
Ende der Roman-Versessenheit

Nein, der Roman ist immer noch nicht tot. Aber die Erneuerung der Erzählliteratur speist sich zunehmend aus anderen Gattungen.

Von [Daniel Graf](#) (Text) und Paul Blow (Illustration), 11.04.2024



Wer sich, im Wortsinn, ein Bild davon machen möchte, welche friedliche Revolution sich derzeit in der Erzählliteratur der Gegenwart vollzieht, schaut sich am besten «Paare» an. Das international zu Recht gefeierte Debüt der US-Autorin Maggie Millner ist gerade [auf Deutsch erschienen](#), und wenn man es an einer beliebigen Stelle aufschlägt, springt einem mit hoher

Wahrscheinlichkeit schon auf den ersten Blick ins Auge, dass das hier kein konventionell erzählter Roman ist.

«Eine Liebesgeschichte» heisst das Buch im Untertitel, und diese Liebesgeschichte klingt zum Beispiel so:

Ich dachte, sie fände mich boring, denn sie war queer und Lektorin
und ich eine Dichterin und meine Erfahrung mit Frauen gleich null. Abends
hatte sie Zutritt
zu schicken Events, wo alle Eckhaus und Givenchy trugen, ich hingegen ging
in abgeranzte Bars, vor allem wegen
der Gratiskonzerte, oder in noch abgeranztere Bars ganz ohne Show. Oder
wenigstens sah ich es so.

Millner erzählt von einer *Ménage-à-trois*, eines der ältesten Themen der Literatur. Aber sie erzählt über weite Strecken in gereimten Versen – und verkuppelt die lyrischen Passagen mit Abschnitten erzählerischer Prosa. «Paare» handelt immer auch von der Beziehung eines literarischen Paares namens Lyrik und Prosa und verbandelt beide zu einer neuen, hybriden Form, die Genre Grenzen allenfalls als Einladung begreift, sie lustvoll einzureissen.

Geschichten auf Buchlänge erzählen – das kann nicht nur der klassische Roman. Für Literaturhistorikerinnen mag das eine Binsenweisheit sein. Mit Blick auf den Buchmarkt der jüngeren Vergangenheit hat sie geradezu Nachrichtenwert.

Jahrzehntlang galt: Der Roman ist nicht nur das Mass aller Dinge – sondern im Grunde auch die einzig akzeptierte Währung im Buchmarkt. Kleinere oder unkonventionellere Erzählformen müssen, um gedruckt zu werden, irgendwie auf mindestens 100 Seiten gestreckt und mit dem Label «Roman» versehen werden können, um nicht von vornherein als unverkäuflich aussortiert zu werden.

Das scheint sich gerade zu ändern.

Noch signifikanter aber ist etwas anderes: Das *merging*, die Kombination von Textgenres und literarischen Gattungen, wie sie bei Maggie Millner besonders anschaulich vor Augen tritt, ist ein genereller Trend der gegenwärtigen Literatur.

Schreibende wie [Kim de l'Horizon](#), [Dorothee Elmiger](#), [Mina Hava](#) (oder international etwa [Maggie Nelson](#) und [Teju Cole](#)) haben auf neuartige Weise das literarische Erzählen mit dem Essay verschränkt.

Wie die Lyrik die Prosa entert (oder umgekehrt), lässt sich nicht nur bei Maggie Millner beobachten, sondern auch bei so unterschiedlichen Autorinnen wie [Anne Carson](#), [Claudia Rankine](#) oder [Ralph Tharayil](#).

Eher vom Drama als von der Lyrik geborgt sind die Zeilenumbrüche bei [Martina Clavadetscher](#); dem Duktus politischer Reden folgen sie bei [Daniel de Roulet](#). Aber beide verweigern ihren Romanen durchgehend die typische Prosaform und nähern sie mündlichen Vortragsweisen an.

Schliesslich, um noch einmal auf Kim de l'Horizon zurückzukommen: «Blutbuch» treibt die Hybridisierung der Gattungen so weit, dass man es fast als Anthologie der Textformen bezeichnen kann, von der Abhandlung bis zum Zauberspruch. Und apropos A bis Z: Auch [Laura Leupis](#) «Alphabet

der sexualisierten Gewalt», als Textperformance beim letztjährigen Bachmann-Wettbewerb begonnen und nun in Buchform erschienen, verschreibt sich lieber der Collage von Essay, Prosaminiatur, Erinnerungsprotokoll, Recherche-Abschrift, Liste und Lexikoneintrag als einem überwölbenden Erzählbogen.

Während Leupis Buch oder Dorothee Elmigers «Aus der Zuckerfabrik» ganz auf eine Gattungsbezeichnung verzichten, lassen die meisten der eben Genannten ihre Werke zwar unter «Roman» firmieren. Das heisst aber auch: Wo «Roman» draufsteht, stecken immer häufiger andere Gattungen mit drin – und überschreiten fundamental die Konventionen des klassisch erzählten, realistischen Romans, wie er seit dem 19. Jahrhundert den Buchmarkt dominiert.

Mit anderen Worten: Ein Teil der gegenwärtigen Erzählliteratur auf Buchlänge kommt gut ohne die Bezeichnung «Roman» aus. Und eine ganze Reihe relevanter Gegenwartsromane schöpfen ihre literarische Kraft massgeblich aus anderen Gattungen.

Was also ist da los? Verliert der (herkömmliche) Roman gerade seine seit Jahrzehnten unbestrittene Stellung als höchste Gattung? Muss man ihm gar wieder einmal das Totenglöckchen läuten?

Die Grabrede ist tot

Die These vom Tod des Romans ist in etwa so alt wie der moderne Roman selbst. Sie kehrt unregelmässig, aber zuverlässig wieder, und der Roman hat sie bisher noch immer so vital überstanden wie die Welt einst den angeblichen Millenniums-GAU (erinnert sich noch wer?).

Das Ende des Romans ist also mittlerweile eher ein Topos als eine Diagnose. Seine Funktion, so hat es der Literaturwissenschaftler Pieter Vermeulen einmal in einem klugen Essay beschrieben, ist die rhetorische Intervention, nicht der empirische Befund – jedenfalls wenn mit Empirie die literarische Produktion gemeint ist. Denn die typische Grabrede auf den Roman handelt im Grunde nicht von Literatur, sondern von gesellschaftlich-medialen Wandel. Die kurzschlüssige Übertragung von gesellschaftlichen Grossentwicklungen auf die künstlerische Produktion ist ein Hauptmerkmal dieser Textsorte. Der Roman geht dann wahlweise unter, weil die jeweils neuesten Medien ungleich attraktiver sind als das Lesen, weil die Zeitnot grösser, die Aufmerksamkeitsspannen der Menschen kleiner werden und ihre Konzentrationsfähigkeit vor die Hunde geht.

Die letzte Debatte dieser Art hat 2014 der englische Romanautor Will Self angestossen, und obwohl sein Essay allein schon wegen einiger glänzend gesetzter Pointen immer noch lesenswert ist, weist seine Intervention auch die üblichen Probleme auf: Die Thesen und die Ladung Kulturpessimismus sind ein gutes Stück grösser als das Bemühen um Evidenz. In Zeiten der Digitalisierung, schreibt Self, habe der anspruchsvolle Roman keine Chance. Er sterbe gerade vor unseren Augen, weil die digitalen Medien «den Gutenberg-Geist» auflösen und die Bereitschaft, sich auf schwierige, literarisch ambitionierte Bücher einzulassen, immer weniger werde.

Hinter Sells vorauseilender Trauer um den Roman verbirgt sich also in Wirklichkeit eine Sorge um die Literatur insgesamt. Mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit setzt Self den Roman kurzerhand mit Literatur als Kunstform gleich. Das ist durchaus bezeichnend und selbst das Symptom eines verbreiteten literaturbetrieblichen Bias.

Dass gerade die anspruchsvolle Literatur auch in anderen Gattungen zu ihrem Recht kommt; dass die Alldominanz des Romans im Buchmarkt auch ein Problem sein kann, weil sie die Vielfalt der literarischen Möglichkeiten verengt; dass weniger Fixierung auf den Roman deshalb auch ein Versprechen bedeuten könnte; nicht zuletzt aber auch das Vertrauen darauf, dass die Autorinnen der Gegenwart dem Roman auch in digitaler Zeit neue Formen, neue Möglichkeiten und neue Leserinnen erschliessen werden – all das kommt Self vor lauter Abgesang gar nicht erst in den Sinn.

Schaut man jedenfalls auf die aktuellen Verschiebungen in der Erzählliteratur, erblickt man nicht unbedingt die grosse Depression – sondern ein wachsendes Bewusstsein für die Bandbreite der literarischen Ausdrucksmöglichkeiten.

Das äussert sich in Werken, die sich, obwohl sie auf Buchlänge eine Geschichte erzählen, bewusst jenseits der Kategorie «Roman» verorten. Und in solchen, die den Roman gewissermassen von innen heraus über die eigenen Gattungskonventionen hinausführen.

Es lohnt deshalb, sich zwei exemplarische Neuerscheinungen dieses Frühjahres, eine internationale und eine deutschsprachige, näher anzusehen: das schon erwähnte Debüt von Maggie Millner. Und den Roman «Hasenprosa» von Maren Kames. Beide bringen sie auf je eigene Weise das Romanhafte und das Lyrische zusammen.

Literarische Paare

Ein «Proem» macht in Maggie Millners «Paare» den Auftakt. Darin kann man schon die Verschränkung von «Prose» und «Poem», von Prosa und Gedicht, erkennen, die diese «Love Story» prägt. Und weil darin zugleich das «Pro-», das Vorausgehende steckt, hat Eva Bonné die Headline über den Anfangsversen treffend mit «Vorspiel» übersetzt:

Ich dachte, ich müsste den Blick nie nach innen richten, solange der Blick
auf ihn fiel, den ich liebte. Ich irrte mich. Ich liebte
alles, was ich sah. Und dann, eines Tages, sah
ich in einen Spiegel. Und er war nirgends in dem Spiegel, und sie war überall.

Eine Dreiecksgeschichte also, die von einer Heterobeziehung ihren Ausgang nimmt und in eine queere Liebesgeschichte führt. Und was mit auf der Stelle tretenden Reimen beginnt, setzt sich von da an auch sprachlich in Bewegung, durch alle Reimsorten hindurch: ironisch, spielerisch, formbewusst, aber nie pathetisch.

«Couplets» heisst das Buch im englischen Original, mit einem T, das aus den «*couples*», also Paaren, den englischen Ausdruck für Verspaare macht.

In solchen Zweizeilern hat Maggie Millner einen Grossteil dieser Liebesgeschichte abgefasst, und weil sie genau weiss, dass die Form nicht zum Korsett werden darf, wird sie permanent umspielt, ironisch gebrochen, in eine Spoken-Word-hafte Leichtigkeit überführt.

Millners (und auf Deutsch eben auch Eva Bonnés) Verse sind an den Enden trotz der Reime niemals starr gehalten, weil sie elegant in die nächste Zeile oder ins nächste Couplet überfliessen, weil die Autorin ungewöhnliche Reimpaare findet, die Echoerwartung in blossen Anklänge auflockert oder

gleich ganz ins Leere laufen lässt. Auf «cloud» zum Beispiel folgt ein lässiges «could»: sorry, bloss ein Augenecho. Es sind Verse wie ein Tanz: Das Muster ist immer da, aber der Witz liegt im Wechsel von bewusster Entfernung und Wiederannäherung.

Die Verspassagen wechseln ab mit Prosa, aber auch da kann mitunter eine sprachliche Wiederholung eine erotische Steigerungsbewegung in Gang setzen:

Sie hat dich gefragt, ob du dir vielleicht ein Taxi mit ihr teilen möchtest, und du hast ja gesagt; ob du sie an die Haustür begleitest: ja; ob du noch mit raufkommst: ja; ob du dich in ihr Bett legst: ja; ...

In Millners Wechseln zwischen Prosa und Lyrik findet weniger eine Ablösung statt als vielmehr wechselseitige Durchdringung. Nicht nur fransen die Prosapassagen am Ende wieder in quasilyrische Zweizeiler aus. Auch die Gleichklänge und Reime gehen bald in die Prosaabschnitte ein, während die Zweizeiler auf einer permanenten Spannung zwischen Versschema und Satzrhythmus gebaut sind.

Das rivalisierende Duo Lyrik und Prosa – hier wird es ins Nonbinäre geholt. Weil Millner die starre Entgegensetzung auflöst, als Abstraktion entlarvt und die gemeinsamen Anteile an einer sinnlich-rhythmischen Literatursprache erkundet.

Dabei ist «Paare» alles andere als eine entrückte Hymne auf die Liebesekstase. Millner lotet die Ambivalenz von Liebe und Abhängigkeit ebenso aus wie den Umstand, dass auch progressive Liebesmodelle für den schlechten alten Egoismus anfällig sind. Und durch die luftig gesetzten Zeilen dringen auch die Krisen der Zeit:

... Draussen starben

Arten aus. Faschismus war wieder in Mode, das zeigte eine beliebige Lese-
probe

aus dem Internet.

Fast zwangsläufig macht ein so formbewusster Text wie dieser auch die Literatur selbst zum Thema. An einigen wenigen Stellen gerät das etwas zu plump: die Liebe als eine Art Reim, als *perfect match* – ein Glück, dass Millner an solchen Punkten immer noch rechtzeitig abbiegt. Stark wird die poetologische Reflexion dann an Stellen wie diesen über die Lektüre eines Buchs von Nathalie Léger:

Einen Satz bemerkte ich gleich: Sie sagte, avantgarde zu sein sei leicht,

hingegen müsse man sich ziemlich quälen, um eine simple Geschichte gut zu erzählen.

Millner hat genau diese Lehre verinnerlicht. Sie weiss, dass rein oberflächliche Effekte und formalistische Tricks noch keinen guten Text ausmachen – allein am Konventionellen festzuhalten, aber ganz bestimmt auch nicht. Dafür, eine uralte «simple Geschichte» ganz neu zu erzählen, hat sie ihre eigenen Mittel gefunden. Nicht jede «Love Story» braucht den Roman.

Hasenprosa

Wie Maggie Millner kommt auch die deutsche Autorin Maren Kames von der Lyrik. Zwei grossartige Gedichtbände oder besser lyrische Konzeptalben hat sie bisher vorgelegt. Und nun, im renommierten Suhrkamp-Verlag, den ersten Roman. Er heisst «Hasenprosa», ist neben vielem anderen auch eine Literaturbetriebssatire, und wenn man bedenkt, dass die Branche das jährlich in Klagenfurt stattfindende Förderprogramm für junge Schreibende gerne «Häschenkurs» nennt, dann ist ein wenig satirische Hasenprosa ja nicht ganz unangebracht.

Kames jedenfalls erzählt in «Hasenprosa» vom Coming of Age, vom Autorinnenwerden, vom Hochfliegen und Abstürzen, von Familie, Freundschaft, Liebe und von Familien-, Freundschafts-, Liebesschmerzen, vom Ende des Lebens als «Unbekümmer» und «Leichtling» und von einigem mehr. Nur ist das Entscheidende bei all dem immer, *wie* sie das macht, nämlich mit übermütigem Sprachwitz, beneidenswerter Selbstironie und einem unwiderstehlichen Hang, im Alltäglichen das Absurde und Lächerliche anzunehmen:

Nichtsahnend stand ich auf Stelzen, die wankten, es bangte und knackte schon lang, dann barst es, ich krachte. (...) Das kommt vom Thronen, dachte ich noch im Sturz, das kommt davon.

Wo bei Lewis Carroll einst Alice dem Hasen ins Wunderland folgte, hoppelt der Hase bei Kames bevorzugt in die reale Welt mit ihren Literaturbetriebs-härten und -gärten, aber auch mit ihren abgründigen deutschen Familiengeschichten.

Maren Kames' Roman ist Autofiktion und Autofiktionsparodie in einem. Der Hase ist dabei ein Sancho-Panza-artiger Sidekick, der die Donquichotterien der Ich-Erzählerin Richtung fertiges Manuskript lenken soll.

Doch Hasenprosa, das heisst natürlich vor allem: Hakenschlagen. Anders als bei Maggie Millner enthält Kames' Buch keinen einzigen Vers, aber an dieser Prosa schreibt trotzdem immer auch die Lyrikerin Kames mit.

Alles in diesem Buch ist durchdrungen von einem genuin poetischen Zugriff auf die Welt und die Sprache. Es sind Sätze voller Anklänge und Binnenreime und voll übermütiger Wortartmutationen. So geht es etwa durch «Hollywood oder eine andere abgewrackte, baracke Traumfabrik», und wenn eine Ausfahrt ins prosaische Erntegebiet mal wieder ergebnislos war, lautet die Bilanz: «Es war so Schmach.»

Hier wird nicht stringent geplottet und dramaturgisch gewitzt durchgezählt. Das Lyrische ist aber auch nicht in der äusserlichen Form präsent wie bei Millner. Vielmehr bildet eine poetische Denk- und Sprechweise die Tiefengrammatik, in der hier die Prosa gefertigt ist. Die Abfolge ist sprunghaft, oft ausschliesslich vom Sprachmaterial selbst vorgegeben. Die Handlung folgt keiner *hero's journey*, sondern den Fliehkräften der poetischen Assoziation, einschliesslich herrlich absurder Wortkonstruktionen, Literaturbetriebs-Namenwitzen oder schlichtweg dem Prinzip Buchstabenwürfeln:

Also sass der Hase im Ginster und grinste.

Dennoch kreierte diese poetische Assoziationsmaschinerie nicht bloss sprachspielerischen Übermut, sondern wird zum Motor für eine tief schür-

fende Erinnerungsarbeit. Ausgestattet mit einem Fotoalbum und einem an Details geschärften Erinnerungs- und Beobachtungsvermögen betreibt Kames' Erzählerinnen-Ich ihre Familienarchäologie – und fördert dabei Sätze von lebenskluger Wucht zutage: «Solange diese Oma noch lebte, habe ich vom Tod nichts gewusst.»

Es ist das kleine Wunder dieser «Hasenprosa», wie darin das Leichtfüssige und das Schwere, das Lastende und das Schwebende nebeneinander bestehen, ohne dass es jemals unangemessen oder gar anrühlich wird. «Ich bin deine Absturzversicherung», lässt Kames den Hasen einmal sagen, und tatsächlich ist der Hase ein genialer Kunstgriff, um der Story immer wieder einen Anstups zu geben, bevor sie in eine erzählerische Sackgasse gerät. Und sei dieser Anstups nur die gelassene Erkenntnis, «dass Sprache auch nur ein Gas ist und genauso schnell vergeht».

«Schätzelein!», ruft der Hase dann irgendwann, «ich glaube wohl, der Bann ist gebrochen, wir sind auf Seite 114, haben die Hundertergrenze überschritten, wir fliegen weiter.»

Eine dreistellige Seitenzahl also. Ansonsten hat Kames' «Hasenprosa» mit einem handelsüblichen Roman ziemlich wenig am Hut.

Ende der Alldominanz

Die Bücher von Maggie Millner und Maren Kames sind vermutlich die beiden Extrempole der lyrisch-prosaischen Mischform: Was bei Millner auf den ersten Blick ins Auge sticht, zeigt sich bei Kames erst in der literarischen Tiefenstruktur. Zusammen stehen sie aber ohnehin für einen viel grundlegenden Trend: Das, was neu und aufregend an der Erzählliteratur der Gegenwart ist, speist sich zu einem beträchtlichen Anteil aus vermeintlich weniger erzählerischen Gattungen wie der Lyrik und dem Essay.

Man kann darin durchaus eine Rebellion gegen den Konventionalisierungsdruck erkennen, den der Buchmarkt in den vergangenen Jahren durch die Fixierung auf leicht konsumierbare «Pageturner» mit Highbrow-Gütesiegel erzeugt hat. Der «International Style» des Populären Realismus, wie ihn der Literaturwissenschaftler Moritz Bassler konstatiert hat, mag in dieser polemischen Zuspitzung nie existiert haben; dass er als Erwartungshorizont in den Verlagslektoraten keine Rolle gespielt hätte, wird allerdings kaum jemand behaupten.

Wenn demgegenüber nun neue, hybride Spielarten des Erzählens nicht nur erprobt, sondern gelesen, gefeiert und ausgezeichnet werden, heisst das keineswegs, dass der klassische Roman tot oder in seiner literarischen Erneuerungskraft erschöpft ist. Es heisst nicht einmal, dass er seinen Status als mit Abstand beliebteste Gattung einbüsst. Es heisst aber sehr wohl, dass der Roman, zumal in seiner klassischen Form als realistisch-psychologische Grosserzählung, seine Alldominanz verliert – zugunsten einer grösseren Vielfalt, die schon lange existiert, nun aber endlich auch im breiten Publikumsmarkt ankommt.

Die experimentellen, hybriden, formal waghalsigen Werke der Erzählliteratur hat es selbstverständlich immer gegeben. (Man denke nur an Werke wie James Joyce' «Finnegans Wake», der so avanciert daherkam, dass das seinerzeit auch schon ein Grund war, dem Roman ein Sterbensliedchen zu trällern.) Erst in den letzten Jahren aber haben Autorinnen wie Anne Weber, Kim de l'Horizon oder Martina Clavadetscher für formal ausgefallene Werke mit oder ohne Romanlabel in schöner Regelmässigkeit die grossen Buchpreise abgeräumt und beim Publikum reüssiert.

Jüngstes Beispiel: Barbi Marković. An sie ging kürzlich der Preis der Leipziger Buchmesse in der Kategorie Belletristik, der von ähnlichem Gewicht ist wie der Deutsche Buchpreis (den Carl-Amery-Literaturpreis erhält sie dieser Tage obendrein). In ihrem Buch erzählt sie mit grandiosem Witz und präzise treffender Gesellschaftskritik von kleinen Alltagsdramen im Leben von Mini und Miki. Wer jetzt an Micky und Minnie Mouse denken muss, ist auf genau der richtigen Spur. Marković unternimmt nicht weniger als die Kreuzung von sogenannter Hochliteratur und Comic – und das nicht in erster Linie, weil am Ende die Zeichnungen übernehmen. Das Comic-hafte findet hier von Beginn an Eingang in das Erzählprinzip selbst: in seine episodische Serienstruktur, die Textorganisation, die Lust an der Pointe. Das Buch heisst übrigens «Minihorror». Weitere Gattungsbezeichnung? Keine.

Und noch etwas. Womöglich zeichnet sich gerade vorsichtig eine ganz neue Wertschätzung für jene Gattung ab, die, neben der Lyrik, stets am meisten im Schatten des Romans stand: die Kurzgeschichte. Erzählbände wurden lange Zeit vor allem dann gedruckt, wenn ihre Autoren im Markt längst mit Erfolgsromanen durchgesetzt waren. Bei so unterschiedlichen Autorinnen wie Bora Chung oder Joy Williams hingegen sind ihre herausragenden Storysammlungen gerade der entscheidende Faktor ihres internationalen Ruhms.

Thesen vom Tod des Romans wären allerdings schon deswegen völlig abwegig, weil die aktuelle Tendenz zu hybriden Formen nicht nur von der gegenwärtigen Romanproduktion mitgetragen wird – sondern ungeachtet aller Konventionalisierungszwänge seit jeher die Spezialität des Romans war.

Weil der Roman als Gattungsbegriff so offen, die Geschichte seiner Spielarten derart vielfältig ist, gibt es keine sinnvolle Romandefinition, die wesentlich mehr besagt, als dass es sich dabei um einen langen fiktionalen Erzähltext handelt. Das ist der Grund, warum die Gattungszuweisung «Roman» im Wesentlichen eine Frage der blossen Entscheidung geworden ist: Ein Roman ist das, was der Verlag als Roman ausgibt – und er gibt in aller Regel am liebsten Romane heraus.

Die sagenhafte formale Unbestimmtheit des Romans war aber schon immer auch die Voraussetzung, quasi sämtliche anderen Textgattungen aufnehmen und integrieren zu können – als ganze wie auch in Form einzelner literarischer Techniken und Verfahrensweisen. Genau dadurch hat sich der Roman über die Epochen hinweg als die flexible und wandlungsfähige Gattung schlechthin erwiesen – und als Raum der Freiheit, der ironischerweise allein durch buchmarktmässige Normierungen und standardisierte Erwartungshaltungen verengt wird. Wozu auch eine immer stärker Blockbuster-orientierte Literaturkritik beiträgt, die sich auf das Nacherzählen von Plots und ein paar Klappentextadjektive beschränkt.

Und jetzt? Was folgt? Und worüber debattieren, wenn es hier nicht mal eine ordentliche Grabrede gibt?

Nein, totsagen muss man ganz sicher nicht den Roman – sondern die Roman-Versessenheit im Buchmarkt. Zu verabschieden ist nicht der Roman als literarische Kunstform – sondern seine alles beherrschende Stellung als einzig goutierte Leitgattung.

Den «Prinzen aller Kunstformen», wie Will Self den Roman einst nannte, darf man ruhig von seinem hohen Ross holen, ohne sich gleich um seine Zukunft sorgen zu müssen.

Es wird auch weiterhin klassisch gebaute Romane geben, die dennoch auf der Höhe der Zeit Geschichten erzählen.

Es wird Romane geben, die auf unterschiedlichste Weise dem Hang zur erzählerischen Totale widerstehen: indem sie, wie Frank Witzel oder Terézia Morá, mit zusätzlichen Erzählsuren die Zentralperspektive auflösen; indem sie, wie Hernan Diaz oder Paul Auster, das Geschehen in multiple Perspektiven und alternative Handlungsstränge zerlegen; indem sie, wie Slata Roschal oder Dilek Güngör, ihre Geschichten neoimpressionistisch aus unzähligen Miniaturen, Momentaufnahmen und Erfahrungssplintern zusammensetzen.

Und es wird sehr vieles geben, was mit dem klassischen, in Prosa durchgezählten Roman nur noch wenig zu schaffen hat:

Romane, die ihre Energiezufuhr aus anderen Gattungen beziehen – nicht als kurze Einsprengsel, sondern als fundamentale Veränderung der Erzählverfahren. Und Erzählliteratur, die sich grundsätzlich jenseits des Romans verortet.

Diese Vielfalt gilt es zu feiern. Einen «Prinzen aller Kunstformen» braucht es dafür nicht.

Nach Veröffentlichung dieses Textes, der ursprünglich die Überschrift «Romandämmerung» trug, sind wir auf einen 2012 erschienenen Artikel von Gregor Dotzauer mit demselben Titel gestossen. Wir haben unserem Text deshalb einen neuen Titel gegeben.