

Der große Crash

Wirtschaftskrisen in Literatur und Film

Herausgegeben von

Nicole Mattern

Timo Rouget

© Verlag Königshausen & Neumann, 2016. This scan is posted here by permission of the publisher for personal use only, not for redistribution.

Königshausen & Neumann

Wir danken dem Ministerium für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz für die finanzielle Förderung unserer Arbeit durch die Forschungsinitiative im Rahmen des Forschungsschwerpunkts „Kulturelle Orientierung und normative Bindung“ an der Universität Koblenz-Landau.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2016

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Galina Peshkova, Bildnummer 20691673 © 123rf.com

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5772-4

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Die Krise hat viele Seiten. Die Weltwirtschaftskrise 2008ff. und der multiperspektivische Roman bei Chirbes, Lanchester und Bossong

Jonas Nesselhauf (Vechta/Saarbrücken)

Die zeitaktuelle Weltwirtschaftskrise, die ihren (vorläufigen) Höhepunkt mit dem Zusammenbruch der US-amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers im Herbst 2008 erreichte, erwies sich – trotz der nachhaltigen volkswirtschaftlichen Schäden – als äußerst fruchtbare Vorlage für literarische Be- und Verarbeitungen. An ihr lassen sich etwa Moralvorstellungen einer nicht selten lethargischen Gesellschaft und Verhaltensweisen ihrer oft selbstbezogen agierenden Individuen aufzeigen, die unter dem Eindruck der Krise und ihrer vielseitigen Auswirkungen stehen. Die formale Spannbreite reicht dabei von experimentellen und an ökonomische Prozesse angelehnten Texten über Novellen und Short Stories bis zum eher konventionell-schematischen Thriller. Gleichzeitig lässt sich in diesem Zusammenhang ein auffällig häufig gewählter Rückgriff auf den multiperspektivischen Roman feststellen,¹ der so als geradezu besonders geeignete narrative Strategie erscheint.

Anhand von drei Fallbeispielen sollen Formen und Funktionen des multiperspektivischen Erzählens vorgestellt werden; nach einem kurzen Rückgriff auf die narratologische und rezeptionstheoretische Forschung dazu geht der Blick exemplarisch auf die Romane *Crematorio* (2007) von Rafael Chirbes, *Capital* (2012) von John Lanchester und *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* (2012) von Nora Bossong. Abgeschlossen wird dies durch die Analyse von drei zentralen übergreifenden Funktionen der Multiperspektivität.

Forschung

Das multiperspektivische Erzählen ist keineswegs ein narratives Phänomen der Literarischen Moderne oder Postmoderne, sondern lässt sich – je nach Definition – bereits in der Prosa des 17. oder 18. Jahrhunderts finden,² zunächst vor allem in Gestalt von Briefromanen.³

¹ Vgl. einführend Jonas Nesselhauf: „Zeitgeschichte(n). Die Rückkehr des multiperspektivischen Romans in literarischen Bearbeitungen der Weltwirtschaftskrise 2008ff.“ In: Kerstin Stamm und Patrick Stoffel (Hg.): Europa. Eine Fallgeschichte. Berlin: Bachmann 2015, S. 231-245.

² Vgl. etwa Christoph Bode: Der Roman. Tübingen: Francke 2005, S. 251f.

Dieses narratologische Phänomen wird in der literaturtheoretischen Forschung jedoch eher defizitär und keinesfalls einheitlich behandelt⁴ und ist so auch in Erzähltheorien in unterschiedlicher Weise und Schwerpunktsetzung vertreten – und darüber hinaus unter Schlagworten wie „Multiperspektivität / Multiperspektivismus“, „Polyperspektivität / Polyperspektivismus“ oder „Vielperspektivität“.⁵ Zusätzlich fällt eine Abgrenzung zu Michail Bachtins Konzept der „Dialogizität“, beziehungsweise der „Polyphonie“, nicht immer sehr scharf aus.⁶ Kann vereinfacht (und in engster Definition) bereits von „Multiperspektivität“ gesprochen werden, wenn nacheinander mehrere Versionen desselben Geschehens erzählt werden,⁷ so weitet bereits Volker Neuhaus in seiner grundlegenden Monographie – und in der deutschsprachigen Forschungsliteratur über mehrere Jahrzehnte einzigen eigenständige Untersuchung dieser Art – *Typen multiperspektivischen Erzählens* (1971) dies aus: Er berücksichtigt ausdrücklich auch Prosatexte, „in denen sich ein Autor nebeneinander mehrerer Erzählperspektiven bedient, um [a)] ein Geschehen wiederzugeben, [b)] einen Menschen zu schildern, [c)] eine bestimmte Epoche darzustel-

³ Beispielsweise – und im Unterschied zu monoperspektivischen Briefromanen wie Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) – die (scheinbar) unkommentiert zusammengestellten Briefwechsel in Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses* (1782) und Samuel Richardsons *Pamela, or: Virtue Rewarded* (1740) sowie der von einer fiktiven Herausgeberschaft editierte Briefverkehr in Montesquieus *Lettres persanes* (1721) oder Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771).

⁴ Vgl. etwa Marcus Hartner: *Perspektivische Interaktion im Roman. Kognition, Rezeption, Interpretation*. Berlin: de Gruyter 2012, S. 64-70.

⁵ Vgl. exemplarisch etwa Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Fink 1994; Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012; Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. München: Fink 2008; und weniger ausführlich oder gar ignorierend in Franz Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008; und Tom Kindt und Tilmann Köppe: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014.

⁶ Bachtin versteht unter seinem Konzept der „Dialogizität“ allerdings „verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen“ (Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M. 2010, S. 156), also lediglich eine (polyphone) Redevielfalt und Mehrstimmigkeit, nicht aber eine multiperspektivische Erzählstrategie, „wenn aus verschiedenen Blickwinkeln auch verschiedene Ansichten der Dinge und Erzähllhaltungen folgen“ (Matthias Buschmann: „Multiperspektivität – Alle Macht dem Leser?“ In: *Wirkendes Wort* 46 (1996), H. 2, S. 259-275, hier S. 260).

⁷ Vgl. Ansgar und Vera Nünning: „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität.“ In: Dies. (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000, S. 3-38, hier S. 18.

len“.⁸ Für eine Abkehr vom ‚regulären‘ monoperspektivischen Erzählen macht Neuhaus drei strategische Intentionen aus: Erstens, ein Schwerpunkt auf dem „Arrangement, an der zeitlichen Folge des aus beschränkten Perspektiven Erzählten“,⁹ sowie, zweitens, ein Interesse „an der Summe, die die Einzelperspektiven ergeben“.¹⁰ Eine dritte und gegenläufige Wirkung besteht im „Auseinanderklaffen der verschiedenen subjektiven Aspekte“,¹¹ was wiederum dem Rezipienten vor Augen führt, dass es überhaupt keine objektive Wahrheit (mehr) gibt.

Die Forschungsansätze wurden von Ansgar und Vera Nünning um deren Konzept einer „Perspektivenstruktur“ erweitert, das nun auch zwischen multiperspektivisch (a) erzählten, (b) fokalisierten und (c) strukturierten Texten unterscheidet.¹² Als dagegen eher problematisch sind deutlich zu offen formulierte Ansätze der Literaturwissenschaft zu bewerten, die Multiperspektivität nicht nur als narrative Strategie, sondern allgemein und als charakteristisches Merkmal des Erzählens selbst deuten: „As the presentation of a narrative invariably implies diverse choices of selection and projection on different levels, each choice potentially activates alternative perspectives [...]“.¹³

In jedem Fall stellt das Erzählen verschiedener Perspektiven desselben Geschehens den Rezipienten vor eine nicht unerhebliche Aufgabe, muss doch „der Leser die verschiedenen Perspektiven miteinander korrelieren, die verschiedenen Versionen miteinander vergleichen [...], um sich sein eigenes Bild vom Geschehen machen zu können“.¹⁴ Dieses ‚Nacheinander‘ der (eigenständig erzählten, fokalisierten oder strukturierten) Perspektiven stützt entweder die jeweilige Sicht ab – oder relativiert sie¹⁵ durch „deutliche Divergenzen in der Beurteilung derselben Ereignisse, Figuren, Räume, Sachverhalte, Themen oder Weltanschauungen“.¹⁶ Dieses Moment – zumeist „Dissonanzeffekt“¹⁷ oder „Reibungseffekt“¹⁸

⁸ Volker Neuhaus: Typen multiperspektivischen Erzählens. Köln: Böhlau 1971, S. 1.

⁹ Ebd., S. 160.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 166.

¹² Vgl. Ansgar und Vera Nünning: „Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte.“ In: Dies. (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2000, S. 39-77; weiterentwickelt später durch Carola Surkamp: Die Perspektivenstruktur narrativer Texte. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2003.

¹³ Marcus Hartner: „Multiperspectivity.“ In: Peter Hühn et al. (Hg.): Handbook of Narratology. Berlin: de Gruyter 2014, S. 353-363, hier S. 353.

¹⁴ Bode: Der Roman, S. 249f.

¹⁵ Vgl. Hartner: Perspektivische Interaktion im Roman, S. 247.

¹⁶ Ansgar und Vera Nünning: „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte“, S. 19.

¹⁷ Ebd.

genannt – liegt in der Natur des Erzählens selbst, das ohnehin nur subjektiv und limitiert ausfallen kann, wirft aber aus rezeptionstheoretischer Sicht spannende Fragen hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der einzelnen Blickwinkel auf.

So ist es kein Zufall, dass sich das multiperspektivische Erzählen prominent in Detektiv- und Kriminalgeschichten finden lässt, wenn verschiedene Einzelaussagen zusammengefügt und hinsichtlich ihrer Glaubwürdigkeit bewertet werden müssen.¹⁹ Und auch die rezente Weltwirtschaftskrise kann gerade mit ihren vielfältigen Aspekten und Einzelschicksalen, Ursachen und Folgen durch die narrative Strategie der Multiperspektivität verhandelt werden: Dabei spiegelt das Zusammenfügen einzelner Puzzleteile zu einem größeren Gesamtbild im Rezeptionsprozess die tatsächlichen (und oft nur schwer zu überblickenden) ökonomischen Beziehungen des sogenannten ‚Turbokapitalismus‘ im globalisierten 21. Jahrhundert.

Exemplarisch sollen drei Erscheinungsformen unterschieden und im Folgenden anhand jeweils eines Beispiels vorgestellt werden: (A) ‚Rein‘ multiperspektivische Texte, die quasi unkommentiert und ohne eine übergeordnete allwissende und kommentierende Instanz verschiedene Perspektiven eines gemeinsamen (Grund-)Ereignisses wiederholend aneinanderreihen, entweder in Form von Aussagen verschiedener Figuren oder einzelner Erzählungen. Diese Texte fordern eine verstärkte Rezeptionsleistung in der Beurteilung kontrastierender Perspektiven, etwa in Rafael Chirbes‘ Roman *Crematorio* oder Sascha Rehs *Gibraltar* (2013). (B) Erzähltexte, deren ‚Multiperspektivität‘ nicht um ein gemeinsames Ereignis kreist, sondern durch unterschiedliche Perspektiven auf die gleiche Epoche, Gegend, Gesellschaft etc. entsteht – etwa am Beispiel des Finanzplatzes London in Romanen, die so ein Gesellschaftsbild der gesamten Stadt (etwa Sebastian Faulks: *A Week in December* (2009)), eines ausgewählten Stadtteils (Zadie Smith: *NW* (2012)) oder einer exemplarischen Straße (John Lanchester: *Capital*) zeichnen. (C) Texte, die eine partielle Multiperspektivität innerhalb der Narration erzeugen und damit ein Ereignis während der (sonst stringent monoperspektivischen) Erzählung aus mindestens zwei unterschiedlichen Perspektiven schildern, etwa in Nora Bossongs *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* oder Daniel Kehlmanns Roman *F* (2013).

¹⁸ Uwe Lindemann: „Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen. Polyperspektivismus, Spannung und der iterative Modus der Narration bei Samuel Richardson, Choderlos de Laclos, Ludwig Tieck, Wilkie Collins und Robert Browning.“ In: Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen: Die blaue Eule 1999, S. 48-81, hier S. 49.

¹⁹ Und das längst auch im Medium Film, so etwa im japanischen Klassiker *Rashomon* (1950), der Alfred Hitchcock-Produktion *I Saw the Whole Thing* (1962) oder dem Hollywood-Blockbuster *Vantage Point* (2008).

Fallbeispiele

Texten dieser drei Kategorien ist lediglich die Fokalisierung gleich (die nämlich, wie allgemein definiert, „multipel“²⁰ ist); die unterschiedlichen Beispiele verdeutlichen aber auch die narrative Spannbreite und die verschiedenen Strategien des multiperspektivischen Erzählens selbst.

(A) Der Fall von Misent

Das typische Beispiel für Multiperspektivität ist ein Kriminalfall, der nacheinander aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet wird;²¹ dabei werden die einzelnen Blickwinkel meist ohne eine rahmende, kommentierende oder ordnende Erzählinstanz aneinander gereiht, sodass sie ‚neutralen‘ Quellen- und Zeugenaussagen gleich dem Rezipienten zu Protokoll gegeben werden.

Auch wenn es nicht um die Lösung eines Kriminalfalls im eigentlichen Sinne geht, ist Rafael Chirbes‘ Roman *Crematorio* an dieses Prinzip angelehnt. 2007 erschienen, thematisiert er den spanischen Bauboom und die fatale Immobilienblase, die als zentrales Element der folgenden Weltwirtschaftskrise gilt und auf den allgemein niedrigen Leitzins zu Beginn der 2000er Jahre als Reaktion auf die gerade erst geplatzte „Dotcom-Blase“²² zurückzuführen ist. Als die Preise für Immobilien in der Folge durch eine gestiegene Nachfrage spekulativ in die Höhe schnellen, platzt die Immobilienblase schließlich im Sommer 2007, was zu großangelegten Zahlungsausfällen im US-amerikanischen und teilweise auch europäischen Hypothekenmarkt führen und mehrere Finanzdienstleister in die Insolvenz treiben wird, darunter später eben auch Lehman Brothers.

Zum exemplarischen Raum der Krisenerzählung wird in Chirbes‘ Roman die (fiktive) Provinzstadt Misent, die wohl am ehesten der Comunidad Valenciana zuzuordnen ist.²³ Die 13 titellosen Kapitel bringen verschiedene, für sich stehende Perspektiven zusammen und erzeugen

²⁰ Genette: Die Erzählung, S. 135. Kursivierung übernommen.

²¹ Von Robert Brownings narrativem Gedicht *The Ring and the Book* (1868) bis zum bereits erwähnten Hitchcock-Film *I Saw the Whole Thing*.

²² Vgl. dazu Robert Aliber u. Charles Kindleberger: *Manias, Panics and Crashes. A History of Financial Crises*. New York: Palgrave Macmillan 2011, S. 180ff. und 258ff.

²³ Die südspanische Provinz um die (fiktiven) Städte Olba und Misent wird in verschiedenen Werken von Rafael Chirbes zum Mikrokosmos (etwa auch im späteren und die Folgen der Wirtschaftskrise expliziter thematisierenden Roman *En la Orilla* von 2013) und erinnert dabei in dieser Form durchaus an den ebenfalls fiktiven ländlichen Yoknapatawpha County, der die Grundlage der meisten Erzähltexte von William Faulkner darstellt.

dadurch einen regelrechten ‚Chor‘, der vor allem um zwei zentrale Ereignisse kreist: Den Tod von Matías Bertomeu, der Bruder des einflussreichen lokalen Bauunternehmers Rubén, und, sekundär, einen Brandanschlag auf den ‚Kleinkriminellen‘ Ramón Collado, wohl in Auftrag gegeben von Rubén. Gerahmt werden diese 13 Perspektiven von einem – offensichtlich von einer Herausgeberinstanz hinzugefügten – Epigramm, sowie einem abschließenden „Winterbild von Misent“, das damit (und durch seine Kursivsetzung) einen Kontrast zu den 13 Kapiteln des heißen Juli-Tags bildet.

Rein formal fällt auf den ersten Blick bereits auf, dass in den überwiegenden Fällen eine heterodiegetische, allwissende und ordnende Erzählinstanz vorherrscht, allerdings mit starker Fokalisierung auf einer einzelnen Figur – etwa Mónica im zweiten und zwölften Kapitel des Romans. Entschlüsselt man die 13 Kapitel strukturell, so zeigt sich: Rubéns Perspektiven (Kapitel 1, 7 und 13) sind nicht nur als einzige wiederkehrend autodiegetisch und damit quasi ungefiltert,²⁴ sondern streng symmetrisch angeordnet; zusammen mit Mónica (Kapitel 2 und 12) bilden diese den Rahmen des Romans:

Figur / #	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Rubén	●						●						●
Mónica		●										●	
Collado			●					●					
Silvia				●					●				
Federico					●					●			
Juri						●							
Juan											●		

Gerade Rubén wird durch zwei strukturelle Auffälligkeiten besonders hervorgehoben. In der literaturwissenschaftlichen Theorie zur Multiperspektivität wird von verschiedenen Seiten darauf hingewiesen, dass eine solche formale Betonung natürlich auch den Rezipienten in der Bewertung dieser offenkundig wichtigen Figur beeinflusst.²⁵ Da keine ordnende Erzählinstanz die einzelnen Perspektiven zusammenhält, Überleitungen schafft oder die jeweiligen Aussagen einordnet, muss der Leser sich die Hintergründe (Figurenbiographien und –konstellationen, vergangene Ereignisse, die erwähnt werden etc.) selbst zusammenpuzzeln, so dass sich ein (vorläufiges) Gesamtbild erst schrittweise und im Abgleich der verschiedenen Perspektiven ergibt. Damit entsteht durch die unkommentiert nebeneinander gestellten Erinnerungen, Rückblicke und Reflexionen der

²⁴ Eine Ausnahme bilden lediglich der Beginn des achten Kapitels, das Gespräch zwischen Collado und Sarcós, sowie das elfte Kapitel, in dem bezeichnenderweise ein Literaturprofessor zu Wort kommt.

²⁵ Vgl. etwa Hartner: Perspektivische Interaktion im Roman, S. 276f.

jeweiligen Figuren zunächst und noch relativ grobkörnig ein Bild der Familie Bertomeu wie auch der gesellschaftlichen Lage in Misent allgemein, das schrittweise im Rezeptionsprozess erweitert und aktualisiert wird. Ein wahrlich hermeneutisches Rezeptionserlebnis,²⁶ schließlich ergeben sich im nächsten Lesedurchgang der 13 Kapitel zusätzlich neue Verknüpfungen durch das zwischenzeitlich erworbene Wissen späterer Blickwinkel. So kann der Rezipient beispielsweise erst im siebenten (und Rubéns zweitem) Kapitel den Familienstammbaum komplettieren, als dieser etwa sein eigenes Alter²⁷ oder seine erste Ehe mit Amparo reflektiert, oder durch das Protokoll von Juan (Silvias Ehemann und Rubéns Schwiegersohn) bisherige Informationen und Rubéns Selbstdarstellung hinterfragen.²⁸

Auf der anderen Seite helfen wiederholte Elemente bei der Zuordnung der Perspektiven, schließlich ist keine paratextuelle Hilfestellung in Form von Kapitelüberschriften gegeben. So denkt beispielsweise Rubén gleich zu Beginn an den Roman *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-46) von Alexandre Dumas²⁹ und greift ein Zitat aus dem Text – „Ich will die Vorsehung sein, denn das Größte, was ein Mensch tun kann, ist zu belohnen und zu strafen.“³⁰ – an späterer Stelle wieder auf.³¹ Somit zieht sich der bedeutungsvolle Satz nicht nur seit seiner Kindheit durch das Leben von Rubén, sondern auch paradigmatisch durch den literarischen Text.

Durch das Aufgreifen und Fortführen identischer Elemente sowie durch Verweise auf Aussagen oder Informationen in den anderen Perspektiven entsteht ein regelrechtes Netz von Verknüpfungen, vor allem in Bezug auf die anstehende Beerdigung. So reflektiert jede der beteiligten Figuren den Tod von Matías und macht sich Gedanken über das Sterben oder die Trauerfeier, und während sich Silvia für die Beerdigung (und durchaus im Sinne Matías‘) Musik von John Coltrane wünscht,³² schließt dies Rubén kategorisch aus.³³ Zu den weiteren von auffällig vielen Figuren aufgegriffenen Themen gehört sicherlich der Immobilienboom in und um Misent, der sich in allgegenwärtigen Baustellen zeigt (was etwa von

²⁶ Durch die Komposition des Textes muss der Leser bei der Lektüre schließlich seine Interpretation stets mit den neuen Informationen abgleichen, ergänzen und folglich revidieren; diese sich selbst aktualisierende Lesart ist vergleichbar mit einem Abschreiten des hermeneutischen Zirkels.

²⁷ Rubén ist 73 Jahre alt, vgl. Chirbes: *Krematorium*, S. 182 und wiederholt S. 412.

²⁸ Vgl. etwa ebd., S. 359f.

²⁹ Vgl. ebd., S. 13, 14 und 16.

³⁰ Bei Dumas findet sich Edmond Dantès‘ Ausspruch im insgesamt 48. Kapitel des Romans („Idéologie“): „[...] je veux être la Providence, car ce que je sais de plus beau, de plus grand et de plus sublime au monde, c’est de récompenser et de punir.“ (Alexandre Dumas: *Le Comte de Monte-Christo*. Tome Quatrième. Brüssel: Melin, Cans et Compagnie, 1848, S. 174.)

³¹ Vgl. Chirbes: *Krematorium*, S. 412.

³² Vgl. ebd., S. 86.

³³ Vgl. ebd., S. 214 u. 216.

Rubén, dem „König des Betons“,³⁴ wie auch von Collado³⁵ und Silvia³⁶ bemerkt und unterschiedlich kommentiert wird). Darüber hinaus werden Müll und Abfall zur zentralen Metapher; in Anlehnung an William Shakespeares „All the World's a Stage“³⁷ erscheint in Misent „die Welt als große Müllkippe“³⁸ – „el mundo como un gran vertedero“.³⁹ Als symbolisches Bild für den gesellschaftlichen, moralischen und nicht zuletzt wirtschaftlichen Zustand im frühen 21. Jahrhundert greifen verschiedene Figuren in ihren jeweiligen Perspektiven diese Metapher auf, vor allem Silvia, die Tochter von Rubén.⁴⁰

Das Geflecht von Beziehungen, Reflexionen, Ansichten und Aussagen spiegelt allerdings auch die verschiedenen sozialen (und natürlich auch ökonomischen) Zusammenhänge in Misent; mit dem Schwerpunkt auf dem zwielichtigen Bauunternehmer Rubén, dessen früheren Komplizen Collado, seinem ehemaligen Jugendfreund Federico (ein metaphorischer „Immobilienpekulant“ wider Willen⁴¹), und verschiedenen Mitgliedern der Familie Bertomeu entsteht ein generationsübergreifendes Familienepos. Das Erzählen in *Crematorio* vor dem Hintergrund der Spekulationskrise ist damit gleichzeitig das multiperspektivische Porträt einer zutiefst krisenhaften Gesellschaft, deren Verhaltensweisen durch Prinzipien des ökonomischen Diskurses geleitet werden. Passend dazu wird im abschließenden Kapitel eine quasi werkimmanente Poetik entwickelt: „La vida pública es, al fin y al cabo, un trasunto de la vida privada.“⁴² – „Das öffentliche Leben ist schließlich ein Abbild des Privatlebens.“⁴³

(B) Kapitaler Mikrokosmos

John Lanchesters Roman *Capital* erzählt episodisch die Ereignisse verschiedener Bewohner der Südlondoner Pepys Road⁴⁴ zwischen Dezember

³⁴ Ebd., S. 26.

³⁵ Vgl. etwa ebd., S. 46.

³⁶ Vgl. etwa ebd., S. 18; sowie ihren Dante-Vergleich, S. 88f.

³⁷ William Shakespeare: *As You Like It*. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 150. Und natürlich auch – in der Tradition des spanischen Barocktheaters – angelehnt an Pedro Calderón de la Barca und sein Stück *El gran teatro del mundo* (1655).

³⁸ Chirbes: *Krematorium*, S. 278.

³⁹ Rafael Chirbes: *Crematorio*. Barcelona: Editorial Anagrama 2007, S. 273.

⁴⁰ Vgl. etwa Chirbes: *Krematorium*, S. 92 und 278f., sowie die späteren Aussagen von Federico (S. 322).

⁴¹ Vgl. ebd., S. 357.

⁴² Chirbes: *Crematorio*, S. 394.

⁴³ Chirbes: *Krematorium*, S. 404.

⁴⁴ Die Straße ist in dieser Form fiktional – *London A-Z* führt zwei „Pepys Road“-Einträge in den Postleitzahlenbereichen SE14 und SW20, die aber lokal und architektonisch von der fiktionalen Welt abweichen – und vielmehr ein Verweis auf den Politiker und Wissenschaftler Samuel Pepys und dessen mehrbändiges *Diary*, das

2007 und November 2008 und spannt damit einen Bogen von den frühen Auswirkungen der Immobilienblase bis zu den ersten Nachbeben des Zusammenbruchs von Lehman Brothers, die im Herbst 2008 auch London erreichen. In 107 Kapiteln, verteilt über vier zeitlich verortete Abschnitte, entsteht das Bild einer pulsierenden und vielschichtigen Großstadt, aber auch das Porträt einer verunsicherten und fassadenhaften Metropole. Immer wieder laufen die verschiedenen Handlungsstränge zusammen, kreuzen sich die Wege der unterschiedlichsten Bewohner der Straße: Der Sportmanager Michael Lipton-Miller richtet sein Haus (27 Pepys Road) für einen jungen Nachwuchsfußballer aus Afrika her, Ahmed Kamal besitzt mit seiner pakistanischen Familie einen kleinen Grocery (68 Pepys Road), der Investmentbanker Roger Yount (51 Pepys Road) berechnet seinen jährlichen Bonus, während die 82jährige Petunia Howe (42 Pepys Road) von ihrer Tochter gepflegt wird. Als unabhängige und die Bewohner verbindende Elemente treten unter anderem die Politesse Quentina Mkfesi und der polnische Handwerker Zbigniew Tomaszewski auf – und anonyme Drohpostkarten mit der Forderung „We Want What You Have“,⁴⁵ die den Bewohnern der Pepys Road regelmäßig zugestellt werden.

Im „Prologue“ wird die historische Entwicklung der Straße mit einem fast balzac’schen Geschichtsbewusstsein nachvollzogen: Die (historisch bedingte) soziale Mischung macht die eigentlich gewöhnliche Straße zum Spiegelbild und repräsentativen Porträt der Londoner Gesellschaft des frühen 21. Jahrhunderts. Eine stark ordnende und allwissende heterodiegetische Erzählinstanz führt den Rezipienten mit schnellen Schnitten und zahlreichen Handlungs- und Personenwechseln durch diesen vielschichtigen Mikrokosmos und ermöglicht dadurch einen multiperspektivischen Querschnitt durch die soziale und ökonomische Lage der britischen Hauptstadt kurz vor und nach dem folgenreichen Lehman-Crash.

Der Titel des Romans – *Capital* – ist dabei mehrdeutig zu lesen und spielt nicht nur auf London als britische Hauptstadt und die ‚City‘ als europäische ‚Finanzhauptstadt‘ an, sondern vor allem auf das gleichnamige Grundprinzip der Wirtschaftsordnung des Kapitalismus (nämlich materielles wie ‚symbolisches‘ Kapital). Die einzelnen Figuren verfügen über verschiedene Ausformungen von ‚capital‘: Als Vermögen werden die Younts ihr Haus in der Pepys Road verkaufen;⁴⁶ als finanzielle Sicherheit ist es der einzige Wertbesitz der sterbenden Petunia;⁴⁷ und während die

eines der zentralen sozialhistorischen Chroniken des späten 17. Jahrhunderts darstellt.

⁴⁵ John Lanchester: *Capital*. London: Faber and Faber, 2012, S. 14.

⁴⁶ Und damit „maximising the value of their most important *capital* asset“ (ebd., S. 512; Kursivierung J.N.).

⁴⁷ Da „the inheritance tax bill after Petunia’s death had been so big that they had no *capital* left to do up the house before selling it“ (ebd., S. 364; Kursivierung J.N.).

Arbeit im fremden Land für Zbigniew einen Verdienst⁴⁸ darstellt, spekuliert Roger am „*capital market*“⁴⁹ als eine Form der Finanzanlage.

Das Kapital wird somit als *tertium comparationis* zu einem übergreifenden Vergleichsparameter, ist es doch schließlich Voraussetzung zur (aktiven) Teilnahme am Wirtschaftssystem, das die unterschiedlichsten Bewohner der Pepys Road eint und auf dieser Ebene zusammenbringt – vom Familienunternehmen (dem Grocery der Kamals) bis zur weltweit operierenden Investmentbank (Roger Yount bei Pinker Lloyd). Und selbst das Kindermädchen Matya Balatu, die aus einfachsten Verhältnissen und mit großen Erwartungen nach England gekommen ist und dort den „currents of money on which much of London seemed to float“⁵⁰ kritisch gegenübersteht, ist davon nicht ausgenommen. Sie nimmt dadurch aber die interessante Sonderrolle der außenstehenden Beobachterin ein, die etwa bei einem Charity-Ball das für die ihr fremde Gesellschaftsschicht repräsentative Verhalten von belanglosen Unterhaltungen in „low fake-confidential tones of people who didn't much like each other but had to socialise together anyway“⁵¹ reflektiert.

Für den Investmentbanker Roger Yount wiederum gehören solche Veranstaltungen zu den systemeigenen Verhaltensweisen, die Beruf und gesellschaftliche Schicht (*class*) mit sich bringen. So verbringt die Familie etwa die Weihnachtstage in Norfolk, wo Roger zusammen mit anderen Bankern auf die Jagd geht – nicht aus Leidenschaft, sondern weil sozialer Status und die firmeninterne Position dies vorgeben:

It was interesting the way people with new money copied people with old money [...], like go shooting and own yachts. He even sponsored charities, not out of charitable feelings of any kind, not for anybody – but because it was what you did if you were that rich. It was as if there was a rule book.⁵²

Es zeigt sich eine enge Verbindung zwischen *ökonomischem* und *symbolischem Kapital*⁵³, die sich in ähnlichen Ausprägungen auch bei anderen Bewohnern der Pepys Road finden lässt. So ist es für den jungen Senegalesen Freddy Kamo sein Körper, der ihm wöchentlich 20.000 Pfund *ökonomischen Kapitals*⁵⁴ einbringt: Er ist ein begabter Fußballspieler, der beim Londoner Verein Arsenal einen Vertrag bekommt und schnell bei den Fans beliebt wird (*soziales Kapital*) – bis er noch in der ersten Saison

⁴⁸ „With *capital* they could set up together [...]“ (ebd., S. 75; Kursivierung J.N.).

⁴⁹ Ebd., S. 509; Kursivierung J.N.

⁵⁰ Ebd., S. 337.

⁵¹ Ebd., S. 340.

⁵² Ebd., S. 96.

⁵³ Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 44.

⁵⁴ Vgl. Lanchester: Capital, S. 106.

durch ein böses Foul eines Gegenspielers schwer verletzt wird.⁵⁵ Die Versicherungen zahlen Freddy eine Entschädigung von fünf Millionen Pfund,⁵⁶ eine Kompensation für den auf dem sozialen (ironischerweise aber auch sportlichen) Feld entstandenen Kapitalausfall.

Somit zeigt der vergleichende und zusammenführende Blick auf verschiedene Schichten London als ein „two-world capital, jointly populated by those who occupy and those who service city space“.⁵⁷ Diese gesellschaftliche Breite umfasst im globalisierten London des Romans neben ‚Arbeitsmigranten‘ wie dem polnischen Handwerker Zbigniew, dem Kindermädchen Matya oder dem jungen Fußballer Freddy auch verschiedenste ‚Dienstleister‘ – *assistants* – des täglichen Lebens: Vom Fitnesstrainer⁵⁸ und der Haushaltshilfe⁵⁹ bis zum Einkaufsassistenten bei Selfridges.⁶⁰ Hinzu kommen noch die tatsächlichen persönlichen Assistenten (Mark bei Pinker Lloyd oder Parker French beim Aktionskünstler Smitty), die aber auffällig häufig ausgetauscht werden.⁶¹ Dabei scheint diese Form von ‚Human Resources‘ und emotionsloser Arbeitsbeziehung schon immer eher typisch für eine Metropole gewesen zu sein – Georg Simmel schreibt in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903):

Alle Gemütsbeziehungen zwischen Personen gründen sich auf deren Individualität, während die verstandesmäßigen mit den Menschen wie mit den Zahlen *rechnen*, wie mit an sich gleichgültigen Elementen, die nur nach ihrer objektiv abwägbaren Leistung ein Interesse haben – wie der Großstädter mit seinen Lieferanten und seinen Abnehmern, seinen Dienstboten und oft genug mit den Personen seines gesellschaftlichen Pflichtverkehrs *rechnet* [...].⁶²

Ironischerweise setzen die Konflikte im Roman erst dann ein, als diese ‚gleichgültigen Elemente‘ ein Eigenleben entwickeln, sich in ihrer Rolle als Assistent individualisieren oder selbständig machen, und sich damit aus der hegelianischen Dialektik von Herr und Knecht befreien. So kennt Rogers Assistent Mark die Abläufe in der Investmentbank besser als sein Vorgesetzter und veruntreut Geld der Bank in Millionenhöhe zu eigenen Zwecken.⁶³ Doch er wird ausgerechnet zusammen mit seinem Vorge-

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 319.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 547.

⁵⁷ Katy Shaw: „Capital‘ City: London, Contemporary British Fiction and the Credit Crunch.“ In: *The Literary London Journal* 11 (2014), H. 1, S. 44-53, hier S. 45.

⁵⁸ Vgl. Lanchester: *Capital*, S. 6.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 229.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 91.

⁶¹ Eine zentrale Beschäftigung von Smitty, der jedes Jahr einen neuen „Nigel“ (vgl. ebd., S. 222) anheuert, aber auch der Sportmanager Michael Lipton-Miller hat ja erst kürzlich seinen persönlichen Assistenten gefeuert (vgl. ebd., S. 55).

⁶² Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 12f.; Kursivierungen J.N.

⁶³ Vgl. Lanchester: *Capital*, S. 467.

setzten Roger gefeuert – nur wenige Stunden vor dem Zusammenbruch von Lehman Brothers am 15. September 2008 und den auch am Finanzplatz London spürbaren Auswirkungen. So zeigen sich im letzten Teil des Romans die ersten Folgen der aufkommenden Wirtschaftskrise und der Umgang der Figuren damit. Während etwa der polnische Handwerker Zbigniew durch vorsichtige Aktienspekulationen ‚nur‘ 15% an der Börse verloren hat,⁶⁴ schwört Roger dem Kapitalismus am Ende mantraartig ab: „I can change, I can change, I promise I can change change.“⁶⁵

Auch hier eröffnet der multiperspektivische Blick auf verschiedene Figuren ihre unterschiedliche Einstellung *nach* der Wirtschaftskrise, die vom Willen nach Veränderung bis zum Festhalten am System reicht. Möglich wird dies durch ein rhizomartiges Netz, das der Roman durch den entworfenen Mikrokosmos spannt: Ausgewählte Figuren aus exemplarischen Schichten und Berufsgruppen symbolisieren das heterogene und vielstimmige London, *pars pro toto* mit dem Fokus auf der multikulturellen Pepys Road. Verbunden und in ihrem Handeln bestimmt sind sie dabei immer durch ein unsichtbares Geflecht aus (flüchtigen, intimen, persönlichen oder geschäftlichen) Bekanntschaften wie auch (ökonomischen oder familiären) Beziehungen.

(C) Gesellschaft mit beschränkter Hoffnung

Nora Bossongs *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* verknüpft Unternehmer- und Familienroman – eine Form, wie sie sich etwa bereits in Thomas Manns *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901) finden lässt. Und auch der traditionsreiche Essener Familienbetrieb Tietjen und Söhne GmbH steht ausgerechnet in der dritten Generation vor dem Aus. Nachdem Firmengründer Justus Tietjen mit einem strengen Wertemodell, aber auch sozialer Verantwortung gegenüber seinen Angestellten, das Frottee-Unternehmen aufbaute und durch geschickte Verträge mit dem Kaiserreich vor dem Ersten Weltkrieg zu beachtlichem Erfolg führte, übernehmen seine zu Konkurrenten erzogenen Söhne Karl und Kurt Sr. den Familienbetrieb.⁶⁶ Die Expansion in die USA gelingt allerdings nie vollständig, sodass es in der berühmt-berüchtigten ‚dritten Generation‘⁶⁷ ausgerechnet zu familieninternen Streitigkeiten kommt. Kurt Jr. lehnt sich gegen die eigene Firma (und damit die eigene Familie) auf und strebt Ende

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 534.

⁶⁵ Ebd., S. 577.

⁶⁶ Vgl. Nora Bossong: *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2014, S. 46f.

⁶⁷ Der Unternehmer Reinhold Würth wies in einem Interview erst wieder in Bezug auf die Oetker-Familie auf dieses Phänomen hin: „In der zweiten und dritten Generation geht es oft schief.“ Vgl. den Artikel „Kunst, Schrauben und Christi Wiederkunft.“ In: FAZ v. 12. April 2015, S. 30.

der 1980er Jahre gegen seinen Vater einen Gerichtsprozess wegen Subventionsbetrug an.⁶⁸ Dennoch wird Kurt Jr. später wie geplant die väterliche Firma übernehmen und in den Folgejahren die Produktion zu Teilen ins deutlich preisgünstigere Asien verlegen – bis dem Unternehmen 2008 durch strukturelle Probleme und einen neuerlichen Bestechungsskandal die Insolvenz droht. Als Kurt in New York untertaucht und dort ein Leben als Eremit in einer spartanischen Wohnung führt, soll nun ausgerechnet die 27jährige Luise Tietjen in vierter Generation den Familienbetrieb übernehmen. Doch bei dem Versuch, „Tietjen und Söhne GmbH“ (!) zu sanieren, stößt Luise nicht nur auf *ökonomische* Probleme, schließlich kündigt sich bereits im Firmennamen ein Gender-Konflikt an: Das patriarchalische System wird aufgesprengt, Luise kämpft um ihre Wahrnehmung außerhalb⁶⁹ und innerhalb der Firma⁷⁰ wie auch der Familie.⁷¹ Doch weder sie als dem patriarchalischen System entgegengesetzte Frau noch als junge und dynamische ‚digital native‘ kann das Unternehmen noch retten,⁷² auch da Luise sich nicht von einer scheinbaren ‚Familientradition‘ der Tietjens lösen kann: Auch in ihren Bilanzen finden sich gefälschte Zahlen.⁷³ Die Tietjens als rheinische Buddenbrooks im 21. Jahrhundert,⁷⁴ schließlich tritt die (externe) Wirtschaftskrise gegenüber anderen (meist hausgemachten und betriebsinternen) Krisen zurück und bleibt die zeitgeschichtliche Hintergrundfolie des Romans.

In dieser Zeit besucht Luise mehrfach ihren in New York abgetauchten Vater – und so wird eine Taxifahrt und ein für den Handlungsverlauf zentrales Mittagessen in Manhattan multiperspektivisch in die (sonst lineare) Erzählung eingebaut: Zunächst wiedergegeben durch die allwissende Erzählinstanz, aber mit einem Fokus auf Luise,⁷⁵ dann etwas ausführlicher und mit Fokalisierung auf Kurt.⁷⁶ Indirekt begründet wird die Verwendung dieser ‚partiellen‘ Multiperspektivität durch eine Nebenbemer-

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 64f.

⁶⁹ Etwa bei einer klar männer-dominierten Tagung der nordrhein-westfälischen Textilindustrie in Köln; vgl. ebd., S. 107f.

⁷⁰ Dort wird sie später von den Angestellten „Kaiserin“ genannt (vgl. ebd., S. 268).

⁷¹ So war es ja auch die Überzeugung von Kurt Sr., Frauen könnten „niemals einen Konzern führen“ (ebd., S. 128).

⁷² So unterstreicht Luise Tietjen in einem (in die Erzählung montierten) Zeitungsin-terview, dass ihre Generation schneller auf „neue ökonomische und [...] ökologi-sche Herausforderungen“ (ebd., S. 253) reagieren könne.

⁷³ Vgl. ebd., S. 284.

⁷⁴ Ein tatsächlich hoch aktuelles Thema, schließlich stehen in Deutschland zwischen 2014 und 2018 geschätzt 135.000 (Familien-)Unternehmen zur Übergabe an; vgl. Rosemarie Kay und Olga Suprinovič: „Unternehmensnachfolgen in Deutschland 2014 bis 2018.“ In: Institut für Mittelstandsforschung, Daten und Fakten 11 (2013), S. 18.

⁷⁵ Vgl. Bossong: Gesellschaft mit beschränkter Haftung, S. 176-181.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 185-194.

kung zu Beginn des ersten Blickwinkels: „Luise glaubte ihrem Vater kein Wort. Er hasste die Firma, und wer hasste, wurde ungenau.“⁷⁷ Drei Elemente sind in beiden Fassungen des Restaurantbesuchs dabei nahezu identisch: Luises Versuch, ihren Vater zu einer Unterschrift für die Abwicklung zu überreden sowie seine zentrale Frage zur Bedeutung der Firma und der Wunsch, seine Tochter wiederzusehen:

Sobald ein neuer Gang gebracht wurde, [...] versuchte [Luise], ihn zu der Unterschrift zu bewegen. Er aber war stur. [...] Weshalb sie sich überhaupt für die Firma interessierte, fragte er. [...] Er hatte es plötzlich eilig, forderte die Rechnung, kaum dass die Nachspeise abgetragen worden war. Luise hätte gern einen Kaffee getrunken, irgendwie musste sie sich aufrecht halten. [...] Und als sie dachte, nun sei es vorbei, erklärte er: Ich möchte gern, dass du wiederkommst, Luise.⁷⁸

Die anschließende zweite Version hat einen stärkeren Blick auf die Gespräche und die Umgebung des Restaurants und einen deutlich stärkeren Schwerpunkt auf Kurt, doch fehlt hier der Intensitätspartikel ‚gern‘:

Als ein neuer Gang gebracht wurde [...], versuchte sie erneut, ihn zu der Unterschrift zu bewegen. [...] Was interessiert dich die Firma? [...] Sie aßen schweigend, dann ließ er die Rechnung kommen, ehe sie den Kaffee bestellten. [...] Seine Tochter hatte sich bereits erhoben, er saß noch, blickte zu ihr auf. Er zögerte, sagte dann: Ich möchte, dass du wiederkommst, Luise.⁷⁹

Die gemeinsame Taxifahrt und das Mittagessen werden durch den Aufbruch der sonst durchgehenden (monoperspektivischen) Erzählhaltung besonders hervorgehoben, wobei sich der Schwerpunkt der Wahrnehmung und Bewertung erkenntlich unterscheidet. Gleichzeitig werden damit natürlich auch Zweifel an den jeweiligen Figuren geweckt – und vor allem Luise als junge und dynamische ‚Erneuerin‘ wurde im Text bisher keineswegs negativ konnotiert.⁸⁰ Doch zeigt gerade diese Situation in Manhattan, dass es schon bei einem relativ unbedeutenden Ereignis ganz unterschiedliche Auffassungen und Einschätzungen geben kann.

Und tatsächlich ist diese binnenmultiperspektivische Begebenheit ein zentraler Wendepunkt des Textes: Der in New York abgetauchte Kurt Tietjen deckt die Bilanzfälschungen seiner Tochter auf, wodurch das Familienunternehmen aber (spätestens jetzt) nicht mehr zu retten ist.

⁷⁷ Ebd., S. 180f.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S. 192ff.

⁸⁰ Eine sehr ähnliche Strategie findet sich (und ebenfalls am Beispiel eines Mittagessens!) in Daniel Kehlmanns Roman *F*, als ein Treffen zwischen dem Spekulanten Eric und seinem Halbbruder Martin aus zwei Blickwinkeln erzählt wird; vgl. Daniel Kehlmann: *F*. Reinbek: Rowohlt 2013, S. 110ff. für Martins Version und S. 195ff. für Erics Version.

Funktionen

Die drei vorgestellten Erscheinungsformen des multiperspektivischen Erzählens zeigen exemplarisch die Spannbreite dieser narrativen Form. Dass sich in Prosatexten zur literarischen Bearbeitung der rezenten Wirtschaftskrise in den vergangenen Jahren eine auffällige Häufung findet, ist sicherlich keineswegs zufällig, sondern geht auf das Potential der Multiperspektivität zurück. Drei Aspekte sollen dies abschließend nochmals zusammenfassend verdeutlichen.

(A) Chronologie und Gleichzeitigkeit

Mit der Weltwirtschaftskrise wurde in den vergangenen Jahren auch wieder verstärkt die Frage aufgeworfen, ob es eine allgemeine literarische Form des ‚ökonomischen Schreibens‘ gibt, also ob Prozesse des Wirtschaftsdiskurses in fiktionalen Texten (in der Form, der narrativen Struktur oder auf metaphorischer Ebene) abgebildet werden können.⁸¹ Auf den ersten Blick erfüllt das multiperspektivische Erzählen durch seine unlineare Form ja gerade *nicht* die Voraussetzung eines stringenten, analytischen (und damit ‚ökonomischen‘) Erzählens, doch in einigen Punkten vermag die Multiperspektivität *doch* eine solche Anlehnung an ökonomische Prinzipien zu ermöglichen.

So rücken die abwechselnden Perspektiven (oder sogar Fokalisierungen) den Erzähltext zumindest scheinbar „in die Nähe des Dramas“,⁸² ja vermitteln teilweise sogar den Eindruck einer vermeintlichen Gleichzeitigkeit. Prosatexte haben aus offensichtlichen Gründen ‚Probleme‘ mit Echtzeit und Gleichzeitigkeit, was Schriftsteller dennoch nie von narrativen Versuchen und Experimenten abgehalten hat.⁸³ Und auch das multiperspektivische Erzählen vermag diese Medienbeschränkung nicht aufzuheben, kann wohl aber (prinzipiell für sich eigenständig stehende) Perspektiven nacheinander zusammenbringen, wie in Rafael Chirbes‘ *Creatorio*. Dabei entspricht die Abfolge der einzelnen Blickwinkel im *discours*

⁸¹ Vgl. einführend Sandra Richter: *Mensch und Markt. Warum wir den Wettbewerb fürchten und ihn trotzdem brauchen*. Hamburg: Murmann 2012, S. 18ff., und auf der anderen Seite des Spektrums nicht-literarischer Texte etwa Bernhard Kleeberg: „Gewinn maximieren, Gleichgewicht modellieren. Erzählen im ökonomischen Diskurs.“ In: Christian Klein u. Matías Martínez (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler 2009, S. 136-159.

⁸² Vgl. Buschmann: „Multiperspektivität – Alle Macht dem Leser?“, S. 266.

⁸³ Vgl. etwa J.M. Coetzees Roman *Diary of a Bad Year* (2007), in dem drei ‚Stimmen‘ durch jeweils drei Spalten pro Seite zueinander gebracht werden, und natürlich mit James Joyces *Ulysses* (1922) den Roman der Literarischen Moderne schlechthin.

des Textes ja ganz offensichtlich nicht der *histoire*: Es gibt klar erkennbare zeitliche Überschneidungen, etwa wenn Collado den Tag im Krankenhaus verbringt, während Mónica ihren Sohn zum Flughafen fährt und Rubén gleichzeitig auf der anderen Seite der Stadt unterwegs ist. Die starke Reflexivität – dadurch, dass jedes Kapitel den Fokus (fast ausschließlich) auf einer der Figuren hat, bleibt die Perspektive quasi ‚live‘ auf ihr, sodass Gedanken oder Beschreibungen einen Hauptteil ausmachen – unterstreicht die gefühlte ‚Echtzeit‘ des jeweiligen Kapitels zusätzlich.⁸⁴

Eine andere Form der ‚Gleichzeitigkeit‘ entsteht wiederum in Texten mit einer partiellen ‚Binnenmultiperspektivität‘ wie Nora Bossongs Roman *Gesellschaft mit beschränkter Haftung* oder Daniel Kehlmanns *F*: Dort bekommt der Rezipient eine singuläre Begebenheit aus mindestens zwei Perspektiven und mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung, Wahrnehmung und Bewertung innerhalb einer ansonsten durchgehenden (monoperspektivischen) Erzählung präsentiert; dieses Ereignis sticht dadurch zwangsläufig heraus und erhält eine besondere Betonung zugesprochen.

(B) Komplexität und Globalisierung

Nicht zuletzt hat das ökonomische System seit dem späten 20. Jahrhundert nochmals stark an Komplexität zugenommen, vor allem natürlich aufgrund der verstärkten Technologisierung. So haben nicht nur Entwicklungen an amerikanischen, asiatischen und europäischen Börsen Einfluss aufeinander und werden beim jeweiligen (zeitverschobenen) Handelsstart sichtbar. Vielmehr besteht längst – durch vielseitigste Anlageoptionen – die Möglichkeit, in verschiedenste Rohstoffe, Firmen und Währungen zu investieren (bzw. zu spekulieren). Die Entwicklung ‚auf dem Parkett‘ kann nicht nur Rohstoffe wie Öl und Gold und die jeweiligen Aktien oder Staatsanleihen beeinflussen, sondern auch Zinsen auf Kredite und die Wertentwicklung einer Lebensversicherung.

Diese (für Laien) zunehmende Komplexität des Wirtschaftssystems und die kapitalistischen Verflechtungen im globalisierten 21. Jahrhundert spiegeln sich in multiperspektivischen Romanen wie John Lanchesters *Capital* oder Sebastian Faulks *A Week in December*, die in beiden Fällen am Beispiel der Bankenmetropole London ein rhizomartiges Netz von Begegnungen und Kontakten spannen und so im literarischen Mikrokos-

⁸⁴ Eine Extremform dieses an den Hochfrequenzhandel angelehnte (scheinbare) zeitdeckende Erzählen findet sich etwa auch in Elfriede Jelineks Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2007) oder in ihrem Lesedrama – „*Bühnenessay*“ – *Rein Gold* (2012), dort jeweils aber nicht durch Multiperspektivität, sondern durch Dialoge und eine Strukturierung in Form von Assoziationsketten.

mos individuelle Handlungen und deren Auswirkungen und Krisen durchspielen.⁸⁵

So verleiht das multiperspektivische Erzählen darüber hinaus auch einer Vielzahl von Personen eine Stimme (oder eher: einen Blickwinkel) – „multiperspectivity frequently serves to portray the relative character of personal viewpoints or perspectivity in general“⁸⁶ –, was in der erzählten Welt unterschiedlichste Sozialfiguren aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten und beruflichen Bereichen zusammenbringt.

(C) Unzuverlässigkeit und Unglaubwürdigkeit

Bereits Jurij Lotman sah in der narrativen Strategie der Multiperspektivität die Möglichkeit einer „neue[n] Vorstellung vom Wahrheitsgehalt“⁸⁷ einer Erzählung, schließlich muss das „perspektivische Zusammenspiel“⁸⁸ durch den Rezipienten entschlüsselt und aufgelöst werden, wobei ein „Nebeneinander inkompatibler Informationen“⁸⁹ entstehen kann. Gleich einzelnen Puzzleteilen entsteht mit dem Abschluss der Geschichte und dem Abgleich der einzelnen Perspektiven nun ein Gesamtbild – Multiperspektivität als „Lesephänomen, das sich aus der (Re)Konstruktion von Perspektivenstrukturen“⁹⁰ ergibt.

Dies erfordert eine nicht zu unterschätzende Rezeptionsleistung, vor allem wenn der heikle (aber für den Leser durchaus spannende) Fall eintritt, dass sich einzelne Perspektiven widersprechen. Dies kann unter Umständen einen (für den Text insgesamt nachhaltigen) „Effekt epistemologischer Verunsicherung bzw. einer Infragestellung der dargestellten Gegenstände“⁹¹ haben und „erkenntniskeptische[...] Positionen“⁹² bis hin zur Infragestellung der Narration fördern. Schließlich betont die Forschung zur literarischen Multiperspektivität den evidenten Kontrast zum linearen Erzählen, das häufig nicht zu solch fehlenden Übereinstimmungen und offenen Fragen führt.

Auf der anderen Seite lässt sich aber gerade der Dissonanz- oder Reibungseffekt als Zeichen der Komplexität der globalisierten Welt (und besonders des ökonomischen Systems im frühen 21. Jahrhundert) deuten. So können sich literarische Prosatexte den (tatsächlichen) Ereignissen, Ursachen und Folgen der Finanzkrise annähern, die so komplex und viel-

⁸⁵ Und das durchaus in Anlehnung an Émile Zolas Bild des Schriftstellers als „expérimentateur“ und „observateur“; vgl. Émile Zola: „Le Roman expérimental.“ In: Ders.: *Le Roman expérimental*. Paris: Charpentier 1880, S. 1-53, hier S. 7.

⁸⁶ Hartner: „Multiperspectivity“, S. 353.

⁸⁷ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1993, S. 382.

⁸⁸ Hartner: *Perspektivische Interaktion im Roman*, S. 279.

⁸⁹ Ebd., S. 247.

⁹⁰ Ebd., S. 279.

⁹¹ Ebd., S. 215.

⁹² Buschmann: „Multiperspektivität – Alle Macht dem Leser?“, S. 268.

schichtig (sowie teilweise widersprüchlich und bis heute keineswegs abschließend geklärt) sind, dass sie ohne ökonomisches Grundwissen kaum noch zu durchschauen sind.⁹³

Fazit

Für die Frage nach der Erzählbarkeit von ökonomischen Krisen spielt die Multiperspektivität eine zentrale Rolle: Alle als Beispiel angeführten Texte heben sich durch dieses narrative Verfahren von der übrigen literarischen Landschaft ab und ‚aktivieren‘ explizit den Leser während des Rezeptionsprozesses. Durchaus innovativ greifen sie dabei Elemente eines ‚ökonomischen Schreibens‘ auf, bleiben aber alle für eine größere Leserschicht erreichbar und werden keineswegs zu ‚unlesbaren‘ narrativen Experimenten. Vielmehr begünstigt die Weltwirtschaftskrise der vergangenen Jahre offensichtlich das multiperspektivische Erzählen in der neuesten Literatur, die in ihren Bearbeitungen dem ökonomischen Diskurs damit eine innovative erzählerische Strategie entgegenstellt.

⁹³ Bezeichnenderweise schrieb John Lanchester während seiner Beschäftigung mit dem Thema der Wirtschaftskrise zunächst das Sachbuch *I.O.U.: Why Everyone Owes Everyone and No One Can Pay* (2010), bevor er den Roman *Capital* beendete. Inzwischen hat er mit *How to Speak Money. What the Money People Say – and What They Really Mean* (2015) auch ein Fachbuch zur globalen ‚Sprache‘ des Geldes veröffentlicht.