

The Energy of the Incipit. On the Classification of Narrative Beginnings

Alessandra Goggio

(Università degli Studi di Bergamo)

Text beginnings, particularly those of narrative texts, have always been a source of fascination and a central focus of scholarly inquiry, particularly in recent years. A very fortunate metaphorical descriptive aid in this context is that of energy: the 'energy of the beginning' can manifest in different ways, depending on whether the incipit, like a big bang, presents what is being narrated as the *principium* of the text itself or whether it illustrates and reflects the process of the act of narration. Drawing on examples from narrative texts in German-language literature – specifically *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) by Rainer Maria Rilke, *Der Spaziergang* (1917) by Robert Walser and *Faserland* (1995) by Christian Kracht – the paper aims to shed light on two different types of narrative beginnings, each corresponding to the aforementioned concepts.

Gli incipit dei testi letterari, in particolare di quelli narrativi, hanno da sempre rappresentato una grande fonte di fascino nonché un frequente oggetto di studio, soprattutto negli ultimi anni. Una metafora descrittiva particolarmente efficace in tale contesto è quella dell'energia: l'energia dell'inizio può infatti manifestarsi in modi diversi, a seconda che l'incipit, come un big bang, presenti ciò che viene narrato come il *principium* del testo stesso o se, invece, illustri e rifletta il processo stesso dell'atto narrativo. Attraverso esempi tratti da testi narrativi della letteratura di lingua tedesca – nello specifico *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) di Rainer Maria Rilke, *Der Spaziergang* (1917) di Robert Walser e *Faserland* (1995) di Christian Kracht – l'articolo si propone di fare luce su due differenti tipi di incipit narrativi, ciascuno corrispondente ai modi di dare avvio al testo precedentemente menzionati.

KEYWORDS: *Energie, incipit, principium, Erzähltexte, Erzählprozess*

Alessandra Goggio, *Die Energie des Incipits. Zur Kategorisierung narrativer Anfänge*, in «Studi Germanici – I quaderni dell'AIG», 6 (2023-2024), pp. 197-210

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG/Q/2024-6-11



Open Access



Die Energie des Incipits. Zur Kategorisierung narrativer Anfänge

Alessandra Goggio
(Università degli Studi di Bergamo)

1. ZUR EINFÜHRUNG: DIE ENERGIE DES INCIPITS

Textanfänge, insbesondere Erzähltextanfänge, stellen seit jeher ein Faszinosum dar¹. Als der «Moment der unbegrenzten Möglichkeiten»², an dem die «Abgrenzung der Romanwirklichkeit als einer poetischen Fiktion von der empirischen Wirklichkeit»³ erfolgt, repräsentiert der Anfang nicht nur den konkreten Auftakt des Erzählten sowie des Erzählens und der Lektüre, sondern auch «de[n] literarische[n] Ort par excellence»⁴, der «die ganze Welt des Romans oder doch die generativen Gesetze, nach denen er abzulaufen hat»⁵ umschließt. Demzufolge haben Textanfänge besonders in den letzten Jahrzehnten das Interesse der Literaturwissenschaft geweckt, was zu einer beachtlichen Zahl von Publikationen zum Thema sowie zu einzelnen Texten und Autor_innen geführt hat⁶. Des Weiteren spielen Anfänge als Ort, an dem sowohl das «Spannungsverhältnis zwischen Schreiben und

1 Das gilt insbesondere für unsere vom Mythos des Anfangs besessene abendländische Kultur (vgl. Botho Strauß, *Beginnlosigkeit. Reflexion über Fleck und Linie*, Hanser, München 1992, S. 29); andere Kulturen messen dem Anfang eine unterschiedliche Bedeutung bei, können aber im Folgenden aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden.

2 Evelyne Polt-Heinzl – Christine Schmidjell, *Romananfänge und die Magie des ersten Satzes*, in «Die Rampe. Hefte für Literatur», 3 (1997), S. 197-212: 197.

3 Hermann Piwitt, *Zum Problem des Romaneingangs*, in «Akzente», 8 (1961), S. 229-243: 230.

4 Italo Calvino, *Cominciare e finire* (1985), dt. Übers. v. Burkhard Kroeber, *Anfangen und Beenden*, in «Akzente», 5 (2007), S. 385-400: 386.

5 Gerhard Schmidt-Henkel, *Anfang und Wiederkehr. Romananfänge und Romanschlüsse der deutschen Romantik*, in *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, hrsg. v. Norbert Miller, Literarisches Colloquium, Berlin 1965, S. 92-134: 93.

6 Vgl. Andrea Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, Wallstein, Göttingen 2020, S. 15 ff.

Text»⁷ als auch die schöpferische Intention⁸ der Autor_innen besonders zum Ausdruck kommt, eine zentrale Rolle in den Reflexionen vieler Schriftsteller_innen über ihr eigenes Tun, sodass Anfangsreflexionen ein konstitutives Moment vieler Poetikvorlesungen bilden⁹. Ausgerechnet in poetologischen Aussagen kommt dem Incipit oft symbolischer Charakter dadurch zu, dass man unterschiedliche Metaphern verwendet, um dessen herausragenden Stellenwert zu unterstreichen. Eine vielbeliebte metaphorische Beschreibungshilfe in diesem Zusammenhang ist die der Energie: Erste Sätze werden dann mit «blitzartige[n] Einfälle[n]»¹⁰, mit kosmischen Anfängen¹¹, «als verspürte der Roman im Moment seines Anhebens das Bedürfnis, all seine Kraft zu zeigen»¹², oder aber mit einer «einer gespannten Feder [verglichen, A.G.], die uns ahnen lässt, dass es zu einer Entladung mechanischer Kräfte kommen wird [...] und durch ihr Arrangement an[deuten], was aus der in ihnen liegenden Energie resultieren kann»¹³.

Die Vorstellung, dass dem Anfang eine gewisse Energie innewohnt, die für die Entwicklung des Textes notwendig ist, scheint außerdem gerechtfertigt, wenn man den «anfangsinduzierten Prozess-, Vollzugs- und Verlaufscharakter»¹⁴ des literarischen Textes als dessen «heimliche[n] Dynamisierungsmotor»¹⁵ betrachtet. Immerhin sind Texte in der Lage, ihren Verlaufscharakter entweder zu verschleiern oder zu akzentuieren¹⁶: Dabei nimmt die 'Energie des Anfangs' unterschiedliche Konturen an, und zwar je nachdem, ob das Incipit, ähnlich einem Urknall, das zu Erzählende als *principium* des Textes an erste, prominente Stelle platziert oder aber die Prozessualität des Akts des Erzählens als *energeia* im Humboldt'schen Sinne veranschaulicht.

7 Hubert Thüring, *Anfangen zu schreiben. Einleitung*, in *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Hubert Thüring – Corinna Jäger-Trees – Michael Schläfli, Fink, München 2009, S. 9-25: 10.

8 Vgl. Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, Columbia University Press, New York 1985, S. XVI f.

9 Vgl. Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 16.

10 Erich Nossak, zitiert in *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, hrsg. v. Horst Bie-neck, Hanser, München 1962, S. 98.

11 Vgl. Amos Oz, *The Story Begins. Essays on Literature*, engl. Übers. v. Maggie Bar-Tura, Harcourt Brace, New York 1998, S. 10.

12 Calvino, *Anfangen und Beenden*, a.a.O., S. 397.

13 Peter-André Alt, «Jemand musste Josef K. verleumdet haben...». *Erste Sätze der Weltliteratur und was sie uns verraten*, Beck, München 2020, S. 107.

14 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 10.

15 *Ebd.*, S. 339.

16 *Ebd.*, S. 203.

Ausgehend von einigen Beispielen aus Erzähltexten der deutschsprachigen Literatur um 1900 und um 2000 soll nun versucht werden, zwei unterschiedliche Typen narrativer Anfänge herauszuarbeiten, die den obengenannten Anfangs- und Energiekonzepten entsprechen. Bei den ausgewählten Erzähltextanfängen handelt es sich um die ersten Zeilen des 'Prosabuches' *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) von Rainer Maria Rilke, den Auftakt der Erzählung *Der Spaziergang* (in der Fassung von 1917) von Robert Walser und das Incipit des Romans *Faserland* (1995) von Christian Kracht. Die Auswahl der zu untersuchenden Texte erfolgte unter Berücksichtigung einiger entscheidender Faktoren: Alle drei Texte weisen einen auto-diegetischen Ich-Erzähler auf, der von Beginn an über den Akt des Erzählens reflektiert, wobei die Leser_innen mit einem mehr oder weniger expliziten metatextuellen Anfang¹⁷ konfrontiert werden; ferner markieren sie entscheidende Wendepunkte in der literarischen Entwicklung – nämlich vom Realismus zur Moderne (Rilke und Walser) und von der Moderne zur Postmoderne (Kracht) –, was sich in den jeweiligen Anfängen widerspiegelt.

2. DER URKNALL DES NEUEN ERZÄHLENS: R.M. RILKES *DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE*

11. September, Rue Toullier.

So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen: [...]¹⁸.

Rilkes *Malte Laurids Brigge* gilt auch heute noch als der erste deutsche 'moderne' Roman¹⁹. Dementsprechend stellt sein Anfang einen Bruch mit der Tradition des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts dar:

¹⁷ A. Retsch ergänzt die traditionelle Klassifizierung von Romananfängen ('ab ovo' vs. 'in medias res') «durch einen 'metatextuellen Typ' [...], um Textanfänge zu bezeichnen, die einerseits im Präsens beginnen und sich andererseits mit der Kommentierung des Erzählten (sowie des Erzählens, A.G.) beschäftigen»; vgl. Annette Retsch, *Paratext und Textanfang*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, S. 14.

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke und bes. durch Ernst Zinn, Bd. VI: *Malte Laurids Brigge. Prosa 1906-1926*, Insel, Frankfurt a.M. 1966, S. 707-946: 709.

¹⁹ Vgl. Sabine Becker, *Der Beginn der Moderne im Roman. Rainer Maria Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge» (1910)*, in *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne*, hrsg. v. Matthias Luserke-Jaqui, De Gruyter, Berlin 2008, S. 87-109.

Gemäß David Lodges Behauptung, «der Roman der Moderne ha[be] keinen wirklichen Anfang, da er uns in einen fließenden Strom von Erfahrungen eintauchen lässt»²⁰, heben die *Aufzeichnungen* mit einer Verleugnung des Incipits ab und lassen «das Erzählte als bloßen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen erscheinen»²¹, von dem man keinen «rechten Anfang»²² ausmachen kann. Auch wenn es sich auf den ersten Blick also um einen abrupten Anfang «*in medias sententias*»²³ bzw. «*in mediam personam*»²⁴ handelt, fassen die ersten Sätze nicht nur die Stimmung²⁵, sondern auch den gesamten Gehalt des Romans um, und zwar sowohl was dessen Struktur als auch dessen Poetik betrifft. Erst bei genauer Betrachtung fallen in der Tat einige Merkmale auf, die den Erzähleinsatz als «kleinste taktische Einheit eines größeren Prosawerks», welche «gedankliche und bildhafte Energien birgt, die über seine Grenzen hinausdrängen»²⁶, offenlegen.

De facto beginnt der Roman nicht unmittelbar mit einer Aussage des Erzählers, sondern mit einer ‘paratextuellen’ Markierung, die Zeit

20 David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1977, S. 45 (meine Übersetzung).

21 Wolfdieterich Rasch, *Das Problem des Anfangs erzählender Dichtung. Eine Beobachtung zur Form der Erzählung um 1900*, in Ders., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze*, Metzler, Stuttgart 1967, S. 49-57: 55.

22 Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache. Interpretation deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*, Klett, Stuttgart 1954, S. 139.

23 Vgl. Anthony D. Nuttall, *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Clarendon Press, Oxford 1992, S. 156: «There are, after all, different ways of beginning *in medias res*. There is the epic mode [...] and there is the mode [...] in which the reader finds himself in the middle of a conversation, or even someone else’s private reverie [...] – not so much *in medias res* as *in medias sententias*, ‘into the midst’ not of ‘things’ but of ‘opinions’».

24 Vgl. Norbert Miller, *Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts*, Hanser, München 1968, S. 147: «Der Leser gerät nicht einfach unvermittelt in eine laufende Handlung wie beim *medias in res*-Beginn [...]: er wird vielmehr mitten in das Innere einer ihm gänzlich fremden Person, *mediam in personam*, versetzt, mit deren Regungen in einem nur für sie bedeutsamen Augenblick vertraut gemacht, ohne dessen Ursachen im äußeren Geschehen herausfinden zu können»; vgl. dazu auch: Stephan Kammer, *Schlechte Einheit. Zur Epistolarität des Erzählens in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Rilkes Korrespondenzen*, hrsg. v. Alexander Honold – Irmgard M. Wirtz, Wallstein, Göttingen 2019, S. 33-53: 42 f.

25 Vgl. Alt, «*Jemand musste Josef K. verleumdet haben...*», a.a.O., S. 101: «Über dem einerseits klaren, andererseits ungenauen Satz [...] schwebt so die Andeutung einer tiefen Melancholie. [...] [S]ie ist von Beginn an da und liegt wie eine schwere Last über dem Bericht [...]».

26 Ulrich Fülleborn, *Form und Sinn der «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, in *Unterscheidung und Bewahrung*, hrsg. v. Hermann Kunisch – Klaus Lazarowicz – Wolfgang Kron, De Gruyter, Berlin 1961, S. 147-169: 156.

(11. September) und Ort (Rue Toullier) angibt. Derartige Angaben und deren Platzierung (zusammen mit dem Titel des Romans) lassen zunächst den Schluss zu, es handele sich hier um ein Tagebuch, genauer gesagt um «ein[] willkürlich herausgegriffene[s] Tagebuchblatt[], dem schon andere Eintragungen vorhergehen»²⁷. Dennoch deutet die Tatsache, dass dies die einzige Markierung ist, welche eine zeitliche Angabe liefert, auf einen zeitlichen Beginn der Erzählung hin: Die Ereignisse, von denen im Folgenden die Rede sein wird, mögen sich bereits zugetragen haben, doch erst jetzt meldet sich ein Ich zu Wort und fängt an, diese zu erzählen und in seinen Aufzeichnungen zu 'organisieren'. Der scheinbar willkürliche Beginn des Tagebuchs – dem zudem eine präzise Jahresangabe fehlt, als befände sich der Erzähler im Jahr Null – markiert den Anfang vom Maltes Erzählen, ebenso wie der Urknall den Beginn von Zeit²⁸.

Dass man hier mit einem absoluten Anfang konfrontiert wird, der, wie zuvor erwähnt, den Verlaufscharakter des Textes zu verleugnen versucht und «sich dadurch als paradigmatische Inszenierung der *arche* mit literarischen Mitteln präsentiert»²⁹, wird ferner offensichtlich, wenn man die Struktur der Eingangssätze unter die Lupe nimmt. Die Erzählsituation, die realisiert wird, scheint zunächst ein mündliches Gespräch nachzuahmen, gründet jedoch in der Tat auf einer sehr durchdachten Konstruktion³⁰. Eröffnet wird die erste Aufzeichnung mit dem (para)expeditiven Ausdruck 'so', welcher «auf den bzw. die nächstfolgenden Handlungsschritte hin orientiert»³¹ und als «exordiales Scharnier»³² fungiert, das «die Aufmerksamkeit des Lesers ein[fängt] und [...] sie auf das Kommende [fokussiert]»³³. Diesem 'Urknall' folgt allerdings kein strömender Erzählfluss, sondern ein stringenter auf-

27 Rasch, *Das Problem des Anfangs*, a.a.O., S. 53.

28 Stephen W. Hawking, *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes* (1988), dt. Übers. v. Hainer Kober, *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1988, S. 67.

29 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 203.

30 Rilke hat lange an dem Anfang (und dem Ausgang) des Romans gearbeitet und dabei drei verschiedene Fassungen geschrieben, um schließlich die letzte auszuwählen; dazu siehe: Moira Paleari, «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge». *Stesure di inizio e fine a confronto*, in «*Studia Austriaca*», IV (1996), S. 151-179.

31 Konrad Ehlich, *so – Überlegungen zum Verhältnis sprachlicher Formen und sprachlichen Handelns, allgemein und an einem widerspenstigen Beispiel*, in Ders., *Sprache und sprachliches Handeln*, Bd. 2: *Prozeduren des sprachlichen Handelns*, De Gruyter, Berlin 2007, S. 141-168: 162.

32 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 122 (unter Rekurs auf Ehlich).

33 *Ebd.*, S. 123; dazu auch: Paleari, «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», a.a.O., S. 162.

gebauter Satz, der sich «als Einheit wahrnehmbar [macht], die vom Folgenden so abgesetzt ist, dass der Einstieg in die weitere Entwicklung tatsächlich mit einem [...] *Sprung* beginnt»³⁴. Zum einen wird mit dem Adverbkonkretor ‘also’ ein Satz eingeleitet, der eine schlussfolgernde kommunikative Funktion³⁵ erfüllt; zum anderen entsteht durch das Mittel der Responion³⁶ ein geschlossenes Ganze, das Maltes (Erzähl-)Universum erzeugt und diesem gleichzeitig Grenzen setzt:

So, also hierher kommen **die Leute**, um zu **leben**,
ich würde eher meinen, es **stürbe** sich hier.

Nicht nur stellen die zwei Parallelsätze jenen Kontrast zwischen dem isolierten Ich und der äußeren Wirklichkeit (sowie zwischen Leben und Tod bzw. Gegenwart und Vergangenheit) her, der den gesamten Roman prägt und auf den später noch eingegangen wird; der Chiasmus zwischen den beiden räumlichen Adverbien ‘hierher – hier’ veranschaulicht zudem das Zustandekommen einer Bewegung, nämlich die Vollendung der Schöpfung des im ersten Satz mit jenem ‘so’-Urknall erzeugten Universums. Erst mit den folgenden zwei Sätzen («Ich bin ausgewesen. Ich habe gesehen:») und insbesondere nach dem Doppelpunkt fängt der Erzähler an, dieses (Erzähl-)Universum mit Inhalt – also mit dem, was er ‘gesehen’ und erlebt hat – zu füllen, wobei der Text nach dem einheitlichen und geschlossenen Anfang dank einer Kraft, die der Energie der Hintergrundstrahlung ähnlich ist, seinen Verlauf (wieder)aufnimmt. Auf diese Weise fungiert das Incipit sowohl als «Ouverture»³⁷ als auch als Darstellung *in nuce* der «molekulare[n] Struktur»³⁸ des Romans. Denn schließlich besteht dieser aus einzelnen, scheinbar isolierten, einheitlichen Aufzeichnungen, die allerdings erst durch ihre mosaikartige Montage³⁹ – als wären sie

34 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 212 f. (Hervorhebung im Original).

35 Vgl. Norbert Dittmar, *Zum Verhältnis von Form und (kommunikativer) Funktion in der mündlichen Rede am Beispiel des Konkretors also*, in *Beschreibungen für gesprochenes Deutsch auf dem Prüfstand. Analysen und Perspektiven*, hrsg. v. Norbert Dittmar – Nils Bahlo, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2010, S. 99-135: 126.

36 Vgl. Fülleborn, *Form und Sinn*, a.a.O., S. 154.

37 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 214.

38 Ming Ge, *Anfang des neuen Erzählens. Zum ästhetischen Potential des Raumerzählens anhand des Romans «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, in *Anfang. Literatur- und kulturwissenschaftliche Implikationen des Anfangs*, hrsg. v. Alina Kuzborska – Aneta Jachimowicz, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018, S. 151-158: 155.

39 Vgl. Ortrud Gutjahr, *Erschriebene Moderne. Rainer Maria Rilkes «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, in *Die literarische Moderne in Europa*, hrsg. v. Hans Joachim Piechotta, Bd. 1: *Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, hrsg. v. Hans

Galaxien desselben Universums – Maltes Entwicklung als Erzähler und als Mensch wiedergeben und jene «erzählerische Geschlossenheit und erzählte Ganzheit»⁴⁰, die in der Moderne verlorengegangen ist, *sui generis* garantieren.

Die Einheitlichkeit des Anfangs wird auch, wie bereits angedeutet, auf inhaltlich-poetologischer Ebene gewährleistet. Die Überwindung jener Unmöglichkeit des Erzählens, die Malte plagt, wird schon in den ersten Zeilen, wenn auch indirekt, bekundet: «Mit [dem] Romananfang läßt Rilke den Erzählstrom des Ich-Erzählers Malte Laurids Brigge aus der Differenz zwischen Leben und Sterben, zwischen dem Ich und den anderen, zwischen der Stadt als topographischem Ort des Erlebens und imaginärem Ort des Erzählens entspringen»⁴¹. Gerade aus dieser Differenz, die zunächst eine Leere⁴² erzeugt, geht jener «notwendige [] Sterbensprozess»⁴³ hervor, der Malte das Schreiben überhaupt ermöglicht. Das Incipit des Romans markiert daher die Geburtsstunde eines neuen Erzählens⁴⁴, das im Gegensatz zum Erzählen des Großvaters, der stets im Stande war, «sich Vergangenes (und auch Zukünftiges) unmittelbar zu vergegenwärtigen»⁴⁵ und für den «der Tod [...] ein kleiner Zwischenfall [war], den er vollkommen ignorierte»⁴⁶, ausgerechnet aus «Abwesenheit»⁴⁷ und Tod⁴⁸ entsteht

Joachim Piechotta – Ralph-Rainer Wuthenow – Sabine Rothemann, Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, S. 370-397: 390.

40 Becker, *Der Beginn der Moderne im Roman*, a.a.O., S. 100.

41 Gutjahr, *Erschriebene Moderne*, a.a.O., S. 371.

42 Vgl. Amelia Valtolina, *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst*, Stauffenburg, Tübingen 2021, S. 17: «Jene latente im Ich vorhandene sowie hinter der Dingen lauernde Leere sei zugleich die Voraussetzung einer Transsubstantiation, die Leben und Tod, Dasein und Nichts versöhne».

43 Gutjahr, *Erschriebene Moderne*, a.a.O., S. 378.

44 Nicht zufällig wird Maltes Erzählen als «Erzählen in statu nascendi» bezeichnet; vgl. Gutjahr, *Erschriebene Moderne*, a.a.O., S. 376.

45 Judith Ryan, 'Hypothetisches Erzählen': *Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes «Malte Laurids Brigge»*, in *Materialien zu Rainer Maria Rilke «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, hrsg. v. Hartmut Engelhardt, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, S. 244-279: 262.

46 Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, a.a.O., S. 735.

47 Vgl. Rainer Maria Rilke, zitiert in Maurice Betz, *Über die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Materialien zu Rainer Maria Rilke «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, a.a.O., S. 157-172: 160: «Manchmal ist es gerade diese Abwesenheit, die ihm den Schlüssel der Dingen gibt».

48 Vgl. dazu Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in *Ders., Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 2.2: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 438-465: 450: «Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er

und zu einer (Neu)Geburt führt. Damit erweist der Anfang von Rilkes Roman nicht nur seine urknallartige Kraft, sondern auch seinen metatextuellen Charakter: Indem der Anfang durch seine strukturelle Organisation sowohl eine Einheit, die den Verlaufscharakter des Textes anscheinend leugnet, als auch den Rahmen für das darauffolgende Erzählen 'wie aus dem Nichts'⁴⁹ schafft, thematisiert und unterläuft er zugleich jene «Undenkbarkeit des Anfangs»⁵⁰, die in der Moderne herrscht, und setzt an ihre Stelle ein neues *principium* des Erzählens, das die Wirklichkeit doch erzählbar macht.

3. KLEINES INTERMEZZO: ROBERT WALSERS *DER SPAZIERGANG*

Ich teile mit, daß ich eines schönen Vormittags, ich weiß nicht mehr genau, um wieviel Uhr, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, den Hut auf den Kopf setzte, das Schreib- oder Geisterzimmer verließ, die Treppe hinunterlief, um auf die Straße zu eilen. Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah⁵¹.

Robert Walsers Erzählung *Der Spaziergang* kann nicht nur ebenso sehr wie Rilkes *Malte* als Schwellentext zur Moderne, sondern auch als Zwischenstation auf dem Weg zu einem neuen 'dynamischen' Anfangstyp betrachtet werden. Wie zahlreiche Texte Walsers thematisiert auch dieser, insbesondere in der ersten Fassung von 1917⁵², gleich zu Beginn «die Entstehung eben des Textes, den man gerade liest»⁵³. Die Erzählung setzt nämlich mit einem explizit metatextuellen Incipit («Ich teile mit, daß [...]») an, das performativen und illokutionären Charak-

seine Autorität geliehen».

49 Vgl. Fülleborn, *Form und Sinn*, a.a.O., S. 167.

50 Ulrike Steierwald, *Wie anfangen? Literarische Entwürfe des Beginns*, Duncker & Humblot, Berlin 2016, S. 20.

51 Robert Walser, *Der Spaziergang*, in Ders., *Werke. Berner Ausgabe*, hrsg. v. Lucas Marco Gisi – Reto Sorg – Peter Stocker – Peter Utz, Bd. 14, hrsg. v. Lukas Gloor – Reto Sorg – Irmgard Wirtz, Suhrkamp, Berlin 2020, S. 9.

52 Eine zweite, stilistisch überarbeitete Fassung veröffentlichte Walser 1920 in dem Band *Seeland*; während in der ersten Fassung der 'erzählende Erzähler' im Mittelpunkt steht, tritt dieser in der zweiten eher in den Hintergrund; vgl. dazu: Dorette Fasoletti, *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch «Seeland»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, insb. S. 133-155.

53 Wolfram Groddeck, *'Ich schreibe hier...? Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück «Die leichte Hochachtung»*, in *Anfangen zu schreiben*, a.a.O., S. 97-108: 97.

ter besitzt. Kommt es dank der Inszenierung eines «metanarrative[n] Ich[s]»⁵⁴, der das Erzählen sowie das (erzählte) Spazieren durch eine fingierte Mündlichkeit und die Anwendung des Präsens *in Gang* setzt, anscheinend zu einem urknallartigen Anfang, akzentuiert das Incipit dennoch die Verläuflichkeit des Textes – man beachte den Satzbau, der keinen Sprung, sondern eher ein Hineingleiten in den nächsten Satzteil nahelegt. Hierbei verschmelzen erzählendes und erzähltes Ich im Folgenden ineinander und Erzählen und Spazieren gehen simultan auf: «Ein Erzähler erzählt von einem Spaziergang, den er gemacht hat und gleichzeitig macht, indem er schreibt»⁵⁵. Dementsprechend fungiert der Anfang nicht so sehr als *arche*-Rahmen für das Erzählen, wie es bei Rilke der Fall war, sondern eher als inszenierter Ursprung eines nie endenden Erzählflusses, der sein Objekt, den Spaziergang, sowie sein Subjekt⁵⁶ erst im Akt der Erzählens konstruiert («Beifügen könnte ich, [...]»). Folglich lässt sich das Incipit der Erzählung als performativer Auftakt deuten, der die gestaltende *energeia*⁵⁷ des Erzählens, d.h. «dasjenige, was ‘am Werk ist’, während es entsteht (*en ergo einai*)»⁵⁸, auslöst und die produktive Kraft des Ich-Erzählers, der nicht zufällig an erster Stelle im Text vorkommt und alleiniger Gestalter seiner eigenen (fiktiven) Welt ist, in den Fokus rückt.

Somit lässt sich das nur scheinbar traditionelle Incipit von Walsers Erzählung als Übergangsform von einem statischen, absoluten Anfang à la Rilke zu einem performativen Einsatz des Erzählens begreifen, welcher ein ironisches (im romantischen Sinne), d.h. dynamisches Spiel mit dem Erzähler-Ich entfaltet, das allerdings (noch) sinnstiftend wirkt und das Potenzial des Erzählens als schöpferischen Akt und als Mittel für die Bewältigung der Wirklichkeit (wieder) attestiert.

54 Reto Sorg, *Spazieren-Müssen in der Jetztzeit? Robert Walsers «Spaziergang» als Ich-Novelle*, in «Spazieren muß ich unbedingt». Robert Walser und die Kultur des Gehens, hrsg. v. Annie Pfeifer – Reto Sorg, Fink, Paderborn 2019, S. 1-15: 2.

55 Leonhard Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, Fink, München-Paderborn 2008, S. 144.

56 Vgl. Elmar Locher, *Ausgestellte Haltungen. Robert Walsers «Der Spaziergang»*, in *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, hrsg. v. Isolde Schiffermüller, edition sturzflüge, Bozen 2001, S. 207-231: 214 f.

57 Vgl. Eugenio Coseriu, *Humboldt und die moderne Sprachwissenschaft*, in *Energieia und Ergon*, hrsg. v. Jörn Albrecht – Jens Lüdtkke – Harald Thun, Bd. 1: *Schriften von Eugenio Coseriu (1965-1987)*, hrsg. v. Jörn Albrecht, Narr, Tübingen 1988, S. 3-11: 6: «Die Sprache ist das Gestaltende, die außersprachliche Wirklichkeit hingegen das Gestaltete».

58 Sabine Marienberg, *Energieia*, in *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung*, hrsg. v. Marion Lauschke – Pablo Schneider, De Gruyter, Berlin-Boston 2018, S. 63-68: 63.

4. IM ERZÄHLSTROM DER POSTMODERNE: CHRISTIAN KRACHTS *FASERLAND*

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gösch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke⁵⁹.

Anders als bei Walser scheint in Krachts *Faserland* jegliche sinnstiftende Funktion des Erzählens zu verschwinden. In Anlehnung an die charakteristische «Anfangshypertrophie»⁶⁰ und Intertextualität⁶¹ der Postmoderne spielt der Auftakt des Romans mit herkömmlichen Formen des Anfangs wie dem ‘incipit liber’ («Hier beginnt das Buch...») sowie dem bereits behandelten Beginn *in mediam personam*⁶²; gleichzeitig thematisiert er, wenn auch höchst ironisch, die zwingende «Notwendigkeit einen Einstieg zu finden»⁶³. Den Leser_innen tritt nämlich ein «schwebender» Anfang entgegen, da «undeutlich bleibt, ob sich der Erzähler auf den Inhalt, also auf die erzählte Geschichte, oder auf den Akt des Erzählens selbst bezieht»⁶⁴, wobei die Anwendung des unbestimmten Subjekts ‘es’ diese Unklarheit betont. Bei näherem Betrachten lässt sich jedoch feststellen, dass dieses Incipit den Beginn des Erzählten nur vortäuscht und stattdessen eher «eine Leerstelle» präsentiert: «Der Text beginnt – und verweigert zugleich das Beginnen»⁶⁵, sodass das Erzählen nie richtig «aus den Bewegungen des Anfangs herauskommt»⁶⁶. Demnach liegt der Fokus nicht primär auf dem zu Erzählenden, das lediglich Simulation, also ein «Reale[s]

59 Christian Kracht, *Faserland*, dtv, München 2002, S. 13.

60 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 21. Bereits das Motto aus S. Becketts *Der Namenlose*, das dem Text vorausgeht, thematisiert das Beginnen und führt somit zu einer Doppelung des Anfangs; vgl. Kracht, *Faserland*, a.a.O., S. 11: «Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert ist».

61 Vgl. das Incipit von L.-F. Céline *Reise ans Ende der Nacht*: «Angefangen hat das so. [...]»; Luis-Ferdinand Céline, *Reise ans Ende der Nacht*, Rowohlt, Reinbek b.H. 2003, S. 11.

62 Es handelt sich hierbei um eine Banalisierung eines solchen Anfangs, da die Situation, die vorgestellt wird, äußerst trivial ist.

63 Alt, *Jemand musste Josef K. verleumdet haben...*, a.a.O., S. 127.

64 Andrea Del Longo, *Gli inizi difficili. Per una poetica dell'incipit romanzenesco*, Unipress, Padova 1997, S. 93, meine Übersetzung.

65 Immanuel Nover, *Anfänge: Setzungen und Schleifen. Romantische Ironie und moderne Serialität*, in *Anfangen und Aufhören*, hrsg. v. Stefan Neuhaus – Petra Weber, Fink, Paderborn 2019, S. 29-42: 30.

66 Thüring, *Anfangen zu schreiben. Einleitung*, a.a.O., S. 18.

ohne Ursprung»⁶⁷ bleibt, sondern eher auf der «Performanz des [...] Sprachhandelns [des Erzählers, A.G.] und de[m] Entstehungsprozess der Welt»⁶⁸, d.h. der fiktiven Welt, die er selbst hervorbringt.

Dass das Incipit von *Faserland* sich selbst 'inszeniert', statt tatsächlich stattzufinden, wird auch durch die Konstruktion des ersten Satzes belegt. Der anfängliche Adverbkonnektor 'also' dient hier als «sequence-signal»⁶⁹, d.h. als Einleitung eines Redebeitrags, der einem anderen folgt. Somit fungiert er als eine Art «Schrittmacher in der Aktivität des Sprechens»⁷⁰, der den Eindruck erweckt, man würde unmittelbar in ein Gespräch geraten, in dem allerdings nur ein Gesprächspartner, der Erzähler, anwesend ist und erst im Nachhinein über etwas berichtet. Da aber das Incipit sowie der gesamte Text im Präsens⁷¹, ohne präzise Zeitangaben und fingiert mündlich erzählt werden, «finden Ursache und Folge des Erzählens jedoch gleichzeitig statt»⁷², und zwar ohne dass – im Gegensatz zu Walsers *Spaziergang* – explizit auf den Akt des Erzählens, der übrigens nie zu Ende kommt⁷³, hingewiesen wird. Der 'irritierende'⁷⁴ Anfangssatz verstärkt also den Verlaufscharakter des Textes so, dass nicht zuletzt dank der retraktiven und projektiven Funktion des initiierenden 'also'⁷⁵ in den Leser_innen die Vorstellung eines Erzählkontinuums⁷⁶ entsteht, das über die Grenzen des Romans hinausragt und Begriffe wie Anfang und Ende sinnlos erscheinen lässt.

67 Jean Baudrillard, *La précession des simulacres* (1978), dt. Übers. v. Lothar Kurzawa – Volker Schaefer, *Die Präzession der Simulakra*, in Ders., *Agonie des Realen*, Merve, Berlin 1978, S. 7-69: 7.

68 Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen*, a.a.O., S. 242 (Hervorhebung im Original).

69 Vgl. Walter Schönau, *In medias res: Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte*, in «Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik», 2 (1973), S. 45-62: 55: «Ein *sequence-signal* ist ein Wort, das angibt, daß der Satz, in dem es auftritt, nicht nur einem anderen Satz folgt, sondern daß dieser auch nur ganz verstanden werden kann im Zusammenhang mit dem vorhergehenden Satz».

70 Dittmar, *Zum Verhältnis von Form und (kommunikativer) Funktion*, a.a.O., S. 119.

71 Erzähltexte im Präsens setzen «eine unmögliche Erzählsituation voraus[]», welche die «Illusion der Gleichzeitigkeit von Erleben und Erzählen» erzeugt; vgl. Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Erich Schmidt, Berlin 2001, S. 159 f.

72 Christoph Kleinschmidt, *Christian Krachts Mikroästhetik*, in *Christian Krachts Ästhetik*, hrsg. v. Susanne Komfort-Hein – Heinz J. Drügh, J.B. Metzler, Berlin 2019, S. 17-25: 19.

73 Vgl. dazu den berühmten Schluss des Romans, der eher abrupt und mit einer Protention endet: «Bald sind wird in der Mitte des Sees. Schon bald»; Kracht, *Faserland*, a.a.O., S. 158. Dazu siehe auch: Nover, *Anfänge*, a.a.O., S. 34.

74 Kleinschmidt, *Christian Krachts Mikroästhetik*, a.a.O., S. 19.

75 Vgl. Dittmar, *Zum Verhältnis von Form und (kommunikativer) Funktion*, a.a.O., S. 127.

76 Turninitiiierend kommt 'also' mehr als 30mal im Text vor.

Damit wird die *energeia* des Erzählaktes auf zweifache Weise betont: Erstens wird Sprache bzw. Erzählen als aktive Tätigkeit inszeniert, die jenes «fortschreitende[] Entwickeln» des Denkens, «in de[m] nichts Bleibendes, Stätiges, Ruhendes angenommen werden kann»⁷⁷, widerspiegelt und sich «in der Erscheinung [] jedoch nur gesellschaftlich»⁷⁸ konzipiert und entwickelt; zweitens führt die Situation des Incipits zu einem ironischen Paradoxon, das den Anfang behauptet und zugleich negiert. Dadurch wird der Anschein einer grundsätzlichen Beginnlosigkeit erweckt, aus der kein *ergon* entsteht, sondern eben nur *energeia* weiter bestehen kann. Statt eines Urknalls, der ein in sich abgeschlossenes (Erzähl-)Universum erschafft, simuliert ein solcher Anfang hingegen den Zustand eines isotropen Kosmos, in dem «[n]ichts beginnt, alles schwebt und weilt»⁷⁹ und der dem «physikalische[n] Imago von einem steady state»⁸⁰ entspricht, wo Materie ständig aus einem energetischen Reservoir erzeugt wird, damit das Gleichgewicht erhalten bleibt⁸¹.

Die Aufmerksamkeit der Leser_innen wird also von Beginn an weder auf das, was erzählt wird, noch auf das Subjekt, das gerade erzählt, gelenkt; vielmehr wirkt ein solcher Anfang als ironische Reaktion auf das sogenannte 'Ende der Meta-Erzählungen' (Lyotard)⁸², die zwar «ein[en] fundamentale[n] Zweifel an der Erzählbarkeit der Dinge und sogar an den Dingen an sich»⁸³ zum Ausdruck bringt, die

77 Wilhelm von Humboldt, *Grundzüge des allgemeinen Sprachtypus*, in Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 5: *Werke 1823-1826*, hrsg. v. Albert Leitzmann, Behr, Berlin 1903, S. 364-475: 376 f.

78 *Ebd.*, S. 377.

79 Strauß, *Beginnlosigkeit*, a.a.O., S. 9.

80 *Ebd.*, S. 39.

81 Die Steady-State-Theorie, die Ende der 1940er Jahre als Alternative zur Urknalltheorie von Fred Hoyle, Hermann Bondi und Thomas Gold formuliert wurde und heute als widerlegt gilt, besagt, dass «das Universum unendlich alt ist und im Wesentlichen genauso aussieht, wie es immer ausgesehen hat. Nach der Steady-State-Theorie haben sich keine großräumigen Veränderungen im Universum als Ganzes vollzogen, insbesondere gab es keinen Urknall. Wenn diese Vorstellung angesichts der Fluchtbewegung der Galaxien aufrechterhalten werden soll, muss die Masse-Energie-Erhaltung verletzt sein. Man nimmt daher an, dass Materie kontinuierlich erzeugt wird, wodurch die Dichte des Universums konstant bleibt»; Douglas C. Giancoli, *Physik. Lehr- und Übungsbuch*, dt. Übers. v. Micaela Krieger-Hauwede – Karen Lippert – Detlef Scholz, Pearson Studium, München 2010, S. 1532.

82 Vgl. Aneta Jachimowicz, *Der Anfang in der Postmoderne*, in *Anfang. Literatur- und kulturwissenschaftliche Implikationen*, a.a.O. S. 51-61: 57.

83 Immanuel Nover, *Skandalisierung und Autorinszenierung als poetologische Verfahren*, in *Christian Kracht revisited. Irritation und Rezeption*, hrsg. v. Matthias N. Lorenz – Christine Riniker, Frank & Timme, Berlin 2018, S. 121-138: 125.

Kraft bzw. Energie des Erzählens allerdings nicht leugnet und das Erzählen selbst als grundlegende schöpferische Fähigkeit des Menschen, die nicht erst aus dem Willen entsteht, die Wirklichkeit zu bewältigen, sondern ihm angeboren ist, performativ exponiert.

5. EIN VORLÄUFIGES FAZIT

Wie die kurze Analyse versucht hat zu zeigen, lassen sich durch die Metaphorik der Energie zwei Arten bzw. Typen von Anfängen erzählerischer Werke ausmachen, die die immanente Verläuflichkeit jedes Textes auf unterschiedliche Weise reflektieren, wobei diese entweder verborgen oder aber akzentuiert wird. Einerseits gibt es Anfänge wie den von Rilkes *Aufzeichnungen*, die dazu tendieren, ihre ganze Energie schon zu Beginn zu entladen und ihr (Erzähl-)Universum so urknallartig zu entfalten, dass die Verläuflichkeit des Textes zunächst suspendiert wird, um dann, wie durch eine Hintergrundstrahlung getrieben, (wieder) in Gang zu kommen; andererseits legen die Incipits von Texten wie Walsers *Spaziergang* und Krachts *Faserland*, wenn auch mehr oder weniger explizit, die unausweichliche Verläuflichkeit und die schöpferische Energie des Erzählens offen, und zwar dadurch, dass sie diese Energie als *energeia* präsentieren, also als einen performativen Erzählprozess, der sich selbst und die fiktive Welt gleichzeitig hervorbringt, keinen klaren Anfang oder Ende kennt und Teil eines unendlichen, dem Menschen immanenten 'steady-state-Erzählkontinuums' ist. Zusammenfassend könnte man also von einer Unterscheidung zwischen «erzähltem Anfang» und ständig «anfangendem Erzählen»⁸⁴ sprechen.

Es stellt sich schließlich die Frage, ob und inwieweit eine derartige Kategorisierung auch für andere Erzählsituationen (z.B. heterodiegetisches/auktoriales Erzählen in der dritten Person) anwendbar wäre; ebenso wäre zu überlegen, ob bestimmte Anfangstypen charakteristisch für einzelne literarische Epochen sind und ob ihre Analyse dabei helfen könnte, Kontinuitäten oder Brüche zwischen benachbarten Epochen (Moderne/Postmoderne oder auch Klassik/Romantik) hervorzuheben. Ein spannender Anfang für weitere Forschungen zum Thema!

84 Steierwald, *Wie anfangen?*, a.a.O., S. 48.