

V. Der totale Roman als Vorläuferidee des komplexen Erzählens

Steht in der etablierten Erzähltheorie der Text mit seinen Strukturen im Vordergrund,¹ so verschiebt sich der Fokus, sobald dieser nur zu einem Faktor unter mehreren innerhalb des Feldes der literarischen Kommunikation wird, also zu einem Teil innerhalb eines umfassenderen, damit komplexeren Ganzen. Haben wir zuvor bereits die Wirkungen des komplexen Erzählens auf den Leser und – in Komplexitätstheoretischer Hinsicht – auch die Implikationen des realen Autors (als Randbedingungen) in seinen Text am Beispiel des Romans *Buenos Aires*. Anderswelt erörtert, so lässt sich nun sagen, dass das komplexe Erzählen deswegen als höherstufig bzw. als emergentes Phänomen begriffen werden kann, weil es Erzählen nicht auf den manifest vorliegenden Text reduziert. Es bewegt sich damit nicht in Richtung Reduktion, sondern geht den diametral entgegengesetzten Weg. Der Begriff des komplexen Erzählens ergibt sich in unserem Sinn also erst als Auftauchen von neuen Eigenschaften auf einer höheren Ebene der Betrachtung (Emergenz) des im Vergleich mit dem individuell-einzelnen Text komplexeren Ganzen, also der Rezeption seiner einzelnen Bedeutungen sowie seines Gesamtsinns als auch seiner Entstehungsbedingungen, die sich mit der Person des realen Autors und seines Engagements in der realen Wirklichkeit verbinden lassen.

Dieser Zusammenhang ist mindestens für die frühen Romane des peruanischen Erzählers Mario Vargas Llosa nachgewiesen,² der – neben Heimito

1 Gemeint ist damit die strukturell orientierte Erzähltheorie, wie sie prominent von Martinez und Scheffel vertreten wird. Vgl. Matias Martinez; Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie [1999], 11. überarb. u. aktual. Aufl., München: C.H. Beck 2020.

2 Vgl. dazu das Kapitel zur Theorie des Romans in Thomas M. Scheerer: Mario Vargas Llosa – Leben und Werk. Eine Einführung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 63-85.

von Doderer – für die eigene literarische Arbeit den Begriff des »totale[n] Roman[s]«, ³ gewissermaßen eine Vorläuferidee des komplexen Erzählens, verwendet hat. Bei einem Vergleich mit den Merkmalen komplexen Erzählens bei Mieth, wo besonders auf die Erweiterung des intellektuellen Horizonts der Leser sowie einer potentiellen Veränderung ihrer Wirklichkeitswahrnehmung abgehoben wird, und der kognitiven Implikation des Autors in seinen Text im Kybernetischen Realismus Alban Nikolai Herbsts, fällt auf, dass hier, anders herum, die Unzufriedenheit des Schriftstellers mit der ihm begegnenden Wirklichkeit als Motivation der literarischen Produktion begriffen wird. ⁴ Der Autor des totalen Romans ist nach Vargas Llosa jemand, den die soziale Wirklichkeit, deren Ungerechtigkeit er aus eigener Anschauung durch die Herkunft aus unterprivilegierten Verhältnissen kennt, nicht befriedigt und der sich deshalb in ständigem Widerspruch zu ihr befindet. Sein Schreiben ist dabei zweierlei. Zunächst Protest gegen die schlechte, in seinen Augen verbesserungswürdige, soziale Realität. Dann jedoch auch der Versuch, im Schreiben den Gründen »für die notwendige Verarbeitung eigenen Erlebens« ⁵ auf die Spur zu kommen, wie Thomas Scheerer schreibt, um auf diese Weise den Zwiespalt zwischen eigener Subjektivität und umgebender Realität zu bewältigen. Die als sozial engagiert begriffene Produktion hat, mit anderen Worten, Wurzeln in der Biografie des Autors. Es handelt sich dabei zumeist um »eine ganze Serie [von] Frustrationen« ⁶ im Verlauf der eigenen Sozialisation zum Schriftsteller, d.h. bei dem Versuch, das eigene Leben ganz in den Dienst der Literatur zu stellen. Ein Thema, mit dem sich Vargas Llosa auch in eigenen Untersuchungen der ihm in dieser Hinsicht nahestehender Autoren Flaubert und García Márquez beschäftigt hat. ⁷ So geht es auch ihm darum, die Identität zu erfüllen, die ihm neben den anderen Teilidentitäten als Literaturkritiker für das Radio, Romantheoretiker, Essayist und Wissenschaftler als am meisten erstrebenswert erscheint. ⁸

Dass man etwas tut, ohne dass man es selbst wirklich noch will, also einfach nur damit weitermacht, was man sowieso tut und zuvor schon getan hat,

3 Ebd., S. 75.

4 Vgl. ebd., S. 66 unten.

5 Ebd., S. 67.

6 Ebd., S. 68.

7 Es handelt sich um *Die ewige Orgie. Flaubert und »Madame Bovary«* sowie García Márquez. *Historia de un deicidio*.

8 Vgl. dazu Th.M. Scheerer: Vargas Llosa, S. 64 f.

auch wenn man spürt, dass es nicht so weitergehen kann, ist das Zeichen für eine Krise. Obwohl etwas Wesentliches fehlt, das Gefühl nämlich, dass das eigene Handeln in Hinsicht auf die Zukunft Sinn hat, ist man gefangen in den Ansprüchen und Erwartungen der Gesellschaft, die, siehe Vargas Llosa, mit der eigenen materiellen Sicherung der Existenz, dem Gelderwerb zu tun haben.⁹ Da sich die Gesellschaft durch das Handeln ihrer Mitglieder reproduziert, und umgekehrt das einzelne Subjekt in seiner reproduktiven Aktivität, der Erwerbsarbeit, auf die Anerkennung der Gesellschaft angewiesen ist, sind die Zyklen von gesellschaftlicher und subjektiv-individueller Reproduktion so miteinander verzahnt, dass es für den Einzelnen mit einem gewissen Risiko verbunden ist, wenn er sich entscheidet, die alte Identität in Richtung auf eine neues In-der-Welt-Sein zu transzendieren. Und dies, ohne genau zu wissen, ob bzw. wie das überhaupt geht, ob also, wie im Fall Vargas Llosa, die eigene Identität sich von der eines Theoretikers hin zu einem Autor dessen, was er den totalen Roman nennt, erweitern ließe.

9 Vgl. ebd., S. 65.

