoderne Roman entwirft eine asynchrone narrative Fiktion auf der Basis eines in sich gespaltenen Präsens. Der Literaturprogrammatik der Altermoderne wohnt ein Moment der ↑ Anteriorität inne, das jedoch keinen konservativen Gestus impliziert: Dass die Zeit vergeht, heißt keineswegs, dass sie festgehalten werden muss.

Der altermoderne Roman produziert Ungleichzeitigkeit nicht nur in Texten, sondern ebenso – dies mag man die Existentialisierung seiner Methode nennen – in seiner literaturhistorischen Positionierung: Die Programmatik altermodernen Erzählens kann ebenso wenig als *postmodern* wie *vormodern* verstanden werden, verhält sie sich doch asynchron zum Literaturgeschehen. Die Einsicht in die Asynchronie – dass jedem gegenwärtigen Moment ein ihm vorhergehender gleichzeitig ist – führt den altermodernen Roman dahin, das Schreiben vor der Gegenwart zu verorten.

Die asynchrone Poetik des Präsens, wie sie der altermoderne Roman in ihren literaturgeschichtlichen, historisch-poetischen und zeitpoetischen Schichten auffächert, ist uns methodische Leitlinie gewesen. Von ihr ausgehend, betrachten wir die fiktionsbildenden und erzählerischen Leistungen des Präsens und werden am Ende zeigen, inwiefern ein poetisches Präsens auch einen neuen Zugang zur Sprache und zum Lesen eröffnet.

I. Der Präsensroman

Im ersten Kapitel wollen wir zunächst nachzeichnen, wie das Präsens, noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Tempus des Faktischen geltend, sich im Zuge seiner Einbindung in den Roman fikionalisiert und damit eine Funktion übernimmt, die bislang dem Präteritum vorbehalten war. Wir werden diese Bewegung an Ausschnitten aus einzelnen literarischen Werken entwickeln (für die Erzählfiktion etwa an William Thackeray und Émile Zola, für die Faktographien an Sergej Tret'jakov, für die klassische Moderne vor allem an Virginia Woolf, für das moderne Präsens an Robert Walser und Wolfgang Hildesheimer, für die Altermoderne an Claude Simon und Thomas Pynchon). Während der ersten Schritte des Tempuswandels vom Präteritum zum Präsens, den der moderne Roman vollzieht, wird vorerst noch nicht mit der Funktion der Tempora in der klassischen Fiktion gebrochen. Das Präsens behält seine Funktion des Faktischen, weshalb es in Prosatexten nichts anderes als die ›prosaische‹ Gegenwart bezeichnet. Tatsächlich ist das vermehrte Auftauchen der Gegenwartstempora im Roman mit einer Gegenwartsemphase, aber auch Idealen eines Dokumentarismus und Faktizismus verbunden.

Auf diesen Gegenwartsbezug in der Moderne folgt die Imagination vergangener Zeit. In der Altermoderne bekommt das Präsens im Roman eine andere, neue und bis dahin nicht vorstellbare Bedeutung. Relevant dafür ist vor allem eine Sollbruchstelle in der klassischen Erzählfiktion, die aus der Nutzung der Vergangenheitstempora für die Konstitution der Fiktion folgt. Das epische Präteritum bedeutet nämlich gerade nicht Vergangenheit, sondern schlägt um in die fiktionale Gegenwart. Aufgrund der vergegenwärtigenden Wirkung des epischen Präteritums konnte Vergangenheit im Roman niemals als solche erscheinen. Die Altermoderne experimentiert nun mit dem Präsens als einem Tempus, durch das sich Vergangenheit *als vergangene* imaginieren lässt.

Was dabei geschieht, ist nur nachzuvollziehen, wenn man erkennt, dass literarische Fiktions- und Erzähltechnik einander bedingen. Die Erfahrung einer fiktionalen Gegenwart setzt in der Erzählfiktion des 19. Jahrhunderts das organisierte Zusammenspiel von Prospektivität auf der Ebene der Fabel und Retrospektivität auf der Ebene des Sujets voraus: Die erzählende Rekonstruktion greift hinter die unvorhersehbar zukünftigen Momente eines prospektiven Geschehensverlaufs zurück, um sie zu vergegenwärtigen – die Technik fiktionaler Vergegenwärtigung und die Verfahren retrospektiven Erzählens wirken zusammen. Mit Blick auf ein ›Erzählen im Präsens‹ zeichnen wir von daher jene

Strukturverschiebungen (zwischen Fabel und Sujet) im modernen und altermodernen Roman nach, die nicht nur zu einer Fiktionalisierung, sondern auch zu einer ›Narrativierung‹ des Präsens, zur Konstitution eines Erzählpräsens führen. Erzähltheoretisch kann diese Entwicklung in zwei Etappen nachvollzogen werden.

Zunächst verabschiedet das Präsens in der Moderne das narratologische Dogma der Retrospektivität (ohne dass dabei die Frage in den Blick gerät, ob ihm eine eigene Zeitform zukommt). Es wird nicht mehr jenes geordnete Zusammenspiel vorausgesetzt, bei dem der prospektive Fabelverlauf durch das Sujet retrospektiv eingeholt wird – Fabel und Sujet sind einander in paradoxer Weise gleichzeitig. Dies lässt sich sowohl am Inneren Monolog verfolgen als auch an faktizistischen Verlaufsprotokollen, die den Anspruch erheben, den chronologischen Fortgang einer implizit faktischen Handlung parallel zu ihrem Fortgang aufzuzeichnen. Modernes Erzählen wird sich dabei der Tatsache bewusst, dass ein solches Vorhaben überall dort, wo es gelingt, unwillkürlich Fiktionalität erzeugt. Zugleich ermöglicht es die Einsicht, dass die von erzählfiktionalen Texten (qua epischem Präteritum) vorausgesetzte Retrospektion kein Gebot ›reinen Erzählens‹ ist, sondern schon *als solche* fiktional. Damit ist zunächst nichts anderes gemeint, als dass das Erzählte dem Erzählen in keinem fiktionalen Text faktisch vorangeht – eine Tatsache, die so selbstverständlich zu sein scheint, dass sie kaum je bestritten wurde; einmal ernst genommen, leitet sie jedoch zu der Erkenntnis, dass Erzählen und Fiktion Zeitformen sind, die ganz unterschiedliche Konfigurationen eingehen können.

Im zweiten Schritt bezieht sich das altermoderne Präsens auf jene Sollbruchstelle, die unter der Ägide der klassischen Fiktion entstanden war und durch die ein vergegenwärtigendes Präteritum die Erfahrung der Vergangenheit als solcher blockiert. Der altermoderne Präsensroman versucht, Vergangenheit zu erzählen, indem er jene Verfahren analysiert, vermittels derer der Leser aus dem ihm vorliegenden Sujet einen Fabelverlauf konstruiert. In der Praxis des Lesens erweist sich, dass Fabel und Sujet stets gleichgegenwärtig sind, selbst dort, wo das Verhältnis zwischen beiden (weil das Sujet auf die Fabel ›zurückschaut‹) eines der Retrospektion ist. Vor diesem Hintergrund werden wir die Geschichte des Präsens und der Neubegründung des Romans, die durch seine Verwendung ermöglicht worden ist, beschreiben.