

# Erzählung: Der Roman und die Protokolle der Moderne

KARIN KUKKONEN

Der Roman hat traditionell ein Formproblem. Das »lose baggy monster«, wie Henry James ihn nennt, verleiht sich allerhand andere Formen ein, wird selbst aber nicht ohne Weiteres als Form verstanden, aus der ein ›Ganzes‹ erwächst. Allerdings, so werde ich hier argumentieren, kann der Roman sich auch eine Konzeption eines Ganzen geben, das nicht organisch ist, sondern sich aus Organisationsformen, oder Protokollen, der Moderne ergibt. Die Unabgeschlossenheit und Rastlosigkeit der Moderne kennzeichnet laut Georg Lukács den Roman, der damit »Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit« ist.<sup>1</sup> Lukács stellt den Roman als Genre der Moderne in seiner *Theorie des Romans* bekannterweise dem Epos als Genre der Antike gegenüber. Im Epos, so Lukács, lässt sich die Welt noch komfortabel in einer »spontane[n] Seins-totalität« vereinen.<sup>2</sup> Wenn dann aber die Welt in der Moderne kontingent und das Individuum problematisch wird, funktioniert das Epos nicht mehr. Der Roman nimmt allerdings nicht nahtlos die Stelle des Epos ein, weil er nicht auf die gleiche Art und Weise als ›Form des Ganzen‹ funktioniert. Die Form des Romans bleibt immer ein Stückwerk, bei dem sich Elemente gegeneinander verschieben, aber nie eine gewachsene Einheit erreichen. »Die Komposition des Romans ist ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik«, schreibt Lukács.<sup>3</sup> Man vergisst nicht, dass der Roman aus Teilen besteht, denn anders als beim Epos ergeben sie nie den Eindruck eines geschlossenen Ganzen.

Für Lukács ist Goethes *Wilhelm Meister der Roman* an sich, weil sich hier eben jene »kontingente Welt und [das] problematische[ ] Individuum« des Romans ausdrücken.<sup>4</sup> Was aber, wenn man einen anderen Roman als Ausgangspunkt nimmt? Lässt sich eine quasi-epische Form des Ganzen auch im Roman herstellen? Die französische Autorin Maylis de Kerangal spricht in einem Interview davon, dass ihre letzten Romane eine epische Form angenommen haben. »Die Sujets selbst haben nach dieser Art von Form gerufen«, sagt Kerangal<sup>5</sup> – dabei geht es in *Naissance d'un pont* (2010) um das Bauprojekt einer Brücke und in *Réparer les vivants* (2014) um eine Organ-

1 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied 1984, S. 32.

2 Ebd., S. 30.

3 Ebd. S. 73.

4 Ebd., S. 67.

5 Maylis de Kerangal/Sara Buekens: »Maylis de Kerangal répond aux questions de Sara Buekens«, in: *Revue critique de fiction française contemporaine* 14 (2017): Époque épique, hg. von Dominique Combe/Thomas Conrad, S. 164-169, hier S. 164: »Ces sujets eux-mêmes ont appelé ce type de forme«. Übersetzung hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, K. K.

transplantation, also keineswegs um heldenhafte Eroberungstaten. Vielmehr bringt Maylis de Kerangal hier das Epos mit dem zusammen, was ich ›Protokolle der Moderne‹ nennen möchte, nämlich Verfahren, die sich erst in der Moderne entwickelt haben, wie zum Beispiel die Organtransplantation, und die festlegen, wie sich einzelne Handlungsschritte zueinander verhalten.

Protokolle der Moderne, so werde ich in diesem Beitrag argumentieren, werden in den Roman integriert, um seiner Handlung ein Gerüst zu geben, entlang dessen er dann seine Formen des Ganzen entwickeln kann. Die Erzählung, d. h. der lineare Sprachfluss, ob mit oder ohne Erzählstimme, orientiert sich an diesen Protokollen. Diese modernen Formen des Ganzen und die Gestaltungsmöglichkeiten, die sie für die Erzählung eines Romans bieten, sollen im Zentrum dieses Beitrags stehen. Dabei muss es nicht in jedem Fall, wie bei Maylis de Kerangal, in Richtung des Epos und – tatsächlich – einer neuen Art von transzendentaler Beheimatung gehen.

## I. Protokolle der Moderne

»Genosse, wer ist der letzte?« Mit dieser Frage beginnt Vladimir Sorokin's Roman *Die Schlange* (1982/1983).<sup>6</sup> Sorokin führt seine Leser zu Beginn des Romans an das Ende einer Warteschlange, die sich auf Ebene des Buches über etwa zweihundert Seiten erstreckt. Je weiter die Leser sich zum Ende des Romans bewegen, desto näher kommen sie dem Anfang der Schlange. Die gegenläufigen Logiken des Lesens (von vorne nach hinten) und des Schlangestehens (von hinten nach vorne) werden in Sorokin's Roman vom ersten Satz an deutlich, und doch laufen sie zusammen, in dem Sinne, dass beide Richtungen ein Vorankommen beinhalten.

*Die Schlange* ist durchgehend im Dialog geschrieben. Dabei springt der Roman zwischen verschiedenen Kleingesprächen der Schlangestehenden hin und her, in denen verhandelt wird, wer wo in der Schlange steht, und darüber spekuliert wird, was es am Ende der Schlange denn gibt, wie üppig die Zuteilungsration sein wird und ob überhaupt noch etwas da ist, wenn die Sprechenden dann endlich an die Reihe kommen. In regelmäßigen Abständen kommen neue Sprecher in den Fokus oder werden neue Themen aufgegriffen, sodass sich der Dialog, wie die Schlange, Schritt für Schritt voranbewegt.

Doch bald macht Sorokin seine Leser darauf aufmerksam, dass seine Schlange nur aus Worten besteht. Nach etwa fünfzig Seiten werden die Schlangestehenden müde.

Schau, die Leute schlafen schon. – Haben ja auch lang genug gestanden. Und hier kann man überhaupt schön schlafen. Gemütliches Plätzchen. Hundert Jahre habe ich nicht mehr unter freiem Himmel geschlafen, du? – Ich auch nicht. – Lehn deinen Kopf an meine Schulter [...]. Guck mal, alle wie die Murmeltiere. [...] – Rücken Sie ein bisschen ... – Aa ... bitte, bitte ...<sup>7</sup>

6 Vladimir Sorokin: *Die Schlange*, übers. von Peter Urban, Zürich 1990, S. 5.

7 Ebd., S. 56f.

Mehr und mehr Dialogzeilen werden im Text ausgelassen, bis dann tatsächlich die ganze Schlange in tiefen Schlaf gefallen ist und die ganze Seite leer bleibt.<sup>8</sup> Sorokin beginnt weiterzuschreiben, als »Vadim« geweckt wird,<sup>9</sup> mit der hektischen Aufforderung, sich wieder in die Schlange zu stellen, weil es weitergeht. Damit nimmt der Roman dann auch wieder Fahrt auf.

In Sorokins *Die Schlange* gibt es streng genommen keinen Erzähler, keine Stimme, die die Leser über die »epische Situation«<sup>10</sup> aufklärt oder zur Orientierung im Fortgang der Handlung beiträgt. Es kann aber selbstverständlich auch Erzähltexte geben, die keinen expliziten Erzähler beherbergen<sup>11</sup> und dennoch eine Geschichte in fiktionaler Prosa erzählen. Die traditionellen Verortungsfunktionen der Erzählerstimme werden dann anderweitig übernommen. Bei Sorokin ist dies die Schlange selbst, oder vielmehr das bekannte soziale Protokoll, so wie es Sorokin im geschriebenen Dialog umsetzt. Das Protokoll des Schlangestehens gibt die nötige Orientierung am Anfang, besonders wenn die Schlangestehenden sich auch über ihre Erwartungen für diese Schlange austauschen, und danach übernimmt die doppelte Logik der Schlange und des geschriebenen Dialogs. Bei Sorokin gibt das moderne Protokoll des Schlangestehens den Umriss eines möglichen ›Ganzen‹ in der Form.

Im klassischen Roman ist es in der Regel die Erzählerstimme, die allem Erzählten einen gemeinsamen Ursprung gibt und damit einen Referenzrahmen für das Ganze des Romans setzt. Dabei kann es sich um Erzähler in der ersten Person oder Erzähler in der dritten Person handeln, deren Persönlichkeit nur selten in den Vordergrund tritt. Eine solche Verortung im Ursprung des Erzählens findet sich in *Die Schlange* nicht. Sorokin stellt an deren Stelle ein soziales Protokoll. Dieses Protokoll wird vom Ende her gedacht, und ständig spekuliert man darüber, was denn am Ende der Schlange steht, wenn man dorthin kommt. Dieses Ende muss aber nicht eintreten, um den Text formal als ›Ganzes‹ erscheinen zu lassen. Gleichzeitig ist dieses Protokoll ein moderner Mechanismus, mithilfe dessen man die Lebenswelt ordnet. Ein Protokoll hält einerseits Beobachtungen und Verhandlungen zwischen Individuen fest, andererseits funktioniert es, sobald es etabliert ist, auch als normative Richtschnur dafür, wie man sich einem Staatsoberhaupt gegenüber zu verhalten hat, wie man ein Experiment wiederholt oder eben dafür, dass man fragt: »Wer ist hier der letzte, Genosse?« In Sorokins Roman wird die Ordnung zum einen über einen Polizeieinsatz aufrechterhalten. Zum anderen aber verhandeln die Schlangestehenden diese Ordnung auch immer untereinander, und wenn Vadim sich aus der Schlange hinaus und zu einem Stelldichein bewegt, so stellt sich heraus, dass dies ihn direkt in die Arme einer derer bringt, die die Verteilung am Ende der Schlange organisieren, womit er sein Ziel erreicht hat. Damit liefert das Protokoll den Umriss einer Handlung, ohne aber zu bestimmen, was dann in der Handlung passiert.

8 Vgl. ebd., S. 67.

9 Ebd., S. 73.

10 Bertil Romberg: *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm u. a. 1962, S. 33.

11 Vgl. Sylvie Patron: *Le narrateur: introduction à la théorie narrative*, Paris 2009.

Sorokin sagt selbst über das Schlangestehen, dass es sich bei diesem Phänomen im Moskau der 1970er und 1980er Jahre um »den Ausgangspunkt für eine besondere sprachliche Praxis handelt, und um ein außerliterarisches polyphones Monster«. <sup>12</sup> Dieses »polyphone Monster« bringt Sorokin zu Papier, und es gibt ihm die Form für seinen Roman. Dabei ist Sorokins *Schlange* nicht polyphon im klassischen Sinne. Bei Dostojewski, so schreibt Bachtin in seinem berühmten Text zur Polyphonie, <sup>13</sup> haben die Figuren ihre eigene Stimme, die sich wenn nötig auch gegen den Erzähler stellt. Raskolnikow in *Schuld und Sühne* hat sozusagen seine eigene Wahrheit, die nicht die der Erzählerstimme sein muss und die er auch gegen die Erzählerstimme verteidigen kann. In einem monophonen Roman, schreibt Bachtin, ist alles dem Erzähler untergeordnet. Sorokins *Schlange* nimmt hier eine interessante Mittelstellung ein: Einerseits dominiert darin ebenfalls keine Erzählerstimme, und alle Figuren kommen gleichbestimmt zum Zuge; andererseits aber stehen sie trotzdem alle in der Schlange und sind der Logik dieses Protokolls verpflichtet.

In *Der historische Roman* präsentiert Lukács eine Lösung für das Formproblem, die der Roman tatsächlich schon relativ früh in seiner modernen Geschichte gefunden hat: den historischen Roman. Wie Ian Duncan darlegt, entwickeln laut Lukács die *Waverley*-Romane von Walter Scott einen neuen »Horizont der Totalität« <sup>14</sup> mit der Nation. Die Lebensgeschichte eines Protagonisten wird in nationale Geschichte eingebettet und ergibt so einen Mechanismus, mit dem der Roman dann letztendlich doch als »Form des Ganzen« in der Moderne zu sich finden kann. Wie dauerhaft diese Lösung ist, wird seither immer wieder diskutiert, beispielsweise in Fredric Jamesons *Antinomies of Realism*. Sorokins *Schlange* funktioniert nicht auf Basis der organischen Logik einer Lebensgeschichte, sondern auf Basis der sozialen, prozessualen Logik des Protokolls.

Das moderne Protokoll schafft eine gewisse Erwartbarkeit in der Lebenswelt, aber ohne dass daran direkt eine metaphysische Dimension geknüpft ist. In der Version, in der wir dem modernen Protokoll bei Sorokin begegnen, schafft es Kohärenz und Erwartbarkeit, aber keine transzendenten Erklärungszusammenhänge. Sorokins Figuren könnten diese in ihren Unterhaltungen und Spekulationen supplieren (man kennt Ähnliches von Michail Bulgakow oder von Wenedikt Jerofejew, auf den wir gleich zu sprechen kommen), aber es interessiert sie schlichtweg nicht, und damit bleibt die Schlange mit beiden Beinen im Alltag. Absurdität und Grotteske werden über die Dialogform erreicht, etwa über die seitenlange Dialogisierung eines Beischlafs, weisen jedoch auf die Oberfläche der leeren Seiten; an keiner Stelle strebt das in transzendente Höhen.

Am Beispiel Sorokins kann man also für eine Form in der Prosa argumentieren, die jenseits von Nation und Protagonist an Protokollen der Moderne ihr »Ganzes« entwickelt, ohne jedoch notwendigerweise die »transzendente Heimatlosigkeit« aufzuheben.

12 Zit. nach Ingunn Lunde: »Forord«, in: Vladimir Sorokin: *Koen*, Oslo 2009, S. 11.

13 Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostojewskijs*, übers. von Adelheid Loos, München 1971.

14 Ian Duncan: »History and the Novel after Lukács«, in: *Novel: A Forum on Fiction* 50.3 (2017), S. 388-396, hier S. 391. Duncan bezieht sich insbesondere auf Georg Lukács: *Der historische Roman*, Berlin 1955.

## II. Handlungen des Protokolls

Bevor wir uns weitere Beispiele ansehen, sollten wir den Unterschied zwischen Protokoll und Handlung genauer betrachten. Ein Protokoll stellt eine Erwartbarkeit in der Lebenswelt her und einen Zusammenhang zwischen Handlungsschritten, damit ist es aber noch keine Handlung im narrativen Sinne (oder noch kein Plot). Eine narrative Handlung, wie sie Aristoteles in der *Poetik* definiert, ist eine Anordnung von Einzelhandlungen (*systasis tón pragmatón*).<sup>15</sup> Diese Handlung zeichnet einerseits die sich entfaltende Ordnung der Einzelhandlungen nach und sie gibt andererseits der Erzählung eine Gesamtform. Bei Sorokin haben wir gesehen, wie das Protokoll eine Orientierung für die Handlung bietet, die Handlung sich aber, etwa wenn Vadim aus der Schlange tritt, durchaus vom Protokoll entfernen kann, ohne dass es seine Qualität der Gesamtform verliert.

Die Handlung in Émile Zolas *La Bête humaine* orientiert sich am Protokoll der Zugreise, aber auch hier handelt es sich um keine einfache Übereinstimmung. Die Figuren reisen von Le Havre nach Paris, von Paris nach Mantes oder nach Croix-de-Maufrais. Wie Olivier Lumbroso bemerkt: »Die Topologie der Linie wird zu einem Modell, sowohl konkret als auch abstrakt, das den Erzählraum strukturiert, während der Zug, die ›Feuerschlange‹, das Bild der Kapitel ist, die sich wie Wagen ›schieben‹ und sich ineinander ›verbeißen‹.«<sup>16</sup> Zola, wie Lumbroso und andere gezeigt haben, studierte die Lokomotiven, Bahnhöfe und besonders das Protokoll des Fahrplans genau, als er an *La Bête humaine* arbeitete. Der Zug, der die von Fahrplan und Schienen vorgegebenen Strecken abfährt, wird für den Autor zum konzeptuellen Werkzeug für die Konstruktion einer Handlung, in der Verbrechen und Strafe sowie Triebe und Fortschritt verhandelt werden sollen.

Zolas Roman ist sehr präzise, was zeitliche und räumliche Details angeht, da diese normalerweise an eine Eisenbahnfahrt geknüpft sind, die genaue Ankunfts- und Abfahrtszeiten vorsieht (und sieht man von den katastrophalen Unfällen ab, so sind die Züge bei Zola erstaunlich pünktlich). Zola knüpft eine Beschleunigung der Handlung<sup>17</sup> an die Geschwindigkeit des Zuges; wenn beispielsweise der Zug am Ende des ersten Kapitels beschleunigt und aus dem Blickfeld des Erzählers verschwindet, hat auch gerade der erste Mord stattgefunden, und damit nimmt die Handlung Fahrt auf. Sowohl über die Handlung als auch über die Geschwindigkeit des Zuges lässt sich am Ende des Kapitels sagen: »und nichts konnte diesen Zug unter Volldampf mehr aufhalten.«<sup>18</sup>

15 Aristotle: *Poetics*, übers. von Malcolm Heath, Harmondsworth 1996.

16 Olivier Lumbroso: »L'architecte et son chaos: (Dé-)composition et métatexte génétique dans ›La Bête humaine‹ d'Émile Zola«, in: *Poétique* 152 (2007), S. 457-477, hier S. 463: »La topologie de la ligne devient un modèle, tant concret qu'abstrait, qui structure l'espace narratif, tandis que le train, ›serpent de fer‹, est l'image même des chapitres se ›poussant‹ tels des wagons, se ›mordant‹ les uns les autres.« Die Binnenzitate stammen aus Zolas Roman.

17 Vgl. zum theoretischen Hintergrund Karin Kukkonen: »The Speed of Plot: Narrative Acceleration and Deceleration«, in: *Orbis Litterarum* 75.2 (2020), S. 73-85.

18 Émile Zola: *La Bête humaine*, hg. von Christophe Reffait, Paris 2018, S. 73: »[E]t rien ne devait plus arrêter ce train lancé à toute vapeur.«

Bei Zola fahren am Anfang von Kapiteln zwar gelegentlich Züge ab, doch korrespondiert die Kapitelaufteilung nicht eng mit dem Fahrplan der Züge, sondern stellt damit den konzeptuellen Aspekt in den Vordergrund. Im Kapitel VII zum Beispiel fährt der Expresszug von Le Havre fahrplangemäß ab, kommt aber wegen eines Schneesturms nie in Paris an. In diesem und im folgenden Kapitel geht es um das Verhältnis zwischen Jacques, Séverine und der Lokomotive »La Lison«, das außer Kontrolle gerät und zu einer Entgleisung mit mehreren Toten führt. Zwischen der Genauigkeit des Fahrplans, entlang dessen die Linien der Handlung sich entwickeln, und dem unkontrollierten Wollen der Figuren beginnt sich ein Spannungsverhältnis aufzubauen. Zolas Erzähler unterstreicht dies durchgehend, indem die Züge einerseits als einem Fahrplan gehorchend und andererseits als Bestien, die auf der Lauer liegen und jederzeit zubeißen können, beschrieben werden. Roubauds Wut, die sich in der Ermordung Grandmorins entlädt, verschwindet, fahrplangemäß, mit dem Zug. Als Séverine dann später Jacques vom Mord berichtet, wird die Handlung wieder an den Zug und seinen Fahrplan geknüpft. Sie sagt:

Ich hatte kein Bewusstsein von Zeit und Entfernung mehr, ich gab mich selbst auf, wie ein Stein, der fällt. [...] [W]ährend wir an Malaunay vorbeifuhren, verstand ich plötzlich: die Sache würde sich im Tunnel erledigen lassen, der etwa einen Kilometer von ... entfernt liegt. Ich drehte mich zu meinem Gatten, unsere Augen begegneten sich: Ja, im Tunnel, noch zwei Minuten ... [...] Im Tunnel raste der Zug. Der Tunnel war sehr lang, man bleibt drei Minuten lang darin. Ich glaubte, eine Stunde hindurchzurollen.<sup>19</sup>

Für Séverines Gedanken um den Mord sind sowohl die Genauigkeit des Fahrplans, der ihr sagt, wann es eine Gelegenheit gibt, im Dunkeln zuzuschlagen, als auch ihr Gefühl der Selbstaufgabe in der Extremsituation, die scheinbar Zeit und Raum auflöst, entscheidend. Wie der Zug, der selbst kein Bewusstsein seines Zeitplans hat, aber doch auf den Glockenschlag rast, so denkt Séverine hier.

Der Fahrplan spielt dann auch bei anderen Todesfällen im Roman eine entscheidende Rolle. Als Flore einen Zug entgleisen lässt, um ihre Rivalin Séverine zu töten, ist sie sich der richtigen Stelle schnell sicher, »aber die Berechnung der Zeit, die sie danach beschäftigte, machte sie nervös.«<sup>20</sup> Sie muss ein Zeitfenster zwischen zwei Zügen abpassen, was von Zola wieder genau dokumentiert wird. Als ihr Plan nicht aufgeht, wählt sie den Freitod auf den Gleisen, der wieder vom Fahrplan bestimmt ist: »[S]ie wusste, dass es fast neun war.«<sup>21</sup>

19 Ebd., S. 261 f.: »Je n'avais plus conscience du temps ni des distances, je m'abandonnais, ainsi que la pierre qui tombe [...]. [E]n traversant Malaunay, tout d'un coup j'ai compris: la chose se ferait dans le tunnel à un kilomètre de là ... Je me tournai vers mon mari, nos yeux se rencontrèrent: oui, dans le tunnel, encore deux minutes ... [...] Sous le tunnel, le train courait. Il est très long, le tunnel. On reste là-dessous trois minutes. J'ai bien cru que nous y avions roulé une heure.«

20 Ebd., S. 316: »Mais le calcul des heures qui l'occupa ensuite, la laissa anxieuse.«

21 Ebd., S. 337: »[E]lle sut qu'il était près de neuf heures.«

Jacques' erneuter Versuch, Roubaud zu töten, findet kurz darauf statt, und hier entwickelt Zola den Fahrplan in eine narrative ›Deadline‹.<sup>22</sup> Der Zug kommt näher und näher. Erst eine Viertelstunde, dann eine Minute.<sup>23</sup> Zola wiederholt hier eine frühere Szene, in der Jacques es nicht fertigbrachte, Roubaud zu töten, und nun ist auch Séverine zugegen, was das Zeitfenster dialogisch in Szene setzt. Als der Zug dann kommt, sticht Jacques zu und tötet, aber nicht Roubaud, sondern Séverine. »In dieser Sekunde fuhr der Expresszug von Paris vorbei, so gewaltsam, so schnell, dass der Fußboden davon erzitterte«.<sup>24</sup>

Gegen Ende seines Romans häufen sich die Momente, in denen der Fahrplan buchstäblich eine ›Dead-line‹, einen letalen Schlusstrich, setzt. Die Figuren sind sich dieser Momente nur allzu bewusst, wodurch sie auch den Lesern eindrücklich bewusst werden. Das Protokoll der Moderne schafft hier eine Einheit der Erzählung, die die Vermessung von Zeit und Raum entlang des Fahrplans zu einer narrativen Kraft werden lässt, die sich innerhalb der Handlung weiter und weiter entwickelt. Im letzten Kapitel treibt Zola dies dramatisch auf die Spitze. Hier ist zum ersten Mal ein Zug verspätet, der Soldaten an die Front im Preußisch-Französischen Krieg bringen soll. Jacques ist der Lokomotivführer, und er lässt nun seinem Hass auf Pecqueux freien Lauf. Als beide Männer von der Lokomotive in den Tod fallen, rast der Zug führerlos an die Grenze, während die Soldaten Kriegslieder anstimmen. Der Roman endet mit den Worten:

Was zählten die Opfer, die die Maschine auf ihrem Weg zermalmte? Fuhr sie nicht trotzdem in die Zukunft, und scherte sich nicht um das vergossene Blut? Ohne Führer, inmitten der Dunkelheit, ein blindes und taubes Tier, das man unter dem Tode losgelassen hat. Es rollte, es rollte, beladen mit Kanonenfutter, den Soldaten, die bereits von der Müdigkeit abgestumpft waren und trunken, die sangen.<sup>25</sup>

Zwei Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg übersetzt Zola die Kombination aus Trieb und Folgerichtigkeit, die er über das Protokoll des Fahrplans entwickelt hat, über die Beschleunigung seiner Handlung in ›Deadlines‹ in eine Analyse der Moderne.

Wenedikt Jerofejews *Reise nach Petuschki* (*Moskva – Petuški*, 1973 erstmals im *samizdat* veröffentlicht)<sup>26</sup> bringt eine absurde Alternative zu Zola ins Spiel. Der Erzähler Wenja (kurz für Wenedikt) macht sich an einem Freitag auf, seine Geliebte in

22 Vgl. David Bordwell: *Classical Hollywood Cinema. Narrational Principles and Procedures*, London 1986, der diese Entwicklung erst im frühen Hollywoodfilm sieht.

23 Vgl. Zola: *La Bête humaine* (Anm. 18), S. 361 f.

24 Ebd., S. 364: »À cette seconde, passait l'express de Paris, si violent, si rapide, que le plancher en trembla«.

25 Ebd., S. 399: „Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin? N'allait-elle pas quand-même à l'avenir, insoucieuse du sang repandu? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient.“

26 Wenedikt Jerofejew: *Die Reise nach Petuschki*, übers. von Natascha Spitz, München 172014.

Petuschki von Moskau aus mit dem Lokalzug zu besuchen. Da Wenja aber bereits beim Besteigen des Zuges am Kursker Bahnhof komplett betrunken ist, gerät die Reise aus den Fugen, ohne dass jedoch das Protokoll der Zugreise an narrativer Funktion verlöre. Auch bei Jerofejew wird die Vermessung von Zeit und Raum im Protokoll der Zugreise betont. Kapitelüberschriften wie »Tschuchlinka – Kuskowo« oder »Kilometer 43 – Chrapunowo« bewegen sich entlang der Strecke zwischen Moskau und Petuschki (die es tatsächlich gibt). Gleichzeitig versucht Wenja stets aufs Gramm genau zu beziffern, wieviel er getrunken hat und wann. Seine Arbeit hat er verloren, als er anfang, Diagramme zu erstellen, wie viel Gramm Wodka er und seine Kollegen zu jeder Stunde der Arbeitszeit schluckten, und daraus Persönlichkeitsprofile ableitete. »Man kann den Grad seiner Ausgeglichenheit erkennen, seinen Hang zum Verrat und alle Geheimnisse seines Unterbewusstseins, so vorhanden.«<sup>27</sup> Auch beim Schaffner im Zug bezahlt man pro gefahrenen Kilometer ein Gramm Wodka. Die Reise nach Petuschki findet in einer genau vermessenen Welt statt, allerdings wird der Alkohol bald seine Wirkung zeigen und die Genauigkeit des Maßes aussetzen.

Das Protokoll des Fahrplans mit seinen Stationen, die den Kapiteln die Titel geben, wird in den Vordergrund gestellt, weil hier immer wieder neue Handlungsstränge verhandelt werden. Am Anfang, als der Zug in »Hammer-und-Sichel« ankommt, verspricht Wenja zum Beispiel, zu erzählen, wie er in den Zug gekommen ist, sobald er an dieser Haltestelle etwas getrunken hat. Der Satz mit der Ankündigung wird von der Kapitelüberschrift unterbrochen, sodass Wenja tatsächlich anfängt zu erzählen, als der Zug von dort wieder losfährt.<sup>28</sup> Gelegentlich verlässt Wenja auch zwischen zwei Kapiteln den Zug.<sup>29</sup> Als der Zug dann Fahrt aufgenommen und der Roman sein intertextuelles Gewicht mit Kommentaren zum Alkoholkonsum von Goethe und Schiller bewiesen hat, beginnen die Reisenden bei »Kilometer 61« in der Tradition von Turgenjews *Erster Liebe* einander Geschichten zu erzählen,<sup>30</sup> wobei jede Geschichte damit abbricht, dass sie dem literarischen Vorbild nicht gerecht wird. Wenja ist sozusagen die Scheherazade des Zuges; als einziger Passagier bezahlt er nicht in Wodka, sondern in Geschichten. Anders als Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* erzählt Wenja eine historisch verortete Geschichte, allerdings ist er die Strecke schon so oft gefahren, dass er mit seinen Geschichten inzwischen in der Gegenwart, am heutigen Tag, angekommen ist und nun von der Zukunft erzählen muss. Zu diesem Zeitpunkt gerät nun die Koordination mit dem Protokoll des Fahrplans aus den Fugen.

Wenja stellt fest, dass der Fahrplan nicht mehr mit dem, was er sieht, übereinstimmt. Der Zug nach Petuschki braucht »genau zwei Stunden und fünfzehn Minuten«,<sup>31</sup> und er ist um acht Uhr sechzehn morgens losgefahren. Allerdings stellt Wenja dann fest, dass es draußen noch dunkel ist, obwohl es laut Fahrplan bereits elf

27 Ebd., S. 36.

28 Vgl. ebd., S. 21.

29 Vgl. ebd., S. 40, 54.

30 Vgl. ebd., S. 88.

31 Ebd., S. 130.



Uhr morgens sein müsste.<sup>32</sup> Die Kapitelüberschriften folgen weiter dem Fahrplan, aber Wenja stellt sich nun die Frage, ob er noch im richtigen Zug sitzt. Am Ende des Buches kommt er wieder am Kursker Bahnhof an, ohne je in Petuschki gewesen zu sein. Im Kapitel mit der Überschrift »Petuschki. Ringstraße« findet sich Wenja in einer Umgebung wieder, die wohl eher zu Moskau als zu Petuschki gehört, das als Idylle mit Jasmingärten und zwitschernden Vögeln beschrieben wird. Im nächsten Kapitel steht er dann auch vor dem Kreml. Das Phänomen, dass man im falschen Zug sitzt und das daran bemerkt, dass die Stationen, die man sieht, nicht mit dem Fahrplan übereinstimmen, entwickelt Jerofejew zur Handlung, die das Protokoll der Zugreise ausweitet.

Dies ist in eine äußerst ungewöhnliche Erzählkonstruktion gefasst. Wenja scheint uns die Geschichte in Echtzeit zu erzählen, ohne dass er dabei notwendigerweise das Präsens verwendet. Normalerweise geht man davon aus, dass ein Erzähler eine Geschichte erzählt, nachdem die Ereignisse stattgefunden haben. Die Erzählung liegt also zeitlich nach dem Erzählten. Davon kann man bei der *Reise nach Petuschki* auch erst einmal ausgehen, zumal Wenja auch immer wieder Rückblenden einfügt, die erzählen, wie er zum Bahnhof gekommen ist. Allerdings stellt Jerofejew diese Konvention nach und nach infrage. Die Zeit im Roman wird nicht nur von den Kapitelüberschriften vermessen, sondern auch von Wenja selbst. Er hält zum Beispiel die erzählte Zeit an, als er in der Erzählung zu einer Schweigeminute für seinen Riesenkater aufruft. Hier beschreibt er nur noch in seiner Erzählung und retardiert damit den Fortgang der Handlung (die sich dann im Aufruf, den Zug zu besteigen, wieder in den Vordergrund bringt).<sup>33</sup> Später sagt eine Mitreisende: »Ich hab mal was von Ihnen gelesen. Wissen Sie, ich hätte nie gedacht, daß man auf fünfzig Seiten so viel haarsträubendes Zeug unterbringen könnte.«<sup>34</sup> Wir befinden uns zu diesem Zeitpunkt etwa auf Seite fünfzig der *Reise nach Petuschki*. Etwa zwanzig Seiten vor Ende des Romans stellt Wenja fest: »In zwanzig Minuten wirst du in Petuschki sein und ihr [seiner Geliebten Venuschka] auf dem sonnenüberfluteten Bahnsteig verlegen diese »Kornblume« reichen.«<sup>35</sup> Zum Überreichen der Pralinschachtel kommt es natürlich nie, aber Wenja als Erzähler orientiert sich sowohl am Protokoll des Fahrplans als auch am Protokoll der Seiten, die man als Leser durchschreitet. Diese beiden Protokolle kommen aber nie gänzlich zur Deckung, nicht zuletzt, weil Wenja betrunken ist und zwischendurch immer wieder das Bewusstsein verliert.

Wenja ist sowohl der Protagonist als auch der Autor Jerofejew, der scheinbar den Roman erzählt, während er ihn erlebt. Am Ende des Romans, als er aufhört zu erzählen, endet folgerichtig auch Wenjas Bewusstsein. »Seither habe ich das Bewusstsein nicht mehr erlangt, und werde es auch nie mehr erlangen.«<sup>36</sup> Vladimir Tumanov bemerkt in einer Studie zu Jerofejew, dass der Roman keine epische Situation habe:

32 Vgl. ebd., S. 131.

33 Ebd., S. 18.

34 Ebd., S. 49.

35 Ebd., S. 132.

36 Ebd., S. 162.

»Weil das Ende der *Reise nach Petuschki* klarmacht, dass Jerofejews Erzähler *utopisch* und *achronisch* ist, d. h. dass er an keinem Ort und zu keiner Zeit existiert, hat er keine klare Situation als Sprecherinstanz.«<sup>37</sup> Das stimmt so nicht ganz. Wenjas epische Situation liegt genau im fahrenden Zug nach Petuschki; sie liegt im Protokoll der Zugreise. Solange er auf der Reise ist, existiert diese epische Situation, sie liegt nur eben nicht außerhalb der Handlung selbst, wie das bei der gewöhnlichen vorzeitigen Anordnung von Erzählzeit und erzählter Zeit der Fall ist.

Tumanov beschreibt diese »paradox simultaneity« der Erzählung im Detail<sup>38</sup> und sieht darin ein apokalyptisches Narrativ. Wenn man die Dichte an metaphysischen und biblischen Verweisen bedenkt, hat Tumanov mit der Schlussfolgerung »Wenja macht eine sowjetisch-materialistische Version der letzten Tage durch«<sup>39</sup> sicherlich recht. Von Moskau als dem dritten Rom bis zur Johannesoffenbarung und den vier apokalyptischen Reitern findet sich alles. Tumanov argumentiert nun mit Verweis auf das Modell der Apokalypse von Frank Kermode,<sup>40</sup> dass Wenjas Tod, oder vielmehr das Auslöschen seines Bewusstseins, das »tock« des zweiten apokalyptischen Glockenschlags ist. Nach dieser Apokalypse gibt es nichts mehr, da das Bewusstsein des Erzählers nicht weiterbesteht und keine epische Situation außerhalb des Romans etabliert ist. Damit wird der Zug laut Tumanov zu einer »infernalen Maschine«, die unweigerlich zur Apokalypse führt. Zwar stimmt die Fahrtrichtung des Zuges nicht mit dem angegebenen Fahrplan überein, anders als Zola erhält Jerofejew aber bis zum Ende eine multiple Handlungsstruktur aufrecht. Georg Witte unterscheidet zwischen nicht weniger als vier Möglichkeiten, das, was »passiert«, zu rekonstruieren.<sup>41</sup> Der erzählende und der erzählte Wenja können unterschieden werden, und doch fallen sie zusammen, und gleichzeitig scheint Wenja laut den Kapitelüberschriften auf dem Weg nach Petuschki zu sein, ohne sich tatsächlich dorthin zu bewegen. Das Protokoll der Zugreise weist hier also genau auf einen Unterschied zur thematisch dominierenden Apokalypse hin, und darauf, dass der Roman sich mehr und mehr Erzählgenre einverleibt, darunter auch die Apokalypse, während nur das Protokoll der Eisenbahnfahrt konstant bleibt. Und genau wie der Fahrplan an der Endstation einfach zu Ende geht, so geht auch das Bewusstsein der Erzählers in Jerofejews Roman zu Ende. Laura Beraha sieht in der *Reise nach Petuschki* einen neuen pikaresken Roman, in dem der Picaro weiterhin alles zusammenhält, aber praktisch komplett auf seine Sprachfunktion reduziert wird. »Das Resultat ist ein Simulacrum, eine falsche Kopie eines nicht-existierenden Originals oder eine leere Hülle dessen, was einst der Picaro war, und

37 Vladimir Tumanov: »The End in V. Erofeev's *Moskva-Petuški*«, in: *Russian Literature* 39 (1996), S. 95-114, hier S. 96: »Because the ending of *Moskva-Petuški* makes it clear that Erofeev's narrator is utopic and achronic, i. e., existing in no place and in no time, he has no situation as a speaking instance.«

38 Ebd., S. 98.

39 Ebd., S. 110: »Venja undergoes a Soviet materialistic version of The End.«

40 Vgl. ebd., S. 110 f.

41 Georg Witte: »Kleine Reisen aus Moskau«, in: Bernd Blaschke u. a. (Hg.): *Umwege: Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen*, Bielefeld 2008, S. 275-296, hier S. 285.

dieses wird von einem Restmoment eines Genres getragen, das einst von der Abwesenheit von Zweck, Ordnung, Sicherheit und Effekt angetrieben wurde.«<sup>42</sup> Damit steht der pikareske Roman dem modernen Roman Pate »als Widerstandspunkt gegen die ›Totalisierung‹ der Form«.<sup>43</sup> Während die *Reise nach Petuschki* der Idee einer bestimmenden generischen Form klar Widerstand leistet, liefert das Protokoll der Eisenbahnreise und die Art und Weise, wie Jerofejew konstant in der Handlung Erzählzeit und erzählte Zeit damit parallelsetzt, dennoch ein Gefüge, das den Roman als ›Ganzes‹ erscheinen lässt.

Das moderne Protokoll der Zugreise wird bei Jerofejew, wie bei Zola, zu einem Leitfaden für die Handlung, ohne diese aber zu beherrschen. Es ist die literarische Handlung, insbesondere die Handlungsgeschwindigkeit und das Zusammenspiel von Erzählzeit und erzählter Zeit, die hier das Protokoll in einen literarischen Text umformt.

### III. Protokoll und Epos

Maylis de Kerangal wählt, wie bereits gesagt, das Protokoll eines Bauprojekts für ihren Roman *Naissance d'un pont* und das Protokoll einer Organtransplantation für ihren Roman *Réparer les vivants*. Dabei stellt sie selbst eine Verbindung zum klassischen Epos her. Der Krankenpfleger Thomas Rémiges macht sich am Schluss von *Réparer les vivants* daran, den Körper von Simon Limbres nach der Transplantation für die Beisetzung zu waschen. »Das ist ein geschändeter Körper. [...] Ist also diese Geste des Nähens, die den Gesang des Sängers begleitet, die des Rhapsoden des antiken Griechenland, ist es Simons Gestalt, seine Schönheit eines Jünglings, der aus einer Meereswelle entstieg ist, sein Haar noch voller Salz und lockig wie das der Gefährten des Odysseus, die ihn verwirren, ist es seine Narbe in Kreuzform, aber Thomas beginnt zu singen.«<sup>44</sup> Der Surfer Simon Limbres erwacht nach einem Autounfall auf dem Rückweg vom Meer nicht mehr aus dem Koma. In der Vorstellung von Thomas (und von Kerangal) wird er nun zum Jüngling, über dessen Leichnam der epische Sänger seinen Dienst tut, wie Achilles beim Begräbnis des Patroklos in der *Ilias*. Kerangal macht diesen Verweis explizit und stellt damit eine Verbindung zwischen dem Epos und einem Protokoll der Moderne, hier der Organtransplantation, her.

Kerangal bezieht sich auch stellenweise auf christliche Ritterhelden, aber der Hauptreferenzrahmen ist das antike Epos. Der Autounfall am Beginn des Romans

42 Laura Behara: »Out of and Into the Void: Picaresque Absence and Annihilation«, in: Karen Ryan-Hayes (Hg.): *Venediki Erofeev's Moscow-Petushki. Critical Perspectives*, New York u. a. 1997, S. 19-52, hier S. 47: »The result is a simulacrum, a false copy of the non-existent original or hollow husk that was the picaro, swept along by the residual moment of a genre once powered by the absences of purpose, order, certainty and effect.«

43 Ebd., S. 20: »site of resistance to the ›totalisation‹ of form«.

44 Maylis de Kerangal: *Réparer les vivants*, Paris 2014, S. 285 f.: »C'est un corps outragé [...]. Alors est-ce ce geste de coudre qui a reconduit le chant de l'aède, celui du rhapsode de la Grèce ancienne, est-ce la figure de Simon, sa beauté de jeune homme issu de la vague marine, ses cheveux pleins de sel encore et bouclés comme ceux des compagnons d'Ulysse qui le troublent, est-ce sa cicatrice en croix, mais Thomas commence à chanter.«

entspricht den gewaltsamen Toden der Helden in der *Ilias*, während der Chirurg Virgilio Brea wie im Epos charakterisiert wird: »Virgilio Brea ähnelt in seiner Geschmeidigkeit und seiner Langsamkeit, seiner Explosivität in der Tat einem Bären.«<sup>45</sup> Seine *aristeia*, die höchste Realisierung seiner Qualitäten, liegt aber nicht auf dem Schlachtfeld, sondern im Operationsaal. »Virgilio hat also das Herz gewählt, um auf der höchsten Ebene zu existieren.«<sup>46</sup> Es ist allerdings nicht der Chirurg, der den Namen des epischen Autors trägt, den Kerangal als die Figur wählt, die ihren epischen Roman an das moderne Protokoll bringt. Diese Aufgabe übernimmt der Krankenpfleger Thomas Rémiges, der auf der einen Seite die Transplantation koordiniert und ihre Akteure in Kontakt bringt und auf der anderen Seite ganz explizit bei der Waschung des Körpers die Rolle des epischen Sängers einnimmt.

Mit Rémiges greift Kerangal auch zwei Schlüsselphrasen im Roman auf: »le corps outragé« (wie oben besprochen) und »la belle mort«. Kerangal bezieht sich damit, wie sie selbst sagt,<sup>47</sup> auf einen Aufsatz des Altphilologen Jean-Pierre Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in dem dieser argumentiert, dass der epische Held seinen Ruhm erst mit einem schönen Tod und dem Besingen, das darauf folgt, erlangt. Erst der schöne Tod macht den Helden wert, besungen zu werden. »Durch den öffentlichen Gesang seiner Taten, in die er sich völlig hineingeworfen hat, bleibt er nach seinem Dahinscheiden auf seine Weise präsent in der Gemeinschaft der Lebenden.«<sup>48</sup> Im Verlauf von *Réparer les vivants* nimmt die Organtransplantation diese epische Tradition auf, als Simons Organe auf verschiedene Empfänger verteilt werden und als Thomas den Gesang anstimmt, der im Roman von Kerangal dann öffentlich wird. Chiara Nifosi bemerkt, dass damit auch die Erzählung das Kollektive über das Individuelle setzt, eine Beobachtung, die wir auch bei *Naissance d'un pont* machen werden. »Diese Wahl festigt die epische Dimension der Geschichte: der Erzähler kontrolliert das nicht enden wollende Rollen der Welle über eine Orchestrierung, die niemals den Sinn der Dominanz des Kollektiven über das Individuelle verliert, niemals die der Autorin über die Sprache.«<sup>49</sup>

Bei Kerangal modifiziert die Handlung die Protokolle der Moderne anders, als wir es bei Zola und Jerofejew gesehen haben. Die Organtransplantation und der Brückenbau sind Protokolle, die auf eng getakteten Zeitabfolgen basieren. *Réparer les vivants*

45 Ebd., S. 241: »Virgilio Brea tient effectivement de l'ours par sa souplesse et sa lenteur, son explosivité.«

46 Ebd., S. 244: »Or, Virgilio a choisi le cœur pour exister au plus haut.«

47 Vgl. Kerangal/Buekens: »Maylis de Kerangal« (Anm. 5).

48 Jean-Pierre Vernant: »La belle mort et le cadavre outragé«, in: ders./Gherardo Gnoli (Hg.): *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Paris 1990, S. 45-76, hier S. 12: »A travers le chant public des exploits où il s'est mis lui-même tout entier, il continue, par-delà le trépas, d'être présent à sa façon dans la communauté des vivants.«

49 Chiara Nifosi: »Ponctuer le texte de sa présence: lyrisme et épopée dans la prose de Maylis de Kerangal«, in: *Revue critique de fiction française contemporaine* 14 (2017), S. 140-150: »Ce choix [die Erzählerstimme über die der Protagonisten zu heben] consolide la dimension épique du récit: le narrateur contrôle le roulement incessant de la vague à travers une orchestration qui ne perd jamais le sens de la domination du collectif sur l'individuel, ni de l'écrivain sur le langage.«

beginnt morgens um 5.55 Uhr, als Simon Limbres ein letztes Mal aufwacht,<sup>50</sup> und endet mit den Worten »Es ist fünf Uhr neunundvierzig«,<sup>51</sup> womit Kerangal den konzentrierten Zeitrahmen nochmals betont. In *Naissance d'un pont*<sup>52</sup> erfährt man gleich zu Beginn das Datum, an dem das Bauprojekt in der *New York Times* ausgelobt wird,<sup>53</sup> und es folgen genau datierte Schritte im Vorbereitungsprozess, bevor die Baustelle in Coca dann in Betrieb genommen wird. Der Bauleiter Georges Diderot, in vielerlei Hinsicht der »Fluchtpunkt« der Handlung,<sup>54</sup> sieht seine besondere Fertigkeit darin, seine Projekte nach Zeitplan fertig zu stellen: »Ich liefere termingerecht, ich habe schon immer termingerecht geliefert, das ist eine Frage des Prinzips.«<sup>55</sup> Und um einen Streik abzuwenden, lässt er dann auch auf die Minute genau vermessen, wie lange eine Bootsfahrt von der Baustelle über den Fluss zum Lager der Arbeiter dauert.

Der letzte Abschnitt des Romans erzählt vom Vorabend der Eröffnung, als Katherine Thoreau die Baustelle zum letzten Mal verlässt und sich mit ihrem Geliebten Diderot trifft.<sup>56</sup> Daraus ergibt sich aber keine dramatische Deadline. »Es ist nicht das letzte Mal, dass sie sich sehen, es gibt kein letztes Mal, noch ist niemand tot in diesem Auto, und sie sind nur darauf aus, eine ruhige Ecke zu finden.«<sup>57</sup> Die beiden gehen dann gemeinsam schwimmen. »Sie fassen eine Strömung und entfernen sich in Seitenlage«,<sup>58</sup> In einer Schwimmtechnik, mit der lange Strecken bewältigt werden können, folgen sie den Strömungen des Flusses, der zuvor noch vermessen werden musste.

Das Protokoll des Zeitplans wird hier von der Strömung des Flusses abgelöst, die aber schon den ganzen Roman hindurch spürbar war. Coca, die Stadt an der Brücke, wird wie folgt beschrieben: »Aber das Geheimnis dieses unvergleichlichen Flows, der das Blut in den Adern stärker pulsieren lässt und den Schweiß auf dem unteren Rücken hervortreibt, dieses Geheimnis ist keines, für niemanden, es zirkuliert durch alle möglichen Netzwerke wie das Tagesgeschehen.«<sup>59</sup> Diderot selbst zirkuliert durch die Baustellen der Welt und passt sich immer neu an. »Jede künftige Baustelle wiegt sich gegen die vorigen aus, wie man die Hüften bei einem schnellen Salsa wiegt, vermischt sich mit ihnen und aktiviert so die Erfahrungen seiner ganzen Person, worauf

50 Vgl. Kerangal: *Réparer les vivants* (Anm. 44), S. 12.

51 Ebd., S. 299: »Il est cinq heures quarante-neuf.«

52 Maylis de Kerangal: *Naissance d'un pont*, Paris 2010.

53 Vgl. ebd., S. 23.

54 Vgl. Nifosi: »Ponctuer le texte de sa présence« (Anm. 49), S. 146: »la véritable ligne de fuite du récit«.

55 Kerangal: *Naissance d'un pont* (Anm. 52), S. 236: »[M]oi, je livre dans les temps, j'ai toujours livré dans les temps c'est une question de principe.«

56 Vgl. ebd., S. 329.

57 Ebd., S. 330: »Ce n'est pas la dernière fois qu'ils se voient, il n'y a pas la dernière fois, personne n'est encore morte dans la voiture, et leur seule idée maintenant est de trouver un coin pour eux.«

58 Ebd.: »Ils [...] captent un flux et s'éloignent en nage indienne.«

59 Ebd., S. 170 f.: » Or le secret de ce *flow* incomparable qui fait pulser plus fort le sang dans les artères et perler la sueur au bas des reins, ce secret-là n'en est un pour personne, il circule par tous les réseaux possibles comme une actualité ...«.

man in der ganzen Welt großen Wert legt.«<sup>60</sup> Dem genau terminierten Bauplan zum Trotz wird Diderots Können als körperliche Fertigkeit beschrieben, die dem Flow des Tanzens nahekommt und seinen ganzen Körper erfasst.

Terminierte Handlungselemente, die an das Protokoll der Baustelle gemahnen, werden in *Naissance d'un pont* immer mit fließenden, organischen Handlungselementen kombiniert. Diderot und Katherine Thoreau treffen sich zum Beispiel zu einem genauen Zeitpunkt, gehen dann aber in eine körperliche »choréographie de la collision«<sup>61</sup> über. Bei der Streikdrohung stellt Diderot fest, dass er es mit einem wild organisierten Streik und keiner Gewerkschaft zu tun hat.

[D]ie vorigen Male folgten die Verhandlungen einem etablierten Protokoll, die Diskussionen verliefen auf Schienen, in einen Kalender von Etappen eingeriegelt [...]. Und so hatte der Konflikt gleich einen primitiven Anstrich – ein Schlag, der geschlagen wird, ein Feuer, das sich im Wind dreht, eine Faust im Magen [...]. Gesammelt spiegelte sich dies auf den Gesichtern in einem gewaltsamen Verlangen nach Gerechtigkeit; es war genau das, was Diderot Sicherheit gab.<sup>62</sup>

Diderot spielt die genaue Vermessung des Flusses hier flexibel in der protokollfreien Verhandlung aus und findet damit seine eigenen Protokolle, und er terminiert die Verlängerung auf das Datum, an dem die Türme am anderen Ende des Flusses fertig sein müssen. Diderot tanzt hier mit den Protokollen tatsächlich einen heißen Salsa.

Es ist sicher nicht zufällig, dass der Protagonist dieses Romans mit Nachnamen Diderot heißt. In einem Interview mit Sara Buekens erklärt Kerangal: »Der pikareske Roman zum Beispiel hat etwas Episches. [...] Ich konnte *Jacques le fataliste*, einen meiner Lieblingstexte, als Epos lesen.«<sup>63</sup> Diderot als Held, dessen *aristeia* der flexible Materialismus ist, kommt einer epischen Verkörperung des Autors von *Jacques le fataliste* sehr nahe. Mehr als Diderot selbst mit *Jacques le fataliste* schreibt Kerangal einen Roman, der die materielle Welt mit den Protokollen der Moderne in Einklang bringt. Sie verankert dies im Körper ihres Protagonisten, in seiner Synchronisierung mit anderen und seinen Relationen zu den Strömungen der Welt um ihn herum. Das Protokoll des Bauprojekts dient als Schablone, in der er diese Flexibilität ausführen kann.

60 Ebd., S. 14f.: »Chaque chantier à venir jouait donc contre les précédents comme on joue les hanches lors d'une salsa rapide, et s'hybridait avec eux activant de la sorte l'expérience contenue dans toute sa personne, et dont on faisait grand cas de par le monde entier.«

61 Ebd., S. 199.

62 Ebd., S. 231f.: »[L]es fois précédentes, les négociations suivaient un protocole officiel, les discussions avançaient sur des rails, verrouillées étape par étape selon un calendrier préétabli [...]. Ainsi le conflit avait-il pris d'emblée une allure primitive – un coup qui claque, un feu qui se renverse, un poing dans l'estomac [...] ramassée tout entier dans un violent désir de justice qui faisait torche devant les visages; et c'était cela, précisément, qui secouait Diderot.«

63 Kerangal/Buekens: »Maylis de Kerangal« (Anm. 5), S. 165: »La littérature picaresque, par exemple, a quelque chose d'épique. [...] J'ai pu lire *Jacques le fataliste*, qui est l'un de mes textes préférés, comme une épopée.«

Kerangal schreibt, wie sie selbst sagt, eine »épopée écologique«. <sup>64</sup> Das Protokoll der Baustelle für eine Hängebrücke aus Stahl wird dabei aber nicht gegen den Schauplatz im Dschungel ausgespielt. Beide sind Elemente einer materiellen Welt, die Kerangal in den Vordergrund stellt und in der die Figuren auf verschiedene Arten und Weisen zirkulieren, ebenso, wie die Stadt Coca ein Zirkulationspunkt ist. Kerangal schreibt, und damit steht sie klar in der Tradition von Diderots materialistischen Fiktionen: »Immer nach draußen gedreht, zusammengeführt, empirisch, nicht gläubig: die innere Erfahrung ist niemals innen.« <sup>65</sup> Damit stellt sie Diderot in die Reihe der epischen, antiken Helden, bei denen ebenfalls nicht die innere Erfahrung und ihre Dissonanz mit der Außenwelt im Vordergrund steht. In *Naissance d'un pont* und in *Réparer les vivants* integriert Kerangal somit das Epos in die Form des Romans, und die tiefe transzendente Verortung, die zumindest Lukács ihm zuschreibt, in Protokolle der Moderne.

#### IV. Das Protokoll wird zur Form

Das moderne Protokoll an sich ist noch keine ›Form des Ganzen‹. Wie wir gesehen haben, braucht es dazu erst die Organisation der Handlungselemente, die gemeinhin ›Plot‹ genannt wird. Durch die Dynamik, die die Handlung entlang der Protokolle der Moderne entwickelt, sei es die Beschleunigung bei Zola oder der Flow bei Kerangal, entwickelt sich dann ein Bedeutungsnetz, in dem die Leser das ›Ganze‹ erfassen können. Dieses ›Ganze‹ erwächst, quasi organisch, aus den sich entwickelnden Handlungssträngen und muss nicht unbedingt von einem Endpunkt her gedacht werden, wie bei Sorokin und Zola, sondern kann sich auch über zirkuläre Strukturen entfalten, wie bei Jerofejew und Kerangal.

Es ist weithin bekannt, dass Protokolle den Alltag ›formalisieren‹, aber wie wird das Protokoll selbst zur literarischen Form? Émile Zola legte der Konstruktion von *La Bête humaine* bekanntlich das Protokoll der Zugreise zugrunde. Auch in der Entstehungsgeschichte des Romans steht der Zug im Vordergrund. Zum Platz des Romans in der Welt der Rougon-Macquart schreibt Zola: »Im Rahmen einer Studie über die Eisenbahn vereinige ich die juristische Welt und die kriminelle Welt.« <sup>66</sup> Zola bringt hier ganz planvoll zwei Milieustudien entlang der Eisenbahnschienen zwischen Paris und Le Havre zusammen. Die Genese des Romans ist sehr gut in den Notizbüchern Zolas dokumentiert, insbesondere seine Reise von Paris nach Mantes, die er auf den Zustiegstreppen der Lokomotive zurücklegte, um auf diese Weise ein Gefühl für die Gewalt dieses neuen Transportmittels zu bekommen. <sup>67</sup> Die Zugstrecke zwischen Paris

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Kerangal: *Naissance d'un pont* (Anm. 55), S. 19: »Toujours dehors, concentré, empirique, incroyant: l'expérience intérieure elle n'est jamais dedans.«

<sup>66</sup> Zit. nach Lumbroso: »L'architecte et son chaos« (Anm. 16), S. 460 f.: »Dans le cadre d'une étude sur les chemins de fer, je viens de réunir et le monde judiciaire et le monde du crime.«

<sup>67</sup> Vgl. Émile Zola: »Mon voyage. En locomotive«, Notes prises par Zola sur son voyage Paris-Mantes du 15 avril 1889, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, NAF 10265-10355, division F. 307-335.

und Le Havre, die, wie wir gesehen haben, im Roman eine zentrale Rolle spielt, hat Zola ebenfalls anhand der Fahrpläne eingehend studiert und ist sie selbst abgefahren.<sup>68</sup>

In der Architektur des Romans liegt Croix-de-Maufras, die (erfundene) Schicksals-haltestelle, an dieser Linie. Zola führt sie am Anfang des zweiten Kapitels so ein: »Bei la Croix-de-Maufras, in einem Garten, der von den Gleisen zerteilt wird, steht ein Haus, das in die Schräge gebaut ist, so nahe an den Gleisen, dass jeder Zug, der vorbeifährt, es erschüttert.«<sup>69</sup> Zola fasst hier in eleganter Dichte die gesamte Handlung zusammen: Das Idyll auf dem Lande ist von den Zuggleisen »zerschnitten« (man erinnert sich, dass etliche der Morde im Roman mit einem Brotmesser ausgeführt werden); und das Haus selbst, die Erbschaft der Séverine Roubaud, wird von der Gewalt des Zuges »erschüttert« (ebenso wird die Gewalt Roubauds und dann Jacques' ihrem Leben ein Ende setzen). Während der Anfang des zweiten Kapitels auf den ersten Blick einen Moment der Stille im Roman signalisiert, verweist die Beschreibung bereits über die Metaphern auf die zentrale Rolle des Ortes in der folgenden Handlung.

Das Haus taucht dann auch wieder und wieder als ein Fokuspunkt im Laufe der Handlung auf, zum Beispiel, als Jacques von einem Stelldichein mit Séverine zurückkehrt und dort im Mondlicht »die abrupte Vision des schräg gebauten Hauses, in seiner Verwahrlosung und Not, die Fensterläden ewig geschlossen, von einer furchtbaren Melancholie« erblickt,<sup>70</sup> oder als der Zug »La Lison« im Schneesturm steckenbleibt und Croix-de-Maufras »zu einem Lager der Schiffbrüchigen« wird, »zur Verzweigung einer Gruppe aus der Zivilisation, die von einem Wellenschlag auf eine verlassene Insel gespült wurde«.<sup>71</sup> Séverine und Jacques werden das Gut nie verkaufen, um, wie geplant, einen neuen Anfang in Amerika zu machen, sondern Séverine wird dort durch Jacques' Hände den Tod finden.

Croix-de-Maufras ist die einzige erfundene Station in einem akribisch recherchierten Roman,<sup>72</sup> und hier liegt nicht nur einer der schicksalhaftesten Orte der Handlung, sondern auch der Punkt, an dem sich die Handlung immer wieder mit allegorischer Bedeutung auflädt.

Obschon, wie oben dargelegt, die Eisenbahnlinie die Handlung des Romans mit ihren Beschleunigungen formt, gibt Zola es schnell auf, pro Kapitel eine Station zu behandeln und so die Handlung entlang der Eisenbahnlinie zu bewegen. Stattdessen kommt er immer wieder auf einen zentralen Punkt an der Linie zurück. Man könnte sogar argumentieren, dass Croix-de-Maufras zur Kreuzstelle des Romans wird, wie

68 Vgl. die ausführliche Studie von Martin Kanes: *Zola's La Bête Humaine: A Study in Literary Creation*, Berkeley/Los Angeles 1962.

69 Zola: *La Bête humaine* (Anm. 18), S. 74: »À la Croix-de-Maufras, dans un jardin que le chemin de fer a coupé, la maison est posée de biais, si près de la voie, que tous les trains qui passent l'ébranlent.«

70 Ebd., S. 188: »la brusque vision de la maison plantée de biais, dans son abandon et sa détresse, les volets éternellement clos, d'une mélancolie affreuse«.

71 Ebd., S. 242: »au campement de naufragés, à la désolation d'une bande de civilisés jetée par un coup de mer dans une île déserte«.

72 Vgl. J. W. Scott: »Réalisme et réalité dans ›La bête humaine‹: Zola et les chemins de fer«, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 63.4 (1963), S. 635-643.



Olivier Lumbroso das mit Hinblick auf die Genese des Romans getan hat. Im langen Prozess des Schreibens von *La Bête humaine* entwickelt sich die Eisenbahnlinie zu einem konzeptuellen Netzwerk, und Croix-de-Maufras ist zentral. »Damit verfolgt Zola, nachdem er das Netz zur Linie reduziert hat, die Linie auf einen Mittelpunkt. [...] Die Hauptepisoden entwickeln sich letztendlich an einem einzigen ›zentralen‹ Punkt, dem Knoten aller Brüche, der immer in den wichtigen Kapiteln wiederholt wird und im Roman ›La Croix-de-Maufras‹ getauft wird.«<sup>73</sup>

Anatole France kommentierte: »Zola hat das gesehen, was ein Lokomotivführer sieht; er hat aber nicht so gesehen, wie ein Lokomotivführer sieht.«<sup>74</sup> Dieser Kommentar war wohl nicht als Kompliment gedacht, aber er unterstreicht, wie Zola das Protokoll zur Form macht. Der Lokomotivführer, kann man annehmen, lenkt während der Zugfahrt seine Aufmerksamkeit auf andere Dinge als auf die allegorische Bedeutung des Zuges. Es ist Zolas Verdienst, könnte man France entgegenhalten, aus der präzise dokumentierten Dichte von Details eine bedeutungshafte Struktur entwickelt zu haben. Die Erfindung von Croix-de-Maufras setzt hier den nötigen Knotenpunkt, die aus dem Protokoll eine literarische Form macht und die es dem Erzähler erlaubt, die verschiedenen allegorischen Schichten des Romans zusammenzuführen. Die Manipulation der Handlung ist also entscheidend, wenn es gilt, einen Blick auf das ›Ganze‹ zu gewähren.

Caroline Levine schlägt in *Forms*<sup>75</sup> eine kritische Bewegung vor, die auf den ersten Blick meinem Ansatz hier gleichen mag. Levine argumentiert dafür, Formen sowohl in der sozialen Welt als auch im literarischen Text zu verorten und die Diskussion von Formen in der Literaturwissenschaft daraufhin auszuweiten. Elizabeth Gaskells Roman *North and South* hat zum Beispiel eine literarische Form, aber darin finden sich dann auch soziale Formen des viktorianischen England. Soziale wie literarische Formen haben gemeinsam, sagt Levine, dass sie ein »Ganzes« schaffen. »Die beinhaltende Form des Texts spiegelt ein Modell sozialer Einheit.«<sup>76</sup> Levine formuliert nun den wichtigen Punkt, dass sich dabei immer verschiedene »Ganze« überlappen. Bei Gaskell spricht sie beispielsweise von verschiedenen Schauplätzen des »eingezäunten Raums«,<sup>77</sup> etwa dem industriellen Norden Englands und dem ländlichen Süden, den Räumen von Frauen und Männern etc. Diese Räume überschneiden sich, und daraus ergibt sich dann eine potentiell emanzipierende Dynamik. Formen können auch konkurrieren, kollidieren und sich gegenseitig umleiten.«<sup>78</sup>

73 Lumbroso: »L'architecte et son chaos« (Anm. 16), S. 461: »Ainsi, après la restriction du réseau à la ligne unique, Zola poursuit de la ligne au point médian. [...] Les épisodes principaux se dérouleront finalement sur un point ›central‹ unique, noyau de toutes les fêlures, réitéré dans les chapitres essentiels et baptisé dans le roman ›La Croix-de-Maufras‹.«

74 Zit. nach Scott: »Réalisme et réalité« (Anm. 72), S. 643: »Zola a vu ce que voit un mécanicien; il n'a pas vu comme voit un mécanicien.«

75 Caroline Levine: *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Chicago 2017.

76 Ebd., S. 40: »The containing form of the text mirrors a model of social unity.«

77 Ebd., S. 44: »bounded space«.

78 Ebd., S. 18: »competing and colliding and rerouting one another.«

In ihrem Kapitel zum Ganzen legt Levine eine Lektüre von Gaskells *North and South* vor, die streckenweise an Lukács' Charakterisierung der konfliktreichen Form des Romans in der Moderne in *Theorie des Romans* erinnert. Die kollidierenden sozialen Container bei Gaskell führen Levine zufolge allerdings nicht zu der existentiellen Verunsicherung, die Lukács in der Kontingenz eines *Wilhelm Meister* sieht, sondern zu einer »Möglichkeit für neue und emanzipatorische soziale Formationen«,<sup>79</sup> die sich bei Gaskell aus überlappenden Zirkeln des Häuslichen und Öffentlichen, des Weiblichen und des Männlichen ergebe. Levine wurde von Carolyn Lesak »politischer Quietismus« vorgeworfen, weil sie immer die fortschrittliche, emanzipierende und positive Seite formaler Begrenzungen sehe.<sup>80</sup> Die Begrenzung der Form, und die Tatsache, dass sie »Ganzes« schaffe, gelte Levine als »affordance«, als Ermöglichungsstruktur.

So kann man sicher auch die Protokolle der Moderne, von denen hier die Rede war, verstehen. Diese Protokolle ermöglichen allerdings, wie wir gesehen haben, ganz verschiedene politische Haltungen. Bei Zola kommt eine geradezu explosive Qualität des Protokolls zum Vorschein, während bei Sorokin und Jerofejew eher existentielle Aspekte im Vordergrund stehen. Bei Kerangal könnte man noch am ehesten von »Quietismus« sprechen. Nicht alle Protokolle der Moderne helfen gegen die »transzendente Heimatlosigkeit«, aber manche Romane, zum Beispiel die von Kerangal, gehen mit solchen Protokollen einen großen Schritt in diese Richtung.

Der Unterschied zwischen Levines Verständnis des Verhältnisses von literarischen und sozialen Formen und dem, das ich hier vorschlage, liegt in der Rolle, die die Handlung spielt. Bei Levine entfalten sich diese verschiedenen Formen über die Zeit.<sup>81</sup> Diese »Erzählung« wird von ihr dann narratologisch nicht näher bestimmt, aber man kann davon ausgehen, dass es um den linearen Sprachfluss der Erzählstimme geht, die auch ich hier als »Erzählung« bezeichnet habe.

Handlung ist allerdings eine ganz andere narratologische Kategorie. Die Handlung organisiert, was in der Geschichte passiert, und wählt aus, welche Geschehnisse wann in der Erzählung berichtet werden. Daraus ergeben sich Erwartungen der Leser, die sich kontinuierlich weiterentwickeln, und die Handlung orientiert dann die Entwicklung der Erwartungen an den Erwartungsstrukturen, die zum Beispiel die Protokolle der Moderne hervorbringen. Diese Erwartungsstrukturen der Protokolle sind aber nicht einfach mit den formalen Erwartungsstrukturen der Handlung gleichzusetzen. Das haben wir schon bei Sorokin gesehen. In Zolas *La Bête humaine* wächst die Erwartung, dass Jacques Roubaud töten wird, mit jedem Moment, den der Zug näher kommt, und wird dabei von der »Deadline« geleitet. Dann kommt das Handlungsereignis, das mit der Erwartung bricht, wenn Jacques tatsächlich Séverine tötet. In diesem Zusammenspiel von Erwartungen ist die Handlung ein zentrales Element des

79 Ebd., S. 45: »opportunities for new and emancipatory social formations«.

80 Zit. nach Marijeta Bozovic: »Whose Forms? The Missing Russians in Caroline Levine's *Forms*«, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 132.5 (2017), S. 1181-1186.

81 Levine: *Forms* (Anm. 75), S. 20: »narrative privileges the interaction of forms over time«; S. 19: »Narratives can set in motion multiple social forms and track them, as they cooperate.«

Bruches von Erwartungen, das eine literarische Form schafft.<sup>82</sup> Die Erzählung kann diese Erwartungen vormodellieren oder die Aufmerksamkeit der Leser auf bestimmte Handlungselemente leiten. Die formale Arbeit wird aber von der Handlung geleistet.

Levine untersucht Formen, die »der Erfahrung überall Strukturen und Muster« geben.<sup>83</sup> Das bedeutet letztendlich, dass sie keinen Unterschied zwischen sozialen und literarischen Formen macht. Hier wird Anatole Frances Bemerkung über Zola wieder relevant. In *La Bête humaine* macht Zola nämlich einen Unterschied zwischen sozialen und literarischen Formen. Er erforscht das moderne Protokoll der Zugreise minutiös, bringt es aber dann durch die Handlung des Romans in eine literarische Form, die ich hier mit der erfundenen Station »Croix-de-Maufrais« verbunden habe. Es ist die Form, die uns die Welt anders sehen lässt. Wenn man das literarische Design einer Handlung ernst nimmt, dann ermöglicht die Handlung eine Art Verfremdung, die den Protokollen der Moderne erlaubt, als »Form des Ganzen« zu funktionieren.

Viktor Sklovskij, einer der Theoretiker, die Marijeta Bozovic als »die fehlenden Russen« bei Levine bezeichnet,<sup>84</sup> hat in seinem Aufsatz *Kunst als Technik* bekanntlich die Verfremdung durch den literarischen Text konzeptualisiert, die Leser das Vertraute neu sehen lassen.<sup>85</sup> Eine dieser Techniken, die zur »Komplizierung der Form« beitragen, ist die Handlung, die Sklovskij in anderen Aufsätzen, etwa in *The Novel as Parody: Sterne's ›Tristram Shandy‹*, diskutiert.<sup>86</sup> Hier behauptet er, dass *Tristram Shandy* »der typischste Roman der Weltliteratur« sei, eben weil hier die Handlung die zeitlichen Abfolgen immer wieder neu verkabelt und kurzschließt und damit das Modell für alle anderen Romane bildet.

In diesem Verständnis von Form funktionieren die Protokolle der Moderne als Elemente, die erst noch durch die Handlung verfremdet werden müssen.

Levine erteilt dieser Art von Formalismus eine klare Absage, wenn sie am Anfang von *Forms* schreibt, dass sie nicht an der »artfulness of art« interessiert sei. Form sind für Levine »alle Gestalten und Konfigurationen, alle Ordnungsprinzipien, alle Muster von Wiederholung und Differenz.«<sup>87</sup> Damit fallen für sie literarische und soziale Formen zusammen, und es fällt der »Erzählung« zu, mit einer linearen Abfolge in ihrer Darstellung eine mögliche Form des Ganzen zu schaffen. So wirft Levine den Roman in gewisser Weise auf den Stand von Lukács' *Theorie des Romans* zurück. Nimmt man

82 Vgl. Karin Kukkonen: *Probability Designs. Literature and Predictive Processing*, New York 2020.

83 Levine: *Forms* (Anm. 75), S. 16: »[F]orms are everywhere structuring and patterning experience«.

84 Bozovic: »Whose Forms?« (Anm. 80).

85 Viktor Shklovsky: »Art, as Device«, übers. von Alexandra Berlina, in: *Poetics Today* 36.3 (2015), S. 151-174, hier S. 162: »Automatization eats things, clothes, furniture, your wife, and the fear of war. [...] [T]he device of art is the ›enstrangement‹ [*ostranenie*] of things and the complication of the form, which increases the duration and complexity of perception«.

86 Viktor Shklovsky: »The Novel As Parody: Sterne's *Tristram Shandy*«, in: ders.: *Poetics of Prose*, übers. von Benjamin Sher, mit einer Einleitung von Gerald L. Bruns, Elmwood Park 1990, S. 147-170.

87 Levine: *Forms* (Anm. 75), S. 3: »all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference.«

aber die Handlung, und die Handlungsanalyse, als kritisches Werkzeug ernst, so ergibt sich ein Zugang zur (Erzähl-)Form des Romans, der zu analysieren erlaubt, wie Romane komplexe ›Formen des Ganzen‹ auch in der Moderne schaffen. Ob diese dann eine ›transzendente Heimat‹ bieten, ist eine ganz andere Frage.