JAN PAPIÓR
Poznań - Leipzig

VOM EPOS ZUM „TOTALEN ROMAN“?
BEMERKUNGEN ZU DEN GENETISCHEN
MÖGLICHKEITEN EINES EPISIERENDEN DICHTERWERKES

Die Frage nach den Möglichkeiten eines „totalen Romans“ im 20. Jh. ist nicht nur literaturtheoretischer Art. In ihrer Grundstruktur ist sie vielmehr ein Problemkomplex, der auf das Gebiet der Literaturwissenschaft übertragen wurde und philosophisch-ästhetischer Provenienz ist. Zugleich führen aber die geschichtlichen Entwicklungslinien bis zum antiken Epos zurück und es ergibt sich in diesem Zusammenhang eine synchronisch-diachronische Verwicklung, die eigentlich nur im Kontext einer konkreten historischen Situation erläutert werden kann. G. Lukács hat mit einem Rückblick und Berufung auf G. W. F. Hegel in einer konkreten ökonomischen und auch historischen Situation den theoretischen Blick auf die Problematik des totalen Romans¹ ermöglicht. In der „geistesgeschichtlichen Periode“ der deutschen Literaturwissenschaft werden Synthese, Ganzheit (ein beliebter Begriff W. Diltheys) und Totalität zu den leitenden Begriffsbestimmungen. Auch wenn G. Lukács nach Jahren seine philosophische Haltung dieser Zeit und die Ergebnisse der Romantheorie als „ein typisches Produkt der geisteswissenschaftlichen Tendenzen“ (S. 6–7)² ablehnt, so wird damit aber der Problem selbst nicht aufgehoben. Das Grundproblem, und auch G. Lukács Wendung von der Philosophie G. W. F. Hegels zur marxistischen Weltanschauung, geht darauf zurück, ob „das wirkliche Subjekt“³ der sich selbst verstehende, also totale Geist, oder „der Mensch“ in seiner gesellschaftlichen Totalität ist. G. Lukács' Romantheorie übernimmt die erste Grundlage, mit dieser jedoch Einschränkung, daß die in der Romantheorie geöffnete Möglichkeit eines totalen Kunstwerkes immerhin nur ein Ausschnitt, ein Fragment

¹ G. Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied – Berlin 1963.

² Diese Art der Seitenangabe im Text bezieht sich immer auf die in der vorausgehenden Anmerkung zitierten Arbeit.

³ K. Marx, *Kritik der Hegelschen Staatsphilosophie*, [in:] *Frühschriften*, hrsg. v. S. Landeshut, Stuttgart 1953, S. 100.

einer umfangreicheren Totalität — der des Geistes — war. Die Engheit dieser Konzeption ist heute allgemein bekannt. In den Werken der Künstler gewann sie aber erst später eine größere Bedeutung. In der ersten Hälfte des 20. Jh. (z. B. R. Musil) und auch nach 1945 (z. B. H. v. Doderer), sind in Dichterwerken Ansprüche auf ein totales Weltbild zu finden. Th. Manns *Joseph-Roman* ist in diesem Kontext kein entsprechendes Beispiel, da der Dichter auf sehr alte mythologische Motive und Stoffe zurückgreift, die im Spiel der Romanstoffe und -motive der 20. Jh. wegen ihrer Andersartigkeit, doch einen entfremdenden Eindruck machen. Im Grundprinzip geht aber das Problem dennoch auf die Frage zurück ob eine epische, oder im allgemeinerem Sinne: episierende Dichtung, also ein literarisches Werk mit totalen oder totalisierenden Ansprüchen in unserem Jahrhundert möglich ist. K. Marx, der sich ja wesentlich mit ästhetischen weder literaturtheoretischen Problemen ausführlicher nicht beschäftigte, erkannte die Bedeutung dieses Problems für die moderne Entwicklung der Kunst. Er stellte, obwohl im einem anderen Kontext, die Frage:

Ist Achilles möglich mit Pulver und Blei? Oder überhaupt die *Iliade* mit der Druckerpresse oder gar Druckmaschine? Hört das Singen und Sagen und die Muse mit dem Preßbengel nicht notwendig auf, also verschwinden nicht notwendige Bedingungen der epischen Poesie?⁴

Es ist im Grunde genommen die Frage nach der Möglichkeit eines modernen Epos, im allgemeinen die Frage nach der Möglichkeit eines totalen oder totalisierenden Kunstwerkes der Gegenwart.

Das Problem war zu Anfang der zweiten Hälfte des 19. Jh. nicht neu. Die geschichtliche Entwicklung bewies um die Wende vom 18. zum 19. Jh. endgültig die Unhaltbarkeit der Epen mit moderneren oder modernisierten Stoffen. Die deutschen Romantiker, und vor allen F. Schlegel, fordern in überspitzter und fetischisierender Form für die Literatur eine „neue Mythologie“⁵. Das führt uns zurück zum Epos, das ja in seiner ursprünglichen griechischen Gestalt die Mythologie als stoffliche Quelle auswertete; wobei doch die Mythologie „die Natur und die gesellschaftlichen Formen selbst schon in einer unbewußt künstlerischen Weise verarbeitet durch die Volksphantasie“⁶ als epischen Stoff bereitstellte. Was dem Epos und dem Roman, gemeinsam ist das läßt sich schon jetzt feststellen, das ist die Erkenntnis. Nur der Unterschied liegt darin, daß das Epos eine Erkenntnis der mythologisch verstarren Formen der Natur und Gesellschaft gibt. Der Erkenntnisprozeß wird aus einer geraumen zeitlichen Distanz realisiert. Es entsteht der Eindruck, daß die zeitliche Entwicklung, die erzählte Zeit, völlig unbedeutend ist. Dagegen versucht der Roman sich mit seinem Erkenntnisprozeß immer mehr der geschichtlichen Gegenwart

⁴ K. Marx, F. Engels, *Werke*, Bd XIII, Berlin 1974, S. 641.

⁵ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, [in:] *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Bd III, Berlin 1800, S. 95.

⁶ Marx, Engels, *op. cit.*, S. 641.

zu nähern, und schränkt somit die zeitliche Distanz auf ein unbedeutendes Minimum ein. Hiermit gleitet aber der erst an Bedeutung gewinnende Roman in eine Konfliktsituation ab, indem er für sich ein Feld beansprucht, das mehr und mehr autonomes Erkenntnisfeld der sich schnell entwickelnden Wissenschaftszweige wird.

So ist also der Gegenstand der Epos der Mythos. Der individuelle oder kollegiale Verfasser erhält hiermit die Möglichkeit einer Distanzierung zu der ihn umgebenden Wirklichkeit und zugleich zur Geschichte, die in der Dichtung dargestellt wird. In beiden Fällen ist die Distanz nicht auf eine Fremdheit, sondern auf die Gegebenheit beider Sphären zurückzuführen. Der Dichter, Zuhörer und ev. der Leser stellt diese Tatsache nicht in Zweifel, er nimmt sie als ein Ganzes, ein totales Weltbild und ihm nicht zugängliches Phänomen auf, das er hinnehmen muß und dem er sich fügt. So ist sein Verhalten zum Epos ein ganz besonderes: es ist das Verhältnis zu einem unerreichbaren, unzugänglichen und gegebenen — aber dennoch vertrauten — Phänomen, und es wird mit allen Konsequenzen realisiert. In der Literaturwissenschaft hat sich die Überzeugung durchgesetzt, daß das Epos aus der antiken Auffassung der totalen Welt als Ganzheit hervorgeht und somit das Epos selbst ein totales Weltbild ist. W. Kayser's Feststellung von dem Erzählen der totalen Welt im Epos⁷ erscheint in diesem Zusammenhang als eine zu schwache Formulierung. Das hängt damit zusammen, daß der Dichter sich als Glied der Gesellschaft fühlt, vor der er sein Werk vorträgt, und diese Gesellschaft empfindet die mythische Gegebenheit der Welt und ihre Darstellung im Werk als eine empirische, wenn auch transzendente⁸ Grundlage. Sie wird nicht nur von der Gesellschaft bejaht, sondern indem sie den Mythos trägt, lebt sie ihn. Die Gesellschaft lebt nicht im Strome der Wirklichkeit, sondern überträgt den Mythos auf die Struktur der von ihr realisierten Wirklichkeit. In dieser Konsequenz erhält das Geschehen, die teilnehmenden Figuren, der Raum, gar ihre tagtägliche praktisch realisierte Wirklichkeit, einen konstanten Charakter. Es ist in diesem Zusammenhang nur schwer festzustellen, ob dieser konstante Charakter durch den Stand der ökonomisch-gesellschaftlichen Entwicklung allein, den mythologischen Charakter der gelebten Wirklichkeit, oder beide — sich gegenseitig beeinflussende — Erscheinungen bestimmt wird. Die erkenntnistheoretische Statik ist eines der bedeutendsten Merkmale des Epos. Dem Geschehen im Epos sind Grenzen durch den Mythos gestellt; es ist also ein Geschehen, dem keine Grenzen durch einen Anfang oder ein Ende der Handlung gesetzt ist, das aber von der Inkongruenz zwischen der gesellschaftlichen Position der Hauptfigur und ihrer Einordnung in das mythologische Sein getragen wird. So ist auch der Ablauf des Geschehens für die Struktur das Epos belanglos, oder zumindest bedeutungslos. Aber hierdurch wird die Ganzheitsstruktur

⁷ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1951, S. 361.

⁸ Lukács, *op. cit.*, S. 41.

des Epos, des ihm zugrunde liegenden Mythos und der gelebten, ritualisierten Welt relevant. Die Begebenheiten sind nur Anlaß dazu die Möglichkeiten aufzudecken, daß die gegebenen Strukturen, durch menschliches Verhalten gefährdet werden können. Die in den Epen dargestellten Figuren wandeln und entwickeln sich nicht. Sie zeigen nur in verschiedenen Situationen andere Seiten ihrer Persönlichkeit. Sie bleiben in ihrer Persönlichkeit, ob König, Gefolgsherr, Freund oder Gattin unverändert, so wie sie anfangs im Epos erscheinen. Sie sind also nicht dem Strome des Geschehens ausgesetzt, sondern das Geschehen wird durch die Figuren repräsentiert und offenbart. Der Raum des Epos ist vor allem der Mythos, der auch die Wirklichkeitsstruktur bestimmt und so die Welt als eine bekannte und vertraute, aber doch transzendente Welt erscheinen läßt. Dies ist möglich, weil dieses Weltbild als ein gegebenes und bekanntes Phänomen aufgefaßt wird, das den epischen Raum der Handlung bestimmt. Sie strömt in einem sehr breiten Fluß dahin, sie steht nicht unter einem Zeitdruck, ebenso wie sie nicht unter dem Gegenwartsdruck steht. Man kann von einer stehenden oder fiktiven Aussetzung der Zeit sprechen, eben deswegen, weil im episch-mythologischen Geschehen, der „Es-ist-so-Situation“ ihre Bedeutung erheblich gemindert ist. Erst in der späteren Entwicklung des Epos, als das Zeitgeschehen die Struktur des Mythos zu durchbrechen beginnt und eine gewisse Eigenbedeutung gewinnt, hierdurch dann auch die bisher stehende Zeit in Bewegung gerät und der große epische Raum gegliedert wird, als die Figuren neben ihrer Repräsentationsfunktion auch Träger einer individualisierten Persönlichkeitsfunktion werden, verliert das Epos auch seinen Charakter einer Ganzheit. Das totale Weltbild des Epos wird noch in seiner Blütezeit gewaltig erschüttert, nämlich indem die gesellschaftliche Entwicklung in den Untersuchungen der „antiken Wissenschaft“ und den Platonischen Dialogen (besonders in den Dialogen *Sophistes* und *Timaios* wird diese Frage erörtert) reflektiert wird, indem die bohrenden Warum-Fragen das Ganzheits-Bild der Welt zu zerstören beginnen und den Sinn für Einzelheiten und das Besondere wecken. Das bedeutet aber, daß hiermit die Totalität der mythologischen Erkenntnis der Welt zumindest in Frage gestellt wird, daß nicht von einer adäquaten Erfassung der Wirklichkeit durch das Epos gesprochen werden kann und so auch von diesem nicht mehr getragen wird. Die erstarrte Struktur des Mythos und des Epos ist dieser Situation nicht mehr gewachsen, was nun auch seine Bedeutung für die philosophische Grundstruktur erhält.

Das Epos entstand als künstlerische Produktion in einer konkreten historischen Situation. Aus derselben Situation entwickelt sich die antike Theorie des Ganzen, als dessen Parallelentwicklung sich der Mythos ergibt. Schon bei Parmenides sind das Eine und das Ganze identische Phänomene, zugleich aber wird der Ansatz gegeben zwischen dem Einen und dem Vielen, wie auch dem Ganzen und seine Teilen zu vermitteln. Platon zeigt im *Sophistes*, daß dieses Problem von Parmenides nicht gelöst wird.

Zenon greift in seinen berühmten Paradoxen das Problem erneut an. Das erkenntnistheoretische Resultat — um von den komplizierten Erwägungen abstand zu nehmen — läßt deutbar werden, daß in der Antike keine Ganzheit aus Teilen besteht, und so gibt es auch keine Bewegung. Aber schon Platon erkennt die fehlerhafte Problemstellung des Zenon, er gibt zu erkennen, daß im Bereich der Ideen ein Atomismus, also eine Gliederung in Teile nicht haltbar ist, weil sie ins Endlose ausartet. Platon macht den Versuch, das Ganze und die Teile dialektisch zu verbinden (im *Sophistes*). Die Idee des Weltganzen wird (im *Timaios*) als ein vom Demiurgen möglichst ganzes Lebewesen (als Organismus verstanden) ausgelegt. Die dialektische Struktur wird durch die totale Einheit und Einfachheit im Vielen, wie auch der Ganzheit die aus Teilen besteht, begründet. So wird also schon von Platon das herkömmliche Ganzheitsdenken, das in den Experimenten des Parmenides, wie auch dem mythologischen Weltbild seinen Ausdruck findet, theoretisch unterhöhlt. In einem direkten Zusammenhang hiermit steht Platons abwertende Einschätzung der Möglichkeiten der Literatur. Noch komplizierter und vielfacher ist der Begriff des Ganzen und das Verhältnis zu den Teilen bei Aristoteles. Von diesen schon sehr komplizierten Begriffsdefinitionen sollen nur zwei Bestimmungen erwähnt werden, die für die spätere Entwicklung dieses Problems bedeutend wurden. Aristoteles bestimmt als die sich zum Wesen des Ganzen vereinigenden Momente die „Dynamis“ und „Energeia“ Hiermit verliert das Ganze endgültig seinen statischen Charakter und wird dynamisiert, also als Prozeß bestimmt. Hiermit steht Aristoteles auch am Anfang einer realistischen Konzeption der Literatur, die in seiner „Mimesis-Theorie“ wiederzufinden ist. Er spricht davon, daß das Ganze aus seiner Grundweise her früher sein muß als der Teil, die Natur also früher sein muß, als „jeder von uns“ (Pol. I, 2, 1253 a 19ff) war, und somit auch früher von den Produkten menschlicher Tätigkeit. Durch Aristoteles Analyse wurde das mythologische Ganzheitsdenken schon endgültig zerstört. Wesentlich ist, daß die interpendante Struktur des Bewußtseins und der Kultur noch sehr lange an dieser Auffassung festhielt.

Seine Bedeutung für die Literatur verliert das ursprüngliche antike Ganzheitsproblem wohl mit dem Auftreten A. Dantes (1265—1321) und dann letztlich mit M. Cervantes (1547—1616) vernichtend-komischer Darstellung der „totalen“ Ritterwelt in seinem romanhaften Epos und zugleich epischen Roman. Und wenn auch das Epos in späteren Jahrhunderten noch vereinzelt als (und nur noch als) künstlerische Form angewendet wird, so hat es doch die Wuchtigkeit der großperspektivischen Darstellung der Totalität des erstarrten Mythos verloren und ging eine synkretistische Symbiose mit idyllischen und sensualistischen Motiven ein. In A. Dantes *Divina Comedia* werden die Grundlagen einer Vernichtung des Epos zur Geltung gebracht. Dies ist um so interessanter, weil doch das Werk durchaus noch vom Mythos getragen wird. Aber durch die Aufgliederung

der Sphäre, und hiermit auch eine schon faßbar gewordene Desintegration und Strukturierung der Zeit, wird der kohärente mythologische Raum gesprengt. Hiermit wird auch der repräsentative Charakter der Figuren weitgehend individualisiert. A. Dantes großartiger Entwurf ist gewissermaßen ein Resumé der mythologischen Ahnenwelt, hat aber auch ganz konkrete Bezüge zu des Dichters weltlichen Irrwegen. Das Epos wird von ihm von der Zeitdistanz „befreit“, wenn auch dem ersten Ansehen nach der Eindruck entsteht, daß diese Distanz noch vertieft werden sollte. M. Cervantes nimmt durch die komische Verzerrung des Ritterordens und des Ritterideals seinem Vertreter, dem irrenden Ritter Don Kichot, nicht nur jeglichen Anspruch auf eine repräsentative Funktion, sondern sie wird völlig unmöglich. Don Kichot ist nicht mehr Repräsentant des Ritterideals, sondern er ist ein individueller Mensch, ein Bürger, der sich in der einengenden und auf die Persönlichkeit verheerend auswirkenden religiösen Atmosphäre des spanischen Lebens nicht bestätigen kann, und der in seiner Einfältigkeit diesen Idealen in verspäteter Zeit noch nachzugehen versucht. Und obwohl die unzeitliche Geschichte, des nicht mehr mit dem Ideal — nun schon mythologisierten — kongruenten Ritter aus einzelnen Situationen zusammengefügt ist, so läßt sich hier nicht mehr ohne weiteres — wenn auch noch denkbar — eine, oder einige Situationen aus dem Werk entfernen, oder ihre Ordnung im Werk ändern. Es wird hier die erzählerisch-geschichtliche Entwicklung der „Historie“ relevant, und somit auch ihre raum-zeitliche Aufsplitterung. Die Distanz, aus der im Epos das Geschehen realisiert wurde, ist im doppelten Sinne hinfällig. Einmal, weil die Geschichte des Don Kichot — wenn auch eine traumhaft-visionäre — eben seine eigene und individuelle „Historie“ darstellt, genauer: von ihm selbst erzählt (also nicht mehr wie im Epos auf mythologische Weise gelebt) wird; und dann auch, weil sie als inneres, also nur individuelles Erlebnis dargestellt wird. Nicht einmal Sancho Pancha, sein Gefährte, kann an diesen Erlebnissen teilnehmen. Er steht ganz außerhalb des eigentlichen Geschehens. Wenn wir auch hier das Problem aus der Sicht einer bedingten Eigenartigkeit der literarischen Entwicklung betrachten, so ist der Einfluß und Bedeutung der geschichtlich-ökonomischen Wirklichkeit nicht zu unterschätzen. Schon in A. Dantes *Divina Comedia* erhält das Leben der Figuren, obwohl sie immer noch mythologisch fungieren, den Charakter vereinzelter Tatsachen. Dieses Prinzip wird von M. Cervantes, am Beispiel des Don Kichot, konsequent und methodisch durchgeführt. Des irrenden Ritters eigene Reflexion verbindet die vereinzelteren Tatsachen zu einem Bild der Ganzheit. Die Ganzheit seines idealisierten Zustandes wird nicht mehr plastisch und praktisch „gelebt“, sondern reflektiv gestaltet. Diese Tatsache kennzeichnet die Abkehr von den Figuren „gelebten“ Totalität des Epos und die Hinwendung — in den Anfängen des Romans — zur Totalität als konstruiertes Bild der Figuren, des Erzählers oder des idealen Lesers. Die Welt wird

von nun ab eigentlich in ihren differenzierten Elementen rezipiert und erst aus dem reflexiven Zusammenfügen der Elemente entsteht ein Ganzheitsbild, es ist also eine künstliche Konstruktion. Die realistische Betrachtung der Welt, verbunden mit einer analytischen Fragestellung (R. Descartes) gewinnt im 17. Jh. eine Machtstellung. Die das Epos bestimmenden Fragen, die vor allem das Geschehen selbst in den Vordergrund stellen, werden von den analytischen Fragen verdrängt, die den Zusammenhang und Verlauf des Geschehens erläutern. Das bedeutet aber zugleich, daß sich der Roman der zeitgebundenen und analytischen Erörterung der Wirklichkeit zuwendet. In M. Cervantes Werk sind alle für den modernen Roman von Bedeutung gewordenen Elemente in Ansätzen enthalten. Zugleich wird aber auch einerseits die Aufhebung der epischen, also einer nicht zeitgebundenen Ganzheitsstruktur, und andererseits die Andeutung einer neuen Form der Ganzheit gekennzeichnet.

M. Cervantes stellt eine phantastische Hauptfigur in den Mittelpunkt seines Werkes, er stellt die geschlossenen Episoden in einen Erzählvorgang, gibt seinem Werk durch eine kompositionelle Gestaltung das Merkmal einer großen Einmaligkeit. Schon hier gewinnt das biographische Schema eine Bedeutung für die moderne Prosa. Im deutschen Sprachraum macht H. J. Chr. Grimmelshausen diesen Anfang, indem er der Hauptfigur das „Laster“ des Handlungsträgers auflegt, ihr viele Nebenfiguren zur Seite stellt, im Grunde aber eine realitätsgebundene und kompositionelle Geschichte erzählt, die hierdurch einen totalen Charakter aufzeigen kann. Deutlich wird hier schon der Umbruch, der für die neue Möglichkeit eines totalen Romans ausgeprägt wird und der entsprechend der geschichtlich-ökonomischen Entwicklung, wie auch nach dem Bewußtseinsniveau der Zeit gewertet werden muß. H. J. Chr. Grimmelshausen zeigt seinen Helden nicht in einer statisch-geschlossenen Lebenstotalität, sondern zeigt ihn als den Menschen, der die ihm unbekannt Totalität des Lebensprozesses sucht und aufdecken will, sich als ein Element des einheitlichen Lebensprozesses sieht. Daß der Held in einer Resignation endet und in überlieferten Strukturen den letzten Teil seines Lebens realisiert, zeugt zwar von einem Rückfall in herkömmliche Schemen, aber auch von dem komplizierten Entwicklungsgang, der vom Epos und der antiken Ganzheitsauffassung zum modernen Ganzheitsbewußtsein, und so auch zu einer Form das totalisierenden Romans führt. Aber dieser vielversprechende Anfang bleibt in seiner Eigenartigkeit im Grunde ohne Folgen. Die Entwicklung des deutschen Romans nimmt eine andere Richtung auf, die die abgewertete und trivialisierte Wendung von der „Verinnerlichung des deutschen Romans“ charakterisiert. Prägnant wird das Problem, wenn man die Entwicklung des Romans im deutschen Sprachraum und in Frankreich zum Ende des 18. und im 19. Jh. konfrontiert. Hier wird der Versuch unternommen, im Roman die Totalität der bürgerlich-kapitalistischen Wirklichkeit darzustellen. Der vom Epos herkommende Nimbus

B.U.E.

der Unwirklichkeit, der dem Roman anhaftete, wird widerlegt. Es entsteht ein neues Wirklichkeitsbewußtsein, das auf die wissenschaftliche und technische Entwicklung zurückzuführen ist. Die gesellschaftliche Struktur und die Klassensituation, also „das gesellschaftliche Dasein“⁹, wird versuchsweise – aber unbewußt – in seiner Totalität dargestellt. Immerhin war jedoch das Unternehmen so kompliziert und durch die Verhältnisse determiniert, daß H. Balzacs *Comédie humaine* sich in einer Vielschreiberei verlor. Dieser Ansatz führte zu E. Zolas experimentellen – und das bedeutete ihm einen wissenschaftlichen – Roman, den R. Musil später weiterführen wird. Aber R. Musil wird nicht den Versuch unternehmen, den experimentell-wissenschaftlichen Roman im Bereich der gesellschaftliche Totalität weiterzuführen, sondern stellte fest, daß E. Zola „nicht unrecht“¹⁰ mit der Anwendung der experimentellen Methode in der Literatur hatte, nur die Lösung war falsch. Die Lösung war nach R. Musil deswegen falsch, weil sie in ganz geringen Ansätzen von einer Totalität der Klassensituation, also einer gesellschaftliche Totalität ausgeht, die der Dichter als unangebracht verwirft, als eine literarisch unproduktive Grundlage ansieht, weil sie nicht der Wirklichkeitsstruktur entspricht. R. Musil steht konsequent in der Tradition einer totalen „Verinnerlichung“ des deutschen Romans. Der Versuch eines totalisierenden Romans resultiert bei R. Musil aus der Feststellung, daß „jeder Affekt [...] den Totalitätsanspruch in sich [trägt]“¹¹, die in einer fetischisierenden Verabsolutierung des Individuums ausartet. Er sieht den Anspruch einer Totalität im menschlichen Inneren; im Menschen, der sich von der äusseren Umwelt distanziert, dessen Eigenschaften – eben weil er ein Mensch der offenen Möglichkeiten ist – so total sind, dass sie im Grunde schon keine Eigenschaften mehr sind. Es geht also darum „alle Möglichkeiten“¹² des Ich im Ich und nur durch das Ich zu entfalten. Diese totale Möglichkeitsform ist das Kennzeichen moderner, wie sie auch R. Musil nennt, „konstruktiver Ironie“. Es lassen sich in einem gewissen Sinne die oben angeführten epischen Eigenschaften aufweisen, die der Dichter mit Erfolg in der modernen Konstruktion seines essayistischen Romans anwendet. Die Anwendung dieser Eigenschaften geht konsequent darauf aus, die Totalität der Verinnerlichung nicht nur darzustellen, sondern auch theoretisch späteren Generationen zu ermöglichen. Das konnte aber nur dann zum Erfolg führen, indem er die Außenwelt als ein irrelevantes Phänomen betrachtete und zugleich die Auffassungsmöglichkeiten der Figur unendlich öffnete. Die Bedeutsamkeit dieser Struktur für den mo-

⁹ K. Marx, F. Engels, *Werke. Ergänzungsband*. Erster Teil, Berlin 1968, S. 539.

¹⁰ R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. A. Frisé, Hamburg 1955, S. 758.

¹¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. A. Frisé, Hamburg 1952, S. 1366.

¹² Musil, *Tagebücher*, S. 98.

dernen Roman ist bis heute nicht völlig erfaßt: einerseits deswegen, weil das Komplizierte in der ungeheueren Tiefe und Breite der Auffassungsmöglichkeit der Figur liegt, die gleichzeitig die ständig sich ins Innere einborende Erkenntnis der eigenen Persönlichkeit, und andererseits die steigende Wirklichkeitsdichte — obwohl sich Figuren und der Autor von ihr distanzieren — rezipieren muß. Zugleich muß aber ein drittes Moment angeführt werden, das die derart konstruierte Totalität fragwürdig macht, nämlich daß R. Musil mit anderen Dichtern nur von einer Totalität des Individuums spricht, deren soziale Beziehungen rein oberflächlich, und so auch irrelevanter Natur sind. R. Musil spricht von gleichzeitig in Richtung plus und minus Unendlichkeit wachsenden Möglichkeiten. Immer jedoch müssen beide als getrennte Totalitäten betrachtet werden, deren Erkenntnisgrad nur durch das Innere des Menschen bestimmt ist. Das dramatische und tragische liegt nach R. Musil in der Tatsache, daß die Erkenntnismöglichkeiten des Menschen langsamer wachsen als die Möglichkeiten der Wirklichkeit. Das bedeutet aber auch, daß seine Figuren, und allgemeiner der Mensch, nicht imstande ist diese Wirklichkeit als Totalität zu erfassen, und daß er sie nur durch sein Inneres Nacherleben kann. Aus diesen und anderen Zusammenhängen geht hervor, daß hier S. Kierkegaards Einfluß wirksam wird. Er stellte fest, daß die Erkenntnis der Totalität der Geschichte allein Gott vorbehalten bliebe. Des Menschen streben, die Wirklichkeit in ihrer Ganzheit zu erfassen, bleibt hiermit nur eine rein relativistische Approximation¹³. R. Musil geht aber in einem gewissen Grade noch über S. Kierkegaard hinaus, indem er feststellt, daß in der neuen Moral¹⁴ auch Gott nur noch als Möglichkeit (S. 650), nicht aber mehr als Notwendigkeit, existiert. Der totale Anspruch kann also nur auf die Öffnung des Menschen ausgerichtet sein, der diese Wirklichkeit aufnehmen, sie aber nicht gestalten kann. Es handelt sich also um das fetischisierte „Ganzheitsbild“ des individualierten und vereinsamten (in einer bestimmten Gesellschaftsordnung) Menschen. Die Möglichkeit eines totalen, ev. totalisierenden Romans kann in der Sphäre der bürgerlichen Literatur nur in dieser unendlichen Öffnung des Menschen auf die Wirklichkeit — angesichts der sich im völligen Geheimnis vor ihm sich realisierenden Totalität — gesehen werden. Hiermit würde dann die von F. Schlegel geforderte neue Mythologie des Jahrhunderts erreicht werden. In dieser utopischen Öffnung ist die Latenz und Potenz einer Hoffnung (E. Bloch) auf eine erfolgreiche und glückliche Zukunft, und nicht in der menschlichen Praxis in der Gesellschaft, verborgen. Latenz und Potenz sind die Möglichkeitsform der sozialisierten Form des menschlichen Daseins.

¹³ Hierzu G. Lukács Kritik in: *Werke*, Bd IX: *Zerstörung der Vernunft*, Neuwied — Berlin 1962, S. 230 — 233.

¹⁴ Musil, *Tagebücher*, S. 768.

H. v. Doderer geht in seiner Vision eines totalen Romans noch weiter. Die Kategorien der Menschwerdung und Apperzeption sind in seinen Werken die tragenden Faktoren. In der Sphäre des dichterischen Schaffens sieht er die einzige Möglichkeit der Apperzeption: sich sprachlich so bemühen „als ob die Wirklichkeit voll wäre“¹⁵. Der Dichter sieht hier nicht die tatsächliche Ganzheit der Wirklichkeit, sondern nur ihre willkürliche — also auch reflexive — Konstruktion. Die Menschwerdung ist ihm dagegen eine totale Öffnung des Menschen auf die Gegebenheiten der Wirklichkeit. Der Dichter faßt in seinem umfangreichen Werk Elemente der geschichtlichen und philosophischen Entwicklung zusammen, die bis in die Antike zurückreichen. Durch die Anhäufung subjektiver und ambivalenter Eigenschaften, will der Dichter die Universalität und Totalität des modernen Romans nach dem Vorbild mittelalterlicher Universalien und früherer — auf das Epos zurückgehende — Ganzheitsansprüche konstruieren. Durch das Auswerten des Nichtausgesprochenen — nach dem Vorbild des Epos — bei der Gestaltung der Situation, sowie auch der Position des Erzählers, der in das Geschehen eingeordnet ist und welche durch die zeitliche Distanzierung, wie auch einer gewissen (wissenschaftlich-experimentell — so H. v. Doderer — erreichten) Summe von Kenntnissen gegeben ist, kann der Schriftsteller „die Wissenschaft auf dem Gebiete der Universalität — und das ist der Roman — festhalten“¹⁶. Für den Schriftsteller ist diese Universalität, sie ist ihm immer zugleich eine Totalität, also eine Einheit aller Dinge, ein rational undefinierbares und mythisches Phänomen. Aus diesem Anlaß kann die Universalität nur durch eine mythische, also idealistische Erfahrung konstruiert werden. Als Universalität des Romans, legt also H. v. Doderer die Wissenschaft vom Leben (S. 174), nicht aber das Leben aus. Ihre zentralen Kategorien sind Menschwerdung und Apperzeption, die im Phänomen des „archimedischen Punkts“ (S. 169) und seiner totalen Funktion kulminieren. Weil er diesen Punkt in der Gegenwart nicht festlegen kann (eben weil der Dichter, und mit ihm andere, von einer unrealistischen philosophischen und weltanschaulichen Position ausgehen), wird zur Grundlage seiner Erzähltechnik die zeiträumliche Verlegung der Erzählsituation in die Vergangenheit, ihre Betrachtung im Sinne einer ästhetischen Reinkarnation eine „wiedergekehrte Vergangenheit“¹⁷, wie auch eine Distanzierung von der Gegenwart, die sich dadurch ausdrückt, daß alle Erzählsituationen in der arbeitsfreien Zeit spielen. Der Erzähler und die Figuren der Werke sprechen in diesem Zusammenhang immer wieder vom

¹⁵ H. v. Doderer: *Die Dämonen*, München 1967, S. 484; *Tangenten — Tagebuch eines Schriftstellers 1940–1950*, Wien 1964, S. 315.

¹⁶ H. v. Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, [in:] *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze, Traktate, Reden*, München 1970, S. 175.

¹⁷ R. Przybylski, *Dostojewski i przekłete problemy (Dostojewski und die verdammten Probleme)*, Warszawa 1964, S. 296.

Unbegreiflichen und Unheimlichen¹⁸, von der Undurchsichtigkeit der Gegenwart, die mehr enthält als sich selbst¹⁹. Diese Feststellungen sind in der Romantheorie des Dichters als das Fatologische²⁰ wiederzufinden. In diesen Möglichkeiten und Eigenschaften sieht H. v. Doderer immanente Bedingungen der Ganzheits-Vision seines Weltbildes, das jedoch als vorwiegend mittelalterliches Gedankengut mit den modernen philosophischen, vor allem der marxistischen Konzeption der Ganzheit nicht zu vereinbaren ist.

Die individuelle Ganzheit des Menschen wird von R. Musil einmal ganz am Rande anderer Erwägungen betrachtet und mit der „höchste(n) Gattung der Dichtung“²¹, dem Roman in ein Problemkomplex zusammengezogen. Er schreibt:

Sollte es nicht überflüssig sein, mehr als ein Roman zu schreiben, wenn der Künstler nicht etwa ein neuer Mensch geworden ist (S. 721).

Diese Feststellung wird erst ganz verständlich, wenn wir sie mit einer anderen Aussage zusammenstellen, in der von der Bedeutung der Dichtung für den Schriftsteller gesprochen wird. Für R. Musil ist die Dichtung

Ausdruck meines Wesens, worin die beiden Interessen (Philosophie und Wissenschaft) vereinigt und vielleicht nicht richtig abgegrenzt sind²².

Dichtung, vor allem also der Roman ist Ausdruck der dichterischen Persönlichkeit, seiner aus der gesellschaftlichen Totalität herausgelösten — nach R. Musil — totalen Individualität. Die Dichtung wird hier in der von B. Spinoza gegebenen Formulierung aufgefaßt: die Kunst ist eine *scientia intuitiva*, die zugleich individuell, universal und so auch total sein kann, wenn auch die Intuition philosophisch und wissenschaftlich unterbaut ist. Aber aus der universalen und totalen Persönlichkeit kann nur ein Werk hervorgehen, es sei denn der Künstler sei ein neuer Mensch (was angesichts der gegebenen — so u.a. H. v. Doderer, H. Hesse, R. Musil... — Persönlichkeitsstruktur unmöglich ist) geworden. Diese Feststellung kann in dem Sinne ausgelegt werden, daß der Dichter wirklich nur ein einziges Werk schreiben sollte. Sie erscheint aber im Kontext des Schrifttums R. Musils, und auch anderer Dichter, unglaubwürdig. Wahrscheinlicher ist eine andere Auslegung, nach der das gesamte dichterische Werk als eine Ganzheit betrachtet werden sollte, da es als Dar-

¹⁸ H. v. Doderer: *Ein Mord den jeder begeht*, München 1959, S. 371; *Tangenten*, S. 342, 680. Hierzu auch die bei dem Dichter thematisierten Drachen-, Krebs- und Schlangengeschichten.

¹⁹ Doderer, *Tangenten*, S. 380.

²⁰ Hierzu H. Eisenreich, *Heimito von Doderer oder die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Als Einleitung zu H.v. Doderer: Wege und Umwege*, Graz — Wien 1960, S. 20.

²¹ R. Musil, *Prosa, Dramen, späte Briefe. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. A. Frisé, Hamburg 1957, S. 709.

²² Musil, *Tagebücher*, S. 458.

stellung des Wesens ausgelegt wird. Das dichterische Werk als Ganzheit würde demnach der individuellen Persönlichkeit als Ganzheit entsprechen. Demnach wäre es möglich, aus dem so verstandenen Werk ein Fazit zu ziehen. Bemerkenswert ist, daß bei vielen Dichtern der Gegenwart (z. B. F. Kafka, W. Gombrowicz, R. Musil, H. Hesse, H. v. Doderer, M. Frisch) Leben und Werk nicht ohne weiteres getrennt und – ohne negative Auswirkungen – isoliert betrachtet werden können. Sie versuchen sich mit ihrem Werk zu identifizieren und mit dem eigenen Leben Antworten auf nicht gestellte Fragen zu finden. Und so verliert sich der Erzähler (hier sei an W. Kaysers Tod des Erzählers erinnert) hinter dem Erzählten, er wird zu einer der vielen Figuren des Werkes, die sich nicht wandeln; die nicht, wie üblich in der Prosa, dem Strome des Zeitgeschehens ausgesetzt sind, die das Geschehen selbst gefährden könnten und sich deshalb in diesen Vorgang nicht einmischen, sich also der gegebenen Wirklichkeit fügen; das Erlebte tritt durch eine gewisse Zeiterückung, eine quasi Zeitaussetzung hervor. Es wird durch diese Übernahme epischer Struktur- und Wesenselemente die intependante Eigenschaft der Kultur und mit ihr der Kunst aus dem dialektischen Bündnis der Basis-Überbaustruktur herausgenommen und fetischisiert. Vom heutigen Standpunkt aus gesehen, sprach G. Lukács²³ mit Recht davon, daß ganz große „Romane eine gewisse Tendenz zum Transzendieren auf die Epopöe hin haben“, nur fehlten ihm 1915 eigentlich, außer den Werken von F. Dostojewski, die Beispiele, vor allem aus dem deutschen Sprachraum. F. Martini²⁴ formuliert es heute folgendermaßen:

Denn der große Roman will jetzt wieder, um Dichtung zu sein, zum Epos werden, das heißt Mythos des universalen Lebens, dessen Ganzheit eben in der unendlichen Widersprüchlichkeit liegt.

Diese Feststellung hat unter den im vorliegenden Beitrag angeführten Vorbehalten nicht nur Gültigkeit für den Expressionismus, sondern auch für spätere Zeiten. Das Fazit aus den angeführten Beispielen würde wohl – nach H. v. Doderers Formulierung – Menschwerdung lauten, die in einen sozialisierten Verhältnis, und nicht in der Gesellschaft, ihre Beziehungen hat. Noch allgemeiner könnte sie als Form des menschlichen Daseins (im existenzphilosophischen Sinne) formuliert werden. Einerseits wird es realisiert angesichts der Faktizität des aufgespaltenen Individuums („im Erkennen oder in der literarischen Darstellung“²⁵ läßt sie sich nicht aufheben), das sich deswegen in sein Inneres zu verschanzen versucht; andererseits angesichts der differenzierten Ereignisse, die von den Dich-

²³ Lukács, *Die Theorie des Romans*, S. 122, 132.

²⁴ F. Martini, *Der Expressionismus*, [in:] *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. O. Mann und W. Rothe, Bd I: *Strukturen*. Bern – München 1967, S. 324 – 325.

²⁵ M. L. Gansberg, P. G. Volker, *Methodenkritik der Germanistik. Materialistische Literaturtheorie und bürgerliche Praxis*, Stuttgart 1970, S. 110.

tern als Ursprung der Ich-Welt-Spaltung angeführt werden: z. B. von H. v. Hofmannsthal die Unmöglichkeit der Sprache die moderne Welt zu fassen; von F. Kafka die Übermacht des Bösen, die das Gute im Menschen bevormundet; von M. Frisch die Herabwürdigung des Menschens zum Rollenspiel, von H. v. Doderer die Unmöglichkeit einer normalen Apperzeption der Wirklichkeit, und von R. Musil die Möglichkeitsform der Utopie als Grundlage der modernen Ironie, die die Menschwerdung ermöglichen könnte. Jede Persönlichkeit kann demnach ihren eigenen Weg der Menschwerdung gehen. Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, daß diese Exemplifikation des menschlichen Daseins, eben weil die Menschen der gesellschaftlichen Totalität in den „großen Romanen“ entfremdet wurden, nur angesichts eines nicht näher formulierten, transzendentalen Phänomens realisiert wird und nur so realisiert werden kann.

Nun kommen wir zum Ganzheitsproblem zurück. M. Riedel²⁶ hat den Versuch gemacht, die von Aristoteles stammende Ganzheitskonzeption zu revidieren und so auch zugleich gegen die marxistische Auffassung dieses Problems aufzutreten. Er stellt fest, daß es „keine einzige Einheit gibt“, weil es nur „viele einzelne Ganzheiten“ — also Individuen gibt, die aber nicht in einem gesellschaftlichen, sondern sozialisierten Zusammenhang stehen. Das zentrale Phänomen, den zentralfundierten Begriff, angesichts dessen die Exemplifikation des menschlichen Daseins realisiert werden kann, nennt er „das allumfassende einzige Ganze“, ebenfalls ein transzendentes Phänomen, das in seiner illusionären Möglichkeitsform nichts ausschließt und alles umfaßt. Aber diese Konzeption bleibt bei einem nicht näher definiertem einzigen Ganzen, das eben deswegen, weil es so abstrakt über den Menschen und seine gesellschaftlichen Bezüge hinausgeht, den Charakter einer modernen Mythologie annimmt. Mit Recht spricht G. Lukács²⁷ von dem „Gesichtspunkt der Totalität“, der den „Marxismus von der bürgerlichen Wissenschaft“ unterscheidet. Es ist einmal das Prinzip der materiellen Totalität und dann das der gesellschaftlichen Totalität, die auf den dialektischen Prozeß der Basis und des Überbaus zurückzuführen sind. Die anfangs angeführte Frage K. Marx' über die Möglichkeit des Epos in der modernen Entwicklung kann und muß mit einer anderen Frage gemeinsam betrachtet werden: warum der allergrößte Teil der Kunstwerke nachantiken Kulturepochen im Ganzen oder zum Teil enttäuschen? Dies ist auf die Entwicklung eines falschen Bewußtseins zurückzuführen, das mit einer mangelnden Erkenntnis und einer der herrschenden Gesellschaft dienenden, klassenbedingten Auslegung menschlicher Hoffnung auf ein nicht ent-

²⁶ M. Riedel, *Der Mensch und das Ganze. Die totale Weltanschauung. Biographie und Probleme des heutigen Menschen*, München 1969, S. 18.

²⁷ G. Lukács, *R. Luxemburg als Marxist*, [in:] *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlin 1923, S. 39.

fremdendes Verhältnis Mensch – Natur als Utopie²⁸, verbunden ist. Die im Zusammenhang mit der angeführten Frage von K. Marx erörterten Funktion der Kunst und worauf die Bedeutung der griechischen Kunst für den modernen Menschen²⁹ zurückzuführen ist, liegt in der Sphäre des Ganzheitsproblems. Das auf die Mythologie zurückgreifende antike Epos mit seiner totalen Welt Darstellung, vermittelt dem modernen Menschen eine spontan dargestellte und empfundene gesellschaftliche Totalität³⁰ (dies ist der eigentliche Grund dafür, daß die Individualität des Erzählers in die Sphäre der Figuren zurücktritt, die Figuren im dargestellten Geschehen aufgehen), in der der individuelle Mensch – also auch der Held – einer unter anderen ist. In der feudalen und kapitalistischen Gesellschaftsordnung wurde diese – auf der als Ganzes empfundenen und aufgenommenen materiellen Umwelt fundierte – dialektische Einheit der gesellschaftlichen Totalität und des individuellen Menschen bewußt zerstört, zugunsten einer fetischisierten, sich selbst bestimmenden, totalen Individualität. So ist also H. v. Doderers Menschwerdung eine Darstellung fetischisierter, totaler Individualitäten, die in eine menschliche und sozialisierte Interaktion verwickelt sind, aber der Struktur der ökonomischen Prozesse und menschlicher Arbeit entfremdet sind. Die sich nicht wandelnden Figuren in den Romanen mit totalen Ansprüchen werden niemals in einem Arbeitsverhältnis, im Arbeitsprozeß, in H. v. Doderers Romanen auch nur an Sonn- und Feiertagen und arbeitsfreien Tagen dargestellt. Dagegen ist einzuwenden, daß eine derart konstruierte Menschwerdung dem Problem nicht gewachsen sein kann. Der Prozeß einer „Menschwerdung“ in der Literatur kann nur als und im Prozeß der gesellschaftlichen Totalität dargestellt werden, wenn er dem Wesen der gesellschaftlichen Praxis entsprechen und dieser gerecht werden soll. Nur in dieser gesellschaftlichen Totalität als Prozeß dargestellt, und nicht im Vorgang einer sog. Sozialisierung oder gar außer ihr, kann der Mensch als Ganzheit seine Bedeutung gewinnen. So ist die Kultur, und mit ihr die Dichtung als der Kunst zugehörig, ein Element der gesellschaftlichen Totalität, in der das Individuum eine „Totalität materiell-sinnlicher Empfindungen und Bedürfnisse“³¹ ist. Wenn W. Jens³² sagt, Totalität schaffen bedeute das Gegebene brechen (wie weit sich doch das Verständnis der Ganzheitsproblematik im Epos von uns entfernt hat!), so versteht er unter dem Begriff „das Gegebene“ den gesellschaftlichen Prozeß, der – nach seiner Auffassung – die Persönlichkeit bindet und fesselt. Er erkennt hiermit die Möglichkeit der menschlichen Entwicklung, die erst durch die gesellschaftliche Totalität ermöglicht wird. G. W. F. Hegel

²⁸ E. Bloch, *Subjekt Objekt*, Frankfurt 1971.

²⁹ Marx, Engels, *Werke*, Bd XIII, S. 641.

³⁰ Ähnlich Gansberg, Volker, *op. cit.*, S. 120.

³¹ *Ibid.*, S. 98.

³² W. Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen 1970, S. 29.

will „die biographisch-poetische Behandlung einer bestimmten Lebensgeschichte“³³ nicht als kohärenten epischen Stoff anerkennen³⁴. Er sieht auf seine idealistische Art die Notwendigkeit, daß „Die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich“³⁵, also in ihrer Totalität zusammenfallen müssen. So kann er folgern, daß „auch der eigentliche Roman wie das Epos die Totalität einer Welt und Lebensanschauung“ (S. 396) fordern. Verbindlich erscheint die Formulierung: der eigentliche Roman, der dem eigentlichen Epos entspricht, und diese Abgrenzung muß für die Wesensbestimmung des „totalen Romans“ berücksichtigt werden. Der „ursprünglich poetische Weltzustand“ (S. 395), aus dem nach G. W. F. Hegel das eigentliche Epos hervorgeht, fehlt zwar, entspricht aber nur der „Beschränktheit der mythologischen Weltauffassung der Griechen“³⁶. Diesem steht heute der Anfang eines wissenschaftlichen Weltzustandes gegenüber, aus ihm geht der „eigentliche Roman“ hervor, der dem entwickelten Stand unserer Weltauffassung entspricht. Nicht der Termin ist relevant, sondern das Wesen selbst: Kunst, die selbst gesellschaftlicher Prozeß, der gesellschaftliche Totalität zugehört und dem Rezipienten von ihr eine Erkenntnis zu vermitteln vermag. Für den Künstler eine äußerst schwierige Aufgabe.

OD EPOSU DO „TOTALNEJ POWIEŚCI“?
UWAGI NAD GENETYCZNYMI MOŻLIWOŚCIAMI PEWNEGO EPIZUJĄCEGO
DZIEŁA POETYCKIEGO

Streszczenie

Problem „powieści totalnej” wprowadził do dyskusji teoretycznoliterackiej G. Lukács (w tradycji filozofii Hegłowskiej) w bezpośrednim nawiązaniu do koncepcji filozoficznych i teoretycznoliterackich W. Diltheya. Sam problem mimo niewłaściwego ujęcia go przez G. Lukácsa — o czym sam wspomina — jest nadal aktualny, a podejmuje go wcześniej K. Marks. Jest to punkt wyjścia rozważań, które ukazują przejście od eposu do powieści w kontekście kształtowania się pojęć o całości, jedności i wielkości na tle rozwoju społeczno-ekonomicznego. Literaturę niemieckiego obszaru językowego charakteryzuje od początku XIX w. jakby stan kliniczny: główną tendencją jest całkowite dystansowanie się od świata materialnego i absolutyzacja możliwości wewnętrznego rozwoju człowieka. Konfrontacja z powieścią francuską, gdzie uczyniono próbę przedstawienia totalności społecznej i klasowej, wypada zdecydowanie na niekorzyść powieści niemieckiej, która widzi człowieka jedynie jako uzewnętrznienie wewnętrznego (lub transcendentalnej) całości i jedności (szczególnie R. Musil i H. von

³³ G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, Bd 14: *Vorlesungen über Aesthetik*. Dritter Band, Stuttgart 1954, S. 359.

³⁴ Dagegen schreibt ihm W. Preisedanz (*Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1963, S. 320) widerrechtlich diese Meinung zu.

³⁵ Hegel, *op. cit.*, S. 358.

³⁶ Gansberg, Volker, *op. cit.*, S. 118.

Doderer). Cały szereg pisarzy traktuje dzieło literackie i notatki w dzienniku pisarskim jako spójną całość, będącą egzystencjalną formą realizacji *Dasein*. Zrodzona z tak pojętego totalnego dzieła „powieść totalna” (u Musila i Doderera także przepełniona średniowiecznym mistycyzmem) nie jest współczesnym odpowiednikiem totalnego widzenia świata w eposie, gdyż zatracono bardzo wyraźne i ważne w antycznym eposie poczucie więzi społecznej, a współczesna burżuazyjna socjalizacja (mechaniczna suma indywidualuów) nie może jej zastąpić. Toteż współczesna „powieść totalna” — jako proces społeczny — może ukazywać człowieka jedynie w — pojętej jako proces — społecznej totalności i dążyć do przekazywania wiedzy o *gesellschaftliches Dasein* (K. Marks), o bycie społecznym.

Jan Papiór