**Essay**

**Bodo Gaßmann**

**Versuch einer Apologie des Romans**

**am Beispiel von Arno Kaisers „Fieber“   
und anderer Romane**

Wer heute einen Roman schreibt, setzt sich in gebildeten Kreisen gleich mehreren Verdächtigungen aus. Zunächst ist der Vorwurf, sozusagen eine Herrschaftstechnik zu bedienen, statt Brot und Fußball zur Ruhigstellung der Lohnabhängigen das inhaltlose Spiel - das so inhaltlos gar nicht ist, sondern versteckt Ideologien verbreitet - für das lesende Publikum zu bedienen. Bereits die Form des Romans, die an die Oberfläche der Gesellschaft gebunden sei, wäre ideologisch.

**Hegels Kritik an der Kunst überhaupt und am Roman im Besonderen**

Auch Hegel hat die Unterhaltungs-Romane zur „dienenden Kunst“ gerechnet (Ästhetik I, S. 18), sie sei Schmuck des alltäglichen Lebens, flüchtiges Spiel, bloße Unterhaltung, die dem Äußeren der gesellschaftlichen Verhältnisse „Gefälligkeit“ gebe und gerade dadurch wahre Erkenntnisse verhindern will. Meist ist es der Einzelne, der sich dann doch durchsetzt oder die Angebetete endlich bekommt – trotz der Hackordnung. Letztere wird erwähnt, aber als gar nicht so schlimm bewertet. Später wird man sagen, es ist das Ideal des Angestellten, des isolierten Einzelkämpfers, was in den Romanen bedient und im Schein erfüllt wird. Solche Täuschung ist kein Schein wesentlicher Hintergründe, sondern lediglich Veralberung des Lesers, die er noch dazu genießt, was seine Vorurteile befestigt. Um diese Unterhaltungsliteratur soll es in diesem Essay jedoch nicht gehen.

Gegen diese dienende Kunst der Trivialromane steht die freie Kunst der großen Romane des bürgerlichen Zeitalters. Frei sind diese, weil sie ihre Struktur und ihren Inhalt nicht aus der Verkäuflichkeit abgeleitet haben, auch wenn sie auf dem Markt verkauft werden, sondern sich allein der künstlerischen Intention, die auch die Form bestimmt, verdanken. Sie sind Zweck an sich selbst. Doch auch diese stehen im Verdacht, an die Durchdringung der bürgerlichen Welt nicht mehr heranzureichen. Wenn Kunst das „sinnliche Scheinen“ der Idee ist (Hegel, Ästhetik I, S. 117), ein Schein, der das Wesen verkörpert, dann ist der Roman zwar keine Täuschung mehr, aber die Idee sei im Medium der Reflexion besser aufgehoben.

„Wenn wir nun der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebensosehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein (…) Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“ (Hegel Ästhetik I, S., 21)

Die Kunst, und dazu gehört auch der freie Roman, gewähre nicht mehr die Befriedigung der geistigen Bedürfnisse, ihr Genuss habe mehr pädagogische Funktion, sei Bebilderung von Ideen. Als solche wurde sie sie im offiziellen sozialistischen Realismus sogar zum Programm erhoben (etwa wenn Stalin forderte, dass die Künstler die Wirklichkeit im Sinne seines Verständnisses von Sozialismus widerspiegeln, gar zum Ingenieur der Seele werden sollen).

Jeder, der heute Kunst produziert, muss sich mit dem Verdikt Hegels gegen sie auseinandersetzen und seine Produktionen rechtfertigen, will er nicht naiv, und das heißt auf der Oberfläche verharrend, die ideologisch geprägt ist, seine Werke auf den Markt werfen. Er mag dort sogar Erfolge feiern, das Zeitalter naiver Kunst ist aber spätestens seit Schiller vorbei (vgl. seinen Essay über „Sentimentale Kunst“). Es gibt kaum einen großen Romanautor oder Dichter, der sich nicht auch mit Kunsttheorie auseinandergesetzt hat. Um nur einige Deutsche zu erwähnen: Heine, Fontane, Heinrich und Thomas Mann und exemplarisch Bertolt Brecht.

Der Autor des Romans „Fieber“ hat versucht, dieses Problem von Darstellung und Reflexion dadurch zu lösen, indem er dem erlebenden Ich, das in die Ereignisse verstrickt ist und nur erste beschränkte Reflexionskraft entwickelt, das erzählende und kommentierende Ich gegenüber stellt, das aus der zeitlichen Ferne von 40 Jahren das Geschehen reflektiert und in die gesellschaftlichen Verhältnisse der DDR einordnet. Was das erlebende Ich mehr fühlt als präzise begreift, dem hilft das kommentierende Ich auf die Sprünge, das, von der Marxschen Theorie ausgehend, eine begrifflich fundierte Kritik des Sowjetkommunismus im Kopf hat. Das führt allerdings dazu, dass diese Reflexionen nicht immer selbst in die Handlungen eingebunden sind, sondern quasi einen Verstoß gegen die ästhetische Anforderung, alles in die sinnliche Handlung zu integrieren, darstellen.

„Wird der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, daß die allgemeine Natur des dargestellten Gehaltes als abstrakter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direkt hervortreten und explizit werden und nicht nur indirekt in der konkreten Kunstgestalt implizite enthalten sein soll, dann ist durch solche Trennung die sinnliche, bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst gerade zum *Kunstwerk* macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als *bloße Hülle*, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerks selbst entstellt. Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung stellen.“ (Hegel: Ästhetik I, S. 60)

Gegen Hegel könnte man einwenden, dass sich die Form nach dem Inhalt und der Intention richten muss. Man kann einen DDR-Roman nicht ohne ein Minimum an Reflexion über dieses System schreiben – sonst würde er sich nicht von der Darstellung bloß individueller Besonderheiten in anderen Weltgegenden unterscheiden. Wer sagt denn, diese von Hegel geforderte Versinnlichung sei ein Dogma? Wenn die Grenze der Kunst in der Darstellung der Versinnlichung liegt, dann muss es auch gestattet sein, diese Grenze zu transzendieren (vgl. unten die Betrachtung des Dokumentarischen im Roman). Zumal der Roman mit seinem Medium der Sprache ist dazu in der Lage. Zwei Beispiele mögen diesen Gedanken erläutern. Jemand hat gesagt, der Roman „Fieber“ erinnere ihn an die Romane der Aufklärungsepoche. Und tatsächlich, nimmt man Voltaires „Candide oder der Optimismus“ als Exempel, dann gibt es im Verhältnis von Reflexion und erzählenden Partien Ähnlichkeiten. Jedes Mal, wenn der Protagonist des Romans bei Voltaire scheitert, setzt die Reflexion des Erzählers oder einer der Figuren ein, die gegen alle Erfahrung daran festhalten, dass wir nach Leibniz‘ These in „der besten aller möglichen Welten“ leben. Die Desillusionierung des Optimismus wird zwar als Handlung vorgeführt, ist aber ohne den philosophischen Kommentar gegen die These von der „prästabilierten Harmonie“, in der auch das Unglück noch sein Gutes hat, nicht auf die Diskussionen der Aufklärung ohne weiteres beziehbar.

So sind die Erörterungen im Krankenraum bei dem Roman „Fieber“ vor allem in der Auseinandersetzung des erlebenden Ichs mit dem Manager Arthur und dem Arzt Manfred vergleichbar mit den philosophischen Kommentaren im Aufklärungsroman. Dass andererseits bestimmte Gegenstände des Denkens nicht sinnlich präsentierbar sind, lässt sich an Brecht zeigen. In seinem „Dreigroschenroman“ versucht Brecht das, was Kapitalismus ist, am Beispiel zu versinnlichen. Macheath isst ein Ei und Polly schaut zu, um zu lernen, was diese Ökonomie sei. Dieses Beispiel hat in der Zeit, als Marx in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder Teile der Universität beschäftigte, Begeisterung ausgelöst. Ein von der Kritik am Kapitalismus Unbedarfter aber hätte wahrscheinlich über diese Episode hinweggelesen, ohne ihre Intention zu verstehen, weil er die Begriffe nicht gehabt hat, sie zu deuten. Von sich aus ist die Versinnlichung nicht verständlich. In diesen Zusammenhang gehört auch der Versuch Brechts, „Das Kapital“ von Marx in eine künstlerische Form zu bringen – der Versuch ist misslungen; er ist gescheitert, weil sich Bestimmungen wie Wert, Kapital, abstrakte Arbeit nicht adäquat sinnlich darstellen lassen.

Etwas anderes ist es mit Brechts Verfremdungstechnik. Eine junge Leserin des Romans „Fieber“ hat mir berichtet, dass die Passagen, in denen der Roman im Roman thematisiert wird oder das erzählende Ich sich direkt an den Leser wendet, gestört hätten. An eine durchgängige Einfühlung gewöhnt, empfand sie diese Stellen als lästig. Den intellektuellen Genuss, der in solchen Verfremdungselementen liegt und der zum Nachdenken anregen soll, konnte sie noch nicht realisieren. Soweit zum Verhältnis von sinnlicher Darstellung und kommentierender Reflexion.

Hegel hat aber nicht nur die Kunst allgemein als dem Geist nicht mehr angemessen erklärt, sondern auch den bürgerlichen Roman als solchen kritisiert in einer Zeit, als seine großen Gestalten noch gar nicht erschienen waren.

Die Helden der neueren Romane seiner Zeit, das Romanhafte durchaus auf die Romantik beziehend, aus der es kommt, „stehen als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. Da schrauben sich nun die subjektiven Wünsche und Forderungen in diesem Gegensatze ins unermeßliche in die Höhe; denn jeder findet vor sich eine bezauberte, für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muß, weil sie sich gegen ihn sperrt und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgibt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse usf. als ein Hindernis vorschiebt. Besonders sind Jünglinge diese neuen Ritter, die sich durch den Weltlauf, der sich statt ihrer Ideale realisiert, durchschlagen müssen und es nun für ein Unglück halten, daß es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze, Berufsgeschäfte usf. gibt, weil diese substantiellen Lebensbeziehungen sich mit ihren Schranken grausam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegensetzen. Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern, zu verbessern oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden herauszuschneiden: das Mädchen, wie es sein soll, sich zu suchen, es zu finden und es nun den schlimmen Verwandten oder sonstigen Mißverhältnissen abzugewinnen, abzuerobern und abzutrotzen. Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen **sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben** hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. Mag einer auch noch soviel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein – zuletzt bekömmt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch: die Frau steht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ohngefähr ebenso aus wie alle anderen, das Amt gibt Arbeit und Verdrießlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und so ist der ganze Katzenjammer der übrigen da.“ (Hegel: Ästhetik I, S. 567 f., Hervorhebung von mir.)

Hegel unterstellt in dieser Kritik des Romans, dass die bürgerliche Welt, so viele Missstände sie auch noch hat, dennoch die beste aller möglichen Welten ist, dass sie im Großen und Ganzen vernünftig ist. Das war einerseits fortschrittlich gegenüber restaurativen Resten der feudalen Welt, andererseits ist angesichts der Analyse der Ökonomie der bürgerlichen Welt diese Kritik selbst reaktionär.

**Kritik der hegelschen Ästhetik**

Das entscheidende Argument gegen Hegels Ästhetik hat bereits der junge Marx vorgebracht, ohne sich direkt auf die „Ästhetik“ zu beziehen. Die Philosophie hat es mit dem Allgemeinen zu tun, sie bewegt sich im Medium des Prinzipiellen. Davon kann man entgegen der heutigen Verachtung der Philosophie nicht groß genug denken. Aber abgesehen von Hegels idealistischer Konstruktion der sozialen Wirklichkeit, der Familie, der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Staates, ist der Standpunkt des Allgemeinen, der philosophischen Durchdringung der Wirklichkeit auch prinzipiell beschränkt. Selbst eine wahre Deutung des Seienden bleibt restringiert auf das Allgemeine; es verwundert dann nicht, wenn die Verabsolutierung des als wahr erkannten Allgemeinen das Empirische, das Singuläre, das Besondere nur als Exempel der Idee ansehen kann. Das aber muss zwangsläufig zu falschen Deutungen der Realität führen. So sagt Marx über die hegelsche Rechtsphilosophie: „Hegel gibt seiner Logik einen politischen Körper; er gibt nicht die Logik des politischen Körpers (§ 287).“ (MEW 1, S. 216) Das aber ist falsches (idealistisches) Denken. Denn am Empirischen, am Material des Spekulativen, am Besonderen geht „die eigentliche Entwicklung vor sich“ (a. a. O., S. 206). Die Philosophie kann empirische Wirklichkeit nur aufnehmen, wie sie ist, sie kann ihre Vernunft und Unvernunft herausarbeiten und im Medium des Allgemeinen, des Begriffs und der Idee, reflektieren. Aber was diese empirische Wirklichkeit ist, kann sie nicht aus der Idee heraus konstruieren, auch wenn die systematische Darstellung da, wo die Wirklichkeit sich systematisieren lässt, dann erscheint, als wäre sie aus der Idee konstruiert. Ist dem aber so, dann tut sich hier ein Feld des Wirklichen auf, das auch in der Kunst und im Roman beackert werden sollte und wird. Die Kunst hat also ihre genuine Berechtigung gegenüber der Wissenschaft und Philosophie, ohne deshalb mit ihr zu konkurrieren. Insofern Kunst (und insofern auch der Roman) das Besondere ins allgemeine Bewusstsein hebt, Erfahrungen mit der Wirklichkeit darstellt, das Konkrete von der Pseudokonkretheit scheidet, hat sie ihr berechtigtes Betätigungsfeld und kann sich gegen Hegels Verdikt, sie sei nicht mehr vom höchsten Interesse für den Geist, mit Recht wehren. Im Extremfall sind die Künstler Seismografen gesellschaftlicher Veränderungen, bevor diese begrifflich fassbar sind.

**Zur Ästhetik des Hässlichen**

Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass ein Hegelschüler, Karl Rosenkranz, nach Hegels Ästhetik des Schönen eine „Ästhetik des Häßlichen“ geschrieben hat. Rosenkranz geht direkt von den Erfahrungen aus: das ungeheure Elend des Proletariats, die Hungersnöte und der Zwang zur Auswanderung, Revolutionen und ihre Niederschlagung. Rosenkranz unterscheidet die gesunde Weise des Wohlgefallens am Hässlichen - wenn „das Häßliche in die Totalität eines Kunstwerks sich als eine relative Notwendigkeit rechtfertigt und durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben wird“ – von der krankhaften Weise des Wohlgefallens am Hässlichen.

„Auf krankhafte Weise, wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaft, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Korruption genießen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Tierhetzen, Gladiatorenspiele, lüsterne Symplegmen, Karikaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentierung, in der Literatur eine Poesie von Kot und Blut (*de boue et de sang*, wie Marmier sagte) sind solchen Perioden eigen.“ (Ästhetik des Häßlichen, S. 56)

Diese „krankhafte Weise“ des Wohlgefallens am Hässlichen ist jedoch die Weise, in der die großen Gesellschaftsromane die bürgerliche Gesellschaft darstellen, gemildert durch ein Minimum an schöner Form, ohne die auch das Hässliche nicht zu rezipieren wäre. Man kann diese Form als affirmatives Moment jeglicher Kunst beklagen, wie Herbert Marcuse es gemacht hat, umgehen kann man es nicht, will man nicht ganz verstummen. Selbst die Kritik am Affirmativen der Kunst benutzt rhetorische Mittel, also Elemente der Schönheit.

Dennoch ist das Kunst- und Schönheitsideal der Kunstperiode und der klassischen deutschen Philosophie für Rosenkranz der Maßstab für das Hässliche. „Das Schöne ist die positive Bedingung seiner Existenz“ (a. a. O., S. 15), das Hässliche ist das „Negativschöne“ (ebd.). „Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes, und das Häßliche, wie das Böse, ein *Relatives*.“ (S. 16) Das ergibt sich nicht nur daraus, dass hässlich das Gegenteil von schön ist, als dessen Folie immer mitgedacht wird, sondern dass das Schöne ein Vernunftbegriff ist, während das Hässliche immer einem Empirischen anhaftet. Mit Hegel bestimmt Rosenkranz das Schöne als „sinnliches Scheinen der Idee“ (S. 69). Oder sich auf Kant beziehend: „Schön ist, sagt Kant mit Recht, was ohne Interesse allgemein gefällt.“ (S. 104) „Das Schöne ist die Idee, wie sie im Element des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich auswirkt.“ (S. 18) „Das Schöne überhaupt ist (…) die sinnliche Erscheinung der natürlichen und geistigen Freiheit in harmonischer Totalität (…) es muß sich als Einheit in sich setzen und seine Unterschiede als organische Momente derselben.“ (S. 57) Dagegen ist das Hässliche formal bestimmt durch das Amorphe, die Asymmetrie und die Disharmonie, inhaltlich ist es unter anderem das Ekelhafte, Böse, Widersprüchliche und Zufällige.

Rosenkranz argumentiert noch auf dem Standpunkt der bürgerlichen Gesellschaft und will kunstimmanent das Hässliche bekämpfen durch das „Komische“, indem das Hässliche der Lächerlichkeit preisgegeben wird und derart mit dem Schönen wieder versöhnt wird.

„In dieser Versöhnung entsteht eine unendliche Heiterkeit, die uns zum Lächeln, zum Lachen erregt. Das Häßliche befreit sich in dieser Bewegung von seiner hybriden, selbtischen Natur. Es gesteht seine Ohnmacht ein und wird *komisch*. Alles Komische begreift ein Moment in sich, welches sich gegen das reine, einfache Ideal negativ verhält; aber diese Negation wird in ihm zum Schein, zum Nichts heruntergesetzt. Das positive Ideal wird im Komischen anerkannt, weil und indem seine negative Erscheinung sich verflüchtigt.“ (S. 15)

Rosenkranz macht sein Kunstideal am Begriff der Nachahmung deutlich. Diese Mimesis ist keine bloße Kopie des Empirischen, sondern soll „durch Hingebung an dasselbe, durch exakte Nachbildung seiner Gestalt die ideale Form, das allgemeine Maß“ erkennen (S. 116). Wenn aber die gesellschaftliche Empirie keine ideale Form mehr impliziert, das allgemeine Maß lediglich im Bewusstsein des Künstlers oder Romanciers präsent ist, dann muss zwangläufig die Darstellung der bürgerlichen Welt nach diesem klassischen Ideal diese Wirklichkeit verklären, schönreden, verfälschen. Das weiter praktizierte klassische Kunstideal würde zur Täuschung, zum bloßen Schein, letztlich zum Kunstgewerbe – und verfiele damit selbst dem geistig Hässlichen (trotz eventueller formaler Schönheit). Ab einem Zeitpunkt der Erkenntnis dieser Wirklichkeit wird das klassische Kunstideal obsolet, hat nur noch rückschauend seine Bedeutung als enttäuschte Hoffnung einer Epoche.

Wenn Marx recht hat, dass die „eigentliche Entwicklung“ am Besonderen vor sich geht, dann stellt sich die Frage, ob die Erscheinungen des Hässlichen in der Gesellschaft, die auch ständig im Subtext von Rosenkranz präsent sind, nicht das Wesen der neuen kapitalistischen Gesellschaft (und später auch des monopolbürokratischen Kollektivismus als neuem Herrschaftsystem) ausmachen. Dieses Hässliche als Wesen der bürgerlichen Gesellschaft lässt sich in der Romanliteratur aufzeigen. In den Jahren 1834/35, kurz nach Hegels Tod, erschien der Roman „Vater Goriot“ von Honoré de Balzac, ein Werk, das Hegels Affirmation der bürgerlichen Gesellschaft und ihres Staates diametral entgegen stand. Balzac versucht das Individuelle zu typisieren und das Typische zu individualisieren. Der Autor schildert eine korrupte Pariser Restaurationsgesellschaft, die allein vom Geld beherrscht wird. Man bildet sich ein, dass Reichtum bereits für Tugend gilt. Der Rentner Goriot lebt in einer Pension und unterstützt ständig seine zwei Töchter mit Geld, obwohl sie jeweils 5000 Francs Rente beziehen. Sie geben die Geldgeschenke für Schmuck, Garderobe und Bälle aus. Von dem Moment an, als der Vater Goriot kein Geld mehr hat, besuchen ihn seine beiden Töchter nicht mehr. Selbst als er auf dem Sterbelager liegt, verweigern sie die Erfüllung seines letzten Wunsches, sie noch einmal zu sehen, weil wieder ein großer Ball in Paris ansteht. Auf dem Todeslager schreit Vater Goriot vergeblich nach seinen beiden Engeln. Der Student Rastignac und der skrupellose Verbrecher Vautrin erlauben, einen Blick hinter die glänzende Fassade dieser Gesellschaft zu machen.

Solche Erfahrungen hat Hegel nicht mehr in seine Geschichtsphilosophie aufgenommen. Rosenkranz registriert sie zwar, zieht aber keine radikalen Konsequenzen daraus. Erst Marx und Engels (unter anderen) haben diese Erfahrung verallgemeinert, wenn sie schreiben:

„Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen als das nackte Interesse, als die gefühllose ‚bare Zahlung‘.“ (MEW 4, S. 464)

Auch im Roman „Fieber“ kann man Hässliches und Schönes erkennen. Eine „änderungslose Gleichheit“ ist öde und hässlich (S. 73), so der Repressionsapparat des Herrschaftssystems des monopolbürokratischen Kollektivismus. Auf dieser Folie wirkt die Veränderung, die das erlebende Ich durchmacht, als schön. Wenn aber diese Veränderung wieder ins Formlose und Auflösende einer Verurteilung zu einem fünfjährigen Gefängnisaufenthalts umschlägt, so wirkt dies wieder hässlich. Insofern überwiegt in „Fieber“ die Negativität.

Das Zufällige an sich gehört eher zum Hässlichen. Es bezeugt die mangelnde Selbstbestimmung. Das erlebende Ich ist zum Spielball der hohen Politik geworden. Indem sich aber der Zufall - gerade jetzt wird ein Einigungsvertrag zwischen den beiden deutschen Staaten abgeschlossen, gerade jetzt wird deshalb eine Amnestie verkündet - für den Protagonisten positiv auswirkt, er zu den 2000 gehört, die in den Westen abgeschoben werden, schlägt das an sich Hässliche, der Zufall, in das Schöne um, die Befreiung aus der Arbeitssklaverei des Gefängnissystems, eine Befreiung, die durchaus dem Willen des Protagonisten entspricht. Es bleibt aber festzuhalten: Das Hässliche des östlichen Systems bleibt vorerst bestehen, die Schönheit der Rettung ist nur eine individuelle, und selbst diese ist gebrochen durch die Umstände der Abschiebung und die ersten Erfahrungen im Aufnahmelager Gießen.

**Sozialistischer Realismus**

Die Geschichte hört nicht mit der Durchsetzung der bürgerlichen Gesellschaft auf, wie Hegel meinte, sondern verlangt nach deren Abschaffung, wie die Romane von Balzac (sowie der anderer großer Romanautoren) und ihre philosophische Verallgemeinerung auf einen neuen Stand des Denkens und der Philosophie bei Marx und Engels zeigen.

Gegenüber dem sich verselbstständigenden Mechanismus der bürgerlichen Welt wird der bürgerliche Roman immer negativer und schlägt letztlich um in einen sozialistischen Realismus, dessen einziges gemeinsames Merkmal die Tendenz ist, die bürgerliche Welt und damit jede Art von Herrschaft über Menschen zu transzendieren. Dieser negative Blick auf das Bestehende ist z. B. im „Untertan“ von Heinrich Mann oder im „Alexanderplatz“ von Döblin stark ausgeprägt, ohne die bürgerliche Welt zu transzendieren. Diese Grenze durchbricht erst Gorki mit seinem Roman „Die Mutter“, ohne bereits das formale Niveau großer bürgerlicher Romane zu erreichen.

Der letzte Satz verweist auf die adäquate Form, die ein Roman mit einer sozialistischen Tendenz haben sollte. Die inhaltliche Tendenz in diese Richtung reicht nicht aus, wenn die Form dem Inhalt adäquat sein soll. Inhaltlich verweist der Roman von Arno Kaiser auf die Transzendenz des Bestehenden sowohl des Herrschaftssystems der DDR wie des im Westen. Dies wird vor allem in zentralen Passagen wie der Erfahrung des Prager Frühlings durch das erlebende Ich deutlich. Wie kann der Protagonist, der von Gruppe zu Gruppe der Diskutanten in Prag geht, nicht auch auf den Inhalt der Gespräche eingehen? Insofern ist Reflexion, sind theoretische Gedanken Teil der Handlung, die einen humanen Sozialismus antizipieren.

Wenn ein Roman, der an Realismus in irgendeiner Form gebunden ist, eine Tendenz in ein Nocht-Nicht darstellen will, dann kann er dies ex negativo bewerkstelligen. Die zwei satirischen Passagen im Roman „Fieber“ könnte man hierzu rechnen. Das erlebende Ich lernt kurz in einem Café in Bratislava eine ältere Dame kennen, die reaktionäre Ansichten äußert. Gegen deren Goldringe und gegen deren Pinscher mobilisiert der Warschauer Pakt Panzer, Soldaten und die Staatssicherheit. Kaiser stellt das dar, um das Groteske der später anrollenden Invasion deutlich zu machen. Dagegen im Westen: Das erlebende Ich will Demokratie lernen und erfährt die bierdunstige Wahl von Kandidaten, die alle kommerzielle Interessen vertreten, dies aber mit sozialistischen Phrasen durchsetzen wollen, um die Stimmen der Jusos zu gewinnen, die sie benötigen. Doch ex negativo auf das Bessere zu verweisen, reicht nicht aus. Genauso könnte man aus diesen Passagen schließen, die Welt ist schlecht und bleibt schlecht. Diese Negativität oder abstrakte Negation macht noch keinen Unterschied zu Beckett oder Heinrich Mann aus. Bei Kaiser dagegen wird ein Ausweg aus der Negativität angedeutet: Die Reflexion des erzählenden Ichs, dass der Protagonist, sein junges Ich, trotz der negativen Erfahrung mit der Stasi in der DDR Sozialist geblieben ist, auch im Westen das einmal als vernünftig Erkannte sich bewahrend, ist solch ein Hinweis. Vor allem aber, dass der Protagonist im Westen nach seinem Studium und Referendariat nicht in den Staatsdienst geht, den Marsch durch die Institutionen antritt, in dem die meisten versinken, sondern in einen linken Buchladen mit politischem Anspruch eintritt, verweist inhaltlich auf diese das Bestehende transzendierende Tendenz.

Aber sozialistischer Realismus, undogmatisch verstanden, muss sich auch in den literarischen Formen offenbaren. Dabei gilt eine Einsicht von Brecht: „Alles Formale, was uns hindert, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muß weg; alles Formale, was uns verhilft, der sozialen Kausalität auf den Grund zu kommen, muß her.“ (Zitiert nach: Brüggemann: Literarische Technik, S. 267)

**Die Erzählperspektive am Beispiel der Kriegsromane**

Um die adäquate Form zu finden, muss die Form des Romans reflektiert werden. Nicht nur aus aktuellem Anlass werde ich dies am Beispiel einiger Kriegsromane über den Ersten Weltkrieg tun. Diese Romane haben nicht nur das Hässliche der kapitalistischen Gesellschaft, ihren Kot und ihr Blut, zum Gegenstand, sie stellen direkt oder indirekt den Untergang der bürgerlichen Kultur dar, ja nach Karl Kraus sogar den Untergang der Menschheit, die in diesem Krieg ihr Bewusstsein und Selbstbewusstsein verlor, also das, was sie zu Menschen macht.

Die Form des Romans hängt vor allem von der Erzählperspektive ab. Da ist zunächst das auktoriale Erzählen. Der allwissende Erzähler konstruiert im 18. Jahrhundert eine fiktive Welt, in der alles seinen Sinn hat. Er kennt alle Figuren und ihre Motive, durchschaut wie ein Gott die Erzählwelt, in der er souverän seine Figuren platziert. Schaut man aber genauer hin, dann stellt sich die Souveränität des allwissenden Erzählers als Schein heraus. Der allwissende Erzähler setzt eine Erkenntnisweise voraus, die vorgibt, das Seiende so zu erkennen, wie es uns wirklich erscheint, sie setzt also die traditionelle Metaphysik (wenn auch in popularisierter Form) voraus. Mit der Kritik an dieser Metaphysik unter anderen durch Kants „Kritik der reinen Vernunft“ ist die Erkenntnis der Wirklichkeit nur zu haben durch die Reflexion unseres Erkenntnisapparates. In der Literaturgeschichte wird daraus die Subjektivierung der Erzählperspektive, auch sozial dadurch motiviert, dass die Welt für viele immer komplexer und unverständlicher wurde, die Versprechen der bürgerlichen Philosophie sich oft als falsch erwiesen (vgl. meinen Aufsatz über Gerechtigkeit). Nichtsdestotrotz hat Kant mit seiner Begründung der transzendentalen Erkenntnis den Anspruch auf Objektivität der Erkenntnis nicht aufgegeben, sondern nur auf eine reflektiertere Stufe gestellt (vgl. Gaßmann: Grundlage, S. 296). Der Rückzug der Erzählperspektive auf ein wahrnehmendes, erkennendes und fühlendes Subjekt hat deshalb auch etwas Ideologisches, es verfällt der Skepsis wie die vorherrschende bürgerliche (ideologische) Philosophie, zumal die Erkenntnis des Wesens der bürgerlichen Ökonomie durch Marx einherging mit dieser falschen Subjektivierung.

Je mehr die Negativität der neu entstehenden bürgerlichen Verhältnisse sich offenbart, um so mehr wird der allwissende Erzähler in der Geschichte der Literatur abgelöst durch die subjektive Perspektive des personalen Erzählens, in dem im Erzählbericht immerhin noch das Objektive sichtbar bleibt. Modell dafür ist „Madame Bovary“ von Flaubert. Die Verunsicherung durch die gesellschaftlichen Verhältnisse führt letztlich zur Reduktion der Erzählperspektive auf das erlebende Ich (und sei es auch durch personales Erzählen wie in Büchners „Lenz“). Die Welt ist für viele bürgerliche Schriftsteller nur noch als Reflex im Spiegel eines atomisierten Einzelnen erkennbar. Das ist die Erzählperspektive der hier kurz untersuchten Kriegsromane. Ihre Untersuchung bietet sich an, weil auch „Fieber“ aus der Ich-Perspektive erzählt wird.

Da ist zunächst „In Stahlgewittern“ von Ernst Jünger (1920). Dieses Buch ist fast völlig auf die Erlebnissphäre reduziert. In einer endlosen Abfolge von Gemetzeln und Erlebnissen in der Etappe werden die Jahre des Krieges geschildert – aber immer nur aus der unmittelbaren Erlebnisperspektive Jüngers, der sein Werk als Kriegstagebuch ausgibt. Man erfährt, wie ein Schrapnell einen Teil des Schädels bei einem Soldaten wegrasiert und sein Gehirn herausquillt oder eine Granate in einen Mannschaftsunterstand einschlägt und fünfzehn Mann auf einmal tötet, nur Jünger nicht, der vorher den Bunker verlassen hat. Der Alkoholkonsum des Autors wird bis ins einzelne beschrieben, seine Anreicherung der jämmerlichen Verpflegung durch die Beute bei der Eroberung eines englischen Schützenpanzers, der doch wieder am nächsten Tag verloren geht. Der Krieg erscheint bei Jünger als Naturereignis, sein Stil ist einfach, knapp und völlig nüchtern. Seine Haltung erinnert an landsknechthafte Gleichgültigkeit. Dennoch ist sie nicht frei von Eitelkeit und drückt Stolz aus ob seiner Tapferkeit bis hin zu dem übermächtigen Wunsch zu töten. Reflexionen aber, warum dieser Krieg ist, warum das Töten vonstatten geht, finden sich nicht. Wenn überhaupt reflektiert wird, dann so: „Hier zeichnete ich auch die dreitausend Mark, die ich damals besaß, als Kriegsanleihe, um sie niemals wiederzusehen.“ (S. 111) Oder über die letzte Großoffensive der Deutschen schreibt er: „Der Endkampf, der letzte Anlauf schien gekommen. Hier wurde das Schicksal von Völkern zum Austrag gebracht, es ging um die Zukunft der Welt. Ich empfand die Bedeutung der Stunde, und ich glaube, daß jeder damals das Persönliche sich auflösen fühlte und daß die Furcht ihn verließ.“ (S. 237)

Seine Erfahrungen, die er in den vordersten Linien machte, waren bereits veraltet, als die Tanks erschienen. Die wenigen reflektierenden Sätze sind meist eine unkritische Kriegsverherrlichung. „…ein unbeteiligter Zuschauer hätte vielleicht glauben können, daß wir von einem Übermaß an Glück ergriffen seien.“ (S. 238) Lediglich am Ende des Buches wird deutlich, warum die Deutschen den Krieg verlieren mussten. „Mit jedem Angriff trug der Feind eine mächtigere Ausrüstung vor; seine Stöße wurden schneller und wuchtiger. Jeder wußte, daß wir nicht mehr siegen konnten. Aber wir würden standhalten.“ (S. 284) Das Buch hat für einige einen gewissen Unterhaltungswert, denn wenn sie vom Tod lesen, dann fasziniert das, solange man nicht selbst im Schlamassel liegt; aber einen Erkenntniswert auf Grund der beschränkten Perspektive hat das Buch nicht.

Etwas anders verhält es sich mit dem Roman von Erich Maria Remarque „Im Westen nichts Neues“ (1929). Ebenfalls aus der Perspektive eines Ich-Erzählers wird die Betroffenheit sichtbar, die das Morden im Ersten Weltkrieg auf den Erzähler von Anfang an hat. Hier wird tatsächlich eine Idee dargestellt, nämlich die, dass Krieg nicht mehr sein soll. Einige junge Gymnasiasten werden 1914 eingezogen und sterben in den nächsten Jahren alle in den Materialschlachten und dem Giftgaskrieg. Symbolisiert wird dies an ein Paar Stiefeln, die wie das Schicksal von einem an den anderen fallen, bis niemand mehr da ist, sie zu erben. Doch auch dieser Roman, der am ehesten eine Bebilderung einer Idee im Sinne Hegels ist, kann seine pazifistische Intention nicht erzählerisch einholen. Liest man Jünger oder Köppen vor Remarque, dann fällt die Betroffenheitsperspektive penetrant auf: Hier gilt am ehesten der Satz von Adorno, „als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas“ (Adorno: Erzähler, S. 63). In den Materialschlachten ist der Einzelne nur ein Statist, es trifft den Mutigen wie den Feigen. Wenn das Trommelfeuer die Linien sturmreif schießt, hat der Einzelne keine Bedeutung mehr. Im Widerspruch zu dieser Einsicht wird bei Remarque gerade an Einzelschicksalen der Irrsinn des modernen Kriegs demonstriert. Auch findet kaum eine Reflexion über die abstrakte Idee des Pazifismus hinaus statt, bestenfalls im abstrakten Sinn über anthropologische Deutung des Menschen, aber ohne Gesellschaftsanalyse, ohne ökonomisches Verständnis, ohne wahre Reflexion. Warum dieser Krieg? Diese Frage wird nicht beantwortet. Die Wirklichkeit ist in die Funktionale gerutscht, wie Brecht erkannte, und kann nicht mehr allein an Einzelschicksalen und ihrem unmittelbaren Erleben geschildert werden.

Der Leser bekommt einen Widerwillen gegen den Krieg - insofern erfüllt das Buch seinen pazifistischen Zweck, aber es ist abgeschnitten von der analytischen Erkenntnis des Krieges, die damals nicht nur auf einige Intelligenzler beschränkt war. Der gebildete Arbeiter, der Marx und Liebknecht rezipiert hatte, wusste mehr über den Krieg als der Protagonist bei Remarque. Während in der Arbeitswelt die Lohnabhängigen zum bloßen Mittel der Profitproduktion geworden sind, im Krieg sogar zum bloßen Menschenmaterial, deren Leben man nach strategischen und taktischen Belieben opfern kann, tendiert die bürgerliche Kultur zum Kult des Seelischen, des Gemüts, der Gefühle, Wünsche und Hoffnungen. Der Teil der Seele dagegen, der den Geist beinhaltet, wird ausgeschieden, bestenfalls nur als technische Vernunft zur Bedienung des Kriegsgeräts angesprochen, die Vertreter des Geistes mutieren zu „Intelligenzbestien“, als Kritiker des Krieges zu „Vaterlandsverrätern“. Der „Seelenbegriff tritt in einen immer schärferen Gegensatz zum Geistbegriff“ (Marcuse: Kultur, S. 75). Diese Tendenz der bürgerlichen Kultur exekutiert Remarque auch in seinem Kriegsroman. Was sagen Depressionen und Todesahnungen, der Widerwille gegenüber der Heimat, die Detaildarstellung im Lazarett usw. über den Krieg und seine Ursachen aus? Wie brutal Kriege sind, kann man schon in Homers „Illias“ nachlesen.

In dieser Reduktion auf die subjektive Perspektive, die vor allem von einfachen Personen repräsentiert wird, drückt sich auch eine Manier aus. War früher die Perspektive von Personen der oberen Klassen vorherrschend, so hat der Naturalismus zu recht eine Umkehr bewirkt. Inzwischen aber ist die simulierte Perspektive von unten zur Mode geworden. Auch der Verdacht drängt sich auf, die Tiefstapelung passt sich den Wünschen der Menge des Lesepublikums an, steigert also die Verkäuflichkeit, wenn keine intellektuelle Anstrengung erwartet wird, wenn die erzählenden Personen keine fordern können. Man vergleiche nur einmal Texte von Heinrich Heine mit dieser simulierten Unterschichtperspektive, die alles Intellektuelle meidet, Bildung bewusst ausblendet und sich in der unbegriffenen Gegenständlichkeit verliert.

Die übliche Reduktion auf die Erlebnisperspektive konnte nicht verhindern, dass die lesenden Arbeiter zehn Jahre später dennoch wieder in den Krieg zogen.

Die Reduktion auf das erlebende Ich wird in der Germanistik, als Bodensatz des vorherrschenden skeptischen Mainstreams, gerechtfertigt, so wenn Silvio Vietta, sich auf Gadamer beziehend, über die Interpretation des subjektiven Erzählers schreibt: „Insofern sind auch unsere Interpretationsangebote im Rahmen dieser Darstellung immer nur *Deutungen*, die keine absolute Gültigkeit beanspruchen können. Was wir sagen und denken, soll durch die Lektüre der Texte gut begründet sein, aber absolute Geltung kann es nicht beanspruchen.“ (Roman der Moderne, S. 32) Nun ist die Darstellung von Empirischem niemals absolut, aber Vietta meint in dem obigen Zitat nicht nur den Inhalt, sondern auch die Maßstäbe und den wissenschaftlichen Hintergrund. Damit wird Literaturwissenschaft zum intellektuellen Glasperlenspiel, unverbindlich und beliebig. Vietta nimmt deshalb im nächsten Satz seinen Skeptizismus auch wieder ein Stück zurück. „Das aber soll uns nicht entmutigen, nach *Verbindlichkeit* der Textanalyse zu suchen.“ (Ebd.)

Eine andere literarische Technik verfolgt dagegen der Roman „Heeresbericht“ von Edlef Köppen (1929). Zwar wird auch hier der Krieg aus der subjektiven Perspektive erzählt, aber nicht auf diese beschränkt. Neben der Ich-Perspektive der Hauptfigur Reisiger in Form von Tagebuchaufzeichnungen wird größtenteils das personale Erzählen angewandt, einmal aus der Sicht der Hauptfigur, dann aber auch aus der Perspektive anderer unmittelbar Beteiligter. Das personale Erzählen wechselt zur erlebten Rede oder ist Erzählerbericht, der mit lakonischen Worten und unpathetisch den Kriegsalltag verdeutlicht. Was den Roman vor allem anderen auszeichnet, ist der ständige Einbau von Dokumenten, die auf den Inhalt der subjektiven Perspektive abgestimmt sind. So wird einem Leutnant im Trommelfeuer der Kopf weggeschossen - danach wird eine Annonce in den Text montiert, in der für Pauschalreisen nach dem Krieg zu den Kriegsgräbern geworben wird. Oder es werden Zensurbestimmungen einmontiert, die zeigen, wie das Bewusstsein der „Heimatfront“ manipuliert wird. Gehäuft werden Verlautbarungen des Kaisers und der Generäle eingebaut, die in Konfrontation mit Erlebnissen Reisigers das Sterben verhöhnen, indem sie es mit Phrasen rechtfertigen. Andere zeigen wie bei Karl Kraus den „Untergang der Menschheit“, nämlich den Verlust eines rationalen Bewusstseins:

„Jetzt ist es Zeit, Gesinnungsgenossen! Die große, aber furchtbare Zeit bringt auch den ärgsten Zweifler, den verstocktesten Materialisten zum Bewußtsein, daß alle schweren Opfer, die das deutsche Volk jetzt bringt, vergeblich wären, wenn mit dem Tode alles aus wäre.“ (S. 81)

Die Montage von Dokumenten erweitert den Blick der subjektiven Perspektive, stellt Zusammenhänge mit den Verlautbarungen der Heeresführung her, liefert „Heeresberichte“, die das brutale Geschehen an der Front meist ideologisch einordnen und so den Lesern die Kriegsideologie erkennbar machen. Das dokumentarische Material sprengt die fragwürdig gewordene Autonomie des Romans und erweitert ihn in politische Zusammenhänge. Die Realität blitzt momentan in der Fiktion auf und öffnet den Blick auf die Objektivität.

Die Grenzen des Dokumentarischen bei Köppen liegen aber ebenso offen zu Tage. Die Dokumente stellen nur kommentarlos dar, appellieren deshalb an eine humanistische Moral, die in den Reihen der Heeresleitung – wenn überhaupt – zur Propaganda gehört und die 1929, zur Erscheinungszeit des Romans, bei den deutschen Faschisten nur Verachtung hervorruft. Der humanistische Appell, der durch die Konfrontation von Kriegserlebnis und Dokument entsteht, bleibt abstrakt moralisierend. So zeigt die „Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches“ wie diese ihren Geist aufgeben, wenn sie von „Pflichttreue“, „Opfermut“, dem „Ehrgefühl des wahrhaft freien Mannes, der sich willig dem Ganzen unterordnet“ faseln und ihre jungen Studenten als Menschenmaterial in die Schützengräben schicken. „Der Dienst im Heere macht unsere Jugend tüchtig auch für alle Werke des Friedens, auch für die Wissenschaft.“ (S. 8) Solche Worte können nur provozieren, wenn es noch eine humane Moral gibt. Die aber ist selbst im Entschwinden.

Auch die Tendenz des Romans bleibt im Pazifistischen und im Moralisieren stehen. Reisiger, der anfangs begeistert in den Krieg zieht, bekommt allmählich Zweifel, erkennt den „Wahnsinn“ des Krieges, sieht, dass die Soldaten nur das „Menschenmaterial“ für die Heeresleitung sind. Durch die Beförderung zum Leutnant besänftigt er zeitweise seine Zweifel, um dann gegen Ende des Krieges diesen als Mord zu erkennen und sich zu verweigern, was zu seiner Inhaftierung in einer Irrenanstalt führt. Er wird für verrückt erklärt, weil er die Verrücktheit des Krieges erkennt.

Das aber ist wieder bloß moralisierend, nur ein pazifistischer Appell. In dem Buch von Köppen wird in keiner Zeile auf die Ursachen des Krieges eingegangen, die sich aus dem kapitalistischen Konkurrenzkampf der Nationen und dem feudalen Militarismus speziell in Deutschland ergaben. Das aber ist keine Schwäche des dokumentarischen Romans selbst, sondern die von Köppens „Heeresbericht“. Dabei waren diese Erkenntnisse durchaus in der Arbeiterbewegung und in linksintellektuellen Kreisen verbreitet. Entsprechend stellt Köppen, wie Horkheimer bemerkte, auch keinen „einzulösenden Anspruch an eine bestimmte staatliche und gesellschaftliche Ordnung“, die zukünftige Kriege verhindern könnte, geschweige denn, dass er wie Lenin fordert, den imperialistischen Krieg der Nationen umzuwandeln in den Krieg gegen seine Verursacher, die herrschenden Klassen, der also zur Revolution aufruft.

Angesichts der erwähnten drei Kriegsromane, die von einer übermächtigen Kriegs- und Staatsmaschinerie ausgehen, in der die Einzelnen zum bloßen „Menschenmaterial“ werden, in denen ein übermächtiger Staat alles bestimmt, stellt sich die Frage, wieso auch in „Fieber“ ein erlebendes Ich erzählt. Doch es gibt Parallelen. Führt nicht auch das „Ministerium für Staatssicherheit“ einen Krieg gegen die Bevölkerung, wenn auch nicht mir schweren Waffen. Der Autor kann diese Perspektive nur anwenden, wenn er die Objektivität der Gesellschaft nicht außen vor lässt. Diese kommt in den Roman vor allem durch das erzählende und reflektierende Ich hinein, das eine Gesellschaftstheorie und Moralphilosophie als Hintergrund hat, sowie durch die dokumentarischen Teile des Romans und nicht zuletzt durch das erlebende Ich, das sich bereits während seines Studiums in Leipzig, durch seine Erfahrungen in Prag und seine „Universität“ im Gefängnis (Lektüre, Diskussionen, Zwang zur Entscheidung) langsam auf das Niveau des erzählenden Ichs hocharbeitet.

Der Autor will die Auswirkungen der gesellschaftlichen Mächte auf den Protagonisten deutlich machen. Das erlebende Ich entwickelt sich als junger Erwachsener meist gegen den Einfluss des Staates, kann sich nur Bildung aneignen gegen die SED-Ideologie. Insofern hat er schon als Jugendlicher die Identifikation mit dem „Großen und Ganzen“ der DDR-Wirklichkeit durchbrochen. Das geht aber nur durch eine Darstellung mittels eines erlebenden Ichs. Kaiser will nicht nur Erfahrungen mit der DDR wiedergeben, sondern auch anhand der Entwicklung des Protagnisten Karl Heinz Bender dessen Entwicklung und Bildungsweg trotz der widrigen Umstände darstellen. Soll nicht wie bei Goethes „Wilhelm Meister“ eine Erziehungsgesellschaft die Entwicklung leiten, was märchenhaft wäre, dann geht dies nur aus der Perspektive eines erlebenden Ich-Erzählers. Der Leser erlebt mit dem Protagonisten seinen Gang zum reifen Menschen mit allen Umwegen, Versagen und Schwächen. Diese subjektive Perspektive wird aber vielfältig gebrochen: durch die Erzählerkommentare 40 Jahre danach, durch die Verfremdungstechnik, durch den Verweis auf den Zufall und die Übermacht der Politik auf den Werdegang von Bender und nicht zuletzt durch die dokumentarischen Einsprengsel im Roman.

Auch Kaiser durchbricht die Immanenz der Fiktion durch das Dokumentarische. Das beginnt schon mit den ersten zwei Seiten, in denen einige wichtige politische Ereignisse von 1968 dargestellt werden. Sie stimmen wie bei Wolfgang Koeppens „Treibhaus“ auf die historischen Hintergründe ein. Sie zeigen z. B., dass auch eine umstandslose Identifizierung mit dem „freien Westen“ durch die Ereignisse des Vietnamkrieges für einen denkenden Menschen nicht möglich war. Dieser quasi dokumentarische Anfang ist eine Objektivierung des eigentlichen Beginns mit den Fantasien des fieberkranken Bender.

Die mehr oder weniger dokumentarische allgemeine Darstellung der Zwangsarbeit in den Gefängnissen der DDR macht die Besonderheit des Arbeitslagers Rackwitz verständlich. Auch werden die Richtlinien der Stasi zur Zersetzung von Personen zitiert, sodass ihre fast vollständige Anwendung auf den Protagonisten als typisch für diese Geheimpolizei erkennbar wird. Quasi dokumentarisch ist auch die Rede des Gefängnisdirektors, die sich auf einen Ausbrecher und Mörder bezieht und das Sicherheitsdenken dieses Gefängnisapparats verdeutlicht, der auch vor Kollektivbestrafung nicht zurückschreckt. In einem zitierten Kassiber, dessen Namen lediglich geändert wurden, blitzt die Realität der Drangsal und der Machenschaften der Stasi direkt in der Fiktion des Romans auf.

All diese Dokumente sind notwendig, um die Reduktion auf die subjektive Perspektive zu verhindern. Durch das Dokumentarische in „Fieber“ weitet sich der Blick über das erlebende und erzählende Ich hinaus und konfrontiert das Erlebte mit dem Allgemeinen und Typischen. Auch das Flugblatt, das Bender verfasst, wenn auch vom Erzähler/Autor aus dem Kopf zitiert, gehört in diesen Zusammenhang. Original ist auch die Antwort des Staatsanwaltes (bis auf einige Namen) auf den Aufsatz von Bender (auch dokumentiert), in dem er es ablehnt, sich zur DDR als „Vaterland“ zu bekennen. Sie zeigt dem historisch kundigen Leser, wie blödsinnig diese Vaterlandsideologie heute erscheint. (Ein Mensch, der 1930 geboren wurde, hatte nacheinander die Weimarer Republik, Nazideutschland, eines der deutsch Länder und dann die DDR als „Vaterland“, um dann nach der Wende wieder das gesamte Deutschland sein Vaterland nennen zu müssen – so viele „Vaterländer“ kann ein Leben gar nicht verkraften, ohne ideologisch irre zu werden!) Die Antwort des Staatsanwaltes, der junge Bender habe nichts dazugelernt, erscheint als Hohn auf den Lernprozess, den der Protagonist durchläuft und der sich in seinem Mut ausdrückt, sich der üblichen Heuchelei zu verweigern.

Nicht zuletzt gehört das, was der Untertitel sagt: „Nach autobiografischen Motiven“, zu dem Dokumentarischen. Vor allem die Schilderung der Folter bei der Kripo in Nordhausen kann der Historiker getrost als Dokument übernehmen – auf die dokumentarische Echtheit dieser Darstellung weist der Erzähler bzw. der Autor selbst hin.

Gewiss, der Roman „Fieber“ ist kein Dokumentarroman, sondern hat nur dokumentarische Splitter. Damit diese nicht in Konfrontation mit der Handlung bloß illustrierend wirken oder gar zum Moralisieren anregen sollen, hat der Erzähler sie meist eingebettet in den Kommentar oder die Handlung, sie dienen der vertiefenden Analyse, nicht einem vermeintlichen Appell.

**Eine Anmerkung zum Verhältnis von Autor und Erzähler**

Der Erzähler (das erzählende Ich) ist eine fiktive Person, während der Autor eine reale ist. Das sieht man schon daran, dass der Lebensweg Karl Heinz Benders anders verläuft als der des Autors, wie dieser mir versichert hat. Wenn jedoch der Erzähler im Roman darüber reflektiert, ob eine Autobiografie besser oder schlechter ist als eine fiktive Darstellung und wenn der Roman den Untertitel „Nach autobiografischen Motiven“ trägt, dann wird diese eindeutige Differenz durchbrochen. Wie die dokumentarischen Teile, die sich offenbar auf den Autor beziehen, die Immanenz der Fiktion aufbrechen, so die Koinzidenz von Erzähler und Autor an einigen Stellen, etwa auch bei der Anmerkung, die Schläge bei der Kripo in Nordhausen seien dokumentarisch zu betrachten. Man vergleiche nur die Dramaturgie Brechts, der einen Schauspieler aus seiner Rolle heraustreten lässt, indem sich dieser direkt dem Publikum zuwendet, dieses anspricht und die Rolle, die er eben noch gespielt hat, kommentiert. Die Funktion dieses Changieren zwischen fiktivem Erzähler und realem Autor hat die gleiche Funktion, wie die dokumentarischen Passagen im Roman. Wer wollte ein literarisches Gesetz aufstellen, zwischen Erzähler und Autor müsse immer klar unterschieden werden? Ein solches könnte nur gelten für hermetische Kunstwerke mit strenger literarischer Autonomie, nicht jedoch für ein offenes Werk mit dokumentarischen Momenten.

Ein weiterer Unterschied zu den oben besprochenen Kriegsromanen ergibt sich beim Vergleich der Zeitstrukturen. Die Kriegsromane sind chronologisch strukturiert. Das ergibt sich aus dem Geschehen und den Lernprozessen, welche die Protagonisten durchleben oder die sie wie bei Jünger nur rudimentär haben. Der Roman „Fieber“ will nicht nur Geschehnisse und Handlungen darstellen, sondern diese zu Erfahrungen erweitern. Dazu bietet sich eine mehr assoziative Schreibweise an, die Handlungen nicht chronologisch ordnet, sondern nach Relevanz für die Aussageabsicht. Diese ist um die Entwicklung des erlebenden Ichs und den Aufsatz, den es schreiben soll, gruppiert. Episoden werden zu Argumenten für seine Entscheidung. Damit diese assoziative Kombination der Geschehnisse nicht chaotisch wirkt, greift der Autor auf einen literarischen Trick zurück, der schon in Homers „Ilias“ zu finden ist. Die zehn Tage in der Krankenstation werden zum Rahmen für die Anordnung der Episoden eingesetzt. Dadurch wird nicht nur die Handlung ständig unterbrochen und ein Verfremdungseffekt erzeugt, sondern auch die Einheit des Romans trotz der Zeitsprünge hergestellt. Dieser Rahmen gibt der geistigen Entwicklung des Protagonisten mehr Klarheit und hat ein eigenes Gewicht, zugleich schaffen die Diskussionen unter den Häftlingen in dieser Krankenstation eine Verbindung der individuellen Schicksale mit dem Allgemeinen der DDR-Wirklichkeit.

Die subjektive Perspektive ist für Adorno heute nicht mehr angebracht, weil sie nicht mehr ans Allgemeine der Gesellschaft heranreicht. Ich habe gezeigt, wie Kaiser diese Schwierigkeit umgeht. Auch das Dokumentarische wird von Adorno abgelehnt, da es die Autonomie des Kunstwerkes zerstört. Auf diese Einwände ist nun einzugehen.

**Adornos radikale Kritik am Roman und ihre Widerlegung**

Den schärfsten Angriff auf den Roman als Roman hat in unserer Epoche Adorno vorgetragen: „es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt“ (Standort, S. 61). Die „verwaltete Welt“ sei von „Standardisierung und Immergleichheit“ geprägt, die verhindert, „etwas *Besonderes* zu sagen“ (S. 63). In Bezug auf den „Subjektivismus“ des Erzählers (S. 61), seine Unterstellung, „als wäre der Weltlauf wesentlich noch einer der Individuation, als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas“ (S. 63), ist der Erzähler solcher Erfahrung nicht mehr mächtig.

„Wer heute noch, wie Stifter etwa, ins Gegenständliche sich versenkte und Wirkung zöge aus der Fülle und Plastik des demütig hingenommenen Angeschauten, wäre gezwungen zum Gestus kunstgewerblicher Imitation. Er machte der Lüge sich schuldig, der Welt mit einer Liebe sich zu überlassen, die voraussetzt, daß die Welt sinnvoll ist, und endete beim unerträglichen Kitsch vom Schlage der Heimatkunst.“ (S. 61 f.)

Letztlich verbiete die „Krisis der literarischen Gegenständlichkeit“, diese im Roman darzustellen. Die „universale Entfremdung und Selbstentfremdung“ verhindere das künstlerische Erzählen, dass diesen Anspruch erfülle. In diesem Zusammenhang wiederholt Adorno das hegelsche Argument, dass die „Wissenschaft“ die Faktizität und ihr Wesen „beschlagnahmt“ hat, und verschärft es noch, wenn er sagt, der Roman dagegen, wenn er seinem Anspruch auf Realismus folge, könne nur den „Schleier des Wesens“ reproduzieren.

„*Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.“* (S. 64) Nur in der „ästhetischen Transzendenz reflektiert sich die Entzauberung der Welt“ (S. 65).

Der Fehler Adornos liegt schon in der Logik seiner Wesensbestimmung. Wie das Wesen erscheinen muss, so werden die Erscheinungen durch das Wesen bestimmt. Das Wesen ist das Gesetz der Erscheinungen. Die Erscheinungen sind allerdings nicht ein Nichts, nicht bloßer Schein, wie Hegel unterstellt. Das Wesen ist nicht „die Bewegung von Nichts zu Nichts und dadurch zu sich selbst zurück“ (Hegel, zitiert nach Gaßmann: Grundlagen, S. 378 f.), sondern die daseienden Dinge haben gegenüber dem Wesen eine gewisse Selbstständigkeit. Dies ist der Grund, warum die Entfremdung in der Gesellschaft nicht total sein kann, wie Adorno suggeriert.

Adorno wusste selbst von seiner ontologischen Auffassung her, das begriffliche Denken kann niemals die Totalität des Seienden erfassen, es bleibt immer ein Rest, ein Nichtidentisches, mit der Folge, dass wir nie von einer hermetisch geschlossenen Wirklichkeit der „verwalteten Welt“ ausgehen dürfen. Diese aber wird zumindest implizit von Adorno unterstellt. Er geht richtig davon aus, dass das Kapital als verselbstständigter Produktions- und Verwertungsprozess die Erscheinungen der Gesellschaft bestimmt.

„Das Kapital bezieht sich auf sich, indem es sich auf das bezieht, was für es völlig unwesentlich ist, den Schein, d. i. für das Kapital die Reproduktion der Arbeitenden. Das Kapital ist gleichgültig gegenüber seinen natürlichen Bedingungen, weil es die Produktion um seiner selbst willen betreibt. Die Tauschrelation setzt sich als Negation, d. h. als Bewegung von Nichts zu Nichts. Das Kapital produziert Tauschwert, um daraus Profit zu erlangen, der wieder zur Produktion von Tauschwerten reinvestiert wird. Wie die Arbeitskraft als Ware sind auch die produzierten Waren nur nichtige Durchgangsstationen der Verwertung des Werts. Das aber entspricht dem hegelschen Wesensbegriff. Alle Bestimmungen bis in die Subjekte hinein sind von der Produktion der Produktivität gesetzt. Alles soll sich ausweisen, dass es für anderes ist. Doch der restlose Übergang vom Dasein der Arbeitenden zum Wesen, die Anwendung der Arbeitskraft, ist idealistisch: Die Ware Arbeitskraft ist an existierende Menschen gebunden, die auch andere Bestimmungen haben, die nicht funktional für das Kapital sind, ihr organischer Körper, ihre Gefühle, Wünsche und Hoffnungen, ihr freier Wille und ihr mögliches Selbstbewusstsein gehen nicht in ihrer Funktion als Arbeitskraft auf. Auch die Materialität der Waren, die aus der Natur gewonnen wurden, geht nicht in ihrer Funktion als Verkörperung des Tauschwertes auf.“ (Gaßmann: Grundlagen, S. 379)

Diese Kritik der idealistischen Verhältnisbestimmung von Wesen und Erscheinung und damit am Kapitalverhältnis und seinen materialen Bedingungen missachtet Adorno, wenn er schreibt: „je dichter und lückenloser die Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses sich fügt, um so hermetischer diese als Schleier das Wesen verhüllt“ (Adorno: Standort, S. 64), oder wenn er die Menschen und ihre Beziehungen mit „universale Entfremdung und Selbstentfremdung“ charakterisiert.

Gegen Adorno kann man deshalb anführen, er geht von einer hermetisch in sich geschlossenen eindimensionalen Welt aus. Die Menschen werden aber nicht nur, wie die Keile des Hephästos den Prometheus, an den Felsen des Kapitals geschmiedet (Marx: Kapital I, S. 675), sondern die Widersprüche des Bestehenden erzeugen auch Empörung bei den Unterdrückten (Kapital I, S. 790 f.). Adorno bleibt bei der abstrakten Negation der kapitalistischen Verhältnisse stehen, kommt aber nicht zur bestimmten Negation dieser. Doch nur in der bestimmten Negation kann das Bewusstsein zu sich selbst kommen und die Bedingungen seiner Befreiung erkennen. Adorno dagegen bleibt in seiner radikalen Negativität unaufgeklärt über sich selbst (Brüggemann: Literarische Technik, S. 264). Indem Adorno den Charakter der Gesellschaft für totalitär und eindimensional erklärt, kann für ihn die Kunst (und speziell der Roman) diesen Charakter „bloß reproduzierend hinnehmen“ (Brüggemann, S. 263)

„Adornos Objektivismus, dem zufolge die Verdinglichung absolut und Veränderung unmöglich geworden ist, läßt einer anderen oder entgegengesetzten Erfahrung keinen Raum mehr und denunziert sie a priori als falsches Bewußtsein.“ (Brüggemann, S. 265)

Wenn der Protagonist im Roman „Fieber“, durch den Einmarsch der Warschauer Pakt-Staaten geschockt, sich entschließt, Flugblätter gegen diese Invasion zu schreiben und zu verteilen, dann wäre das für Adorno lediglich eine hilflose Geste. Und fürwahr, 30 Flugblätter sind kein wirkungsvoller Protest. Die Stasi weiß aber besser als Adorno, dass sie als Teil der verwalteten Welt des Ostblocks bereits auf so kleinen Protest mit aller Gewalt des Staates reagieren muss. Denn hier hat sich einer oder haben sich einige gelöst aus der Lähmung der Verhältnisse; aus einem können viele werden, aus dreißig Zetteln können 30 000 Flugblätter werden, aus einer Schreibmaschine mit Durchschlägen ein ganzer Untergrundverlag. Der Sturz der Tyrannis der SED 1989 hat dies gezeigt. Dagegen ist der Pessimismus und Defätismus Adornos, auch wenn er sich oft bestätigt, die intellektuelle Abwürgung von Initiativen und selbst Teil der verfestigten Verhältnisse, die nur gedanklich, wenn auch kontemplativ kritisch, verdoppelt werden.

Auch da, wo man der Analyse von Adorno zustimmen kann, ist es dennoch unangebracht, daraus eine Anweisung für die literarische Produktion zu machen. Das wäre ein Rückfall in die Poetik des 18. Jahrhunderts, die sich bereits Goethe und Schiller, ihrem Vorbild Shakespeare folgend, nicht mehr gefallen ließen. Wird die Entfremdung und Selbstentfremdung auf die Spitze getrieben wie im Gefängnis und bei der Zwangsarbeit in den Arbeitslagern der DDR, dann kann sie umschlagen in Rebellion und Widerstand – das wusste auch Adorno. Und wer sagt denn, dass der Roman auf einen durchgängigen Realismus eingeschworen ist? In dem Roman „Fieber“ werden die Albträume des Protagonisten wiedergegeben, die auch ein Licht auf die Verhältnisse werfen. Die sexuellen Fantasien offenbaren die Deformation der Gefühlswelt des erlebenden Ichs. Das Spiel des kommentierenden Erzählers mit der Deutung seiner Erlebnisse als junger Mann gehören ebenfalls zur „ästhetischen Transzendenz“. Ebenso die Reflexionen des Romans im Roman. Gerade das erzählende Ich taucht jede Episode des Romans in die Negativität der gesellschaftlichen Verhältnisse ein. Da ist kein Sinn, keine Liebe zum Bestehenden, kein „Kitsch vom Schlage der Heimatkunst“. Selbst da, wo der Erzähler von der „Leichtigkeit des Seins“ spricht, bleibt die intellektuelle Distanz, sie zeigt sich z. B. in der Reflexion, selbst mit den Freunden über bestimmte Themen nicht sprechen zu können. Und die Übersiedlung in die Freiheit des Westens ist gebrochen durch die Willkür und den Zufall, der das Individuum als Spielball größerer Mächte erkennbar macht.

Gerade in den Zwischenwelten der herrschaftlich verfassten Verhältnisse in Ost und West hat der Roman noch eine Chance, „etwas *Besonderes* zu sagen“, ohne durchgängig auf den Realismus verzichten zu müssen. Solche Zwischenwelten sind im Roman „Fieber“ das Arbeitslager in Rackwitz, dort speziell die Krankenstation, die paradox gerade in der Muße der Krankheit Gelegenheit zur Reflexion erlaubt. Weitere Zwischenwelten sind der Aufenthalt an der Grenze im Böhmerwald, die monatelange U-Haft und damit die Möglichkeit dort, in Ruhe Weltliteratur zu lesen, und nicht zuletzt der Abschiebeknast in Karl-Marx-Stadt mit der Fahrt in den Westen.

**Das Gegenkonzept: Die Fundierung des Romans auf Politik**

Das Ideal ist für Adorno die Autonomie der Kunst, letztlich der l’art pour l’art, der allein dadurch, dass er sich gegen seine Vereinnahmung durch die Kulturindustrie sträubt, auf das ganz Andere verweise. Beispiele dafür sind etwa die Stücke Becketts oder die Prosa von Proust. Heinz Brüggemann kritisiert diese Auffassung:

„Am überkommenen Autonomieprinzip kann auch Adorno nur als letzter Gestalt seiner bürgerlichen Verfallsgeschichte festhalten. Insofern ist ihm die abstrakte und einfachste Bestimmung von Autonomie, die Verselbständigung der Kunst zu einem Gefüge autonomer Zusammenhänge, durch die allein sie über die bestehende Gesellschaft hinausweisen kann, schon zur Erscheinungsform und zum Legitimationsgrund ihrer politischen Wahrheit geworden. Politische Funktion soll solcher als autonom verstandenen Kunst der abstrakten Negativität von außen, heteronom und gleichsam blind, gegen ihre erklärten Intentionen zukommen: solche wortlose Kritik aber verfällt kraftlos den affirmativen Ideologien des Bestehenden.“ (Brüggemann: Literarische Technik, S. 265)

Dagegen stellt Brüggemann eine auf Politik fundierte Kunst, wie sie in den literarischen Produktionen von Brecht und seinen theoretischen Reflexionen entwickelt wurde. Das ist nicht die Alternative von l‘art pour l’art oder Engagement oder gar vordergründiger Agitation. Die Fundierung auf Politik beruht auf „theoretisch begründeter Erfahrung und emanzipatorischer Geschichtsauffassung in praktischer Absicht“ (ebd.). Ohne dem revolutionären Schwung, den Brecht zu seinen Produktionen in den Zwanziger Jahren antrieb, heute zu folgen, wie es allerdings Brüggemann auch 1973 noch macht, hat das Konzept der Fundierung der Kunst und des Romans auf Politik auch gegenwärtig seine Berechtigung.

„Mit ihrer Fundierung auf Politik treten an die Stelle des Rituals Konstruktion und Geschichte, an die Stelle formaler Geschlossenheit und Monade offene Form und Montage. Das Verhältnis solcher Kunst zur gesellschaftlichen Realität erschöpft sich nicht in deren denunziatorischer Mimesis qua abstrakter Negation. Weil sie erkannt hat, daß die bloß abstrakte Negation in der permanenten Repetition des Immer-Gleichen, zu der sie verurteilt ist (…), nicht nur zur abstrakt-unendlichen werden muß, soll ihr die Konsequenz des Schweigens nicht zur unausweichlichen werden, sondern auch folgenlos bleibt, hat sie die bestimmte Negation zum kritischen Prinzip ihrer poetischen Produktion erhoben. (…) Politik als fundierender Praxisbezug ästhetischer Produktion bezeichnet überhaupt erst als Begriff die objektive Möglichkeit gegenwärtiger Kunstproduktion unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen‘.“ (A. a. O., S. 265 f.)

Um Missverständnisse auszuschließen, füge ich hinzu: Es geht nicht darum, die Richtlinien eines Politbüros oder sonst eine Parteiideologie zu exekutieren, sondern um die „Einsicht, daß Kunst der wissenschaftlichen Erkenntnis bedarf in dem Maße, in dem sie selbst in ihren wirkungsästhetischen Intentionen verändernde Erkenntnis vermitteln will“ (a. a. O., S. 266). Insofern ist der Autonomie-Gedanke auch bei dieser Fundierung auf Politik aufgehoben, denn was ist Autonomie anderes, als der avancierten Vernunft zu folgen. Das Selbst („auto“) ist sowohl bei Aristoteles als auch bei Kant die eigene entwickelte Vernunft als wissenschaftliche Philosophie.

Der politische Roman „Fieber“ von Arno Kaiser benutzt literarische Techniken, die sich auch in den Werken Brechts finden: Auflösung der Chronologie, Montage von Dokumenten und Episoden, Verfremdungsmittel, Reflexion des Romans im Roman u. a. Den Roman “Fieber“ kann man auch als Entwicklungsroman lesen, dessen Intention es ist, von der Naivität des jungen Bender zu einer reifen Auffassung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu kommen – als vorläufiges Endprodukt des politischen Standpunktes des Helden und seines Lesers. Damit will ich nicht behaupten, dass der Autor Arno Kaiser die Ästhetik von Brecht einfach umsetzt, aber er ist nicht unbeeinflusst von ihr. Das zeigt schon die durchgängige Montagetechnik, die den Leser immer wieder aus der Einfühlung in die Handlung herausreißt und ihn im Idealfall zur Reflexion bewegt.

**Die Stärke des Romans**

Dostojewskis Romane sind dadurch ausgezeichnet, dass sie psychologische Mechanismen aufzeigen, die vorher nicht bekannt oder noch nicht in das allgemeine Bewusstsein gehoben wurden. Man denke nur an das Verhalten und die Psyche des jungen Fürsten Aljoscha aus seinem Roman „Die Erniedrigten und Beleidigten“. Nach Adorno hat aber inzwischen die Psychoanalyse diese Mechanismen erkannt und in die Wissenschaft einbezogen: „die Wissenschaft, zumal die Psychoanalyse Freuds, (hat) längst jene Funde des Romanciers hinter sich gelassen“ (Adorno: Standort, S. 65). Ein Student, der allein die Lehrbücher der Psychoanalyse oder die Schriften von Freud studiert, ist aber noch kein Psychoanalytiker, er benötigt Erfahrungen, denn heilen kann man nicht allein durch die Wissenschaft, sondern heilen kann man immer nur Individuen.

Wer würde sich von einem Studenten der Medizin den Blinddarm herausnehmen lassen, der zwar alle Vorlesungen besucht, alle Klausuren bestanden, aber noch nicht an Leichen sich als Operateur versucht hat? Das gilt analog auch für alle Wissenschaften, die einen Praxisbezug haben. Wer psychologische Mechanismen verstehen, sich Menschenkenntnis aneignen will, der benötigt Erfahrungen mit Menschen, zu denen die Kunst und Literatur einen ersten Zugang liefern kann. Der Roman (nicht nur von Dostojewski) zeigt die psychologischen Mechanismen in der (fiktiven) Praxis, quasi typisch, ja er zeigt, dass diese Mechanismen nie lehrbuchartig wirken, sondern immer modifiziert sind, von einer besonderen und historischen Situation durchtränkt und unendlich durch das Individuelle abgewandelt sind. Kurz, Kunst und Literatur mit Niveau ermöglichen Erfahrungen und geben Deutungsmuster. Zwar kann Literatur keine reale Erfahrung, die Zusammenfassung von Wahrnehmungen bis zum Begriff, ersetzen, Praktika in der Wissenschaft sind notwendig, aber Kunst und Literatur zeigen nicht nur die begriffliche Erkenntnis, sondern diese in Aktion. Literatur spricht den ganzen Menschen an, seine Gefühle, seine Erinnerungen, sein Gemüt, seine moralischen Einstellungen, nicht nur seinen Intellekt (aber diesen selbstverständlich auch).

Im Übrigen ist es eine absurde Vorstellung von Adorno, eine ganze Literaturgattung für obsolet zu erklären, obwohl Adorno selbst gelungene Romane der Moderne angibt. Selbst wenn diese Gattung nicht mehr der höchsten Form des Geistes entspräche, muss sie nicht gleich Kitsch sein; es gibt noch genug Menschen, die nur über solche Literatur überhaupt Zugang zu der heute möglichen Reflexionsstufe finden können. Freilich, in einem hat Adorno recht: Bei aller Forderung, das Besondere und Konkrete darzustellen, kann dies nur gelingen, wenn der Schein, die Oberfläche und die Pseudokonkretheit der kapitalistischen Gesellschaft und des monopolbürokratischen Kollektivismus durchschlagen wird. Ob das Arno Kaiser gelungen ist und ob seine ästhetischen Ansprüche adäquat umgesetzt sind, mögen seine gebildeten Leser beurteilen.

**Literatur**

Adorno, Theodor W.: Der **Standort** des Erzählers, in: Ders.: Notizen zur Literatur I, Ffm. 1969.

Brüggemann, Heinz: **Literarische Technik** und soziale Revolution. Versuch über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts, Reinbek bei Hamburg 1973.

Gaßmann, Bodo: Die metaphysischen und ontologischen **Grundlagen** des menschlichen Denkens. Resultate der kritischen Philosophie, Garbsen 2012. Zweite, leicht verbesserte Auflage.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: **Ästhetik** 2 Bde. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge, Berlin und Weimar 1965 (2., durchgesehen Auflage).

Marx/Engels Werke, Berlin 1966 ff. (**MEW**)

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dieter Kliche, Stuttgart 2007 (zuerst erschienen 1853).

Vietta, Silvio: Der europäische **Roman der Moderne**, München 2007.

*Romane, auf die näher eingegangen wude.*

Balzac, Honoré de: **Vater Goriot** (diverse Ausgaben).

Brecht, Bertolt: **Dreigroschenroman**, in: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 13. Prosa 3, Ffm. 1967.

Dostojewski, F. M.: Die **Erniedrigten und Beleidigten**. Übersetzt von E. K. Rahsin, Ffm. und Hamburg 1971.

Jünger, Ernst: **In Stahlgewittern**, Stuttgart 2014.

Köppen, Edlef: **Heeresbericht**, Reinbek bei Hamburg 1979.

Kaiser, Arno: **Fieber**. Ein politischer Roman über Hoffnung, Widerstand und Verfolgung in der DDR im Zeitalter der Revolte 1968. Nach autobiografischen Motiven, Garbsen 2014.

Remarque, Erich Maria: **Im Westen nichts Neues**, Ffm., Berlin, Wien 1974.

Voltaire: **Candide** oder der Optimismus (diverse Ausgaben).