

Caduff · Vedder (Hg.)
Gegenwart schreiben



Corina Caduff · Ulrike Vedder (Hg.)

Gegenwart schreiben

Zur deutschsprachigen Literatur 2000 – 2015

Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2016 Wilhelm Fink, Paderborn

Umschlagabbildung:
Karin Mamma Andersson, *Goodbye*, 2013.
© 2016, ProLitteris, Zürich

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5918-3

Urheberrechtlich geschütztes Material! © 2016 Wilhelm Fink, Paderborn

INHALT

CORINA CADUFF, ULRIKE VEDDER
Gegenwart schreiben. Zur Einleitung 9

GEGENWART ALS NACHGESCHICHTE: KRIEG UND POLITIK

MORITZ SCHRAMM
Perspektivisches Erinnern: Der Nationalsozialismus und seine Folgen
in der jüngeren deutschen Gegenwartsliteratur 15

ASAKO MIYAZAKI
Post-DDR-Literatur: Politische Diskurse über die DDR in der Literatur
seit 2000 27

HEIDE REINHÄCKEL
„Auf allen Kanälen plötzlich Bilder, die man nicht glaubt“.
9/11 in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 37

MICHAEL HOFMANN
„Islam“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Zafer Şenocak,
Navid Kermani, Sherko Fatah 49

ALLTAGSDISKURSE

ULRIKE VEDDER
Arbeitswelten und Ökonomie: Zur literarischen Kritik der Gegenwart 63

DANIEL WEIDNER
Jenseits, Umkehr, Heilige Schrift. Erzählen im Zeichen
der Rückkehr der Religion. 75

MONIKA SCHMITZ-EMANS
Apokalypik und Ökokritik 85

MASCHA VOLLHARDT Groteske, Ekel, Unbehagen. Zur Problematisierung männlicher Körpergrenzen in Texten von Heinz Strunk, Ingo Niermann und Alexander Wallasch	95
JOHANNA ZEISBERG Demenz und Literatur zwischen Ethik und Ästhetik	105
CORINA CADUFF, ULRIKE VEDDER Schreiben über Sterben und Tod	115
POSTKOLONIALES, POSTMODERNES SCHREIBEN	
ELKE STURM-TRIGONAKIS Entdecken, Kartografieren und Kolonisieren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur	127
MONIKA SHAFI <i>A living. Wer tut wo was, um sein Überleben zu sichern.</i> Zur Problematik von Mobilität, Arbeit und Würde in Romanen der Gegenwartsliteratur	139
GERHARD SCHOLZ Inselhopping durch die Jahrhunderte. Der historische Roman seit 2000 am Beispiel von Christian Krachts <i>Imperium</i> und Thomas Hettches <i>Pfaueninsel</i>	151
NEUE MEHRSPRACHIGKEIT UND MEHRSTIMMIGKEIT	
KADER KONUK Genozid als transnationales historisches Erbe? Literatur im Kontext türkischer und deutscher Geschichte	165
ESTHER KILCHMANN Von der Erfahrung zum Experiment: Literarische Mehrsprachigkeit 2000-2015	177
CORINA CADUFF Mehrsprachigkeit, Dialekt und Mündlichkeit	187

CHRISTA BAUMBERGER Autoren-Übersetzer. Poetik der Mehrsprachigkeit und Übersetzung seit 2000.....	199
---	-----

LITERATURVERMITTLUNG: ORTE UND INSTANZEN

JULIA SCHÖLL Die Rückkehr des Autors als moralische Instanz. Auktoriale Inszenierung im 21. Jahrhundert	211
---	-----

RENATE GIACOMUZZI Literaturvermittlung im Internet.....	223
--	-----

MATTHIAS BEILEIN Verlagslektoren als Instanzen der Literaturvermittlung in der Gegenwart ...	233
---	-----

JOHANNA BOHLEY Dichter am Pult – Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010-2015	243
---	-----

Autorinnen und Autoren	255
------------------------------	-----

Register der Schriftsteller/innen	261
---	-----



Corina Caduff, Ulrike Vedder

GEGENWART SCHREIBEN. ZUR EINLEITUNG

„Gegenwart schreiben“: Dieser durchaus emphatische Titel ist zugleich deskriptiv und programmatisch gemeint. Zunächst beschreibt er eine zentrale Dimension der aktuellen deutschsprachigen Literatur, nämlich die dezidierte Auseinandersetzung mit Zeitgenossenschaft, die sowohl in Bezug auf Themen, Plots und Denkfiguren als auch hinsichtlich Schreibweisen, Medialität und Sprache erkennbar ist. Zwar stellt dies ein Kennzeichen jeglicher Gegenwartsliteratur dar, egal welcher Epoche; große Teile der jüngeren deutschsprachigen Literatur zeichnen sich aber besonders durch ihr reflektiertes Beobachtungsvermögen, durch engagierte Intervention und sprachlich-ästhetische Innovation aus – sehen sich doch ihre Autor/innen in spezifisch gegenwärtiger Weise von einer massiven Medienkonkurrenz einerseits, von zunehmender Akzeleration und Simultaneität von Ereignissen und Weltwahrnehmung andererseits herausgefordert. Genau hier kommt der programmatische Gedanke eines Schreibens der Gegenwart ins Spiel: Dem vorliegenden Band geht es – neben der Analyse aktueller Texte, Phänomene und Paradigmen – auch um einen starken Begriff sowohl von Gegenwart als auch von Literatur.

Gegenwart bzw. Gegenwärtigkeit sind je zu historisierende Konzepte, für die die Gleichzeitigkeit von Produktions- und Rezeptionszeitpunkt ebenso entscheidend ist wie die Ungewissheit über ihren künftigen Status – dies kann als Konsens der Gegenwartsliteraturforschung gelten. Was die Beiträge des vorliegenden Bandes bewegt, ist darüber hinaus die Dringlichkeit, mit der die literarischen Texte ihre Themen und Verfahren behaupten, sowie die unabgeschlossene Zukunft ihrer Sujets, deren Sichtung und Erforschung die Literatur betreibt. Die Beiträge zeigen zudem, dass literarische Texte nie nur in purer Gegenwart, das heißt in einfachen linearen Zeitverhältnissen angesiedelt sind, sondern dass sie unterschiedliche Zeitebenen eröffnen und eben daraus ihren spezifischen Eigensinn und Erkenntniswert gewinnen. Die Literatur fungiert als ein Medium der Wahrnehmung, Reflexion und Kritik gegenwärtiger Verhältnisse; sie bringt diese Verhältnisse in ihren unterschiedlichen Facetten zur Darstellung und speist sie – das ist eine ihrer wesentlichen gesellschaftlichen Leistungen – in den kulturellen Kanon ein.

Gegenstand dieses Bandes ist die deutschsprachige Gegenwartsliteratur der Jahre 2000 bis 2015. Im Anschluss an den 2005 erschienenen Band *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur* (hg. von C. Caduff und U. Vedder) wird hier erneut danach gefragt, welche Themenfelder der letzten Jahre als neue paradigmatische Schauplätze zu verstehen sind. Wie korrespondiert die aktuelle Gegenwartsliteratur mit dem Zeitgeschehen und gesellschaftlichen Diskursen? In welchem Kontext werden neue Schreibverfahren und Autorschaftsmodelle erprobt,

und gibt es literaturbetriebliche Innovationen? Auch wenn bemerkenswerte Beharrlichkeiten zu konstatieren sind – etwa die Auseinandersetzung mit den Kriegen und Katastrophen des 20. Jahrhunderts, aber auch Formate wie Familienroman, historische Kontrafaktur, postmodernes Schreiben –, so sind andererseits die Geschwindigkeit und Energie der Veränderungen in Literatur und Betrieb erstaunlich: Während eine ganze Reihe der um 2000 virulenten Themen wie Luftkrieg, Biomedizin/Hirnforschung oder Klonphantasien inzwischen eher wieder in den Hintergrund gerückt ist, sind neue Gegenstände hervorgetreten, die im Folgenden in fünf Kapiteln mit insgesamt 21 Beiträgen diskutiert werden.

Gegenwart als Nachgeschichte: Krieg und Politik

Das erinnerungspolitische und interventionistische Potential der aktuellen Literatur richtet sich nach wie vor auf Kriege und politische Umbrüche des 20. Jahrhunderts und deren fortdauernde Nachgeschichte. Thematisiert werden nun auch jüngere Krisen- und Katastrophenerfahrungen, die die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts bestimmt haben und unsere Gegenwart prägen. Durch die generationellen Verschiebungen in der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und die Shoah sowie durch die Erfahrungen mit 9/11 und den neuen Kriegen entwirft die Gegenwartsliteratur andere Perspektiven auf das kulturelle Gedächtnis, auf Traumatisierungen und Gewalterfahrung, auf politische, kulturelle und religiöse Konflikte. Dabei inszeniert sie neue literarische Imaginationen des Vergangenen und des Politischen und fragt nach den Möglichkeiten ihrer Repräsentation: sei es in geläufigen Textformaten wie dem mehrgenerationellen Familienroman (u.a. Tanja Dückers, Katja Petrowskaja, Reinhard Jirgl), sei es mit Hilfe ‚anderer Räume‘, durch die eine alternative Sichtweise auf das Geschehene vorstellbar wird (u.a. Lutz Seiler, Christa Wolf), sei es durch medienbewusstes oder metafiktionales Erzählen (u.a. Thomas Lehr, Kathrin Röggla, Sherko Fatah).

Alltagsdiskurse

Die jüngste deutschsprachige Gegenwartsliteratur befasst sich vermehrt mit Alltagserfahrung und Näheverhältnissen, mit Realien und Zeitkritik, mit ebenso einfachen wie fundamentalen Fragen des Lebens und Sterbens – in diesem Zusammenhang wird auch von einem ‚neuen Realismus‘ gesprochen. Aktuelle Texte reflektieren die Möglichkeiten für Wahrnehmung und Veränderung komplexer Realitäten: indem sie Wirklichkeit offensiv fingieren bzw. akribisch aufzeichnen oder indem sie die Bedingungen für Figuren, Handlungen, Schauplätze, Redeweisen gegenwärtiger Lebenswelten kenntlich machen. Die ‚Rückkehr‘ der Arbeit oder der Religion in den gegenwärtigen Themenkanon fordert realistisches und phantastisches Erzählen gleichermaßen heraus (u.a. Ulrich Peltzer, Elfriede Jelinek, Patrick Roth, Sibylle Lewitscharoff). Als weitere Referenz des Alltagsdiskurses fir-

miert die Figur des ‚ängstlichen Mannes‘ in subjektiven oder zivilisatorischen Untergangsszenarien als Ausdruck aktueller ökokritischer und geschlechterkritischer Auseinandersetzungen (u.a. Christoph Ransmayr, Heinz Strunk). Und nicht zuletzt spiegelt sich die gesellschaftliche Konjunktur des Diskurses über Alter, Sterben und Tod in der Literatur, die insbesondere dessen ethische und ästhetische Dimensionen auslotet (u.a. Arno Geiger, Wolfgang Herrndorf).

Postkoloniales, postmodernes Schreiben

Heutige Herausforderungen durch Migration und Globalisierung gründen wesentlich in Prozessen der Kolonisierung und Entkolonisierung. In der Germanistik begann die Auseinandersetzung mit postkolonialen Konzeptionen Ende der 1990er Jahre. Ab 2000 setzte in der deutschsprachigen Literatur eine Welle von fiktionalen Entdeckungsreisen ein, in denen Kolonisierungsprozessen thematisiert und Vorstellungen von Nation, Rasse und Kultur befragt werden (u.a. Ilija Trojanow, Thomas Stangl). In diesem Kontext vollzieht sich auch eine Hinwendung zum postmodernen historischen Roman, der in fernen Zeiten und Räumen angesiedelt ist (u.a. Christian Kracht, Thomas Hettche). Mittlerweile ist die literarische Verhandlung von Globalisierung, Migration, Postkolonialismus und Transnationalität zum festen Bestandteil deutschsprachiger Literatur geworden, wobei insbesondere auch die Auswirkungen von Globalisierungsprozessen auf individuelle Figuren und Gemeinschaften sowie unterschiedlichste Alteritätserfahrungen zur Darstellung kommen (u.a. Terézia Mora, Melinda Nadj Abonji).

Neue Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit

Migration, Globalisierung und Internationalisierung bringen den Erwerb von mehreren Sprachen mit sich, was sich seit 2000 zunehmend auch in der deutschsprachigen Literatur niederschlägt. Die Literatur von Autorinnen und Autoren, die aus der Sicht und Erfahrung verschiedener Sprach- und Kulturräume schreiben, löst sich dabei mehr und mehr von der Darstellung autobiografischer Erfahrungen ab und weist stattdessen immer deutlichere sprach-experimentelle und poetologische Züge auf, wenn die deutsche Sprache mit Elementen anderer Sprachen konfrontiert wird (u.a. Yoko Tawada, José F. A. Oliver, Feridun Zaimoglu). Dabei spielen Bezüge zur Mündlichkeit eine konstitutive Rolle. In diesem Kontext ist auch die literarische Übersetzung zu betrachten, die seit der Jahrtausendwende neu im Rampenlicht steht und auch von Schriftstellerinnen und Schriftstellern geprägt wird, die zugleich als literarische Übersetzerinnen tätig sind (u.a. Ilma Rakusa, Zsuzsanna Gahse). Darüber hinaus ist die neue Karriere von Übersetzer- und Dolmetscherfiguren im literarischen Text zu vermerken (u.a. Michail Schischkin). Einen großen Anteil der aktuellen mehrsprachigen Literatur bildet die deutsch-türkische Literatur. Sie macht immer deutlicher auf die historische Schuldfrage in

der Türkei aufmerksam, womit sie, in Anlehnung an die Nachgeschichte des Nationalsozialismus in Deutschland, die Transnationalisierung von Erinnerungskulturen vorantreibt (u.a. Doğan Akhanlı, Zafer Şenocak, Emine Sevgi Özdamar).

Literaturvermittlung: Orte und Instanzen

Die Produktion von Text hat allgemein an Geldwert verloren, die Literatur ist angesichts des medialen und ökonomischen Wandels vor anhaltend große Herausforderungen gestellt. Dabei nimmt ihre Vermittlung einen hohen Stellenwert ein. Diese wird zum einen weiterhin von Lehrpersonen, Kulturvermittlern sowie auch von Verlagslektorinnen und -lektoren betrieben, die literarische Texte und Lesepublikum zusammenbringen und in dieses Verhältnis aktiv gestaltend eingreifen. Zum anderen sind die neuen Strategien der Literaturvermittlung anzuführen, die sich durch das Internet etabliert haben: Plattformen von und für Leserinnen, die sich über ihre Leseerfahrung austauschen; von Verlagen und Buchhandlungen vermarktete Kundenrezensionen; eine gänzlich neue Art der Literaturvermittlung durch Youtuber/innen, die viel beachtete Leseempfehlungen jenseits von traditionellen Bewertungskriterien aussprechen; die Online-Selbstdarstellung von Autorinnen und Autoren sowie die Karriere des Selfpublishing. Insgesamt handelt es sich bei diesen Neuerungen der Literaturvermittlung um eine gewichtige Umverteilung von Macht- und Handlungsressourcen auf neue Akteurinnen und Akteure, die eine wesentliche Veränderung von Angebot, Wirkung und Bewertung von Literatur mit sich bringt.

Wir danken der schwedischen Künstlerin Karin Mamma Andersson, dass wir ihr Gemälde „Goodbye“ (2013) auf dem Buchcover abbilden dürfen. Es zeigt aufs Schönste, wie sehr die Gegenwart von Vergangenheits- und Zukunftsbildern durchsetzt ist, und auf welche Weise zeitgenössische Wirklichkeiten mit all ihren erkenntnisträchtigen Unschärfen in der Gegenwartsliteratur und -kunst präsent sind: subkutan und explizit, in Form von Uhren mit und ohne Zeitangaben, in abgestellten Bildern, in Spiegeln und Vitrinen, und nicht zuletzt als Schwärze, die die Bildproduktion zugleich bedroht und hervortreibt.

GEGENWART ALS NACHGESCHICHTE:
KRIEG UND POLITIK



Moritz Schramm

PERSPEKTIVISCHES ERINNERN:
DER NATIONALSOZIALISMUS UND SEINE FOLGEN IN DER
JÜNGEREN DEUTSCHEN GEGENWARTSLITERATUR

„Sie ist ein Running Gag, wenn sich über die deutsche Gegenwartsliteratur lustig gemacht wird: die Kiste auf dem Dachboden, in der der Enkel Fotos entdeckt, die den Großvater in SS-Uniform zeigen.“¹ Mit diesen Sätzen beginnt der Literaturkritiker Ijoma Mangold im Februar 2014 eine Rezension von Per Leos Roman *Flut und Boden* (2014). Und er fährt fort: „Wie viele deutsche Romane haben in den letzten Jahren aus dieser Standardsituation versucht, moralisch-existenzielle Fallhöhe zu gewinnen, um die Leser über die Erfahrungsarmut ihres Erzählens zu täuschen. Wenn einem Autor gar nichts mehr einfiel, dann fiel ihm sein Naziopa ein.“²

Mangold reagiert damit auf eine Tendenz, die seit den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts zunehmend Verbreitung gefunden hat. So nimmt die in den neunziger Jahren einsetzende Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust durch jüngere Autorinnen und Autoren, die die Zeit des Zweiten Weltkrieges nicht mehr selbst erlebt haben, nach der Wende zum neuen Jahrtausend weiter zu. Im Feuilleton diagnostizierten Literaturkritiker im Frühjahr 2003 sogar eine Trendwende in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, bei der die „totale Erinnerung“ die zuvor gerade in der Enkelgeneration noch vorherrschende „totale Gegenwartsbetrachtung“ abgelöst habe.³ Romane von Marcel Beyer, Olaf Müller, Tanja Langer, Reinhard Jirgl, Tanja Dückers und Stephan Wackwitz werden in dieser Phase als Beispiele für das zunehmende Interesse an der Zeit des Nationalsozialismus und seinen Folgen in der jüngeren Generation angeführt. In der wissenschaftlichen Rezeption hat man gar einen „Erinnerungszuwachs“ konstatiert, der mit der zeitlichen Distanz zu den historischen Ereignissen noch zunehmen werde.⁴

1 Mangold, Ijoma, „The making of a Nazi-Enkel“, in: *DIE ZEIT*, 20.02.2014, <http://www.zeit.de/2014/09/per-leo-flut-und-boden-roman>

2 Ebd.

3 Bartels, Gerrit, „Die totale Erinnerung“, in: *taz*, 29./30.03.2003. Die Tatsache, dass diese Tendenz schon in den neunziger Jahren einsetzte, betont unter anderem Stephan Braese, „Im Schatten der ‚gebrannten Kinder‘. Zur poetischen Reflexion der Vernichtungsverbrechen in der deutschsprachigen Literatur der 90er Jahre“, in: *Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*, hg. v. Corina Caduff und Ulrike Vedder, München, 2005, S. 81-106.

4 Fischer, Torben u. a., „Der Nationalsozialismus und die Shoa in der deutschsprachigen Literatur des ersten Jahrzehnts. Eine Einführung“, in: *Der Nationalsozialismus und die Shoa in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. dens., Amsterdam, 2014, S. 9-26, hier S. 11.

Im Rückblick auf die ersten fünfzehn Jahre des neuen Jahrhunderts lassen sich dabei verschiedene Zugänge nebeneinanderstellen, die sich freilich oft überschneiden: die Familiennarrative in den neuen Generationsromanen, die metahistorischen Reflexionen über Möglichkeiten und Grenzen einer nachträglichen Erinnerungsarbeit, und die (multi)perspektivischen Vergegenwärtigungen historischer Realitäten.

Familiennarrative: Rückwärtsgewandte Annäherungen

Spätestens seit Anfang des 21. Jahrhunderts wird die Familie in der deutschen Gegenwartsliteratur „als Erinnerungsort neu entdeckt“.⁵ Nachdem das Genre des Familien- und Generationsromans lange totgesagt wurde, erfreut es sich plötzlich neuer Beliebtheit. Der typische Ausgangspunkt besteht dabei in der Exponierung eines fiktiven oder autobiografischen Ichs, das sich auf die Suche nach der eigenen Familiengeschichte macht und diese zur kollektiven Geschichte des 20. Jahrhunderts in Bezug setzt. Dabei geraten gerade „die Tradierung von Erinnerung“ und damit die „Möglichkeiten und Grenzen des kommunikativen Gedächtnisses“ in den Fokus des literarischen Interesses.⁶ In Romanen von Marcel Beyer, Tanja Dückers, Tanja Langer, Judith Kuckart, Arno Geiger, Julia Franck und Stephan Wackwitz geht es um die „Spurensuche“⁷ von Nachgeborenen, die den Versuch unternehmen, Leerstellen in den Familiengeschichten zu füllen.⁸ Exemplarisch lässt sich das an Dückers' Roman *Himmelskörper* von 2003 illustrieren: Die Ich-Erzählerin Freia begibt sich auf die Suche nach Hintergründen der eigenen Familie, die sie in die Zeit des Nationalsozialismus zurückführt und mit den traumatischen Erfahrungen der Großmutter auf ihrer Flucht aus Ostpreußen konfrontiert. Angesichts der eigenen Schwangerschaft strebt die Erzählerin nach einer Verankerung des eigenen Lebens in der familialen Genealogie. Entsprechend verortet sie sich im Laufe der Recherche zunehmend als „Knotenpunkt in einem dichten Netzwerk“ und erfährt sich als „Teil einer langen Kette, einer Verbindung, eines Konstrukts, das mir eigentlich immer suspekt gewesen ist“.⁹ Die Erwartung des Kindes führt zu der Erkenntnis, dass sie sich „der Zukunft und der Geschichte“ stellen müsse; in der Interaktion mit dem Kind könne sie, so das Ergebnis ihrer Reflexionen, die Veran-

5 Ebd., S. 17.

6 Ebd.

7 Dückers, Tanja, „Spuren suchen. ‚Fehlt‘ die NS-Zeit in den Romanen der ‚Enkelgeneration?‘“, in: *Edit*, 2002, S. 53-56, hier S. 56.

8 Vgl. zu den erzählerischen Möglichkeiten einer Verknüpfung der Generationen u. a. Eigler, Friederike, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin, 2005; Jahn, Bernhard, „Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 16/3 (2006), S. 581-596 sowie De Winde, Arne/Gilleir, Anke (Hg.), *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Amsterdam, 2008.

9 Dückers, Tanja, *Himmelskörper*, Berlin, 2003, S. 26 und 254.

kerung in einer für sie nur teilweise bekannten Familiengeschichte nicht länger negieren.¹⁰

Die Verortung Freias in der eigenen Familiengenealogie ist dabei keineswegs schmerzfrei. Je mehr sie über die eigene Familie und die verschwiegenen Nachwirkungen der NS-Zeit in Erfahrung bringt, desto stärker werden die inneren Konflikte und Probleme. Dückers platziert die Erzählerin in einem Spannungsfeld zwischen familialer Solidarität, die sich in der emotionalen Nähe zu den Großeltern und Eltern ausdrückt und durch diese eingefordert wird, und einer zunehmenden Distanz gegenüber den Gedankenwelten, dem Schweigen und den Taten der eigenen Familie. Es sei bemerkenswert, so Harald Welzer, dass sich „das Mitgefühl der Enkelin im Verlauf des Romans zunehmend an der Erkenntnis bricht, daß die bis in die Gegenwart reichende Identifikation der Großeltern mit dem Nationalsozialismus viel größer ausfällt, als es die Enkelin gehofft hatte“.¹¹ Das Durchbrechen des Schweigens der Familienüberlieferung ist sowohl in diesem wie auch in anderen Romanen der Ausgangspunkt für die Recherchen und Erkundungen. Die Suche wird häufig über Fotografien, Briefe und Nachlassdokumente eingeleitet, die der oder die Erzählerin zum Anlass für die eigenen Nachforschungen nimmt: „fehlende Bilder in Fotoalben“ lösen die Spurensuche aus und begleiten sie: „verborgene Dokumente, manisch aufbewahrte Erinnerungsstücke, und lückenhafte Aufzeichnungen“, wie Sigrid Weigel zusammenfasst.¹² Auch die Recherche im Archiv gehört zu den verbreiteten Topoi. Dabei drängt sich zum einen die Medialität der Erinnerung als Problem auf, zum anderen die Abgleichung des kommunikativen Familiengedächtnisses mit den Befunden des in Archive ausgelagerten kulturellen Gedächtnisses.¹³

Bemerkenswert ist, dass die im Medium der Literatur gestalteten Auseinandersetzungen immer wieder den Befunden der empirischen Sozialforschung zuwiderlaufen; so lässt sich in der privaten Kommunikation eine ausgeprägte und in weiten Teilen unkritische Solidarisierung mit den eigenen Familienmitgliedern beobachten, bei der trotz des durchaus vorhandenen Wissens die Schrecken der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft von der eigenen Familie abgetrennt werden.¹⁴ Zugleich wird in der Forschung hervorgehoben, dass gerade der Prozess einer Verankerung des Einzelnen in einem überindividuellen Zusammenhang als entscheidende Dimension der neuen Familienromane anzusehen ist. Im Gegensatz

¹⁰ Ebd., S. 255.

¹¹ Welzer, Harald, „Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane“, in: *Mittelweg* 36/1 (2004), Literaturbeilage, S. 53-64, hier S. 62.

¹² Weigel, Sigrid, „Familienbande. Phantome und die Vergangenheitspolitik des Generationendiskurses“, in: *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, hg. v. Ulrike Jureit und Michael Wildt, Hamburg, 2005, S. 108-126, hier S. 112.

¹³ Vgl. zum Verhältnis zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis die Arbeiten von Aleida Assmann u. a., *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, 2006; dies., *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München, 2007.

¹⁴ Vgl. Welzer, Harald u. a. (Hg.), „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main, 2002; siehe auch Welzer, „Schön unscharf“ (Anm. 11), S. 62-64.

zur sogenannten Väterliteratur der 1970er und 80er Jahre wird die Familie nicht mehr ausschließlich „als intergenerationelles Konfliktfeld betrachtet“, sondern „auch als für die Selbstvergewisserung produktiv zu machendes Repertoire von Geschichten und Erinnerungen begriffen“. ¹⁵ Gerade im literaturhistorischen Vergleich zeige sich daher, dass der neue Familienroman „eher im Zeichen der *Kontinuität*“ stehe. ¹⁶

Die Suche nach Verankerung in der Geschichte wird dabei vor allem in der Literaturkritik häufig als Folge einer „Zeitenwende“ ¹⁷ angesehen, die in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts zu verorten sei. Angesichts der wirtschaftlichen und politischen Unsicherheiten dieser Jahre habe sich die in den 90er Jahren sozialisierte Generation von ihrem „Entertainment-Gen“ verabschiedet, so der Journalist Christoph Amend, und strebe jetzt „mitten im Chaos der Gegenwart“ eine Reise in die Vergangenheit an. ¹⁸ In Anlehnung an theoretische Modelle von Niklas Luhmann könnte man daher von einer neuen Identitätsverankerung sprechen, die angesichts der Unsicherheiten der Gegenwart – z. B. der Börsen-Crash von 2000 oder 9/11 – die Distinktion von Vergangenheit und Zukunft wieder aktiviert und über den Bezug auf Vergangenheit in der Gegenwart Sinn stabilisiert. ¹⁹ Dabei wird die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit häufig als Voraussetzung für mögliches Glück definiert. „Alles Ungesagte“, so beispielsweise die Erzählerin in Tanja Langers Roman *Der Morphist oder Die Barbarin bin ich* (2002), „rieselt wie Sand in meine Kehle und erstickt mich“; ²⁰ das „Gemurmel der Toten“ im Haus erscheint als die „unfaßbare Hinderung, glücklich zu sein“. ²¹ Erst das Abtragen von „Schichten“ ²² erlaubt es, einen neuen Blick auf die eigene Gegenwart und Zukunft zu werfen.

Der metahistorische Roman: Unbestimmbarkeiten

Auffällig ist zugleich, dass eine solche Suche nach Verankerung durch den Bezug auf die Vergangenheit in vielen Romanen der jüngeren Gegenwartsliteratur gerade nicht aufgeht, sondern ambivalent bleibt. Immer wieder werden die Grenzen, die Hindernisse und das Scheitern einer solchen Erinnerungsarbeit thematisiert. So versuchen beispielsweise Angehörige der Enkelgeneration in Marcel Beyers Roman

¹⁵ Fischer, „Der Nationalsozialismus und die Shoa in der deutschsprachigen Literatur des ersten Jahrzehnts“ (Anm. 4), S. 17.

¹⁶ Assmann, *Geschichte im Gedächtnis* (Anm. 13), S. 73.

¹⁷ Amend, Christoph, *Morgen tanzt die ganze Welt. Die Jungen, die Alten, der Krieg*, München, 2003, S. 11.

¹⁸ Ebd.; vgl. zum Gegenwartsbezug – der Tendenz der ‚Vergegenwärtigkeit‘ – u. a. Assmann, Aleida, *Das neue Unbehagen in der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München, 2013, S. 204 ff.

¹⁹ Vgl. in Bezug auf die Gegenwartsliteratur Schramm, Moritz, „Neue Sinnkonstruktionen? Tendenzen der jüngeren deutschen Gegenwartsliteratur“, in: *Text und Kontext* 32/2010, S. 7-26.

²⁰ Langer, Tanja, *Der Morphist oder Die Barbarin bin ich*, Berlin, 2002, S. 108.

²¹ Ebd., S. 33.

²² Ebd., S. 8.

Spione (2000) mithilfe eines Fotoalbums, das u. a. Bilder des Großvaters in Militäruniform zeigt und die Möglichkeit seines Mitwirkens an der Zerstörung der Stadt Guernica durch die Legion Condor im Spanischen Bürgerkrieg nahelegt, eine Annäherung an die eigene Familiengeschichte vorzunehmen – allerdings vergeblich: An die Stelle der Rekonstruktion eines historischen Geschehens treten in dem Roman nur „Phantasien, Vermutungen und Verdächtigungen“, mit denen die Enkelkinder die Leerstellen im Fotoalbum füllen.²³ Die Geschichtsbilder, die im Roman entworfen werden, setzen sich daher nicht aus faktischem Wissen zusammen, sondern sind das Ergebnis imaginärer Annäherungen an die Geschichte, wobei die Figuren auf medial verbreitete Stereotype zurückgreifen; gerade die Vorstellung von Tätern ist „das Ergebnis von Spekulationen, in denen aus der Schule oder den Medien stammende Informationen und Klischees über die NS-Zeit beinahe willkürlich mit realen Menschen der passenden Generation verbunden werden“.²⁴ Zugleich nimmt die Vergangenheitssuche obsessive Züge an. Matthias Uecker liest Beyers Roman sogar als „Darstellung einer pathologischen Erinnerungskonstruktion“, die „keine vergangene Wirklichkeit wiederherstellt, sondern in einem ‚erfundene[n] Familienalbum‘ [...] mündet, das sich aus Verdacht und Wünschen eine Version der Vergangenheit zusammenbaut“.²⁵ Diese sage mehr aus „über die Bedürfnisse des Recherchierenden als über die Objekte seiner Konstruktion“.²⁶ Beyers Roman untergräbt so – ähnlich wie auch sein Roman *Kaltenburg* von 2009 – die Vorstellung einer unmittelbaren Rekonstruktion von Geschichte und stellt stattdessen die Dynamik von Erinnerungsprozessen ins Zentrum der literarischen Diskussionen.²⁷

Die damit aufgeworfenen Fragen zur Erreichbarkeit und Rekonstruierbarkeit von Vergangenheit sind nicht auf die literarische Thematisierung von Täterfamilien begrenzt. Katja Petrowskajas Roman *Vielleicht Esther* (2014) problematisiert auf ähnliche Weise das Verhältnis von Fiktion und Faktizität, hier nun allerdings in einer Familie von Opfern. Ihr Roman überschreitet – wie beispielsweise auch Doron Rabinovicis *Andernorts* (2010) – den nach wie vor dominierenden nationalstaatlichen Rahmen und eröffnet eine transnationale Perspektive in der Erinnerungskultur. So bringt die Spurensuche die in Berlin lebende, in Kiew geborene Erzählerin in Kontakt mit ihr zuvor nicht bekannten Familienangehörigen u. a. in England und den USA und führt sie quer durch Europa an die Orte der Verbrechen in Polen, der Ukraine, Österreich und Deutschland. Anfangs erwartet die

23 Weigel, „Familienbande“ (Anm. 12), S. 111.

24 Uecker, Matthias, „Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen“. Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen von Marcel Beyer“, in: *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, hg. v. Barbara Beßlich u. a., Berlin, 2006, S. 53-68, hier S. 63.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Vgl. zu *Kaltenburg*: Hammermeister, Philipp, „Vergangenheit im Konjunktiv: Erinnerung und Geschichte in Marcel Beyers *Kaltenburg*“, in: *Der Nationalsozialismus und die Shoa in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Anm. 4), S. 237-258.

Erzählerin des Romans sogar, es werde ausreichen, die Geschichte der eigenen, weit verstreut lebenden Familie zu erzählen, „und schon hat man das zwanzigste Jahrhundert in der Tasche“. ²⁸ Die Hoffnung auf eine widerspruchsfrei zu rekonstruierende Vergangenheit wird jedoch auch hier enttäuscht. Weder die in den Familien tradierten Erzählungen noch die von der Ich-Erzählerin auf ihren Reisen in Archiven gefundenen Dokumente und Bildmaterialien lassen eine eindeutige Rekonstruktion der Familiengeschichte zu; vielmehr entzieht sich diese im Laufe der weiteren Nachforschungen: Die Vergangenheit „betrog meine Erwartungen, sie entschlüpfte meinen Händen und beging einen Fauxpas nach dem anderen“. ²⁹ Abhängig von der jeweiligen Perspektive ändern sich die nur vermeintlich objektiven Fakten der Familiengeschichte. Die Erzählerin erkennt entsprechend, „dass ich keine Macht über die Vergangenheit habe, sie lebt, wie sie will, sie schafft es nur nicht zu sterben“. ³⁰

Die für den Roman zentrale Szene, in der sie versucht, die Evakuierung der Familie aus Kiew und den Mord an der jüdischen Großmutter ihres Vaters im Zusammenhang mit dem Massaker in Babi Jar zu rekonstruieren, steht denn auch unter dem Vorbehalt der für die sekundäre Zeugenschaft üblichen Unsicherheit. ³¹ Zugleich verliert die Erzählerin den „Hebel und Fixpunkt“ ³² ihrer Geschichte, als der Wahrheitsgehalt des zentralen Bausteins der Familiengeschichte angezweifelt wird, nämlich die faktische Existenz des „Fikus“, der von dem Lastwagen genommen wurde, um bei der Flucht Platz für ihren Vater zu machen. ³³ Wie Beyer nimmt jedoch auch Petrowskaja keinen statischen Gegensatz zwischen Fiktion und Faktizität an, sondern entwirft die These, dass gerade erst die Fiktion die Erinnerung „wahrheitsgetreu“ ³⁴ mache. Die „Wahrhaftigkeit“ eines Geschehens lasse sich vermutlich nur durch das „Zusammenspiel von kranker Einbildungskraft und schwachem Gedächtnis“ beweisen, so die Erzählerin. ³⁵

Die Grenzen einer solchen literarischen Annäherung reflektiert sie zugleich in der bereits erwähnten zentralen Szene des Buches, die den Mord an der Großmutter zeigt. Dabei nimmt die Erzählerin eine beobachtende Position ein, die ihr einen Zugang zu den Geschehnissen vom 29. September 1941 ermöglichen soll: An diesem Tag wurde die Großmutter auf der Straße vermutlich von deutschen Offizieren erschossen, die sie auf Jiddisch nach dem Weg nach Babi Jar, wo sich alle Juden versammeln sollten, gefragt hatte. Der Versuch einer Annäherung scheitert jedoch:

28 Petrowskaja, Katja, *Vielleicht Esther*, Berlin, 2014, S. 17.

29 Ebd., S. 133.

30 Ebd.

31 Siehe zum Begriff der sekundären Zeugenschaft Blasberg, Cornelia, „Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs“, in: *Wende des Erinnerns?* (Anm. 24), S. 21-34.

32 Petrowskaja, *Vielleicht Esther* (Anm. 28), S. 217.

33 Ebd., S. 219.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 196.

Ich beobachte diese Szene wie Gott aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Vielleicht schreibt man so Romane. Oder auch Märchen. Ich sitze oben, ich sehe alles! Manchmal fasse ich mir ein Herz und komme näher heran und stelle mich hinter den Rücken des Offiziers, um das Gespräch zu belauschen. Warum stehen sie mit dem Rücken zu mir? Ich gehe um sie herum und sehe nur ihre Rücken. Sosehr ich mich bemühe, ihre Gesichter zu sehen, in ihre Gesichter zu blicken, von Babuschka und von dem Offizier, sosehr ich mich auch strecke, um sie anzuschauen und alle Muskeln meines Gedächtnisses, meiner Phantasie und meiner Intuition anspanne – es geht nicht. Ich sehe die Gesichter nicht, verstehe nicht, und die Gesichtsbücher schweigen.³⁶

Das schon im Titel des Romans an prominenter Stelle angeführte ‚Vielleicht‘ wird in diesem Kontext zur entscheidenden Aussage. Nicht nur kennt die Erzählerin nicht mit abschließender Sicherheit den Namen der *Babuschka*, der Großmutter ihres Vaters, die dann im weiteren Verlauf konsequent als „Vielleicht Esther“ angesprochen wird. Auch bleibt die Frage, ob die Perspektive, aus der sie auf das letztlich tödliche Zusammentreffen der Frau – war es überhaupt die Großmutter? – mit den deutschen Offizieren schaut, tatsächlich zu verifizieren ist. Ob sie also, mit anderen Worten, einen Roman oder ein Märchen schreibt.

Petrowskajas *Vielleicht Esther* lässt sich als metahistorische Gedächtnisprosa kategorisieren, die sich dadurch definiert, dass in ihr eine „explizite Thematisierung von Gedächtnisprozessen“ vorgenommen wird.³⁷ Fiktion und historische Realität stehen dabei in keinem unauflöselichen Gegensatz, sondern ergänzen und verbinden sich. Erst der „fiktionale Schauplatz der Literatur“ ermögliche es, so Weigel, „die im Archiv recherchierten Quellen, die verborgenen und verdrängten Spuren der Geschichte, das Verschwiegene und Unheimliche im Heimischen zum Sprechen zu bringen“.³⁸

Innenräume: Multiperspektivische Annäherungen

Neben den skizzierten Möglichkeiten und Grenzen einer literarischen Rekonstruktion von Vergangenheit gibt es Werke, die sich auf andere Weise mit der NS-Zeit und ihren Folgen für die nachfolgenden Generationen auseinandersetzen. In Romanen und Erzählungen von Marlene Streeruwitz, Thomas Lehr und Thomas Harlan geht es weniger um Distanz und Spurensuche als um den Versuch, die unmittelbaren Nachwirkungen der Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten auf die

³⁶ Ebd., S. 221.

³⁷ Horstkotte, Silke, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar, 2009, S. 15. Vgl. mit Bezug auf Beyers Romane auch Hammermeister, „Vergangenheit im Konjunktiv“ (Anm. 27), S. 239.

³⁸ Weigel, „Familienbande“ (Anm. 12), S. 110.

nachfolgenden Generationen literarisch zu reflektieren. Auch dabei dominiert eine streng personale Erzählperspektive, die häufig als Ich-Erzählung konzipiert ist.³⁹

So gestaltet Lehr in seiner Novelle *Frühling* (2001) die letzten 39 Sekunden im Leben eines Selbstmörders aus dessen Innensicht. Die Figur bricht an den Folgen einer in der Familie überlieferten Schuld zusammen. Die „lange[] reise des projektils zwischen den berstenden wänden: meines schädels:“⁴⁰ wird ästhetisch komprimiert wiedergegeben, aber auch verfremdet. Im Zentrum der Erzählung steht eine dunkle Szene aus der Kindheit des Erzählers: Ein Fremder taucht im Vorgarten des Elternhauses auf, er zieht sich aus und konfrontiert den Vater mit dessen Vergangenheit als Arzt in einem Konzentrationslager. Für die Kinder – den Ich-Erzähler und seinen älteren Bruder Robert – ist das Ereignis traumatisch; es gab, wie der Erzähler erinnert, „keine. Erklärung für. Kinder, Robert, es. Ist etwas in. Unser Haus gekommen wie. Eine Kälte.“⁴¹ In den zerstückelten Sätzen tauchen Bilder von Menschenversuchen an KZ-Gefangenen auf, an denen der Vater wohl beteiligt war, in den Gedankenströmen werden aber auch Hinweise auf Leerstellen und offene Fragen sichtbar, auf die der Ich-Erzähler keine Antworten bekommen kann – nicht zuletzt, weil sich sein älterer Bruder, der mit dem „Fremden im Garten“ kurz gesprochen hatte, vor einen Zug geworfen und so die Möglichkeit einer sekundären Zeugenschaft mit ins Grab genommen hat.

Das fortlaufende Umkreisen des traumatischen Geschehens, das nur fragmentarisch und sprunghaft aus der nachträglichen Perspektive des sterbenden Ich-Erzählers vergegenwärtigt wird, verhindert eine lineare Erzählung. Gerade deshalb fordert diese Ästhetik vom Leser eine umfassende und aktive Rekonstruktionsleistung. Er ist gezwungen, das historische Geschehen hinter dem Selbstmord, das im Text nur durchscheint, aus den Bruchstücken der durch den Ich-Erzähler überlieferten Erinnerungen und Reflexionen zusammensetzen. Nicht nur wird er in die Perspektive des Erzählers hineingezogen, er ist zudem direkt aufgefordert, mit dem Text in Dialog zu treten. Der Blick in dessen Innenraum impliziert so eine dialogische Literaturauffassung, bei der der Leser dazu angehalten ist, in Beyers Worten, „selbst zum Sprecher zu werden“.⁴²

Eine ähnliche Tendenz sehen wir bei Reinhard Jirgl, der sich der Vergangenheit in seinen Romanen auf multiperspektivische Weise nähert. Schon in *Die Unvollendeten* (2003) wandte sich Jirgl der Zeit des Nationalsozialismus, dem Krieg und seinen Folgen zu, indem er mehrere Frauenstimmen nebeneinanderstellte. Vor allem in *Die Stille* (2009) entwirft er ein darüber hinausführendes Modell einer historischen Annäherung, in der die Unverlässlichkeiten des Erinnerungsprozesses

39 Siehe zu Harlan u. a. Kramer, Sven, „Nationalsozialismus und Shoa in Thomas Harlans literarischem Spätwerk“, in: *Der Nationalsozialismus und die Shoa in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Anm. 4), S. 313-334.

40 Lehr, Thomas, *Frühling. Eine Novelle*, München, 2001, S. 119.

41 Ebd., S. 118.

42 Beyer, Marcel, „Thomas Kling. Haltung“, in: ders., *Nonfiktion*, Köln, 2003, S. 227-240, hier S. 239.

mit multiperspektivischen Erzählformen einhergehen. Im Mittelpunkt des vielschichtigen Romans steht „ein dunkles, vor Brüchigkeit flanelweich sich anfühlendes, in Leder gebundenes Photoalbum“, das einst von der Schwiegermutter einer der zentralen Figuren für ihre Enkelkinder zusammengestellt wurde, sich aber jetzt im Besitz des Erzählers befindet, dem die Aufgabe gestellt ist, darüber ein Buch zu schreiben.⁴³ Die 100 „in rätselhaften Zeitsprüngen“ angeordneten Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen zwei Familienlinien, die aus unterschiedlichen Orten kommen und bis an den Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreichen.⁴⁴ Im Gegensatz zu vielen anderen Romanen der Gegenwartsliteratur, die zentrale Fotografien neben dem Text abdrucken, sind die Fotos, um die es in Jirgls Roman geht, nicht abgebildet und auch nicht literarisch beschrieben. Sie sind vielmehr der Ausgangspunkt für die Erinnerungsarbeit des Romans, wobei „zum Scheitern verurteilte Objektivierungsversuche“⁴⁵ von Anfang an abgelehnt werden. Die Fotografien sind nur Anlass für erzählerische Erkundungen; sie zeigen nämlich, so eine zentrale Formulierung im Roman, „niemals Die-!entscheidende-Szene“, die eigentliche Geschichte ist in ihnen gerade nicht enthalten. Es scheint vielmehr so, als „seien die chemisch erstarrten 4eck Bilder stets nur angefangene, nicht zuende formulierte Sätze, und die gesamte=die eigentliche Geschichte, die wird man niemals sehen, die muß man erzählen –“.⁴⁶ Letztlich geht es bei Jirgl darum, „fixierte Vergangenheiten mithilfe von Sprache wieder in Bewegung zu bringen, persönliche Erfahrungen also auf dem Umweg über Kunstfiguren erzählbar zu machen und sie an nachfolgende Generationen weiterzugeben“.⁴⁷ Wie auch bei Petrowskaja und Beyer wird die transgenerationale Vergegenwärtigung der Vergangenheit über eine Fiktionalisierung der Geschichte vollzogen. Jirgl inszeniert diese Vergegenwärtigung der Vergangenheit aber zugleich als Netzwerk von Erzählperspektiven, die sich im Roman ergänzen, widersprechen, aufeinander verweisen oder sich gegenseitig ausschließen.⁴⁸

An die Stelle einer statischen Rekonstruktion von Vergangenheit tritt so eine vielstimmige, multiperspektivische Annäherung, die zugleich den Leser selbst in den Prozess einer konstruktiven Vergegenwärtigung von Geschichte hineinzieht. Da zur „Vollständigkeit von Sinn“ immer „ein Letztes“ fehle, Sinn also nie aufgehe, bleibt auch der Prozess der Aneignung von Vergangenheit unabschließbar.⁴⁹

43 Jirgl, Reinhard, *Die Stille*, München, 2009, S. 14.

44 Ebd.

45 Stolz, Dieter, „45 Seiten aus dickem braunen Velourpapier beklebt mit 100 Mal geronnenem Tod“. Reinhard Jirgls Roman ‚Die Stille‘, in: *Text + Kritik*, Heft 189 (1/2011): Reinhard Jirgl, S. 57-68, hier S. 61.

46 Jirgl, *Die Stille* (Anm. 43), S. 420.

47 Stolz, „45 Seiten aus dickem braunen Velourpapier“ (Anm. 45), S. 62.

48 Vgl. zum poetologischen Hintergrund dieses Konzepts Jirgl, Reinhard, „Das Gegenteil von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit“, in: *Text + Kritik*, Heft 189 (Anm. 45), S. 80-85.

49 Stolz, „45 Seiten aus dickem braunen Velourpapier“ (Anm. 45), S. 62.

Die Abwesenheit von Täterliteratur in Deutschland

In der neueren Gegenwartsliteratur wird – wie die Beispiele von Beyer, Petrowskaja, Jirgl und Lehr zeigen – auf differenzierte Weise der Versuch unternommen, sich der Zeit des Nationalsozialismus und seinen Folgen literarisch anzunähern. Die ästhetische Vielfalt der Perspektiven ist unübersehbar. Zugleich fällt gerade im internationalen Vergleich auf, dass in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Zugänge fehlen, die in anderen Literaturen durchaus verbreitet sind. Das trifft vor allem auf die sogenannte Täterliteratur zu, bei der Autoren wie Jonathan Littell, Martin Amis, Sofi Oksanen, Nir Baram oder Simon Pasternak den Versuch unternehmen, über die Innensicht der Täter beim Leser „an emphatic or at least an affective relation to the perpetrator“ herzustellen.⁵⁰ Einige dieser Werke entfalten ihre Wirkung durch das Spiel mit Tabus und durch die Steigerung der Fiktionalität. Zugleich liegt in vielen von ihnen der Versuch vor, die Leserinnen und Leser mit Hilfe einer personalen Erzählform in die Perspektive des Täters hineinzuziehen und ihnen auf diese Weise die Potenzialität der eigenen Täterschaft vor Augen zu führen.⁵¹ Die internationale Täterliteratur ist entsprechend oft dialogisch orientiert und lässt sich als Teil einer zunehmenden Universalisierung des Holocaust deuten.⁵²

Möglicherweise ist gerade die Annahme einer universellen, uns alle einschließenden Potenzialität der Täterschaft der Grund dafür, dass fiktive Täterperspektiven in der deutschsprachigen Literatur bisher wenig vertreten sind und bei der Kritik häufig auf Ablehnung stoßen – wird eine solche Universalisierung doch gerade in Deutschland oft als Relativierung der historischen Schuld aufgefasst.⁵³ Die wenigen Ansätze, die im deutschsprachigen Raum existieren, beziehen sich entsprechend meist auf dokumentarisches Material, so beispielsweise Jürg Amanns *Der Kommandant* (2012), der die Aufzeichnungen des Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß zu einem literarischen Monolog verdichtet, und die Dokumentarfilme *Das Himmler-Projekt* (2000) von Romuald Karmakar sowie *Das Goebbels-Experiment* (2005) von Lutz Hachmeister, die ebenfalls mit historisch überliefertem Material, in denen die Täter ungebrochen zu Wort kommen, arbeiten.⁵⁴ Fiktionali-

50 Crownshaw, Richard, „Perpetrator Fictions and Transcultural Memory“, in: *parallax* 17/4 (2011), S. 75-89, hier S. 75.

51 Vgl. u. a. Littell, Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, 2006, S. 37. Vgl. zu Littells Roman auch: Barjonet, Aurélie/Razinsky, Liran (Hg.), *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*, Amsterdam, 2012.

52 Vgl. zur Universalisierung des Holocaust und zur damit einhergehenden Ausrichtung des Erinnerns auf die Zukunft u. a. Levy, Daniel/Sznaider, Natan, „Memory Unbound. The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory“, in: *European Journal of Social Theory* 5/1 (2002), S. 87-106.

53 In diesem Sinne: Theweleit, Klaus, „On the German Reaction to Jonathan Littell's *Les bienveillantes*“, in: *New German Critique* Nr. 106, Vol. 36/1 (2009), S. 21-34.

54 Vgl. zur schwierigen Rezeption von Karmakars Film Frölich, Margrit, „Perpetrator Research through the Camera Lens: Nazis and Their Crimes in the Films of Romuald Karmakar“, in: *New German Critique* Nr. 102, Vol. 34/3 (2007), S. 75-85.

sierte Täterperspektiven sind dagegen – sieht man von einzelnen Ausnahmen wie Marcel Beyers *Flughunde* (1995) ab – kaum auszumachen. Man kann jedoch vermuten, dass vergleichbare Zugänge auch in der deutschsprachigen Literatur Verbreitung finden werden. Die schon jetzt unübersehbare Vielfalt der ästhetischen Zugänge zum Nationalsozialismus und Holocaust würden auf diese Weise durch die Innensicht auf die Perspektiven der Täter erweitert – und damit wohl auch die Komplexität der literarischen Annäherungen an die Geschichte weiter gesteigert.



Asako Miyazaki

POST-DDR-LITERATUR:
POLITISCHE DISKURSE ÜBER DIE DDR
IN DER LITERATUR SEIT 2000

Betrachtet man neuere literarische Texte von Autorinnen und Autoren, die aus der DDR stammen, so lässt sich eine ganze Reihe interessanter Konflikte mit politischen Diskursen über die DDR, die in den 1990er Jahren entstanden sind, beobachten. Literarische Auseinandersetzungen richten sich zum einen auf einen Diskurs in der Geschichtsschreibung, der, pointiert formuliert, den Zusammenbruch der DDR als Fortschritt in einer westlich perspektivierten Nationalgeschichte charakterisiert. Zum anderen werden allzu griffige politische Kategorisierungen in Frage gestellt, die oft in den aus westlicher Sicht konstruierten DDR-Bildern zu finden sind, wie etwa die Gegenüberstellung von ‚gewissenloser Stasi‘ und ‚menschlichem Gewissen‘ oder von Täter- und Opferrolle.

In etlichen literarischen Texten thematisieren ostdeutsche Ich-Erzähler ihren Konflikt mit solchen politischen Diskursen, sei es offensichtlich oder auch indirekt. Dass manche dieser Erzähler-Figuren nach der Wende in die Ferne reisen, nach Sibirien und in die USA, lässt vermuten, dass kulturelle Differenzen im Post-DDR-Kontext, die durch die gesellschaftlichen Veränderungen in Deutschland zunehmen, vermittels neuer transkultureller Erfahrungen, d. h. über eine Perspektive der Distanz, vergegenständlicht werden und zum Ausdruck kommen. Andere Texte präsentieren alternative Geschichtsvorstellungen und Bilder der DDR.

*Sibirien: Ein Ort für DDR-Erinnerungen*¹

Es ist frappierend, dass in einigen Texten von Autor/innen aus der ehemaligen DDR ausgerechnet Sibirien als Schauplatz der Erinnerung erscheint. In Kurt Drawerts Reiseessay *Nach Osten ans Ende der Welt. Eine Eisenbahnreise* (2001) erklärt der Erzähler am Anfang, wie man als „Westeuropäer“ die Reise durch Russland genießt, indem man an den beobachteten Orten und Ereignissen immer wieder Momente der Rückständigkeit ausmacht.² Dabei spricht er kaum von sich selber.

1 Zum Sibirien-Motiv in der Post-DDR-Literatur vgl. Miyazaki, Asako, „Topos Sibirien in der Erinnerung an die DDR“, in: *Neue Beiträge zur Germanistik* 8/1 (2009), S. 95-112; dies., *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur*, Würzburg, 2013, S. 112-147.

2 Drawert, Kurt, „Nach Osten ans Ende der Welt. Eine Eisenbahnreise“, in: ders., *Rückseiten der Herrlichkeit*, Frankfurt am Main, 2001, S. 177-240, hier S. 184 f.

Erst als die Eisenbahn über den Ural weiter nach Osten, gen Sibirien fährt, verrät der Erzähler einem westdeutschen Kabinennachbarn seine Herkunft aus der DDR. Sibirien erscheint so als Ort, an dem sein Selbstbild als ehemaliger DDR-Bürger in Erscheinung treten kann.

Eine ähnliche Struktur weist Lutz Seilers Erzählung *Turksib* (2008) auf. Allerdings weicht sie mit ihren komplexen Beschreibungen visueller Eindrücke und mit ihren intertextuellen Bezügen, insbesondere zu Kafka und Heine, von der Form eines Reiseberichts ab.³ Hier wird der Ich-Erzähler im Wagen der Turkestan-Sibirischen Eisenbahn von Erinnerungen an die DDR, vor allem an seine Erfahrungen als NVA-Soldat, heimgesucht; auch hier also fungiert Sibirien als Projektionsfläche, auf der der Konflikt mit der Erinnerung verortet werden kann – und literarische Form gewinnt.

Wenn beide Erzähler in der Nachwendezeit mit Sibirien einen Raum bereisen, der nicht mehr zu Europa gehört,⁴ und sie sich dort an die DDR als ihre Herkunft erinnern können, so lässt sich diese topografische Hinwendung nach Osten dahingehend verstehen, dass das Territorium der Bundesrepublik offenbar nicht der passende Ort für solche Erinnerungen ist. Die Bundesrepublik wird dabei als ein politischer Raum wahrgenommen, in dem die Bezugnahme auf den ‚Westen‘ und die Identität als (West)Europäer Normalität beanspruchen, mithin Werte darstellen, die die Bürger aus der DDR sich aneignen (sollen). Entsprechende Diskurse stellt z. B. die Historiografie der 1990er Jahre bereit: Der Bielefelder Historiker Hans-Ulrich Wehler etwa geht davon aus, dass „Deutschland auch im 19. und frühen 20. Jahrhundert, genauso wie vorher, ein Teil des Westens gewesen“ sei, während das nationalsozialistische Regime und die DDR ein „Abstieg aus dieser Welt“ gewesen seien: Ein „historische[r] Prozeß“ habe 1990 „die Rückkehr Ostdeutschlands in den Westen gebracht“.⁵ Eine andere Variante derartiger Geschichtsschreibung stellt *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte* (2000) von Heinrich August Winkler dar. Der Autor charakterisiert „das wiedervereinigte Deutschland“ als „ein[en] demokratische[n], postklassische[n] Nationalstaat“, der „nicht weniger souverän“ sei als andere Mitgliedsländer der Europäischen Union.⁶ Für ihn markiert das Jahr 1990 das Ende des deutschen „Sonderwegs“ und „ein Stück jener europäischen Normalisierung Deutschlands“. In beiden Darstellungen wird der Zusammen-

3 Den Erzählmodus, der in Seilers *Turksib* das Erzählen als Heimsuchung durch Erinnerungen charakterisiert, habe ich als „halb-bewusste Erinnerungserzählung“ bezeichnet und mit anderen Beispielen verglichen. Miyazaki, Asako, „DDR-Erinnerung anhand des Topos Sibirien im Zwischenraum der Geschichtsdiskurse. Halb-bewusste Erinnerungserzählung bei Lutz Seiler“, in: *Narrative kultureller Identität. Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989*, hg. v. Carola Hähnel-Mesnard und Elisa Goudin, Berlin, 2013, S. 335-347; Miyazaki, *Brüche in der Geschichtserzählung* (Anm. 1), S. 181-187.

4 Im Begriff Europa ist etymologisch und somit auch konzeptionell eine Selbstpositionierung im Westen immanent. Nishitani, Osamu, *Sekaishi no Rinkai* (Der kritische Zustand der Weltgeschichte), Tokyo, 2001, S. 87-120.

5 Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 5: 1949-1990, München, 2008, S. 437.

6 Winkler, Heinrich August, *Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte*, Bd. II, München, 2002, S. 655.

bruch der DDR in die Geschichte einer Nation integriert, die sich am Begriff des ‚Westens‘ orientiert; in beiden Varianten stellt die DDR eine Abweichung von einer geradezu teleologischen Konstruktion der Geschichte Deutschlands dar.

Diese Diskurse erschweren die Erinnerung an die DDR als ‚das Eigene‘; deshalb versetzt die literarische Imagination den konfliktreichen Schauplatz der DDR-Erinnerung nach Sibirien. Denn nicht nur in den genannten Reisebeschreibungen wird das Bild Sibiriens mit der Erinnerung an die DDR verknüpft: In Angela Krauß’ Erzählung *Wie weiter* (2006) ist die Erzählerin, die in Leipzig lebt, seit der Sowjetzeit mit einer tatarischen Frau in Sibirien befreundet und intensiviert diesen Kontakt nach der Wende durch gegenseitige Besuche und Telefongespräche. Mit ihr hat sie die Erfahrung des ‚Ostblocks‘ gemeinsam. Sibirien erscheint, im Gegensatz zu Ostdeutschland, als Ort, an dem die Vergangenheit nicht vergeht:

Das Reich der Inkas nahm sich der Tropenwald, den Kommunismus nimmt sich der Schnee. Das Eis konserviert alles. In Sibirien kann Stalin nicht entkommen und der erste Mensch im All nicht verlorengehen. [...] Das All weiß mit dem Westen nichts anzufangen.⁷

In dieser Vorstellung wird die Vergangenheit, die nicht in politischer Kontinuität mit der Gegenwart steht, in geografische Räume verschoben, welche für den betreffenden Geschichtsdiskurs als marginal gelten und zudem durch die Natur – Tropenwald und Schneelandschaft – verdeckt sind. Die Naturlandschaft verhindert, dass das Untergegangene in jene Geschichtserzählung integriert wird, die eine (west)europäische Identität als teleologischen Fluchtpunkt behauptet.

Aufgehen in der Natur: Geschichten des Untergegangenen

Die von Krauß’ Erzählerin geäußerte Vorstellung, dass die Naturlandschaft an marginalen Orten – im Post-DDR-Kontext wohl in Sibirien – das Untergegangene aufnimmt, teilt Kurt Drawert in seinem bereits genannten Reiseessay *Nach Osten ans Ende der Welt*:

Es kann aber auch sein, daß sich die Natur ihre Landschaften einmal zurückerobert, wenn die Städte zerfallen und die Vegetation sie ins Pflanzenreich heimholt. Unter Moosen, Gräsern und Laub liegen dann die Monumente begraben, und unsere Er rungenschaften werden versunken sein wie Vineta, nur ohne Mythos.⁸

⁷ Krauß, Angela, *Wie weiter*, Frankfurt am Main, 2006, S. 109.

⁸ Drawert, „Nach Osten ans Ende der Welt“ (Anm. 2), S. 222. Vineta heißt eine Inselstadt, die nach der Sage in der Ostsee, vermutlich in der Nähe der Odermündung, versunken ist. Sie taucht in mehreren Texten der Post-DDR-Literatur auf. In Fritz Katers Theaterstück *Vineta (oderwassersucht)* (2003) und in Uwe Kolbes Gedicht „Vineta“ (1998) verweist diese Figur m. E. auf das Problem, dass die Kommunikation über Erinnerungen an die DDR nicht gemeinschaftsbildend ist. Miyazaki, *Brüche in der Geschichtserzählung* (Anm. 1), S. 148-178.

Wie bei Krauß wird auch hier die Vergangenheit der DDR und des ‚Ostblocks‘ weder als Vorgeschichte noch als Abweichung von einer westlich orientierten Geschichte charakterisiert, sondern als etwas Untergegangenes, das in der Natur aufgeht.

Dieses Modell der Geschichtsunterbrechung in der Natur findet eine weitere Variation in Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* (2008). In den einzelnen Kapiteln wird von den wechselnden Besitzern und Bewohnern eines Seegrundstücks in Brandenburg im Verlauf des langen 20. Jahrhunderts erzählt. Die insgesamt elf Geschichten werden jedesmal durch ein kürzeres Kapitel, stets „Der Gärtner“ betitelt, unterbrochen, in dem der Garten des Hauses und die Arbeit des Gärtners, der über die Zeiten hinweg präsent ist, beschrieben werden. So erscheinen in den historischen Zeitphasen, in denen sich die einzelnen Geschichten abspielen, die Weimarer Republik, der Nationalsozialismus, die DDR und die Nachwendezeit als nacheinander untergehende Systeme, die weder eine Hierarchie noch einen Fortschritt ausbilden. Stattdessen sind alle Geschichten letztlich der ‚Rückeroberung‘ durch die Natur ausgesetzt. Der „Prolog“ beschreibt die Vorgeschichte des Ortes seit der Eiszeit, insbesondere die Entstehung des Sees. Dabei wird betont, dass dieser nur „etwas Zeitweiliges“ sei:

Märkisches Meer, aber eines Tages würde er auch wieder vergehen, denn, wie jeder See, war auch dieser nur etwas Zeitweiliges, wie jede Hohlform war auch diese Rinne nur dazu da, irgendwann wieder ganz und gar zugeschüttet zu werden. Auch in der Sahara gab es einmal Wasser.⁹

Die „Rinne“, die „irgendwann [...] zugeschüttet“ wird, erscheint als Metapher für die erzählten Geschichten, die „irgendwann“ enden und in der Naturlandschaft aufgehen, statt in eine teleologische Geschichte integriert zu werden.¹⁰

Zur Kritik der Siegerperspektive

In den 1990er Jahren haben journalistische Medien sowie Filme von westdeutschen Produzenten mehrfach ein Bild der DDR konstruiert, das durch die Gegenüberstellung der Stasi als ‚das Böse‘ einerseits und des Kampfes des menschlichen Gewissens andererseits geprägt ist.¹¹ Die Soziologin Molly Andrews hat in diesem

⁹ Erpenbeck, Jenny, *Heimsuchung*. Roman, Berlin, 2008, S. 10.

¹⁰ Inga Probst charakterisiert *Heimsuchung* als „Narrativ der Diskontinuität“ eher im Kontrast zu literarischen Texten, die im Rahmen eines ‚Familienromans‘ verstanden werden können. Ebenso stellt sie die Funktion des in diesem Roman geschilderten Ortes dem Begriff ‚Generationenort‘ (A. Assmann) gegenüber. Probst, Inga, „Auf märkischem Sand gebaut. Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* zwischen verorteter und verkörperter Erinnerung“, in: *Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*, hg. v. Ilse Nagelschmidt, Inga Probst und Torsten Erdbrügger, Berlin, 2010, S. 67-88.

¹¹ Der Filmwissenschaftler Yamamoto verweist auf einige typische Motive der Filme, die nach der Wende produziert wurden und die DDR thematisieren. Die Stasi trete in mehreren Filmen, wie in *Das Versprechen* (1995), *Das Leben der Anderen* (2006) oder *Die Frau vom Checkpoint Charlie*

Zusammenhang im Jahr 2012 Interviews mit fünfzehn – meist ehemals staatskritischen – Intellektuellen aus der DDR geführt; viele von diesen zeigten sich von dem Film *Das Leben der Anderen* (2006) irritiert, weil er eine vom westlichen Publikum gewünschte, dem Hollywood-Stil angepasste Heldengeschichte auf die DDR projiziere, die in den Augen der Interviewten allzu unrealistisch erschien.¹²

Ein derartiger Konflikt mit einem vereinfachten Blick auf die DDR wird in Christa Wolfs Roman *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (2010) zum literarischen Stoff. Im Roman schildert die Erzählerin, deren Lebenslauf Parallelen zu dem der Autorin aufweist, retrospektiv ihren Aufenthalt in Los Angeles zu Anfang der 1990er Jahre, wo sie sich von der Stasi-Debatte in Deutschland distanzier. Westdeutsche Journalisten und Kritiker werfen ihr vor, dass sie in der DDR nicht nur ein langjähriges Opfer der Stasi war, sondern auch an der Seite der Täter aktiv gewesen sei. Man habe in den veröffentlichten Stasi-Akten auch ihre „Täter-Akten“, d. h. die Akten einer ‚Inoffiziellen Mitarbeiterin‘ (IM) gefunden, was die Erzählerin daraufhin im Archiv in Berlin überrascht nachvollzieht: In den Akten finden sich ein „offenbar harmlose[r] Bericht“ über einen Kollegen, den sie schrieb, als sie jung war, sowie „Berichte zweier Kontakte“, die Treffen mit ihr dokumentieren, welche sie lange vergessen hatte.¹³ In ihrer Erinnerung an das eigene Leben in der DDR überwiegt der Konflikt mit der SED, vor allem seit 1976, seit der Ausbürgerung des „Sängers“.¹⁴

Die Erzählerin leidet unter dem Deutungsschema, das ihre Kritiker auf die DDR projizieren. Sie quält sich wiederholt mit der Frage, warum sie ihre Tätigkeiten als IM vergessen konnte, und hat Schwierigkeiten zu sagen, dass diese für sie nicht als Bespitzelung galten und sie sie auch nicht für wichtig hielt. Von diesem Konflikt kann sie sich dadurch distanzieren, dass sie sich in den USA in einem anderen politischen Kontext befindet, wo Fragen über Deutschland aus fremden Perspektiven gestellt werden:

Da kam sie endlich, die erwartete, die gefürchtete Frage: What about Germany? You live in Berlin? West or east? East? Under the regime? [...] Ich spürte, daß ich die

(2007), als Figur auf, die das Böse verkörpere. Yamamoto, Yoshiki, „Kioku no Naka no Kuni. Sai-Toitsu-go no Doitsu-Eiga ga Egaku Higashi-Doitsu“ („Ein Land im Gedächtnis. Darstellungen der DDR in deutschen Filmen nach der Wiedervereinigung“), in: *Eiga no Naka no Shakai / Shakai no Naka no Eiga* (Gesellschaft im Film / Filme in der Gesellschaft), hg. v. Kentaro Sugino, Kyoto, 2011, S. 281-318.

12 Andrews, Molly, „The Nice Stasi Man Drove His Trabi to the Nudist Beach: Contesting East German Identity“, in: *Marked Identities. Narrating Lives between Social Labels and Individual Biographies*, hg. v. Roberta Piazza und Alessandra Fasulo, Basingstoke, 2015, S. 43-57, hier S. 49-52.

13 Wolf, Christa, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Frankfurt am Main, 2011 (Erstveröffentlichung 2010), S. 178-187.

14 Zwar werden im Roman viele der Wirklichkeit entsprechende Ereignisse erwähnt oder als Stoff verarbeitet, wie etwa Christa Wolfs Aufenthalt in Los Angeles 1992-1993 oder die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 und der ‚Protestbrief‘ dagegen, zu dessen Erstunterzeichner/innen Christa Wolf gehörte. Aber im Roman werden sie mit fiktiven Details und Figuren verbunden, und die Namen mancher Figuren, die auf reale Personen wie Christa Wolf oder Wolf Biermann hindeuten, werden ausgelassen.

Fremde war. Daß mein ganzes Leben und alle Versuche, es zu erklären, für eine normale gutwillige Amerikanerin in dem einen Begriff zusammenliefen: Regime.¹⁵

Und während sie im ‚Osten‘ des Kalten Kriegs mit russisch-jüdischen Gleichgesinnten befreundet war, erscheint sie in den USA „als Vertreterin des heutigen Deutschland“¹⁶, des Landes, das die Eltern der *second generation* ins Exil gezwungen hatte. Zwar empfindet sie die Fragen, die ihr von den Nachfahren jüdischer Exilanten gestellt werden, als „scharf“, und ihrer Behauptung, dass die meisten heutigen Deutschen keine Antisemiten seien, wird nicht geglaubt. Aber indem sie mit den Fragen aus fremder Perspektive konfrontiert wird, kann sie sich von den politischen Kategorisierungen, die die Kritik an ihr in Deutschland prägen, ein Stück weit befreien, weil sie nicht mehr auf ihre Rolle als Intellektuelle der DDR reduziert wird.

Außerdem bemerkt die Erzählerin, dass die US-amerikanischen Sicherheitsdienste von den Medien keineswegs kritisiert werden, auch wenn „die altgedienten FBI- und CIA-Agenten unbekümmert“ im Fernsehen von ihren früheren Tätigkeiten fast im Stile einer Heldengeschichte erzählen.¹⁷ Der Unterschied gegenüber der Stasi wird im Roman darauf zugespitzt, dass die US-Sicherheitsdienste an der Seite der „Sieger der Geschichte“¹⁸ stehen. In diesem Zusammenhang ist der Name des Hotels, in dem die Erzählerin wohnt, symbolisch zu verstehen. Es heißt MS. VICTORIA, wird im Buch durchgängig groß geschrieben und steht in impliziter Verbindung mit der Berliner Statue der Viktoria auf der Siegessäule, die sich – wenn auch zufällig – im westlichen Teil der Stadt befindet.

Los Angeles wird somit zu einer „Stadt der Engel“, nicht nur qua Namen, sondern auch als Ort, an dem die Erzählerin an den „Untergang“ denkt: anspielend auf Walter Benjamins Denkfigur des „Engels der Geschichte“, den in diesem Roman eine aus Uganda eingewanderte Putzfrau des Hotels MS. VICTORIA mit Namen Angelina verkörpert.¹⁹ Dabei ist es bemerkenswert, dass die Erzählerin, die den Gebrauch von Täter-Opfer-Schemata in Frage stellt, letztlich doch die Gegenüberstellung von Siegern und „untergehenden Völkern“²⁰ als implizites Modell gebraucht. Dies wird bei einem Besuch der Indianersiedlungen erkennbar: Auf diesem Ausflug imaginiert die Erzählerin, dass Angelina sie als Schutzengel begleitet. In den Kulturpraxen der heutigen Indianer, aber vor allem auch in den Ruinen des um 1200 verschwundenen Volks Anasazi sieht die Erzählerin Zeichen einer untergehenden und untergegangenen Zivilisation. Als sie „gegenüber den westlichen Wissenschaftlern, die in das innere Geheimnis dieser in ihren Augen primitiven

15 Wolf, *Stadt der Engel* (Anm. 13), S. 102 f.

16 Ebd., S. 280.

17 Ebd., S. 216.

18 Ebd., S. 176.

19 Zu den Bezügen auf Benjamin, vor allem auf den „Engel der Geschichte“, und zum Erinnerungskonzept „Ausgraben und Erinnern“ in *Stadt der Engel* vgl. Sakova-Merivee, Aija, „Die Ausgrabung der Vergangenheit in ‚Stadt der Engel‘ oder The Overcoat of Dr. Freud“, in: *Christa Wolf: Im Strom der Erinnerungen*, hg. v. Carsten Gansel, Göttingen, 2014, S. 245-256.

20 Wolf, *Stadt der Engel* (Anm. 13), S. 401.

Kultur nicht eindringen konnten“, „Schadenfreude“ spürt, projiziert sie den Untergang des europäischen Kommunismus auf die Indianer.²¹ In ihrer Gegenüberstellung von ‚Siegern‘ und ‚Untergehenden‘ ist zwar ein vom Kalten Krieg geprägtes dichotomisches Denkmodell zu erkennen, das sich jedoch von einer einfachen Täter-Opfer-Gegenüberstellung unterscheidet. Der Blick auf die ‚Untergehenden‘ – ausgerechnet auf dem Ausflug von der Stadt Los Angeles aus und begleitet von der Engelfigur Angelina – schließt an jenen Blick an, den der ‚Engel der Geschichte‘ bei Benjamin auf die Vergangenheit wirft: Er sieht diese als „Trümmerhaufen“, statt sie in eine kontinuierliche Geschichte zu integrieren.²² Angelina widersetzt sich als afrikanische Arbeitsmigrantin und als Schutzengel der ‚Untergehenden‘ der Konstruktion einer Weltgeschichte der ‚Sieger‘, obwohl sie selber kaum vom Politischen spricht.

Das Prinzip des Davonkommens

Während bei Wolf jene Täter-Opfer-Gegenüberstellung von der Erzählerin in Frage gestellt wird, wird sie in zwei Romanen von Angelika Klüssendorf, die 1984 Mitbegründerin einer Leipziger Untergrundzeitschrift war und kurz darauf nach Westdeutschland ging, weder direkt thematisiert noch reproduziert, sondern durchaus vermieden. In *Das Mädchen* (2011) und der Fortsetzung *April* (2014) wird aus der extradiegetischen Perspektive erzählt, wie die Protagonistin immer wieder schwierige Situationen erlebt, überlebt und daraus entkommt. Sie bleibt im ersten Roman namenlos, ist am Anfang zwölf Jahre alt und wohnt bei einer tyrannischen Mutter und einem alkoholsüchtigen Vater. Das Zusammenleben mit ihrer gewalttätigen Mutter erfährt sie als eine Abfolge von Situationen, aus denen sie „nicht rauskommt“²³ oder denen sie nur zeitweilig entfliehen kann: „[E]igentlich will sie nur davonkommen, und manchmal gelingt es ihr.“²⁴ Das Mädchen stiehlt, lügt, wird verhaftet, reißt mehrmals von zu Hause aus. Im Verlauf des Romans verlässt sie endgültig ihr Elternhaus und lebt in einem Kinderheim, wo sie wiederum versucht, zumindest innerlich unabhängig zu sein. Dass sie zwar einerseits Übergriffe wie den Sadismus der Mutter erleidet, aber andererseits keineswegs bloß passiv bleibt, sondern von sich aus tätig wird, macht es schwierig, die Protagonistin als typisches Opfer zu betrachten.

21 Ebd., S. 396. Die Projektion der „Untergehenden“ auf die Indianer hat dabei trotz aller Unterschiede eine Gemeinsamkeit mit der Indianerdarstellung in einigen in der DDR produzierten Filmen. Nach Yamamoto wird in DEFA-Filmen wie *Die Söhne der großen Bärin* (1966) auf den Kampf der Indianer gegen die Kolonialisierung durch die Weißen der antikapitalistische Kampf der Kommunisten projiziert. Yamamoto, Yoshiki, „Doitsu ni okeru Seibugeki no Hennyō. Janru to Ideorogi“ („Die Verwandlung des Westens in Deutschland. Gattung und Ideologien“), in: *Eiga to Ideorogi* (Filme und Ideologien), hg. v. Kentaro Sugino, Kyoto, 2015, S. 149-176, hier S. 165.

22 Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1/2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main, 1991, S. 697 f.

23 Klüssendorf, Angelika, *Das Mädchen*, Köln, 2011, S. 78.

24 Ebd., S. 11.

Nachdem sie mit dem Schulabschluss das Kinderheim verlassen hat und, nun im zweiten Roman, ihr neues Leben unter dem selbst gewählten Namen April anfängt, wechselt sie in kurzen Abständen ihre Arbeitsstellen und Liebesbeziehungen. Zwischendurch versucht sie, Selbstmord zu begehen, wird gerettet und als psychisch kranke Patientin in einer Klinik behandelt. Als sie im Alter von etwa zwanzig Jahren mit einer Freundin in Leipzig „eine Untergrundmappe“ anfängt, geht es ihr „nicht darum, sich auf diesem Weg kritisch mit ihrem Land auseinanderzusetzen“. In Bezug auf das Politische „ist ihr Blick getrübt“, sie sei aber „dagegen, im Dienst einer übergeordneten Sache ein Menschenleben zu riskieren“.²⁵ Die Gerüchte über die Stasi erscheinen ihr „aufgebauscht“ und „übertrieben“, auch nach der Veröffentlichung der „Untergrundmappe“ macht sie „sich über die Stasi lustig“.

Aprils unabhängiges Leben basiert auf dem „Davonkommen“. So verlässt sie auch die DDR: Sie geht mit ihrem Freund Hans und dem gemeinsamen Sohn nach Westberlin, wo sie mit neuen Problemen konfrontiert wird und letztlich auch Hans verlässt. Dass sie sich auf diese Weise ständig bewegt und an keinem Ort dauerhaft bleibt, prägt den Verlauf der Handlung und die Erzähldynamik und hindert die Leserschaft daran, April mit politischen Rollen, Positionen, Optionen oder Visionen zu identifizieren. So zeigen Klüssendorfs Romane ein Leben in der DDR, das zwar staatlicher Repression unterliegt, sich aber jenseits jeglicher Täter-Opfer-Gegenüberstellung abspielt.²⁶

Relativierung der politischen Rollen

In Klüssendorfs Romanen stehen Leben und Überleben als etwas so Grundsätzliches im Vordergrund, dass die politischen Kategorisierungen zurücktreten und in ihrer Funktionsfähigkeit in Frage gestellt werden. Diese Tendenz ist auch in Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* zu sehen, am radikalsten im Kontext der Vergewaltigung der „Frau des Architekten“ am Kriegsende durch einen jungen „Rotarmisten“. Die Erzählstimme stellt die Tat als eine Art Wechselbewegung dar und vergleicht diese mit dem Krieg:

Vielleicht besteht der Krieg nur in der Verwischung der Fronten, denn jetzt, da sie seinen Kopf zwischen ihre Beine schiebt, vielleicht nur deswegen zwischen ihre Beine schiebt, weil sie weiß, daß der Soldat eine Waffe hat, und es klüger ist, sich nicht zu wehren, übernimmt sie die Führung, vielleicht besteht darin der Krieg, daß immer einer aus Angst vor dem anderen die Führung übernimmt, und dann wieder umgekehrt, und immer so weiter. [...] beides sieht sich so ähnlich [...].²⁷

25 Klüssendorf, Angelika, *April*, Köln, 2014, S. 128.

26 Dies unterscheidet Klüssendorfs Romane auch von (n)ostalgischen Beschreibungen des DDR-Alltags von Jugendlichen, wie in Thomas Brussigs Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) und in Jana Hensels im Stil eines autobiografischen Essays gestalteter Erzählung *Zonenkinder* (2002).

27 Erpenbeck, *Heimsuchung* (Anm. 9), S. 100 f.

Der junge sowjetische Soldat erscheint einerseits als Täter, als Vergewaltiger, andererseits aber auch als ein Opfer des Kriegs, das seine Familie und Heimat verloren hat. Der Schrank, in dem sich die Frau versteckt gehalten hat und in dem der Soldat sie vergewaltigt, ist wie das ganze Haus von ihrem Mann entworfen worden: einem Architekten und Mitglied der nationalsozialistischen Reichskulturkammer, der das Grundstück günstig von der jüdischen Nachbarsfamilie erworben hat, deren Mitglieder teils ins Exil nach Afrika gehen mussten und teils deportiert wurden. Gerade angesichts dieser politischen Konstellation fällt es in der zitierten Beschreibung besonders auf, dass beide, die „Frau des Architekten“ und der „Rotarmist“, von Verlustgefühlen und Ängsten getrieben sind.²⁸ Überhaupt werden die Unterschiede zwischen den politischen Standpunkten der Protagonisten im gesamten Roman relativiert: Mitläufer der Nazis, eine verfolgte jüdische Familie, ein kommunistisches Paar, das nach dem Moskauer Exil in die DDR „zurückkehrt“ – ihnen allen gemeinsam ist die Erfahrung des Heimatverlusts. Ihre Erfahrungen werden aber keineswegs als Wiederkehr des Gleichen dargestellt, sondern in Form von Variationen, indem die Erzählstimme das Haus, die Treppe, die Interieurs, den Garten und den See in mehreren Kapiteln wiederholt beschreibt, wobei sie auf jeden Protagonisten anders wirken.

Die Fokussierung auf Leben und Überleben, die sich bei Klüssendorf und bei Erpenbeck finden lässt, sowie die Hervorhebung der Gemeinsamkeiten von Menschen unterschiedlicher Standpunkte stellen im Kontext der geschilderten politischen Verwerfungen keineswegs eine Berufung auf anthropologische Konstanten oder einen per se vorhandenen menschlichen Überlebenswillen dar. Vielmehr können sie als dezidiert alternative Perspektiven betrachtet werden, um jenen politischen Diskursen zu entkommen, die tendenziell teleologischen Geschichtskonzepten verpflichtet sind und die in der Beurteilung historischer Verhältnisse beispielsweise mit Täter-Opfer-Gegensätzen operieren. Dieser Perspektive entspricht auch die Erzählweise der Romane: Sowohl bei Erpenbeck als auch bei Klüssendorf werden die Ereignisse und das Handeln der Protagonisten im Präsens beschrieben, so dass jedes Ereignis sich in seiner eigenen Gegenwart behauptet, mithin einer Logik der Diskontinuität statt einem teleologisch angelegten Verlauf folgt.

Die so beschriebenen Ereignisse zielen weder auf Einfühlung in die Protagonist/innen noch auf ein emotionales Engagement des Lesers in der Erwartung eines kommenden Endes.²⁹ Vielmehr sind es die systematischen Unterbrechungen im

28 Anke S. Biendarra meint, dass Erpenbecks Beschreibung der Vergewaltigung, die die beiden Figuren weniger als Täter und Opfer, sondern eher als zwei Opfer charakterisiert, im deutschen Kontext als Tabubruch gilt. Biendarra, Anke S., „Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* (2008) und *Aller Tage Abend* (2012) als europäische Erinnerungsorte“, in: *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*, hg. v. Friedhelm Marx und Julia Schöll, Göttingen, 2014, S. 125-143, hier S. 139.

29 W. B. Gallie verweist darauf, dass eine traditionelle Erzählung eine sich teleologisch entwickelnde Handlung hat und dass die Emotion des Lesers aktiviert wird, indem er der teleologischen Geschichte folgt und seine Erwartung auf ihr Ende richtet: Gallie, W. B., *Philosophy and the Historical Understanding*, London, 1964, S. 46-48.

Geschichtenerzählen (Erpenbeck) bzw. die ständigen Situationsänderungen (Klüsendorf), die den Leser dazu veranlassen, sich auf das Erkennen von exemplarischen Lebenserfahrungen und deren politisch-historischer Bedingtheit zu konzentrieren.

Die fernen Schauplätze

Die bisher betrachteten literarischen Erzählweisen, Imaginationen und Figuren, die die historische Diskontinuität hervorheben, können insgesamt als Reaktion auf die diskursive Vereinnahmung der DDR-Vergangenheit und deren Integration in die Geschichtskonstruktion aus der bundesrepublikanischen, westeuropäischen Perspektive aufgefasst werden. Wie stark und wie problematisch dieser Diskurs der Nationalgeschichte den Post-DDR-Kontext prägt, ist auch daran zu erkennen, dass sich die behandelten literarischen Texte auf einen kritischen Umgang mit diesem Diskurs konzentrieren: Zwar behaupten sie zumindest potenziell eine kulturelle Heterogenität des Post-DDR-Kontextes, indem sie die Konstruktion einer Nationalgeschichte in Frage stellen; zugleich aber stehen sie weiteren interkulturellen Kontakten jenseits des deutsch-deutschen Verhältnisses nicht sehr offen gegenüber. Selbst wenn in einigen Texten ferne Orte wie Sibirien und die USA wichtig sind,³⁰ werden kaum intensive Beziehungen zu ihnen aufgebaut. Vielmehr fungieren sie primär als Schauplatz und Anlass für die Auseinandersetzung mit den eigenen DDR-Erinnerungen und mit Diskursen über deutsche Geschichte.

³⁰ Nicht nur in Christa Wolfs Roman *Stadt der Engel*, sondern auch in Angela Krauß' oben erwähnter Erzählung *Wie weiter* und in Julia Schochs Roman *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* (2009), in denen jeweils DDR-Erinnerungen thematisiert werden, treten die USA als wichtiger Ort auf, wenn auch nicht als Ort des Erinnerns.

Heide Reinhäkel

„AUF ALLEN KANÄLEN PLÖTZLICH BILDER,
DIE MAN NICHT GLAUBT“. 9/11 IN DER
DEUTSCHSPRACHIGEN GEGENWARTSLITERATUR

„Ich möchte nur schnell mal anmerken, dass ich durch eines der Flugzeuge, die ins World Trade Center reingeknallt sind (das zweite), wach geworden bin. Das zweite Flugzeug war größer, der Knall lauter.“¹ Mit diesem lapidaren Beitrag, den Else Buschheuer am Morgen des 11. September 2011 in New York in ihrem Internettagebuch *www.else-buschheuer.de* postete, setzte die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zu 9/11 ein. Dabei konnte die Autorin und Kulturjournalistin, die erst im Sommer nach New York gezogen war, nicht ahnen, dass sie in einer neuen politischen Zeitrechnung erwacht war. Denn das Medien- und Terrorereignis 9/11 wurde als politische Zäsur zu Beginn des 21. Jahrhunderts, als nationales amerikanisches Trauma und symbolischer Angriff auf die westliche Welt gedeutet und damit zur epocheprägenden Geschichtschiffre im Kalender einer globalisierten Erinnerungskultur.

Auch der Kulturwissenschaftler Klaus Theweleit hatte nach den New Yorker Terroranschlägen von einem Knall gesprochen, allerdings im metaphorischen Sinn, um den Schock und die unmittelbar nach den Anschlägen einsetzende Diskussion über das Verhältnis von Realität und Fiktion zu beschreiben.² Denn viele Augenzeugen, aber auch Fernsehzuschauer hatten, wie Susan Sontag prominent ausführte, beim Betrachten des Zusammenbruchs der Twin Towers das Gefühl, die Geschehnisse wie im Kino zu erleben.³ Die absichtsvoll erzeugten *Bilder des Terrors*⁴ waren in ihrem *double bind* aus vertrauter filmischer Katastrophenästhetik und realer Gewalt „Schwellenbilder zum Eintritt in das neue Jahrtausend“⁵, die schnell zu globalen Medienikonen avancierten.

In den künstlerischen Repräsentationen der Terroranschläge dominierten als erste Reaktionen *Narrative des Entsetzens*⁶, die sich vor allem mit dem Schockmo-

1 Buschheuer, Else, *www.else-buschheuer.de – Das New-York-Tagebuch*, Köln, 2002, S. 148. Da Buschheuers Tagebuch nicht mehr online ist, dient die ein Jahr später erschienene Buchfassung im Folgenden als Textgrundlage.

2 Vgl. Theweleit, Klaus, *Der Knall. 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt am Main/Basel, 2002.

3 Siehe Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien, 2003, S. 28.

4 So der Titel des Sammelbandes von Beuthner, Michael/Buttler, Joachim/Fröhlich, Sandra/Neverla, Irene/Weichert, Stephan A. (Hg.), *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln, 2003.

5 Theweleit, *Der Knall* (Anm. 2), S. 263.

6 Lorenz, Matthias N. (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, Würzburg, 2004. Siehe auch Poppe, Sandra/Schüller, Thorsten/

ment und den Medienbildern der Zerstörung des World Trade Center auseinandersetzen. Auch die Gegenwartsliteratur schien auf den ersten Blick wie unter Schock zu stehen. Denn obwohl sich in den öffentlichen Debatten nach den Anschlägen auch viele Autor/innen zu Wort meldeten, setzte nach Meinung der Literaturkritik die Literarisierung von 9/11 nur zögerlich ein – so übermächtig und überfordernd schienen die realen Geschehnisse zu sein. Anlässlich der folgenden Jahrestage der New Yorker Terroranschläge stellten die Literaturkritiker deshalb routiniert die Diagnose, dass die Schriftsteller/innen am Erzählen des 11. September gescheitert seien: „Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt?“⁷, „Die Bücher zum 11. September sind da: Lauter Katastrophen [...]“⁸ und „In der Gegenbilder-Falle. Die Literatur sucht noch: Alle Versuche, 9/11 in Romanen zu erfassen, scheitern jedenfalls bislang“⁹. Auch wurde die These aufgestellt, es werde eine „ästhetische Inkubationszeit“¹⁰ benötigt, und dabei übersehen, dass die Gegenwartsliteratur längst kontemporäre Schreibstrategien angesichts des globalen Medienereignisses 9/11 gefunden hatte. Allerdings waren die Vorbehalte der Literaturkritik durchaus nachvollziehbar. Denn die Literatur stand vor der Herausforderung, sich auf ein zeithistorisches Katastrophenereignis zu beziehen, das in seiner bildlichen Repräsentation bereits als fiktiv wahrgenommen sowie mit dem Nimbus des Traumas als etwas Nicht-Repräsentierbares belegt wurde, während gleichzeitig die Medienbilder der Anschläge als visuelle Ikonen im kollektiven Bildgedächtnis kanonisiert wurden.

Sieben Jahre nach Buschheuers Tagebucheintrag merkte die Literaturkritikerin Sigrid Löffler in einem Beitrag zur *Literatur der Jahrtausendwende* an, dass 9/11 das Hintergrundgeräusch in unzähligen deutschen Gegenwartsromanen sei.¹¹ Sie verwies damit auf den literarischen Prozess, in welchem 9/11 ausgehend vom Knall zum Hintergrundgeräusch und somit von einem zeitgeschichtlichen Erzählanlass zu einem latenten Narrativ oder einer „medial inszenierten Langzeitgeschichte“¹² mit angelagerten Themenfeldern wie Terrorismus und neue Kriege, staatliche Überwachung und gesteigerte Risikowahrnehmung geworden war.¹³

Seiler, Sascha (Hg.), *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld, 2009.

7 Hartwig, Ina, „Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt?“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 04.04.2002.

8 Weidemann, Volker, „Die Wörter sind unter uns“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 17.02.2002.

9 Bönisch, Dana, „In der Gegenbilder-Falle“, in: *die tageszeitung* vom 10.09.2008.

10 Siehe Köhler, Andrea, „Literatur. Eine Kolumne. Ground zero“, in: *Merkur* 52 (2002), S. 234-239, hier S. 237.

11 Vgl. Löffler, Sigrid, „Literaturen, Literaturkritik und Leser um 2000“, in: *Literatur der Jahrtausendwende*, hg. v. Evi Zemanek und Susanne Krones, Bielefeld, 2008, S. 435-445, hier S. 436.

12 Siehe Weichert, Stephan, *Die Krise als Medienereignis. Über den 11. September im deutschen Fernsehen*, Köln, 2006, S. 218.

13 Zu 9/11 in der Literatur vgl. Reinhäckel, Heide, *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, 2012.

Im Record-Modus: Die Katastrophe protokollieren

„Der 11. September ist überfrachtet mit Interpretationen und Kommentaren, der Tag ist tausendfach photographiert, erzählt und nacherlebt, eine mediale Dauerzitation, in der sich bestimmte Bilder durchsetzen“, resümiert die Journalistin und Publizistin Carolin Emcke in *Von den Kriegen. Briefe an Freunde*, um im Anschluss eigene Erfahrungen und Beobachtungen an diesem Tag in New York zu schildern.¹⁴ Emcke gehört zu den deutschsprachigen Autor/innen, die sich zum Zeitpunkt der Terroranschläge in New York aufhielten und damit zugleich Augenzeuge und Fernsehzuschauer der städtischen Katastrophe wurden. Denn obgleich die Medienberichterstattung über die Flugzeugattentate, die brennenden Zwillingstürme und deren Zusammenbruch in Echtzeit an ein weltweites Fernsehpublikum ausgestrahlt wurde, kam der Zeugenschaft in New York eine besondere Rolle zu. Berichte über den sich auf die Stadt legenden Ascheregen, den Kollaps der Türme und die damit verbundene Geräuschkulisse avancierten daher schnell zu Markern von Authentizität und Teilhabe. Auch den Texten von Else Buschheuer und Kathrin Röggla, die zum Zeitpunkt der Terroranschläge in New York in der Nachbarschaft des World Trade Center lebten und ihre Eindrücke der Katastrophe schilderten, wurde Unmittelbarkeit, Subjektivität und Aktualität zugesprochen. Else Buschheuers *New York Tagebuch* wurde mit seinen Online-Einträgen vom Vormittag des 11. September 2001 aus dem Sperrgebiet am Ground Zero zum minutiösen Protokollmedium der Katastrophe und näherte sich dabei dem Online- beziehungsweise Bürgerjournalismus an. Buschheuer selbst reflektiert die Funktion des Internettagebuchs zwischen Schreibzwang und Therapeutikum, wenn sie rückwirkend ihre über 90 Tagebucheinträge zwischen dem 11. und 14. September kommentiert: „Die Zeit war außer Kraft gesetzt. Schreibenmüssen, Nichtschlafenkönnen, Bleibenmüssen. Und sich an den Kopf greifen, wenn man an sein früheres Leben denkt.“¹⁵

Das *New York Tagebuch*, das 2002 als Buch erschien, interpretiert das Medienerignis 11. September in erster Linie als individuelle und kulturelle Zäsur: „Weil eben nichts mehr so ist, wie es war, niemand, ich auch nicht.“¹⁶ Auch Autoren in Deutschland wie Durs Grünbein, Max Goldt, Rafik Schami oder Walter Kempowski verfassten Tagebuchaufzeichnungen über die Terroranschläge.¹⁷ Dabei ermöglichte die Poetologie des Tagebuchs eine subjektive Auseinandersetzung mit 9/11,

14 Vgl. Emcke, Carolin, *Von den Kriegen. Briefe an Freunde*, Frankfurt am Main, 2004, S. 163.

15 Buschheuer, *New York Tagebuch* (Anm. 1), S. 205.

16 Ebd., S. 179.

17 Vgl. Durs Grünbeins Tagebucheinträge vom 11. bis 16. September 2001: „Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19.09.2001 sowie die Aufzeichnungen vom 18. bis 21. September: „Der Terror auf seinem Flug durch die Städte“, in: *Literaturen* 12 (2001), S. 20-23. Goldt, Max, *Wenn man einen weißen Anzug anhat*, Reinbek bei Hamburg, 2002; Kempowski, Walter, „Auszüge aus dem Tagebuch 2001“, in: *Text + Kritik: Walter Kempowski. Nr. 169* (2006), S. 3-31; Schami, Rafik, *Mit fremden Augen. Tagebuch über den 11. September, den Palästina-Konflikt und die arabische Welt*, Heidelberg, 2002.

die die Anschläge sowohl als zeitgeschichtliche Zäsur markierte als auch in die Kontinuität des diaristischen Prinzips überführte.

Dagegen beschreibt Kathrin Röggl, die sich im Frühherbst 2001 als Stipendiatin des Deutschen Literaturfonds in New York aufhielt, vor allem die unterschiedlichen Sprachmechanismen nach dem Terrorakt. Drei Tage nach den Anschlägen schildert sie in der *taz* ihre Erlebnisse: „einen tower haben wir hier eben brennen und einstürzen sehen, etwa einen kilometer entfernt von unserem platz auf der ecke houston/wooster street mit ziemlich guter perspektive auf das, was man euphemistisch ‚geschehen‘ nennen könnte und was doch weitaus zu groß zu sein scheint, um es irgendwie integrieren zu können in eine vorhandene erlebnisstruktur.“¹⁸

Als Autorin vor die grundsätzliche Frage nach möglichen Reaktionen auf das Ereignis 9/11 gestellt und durch ihre journalistische Tätigkeit bereits in das tagesaktuelle Deutungsgeschäft eingebunden, beginnt Röggl, die Mechanismen des deklarierten Ausnahmezustands zu erforschen. Sie verfolgt die US-amerikanische Medienberichterstattung, unternimmt ausgerüstet mit Fotoapparat und Aufnahmegerät zahlreiche Streifzüge durch New York, führt Interviews mit Passanten und Experten. Als Ergebnis der Recherche und der parallelen journalistischen Tätigkeit erscheint noch im Dezember 2001 ihr Buch *really ground zero. 11. september und folgendes*¹⁹, das als eines der ersten Bücher über den 11. September gilt. Während Buschheuers *New York Tagebuch* mittels autobiografischer Schreibverfahren vor allem auf die Darstellung des individuellen Erlebens abzielt, thematisiert Rögglas Text die medialen Rahmungen und sprachlichen Diskursivierungen des Medienereignisses. Dafür inszeniert *really ground zero* durchgängig das Format des selbstreferenziellen Gesprächs als Recherchemittel und Darstellungsform. Zu diesem Zweck transkribiert der Text mündliche Gespräche, Telefongespräche, Fernsehinterviews, Abendunterhaltungen auf einer Party sowie akademische Vorträge von Jacques Derrida und Giorgio Agamben. Ein Selbstinterview der Erzählinstanz am Ende des Buches – „und zum schluss, was jetzt? etwa ein interview mit mir selbst? nein, so was kann man nicht mehr machen, das geht doch heute nicht mehr“²⁰ – resümiert die Sichtung des sprachlichen Diskursgeflechtes nach dem 11. September:

- also der versuch, aus diesem haufen an ideologemen, aufgebrochenem vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen, einen überblick zu bekommen? also vom haufen der authentizität zum haufen der begriffsverschiebungen?
- das ist das spannungsfeld der schreibenden. was kann man anders, als darin herumzudümpeln.²¹

18 Röggl, Kathrin, „really ground zero. Die meisten New Yorker wirken derzeit wie stillgestellt. Die Normalität hat derzeit immer noch hysterische Züge. Szenen aus dem Ausnahmezustand“, in: *die tageszeitung* vom 14.09.2001.

19 Röggl, Kathrin, *really ground zero. 11. september und folgendes*, Frankfurt am Main, 2001.

20 Ebd., S. 108.

21 Ebd., S. 109.

Als intermediale Versuchsanordnung zwischen Literatur und Journalismus erprobt *really ground zero* dokumentarisch-fiktionalisierende Schreibstrategien und ist damit Teil der von Stephan Porombka konstatierten Konjunktur einer neuen selbstreflexiven Dokumentarliteratur, die auf ihre Fiktionsgehalte und Authentizitätskonstruktionen verweist und semi-dokumentarische Ästhetiken erprobt.²² Der Einsatz dokumentarischer Schreibverfahren und die intensive Recherche im Vorfeld der Textproduktion verbindet *really ground zero* weiterhin mit dem Phänomen des New Journalism als Bezeichnung für Texte und Darstellungsstrategien, die zwischen literarischem und journalistischem Schreiben changieren.²³ Mit Buschheuers *New York Tagebuch* und Rögglas *really ground zero* liegen somit zwei journalistisch-literarische Texte als erste Reaktion auf die New Yorker Terroranschläge vor, die durch ihre örtliche und zeitliche Nähe an der Erlebnisästhetik des Medienereignisses partizipieren, aber zugleich ihre eigenen extremen produktionsästhetischen Bedingungen thematisieren. So zeichnen sich die frühen 9/11-Texte durch dokumentarisch-fiktionalisierende Textstrategien, Medienprotokolle sowie diaristische Schreibverfahren aus und verdeutlichen die Konjunktur literarisch-journalistischer Deutungsmuster unmittelbar nach dem Medienereignis 11. September. Dass sich selbstreflexive semi-dokumentarische Verfahren in der Literatur angesichts von Extremereignissen wie Terroranschlägen oder Naturkatastrophen als Möglichkeit der Bezugnahme sowie Fiktionalisierung erweisen, bezeugt auch Josef Haslingers Bericht *Phi Phi Island* (2007)²⁴ über die Tsunamikatastrophe von 2004. Das Katastrophische, seine medialen Konstruktionen sowie gesellschaftlichen Funktionen werden zu einem thematischen Schwerpunkt in Rögglas *Ceuvre*, während Buschheuer bis 2009 ein Online-Tagebuch führt und somit zu den ersten Literaturbloggern zählt.

Den Beginn der einsetzenden Fiktionalisierung markiert Ulrich Peltzers New-York-Erzählung *Bryant Park* (2002), die als erster deutschsprachiger literarischer Text die Anschläge in die Fiktion integriert. *Bryant Park* erzählt den Tagesablauf des deutschen Wissenschaftlers Stefan Martenaar, der in New York in der Public Library für ein Forschungsprojekt über die Genealogie von Einwandererfamilien in Neuengland recherchiert. In den in der Erzählgegenwart angesiedelten Handlungsstrang brechen immer wieder Erinnerungen aus der Vergangenheit ein, die im Verlauf der Erzählung als zwei kohärente Handlungsstränge rekonstruiert werden: die Geschichte eines gescheiterten Drogendeals in Italien sowie die Geschichte über Krankheit und Sterben des Vaters. Im letzten Drittel des Buches wird die fragmen-

22 Vgl. Porombka, Stephan, „Really Ground Zero. Die Wiederkehr des Dokumentarischen“, in: *Literatur der Jahrtausendwende* (Anm. 11), S. 267-279.

23 Vgl. Bleicher, Joan Kristin/Pörksen, Bernhard (Hg.), *Grenzgänger. Formen des New Journalism*, Wiesbaden, 2004.

24 Haslinger, Josef, *Phi Phi Island*, Frankfurt am Main, 2007. Vgl. dazu Zemanek, Evi, „Naturkatastrophen in neuen Formaten: Fakten und Fiktionen des Tsunami in Frank Schätzing's Ökothriller ‚Der Schwarm‘ und Josef Haslingers Augenzeugenbericht ‚Phi Phi Island‘“, in: *Das erste Jahrzehnt: Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll und Johanna Bohley, Würzburg, 2011, S. 83-97.

tierte New Yorker Erzählgegenwart durch einen radikalen Schnitt in der Erzählfiktion unterbrochen:

Als ich gegen siebzehn Uhr aus der Staatsbibliothek nach Hause komme, ist die Stimme Janas auf dem Anrufbeantworter, bestürzt sagt sie, es sei Krieg jetzt, es sei nicht zu fassen. Sofort schalte ich das Radio ein, in dem der DLF läuft, doch ich werde aus den Worten des Moderators nicht klug, er spricht immer nur von der Katastrophe, dem Terror bisher nicht bekannten Ausmaßes, der die Vereinigten Staaten ins Herz getroffen habe, es fallen die Namen der Städte Washington und New York [...].²⁵

Aus der Perspektive der Autorenfigur Ulrich wird ein Erlebnisprotokoll des 11. September 2001 in Berlin geschildert. Dieser semi-dokumentarische Handlungsstrang enthält ein Fernsehprotokoll der Medienbilder und die Wiedergabe der E-Mail-Korrespondenz mit Kathrin Röggl, die aus New York schreibt: „alles mischt sich, der schock mit der normalität, aber das macht den schock wohl aus. [...] das hättest du sehen müssen, how das ding collapsed.“²⁶ Erst nach dieser zeitgeschichtlichen Markierung kehrt die Erzählung wieder in den fiktiven Modus zurück und endet in New York.

Bildformationen des 11. September in der Literatur

Der 11. September gilt als das letzte Medienereignis, das unter den Bedingungen des Leitmediums Fernsehen stattgefunden hat, d. h. vor dem Einsetzen einer auf mobilen Multifunktionsgeräten basierenden *digitale screen culture*.²⁷ Die Echtzeitberichterstattung des Fernsehsenders NBC und die den kollektiven Angsthaushalt immer wieder aktivierenden Bilderschleifen führten noch einmal die Leistungen des traditionellen Fernsehzeitalters vor. Das literarische Erzählen über den 11. September ist demnach systematisch an die massenmediale Vermittlung gebunden, die sich häufig in einer emblematischen Fernsehscene äußert, wie sie bereits im semi-dokumentarischen Handlungsstrang in Peltzers *Bryant Park* zu finden ist: „[...] es sind auf allen Kanälen plötzlich Bilder zu sehen, die man nicht glaubt, gigantische Staubwolken, einstürzende Wolkenkratzer, Boeing-Flugzeuge, die in Hochhäuser rasen, in Panik wegrennende Menschen [...]“.²⁸ Auch in Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse* (2006) fungiert eine Fernsehscene auf einer Berliner Party als zeitgeschichtlicher Marker: „Der Fernseher thronte auf einem niedrigen braunen Regal, über das Parkett flackerten die Schatten der in sich zusammenstürzenden Türme, der Menschen, die sich von den Fassaden lösten und in den Tod sprangen.“

²⁵ Peltzer, Ulrich, *Bryant Park*, Zürich, 2002, S. 122 f.

²⁶ Ebd., S. 129.

²⁷ Eine Dystopie mit allgegenwärtigen mobilen Endgeräten imaginiert der US-amerikanische Autor Gary Shteyngart in seinem Roman *Super Sad True Love Story* (2010), der im nachschriftlichen und beinahe bücherlosen Amerika spielt. Vgl. Shteyngart, Gary, *Super Sad True Lovestory*, übersetzt von Ingo Herzke, Reinbek bei Hamburg, 2011.

²⁸ Peltzer, *Bryant Park* (Anm. 25), S. 123.

Gläser und Teller für mindestens dreißig Gäste standen auf dem Esstisch, aber die meisten waren nicht gekommen.“²⁹ Allerdings bildet 9/11 in Hackers Roman, der das Leben eines deutschen Mittelschichtpaars in London erzählt, nur das zeitgeschichtliche Hintergrundphänomen für das Psychogramm einer Post-9/11-Gesellschaft, die von sozialer Erosion und politischen Bedrohungsszenarien geprägt ist.

Verweisen die Fernsehzenen und -protokolle in der 9/11-Literatur auf die grundsätzliche mediale Rahmung zeitgeschichtlicher Ereignisse im Medienzeitalter und die Bedeutsamkeit der audiovisuellen Medien für die Zeitgeschichtsschreibung, so ist den Fernsehbildern des 11. September neben dem „Aufmerksamkeitsterror“³⁰ und dem „live broadcasting of history“³¹ zudem eine explizite Gewaltspur eingeschrieben. Denn die Fernsehbilder dokumentierten nicht nur Gewalt, sondern erzeugten sie auch, waren sie doch Auslöser eines Bilderkrieges nach 2001, zu dessen Stationen unter anderem die Medienbilder der Verhaftung von Saddam Hussein, der Folterskandal von Abu Ghraib, die Enthauptungsvideos von al-Qaida oder der sogenannte Karikaturenstreit gehören. So bezeichnete der Kunsthistoriker Horst Bredekamp die Bilder dieses auf visueller Ebene geführten Krieges als Bildakte, die analog zu Sprechakten einen performativen Charakter besitzen und Geschichte nicht abbilden, sondern erzeugen.³²

Mit Sherko Fatahs Roman *Das dunkle Schiff* (2008) und Thomas Lehrs Roman *September Fata Morgana* (2010) beziehen sich zwei Texte explizit auf die Mechanismen des Bilderkrieges nach dem 11. September. Bei Fatah verschränkt sich der Topos des Bilderkrieges mit dem des Selbstmordattentäters. So wird die Hauptfigur Kerim, die als Angehöriger der kurdischen Minderheit im Nordirak unter der Diktatur Saddam Husseins aufwächst, nach dem Sturz des Diktators von islamistischen „Gotteskriegern“³³ entführt und durch militärischen Drill und religiöse Indoktrination zum Selbstmordattentäter ausgebildet. Doch bevor er sein Leben opfern soll, gelingt es Kerim, den Irak zu verlassen und nach Berlin zu fliehen. *Das dunkle Schiff* thematisiert mit der Figur des Gotteskriegers den Typus des islamistischen Selbstmordattentäters, der, so Sigrid Weigel, mit den New Yorker Terroranschlägen von 2001 spektakulär auf die politische Agenda zurückkehrte.³⁴ Nach Weigel bezieht die Figur des Märtyrers ihre Brisanz aus der Verbindung von Bild-

29 Hacker, Katharina, *Die Habenichtse*, Frankfurt am Main, 2006, S. 9.

30 Siehe Weichert, Stephan Alexander, „Aufmerksamkeitsterror 2001. 9/11 und seine Inszenierung als Medienereignis“, in: *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. II: 1949 bis heute, hg. v. Paul Gerhard, Bonn, 2008, S. 686-693.

31 So der Titel der grundlegenden Studie zu Medienereignissen: Dayan, Daniel/Katz, Elihu, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Mass./London, 1992.

32 Vgl. Bredekamp, Horst, „Wir sind befremdete Komplizen. Triumphgesten, Ermächtigungsstrategien und Körperpolitik“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 28.05.2004.

33 Fatah, Sherko, *Das dunkle Schiff*, Salzburg/Wien, 2008, S. 86. Vgl. zu Fatahs Roman auch König, Michael, *Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, 2015, S. 183-207 sowie den Beitrag von Michael Hofmann in diesem Band.

34 Vgl. Weigel, Sigrid, „Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen“, in: *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, hg. v. ders., München, 2007, S. 11-37.

symbolen, Imaginationen und Affektkulturen. Während im Mittelpunkt der christlichen Märtyrerkultur das Leiden in der Nachfolge Christi und die Ausstellung dieses Leidens gestanden habe, zeichne sich, so Weigel, die aktuelle Figur des religiös motivierten Selbstmordattentäters durch den Einsatz des Körpers als todbringende Waffe aus. Dabei werde der Selbstmordattentäter häufig durch soziale Verhältnisse, die ihn auf das nackte Leben reduzieren, determiniert, so dass der Opfertod als eine metaphysische Erhöhung erscheine: „Im Martyrium oder im Sterben auf den Status der Kreatur bzw. des Animalischen zurückgeworfen, schlägt die Reduktion des menschlichen Lebens auf das bloße Fleisch um in eine Sakralisierung des getöteten oder zerstörten Leibes.“³⁵

In der Beschreibung der Märtyrer-Operationen einer kleinen Gruppe islamistischer Fundamentalisten in den Bergen Nordiraks, die gegen US-amerikanische Kampftruppen und die mit diesen kooperierende Bevölkerung kämpfen, leistet *Das dunkle Schiff* eine Art literarische Mikroanalyse der Mechanismen und Muster der Märtyrerproduktion. Der Roman beschreibt das asketische Leben der Terroristen in provisorischen Hütten und Berghöhlen, die militärische Ausbildung mit Gewehr und Sprengstoff durch den ehemaligen Afghanistankämpfer Mukhtar sowie die religiöse Indoktrination durch einen charismatischen Anführer, der über den Wertezwergang der westlichen Welt und die Stärke des Islam doziert. Die literarische Darstellung der Ausbildungsszenen korrespondiert dabei mit den Körpertechniken, Indoktrinationsmechanismen sowie Lehrer-Schüler- beziehungsweise Vater-Sohn-Beziehungen, die der Ethnologe Thomas Hauschild in einem Aufsatz über al-Qaida als wesentliche Elemente der Märtyrerproduktion beschreibt.³⁶ Auch die Produktion von Gewaltvideos für den Bilderkrieg gehört dazu:

Als es wieder Strom gab, saß er mit Rashid am Computer und bearbeitete die Bilder von der Tötung der Dorfleute. Da der Clip dazu bestimmt war, unter den Feinden und allen, die bereit waren, es durch Verrat zu werden, Furcht und Schrecken zu verbreiten, durften sie nur Längen herauschneiden. Wieder und wieder sah er deshalb Mukhtar die Reihe der gefesselten Knienden abschreiten, immer aufs Neue griff er einem nach dem anderen von hinten unter das Kinn, riss den Kopf in die Höhe und durchtrennte die Kehle. Sie regelten die Laute des Entsetzens, das gurgelnde Würgen der Sterbenden, das Blubbern und Pfeifen ihres im Blut erstickenden Atems herunter [...].³⁷

Die Textpassage führt die Produktion von Bildern als „Primärwaffen“ vor, zu der Bredekamp anmerkt:

Unter den Bedingungen des asymmetrischen Krieges haben sich die Bilder [...] zu Primärwaffen entwickelt. Über die Massenmedien und das Internet eingesetzt, dienen sie dazu, Konflikte über die Augen zu entgrenzen und mentale Prozesse in Gang

³⁵ Ebd., S. 14.

³⁶ Vgl. Hauschild, Thomas, „Auf den Spuren von al-Qa'ida“, in: ders., *Ritual und Gewalt. Ethnologische Studien an europäischen und mediterranen Gesellschaften*, Frankfurt am Main, 2008, S. 151-184.

³⁷ Fatah, *Das dunkle Schiff* (Anm. 33), S. 416 f.

zu setzen, die auf unmittelbarere Weise als zuvor den Waffengang selbst zu steuern oder gar zu ersetzen vermögen.³⁸

Die von Kerim bearbeiteten Gewaltvideos verstören als wiederkehrende traumatische Bilder auch ihn als Produzenten, indem sie als verdrängte Erinnerungen zurückkehren.

Der Medienwissenschaftler Reinhold Göring hat zum Verhältnis von Bild und Gewalt vor dem Hintergrund des Bilderkrieges angemerkt, dass Bilder der Gewalt häufig die Zerstörung des Körpers zeigen.³⁹ Im Gewaltakt der Zerstörung des Körper-Bildes vollziehe sich dabei sowohl die Zerstörung des Anderen als Bild als auch die Zerstörung des Selbst-Bildes des Anderen. Solche „Traumabilder“⁴⁰ destruieren Göring zufolge auf der Grundlage von Korrespondenzen zwischen Sichtbarkeit und Subjektwerdung das Bildobjekt und die Selbstrepräsentanz des Opfers, negieren die Erwartung eines intersubjektiven Raumes und berühren somit die Kollektivebene: „Das Gefährliche an diesen Mechanismen der Entstellung [...] ist, dass sie nicht nur auf individueller Ebene funktionieren, sondern auch als kollektive und mediale Inszenierung.“⁴¹

Fatahs Roman *Das dunkle Schiff* thematisiert mittels der zitierten Textpassage auch den Zusammenhang zwischen Bilderkrieg und Märtyrerkultur. Führt Sigrid Weigel die kulturelle Dynamik des Bilderkrieges auf die Kopplung der Reproduzierbarkeits- und Distributionsmöglichkeiten der neuen digitalen Medien mit Bildern archaischer Gewalt zurück,⁴² sieht sie in dieser Interaktion ein Merkmal der neuen Märtyrerkultur, die wirkmächtige Affekte mit Hilfe neuer Technologien global verbreitet. Wenn Weigel die Figur des Märtyrers weiterhin als „Medium kultureller Serienproduktion“⁴³ bezeichnet, verweist dies zum einen auf den christlichen Ursprung der Märtyrerkultur als „Imitatio-Kultur“⁴⁴, zum anderen aber auch auf die massenmediale Reproduktion der Märtyrerbilder. Fatahs Roman beschreibt beide Aspekte dieser Serialität: Neben den im Internet zirkulierenden Propagandavideos schildert der Text auch die Rekrutierung einer neuen Märtyrergeneration. Darüber hinaus ist *Das dunkle Schiff* mit der Darstellung transitorischer Räume, die sich vom Terrorcamp über das Containerschiff der Flucht bis zum Asylantenheim in Deutschland erstrecken, auch eine Migrationsodyssee des 21. Jahrhunderts, die die kontemporäre Flüchtlingsthematik antizipiert.

Auch Thomas Lehrs 9/11-Roman *September Fata Morgana* thematisiert Bilderkrieg und Gewalt. Der Roman umfasst den Zeitraum von September 2001 bis September 2004 und schlägt damit einen Bogen von den New Yorker Terroran-

38 Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin, 2010, S. 14.

39 Vgl. Göring, Reinhold, „Die Schreckensseite der Sichtbarkeit: Traumabilder“, in: *Kunst.Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, hg. v. Antje Kapust und Bernhard Waldenfels, München, 2010, S. 117-133.

40 Ebd., S. 117.

41 Ebd., S. 130.

42 Vgl. Weigel, „Märtyrerkulturen“ (Anm. 34), S. 21.

43 Ebd., S. 20.

44 Ebd., S. 21.

schlagen zum Irakkrieg. Lehrs fulminanter Roman führt erstmals eine deutsche Opferperspektive ein und verbindet die Verlust- und Trauergeschichte des in den USA lebenden deutschen Goethe-Forschers Martin Lechner, der bei den Anschlägen auf das World Trade Center seine Tochter Sabrina und seine amerikanische Ex-Frau verliert, mit dem Schicksal einer irakischen Arztfamilie in Bagdad, deren Tochter Muna 2004 bei einem Bombenattentat auf einem Markt getötet wird. *September Fata Morgana* zwingt die Leser somit zur Doppelwahrnehmung zweier Lebensgeschichten: einer akademischen Mittelschichtexistenz in der Global City New York und einem prekären Leben im Bagdad des Irakkrieges. Der Text weist keine Interpunktion auf und wird durch eine Polyphonie von vier Erzählstimmen organisiert: Jeweils Vater und Tochter auf westlicher beziehungsweise irakischer Seite perspektivieren das Romangeschehen. Der Irakkrieg wird im Roman einerseits aus der Perspektive der irakischen Zivilbevölkerung und andererseits als moderner Medienkrieg dargestellt, den Martin im Fernsehen in New York verfolgt. Der Bilderkrieg rückt explizit in den Vordergrund, wenn der Arzt Tarik die visuellen Protestikonen gegen den *war on terror* reflektiert: „die / orangefarbenen Overalls von Guantánamo / jener / mit Elektroschockkabeln verdrahtete Kapuzenmann auf der Kiste die / nackten Menschenpyramiden / von Abu-Ghraib / werden sich ins Mark der so genannten freien Welt graben wie das Emblem der brennenden Türme.“⁴⁵

Im Gegensatz zu den Ad-hoc-Reaktionen der frühen 9/11-Texte recherchierte Lehr drei Jahre lang Material über den 11. September und den Irakkrieg, bevor er mit dem zweieinhalbjährigen Schreibprozess begann. Der zeitliche Abstand von nahezu einem Jahrzehnt führt zu einer komplexen literarisch-ästhetischen Verdichtung und einer genuin literarischen Sprache, die Möglichkeiten einer poetischen und zugleich gegenwartsbezogenen Sprache vorführt. So gelingt dem Roman das, was Christoph Deupmann als Charakteristika der Gegenwartsliteratur, die sich im Medienzeitalter auf zeitgeschichtliche Ereignisse bezieht, definiert: die Grenzen der technisch hergestellten Sichtbarkeit aufzuweisen und einen Erzählraum jenseits der medientechnisch erzeugten Evidenz zu erschließen.⁴⁶

Abschied von 9/11?

Pünktlich zum zehnten Jahrestag der New Yorker Terroranschläge erschien 2011 das Romandebüt des Architekten und Designprofessors Friedrich von Borries mit dem Titel *IWTC*. Hatten die ersten Texte zu 9/11 den Zusammenbruch der Twin Towers erzählt, bezieht sich der Titel auf die Neubebauung des Areals Ground Zero. Borries' Text betreibt ein virtuoses Spiel mit Realität und Fiktion, das bereits

⁴⁵ Lehr, Thomas, *September Fata Morgana*, München, 2010, S. 381.

⁴⁶ Deupmann, Christoph, *Ereignisgeschichten. Zeitgeschichte in literarischen Texten von 1968 bis zum 11. September 2001*, Göttingen, 2013, S. 432.

der Paratext „Fiktion ist die beste Tarnung der Realität“⁴⁷ eröffnet. Damit wird nochmals der strittige Realitätstopos aufgerufen, der die ersten Reaktionen auf 9/11 bestimmte.

Die Romanstory wird dem Erzähler konspirativ von dem Berliner Künstler Mikael Mikael berichtet. Dieser reist mit einem Stipendium des Berliner Senats nach New York, um dort an einem Kunstprojekt über die Folgen der Terroranschläge von 2001 zu arbeiten. In New York lernt Mikael die Gamedesignerin Syana und die Kunsthistorikerin Jennifer kennen. Beide Frauen bindet er in eine Performance ein, bei der Jennifer vor Überwachungskameras im öffentlichen Raum posiert und in die Kameras ruft: „Show you are not afraid!“ Der Slogan geht auf den ehemaligen New Yorker Bürgermeister Rudolph Giuliani zurück, der kurz nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 an die New Yorker Bevölkerung appellierte: „Show you are not afraid. Go shopping.“ Derweil entwirft Tom, Jennifers ehemaliger Freund, als Architekt beim Geheimdienst angestellt, ein Foltergefängnis für islamistische Terrorverdächtige in Gestalt eines künstlichen Paradieses in den Kellergeschossen des neu errichteten Hochhauses 1WTC.

Der Roman kombiniert Theorieverweise – „An der Bar holen sie sich ein Glas Wein. Die Arena ist eröffnet, Begriffe fliegen durch den Raum: Foucault, Deleuze, 9/11, Kommerz, der Leviathan“⁴⁸ – mit Thrillerelementen und Drehbuchskripten sowie Kurzdossiers über Architekten und Künstler, die zu Überwachungstechnologien arbeiten. So entsteht ein dichtes Netz zum Komplex um Realität, Kunst und Überwachungstechnologie, das sich auf der Höhe der Gegenwart bewegt. Auch der Topos des Bilderkriegs kehrt noch einmal in einem unerwarteten Kontext zurück: „Der Auktionator preist die Zeichnung an, die als Nächste versteigert werden soll. Er stellt den Künstler vor und nimmt die ersten Gebote entgegen. Die Zeichnung zeigt in zarten Bleistiftstrichen eine Szene aus Abu Ghraib. Lynndie England, eine Hundeleine, ein gefesselter Iraker. Gefangene mit Papptüten über dem Kopf.“⁴⁹ Was bedeutet es, wenn die instrumentellen Bilder des Bilderkrieges in den Kunstmarkt wandern und dort Kapital generieren? Dies ist nur eine der Fragen, die der Roman aufwirft. Die durchaus abgründige Story inklusive Künstlermilieu, Hackern und Geheimdiensten bedient sich noch einmal der Themen der 9/11-Literatur, verschiebt den Schwerpunkt aber weg von Trauma und Betroffenheit: Stattdessen zeichnet sich die digitale Kontrollgesellschaft ab, in der jene Überwachungstechnologien allgegenwärtig sind, die bereits Ulrich Peltzer in seinem Berlin-Roman *Teil der Lösung* (2010) beschrieben hat.

Indem Friedrich von Borries in seinem Roman den Künstler Mikael Mikael auftreten lässt, politischen Protest als Performance inszeniert und auf geradezu enzyklopädische Weise Künstlerpositionen zum Thema Überwachung wiedergibt, entsteht ein Textverfahren, das die Bezeichnung *New Curatism* verdienen würde. Denn wie ein Kurator im Kunstbetrieb recherchiert und sammelt der Autor die

47 Borries, Friedrich von, *1WTC*, Berlin, 2011, S. 7.

48 Ebd., S. 82.

49 Ebd., S. 83.

gesellschaftlichen Diskurse, Künstlerpositionen und Problemlagen der Post-9/11-Gesellschaft, um sie literarisch auszustellen und in ein ästhetisches Gesamtkonzept einzubinden.⁵⁰ Die Künstlerfigur Mikael Mikael wird für den Kurator Friedrich von Borries über seinen Debütroman hinaus zum Avatar für verschiedene Buch- und Kunstprojekte. Insofern zielt *1WTC* nicht mehr vorrangig auf eine Erzählung, sondern auf die Vernetzung von Wissensbeständen und Problembranding.

Auch in der Sekundärliteratur zeichnet sich ein Abschied von 9/11 ab. Mit Michael Königs Studie *Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschen Gegenwartsliteratur* (2015) ist ein Ende vonseiten der literaturwissenschaftlichen Forschung absehbar. Gilt der 11. September als paradigmatische Verknüpfung von Visualität, Politik und Geschichte, so nutzt auch die 9/11-Literatur diese Konstellation für ihre Erzählungen. Während anfänglich die Dynamiken des Medienereignisses, der Topos der historischen Zäsur und die Frage nach dem Realitätsstatus im Vordergrund standen und journalistisch-literarische Schreibverfahren im Record-Modus erprobt wurden, setzte alsbald die Literarisierung von 9/11 ein. Dabei gerieten zunehmend die globalen politischen und gesellschaftlichen Folgen der Anschläge in den literarischen Fokus, wie beispielsweise die Mechanismen des Bildkrieges, der Irakkrieg oder der neue Überbau von digitalen Überwachungstechnologien. Zurück bleibt der Eindruck einer sich angesichts eines Extremereignisses im Medienzeitalter wandelbar haltenden Gegenwartsliteratur, die facettenreich ihren dokumentarischen Gestus und ihr Imaginationspotenzial auslotet und vom subjektiven *New Journalism* über die poetische Polyphonie bis hin zu einem ästhetisch hochpolierten *New Curatism* alle Register zieht, um die komplexen Realitäten des 21. Jahrhunderts zu erzählen.

50 Generell zur Figur des Kurators als Rollenmodell siehe Balzer, David, *Curationism. How Curating took over the art world und everything else*, Toronto, 2014.

Michael Hofmann

„ISLAM“ IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN
GEGENWARTSLITERATUR: ZAFER ŞENOCAK,
NAVID KERMANI, SHERKO FATAH

Mit der Etablierung einer interkulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die aus der Migrationsliteratur hervorgegangen ist, wird der Anschluss dieser Literatur an eine neue Weltliteratur hergestellt, die postkolonial orientiert ist und den europäischen Kanon mit kulturellen Gegebenheiten der außereuropäischen Kulturen konfrontiert. Dabei ist die Verbindung zwischen dem Islam und der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur sehr eng, weil sich die aus islamisch orientierten Kulturen stammenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller und selbst diejenigen nächstlicher Herkunft, die in Deutschland geboren sind, mit der Kultur und damit auch der Religion ihrer Vorfahren intensiv auseinandersetzen. In diesem Kontext ergeben sich zwei Konfliktlinien: Zum einen wenden sich die angesprochenen Autorinnen und Autoren gegen eine oberflächliche Missachtung und Diskriminierung des Islam und gegen dessen Identifizierung mit dem Islamismus. Gerade angesichts der Anschläge vom 11. September 2001 und zuletzt im Blick auf die Verbrechen der islamistischen Terrororganisation IS erscheint es von größter Bedeutung, die Kultur(en) des Islam in ihren humanen und positiv bewerteten alltäglichen Kontexten zu rekonstruieren. Zum anderen ist die *literarische* Beschäftigung mit der Religion gewissermaßen *a priori* eine Wendung gegen Orthodoxie und Fundamentalismus, weil die Religion in ein ästhetisch-literarisches Spiel integriert und nicht als Hort ewiger Wahrheiten verstanden wird.

Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur trifft sich in dieser reflexiv-spielerischen Auseinandersetzung mit dem islamischen Erbe mit wichtigen Vertretern der türkischen und arabischen Gegenwartsliteratur, aber auch mit postkolonialen Autoren aus den ehemaligen britischen und französischen Kolonien, in denen islamische Traditionen eine wichtige Rolle spielen. Die postmoderne Haltung gegenüber der Religion unterscheidet sich deutlich von einem radikalen Säkularismus, der die Religion als rückständig und obsolet begreift. Die Wendung gegen den europäischen Mainstream bedingt vielmehr eine Solidarisierung mit dem Islam als einer wichtigen außereuropäischen kulturellen Erbschaft. Dies schließt freilich eine kritische, bisweilen sogar blasphemische Perspektive auf den Islam nicht aus, wie der Streit um Salman Rushdies Roman *Die satanischen Verse* (1988) beweist.

In diesen Kontext stellt der vorliegende Beitrag Texte von Zafer Şenocak, Navid Kermani und Sherko Fatah, in denen die Auseinandersetzung mit dem Islam eine bedeutende Rolle spielt.

Zafer Şenocak: tanzende der elektrik (1999/2008)

Zafer Şenocak ist einer der bedeutendsten Vertreter der deutsch-türkischen Literatur. In seinen Texten polemisiert er gegen die reduktionistische Fassung des Verhältnisses von Religion und Literatur in säkular-liberalen Konzeptionen, und er positioniert sich klar in einer postmodernen Perspektive.¹ Im Rahmen der *deutschen* Tradition verweist Şenocak dabei auf eine wichtige Strömung der klassischen deutschen Literatur, die sich mit den Namen Goethe und Rückert verbindet und für eine deutliche Öffnung gegenüber dem Islam steht. Goethe sprach im Blick auf sein Spätwerk von „sehr ernststen Scherzen“ – und zwar auch und gerade im Blick auf den Islam, den er im *West-östlichen Divan* literarisch-ästhetisch bearbeitete.

Die eigentliche literarische Integration des Islam in Şenocaks Werk vollzieht sich in verschiedenen Formen, von denen ich die aktualisierende Zitatmontage in der Tradition der Avantgarde, also die collagenartige Verbindung von heterogenem, aber eben auch islamisch-religiösem Sprachmaterial herausstellen möchte. Es zeigt sich insgesamt, dass Zafer Şenocak den Islam als integralen Bestandteil seiner Literatur und damit der neuen deutschsprachigen Literatur behandelt. Während Politiker noch darüber nachdenken, ob der Islam zu Deutschland gehört, zeigt sich die Literatur in diesem Punkt selbstbewusst und konsequent, indem sie die Religion der türkischen und nahöstlichen Migration als Teil des gemeinsamen Erbes der Menschen versteht, die heute in Deutschland leben. Die deutschen Leser, die nur deutsche Vorfahren in ihrem Stammbaum finden, brauchen angesichts solcher Perspektiven nicht zu erschrecken, denn die deutschsprachige Literatur gewinnt durch diese Auseinandersetzung mit dem Islam an Welthaltigkeit und Weltläufigkeit – und sie nimmt damit ein Erbe der Klassiker auf, das ihr über den Umweg der aus der Migration herkommenden Literatur wieder vertraut gemacht wird.

In der gemeinsam mit dem deutsch-türkischen bildenden Künstler und Schriftsteller Berkan Karpat verfassten, an die Konzepte der lyrischen Avantgarde anknüpfenden Gedichtsammlung *tanzende der elektrik* verknüpft Zafer Şenocak Elemente der sufistischen Tradition mit Konzepten des Futurismus und mit Positionen des bedeutendsten Lyrikers der türkischen Moderne, Nâzım Hikmet (1902-1963). Das Bild der Flamme und des Lichts, das in der sufistischen Mystik heute noch eine religiöse Bedeutung hat, wird hier mit der Faszination verbunden, die im Futurismus durch den technischen Fortschritt und hier speziell das elektrische Licht entstanden ist. Die Bezeichnung *tanzende der elektrik* verweist auf den berühmten Tanz der Derwische des Mevlevi-Ordens, und es wird nahegelegt, dass die Energie, die mit den Entdeckungen der technischen Moderne verbunden ist, eine Entsprechung findet in den mystischen Energien Mevlana Rumis. Dieser lebte im 13. Jahrhundert in der anatolischen Stadt Konya und entwickelte eine populäre Form

¹ Vgl. Littler, Margaret, „Islam‘ im Werk von Zafer Şenocak: *Der Pavillon* (2009)“, in: *Islam in der deutschen und türkischen Literatur*, hg. v. Michael Hofmann und Klaus von Stosch, Paderborn, 2012, S. 139-152; Gellner, Christoph, „Das Verhältnis zwischen Heiligem und Profanem muss immer wieder mit Spannung aufgeladen werden“. Islam in Texten von Zafer Şenocak“, ebd., S. 153-173.

der islamischen Mystik, die sich rituellen Zwängen widersetzte, den individuellen Bezug des Gläubigen zu Gott in der ‚Gottesliebe‘ ins Zentrum stellte und sich durch eine große Toleranz gegenüber Nichtmuslimen auszeichnete.

ich glühe am draht
 bin das neue licht
 ich leuchte meine eigene zelle aus
 bin mein eigener schems
 im brutkasten der die welten erschafft
 aus staub und plasma
 kubische welten
 derwische
 tanzende der elektrik²

Das folgende Gedicht geht aus von futuristischen Impulsen in der Lyrik Hikmets, die sich hier im Bild einer utopischen ‚Schiffsfahrt‘ zum Mars manifestieren. Kunstvoll wird ein Zusammenhang hergestellt zwischen dem Rohr des Schiffes, das auf der Reise durch sein Tuten gewissermaßen die Lebensenergie der Reisenden artikuliert, und dem *Schiffrohr*, das in der Bildwelt Mevlana Rumis der Stoff ist, aus dem die Flöte hergestellt wird. Und im Klagen der Rohrflöte artikuliert sich der Schmerz des Holzes über die Trennung von seinem Stamm und damit die Qual des Sufis angesichts seiner Entfernung vom göttlichen Ursprung. Moderne und Tradition treten so bei Şenocak und Karpat in überraschende und originelle Verbindungen, und der Text zeigt auf, dass die Impulse des islamischen Mittelalters in der Reflexion der Moderne ihre Anziehungskraft bewahren:

Segment 7

ich will endlich schlaf
 ich nâzım auf dem weg zum roten planeten
 trinken das rot
 schlafen den roten schlaf
 den ich auf der erde nicht fand
 roter mars
 hör das schiffsrohr
 was es verkündet
 jetzt bleibt im grau meines haares
 nur noch ein schatten
 in meinem herzen ein riß
 hör wie das rohr klagt
 von sehnsucht entzündet
 das rohr das in mir brennt
 das rohr der henker
 verdreht in die maschinenâzım³

2 Şenocak, Zafer/Karpat, Berkan, „tanzende der elektrik“, in: *futuristenepilog. poeme*. München 2008, ohne Seitenzahlen.

3 Şenocak/Karpat: „nâzım hikmet auf dem weg zum mars“, in: *futuristenepilog* (Anm. 2).

Das folgende Gedicht erneuert die Verbindung zwischen dem modernistisch-kommunistischen Dichter Nâzım Hikmet und dem Weisen aus Konya, dem Vorbild des späteren Ordens der ‚Tanzenden Derwische‘:

Segment 8

die fiebernden stimmbänder
schwingen meine worte
ins grab von şemseddin
in den maschinenraum
wo die sonne verbrannt wird
şemseddin

du sonne von tebriz
dich trinke ich
ich durstende maschinenâzım
ich trinke den stalın-nâzım
ich trinke den semseddin-nâzım
ich trinke den dichterstreit
ich trinke den streit
ich streite⁴

Die Suche Mevlanas nach seinem spirituellen Gefährten Schems erweist sich als eine Chiffre für die Suche nach Sinn, die auf den modernen Dichter Hikmet bezogen wird, der seinerseits für die kommunistische Lehre optiert hat und in die Aporien des Stalinismus verwickelt wurde. So entsteht eine Verbindung zwischen Schems (auch: Schams), der „Sonne von Tebriz“, und den Ansprüchen des Kommunismus, der die „Brüder zur Sonne, zur Freiheit“ führen wollte. Das wiederholte „ich trinke“ kann zudem die Verstrickungen Hikmets in die Herrschaftssysteme des Stalinismus andeuten, indem eine Assoziation an Paul Celans berühmtes Gedicht *Todesfuge* ermöglicht wird („Schwarze Milch der Frühe, wir trinken dich morgens ...“).

„mevmev“ wird zur Chiffre für Mevlana Rumi, den Şenocak in der Umlaufbahn eines Astronauten imaginiert und dessen existenzielle Suche nach Schems und nach Gott sich unter den Bedingungen der Moderne fortsetzt:

ich mevmev
auf grünem tuch
stillgedrehter tänzer
in der umlaufbahn
die zehen zerfressen vom mond
vom mond der holzwege
raupenartig verendet im kokon von konya⁵

⁴ Ebd.

⁵ Şenocak/Karpat: „tanzende der elektrik“ (Anm. 2).

Die Zitatmontage eröffnet somit ein Feld der Intertextualität, das die mittelalterliche Mystik des Sufismus mit den Erfahrungen der Moderne verbindet. Deutsche Leser/innen, denen die aufgezeigten Zusammenhänge nicht ohne Weiteres geläufig sein dürften, werden durch Şenocaks Texte dazu aufgefordert, ihre eurozentrische Perspektive auch im Bereich der literarischen Bildung aufzugeben und um die Kenntnis des außereuropäischen kulturellen Erbes zu bereichern. Die interkulturelle deutsche Gegenwartsliteratur ist auf die Neugier und Innovationsfähigkeit der deutschen literarischen Welt angewiesen, um mit ihren Texten die gewünschte Horizonterweiterung vermitteln zu können, die als eine Basis der postkolonialen Weltgesellschaft anzusehen ist.

Navid Kermani: Das Buch der von Neil Young Getöteten (2002)

Navid Kermani ist 1967 in Siegen/Westfalen als Sohn iranischer Eltern geboren. *Das Buch der von Neil Young Getöteten*⁶ ist ein autobiografisch geprägter Essay über die Wirkung der Musik des Sängers und Gitarristen Neil Young. Die für den Erzähler immer schon große Bedeutung dieser Musik intensiviert sich, als er eines Tages zufällig feststellt, dass seine gerade geborene kleine Tochter nur bei dieser Musik ruhig wird bzw. einschläft. Der Text bezieht sich auf das Leben mit der sehr jungen Tochter, aber auch auf eine schwere Erkrankung des (Groß-)Vaters, außerdem besteht er aus Betrachtungen und Reflexionen zu Liedern und Texten von Neil Young.

Neil Youngs Musik und ihre Rezeption kann in Kermanis Perspektive als „Realisation“⁷ religiöser Erfahrungen betrachtet werden. Vorherrschend sind in ihr, so die Darstellung Kermanis, melancholische bis depressive Stimmungen, die in ungewöhnlichen, häufig monotonen musikalischen Formen ausgedrückt werden und dabei häufig ins Atonale gehen. Diese Musik löst bei dem schreibenden Ich – und wohl auch bei anderen Menschen – einen Sog aus, dessen attraktive Wirkung paradoxerweise aus der Erfahrung des Verlorenseins und der Hilflosigkeit resultiert. In der Melancholie und Verzweiflung, die Neil Youngs Stücke ausdrücken, artikuliert sich ein Ringen um Sinn und Geborgenheit, das mit einer religiösen Erfahrung verbunden werden kann – dies aber nur in einem speziellen Sinn, der durch das Leiden an der Abwesenheit Gottes und durch die Erfahrung einer Trennung von ihm geprägt erscheint (wie in Kermanis Abhandlung über Attars *Buch der Leiden*⁸ und in der Hiob-Tradition). Genau diese Erfahrung findet Kermani aber in einem mystischen Text mit dem erstaunlichen Titel *Das Buch der vom Koran Getöteten* aus dem 11. Jahrhundert:

6 Kermani, Navid, *Das Buch der von Neil Young Getöteten*, Zürich, 2002.

7 Vgl. Sölle, Dorothee, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt, 1973.

8 Vgl. Kermani, Navid, *Der Schrecken Gottes. Attar, Hiob und die metaphysische Revolte*, München, 2005.

Vor vielen Jahren stieß ich auf eine Handschrift, in der von Mystikern die Rede sein sollte, die den Koran gehört haben und darüber gestorben sind. *Das Buch der vom Koran Getöteten* hieß sie. Noch bevor ich die Handschrift studierte, faszinierte mich der Titel. Ich hatte das Gefühl, genau zu wissen, was gemeint war. Zu der Zeit hörte ich *Down by the river*, und es zog mir jedesmal das Herz zusammen, bis ich für eine Zehntelsekunde meinte, ersticken zu müssen. Als ich auf das *Buch der vom Koran Getöteten* aufmerksam wurde, erschien es mir daher keineswegs kurios oder unglauwbüchtig, daß Menschen nur durch einen Gesang getötet worden sein sollten. [...] Mittlerweile habe ich das *Buch der vom Koran Getöteten* gelesen, darüber ein eigenes Buch geschrieben und herausgefunden, daß meine Annahme stimmte und sich auf eine ästhetische Grunderfahrung bezieht, die Menschen seit jeher versucht haben zu rationalisieren. [...] Jetzt sehe ich mein Trachten des vergangenen Lebensdrittels, der Jahre des Studiums von Büchern und Empfindungen, die Beschäftigung mit dem Koran, der Poesie, dem Essen, der Liebe und vor allem dem Sex, jetzt sehe ich, daß es sich auf nichts anderes richtete, als die Sekunde zu fassen, gleich nachdem Neil Young „Dead“ gejault hat. Wem das übertrieben vorkommt, der kann das Stück nicht aufmerksam gehört haben oder er hat von Sex keine Ahnung.⁹

Neil Youngs extreme Hingabe an Gefühle der Depression und des Leidens an der Normalität stellt ihn, so Kermani, in die Nähe der radikalsten Mystiker:

Daß er sich restlos auch und besonders den Stimmungen hingibt, die von der Erhabenheit am entferntesten sind, der Schwäche, dem Neid, den Schuldkomplexen, daß Neil Young sich mit der Melancholie nicht aufhält und sich gleich in die pure Verzweiflung und den quälenden Katzenjammer stürzt, das kenne ich in vergleichbarer Radikalität nur aus der frühislamischen Askese [...]. „Was meinst du denn von Leuten, die mit einem Schiff ausgefahren sind, die aber nachdem sie mitten auf dem Meer waren, Schiffbruch erlitten haben, so daß sich jeder von ihnen an einer Planke festhält: In welchem Zustand befinden sie sich?“ fragte Hassan al-Basri. „In einem schlimmen Zustand“, antwortete der, der ihn nach seinem Befinden gefragt hatte. „Mein Zustand ist schlimmer als ihrer.“¹⁰

Depression und Verzweiflung verweisen somit auf die Abwesenheit einer Erfüllung des Lebens mit Sinn, die Musik Neil Youngs drückt somit eine Gottesferne aus, die schon die frühislamischen Mystiker empfunden und beklagt haben. Gleichzeitig bewirkt die Einsicht in diese potenzielle Gottesferne aller Menschen eine Wendung gegen gesellschaftliche Ungleichheit und illegitime Herrschaft. Dieser Aspekt verweist auf das herrschaftskritische Moment, das sich in Neil Youngs Texten und seiner Musik findet und das sich auch aus den Texten der Mystiker ablesen lässt. Dies zeigt sich nach Kermani in Neil Youngs Lied *Cortez the Killer*, das die Kolonialisierung Lateinamerikas und die Schuld, welche die Europäer in diesem Zusammenhang auf sich geladen haben, besingt:

Cortez the Killer [ist] ein Epos über die Menschheit: ihr unlogisches Festhalten daran, daß das, was ist, nicht alles und Erlösung möglich ist, daran, daß wir geliebt werden, ein Glaube, so realistisch wie die Existenz einer verborgenen aztekischen Prinzessin

⁹ Kermani, *Das Buch der von Neil Young Getöteten* (Anm. 6), S. 110 f.

¹⁰ Ebd., S. 133 f.

im heutigen Mexiko-City [Anspielung auf Youngs Lied *Pocahontas*]; die Katastrophe des Anfangs als schemenhafte Erinnerung, die Verstrickung in eine Schuld, von der wir nicht einmal genau wissen, worin sie besteht – im Zweifel ein Mensch zu sein, dem Geschlecht eines Mörders wie *Cortez* anzugehören: „For the angry gods to see.“¹¹

Bemerkenswert ist bei all diesem, dass der Ton von Kermanis Text trotz dieser Thematisierung der Depression und eines allgemeinen „Weltschmerzes“ (wie der Autor in *Zwischen Koran und Kafka* mit Bezug auf Heine formuliert¹²) nicht düster und depressiv, sondern mild ironisch und fast heiter erscheint. Diese scheinbare Paradoxie wird im *Buch der von Neil Young Getöteten* explizit thematisiert. So sieht Navid Kermani zwar einerseits einen schwarzen Grundton in den existenziellen und gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen in der Moderne und folgt in dieser Hinsicht durchaus seinem philosophischen Vorbild Theodor W. Adorno; er verbindet aber andererseits diesen fundamentalen Pessimismus mit einer heiteren Gelassenheit, die ihn von der Melancholie der Kritischen Theorie unterscheidet:

Neil Youngs Lieder sind so düster und besonders seine Stücke mit Crazy Horse solche Brecher, daß man ihn für einen dauerdepressiven Weltankläger halten könnte, doch beruhte der Schluß auf einem Mißverständnis. Wer düster denkt, muß nicht düster sein, im Gegenteil. Ich selbst bin von der Negativität des Großen und Ganzen völlig überzeugt, aber deswegen blase ich nicht täglich Trübsal. Die quälende Anstrengung, sich dem Unheil möglichst nicht zu verschließen, verwässert oder sublimiert sich nach einer Weile zu einer entspannten Schwermut, so ab dem 29. Lebensjahr, habe ich festgestellt, und erst recht, wenn man Vater wird. Andere haben das vor mir bemerkt.¹³

Wenn man Kermanis Distanz zur Postmoderne mit seinem Bezug zur Kritischen Theorie und seinem Beharren auf einer keineswegs ‚soften‘ Religiosität begründen kann, so sehen wir hier vielleicht doch eine Form der „ehrenwerten Postmoderne“ (Lyotard), die seinen Texten eine Heiterkeit vermittelt, die einen existenziellen und auch gesellschaftlich-politisch engagierten Ernst nicht ausschließt.

Im *Buch der von Neil Young Getöteten* zeigt sich also die Realisation religiöser Denk- und Erfahrungsmuster in einer essayistisch-reflexiven Beschreibung von Neil Youngs Musik. Kermani artikuliert in diesem Text Erfahrungen von Negativität, von Depression, Schuld und Schmerz und löst auf diese Weise einen Sog aus, der existenzielle und politische, aber auch traditionell religiöse Erfahrungen und Gefühle aufruft, und er stellt diese in einen Kontext eben der islamischen Mystik.

11 Ebd., S. 79.

12 Vgl. Kermani, Navid, *Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundigungen*, München, 2014, S. 10-16.

13 Kermani, *Das Buch der von Neil Young Getöteten* (Anm. 6), S. 147.

Sherko Fatah: Das dunkle Schiff (2008)

In seinen Romanen bemüht sich Sherko Fatah, der 1964 in (Ost)Berlin als Sohn einer Deutschen und eines irakischen Kurden geborene Autor, die Mentalität junger Menschen aus der arabischen Welt so darzustellen, dass dem deutschen Leser eine empathische Haltung möglich wird. In *Das dunkle Schiff*⁴ geht es in einer bestürzend aktuellen Zuspitzung darum, das ganz Andere des europäischen Diskurses, das sich in den Parolen und Gedanken der sogenannten islamischen Gotteskrieger zeigt, auf eine Weise darzustellen, die keinerlei Rechtfertigung für Fanatismus, Reinheitswahn und Gewaltfantasien darstellt, die aber vermitteln kann, wie es dazu kommt, dass junge Männer aus ihrer Lebenssituation heraus die Lehren der Fundamentalisten als Ausweg aus einer Lebenskrise begreifen.

Ähnlich wie in Texten von Feridun Zaimoglu und Christoph Peters lassen sich die Denkmuster einerseits als ‚Okzidentalismus‘ charakterisieren, das heißt als eine spiegelverkehrte Version des Orientalismus, mit der Stereotype über den Westen verbreitet werden, die in diesem Fall offensichtlich ein Gefühl der Unterlegenheit kompensieren sollen. Andererseits ist deutlich zu erkennen, dass die Kritik an der kapitalistischen Konsumgesellschaft aus deutscher Perspektive Momente der Kritik am ‚Verblendungszusammenhang‘ enthält, mit der etwa die Kritische Theorie ihren fundamentalen Einspruch gegen die moderne westliche Gesellschaft begründet hat. Es gelingt Sherko Fatah, die Mentalität und die Empfindungen eines sensiblen jungen Mannes nachzuzeichnen, der sich sowohl im Irak als auch nach seiner Migration in Deutschland an den Rand gedrängt fühlt und in der extremistischen Zuspitzung der islamischen Lehre eine Orientierung findet, die ihm weder die einheimische noch die deutsche Gesellschaft zu vermitteln vermag. In interkultureller Perspektive zeigt sich somit die Fähigkeit der Literatur, noch im extrem Anderen Momente des Eigenen aufzuspüren und das Befremdende als eine problematische, aber rekonstruierbare Form des Menschseins zu rekonstruieren.

Sherko Fatah erzählt die Geschichte des jungen Kurden Kerim aus dem Nordirak. Angehörige des irakischen Geheimdienstes ermorden seinen Vater; Kerim wird auf dem Weg zu seinen Großeltern von ‚Gotteskriegern‘ entführt, er verbringt eine gewisse Zeit mit ihnen in den Bergen und nimmt an ihren Aktionen teil, etwa an der Zerstörung eines Sufi-Grabes und an der Tötung von Einwohnern ‚gottloser‘ Dörfer. Unter den ‚Gotteskriegern‘ ist ein Lehrer, der die Ideologie der Kämpfer bestimmt und dessen anti-westliche Lehren den Jungen mit ihrer Weisheit zwar beeindrucken, durch die gewalttätigen Aktionen, die aus den Ideen resultieren, aber abstoßen.

Irgendwann gelingt Kerim die Flucht vor den Gotteskriegern. Er hat bei einer Aktion eine größere Summe Dollars an sich gerissen und organisiert mit Hilfe des Geldes seine Flucht aus dem Irak; lange Zeit verbringt er in einem großen Schiff in einem Versteck. Er wird entdeckt und zusammen mit einem afrikanischen Flücht-

14 Fatah, Sherko, *Das dunkle Schiff. Roman*, Salzburg, 2008. Vgl. dazu auch den Beitrag von Heide Reinhäckel in diesem Band.

ling auf einem Floß ausgesetzt, landet aber auf einer Insel, von der aus ihm schließlich die Flucht nach Deutschland gelingt. Dort kommt er bei seinem Onkel unter, stellt einen Asylantrag, der nach längerer Zeit angenommen wird, und lernt Sonja kennen, eine junge Deutsche, mit der er eine sexuelle Beziehung eingeht, obwohl eine starke Fremdheit zwischen den beiden bleibt. Insgesamt fühlt Kerim sich fremd in Deutschland; er lernt den Kleinkriminellen Amir kennen, mit dem er sich anfreundet; ein Algerier, den er an der Universität trifft, rät ihm, eine bestimmte Moschee aufzusuchen, in der ein fundamentalistischer Islam gepredigt wird. Die Religion scheint der Ort zu sein, an dem Kerim die Entfremdung seines Daseins überwinden kann; in der Moschee erkennt ihn einer der irakischen Gotteskrieger, der ebenfalls nach Deutschland gekommen ist; dieser gibt Amir den Auftrag, Kerim zu töten, was dann auch geschieht.

Der Lehrer vermittelt Kerim während seines Aufenthaltes bei den islamistischen Kämpfern ein Gefühl der Orientierung und Sicherheit: Er zeichnet ein manichäisches Weltbild, in dem der Westen in einer krassen Opposition zur islamischen Welt steht. Er erklärt den jungen Kämpfern:

Wie lange wollt ihr das ertragen? Wie lange sollen wir im Dreck kriechen, den die Zionisten über uns ausschütten? Sie hassen uns. Sie sind Rassisten. Sie verachten uns, weil wir keine modernen Flugzeuge und Panzer haben. Und immer wieder werden sie uns das spüren lassen. Wie oft müssen sie uns bombardieren, wie oft werden sie unsere korrupten Regierungen kaufen, wie viele unserer Brüder werden sie noch töten, bis endlich jeder Gläubige begreift, dass in jedem von ihnen er selbst stirbt? Wie lange wollt ihr euch verträsten lassen mit den leeren Versprechungen des Westens? Ihr werdet niemals, niemals glücklich sein ohne Gott!¹⁵

Die Kritik an den westlichen Gesellschaften gibt sich antikapitalistisch, indem deren Orientierung am Geld und am ökonomischen Erfolg angeprangert wird:

Es geht immer um das Geld, glaube mir, sie sind davon besessen. Es macht sie kalt und hart, und doch ist es das einzige, woran sie wirklich glauben. Sie können nicht anders, so ist es ihnen beigebracht worden. Auch wenn ihre Filme und Bücher das Gegenteil behaupten, das Geld und die Dinge, die man dafür kaufen kann, das ist ihr erbärmlicher Glaube. Sie sagen, sie lieben die Freiheit, doch ihre Freiheit ist Einsamkeit. Sie sagen, sie lieben das Leben, aber dieses Leben ist Gier. Sie sagen Fortschritt, doch dieser Fortschritt bereitet nur das Terrain, das sie morgen ausbeuten und zerstören werden, rastlos, leer und unersättlich.¹⁶

Kerim steht in einem Dilemma, das er selbst kaum auflösen kann: Einerseits ist er von den Predigten des Lehrers fasziniert und findet in diesen einen Halt, den er in seinem bisherigen Leben nie verspürt hat; andererseits ist er von den Gewalttaten der Gruppe abgestoßen. So flieht er von den Kämpfern und geht nach Deutschland. Aber trotz aller Bemühungen um eine ‚Integration‘ in die Sitten und Gebräuche dieses Gastlandes bleibt eine Fremdheit, die ihn wieder in die Arme des Isla-

¹⁵ Ebd., S. 148.

¹⁶ Ebd., S. 383.

mismus zurücktreibt. Kerim schwankt, aber die deutsche Gesellschaft kann ihn nicht so verändern, dass er sich in ihr wohlfühlen könnte. Der Roman versucht mit einer eindringlichen sprachlichen Gestaltung, die Gedanken und Empfindungen wiederzugeben und dem deutschen Leser diese Mentalität verständlich zu machen. So erkennen wir die Faszination und die Zweifel, die Kerim in seiner Auseinandersetzung mit dem Koran erlebt:

Er hielt das heilige Buch auf dem Schoß. Wie konnte man, so fragte er sich seit einer Stunde, die Worte noch heute so einfach verstehen? Es sind heilige Worte, dachte er sofort. Aber andererseits war der Prophet ein Auserwählter, ein Mann, der in Verbindung zum Allmächtigen stand. Vielleicht kann ich, ein einfacher Mensch, seine Worte nicht richtig verstehen. Er blickte auf das Buch. An seinen Handflächen fühlte er den Umschlag mit der Prägung der Schriftzeichen. Stand nicht, wie der Lehrer gesagt hatte, alles, was man wissen musste, dort vor ihm auf dem Papier? Fragen halfen in der Tat nicht, sie führten nicht näher an die gedruckten Worte. Kerim senkte den Kopf über das Buch und sah die Textur des Papiers in der Druckerschwärze, der Papiergeruch stieg ihm in die Nase. Doch wenn nicht ein kleiner Teil des höheren Wissens, welches den Propheten erleuchtete, auch in uns wäre, wie könnten wir dann seine Worte überhaupt verstehen, wie hätten wir dann noch eine Ahnung vom Glauben? Und ist es nicht folgerichtig, dass jemand wie der Lehrer, der sich bemühte, sein Leben und sein Denken nach den Vorgaben des Propheten auszurichten, auch jenem höheren Wissen näher ist als ein normaler Gläubiger, gar nicht zu reden von den Ungläubigen?¹⁷

Das Destruktive der islamistischen Ideologie wird dadurch deutlich, dass ausge-rechnet Amir, der durch Kerim den Zugang zu fundamentalistischen Kreisen in Berlin bekommen hat, derjenige ist, der ihn tötet, weil Kerim sich im Irak von den islamistischen Kämpfern zurückgezogen hat.

Sherko Fatahs Roman ist ein eindrückliches Beispiel für die Fähigkeit der inter-kulturellen Literatur, auch das Andere als das ganz Fremde dem Rezipienten näher-zubringen. Wie bereits dargelegt, zeigt die Darstellung keinerlei Sympathie für die gewalttätigen Akte der sogenannten ‚Gotteskrieger‘; es gelingt ihr aber durchaus, Empathie für eine Figur zu entwickeln, die in ihrer Entfremdung gegenüber den Gesellschaften des Nahen Ostens und Deutschlands gezeigt wird und die in den Lehren des fundamentalistischen Islam eine Befreiung aus den Problemen von Desorientierung und innerer Isolation sieht. Es erscheint besonders überzeugend, dass die Figur des Kerim eigentlich gerade gute Perspektiven für eine ‚Integration‘ in die deutsche Gesellschaft hat, weil er eine familiäre Anbindung und sogar eine Beziehung zu einer Deutschen hat. Trotzdem empfindet er ein existenzielles Unbe-hagen, das ihn in die Fänge der unmenschlichen Doktrin des religiösen Fanatismus treibt. Und indem die antikapitalistische Perspektive der islamistischen Radikalkritik am Westen deutlich wird, können die deutschen Leser zumindest diesen Teil der Diagnose auch intellektuell nachvollziehen.

¹⁷ Ebd., S. 379 f.

Zafer Şenocak, Navid Kermani und Sherko Fatah zeigen sich als Autoren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die den Islam in einer selbstverständlichen Weise in ihre Texte integrieren. Diese bewegen sich zwischen der Faszination für religiöse Gehalte, insbesondere für die des Sufismus und der islamischen Mystik, und einer Reflexion über die islamistische Pervertierung der Religion des Korans. Gemeinsam haben sie, dass sie den Islam als ein unhintergebares Element der deutschen Gegenwartskultur verstehen, mit dem die Literatur sich kritisch, aber auch neugierig und aufmerksam auseinandersetzt.



ALLTAGSDISKURSE



Ulrike Vedder

ARBEITSWELTEN UND ÖKONOMIE: ZUR LITERARISCHEN KRITIK DER GEGENWART

Seit einigen Jahren ist in der aktuellen Literatur das Auftauchen eines Sujets zu verzeichnen, mit dem längst etablierte, über Jahrzehnte aber marginalisierte Themen in den Horizont der literarischen Bearbeitung von Erfahrungen zurückkehren: Ökonomie und Arbeit. Seit den 1980er Jahren, spätestens seit dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus schien mit der Rhetorik des Klassenkampfes auch das Interesse der Autor/innen an der Arbeitswelt nachgelassen zu haben. Gleichzeitig hat sich bekanntlich ein gesamtgesellschaftlicher Wandel durch neue elektronische Technologien vollzogen, die zur bestimmenden Wirtschaftskraft geworden sind und die Arbeitswelt transformiert haben, so dass der klassische Topos der Industriearbeit durch die Möglichkeiten und Konsequenzen abgelöst worden ist, die sich aus den neuen Technologien ergeben. Anders als in der Angestelltenliteratur der Weimarer Republik mit ihren Sekretärinnen und Buchhaltern, Verkäuferinnen und Vertretern – deren Existenz durch die Weltwirtschaftskrise ständig vom Absturz in die Armut bedroht war –, anders aber auch als in der ‚Literatur der Arbeitswelt‘ der 1960er und 70er Jahre (Bitterfelder Weg und Werkkreis) gilt das literarische Interesse heute zumeist einer technisch hochgerüsteten Dienstleistungsbranche mit hochqualifizierten, aber stets vom Überflüssigwerden bedrohten Mitarbeiter/innen.¹

Wenn die Gegenwartsliteratur nun Ökonomie, Business und Arbeitswelt als literarisch ergiebige Sujets wiederentdeckt hat, so geschieht dies mit einer Aufmerksamkeit nicht nur für ökonomische Kräfte und deren politische, unternehmerische oder wissenschaftliche Deutung als schicksalhaft oder steuerbar, sondern auch für die abgründigen Kehrseiten wirtschaftlicher Euphorie wie die *New-Economy*-Blase oder Börsencrashes.

Das spezifische Wissen der Ökonomie als wissenschaftlich fundiertes Analyse- und Steuerungsinstrumentarium zielt ja auf eine Ordnung der Dinge, deren unterstellte Berechenbarkeit und Steuerbarkeit als ‚System der Wirtschaft‘ erscheint. Wenn aber auf dem Grunde der Systemförmigkeit des Wirtschaftens Unbeherrschbarkeiten entdeckt werden – Inflationen, Deflationen, Börsencrashes, Ereignisse aus Natur oder Politik –, erodiert die Ökonomie des Wissens selbst. Solche Erosionen und Unberechenbarkeiten gehören zu den literarischen Interessen an der neuen Ökonomie. Es gibt also jenseits des fachlichen Expertenwissens ein anderes litera-

¹ Vgl. hierzu auch Vedder, Ulrike, „Ökonomie und Theater. Arbeitswelt und Simulation bei Moritz Rinke“, in: *„Ich gründe eine Akademie für Selbstachtung.“ Moritz-Rinke-Arbeitsbuch*, hg. v. Kai Bremer, Frankfurt am Main u. a., 2010, S. 50-62.

risches Wissen vom Produzieren, Distribuieren und Konsumieren, einen Blick auf Wirtschafts-, Arbeits- und Geldverhältnisse, der die kulturelle Erfahrungsperspektive ins Zentrum stellt.

Die interessanteren literarischen Texte der letzten Jahre, etwa von Kathrin Röggla, Ernst-Wilhelm Händler oder Ulrich Peltzer, reflektieren sowohl das Inklusions- und Überwältigungsvermögen globalisierter Finanz- und Arbeitsverhältnisse als auch deren Niederschlag in den angepassten wie auch in den sich entziehenden Subjekten – und stellen dies in adäquaten Schreibweisen dar. Denn im Gegensatz zu Plädoyers für eine Distanzierung von der Arbeitswelt, wie sie im publizistisch-politischen Diskurs gehalten werden, interessieren sich etliche literarische Autor/innen gerade für die kulturelle und symbolische Welt der Arbeit und Ökonomie, das heißt für die übermächtig anmutende Verstrickung von Sprache, Denken und Mentalität in die Allgegenwart wirtschaftlicher Systeme. Und so zeichnet sich die jüngere Literatur durch eine Vielfalt an Berührungspunkten wirtschaftlicher und sprachlich-literarischer Prozesse aus.

Dabei gehen die neuen Formatierungen aktueller Finanz- und Arbeitswelten mit literarischen Formen einher, die die gängigen Genres – wie Sozialreportage, Drama oder Roman – thematisch adäquat weiterentwickeln. Beispielsweise führt Stefan Weigl's Hörspiel *Stripped. Ein Leben in Kontoauszügen*, das 2005 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurde, den Autor selbst konsequent als *homo oeconomicus* vor, indem Weigl die eigenen Kontoauszüge präsentiert. Durch die Dokumentation nackter Zahlen und Zahlungszwecke wird der Weg in die Verschuldung nachvollzogen und zugleich im Zusammenspiel von Sozialreportage und Hörspielkunst inszeniert. Als Inhaber eines Girokontos wird der ganze Mensch mit seinen Wünschen und Gewohnheiten allein im Rahmen ökonomischer Bedingungen vor- und bloßgestellt, zumal die Rezitation der Kontoauszüge, je größer das Minus wird, zunehmend durch den Vortrag von Mahnbriefen der Bank durchsetzt ist.² So nimmt die ökonomische Dimension in der kargen Sprache von ‚Zahlen oder Nichtzahlen‘ (vgl. Niklas Luhmanns Bestimmung der Basisoperation aller geldvermittelten Wirtschaftsvorgänge), von ‚Haben oder Nichthaben‘ überhand: eine Übersteigerung ökonomischer Rationalität, im Hörspiel dargestellt durch eine Minimierung literarischer Gestaltung auf Stimme, Töne, Stille.

Als Experten für die Zirkulation der Zeichen richten die Autor/innen ihren Blick auf die Ökonomie als eine Form der Kommunikation und damit auf deren konstitutive Faktoren. Fragt man mit Joseph Vogls *Poetik des ökonomischen Menschen*: „Was sind die Regeln, nach denen sich Tauschprozesse und Kommunikationen organisieren, und welcher Kode strukturiert dabei den Umlauf der Zeichen?“³, so rücken literarische Texte in den Fokus, die die Darstellung von Arbeitsverhält-

² Vgl. dazu Stefan Weigl's Selbstkommentar: „Armut – es kommt drauf an, was man draus macht!“, in: *Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur*, hg. v. Elke Brüns, München, 2008, S. 221-228.

³ Vgl. Joseph, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich/Berlin, ³2008, S. 11.

nissen und Ökonomie nicht nur als thematische Herausforderung, sondern auch als Formprinzip ernst nehmen.

Einige Erzählweisen der *New Economy* werden nun anhand einer Textreihe von Rainer Merkel, Kathrin Rögglä und Moritz Rinke dargelegt. Anschließend geht es – mit Elfriede Jelinek, Jonas Lüscher und Ulrich Peltzer – um globale Ökonomien, die sich der Erfassung und Erzählbarkeit zu entziehen versuchen, während abschließend anlässlich von Ernst-Wilhelm Händlers Roman *Wenn wir sterben* die Interferenzen von Finanz- und Erzählstrategien vorgestellt werden.

Schreibweisen der New Economy (Rainer Merkel, Kathrin Rögglä, Moritz Rinke)

Mit neuen Arbeitsverhältnissen nach dem Ende des Industriezeitalters setzen sich zahlreiche Texte der letzten Jahre auseinander: von der *New Economy* über prekäre Beschäftigungen und deren Bewertungsmaßstäbe – ob als *Working Poor* im brutalen Kapitalismus oder als kreative Selbstausschöpfung mit ihren verwischten Grenzen zwischen Privatleben und Beruf – bis zu den digitalen Bohemiens und zur temporären oder endgültigen Arbeitslosigkeit. In Bezug auf die ebenso kreativ-medienavancierte wie neoliberal agierende Werbebranche wird dies in Rainer Merks Roman *Das Jahr der Wunder* (2001) vorgeführt, und zwar aus einer Perspektive faszinierten Staunens.⁴ Der Studienabbrecher Christian stolpert in die *Start-up*-Ökonomie einer Werbeagentur, die in seinen Augen als eine undurchsichtige und durchaus wunderbare Welt erscheint. Denn es bleibt ihm bis zum Schluss unklar, wer hier was arbeitet, worin der Auftrag genau besteht, ob und wofür ihm eigentlich Lohn zusteht – und nicht zuletzt, ob das schwebende Gemeinschaftsgefühl der Kollegen im Team, die zugleich Freunde sind, ein angenehmer Effekt der kreativen Arbeit ist oder nicht doch von der Agentur ökonomisch verwertet wird. Eine ähnliche Haltung des staunenden Beobachtens kennzeichnet auch Anne Webers Erzählung *Gold im Mund* (2005), in der eine Schriftstellerin ihren Arbeitsplatz in das Großraumbüro einer Dentalfirma verlegt, und zwar nicht, um sich – im Sinne der Parole „Dichter in die Produktion!“ der 1960er Jahre – den dortigen Arbeitsabläufen einzupassen, sondern um als ein selbstbeobachtender Fremdkörper die Veränderungen des eigenen Wahrnehmens und Schreibens zu registrieren.⁵

Rainer Merks Roman geht aber einen systematischen Schritt weiter. Denn der Realitätsverlust der Figuren schlägt sich in der Erzählweise des Romans nieder: Sie folgt der Perspektive des Protagonisten, so dass dessen irritierende Beobachtungen ökonomischer Kommunikation und Selbstausschöpfung nicht von einem kritischen Standpunkt aus explizit kommentiert werden, sondern konsequent als undurchsichtig und deutungsbedürftig stehen bleiben. Dabei spielen Blick und Beobach-

⁴ Merkel, Rainer, *Das Jahr der Wunder*, Frankfurt am Main, 2001.

⁵ Weber, Anne, *Gold im Mund*, Frankfurt am Main, 2005.

tung nicht nur im Romangeschehen selbst eine wichtige Rolle,⁶ sondern werden als unabdingbare Elemente eines Teamworks vorgestellt, in dem die Teammitglieder in wechselseitiger Beobachtung sowohl der reziproken Kontrolle in einem „demokratisierten Panoptismus“⁷ als auch einer ‚leistungssteigernden‘ Gruppendynamik der Selbstausbeutung unterliegen.⁸

Auch Kathrin Röggla sucht für *wir schlafen nicht* (2004) Arbeitsplätze der *New Economy* auf, um sich Einblicke in deren Arbeitsverhältnisse, Effizienzstrategien, Selbstentwürfe und Redeweisen („bwler-deutsch“⁹) zu verschaffen. Ergebnis des in Unternehmensberatungen gesammelten Materials ist weder beobachtende Sozialreportage noch autoreflexive Selbstbefragung, sondern eine verdichtete und fiktionalisierte Collage, in der sechs Agenten der Consulting-Branche in ihrer formelhaften Weltsicht und ihrer schlaflosen Überforderung zu Wort kommen: „diese ewige wachstumslogik, die man irgendwann gegen sich selbst anwende“.¹⁰ Dabei werden keine Handlungen geschildert, stattdessen wird in der Fiktion mündlicher Aussagen „permanente Handlungsbereitschaft“¹¹ versichert – dies allerdings trotz Effizienzanspruchs häufig auf redundante Weise. Zudem treibt der Text die Phrasenhaftigkeit qua betonter Artifizialität hervor, die sich vor allem in der Verwendung indirekter Rede zeigt. Diese betreibt nicht nur eine Relativierung bzw. Irrealisierung des Besprochenen – und damit der geschilderten Arbeits- und Lebensverhält-

6 In Wilhelm Genazinos Roman *Das Glück in glücksfernen Zeiten* (München, 2009) findet sich eine ähnliche Erzählweise, die zunächst naiv-unkritisch daherkommt, aber gerade darin die fatalen Mechanismen wechselseitiger „Observation“ (S. 106) erkennbar macht. Vgl. dazu Rinke, Stefanie, „... und beauftragte jemanden mit meiner Observation“. Angestelltenhabitus und Blickökonomie bei Wilhelm Genazino zwischen Moderne und Gegenwart“, in: *Kulturen der Arbeit*, hg. v. Gisela Ecker und Claudia Lillge, München, 2011, S. 33-50.

7 Bröckling, Ulrich, „Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement“, in: *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, hg. v. Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, Frankfurt am Main, 2000, S. 131-167, hier S. 152.

8 „Doch sind es nicht die Manager, die diesen Einsatz verlangen, sondern die Gruppendynamik innerhalb des Teams selbst, was Zygmunt Baumanns Argument bestätigt, in modernen Organisationen sei die von Michel Foucault analysierte panoptische Überwachung unnötig.“ (Biendarra, Anke, „Prekäre neue Arbeitswelt: Narrative der New Economy“, in: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll und Johanna Bohley, Würzburg, 2011, S. 69-82, hier S. 76.)

9 Röggla, Kathrin, *wir schlafen nicht*, Frankfurt am Main, 2004, S. 219. Parallel zum Roman erschien – neben Hörbuch und Hörspiel – das gleichnamige Stück (in: *Theater heute* 3/2004, S. 59-67; UA Düsseldorfer Schauspielhaus 2004); zum Theatertext vgl. Bähr, Christine, „Atemlos. Arbeit und Zeit in Kathrin Rögglas ‚wir schlafen nicht‘“, in: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, hg. v. Franziska Schößler und Christine Bähr, Bielefeld, 2009, S. 225-244.

10 Röggla, *wir schlafen nicht* (Anm. 9), S. 38. Vgl. zum Topos des Burnout – hier in fataler Verbindung mit Mobbing – auch Annette Pehnts Roman *Mobbing* (München, 2007), der zwar nicht in neoliberal organisierten Agenturen, sondern in einer Stadtverwaltung angesiedelt ist, wo aber eine neue Chefin ihr *New Management* durchsetzt.

11 Heimburger, Susanne, *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*, München, 2010, S. 231.

nisse –, sondern produziert als ‚ich-freie Rede‘¹² Effekte der Entwirklichung, Entkörperlichung, Geisterhaftigkeit. Diese Geisterhaftigkeit wird als Effekt der Arbeitswelt auf die Subjekte thematisiert, so in einem Kapitel mit dem Titel „gespenster“:

die key account managerin: daß sie auf außenreize nicht mehr so reagiere, das habe sie schon mehrmals gesagt, und sie sage es jetzt gern noch mal: das sei nicht so schlimm – nein, er solle jetzt nichts sagen – von ihrer unlebendigkeit sei man ohnehin die meiste zeit ausgegangen, [...] und jetzt rufe auch niemand mehr an. ihr handy sei ja eigentlich auf empfang, aber da würde nur totenstille herrschen, mit gutem grund, müsse sie annehmen – aber auch ohne handy würde man schon von ihrer unlebendigkeit ausgehen. aber ob sie immer mehr zum gespenst werde, wisse sie nicht. [...] sie könne nur sagen: „wie das gespenst immer mehr stimmt, zu dem man verdonnert wurde, ja, wie das gespenst in einem immer mehr zunimmt.“¹³

Auch wenn sich hier die potenzielle Tödlichkeit des Arbeitsalltags indirekt formuliert findet, so wird doch eine kritische Position im Roman selbst von den pausenlos zitierten Figuren nicht geäußert – es ist die sprachavancierte Romantechnik, die erkennbar kritisch agiert. In ihrem Vortrag *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* (2009) stellt Rögglä heraus, dass explizit formulierte Kritik unwirksam bleiben muss, wenn sie flottiert, d. h. wiederum zur Phrase wird: „Akteure[] des finanzmarktgesteuerten Kapitalismus [...] sagen Dinge, die von Attac-Mitgliedern stammen könnten, freilich ohne deren Konsequenzen zu ziehen.“¹⁴ Weil die gängigen Narrative der Finanzmarktkrise den Mustern des Katastrophen- oder Horrorfilms, des TV-Krimis oder Shakespeare-Dramas folgten und so die Ursachen, Akteure und Dynamiken der Krise gerade nicht erkennbar machten, sei, so folgert Rögglä, die Unterbrechung der „ununterbrochene[n] Rede, die die gegenwärtige Ordnung über sich selbst hält“,¹⁵ erforderlich. Auf diese Unterbrechung zielt die Erzählweise in *wir schlafen nicht*.

Während also Röggläs Essay auch aufzeigt, dass Verlauf und Medialisierung von ökonomischen Krisen nicht zuletzt mit Hilfe ihrer Überblendung durch die Welt des Theaters fassbar gemacht werden sollen, betrachtet Moritz Rinke in seinem Artikel „Zumwinkel, bis der Vorhang fällt“ (2009)¹⁶ die aktuelle wirtschaftliche Situation direkt als Bühnengeschehen. Er setzt künstlerische Kategorien zur Gegenwartsdiagnose und -analyse der immer schon medial vermittelten Wirtschaftsvorgänge ein und macht damit deutlich, dass bei aller systemischen Eigendynamik ökonomischer Prozesse die Ökonomie auch auf eine Vermittlung mit allen anderen

12 Vgl. Kormann, Eva, „Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Rögglas ‚wir schlafen nicht‘“, in: *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher, Berlin, 2006, S. 229-245, hier S. 230.

13 Rögglä, *wir schlafen nicht* (Anm. 9), S. 196 f.

14 Rögglä, Kathrin, *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion*, Wien, 2009, S. 52.

15 Ebd., S. 57. Rögglä zitiert hier Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin, 1996, S. 21 f.

16 Rinke, Moritz, „Zumwinkel, bis der Vorhang fällt“, in: *Die Zeit* vom 17.03.2009. Vgl. zum Folgenden auch Vedder, „Ökonomie und Theater“ (Anm. 1).

sozialen Systemen wie Politik, Recht oder Massenmedien angewiesen ist. Andersherum hat Moritz Rinke den menschlichen ‚Ausschuss‘ solcher ökonomischen Prozesse seinerseits in mehreren Theaterstücken auf die Bühne gebracht. So spielt die Theatralität des Unternehmerischen bzw. die Fiktionalität der Wirtschaftswelt in *Republik Vineta* (2000) eine zentrale Rolle. Darin geht es um ein Geheimprojekt namens „Vineta“, das mit Hilfe einer ganzen Reihe von erfahrenen Führungskräften die Planung einer Stadt auf einer Insel unternimmt. Doch „Vineta“ entpuppt sich nach und nach als „Simulation einer realen Arbeitswelt“.¹⁷ Denn die Führungskräfte sind, ohne dass sie es wissen, längst arbeitslos und werden mit Hilfe von „Vineta“ für den „Aufprall auf die Realität“¹⁸ vorbereitet – sind also Teil eines Spiels, das wiederum Teil einer anderen Arbeitswelt ist, nämlich der des Therapeuten (und vermeintlichen Projektleiters) Dr. Leonhard: „Investitionen, natürlich, die hatte ich, aber auch volle Pflegesätze seit 16 Wochen.“¹⁹ Dass diese groteske Inszenierung eines niemals zu realisierenden Projekts allerdings quasi identisch mit der Arbeit in echten *Thinktanks* erscheint, weil die Führungskräfte hier genau das tun, was sie immer getan haben, zeigt ihre vorherige Arbeit als ähnlich hyperreal.

Hingegen ist den Figuren in Rinkes Stück *Café Umberto* (2005) ihr Scheitern sehr bewusst, ist doch der Schauplatz des Stücks eine Agentur für Arbeit.²⁰ Unter all den Arbeitslosen gibt es nur zwei Projekte, die in *Café Umberto* Erfolg haben: zum einen die Rationalisierung, die der Arbeitsamtsleiter durchführt, das heißt der ‚Abbau‘ sämtlicher Angestellter der Arbeitsagentur selbst zugunsten der Inbetriebnahme eines Automaten mit smarterer Stimme, und zum anderen jenes Café, das der nicht sprechende – und erst ganz zum Schluss leise singende – Umberto in Form einer ‚Ich-AG‘ in der Wartzone betreibt. Optimierte Abwicklungstechnologie und verständnislose Beredtheit auf der einen Seite, der beste Latte macchiato der Stadt und verständnisvolle Stummheit auf der anderen: Die so erzeugte gegenstrebige Spannung bestimmt Rinkes Theaterarbeit insgesamt, die sich auch als Modellversuchsbildung von veränderten Arbeitsgesellschaften verstehen lässt.

Globale Ökonomien erzählen (Elfriede Jelinek, Jonas Lüscher, Ulrich Peltzer)

Dass die heutige Arbeitswelt und Finanzwirtschaft durch Weltmarktbezug und Globalisierung bestimmt sind – sowohl die konkreten Arbeitsverhältnisse als auch deren Abhängigkeit von ökonomischen Entscheidungen und Krisen ‚im Weltmaßstab‘ betreffend –, ist in der jüngeren Literatur nicht nur thematisch präsent, sondern auch als Herausforderung an das Erzählen selbst, das schwerlich ‚im Weltmaßstab‘ verläuft. Wie also beispielsweise von globalen Banken Krisen erzählen,

17 Rinke, Moritz, *Republik Vineta. Ein Stück in vier Akten*, Braunschweig, 2005, S. 78.

18 Ebd., S. 79.

19 Ebd., S. 80.

20 Rinke, Moritz, *Café Umberto. Szenen*, Reinbek bei Hamburg, 2005, S. 39.

wenn angesichts ihrer schwer greifbaren Virtualität und ihres unvorstellbaren Ausmaßes „die Anschauung, die Fassungskraft der sinnlichen Vermögen, aber auch die Einbildungskraft“²¹ zu versagen drohen – mithin entscheidende Parameter der literarischen Darstellung? Wie Kathrin Röggla in ihrem bereits zitierten Vortrag *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* anmerkt, ist es gerade diese Abtrennung des „passiven Zuschauer[s] von der Erfahrung“,²² die eine kritische Erkenntnis der Krise verhindert.

Darauf reagiert beispielsweise Elfriede Jelinek in ihrem Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2009) schon paratextuell: Der anachronistisch agierende Titel suggeriert mit „Kaufmann“ und „Kontrakt“ ein überschaubares Buddenbrook'sches Wirtschaftsverständnis – als gehorchte das ökonomische Wissen und Handeln einer kaufmännischen Vernunft und Verantwortung. Diese stellen allerdings, wie Jelineks Stück zeigt, gerade keine Parameter in aktuellen ökonomischen Krisen dar – und herrschten bekanntlich auch im Lübecker Kontor der Buddenbrooks keineswegs vor –, auch wenn die wirtschaftlichen Strategien der „Meinl“-Bank und dreier „Meinl“-Gesellschaften, die 2007 zum skandalösen finanziellen Ruin zahlreicher Anleger führten, auf dem „guten alten Kaufmannsnamen“²³ des österreichischen Handelshauses Meinl aufsetzten. Jelineks Stück inszeniert ausgehend von diesem Spekulationsskandal – und mit Blick auf die internationale Finanzkrise 2008 – die Ursachen und Ereignisse einer deregulierten Ökonomie in einer ihrerseits deregulierten Redeweise, in der die Artikulationen keinen einzelnen Subjekten zugeordnet werden können. Auf diese Weise entsteht die adäquate Darstellung eines Systems, in dem „die Zirkulation von Geld und Worten im Zentrum steht“:²⁴

[...] diese forderungsbesicherten Wertpapiere – die sie in sogenannte Zweckgesellschaften auslagern, was schon mal heißt, daß sie keinen Zweck haben, in Zweckgesellschaften also, die sie wiederum durch Ausgabe kurzfristiger Schuldverschreibungen finanziert haben, von nichts kommt nichts, mit nichts kriegt man alles, falls man milliardenschwere Risiken aus den Bankbilanzen rechtzeitig auslagert und in eine Stiftung einfüllt, [...] diese Stiftung ernährt ihren Mann nicht, sie ernährt auch ihre Frau und die Kinder nicht, sie ernährt keinen, denn sie besteht aus nichts, wir aber kaufen, wir kaufen diese Wertpapiere wie nichts, mit nichts wie nichts, nein, nicht mit nichts, mit einem negativen Nichts, mit einem Minus-Nichts, mit Forderungen, die das Nichts erst auffüllen sollen, oje, wo nehmen wir das her? Egal.²⁵

Jelineks Verarbeitung von Sprachregelungen der Finanzmärkte (wie „Minuswachstum“ oder „Negativmitnahme“) zeigt, dass „die Realität der Finanzkrise mit sprach-

21 Kluge, Alexander/Vogl, Joseph, *Soll und Haben. Fernsehgespräche*, Zürich/Berlin, 2009, S. 250 (das Gespräch ist mit „Was für einen Roman erzählt die Börse?“ überschrieben).

22 Röggla, *Gespensterarbeit* (Anm. 14), S. 57.

23 Jelinek, Elfriede, *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*, in: dies., *Drei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg, 2009, S. 207-349, hier S. 242.

24 Schößler, Franziska, „Die Kontrakte des Kaufmanns; Rein Gold“, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. v. Pia Janke, Stuttgart/Weimar, 2013, S. 198-203, hier S. 198 f.

25 Jelinek, *Die Kontrakte des Kaufmanns* (Anm. 23), S. 222 f.

lichen Mitteln kaum satirisch zu überholen ist“.²⁶ Zugleich wird die koloniale Vorgeschichte des Meinl-Unternehmens mit aktuellen Ausbeutungsaktivitäten durch Finanzgeschäfte in Osteuropa verknüpft.

Eine solche erhellende Verknüpfung kolonialer Ausbeutungsgeschichte und aktueller Finanzgeschäfte und -krisen im Zeichen der Globalisierung unternimmt auch Jonas Lüscher's Novelle *Frühling der Barbaren* (2013). Darin fungiert der Firmenerbe Preisung als schöngestiger Repräsentant seines Unternehmens, das, wie er am Ende feststellen muss, ebenso skrupellos wie andere *Global Player* von Ausbeutung – hier Kinderarbeit in Tunesien – profitiert, wovon er bis dahin die Augen verschlossen hatte. Während eines als Geschäftsreise verbrämten Urlaubs wird er in das tunesische Luxusresort einer Geschäftspartnerin eingeladen, wo er sich einer Hochzeitsgesellschaft reicher Londoner Banker anschließt. Ungeachtet der laufenden Finanzkrise wird hier siegesgewiss gefeiert, und erst am nächsten Morgen, als die Nachrichten vom britischen Staatsbankrott eintreffen, die Kreditkarten nicht mehr funktionieren und alle Flüge gestrichen sind, brechen absurde Überlebensstrategien und brutale Gewalt in die Illusion europäischer Verfeinerung ein: Die britischen Banker töten einen Resort-Angestellten, schlachten johlend Tiere und lassen die Anlage in Flammen aufgehen.

Zugleich deuten sich politische Veränderungen an – im Sinne des *Arab Spring*, auf den der Buchtitel anagrammatisch verweist –, die allerdings an den internationalen Geschäfts- und Ausbeutungsmodellen wohl nichts ändern werden, wie Preisung am Ende der Novelle realisieren muss:

Da es mit den Geschäften der Familie Malouch [Preisings bisheriger Partner] sowieso vorbei sei, dieser Betrieb hier aber in den Büchern vermutlich nirgends auftauche und deswegen der skandalösen Verstaatlichung entgehen werde, würde er [der neue tunesische Geschäftspartner] sich bereit erklären, den Betrieb auf eigenes Risiko weiterzuführen, und in dieser neuen Funktion als Patron sei er natürlich in der Lage, mir mit dem Preis zukünftig etwas entgegenzukommen.²⁷

Das fantastisch-wahnwitzige Potenzial der Novelle – mit Großbritanniens Staatsbankrott und anderen Exzessen – steht zugleich im Zeichen einer ökonomischen Rationalität, die Preisings Firma und Vermögen durch alle Krisen steuert, solange die Gewinnmargen ausreichend hoch sind, um welchen Preis auch immer. Es steht aber auch im Zeichen der Narrativität, ist doch die Rahmenerzählung der Novelle in einer diffus bleibenden psychiatrischen Klinik situiert, wo Preisung, an der Außenmauer entlangstreifend, seine Geschichte einem anderen Patienten erzählt, der seinerseits Teile des Geschehens berichtet – wobei unklar bleibt, wer er ist und was er wissen kann. In dieser Verschränkung von Anonymität und Unzuverlässigkeit tritt die narrative Verfasstheit der für die Novelle relevanten ökonomischen, sozia-

26 Polt-Heinzl, Evelyne, „Minus-Nichts, aber mündelsicher oder Besser eine Taube im Mündel als ein MEL-Zertifikat im Portfolio. Über Elfriede Jelineks ‚Die Kontrakte des Kaufmanns‘“, in: *Jelinek/Jahr/Buch*, hg. v. Pia Janke, Wien, 2010, S. 99-115, hier S. 104.

27 Lüscher, Jonas, *Frühling der Barbaren*, München, 2013, S. 123 f.

len und historischen Realitäten umso stärker hervor: Sie heißt bei Lüscher die „Erzählung der Finanzmärkte“,²⁸ bei Kathrin Röggla „das Weltmarktfiktive“.²⁹

Die globalisierte Gegenwart ist ebenfalls Ausgangs- und Fluchtpunkt des Geschehens in Ulrich Peltzers Roman *Das bessere Leben* (2015). Darin werden, ähnlich wie in Jelineks und Lüschers Texten, gegenwärtige Geschäftsbeziehungen des Finanzkapitals mit Erfahrungen einer gewalttätigen Vorgeschichte durchsetzt. Während Jelineks Stück und Lüschers Novelle auf die Kolonialgeschichte und deren bis heute – auch ökonomisch – massiv wirksame Nachgeschichte rekurrieren, ist es in Peltzers Roman die nach 40 Jahren einbrechende Erinnerung an einen Einsatz der US-amerikanischen Nationalgarde gegen demonstrierende Studenten, die 1970 gegen den Einmarsch der USA in Kambodscha protestierten. Dabei wurde die Studentin Allison erschossen, die dem Protagonisten Fleming, einem heute international agierenden Finanz- und Versicherungsdienstleister, viel bedeutete. Konfrontiert mit Albträumen voller unerwünschter Erinnerungen taucht die hartnäckige Frage nach dem „guten Leben“, dem „besseren Leben“ auf. Diese Frage provozierte damals in der politisch motivierten Studentenrevolte ganz andere Antworten, während Fleming heute angesichts seiner geschäftlichen Erfolgsgeschichte es dem Versicherungswesen zuschreibt, für den gesellschaftlich-ökonomisch „nötigen Ausgleich“ – „jeder an seinem Platz“ – sorgen zu können:

Fleming rieb sich die Augen, Brennen im Hals, ein trüber Geschmack im Mund. Umstände, die er sich bei Gott hätte sparen können, [...] darum war man nicht auf der Welt. Zum eigenen Vergnügen. Sondern ... jeder an seinem Platz, um dem Gesetz der Geschichte (nenn es, wie du willst) zu seinem Recht zu verhelfen, clear and concise. Was sonst könnte ein gutes Leben sein? Das darf man ja wohl mal fragen, in aller Bescheidenheit (ihr elenden Narren). Einem Durcheinander ausgeliefert, das nur deshalb nicht im Totalchaos endet, weil ein paar Leute sich drum kümmern und die Risiken, mögliche Fehlentwicklungen, durch ihren Einsatz in Schach halten. [...] Und wenn nicht, für den nötigen Ausgleich wird gesorgt werden (das Prinzip einer jeden Versicherung, die den Namen verdient). [...] dieses regelmäßige Erwachen aus Träumen [...] etwa wegen Allison? Dass ich nicht lache, dachte Fleming [...] die Akte ist geschlossen und steht im Regal.³⁰

Nicht zufällig geht es hier um die Versicherungsbranche, existieren in ihr doch keine einzelnen Subjekte mit je eigener Geschichte. Stattdessen gibt es individuelle ‚Fälle‘ mit statistisch zu berechnenden Eigenheiten, Risiken und Verfahrensmodalitäten, wie die leitende Versicherungsangestellte in Thomas von Steinaeckers Roman *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen*

28 Ebd., S. 65.

29 Röggla, *Gespensterarbeit* (Anm. 14), S. 18. Vgl. zur Narrativität, Fiktionalität und Poetik des Ökonomischen beispielsweise Hörisch, Jochen, *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*, Frankfurt am Main, 1996; Vogl, Joseph, *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich, 2010; Hempel, Dirk/Künzel, Christine (Hg.), *Finanzen und Fiktionen. Grenzgänge zwischen Literatur und Wirtschaft*, Frankfurt am Main, 2011.

30 Peltzer, Ulrich, *Das bessere Leben*, Frankfurt am Main, 2015, S. 225-227.

(2012) formuliert: „Keiner meiner Kunden war so individuell, als dass er oder sie nicht in das Vierspaltenschema passte.“³¹

Literarisches Narrativ und ökonomische Logik
(Ernst-Wilhelm Händler)

Die globalisierte synchronisierte Gegenwart entkoppelt ihre Protagonisten von Herkunft und Genealogie. Zwar erinnert Preising, der Protagonist in Jonas Lüscher's Novelle *Frühling der Barbaren*, als Nachkomme eines Familienunternehmens noch an genealogische Modelle, doch stellt der von seinen Geschäftsführern längst entmachtete Firmenerbe nur mehr die werbeträchtige Fassade dar, um „Beständigkeit zu vermitteln, den unerschütterlichen Geist eines Familienunternehmens in der vierten Generation“.³² Das Erzählmodell des Firmen- als Generationenromans wird gegenwärtig vielfach genutzt, etwa von Nora Bossong, John von Düffel, Sibylle Mulot oder Sascha Reh.³³ Denn für Krisenverläufe und Niedergangsgeschichten von Familienunternehmen ermöglicht der Generationenrhythmus sowohl Erzählbarkeit als auch kritische Positionierung. Doch die offensive Entkopplung vom Genealogischen in Ulrich Peltzers Roman *Das bessere Leben* zielt nicht nur auf eine Verabschiedung alter Geschäftsmodelle oder schematischer Familienromane, sondern auf eine radikale Erzählweise, die die Logik ‚herkunftsloser‘ globalisierter Geldbewegungen in den unaufhörlich arbeitenden Bewusstseinsströmen ihrer Protagonisten darzustellen versucht.

Interessanterweise sind es also immer wieder wechselseitige Überlagerungen von Arbeits-, Wirtschafts- und Erzählweisen, die die jüngere avancierte Literatur – über den thematischen Fokus der Arbeits- und Finanzwelten hinausgehend – in systematischer Weise kennzeichnen. Ein wichtiges, ebenso erkenntnisträchtiges wie stilbildendes Beispiel solcher Interferenzen von Finanz- und Erzählstrategien liefert Ernst-Wilhelm Händlers Roman *Wenn wir sterben* (2002). Er handelt von den Expansionsgeschäften, Optimierungen und Führungskonkurrenzen einer Firma sowie von der Omnipräsenz machtvoller ökonomischer Strukturen, die die Subjekte und ihre intimsten Beziehungen erfassen. Der Pfortner dieser Firma hatte ursprünglich geplant, „eine Genealogie des ökonomischen Subjekts zu verfassen“, sich dann aber für den „Anachronismus“ des Pfortnerdaseins entschieden – „Oder bestand der Anachronismus darin, eine Genealogie des ökonomischen Subjekts zu schreiben?“³⁴ Hier deutet sich der Sättigungsgrad des Romans an Wirtschafts-, Gesellschafts-, Sprach- und Subjekttheorien an. Aber auch umgekehrt befeuert der

31 Steinaecker, Thomas von, *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen*, Frankfurt am Main, 2012, S. 89 f.

32 Lüscher, *Frühling der Barbaren* (Anm. 27), S. 9.

33 Vgl. Bossong, Nora, *Gesellschaft mit beschränkter Haftung*, München, 2012; Düffel, John von, *Houwelandt*, Köln, 2004; Mulot, Sibylle, *Die Fabrikanten. Roman einer Familie*, Zürich, 2005; Reh, Sascha, *Gibraltar*, Frankfurt am Main, 2013.

34 Händler, Ernst-Wilhelm, *Wenn wir sterben*, Frankfurt am Main, 2002, S. 469.

Roman das Nachdenken über Arbeit und Ökonomie und wird nicht zufällig in so gut wie allen seither erschienenen Forschungsarbeiten zum Zusammenhang zwischen Literatur und Wirtschaft besprochen.

Händlers Roman zeichnet sich durch eine Schreibweise aus, die ihre Spannung aus dem Zusammenspiel zwischen unternehmerischen Plänen für Übernahmen und Joint Ventures einerseits und deren jeweiligen Sprachwelten andererseits gewinnt. Der Text zitiert die unterschiedlichsten literarischen Stile und Genres, was er wiederum selbst thematisiert, indem die literarische Stilvielfalt – bzw. die intertextuellen ‚Übernahmen‘ oder ‚Joint Ventures‘ – mit der Äquivalenzlogik des Geldes zusammengeführt werden: „das mit den vielen stilen könnt ihr machen, weil es ein monolithisches gegengewicht gibt: das geld. der markt kann sich alles anverwandeln, weil er alles ausdrücken kann.“³⁵ Gerade in einer solcherart ausgestellten Artifizialität der Schreibweise zeigt sich der Realismus dieses Romans: „Die unbegrenzte, über Geld vermittelte Konvertierbarkeit von allem mit allem korrespondiert mit der ästhetischen Kapazität des Romans. Indem wirtschaftliche Prozesse so in Erzählverfahren (um)codiert werden, erweist sich die Fähigkeit der literarischen Fiktion, eine vom Wirtschaftlichen geprägte Wirklichkeit adäquat zu begreifen.“³⁶

Fragt man also, welches Wissen und welche Reflexionen über Ökonomie und Arbeit die literarischen Texte beizutragen haben, so lässt sich resümieren, dass in der jüngeren Literatur das wirtschaftswissenschaftliche Wissen in Beziehung zu politischen und ästhetischen Diskursen tritt. Damit wird das „Bild der Ökonomie als einer Macht *sui generis*“, gerade indem es „ästhetisch beglaubigt“ wird,³⁷ kritisierbar. Dabei geht es in den hier betrachteten Texten immer auch darum, so Kathrin Röggla's Formulierung, „eine Reibung zu bekommen zwischen den Ideologien und der Erfahrung“³⁸ – eine ebenso provokative wie erkenntnisträchtige Reibung, die durch literarisch-rhetorische und künstlerische Strategien der Darstellung sichtbar wird.

35 Ebd., S. 105.

36 Deupmann, Christoph, „Narrating (new) economy. Literatur und Wirtschaft um 2000“, in: *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, hg. v. Evi Zemanek und Susanne Krones, Bielefeld, 2008, S. 151-161, hier S. 161.

37 Matthies, Annemarie/Preisinger, Alexander, „Literarische Welten der Ökonomisierung. Gouvernementale Schreibweisen im Gegenwartsroman“, in: *Omnia vincit labor? Narrative der Arbeit – Arbeitskulturen in medialer Reflexion*, hg. v. Torsten Erdbrügger, Ilse Nagelschmidt und Inga Probst, Taucha bei Leipzig, 2013, S. 137-150, hier S. 148. Matthies und Preisinger beziehen sich hier auf Händlers Roman.

38 Zit. n. Heimbürger, *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik* (Anm. 11), S. 226.



Daniel Weidner

JENSEITS, UMKEHR, HEILIGE SCHRIFT. ERZÄHLEN IM ZEICHEN DER RÜCKKEHR DER RELIGION

Eine der auffälligsten Entwicklungen im öffentlichen Diskurs ist die Rückkehr der Religion in den Fokus der Aufmerksamkeit. Verschiedene Entwicklungen wie das Ende des Kalten Krieges, die globalen Migrationsbewegungen oder die obsessive Auseinandersetzung mit dem Terror haben dazu geführt, dass wir uns wieder für religiöse Fragen interessieren, ohne dass das notwendig mit einer Zunahme von Frömmigkeit einherginge. Es gehört zur Natur spätmodern beschleunigter Kommunikationsprozesse, dass dabei oft unklar ist, was eigentlich jeweils mit ‚Religion‘ gemeint ist. Öffentliche Aufmerksamkeit wird in der schnellen Folge von prägnanten und damit notwendigerweise auch mehrdeutigen Botschaften und Schlagworten erzeugt, die gemäß der Logik modischer Revivals oft als ‚Rückkehr‘ auftreten. Spezifisch für Religion scheint allerdings dreierlei zu sein: Erstens ist mit ihr immer noch der Anspruch konnotiert, weder Schlagwort noch Mode zu sein, sondern auf Existenzielles zu verweisen: auf Grenzerfahrungen wie Tod und Sterben, auf letzte Fragen wie den Sinn, auf zentrale Selbstzuschreibungen wie kulturelle Identitäten. Zweitens betrifft ihre Rückkehr nicht einfach diesen oder jenen Aspekt der Moderne, sondern ganz fundamental deren Selbstverständnis: nämlich das diffuse, aber konstitutive Bewusstsein der eigenen ‚Säkularität‘, das sich nicht zuletzt in der Erhebung über die Religionen der anderen manifestiert. Und drittens schließlich gibt es hier – anders als bei anderen Moden – in den Kirchen etablierte Diskursteilnehmer, die schon lange den Anspruch erheben, im Namen der Religion zu sprechen, und die ihre eigene Deutungsmacht steigern, indem sie die Rückkehr der Religion ausrufen.

Dieser Ambiguität unterliegt auch die Gegenwartsliteratur, wenn sie sich für Religiöses interessiert. Grundsätzlich ist in nachkonfessionellen und postsäkularen Zeiten nicht mehr klar, was dieses Religiöse ist und wo man es aufsuchen kann, die Suche findet aber auch nicht im leeren Raum statt. Das Schreiben über Religion kann sich auf die erwähnten Grenzerfahrungen beziehen. Es kann zu einer Auseinandersetzung mit der säkularen Moderne und oft auch mit dem eigenen säkularen Selbstverständnis werden, und es ist immer schon im Raum interessierter Beobachter wie etwa der praktischen Theologie situiert, die aktiv nach religiösen Interessen in der Literatur sucht, während die universitäre Germanistik, wo sie sich überhaupt mit Gegenwartsliteratur beschäftigt, dem Thema Religion lange eher reserviert gegenüberstand.¹ Dabei geht es in den literarischen Texten selbst kaum darum, Be-

¹ Vgl. zur theologischen Beschäftigung mit Literatur Langenhorst, Georg, *Theologie und Literatur. Ein Handbuch*, Darmstadt, 2005.

kennnisse abzulegen oder eine programmatische Rückkehr von Religion zu behaupten, sondern schlicht darum zu explorieren, was es eigentlich ist oder war, das geglaubt wurde oder wird. Zwar lassen sich hierbei die Fakten von den Einstellungen, das Interesse von der Involviertheit nicht säuberlich ablösen. Aber mit der Darstellung und Reflexion solcher Komplexitäten hat die Literatur eine lange Erfahrung, die auch in den Gegenwartstexten zum Ausdruck kommt.

Jenseitige Welten

Für die meisten Zeitgenossen ist Religion heute vertraut und fremd zugleich: vertraut als Teil des kulturellen Gedächtnisses, zu dem im deutschsprachigen Raum vor allem christliche Texte, Symbole und Rituale gehören; fremd als etwas Unzugängliches, Ferngerücktes, dessen eigentliche ‚Bedeutung‘ verloren gegangen ist. Um dieses Fremd-Vertraute darzustellen, greift die Literatur oft auf den Modus des Fantastischen zurück, der in der Moderne nicht zuletzt als Reaktion auf Säkularisierungsprozesse entstanden ist und in der Gegenwartsliteratur auf vielfältige – und keineswegs per se religiöse – Weise präsent ist.² Fantastisches Erzählen lässt den Leser gemeinhin unschlüssig zurück, ob das Erzählte im Rahmen des alltäglichen Realitätsverständnisses oder als Ausdruck des Wunderbaren zu verstehen ist. Dabei kann es auch diffuse Formen von Transzendenzenerfahrungen darstellen und den Verweis auf andere Welten mit weiteren typisch postmodernen Verfahren wie mit dem unzuverlässigen Erzählen verbinden.

Sibylle Lewitscharoffs Roman *Consummatus* (2006) ist dezidiert in diesem Bereich angesiedelt und changiert beständig zwischen Religiös-Transzendente und Allzu-Menschlichem. Schon der Titel weckt die Erinnerung an *Consummatum est* (Joh 19,30), die letzten Worte Jesu am Kreuz, weist zugleich aber auch auf das „versammelte alkoholische Konsumat“³ des Protagonisten, des Lehrers Ralph Zimmermann, der wie jeden Samstag ein langes Frühstück im Stuttgarter Café Rösler zu sich nimmt, bevor er schließlich das Lokal einigermaßen alkoholisiert verlässt: „Jungejunge, es ist vollbracht. Der letzte Schluck intus.“⁴ Zimmermanns Erinnerung an seine Lebensgeschichte besteht dabei wesentlich aus einer Unterhaltung mit den Toten, mit denen er seit einer Nahtoderfahrung zusammenlebt: „Bewohne nur noch bescheidene Teile meiner selbst, die anderen habe ich großzügig den Toten überlassen.“⁵ Die Stimmen der Toten – das im Text grau gedruckte „Ge-

2 Vgl. dazu Horstkotte, Silke, „Heilige Wirklichkeit! Religiöse Dimensionen einer neuen Phantastik“, in: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, hg. v. Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann, Berlin, 2013, S. 67-82. Ähnlich wird auch der magische Realismus als Bezugsgröße herangezogen, vgl. Stähler, Axel, „The Search for M...: Magic Realism in Doron Rabinovici and Benjamin Stein“, in: *Symbolism. An International Annual of Critical Aesthetics*, hg. v. Rüdiger Ahrens und Klaus Stierstorfer, Berlin/Boston, 2013, S. 122-150.

3 Lewitscharoff, Sibylle, *Consummatus. Roman*, München, 2007, S. 155.

4 Ebd., S. 205.

5 Ebd., S. 14.

schwätz“, das „von allen Seiten gesprochen, um nicht zu sagen gequasselt wird“ – fallen ihm „launisch und pathetisch“ beständig ins Wort, denn sie sind „bedeutend klüger, als sie sich geben. Treten sie in großer Zahl auf, ist ihr Wissen überwältigend. Sind einmal alle, wirklich alle beisammen, so haben sie Gott gesehen und fallen ihm zu.“⁶

Dabei kennt die Totenwelt, die in die Wirklichkeit hineinragt, selbst ein Jenseits, denn in ihrer Mitte klappt eine Art Schwarzes Loch, das – so vermuten die Toten – „nach Art einer Schleuse“ funktioniere, „in der die tote Materie gelangt und gewandelt wurde“, und durch das man ein Lachen höre: „[E]s ist Jesus, der da drüben lacht und lockt“.⁷ Das Jenseits weist also die gut katholische Topografie einer potenziellen Läuterung auf; es hat aber auch surreale Züge wie etwa, auch von Tieren bevölkert zu sein, die nach ihrem Tod zur Erkenntnis kommen.

Das Totengespräch ist ein etabliertes Motiv in der Literatur, dessen klassische Muster von Orpheus und Dante im Text mehrfach aufgerufen werden. Die Stimmen der Toten sind seit dem 19. Jahrhundert typischer Schauplatz moderner Religiosität, sei es in der spiritistischen Séance, sei es in den Halluzinationen des Senatspräsidenten Schreiber; schließlich stehen sie im späten 20. Jahrhundert für die Fortwirkung des Nationalsozialismus.⁸ In *Consummatus* ist der Protagonist unsicher, wie er die ihm selbst vollkommen selbstverständliche Präsenz der Toten beschreiben soll. Er betont, dass ihm der „Begriff *Jenseits*“ immer mehr missfällt: „Beschließe nun, das Jenseits aufzugeben zugunsten des *dort*.“⁹ Das macht deutlich, wie schwer es der Moderne fällt, die Grenze von Leben und Tod zu denken, nachdem die traditionellen Vorstellungen eines christlichen Jenseits an Glaubwürdigkeit verloren haben. Seitdem übernimmt das Jenseits auch die Funktion, darstellerisch auf etwas Unbestimmtes zu verweisen, die Wirklichkeit zu verfremden und mit der Grenze von ‚hier‘ und ‚dort‘ zu spielen.

Dieser Verfremdung wird auch die vertraute religiöse Semantik unterzogen. So etwa in Bezug auf die Biografie Zimmermanns, der seine katholische Herkunft und seine jugendliche Begeisterung für die Leiden Christi rekapituliert und sich dessen „Todesringen während einer entsetzlich gedehnten Folterzeit“ vorstellt, „bis endlich endlich, das *Consummatum est* gesprochen werden konnte. [...] Danke! – Jesus, auf dich und deine Wunder!“¹⁰ Die blasphemische Engführung von Heiligem und Profanem, Vollenden und Konsumieren fungiert als organisierendes Prinzip des Textes, der die religiöse Semantik ständig mit Bestandteilen der Popkul-

6 Ebd., S. 13, S. 8.

7 Ebd., S. 47.

8 Vgl. Stauffer, Isabelle, „Jenseits im Diesseits. Paradies und Hölle in Thomas Lehrs ‚Frühling‘ (2001) und Sibylle Lewitscharoffs ‚Consummatus‘ (2006)“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF 25/3 (2015), S. 551-564; Vedder, Ulrike, „Erblasten und Totengespräche. Zum Nachleben der Toten in Texten von Marlene Streeruwitz, Arno Geiger und Sibylle Lewitscharoff“, in: *Literatur im Krebsgang. Totenbeschörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, hg. v. Arne de Winde und Anke Gilleir, Amsterdam, 2008, S. 227-241.

9 Lewitscharoff, *Consummatus* (Anm. 3), S. 37.

10 Ebd., S. 155.

tur vermischt – neben Jesus treten Bob Dylan oder die Doors auf –, ohne dass jene Semantik ihr Provokationspotenzial verliert oder nur für ironische Effekte benutzt wird.

An anderer Stelle hat die Autorin deutlich gemacht, dass es ihr mit den existenziell aufgeworfenen Fragen durchaus ernst sei, dass bestimmte „Grundfragen“ für sie beim Erzählen „untergründig mitschwingen“: „Wozu in der Welt, woher gekommen, wohin bestimmt zu gehen, wieso leiden, schuldhaft oder schuldlos, gestraft, ungestraft oder gar erlöst, von wem, weshalb, wofür.“¹¹ In ihrer Poetikvorlesung *Vom Guten, Wahren und Schönen* (2012) stellt sie das literarische Schreiben explizit in den Horizont biblischer Texte, die sie – unter Rekurs auf das berühmte erste Kapitel von Erich Auerbachs *Mimesis* – zugleich aus einer religionsgeschichtlich informierten Außensicht und einer gläubigen Innenperspektive betrachtet.¹² Mehr oder weniger explizit geht diese Lektüre auch mit einer Kritik an der Verflachung der Moderne und insbesondere am defizitären Charakter des modernen Realismus einher, die freilich schnell auf das problematische Terrain kulturkritischer Gemeinplätze führt, wie nicht zuletzt Lewitscharoffs Dresdner Rede 2014 zeigte.

In *Consummatus* ist dabei nicht leicht zu entscheiden, wie sich das Existenzielle und das Fantastische zueinander verhalten, weil der Roman zwar durch eine „theologische Grundstruktur des Erzählens“ angetrieben wird, aber die im Titel evokierte Erlösung immer auch das „Vollbringen des Erzählens“ bezeichnet.¹³ Insbesondere der Schluss des Textes hält sich bewusst in der Zweideutigkeit: Als Zimmermann das Cafe verlässt und durch das Schneetreiben geht, werden die Stimmen der Toten zunehmend durch Schneeflocken und Zitate der religiösen Überlieferung ersetzt: durch Kirchenliedzeilen, Lutherzitate und Bibelverse über den Glauben und das Ende der Tage. Zimmermanns Weg wird als erneuter Weg ins Jenseits figuriert, bei dem unklar bleibt, ob es sich um den endgültigen Übertritt des „Schneepostel[s] namens Zimmermann“¹⁴ in die Totenwelt handelt oder ob sich das Bewusstsein des Protagonisten vollkommen auflöst. Erneut macht hier gerade die Unbestimmtheit deutlich, wie der Glaube – der religiöse, aber auch der fiktionale Glaube des ‚willing suspension of disbelief‘ – zugleich in die Nähe von existenziellen Entscheidungen führt und diese hinterfragt und untergräbt. Letztlich wird Zimmermanns Weg nur in ein anderes Wirtshaus führen.

11 Lewitscharoff, Sibylle, *Der mörderische Kern des Erzählens. Rede zur Eröffnung des Europäischen Schriftstellerkongresses*, Saarbrücken, 2010, S. 16.

12 Vgl. dazu Sina, Kai, „Literatur als Linderung. Sibylle Lewitscharoffs Poetikvorlesungen“, in: *Text + Kritik* 204 (2014): Sibylle Lewitscharoff, hg. v. Carlos Spoerhase, S. 25-34.

13 Horstkotte, Silke, „Ontologische Singularitäten. Über Roman und Schöpfung bei Sibylle Lewitscharoff“, in: *Sibylle Lewitscharoff* (Anm. 12), S. 56-63, hier S. 62 f.

14 Lewitscharoff, *Consummatus* (Anm. 3), S. 212.

Bekehrung und Erinnerung

Consummatus konzentriert sich auf das Bewusstsein des Protagonisten und schöpft seine Kraft gerade aus der Zweideutigkeit des Glaubens. Religion hat aber auch eine ganz praktische Seite. Benjamin Steins Roman *Die Leinwand* (2010) beginnt mit den Worten: „Für gewöhnlich öffnen wir am Schabbes nicht die Tür, wenn es läutet.“¹⁵ Dem Protagonisten, dem in München lebenden jüdisch-orthodoxen Verleger Jan Wechsler, wird ein Koffer zugestellt; die Sabbatgebote erlauben es nicht, ihn entgegenzunehmen; letztlich hilft der nichtjüdische Nachbar. Gott sei, so heißt es weiter, „in deutschen Großstädten [...] nicht wirklich in Mode. Von einem, der so ausgefeilte, einschränkende Forderungen an Menschen stellt wie Schabbes zu halten, will man hier heute lieber nichts Genaueres wissen.“¹⁶ Der Leser dagegen lernt durch den Roman viel über die jüdische Lebenswelt, die Herstellung von Gebetsschals, über das Lernen und Streiten in der Jeshiwah, über kabbalistische Seelenwanderungslehre.

Der Roman *Die Leinwand* enthält dabei zwei Geschichten: diejenige Wechslers, der durch den besagten Koffer entdeckt, dass er nicht der ist, für den er sich hält, sondern eine ganz andere Vergangenheit zu haben scheint, und die Geschichte Amnon Zichronis, eines ebenfalls orthodoxen Psychoanalytikers, der die Gabe hat, die Erinnerung anderer wahrzunehmen. Beide Geschichten sind nicht nacheinander angeordnet, sondern laufen von außen nach innen, denn es handelt sich um ein *flip-book*, das man drehen und von beiden Seiten lesen kann und in dem man selbst entscheidet, ob man erst die eine, dann die andere Geschichte liest oder zwischen beiden hin und her springt. Schon die beiden Titelseiten erinnern an eine Erfahrung, die eine auch nur oberflächliche Begegnung mit hebräischer Buchkultur vermittelt: dass nämlich ein Buch von ‚hinten‘ aufgeschlagen wird.

Beide Geschichten schildern sehr verschiedene jüdische Lebensformen: Zichroni wächst in mehr oder weniger streng orthodoxen Vierteln in Jerusalem auf und wird als Jugendlicher zu seinem Onkel nach Zürich geschickt, der die traditionelle Lebensweise mit säkularer Bildung verbindet: „Weltliche Bildung und ein Beruf, Gewandtheit in mehreren Sprachen und intime Kenntnis von Philosophie und Kunst gehörten nach seinem Empfinden unabdingbar zu einem Leben, mit dem man den Ewigen heiligen wollte.“¹⁷ Tradition und Moderne bilden hier also keinen Gegensatz, aber sie stellen eine – wie schon das Sabbatgebot zeigt – immer wieder auszuhandelnde Spannung dar. Auch Wechsler hat eine typisch jüdische Karriere: In der DDR säkular aufgewachsen, beginnt er als Jugendlicher „die Existenz Gottes für möglich zu halten“ und schließt sich der jüdischen Gemeinde an, ohne dabei besonders religiös motiviert zu sein: „Den wenigsten ging es um Reli-

¹⁵ Stein, Benjamin, *Die Leinwand*, München, 2010. Der Roman hat zwei Paginierungen (W und Z), hier W 7.

¹⁶ Ebd., W 7.

¹⁷ Ebd., Z 29.

gion. Die meisten suchten ehrlich und unter Mühen nach Identität.¹⁸ Erst langsam nähert er sich der orthodoxen Lebensweise an; den Übergang besiegelt er in einer Mikwe, dem rituellen jüdischen Bad: „Aus dem Wasser steige man als ein neuer Mensch. [...] Das Band der Generationen wird zerschnitten und ein neues geknüpft. Den Namen zu wechseln, ändert das Schicksal, die Zukunft und die Vergangenheit.“¹⁹

Dieser Übergang verweist auf das zentrale Sujet des Textes: den Wechsel der Identität und die Form der Erinnerung. Bekehrungsgeschichten haben eine lange literarische Tradition und bilden eine der zentralen Formen, in denen Religion literarisch ausgedrückt wird, sie sind konstitutiv für die Gattung der Autobiografie. *Die Leinwand* verbindet die Geschichte religiöser Sinnsuche mit einem kriminalistischen Plot von Identitätswechseln, Ver- und Enthüllungen, falschen Erinnerungen und konstruierten Vergangenheiten, wobei sich beide Geschichten immer stärker berühren, ohne dass abschließend klar wird, wie sie sich zueinander verhalten.²⁰ Dabei untergräbt die Möglichkeit eines Wechsels der Identität nicht nur die kulturellen Zuschreibungen, sondern auch die Erzählökonomie, in der zunehmend in Zweifel gezogen wird, wer wer ist.

Wechsler muss erkennen, dass seine Bekehrung ein Täuschungsmanöver war; Zichroni ist durch seine Gabe immer schon ein anderer und lernt als Psychoanalytiker, an der Erinnerung zu zweifeln. Verschärft wird die Unzuverlässigkeit durch das Zusammentreffen der beiden mit Minsky, der sich für einen Juden hält und, ermutigt durch Zichroni, seine Erinnerungen an das Todeslager veröffentlicht: ein Buch, das Wechsler in seinem früheren, jetzt vergessenen Leben als Fälschung entlarvt hatte. Diese deutliche Anspielung auf den Wilkomirski-Fall betont, dass auf der Identität – und gerade auf der jüdischen Identität! – die schwerwiegende Forderung der Authentizität liegt, die ‚Übertritte‘, ‚Bekehrungen‘ und ‚Erneuerungen‘ höchst problematisch macht.²¹

Diese Unsicherheit wird von Wechsler ‚säkular‘ ausgedrückt, wenn er befürchtet, sein Leben sei eigentlich nur eine Fiktion: „Dann bestand ich nur aus der Vorstellung, die ich mir und anderen von mir gemacht hatte. Dann war ich nicht mehr als eine literarische Figur; und ein Autor wie Wechsler konnte mit mir und meinem Leben anstellen, was immer ihm gefiel.“²² Zichroni beschreibt dasselbe Problem ‚religiös‘ als Frage der Vorsehung, weil ihm die „Folgerichtigkeit“ der eigenen Geschichte nahelegt, „dass der Ewige nach einem durchdachten Drehbuch Regie führte“, weil er sich aber auch fragt, ob es nicht „zynisch und grausam“ sei,

18 Ebd., W 110, W 129.

19 Ebd., W 148.

20 Vgl. Costazza, Alessandro, „Benjamin Steins ‚Die Leinwand‘ oder über die (Un)Möglichkeit (auto)biographischen Schreibens“, in: *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*, hg. v. Astrid Arndt, Christoph Deupmann und Lars Korten, Göttingen, 2012, S. 302-333, bes. S. 305 ff.

21 Stein „admits the notion of alternative truth into the discourse on trauma through the use of the magical realist mode (Stähler, „The Search for M...“ [Anm. 2], S. 142).

22 Stein, *Die Leinwand* (Anm. 15), W 182.

wenn der Einzelne „nichts anderes als eine Figur in einem Puppenspiel“ sei.²³ Metafiktional wird hier also der Status der Erzählung in Frage gestellt, wobei kaum zu entscheiden ist, ob Gott eine Fiktion ist, wie Zichroni einmal bei Bulgakow nachgelesen hat, oder nicht eher der sich autonom wahnende Mensch, der eigentlich, nach Wechslers Erfahrung, ein ganz anderer ist. Jedenfalls wird damit – so Zichronis modern-orthodoxer Onkel – auch der Anspruch der Wissenschaft fraglich, sie kenne die Wahrheit: „Aber es gibt diese Wahrheit nicht. Sie ist in niemandes Besitz. Wir halten alle nur Bruchstücke davon in Händen.“²⁴

Diese Bruchstückhaftigkeit – erneut eine Anspielung auf Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke* – betrifft zunehmend auch den Leser. Die beiden Erzählungen bewegen sich zunächst aufeinander zu und enthüllen immer mehr Bezüge und Parallelen, obwohl sie unterschiedlich erzählt werden: Zichroni schreibt im klassischen autobiografischen Modus rückblickender Erinnerung seine Geschichte von der Kindheit bis in die Gegenwart, Wechsler erzählt simultan seine fortschreitenden Recherchen, die in seine Vergangenheit führen und ihn zunehmend als höchst unzuverlässigen Erzähler ausweisen.²⁵ Unklar bleibt dann auch das Zusammentreffen beider Geschichten in der Mitte des Buches, als Wechsler und Zichroni sich an einer antiken Mikwe in Israel treffen, wo es zum Kampf kommt, dessen Resultat offen bleibt: Hat Zichroni Wechsler umgebracht und dessen Identität angenommen, oder hat umgekehrt Wechsler Zichroni ertränkt? Und wer erzählt dann eigentlich die beiden Texte? Die Tatsache, dass während der ganzen Zeit beide Semantiken – die säkulare und die religiöse – aktiv sind, wirft die Frage auf, ob wir diese Stelle als Infragestellung der Erzählung oder als narrativ erzeugtes ‚Wunder‘ einer Verwandlung lesen. Der Wechsel, von dem das Buch handelt – neben dem Wechsel von Identitäten auch der von Leserichtungen –, lässt sich demnach doppelt lesen, weil er sowohl die letzten Fragen nach dem (personalen und metaphysischen) Sinn als auch die nach narrativer Kohärenz betrifft.

Buch-Effekte

Ein Buch, das man von vorn wie von hinten lesen kann, weckt Erinnerungen an die religiöse Buchkultur. Weniger materiell, dafür expliziter ist das dort der Fall, wo sich Literatur auf religiöse Stoffe bezieht. Insbesondere das Nacherzählen, Ausmalen und Variieren biblischer Texte hat in der Literatur eine lange Tradition: von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bibeleyen und -dramen über die Leben-Jesu-Romane des 19. Jahrhunderts bis zu der auffälligen Konjunktur solcher Texte in der Gegenwartsliteratur wie etwa Michael Köhlmeiers *Geschichten von der Bibel* (2003), Anne Webers *Im Anfang war* (2000) oder besonders prägnant Patrick Roths Texte der *Christus-Trilogie – Riverside. Christusnovelle* (1991), *Johnny Shines*

²³ Ebd., Z 145, Z 151.

²⁴ Ebd., Z 61.

²⁵ Vgl. Costazza, „Benjamin Steins ‚Die Leinwand‘“ (Anm. 20), S. 311 ff.

oder *Die Wiedererweckung der Toten* (1993), *Corpus Christi* (1996) – oder jüngst Roths *Sunrise. Das Buch Joseph* (2012).

Roths Prosa hat große Aufmerksamkeit sowohl von theologischen als auch von literaturwissenschaftlichen Interpreten erhalten, weil der „Erzähler zwischen Bibel und Hollywood“²⁶ auf höchst kreative Weise literarische Referenzen auf die Bibel mit einem Spiel mit der Populärkultur verbindet und sein „epiphanisches Erzählen“²⁷ sich nicht auf das vertraute Schema ‚religiöser Inhalt in literarischer Form‘ bringen lässt. Vielmehr problematisiert es die Darstellung selbst anhand von Topoi des Enthüllens und Zeigens. Roths Texte sind immer doppelt lesbar: als poetologische Reflexion über Literatur und als existenzielles Programm der Überschreitung der Literatur. Es ist ihm deshalb auch gelungen, ein doppeltes – literarisch wie religiös interessiertes – Publikum zu erreichen, was nicht immer ohne wechselseitige Irritationen möglich ist.²⁸

Während die Texte aus der *Christus-Trilogie* relativ kurz und eher novellistisch sind, zumeist auf einzelne prägnante Ereignisse der Wiedererkennung und Berührung hinauslaufen und sich vor allem im Kosmos des Neuen Testaments bewegen, präsentiert sich *Sunrise* als umfangreicher Roman, der die Geschichte von Jesu Vater Joseph erzählt und dabei weit in die Bilder- und Motivwelt des Alten Testaments und der apokalyptischen und gnostischen Visionen ausgreift. Wie Roths frühe Texte hat auch *Sunrise* eine komplexe Erzählsituation, die aber schon aufgrund des Umfangs gegenüber der sprachlichen Gestalt des Textes in den Hintergrund tritt. Archaismen, syntaktische Inversionen und anaphorische Reihungen erinnern an die Lutherbibel, wobei oft noch die einzelnen Sätze in eine Vielzahl von kürzesten Absätzen aufgebrochen werden, etwa wenn Joseph seinem Sohn hinterhertaucht, der in einem See versinkt: „Und wie wahnsinnig / greift / er / nach / unten / stößt / nach / und / nach / und / abermals / nach / mit / immer wilderen / Zügen.“²⁹ Diese Verfahren verlangsamen den Text und zwingen dazu, ihn Vers für Vers, Wort für Wort zu lesen, wie einen heiligen Text.

Auch in narrativer Hinsicht tritt der Roman weniger als fortlaufende Erzählung denn als Variation ähnlicher Motive auf. Dies betrifft die Personen (Joseph war mit zwei Marias verheiratet, eine Fülle von Jesus-Figuren bevölkert den Text), die Orte (immer wieder spielen archaische Kultorte und -bilder eine zentrale Rolle) und vor allem die Traumbilder.³⁰ Damit wird eine Welt mythischer Bedeutsamkeit entworfen, in deren Zentrum oft Opferbilder stehen, etwa wenn Joseph im Traum das

26 Langenhorst, Georg, *Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood*, Münster, 2005.

27 Jahraus, Oliver, „Epiphanie als Medienereignis. Patrick Roths ‚Brief an Chaplin‘ und seine Medienpoetik“, in: *Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth*, hg. v. Michaela Kopp-Marx, Würzburg, 2010, S. 241-254.

28 Vgl. Kaiser, Gerhard, „Riverside – eine Christus-Spiegelung“, in: *Der lebendige Mythos* (Anm. 27), S. 31-42.

29 Roth, Patrick, *Sunrise. Das Buch Joseph*, Göttingen, 2012, S. 54 f.

30 Vgl. zu anderen deutlich biblischen Erzählverfahren auch Weidner, Daniel, „Die Gewalt der Schrift. Biblische Erzählverfahren in Patrick Roths ‚Sunrise. Das Buch Joseph‘“, in: *Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth. Von der ‚Christus-Trilogie‘ bis ‚Sunrise. Das Buch Joseph‘*, hg. v. Michaela Kopp-Marx und Georg Langenhorst, Göttingen, 2014, S. 172-188.

Blut seines Sohnes trinkt oder die Vision eines „Ungeheuers“ hat, das sich von Blut ernährt:³¹ eine eindringliche Bilderwelt, die von apokalyptischen Überlieferungen, jungianischer Psychoanalyse, aber auch von Monstren postapokalyptischer Hollywoodfilme inspiriert erscheint und mehrfach auf Zeitgeschichte anspielt, etwa wenn Joseph den ermordeten Pilgern die Ringe und Ketten abziehen muss, wenn er davon träumt, der Tempel sei ein Ofen, aus dem die Priester einen „riesig verkohlten Laib“ ziehen, oder wenn eine Vision erzählt wird über den Untergang von Ninive: „Über menschenrotflutenden Untergang. Über allgassengehetzt und brandnachgesetzt und kreuz-und-quer hingehastetem, ausweglos allversperrendem: Flammentod.“³² In die Bilder ist die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts eingeschrieben, und auch und gerade weil sie oft schwer verständlich sind, kann man sie nicht vergessen.³³ Es sind Bilder weniger der Ehrfurcht als des Grauens, es sind im wahrsten Sinne unmenschliche Bilder, die höchst fraglich machen, ob der menschliche Schluss, die christliche figurierte Gemeinschaft des endlichen ‚Ankommens‘ am Ende des Textes, sie wirklich aufheben kann.

Auffällig ist auch, dass das Modell des Erzählens in diesem Text zumindest relativiert wird durch das Modell des Buches. An die Stelle des für *Corpus Christi* zentralen Motivs der Berührung tritt in *Sunrise* zunehmend das des Webens und Lesens, in dem die finale Wiedererkennung stattfindet: „Als sei’s aufgerollt worden, das Buch, aufgetan zwischen Joseph und mir das Verlorene. Und wir lasen daraus. Und lasen uns selbst daraus ein. Und sahen den Faden, der band uns zusammen.“³⁴ Selbsterkenntnis ist also Lektüre und Erkenntnis des Zusammenhangs, wobei der Text suggeriert, dass, je größer und unwahrscheinlicher der Zusammenhang ist, desto tiefer und stärker auch die Erkenntnis sein wird, so dass das ‚Ankommen‘ am Ende des Textes immer auch ein Ankommen im Buch wäre.

Sunrise erzählt also nicht mehr die Geschichten der Bibel nach, sondern imitiert die Bibel als Buch. Gerade als *Buch Joseph* – so der Untertitel – kann der Text ganz Verschiedenes versammeln, das nicht mehr durch narrative Kohärenz verbunden ist: Aufzählungen, Listen und Liturgien, Geschlechtsregister, Gebete und Lieder, dramatische Rede, bekenntnishafte Formeln etc. Die Ökonomie einer solchen Sammlung erlaubt nicht nur ‚Längen‘, sondern macht sie vielleicht sogar notwendig.

Die Erfahrung, die solche Fülle beschert, dürfte derjenigen ähneln, welche ein moderner, durchschnittlich gebildeter, durchschnittlich ‚religiös‘ (des)interessierter Leser mit der Bibel macht, in der er großartige Stellen, aber auch gänzlich fremde, langweilige und unverständliche Passagen nebeneinander findet. Hier imitiert der literarische Text nicht nur die biblische Vorlage, sondern er macht auch verständlich, was passiert, wenn wir ihn lesen.

31 Roth, *Sunrise* (Anm. 29), S. 370.

32 Ebd., S. 157, 214.

33 Vgl. Schütte, Uwe, „Von der anderen Seite“ – Über die Transzendierung des Profanen und das Politische im Werk von Patrick Roth“, in: *Die Wiederentdeckung der Bibel bei Patrick Roth* (Anm. 30), S. 23-43.

34 Roth, *Sunrise* (Anm. 29), S. 471.

Horizontabschreitung

Der Philosoph Hans Blumenberg eröffnete sein letztes Buch *Matthäuspassion* mit einer „Horizontabschreitung“, die danach fragt, wie nach Jahrhunderten der Kritik ein nachchristlicher Hörer die Passionsgeschichte überhaupt noch verstehen könne: „Ob er einen Gott *hat* oder nicht, ist dabei sekundär gegenüber dem *Begriff*, mit dem er noch erfassen kann, was es bedeutete, einen zu haben. [...] Es muß um mehr gegangen sein.“³⁵ Dabei ist Blumenberg natürlich klar, dass ein solcher Versuch paradox bleibt, weil man den Horizont eben nicht abschreiten kann – er verschiebt sich, wenn man sich ihm annähert. Bewusst unbestimmt gelassen wird dabei, was sich uns da entzieht: Gehört es zur Natur religiöser Erlösungsaussagen oder theologischer Deutungen, dass sie nicht leicht zu verstehen sind – oder sind es ‚nur‘ die säkularen Denkgewohnheiten der Kritik, die uns daran hindern, auch nur zu verstehen, worum es einmal ging?

Literatur ist auf besondere Weise in der Lage, solche paradoxen Horizontabschreitungen zu vollziehen, weil sie die Problematik der Frage immer mitlaufen lassen kann. Die Figuren des Jenseits, der Bekehrung, des Wiedererkennens, die in den oben erörterten Texten verhandelt werden, sind nämlich nicht einfach Inhalte literarischer Darstellung, sie betreffen immer auch Formfragen. Wo die Texte wie bei Lewitscharoff auf die katholische Imagination, wie bei Stein auf die jüdische Lebensweise oder wie bei Roth auf die biblische Überlieferung rekurren, stellen sie die Frage, inwiefern unsere Imagination und unsere Erzähl- und Leseweisen durch solche religiösen Traditionen geprägt worden sind. Sie brechen diese Traditionen aber auch auf, wo die Texte die Überlieferung etwa ins dezidiert Heterodoxe verschieben wie in Roths gnostischen Visionen, wo sie Transzendentes im Unbestimmten lassen wie in Lewitscharoffs fantastischen Welten, oder wo sie religiöse und säkulare Sichtweise pointiert nebeneinandersetzen wie in Steins Doppelerzählung. Gerade diese Doppeldeutigkeiten erlauben es nicht nur, Horizonte zu entwerfen, in denen Religiöses Sinn machte und noch machen könnte, sondern erweisen sich auch als literarisch höchst produktiv.

³⁵ Blumenberg, Hans, *Matthäuspassion*, Frankfurt am Main, 1988, S. 15.

Monika Schmitz-Emans

APOKALYPTIK UND ÖKOKRITIK

Fallstudien. Zerstörte Lebenswelten im Spiegel der jüngeren Literatur

Recht ausführliche Informationen über die ökologischen Folgen des Seidenbaus in Europa finden sich in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995).¹ Hier berichtet der Erzähler von verschiedenen, teils langfristigen Prozessen der Manipulation natürlicher Umwelten. Zu diesen teilweise katastrophal endenden Eingriffen in die Natur gehört auch die Geschichte der Heringsfischerei, die, allzu exzessiv betrieben, zur Überfischung ganzer Meere führt,² und ferner die „Zurückdrängung und Zerstörung der dichten Wälder“,³ die England nach der letzten Eiszeit bedeckt hatten, im Zuge der Siedlungsgeschichte aber weitgehend verschwanden. Komplementär zur direkten Vernichtung von Lebenswelten durch menschliche Übergriffe auf landschaftliche Räume und Biotope wird die indirekte Zerstörungsarbeit durch Schlachten, Kriege und andere Gewalttaten geschildert.

Hingegen erzählt Christoph Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara* (ebenfalls 1995)⁴ von einer technologisch-kulturellen, sozialen und moralischen Rückwärtsentwicklung, die durch Geschehnisse ausgelöst wird, welche in manchem an die Geschichte der NS-Zeit, an ihre Gräueltaten und die deutsche Niederlage erinnern. Erzählt wird eine Alternativgeschichte des deutschsprachigen Raumes nach dem Zweiten Weltkrieg, diejenige einer konsequenten Unterwerfung, Agrarisierung und schlussendlichen Verwilderung des unterlegenen Landes. Sinnbild der den Raum der menschlichen Zivilisation zurückerobernden Naturgewalten ist hier vor allem die Welt der Steine.

Bildete in *Die Ringe des Saturn* die Geschichte eines Wanderers durch Südengland den Faden, an dem sich eine ganze Serie von Reminiszenzen an Zerstörungsprozesse aufreichte, so ist es in Sebalds Roman *Austerlitz* (2001)⁵ vor allem die fiktive Biografie der Titelfigur: des Sohnes jüdischer Eltern, der, als Kind aus seinem Lebenszusammenhang gerissen, nicht nur Mutter und Vater, sondern auch die Erinnerung an seine Kindheit und die Grundlage seiner Identität verloren hat. Auf diese werden wiederum Reminiszenzen an Katastrophen verschiedener Art bezogen: Kriege, Praktiken und Folgen des Genozids, Umweltzerstörungen, Gewalttaten gegen Menschen und Dinge. Das von einem Stausee zerstörte Dorf Llanwddyn

1 Sebald, W. G., *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, 2008 (zuerst 1995).

2 Ebd., S. 72-78.

3 Ebd., S. 211.

4 Ransmayr, Christoph, *Morbus Kitahara*, Frankfurt am Main, 1995.

5 Sebald, W. G., *Austerlitz*, Frankfurt am Main, 2003 (zuerst 2001).

spiegelt sich im verlassenen Ghetto von Theresienstadt, in den von Austerlitz besuchten Friedhöfen und anderen Totenstädten. Daran, wie durch kriegेरische Zerstörungen Totenstädte entstehen und Lebensumwelten vernichtet werden, erinnert auch Sebalds Poetikvorlesung zum Thema *Luftkrieg und Literatur*.⁶

Ransmayr schildert in seinem *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012),⁷ einer Zusammenstellung von Reiseerzählungen, u. a. die Besiedlungsgeschichte der Osterinsel. Der Bericht, angelegt als Wiedergabe eines Gesprächs mit einem anderen Reisenden, dem „dünnen Mann“, ist durch dessen Perspektive geprägt: Die gespenstische Gestalt gehört zu den dezimierten Nachfahren jenes Volkes, das seine Umwelt selbst zerstört hat und dessen Kultur dadurch zum Tode verurteilt wurde. Anhand exemplarischer Beobachtungen werden Muster menschlichen Verhaltens, insbesondere im Umgang mit seiner Umwelt, umrissen – Beispiele für die Konfrontation von Mensch und Natur, gerade anlässlich extremer Lebensbedingungen, Beispiele auch für die menschlichen Beziehungen untereinander, von denen dann aber auch die Lebenswelten betroffen erscheinen.

Vieles verbindet die genannten Texte miteinander; zudem fügen sie sich jeweils in ein Œuvre aus thematisch ähnlich situierten Werken ein. Vernichtungs- und Untergangsszenarien bestimmen die Beziehung des Menschen zu der Welt, die er bewohnt, aber nicht beherrscht. Alle genannten (sowie weitere ähnliche) Texte nehmen Bezug auf reale historische Entwicklungen, selbst dort, wo dies in den Rahmen fiktionaler Erzählerberichte eingebettet ist. Mit diesen verbinden sich bei Sebald wie bei Ransmayr faktografische Schreibweisen: Biografien, Reiseberichte und Dokumentationen sind prägende Gattungsmuster.

„Ecocriticism“/„Ökokritik“ – Ökodiskurse und Literaturwissenschaft

Die Auseinandersetzung mit der Beziehung des Menschen zu seinen Umwelten hat in der jüngeren Literatur verschiedener Sprachräume deutliche Spuren hinterlassen.⁸ In der Literaturwissenschaft hat dieses thematische Interesse erwartungsgemäß ein vernehmliches Echo gefunden. Betonen die einen Interpreten dabei eher die *innovatorischen* Elemente der fraglichen Texte als Auseinandersetzung mit zeit-spezifischen Problemen, so interessieren sich andere tendenziell eher für die *Kontinuität* der literarischen Reflexion über die Stellung des Menschen in der Welt, insbesondere über Konzepte und Erscheinungsformen von ‚Natur‘. Unter dem Label ‚Ökokritik‘ (‚Ecocriticism‘)⁹ widmen sich professionelle Literaturinterpreten

6 Sebald, W. G., *Luftkrieg und Literatur*, mit einem Essay zu Alfred Andersch, Frankfurt am Main, 1999.

7 Ransmayr, Christoph, *Atlas eines ängstlichen Mannes*, Frankfurt am Main, 2012.

8 Lanciert wurde der Ausdruck ‚Ecocriticism‘ 1978 durch William Rueckerts Aufsatz „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism“, in: *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, hg. v. Cheryll Glotfelty und Harold Fromm, Athens, GA, 1996, S. 105-123.

9 Eine Bemerkung zum Label selbst: Hannes Bergthaller spricht sich dafür aus, lieber den englischen Neologismus ‚Ecocriticism‘ als den deutschen Begriff ‚Ökokritik‘ zu verwenden (vgl. Bergthaller,

der Mensch-Umwelt-Thematik.¹⁰ Literaturwissenschaftliche Forschung versteht sich im Kontext ‚Ökokritizismus‘ vor allem als diskursanalytische Arbeit an Topoi, Konzepten, Modellen und Sprechweisen. Als wichtige Vertreterin des Wissensparadigmas ‚Ökokritizismus‘ hat Ursula K. Heise¹¹ im Jahr 1997 eine prägnante Bestimmung ökokritischer Ansätze und Erkenntnisinteressen vorgenommen:

Ecocriticism analyzes the role that the natural environment plays in the imagination of a cultural community at a specific historical moment, examining how the concept of „nature“ is defined, what values are assigned to it or denied it and why, and the way in which the relationship between humans and nature is envisioned. More specifically, it investigates how nature is used literally or metaphorically in certain literary or aesthetic genres and tropes, and what assumptions about nature underlie genres that may not address this topic directly. This analysis in turn allows ecocriticism to assess how certain historically conditioned concepts of nature and the natural, and particularly literary and artistic constructions of it, have come to shape current perceptions of the environment. In addition, some ecocritics understand their intellectual work as a direct intervention in current social, political, and economic debates surrounding environmental pollution and preservation.¹²

Zur Analyse von kulturspezifischen Konzeptualisierungen der ‚Natur‘ und des menschlichen Naturbezugs kommt dieser Erläuterung des ‚Ecocriticism‘ zufolge „in addition“ noch etwas anderes hinzu: die Intervention in politische Debatten, die Verknüpfung eines diskurs- bzw. textanalytischen und deskriptiven Vorgehens mit politischem Handeln, wobei auch die Teilnahme an politischen Debatten als Beitrag zur politischen Performanz zu gelten hat. Dissens wird dort möglich, wo ethische und politische Kategorien ins Spiel kommen, Kategorien wie Wert, Zweck und Nutzen, setzt hier jede konkret fallbezogene Diskussion doch eine Vorverständigung darüber voraus, an welchen Werten und Zwecken man sich orientiert. Gestaltet sich schon der politische Ökodiskurs hinsichtlich der Frage nach Werthier-

Hannes, „Ecocriticism und Komparatistik“, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL)*, 2013, S. 11-18, hier S. 11). Dass sich der englischsprachige Ausdruck ‚Ecocriticism‘ inzwischen etabliert hat, ist noch kein Argument für den Verzicht auf ein Äquivalent in der deutschen Wissenschaftssprache – eher im Gegenteil; manches etabliert sich hier an Anglizismen und ist damit doch noch kein guter Griff. Dass ‚Kritik‘ und ‚Literaturwissenschaft‘ im Deutschen, anders als im anglophonen Raum, eben nicht unter einem Namen („criticism“) subsumiert zu werden pflegen, ist zwar ein Argument gegen blindes Vertrauen in die Eindeutschung von ‚Ecocriticism‘ zu ‚Ökokritik‘, aber gerade mit Blick auf die fragliche Differenz kann auch ‚Ecocriticism‘ in deutschsprachigen Texten missverständlich wirken. Im Folgenden werde ich meist von ‚Ökodiskursen‘ sprechen.

10 Vom 10. bis 13.06.2014 fand in Saarbrücken eine entsprechende Konferenz der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGAVL) statt; der Tagungsband ist in Vorbereitung (hg. v. Claudia Schmitt und Christiane Solte-Gresser).

11 Vgl. u. a. Heise, Ursula K., „Comparative Ecocriticism in the Anthropocene“, in: *Komparatistik* (Anm. 9), S. 19-30.

12 Heise, Ursula K., „Science and Ecocriticism“, in: *The American Book Review* 18/5 (July-August 1997), http://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_Heise.pdf

archien nicht homogen,¹³ so komplizieren sich die Dinge wohl noch, sobald der Literaturinterpret auf ökokritische Konzepte rekurriert – kommen hierbei sowohl die (hypothetisch zu erschließenden) Wertsysteme des Textes selbst als auch die des (perspektivisch und interessengeleitet lesenden) Rezipienten ins Spiel. Anlässlich des Ökodiskurses stellt sich letztlich erneut die alte und keineswegs definitiv entscheidbare Frage nach der politischen Dimension der Wissensdiskurse, die sich mit ästhetischen Gebilden, wie etwa literarischen Texten, befassen – eine Frage, die kulturwissenschaftlich orientierte Textanalysen systematisch zu begleiten scheint: Ist die Beschäftigung mit Texten, die im engeren oder weiteren Sinn Politisches und Ethisches verhandeln, selbst eine politische und ethisch relevante Praxis?

Hannes Bergthaller hat dem Thema „Ecocriticism und Komparatistik“ 2013 eine programmatische und als programmatisch präsentierte Abhandlung gewidmet, in der er zunächst nachzeichnet, welche diskursgeschichtlichen Prozesse die „Entwicklung des Ecocriticism“ motiviert und geprägt haben. Dabei nennt er verschiedene Wissensdiskurse, Disziplinen und Forschungsansätze, aber auch eine generelle und allgemeine Abwendung von stark theorielastigen Diskursen wie insbesondere der Dekonstruktion und dem Poststrukturalismus. Diese gerade in der US-amerikanischen Literaturwissenschaft dominante „Theorietradition“ habe gedroht, „der Umweltbewegung ihr ethisches und epistemologisches Fundament wegzureißen“.¹⁴ Hier wird also davon ausgegangen, dass eine stark an theoretischen Konzeptualisierungen von Literatur und literarischen Prozessen interessierte Literaturwissenschaft die Frage nach der ethischen und politischen Dimension von Literatur vielleicht eher auszuklammern (oder theoretischen Fragen nachzuordnen) geneigt ist. Aber trifft das wirklich generell zu? Und wenn es so wäre – inwiefern ist die „Umweltbewegung“ von der Selbstinterpretation der Literaturtheorie betroffen?

Eine Differenzierung erscheint angebracht: Selbst wenn man literarische Texte als Dokumente der Auseinandersetzung mit der „Umweltbewegung“, ja womöglich selbst als ‚umweltbewegt‘ wahrnimmt, sind sie, als ästhetische Artefakte, von anderen Formen politischen Handelns doch kategorial geschieden. Ihr Status als Artefakt ist primärer Gegenstand der Literaturwissenschaft, und auch wenn sie durch das Interesse an ökologischen Fragen im engeren oder weiteren Sinn geprägt sind, interessieren diese Themen den *Literaturwissenschaftler* gleichsam per definitionem doch nur, insofern sie *literarische* Themen darstellen. Einfacher gesagt: Ökologische Gegenstände, Prozesse und Fragen sind *Themen* der Literatur – und nur als solche sind sie potenzieller Gegenstand literaturwissenschaftlicher Erörterungen. Ein *Kontakt* zwischen Literaturwissenschaft und politischem Öko-Diskurs besteht immer nur vermittelt über die literarischen Texte, welche Ökologisches thematisieren. Selbst wenn es so sein sollte, dass ökologische Fragen einen Litera-

13 Vgl. ebd.: „Social ecology‘ generally insists that it is ultimately human needs and societal well-being which must determine our approach to nature, whereas ‚deep ecology‘ emphasizes on the contrary that nature has value in and of itself, independently of its functions for human society [...]“

14 Bergthaller, „Ecocriticism“ (Anm. 9), S. 12.

turwissenschaftler besonders interessieren, muss sich die Literaturwissenschaft über ihre Methoden profilieren, nicht über die Inhalte ihrer Untersuchungsobjekte.

Die Diskurse, die unter dem Label ‚Ecocriticism‘ oder ‚Ökokritik‘ subsumiert werden können, entsprechen keiner spezifischen Wissensdisziplin; ihnen korrespondiert folglich auch keine spezifische Methodik.¹⁵ Bergthallers Ausführungen zum ‚Ecocriticism‘ tendieren, zumindest passagenweise, zur Entdifferenzierung nicht allein zwischen Ökodiskurs und Literaturwissenschaft, sondern auch zwischen literaturwissenschaftlicher Arbeit und politischer Bewusstseinsbildung:

Wenn sich der Ecocriticism auf einen gemeinsamen Nenner bringen lässt, so muss dies die Grundüberzeugung sein, dass die Literatur- und Kulturwissenschaften in der Pflicht stehen, sich mit der globalen Umweltkrise auseinanderzusetzen, weil sie einen unersetzlichen Beitrag zu ihrem Verständnis leisten können.¹⁶

Was meint dieses „muss“: eine logische Konsequenz oder ein politisch-ethisches Postulat? Und in letzterem Fall: In wessen Namen „müssten“ sich Literatur- und Kulturwissenschaftler in die Pflicht nehmen lassen? Sieht man sich einen Vortrag Heises zum Thema „Ecocriticism“ von 2013 an,¹⁷ so fällt auf, dass von Literatur höchstens marginal die Rede ist (sie wird mit nichtliterarischen Texten unter dem Aspekt ihrer Relevanz auch explizit parallelisiert) und die Vergleichende Literaturwissenschaft nicht als spezifische Disziplin in den Blick gerät, sondern als eine Kulturwissenschaft unter anderen – oder vielmehr als ein Zweig der Kulturwissenschaft, der sich dem Kulturvergleich widmet und insofern Auskünfte über differente, je kulturspezifische Mensch-Welt-Beziehungen geben kann.

Apokalyptisches. Literarische Ambiguisierungen ökologischer Katastrophen am Beispiel der Fallstudien

Nochmals: Der Ökodiskurs eröffnet Perspektiven auf literarische Themen. Literaturwissenschaft als Fachdiskurs über Texte in ihrer Eigenschaft als ästhetische Artefakte setzt dann bei den Befunden an, die sich unter öko-thematischen Aspekten ergeben haben. Dies kann und wird in vielen Fällen bedeuten, die Texte nicht als Inszenierungen einer These zu ökodiskursiven Fragen zu lesen, sondern als Austragungsorte konfligierender Positionen und Deutungsmuster. In ihren Ausführungen über den ökokritischen Diskurs in seinen verschiedenen Prägungen und Ausdifferenzierungen weist Heise selbst auf Widersprüche in der Einschätzung globaler Prozesse menschlicher Veränderung von Umwelten und Lebensräumen hin: Im Konflikt liegen nach ihren Beobachtungen eher affirmative Einstellungen zur menschlichen Umgestaltung der Erde auf der einen, kritische Kommentare zu vom

¹⁵ Der Ecocriticism, so auch Bergthaller, werde nicht durch „eine gemeinsame Methodik“ (ebd., S. 13) zusammengehalten.

¹⁶ Ebd., S. 12.

¹⁷ Vgl. Heise, „Comparative Ecocriticism“ (Anm. 11).

Menschen verursachten Schäden auf der anderen Seite.¹⁸ Aus der hier skizzierten Spannung lassen sich literarische Geschichten entwickeln, die nicht zugunsten einer Option vereinnahmbar sind, sondern konträre Lesarten gerade provozieren.

Ein interessanter Ansatz, der, vom Ökodiskurs lanciert, die thematische Dimension einschlägiger literarischer Texte zu profilieren hilft, ergibt sich aus der kontroversen Diskussion über ein Zeitalter des ‚Anthropozäns‘. Heise zeichnet in einer Überblicksdarstellung zum Stichwort ‚Ecocriticism‘ Geschichte und Konzeption der sogenannten ‚Environmental Humanities‘ und die Beziehung des Ecocriticism zu diesem wissensdiskursiven Feld nach. Dabei erörtert sie u. a. die mit dem Kunstwort ‚Anthropocene‘ verknüpfte Vorstellung, dass auf die bisher unterschiedenen Erdzeitalter – als deren letztes bisher das Holozän galt – nun ein Zeitalter des Anthropozäns gefolgt ist, in dem der Mensch die Erde so tiefgreifend überformt hat, dass dies selbst ihre geologische Struktur betrifft.¹⁹ Deutlich wird an ihren Ausführungen, dass der ökokritische Diskurs sich nicht etwa auf die Beobachtung von rezenten Entwicklungen beschränkt, die sich im Zeichen globaler ökologischer Probleme in einem wachsenden ökologischen Bewusstsein konkretisieren. Vielmehr geht es den Erforschern des Anthropozäns darum, die Geschichte der Menschheit unter dem Aspekt ihrer Beziehungen zu ihren Lebensumwelten über einen Zeitraum von mindestens 10.000 Jahren in den Blick zu nehmen.²⁰ Handeln, so wäre exemplarisch zu fragen, die eingangs vorgestellten Texte vom Zeitalter des Anthropozäns und seinen Folgen? Genauer: Erscheint dieses als eine von anderen Zeitaltern abgrenzbare Epoche?

Die Darstellung von Prozessen des Untergangs, der Verbrennung, Vernichtung, Verwüstung steht in den Textbeispielen jeweils im Zeichen tiefer Ambiguisierung. Konfligierende Begründungsmodelle werden suggeriert – und sie betreffen die Interpretation des Mensch-Welt-Bezugs im Kern. Denn einerseits liegt ein Akzent der erzählten Episoden auf der aktiven Rolle, die der Mensch bzw. die Menschheit bei der Ge- sowie bei der Entstaltung der Welt gespielt hat und immer noch spielt; gerade an Spuren kulturell-zivilisatorisch bedingter Verwüstung und Zerstörung wird jene Macht ablesbar, die Menschen – und sei es zum eigenen Schaden – über natürliche Gegebenheiten auszuüben pflegen. Andererseits wird die Menschheit in sehr eindrücklicher Weise als ohnmächtig gegenüber einer übermächtigen Natur porträtiert – gegenüber Räumen, die keine Lebensräume sind oder diese Qualität doch verlieren, gegenüber Kräften, die sich der betrachtenden Überschau entziehen, von Kontrolle und Nutzung ganz zu schweigen.

Wie wenig der Mensch, entgegen seinem eigenen Selbstverständnis, letztlich Herr der Geschichte ist, signalisieren insbesondere die Reminiszenzen an die Apokalypse in den Texten von Ransmayr und Sebald. Beide Autoren schildern wiederholt Schauplätze apokalyptischer Szenarien. Der Motivkomplex um Feuer, Brände

¹⁸ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 19 f. – Vgl. zum Konzept des ‚Anthropozäns‘ ferner Klingan, Katrin u. a. (Hg.), *Textures of the Anthropocene: Grain Vapor Ray*, 3 Bde., Berlin, 2014.

²⁰ Vgl. Heise, „Comparative Ecocriticism“ (Anm. 11), S. 21-23.

und Verbrennungen entfaltet sich in eindringlichen Varianten. So steht die Verbrennung der englischen Wälder in Sebalds melancholischem Roman *Die Ringe des Saturn* metonymisch für das Vordringen der menschlichen Zivilisation in alle Regionen der Erde, welches, der Schilderung des Erzählers zufolge, vor allem eine ständige Brandkatastrophe gewesen ist – ein sich über die Jahrtausende hinziehender apokalyptischer Vernichtungsprozess. Verbrennung erscheint als das Grundprinzip aller Dinge. Im großen wie im kleinen Maßstab verrichten historische Prozesse ein Vernichtungswerk, das u. a. an Brandruinen einst bewohnter Stätten ablesbar wird. Akribisch beschreibt der Erzähler den mit dem Feuer selbst noch keineswegs abgeschlossenen schleichenden Zerfall eines abgebrannten Hauses. Die Heide von Dunwich als ödes Relikt einer vormals reichen Baumlandschaft wird zum Schauplatz eines allegorischen Irrgangs, zum Sinnbild einer durch Zerstörung und Verödung gezeichneten Naturgeschichte.

Ransmayrs Roman *Morbus Kitahara* von 1995 ist gleichfalls keineswegs eindeutig eine Parabel über die Geschichte qua *Menschheitsgeschichte* im Sinne einer von Menschen gemachten Geschichte. Wiederum wird die Darstellung menschlicher Brutalität durch eine insgesamt brutale Natur gerahmt, die letztlich alles frisst und wuchernd sich selbst verschlingt. Der Einzug der den Niedergang des Dorfes Moor erzwingenden Siegermacht wie auch der weitere Verlauf des Geschehens werden hier durch rekurrente Vergleiche mit apokalyptischen Motiven umschrieben.²¹ Etwas jedoch unterscheidet die Sieger, die im Folgenden mit an die apokalyptischen Reiter gemahnender Gewalt das besetzte Gebiet zerstören, von ebenjenen: Sie sind selbst Opfer von destruktiver Gewalt und tiefen Traumatisierungen geworden.

Die Apokalypse-Reminiszenzen der Textbeispiele sind vor allem mit Blick auf eine Akzentuierung der geschilderten Katastrophen semantisiert: Der Mensch erscheint als letztlich wehrloses Objekt äußerer Gewalten statt als kontrollierendes und planendes Subjekt, und wenn er seinen Lebensraum beschädigt, dann wie ein Lemming, der sich über die Klippe stürzt, weil er nicht anders kann. Sebalds *Austerlitz*-Erzähler verknüpft – wie schon der Erzähler in *Die Ringe des Saturn* – wiederholt Berichte über die Beschädigung und Zerstörung menschlicher Lebenswelten und Kulturräume durch den Menschen selbst mit apokalyptischen Motiven, während die Idee höherer Gerechtigkeit als anachronistisches Zitat erscheint. Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* erzählt nicht allein Geschichten, die an apokalyptische Schrecknisse erinnern; alle Erzählungen beginnen zudem mit der aus dem Offenbarungsbericht übernommenen Wiederholungsformel „Ich sah“.²²

Nicht um himmlische Gerechtigkeit geht es mit alledem – dabei wäre der Mensch ja immerhin noch Adressat einer transzendenten Botschaft, vom göttlichen Richter qua Aufmerksamkeit gewürdigt, gemäß göttlicher Erwägungen dann auch gerecht be- und verurteilt –, sondern um unterschiedlich, aber stets immanent begründete Katastrophen ohne Sinn. Dabei liegt die Verantwortung noch

²¹ Vgl. Ransmayr, *Morbus Kitahara* (Anm. 4), S. 15.

²² Vgl. Offenbarung, 5,1-10,7.

nicht einmal in allen Fällen eindeutig bei den Repräsentanten der Menschheit selbst. Teils sind es vielmehr Naturkräfte, die die Katastrophen auslösen – und aus der dadurch eröffneten Perspektive erscheint das zerstörerische Tun der menschlichen Akteure nur als Sonderfall einer auf Zerstörung programmierten Natur-Geschichte. Vor allem in *Die Ringe des Saturn* ist die von Menschen verursachte Geschichte von Brandkatastrophen auf programmatisch erscheinende Weise in ein umfassendes Verbrennungsnarrativ eingebettet.²³ Der Gelehrte und Sammler Thomas Browne ist Gewährsmann für den Erzähler des Romans. Seine Wissenschaft ist, wie es heißt, die „vom Verschwinden in der Obskurität“,²⁴ vom Sterben, von der Erstarrung; entsprechend habe Browne „an einer umfassenden Pathologie“²⁵ gearbeitet. Wenn der Erzähler in Sebalds Buch Beispiele dafür sammelt, wie Natur- und Menschheitsgeschichte gleichermaßen im Zeichen einer unausweichlich verhängten allgemeinen Verbrennung stehen, dann erscheinen die ökologisch fatalen Brandrodungen früher Siedler in England letztlich nicht primär unter dem Aspekt des vermeidbaren Fehlgriffs der Zivilisation, sondern als Beitrag zur sukzessiven Selbstzerstörung der Natur. Und wenn in Ransmayrs *Morbus Kitahara* die regressiven Tendenzen im Leben der Dorfbewölkerung von Moor als gewollte Folgen der Siegerpolitik erscheinen, so fügen sie sich doch zugleich in klimatisch und geologisch bedingte Entstehungsprozesse, die auch die Siegermächte nicht steuern, ein. Anders gesagt: Die militärischen Sieger wirken wie Exekutionsorgane einer Gewalt, die keine menschliche Gewalt ist, man möchte fast sagen: nicht einmal das. In Sebalds *Austerlitz* rückt zwar mit der Erzählung von einem mittelbaren NS-Opfer die Geschichte menschlicher Untaten ins Zentrum der Aufmerksamkeit; gleichwohl handelt auch dieser (u. a. im politischen Sinne zeitkritische) Roman letztlich von der zerstörerischen Macht der Zeit schlechthin. Und eine ganze Reihe von Geschichten aus Ransmayrs *Atlas eines ängstlichen Mannes* suggeriert, analog dazu, dass die Spur der Menschheit auf der Erde ebenso temporär und marginal sein könnte wie die des Einzelmenschen.

Unter welcher spezifischer Akzentuierung der *Atlas eines ängstlichen Mannes* steht, deutet dabei bereits der Titel des Buchs an: Mit dem Begriff der Angst fällt ein Stichwort, das auf Heidegger verweist – ein möglicher Bezug, dem sich für unseren Zusammenhang einiges abgewinnen lässt. Denn das „Bedrohliche“, dem laut Heideggers existenzialphilosophischer Analyse die Angst gilt, ist nicht hier oder dort situierbar, es lässt sich nicht eingrenzen.²⁶ Es ist vielmehr immer schon *da*, aber der Welt-Raum, innerhalb dessen der Mensch sich ihm ausgesetzt sieht, besitzt als solcher keine Koordinaten. Für Heidegger bildet die dem Bedrohlichen geltende

23 Als dessen literarische Umsetzung werden neben der Apokalypse auch Ovids *Metamorphosen* zum Subtext, in denen Weltenbrand-Szenen auf eine eindringliche Weise gestaltet sind, die auch in Ransmayrs Ovid-Roman *Die letzte Welt* (1988) ein Echo gefunden haben (vgl. Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen*, Bd. 1, Buch I-VII, erklärt von Moritz Haupt, Zürich/Dublin, 1966, hier u. a. S. 97-100: II, 210-251).

24 Sebald, *Die Ringe des Saturn* (Anm. 1), S. 34.

25 Ebd., S. 31.

26 Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1972 (zuerst 1927), S. 185.

Angst den Grund der Erschlossenheit der Welt, in der sich der Mensch aufhält, im Sinne eines Umfassenden und Vorgängigen. Anders gesagt: Der Mensch ist wesentlich *in* der Welt, aber seine Situierung in ihr wird durch etwas Bedrohliches grundiert, das keinen Ort hat. Er ist ein „ängstlicher Mann“, dessen Bemühungen um Orientierung, dessen Sehnsucht nach Karten angesichts der Ortlosigkeit jener Bedrohung als hilflose Kompensationsbemühung erscheinen. Die existenzialphilosophische Konzeption des „Nicht-Behaustseins“, eng verknüpft mit der entsprechend ausgelegten Angst des Ortlosen, findet in Ransmayrs *Atlas* vielfache Konkretisierungen: Unbehaust in einem konkreten Sinn sind die Obdachlosen, die Migranten und Exilanten, die Opfer von Katastrophen, die rastlosen Wanderer, zu denen der Erzähler selbst gerechnet werden darf; unbehaust im Sinn eines fehlenden Zuhause im übertragenen Sinn sind letztlich alle, insofern sie sich in einer Welt ohne versichernde Koordinaten bewegen. Von einer daraus resultierenden existenziellen Angst erzählt der *Atlas* beispielsweise anhand altisländischer Helden, die bei aller sonstigen Heldenhaftigkeit doch von der Dunkelheit, die keine orientierende Gliederung des Raumes mehr gestattet, in panischen Schrecken versetzt wurden.

In einem Gespräch, das unter dem mehrdeutigen Titel *Bericht am Feuer* (2014) publiziert wurde,²⁷ hat Christoph Ransmayr sich von dem bei Ovid artikulierten und in seinem Roman *Die letzte Welt* zitierten Anspruch, durch ein dichterisches Werk unsterblich zu werden, distanziert. Solche Unsterblichkeit erscheine relativ und marginal angesichts der Zeitdimensionen, in welche die Ära des Menschen insgesamt eingebettet sei.²⁸ Ransmayr setzt hier einer *globalen* (im Sinne von: auf die Geschichte der Erde bezogenen) Betrachtungsweise versuchsweise eine Perspektive entgegen, die nicht nur die einzelnen Momente der Menschheitsgeschichte, sondern noch die Geschichte der Erde selbst marginalisiert. Wo aber die Erde aus dieser postglobalen Perspektive beobachtet wird, erscheint es vergleichsweise irrelevant, ob Kulturen und Kulturlandschaften, Heringe und Heringsfischer, Täter und Opfer etwas früher oder etwas später untergehen und in welcher Reihenfolge sie abtreten. Mit einer solchen Betrachtungsweise allerdings ließe man das Konzept einer vom Menschen gestalteten Geschichte ebenso wie das einer substantziellen menschlichen Schuldfähigkeit hinter sich – und damit zwei mit dem Modell des Anthropozäns eng verknüpfte Leitvorstellungen.

Das Stichwort ‚Ökokritik‘, so ließe sich zusammenfassend konstatieren, eröffnet Perspektiven auf eine wichtige Thematik rezenter literarischer Werke, welche über die Geschichte des menschlichen Bezugs zu einer gleichfalls unter dem Aspekt ihrer Historizität betrachteten Umwelt reflektieren. Zentral ist dabei insbesondere die Frage nach den Folgen kulturell-zivilisatorischer Weltaneignung, aber der Mensch erscheint nicht als souveräner Gestalter der Welt. Zwar unterscheiden sich jüngere

27 Wilke, Insa (Hg.), *Bericht am Feuer: Gespräche, E-Mails und Telefonate zum Werk von Christoph Ransmayr*, Frankfurt am Main, 2014. Ein „Bericht am Feuer“ ist im Kontext Ransmayr’scher Bildersprache mehr als ein (womöglich *gemütliches*) Kamin- oder ein spannendes Lagerfeuer-Gespräch. Als ein Gespräch „am Feuer“ betitelt, spielt es sich in enger Berührung zu jenem *Feuer* ab, das in Ransmayr’schen Szenarien die Welt vernichtet.

28 Vgl. ebd., S. 23.

Texte zu diesem Themenfeld von älteren Literarisierungen der Mensch-Natur-Beziehung etwa in romantischer Lyrik und Erzählprosa, eine trennscharfe Grenze besteht jedoch nicht.

Ein genuin literaturwissenschaftliches Paradigma wird durch den Begriff ‚Ökokritik‘ nicht bezeichnet, wohl aber verweist es auf eine wichtige Schnittstelle zwischen ökologischen, politischen und ethischen Diskursen auf der einen, literarisch-reflexivem Schreiben auf der anderen Seite. Ökokritisch geprägte literarische Texte wie die Ransmayrs und Sebalds verdeutlichen nicht zuletzt, dass Literatur bei aller Affinität zu politischen und wissenschaftlichen Diskursen nicht darin aufgeht, diese durch Exempel zu illustrieren. Als multiperspektivische und polyvalente Darstellungsformen erzeugen literarische Erzählungen unaufhebbare Ambiguitäten, und in ihrem Licht betrachtet entzieht sich die Geschichte des Menschen ebenso wie die der Natur insgesamt einer definitiven theoretischen Modellierung.

Mascha Vollhardt

GROTESKE, EKEL, UNBEHAGEN.
ZUR PROBLEMATISIERUNG MÄNNLICHER KÖRPERGRENZEN IN
TEXTEN VON HEINZ STRUNK, INGO NIERMANN UND
ALEXANDER WALLASCH

Der männliche Körper als Paradox

Während Materialität und Körperlichkeit seit der Antike mit Weiblichkeit assoziiert werden, ist Männlichkeit stets mit Vernunft, Bildung und Geist, also den Körper transzendierenden Parametern verbunden worden.¹ Männliche Körper sind seither in wirkmächtige paradoxe Diskurse eingebunden, was sich in einem systematischen „Unbehagen“² artikuliert, ausgelöst durch die weibliche Konnotation von Körperlichkeit. Die Literatur hat auf die Furcht vor der Feminisierung des Körpers immer wieder, so Isabel Karremann, mit Grenzziehungsmechanismen wie „Selbstkontrolle, Stärke oder eiserne[m] Willen“³ reagiert. Dies führt allerdings, wie die Gegenwartsliteratur zeigt, zu neuen Dilemmata, die in den Texten inszeniert werden.

So lässt sich gegenwärtig eine erhöhte literarische Aufmerksamkeit für den männlichen Körper beobachten, die dessen aktueller massiver Sichtbarkeit in populären Medien wie Fitnesszeitschriften, Pornografie und Werbung zu entsprechen scheint. Bei genauerer Sichtung zeigt sich das literarische Interesse allerdings eher auf Krisen der Körperlichkeit und ihrer Grenzziehungen gerichtet, so etwa in den stark auf männliche Körper fokussierten Romanen von Christian Kracht (vor allem *Faserland* von 1995, *1979* von 2001 und *Imperium* von 2012), in Helmut Krausers Hagen-Trinker-Trilogie (*Fette Welt* von 1992, *Könige über dem Ozean* von 1989 und *Schweine und Elefanten* von 1999) oder John von Düffels Roman *EGO* (2001). Sowohl bei Kracht als auch bei Krausser geht es immer wieder um ekeleregende, weiche, offene Körper, die männlichen Normen konträr entgegenstehen. In Krachts Romanen sind die nicht normativen männlichen Körper stets dem Untergang geweiht, alle zentralen Protagonisten sterben am Ende. Bei Krausser gelingt es Hagen Trinker am Ende der Trilogie, seinen entgrenzten Körper zu transformieren und Männlichkeitsnormen zu entsprechen. John von Düffels Roman fokussiert den

1 Vgl. Deuber-Mankowsky, Astrid, „Natur/Kultur“, in: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, Köln, 2005, S. 200-219, hier S. 205.

2 Karremann, Isabel, *Männlichkeit und Körper. Inszenierungen eines geschlechtsspezifischen Unbehagens im englischen Roman des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Königstein/Taunus, 2008, S. 22.

3 Ebd., S. 20.

Fitnesswahn des Protagonisten, der bei dem Versuch, einen möglichst durchtrainierten und attraktiven, also harten Körper zu bekommen, sein restliches Leben vernachlässigt.

Besonders aufschlussreich für die Konstruktion von männlichen Körpern ist Judith Butlers Theorie, die sie in erster Linie in *Körper von Gewicht* (als *Bodies that Matter* 1993 erschienen) entwirft. Nach Butler wird die Geschlechtsidentität performativ hergestellt und ist somit als eine nie abgeschlossene, stets in einen diskursiven Prozess von zitierender Wiederholung eingebundene, nicht-essentialisierbare Konstruktion zu verstehen.⁴ Dementsprechend könne es „keine Bezugnahme auf einen reinen Körper“ geben, „die nicht zugleich eine weitere Formierung dieses Körpers wäre“.⁵ Der Körper ist demnach nichts Gegebenes, sondern Produkt eines Prozesses „der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, sodass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt“.⁶ Das biologische Geschlecht lässt sich als „Teil einer regulierenden Praxis“ verstehen, die „die Körper erst herstellt, die sie beherrscht, das heißt, deren regulierende Kraft sich als eine Art produktive Macht erweist, als Macht, die von ihr kontrollierten Körper zu produzieren“.⁷

Diese diskursive Macht gibt eine bestimmte körperliche Norm vor, nämlich die der unhintergehbaren Zweigeschlechtlichkeit, und wirkt somit zugleich als „regulierendes Ideal“.⁸ Die Annahme eines solch genormten vergeschlechtlichten Körpers bezeichnet Butler als notwendig, um Subjektivierung überhaupt zu ermöglichen, während bei Nichterfüllung dieser Normen die Gefahr drohe, sich in dem ‚Bereich verworfener Wesen‘ zu befinden, die ein Dasein abseits machtvoller Positionen fristen. Die Konstruktion von vergeschlechtlichten Körpern und Identitäten sei außerdem an die heterosexuelle Matrix gebunden und finde ihre Erfüllung in heterosexuellen Begehren und Praktiken.

Zu fragen ist nun, inwiefern Butlers Thesen auf die *literarische* Konstruktion männlicher Körper zutreffen. Die Norm der Körperbegrenzung gilt dabei laut Klaus Theweleit insbesondere für männliche Körper, wie er sie in seiner Studie zur Literatur des Ersten Weltkriegs beschreibt. Darin arbeitet Theweleit die Norm des männlichen ‚Körperpanzers‘ mit dessen vielfachen Grenzziehungen heraus, der von flüssig-weiblich konnotierten Zuständen abgegrenzt werden müsse.⁹ Im Folgenden

4 Vgl. Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main, 1991, S. 49.

5 Butler, Judith, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht*, Berlin, 1995, S. 33.

6 Ebd., S. 32.

7 Ebd., S. 21.

8 Ebd.

9 Theweleit entwickelt in psychoanalytischer Tradition die These, dass der durch die institutionalisierte Erziehung im wilhelminischen Deutschland gestählte männliche Soldatenkörper als ‚Körperpanzer‘ das mangelhaft ausgebildete innere ‚Ich‘ des Mannes ersetze. Der soldatische Mann sei ein ‚Nicht-zu-Ende-Geborener‘, welcher die Phase der Individuation durch mangelnde Abgrenzung von der Mutter nie erreicht habe und somit aus Angst vor Regression und Verweichlichung/Verweiblichung aggressiv agieren müsse. Problematisch ist dabei Theweleits Gleichsetzung von Lebenswelt und Literatur, die ich nicht teile. Vgl. Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*, Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, München, 1995.

werde ich die gegenwärtige literarische Darstellung männlicher Körper insbesondere in Bezug auf solche Be- und Entgrenzung untersuchen und dies mit der Frage nach der Konstitution sexueller und geschlechtlicher Identitäten verknüpfen. Die beiden viel diskutierten Texte von Heinz Strunk, *Fleisch ist mein Gemüse* (2004), und Ingo Niermann/Alexander Wallasch, *Deutscher Sohn* (2010), bieten sich dabei gerade durch ihre Drastik in der Beschreibung nicht-normativer männlicher Körper an und fokussieren ohne Scheu Ekelregendes und Groteskes, um die skizzierte Problematik der Grenzziehung literarisch hervorzutreiben.

Auflösung des Körperpanzers in Heinz Strunks Fleisch ist mein Gemüse

Dem Text *Fleisch ist mein Gemüse. Eine Landjugend mit Musik* (2004) wurde eine große öffentliche Aufmerksamkeit zuteil, die sich vor allem in der vielfachen medialen Bearbeitung niederschlug.¹⁰ Obwohl der Protagonist ebenfalls Heinz heißt und sich biografische Ähnlichkeiten zum Autor finden lassen, ist es aufgrund der Stilisierung und Fiktionalisierung des Textes schwierig, ihn tatsächlich als Autobiografie im Sinne der Selbstkonstruktion und Selbstversicherung¹¹ zu lesen, tatsächlich kommt er ohne Gattungsbezeichnung aus.¹²

Der Text beschreibt das Leben des Protagonisten Heinz Strunk als Heranwachsender in einem Harburger Reihenhauses, in dem er gemeinsam mit seiner Mutter wohnt. Sein Leben ist von Arbeits- und Perspektivlosigkeit geprägt, er spielt Saxofon in der Band ‚Tiffanys‘ und verdient als ‚Mucker‘ mit Auftritten bei Schützenfesten und Hochzeiten sein Geld. Sein soziales Leben ist eher eingeschränkt, er verbringt viel Zeit mit seinen männlichen Bandkollegen und ist vom unerfüllten Wunsch nach einer erfolgreichen heterosexuellen Zweierbeziehung geprägt. Nicht zuletzt sein Körper ist für die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches verantwortlich, denn Heinz leidet an schlimmer Akne, sein ganzer Körper ist von Pickeln überzogen, ja beherrscht: „Zeitweilig hatte ich das Gefühl, zu ungefähr fünfzig Prozent aus eitriger Masse zu bestehen.“¹³ Die Angst, von der Krankheit kontrolliert zu werden, ist permanent präsent, jede neu erkrankte Hautstelle bietet Anlass dafür: „Im Spiegel betrachtete ich die Flechte. Fröhlich pochte sie vor sich hin; sie würde wahrscheinlich noch im Laufe der Nacht die Kontrolle über meinen Gesamtorga-

10 Vgl. die Inszenierung des Theaterstücks *Phoenix oder wem gehört das Licht*, Uraufführung 2005 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg durch Studio Braun, das Hörbuch *Heinz Strunk liest „Fleisch ist mein Gemüse“* (erschienen bei tacheles/roof music, 2005) und die Verfilmung *Fleisch ist mein Gemüse* (Deutschland 2008, 101 Minuten, Regie: Christian Görlitz).

11 Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina, *Autobiographie*, Stuttgart, 2005. Bei dem Namen ‚Heinz Strunk‘ handelt es sich ohnehin um ein Pseudonym – Strunks bürgerlicher Name ist Mathias Halfpape, bereits seit 1992 veröffentlicht Strunk unter diesem Pseudonym.

12 Vgl. Born, Stefan, *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane. Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen*, Heidelberg, 2015, S. 186 f.

13 Strunk, Heinz, *Fleisch ist mein Gemüse. Eine Landjugend mit Musik*, Reinbek bei Hamburg, 2004, S. 45.

nismus übernehmen.¹⁴ Der Roman inszeniert die alles beherrschende Akne als Schwierigkeit, eine kohärente Identität zu konstituieren: Heinz hat kein eigenes, individuelles, identifizierbares Gesicht – dort, wo sein Gesicht sein sollte, ist nichts als eine sich konstant verändernde eitrige Masse. Die Haut als Grenze wird durchlässig und kann weder Schutz noch Identität garantieren.¹⁵ Heinz kann die männliche Norm eines harten und abgeschlossenen Körpers nicht erfüllen, stattdessen ist sein Körper weich, fett, feminisiert und verhindert das Ausleben einer aktiven und erfüllenden Sexualität, wie sie von ihm erträumt wird. Heinz sucht Erleichterung in der Masturbation, die von ihm aber ebenfalls als ekelhaft und degradierend verstanden wird, er verflucht die „entsetzliche[] Gewaltherrschaft des Sexus“.¹⁶ In einem zunehmend grotesken Gedicht über Masturbation wird diese Problematik augenfällig:

Dein Blick saugt sich fest / An der nicht enden wollenden Parade der Körperteile. / Stundenlang lädst du dich auf. / Irgendwann schleichst du keuchend davon, / Zurück in deine verklebte, dunkle Wohnung. / Schwitzende Hände fangen sofort an zu pumpen, / Dein Spargel schreit nach Erlösung, stich ihn heraus, stich ihn heraus! / Doch du kannst melken und melken; / Du legst den Sumpf niemals trocken! [...] / Ganz am Ende liegst du da, / Mit gebrochenem Becken, / Und versuchst mit letzter Kraft, / Dich am Gips zu reiben. / Festgeklebt am eigenen Schmand / Zuckst du noch ein, zwei Tage, / Bis die Masse endlich hart wird und verkrustet. / Dann kommen bald schon die Männer und hauen die Placken ab / mit großen Stöcken.¹⁷

Diese drastische Darstellung inszeniert sexuelle Begierde als eine dem ‚Ich‘ fremde, körperliche Reaktion mit einer eigenen Gesetzlichkeit, die Heinz als ekelregend empfindet. Die Form des Gedichts, das im ansonsten episch strukturierten Text überraschenderweise auftaucht, wirkt dabei besonders ironisch im Verhältnis zum grotesken Inhalt und dessen Geschlechterdramaturgie. Denn während die geschilderten körperlichen Prozesse weiblich konnotiert sind (Milch, Sumpf, Sud, Schmand, ein offener Körper), wird die männlich codierte Verhärtung als Lähmung beschrieben. Befreit werden kann er nur durch „die Männer“, die das hart gewordene Sperma vom Körper mit phallischen „großen Stöcken“ abschlagen und so mit ihrer Männlichkeit und Handlungsmacht im direkten Kontrast zum hilflos gewordenen feminisierten Subjekt des Gedichts stehen.

Der ewig feuchte ‚Sumpf‘ im Inneren des Körpers tritt nach außen, und die Grenzen lösen sich auf. Mit Theweleit gelesen ist dies eine typische Figuration der für den männlichen Körperpanzer bedrohlichen einbrechenden Flüssigkeiten – nicht nur externer, sondern in diesem Fall explizit körpereigener. Die kulturell tradierte Idealisierung des flüssig-formlosen Spermas zum Agenten formender Repro-

14 Ebd., S. 69.

15 Benthien analysiert weit verbreitete „Vorstellungen der Haut als ‚Umhüllendem‘ oder als ‚Grenze‘, als ‚Schutz‘ oder ‚Gefängnis“ (Benthien, Claudia, *Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut*, Berlin, 1998, S. 19).

16 Strunk, *Fleisch ist mein Gemüse* (Anm. 13), S. 49.

17 Ebd., S. 180 f.

duktion, wie sie Elisabeth Grosz beschreibt, ist hier nicht mehr gegeben, stattdessen ist auch das Sperma nichts anderes als eine den männlichen Körper bedrohende Flüssigkeit.¹⁸

Die im Text dargestellten austretenden Körperflüssigkeiten, allen voran Eiter, Blut und Sperma, markieren Heinz' Körper als drastische Abweichung vom Ideal des ‚ästhetischen‘ Körpers, dessen weitreichende Normativität damit *ex negativo* präsent und erkennbar gemacht ist. Wenn Heinz keine Anerkennung als Subjekt findet, gesellschaftlich ausgegrenzt ist, an Depressionen leidet und sich selbst als „kaputte[n] Typ[en]“¹⁹ beschreibt, so kann diese Ausweglosigkeit nur auf offensiv literarische Weise verändert werden, wenn es am Schluss zu einem plötzlichen und ungläubwürdigen Sprung in der Erzählung kommt: Heinz lebt nun als ernst zu nehmender Musiker in Hamburg. Dieser Sprung in die Zukunft erscheint als unlogische und kaum glaubliche Wendung, wodurch die körperliche Normativität, an der der Protagonist so hoffnungslos scheitert, letztlich umso unhintergebar erscheint. Bei allem grotesken Witz lässt sich der Text demnach auch als grundlegend kritischer Kommentar der männlich normierten Vergeschlechtlichungsprozesse lesen. Dass die von Theweleit analysierte Norm des ‚männlichen Körperpanzers‘ in der Literatur im Umfeld des Ersten Weltkriegs in diesem neunzig Jahre später erschienenen Text wiederkehrt – auch wenn sie hier in einem ‚entmilitarisierten‘ und auf Groteske setzenden Kontext artikuliert wird –, verweist auch auf die Fortdauer normativer Geschlechtsidentitäten und ihrer Körperbilder.

Von der Wunde zum Phallus: Transformationen des kranken männlichen Körpers in Deutscher Sohn

Im Jahre 2010 veröffentlichten Ingo Niermann und Alexander Wallasch den höchst kontrovers diskutierten Roman *Deutscher Sohn*, die erste literarische Auseinandersetzung mit dem Afghanistan-Krieg unter Beteiligung deutscher Soldaten. Im Zentrum steht Harald Heinemann, genannt Toni, ein 28-jähriger Kriegsveteran, dessen Bein bei einem Afghanistan-Einsatz durch ein Bombenattentat schwer verletzt wurde und der nun in Deutschland behandelt wird. Die Wunde ist entzündet und will seit Monaten nicht heilen, so dass er stark eingeschränkt ist: Er verbringt den Großteil seines Lebens allein in seinem Elternhaus, unterbrochen nur durch Aufenthalte im Krankenhaus, Besuche des Krankenpflegers und sporadische Spaziergänge in die Nachbarschaft.

Eines Tages bringt sein Krankenpfleger die Schülerin Helen mit, und die beiden beginnen eine Beziehung, die zu ausschweifenden und ungewöhnlichen sexuellen

18 „Seminal fluid is understood primarily as what it makes, what it achieves. A causal agent and thus a thing, a solid: its fluidity, its potential seepage, the element in it that is uncontrollable, its spread, its formlessness, is perpetually displaced in discourse onto its properties, its capacity to fertilize, to father, to produce an object.“ (Grosz, Elisabeth, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indianapolis, 1994, S. 199)

19 Strunk, *Fleisch ist mein Gemüse* (Anm. 13), S. 55.

Handlungen und Begegnungen mit Prostituierten führt. Gegen Ende des Romans findet Toni heraus, dass er Abkömmling einer deutsch-religiösen Sekte ist, die ihn bei einer Aufführung des *Parzival* in einem Amphitheater aus Giftmüll zu ihrem Heilsbringer erklärt, woraufhin seine Wunde heilt und er zu einem neuen Verhältnis mit seinem (Zieh)Vater findet. Somit wird ihm ein ‚Happy End‘ beschert, das jedoch nicht unbedingt in der Sphäre der Realität angesiedelt ist – möglicherweise war alles nur ein Traum. Durch absurde Sequenzen und die ständige Erwähnung von Schlaf, Ohnmacht und Hypnose durch Tonis Traumtherapeuten bleibt der Status des Textes uneindeutig, zumal Toni als Ich-Erzähler die einzige Erzählinstanz ist, so dass es keine alternativen Perspektiven auf das Geschehen gibt. Für die folgende Analyse des Romans ist der Status des Erzählten jedoch ohnehin zweitrangig, da es um eine narrative *Konstruktion* von Männlichkeit geht – ob diese nun auf der Ebene des Erträumten oder der Realität des Romans stattfindet.

Die Wahrnehmung und Beschreibung des verletzten männlichen Körpers ist im Roman allgegenwärtig, ist doch Tonis Alltag maßgeblich vom Versuch bestimmt, die starken Schmerzen auszuhalten, während er auf seinen Krankenpfleger wartet. Seine Wunde am Bein wird als weich und ekelierend beschrieben, ein „siffende[s] Loch“,²⁰ aus dem ständig Eiter austritt: „Du glaubst gar nicht, was die da täglich rausholen. Für den ganzen Eiter und Schleim müsste ich eigentlich doppelt essen.“²¹ Tonis Körpergrenzen zeigen sich durch die nicht heilende, stets Blut- und Eiterflecken hinterlassende Wunde als unabgeschlossen. Zudem befleckt das Wundpflegemittel seine Unterhosen. Parallel dazu weist Helens Unterwäsche Flecken von Menstruationsblut auf,²² so dass Tonis Wunde mit einer Vagina assoziiert wird. Sein verletzter Körper wird also feminisiert und in den tradierten Diskurs weicher und durchlässiger weiblicher Körper eingebunden.²³

Toni bezeichnet sich selbst als „Teilzeitkrüppel“²⁴, erscheint vor allem anfangs als passiv und ausgeliefert, gewinnt im Laufe des Romans aber immer mehr Handlungsspielraum. Er reflektiert mithilfe seines Idols, des früheren Nationaltorwarts Toni Schumacher, über *able*-istische²⁵ Normen: „Wie sagte Schumacher noch? ‚Wahrscheinlich betrachten wir den menschlichen Körper zu sehr als Maschine. Vielleicht liegt das an unserer deutschen Mentalität.‘ Ich konzentriere mich wieder

20 Niermann, Ingo/Wallasch, Alexander, *Deutscher Sohn*, Berlin, 2010, S. 112.

21 Ebd., S. 169.

22 Vgl. ebd., S. 116.

23 Vgl. dazu Grosz: „[T]he female body has been constructed [...] as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simply the phallus but self-containment.“ (Grosz, *Volatile Bodies* [Anm. 18], S. 203)

24 Niermann/Wallasch, *Deutscher Sohn* [Anm. 20], S. 247.

25 Der Begriff *Ableism* wurde in den *Disability Studies* durch Fiona Kumari Campbell geprägt. Laut Campbell ist *Ableism* ein „network of beliefs, processes and practices that produce a particular kind of self and body (the corporeal standard) that is projected as the perfect, species-typical and therefore essential and fully human. Disability then is cast as a diminished state of being human“, vgl. Campbell, Fiona Kumari, „Inciting Legal Fictions – Disability’s Date with Ontology and the Ableist Body of the Law“, in: *Griffith Law Review* 10 (2001), S. 42–62, hier S. 44.

auf mein deutsches Bein.²⁶ Die *able*-istische Vorstellung einer reibungslos funktionierenden Körper-Maschine, wie sie Fiona Campbell beschreibt,²⁷ wird von Toni als solche erkannt und kritisiert, gleichzeitig ist er jedoch in diesem Diskurs gefangen. In seiner gezielt übertriebenen Inszenierung als ‚Behinderter‘ durch Röcheln, Humpeln und das Ausstoßen animalischer Laute gegenüber einem Fernsehteam²⁸ zeigt sich die performative Dimension von Behinderung und damit ein *cripping* im Sinne Robert McRuers.²⁹ Dadurch wird es Toni möglich, trotz der gesellschaftlichen Markierung als ‚Behinderter‘ und trotz seiner körperlichen Einschränkung selbstbestimmt zu bleiben, wie sich auch in der Selbstbezeichnung als ‚Krüppel‘ zeigt, die als deutsche Entsprechung zum englischen Begriff des *cripple* bzw. *cripping* verstanden werden kann.

Im Folgenden entwickelt er eine Kompensationsstrategie für seine als prekär erfahrene Männlichkeit, nämlich über eine Sexualität, die nicht normativ verfährt, aber dennoch an der Konstruktion einer handlungsfähigen Männlichkeit beteiligt ist. Paradoxiertweise sind Krankheit und die Entdeckung sexueller Lust von Beginn an miteinander verknüpft. Fungierte schon seine sexuelle Initiation als Jugendlicher als Entwurf eines ‚perversen‘ Begehrens, das sich im Zusammenspiel von Krankheit, Masturbation und Stimulation durch ein Objekt vollzog, so agiert er nun als verletzter Mann wiederum in einer der heteronormativen Ordnung widersprechenden Konfiguration von sexuellem Begehren. Damit widerspricht der Protagonist den Normen einer auf Frauen gerichteten, aktiv-dominanten und potenten Sexualität.³⁰ In der Gegenwart der Erzählung sind Krankheit und Wundschmerz mit sexueller Erregung verbunden, etwa beim Verbandswechsel: „Mein Schwanz steht senkrecht ab. Zuverlässigstes Schmerzbarometer.“³¹

Helen und Toni führen ein außergewöhnliches Sexualleben. Die experimentierfreudige Helen ist eindeutig als intertextuelle Referenz an Charlotte Roches Skandalroman *Feuchtgebiete* (2008) erkennbar,³² auch ihr Interesse an weiblichen Prostituierten verweist auf diesen Intertext. In der zentralen Sexszene zwischen Toni, Helen und der Prostituierten Gabi erscheint Toni als ein potenter, befähigter

26 Niermann/Wallasch, *Deutscher Sohn* (Anm. 20), S. 195.

27 Vgl. Campbell, Fiona Kumari, *Contours of Ableism. The Production of Disability and Aabledness*, Basingstoke, 2009.

28 Niermann/Wallasch, *Deutscher Sohn* (Anm. 20), S. 53.

29 Robert McRuer widmet sich der unscharfen Grenzziehung zwischen ‚ability‘ und ‚disability‘ und stellt die These auf, dass ‚disability‘, ähnlich wie Heterosexualität, ein Produkt performativer wiederholender Praxen sei. ‚Behinderte‘ Körper seien, wie vergeschlechtlichte Körper auch, Produkte gesellschaftlicher und diskursiver Praxen und somit nicht als essenziell zu verstehen. McRuer entwickelt die kritische Methode des ‚cripping‘, die, ähnlich funktionierend wie ‚queering‘, die Konstruiertheit von Behinderung hervorhebt und diese kritisiert. Vgl. McRuer, Robert, *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, 2006.

30 Vgl. Segal, Lynne, *Straight Sex. Rethinking the Politics of Pleasure*, Berkeley/Los Angeles, 1994.

31 Niermann/Wallasch, *Deutscher Sohn* (Anm. 20), S. 154.

32 Vgl. dazu Eichhorn, Kristin, „Das Fremde ins Eigene verpflanzen. ‚Deutscher Sohn‘ von Ingo Niermann und Alexanders [sic!] Wallasch (2010)“, in: *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*, hg. v. ders., Frankfurt am Main, 2014, S. 151-162, hier S. 155.

Mann, dessen Phallus analog zu Gabis Dildo ‚erfolgreich‘ die Penetration vollzieht. Dabei werden die anale Penetration durch den Dildo und die vaginale Penetration durch den Penis einander gleichgesetzt – letztere kommt somit nicht mehr einem ‚natürlichen‘ heterosexuellen Akt gleich, sondern erscheint als ebenso performativ wie die Dildopenetration durch eine Sexarbeiterin, deren Beruf es ist, sexuelle Lust her- und darzustellen. Gerade in der Gleichzeitigkeit der – normativ formuliert – queeren und der heteronormativen Penetration kommt der Roman zu einer ungewöhnlichen Neuinterpretation von männlicher Sexualität: Indem phallische Potenz als performativ dargestellt und mit der Potenz des Dildos gleichgesetzt wird, wird die heteronormative aktiv-phallische Sexualität entnaturalisiert. Der Dildo ermöglicht in dieser Perspektive die Sichtbarmachung der kulturellen Assoziation von Phallus, Penis und Penetration in der heteronormativen Logik und subvertiert sie zugleich: „The dildo thus disrupts and subverts identity categories of gender and sexuality.“³³ Indem der Dildo als „phallic simulacrum“³⁴ agiert, dissoziiert er die phallische Potenz des Penis. Subvertiert wird somit – auch im Roman – die Annahme einer *natürlichen* phallischen Potenz des Penis, nicht aber die Assoziation von phallischer Potenz mit Dominanz und Macht überhaupt.³⁵

Der Roman etabliert eine queere ‚Krüppel‘-Sexualität, die sich aus Anklängen an verschiedene Konzepte ‚perverser‘ Sexualität speist. Masturbation, Analität, Objekt fetischisierung, homosexuelles Begehren, weibliche Dominanz sowie die Überblendung von Krankheit und Perversion sind ihre Koordinaten. Dabei wird die heteronormative männlich-aktive Sexualität im Sinne von Lynne Segal ‚entnaturalisiert‘, aber nicht vollständig zerstört. Toni ist weiterhin im Besitz eines phallischen Penis, auch wenn dieser nicht mehr vom Dildo unterschieden ist. Seine sexuelle Potenz ermöglicht ihm eine Handlungsfähigkeit, die in anderen Bereichen des Lebens aufgrund seiner Behinderung nicht gegeben ist. Gerade in der Verbindung von Krankheit und Perversion liegt die Möglichkeit für Toni, sich als selbstbewusstes, handlungsfähiges, männliches Subjekt zu positionieren und seinen anfangs entgrenzten, feminisierten Körper zu einem fest begrenzten, phallisch-männlichen ‚umzuschreiben‘.

Die Butler’sche These einer Überschneidung von heteronormativer Geschlechtsidentität, Geschlechtskörper und Sexualität, die zur Konstruktion eines handlungsfähigen Subjekts notwendig seien, trifft hier nicht zu: Die Sexualität entspricht gerade nicht dem heteronormativen Paradigma, trotzdem ist sie durch ihre Umschreibung fähig, an der Konstruktion eines Subjekts mitzuwirken – bedingt durch das Thema der Behinderung. Die queere ‚Krüppel‘-Sexualität Tonis ‚darf‘ zugunsten der Ermöglichung von Handlungsfähigkeit zumindest ein Stück weit von hete-

33 Das, Arpita, „The Dildo as a Transformative Political Tool. Feminist and Queer Perspectives“, in: *Sexuality & Culture* 18 (2014), S. 688-703, hier S. 698.

34 Hamming, Jeanne E., „Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine“, in: *The European Journal of Women’s Studies* 8 (2001), S. 329-341, hier S. 332.

35 Vgl. ebd.

ronormativer Sexualität abweichen und ist eben dadurch – paradoxerweise – gleichzeitig an der Konstruktion von Männlichkeit beteiligt.

Wenn die ekelerregende Öffnung in der Körpergrenze, die anfangs eine Identifizierung mit handlungsfähiger Männlichkeit verhindert, als getilgt erscheint, so ist das keineswegs nur einer theoriegeleiteten Textinterpretation geschuldet, sondern wird im Roman explizit inszeniert. Denn am Ende kommt es zu einer absurden ‚Wunderheilung‘ im Kontext einer *Parzival*-Opernaufführung, mithin einer dezidiert auf Performativität setzenden Szenerie. Ohne auf die komplexen Implikationen dieses Schlusses an dieser Stelle eingehen zu können – etwa auf Tonis ‚Doppelrolle‘ als Amfortas mit seiner nicht heilenden Wunde und als Parzival mit seinen heilenden Kräften der Unschuld, die ihn zum neuen Gralshüter machen –, sei doch hervorgehoben, dass die Narration letztendlich auf eine Heilung der Wunde und ein glückliches Ende in heterosexueller Zweisamkeit mit Helen abzielt.

Durch das (wenn auch im absurd-ironischen Gestus erfolgende) Aufrufen eines tradierten Männlichkeitskonzeptes am Ende, das sich an den Koordinaten von patriarchaler Macht, Befähigung und unverwundeter, abgeschlossener Körperlichkeit orientiert, wird der alternative Entwurf einer queeren ‚Krüppel‘-Sexualität ein Stück weit zurückgenommen und das subversive Potenzial dieser Konstellation im Roman nicht vollständig ausgeschöpft.

Resümee

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Judith Butlers These – die Konstruktion eines eindeutig vergeschlechtlichten Körpers hänge mit der Konstitution einer Geschlechtsidentität eng zusammen – auf diese Texte weitgehend zutrifft. Im Falle von Männlichkeit ist der vergeschlechtlichte Körper von Normen der Begrenzung und Abgeschlossenheit abhängig. Die Entgrenzung des männlichen Körpers durch die in verschiedenen Krankheitsbildern inszenierte Unabgeschlossenheit der Haut bewirkt seine Abwertung als ekelhaft, grotesk und feminisiert.

Sexualität spielt in den Texten unterschiedliche Rollen: So wirkt die Masturbation in Strunks Text noch stärker destabilisierend auf den Körper, während bei Niermann und Wallasch die Umschreibung einer ‚perversen‘ Objektsexualität zugunsten der Wiederaufrichtung des phallischen männlichen Körpers fungiert. In beiden Fällen wird jedoch deutlich, dass die Feminisierung des entgrenzten männlichen Körpers zu Krisen der Geschlechtsidentität und heterosexuellen Praxis führt. Offenheit, Weichheit und Flüssigkeit des Körpers stellen ein zentrales Problem dar, das narrativ bearbeitet werden muss, was im Falle des Romans von Niermann und Wallasch zu einer Umschreibung und Re-Integration des Protagonisten in männliche Normen führt. Im Kontext weiterer gegenwärtiger Literatur wie etwa der eingangs erwähnten von Kracht, Krausser und von Düffel bestätigt sich auch in diesen Texten die Tendenz zur Beschäftigung mit der Krisenhaftigkeit männlicher Körper und Identitäten. Wenn männliche Körper in den Fokus geraten, so meist als problematische. Die Sichtbarkeit männlicher Körper scheint an diese Krisenhaftigkeit

gebunden zu sein – ein normativer männlicher Körper muss offenbar nicht näher beschrieben werden, entzieht sich der narrativen Aufmerksamkeit. Das hohe Maß an literarischem Interesse für krisenhafte männliche Körper mag – so eine naheliegende Vermutung – mit einer allgemeinen gegenwärtigen Krisenhaftigkeit von tradierten Geschlechtnormen zusammenhängen.

Johanna Zeisberg

DEMENZ UND LITERATUR ZWISCHEN ETHIK UND ÄSTHETIK

Epochenkrankheit (Alzheimer-)Demenz

Alzheimer, dessen neuropathologische Ursache noch immer nicht eindeutig geklärt werden konnte,¹ ist, wie die meisten anderen Formen der Demenz, bis heute unheilbar. Und auch wenn sich Demenzkranke zunehmend selbst zu Wort melden – in Form von öffentlichen Blogs und Foren², autobiografischen Pathografien³ und Ratgeberheften⁴ –, so ist es ihnen doch spätestens im Endstadium der Krankheit unmöglich, über den Zustand umfassend kognitiver Verluste noch irgendeinen artikulierten Bericht zu erstatten. Durch diesen doppelt verwehrten Zugriff gerät die phänomenale Rätselhaftigkeit der (Alzheimer)Demenz zu einem pathognostischen „Menetekel“⁵ der empfundenen kognitiven, sozialen und moralischen Defizite unserer Zeit, über das sich vielfältige Erzählungen legen. In metaphorischen und metonymischen Lesarten verweist die spezifische Symptomatik der Demenz auf etwaige Schattenseiten des Informationszeitalters, der Leistungs- und Wissensgesellschaft, der überalterten Gesellschaft und des gleichzeitigen Jugendkults.

Es ist jedoch weniger die Krankheit selbst als vielmehr die Art und Weise, wie über die Krankheit gesprochen wird, die eine Tendenz zeitgenössischen Denkens zu illustrieren vermag. Der Literatur wird im Demenzdiskurs von allen Seiten eine besondere Kompetenz, ein privilegierter Zugang zur Krankheit zugesprochen. Für das große Projekt einer *Umschreibung* der kulturellen Konstruktion der Demenz,

1 So ist es zumindest bei der nicht genetisch bedingten sporadischen Alzheimer-Krankheit zweifelhaft, ob es sich um ein multifaktorielles Geschehen handelt oder ob die neurologisch nachweisbaren Plaques, die Tangles oder die Entzündungen die primären Ursachen sind. Vgl. hierzu Heuser, Isabella, *Alzheimer und Demenz. Basiswissen für Betroffene und Angehörige*, Freiburg u. a., 2013, S. 51-59.

2 In Deutschland sind das u. a. die Internetplattformen ‚Wegweiser Demenz‘ und ‚Alzheimer Forschung Initiative‘ sowie der Blog der Deutschen Alzheimergesellschaft.

3 Bisher v. a. im englischsprachigen Raum vorhanden: McGowin, Diana Friel, *Living in the Labyrinth*, New York, 1993 und DeBaggio, Thomas, *Losing my Mind. An Intimate Look at Life with Alzheimer's*, New York, 2002.

4 Vgl. etwa die vom ‚Demenz Support Stuttgart‘ in Kooperation mit dem Mabuse Verlag herausgegebenen Betroffenenberichte: *Ich spreche für mich selbst. Menschen mit Demenz melden sich zu Wort*, hg. vom Demenz Support Stuttgart, Frankfurt am Main, 2010 und Rohra, Helga, *Aus dem Schatten treten. Warum ich mich für unsere Rechte als Demenzbetroffene einsetze*, hg. v. Demenz Support Stuttgart, Frankfurt am Main, 2011.

5 Vedder, Ulrike, „Erzählen vom Zerfall. Demenz und Alzheimer in der Gegenwartsliteratur“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 22/2 (2012), S. 274-289, hier S. 288.

an dem journalistische, populärwissenschaftliche und gerontologische Abhandlungen arbeiten, wird auf das Wissen und die Wirkungskraft literarischer Texte und Praktiken vertraut. Einige literarische Texte reagieren zudem auf die philosophische Infragestellung des Personenstatus der Erkrankten im Spätstadium, indem sie alternative Identitätsangebote zum aufklärerisch-vernunfzentrierten Personenverständnis offerieren.

Seit David Shenks einflussreichem „Porträt einer Epidemie“ *The Forgetting* (2001) haben populärwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit (Alzheimer)Demenz auch im deutschen Sprachraum Konjunktur. Wie schon die Titel solcher Texte – *Ist Altern eine Krankheit?* (2009), *Nebelwelten* (2015), *Alzheimer-Lüge* (2014), *Vergiss Alzheimer* (2011), *Frieden schließen mit Demenz* (2014)⁶ – vermuten lassen, wird der Medizin darin, als nur einem „mögliche[n] Interpretationsmodell“⁷ neben anderen, ein privilegierter Zugang zur Demenz aberkannt. Ihrer einseitigen Pathologisierung wird darüber hinaus die gesellschaftliche Stigmatisierung der Krankheit zur Last gelegt.

Gerontologen, Soziologen und Journalisten bemühen sich nun seit einigen Jahren, diese ‚reduktionistische‘⁸ medizinische Sicht zu relativieren oder zumindest zu ergänzen. Sie alle arbeiten, freilich auf sehr unterschiedlichem Reflexionsniveau, an einem „Plädoyer für einen neuen Blick“⁹, an einer willentlichen Umschreibung der (Alzheimer)Demenz mit dem Ziel, durch eine positivere Rede über die Krankheit auch die Lebenswirklichkeit der Erkrankten positiv zu beeinflussen. Die Krankheit wird dabei einer zuweilen „kühnen Umdeutung unterzogen“, wie man analog zu Rudolf Käasers Beobachtung zum AIDS-Diskurs feststellen könnte.¹⁰ Den Soziologen Dammann und Gronemeyer zufolge bedarf es nur einer kleinen Veränderung der Perspektive, und schon könnten die „Erinnerungslosen, [...] die wir für ein randständiges Phänomen, für etwas Abweichendes halten, [...] so etwas wie die

6 Dammann, Rüdiger/Gronemeyer, Reimer, *Ist Altern eine Krankheit?*, Frankfurt am Main/New York, 2009; Wißmann, Peter, *Nebelwelten. Abwege und Selbstbetrug in der Demenz-Szene*, Frankfurt am Main, 2015; Nehls, Michael, *Alzheimer-Lüge*, München, 2014; Stolze, Cornelia, *Vergiss Alzheimer! Die Wahrheit über eine Krankheit, die keine ist*, Köln, 2011; Bode, Sabine, *Frieden schließen mit Demenz*, Stuttgart, 2014.

7 Schockenhoff, Eberhard/Wetzstein, Verena, „Relationale Anthropologie – Ethische Herausforderungen bei der Betreuung von dementen Menschen“, in: *Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie* 38/4 (2005), S. 262-267, hier S. 264.

8 Schockenhoff und Wetzstein fordern stattdessen – repräsentativ für alle anderen Akteure der Umdeutung – ein „ganzheitliche[s] Menschenbild“ (ebd.). Eine historisierende Analyse dieser Frontstellung von Geistes- und Naturwissenschaft im Demenzdiskurs liefert Leibing, Annette, „Divided Gazes. Alzheimer’s Disease, the Person within, and Death in Life“, in: *Thinking about Dementia. Culture, Loss, and the Anthropology of Senility*, hg. v. Annette Leibing und Lawrence Cohen, New Brunswick u. a., 2006, S. 240-268.

9 Vasek, Thomas, „Alzheimer: Damit die Würde bleibt“, in: *Zeit online* vom 16.05.2011, Nr. 20, <http://www.zeit.de/2011/20/Diagnose-Alzheimer>

10 Käser, Rudolf, „Wie und zu welchem Ende werden Seuchen erzählt? Zur kulturellen Funktion literarischer Seuchendarstellung“, in: *IASL* 29/1 (2004), S. 200-227, hier S. 225. Die AIDS-Bewegung fungiert daher auch als Vorbild für die projektierte Demenz-Umdeutung bei Bode, *Frieden schließen mit Demenz* (Anm. 6), S. 18 f.

heimliche Avantgarde der Gesellschaft sein – oder bereits ihr Zentrum.¹¹ Lege man, so Gullette, „[o]ur irrational fear of forgetting“¹² ab und verabschiede sich, gemeinsam mit Basting, von der Hegemonie vernunftzentrierter Subjektkonstruktionen,¹³ so könnte man vielleicht eine gesellschaftliche Atmosphäre schaffen, in der Demente, wie es Schützendorf anvisiert, „in Ruhe verrückt werden können“.¹⁴ „Noch nie“ habe sie „so viel Kreativität angetroffen wie in der Fürsorge für Menschen mit Demenz“, schreibt Sabine Bode: „Es kam mir vor wie eine stille Revolution.“¹⁵ Demenz sei recht eigentlich eine „Reifeprüfung für die ganze Gesellschaft“¹⁶, eine „Chance“ und „Mahnung, ihre eigenen moralischen Defizite aufzudecken und zu verändern“.¹⁷

In philosophischen Texten der ‚angewandten‘ und ‚utilitaristischen‘ Ethik kursiert Demenz vor allem als brisantes Fallbeispiel für die Validität von Patientenverfügungen. Die dabei eigentlich zur Disposition stehende Frage ist jedoch die nach dem Subjektstatus der an Demenz Erkrankten, nach der allmählichen Auflösung ihrer Identität, nach dem Verlust ihres Selbst, der – angesichts des sukzessiven Erinnerungs- und Autonomieverlusts – ein zentraler Topos des Demenzdiskurses ist. Ausgehend von einem von John Locke übernommenen aufklärerischen Personenverständnis, das sich allein auf die Eigenschaften der Rationalität und des Selbstbewusstseins gründet, votiert der umstrittene Tierethiker Peter Singer in einer paradoxen Volte aktueller Antidiskriminierungsbestrebungen dafür, einige Tiere in den Kreis der Personen zu inkludieren, Demente im Spätstadium allerdings auszuschließen. Wenn ein Dementer also im Vorhinein einen Sterbewunsch formuliert hat, könne man, so Singer, „mit Fug und Recht behaupten, daß man im Einverständnis mit der betreffenden Person handelt“¹⁸, wenn man diesen Sterbewunsch einlöst. Und das sogar dann, so der Moralphilosoph Jeff McMahan, wenn der Demente derzeit glücklich erscheine.¹⁹

11 Dammann/Gronemeyer, *Ist Altern eine Krankheit?* (Anm. 6), S. 86.

12 So der Titel eines einschlägigen Zeitungsartikels von Gullette, Margaret Morganroth, „Our Irrational Fear of Forgetting“, in: *The New York Times* vom 22.05.2011.

13 Unter dem Schlagwort ‚Forget memory – try imagination!‘ tendiert dieser Ansatz dazu, die demenziellen Veränderungen als Chance für die Einlösung der in der Postmoderne gepriesenen ‚Ästhetik des Selbst‘ umzudeuten, z. B. in Basting, Anne, „God is a talking Horse – Performance of Self in Dementia“, in: *The Drama Review* (2001), S. 78-94. In der Literatur hat dieser Ansatz erstaunlicherweise bisher kaum Karriere gemacht.

14 Schützendorf, Erich/Wallrafen-Dreisow, Helmut, *In Ruhe verrückt werden dürfen. Für ein anderes Denken in der Altenpflege*, Frankfurt am Main, 2012.

15 Bode, *Frieden schließen mit Demenz* (Anm. 6), S. 16.

16 Ebd., S. 14.

17 Wetzstein, Verena, „Von Erdbeeren, Schnecken und Schildkröten. Alzheimer-Demenz und Angehörige bei Annette Pehnt und Katharina Hacker“, in: *Jahrbuch Literatur und Medizin* 4 (2010), S. 169-184, hier S. 184.

18 Singer, Peter, *Praktische Ethik*, Stuttgart, 1994, S. 229.

19 McMahan, Jeff, *The Ethics of Killing. Problems at the Margins of Life*, Oxford, 2002, S. 503. Aus leicht variiertem Perspektive kommt zum selben Schluss auch der Moralphilosoph Dworkin, Ronald, *Die Grenzen des Lebens. Abtreibung, Euthanasie und persönliche Freiheit*, Reinbek bei Hamburg, 1994, S. 303-318.

Gegen solche Degradierungen der Dementen im Spätstadium zu so etwas Ähnlichem wie „Post-Personen“²⁰ und viel zitiertem „menschlichen Gemüse“²¹ wurden zahlreiche Proteste laut. Da die Bestimmung personaler Identität keine analytische Erkenntnisleistung ist, sondern eine primäre Setzung – hier des Selbstbewusstseins als zentrales Kriterium des Personseins – und, so Spaemann, einen „Akt der Anerkennung“²² voraussetzt, wird, auch in literarischen Texten, nach alternativen Personenkonzepten gesucht, die die Demenzkranken ganz selbstverständlich zu integrieren imstande sind.

Literatur(kritik) im Demenzdiskurs

In den skizzierten Diskurskonstellationen über die nicht umsonst als „literarische Krankheit“²³ bezeichnete Demenz wird der Literatur eine außergewöhnliche Position zugesprochen, die sie allerdings auf ganz konkrete, moralisch engagierte Programmziele festlegt. Durch diese äußere Inanspruchnahme geraten Literatur, vor allem aber auch Literaturkritik und -wissenschaft in ein tendenziell problematisches Spannungsfeld zwischen ethischen und ästhetischen Kriterien, das trotz der ausführlichen Theoriediskussion der letzten Jahre für den vorliegenden Kontext bisher kaum reflektiert wurde.²⁴ Ganz gleich wie sich die Autoren zu den ethischen Ansprüchen verhalten – in jedem Fall bilden diese den diskursiven Horizont, vor dem ihre Texte produziert,²⁵ distribuiert²⁶ und rezipiert²⁷ werden. Vor diesem Horizont geraten auch professionelle Kritiker unter moralischen Druck, so dass ihre

20 McMahan, *The Ethics of Killing* (Anm. 19), S. 47.

21 „Human vegetable“ nennt Singer bloß ‚dahinvegetierende Menschen‘ in der Erstausgabe seiner *Praktischen Ethik*, Stuttgart, 1984, S. 104. In der Neuauflage ist der Begriff allerdings gestrichen.

22 Spaemann, Robert, *Personen. Versuche über den Unterschied zwischen „etwas“ und „jemand“*, Stuttgart, 1996, S. 26. „Eine einzige Person in der Welt läßt sich nicht denken. [...] Personalität kann es [...] darum nur als eine Vielheit von Personen geben“ (ebd., S. 49).

23 Vgl. etwa zeitgleich Vedder, „Erzählen vom Zerfall“ (Anm. 5), S. 288 und Braun, Michael, „Geleitbriefe ins Unbekannte: Erzählungen über Alzheimer-Demenz“, in: *Stimmen der Zeit* 230 (2012), S. 483-494, hier S. 488.

24 Eine Ausnahme bildet hier Kretzschmar, Dirk, „Alzheimertexte der deutschen Gegenwartsliteratur“, in: *Alter(n) in Literatur und Kultur der Gegenwart*, hg. v. Rudolf Freiburg und Dirk Kretzschmar, Würzburg, 2012, S. 117-145.

25 Ein moralisches Sendungsbewusstsein einiger zeitgenössischer Autoren dokumentiert der Sammelband *Ethik im Gespräch. Autorinnen und Autoren über das Verhältnis von Literatur und Ethik heute*, hg. v. Stephanie Waldow, Bielefeld, 2011.

26 Das zeigen entsprechende Klappentexte und ‚idyllische‘ Titelcover wie z. B. das der Erstausgabe von Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil*. Kritisch äußert sich hierzu Krüger-Fürhoff, Irmela Marei, „Narrating the Limits of Narration: Alzheimer’s Disease in Contemporary Literary Texts“, in: *Popularizing Dementia. Public Expressions and Representations of Forgetfulness*, hg. v. Aagje Swinnen und Mark Schweda, Bielefeld, 2015, S. 89-108.

27 Literarische Demenztexte werden u. a. rezipiert im Kontext der Pflegeausbildung (vgl. Hartung, Heike, „Small world? – Narrative Annäherungen an Alzheimer“, in: *SPIEL* 24/1 [2005], S. 163-178, hier S. 173) sowie als Ratgeberhefte und Erbauungslektüre für Betroffene und deren Angehörige, wie man zahlreichen Lektürecmpfehlungen einschlägiger Beratenhshefte und -websites entnehmen kann.

Rezensionen oftmals zwischen politisch korrekten „Nulltexten“²⁸ und emotionalen Verrissen schwanken, die den literarischen Texten verantwortungslose Diskreditierung der Kranken, Verharmlosung der Demenz oder aber beides zugleich vorwerfen. Ihr ästhetischer Eigenwert, dem die Literatur den allseitigen Zuspruch ursprünglich ja gerade verdankt, rückt dabei oft in den Hintergrund.

Das hier fokussierte Problemfeld soll exemplarisch an zwei sehr unterschiedlichen literarischen Demenztexten vorgeführt werden, die ungeachtet ihrer ästhetischen Konzeptionen moralisch wertende Verrisse herausgefordert haben.

In Arno Geigers Buch *Der alte König in seinem Exil* (2011), das von seinem an Demenz erkrankten Vater handelt, dokumentiert der Autor den Verlauf von den ersten Symptomen bis zum mittleren Stadium der Demenz und beschreibt den mühsamen Lernprozess, den er durchmachen musste, um zu einem für ihn und den Vater möglichst wohltuenden Umgang mit dessen Erkrankung zu gelangen. In zahlreichen Rückblicken erzählt er zugleich die Lebensgeschichte des Vaters und verknüpft sie – stellvertretend für den vergessenden Vater – mit dessen gegenwärtigen, eher fragmentarischen Äußerungen zu einer tentativen Annäherung an das innere Erleben des Erkrankten.

Wofür die Pflegewissenschaft Jahrzehnte brauchte, erfasst der Sohn intuitiv innerhalb weniger Monate. Hatte er zu Beginn der Krankheit noch „für die Aufrechterhaltung des gesunden Menschenverstandes“²⁹ gekämpft, entdeckt er bald, dass dieses Beharren auf einer für den Vater nicht mehr zugänglichen Logik vergeblich und darüber hinaus auch zutiefst kränkend ist. Daher entwickelt er eine Strategie, die den Vater von der bloßstellenden Konfrontation mit seinen wachsenden Defiziten entlastet. Da dieser nicht mehr „über die Brücke“³⁰ in seine Welt hinübergelangen könne, gelte es umgekehrt in die durch die Krankheit diktierte Welt des Vaters überzuwechseln. Indem er fortan auf dessen Wahnvorstellungen so eingeht, als wären sie auch für ihn real, stiftet der Sohn eine ihm und dem Vater zumindest momentweise gemeinsame Welt, die beiden eine Kommunikation erlaubt, die in den Sphären „objektiver Wahrheit“³¹ längst unmöglich geworden ist.

Dieser „Einfühlungsvermögen und Phantasie“³² erfordernde Übergang in den „Bereich der Fiktion“³³, der von den objektiven Bewertungskriterien der „Sachlichkeit und Zielstrebigkeit“³⁴ befreit, erlaubt es dem Sohn, ein neues Maß an die väterlichen Aussagen anzulegen – hier beginnt eine vorsichtige Umdeutung der Krankheit. In den eigenwilligen Sprachfragmenten des kranken Vaters entdeckt Geiger nun ein kreatives Potenzial, ein „herausragendes Talent für Ausreden“ und

28 So nennt Iris Radisch in einem Artikel jene Texte, die aus lauter Furcht vor politischer Unkorrektheit tendenziell lieber gar nichts mehr sagen. Vgl. Radisch, Iris, „Der ganz normale Nulltext“, in: *Die Zeit* vom 03.09.2015, Nr. 36, S. 39 f.

29 Geiger, Arno, *Der alte König in seinem Exil*, München, 2011, S. 59.

30 Ebd., S. 11.

31 Ebd., S. 118.

32 Ebd., S. 119.

33 Ebd., S. 118.

34 Ebd., S. 11.

eine „spontane Eleganz“, die ihm zuvor am Vater nie aufgefallen waren.³⁵ Diese aus dem Vokabular des frühromantischen Idealismus stammenden Vorstellungen von Kreativität, Witz und Spontaneität³⁶ stehen zwar im Kontrast zu der zunehmenden Verwirrung des Vaters. Aber Geiger kompensiert dessen durch die Demenz verursachten mentalen Defizite, indem er ihm seinen eigenen wohlgesinnten Verstand leiht. Allmählich verschiebt er die Maßstäbe aus dem rationalen Bereich in die Sphäre der Ästhetik und sammelt Worte und Sätze des Kranken, die von einer unerwarteten poetischen Schönheit sind. Indem er die metonymischen und quasi-metaphorischen Verschiebungen in den Anfängen der demenziellen Aphasie ästhetisch inszeniert und mit den aus ihnen resultierenden Umdeutungen von Realität und Fiktion spielt, verleiht er ihnen „Witz und Weisheit“³⁷.

Was Geigers Text so durchführt, ist eine Verabschiedung des auf Rationalität gegründeten Personenbildes, da es mit der Krankheit des Vaters in einen für alle Beteiligten schmerzhaften Konflikt gerät. Stattdessen übereignet er dem Vater eine neue ästhetische Identität, die er in seinem Buch aus fragmentarischen Äußerungen des Kranken und wohlwollenden Sinnstiftungen zusammensetzt. Geiger vergleicht denn auch einige Aussagen des Vaters mit denen von fiktionalen Charakteren berühmter Autoren wie Franz Kafka und Thomas Bernhard.³⁸ Das impliziert im Umkehrschluss, dass er in gewisser Weise auch der Autor seines Vaters ist – und nicht nur in dem offensichtlichen Rahmen seines Buches: „[I]ch dachte mir, da haben sich zwei gefunden, ein an Alzheimer erkrankter Mann und ein Schriftsteller.“³⁹

Trotz dieser nachgerade vorbildlichen Einlösung der moralischen Programmvorgaben an die Literatur hat es neben einer langen Reihe positiver Rückmeldungen zu dieser „zutiefst humane[n] Erzählung“⁴⁰ auch sehr kritische Rezensionen gegeben, die insgesamt das Paradox einer moralisch wertenden Literaturkritik offenlegen. Sowohl die von Christopher Schmidt in der *Süddeutschen Zeitung* als auch die von Ulrich Stock in der *Zeit* vorgebrachten Kritikpunkte widersprechen sich nämlich. Beide Rezensenten reiben sich an der fehlenden Gattungszuordnung und finden zu dem vom Text aufgeworfenen ästhetischen Programm offenbar keinen Zugang: „Warum also Belletristik? Weil hier ein Schriftsteller schreibt? Wo geschieht die Dichtung? Im Grünen?“⁴¹ Während sie Geiger einerseits vorwerfen, er benutze seinen hilflosen Vater als „Material“ und stelle ihn in allen seinen intimen Schwächen vor der Welt bloß,⁴² verärgert sie andererseits, dass er zu harmlose

35 Ebd., S. 52.

36 Zu einer Einordnung der Demenzliteratur in die Tradition der Romantik vgl. Kretzschmar, „Alzheimertexte“ (Anm. 24), S. 134 f.

37 Geiger, *Der alte König* (Anm. 29), S. 11.

38 Vgl. ebd., S. 114.

39 Ebd.

40 Zeyringer, Klaus, „Das Alter, eine Rutschbahn. ‚Der alte König in seinem Exil‘: Arno Geiger erzählt zutiefst human vom demenzkranken Vater“, in: *Der Standard* vom 04.02.2011.

41 Vgl. Stock, Ulrich, „Material Vater: Der Schriftsteller Arno Geiger schreibt einen Bestseller über den demenzkranken August Geiger, dessen Sohn er ist“, in: *Die Zeit* vom 17.02.2011, Nr. 8, <http://www.zeit.de/2011/08/L-B-Geiger>

42 Ebd.

Beschreibungen liefere, den Krankheitsverlauf der Demenz zu einer „falschen Idylle“⁴³ idealisiere, so dass der Eindruck entstehe, „Alzheimer sei gar nicht so schlimm“⁴⁴.

Auch Björn Kerns Roman *Die Erlöser AG* (2007) hat zu kontroversen Bewertungen geführt, die in erster Linie moralisch motiviert waren. Seine drastische Skizze einer hoffnungslos überalterten Bundesrepublik – „Berlin war leerer denn je. Auf den Straßen fuhren hauptsächlich Krankentransporte, auf den Bürgersteigen humpelte man seinen Gehböcken hinterher, Speichel tropfte, Gebisse malzten, es lebten bereits mehr Demente in der Stadt als Jugendliche“⁴⁵ – bietet eine dystopische Engführung einer epidemischen Ausbreitung der Demenz, der Legalisierung aktiver Sterbehilfe und daraus resultierender Konsequenzen für den Einzelnen. Die Protagonisten Paul Kungebein, ein Journalist, und Hendrik Miller, Vorsitzender der Ärzte-Ethikkommission, nutzen die von einem an beginnender Demenz leidenden Minister angekündigte Aufhebung des Straftatbestands ‚Tötung auf Verlangen‘ und gründen eine Agentur mit dem Ziel, sterbewilligen Alten ihren Wunsch geschäftsmäßig zu erfüllen. Die ethischen Implikationen dieser Gesetzesaufhebung insbesondere für den Spezialfall einer Demenz werden an unterschiedlichen Charakteren und gesellschaftlichen Positionen durchgespielt. In der Person des ‚windigen‘ Journalisten Kungebein, der sich durch die Gründung der Agentur ‚vom Berichterstatte zum Gegenstand der Berichterstattung mausern‘⁴⁶ möchte, wird die nahezu unüberwindbare Diskrepanz zwischen institutionalisiertem Verfahren und privatem Einzelfall vorgeführt – ist er doch zu Hause mit seinem dementen Vater konfrontiert, dem er letztlich ohne dessen Einwilligung im erzählerischen ‚Off‘ eine tödliche Spritze verabreicht. Die intermediale Überblendung der Figur Hendrik Millers mit dem von Chaplin persiflierten Hitler (Hendrik tanzt mit einem Wasserball⁴⁷) und zuletzt mit dem biblischen Gott der Schöpfungsgeschichte („Hendrik sah, dass es gut war“⁴⁸) rückt auch diesen Hauptakteur des problematischen Unternehmens in ein satirisch-kritisches Licht.

Beim Bachmann-Preis 2007 fand Björn Kerns Textexzerpt aus *Die Erlöser AG*, wie es im Resümee des Wettkampftages heißt, „nicht die Gnade der Jury“.⁴⁹ Die offensichtliche Befangenheit der Juroren angesichts des zu moralischen Stellungnahmen zwingenden Themas, der unweigerlich ausgelöste „moralistische Reflex“⁵⁰

43 Schmidt, Christopher, „Falsche Idylle: Arno Geiger, ‚Der alte König in seinem Exil‘“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 14.02.2011.

44 Stock, „Material Vater“ (Anm. 41).

45 Kern, Björn, *Die Erlöser AG*, München, 2007, S. 27.

46 Ebd., S. 70.

47 Vgl. ebd., S. 265-269.

48 Ebd., S. 269.

49 Vgl. das Diskussionsprotokoll im Online-Archiv des Bachmann-Preises, <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis2/bachmannpreis/texte/stories/203945/index.html>

50 Bei solchen Themen „schaltet unser kognitiver Apparat per Default auf die Standardeinstellung des moralistischen Lesemodells um. Dieses ist dann mehr als nur eine Option, der man sich wahlweise anheimgeben oder versagen kann; es überfällt uns [...]“ (Bischof, Norbert, *Moral. Ihre Natur, ihre Dynamik und ihr Schatten*, Wien u. a., 2012, S. 25).

zeigte sich durchweg in ihren Bewertungen. Das sei ein „Erpressertext“⁵¹, so der Juror Ijoma Mangold. „Es gebe Texte, die sich durch den Stoff und die Art, wie sie ihn verarbeiten, auf eine schwierige Art unangreifbar machen, [...] weshalb es ihr sehr schwer falle, hier zu kritisieren“⁵² bekräftigte Ursula März Mangolds Urteil. „Hier werde eine Grenze überschritten“⁵³ stimmte ihnen „aufgebracht“⁵⁴ auch Iris Radisch zu: „Da wird auf Kosten eines alten Menschen erzählt, [...] mit der Inszenierung von Greisen kokettiert.“⁵⁵

Postmoderne Sprachsensibilität und ethische Literaturkritik

Die hier skizzierten Kollisionen ethischer und ästhetischer Kriterien im Demenzdiskurs können als durchaus paradigmatisch für Tendenzen gegenwärtigen Denkens am Ausgang der Postmoderne angesehen werden. Während das postmoderne Grundverständnis, dass die „Wirklichkeit“, so Wolfgang Iser, „nicht ‚realistisch‘, sondern ‚ästhetisch‘ konstituiert“⁵⁶ sei, im literaturwissenschaftlichen Kontext allmählich wieder an Dominanz verliert,⁵⁷ ist es indessen jedoch – wie man am Demenzdiskurs beobachten kann – „ins breite Publikumsbewusstsein eingedrungen“.⁵⁸ Sprache gilt hier als ein hochsensibles, wirklichkeitsbildendes Material mit potenziell existenziellen Konsequenzen für die von ihr Angesprochenen und Bezeichneten – und das besonders dann, wenn sie, wie Demenzkranke im Spätstadium, keine eigene Stimme mehr erheben können. So lässt sich im Umfeld gerade jener Krankheit, deren bestürzende Folge ein allmählicher Verlust der Sprache ist, eine ganz besondere Sensibilität für ihre poetischen, kommunikativen und denotativen Funktionen beobachten, die in ihrer gemeinschafts-, welt- und wertbildenden Dimension respektiert und minutiös auf etwaige diskriminierende Konnotationen hin überprüft werden. Literarische Demenztexte und die zitierten Kritiker bewegen sich in diesem sprachlichen Spannungsfeld zwischen dem, so Geiger,

51 Vgl. das Diskussionsprotokoll, <http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis2/bachmannpreis/texte/stories/203945/index.html>

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Iser, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart, 1990, S. 8.

57 Mit dem ‚neurobiological turn‘ scheinen stattdessen eher wieder „biologische Fundierungsgesten“ gefragt zu sein. Vgl. hierzu Breger, Claudia/Breithaupt, Fritz: „Einleitung“, in: *Empathie und Erzählung*, hg. v. dens., Freiburg u. a., 2010, S. 7-20, hier S. 11 f.

58 Käser, Rudolf, „Methodenansätze zur Erforschung des interdiskursiven Verhältnisses von Literatur und Medizin“, in: *Krank geschrieben. Gesundheit und Krankheit im Diskursfeld von Literatur, Geschlecht und Medizin*, hg. v. Rudolf Käser und Beate Schappach, Bielefeld, 2014, S. 15-42, hier S. 17. Was Käser hier für die Verbreitung von Susan Sontags Kritik am metaphorischen Sprachgebrauch von Krankheiten beobachtet, lässt sich auf postmoderne Vorstellungen insgesamt ausweiten.

„magischen Potenzial“⁵⁹ der Worte und den internalisierten Restriktionen politischer Korrektheit.

(Alzheimer)Demenz ist eine zentrale ethische Herausforderung unserer Zeit und eine ethische Literaturkritik literarischer Demenztexte daher durchaus angemessen. Angesichts der skizzierten Sonderstellung der Literatur im diskursiven Umfeld der Krankheit empfiehlt sie sich sogar. Sowohl der ästhetischen Qualität der Literatur als auch ihrem Potenzial als Reflexionsfigur ethischer Entscheidungsfindungen ist es jedoch nicht unbedingt zuträglich, wenn Literatur aus einem tendenziell „vormodernen“ Verständnis⁶⁰ heraus auch vonseiten der Literaturkritik und -wissenschaft als moralische Anleitung zum Leben verstanden wird.

Eine ethische Literaturkritik dagegen, die sich im vorliegenden Kontext stärker noch von dem konkret ‚engagierten‘ Literaturzugang der Alternswissenschaften abgrenzen müsste,⁶¹ „beurteilt nicht die Moralitäten eines Textes im Sinne von ‚akzeptabel‘ oder ‚verwerflich‘, sondern wie diese Moralitäten, wie moralische Urteile und Weltbilder in einem und durch einen Text konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert werden“.⁶² Nur unter Berücksichtigung von Gattung, Textintention, verwendeter Bildlichkeit und Kontextualisierungen, die innerhalb eines Textes auch eine Vielzahl moralischer Perspektiven ermöglichen, kann Literatur als potenzielles Korrektiv in ethische Reflexionen bezüglich der (Alzheimer)Demenz sinnvoll integriert werden.

59 Geiger, *Der alte König* (Anm. 29), S. 101.

60 Vgl. hierzu Wägenbaur, Thomas, „Narrative Ethik. Das Paradox der Ethik als *Kybernetik* der Literatur“, in: *Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Markus Heilmann und Thomas Wägenbaur, Würzburg, 1998, S. 229-253, bes. S. 235 f. Gegen eine Gleichsetzung von Ethik und Ästhetik argumentiert lesenswert auch Seel, Martin, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main, 1996.

61 Eine alternswissenschaftlich ‚engagierte‘ Literaturanalyse findet sich u. a. in Hartung, Heike, „Fremde im Spiegel: Körperwahrnehmung und Demenz“, in: *Für dein Alter siehst Du gut aus! Von der Unsichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven*, hg. v. Sabine Mehlmann und Sigrid Ruby, Bielefeld, 2010, S. 123-138. Hier wird dem Gros der Alzheimertexte vorgeworfen, sie trügen zu einer allgemeinen Pathologisierung des Alters bei. An zwei für sie vorbildlichen Demenznarrationen von Ulrike Draesner und Alice Munro führt Hartung vor, wie sich dieser negative Effekt verhindern lasse.

62 Heinze, Rüdiger, „The Return of the Repressed: Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neueren Literaturkritik“, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin, 2006, S. 265-281, hier S. 276.



Corina Caduff, Ulrike Vedder

SCHREIBEN ÜBER STERBEN UND TOD

Neue Figurationen des Todes lassen sich gegenwärtig sowohl in der Literatur und anderen Künsten als auch an verschiedenen Orten des öffentlichen Diskurses beobachten, während sie zugleich in einer Kultur verortet sind, in der der Tod noch immer weitgehend abgedrängt ist. Sie stehen in der Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Phrasenhaftigkeit und Unsagbarkeit, offener Thematisierung und Verdrängung. Zwar sind Sterben und Tod in TV-Talkshows, unzähligen Büchern und in den Social Media quasi allgegenwärtig, und autobiografische Berichte über das Sterben von Angehörigen oder über eigene Krebserkrankungen sind an der Tagesordnung. Doch stellt sich die Frage, inwieweit die neue öffentliche Auseinandersetzung mit dem Tod tatsächlich zu innovativen kulturellen Diskursbildungen und Darstellungsmodi beiträgt oder inwieweit sie ihrerseits – womöglich gerade in ihrer Redegewandtheit – als neuer Akt der Todesverdrängung zu sehen ist. Wird also der Umgang mit dem Tod offener, vielfältiger, erkenntnisträchtiger, und ist die neue mediale Sichtbarkeit des Todes¹ Ausdruck eines aktuellen gesellschaftlichen Wertewandels? Oder wird ein aufklärerischer Anspruch seitens neuer medialer Formen nur formuliert, die aber am Leitfaden von Vermarktung und Quotientrieb, von Voyeurismus, Kommerz und Spektakel orientiert sind? Ein Beispiel stellt die Reality-TV-Show *Over Mijn Lijk* des niederländischen Senders BNN dar, die seit 2006 mit anhaltendem Erfolg alle zwei Jahre ausgestrahlt wird: Pro Staffel zeigt die Show fünf junge Menschen, die tödlich (krebs)erkrankt sind. Das Fernseheteam begleitet die ausgewählten Kranken über Monate hinweg, es zeigt sie im Kreise von Familie, Freunden und Pflegepersonal. Da aber die jeweilige Ausstrahlung erst geraume Zeit später erfolgt, sind die Protagonisten mehrheitlich bereits verstorben, wenn ihre Geschichten im Fernsehen zu sehen sind. *Over Mijn Lijk* präsentiert sich als eine Art öffentliche Sterbebegleitung, im Format einer Dokusoap.²

Auch in politischen und ethischen Debatten werden Sterben und Tod aktuell verhandelt, wenn etwa die Verbesserung der Hospiz- und Palliativversorgung oder die Strafwürdigkeit von Suizidbeihilfe gesetzlich geregelt wird. Zudem findet die

1 Vgl. Macho, Thomas/Marek, Kristin (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München, 2007. Die Herausgeber haben mit diesem Band im deutschsprachigen Raum erstmals auf die neue öffentliche Konjunktur des Todesthemas aufmerksam gemacht.

2 Vgl. Caduff, Corina, *Szenen des Todes*, Basel, 2013, S. 81-96 sowie S. 151-171. Zur Sendung *Over Mijn Lijk* vgl. <http://oml.bnn.nl/>

Hirntoddebatte bzw. die Debatte um die Grenzziehung zwischen Leben und Tod immer wieder von Neuem statt.³

Letztlich zielen solche Debatten auf die Frage, wie wir sterben wollen, und diese Frage wird zunehmend auch von ärztlicher Seite gestellt.⁴ Die Angst, am Lebensende zum Spielball medizinischer Möglichkeiten zu werden, provoziert Überlegungen zu einer humaneren Medizin und fordert zur Auseinandersetzung mit Konzepten der Patientenautonomie und des selbstbestimmten Sterbens heraus. Seit den 1990er Jahren ist eine zunehmende Anerkennung der Palliativmedizin als etablierte Fachdisziplin zu verzeichnen; 2009 wurde in der Bundesrepublik ein Patientenverfügungsgesetz verabschiedet; über die sogenannte aktive und passive Sterbehilfe wird intensiv diskutiert. Sichtbar geworden ist in all dem auch die Gefahr einer neuen Norm „aktiver Gestaltbarkeit des Todes“, die „sowohl den Widerfahrnischarakter des Todes als auch die Endlichkeit des planenden Subjekts verdeckt“.⁵

Im Spannungsfeld individueller Erzählung, umkämpfter Rhetorik, ethischer Haltung und politischer Bedeutung steht auch die gegenwärtige Literatur, die Sterben und Tod thematisiert:⁶ sei es das eigene Kranksein, Altern und bevorstehende Sterben, sei es das Sterben anderer und das Trauern um sie. Dabei agiert sie zwar im Kontext der ‚neuen Sichtbarkeit des Todes‘, doch lotet sie auch aus, was es – in epistemologischer und poetologischer Sicht – bedeutet, dass der Tod sich unserer Erfahrung entzieht. Viele literarische Texte nehmen die Herausforderung dieser Darstellungsproblematik an, indem sie den Fokus auf den Übergang legen und sich der *twilight-zone* zwischen Sterben und Nicht-Sterben widmen. Einige dieser aktuellen Themen und Darstellungsweisen sollen nun anhand exemplarischer Lektüren vorgestellt werden.

3 Im Februar 2015 publizierte der Deutsche Ethikrat eine ausführliche Stellungnahme mit der Empfehlung, dass „der Hirntod für die ethische und verfassungsrechtliche Legitimität einer Organentnahme selbst dann als Voraussetzung ausreicht, wenn er nicht mit dem Tod des Menschen gleichgesetzt wird“ (Deutscher Ethikrat, *Hirntod und Entscheidung zur Organspende. Stellungnahme*, Berlin, 2015, S. 152).

4 Vgl. z. B. de Ridder, Michael, *Wie wollen wir sterben. Ein ärztliches Plädoyer für eine neue Sterbekultur in Zeiten der Hochleistungsmedizin*, München, 2010; Borasio, Gian Domenico, *Über das Sterben. Was wir wissen. Was wir tun können. Wie wir uns darauf einstellen*, München, 2011. Vgl. auch das Nationale Forschungsprogramm des Schweizerischen Nationalfonds zum „Lebensende“, 2012-2018 (Finanzrahmen: CHF 15 Mio.).

5 Esser, Andrea M./Kersting, Daniel/Schäfer, Christoph G. W., *Welchen Tod stirbt der Mensch? Philosophische Kontroversen zur Definition und Bedeutung des Todes*, Frankfurt am Main/New York, 2013, S. 14.

6 Vgl. dazu auch den Schwerpunkt „An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur“ der *Zeitschrift für Germanistik* 3/2015, hg. v. Anna Katharina Neufeld und Ulrike Vedder, sowie die Einleitung ebd., S. 495-498.

Krebs autobiografisch: Das eigene Sterben beobachten
(Schlingensief, Herrndorf)

In früheren Jahrzehnten haben einzelne Schriftsteller pionierhaft autobiografische Texte über ihre Krebserkrankungen geschrieben.⁷ Seit ein paar Jahren jedoch gibt es ein ständig wachsendes Angebot von entsprechenden Büchern und Blogs,⁸ die den Umgang mit der Krankheit chronologisch nachzeichnen. Die Autorinnen und Autoren lassen uns gleichsam Schritt für Schritt an der Diagnose, dem Schrecken, den Therapien, ihren Verzweiflungen und Hoffnungen teilhaben. Besonders große Anteilnahme hat das 2009 erschienene Buch von Christoph Schlingensief über seine Lungenkrebskrankung erfahren, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* Der Autor hat für die Darstellung des Krankheitsverlaufs die authentische Form des Tagebuchs gewählt: Von Januar bis April 2008 spricht er seine Gedanken und Empfindungen ungefiltert in ein Diktaphon, hält fest, was ihm passiert und wie er sich fühlt. So berichtet er von der Operation, Chemotherapie und Bestrahlung, zum Schluss folgen noch einige wenige Zusatzeinträge aus dem Dezember 2008, mit denen das Buch schließt; es haben sich neue Metastasen gebildet: „Der Krebs ist wieder da.“⁹ – Heute wissen wir, dass Christoph Schlingensief im August 2010 seiner Krebserkrankung erlegen ist.

Das Tagebuch macht deutlich, wie der Autor verschiedene Phasen des Trauerprozesses durchläuft: Zunächst will er die Diagnose nicht wahrhaben; dann brechen Emotionen wie Angst, Verzweiflung und Zorn auf; er wendet sich zunehmend von Freunden und Bekannten ab, zieht sich zurück und setzt sich mit dem vergangenen Leben auseinander; schließlich kommt es zur langsamen Herausbildung eines neuen Selbst- und Weltbezugs, bei dem die Krankheit bzw. der Tod integriert erscheint. Diese Phasen spielen sich jedoch nicht einfach nacheinander ab, vielmehr durchdringen und überlagern sie sich auf wilde, unberechenbare Weise.

Schlingensiefs diktiert Text erscheint roh, ungeschliffen, ohne erzählerische Kontrollinstanzen, ganz dem Prinzip der freien, unmittelbaren Assoziation hingegen. Das schnelle, soghafte Sprechen eines verzweifelten, überwältigten Bewusstseins, der dringliche Ausnahmezustand des Autors und das Format des Tagebuchs, in dem jedes Wort gleich schon wieder vom nächsten überholt zu sein scheint, machen den Bericht äußerst authentisch und lassen die Analogie zu einem Trauerbuch klar hervortreten: Der Autor spricht als Trauernder, er trauert um sein verlo-

7 Siehe zum Beispiel Zorn, Fritz, *Mars* (1977); Wander, Maxie, *Leben wär' eine prima Alternative* (hg. von Fred Wander, 1980); Noll, Peter, *Diktate über Sterben und Tod* (1984); Mechtel, Angelika, *Jeden Tag will ich leben: ein Krebstagebuch* (1990).

8 Vgl. z. B. Pielhau, Miriam, *Fremdkörper*, München, 2009; Leinemann, Jürgen, *Das Leben ist der Ernstfall*, Hamburg, 2009; Cueni, Claude, *Script Avenue*, Gockhausen, 2014. Als einer der ersten Blogger, der über seine Erkrankung geschrieben hat, ist der Kanadier Derek K. Miller (1969-2011) bekannt geworden, der von 2007 bis 2011 über seine Krebserkrankung berichtet hat.

9 Schlingensief, Christoph, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln, 2009, S. 235.

renes zukünftiges Leben, er beweint bei lebendigem Leib seinen eigenen antizipierten Tod. Unser Wissen darum, dass dieser auch eingetroffen ist, macht die Lektüre des Buches heute umso eindringlicher.

Die Präsenz vieler ähnlicher Berichte führt bei manchen Kritikern zum Überdruß, und tatsächlich hat das deutsche Feuilleton im Herbst 2009 versucht, solch öffentlichen Reden über Krankheit und Tod Einhalt zu gebieten. Den Auftakt lieferte Richard Kämmerlings in der *FAZ*: „Lasst mich mit eurem Krebs in Ruhe. Ich kann es nicht mehr hören. Und lesen. [...] Erzählt von dem, was zählt, und nicht von Tumormarkern. Erzählt vom Leben. Das Ende kennen wir schon.“¹⁰ Kurz darauf zog Michael Angele im *Freitag* gegen den „gern gelesenen Exhibitionismus“ von Krankheitsberichten nach: „[L]äge wahre Größe nicht auch hier im Verzicht [aufs Sprechen]?“¹¹ Angeles Artikel provozierte kontroverse Blogbeiträge, angeführt von einer Replik Christoph Schlingensiefels, der empört fragte: „sollen wir alle ganz ehrenhaft schweigen, damit wir diese schreienden gesundheitsbilder im tv nicht stören: supermodelle, kräftige haare, weiße zähne, adoniskörper“.¹² Der Kulturwissenschaftler Thomas Macho hat angesichts dieser Debatte festgehalten, dass der Redewunsch von (Tod)Kranken, wie auch immer er sich manifestiert, „nicht in Privaträume und sogenannte Intimzonen verbannt werden darf“, und sich gegen die „Despotie der Ignoranz“ gewandt.¹³

Man mag gegen die bisweilen laute, durchaus unangenehm narzisstische öffentliche Krebs-Rede einiges einzuwenden haben oder sogar entschieden dagegen sein – nichtsdestotrotz geht es auch darum, den Unterschiedlichkeiten des Sprechens zuzuhören, die Not entsprechend authentischer Sprachsuche zu erkennen und solchen Versuchen Raum zu geben. Als erkrankter Autor mit dem eigenen Tod konfrontiert, kann man Verzweiflung, Irrationalitäten und Fantasien aussprechen; zudem gewinnt man im Schreiben über die eigene Krankheit eine gewisse Verfügungsgewalt: Man kann sie inszenieren, ihr einen Ort im Außerhalb zuweisen, außerhalb des eigenen Körpers, einen Ort im Text. Schlingensiefel hat dies auf eindrucksvolle Weise unternommen, indem er im Tagebuch überlegt, „in welchem Bild ich sterben will. Wie sieht dieses Schlussbild aus?“¹⁴ Im Verlauf der Krankheit wird es ihm immer wichtiger, „dass man sich nicht an Kabeln und Drähten befindet, wenn man den letzten Gedanken denkt. Sondern dass man in ein Bild einsteigen kann, das man schon früher gebaut hat, das Bild eben, in dem man diese letzten Gedanken denken möchte. Das Bild muss also wachsen, damit man in diesem Bild verschwinden kann.“¹⁵ Dieses Verschwinden wird zugleich mit einem Überleben als Künstler assoziiert, entwickelt Schlingensiefel hier doch „die Inszenierung

10 Kämmerlings, Richard, „Krebsliteratur. Der Schleier über den letzten Dingen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.08.2009.

11 Angele, Michael, „Wer hat geil Krebs?“, in: *Der Freitag* vom 03.09.2009.

12 Vgl. die Kommentare zu Angeles Artikel: <http://www.freitag.de/kultur/0936-bekennnisliteratur-krebs-leinemann-schlingensiefel>

13 Macho, Thomas, „Wer redet, ist nicht tot“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 19.11.2009.

14 Schlingensiefel, *So schön wie hier* (Anm. 9), S. 106.

15 Ebd., S. 113.

eines Raums, in dem er als Film-, Theater- und Opernregisseur das eigene Schlussbild arrangiert [...], um in einem von sich selbst gestalteten Bild zu überleben.“¹⁶ Denn ein solcher produktiver Akt, der zweifellos auch eine therapeutische Funktion hat, birgt zudem eine auktoriale, ja schöpferische Antwort auf die ebenso bedrohliche wie kränkende Verlusterfahrung: Krankheit und Tod nehmen uns die Autonomie, machen klein, demütig, verzweifelt, ohnmächtig. In der schreibenden und bildnerischen Gestaltung aber lässt sich, und sei es nur vorübergehend, ein Stück der verlorenen Autonomie wiedergewinnen.¹⁷ Entsprechende Bücher bedeuten – auch wenn man sie satt hat, auch wenn sie einen in ihrer Gleichförmigkeit langweilen mögen – einen wichtigen Schritt für die Veröffentlichung einer bislang zutiefst privatisierten Trauerkultur, sie manifestieren ein individuelles und gesellschaftliches Kommunikationsbedürfnis, sie repräsentieren einen öffentlichen Diskurs über Krankheit, Sterben und Tod, hinter den nicht mehr zurückgegangen werden kann.

Ein solcher Kampf um Autonomie, der nicht zufällig in Tagebuchform artikuliert wird,¹⁸ kennzeichnet auch Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur* (ab 2010 als Blog, dann 2013 kurz nach Herrndorfs Tod als Buch erschienen). Sowohl das Schreiben von Blogs und Romanen als auch die Vorbereitung auf das Sterben – „die Gewissheit, es selbst in der Hand zu haben“¹⁹ – zielen, wie der Titel schon formuliert, auf Arbeit und Struktur, Autonomie und Kontrolle: „Ich muss wissen, dass ich Herr im eigenen Haus bin. Weiter nichts.“²⁰ Die auf die Diagnose eines unheilbaren Hirntumors folgende psychische Krise halten die Einträge ebenso fest wie die Arbeit des Schreibens, den unterstützenden Einsatz der Freund/innen, medizinische Behandlungen, körperliche Veränderungen oder die Planungen des Suizids, die Herrndorf seine notwendige „Exitstrategie“²¹ nennt (im August 2013 nimmt er sich das Leben). Das Schreiben der Romane und des Blogs steht im Zusammenhang mit den wechselnden Prognosen der verbleibenden Zeit, eine ganz eigene Zeitrechnung mit dem Tod, gegen den Tod: „Die Zukunft ist abgeschafft, ich plane nichts, ich hoffe nichts, ich freue mich auf nichts außer den heutigen Tag. Den größeren Teil der Zeit habe ich das Gefühl, tot zu sein.“²² Immer mehr stehen die Einträge zudem im Zeichen der durch den Tumor hervorgerufenen Sprachstörungen: „Immer mühsamer das Sprechen. Satzteile finden nicht von selbst

16 Neufeld, Anna Katharina, „Der Sterberaum als Bühne des Übergangs. Raum-Inszenierungen in palliativmedizinischen und autobiografischen Texten“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3/2015: „An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur“, S. 514-525, hier S. 518.

17 Vgl. Sander Gilmans Studie *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, N.Y., 1988.

18 Zur Funktion des Tagebuchformats in den verschiedenen Medien sowie zu Herrndorfs diesbezüglicher Auseinandersetzung mit Rainald Goetz vgl. Siegel, Elke, „Die mühsame Verschriftlichung meiner peinlichen Existenz“. Wolfgang Herrndorfs ‚Arbeit und Struktur‘ zwischen Tagebuch, Blog und Buch“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2/2016: „Tagebuch und Diaristik seit 1900“, S. 348-372.

19 Herrndorf, Wolfgang, *Arbeit und Struktur*, Berlin, 2013, S. 50.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 50, 79.

22 Ebd., S. 218.

zueinander, ich benutze falsche Worte, ich umschreibe, was ich sagen will. Beim Schreiben hilft Google. Komplizierte Strukturen vermeide ich, vor Freunden schäme ich mich.“²³

Der Wunsch, die Autonomie zu bewahren, geht hier mit einer unausgesetzten Selbstbeobachtung einher. Sie eignet zum einen dem Genre des Tagebuchs, das immer auch im Zeichen des eigenen zukünftigen Verschwindens steht: „Man hofft, auch morgen schreiben zu können, aber worüber, ist unvorhersehbar“, so Philippe Lejeune.²⁴ Zum anderen kennzeichnet das Maß der Selbstbeobachtung insbesondere die Gattung der (Auto)Pathografie.²⁵ Je bedrohter das Ich durch Krankheit und Tod ist, desto stärker tritt es – auch wenn es seine Schwäche beschreibt – in den Ich-Schriften hervor. Konkret auf Herrndorfs *Arbeit und Struktur* bezogen, zielt die Selbstbeobachtung darauf, den Beginn des Sterbens festzumachen („Kann sein, dass es jetzt losgeht“; „immer der Gedanke: Jetzt geht’s schon los“²⁶), während es zugleich darum geht, dem Sterben nochmals Beobachtungszeit als Schreibzeit abzurufen.

Formen der Sterbebegleitung: Das Sterben der anderen beobachten (Diez, Anwar/Düffel)

Neben solchen autobiografischen Texten, die das eigene Sterben beobachten und dabei fiktionsbezogene und poetologische Überlegungen anstellen, lädt diese Perspektive auch zur offensiven Fiktionalisierung ein, wie beispielsweise in Thomas Lehrs Novelle *Frühling* (2001), die eine gedehnte Selbstbeobachtung des sterbenden Ich-Erzählers während der letzten 39 Sekunden seines Lebens unternimmt und dabei u. a. starke Bilder aus Dantes *Inferno* aufruft.²⁷ Ebenfalls zwischen Authentizität und Fiktionalität bewegen sich solche in den letzten Jahren gehäuft erscheinenden Texte, die das Sterben anderer beobachten, sei es aus privat-familialer

23 Ebd., S. 407.

24 Lejeune, Philippe, „Tagebuch und Textgenetik“, in: Ders., *„Liebes Tagebuch“: Zur Theorie und Praxis des Journals*, hg. v. Lutz Hagestedt, München, 2014, S. 373-392, hier S. 375. Vgl. auch Maurice Blanchot entsprechende Charakterisierung des Tagebuchs: „Das Eigenartige an dieser hybriden Form [...] ist die Falle, die sie uns stellt. Man schreibt, um seine Lebenstage zu retten, aber man sucht sein Heil ausgerechnet beim Schreiben, das auf den Tag verändernd einwirkt.“ (Blanchot, Maurice, „Tagebuch und Erzählung“, in: Ders., *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, München, 1962, S. 251-258, hier S. 256).

25 Vgl. dazu beispielsweise Gygax, Franziska, „Erzählen von Krankheit als Autobiographie und Theorie“, in: Nieberle, Sigrid, Strowick, Elisabeth (Hg.), *Narration und Geschlecht. Texte, Medien, Episteme*, Köln, 2006, S. 409-422, sowie Dies., „Woundable, around the bounds: Life (beyond) writing and terminal illness“, in: Dies., Locher, Miriam A. (Hg.), *Narrative Matters in Medical Contexts Across Disciplines*, Amsterdam / Philadelphia, 2015, S. 33-45.

26 Herrndorf, *Arbeit und Struktur* (Anm. 19), S. 231 und 54.

27 Vgl. dazu den Beitrag von Moritz Schramm in diesem Band sowie Stauffer, Isabelle, „Jenseits im Diesseits: Paradies und Hölle in Thomas Lehrs ‚Frühling‘ (2001) und Sibylle Lewitscharoffs ‚Consummatus‘ (2006)“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3/2015: „An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur“, S. 551-564.

oder professionell-medizinischer Perspektive.²⁸ Sie versuchen, Bilder und eine Sprache zu finden, die den Sterbeprozess – oft begleitet und gefolgt von Trauerprozessen – angemessen individuell darstellen, wohl wissend um die doppelte Schwierigkeit, seiner sowohl beobachtend als auch sprachlich überhaupt habhaft zu werden.²⁹

Der Journalist Georg Diez hat 2009 ein Buch mit dem Titel *Der Tod meiner Mutter* veröffentlicht. Darin beschreibt er das Leben und Sterben seiner Mutter Hannelore Diez, bei der 1994 Krebs diagnostiziert wurde, dem sie 2006 erlag.³⁰ Georg Diez schildert, wie die Mutter das Sterbenmüssen abdrängt und das Gespräch darüber verweigert, er fühlt sich unsicher, hilflos, hat keine eigentliche Nähe zu ihr. Zwar hält er fest: „Ich wollte ihr helfen, wollte das Richtige tun. Ich wollte der Sohn sein, der erwachsen geworden ist, der für seine Mutter sorgen kann.“³¹ Doch nicht von klärenden Aussprachen berichtet er, sondern von unberechenbaren Launen und Wutanfällen seiner Mutter, die, so stellt das Buch dar, der konventionellen Mutterrolle auf dezidierte Art und Weise nicht entsprechen wollte. Diez schildert Gespräche mit Ärzten, die Stationen der Krankheit, die zunehmende körperliche Schwächung und räumliche Eingeschränktheit der Kranken: „ich wollte wahrnehmen, wollte erinnern, wollte mitnehmen, was ich konnte“³² – doch es bleibt Distanz, bis zuletzt.

Anders als die eben genannten Tagebücher ist dieses Erinnerungsbuch im Nachhinein entstanden, nach dem Tod; auf dem Weg zur Urnenbeisetzung formuliert der Sohn: „[I]ch wollte mir alles hier merken, ich wollte erleben, um zu schreiben.“³³ Die Erinnerungen sind fragil, vielleicht selbst erst im Nachhinein entstanden („Vielleicht will ich mich auch nur so an diesen Moment erinnern“³⁴), so dass Authentizität und Fiktionalität der Beobachtungen ineinandergehen, durchsetzt mit einer datierten Chronik der Diagnosen, Behandlungen und Bewältigungsversuche. Diese Chronik – wie auch Listen, z. B. „Ideen für Selbstbestimmung und Veränderung“³⁵ – entnimmt der Sohn den von der Mutter verfassten Notizen, die er nach dem Tod auf ihrem Computer gefunden hat, „ein Protokoll der Angst“.³⁶ Diez' Buch ist von der Literaturkritik als einfühlsames, authentisches, aufschlussreiches Buch eines Sohnes über das Lebensende der Mutter positiv besprochen

28 Das gilt auch für das Sterben von Tieren, so etwa in der Erzählung „Die Hündin“ von Andrzej Stasiuk (poln. 2012, dt. 2013), in: *Kurzes Buch über das Sterben*, Frankfurt am Main, 2013.

29 Vgl. zu dieser grundsätzlichen Schwierigkeit Macho, Thomas, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt am Main, 1987, sowie Hart Nibbrig, Christiaan L., *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt am Main, 1989.

30 Vergleichbar ist das Buch *Tod einer Untröstlichen* (2009, engl. 2008) des US-amerikanischen Publizisten David Rieff; auch hier wird eine krebserkrankte Mutter – Susan Sontag – porträtiert, die schließlich an ihrer Krankheit gestorben ist.

31 Diez, Georg, *Der Tod meiner Mutter*, Köln, 2009, S. 42.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 198.

34 Ebd., S. 8.

35 Ebd., S. 168.

36 Ebd., S. 73.

worden. Richard Kämmerlings allerdings kritisiert in seinem bereits erwähnten Artikel über Krebsliteratur: „Wer nachträglich Auszüge aus der Krankenakte seiner Mutter veröffentlicht, bricht kein Tabu, sondern verletzt einen Bereich, der gerade bei Krankheit und Tod zur Menschenwürde gehört. Der Schleier über den letzten Dingen ist keine überholte Konvention.“³⁷ Hier wird ein gewisses Unbehagen artikuliert, das Diez' Buch bei seinen Leser/innen provozieren mag, etwa wenn der Erzähler Krankheit und Tod der Mutter als Anlass zum Rasonieren nimmt, dass „das Sterben eines anderen Menschen die Chance zu verstehen [bietet], wie Leben gelingen könnte“,³⁸ oder wenn er in durchaus pathetischer Weise das Sterben der Mutter mit der Schwangerschaft seiner Frau verkoppelt. Allerdings besteht die aktuelle Herausforderung längst nicht mehr darin, die Krankheit Krebs als ein gesellschaftlich tabuisiertes Thema anzusprechen, sondern darin, zu einer fortschreitenden Diskursbildung über die Erfahrung mit der Krankheit Krebs beizutragen.

Dazu zählt in Diez' Buch auch die Thematisierung der Sterbehilfe seitens der Mutter: „Wenn es so weit ist, sagte meine Mutter eines Tages, dann fahre ich in die Schweiz. [...] Sie sprach von der Schweiz ihres freien Sterbens.“³⁹ Im Nachhinein des Buches wägt der Sohn seine zwiespältige Haltung ab, wohl auch erleichtert darüber, dass er sein Versprechen gegenüber der Mutter, ihr gegebenenfalls in die Schweiz zu verhelfen, nicht erfüllen musste, da sie nicht mehr reisen konnte: „Ich verstand die Theorie, ich mochte aber die Praxis nicht. [...] Meine Mutter hatte alles Recht zu tun, was sie plante. Und trotzdem dachte ich: Ich will nicht, dass sie geht, ohne mir etwas zu sagen. Ich will aber auch nicht, dass sie mir sagt, so, jetzt gehe ich. Ich will nicht, dass sie leidet, ich will nicht, dass sie stirbt.“⁴⁰

Die Reise in die Schweiz als Realisierung eines Todes auf Verlangen ist für Lukas Bärfuss' Theaterstück *Alices Reise in die Schweiz* (2005) titelgebend und wird dort in ihrer Ambivalenz zwischen Selbstbestimmung und Verzweiflung dargestellt. In Daniel Kehlmanns Erzählung „Rosalie geht sterben“ (erschieden in *Ruhm*, 2009) ist die krebskranke Rosalie nach der Diagnose rasch zur Reise in den Tod entschlossen, doch entwickelt sie als dezidiert literarische Figur im Fiktionsspiel der Erzählung nach und nach Widerstand gegen ihren Autor, der sie auf die Reise schickt, während sie mit ihm um Jugend und ein längeres Leben verhandelt: „Die resolute Selbstbestimmung, mit der sie anfangs ihr Sterben organisierte, erweist sich als Fremdbestimmung.“⁴¹ Dass die Autorfigur in der Erzählung am Ende Rosalie rettet – indem sie auktorial in eine junge, gesunde Frau verwandelt wird –, zeigt auch das Befangensein des Autors in Todesverdrängung und Machbarkeitswahn. Damit

37 Kämmerlings, „Krebsliteratur“ (Anm. 10).

38 Diez, *Der Tod meiner Mutter* (Anm. 31), S. 57.

39 Ebd., S. 87.

40 Ebd.

41 Welsh, Caroline, „Sterbehilfe und Sterbebegleitung in gegenwärtiger Literatur und Medizin“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3/2015: „An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur“, S. 499-513, hier S. 509.

deckt Kehlmanns Erzählung Ängste und Imaginationen auf, „die dem Wunsch nach Kontrolle und Verkürzung des Sterbeprozesses zugrunde liegen“.⁴²

In *Geschichten vom Sterben* (2013) berichtet die Palliativärztin Petra Anwar – mit Unterstützung durch John von Düffel – Fallgeschichten aus ihrer Praxis. Das Vorwort formuliert vorab einige ihrer Grundsätze und Erfahrungen, die auf ein ‚gutes Sterben‘ zielen: „Fast jeder möchte so sterben, wie er gelebt hat. [...] Um aber unser Sterben so zu gestalten, wie es uns entspricht, müssen wir darüber reden. Wir müssen lernen, das Sterben zu einem unserer Lebensthemen zu machen. [...] Wir selbst sind dafür verantwortlich, dass an unserem Lebensende Menschen da sind, die sich um uns kümmern.“⁴³ So erfahrungsgesättigt und nachvollziehbar diese Überlegungen, so eindrücklich und berührend die gesammelten Geschichten sind, fällt doch eine programmatische Rhetorik auf, die in Form impliziter moralischer und erzählerischer Normen in den Fallgeschichten wiederkehrt: Das Ideal eines ‚guten Sterbens‘ inmitten der Familie oder anderer Nächster – der Patient „sehnt sich nur nach der Sicherheit und Nestwärme seines eigenen Heimes“ und „soll eben nicht abgeschirmt von der Außenwelt einsam und verlassen im stillen, langweiligen Schlafzimmer liegen, so als gehöre er schon nicht mehr auf diese Welt“⁴⁴ – korrespondiert mit einem sich rundenden Erzählen, das überwiegend von einem Sterben berichtet, welches der Art zu leben entspricht: „Geschichten bringen Ordnung in das Chaos, schaffen Zusammenhänge und runden sich am Ende meist zu einem Sinn.“⁴⁵ Das gilt, auch wenn dieser Satz am Anfang einer Fallgeschichte steht, die sich in der Perspektive der Erzählerin eben nicht rundet, weil die Patientin das ‚gute Sterben‘ verweigert, „in ihrer herrisch-hartnäckigen Haltung bis zum Schluss“ verharret, auf ein „würdevolles Sterben“ verzichtet.⁴⁶ Insofern die auf Autonomie zielende „palliativmedizinische Begleitung eines Sterbenden heißt“, so Petra Anwar, „dem Patienten die Autorität und Entscheidung über sein persönliches Wohlergehen zuzugestehen, auch und gerade im Angesicht des Todes“, ist tatsächlich zu fragen, wie damit umzugehen ist, wenn eine Patientin ihre autonome Entscheidung dahingehend trifft, sich nicht im palliativmedizinischen Sinne helfen zu lassen, sondern – so jedenfalls die Wahrnehmung der Ärztin – zu leiden und „einen schrecklichen, grausamen Tod“ zu sterben.⁴⁷

Hier tritt eine systematische Schwierigkeit des Erzählens vom Sterben hervor, das stets auf Normen bzw. Normalisierungen bezogen ist – sei es des ‚guten Sterbens‘ oder der ‚ars moriendi‘, sei es der institutionellen, biomedizinischen oder juristischen Normierung –, während es zugleich die Exzentrik des Sterbens zu berücksichtigen hat, das heißt: die „Erkenntnisgrenze“⁴⁸ des Todes, die zugleich eine

42 Ebd., S. 510.

43 Anwar, Petra/Düffel, John von: *Geschichten vom Sterben*, München 2013, S. 9.

44 Ebd., S. 45 und 88.

45 Ebd., S. 103.

46 Ebd., S. 114 f.

47 Ebd., S. 112 und 114.

48 Macho, Thomas, „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich“, in: Assmann, Jan, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt am Main,

Sprachgrenze ist, mithin das Außerhalb der Norm, der Wahrnehmung, der Darstellung.

Eine ganze Reihe jüngerer Texte stellt sich dieser Schwierigkeit, indem sie Zwischenreiche zwischen Leben und Tod entwerfen, in denen die Erkenntnisgrenze des Todes reflektiert wird: seien es religiös konnotierte Jenseitswelten wie in Sibylle Lewitscharoffs Roman *Consummatus* (2006),⁴⁹ seien es liminale Zustände der Hochaltrigkeit oder der Demenz wie in Brigitte Kronauers Erzählung „Im Gebirg“ (2004) oder Elfriede Jelineks *Winterreise* (2011),⁵⁰ sei es das Koma als „Zone der Unbestimmtheit“,⁵¹ das die Frage nach der Denkbarkeit eines ‚dritten Zustands‘ jenseits von Leben und Tod aufwirft: „Es ist schwer zu sagen, ob die neue Spanne der klinisch aus dem Leben heraus definierten Komazustände zwischen Leben und Tod liegt oder jenseits von beidem.“⁵²

Solche Zwischenwelten und Zonen der Unbestimmtheit sind literarisches Terrain, auf dem die gegenwärtige Literatur zwar keine programmatischen Aussagen trifft, was der verlängerten Lebenserwartung an heutigem Sinn abgewonnen werden könnte. Sie nutzt das Terrain aber, um in virulente Debatten um Sterben und Tod zu intervenieren und um zu zeigen, dass mit der Thematisierung der Hochleistungsmedizin, der neuen Sichtbarkeit des Todes und den damit einhergehenden aktuellen ethischen und ästhetischen Herausforderungen die alten Bilder, Topoi und Rituale keineswegs abgelöst sind, sondern als Verweise auf unabgeholte Wissensbestände, Ängste und Imaginationen fortbestehen. Vor diesem Hintergrund erscheint die folgende Idee Friederike Mayröckers, wie der Tod zu denken sei, als eine zugleich thanatologische und poetologische Aussage, von Trauer ebenso durchsetzt wie von literarischem Potential: „Außerdem habe ich noch die ganz verrückte Idee, daß es in einem Leben nach dem Tod möglich sein müßte, daß ich weiter schreiben kann. Es ist eine monströse Vorstellung, sich vom Schreiben verabschieden zu müssen.“⁵³

2000, S. 89-120, hier S. 91.

49 Vgl. den Beitrag von Daniel Weidner in diesem Band.

50 Vgl. den Beitrag von Johanna Zeisberg in diesem Band sowie Vedder, Ulrike, „Erzählen vom Zerfall. Demenz und Alzheimer in der Gegenwartsliteratur“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2/2012: „Alter und Literatur“, S. 274-289.

51 Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt am Main, 2002, S. 172.

52 Gehring, Petra, *Theorien des Todes zur Einführung*, Hamburg, 2010, S. 176. Zu jüngeren Koma-Romanen wie etwa Ulrike Kolbs *Diese eine Nacht* (2003), Kathrin Schmidts *Du stirbst nicht* (2009) oder Katharina Hagenas *Vom Schlafen und Verschwinden* (2012), vgl. z. B. Vedder, Ulrike, „Zwischen Leben und Tod: Koma als literarischer Grenzfall“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 3/2015: „An der Grenze. Sterben und Tod in der Gegenwartsliteratur“, S. 525-535.

53 Kospach, Julia, *Letzte Dinge. Ilse Aichinger und Friederike Mayröcker. Zwei Gespräche über den Tod*, Wien, 2008, o.S.

POSTKOLONIALES,
POSTMODERNES SCHREIBEN



Elke Sturm-Trigonakis

ENTDECKEN, KARTOGRAFIEREN UND KOLONISIEREN IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEGENWARTSLITERATUR

Der folgende Beitrag stellt deutschsprachige Literatur vor, in der Vorgänge des Entdeckens außereuropäischer Welten und Prozesse der Kolonisierung verarbeitet werden. Deutschland als Kolonialmacht rückte erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts massiv ins Licht der Öffentlichkeit, als sich der durch Deutsche im Jahr 1904 verübte Genozid am Volk der Herero (im heutigen Namibia) zum hundertsten Mal jährte. Verglichen mit dem British Empire und den französischen und niederländischen Kolonialgebieten stand das deutsche Kolonialreich zwischen 1884 und dem Ende des Ersten Weltkriegs mit seinen ca. 13,5 Millionen Bewohnern an vierter Stelle. Es umfasste die afrikanischen sogenannten ‚Schutzgebiete‘ Deutsch-Südwestafrika (Namibia), Togo, Kamerun, Deutsch-Ostafrika sowie einige Gebiete in der Südsee (Deutsch-Neuguinea); bis 1900 erweiterte sich dieses Imperium um Inseln in der Südsee (Marshall-Inseln, Karolinen, Marianen, Palau und Deutsch-Samoa) und Kiautschou in China.¹

Kolonialismus und Germanistik

Ogleich die Gesellschaften im deutschsprachigen Raum sich weit weniger auf kolonialen Fundamenten errichtet sahen als etwa in Großbritannien oder Frankreich,² beweisen die „kontrapunktischen Lektüren“ deutschsprachiger Literatur des 19. Jahrhunderts dennoch die eindringliche Präsenz kolonialistischer Denkstrukturen als „eine der Grundlagen der Weltwahrnehmung im 19. Jahrhundert – auch im deutschen Sprachraum, nicht nur in Preußen, sondern auch in Österreich oder der Schweiz“, und zwar in Gestalt von „Phantasien von Machtergreifung oder Bedrohung und häufig von beidem zugleich“.³ Das Auftauchen von Kolonialfantasien im 19. Jahrhundert war also nicht unbedingt an faktischen kolonialen Besitz gekoppelt; sie sind sowohl in kanonischen Texten wie Fontanes *Effi Briest* oder

1 Speitkamp, Winfried, *Deutsche Kolonialgeschichte*, Stuttgart, 2005, S. 39–40; vgl. auch Pelizaeus, Ludolf, *Der Kolonialismus. Geschichte der europäischen Expansion*, Wiesbaden, 2008, S. 220–225 sowie Wendt, Reinhard, *Vom Kolonialismus zur Globalisierung. Europa und die Welt seit 1500*, Paderborn, 2007, S. 236–240.

2 Vgl. Dürbeck, Gabriele/Dunker, Axel, „Zur Reihe: *Postkoloniale Studien in der Germanistik*“, in: *Ost-westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika*, hg. v. Alexander Honold, Bielefeld, 2011, S. 7–19, hier S. 12.

3 Dunker, Axel, *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München, 2008, S. 9.

Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* als auch in trivilliterarischen Kolonialtexten diskursanalytisch nachzuweisen.⁴ Somit liefert der Blick auf symbolische Repräsentationen früherer imperialistischer Verhältnisse womöglich einen Erklärungsansatz für die derzeitige Popularität deutschsprachiger Texte vom ‚Entdecken, Kartografieren und Kolonisieren‘: Legt man mit Ottmar Ette der aktuellen Globalisierung frühere „Phasen beschleunigter Globalisierung“ mit strukturell similitären Merkmalen zugrunde,⁵ so wird deutlich, dass kolonialistische Denkmuster keineswegs mit dem Ende der großen Kolonialreiche zu existieren aufhörten, sondern gerade in unserer gegenwärtigen Epoche mit ihrer konkurrenzlos neoliberalen Weltwirtschaftspolitik zu neuer Aktualität gelangt sind – und wiederum in aktuellen literarischen Texten thematisiert werden.

Während sich im angelsächsischen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg die *Postcolonial Studies* allmählich als eine der beherrschenden Theoriekonfigurationen etablierten,⁶ setzte die Genese genuin postkolonialer Konzeptionen in der germanistischen Literatur- und Kulturwissenschaft erst vor etwa zwanzig Jahren ein. Paul Michael Lützeler zufolge bildete sich der literarische „postkoloniale Blick“⁷ mit seiner „Sehweise der Empathie, des Verstehenwollens und der transnationalen Anerkennung der Menschenrechte“ etwa in den 1970er Jahren heraus und führte zu einer „Globalisierung [...] auf der literarischen Ebene“.⁸ In der Forschung ging – unter dem Einfluss von Edward Said, Homi K. Bhabha oder Gayatri Chakravorty Spivak – damit die sukzessive Ausbildung eines postkolonialen Diskurses innerhalb der Germanistik einher, wobei entscheidende Impulse von der Auslandsgermanistik ausgingen und noch ausgehen.⁹

Inzwischen gilt in der Forschung als unstrittig, dass die Bedeutung des Kolonialismus – auch in seiner eine spezifische Art der Weltwahrnehmung strukturierenden Funktion – nicht nach der nur vergleichsweise kurzen Dauer eines deutschen Kolonialreichs zu messen ist. Die heutigen gesellschaftlichen Probleme von Migration und Globalisierung lassen sich von den historischen Prozessen der Kolonisierung und Entkolonisierung nicht trennen.¹⁰

4 Vgl. ebd., S. 12.

5 Vgl. Ette, Ottmar, *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*, Göttingen, 2012, S. 7-26.

6 Vgl. z. B. Lazarus, Neil (Hg.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, 2004 und besonders Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg, 2010, S. 184-237.

7 Vgl. Lützeler, Paul Michael (Hg.), *Der postkoloniale Blick. Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*, Frankfurt am Main, 1979.

8 Lützeler, Paul Michael, „Menschenrechtsethos in Zeiten globaler Bürgerkriege: Zum Beispiel Hans Christoph Buchs Roman *Kain und Abel in Afrika*“, in: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr, Heidelberg, 2010, S. 109-128, hier S. 116.

9 Vgl. ebd., S. 117; vgl. z. B. auch Kontje, Todd, „Eulen nach Athen? Impulse der ‚Auslandsgermanistik‘ in einer deutschen Wissenschaft“, in: *Ost-westliche Kulturtransfers*, (Anm. 2), S. 31-50 oder Sturm-Trigonakis, Elke, *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Würzburg, 2007, S. 51f. bzw. dies., *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, West Lafayette, IN, 2013, S. 24.

10 Dürbeck/Dunker, „Zur Reihe: *Postkoloniale Studien in der Germanistik*“ (Anm. 2), S. 12.

Tatsächlich haben – nach der intensiven Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit – die Debatte um Deutschland als Einwanderungsland und die allmähliche Akzeptanz einer deutsch-basierten, sprachlich und kulturell hybriden Literatur ab 2000 eine Welle narrativer Auseinandersetzungen mit Entdeckungsreisen und Kolonisierungsprozessen provoziert, deren thematische Vielfalt die deutsche Kolonialvergangenheit weit übersteigt. Darüber hinaus hat sich die postkoloniale Germanistik mittlerweile als „fruchtbarer Dialog mit den postkolonialen Studien zur englischsprachigen und frankophonen Literatur“ etabliert und ist von der „historisch-politischen auf die diskursive Ebene“ umgeschwenkt, spürt also nicht nur postkolonial asymmetrische Machtverhältnisse in kulturellen Kontexten auf, um diese im westlichen Wissenschaftsbetrieb zu kommunizieren, sondern stellt auch die diskursive Machtausübung der westlichen Wissenssysteme kritisch in Frage.¹¹

Damit hat die postkoloniale Theoriebildung im deutschsprachigen Raum einen entscheidenden Schritt hin zu einem „transnationalen und interdisziplinären Forschungsfeld“ unternommen, das, konsequent angewandt, auch die Schweiz „als das unwahrscheinlichste Fallbeispiel für diese Theorierichtung“ in den Fokus nehmen kann, um quer zu den nationalstaatlichen Linien die europäische Geschichte unter Hinzuziehung sozialer, wirtschaftlicher, politischer und kultureller Aspekte neu auszubuchstabieren.¹² Dabei bedeutet die Anwendung postkolonialistischer Erkenntnisformate, „Machtverhältnisse zu artikulieren, das Transnationale in den Blick zu nehmen, die Inter- und Transdisziplinarität stark zu machen, Vorstellungen von Nation, ‚Rasse‘ oder Kultur zu dekonstruieren oder die intersektionalen Verbindungen zwischen Kolonialismus, Sexismus, Homophobie, Klassenkonflikten und anderen strukturellen Machtverhältnissen zu erörtern“.¹³

Seit der dezidierten *Wiederkehr des Erzählens* (Nikolaus Förster) in den 1980er Jahren, zu der Sten Nadolnys 1983 erschienener Roman *Die Entdeckung der Langsamkeit* ebenso zählt wie Christoph Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* von 1984,¹⁴ geben vermehrt Abenteuer und Kolonisatoren – häufig historische Figuren – Anlass zu weit in Raum und Zeit ausgreifenden Narrativen. Diese Texte lassen sich grob in zwei Kategorien unterteilen: In einer Gruppe dient die koloniale Vergangenheit Deutschlands als Auslöser für Geschichten aus der imperialistischen Phase zwischen 1890 und 1910, während die Texte der zweiten Gruppe über das deutsche Kolonialreich hinaus auf andere (europäische) Eroberungen z. B. Frankreichs oder Großbritanniens zurückgreifen.

11 Bachmann-Medick, *Cultural Turns* (Anm. 6), S. 187.

12 Randeria, Shalini, „Verflochtene Schweiz. Herausforderungen eines Postkolonialismus ohne Kolonien“, in: *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, hg. v. Patricia Purtschert, Barbara Lüthi und Francesca Falk, Bielefeld, 2013, S. 7-12, hier S. 10.

13 Purtschert, Patricia/Lüthi, Barbara/Falk, Francesca, „Eine Bestandsaufnahme der postkolonialen Schweiz“, in: *Postkoloniale Schweiz* (Anm. 12), S. 13-64, hier S. 31.

14 Vgl. Honold, Alexander, „Das weiße Land. Arktische Leere im postmodernen Abenteuerroman“, in: *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungreisen*, hg. v. Christof Hamann und Alexander Honold, Göttingen, 2009, S. 69-86.

Deutschland und sein Kolonialreich
(Seyfried, Jaumann, Hamann, Capus, Kracht)

Deutsch-Südwestafrika ist zweifellos der Raum, der sich am tiefsten ins kollektive Gedächtnis von Deutschland als Kolonialmacht eingegraben hat, da sowohl der Genozid an den Herero 1904 als auch die dort angelegten ersten Konzentrationslager die späteren Gräueltaten Nazideutschlands vorwegnehmen. So stellt Gerhard Seyfried in seinem Roman *Herero* (2003) den Herero-Aufstand in den Mittelpunkt der Handlung und greift damit ein Sujet auf, das vor ihm bereits Uwe Timm 1983 in *Morenga* thematisiert hat. Seyfrieds *Herero* ist das Bemühen anzumerken, durch multiperspektivisches Erzählen und Einfügung von Herero-Vokabular den afrikanischen Völkern ihre Sprache und damit ihre Handlungsfähigkeit zurückzugeben.¹⁵ Allerdings können Sätze wie „Die Burschen hocken im Hotel von Glöditzsch und trinken die Flaschen aus dem Store leer und hauen auf dem großen schwarzen Tisch herum, der weiße Zähne hat und damit lustige Töne macht“¹⁶ wohl kaum als Herero-Perspektive fungieren: Sie hinterlassen beim Leser ein zwiespältiges Gefühl, denn auf die Herero abzielende Identitätsbildung dieser Art reproduziert letztendlich nur die Position der deutschen Kolonisatoren und entlarvt sich damit als Bestandteil eines ‚kolonialistischen‘ Diskurssystems im Sinn Edward Saids, in welchem die vermeintliche Herero-Perspektive stets ein Konstrukt der weißen Hegemonialmacht darstellt und nicht außerhalb dieser existiert.¹⁷

Die Konsequenzen der deutschen Präsenz in Südwestafrika veranschaulicht Bernhard Jaumann im Format der Kriminalromane um die Kriminalhauptinspektorin Clemencia Garises aus Windhoek. In *Steinland* (2012) geht es um den Mord an dem Farmer Gregor Rodenstein. Den politischen Hintergrund bilden Zwangsenteignungen von Farmen, die im Besitz weißer Namibier sind, und deren Überschreibung an mittellose schwarze Namibier – eine machterhaltende Maßnahme seitens der Regierung, welche von den weißen Farmern erbittert bekämpft wird. Am Ende klären sich die Tatumstände zwar auf, doch zwei der vermeintlichen Täter werden von Schergen des Ministers getötet, und die Wahrheit wird zugunsten einer dem neuen Minister genehmen Version der Ereignisse geopfert.¹⁸ Jaumanns Text schildert in der Tradition des aufklärerischen und emanzipatorischen Polizeiromans¹⁹ eine zutiefst korrupte Gesellschaft, in der die kolonialen Herrschaftsstrukturen unter umgekehrtem Vorzeichen in die postkolonialen, vermeintlich demokratischen Verhältnisse übernommen worden sind.

15 Vgl. z. B. Seyfried, Gerhard, *Herero*, Berlin 2009, S. 191, 287, 632 sowie Kapitelüberschriften wie „Otjimbingwe“, „Ovita“ oder „Deutji“.

16 Ebd., S. 192.

17 Vgl. Streit, Wolfgang, *Einführung in die Postkolonialismus-Forschung. Theorien, Methoden und Praxis in den Geisteswissenschaften*, Norderstedt, 2014, S. 74; ferner Hermes, Stefan, *Fahrten nach Südwest. Die Kolonialkriege gegen die Herero und Nama in der deutschen Literatur (1904-2004)*, Würzburg, 2009.

18 Jaumann, Bernhard, *Steinland*, Reinbek bei Hamburg, 2012.

19 Vgl. Nusser, Peter, *Der Kriminalroman*, Stuttgart, 1992, S. 138-142.

Die private und öffentliche Kontingenz und Fragilität manifestiert sich nicht nur auf der Inhalts-, sondern auch auf der Ausdrucksseite, denn die Textkohäsion ist durch die Einfügung von Vokabular aus dem Englischen, dem Afrikaans, dem Oshivambo, dem Nama und dem Damara durchbrochen. Allerdings bleibt diese angedeutete Multilingualität im Exotismus stecken, da dem Text das autoreflexive Moment zur Problematisierung der sprachlichen Verhältnisse als Ausdruck sozialer Asymmetrien fehlt.²⁰ Insgesamt gesehen ist Jaumanns Text dennoch ein gelungener Versuch, die namibisch-deutschen Geschichtsverflechtungen im populären Skript des Krimis ins Bewusstsein eines größeren Publikums zurückzuholen und damit ein Stück verdrängter deutscher Vergangenheit zu problematisieren.

Autoreflexivität hingegen kennzeichnet in hohem Maß *Usambara* (2007) von Christof Hamann. In seinem Text verwebt er zwei Geschichten: Die erste beschreibt die historische Erstbesteigung des Kilimandscharo 1889 durch die Expedition des national bewegten Geografen Hans Meyer, zu dessen Begleitern auch Leonard Hagebucher gehört haben soll, der angeblich das Usambara-Veilchen mit nach Europa gebracht hat, in den Expeditionsaufzeichnungen aber nie auftaucht. Sein Enkel Fritz Binder, Protagonist des zweiten Erzählstranges, ist mit dem Mythos des mutigen, aber verkannten Großvaters aufgewachsen und möchte nun beim internationalen Kilimandjaro Benefit Run die Heldentat seines Vorfahren wiederholen, scheitert allerdings am Durchfall und an der Höhenkrankheit. Hamanns narrative Strategie besteht aus „Ruinieren, Verketteten, Verformen“:²¹ das Ruinieren von Prätexten wie Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge* (1867),²² das Verketteten von Prätext-Fragmenten, Reiseberichten oder weiteren Informationen aus verschiedenen Medien, allesamt „Anlass für eine Reise im Kopf“,²³ und schließlich das Verformen des vorgefundenen Materials, generiert aus der Erkenntnis, dass „Authentizität nicht da ist, sondern mit Hilfe von literarischen Verfahren geschaffen wird“.²⁴ Aus diesem Exponieren des „Gemachtseins von Authentizität“²⁵ resultiert die Wirkmächtigkeit des erfundenen Echten,²⁶ so dass im grotesken Ineinanderfließen von Gegenwart und Vergangenheit am Ende des Romans²⁷ „nicht nur die Familiengeschichte, sondern mit ihr auch weitere Identitätsgeschichten in Frage gestellt“ werden²⁸ und die Ungewiss-

20 Vgl. zur systematischen Erfassung und Analyse von Mehrsprachigkeit in gegenwärtigen literarischen Texten Sturm-Trigonakis, *Neue Weltliteratur* (Anm. 9), S. 123-164 bzw. *Comparative Cultural Studies* (Anm. 9), S. 75-107.

21 Hamann, Christof, „Ruiniieren, Verketteten, Verformen. Zum Umgang mit Materialien beim Schreiben“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 313-322, hier S. 313.

22 Vgl. Hamann, Christof, „Forschungsreisende in Familienjournalen. Vogel, Barth, Old Shatterhand, Hagebucher“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 43-66, hier S. 59-66.

23 Hamann, Christof, „Ruiniieren, Verketteten, Verformen“ (Anm. 21), S. 317.

24 Ebd., S. 321.

25 Ebd.

26 Vgl. ebd., S. 322.

27 Hamann, Christof, *Usambara*, Göttingen, 2007, S. 259.

28 Gerhard, Ute, „Blaue Blume“ und ‚Spießerpflanze‘. Spuren des deutschen Kolonialismus in Christof Hamanns Roman *Usambara*“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 323-330, hier S. 327.

heit bleibt, ob sich der Protagonist vom Gewicht des toten Vorfahren, von dem er sich „gemäset“ und „vollgestopft“ fühlt,²⁹ wird befreien können, um der Tragik seines Daseins als Mensch, der seine Handlungsanweisungen ausschließlich aus einer unsicheren Vergangenheit bezieht, ein Ende zu setzen.

Mit Alex Capus' Roman *Eine Frage der Zeit* (2007) begibt sich der Leser nach Deutsch-Ostafrika und begleitet drei Werftarbeiter aus Papenburg 1913 mit dem Schiff „Götzen“ (benannt nach dem deutschen Afrikaforscher Gustav Adolf Götzen) an den Tanganjikasee, wo das Schiff wieder zusammengesetzt und in den Dienst des Kaiserreiches gestellt wird. Dabei lotet der Text aus, wie die Protagonisten außerhalb ihrer gewohnten Umgebung, „wie unter Laborbedingungen, auf einer kleinen, überschaubaren Bühne, mit einer überschaubaren Anzahl von Akteuren, und meist mit einem gradlinigen, überschaubaren Ziel“, agieren.³⁰ So gilt der sozialdemokratische Vorsatz der drei Arbeiter, „auf diesem Kontinent der Sklaven und Sklavenhalter sämtliche Alltagspflichten selbst zu besorgen“, schon nach kurzer Zeit nichts mehr,³¹ und der deutsche Gouverneur Schnee bringt das „Schicksal des kolonialen Menschen“ auf den Punkt, nämlich „sich zeitlebens immer wieder für die Selbstverachtung und gegen den Tod entscheiden zu müssen“, da er „nicht die Wahl habe zwischen dem Guten und dem Bösen“.³²

Aus ironischer Distanz heraus erzählt, inszeniert der Text das unfreiwillig Groteske zunächst des kolonialen Alltags³³ und dann des großen europäischen Krieges in Afrika, wodurch die europäische „Zivilisierungsmission“³⁴ vollends ad absurdum geführt wird. Im Titel sind die unterschiedlichen Zeitlichkeiten komprimiert, unter denen der langwierige Schiffstransport und -wiederaufbau nur die oberste Schicht darstellt, denn die Werftarbeiter sind sowohl aus ihrem angestammten Raum im Emsland als auch aus der Zeit herausgefallen und erleiden zudem „einen Schiffbruch der Geschichte“.³⁵ Darüber hinaus ist es eine Frage der Zeit, bis die Kolonisatoren aus den von ihnen beherrschten Gebieten vertrieben werden, wie das „Nachspiel“ zu Beginn des Textes insinuiert.

Der Roman *Imperium* (2012) des Schweizer Christian Kracht entfaltet sein Szenario im abgelegensten Teil des deutschen Kolonialreiches: Die historische Figur des Apothekenhelfers August Engelhardt aus Nürnberg, Nudist und Vegetarier, gründet auf der Insel Kabakon in Papua-Neuguinea (damals Neu-Pommern) eine „Kolonie der Kokovoren“, in der sich alle ausschließlich von der Kokosnuss als

29 Hamann, *Usambara* (Anm. 27), S. 154.

30 Capus, Alex, „Wieso Reisen kein literarisches Thema ist“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 181-184, hier S. 184.

31 Capus, Alex, *Eine Frage der Zeit*, München, ¹³2007, S. 78.

32 Ebd., S. 42.

33 Vgl. z. B. ebd., S. 43 ff.

34 Barth, Boris/Osterhammel, Jürgen (Hg.), *Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert*, Konstanz, 2005.

35 Pelz, Annegret, „Alex Capus' Entdeckungen im Schreibtischgebiet“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 185-198, hier S. 196.

„Krone der Schöpfung“ ernähren.³⁶ Diese Geschichte gibt Anlass zum Porträt eines Weltverbessers mit missionarischem Eifer und totalitären Ansprüchen, der mit seinen antisemitischen Tiraden³⁷ und seinem verhinderten Künstlerdasein Adolf Hitler evoziert und stellvertretend für „den Deutschen“ schlechthin zu lesen ist.³⁸ Verfasst ist der Text in archaisierendem Deutsch von einer heterodiegetischen Erzählinstanz, die sich deutlich in der Gegenwart verortet, augenzwinkernd die Komplizenschaft mit dem Leser sucht und im Verein mit den langen Passagen indirekter Rede die ironische Distanz des Erzählers/Chronisten zu seinem Stoff akzentuiert.³⁹

Das gemeinsame Anliegen dieser Texte ist das Erzählen von Geschichten aus Raum und Zeit des deutschen Kolonialreichs: sei es auf der Basis historischer Figuren und Ereignisse, deren Fiktionalisierung Räume der Kritik eröffnet, sei es als Fiktion in einem gegenwärtigen realitätsnahen Setting wie in Jaumanns Kriminalromanen. Jenseits etablierter Kolonialreiche bewegen sich Narrative des Entdeckens und Vermessens weiterer Weltgegenden, wie sie gegenwärtig von anderen deutschsprachigen Autoren entworfen werden.

Entdecken und Vermessen außereuropäischer Räume (Stangl, Trojanow, Kehlmann)

Drei weitere Romane verarbeiten ebenfalls historische Figuren und Ereignisse, entwerfen jedoch narrative symbolische Repräsentationen von Entdeckungsfahrten in bis dato unbekannte Gebiete Asiens oder Afrikas – verbunden mit der mehr oder minder realistischen Option, durch vermessendes Kennenlernen die Voraussetzungen für eine Eingliederung in bereits bestehende oder noch zu schaffende Kolonialreiche zu ermöglichen.

So agieren auch die beiden historisch verbürgten Entdeckungsreisenden in Thomas Stangls Roman *Der einzige Ort* (2004) auf ihrer langen, beschwerlichen Reise ins sagenumwobene Timbuktu in erster Linie als Landvermesser. Der britische Major Alexander Gordon Laing (1793-1826) stößt im Auftrag der britischen Regierung durch die Sahara nach Süden bis Timbuktu vor, wird auf der Rückreise jedoch ermordet.⁴⁰ Der Franzose René Caillié (1799-1838) bricht als Araber verkleidet im Senegal auf und erreicht Timbuktu kurz nach Laing von Süden her; ihm gelingt es, sich danach bis ins französische Protektorat Marokko durchzuschlagen und nach vielen Mühen internationale Anerkennung als „Entdecker“ Timbuktus zu finden.⁴¹ Als „Araber“ muss Caillié auf Uhr und Kompass zur Ortsbestimmung

36 Kracht, Christian, *Imperium*, Köln, 42012, S. 19-20. Vgl. dazu auch den Beitrag von Gerhard Scholz in diesem Band.

37 Vgl. ebd., S. 225.

38 Vgl. ebd., S. 18f.

39 Vgl. z. B. ebd., S. 142-144.

40 Vgl. Stangl, Thomas, *Der einzige Ort*, München, 2006, S. 499, 505f.

41 Vgl. ebd., S. 529-531; zu den historischen Reisen vgl. E. W. Bovill, *The journal of Friedrich Hornemann's travels from Cairo to Murzuk in the years 1797-1798. The letters of Major Alexander Gordon*

weitgehend verzichten, kann nicht „*das Land schreiben*“, wie „die Afrikaner diese mit Recht von ihnen gefürchtete Angewohnheit der Europäer“ nennen. So verwandelt er sich selbst in „eine neuartige Maschine von höchster Präzision, er zeichnet in seinem Gedächtnis ein abstraktes Bild der Landschaft; leert sie von allem außer dem wenigen Notwendigen und Verwendbaren“⁴² und taucht – wie Burton aus Ilija Trojanows *Weltensammler* – als perfektes Double sprachlich und mit einer erfundenen Lebensgeschichte möglichst tief in die fremden Gesellschaften ein.⁴³ In einem dritten Handlungsstrang schließlich erzählt der Text die Geschichte Timbuktus im afrikanischen Kontext⁴⁴ und schafft damit einen Gegendiskurs zum europäischen, in dem Timbuktu auf ein langes Dasein als mythischer Ort zurückblickt.⁴⁵

Ilija Trojanows *Der Weltensammler* (2006) über das Leben des englischen Kolonialoffiziers Sir Richard Francis Burton treibt die „Mimikry und Maskerade“⁴⁶ bis zur letzten Konsequenz, denn sein Protagonist dringt mit Hilfe von Verkleidungen, Kenntnissen indischer Sprachen sowie des Arabischen und detailliertem Wissen über Sitten und Gebräuche der jeweiligen Kulturen perfekt in lokale Gesellschaften ein, doch hat er „eine fatale Schwäche“: „Er beließ es nicht dabei, die Fremde zu beobachten. Er wollte an ihr teilnehmen. Er war ihr verfallen, so sehr, dass er sie sogar bewahren wollte in ihrem zurückgebliebenen Zustand.“⁴⁷ Auch Trojanows Erzählstrategie ist multiperspektivisch: Burtons Version der Geschehnisse in Indien, Arabien und Ostafrika wird durch die Stimmen Einheimischer bestätigt oder auch korrigiert, so dass sie stets ambivalent bleibt. Letztlich lässt „die vielfach gebrochene Perspektivierung der Figur Burton [...] diesen aber eher verschwinden denn ihn als ‚lebenden Menschen‘ zu konturieren.“⁴⁸ Dennoch ist das Anliegen des Romans eindeutig, anhand charakteristischer Figuren wie Burton selbst, seiner Diener Naukaram in Indien und Sidi Mubarak in Ostafrika die „Lust am Wechsel

Laing, 1824-1826, Cambridge, 1964; René Caillié, *Journal d'un voyage à Temboctou et à Jenné, dans l'Afrique Centrale*, 3 Bde., Paris, 1830; dt. *Reise nach Timbuktu 1824-1828*, hg. v. Heinrich Pleitcha, Lenningen, 2006, angeführt in Bay, Hansjörg, „Going native? Mimikry und Maskerade in kolonialen Entdeckungsreisen der Gegenwartsliteratur“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 117-142, hier S. 130.

⁴² Stangl, *Der einzige Ort* (Anm. 40), S. 42.

⁴³ Ebd., S. 303; vgl. auch Schmiderer, Harald, „Literarische Archäologien der Kolonialzeit. Zu Ilija Trojanow und Thomas Stangl“, in: *Sprachen und Kulturen in (Inter)Aktion*, Teil I: Literatur- und Kulturwissenschaft, hg. v. Elke Sturm-Trigonakis und Simela Delianidou, Frankfurt am Main, 2013, S. 211-222, hier S. 216-218.

⁴⁴ Ebd., S. 234-245.

⁴⁵ Ebd., S. 369-375; vgl. auch Bay, „Going native?“ (Anm. 41), S. 130 sowie Stangl, Thomas/Arich-Gerz, Bruno, „Das Mäandernde ist so etwas wie ein Prinzip‘. Ein Gespräch mit Thomas Stangl über Raum und Räumlichkeit in *Der einzige Ort*“, in: *Afrika – Raum – Literatur. Africa – Space – Literature. Fiktionale Geographien. Fictional Geographies*, hg. v. Bruno Arich-Gerz, Kira Schmidt und Antje Ziethen, Remscheid, 2014, S. 24-32.

⁴⁶ Vgl. Bay, „Going native?“ (Anm. 41), S. 117.

⁴⁷ Trojanow, Ilija, *Der Weltensammler*, München, 2009, S. 131.

⁴⁸ Holdenried, Michaela, „Entdeckungsreisen ohne Entdecker. Zur literarischen Rekonstruktion eines Fantasma: Richard Burton“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 301-312, hier S. 311.

der Identitäten“ zu verhandeln.⁴⁹ Dabei wird klar, dass Kolonisierungsprozesse ihre Wirkung niemals nur in Richtung der Kolonisierten entfalten, sondern stets auch die Kolonisierenden betreffen und diese verändern.⁵⁰ Hybridität wird bei Burton jedoch nicht im postkolonialen Sinn einer „grundsätzlichen Heterogenität jeder Artikulation kultureller Bedeutung“ artikuliert, sondern als Diversität definierbarer kultureller Entitäten in spatalem oder temporalem Neben- oder Nacheinander konzipiert.⁵¹

In radikalem Gegensatz zum Chamäleon Burton bleibt Alexander von Humboldt in Daniel Kehlmanns Bestseller *Die Vermessung der Welt* (2005) stets der „radikale, humor- und ironielose Gesandte der Weimarer Klassik“.⁵² Seine strapaziösen Reisen durch Südamerika und Asien werden durch die ausschließlich geistigen Bewegungen im physikalischen und astronomischen Raum des Mathematikers Carl Friedrich Gauß konterkariert, doch beider Anliegen ist letztlich die exakte „Vermessung der Welt“, wobei der Weltreisende von Humboldt am Ende sich vorstellt, „wie Gauß eben jetzt durch sein Teleskop auf Himmelskörper sah, deren Bahnen er in einfache Formeln fassen konnte“, und nicht genau weiß, „wer von ihnen weit herumgekommen war und wer immer zu Hause geblieben“ ist.⁵³ Kehlmanns Protagonisten befördern die Konjunktur der Landvermesser und Kartografen in der aktuellen Literatur, die nach Robert Stockhammer zum *spatial turn* gehören oder „zur gestiegenen Einsicht in den Sachverhalt, dass Räume durch Apparate nicht nur erschlossen, durch Medien nicht nur repräsentiert, sondern durch beide auch allererst konstruiert werden“.⁵⁴

49 Streim, Gregor, „Differente Welt oder diverse Welten? Zur historischen Perspektivierung der Globalisierung in Ilija Trojanows Roman *Der Weltensammler*“, in: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr, Heidelberg, 2010, S. 73-89, hier S. 86.

50 Zum Einfluss der Kolonisierten des britischen Kolonialreiches auf die viktorianische Gesellschaft vgl. McClintock, Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*, New York, 1995.

51 Streim, „Differente Welt oder diverse Welten“ (Anm. 49), S. 87f.; vgl. auch Schmidt, Kira, „Am Meer vermischt sich alles.‘ Afrika vom Indischen Ozean aus betrachtet in Ilija Trojanows Burton-Texten“, in: *Afrika – Raum – Literatur* (Anm. 45), S. 53-67.

52 Marx, Friedhelm, „Die Wahrnehmung der Fremde in Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt*“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 103-116, hier S. 112.

53 Kehlmann, Daniel, *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg, 2008, S. 293.

54 Stockhammer, Robert, „Zur Konjunktur der Landvermesser in der Gegenwartsliteratur“, in: *Ins Fremde schreiben* (Anm. 14), S. 87-102, hier S. 100.

Auf dem Weg zu einer Weltliteratur des Kolonialen?

Auch wenn es verfrüht sein mag, einen deutschsprachigen Kanon der Literatur des Postkolonialen aufstellen zu wollen,⁵⁵ so lässt sich in der Gegenwartsliteratur doch ein breites Spektrum von Texten entdecken, deren (oft genug historische) Protagonisten sich auf Entdeckungsfahrten begeben, Länder außerhalb Europas vermessen und kartografieren oder diese kolonisieren. Ist bereits den einschlägigen Texten des 19. Jahrhunderts „ein Unbehagen am Kolonialen“ eingeschrieben,⁵⁶ so modifiziert sich dieses in der postmodernen Literatur dahingehend, dass die gegenwärtigen Protagonistinnen und Protagonisten als „Nachfahre und *Nachfahrer*, lesender Held und nachreisender Abkömmling“, als „Nachgänger und Spurensucher auf den Plan [treten]. Sie sind verstrickt im doppelten Diskurs der eigenen und der vorausgesetzten Geschichte und fangen doch unbeeindruckt noch einmal von vorne an“,⁵⁷ wobei sie kolonialistisch grundierte kognitive Raster teils exponieren, teils subvertieren.

Ein Theorietransfer von den klassischen *Postcolonial Studies* auf die deutschsprachigen Texte eignet sich jedoch nur bedingt für germanistische Fragestellungen, denn zum einen manifestiert sich in diesen kein *writing back*, und zum anderen wird der in asymmetrischen, binären Denkschemata verhaftete postkoloniale Ansatz traditionellen Zuschnitts ohnehin derzeit neu vermessen: Im Zuge der gegenwärtigen Globalisierung mit ihrer neoliberalen Weltwirtschaftsordnung sind ganz neue Kolonialismusprozesse in Gang gekommen, die in ihrer medialen Verarbeitung zum Beispiel in Romanen aufgrund der Ähnlichkeit ihrer formalen und inhaltlichen Merkmale eher durch das Konzept einer „Weltliteratur des Kolonialen“ zu erfassen wären.⁵⁸

Ein Teil der hier vorgestellten Romane – *Der Weltensammler*, *Herero* oder *Der einzige Ort* etwa – fügt sich nahtlos in das Konzept der Neuen Weltliteratur ein: Auf der Ausdrucksseite arbeiten diese Texte mit expliziter oder impliziter Multilingualität oder mit Metamultilingualismus, während auf der Inhaltsseite Dimensionen der Globalisierung unter Einsatz von Transspatialität und Transtemporalität verhandelt werden.⁵⁹ Dabei schärft das Bewusstsein der gegenwärtigen Globalisierungskonditionen den Blick für ähnliche Verhältnisse unter früheren Globalisierungen und schlägt sich in intensiverer Autoreflexivität und Metanarrativität nieder. Insofern lassen sich die deutschsprachigen Texte neben Werke wie z. B. Mario

55 Vgl. einen entsprechenden Versuch in Uerlings, Herbert/Patrut, Iulia-Karin (Hg.), *Postkolonialismus und Kanon*, Bielefeld, 2012.

56 Dunker, *Kontrapunktische Lektüren* (Anm. 3), S. 171.

57 Honold, Alexander, „Das weiße Land“ (Anm. 14), S. 73 f.

58 Vgl. etwa Wilson, Janet/Şandru, Cristina/Lawson Welsh, Sarah (Hg.), *Rerouting the Postcolonial. New Directions for the New Millenium*, London/New York, 2010; vgl. auch Siegel, Eva-Maria, „Afrika als Dystopie? Anmerkungen zu Konfigurationen von Raum und Zeit in Werken von Hamann, Buch, Kracht und Waberi“, in: *Afrika – Raum – Literatur* (Anm. 45), S. 68-89.

59 Ausführlich dazu Sturm-Trigonakis, *Neue Weltliteratur* (Anm. 9), S. 247-250 bzw. *Comparative Cultural Studies* (Anm. 9), S. 162f.

Vargas Llosas *El sueño del celta* (2010), Kate Grenvilles *The Lieutenant* (2008) oder Chimamanda Ngozi Adichies *Americanah* (2013) stellen – eine komparatistische Perspektive, welche die Frage nach der Angemessenheit einer „postkolonialen Germanistik“ auf der Basis einer Nationalliteratur provoziert. Was die Germanistik jedoch sicher zu leisten vermag, ist die Schaffung einer breiten empirischen Basis mit deutschsprachigen Texten des Entdeckens, Vermessens und Kolonisierens, die dann komparatistisch in den größeren Zusammenhang von (Post)Kolonialismus, (Neuer) Weltliteratur und Globalisierung(en) eingefügt werden können.



Monika Shafi

*A LIVING. WER TUT WO WAS,
UM SEIN ÜBERLEBEN ZU SICHERN*¹
ZUR PROBLEMATIK VON MOBILITÄT, ARBEIT UND WÜRDE IN
ROMANEN DER GEGENWARTSLITERATUR

Das Zitat im Titel dieses Beitrags stammt aus Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* und beschreibt das Projekt eines britischen Fotografen, der auf seinen Reisen Arbeitsverhältnisse dokumentiert. Er beobachtet z. B. in Istanbul stundenlang Männer, die am Hafengebreen Fische fangen, um zu sehen, ob jemand den Fang kauft. Schon der Titel des Projekts artikuliert zentrale Bedingungen zeitgenössischer Existenz, da er in der bilingualen Wortwahl auf Globalisierung verweist, Orte und Arbeit und indirekt auch die Möglichkeit des Scheiterns anspricht – die Gefahr, überflüssig und nicht mehr verwertbar zu sein. Prototypisch und in äußerster Kürze enthält dieser Satz, der Leben auf Überleben reduziert, nicht nur eine Synopsis des Romans, sondern auch zentrale Kennzeichen der Globalisierung, speziell die Unsicherheit prekärer Lebens- und Arbeitsbedingungen und damit verbunden Migrationsströme bisher unbekanntem Ausmaßes.

Die Auseinandersetzung mit Globalisierung, Postkolonialismus und Transnationalität ist seit Jahren ein fester Bestandteil deutschsprachiger Literatur, die Interdependenz ökonomischer, politischer und kultureller Globalisierung beschäftigt Autor/innen unabhängig von nationaler oder ethnischer Herkunft und Identität, wie Stuart Taberner gezeigt hat.² Anke S. Biendarra Darstellung von Globalisierungsprozessen in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur belegt ebenfalls, wie intensiv diese Entwicklungen aufgenommen werden.³ Autorinnen wie Mora, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe, Sibylle Berg, Saša Stanišić, Yadé Kara, Melinda Nadj Abonji und Schriftsteller wie Jonas Lüscher, Gregor Hens, Christian Kracht, Uwe Timm, um nur einige Namen zu nennen, zeigen in ihren Werken die Auswirkungen von Globalisierung auf individuelle Figuren und Gemeinschaften. Gerade diese Darstellung persönlicher und lokaler Erfahrungen ist, Graham Huggan zufolge, von zentraler Bedeutung, um globale Mikro- und Makroprozesse zu verstehen: „[G]lobalization is not just a shared instrument of financial control or a trans-

1 Mora, Terézia, *Das Ungeheuer*, München, 2013, S. 422.

2 Taberner, Stuart, „Transnationalism in Contemporary German-Language Fiction by Nonminority Writers“, in: *Seminar* 47/5 (November 2011), S. 624-645.

3 Biendarra, Anke S., *Germans Going Global. Contemporary Literature and Cultural Globalisation*, Berlin/Boston, 2012 sowie Marven, Lyn, „Introduction. New German-Language Writing since the Turn of the Millennium“, in: *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*, hg. v. Lyn Marven und Stuart Taberner, Rochester/New York, 2011, S. 1-16.

national effect of state dominance but rather the sum total of quotidian encounters in which local experience is both mediated and transformed by the larger, global networks within which it is contained.⁴

Diese Alltagserfahrung soll im Folgenden in zwei preisgekrönten und ausführlich rezipierten Romanen, Moras *Das Ungeheuer* (2013) und *Tauben fliegen auf* (2010) von Melinda Nadj Abonji anhand der Themen Mobilität und Arbeit untersucht werden. Diese Texte zeichnen sich dadurch aus, dass sie Mobilität, in der Form der Reise bei Mora, als Migration bei Abonji, mit Arbeit verbinden. In beiden Fällen spielt Arbeit eine zentrale Rolle – sei es als Erkenntnis der neoliberalen Operationalisierung und Kommodifizierung von Arbeit bei Mora oder als Suche nach einer besseren Existenz bei Abonji –, da Arbeit die Migration motiviert und auch konkrete Arbeitsprozesse ausführlich beschrieben werden. Zudem schildern die Autorinnen Arbeit nicht nur in ihrer ökonomischen und symbolischen Dimension, sondern auch in ihrer konkreten Materialität.⁵ Und ebenfalls beide erfassen die Suprematie der Arbeit – insbesondere die Steuerung von sozialer Identität und gesellschaftlicher Partizipation durch Arbeit – und zeigen, welche Auswirkungen das neoliberale Mandat des unternehmerischen Selbst⁶ auf Ehen und Familien, Biografien und Beziehungen haben kann.

Zentraler Bezugspunkt für die zwei Romane ist die Frage nach dem Preis für politisch-ökonomische Sicherheit. Ist jedes Opfer gerechtfertigt? Gibt es Alternativen zum Einsatz um jeden Preis? In *Das Ungeheuer* bildet eine traumatische Erfahrung, nämlich der Selbstmord der Ehefrau des Protagonisten, den Ausgangspunkt für seine fundamentale Reflexion über sein bisheriges Wertesystem, dessen Destruktivität durch die Geschichten von Migranten, denen er auf seinen Reisen begegnet, bestätigt wird. Für Abonjis junge Erzählerin geht es in erster Linie darum, die Differenzen generationsspezifischer Perspektiven zu verstehen. Für die Eltern war die Entscheidung, Titos Jugoslawien zu verlassen, um der Familie, vor allem den beiden Töchtern, eine politisch wie finanziell bessere Zukunft zu bieten, jedes Opfer wert. Dagegen ist für die älteste Tochter, die Protagonistin und Ich-Erzählerin, die Verbindung zur bäuerlichen Welt ihrer Großmutter, bei der sie auch die ersten Kindheitsjahre verbrachte, wichtiger als ein wirtschaftlicher Erfolg in der Schweiz, dem sie am Ende eine eindeutige Absage erteilt.

Bisher sind beide Romane in erster Linie anhand von Konzepten wie kulturelle und nationale Identität, Hybridität, Nation, Mehrsprachigkeit oder Deterritoriali-

4 Huggan, Graham, *Extreme Pursuits. Travel/Writing in an Age of Globalization*, Ann Arbor, 2009, S. 40.

5 Arbeit, vor allem neoliberale Arbeitsdiskurse werden von zahlreichen Autor/innen gestaltet, so beispielsweise von Peltzer, Ulrich, *Das bessere Leben* (2015); Steinaecker, Thomas von, *Das Jahr, in dem ich aufhörte, mir Sorgen zu machen, und anfang zu träumen* (2012); Schalansky, Judith, *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman* (2011); Zelter, Joachim, *Schule der Arbeitslosen* (2006); Röggl, Kathrin, *wir schlafen nicht* (2004); Händler, Ernst-Wilhelm, *Wenn wir sterben* (2002). Vgl. dazu auch den Beitrag von Ulrike Vedder in diesem Band.

6 Bröckling, Ulrich, „Diktat des Komparativs. Zur Anthropologie des ‚unternehmerischen Selbst‘“, in: *Anthropologie der Arbeit*, hg. v. Ulrich Bröckling und Eva Horn, Tübingen, 2002, S. 157-174.

sierung behandelt worden.⁷ Dies sind wichtige Deutungsansätze, auf die ich zurückgreifen werde, doch geht es mir vor allem darum, die Rolle der Arbeit im Kontext von Reisen und Migration als integrativen Bestandteil zu erkennen und mit dem Konzept der Würde zu verbinden.⁸ Würde, nicht materielle oder politische Sicherheit, erweist sich als das entscheidende Existenzkriterium für die Figuren in diesen Romanen, so meine These. Denn Würde fungiert als Gegenwert zu Unterdrückung, Ausbeutung, Arbeit und unternehmerischem Selbst. Insofern Würde die Achtung vor dem intrinsischen Wert von Selbst und anderen konnotiert, artikuliert sie dem neoliberalen Arbeitsregime konträre Positionen, da es ihr nicht um Verwertbarkeit und Produktivität, sondern um Selbsterhaltung geht. Die Charaktere machen jedoch die Erfahrung, dass in einer neoliberalen Globalgesellschaft Würde an fast keinem Ort zu finden ist.

Begriffsklärungen

Würde ist, wie Matthew Weinert in seinem Überblick zu unterschiedlichen Konzepten der Würde gezeigt hat, ein komplexer, schwer definierbarer Begriff, da er sowohl einen individuellen als auch einen sozialen Wert bezeichnet.⁹ Würde kann als eine primäre ontologische Kategorie verstanden werden, die den inhärenten Selbstwert eines Menschen bezeichnet, doch muss ihr die Anerkennung in und durch eine Gemeinschaft als gleichwertig zur Seite gestellt werden. Sozialer Status ist somit grundlegend für das Verständnis von Würde, und Würde umfasst zudem die Freiheit, ein Leben nach den eigenen Vorstellungen gestalten zu können. Verletzungen der Würde beziehen sich daher nicht nur auf körperliche Unversehrtheit, sondern gleichermaßen auf Verletzungen durch gesellschaftliche Interaktionen.

Ein weiteres, entscheidendes Kriterium der Würde ist, dass sie jegliche Form von Demütigung ausschließt. Was jeweils als demütigend verstanden wird, ist einerseits individuell und kulturell bedingt, doch tragen Kontext, Dauer und Ausmaß von demütigenden Praktiken zu ihrer genaueren und objektiveren Beurteilung bei. Dieser Bezug von Würde zu Demütigung zeigt besonders deutlich die kulturelle Vielschichtigkeit sowie den historischen Wandel des Würdebegriffs, da sich Würde im Zusammenwirken von subjektiven und sozialen Faktoren, die sich aus den Werten der jeweiligen Gemeinschaften ableiten, konstituiert. Würde ist keine homo-

7 Zu Nadj Abonji s. Kazmierczak, Madlen, „Nation als Identitätskarte? Zur literarischen Auseinandersetzung mit ‚Nation‘ und ‚Geschichte‘ bei Marica Bodrožić und Melinda Nadj Abonji“, in: *Germanica* 51 (2012), S. 21-33; Bühler-Dietrich, Annette, „Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić“, in: *Germanica* 51 (2012), S. 35-46; für *Das Ungeheuer* liegen noch keine einschlägigen literaturwissenschaftlichen Analysen vor, doch ist Moras Roman *Alle Tage* anhand dieser Kategorien untersucht worden, s. beispielsweise Mayr, Maria, „B as in Balkan. Terézia Mora's Post-Yugoslav Berlin Republic“, in: *German Life and Letters* 67/2 (2014), S. 242-259.

8 Dieser Zusammenhang findet sich auch in Werken von Herta Müller und Libuše Moníková.

9 Weinert, Matthew S., *Making Human. World Order and the Global Governance of Human Dignity*, Ann Arbor, 2015, S. 59-61.

gene, statische Größe und doch zugleich ein universaler Wert, in dem individuelle Autonomie und kollektive Anforderungen zum Ausgleich gebracht werden müssen.¹⁰

Die Figuren in beiden Romanen erleben, dass ihre Würde gerade durch ihre Arbeit und damit einhergehend durch den Ausschluss aus einer Gemeinschaft negiert wird. Im herrschenden Arbeitsdiskurs wird Arbeit über Wettbewerb reguliert, d. h. über den *relativen* Wert eines Menschen und seiner Leistung im Vergleich zu anderen. Würde verhält sich jedoch diametral zu dieser Operationalisierung, da sie auf dem inhärenten und unvergleichbaren Wert eines Menschen beruht. Würde zu bewahren wird zu einem fast aussichtslosen Unterfangen für all jene, die, von weltweiten Flüchtlingsbewegungen erfasst, ihre geografische, ökonomische und soziale Verankerung verlieren. Auch ihre Schicksale sind im Kontext der Mobilitätsdiskussion zu situieren, da sie exemplarisch die strukturelle Dualität globaler Mobilität offenlegen.

Mobilität umfasst zum einen die weltweiten Bewegungen von Kapital, (Kommunikations)Technologien und Menschen, zum anderen bezeichnet sie das dominante Stratifikationsmerkmal postmoderner Konsumgesellschaften.¹¹ Die Freiheit zu wählen, an welchem Ort man sein möchte, hängt entscheidend von sozialen Positionen und Hierarchien ab. So können die Mobilitätsprivilegierten räumliche Grenzen mit Leichtigkeit transzendieren, doch die Menschen am anderen Ende des Spektrums machen die gegenteilige Erfahrung, denn sie werden durch ihre Lokalität eingezäunt und behindert. Während für die globale Reiselite Schranken aufgehoben werden, erleben Migrant/innen, Exilierte und Flüchtlinge die Verstärkung von Grenzen.¹² Reisen und Mobilität sind daher durch die Dualität von Freiheit und Behinderung gekennzeichnet, und jede Diskussion von Reisen und Mobilität sollte, so Bianchi und Stephenson, diese Mobilitätsdichotomie, d. h. den Kontrast zwischen freiwillig gewählter und erzwungener Bewegung berücksichtigen. Obwohl Eliten und Migranten völlig unterschiedlichen Routen folgen, können beide Gruppen spiegelbildlich aufeinander bezogen werden, weil Mobilität beide Daseinserfahrungen strukturiert. Freizügigkeit gilt zwar als fundamentales Menschenrecht, in der Realität beschränken es aber Faktoren wie Nationalität, Lokalität oder Zugang zu ökonomischem und kulturellem Kapital, weshalb gerade dieses Recht im Zentrum jeder Mobilitätsdiskussion stehen sollte: „The right and abilities of humans to travel freely and without hindrance across international borders has in many ways become one of the defining ideological and material concerns of the twenty-first century, albeit one that is far from being universally acknowledged and institutionalized.“¹³

10 Ebd., S. 60 f.

11 Bauman, Zygmunt, *Globalization. The Human Consequences*, New York, 1998, S. 83.

12 Ebd., S. 89.

13 Bianchi, Raoul V./Stephenson, Marcus L. (Hg.), *Tourism and Citizenship. Rights, Freedoms and Responsibilities in the Global Order*, London/New York, 2014, S. 2.

Dieser duale Reisebegriff kann produktiv auf *Das Ungeheuer* und *Tauben fliegen* angewandt werden, denn beide Texte reflektieren in ihren Ausgangspositionen die Polarität von Privileg (Mora) und Beschränkung (Abonji), die sich jedoch im Laufe der jeweiligen Erzählungen verändern und in teilweise gegenteiligen Positionen enden. Reisen und Migration sind fluide Prozesse, die sich strukturell u. a. durch ihre zeitliche Dauer und die Rechtsposition der Subjekte unterscheiden. Reisen impliziert, wie Søren Frank dargelegt hat, prinzipiell eine kontrollierte Bewegung zwischen Ankunft und Aufbruch, die zumeist eine Route und vor allem Rückkehr einschließt. Genau diese Sicherheit fehlt der Migration, hier als Oberbegriff von Exil, Flucht, Nomaden und Heimatlosigkeit zu verstehen, da Rückkehr fraglich ist und Bewegung so von vornherein offen und unabgeschlossen ist.¹⁴

Disponible Arbeitssubjekte und Nomaden:
Terézia Moras Roman Das Ungeheuer

Das Ungeheuer ist die Fortsetzung des Romans *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) und weist die gleichen Protagonisten auf: Darius Kopp, einen hedonistischen IT-Ingenieur, und seine aus Ungarn stammende Ehefrau Flora. Am Ende des ersten Romans hatten beide ihren Job verloren, und Flora hatte Darius verlassen. *Das Ungeheuer* beginnt damit, dass Flora, die seit langem an Depressionen litt, Selbstmord begangen hat. Tief verstört bricht Darius jeglichen Kontakt mit der Außenwelt ab und zieht sich in seiner Wohnung von der Welt zurück. Nach mehreren Monaten erhält er die Nachricht, dass Floras Asche beigeasetzt werden muss. Daraufhin entscheidet er, nach Ungarn zu fahren, um dort einen angemessenen Ort zu finden. Die Suche verläuft jedoch erfolglos, und er reist weiter u. a. nach Albanien, Georgien, Armenien und in die Türkei und landet am Ende in Athen. Im Gepäck hat er Floras Asche sowie ihr Tagebuch in Form von Computereinträgen, die ihm eine junge Studentin aus dem Ungarischen ins Deutsche übersetzt hat. Floras Anwesenheit und Stimme werden auch visuell präsent gemacht, da ein schwarzer Querstrich jede Seite in zwei Hälften teilt und so Darius' Sicht (obere Hälfte) von der der toten Flora (untere Hälfte) trennt. Kopps Auseinandersetzung mit Flora, ihrer Biografie, den sich verschlimmernden Depressionen und schließlich ihrem Selbstmord bildet eine innere Reise, die parallel zu den äußeren Stationen abläuft.

Nach dem ersten fehlgeschlagenen Beisetzungsvorhaben in Ungarn hat Kopp weder ein festes Reiseziel noch folgt er einer bestimmten Route. Dem Skript des *Roadmovie* folgend, lässt er sich durch Zufallsbekanntschaften lenken, und Autofahren, Unterwegssein wird zum Reiseinhalt selbst. „Solange man in Bewegung ist, ist alles gut“¹⁵, stellt er fest, denn das Autofahren ermöglicht ein Ersatzleben, das

¹⁴ Frank, Søren, *Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjærstad*, New York, 2009, S. 16 f.

¹⁵ Mora, *Das Ungeheuer* (Anm. 1), S. 596.

Reflexion erlaubt.¹⁶ Diese Reduktion auf die Bewegung selbst kennzeichnet auch andere zeitgenössische Reisetexte, in denen die Reisekonstituenten von Aufbruch, Aufenthalt und Rückkehr zunehmend irrelevant werden.¹⁷ Auch Kopp interessiert sich kaum für das, was er sieht, doch fühlt er sich intensiv mit seinem Auto verbunden. Als materielle und symbolische Verdinglichung von Freiheit und Mobilität, Kontrolle und Sicherheit repräsentiert es sowohl Stabilität als auch Bewegung und verwischt damit genau jene Differenzen, die als Unterscheidungsmerkmal der beiden Zustände gelten. Der Wagen wird jedoch bei einer Demonstration in Athen völlig demoliert, und er beschließt daraufhin, zu Fuß zum Ätna zu pilgern, um Floras Asche in den Krater zu werfen. Der Wechsel von Fahren zu Gehen konnotiert eine Absage an Technologie und Moderne und damit eine entscheidende Veränderung in Koppes Selbstverständnis, da er ohne sein Fahrzeug nun endgültig besitz- und heimatlos geworden ist. Gleichzeitig hat er jedoch den richtigen, weil unangreifbaren Platz für Floras Asche gefunden und damit sein eigentliches Reiseziel, zumindest vorläufig, erreicht.

Kopp beginnt seine Reise relativ privilegiert, da er über finanzielle Mittel, Zeit und Freizügigkeit verfügt, doch kann man seine Fahrt nicht in einem touristischen Kontext bewerten. Trauer motivierte seinen Aufbruch, und sie lässt keinen Platz für Erholung oder Bildung; solche touristischen Marker werden zudem in ihrer ideologischen Funktion bloßgelegt.¹⁸ Je länger die Reise dauert, desto mehr verliert Kopp an Status, und er mutiert schließlich zum Nomaden, so dass seine Reise die eingangs skizzierte Mobilitätsdualität nachvollzieht. Vor allem erkennt er im Laufe der Reise und in der Auseinandersetzung mit Floras Aufzeichnungen seine eigene Position als disponibles Arbeitssubjekt.

Das Ungeheuer des Titels bezieht sich explizit auf Floras Depressionen, über die sie in ihren Eintragungen ausführlich berichtet. Ihre prekäre Arbeitssituation nahm entscheidenden Einfluss auf ihre Krankheit. So hatten Flora und Darius Dutzende von verschiedenen Jobs, auch in verschiedenen Städten, und Kopp ist der Ansicht, dass es der Mangel an Sicherheit war, der ihre Ehe letztlich ruiniert hat: „Krise, Zusammenbruch, Erholung, Zusammenbruch, Erholung, manchmal parallel zur Börse und manchmal nicht [...]. Das hat uns letztlich den Garaus gemacht. Dass es keinen Ort zu geben schien, an dem wir beide hätten leben können.“¹⁹ Kopp, der sich nach Normalität und einem überschaubaren Leben sehnt, erlebte bereits in *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, wie sein Weltbild zunehmend ins Wanken geriet. Floras Selbstmord und sein Rückzug aus der Arbeitswelt lassen ihn endgültig die Mechanismen von Profitabilität und Ausschluss erkennen, dass nämlich al-

16 Vgl. Borden, Iain, *Drive. Journeys through Film, Cities and Landscapes*, London, 2013.

17 Matos, Jacinta, „Old Journeys Revisited: Aspects of Postwar English Travel Writing“, in: *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, hg. v. Michael Kowalewski, Athen/London, 1992, S. 219. Siehe Ransmayr, Christoph, *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012); Hoppe, Felicitas, *Paradiese, Übersee* (2003) sowie *Pigafetta* (1999); Sebald, W. G., *Die Ringe des Saturn* (1995).

18 So kommentiert Kopp beim Besuch eines bulgarischen Kloster, das von vielen Touristen besucht wird: „Reisen bildet undsonweiter.“ (Mora, *Das Ungeheuer* [Anm. 1], S. 369)

19 Ebd., S. 47-49.

lein die Arbeitskraft und ihre Verwertung über gesellschaftliche Zugehörigkeit entscheiden. Illusionslos stellt er fest: „Ich bin 46 und [...] nicht verwertbar. Außer, dass ich noch lebe.“²⁰ Kopp begreift, so wie Flora lange vor ihm, dass Erwerbslosigkeit nicht nur sozialen und ökonomischen Ausschluss bedeutet, sondern auch den Verlust von Humanität, wie seine Frage „Wie geht es, dass eine Person aufhört zu existieren, ohne tot zu sein?“²¹ präzise verdeutlicht.

Floras Aufzeichnungen überlagern Kopp's Erinnerungen und Überlegungen, und sie bestätigen seine Einsichten in Bezug auf Arbeit. Vorrangiges Ziel Floras war es, „ihre Würde zu bewahren“²², doch macht sie sowohl in Ungarn als auch in Deutschland die Erfahrung, dass ihr Wunsch, „[i]n Stille und maßvoll“²³ zu leben, zum Scheitern verurteilt ist. Ihr Lebensweg zeigt beispielhaft den zuvor beschriebenen Zusammenhang individueller und sozialer Komponenten der Würde, denn Flora ist es verwehrt, ihrer Lebensweise zu folgen, und sie wird krank „am Versuch, normal zu sein“.²⁴ Den spezifischen Erfahrungen Floras und Kopp's stellt Mora außerdem Migrantenschicksale zur Seite, die von Ausbeutung, Verfolgung und Würdelosigkeit gekennzeichnet sind. „[D]as Leben des Flüchtlings“, erklärt die albanische Studentin Oda, mit der Kopp einige Tage reist, „kann nichts anderes als demütigend sein“.²⁵

Darius Kopp, Flora oder die namenlosen Flüchtlinge sind redundante Körper oder „living-dead“²⁶, wie Sherryl Vint im Rückgriff auf Giorgio Agamben und seine Unterscheidung zwischen *zoe* (der rein physischen Existenz) und *bios* (dem Leben in seiner Gesamtheit) solche Figuren benennt. Gleichzeitig tot und lebendig, gleichen sie zombihaften Wesen. Diese Zwitterhaftigkeit wird durch die Präsenz von Floras Asche und ihren Aufzeichnungen noch unterstrichen, denn ihre Figur verwischt die Grenzen zwischen Leben und Tod. Flora und Darius sind beispielhaft für die vom Neoliberalismus produzierten Objekte, die verworfen werden, aber zugleich zu einer Kultur gehören, die sich ursächlich durch Produktion und Abfall definiert und in der die Gefahr der Unbrauchbarkeit jeden treffen kann.²⁷

Genau diese Erfahrung der Redundanz formuliert auch Kopp's Reisebekanntschaft, der eingangs erwähnte britische Fotograf, der in seinen unterschiedlichen Projekten globale Lebensbedingungen dokumentiert. Doiv, wie Kopp ihn nennt, hat kein festes Zuhause und ist ständig unterwegs. Seine jahrelangen Beobachtungen haben ihn zu der Einsicht geführt, dass die Welt nur mehr aus Müll besteht: „*This is how our life is*. Es besteht zu einem großen Teil aus Müll. [...] Es entsteht

20 Ebd., S. 659.

21 Ebd., S. 660.

22 Ebd., S. 165.

23 Ebd., S. 403.

24 Ebd., S. 276.

25 Ebd., S. 288.

26 Vint, Sherryl, „Abject posthumanism: Neoliberalism, biopolitics, and zombies“, in: *Monster Culture in the 21st Century. A Reader*, hg. v. Marina Levina and Diem-My T. Bui, London, 2013, S. 133-148, hier S. 135.

27 Dies ist das zentrale Argument von Zygmunt Bauman in *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, 2004.

aus Müll, ist Müll und wird wieder Müll, und das innerhalb kürzester Zeit.“²⁸ Diese Einschätzung deckt sich mit Kopp's Einsicht, nicht mehr verwertbar zu sein. Er beschließt, nie wieder für ein Unternehmen zu arbeiten, und durchbricht so erstmals den Kreis von Zugehörigkeit und Mitläufertum.

Zum Topos der Reise gehört auch die durch die Begegnung mit anderen Menschen, Kulturen und Orten zu gewinnende Erkenntnis, die Veränderung und Neubewertung auslösen kann. Da Kopp's Fahrt in erster Linie eine Trauerreise ist, durch die er Floras Selbstmord sowie seine eigene Situation verstehen will, bleiben die äußeren Stationen diesem inneren Reiseweg untergeordnet. Kopp nimmt zwar immer wieder die Herrlichkeit der Landschaften wahr, doch findet er ihre Schönheit in seiner Trauer unerträglich. Schönheit kann weder seine Verzweiflung lindern noch Klarheit verschaffen und so ihr implizites Versprechen von Wahrheit und Einsicht nicht einlösen.²⁹ Ebenso wenig kann die Schönheit den globalen Müll aufheben, doch existiert sie neben ihm, als eine Art alternativer Kraft und Gegenwart, die auch in Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf* von Bedeutung ist.

*Würdevolle Arbeit und periphere Existenz:
Nadj Abonjis Roman Tauben fliegen auf*

Tauben fliegen auf beschreibt den mühseligen und oft demütigenden Integrationsprozess eines aus der Vojvodina stammenden Ehepaares aus der Perspektive seiner heranwachsenden Tochter Ildi. Die Migration aus Jugoslawien, der Zerfall des Landes im Balkankrieg der frühen neunziger Jahre und der Existenzkampf in der Schweiz werden von dem Kind, später eine Jugendliche, als kontrastierende, ja unvereinbare Welten wahrgenommen. Das Mädchen, wie auch seine jüngere Schwester, sehnt sich nach dem Ort seiner Herkunft. In alternierenden Kapiteln werden die kleinstädtische Gegenwartswelt der Schweiz und die bäuerliche, vor allem mit der Großmutter verbundene Herkunftswelt der Vojvodina gegenübergestellt. Für Ildi ist diese Landschaft nicht nur von außerordentlicher Schönheit, die sie bei jeder Reise aufmerksam registriert, sondern bietet auch Schutz und einen alternativen Raum.

Als Migrantenfamilie erleben die Kocisis, dass ihre Zugehörigkeit zu der neuen Nation über ihren Arbeitswert legitimiert wird, so dass Arbeit nicht nur ökonomischen, sondern auch nationalen Zugang schafft – eine Erfahrung, die Kopp fremd ist.³⁰ Von Ildi befragt, mit welchem Wort sie aus der Vojvodina in die Schweiz gekommen seien, erwidert der Vater: „Arbeit.“³¹ Arbeit ermöglichte der Familie die

28 Mora, *Das Ungeheuer* (Anm. 1), S. 427.

29 Vgl. Green-Lewis, Jennifer, *Teaching Beauty in DeLillo, Woolf and Merrill*, New York, 2008, S. 27-31.

30 Diesen Zusammenhang hat Mora jedoch in ihrem Roman *Alle Tage* behandelt.

31 Nadj Abonji, Melinda, *Tauben fliegen auf*, München, 2014, S. 49.

Einbürgerung und den Erwerb des Cafés Mondial „in bester Lage“³², doch für Ildi ist die entscheidende Frage, ob die Migration und die ungeheure Arbeitsleistung diesen Erfolg wert gewesen sind. Im Mittelpunkt der von ihr rückblickend erzählten Geschichte der Eltern, ihrer Herkunft und ihres Existenzkampfes steht daher das Bemühen, die elterliche Motivation zu verstehen: „[W]arum sind Mutter und Vater in die Schweiz gekommen, was war der eigentliche Grund?“³³ Das elterliche Argument, „in einer besseren Welt“³⁴ leben zu wollen, ist dem Kind unverständlich, da es ‚besser‘ nur im Kontext der ursprünglichen Heimat versteht, d. h. mehr Essen oder mehr Sonnenblumen. Diese ungleiche Definition von ‚besser‘ oder ‚mehr‘ beschreibt im Kern den Unterschied zwischen einer westlichen Erwerbsgesellschaft und einer traditionellen Subsistenzwirtschaft, welche Ildi als die ihr angemessene und damit würdevolle Lebensweise sieht.

Als Studentin hilft Ildi, wie ihre Schwester Noni, im Café aus, und sie beschreibt detailliert die oft anbiedernden oder herablassenden Gesten und Gespräche mit den Gästen. Aufgrund ihrer Erfahrungen im Café kommt sie zu dem Schluss, dass sie das elterliche Arbeits- und Erfolgsnarrativ nicht weiterführen will. Wie Flora erlebt auch Ildi, dass sie bei der Arbeit ihre Würde nicht bewahren kann, da sie weder als Subjekt noch als Teil einer Gemeinschaft akzeptiert wird. Das großmütterliche Dasein dagegen repräsentiert für sie trotz seiner Entbehrungen und Opfer eine würdevolle Existenz, an die sie am Ende zumindest symbolisch anzuknüpfen versucht, denn sie verlässt das Elternhaus und zieht in ein einfaches, nahe der Autobahn gelegenes Zimmer.

Dass Arbeit eine zentrale Rolle in dieser symbolischen Rückkehr in die Heimat spielt, zeigt sich beispielsweise an einer Szene, in der Ildi die Handhabung der komplizierten Kaffeemaschine meistern will:

Und das ist es, was mich an dieser Arbeit interessiert, nämlich die erforderliche Handbewegung möglichst leicht, in einem immer schöneren, das heißt ruhigeren Schwung auszuführen, und ich möchte jeden Tag merken, dass meine Hände die Tätigkeiten des Ausspannens, Ausklopfens, Einspannens besser verstehen und somit der Kaffee mehr als eine solide Qualität erreicht, ich möchte das Zusammenspiel zwischen meinen Händen und der Cimbali, einer Drei-Kolben-Maschine [...] perfektionieren.³⁵

Genugtuung durch Arbeit beruht, wie diese Schilderung geradezu idealtypisch wiedergibt, auf handwerklichem Können und der Perfektionierung durch Übung – Eigenschaften, die Richard Sennett als typisch für das handwerkliche Arbeitsmodell beschrieben hat.³⁶ Die Meisterschaft, die Ildi anstrebt und die sie auch bei ihren Verwandten in der Vojvodina beobachtet hat, wird jedoch durch die mangelnde Anerkennung außer Kraft gesetzt und widerspricht zudem dem Zeit- und Konkurrenzdruck, der für die Mutter maßgeblich ist: „Wir müssen besser werden,

32 Ebd., S. 44.

33 Ebd., S. 211.

34 Ebd., S. 172.

35 Ebd., S. 89.

36 Sennett, Richard, *The Craftsman*, New Haven/London, 2008, S. 21.

sagt die Mutter [...] schneller vor allem [...]. Wir haben hier noch kein menschliches Schicksal, das müssen wir uns erst noch erarbeiten.“³⁷ Die Mutter formuliert hier zum einen das neoliberale Programm der ständigen und nicht abschließbaren Selbstverbesserung, die im Gegensatz zum handwerklichen Arbeitsmodell steht, da nicht die Materie oder die Fähigkeit, sondern das ‚Mehr‘ der Arbeit leitend ist. Für die Mutter können nur durch Arbeit die Voraussetzungen einer menschenwürdigen Existenz geschaffen werden, da sie materielle und soziale Anerkennung liefert und damit auch die Migration rechtfertigt. Würde bleibt auch für die Mutter ein entscheidender Wert, aber sie begreift sie als funktional, während Ildi auf dem Eigenrecht von Würde besteht, das Instrumentalisierung ausschließt. Für beide ist die soziale Dimension von Würde, d. h. die Anerkennung durch eine Gemeinschaft, von entscheidender Bedeutung, welche die Mutter jedoch gegenüber dem Erfolg und einer zumindest partiell erfolgreichen Integration abwägt.

Ildis Kompromisslosigkeit gleicht den Einsichten der Charaktere in Moras Roman *Das Ungeheuer*, da eine systemimmanente Existenz für sie nicht mehr in Frage kommt, wie sie durch ihren Umzug dokumentiert. Diese Entscheidung enthält sowohl eine Absage an die Arbeitsbedingungen im Café als auch eine Absage an die Familie, und in dieser Verbindung von Arbeit und Familie wiederholt sie, wenn auch in veränderter Form, die Aufbruchserfahrung ihrer Eltern. In einem langen inneren Dialog mit der Mutter setzt sie sich mit der Migrationsentscheidung der Eltern auseinander, der „Verschiedenheit“³⁸ ihrer Positionen, die sie argumentativ nachzuvollziehen sucht. Der von den Eltern verfochtenen politischen Sicherheit und dem ökonomischen Erfolg in der Schweiz setzt sie nicht nur die nostalgische Sehnsucht nach Heimat und Kindheit entgegen, sondern sie stellt auch die elterliche Erwerbslogik selbst in Frage. Für die Eltern gehört die Vojvodina zu jenen randständigen Zonen, die außerhalb der dynamischen Netzwerke des globalen Kapitalismus liegen, ohne die kein Fortschritt und keine Freiheit möglich sind. Ildi dagegen zieht die periphere Existenz vor, weil ihr der Preis für die ökonomisch-politische Sicherheit, nämlich Verlust der Gemeinschaft, Diskriminierung und permanenter Arbeitsdruck, zu hoch erscheint, da er kein würdiges Leben ermöglicht. Man könnte argumentieren, dass ihre Haltung nur durch die in der Schweiz erworbenen Bildungs- und Aufstiegsprivilegien möglich wurde, ein Widerspruch, den sie nicht explizit anerkennt, doch ändert dies nichts an Ildis Wahl einer alternativen Existenz.

³⁷ Nadj Abonji, *Tauben fliegen auf* (Anm. 31), S. 85.

³⁸ Ebd., S. 299.

Schluss

In der Verzahnung von Mobilität, Arbeit und Würde entwerfen beide Romane ein kritisches Bild zeitgenössischer Existenz, die sie als die fast totale Unterordnung unter ein Arbeits- und Selbstdisziplinierungssystem zeichnen, das keine selbstbestimmte und daher würdevolle Lebensweise zulässt. Mora illustriert an der Reise einer einzigen Figur den Übergang vom Touristen zum Nomaden, der jedoch nicht nur als sozialer Abstieg, sondern auch als bewusst gewählte Alternative zu verstehen ist. Abonji zeichnet ebenfalls ein differenziertes Bild von Mobilität, da Migration sowohl als Erfolgs- wie als Verlustnarrativ entfaltet wird, deren Verschiedenheit nicht zuletzt aus der jeweiligen Bewertung von Konsum, Freiheit und Würde resultiert. Beide Autorinnen erteilen dem unternehmerischen Selbst mit seinen Forderungen nach ständigem Einsatz, Wettbewerb und Erfolg eine entschiedene Absage, und ihre Kritik überschneidet sich mit der von Röggl, Händler, Schalansky oder Zelter.³⁹ Zusätzlich betonen Mora und – mehr noch – Abonji den Zusammenhang von Arbeit und Nationalstaatlichkeit sowie die Entfremdung vom individuellen wie sozialen Körper. Im Aufzeigen von Verlust, Trauer und Entfremdung zeigen Mora und Abonji die zerstörerischen Auswirkungen neoliberaler Praktiken und, implizit, die Notwendigkeit einer radikal anderen Konzeption von Erfolg, wie sie paradigmatisch Flora artikuliert und zugleich als utopisch verwirft: „Was für eine Arbeit wäre das, bis man jeden Einzelnen soweit hätte, dass er sich nicht nur dann lebendig fühlt, wenn er etwas zerstört. Sondern, wenn er Gutes tut. [...] Märchen. Firlifanz.“⁴⁰

39 Siehe Anm. 5.

40 Mora, Terézia, *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München, 2013, S. 368.



Gerhard Scholz

INSELHOPPING DURCH DIE JAHRHUNDERTE.
DER HISTORISCHE ROMAN SEIT 2000 AM BEISPIEL
VON CHRISTIAN KRACHTS *IMPERIUM* UND
THOMAS HETTCHES *PFAUENINSEL*

Who claims Truth, Truth abandons. History is hir'd, or coerc'd, only in Interests that must ever prove base. She is too innocent, to be left within the reach of anyone in Power, – who need but touch her, and all her Credit is in the instant vanish'd, as if it had never been. She needs rather to be tended lovingly and honorably by fabulists and counterfeiters, Ballad-Mongers and Cranks of ev'ry Radius, Masters of Disguise to provide her the Costume, Toilette, and Bearing, and Speech nimble enough to keep her beyond the Desires, or even the Curiosity, of Government.

(Thomas Pynchon: *Mason & Dixon*)¹

A long time ago on an island far far away ...

Die Geschichtsschreibung steht gegenwärtig unter besonderer Beobachtung. Sie wird nicht nur von Philosophen und Historikern intensiv kritisiert, sondern auch in der Kunst ist die kreative Auseinandersetzung mit Geschichte und Historiografie jenseits medialer oder nationaler Grenzen en vogue. Sieht man in den Gewalteskalationen des vergangenen Jahrhunderts nicht eine Serie von Rückfällen in die Barbarei, sondern die logische Fortsetzung modernen Einheitsdenkens, kommt man nicht umhin, sich früher oder später mit jener Disziplin zu beschäftigen, die den Ideologien des 20. Jahrhunderts ihre Fundamente gelegt hat – der Geschichte.

Den souveränen Umgang mit der Geschichte, das Mitreflektieren der medialen Bedingungen und das Spiel mit den Erzähltechniken und Genres führen Thomas Pynchons historischer Roman *Mason & Dixon* (1997) und Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds* (2009) ebenso anschaulich vor wie Felicitas Hoppes *Johanna* (2006) und Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005). Da die bei-

¹ Pynchon, Thomas, *Mason & Dixon*, London, 1998, S. 350. Vgl. die deutsche Übersetzung: „Wer die Wahrheit beansprucht, den verläßt sie. In Dienst genommen oder gezwungen wird die Historik stets nur von niedrigen Interessen. Sie ist zu unschuldig, als daß man sie in Griffweite irgendeines Machthabers lassen könnte –, der sie nur zu berühren braucht, und ihre ganze Glaubwürdigkeit ist in einem Augenblick dahin, als wäre sie nie gewesen. Sie muß vielmehr liebevoll und in allen Ehren umsorgt werden, und zwar von Fabulisten und Fälschern, Dichterlingen und Verrückten jeglicher Couleur, Meistern der Verlarvung, welche ihr Kleidung, Toilette, Haltung und eine Sprache schaffen, die gewandt genug ist, nicht die Begierden, ja nicht einmal die Neugier des Staates zu wecken“ (Pynchon, Thomas, *Mason & Dixon*, übers. v. Nikolaus Stingl, Reinbek, 2001, S. 463).

den letztgenannten Romane schon zum Standardrepertoire von Abhandlungen über den postmodernen historischen Roman gehören,² sollen hier zwei jüngere Texte im Mittelpunkt stehen: Christian Krachts *Imperium* und Thomas Hettches *Pfaueninsel*.

Die fernen, isolierten Räume und Zeiten, in welchen beide Texte angesiedelt sind, sprechen die Sehnsucht nach Exotik, nach dem Neuen und Unbekannten ebenso an wie jene nach historischen Erkenntnissen. Dies entspricht durchaus der Tradition und Definition des historischen Romans und seiner Rezeption, die man als Geschichte der Öffnung und Diversifikation beschreiben kann: Während sich Walter Scott in seinen Romanen noch um die Verschmelzung des Historischen und des Romantischen bemühte, nimmt Hans Vilmar Geppert in seiner einflussreichen Studie von 1976 bereits einen weiteren Typus wahr, der den Hiatus zwischen Historie und Fiktion betont, anstatt ihn zum Verschwinden zu bringen.³ Nimmt man Ansgar Nünning's groß angelegte Analyse von 1995⁴ dazu, die bereits fünf verschiedene Typen von historischen Romanen ausmacht, erkennt man die Tendenz, die sich mit dem postmodernen Anspruch deckt, die Einheitsvisionen der Moderne durch eine neue Pluralität zu ersetzen. Folgerichtig beschreibt Linda Hutcheon „historiographic metafiction“ als Königsklasse postmodernen Schreibens: Nicht nur entspricht das (Sub)Genre selbst dem benannten Vielheitsanspruch, sondern es vollzieht auch in der Konfrontation von Geschichte mit Literatur automatisch die notwendige Überprüfung jenes Grundsteins modernen Denkens.⁵ Sowohl *Imperium* als auch *Pfaueninsel* erfüllen diesen Anspruch, obwohl sich die beiden Texte inhaltlich und formal kaum stärker voneinander unterscheiden könnten.

*Christian Kracht: Imperium (2012)*⁶

Schon zu behaupten, Christian Krachts Roman erzähle von August Engelhardt (1875-1919), der im Pazifik eine Ein-Mann-Kolonie gründete und sich ausschließlich von Kokosnüssen ernährte, wäre problematisch. Nicht etwa, weil sich zeitweise durchaus mehrere Leute auf der 1902 von ihm gekauften Insel Kabakon aufhiel-

2 Vgl. dazu Neuhaus, Stefan, „Die Fremdheit ist ungeheuer“. Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur“, in: *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, hg. v. Carsten Gansel und Elisabeth Hermann, Göttingen, 2013, S. 23-36; Catani, Stephanie, „Was bleibt von der Geschichte?“, in: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll und Johanna Bohley, Würzburg, 2011, S. 23-35; Scholz, Gerhard, *Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes „Johanna“ und Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*, Innsbruck, 2012.

3 Vgl. Geppert, Hans Vilmar, *Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, 1976, S. 35-37.

4 Nünning, Ansgar, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiction*, Trier, 1995.

5 Hutcheon, Linda, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York/London, 1988, S. 101.

6 Kracht, Christian, *Imperium*, Köln, 2012 (in diesem Abschnitt zitiert mit parenthetischen Seitenangaben im Fließtext).

ten, und auch nicht, weil sowohl der historische Engelhardt als auch der fiktionale auch anderes zu sich genommen haben als nur Kokosnüsse, sondern weil Krachts Engelhardt im Gegensatz zum historischen nicht nur den Ersten, sondern auch den Zweiten Weltkrieg überleben darf, worin bereits deutlich wird, wie Kracht die Geschichte nach seinem Willen formt. Überhaupt ist der Leser angehalten, der Erzählung gegenüber wachsam zu bleiben, denn nicht nur die fehlende Faktentreue signalisiert Unzuverlässigkeit:

Nun, in diese Zeit fällt diese Chronik, und will man sie erzählen, so muß auch die Zukunft im Auge behalten werden, denn dieser Bericht spielt ganz am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, welches ja bis zur knappen Hälfte seiner Laufzeit so aussah, als würde es das Jahrhundert der Deutschen werden, das Jahrhundert, in dem Deutschland seinen rechtmäßigen Ehren- und Vorsitzplatz an der Weltentischrunde einnehmen würde, und es wiederum aus der Warte des nur wenige Menschenjahre alten, neuen Jahrhunderts durchaus auch so erschien. So wird nun stellvertretend die Geschichte nur eines Deutschen erzählt werden, eines Romantikers, der wie so viele dieser Spezies verhandelter Künstler war, und wenn dabei manchmal Parallelen zu einem späteren deutschen Romantiker und Vegetarier ins Bewußtsein dringen, der vielleicht lieber bei seiner Staffelei geblieben wäre, so ist dies durchaus beabsichtigt und sinnigerweise, Verzeihung, in nuce auch kohärent. Nur ist letzterer im Augenblick noch ein pickliger, verschrobener Bub, der sich zahllose väterliche Watschen einfängt. Aber wartet nur: er wächst, er wächst. (S. 18 f.)

Zwar wird das Versprechen, zumindest gleichnishaft von Hitler zu erzählen, trotz der Parallelen (Vegetarismus, Größenwahn, Reformgedanke, Selbstinszenierung als Erlösergestalt, gegen Ende Antisemitismus) nie ganz eingelöst, und die Verbindung wird („in nuce“) wenn überhaupt, dann über das titelgebende Imperium hergestellt. Dennoch ist es weniger der Inhalt, über den zu sprechen ist,⁷ als vielmehr die Art, wie er vorgetragen wird. Der mit Hitler angeblich gleichzusetzende Engelhardt wird im Gegensatz zu seinem Konterpart immerhin als jemand vorgeführt, dessen Untertanen ihn nur belächeln, während sie auf sein Ausscheiden aus der Geschichte warten. Relativiert wird dies allerdings durch den durchwegs ironisch gehaltenen Erzählstil, der deutlich als Thomas-Mann-Parodie angelegt ist und „väterliche Watschen“ ausnahmslos an alle Figuren verteilt – wie an die Geschichte insgesamt. Die Urteile des Erzählers sind somit doppelt ironisch gebrochen: einmal durch die Mann'sche Ironie und ein weiteres Mal durch die Parodie derselben, die Kracht durch Übertreibungen sowie die Differenz zu den zeitgenössischen und seinen eigenen bisherigen Schreibstilen (der Plural ist durchaus angebracht) signalisiert. Intertextuell als ironisch markiert ist der Stil darüber hinaus insofern, als man ihn als Verweis auf Krachts Debütroman *Faserland* (1995) verstehen kann, in dem gegen Ende ein Hund in der Dunkelheit sein Geschäft „vielleicht“ auf Thomas Manns Grab verrichtet.⁸ Dass dabei das Sprachniveau des großen Vorbilds zwar imitiert,

⁷ Zur Debatte, die Georg Diez durch seine *Imperium*-Rezension im *Spiegel* losgetreten hat, vgl. Winkels, Hubert (Hg.), *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2012*, Berlin, 2013.

⁸ Kracht, Christian, *Faserland*, Köln, 1995, S. 155.

aber nicht erreicht wird, ändert nichts an der so erzeugten Distanz zwischen Leser, Erzähler und Erzähltem, sondern unterstreicht sie noch, unabhängig von der kaum ergründbaren Absicht des Autors. Berücksichtigt man zudem die verspielte Autor-Persona Krachts, der es sich in Fernsehen, Internet und Print-Veröffentlichungen immer wieder zur Aufgabe macht, seine Leser und Interviewpartner zum Narren zu halten,⁹ sieht man sich vor die Aufgabe gestellt, einen Text zu entschlüsseln, den ein Schweizer Autor hinter der Maske des Provokateurs mit der Stimme eines distanzierten bis arroganten deutschen Bildungsbürgers über einen deutschen Kolonisator und die deutsche Geschichte erzählt. Ähnlich wie der Bildungsroman oder das bürgerliche Trauerspiel scheint das Genre des traditionellen historischen Romans im 21. Jahrhundert nur noch unter mehrfachen ironischen Vorzeichen als Schablone für Geschichtserzählungen dienen zu können.

Exzessives Namedropping ergänzt das historisierende und bildungsbürgerliche Vokabular: Außer Adolf Hitler, der noch zwei weitere Male auftaucht, treten auch Thomas Mann, Hermann Hesse, Franz Kafka und Albert Einstein ohne explizite Namensnennung als Figuren auf. Der Protagonist darf darüber hinaus mit zahlreichen anderen namentlich genannten Reformern wie Gustav Nagel, Unternehmern wie Edward Halsey und Kolonialdamen und -herren wie Emma Forsayth Kontakt knüpfen.¹⁰ Schließlich sind in den Text in verschiedenen Graden der Explizitheit – von namentlicher Nennung bis zur mehr oder weniger subtilen Anspielung – noch eine Vielzahl anderer historischer Personen eingewoben, ohne dabei selbst aufzutreten, darunter Joseph Conrad, Charles Dickens, Homer, Jack London, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Friedrich Nietzsche und zahlreiche andere.¹¹

Das dichte Netz von Verweisen, das dadurch entsteht, schafft nicht nur einen intellektuellen und historischen Hintergrund für die Diegese, sondern charakterisiert auch den Erzähler und stellt vielfältige Bezüge innerhalb des Textes her. Als Beispiel soll hier Engelhardts erste Landung auf seiner Insel Kabakon dienen:

[...] und für die schwarzen Männer im Boot und die paar Eingeborenen [...] sah es aus, als sei es ein frommer Gottesmann, der dort vor ihnen betete, während es uns Zivilisierte vielleicht an eine Darstellung der Landung des Konquistadoren Hernán Cortés am jungfräulichen Strande von San Juan de Ulúa erinnert, allerdings gemalt, falls dies denn möglich wäre, abwechselnd von El Greco und Gauguin, die mit ex-

9 Vgl. exemplarisch die Sendung *Druckfrisch* vom 02.11.2008, in der Kracht gegenüber dem Moderator Denis Scheck seinen Ambitionen, in die argentinische Politik zu gehen und die Falkland-Inseln mit kriegerischen Mitteln zurückzuerobern, Ausdruck verleiht und sich damit selbst zum (Re)Kolonisator stilisiert.

10 Adolf Hitler S. 79, S. 230 f.; Thomas Mann S. 84 f., S. 87 f.; Hermann Hesse S. 62 f.; Franz Kafka S. 125 f.; Albert Einstein S. 95; Gustav Nagel S. 83; Edward Halsey S. 105-110; Emma Forsayth ab S. 57.

11 Joseph Conrad S. 59; Charles Dickens S. 74, S. 189; Jack London S. 173; Herman Melville S. 193; Vladimir Nabokov S. 54, S. 241; Friedrich Nietzsche S. 221; außerdem: Arnold Böcklin S. 211, S. 232; Charles Fourier S. 172; Paul Gauguin S. 66; Silvio Gesell S. 91; El Greco S. 66; Homer S. 133; Edmund Husserl S. 237; Emil Nolde S. 174; Max Pechstein S. 174; Pierre-Joseph Proudhon S. 172; Giacomo Puccini S. 207; Alfred Lord Tennyson S. 123 f. u. a. m.

pressivem, schartigem Pinselstrich dem knienden Eroberer Engelhardt abermals die asketischen Züge Jesu Christi verleihen.

So sah die Besitznahme der Insel Kabakon durch unseren Freund ganz unterschiedlich aus, je nachdem von welcher Warte aus man das Szenario betrachtete und wer man tatsächlich war. Diese Splitterung der Realität in verschiedene Teile war indes eines der Hauptmerkmale jener Zeit, in der Engelhardts Geschichte spielt. Die Moderne war nämlich angebrochen, die Dichter schrieben plötzlich atomisierte Zeilen; [...] von der Erfindung des Kinematographen ganz zu schweigen, der unsere Wirklichkeit exakt so dinglich machen konnte, wie sie geschah, zeitlich kongruent, als sei es möglich, ein Stück aus der Gegenwart herauszuschneiden und sie für alle Ewigkeiten als bewegtes Bild zwischen den Perforationen eines Zelluloidstreifens zu konservieren. (S. 65 f.)

Indem der Erzähler die Wahrnehmungsmuster der Zuseher kategorisiert, demonstriert er seine Überheblichkeit und seinen Rassismus: Die Naiven sehen die Welt in seinen Augen so, wie Gauguin sie malt, flächig und bunt, während „wir“ Intellektuellen durch dieses Bild hindurch die Hand El Grecos wahrnehmen, scharf und detailliert, und nebenbei über den Vergleich mit Cortés Engelhardts Gewaltpotenzial erkennen. Die von diesem Urteil ausgehende Schilderung des Zeitgeists dient außerdem der Motivation des Hauptcharakters, dessen Vorgehen jener „Splitterung der Realität“, der verwirrenden Vielfalt der Stile und Ideen, entgegenwirken soll – was im Übrigen für Hitlers Vorgehen genauso gilt. Gleichzeitig aber ist die ganze Passage als Diskurs über Wahrnehmung und damit als postmoderner, meta-historiografischer Kommentar zu verstehen: Es geht um Pluriperspektivität und um die Unmöglichkeit von (historischer) Objektivität, auch wenn sie der Filmkamera vordergründig zugestanden wird. Der Text selbst, der ja alles andere als objektiv und neutral ist, gibt sich nämlich zeitweilig ebenfalls als Film aus (S. 47 f., S. 241 f.) und bedient sich entsprechend cinematischer Mittel wie Zeitraffer, Zeitlupe oder Nahaufnahme, um seine Position zu verstärken. Damit führt er die behauptete zeitliche Kongruenz und Objektivierung der Wirklichkeit und damit eben nicht nur die Objektivität der Kamera, sondern auch die des Erzählers und des Historikers ad absurdum: Es ist nicht möglich, sich über die Vielfalt der Wahrnehmungen hinwegzusetzen, wie es die (traditionell) moderne Geschichtswissenschaft von ihren Adepten verlangt.

Proleptisch verweist die Erwähnung des Kinematografen zudem auf das Ende des Romans, in dem Engelhardts Leben in einen Hollywoodfilm verwandelt wird (S. 241 f.), womit – und dies postuliert der Text als eigentliche Verbindung zwischen dem Kokos- und dem Nazi-Imperium – bereits jenes Imperium vorweggenommen ist, welches das deutsche ablösen wird: Wie schon in *Die Vermessung der Welt* tritt an die Stelle des deutschen Vereinheitlichungsgedankens der umso erfolgreichere amerikanische, die ehemaligen europäischen Auswanderer kommen als amerikanische Einwanderer zurück und bringen Amerika mit sich in Form von schwarzen GIs – kolonialisierten Kolonisatoren – und Hotdogs (S. 240).

Die Katze, oder vielmehr die Schlange, beißt sich damit in den eigenen Schwanz – das Leitmotiv des Romans ist „Ouroboros, jene[] Schlange, die ver-

sucht, ihren eigenen Schwanz zu verzehren“ (S. 179), die auch als „der große Kreis, das Möbiusband, das Feuerrad, die Kalachakra“ (S. 221) erscheint und ihr eindringlichstes Bild in Engelhardt selbst findet, der sich buchstäblich selbst verschlingt:

Der ursprüngliche Mensch des Goldenen Zeitalters ernährte sich von anderen Menschen, ergo der gottgleich werdende, der nach Elysion Zurückkehrende von sich selbst: God-eater. Devourer of God. Und Engelhardt greift zur Kokossschale, darin er seinen Daumen verwahrt hat, entfernt sorgfältig das Salz von dem abgetrennten Stück und beißt hinein, den Knochen mit den Zähnen zerknackend. (Ebd.)

Engelhardt selbst wird so, während er sich am Zenit wähnt, vom Erzähler nicht nur jeglicher Würde und Autorität beraubt, sondern auch selbst zum Sinnbild einer Geschichte, die nicht fortschrittlich, modern-teleologisch auf ein Ziel hinstrebt, sondern sich kreisförmig wiederholt. Ähnlich wie Daniel Kehlmann in *Die Vermessung der Welt* lässt auch Kracht seinen Protagonisten die primäre Erzählebene überwinden und durch den Blick in das Feuerrad die eigene Gemacht- und Gesteuertheit erfassen. Nur erkennt Engelhardt nicht unsere Zeit und Welt, wenn er die seine transzendiert, sondern die Horrorvisionen eines H. P. Lovecraft und Robert W. Chambers, die ihn entgegen seiner eigenen Wahrnehmung nicht als Krone der Schöpfung, sondern als sinn- und wertloses Wesen zeichnen:

Tiere erschienen ihm dann, gewaltige, dem Genius Malignus anverwandte Tiere, deren Anblick so unsagbar grauenvoll war, daß er sich vor Entsetzen zusammenkrümmte, kümmerlich Schutz suchend in den dunkelsten Ecken seiner Existenz. Tiere, deren schauerhafte Namen er sich zu nennen scheute, abscheuliche Wesen, die Hastur und Azathoth genannt wurden und ihm zischend zuflüsterten, die Menschheit sei eine unbedeutende, belanglose, vollends nichtige Lappalie im Universum, deren Schicksal es sei, zu erscheinen und wieder zu vergehen, unbemerkt und unbeweint. (S. 179 f.)

Die meiste Zeit aber verbringen Engelhardt und seine Zeitgenossen hinter dem „Schleier der Maja“ (S. 119) und ahnen nichts von dem kosmischen Abgrund, der sich auf der anderen Seite verbirgt. Außer ihm erkennt einzig Gouverneur Hahl, dass „wir Menschen [...] in einer Art hochkomplexem Kinofilm oder Theaterstück leben, aber nichts davon ahnen, da die Illusion vom Regisseur so perfekt inszeniert sei“ (S. 237).

Bei all dieser Verspieltheit, all diesem postmodernen Changieren zwischen Hoch- und Trashkultur, kommen auch der historischen ‚Realität‘ wechselnde Rollen zu. Während der Erzähler stellenweise sein absurdes Detailwissen mit den Lesern teilt – beispielsweise über die „Brotkrümel [...] am spärlichen Moustacheflaum“ (S. 230) von Gavriilo Princip, die von einem Sandwich stammen (Krachts Erzähler kennt sogar den Belag), das der Attentäter von Sarajevo, populären Darstellungen zufolge, in Moritz Schillers Café gegessen haben soll –, misst er der historischen Akkuratessie andernorts weniger Relevanz zu. Diebstahl, das Wetter, einmal sogar ein Mord: All dies „verschwindet im Nebel der erzählerischen Unsi-

cherheit“ (S. 130) – ein demonstrativer systematischer Entzug von Historizität ausgerechnet im Genre des historischen Romans.

Hinzu kommt, dass der Erzähler zweimal seine Identität durchscheinen lässt. Beim ersten Mal wird zuerst von einer Bürgerrechtlerin erzählt, dann von einem Glas Milch, dann folgt unvermittelt der Satz: „Ich glaube nicht, daß er jemals einen Menschen wirklich geliebt hat.“ (S. 90) Das andere Mal präsentiert der Erzähler dem Leser gar einen Ausschnitt aus der eigenen Familiengeschichte, nachdem er in einem Jahrzehnte überspringenden Schwung den Ersten und den Zweiten Weltkrieg zusammengefasst hat. Seine Großeltern tun so, als hätten sie nichts gesehen, während „mit Koffern beladene Männer, Frauen und Kinder am Dammtorbahnhof in Züge verfrachtet und ostwärts verschickt werden, hinaus an die Ränder des Imperiums, als seien sie jetzt schon Schatten, jetzt schon aschener Rauch“ (S. 231). Das Kippen der Erzählung ins Persönliche zeigt den Erzähler als Subjekt mit Vergangenheit, Gefühlen, persönlichen Urteilen und Meinungen, egal wie sehr er sich sonst hinter Gelehrtenbart und Allwissenheitshabitus verbirgt.

Dass der Protagonist den Tod des historischen August Engelhardt um Jahrzehnte überdauert, um von den Amerikanern mit Fleisch gefüttert und durch die Filmindustrie verewigt zu werden, ist in diesem Zusammenhang nur eine Freiheit mehr, die sich Autor und Erzähler erlauben: nur ein weiterer, konsequenter Bruch mit der Erwartungshaltung des Lesers, der das Imperium Kabakon zerfallen sehen will wie das Imperium Tertium; vor allem aber eine provokative Demonstration der lückenlosen, staffellaufartigen Weitergabe der Imperialmacht von Engelhardts Kabakon (stellvertretend für das Naziregime) an die USA, die nun an der Reihe sind, kulturelle und machtpolitische Herrschaft über Deutschland auszuüben.

*Thomas Hettche: Pfaueninsel (2014)*¹²

Dass fiktionale Inseln selten nur für sich selbst stehen, zeigt nicht nur Krachts *Imperium*, sondern auch Thomas Hettches *Pfaueninsel*, bei der es sich als Garteninsel um eine Heterotopie bzw. Heterochronie in doppelter Hinsicht handelt. Der Garten gilt als Welt en miniature,¹³ auf der eine andere Ordnung herrscht, die die Kopräsenz verschiedener Räume und Zeiten zulässt. Nicht nur deshalb wird es kaum je das Ziel des Gartenromans in der Nachfolge von Goethes *Wahlverwandtschaften* sein, Aussagen über Pflanzenzucht zu treffen. Dass Hettche dennoch eine Flut an historischen Details und botanischem Wissen verarbeitet, anders als Kracht eine ironiefrei historisierende Sprache gewählt und zudem zahlreiche allgemeine Betrachtungen zu Zeit und Sprache eingeflochten hat, lässt seinen Text anfangs als einen gezielten Gegenwurf zum postmodernen historischen Roman erscheinen:

12 Hettche, Thomas, *Pfaueninsel*, Köln, 2014 (in diesem Abschnitt zitiert mit parenthetischen Seitenangaben im Fließtext).

13 Vgl. Foucault, Michel, „Von anderen Räumen“, in: *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, Bd. 4, Frankfurt am Main, 2005, S. 938 f.

Die junge Königin stand einen Moment lang einfach da und wartete, daß ihre Augen sich an das Halbdunkel des Waldes gewöhnten. Gerade eben noch hatte sie auf der sonnigen Wiese Ball gespielt, jenes englische Spiel mit den hölzernen Hämmerchen, das dem König so sehr gefiel. [...] Als ob die Zeit hier ihre Richtung verlöre, umstrudelt sie die Insel, es vermischen Vergangenheit und Zukunft sich hier auf besondere Weise [...]. (S. 7)

Das märchenhafte Figurenrepertoire, der antiquierte Satzbau und die Wortwahl („irdene Becher“, „Gehülfen“ u. Ä.) sind darauf angelegt, den Eindruck zu vermitteln, der Text sei zur Zeit seiner Handlung verfasst, also dem Geiste der Romantik entsprungen, arbeiten aber einer stereotypischen Charakterzeichnung und formelhaften Handlung von einer verhinderten Liebe und der Rückkehr des verlorenen Sohns zu. Zwar lässt sich Hettches *Pfaueninsel* geradezu als plakative Abkehr von seiner früheren, auf erzählerische und mediale Avantgarde setzenden Schreibpraxis lesen, doch um einen bloß historisierenden Roman handelt es sich keineswegs.

Das Märchenhafte dient nämlich nicht nur der Herstellung eines romantischen Erzähltons, sondern auch der Erzeugung und Bewusstmachung von Distanz. Hettches sprachphilosophische Einschübe machen mitunter deutlich, welche Masse an Bedeutungen und damit an Geschichten die Begriffe in sich tragen und wie sehr unsere Wahrnehmung und Textrezeption von solchen Bedeutungsfeldern gesteuert sind. Hinzu kommt, dass die Begriffe und Ideen ebenso dem historischen Wandel unterworfen sind:

Eine Königin? Was ist das? Eine Märchengestalt, denken wir, und doch: dieser hier pulste das Leben am Hals und flackerte über die Wangen, hier, in der schwülen Enge der Bäume, eng um die junge Frau herumgelegt wie jenes Wort sie zu bezeichnen. [...] Wußte man damals mehr? War denn tatsächlich damals jenes Wort eines wie Soldat oder Arzt? Wir können es nicht wissen. Alles ist Märchen oder nichts. (S. 9)

Wie Hayden White,¹⁴ der wohl einflussreichste Theoretiker postmoderner Geschichtswissenschaft, erklärt auch Hettches Roman auf Basis metasprachlicher Überlegungen die Trennung zwischen Fiktion und Historiografie für unzutreffend, nicht indem er den Realismus des Romans betont, sondern umgekehrt, indem er das Fiktionale historischer Beschreibungen herausstreicht. Neben der Wortwahl ist es auch bei Hettche die Narration, insbesondere die Auswahl des Erzählten bzw. nicht Erzählten, die den Abstand von Text und Wirklichkeit ausmacht: „Und was ist mit dem, was zuvor geschah und hier auch keine Erwähnung gefunden hat? Den Dingen und Geschichten also, die fehlen? Was änderte sich, fügte man sie nachträglich noch in das Bild ein?“ (S. 274)

Man kann sogar so weit gehen, darin eine Ablehnung jeglicher Repräsentationsfunktion von Sprache zu erkennen, insbesondere dann, wenn man die Frage nach dem Sinn des Schönen und Zierlichen, die hinsichtlich des Sammeltriebes des Kurfürsten geäußert wird, auf den Text bezieht: „Was dieses genützt hat, diese Frage

14 Vgl. v. a. White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, 1973.

kann ich nicht beantworten.“ (S. 58) Der Vorgang des Erzählens, so suggeriert die Passage, dient der Hervorbringung des Schönen und vermag dies nur unter Verzicht auf Zielgerichtetheit, als seien beide Eigenschaften streng voneinander getrennt.

Nutzlosigkeit ist aber nicht mit Wirkungslosigkeit gleichzusetzen. Der Roman folgt in dieser Hinsicht Baudrillards Konzept der Hyperrealität, das unterstellt, dass unsere Realität durch Nachahmung der Fiktion die Züge des Fiktionalen annimmt und so nachträglich die Fiktion zu ihrem Ebenbild macht. Pointiert gefasst: Nicht die Fiktion ahmt die Realität nach, sondern umgekehrt die Realität die Fiktion; Wirklichkeit wird erst durch Sprache hervorgebracht:

Seltsam ist, daß die Insel auf der ältesten Karte, die es gibt, jener von Suchodoletz aus dem Jahr 1683, zwar Pfauwerder heißt, der Große Kurfürst, nachdem er sie wirtschaftlich zu nutzen begann, sie aber nach den Tieren benannte, die er hier ansiedelte. Als Kaninchenwerder erscheint sie in den Akten. [...] Nach Johann Kunckels, des Glasmachers, Zwischenspiel ließ das Gut Bornstedt hier Schafe, Kühe und Ochsen grasen, dann wurde die Insel dem Potsdamer Waisenhaus geschenkt, von dem sie schließlich der Vater selig unseres Königs erwarb und kurz vor seinem Tod auf Gut Sacrow Pfauen kaufen und hier aussetzen ließ. Keine dreißig Jahre ist das her, und erst seitdem heißt sie Pfaueninsel. Die Wirklichkeit äfft so den Namen nach und glaubt der Lüge, die Namen immer in sich tragen. (S. 91 f.)

Die Erläuterung stammt von Chamissos Schlemihl, der als Teil dieses Denkmodells mitsamt Siebenmeilenstiefeln und Fortunati Glückssäckel im Roman auftritt und damit das Karnevaleske, das dem Roman sein Personal von Zwergen, Riesen und Wilden verleiht, vervollständigt. Sein Auftritt lässt sich zugleich aber auch als Projektion der belesenen kleinwüchsigen Hauptfigur verstehen, insbesondere da Schlemihl für ihren Suizid am Ende der Erzählung die Utensilien bereitstellt. Selbsttötung und Lektüre werden damit in einen eigentümlichen Zusammenhang von Realitätsflucht gestellt und die These von der sprachlichen Welterzeugung durch die These sprachlicher Weltvernichtung ergänzt.

Dass auch die Wurzeln dieser Anschauung in postmoderner Theorie liegen, kann eine frühere Überlegung der „Zwergin“ belegen: „Jeder Blick, der uns trifft, zerstört unsere eigene Welt und stellt uns in seine eigene hinein.“ (S. 49) Was zunächst nur wie die Anklage gegen die Vergegenständlichung des Anderen wirkt, kann vor dem Horizont postmoderner Theorie als „Weise der Welterzeugung“ im Sinne Nelson Goodmans verstanden werden: An die Stelle eines einheitlichen Weltbilds und einer außersprachlichen Realität treten unzählige Welten, die man erzeugt, indem man auf sie Bezug nimmt.¹⁵

Schon die Subjekt-Objekt-Frage allein ist Teil einer umfassenden Kritik an der Moderne und ihren Mitteln. Wie in Kehlmanns *Vermessung* beginnt die moderne Weltanschauung – hier verkörpert von den Gartenplanern Peter Joseph Lenné und Gustav Adolph Fintelmann –, wenn sie mit dem Fremden konfrontiert ist, mit der

¹⁵ Vgl. Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, 1978.

Analyse und geht dann unmittelbar über in einen Prozess der Aneignung oder Ver-nichtung. Egal, welcher Weg beschritten wird, die Qualität des Fremden geht dabei verloren. Dies wird in *Pfaueninsel* vorwiegend an Pflanzen anschaulich gemacht:

All diese Glashüllen waren Prothesen, derer die südliche Utopie unter dem märki-schen Himmel bedurfte. Die Guanakos starben, weil ihre empfindlichen Füße die Kälte des preußischen Matsches nicht ertrugen. Aber hinter dem Glas der Gewächshäuser, das die Sonne einschloß und die Wärme der Öfen, wuchsen Pflanzen, die keinen Ort und keine Zeit mehr kannten, sondern von den Gärtnern in Kübeln her-aus- und hereingekarrt wurden, und die so blühten und Frucht brachten, wie Ferdi-nand Fintelman und sein Neffe es wollten, Birnen im März, Trauben zu Weihnach-ten, indem man die Winterruhe durch Wärme verhinderte, in verschiedenen Treibhäusern verschiedene Stadien der Reife hervorbringend, und sogar, wie in den Tropen, Blüte und Frucht an derselben Pflanze zur selben Zeit. (S. 172 f.)

Nicht zufällig wird ein Vorgang vorgestellt, der Heterochronie genannt wird: Die Pflanze, die mehrere verschiedene Reifestadien gleichzeitig aufweist, steht auch für die heterochrone Garteninsel, deren Figurenpersonal noch aus der Vormoderne stammt, während in der Gartenkunst bereits die Aufklärung Einzug gehalten hat. Noch deutlicher zeigt sich das Unterfangen, „alles Fremde zum Verschwinden zu bringen“ (S. 147), an den Tieren, die auf der Insel angesiedelt werden, beziehungs-weise deren Überresten:

Dort, so aufgebläht vom Feuer, daß der riesige Schwanz starr abstand, der verkohlte Balg eines Känguruhs. Marie hatte nicht gemerkt, daß eines fehlte. Und dort, der Haufen schwarzer, vom Feuer angefressener Knochen, das konnte nur ein Büffel ge-wesen sein und richtig; da war der Schädel mit den Hörnern. Eilig ausgehobene Gruben, schlampig mit Kalk beworfene Körper darin, verschiedenste Gliedmaßen, Bä-uche, ein Maul, das aus dem Weiß herausragte wie ertrinkend. Weiße Asche, die in einer langen Schleppe auf die Havel hinaustrieb. Blutige Häute, die man über ein provisorisches Gestell geworfen hatte, im Blut nur eine einzige saubere Stelle, an der sich die Maserung des Fells erhalten hatte. Ein Haufen Hörner und Klauen. Das aufgeblähte Känguruh, dessen verkohlter Leib jeden Augenblick zu platzen drohte, stank erbärmlich. Fliegen, die sie noch nie auf der Insel gesehen hatte, riesige grüne Fliegen, als wären sie aus der Hölle selbst gekrochen, in dichten Schwärmen überall. (S. 148)

Es fällt schwer, die Stelle nicht als Verweis auf den Holocaust und damit den gan-zen Text wie schon Kehlmanns *Vermessung der Welt* als Dialektik der Aufklärung zu lesen: als die Geschichte von Männern, die die Welt nach ihren Vorstellungen for-men, zurechtstutzen und sich gefügig machen. Und auch die Protagonistin ist als zwergwüchsige Frau wenig mehr als ein weiteres Objekt für das androzentrische Weltbild, dem man „die Sehnsucht austreiben [muss] und all die Phantastereien“ (S. 263), das wie der Garten zurechtgestutzt und geformt werden muss.

So wird den zahlreichen Verbindungen zwischen Romantik und Postmoderne zum Trotz deutlich, dass *Pfaueninsel* nur an der Oberfläche die Züge eines Romans aus dem 19. Jahrhundert trägt. Hinter dieser dünnen Fassade verbergen sich post-moderne Ideen, die jenen anderer postmoderner historischer Romane auffällig äh-

neln. Ungeklärt bleibt dabei, ob Hettches Text für die Über- bzw. Verwindung¹⁶ der Moderne eintritt oder nicht doch für die Rückkehr in vormoderne Zeiten; jedenfalls aber erkennt man in seinen punktuellen Rahmenüberschreitungen in Richtung des Metafiktionalen, Intertextuellen und Autoreferenziellen deutlich die Züge der *historiographic metafiction*.

Daran wird letztlich sichtbar, dass die beschriebenen Eigenschaften postmoderner historischer Romane nicht flüchtigen Trends geschuldet sind, sondern Teil einer folgenreichen Transformation des Genres. Diese hat seit mindestens drei Jahrzehnten fortwährend an Intensität und Verbreitung gewonnen und sich im neuen Jahrtausend – zumindest außerhalb der rein kommerziell orientierten Unterhaltungsliteratur – nahezu vollständig vollzogen. Die vorgestellten Texte machen evident, dass auf Basis postmoderner Prämissen wie der Kritik am aufklärerischen Einheitsdenken der Moderne und dem Engagement für Polyperspektivität verschiedenartigste Texte möglich sind, die innerhalb ihres gemeinsamen Referenzrahmens formal wie inhaltlich ebenjene Vielfalt demonstrieren, die sie unter dem Mantel der historischen Erzählung propagieren. Von der mehrfach ironisch gebrochenen, intertextuell aufgeladenen Kolonialroman- oder Thomas-Mann-Parodie (Kracht) bis zum formal konservativen, sentimentalischen Gartenroman (Hettche) zeigt sich der historische Roman der Gegenwart sowohl im Hinblick auf seine Verbreitung als auch in Bezug auf seine Diversität sowie sein historisches Fassungs- und Reflexionsvermögen von enormer Reichweite. Die Herausforderungen historischen Schreibens haben sich in den letzten 15 Jahren nicht grundlegend verändert, wohl aber die Verbreitung und Reichweite historiografischer Metafiktion: War 1988 Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* noch eine Ausnahmeerscheinung, so ist es heute die Regel, dass ein Roman, der die Vergangenheit zum Thema hat, sich zugleich mit Ideologien, dem Umgang mit dem Anderen, der Formung der Geschichte und sich selbst, dem eigenen Standpunkt und dem eigenen Medium auseinandersetzt und diese Fragestellungen dabei – formal und inhaltlich eigenständig – für die Gegenwart produktiv macht.

16 Vgl. Vattimo, Gianni, „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie“, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hg. v. Wolfgang Welsch, Weinheim, 1988, S. 233-246.



NEUE MEHRSPRACHIGKEIT
UND MEHRSTIMMIGKEIT



Kader Konuk

GENOZID ALS TRANSNATIONALES HISTORISCHES ERBE?
LITERATUR IM KONTEXT TÜRKISCHER UND
DEUTSCHER GESCHICHTE

Die Literatur von Autorinnen und Autoren, die im Zusammenspiel türkischer und deutscher Kulturgeschichte entstanden ist, weist immer deutlicher darauf hin, dass sich neue Erinnerungsgemeinschaften bilden, die das historische Erbe Deutschlands sowie der Türkei transnationalisieren. Schon Aras Ören (geb. 1939) und Kemal Kurt (1947-2002) positionierten sich nicht ‚nur‘ als Autoren mit ‚türkeitürkischen‘ Themen, sondern setzten sich darüber hinaus mit der deutschen Geschichte auseinander. Mit den Werken von Emine Sevgi Özdamar (geb. 1946), Zafer Şenocak (geb. 1961), Kemal Yalçın (geb. 1952) und nicht zuletzt Doğan Akhanlı (geb. 1957) ist diese Form der Erinnerungsarbeit auf anspruchsvolle Weise erweitert worden. Leslie Adelson untersuchte bereits zu einem Zeitpunkt, als Identitätszuordnungen die Rezeption der Werke von Autorinnen und Autoren türkischer Herkunft noch wesentlich bestimmten, den Wandel der ethnisch bestimmten Gedächtniskultur in Deutschland.¹ Im Folgenden soll das Phänomen nachgezeichnet werden, das den bilateralen Wandel der Gedächtniskulturen in der Türkei und in Deutschland in den Vordergrund rückt.² Gleichmaßen bildet die Einbettung der Literatur in ihren mehrsprachigen Entstehungszusammenhang den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

Die zu analysierenden Werke sind beispielhaft für verschiedene Haltungen in den türkeistämmigen Generationen in Deutschland, die sich der Frage einer geschichtlichen Verantwortung gegenüber dem Holocaust widmen, wobei zu betonen ist, dass sie gleichzeitig den Mythos einer ethnisch homogenen Türkei verwerfen. Die Konfrontation mit dem historischen Erbe des Osmanischen Reiches scheint aus diesem Blickwinkel unausweichlich. Die hier besprochene Literatur ficht teils explizit, teils implizit die Vorstellung an, dass das Jahr 1923, in dem die Republik Türkei gegründet wurde, die Stunde Null einer neuen Nation war, die eine Zäsur gegenüber dem Osmanischen Reich setzte. Für ein Land wie die Türkei, in der die Aufarbeitung der armenischen, griechischen und jüdischen Geschichte durch Zensur, Anklagen wegen Verleumdung des Türkentums und Morddrohun-

1 Adelson, Leslie A., „Touching Tales of Turks, Germans, and Jews: Cultural Alterity, Historical Narrative, and Literary Riddles for the 1990s“, in: *New German Critique* 80 (Spring-Summer 2000), S. 93-124. Siehe auch das Kapitel zu „Genocide and Taboo“ in: dies., *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, 2005.

2 Als früheren Aufsatz zu dieser Thematik siehe Konuk, Kader, „Taking on German and Turkish History: Emine Sevgi Özdamar’s *Seltsame Sterne*“, in: *Gegenwartsliteratur: German Studies Yearbook* 6 (2007), S. 232-256.

gen behindert wird, leistet die Literatur der türkischen Diaspora in Deutschland ein bedeutsames Stück an Erinnerungsarbeit. Diese Literatur begleitet nicht nur die – von der Zensur eingeschränkten – Vorstöße in der Türkei, die historische Schuldfrage zu stellen, sondern entwickelt im Endeffekt ein eigenes Verständnis transnationaler Erinnerungsgemeinschaften.

Die vergangenen Jahre bekunden, wie sich Erinnerungskulturen im transnationalen Raum verändern und einen wachsenden Einfluss auf die Art der Verarbeitung nationaler Traumata haben. An dieser historischen Schnittstelle werden insbesondere Narrative für die Erinnerung an den Völkermord an den Armeniern entwickelt, der bis heute von der türkischen Regierung verleugnet wird. Diese Narrative sind zum einen vom Umgang mit dem Holocaust bestimmt, zum anderen aber stellen sie die Singularität des Holocaust in Frage und verändern damit zwangsläufig das weltweite Gedenken an das Verbrechen.

Folgt man den Soziologen Daniel Levy und Natan Sznaider, bildet der Holocaust den Kernpunkt bei der Formierung einer neuen kosmopolitischen Art der Erinnerung. Levy und Sznaider sind vor allem daran interessiert, wie der Holocaust außerhalb der ethnischen und nationalen Grenzen gedacht wird, in denen die Opfer und Täter positioniert sind.³ Ihre Studie blendet allerdings die Existenz nicht-jüdischer Deutscher mit Migrationshintergrund und Immigranten in Deutschland aus, die beim Übergang von einer nationalen zu einer kosmopolitischen Erinnerungskultur eine wesentliche Rolle spielen. Auch die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann versäumt es, in ihrem Verweis auf die Entwicklung einer „transnationalen moralischen Gemeinschaft“ auf die Rolle der Immigration hinzuweisen.⁴ Immigrantinnen und Immigranten sowie ihre Nachfahren treiben jedoch als Träger von mehr als einem nationalen Erbe die Transnationalisierung der Erinnerungskultur voran.

In Emine Sevgi Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003) lassen sich zum Beispiel drei Erinnerungsebenen voneinander unterscheiden: erstens die Erinnerung der Erzählerin an die Folgen des türkischen Militärputsches im Jahre 1971, der sie wenige Jahre später ins deutsche Exil treibt; zweitens eine zunehmende Bewusstheit Özdamars hinsichtlich des Holocaust in Deutschland; drittens die Erinnerungsarbeit, die die Autorin im Zusammenhang der deutsch-deutschen Teilung leistet. Unter den vielfältigen Herangehensweisen an Özdamars Werke ist zu berücksichtigen, dass sie auch im Zeichen der im deutschen Exil entstandenen Literatur der türkischen Diaspora steht. Zu berücksichtigen wäre dabei die Figur des heranwachsenden Mädchens in *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992), dem ersten Roman der Trilogie, die unter dem Einfluss der Erzählungen der Großmutter und dem säkular und europäisch orientierten Staatstheater steht. Ihr Heranwachsen ist geprägt durch die ersten Wirren der mehrparteilichen Demokratie der

3 Levy, Daniel/Sznaider, Natan, „Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory“, in: *European Journal of Social Theory* 5/1 (2002), S. 87-106, hier S. 87.

4 Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, 2006, S. 112.

50er Jahre. Der erste Putsch von 1960 unterbricht nicht nur den demokratischen Prozess und unterbindet intellektuelle Freiheiten, sondern führt auch zu der parallel laufenden Internierung der Protagonistin in einer psychiatrischen Anstalt, dem erst ihr symbolisches Schweigen und letztendlich ihre Emigration aus der Türkei folgen. *Das Leben ist eine Karawanserei* ist ein szenenweise magisch-realistisch angelegter Roman, der als nationale Allegorie auf die gescheiterten Demokratieversuche der Türkei gelesen werden kann. Während *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) wiederum als ein transnationaler Roman der 68er-Bewegung zu bezeichnen ist, lässt sich *Seltsame Sterne* unter der Rubrik „12 Mart romanları“ fassen, einer Gruppe von literarischen Texten in türkischer Sprache, die im Schatten des zweiten Militärputsches von 1971 entstanden sind.

Eines der bedeutendsten Motive in Özdamars Literatur ist die Erinnerung an Opfer von Gewalt, verbunden mit dem Versuch, die Gegenwart durch das Palimpsest der Vergangenheit zu entziffern. Dieses Motiv ist bereits in *Das Leben ist eine Karawanserei* entwickelt, wo das Zählen und Beten für Verstorbene zum Alltagsritual der Protagonistin und ihrer Großmutter gehört. Der Folgeroman *Die Brücke vom Goldenen Horn* ist in zwei Teile aufgegliedert: „Der beleidigte Bahnhof“ und „Die Brücke vom Goldenen Horn“. Mit dem beleidigten Bahnhof meint die Protagonistin die Ruine des Anhalter Bahnhofs, durch den 1966 ihr Weg zur Arbeit bei Telefunken führt. Özdamar nutzt hier die Doppeldeutigkeit des türkischen Adjektivs *kirgin* – das ähnlich wie das deutsche Adjektiv *verletzt* eine emotionale wie auch körperliche Verletzung bezeichnen kann.⁵ Auf dem beleidigten Bahnhof glauben die Arbeiterinnen das Gefühl für Zeit zu verlieren: „Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wachgeworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren. Wenn wir drei Mädchen da liefen, kam mir mein Leben schon durchlebt vor.“ Das Gefühl des Déjà-vu verdichtet sich, ohne dass die Erzählerin das vergangene Geschehen um den Anhalter Bahnhof konkretisieren kann: „Es sah so aus, als ob der Bahnhof in einer ganz anderen Zeit stand.“⁶

Es ist nicht das erste Mal, dass die Erzählerin mit der deutsch-jüdischen Vergangenheit konfrontiert ist. Die erste Theateraufführung, die sie in ihrer Kindheit im Bursa der 50er Jahre besucht, ist *Das Tagebuch der Anne Frank*. Die Aufführung führt zunächst zu keinen weiteren Reflexionen, aber die Bezüge zur deutsch-jüdischen Vergangenheit werden zum Motiv in der Trilogie ausgearbeitet.

⁵ Özdamar, Emine Sevgi, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln, 1998, S. 25.

⁶ Vgl. im Zusammenhang: „Jeden Morgen war dieser tote Bahnhof wachgeworden, Menschen sind da gelaufen, die jetzt nicht mehr da waren. Wenn wir drei Mädchen da liefen, kam mir mein Leben schon durchlebt vor. Wir gingen durch ein Loch hinein, gingen bis zum Ende des Grundstücks, ohne zu sprechen. Dann liefen wir, ohne es uns zu sagen, rückwärts zurück bis zu dem Loch, das vielleicht einmal die Tür vom beleidigten Bahnhof gewesen war. Und beim Rückwärtslaufen pusteten wir unseren Atem laut heraus. Es war kalt, die Nacht und die Kälte nahmen unseren langen Atem und machten ihn zu dichtem Rauch. Dann gingen wir wieder zur Straße, ich schaute hinter mich, um unsere Atemreste von vorhin hinter dem Türloch in der Luft noch zu sehen. Es sah so aus, als ob der Bahnhof in einer ganz anderen Zeit stand.“ (Ebd., S. 29)

Durch das Übereinanderlegen verschiedener Erinnerungsebenen der deutschen und türkischen Geschichte stellt die Autorin in ihrem Werk Analogien her und verknüpft Figuren und Ereignisse, die weder historisch noch kausal miteinander verbunden sind. Die jüdische Erfahrung setzt Özdamar tendenziell als Vorläuferin der türkischen Erfahrung ein – und läuft damit Gefahr, die historisch spezifischen Hintergründe von Antisemitismus und Rassismus zu verunklaren. Unabhängig von der Problematik oder Produktivität einer so gearteten Vermengung von historischen und gegenwärtigen Ausgrenzungserfahrungen deutet die Beschäftigung mit der Politik des Gedenkens in Deutschland auf einen Perspektivenwechsel der Erinnerungskultur hin. Die Tendenz, sich nicht mehr bzw. nicht nur ethnisch zu definieren und damit die Schranken zwischen Erfahrungs-, Familien- und Wissensgedächtnis aufzuheben, schlägt sich auch in der Literatur von Zafer Şenocak, Kemal Yalçın und Doğan Akhanlı nieder. Autorinnen und Autoren sind letztendlich Träger multipler historischer Narrative, die zu Reflexion sowie Empathie anregen und die Transnationalisierung bzw. Neubildung von Erinnerungsgemeinschaften verwirklichen.

Mehrfache Vergangenheitsbewältigung

Dieser Paradigmenwechsel schlägt sich demzufolge auch in der Literatur nieder, die sich nicht nur der deutschen Geschichte als eigenes Erbe annimmt, sondern das türkische Geschichtsbewusstsein in Bezug auf das osmanische Erbe hinterfragt. Hier soll bewusst keine Unterscheidung zwischen der deutschsprachigen und der türkischsprachigen Literatur vorgenommen werden, weil sie vielfach in einem zwei-, wenn nicht oft sogar mehrsprachigen Diskurs entsteht, der durch die Exil- und Migrationsgeschichte in beiden Ländern und Richtungen geprägt ist. Diesen Diskurs, der sich im literarischen Raum entfaltet, nach Kategorien wie ‚deutsche Gegenwartsliteratur‘ oder ‚türkische Gegenwartsliteratur‘ zu unterscheiden und damit die in Deutschland entstandenen und weiterhin entstehenden Literaturen in der türkischen oder kurdischen Sprache auszublenden, wird seiner Komplexität nicht gerecht. Dass sich Türkisch als eine Literatursprache Deutschlands durchgesetzt hat, ist ein weithin unerkannt gebliebenes Phänomen, welches sich allerdings an der Anzahl der in Deutschland verlegten türkischsprachigen Bücher, den bilingualen Verlagen, der Bandbreite von türkischen Literaturfestivals und Lesungen oder aber der Größe der jährlichen türkischen Buchmesse in Essen ablesen lässt. Ein komparatistischer Ansatz, der nicht nach nationalsprachlichen Eigenheiten unterscheidet, sondern die Einbettung von Gegenwartsliteraturen in mehrere Sprachen anerkennt, ist vor allem mit Blick auf die zu erwartende Verbreitung der arabischen Sprache als Literatursprache in Deutschland unerlässlich.

Die Literatur der türkischen Diaspora in Deutschland spielt bei der Hinterfragung der Gründungsmythen der Republik Türkei eine nicht unerhebliche Rolle. Der seit 1982 in Deutschland lebende Autor Kemal Yalçın beispielsweise hält der Verfälschung türkischer und osmanischer Geschichte eine quasi-dokumentarische

Literatur entgegen. Sein erster, auf Türkisch verfasster Roman thematisiert die Deportation der griechisch-orthodoxen Bevölkerung aus der Türkei, die im Einverständnis beider Nationen zugleich mit der Deportation der muslimischen Bevölkerung Griechenlands im Jahre 1924 vollzogen wurde. In Yalçın's Roman *Die anvertraute Mitgift: Vertriebenenschicksale diesseits und jenseits der Ägäis* (*Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları*, 1998) entpuppt sich eine Mitgift als Schlüssel zu einer verdrängten Vergangenheit; dem Text folgt eine Welle von Veröffentlichungen zur Geschichte ethnischer Minderheiten in der Türkei.⁷ Mit zwei weiteren Romanen über die Vernichtung der armenischen Bevölkerung im Osmanischen Reich zog Yalçın einen weiteren Gründungsmythos der Türkei in Zweifel. *Seninle Güler Yüreğim* (2000) basiert auf persönlichen Interviews des Autors und erzählt von der Zerstörung der armenischen Gemeinde in der Türkei.⁸ Der Roman *Sarı Gelin – Sarı Gyalin* (2004) dagegen handelt von Şirin, der 12-jährigen Tochter von Migranten aus der Türkei in Deutschland. Nach einem Vorfall in der Schule klären ihre Eltern sie darüber auf, dass sie nicht kurdischen, sondern armenischen Ursprungs ist und ihre Familie der Islamisierung zum Opfer fiel.⁹ Yalçın's Figuren werden häufig mit traumatischen Geschichten konfrontiert und versprochen ein allmähliches Bewusstwerden eines verdrängten Erbes. Seine Romane provozieren und entblößen die mit Tabus belegte Geschichte der Türkei und des Osmanischen Reiches.

Doğan Akhanlı, der 1991 aus politischen Gründen nach Deutschland emigrierte und seither mehrere Romane in türkischer und bisher ein Theaterstück in deutscher Sprache vorgelegt hat, ist als ein weiterer Autor in dieser Reihe zu nennen, der das historische Erbe der Türkei neu zu formulieren sucht. Während Akhanlı wie Yalçın ein historisches Trauma fiktional aufarbeitet, liegt die Besonderheit der Werke dieses Exilautors in der Einbettung und in der Vernetzung mit deutschen Erinnerungspraktiken. In dem erstmals 2005 erschienenen Roman *Madonna'nın Son Hayali* (*Der letzte Traum der Madonna*) verarbeitet Akhanlı ein historisches Ereignis – den Fluchtversuch von fast achthundert jüdischen Flüchtlingen aus Europa an Bord des Schiffs *Struma*, das 1941 an der Küste Istanbuls strandete. Das Schiff wartete dort zehn Monate auf die Erlaubnis zur Weiterfahrt nach Palästina, wurde schließlich im Schwarzen Meer vom sowjetischen Militär torpediert und sank. Die Hauptfigur in Akhanlı's Roman ist ein türkischer Schriftsteller in Deutschland, der die gescheiterte Flucht einer jüdischen Berlinerinnen über

7 Yalçın, Kemal, *Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları*, Istanbul, 1998. Deutsche Übersetzung: Yalçın, Kemal, *Die anvertraute Mitgift: Vertriebenenschicksale diesseits und jenseits der Ägäis*, übersetzt von Nilgün Yüce, Hückelhoven, 2001. Siehe als kultur- und literaturwissenschaftliche Studie zu Erinnerungsdiskursen Igsiz, Asli, „Documenting the Past and Publicizing Personal Stories: Sensescapes and the 1923 Greco-Turkish Population Exchange in Contemporary Turkey“, in: *Journal of Modern Greek Studies* 26/2 (2008), S. 451-487. Siehe auch die Dissertation von Igsiz, Asli, *Repertoires of Rupture: Recollecting the 1923 Greek-Turkish Compulsory Religious Minority Exchange*, University of Michigan, 2006.

8 Yalçın, Kemal, *Seninle Güler Yüreğim*, Istanbul, 2000.

9 Ders., *Sarı Gelin – Sarı Gyalin*, Istanbul, 2004.

Osteuropa und ihren Untergang mit dem Flüchtlingsschiff *Struma* rekonstruiert.¹⁰ Mit *Der letzte Traum der Madonna* gelingt es Akhanlı, ein bedeutsames, bisher kaum beachtetes Kapitel in der Geschichte jüdisch-türkischer Beziehungen zu verarbeiten.

Bei diesem Werk handelt es sich jedoch nicht nur um ein Stück Vergangenheitsbewältigung, sondern um die kreative Vermengung mit dem Stoff eines der bedeutendsten Romane der türkischen Moderne, Sabahattin Alis (1906-1948) *Kürk Mantolu Madonna (Die Madonna im Pelzmantel)* aus dem Jahre 1943. Alis Roman erzählt von dem gescheiterten Künstler Raif, der nach dem Ende des Ersten Weltkriegs das von Alliierten besetzte Istanbul verlässt und sich im Berlin der Weimarer Zeit in die jüdische Künstlerin Maria Puder verliebt. Die tragische Liebe zwischen Raif und Maria erzählt Ali mit postrealistischen Mitteln, welche die Beziehung als Enigma türkisch-jüdisch-deutscher Beziehungen verstärkt. Über ein halbes Jahrhundert später griff Akhanlı den Stoff aus Sabahattin Alis Roman auf und spann das Schicksal von Maria Puder weiter: In seinem Roman erzählt er von ihrer Flucht durch Europa, die mit der Versenkung der *Struma* endet. Die Nennung der Opfer der *Struma* in den Fußzeilen auf jeder Seite des Buches ist Gunter Demnigs Stolpersteinen nachempfunden. Akhanlıs fortwirkende Vermengung von Fiktion und historischem Geschehen sensibilisiert für die jüdisch-türkische Geschichte, wobei der Autor vor Moralisierungen nicht Halt macht. Mit den vielfältigen Bezügen auf die Ermordung der Armenier – der ‚Juden des Orients‘¹¹ – wirft Akhanlı einen ernüchternden Blick auf die osmanische Geschichte. Dieses Thema behandelte er bereits in einem früheren, ebenfalls im deutschen Exil entstandenen Roman *Kıyamet Günü Yargıçları* (1999), der eine Reihe literarischer Texte von Armin Wegner, Franz Werfel und Edgar Hilsenrath intertextuell verarbeitet. Dieser Roman, Teil einer Trilogie, wurde deutschen Leser/innen 2007 unter dem Titel *Die Richter des Jüngsten Gerichts* zugänglich gemacht. Norbert Mecklenburg definierte den Kern des Romans treffend als ein „individuelles Gegen-Projekt empathischen Erinnerns und Erforschens gegen kollektives Verdrängen“.¹²

Das als Antwort auf die Shoah entwickelte Konzept der deutschen Vergangenheitsbewältigung beeinflusst nicht nur Akhanlıs und Yalçın's literarische Entwürfe, sondern lässt sich auch in Zafer Şenocaks Stoffen und Motiven wiederfinden. Die Auseinandersetzung mit dem jüdisch-deutschen Trauma ist bei Şenocak schon früh mit der Hinterfragung der armenisch-türkischen Beziehungen verknüpft. Şenocak wählt in seiner Novelle *Gefährliche Verwandtschaft* (1998) das Motiv des nicht entschlüsselbaren Nachlasses, welches das Tabu der armenischen Geschichte verbirgt. Der Protagonist Sascha ist der Träger mehrerer nationaler und diasporischer Geschichten: Einer seiner Großväter ist ein jüdischer Deutscher, der dem Holocaust

10 Für eine historische Aufarbeitung siehe Guttstadt, Corry, *Die Türkei, die Juden und der Holocaust*, Berlin, 2008.

11 Akhanlı, Doğan, *Madonna'nın Son Hayali*, Istanbul, 2005, S. 41.

12 Mecklenburg, Norbert, „Die Richter des Jüngsten Gerichts“ und die türkische Justiz. Über den Kölner Autor Dogan Akhanli, seinen Roman über den Armenier-Genozid und seine Verhaftung in der Türkei“, 11. Oktober 2010, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14915

durch die Flucht in die Türkei entkam; ihm entgegengestellt ist sein Großvater väterlicherseits, ein muslimischer Osmane, dessen Verbindung mit der Deportation des armenischen Volkes das Rätsel des Romans aufgibt. Sascha erfährt, dass sein Großvater eine Deportationsliste mit armenischen Namen erstellt und den Namen einer Frau gestrichen hatte, und versucht den Hintergrund dieses Vorgangs zu enträtseln. Er vermutet bei seinem Großvater zwar eine historische Schuld, stellt aber gleichzeitig die Übertragbarkeit von Schuld in Frage. Kann sich die von der deutschen Debatte geprägte Schuldfrage im Kontext der türkischen Kultur überhaupt stellen? In den entschlüsselten Notizen seines Großvaters liest Sascha: „In unserer Kultur existiert kein Begriff von Schuld. Wir kennen nur die Sünde.“¹³ Er, Enkel eines Holocaust-Überlebenden und eines mutmaßlichen Völkermörders oder Mitläufers, spitzt die Frage der doppelten Vergangenheitsbewältigung zu. Ungeachtet dessen, ob die Vermischung von Erzählungen verschiedener Genozide in dieser Novelle konstruiert erscheint und möglicherweise nicht überzeugt, steht sie doch am Beginn einer Verschiebung des historischen Blicks.¹⁴

Dieser Paradigmenwechsel, der durch die Bewusstwerdung der Deportation und Ermordung der armenischen Gemeinschaft zusätzliche Komplexität erlangte, wirkt in zwei Theaterstücken fort, von denen nur eines hier abschließend genauer erläutert werden kann. Es handelt sich zum einen um Özdamars *Perikızı* (2010) und zum anderen um Akhanlıs *Annes Schweigen* (2012). Anhand beider Theaterstücke ist es möglich, den diskursiven Bogen nachzuzeichnen, den Narrative dieser Art im deutschsprachigen Raum bilden. *Annes Schweigen* handelt von einer in Deutschland aufgewachsenen jungen Frau, die beim Tod ihrer Mutter zu der Erkenntnis kommt, dass sie nicht Türkin, sondern Armenierin war. Akhanlıs Drama verschränkt – wie die anderen hier untersuchten Werke auch – den Prozess der Bewusstwerdung der armenischen Geschichte mit der Reflexion über den Nationalsozialismus.¹⁵

Gastvögel im halb verbrannten Wald: Eine gemeinsame Schuldgeschichte?

Abschließend soll hier Özdamars Stück *Perikızı* behandelt werden, das die Wendepunkte in der Biografie der Autorin im Rahmen einer mythisch anmutenden Traumwelt neu verarbeitet. Trotz der Versetzung der Hauptfigur in eine von Mythen durchwirkte Welt verleiht Özdamar der Handlung die Schärfe geschichtlicher Wirklichkeit. In ihrer Trilogie behandelt die Autorin bereits Geschichte nicht als

13 Şenocak, Zafer, *Gefährliche Verwandtschaft*, Köln, 1998, S. 119.

14 Leslie Adelson sieht hinter diesem Perspektivenwechsel ein „new subject of remembrance“. Adelson, *The Turkish Turn* (Anm. 1), S. 333. Zu diesem Thema s. a. Yildiz, Yasemin/Rothberg, Michael, „Memory Citizenship: Migrant Archives of Holocaust Remembrance in Contemporary Germany“, in: *Parallax* (Special Issue on Transcultural Memory) 17.4 (2011), S. 32–48.

15 Das Theaterstück *Annes Schweigen* wurde 2012/13 unter der Regie von Ron Rosenberg mit Bea Ehlers als Darstellerin in Berlin, Köln und Kiel aufgeführt. 2016 wird das Bühnenstück als Hörbuch veröffentlicht.

Geschehen, sondern verdichtet sie mit Hilfe magisch-realistischer Stilmittel, die verschiedene Traumata erzählbar machen. Eine der prägnantesten Szenen ist die Eröffnungsszene von *Das Leben ist eine Karawanserei*, in der die noch ungeborene Erzählerin im Bauch der Mutter zwischen Eisstangen schlittert, an die Bauchdecke klopft und Soldaten sieht: „Die Soldaten zogen ihre Mäntel aus, die bisher von 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten getragen waren. Die Mäntel stanken nach 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten.“¹⁶ Die Mäntel der 90.000 Soldaten sind eine Anspielung auf einen der tragischsten Verluste im Ersten Weltkrieg auf dem russisch-armenisch-osmanischen Schlachtfeld Sarıkamış.¹⁷ Realistisch gesehen ist es unlogisch, dass die Erzählerin, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg auf die Welt kommt, Soldaten in Mänteln der schon im Ersten Weltkrieg wegen der bitteren Winterkälte und fatalen Kriegstaktik gefallenen Soldaten sieht. Aber es geht Özdamar letztendlich nicht um realistische Darstellungen historischer Geschehnisse, sondern um literarische Übersetzungen eines Geschichtsbewusstseins, die ihrer Zeit vorausseilen. Das Motiv der gefallenen Soldaten begegnet uns schließlich wieder in den kalten Dezembernächten im Berlin der 1970er Jahre (das Motiv des Mantels ist mit einer Hamlet-Inszenierung in *Seltsame Sterne* weiter verknüpft). Auch in *Perikızı* vermittelt die Erzählkünstlerin Geschichte weder aus chronologischer Perspektive noch unterwirft sie sich nationalen Narrativen; sie erreicht historische Tiefe gerade durch Auslassungen und Querverknüpfungen zwischen türkischen und deutschen Ereignissen.

Perikızı ist ein Theaterstück, das Özdamar zu einem Projekt an sechs Theatern der Metropole Ruhr anlässlich der Wahl des Ruhrgebiets als Kulturhauptstadt Europas im Jahre 2010 beitrug. Sechs europäische Autor/innen waren eingeladen, Homers *Odyssee* neu zu erzählen und über das Projekt ‚Europa‘ zu reflektieren. In den Neuerzählungen steht Odysseus als ‚Chiffre des modernen Europäers‘ im Vordergrund. In *Perikızı* (Feentochter) bestimmt Özdamar eine junge türkische Frau als Odysseus und lässt sie Stationen der Fremdheit auf dem Weg durch Europa durchlaufen. Das Traumspiel gestaltet sich als eine Reise durch die Unterwelt, die vom Pendeln zwischen Wach- und Traumzustand, Leben und Tod gezeichnet ist. Es sind nicht nur die Homer’schen Figuren, Stoffe und Motive, die Özdamar in *Perikızı* neu verarbeitet. Das Motiv der Irrfahrt und der Reise durch die Unterwelt wird mit Stoffen aus Shakespeares *A Midsummer Night’s Dream*, Kaváfis’ *Ithaka*, Hölderlin und Heine sowie Erinnerungen an türkische und deutsche Kriegsgeschehnisse vermischt. *Perikızı* entpuppt sich als die Erwählte von drei Toten, die sie durch das Diesseits begleitet. Unter den Toten befindet sich ein Soldat, der im Ersten Weltkrieg fiel und seinen Kopf unter dem Arm trägt. Bei den anderen beiden handelt es sich um zwei armenische Bräute „mit Schürzen über ihren Kleidern wie um 1910“. Ihre Großmutter blutet jedes Mal aus der Nase, wenn sie sich an sie erinnert:

16 Özdamar, Emine Sevgi, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, Köln, 1992, S. 9.

17 Für die Identifizierung der Bezüge auf die Schlacht in Sarıkamış bedanke ich mich bei Sevgi Aktaş.

Abooo, Aboooo. Wie die armenischen Bräute sich von den Brücken gestürzt haben. [...] Gesehen haben sie mit ihren jungen Augen, die blind sein wollten, die Hölle und das Feuer auf dieser Erde, die Schürze noch über ihren Kleidern, barfuß, die Augen groß, die Hände groß, die Füße groß vom Totenmarsch, ihre Kinder als Skelette vor den Füßen, das Feuer, in dem sie lange liefen, liefen und liefen, war siebenmal heißer als das Höllenfeuer.¹⁸

Durch die Überlagerung von Erinnerungen auf der Irrfahrt der Titelfigur Perikızı verdichtet Özdamar Geschichten der beiden Weltkriege, der Völkermorde, des Exils und der Migration in Europa. Die Protagonistin tritt „durch den die traumatischen Anteile der nationalen Geschichte symbolisierenden Nachtspiegel [...], vor dessen ungebrochener Macht die Großmutter warnt“.¹⁹ Der Soldat und die armenischen Bräute folgen der naiven Perikızı wie mysteriöse Schatten, als diese mit dem ‚Hurenzug‘ nach Deutschland fährt.

Die Frage der deutschen Schuld, mit der Perikızı konfrontiert wird, übersetzt Özdamar in drei einäugige, monströse Schuldgefühl-Giganten, die den Schuldgefühlchor bilden. Dieser Sprechchor besteht aus drei Intellektuellen – mit roten Gesichtern, Bier, Wurst und Zimmermannsbohrern –, die „die Schuldgefühle des Krieges“ verkörpern und im „halb verbrannten Wald“ stehen,²⁰ der das Grauen und das zersplitterte Gedächtnis Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg repräsentiert. Der halb verbrannte Wald weist auf Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* hin, den „erstrebten mythischen Phantasieort, der sich in der Realität als ein von Kriegen zerstörter herausstellt“, oder aber kann als ideologisches Sinnbild deutscher Kultur gedeutet werden.²¹ Özdamar veröffentlichte schon 2007 eine mythische Erzählung mit dem Titel *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald* in einer ästhetisch anspruchsvollen Ausgabe der Berliner Handpresse mit Linolschnitten von Ingrid Jörg, Wolfgang Jörg und Klaus Ensikat. Der Wald, in dem ein Mädchen zuerst seine Schuhe und dann seine Sprache verliert, repräsentiert auch hier „eine einzige Geschichte, eine gemeinsame Schuldgeschichte“.²²

Die Konfrontation mit den Intellektuellen im Schuldgefühlchor, die sich Löcher in ihre Köpfe bohren wollen, um Erinnerungen an die Vergangenheit zu löschen, gibt Perikızı den Anstoß dazu, sich mit ihrer eigenen Geschichte auseinanderzusetzen und den Mythos der Reinheit des türkischen Volkes anzuzweifeln. Dem Schuldgefühlchor entgegengesetzt ist der groteske Hühnerchor, der aus drei gackernden türkischen Gastarbeiterinnen besteht, die als ‚Gastvögel‘ den halb verbrannten Wald im Akkord putzen. Als eines der Hühner Perikızı ‚Verunglimpfung des Türkentums‘ vorwirft, erscheint Perikızis Großmutter augenblicklich auf der

18 Özdamar, Emine Sevgi, *Perikızı*, in: *Theater Theater: Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, hg. v. Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven, Frankfurt am Main, 2010, S. 271-335, hier S. 275.

19 Kugler, Stefani/Totzke, Ariane, „Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars *Perikızı* – Ein Traumspiel“, in: *Sprachen und Kulturen in InterAktion*, hg. v. Simela Delianidou und Elke Sturm-Trigonakis, Frankfurt am Main, 2013, S. 107-120, hier S. 113.

20 Özdamar, *Perikızı* (Anm. 18), S. 301.

21 Kugler/Totzke, „Nationalismus und Völkermord“ (Anm. 19), S. 114.

22 Özdamar, Emine Sevgi, *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald*, Berlin, 2007, S. 19.

Bühne und blutet aus der Nase.²³ Sie erinnert sich an die armenischen Bräute, die sich von den Brücken stürzten. Die Armenierinnen entpuppen sich schließlich als Freundinnen der Großmutter, der Soldat als ihr erster Ehemann. In einer Traumszene kommen die Toten zu Wort, die Perikızı begleiten, um zu erfahren, „was aus diesen Ländern geworden ist, für die damals so viele gestorben sind“.²⁴ Die unmögliche Rede der Armenierinnen, die keinen Ort im Geschichtsdiskurs der Türkei haben, setzt Özdamar in dieser Traumszene in ein differenziertes Bild um: Die armenischen Bräute kommen zwar zu Wort, aber sie können nicht direkt von ihrem Leid sprechen. Sie erzählen aus der Sicht der Feigenbäume, die Zeuge ihres Todesmarsches waren und die ihr Ende prophezeien: „Ein unsagbares Unrecht wird euch geschehen, / wo ihr sogar als Tote nicht mehr sprechen könnt. / Ihr werdet dulden, lange, zu lange, / euer Tod ohne Gräber, ohne die Totenmusik, / die auf euren toten Haaren sich kurz niedersetz.“²⁵

Stefani Kugler und Ariane Totzke weisen darauf hin, dass in *Perikızı* ein „gemeinsamer Diskurs- und Geschichtsort entworfen wird, an dem der jeweils unterschiedliche Umgang mit nationaler Verantwortung in Deutschland und in der Türkei auf spezifisch ästhetische Weise ausdifferenziert und problematisiert wird“.²⁶ Sie interpretieren die Traumszene als eine versöhnliche Begegnung mit den Opfern des Völkermords im Hades.²⁷ Allerdings ist die mehrfach versetzte Rede der armenischen Bräute, von deren Todesmarsch nur noch die Feigenbäume am Wegrand Zeugnis ablegen können, meines Erachtens nicht als versöhnliche Begegnung zu sehen, sondern als Anklage und Tabubruch. Perikızis Irrfahrt nach Deutschland entblößt sich als eine Reise durch die Hölle der Geschichte und als Eintritt in die „labyrinthische Zeit, aus der es keine Wiederkehr gibt“, vor der ihr Vater sie warnte. Die Figur Perikızı ist als Erbin der Erinnerungen der Großmutter an den Ersten Weltkrieg konzipiert, die auf der Irrfahrt durch die Geschichte Europas aufgeschlüsselt werden.²⁸ Das groteske und stellenweise burleske Traumspiel von Sevgi Özdamar verspottet den Umgang mit historischer Schuld in Deutschland und der Türkei. Das Bühnenstück ist letztendlich als eine Satire auf den Umgang mit nationaler Verantwortung zu verstehen.

Zur Farce wird das Traumspiel in einer der letzten Szenen, in der ein als Intellektueller verkleideter Wolf ein Gedicht von Perikızı stiehlt und sich von den drei Schuldgefühl-Giganten feiern lässt. Auf Perikızis Protest hin behauptet einer der Gi-

23 Das erste Huhn rammt türkische Fahnen auf die Bühne und beschuldigt den Esel: „Esel, du beleidigst mein Türkentum.“ (Özdamar, *Perikızı* [Anm. 18], S. 307)

24 Ebd., S. 312.

25 Ebd., S. 313.

26 Kugler/Totzke, „Nationalismus und Völkermord“ (Anm. 19), S. 109.

27 Ebd., S. 116.

28 Schon in der Trilogie tauchen die Armenierinnen im Bewusstsein der Großmutter auf. Als die Erzählerin in *Die Brücke vom Goldenen Horn* in den letzten Tagebuchnotizen von 1977 vermerkt, dass ihre 96-jährige Großmutter gestorben ist, schreibt sie: „Du hast so viele Tote gesehen. Auch die Armenier. Manchmal bist du aufgestanden und hast geschrien: ‚Wie sich die armenischen Mädchen von den Brücken gestürzt haben!‘ [...] Großmutter, du bist tot, [...] und übriggeblieben sind eine Handvoll deiner Wörter.“ (Özdamar, *Die Brücke* [Anm. 5], S. 227)

ganten: „Eure Geschichten sind alle gleich. Der Pool ist zu eng, klein. Das Türkische gehört allen Türken.“²⁹ Hinter dieser Szene mögen sich der Plagiatsvorwurf gegen Feridun Zaimoglus Roman *Leyla* (2006) und Özdamars Auseinandersetzung mit den Lektoren bei Kiepenheuer & Witsch verbergen – eine Auseinandersetzung, die Özdamar auch in *Das Mädchen vom halb verbrannten Wald* verarbeitet. Bedeutend jedoch ist im Zusammenhang des in Özdamars Werken entwickelten Geschichtsbewusstseins, dass dem als Intellektuellen verkleideten Wolf jegliches moralisches Bewusstsein fehlt. Schuldgefühl-Giganten, die nach einfachen Antworten suchen, stehen im Gegensatz zu jener Differenzierung, die Özdamars literarisches Werk (bzw. *Perikızı*) auszeichnet.

Die hier untersuchten Werke demonstrieren, dass das Geschichtsverständnis der türkeistämmigen Diaspora in Deutschland zwar eine weitere Dimension gewonnen hat und im Zeichen eines Verständnisses der deutschen Geschichte als einer gemeinsamen Geschichte steht. Gleichzeitig jedoch beanspruchen sie eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Vergangenheit beider Nationen. Einige Texte sperren sich in besonderer Weise gegen eine Gleichmacherei, die auf nationale Schemata und die Polemik üblicher Geschichtsdarstellungen zurückfällt. Der Nivellierung türkischer Erfahrungen in Deutschland steht der differenzierte Blick der hier in den Vordergrund gerückten Werke gegenüber.

Anhand dieser Werke lässt sich beobachten, dass sich die Parallelisierung der Shoah mit dem Völkermord an den Armeniern zu einem Motiv in der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Osmanischen Reiches entwickelte. Dies zeigt auch der neueste Erzählband der armenisch-türkischen Schriftstellerin Karin Karakaşlı (geb. 1972), der die Erinnerungskulturen in Istanbul und Berlin thematisiert.³⁰ Literarisch verarbeitet mag diese Parallelisierung die Vertiefung des historischen Bewusstseins und die Transnationalisierung der Erinnerungskultur in Deutschland fördern. Fraglich jedoch ist, ob nicht jede Parallelisierung Gefahr läuft, das historisch Spezifische auszublenden. Eine kosmopolitisch orientierte Gedächtniskultur wird das historisch Spezifische jedes Völkermords erkennen müssen, um ein nachhaltiges Verantwortungsbewusstsein anzubahnen.

²⁹ Özdamar, *Perikızı* (Anm. 18), S. 330.

³⁰ Karakaşlı, Karin, *Yetersiz Bakıye*, Istanbul, 2015.



Esther Kilchmann

VON DER ERFAHRUNG ZUM EXPERIMENT: LITERARISCHE MEHRSPRACHIGKEIT 2000-2015

Exposition und These

Autorinnen und Autoren, die ihr Werk nicht in ihrer Erstsprache verfassen oder die parallel in zwei und mehr Nationalsprachen schreiben, hat es schon immer gegeben.¹ Um die Jahrtausendwende setzt allerdings im Zuge der wachsenden Bedeutung von Migration und Globalisierung ein gesteigertes Interesse an Fragen der Sprachwahl, der Übersetzung und der Sprachmischung sowohl seitens der Autorinnen und Autoren als auch der Literaturkritik und -wissenschaft ein. Elke Sturm-Trigonakis hat diesbezüglich von einer *Neuen Weltliteratur* gesprochen, die die Grenzen der Nationalliteratur programmatisch überschreite.² Die gegenwärtige literarische Mehrsprachigkeit unterscheidet sich von früheren Ausprägungen, so Sturm-Trigonakis, erstens durch ihre Quantität und stetig steigende Visibilität, zweitens durch eine starke Verbindung mit poetologischen Überlegungen. Hinzu kommt, dass in entsprechenden Texten immer öfter mit sprachlichen Hybridbildungen experimentiert wird, die einzelnen Sprachen im literarischen Werk also nicht mehr klar getrennt, sondern sowohl auf grammatikalischer als auch lexikalischer Ebene zunehmend gemischt werden. Mit Autor/innen wie Feridun Zaimoglu, Emine Sevgi Özdamar, José F. A. Oliver und Yoko Tawada erreichte diese Bewegung in den 1990er Jahren auch die deutsche Literatur und breitet sich seitdem stetig aus.³ Der deutschsprachige Literaturbetrieb verfügt zudem mit dem 1985 eingeführten Adelbert-von-Chamisso-Preis für „Deutsch schreibende Autoren

1 Vgl. Forster, Leonard, *The poet's tongues. Multilingualism in literature*, London, 1970; Kremnitz, Georg, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation*, Wien, 2004.

2 Sturm-Trigonakis, Elke, *Global playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Würzburg, 2007.

3 Für eine Übersicht vgl. Amodeo, Immacolata, „Die Heimat heißt Babylon“. *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, 1996; Franceschini, Rita/Amodeo, Immacolata (Hg.), *In einer anderen Sprache*, Stuttgart, 2005; Chiellino, Carmine, *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, 2007; Amodeo, Immacolata (Hg.), *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland – Porträts und Positionen*, Sulzbach, 2009; Amodeo, Immacolata/Hörner, Heidrun (Hg.), *Zuhause in der Welt. Topographien einer grenzüberschreitenden Literatur*, Sulzbach, 2010; Amodeo, Immacolata (Hg.), *WortWelten. Positionen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur zwischen Politik und Ästhetik*, Sulzbach, 2011. In der Germanistik hat sich neben der interkulturellen Literaturwissenschaft in den letzten Jahren auch eine literarische Mehrsprachigkeitsforschung entwickelt. Vgl. Kilchmann, Esther, „Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Zur Einführung“, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3/2 (2012), S. 11-19.

nicht deutscher Muttersprache“ über eine öffentliche Plattform für die Diskussion, Rezeption und Kanonisierung mehrsprachiger Autoren. An der Liste der Preisträger, der Titel ihrer Texte und der im Umfeld der Preisvergabe entstandenen Reden und Interviews lässt sich verfolgen, wie auch hier in den letzten beiden Jahrzehnten immer stärker Fragen der Sprachgestaltung und des poetischen Potenzials von Mehrsprachigkeit in den Vordergrund rücken und frühere Themen der Entwurzelung, Fremdheit und interkulturellen Erfahrung ablösen.⁴ 2012 wurde in die Verleihungskriterien des Chamisso-Preises explizit der Aspekt einer kunstvollen Sprachgestaltung vor dem Hintergrund des eigenen Sprach- und Kulturwechsels aufgenommen.⁵ Auch außerhalb der sogenannten ‚Chamisso-Literatur‘ werden sprachliche Grenzüberschreitungen zunehmend als Generator literarischer Kreativität und Innovation verstanden. Auf der Ebene der Rezeption trifft dies insbesondere dort auf Resonanz, wo nach Alternativen zu überkommenen ordnungsgebenden Einheiten wie Nationalkultur und -sprache gesucht wird. Bislang als Ausnahmen oder Randständigkeit begriffene Thematiken und Biografien wie jene der Migration, des Exils, des Nomadischen und des Sprachwechsellens versprechen neue Blickwinkel.⁶ Auch Mehrsprachigkeit erscheint dabei nicht länger als exotische Ausnahme oder Nischenphänomen.

Wie im Folgenden dargelegt wird, wird Mehrsprachigkeit zunächst in den 2000er Jahren vornehmlich in Poetikvorlesungen und poetologischen Essays zum Angelpunkt für eine Revision der Vorstellungen nationalsprachlicher Determinierung von Literatur. Sind diese Reflexionen noch eng an eigene Erfahrungen mit Bi- oder Multilingualität geknüpft, so ist doch auch bereits eine Verschiebung hin zu Mehrsprachigkeit als dezidiert poetischem Verfahren zu beobachten. So soll des Weiteren gezeigt werden, in welcher Weise sich diese Entwicklung gegenwärtig verstärkt: Mehrsprachige Textverfahren emanzipieren sich zunehmend vom biografischen Hintergrund der Autoren und gewinnen den Status eines literarischen Experiments. Sprachmischung wird dazu genutzt, programmatisch mit der Darstellungs-konvention des monolingual verfassten Textes zu brechen und so Effekte der

4 Zur Geschichte der „Chamisso-Literatur“ vgl. Esselborn, Karl, „Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland“, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 23 (1997), S. 47-75; ders., „Der Chamisso-Preis und die Förderung der Migrationsliteratur“, in: *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, hg. v. Klaus Schenk, Almut Todorov und Milan Tvrdik, Tübingen, 2004, S. 317-325; Kegelmann, René, „Türöffner oder Etikettierung? Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und dessen Wirkung in der Öffentlichkeit“, in: *Die Kunst gibt auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur*, hg. v. Sylvie Grimm-Hamen und Françoise Willmann, Berlin, 2010, S. 13-28; Shchyhlevska, Natalia, „Chamisso-Literatur. Einige Anmerkungen zu ihrer Definition, Provenienz und Erforschung“, in: *literaturkritik.de* Nr. 8, August 2013 (25.06.2015).

5 Vgl. Shchyhlevska, „Chamisso-Literatur“ (Anm. 4). Zu den Veränderungen der deutschen Literatursprache im Kontext der ‚Chamisso-Literatur‘ vgl. Shchyhlevska, Natalia/Chiellino, Carmine (Hg.), *Bewegte Sprache. Vom ‚Gastarbeiterdeutsch‘ zum interkulturellen Schreiben*, Dresden, 2014.

6 Vgl. Ette, Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, 2005; Löffler, Sigrid, *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, München, 2013.

Überraschung und der Novität hervorzubringen.⁷ Mit experimentellen Literaturgattungen ist die literarische Sprachmischung zudem insofern verbunden, als dabei „explorativ und innovativ auf die syntaktischen, grammatischen, orthographischen und phonologischen Strukturen der Sprache“ zugegriffen wird und „alternative Kombinationskriterien“⁸ erprobt werden. Nicht zuletzt wird auch bei mehrsprachigen Texten, ähnlich wie in der Literatur der Avantgarde, großes Augenmerk auf die materielle Seite der Sprache gelegt, zu der auch Laut- und Schriftbild gehören. Die in diesem Beitrag vertretene These zu aktuellen Entwicklungen literarischer Mehrsprachigkeit lautet deshalb: Ständen mehrsprachige Schreibverfahren schon immer im Spannungsfeld von Schreiberfahrung und Schreibexperiment, so neigen sie sich heute deutlich dem Pol des Experiments zu. Sie stehen dabei im Kontext anderer aktueller literarischer Entwicklungen wie *Spoken Word* und intermediale Leseperformances, die – unabhängig von Mehrsprachigkeit aufseiten der Autor/innen selbst – zunehmend die Norm der Schriftsprachlichkeit und ihrer traditionellen Medien überschreiten.

Die 2000er Jahre: Mehrsprachige Autor/innen und ihre Poetologien

Im Literaturbetrieb der Gegenwart ist die öffentliche Präsenz des Schriftstellers bekanntlich eine wichtige Größe. Das Verfassen literarischer Texte geht mit Selbstinszenierungen einher, die wesentlich in deren Vermarktung und Rezeption einfließen.⁹ Im Zuge dieser Entwicklung wird das literarische Werk im engeren Sinne häufig durch Paratexte begleitet. Gerade die zunehmend beliebte Gattung der Poetikvorlesung mit Publikation verändert dabei auch den literaturwissenschaftlichen Zugriff auf ein Werk insofern, als die Abgrenzung zwischen literarischem Primär- und wissenschaftlichem Sekundärtext aufgeweicht wird und Autor/innen zunehmend zum Dialogpartner für Literaturwissenschaftler/innen werden.¹⁰ Auch das Feld literarischer Mehrsprachigkeit wird durch diese Entwicklung seit 2000 wesentlich geformt. In erster Linie bildet die individuelle Bi- oder Multilingualität einen einprägsamen Bestandteil des „Labels“¹¹ eines bestimmten Autors

7 Ich folge der Definition des künstlerischen Experiments von Kreuzer, Stefanie, „Einleitung“, in: *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, hg. v. ders., Bielefeld, 2012, S. 7-18, hier S. 7 f.

8 Bies, Michael/Gamper, Michael, „Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung“, in: *Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte. Experiment und Literatur III 1890-2010*, hg. v. dens., Göttingen, 2011, S. 9-30, hier S. 9.

9 Vgl. Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martínez, Matías/Winko, Simone, „Einleitung“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. dens., Stuttgart, 2000, S. 7-29 sowie Kyora, Sabine (Hg.), *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, 2014.

10 Vgl. Galli, Matteo, „the artist is present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen“, in: *Merkur* 68/1 (2014), S. 61-65.

11 Vgl. Niefanger, Dirk, „Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001*, hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart, 2002, S. 521-539.

und wird vielleicht auch aus diesem Grunde stärker als bei früheren Autor/innen auch literarisch thematisiert. Interessanter jedoch ist, dass die in den 2000er Jahren exponentiell zunehmenden Publikationen poetologischer Reflexionen über das Schreiben in und mit verschiedenen Sprachen von Seiten der Autor/innen das literaturwissenschaftliche Interesse für dieses Verfahren wesentlich befördert haben. Im Bereich literarischer Mehrsprachigkeit ist zudem eine große Nähe der Literatur zum wissenschaftlichen Diskurs zu beobachten, *last but not least* hat auch eine bemerkenswerte Anzahl von Autor/innen selbst ein literaturwissenschaftliches Studium absolviert.

Die poetologischen Texte über literarische Mehrsprachigkeit sind deshalb von Interesse, weil darin sowohl wirkmächtige Muster für das Verfassen multilingualer Literatur als auch Paradigmen für deren literaturwissenschaftliche Wahrnehmung entworfen werden. Dabei kristallisieren sich bestimmte Bilder und Sprechweisen zum Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und Literaturproduktion heraus, obwohl sich die einzelnen Autor/innen hinsichtlich ihrer Erstsprache und den Umständen des Zweitspracherwerbs stark unterscheiden.

Ihren Ausgang nehmen die hier untersuchten poetologischen Reflexionen von der autobiografischen Erfahrung. Ilma Rakusa erinnert sich in ihren Vorlesungen zur Dresdner Chamisso-Poetikdozentur 2005 an die frühkindliche Erfahrung des Sprach- und Länderwechsels in Ost- und Südeuropa und bezeichnet sie als konstitutiv für ihre Identität wie ihr Schreiben:

An ihr [der Grenze, E. K.] wächst das Bewußtsein für Andersheit und der Wunsch nach Transgression. [...] Für diese Sensibilisierung bin ich dankbar. Denn zweifellos hat sie dazu beigetragen, daß ich zur schreibenden Grenzgängerin und Übersetzerin geworden bin. Der Grenzverkehr zwischen Sprachen und Staaten wurde zu meiner Lebensschule, die Reibung zwischen dem Eigenen und dem Fremden zum künstlerischen Stimulus.¹²

Die Mehrsprachigkeit als Stimulus des literarischen Schaffens zieht sich wie ein roter Faden durch die poetologischen Ausführungen mehrsprachiger Autoren. So beschreibt der als Sohn spanischer Gastarbeiter im Schwarzwald geborene Dichter José F. A. Oliver in *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, wie er in einem unsicheren Gebiet des Dazwischen aufwuchs und „zweisprachlich – oder so ähnlich – erzogen“¹³ wurde. Oliver leitet aus dem erlebten Nebeneinander der Kulturen und Sprachen ein besonderes Bewusstsein für verschiedene Wortlaute und Übersetzungsprozesse ab. Das bilinguale Aufwachsen habe ihn zu Wortspiel und poetischer Neukombination angeregt: „Ein Haus und zwei Stockwerke, zwei Sprachen. [...] Der alemannische Dialekt im ersten Stock, das Andalusische im zweiten. [...] Entwurf ins Spiel um die Bedeutungen [...] Mondin & Mond: *la luna, I Mond*. Weiblich die eine, männlich der andere.“¹⁴ Anhand des Beispiels „*El mar La mar Das Meer*“

¹² Rakusa, Ilma, *Zur Sprache gehen*, Dresden, 2006, S. 10.

¹³ Oliver, José F. A., *Mein andalusisches Schwarzwalddorf*, Frankfurt am Main, 2007, S. 9.

¹⁴ Ebd., S. 19.

fasst Oliver das Übersetzen als „spielerische Wellenbewegung und Sprachfließen“¹⁵, das letztlich zur Wortneuschöpfung führt: „*die Meerin*“¹⁶. Und er folgert:

Dieses Beispiel möge genügen, um zu verdeutlichen, dass ich nicht nur an den dudenkorrekt ausgelegten Richtschnüre [sic] einer Sprache entlang schreiben kann. Die parallele Wahrnehmung zweier Sprachen lässt mich die Dinge und ihre Verhältnisse ständig aus verschiedenen Perspektiven erleben.¹⁷

Dass der Wechsel der Sprachen in besonderem Maße auch einen Wechsel der Perspektiven auf einen Sachverhalt bedeute, ist ein Konsens mehrsprachiger Literatur. „In jeder Sprache sitzen andere Augen“, lautet der programmatische Titel einer Vorlesung von Herta Müller im Rahmen der Tübinger Poetikdozentur 2001. Die Autorin reflektiert darin die Bedeutung ihrer Zweitsprache Rumänisch für ihr literarisches Schaffen. Der Erwerb der Zweitsprache bedeutet dabei auch einen Ausweg aus der Wortarmut ihrer Kindheit: „In der Dorfsprache – so schien es mir als Kind – lagen bei allen Leuten um mich herum die Worte direkt auf den Dingen, die sie bezeichneten. [...] Ein für immer geschlossenes Einverständnis.“¹⁸ Das Erlernen von anderen Wörtern für dieselben Dinge führt zur Erkenntnis: „Von einer Sprache zur anderen passieren Verwandlungen. Die Sicht der Muttersprache stellt sich dem anders Geschauten der fremden Sprache.“¹⁹ Wie bei Oliver wird dies auch bei Müller nicht als Verlust gedeutet, sondern als Gewinn: „ein MEHR sich ergründen [...]. Beileibe nicht Verlust“²⁰, heißt es bei Oliver, und Müller schreibt: „Ich wollte den Spagat der Verwandlungen nicht mehr missen.“²¹ Mehrere Sprachen zur Verfügung zu haben, wird als Möglichkeit zur Reflexion und mehrdimensionalen Wahrnehmung der Welt gesehen, schafft aber gleichzeitig auch den Raum zur poetischen Kreation, weil dadurch die zur Verfügung stehenden Bezeichnungen pluralisiert werden:

Im Dialekt des Dorfes sagte man: Der Wind GEHT. Im Hochdeutschen, das man in der Schule sprach, sagte man: Der Wind WEHT. [...] Und im Rumänischen sagte man: Der Wind SCHLÄGT, *vințul bate*. [...] So unterschiedlich wie das Wehen ist auch das Aufhören des Windes. Auf deutsch heißt es: Der Wind hat sich GELEGT – das ist flach und waagrecht. Auf rumänisch heißt es aber: Der Wind ist STEHEN-GEBLIEBEN, *vințul a stat*. Das ist steil und senkrecht. Das Beispiel vom Wind ist nur eines von den ständigen Verschiebungen, die zwischen Sprachen bei ein und derselben Tatsache passieren. Fast jeder Satz ist ein anderer Blick. Das Rumänische sah die Welt so anders, wie seine Worte anders waren.²²

15 Ebd., S. 53.

16 Ebd., S. 54.

17 Ebd.

18 Müller, Herta, „In jeder Sprache sitzen andere Augen“, in: *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt am Main, 2009, S. 7-39, hier S. 7.

19 Ebd., S. 25.

20 Oliver, *Mein andalusisches Schwarzwaldorf* (Anm. 13), S. 11.

21 Müller, „In jeder Sprache sitzen andere Augen“ (Anm. 18), S. 27.

22 Ebd., S. 25.

Der Pluralisierung der Bezeichnungen und Bedeutungen durch Übersetzungsvorgänge widmet sich auch die deutsch-japanische Autorin Yoko Tawada. Der Sprachwechsel erscheint dabei als Urszene ihres literarischen Werks, für das die Arbeit mit Homophonien, ‚falschen Freunden‘ und anderen Ähnlichkeiten über Sprachgrenzen hinweg charakteristisch ist:

In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.²³

Die Ablösung von der Muttersprache und der Einsprachigkeit durch das Erlernen einer Fremdsprache wird hier als Möglichkeit eines spielerischen, von Bedeutungskonventionen befreienden Umgangs mit Sprache ins Bild gefasst. In der Konfrontation von zwei und mehr Sprachen wird bei allen besprochenen Autoren ein über die kommunikative Funktion einer bloßen Sachbezeichnung hinausgehender sprachlicher Mehrwert gewonnen. Ob bei Olivers ‚Meerin‘ oder Müllers ‚stehengebliebenem Wind‘: Autoren mehrsprachiger Literatur sehen deren Gewinn darin, dass durch Übersetzungen sprachliche Neubildungen geschaffen werden können und durch den offensiven Überschuss an Bezeichnungen für einen Gegenstand die poetische Dimension von Sprache im Sinne Roman Jakobsons augenfälliger wird.²⁴

Mehrsprachiges Schreiben ist mithin nicht nur eine Möglichkeit, Erfahrungen von Transkulturalität und Grenzüberschreitungen ästhetisch zu gestalten, es ist auch ein Mittel zur Erzeugung von Poetizität. Mehrsprachigkeit, so eine weitere Erkenntnis der poetologischen Überlegungen, führe zu einer besonderen Wahrnehmung von Sprache: Materialität, buchstäbliche Bedeutungen, Laut- und Schriftbilder fielen in der Konfrontation von Sprachen oder in der Fremdsprache stärker ins Auge. „Eine Sprache, die man nicht versteht, liest man äußerlich. Man nimmt ihr Aussehen ernst“,²⁵ bemerkt Tawada und nutzt diesen Umstand, um Wortspiele zu generieren oder die grafische Dimension von Buchstaben zu beschreiben: „Heidelberg, was für ein seltsamer Name, ‚del‘ heißt auf japanisch ‚auftauchen‘, also bedeutet ‚Heidelberg‘ der Berg, auf dem ein Hai auftaucht“,²⁶ oder: „Ich sehe das Wort ‚du‘. [...] ein ‚d‘, ein Halbkreis mit einer erhobenen Hand, und ein ‚u‘, ein leeres Gefäß.“²⁷ Ähnlich beschreibt auch die als Kind nach Deutschland

23 Tawada, Yoko, *Talisman*, Tübingen, 1996, S. 9.

24 Jakobson zufolge entsteht Poetizität dadurch, dass das Wort „als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden“ wird. Jakobson, Roman, „Was ist Poesie“, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. v. Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert, Frankfurt am Main, 1979, S. 67-82, hier S. 79.

25 Tawada, Yoko, *Übersetzungen*, Tübingen, 2006, S. 34.

26 Ebd., S. 44.

27 Ebd., S. 33. Zur Buchstabeninszenierung bei Tawada vgl. Kilchmann, Esther, „Verwandlungen des ABCs. Yoko Tawada und die Kulturgeschichte des abendländischen Buchstabens“, in: *Yoko Tawada. Fremde Wasser*, hg. v. Ortrud Gutjahr, Tübingen, 2012, S. 350-368.

eingewanderte Autorin Marica Bodrožić eine Lust am Buchstäblichen in der Zweitsprache: „Welche Vernarrtheit ich im Deutschen entwickelte, die Buchstaben zu verdrehen“,²⁸ heißt es in ihrem Essay *Sterne erben, Sterne färben*, in dem buchstäbliche Bedeutungen ebenso wie Zeichengestalt der Zweitsprache als Gegenstand poetischer Faszination beschrieben werden: „Ich erlebte Wörter, machte Erfahrungen mit ihnen, ohne ihre Bedeutungen zu kennen.“²⁹ Die deutsch-türkische Autorin Emine Sevgi Özdamar bestätigt dieses Erlebnis bei der literarischen Produktion in der Zweitsprache: „[M]eine Erfahrung mit deutschen Wörtern ist ganz körperlich.“³⁰ Mehrsprachigen Autoren gelingt es hier offensichtlich, eine Erfahrung poetisch produktiv zu machen, die die Fremdsprachendidaktik generell für den Zweitspracherwerb nachweist: einen Zusammenhang von Spracherwerb und Sprachbewusstheit (*language awareness*).³¹ In der fremden Sprache fallen diesen Untersuchungen zufolge Laut- und Schriftbilder, aber auch wörtliche Bedeutungen idiomatischer Wendungen stärker ins Auge. Ein Nebeneffekt des Spracherwerbs ist also eine erhöhte Wahrnehmung von Poetizität. Die besprochenen Texte mehrsprachiger Autoren stellen diese vorübergehende Begleiterscheinung beim Erlernen einer neuen Sprache ins Zentrum ihrer literarischen Produktion. Ausgehend von der autobiografischen Erfahrung konturieren die in den 2000er Jahren erschienenen poetologischen Essays demnach Mehrsprachigkeit als ein Verfahren, mittels dessen die generelle Fremdheit von Sprache,³² ihre Autoreferenzialität und Poetizität literarisch umkreist werden können. Im Aufeinandertreffen verschiedener Sprachen wird eine Fremdheit von Wort und Zeichen, eine Entautomatisierung der Bezeichnung und der Buchstabenform erzeugt, wie sie für experimentelle Literaturformen charakteristisch ist.³³

In literaturhistorischer Perspektive wird deutlich, dass die besprochenen Texte mit ihrer These von der vorteilhaften Nähe mehrsprachiger Erfahrung zur literarischen Produktion eine bemerkenswerte Verschiebung in der traditionellen Einschätzung von Muttersprache, Fremdspracherwerb und Dichtung vornehmen. Verabschiedet wird die lange prägende Vorstellung, ein Dichter könne nur in der Muttersprache bzw. einer einzigen, rigoros beherrschten Sprache Werke schaffen.

28 Bodrožić, Marica, *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*, Frankfurt am Main, 2007, S. 137.

29 Ebd., S. 105.

30 Özdamar, Emine Sevgi, *Der Hof im Spiegel*, Köln, 2001, S. 131.

31 Morkötter, Steffi, *Language Awareness und Mehrsprachigkeit. Eine Studie zu Sprachbewusstheit und Mehrsprachigkeit aus der Sicht von Fremdsprachenlernern und Fremdsprachenlehrern*, Frankfurt am Main, 2005.

32 Zu Zusammenhängen und Synergien von Zweitspracherwerb und poetischer Produktion vgl. Hein-Khatib, Simone, *Mehrsprachigkeit und Biographie. Zum Sprach-Erleben der Schriftsteller Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt*, Tübingen, 2007, S. 20; zur Literatursprache als einer grundsätzlich ‚anderen‘ vgl. Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, 2007.

33 Ausführlich erarbeite ich diese These in Kilchmann, Esther, „Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur“, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 3/2 (2012), S. 109-129.

An die Stelle einer nationalliterarischen und sprachlichen Zentrierung von Literatur setzen die poetologischen Texte der 2000er Jahre das Experimentieren an Grenzen.

Die 2010er Jahre: Emanzipation von der Erfahrung

Für die aktuellsten Entwicklungen mehrsprachiger Literatur ist die Verschiebung von der Erfahrung zum Experiment und damit auch eine Ausweitung des Verfahrens über eine – wenn auch nur ungefähr – definierbare Gruppe wie jene der ‚Chamisso-Autoren‘ hinweg zentral. Aufbauend auf den poetologischen Überlegungen zur produktiven Durchbrechung der nationalsprachlichen Norm und zur Innovationskraft mehrsprachiger Literatur bedienen sich immer mehr Autor/innen der Technik der Sprachmischung, ohne dies explizit mit eigener Bilingualität zu begründen. Entscheidend scheint dabei weniger eine interkulturelle Biografie als vielmehr das Interesse an Effekten der Poetizität und der Verfremdung sowie an avantgardistischer Literatur, die mit Sprach- und Sinzerstückelungen experimentiert.

Gegenwärtig firmiert literarische Mehrsprachigkeit fraglos als Teil eines weit umfassenderen soziokulturellen und künstlerischen Kontextes: Generell erfahren Fragen der Mehrsprachigkeit vor dem Hintergrund von Migrations- und Globalisierungsbewegungen mehr Aufmerksamkeit. Auch Filme arbeiten seit der Jahrtausendwende zunehmend mit Sprachmischung.³⁴ Im gegenwärtigen literarischen Feld verbinden sich, bislang kaum beachtet, Praktiken von Sprachmischung mit einem Revival avantgardistischer Formen wie *Spoken Word*, konkreter Poesie und ihrer digitalen Nachfolge in *Digital Poetry* und intermedialen Schriftperformances.³⁵ ‚Mehrsprachigkeit‘ im engeren Sinne der Kombination von mehreren Nationalsprachen wird dabei einerseits auf die ‚innere Heterogenität‘ der Standardsprachen in Form von Sozio- und Dialekten ausgeweitet.³⁶ Andererseits wird der Bruch mit der linearen Schriftnorm, wie es für avantgardistische Literatur charakteristisch ist, mit der Durchkreuzung nationalsprachlicher Ordnung verbunden. Illustriert sei diese Entwicklung zum Schluss kurz an zwei unterschiedlichen Autoren und Textgattungen: der in Genf lebenden Lyrikerin Heike Fiedler, die auch intermedial als Performerin auftritt, und dem österreichischen Romancier Wolf Haas.

34 Vgl. Androutsopoulos, Jannis (Hg.), *Language and Society in Cinematic Discourse. Special Issue of Multilingua – Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication* 31/2-3 (2012).

35 Vgl. Benthien, Claudia, „The literariness of New Media Art – A case for expanding the domain of literary studies“, in: *Journal of Literary Theory* 6/2 (2012), S. 311-326; Kilchmann, Esther, „Return-2Babel. Die Ausstellung der Schrift und die Dekonstruktion der monolingualen Norm im gegenwärtigen Literaturschaffen“, in: *Interpretieren nach den ‚turns‘. Literaturtheoretische Revisionen*, hg. v. Claudia Liebrand und Rainer J. Kaus, Bielefeld, 2014, S. 113-137.

36 Mehr Beachtung verdiente hier die in den letzten Jahren in der Schweiz entstandene *Spoken-Word*-Szene, die insbesondere mit Dialekt, aber auch anderen Formen von Mehrsprachigkeit operiert. Vgl. Caduff, Corina, „Mündlichkeit, Performanz und Autorschaft in der Spoken Word-Szene“, in: *Lese-forum* 1/2016, http://www.leseforum.ch/myUploadData/files/2016_1_Caduff.pdf (03.05.2016); Leuenberger, Stefanie, „Nachwort“, in: Lenz, Pedro, *Radio*, Luzern, 2014, S. 188-195.

Heike Fiedler schließt explizit an literarische Traditionen von Lautgedicht und visueller Poesie an und kombiniert diese dezidiert mit mehrsprachigem Schreiben. Sie arbeitet dabei hauptsächlich auf Deutsch, Französisch und Englisch, es finden sich aber auch spanische und kyrillische Schriftzeichen in ihren Texten. Sprachmischung wie Übersetzungs- und Wortspiele sind in grafische und lautliche Experimente eingebettet. ‚Mehrsprachigkeit‘ meint hier also, über die Begegnung von zwei oder mehreren klar identifizierbaren Nationalsprachen hinaus, den Fokus auf die Vielheit und Beweglichkeit in jeder einzelnen Sprache und in Sprache überhaupt zu richten: *langues de meehr* ist der leitmotivische Titel von Fiedlers erster Gedichtsammlung,³⁷ und in der zweiten, *she will mehr*, heißt es nicht minder programmatisch: „Die Summe aller Möglichkeiten ist mehr als ein Wort.“³⁸ Im Zentrum von Fiedlers Lyrik stehen die fließenden Übergänge zwischen Verständlichkeit und Unverständlichkeit sowie der materielle Überschuss von Sprache und Schrift, der im Schriftbild grafisch, in der Performance hingegen lautmalerisch gestaltet wird. Exemplarisch gibt das „poème du fragment“ (Abb. 1)³⁹ Sprache und Sprachen als ein Gleiten von Signifikanten zu lesen, die sich momentweise bündeln, wieder trennen und nie definitiv auf die Dinge zuzugreifen vermögen. Gerade in dieser Bewegung entfalten sie ihren poetisch-künstlerischen Mehrwert.

Neben solchen experimentellen Formen von Lyrik manifestiert sich Sprachmischung gegenwärtig zunehmend auch im Roman. Bemerkenswert ist hier Wolf Haas’ *Verteidigung der Missionarsstellung*. Der Schriftsteller und promovierte Linguist ist für seine metafiktionale Romane bekannt, in denen der Autor als ein Erzähler auftritt, der das Geschriebene kommentiert, auf gestrichene Fassungen verweist oder mögliche Lesarten diskutiert.⁴⁰ In *Verteidigung der Missionarsstellung* werden diese Spielarten durch prominente Einfügungen fremder Sprachen, vor allem in Form von teilweise seitenlangen chinesischen Textstellen, ergänzt. Der Leser wird hier vor die Entscheidung gestellt, diese Passagen entweder in der Hoffnung auf besseres Verständnis der in Peking spielenden Handlung übersetzen zu lassen oder, wie Haas in einem Interview vorschlägt, sie als selbstreferenziellen Hinweis auf die ‚Exotik‘ des Beschriebenen in der grafischen Zeichengestalt auf sich wirken zu lassen.⁴¹ Das Chinesische stellt in Haas’ Roman somit ein Verfahren der Verfremdung und des autoreferenziellen Bezugs dar. Herausgestellt wird in der fremden Sprache – ähnlich wie bei Fiedler – die Materialität der Zeichen. An anderen Stellen des Buches bedient sich der Autor dazu der Schriftbildlichkeit; so

37 Fiedler, Heike, *langues de meehr*, Luzern, 2010.

38 Fiedler, Heike, *she will mehr*, Luzern, 2013, S. 38.

39 Ebd., S. 99.

40 Buck, Nikolas, „Es hat etwas Rauschhaftes, über solche Dinge nachzudenken“. Wolf Haas’ poetologischer Roman *Verteidigung der Missionarsstellung*“, in: *Neuer Ernst in der Literatur? Schreibpraktiken in deutschsprachigen Romanen der Gegenwart*, hg. v. Kristin Eichhorn, Frankfurt am Main, 2014, S. 65-74; Nindl, Sigrid, *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Sprachexperiment*, Berlin, 2010.

41 Haas, Wolf, „Ich stehe auf Kriegsfuß mit der Natürlichkeit“, Interview vom 05.09.2012, <http://www.profil.at/home/wolf-haas-wolf-haas-ich-kriegsfuss-natuerlichkeit-340624> (23.07.2015).

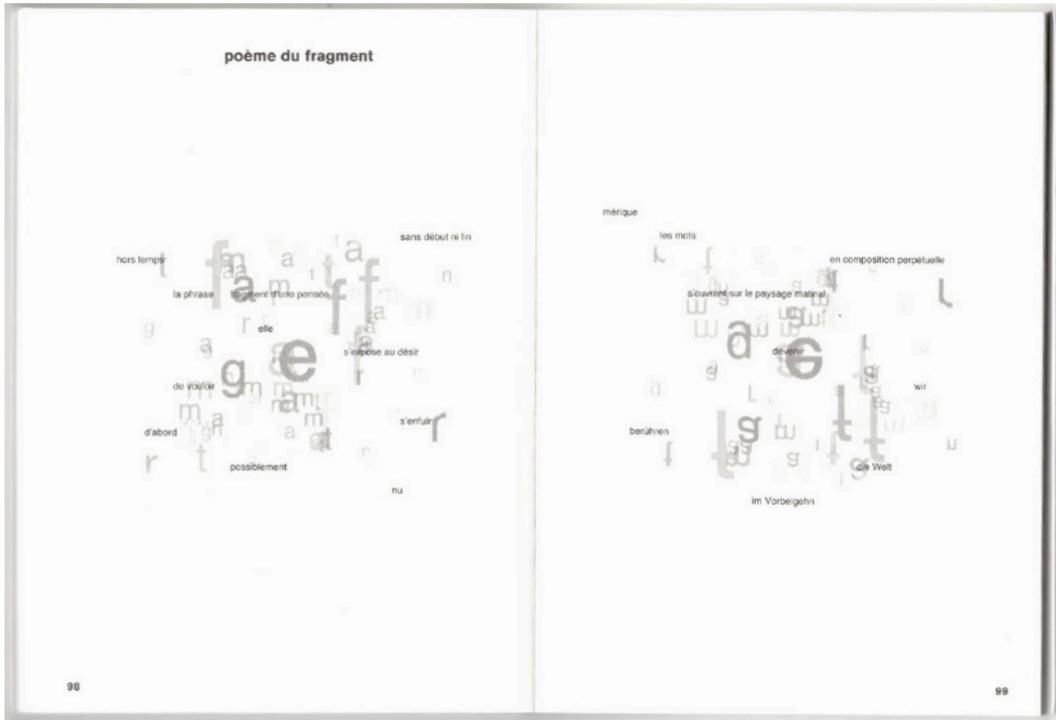


Abb. 1

finden sich nach dem Vorbild der konkreten Poesie Sätze, die in Form eines Liftes oder eines Paisley-Musters gedruckt sind.

Insgesamt lässt sich für die Entwicklung literarischer Mehrsprachigkeit seit der Jahrtausendwende feststellen, dass sie nicht nur an Verbreitung, sondern auch an Produktivität gewonnen hat und zur Erweiterung poetischer Verfahren geworden ist, die auf eine Durchbrechung einheitlich normierter – linearer, nationalsprachlicher – Schriftbilder nebst zugehörigen Denkweisen und Lebensentwürfen abzielen. Der Fokus verschiebt sich deshalb von der Sprachbiografie des Autors bzw. dem soziolinguistischen Produktionskontext eines Werkes auf die in den Texten inszenierte Eigendynamik und Beweglichkeit von Sprachen wie von Sprache überhaupt.

Corina Caduff

MEHRSPRACHIGKEIT, DIALEKT UND MÜNDLICHKEIT

Viele der aktuell im deutschen Sprachraum bekannten mehrsprachigen Autorinnen und Autoren sind im Zuge verschiedener Zuwanderungswellen – insbesondere aus Süd-, Südost- und Osteuropa – in den 1960er und 70er Jahren nach Deutschland, Österreich oder in die Schweiz gekommen. Aber auch biografisch anderweitig begründete Zweisprachigkeiten verschaffen sich literarische Artikulation. Unterscheiden lassen sich gemeinhin Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die

- als Kind oder Jugendliche mit ihren Eltern in den deutschen Sprachraum gekommen, dort zweisprachig (mit Deutsch und der jeweiligen familialen Herkunftssprache) aufgewachsen sind und nur auf Deutsch publizieren (z. B. Melinda Nadj Abonji; Ann Cotten; Catalin Dorian Florescu; Radek Knapp; José F. A. Oliver; Saša Stanišić; Ilija Trojanow),
- als Erwachsene in den deutschen Sprachraum gekommen, aber außerhalb dessen einsprachig aufgewachsen sind und nun sowohl in ihrer ersten Sprache als auch auf Deutsch publizieren (z. B. Yoko Tawada, Katja Petrowskaja, Zé do Rock),
- außerhalb des deutschen Sprachraums einsprachig aufgewachsen sind, Deutsch erst später gelernt haben und nur auf Deutsch als Zweitsprache publizieren (z. B. Emine Sevgi Özdamar),
- im deutschsprachigen Raum als Angehörige von sprachlichen Minderheiten zweisprachig aufgewachsen sind und in beiden Sprachen publizieren (z. B. Maja Haderlap, Kito Lorenc, Róża Domaścyna).

Mit der zunehmenden Sichtbarkeit der Literatur von mehrsprachigen Schriftstellerinnen und Schriftstellern ging eine entsprechende literaturwissenschaftliche Diskussion einher, die innerhalb weniger Jahre eine starke terminologische Entwicklung erfahren und sich dabei auch mit dem Problem der Etikettierung auseinandergesetzt hat (Gastarbeiterliteratur, Migrationsliteratur¹, ‚Chamisso-Literatur‘, Interkulturelle Literatur², ‚Neue Weltliteratur‘³, Exophonie⁴, mehrsprachige Lite-

1 Schenk, Klaus/Todorov, Almut/Tvrđík, Milan (Hg.), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, Tübingen, 2004.

2 Chiellino, Carmine (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, 2007.

3 Sturm-Trigonakis, Elke, ‚Global playing‘ in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur, Würzburg, 2007; Löffler, Sigrid, *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, München, 2014.

4 Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit in der Literatur*, Berlin, 2007; Lughofer, Johann Georg (Hg.), *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen*, 2011, www.goethe.de/ins/si/pro/10j/publikationen/Exo-01-04-web.pdf

ratur⁵). Den quantitativ größten Anteil bildet dabei die deutsch-türkische Literatur.⁶

Bei einem Schreiben, das sich im Feld verschiedener Sprachen vollzieht, spielen gerade auch die Bezüge zur Mündlichkeit eine konstitutive Rolle für die Selbstverortung zwischen den Sprachen beziehungsweise für damit einhergehende Prozesse der Hybridisierung von zwei Sprachen oder deren Abtrennung voneinander.

Mündlichkeit: Melinda Nadj Abonji, Pedro Lenz, Yoko Tawada

Obschon Mehrsprachigkeit verschiedensten Autorinnen und Autoren gemeinsam ist, stellt sich deren spezifische Bedeutung für das jeweils eigene Leben, Sprechen, Schreiben und Publizieren unterschiedlich dar. Podiumsgespräche, Interviews und Kolloquien zu diesem Thema machen immer wieder deutlich, dass Mehrsprachigkeit mit diversen biografischen Erfahrungen verknüpft ist und beim Schreiben individuell gehandhabt wird.⁷ Ein entscheidender Faktor ist dabei die Mündlichkeit.

Die wenigsten der hier ins Feld geführten Schriftsteller/innen sind von Geburt an zweisprachig aufgewachsen. Vielmehr sind sie meist als Kind oder Jugendliche oder auch erst als Erwachsene mit Deutsch in Berührung gekommen. Die ersten Lebensjahre waren also in den meisten Fällen durch andere mündliche Sprachen geprägt, in denen intime Erstbeziehungen, erste Umwelterfahrungen und Emotionen ihren Ausdruck fanden. So ist es eine der größten literarischen Herausforderungen im Erzählen intersprachlicher Biografien, erstsprachliche Erfahrungen in einer Zweitsprache darzustellen, das heißt sie in eine zweite Sprache zu übersetzen und in dieser aufzuheben.

Melinda Nadj Abonji (geb. 1967 in Bečej) wuchs in der Vojvodina (Jugoslawien, heute Serbien) als Angehörige der ungarischen Minderheit auf und sprach bis zu ihrer Ankunft in der Schweiz 1973 ausschließlich Ungarisch. Ihr mehrfach preisgekrönter Roman *Tauben fliegen auf* (2010)⁸ thematisiert diese Auswanderungsgeschichte aus der Retrospektive, wobei die verschiedenen beteiligten Sprachen – Ungarisch, Serbisch, Schweizer Dialekt, Hochdeutsch, auch Englisch – gleichsam leitmotivisch unter den Aspekten von Abdrängung, Ablehnung und Normierung ins Spiel gebracht werden. Das Ungarische erscheint dabei als Sprache der Gefühle, in der geflücht, geliebt und gesungen wird. „Meine Beziehung zum Ungarischen ist wesentlich durchs Mündliche geprägt, diese Sprache ist in mir sehr tief begründet, es ist die Sprache des Gesangs, die gefühlte erste Sprache, in der ich

⁵ Kilchmann, Esther (Hg.), *Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur*. Sonderheft der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 2 (2012).

⁶ Siehe das aktuelle entsprechende Verzeichnis mit weit über 200 deutsch-türkischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutsch-t%C3%BCrkischer_Schriftsteller sowie den Beitrag von Kader Konuk in diesem Band.

⁷ Vgl. Lughofer, *Exophonie* (Anm. 4); Amodeo, Immacolata/Hörner, Heidrun (Hg.), *Zu Hause in der Welt. Topographien einer grenzüberschreitenden Literatur*, Sulzbach, 2010.

⁸ Vgl. dazu auch den Beitrag von Monika Shafi in diesem Band.

mit meinem sozialen Umfeld und den Tieren kommuniziert habe.“⁹ Demgegenüber sei das schriftliche Hochdeutsch, welches in der Schweiz dem Lesen und bestimmten öffentlichen und institutionellen Handlungsbereichen vorbehalten ist, für sie als Kind eine stille Lesesprache gewesen, welche sie für sich entdeckt und wie einen Schatz gehütet habe, den sie mit niemandem teilen muss.¹⁰ Nadj Abonji hat sich autodidaktisch auch Lese- und Schreibfähigkeiten im Ungarischen angeeignet, doch im literarisch-schriftlichen Bereich artikuliert sie sich einzig auf Deutsch. Hingegen kommt das Ungarische im öffentlich-mündlichen Performancebereich zum Ausdruck: Die Autorin tritt seit Jahren als Musikerin und Sprachperformerin auf, vorwiegend gemeinsam mit dem Spoken-Word-Künstler Jurczok 1001.¹¹ Bei ihren Auftritten praktiziert sie stets einen mehrsprachigen Umgang mit Dialekt, Ungarisch und Hochdeutsch.

Pedro Lenz (geb. 1965 in Langenthal), Autor des Bestsellers *Der Goalie bin ig* (2010), ist in der Schweiz als Sohn einer Spanierin und eines Schweizer aufgewachsen und hat in seinen ersten Lebensjahren ausschließlich Spanisch gesprochen. Heute ist er ein führender Spoken-Word- und Dialektautor, literarische Texte verfasst er einzig in Schweizer Dialekt. Er ist Mitbegründer des mehrsprachigen Autorenkollektivs *Bern ist überall* (seit 2003) und absolviert als (Star)Performer mit eigenem Management bis zu hundert Auftritte jährlich. Das Spanische spielt bei seiner künstlerischen Sprachtätigkeit keine Rolle. Anders als Abonji, deren Literatur wesentlich vom Erinnern und Wachhalten der Erstsprache getrieben und in ihrem Fall allerdings mit einem Sprach- und Kulturraumwechsel verknüpft ist, konzentriert Pedro Lenz seine mündliche Orientierung gänzlich auf den Dialekt als Kunstsprachraum. Die künstlerische Entscheidung, auf Schweizer Bühnen Dialekt zu sprechen und in Dialekt geschriebene Bücher zu veröffentlichen, ist radikal, denn es gibt keine entsprechenden normierten Schreibweisen, die man nachschlagen oder von denen man erkennbar abweichen könnte. Schreibt man etwa „Frou“ oder „Pfrou“ (Frau)? „Tsyschti“ oder „Zyschti“ (Dienstag)? Bei Pedro Lenz lautet der bestimmte männliche Artikel „der“; Guy Krneta, ebenfalls ein Berner Autor, schreibt „dr“; „nachher“ heißt bei Lenz „nächär“, bei Krneta „när“. – So geht es darum, ein Schriftbild im Verhältnis zu der akustischen Wahrnehmung der gesprochenen Alltagssprache eigens zu generieren und es im Laufe der Jahre durchaus auch zu entwickeln.

Noch einmal anders gelagert ist der Fall von Yoko Tawada (geb. 1960 in Nakanokano): Sie hat in Japan Deutsch als zweite Fremdsprache gelernt und kam 1982 nach Hamburg, wo sie Neuere Deutsche Literaturwissenschaft studierte. Sie veröffentlicht auf Japanisch und auf Deutsch und ist dementsprechend in Literaturbetrieben auf zwei Kontinenten zu Hause. Sowohl in ihrer japanisch- als auch in ihrer deutschsprachigen Literatur ist die literarische Arbeit an sprachlicher und kulturel-

⁹ Melinda Nadj Abonji im Gespräch mit Corina Caduff, Zürich, 16.01.2015.

¹⁰ „Ich höre dem Text zu“, Interview mit Melinda Nadj Abonji, *Der Standard* vom 14.07.2011, <http://derstandard.at/1310511173708/Literaturfest-O-Toene-Ich-hoere-dem-Text-zu>

¹¹ Vgl. www.masterplanet.ch

ler Fremdheitserfahrung zentral. Auf spielerische Art und Weise werden bei der Bewegung zwischen den Sprachen materielle Zeichenträger und Bedeutungen verschoben, wie etwa beim Titel des Essaybandes *Überseetzungen* (2002), und dabei mit neuen Bedeutungen überlagert: „Eine literarische Übersetzung muss obsessiv der Wörtlichkeit nachgehen, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt“, heißt es in den Poetik-Vorlesungen *Verwandlungen*.¹² Ihre literarische Kreativität bezieht Tawada ganz entscheidend aus dem Bereich *zwischen* den beiden Sprachen bzw. aus einer stetig vergleichenden Perspektive. Auch bei ihr ist der mündliche Auftritt wesentlich: Sie liest nicht nur aus ihren Texten, sondern agiert sowohl in Deutschland als auch in Japan als Performerin, unter anderem in gemeinsamen Auftritten mit der Musikerin Aki Takase.

Solch öffentliches performatives Sprechen vollzieht sich immer auch als Ausdruck von Körperlichkeit, wobei gern von einem „Wiedergewinn der Körperlichkeit“, von einem „Wiedergewinn der verlorenen Sinnlichkeit“ (Hartmut Günther) gesprochen wird.¹³ Im Falle von Nadj Abonji, die ihre Erstsprache Ungarisch nur bei mündlich-performativen Auftritten verwendet, scheint ein solcher Wiedergewinn deutlich auf. Tatsächlich vermittelt sich der Text durch die körperliche Verlautbarung kognitiv *und* sinnlich. Die Frage aber, ob der Gewinn ob solch performativer Körperlichkeit und Sinnlichkeit verstärkt oder geschmälert werde, kann kaum generell beantwortet werden, da eine entsprechende Beurteilung von verschiedenen Faktoren abhängig ist (Tagesverfassung des Rezipienten, Qualität des Textes, Qualität der Performance). Gemeinhin weist die aktuelle Karriere von Spoken-Word-Literatur auf einen kulturellen Mangel an artifizieller Mündlichkeit, der durch diese Karriere zugleich offenbart und bearbeitet wird. Der performende Körper des Akteurs, der Akteurin stellt dabei im Gegensatz zum Text einen vorübergehenden (Kunst)Wert dar, er existiert lediglich temporär, nur während der Performance selbst, er ist flüchtig, im Gegensatz zum dauerhaften Text.

Yoko Tawada trägt bei jeder Lesung im deutschsprachigen Raum stets auch japanische Texte vor, selbst wenn keiner sie versteht. Dabei geht es seitens des Publikums offensichtlich um die ‚Lust am fremden Klang‘. Wir sind neugierig, wie Sprachen klingen, die wir nicht verstehen und die wir praktisch nie oder nur selten hören. Das Lauschen des fernen Klanges bringt, auch wenn dieser ohne semantische Bedeutung bleibt, eine Schärfung der lautlichen Wahrnehmung überhaupt mit sich. Die allgemeine Lust am fremden Klang ist damit dem Streben aller Lautpoesie vergleichbar, welche Bedeutung von sich streift, um das Sprachmaterial in den Vordergrund zu stellen.

Für mehrsprachige Autorinnen und Autoren ist es zweifellos attraktiv, sich bei mündlichen Auftritten in verschiedenen Sprachen zu äußern. Tatsächlich eröffnet

12 Tawada, Yoko, *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*, Tübingen, 1998, S. 35. Zum Schreiben von Yoko Tawada vgl. u. a. die Bände: Ivanovic, Christine (Hg.), *Yoko Tawada. Poetik der Transformation*, Tübingen, 2010; Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.), *Yoko Tawada. Text + Kritik*, München, 2011.

13 Günther, Hartmut, „Gesprochene Lyrik – ein Schriftlichkeitsproblem“, in: *Wie wir sprechen und schreiben*, hg. v. Wieland Eins und Friederike Schmöe, Wiesbaden, 2009, S. 119-129, hier S. 127.

jedes mündliche Kommunizieren in einer anderen Sprache – handelt es sich nun um Alltagskommunikation in einer erlernten Fremdsprache oder um eine literarische Sprachperformance – Zugänge zu ungewohnten Klangräumen im eigenen Körper. Für Schriftsteller/innen mag das umso bedeutungsvoller sein, wenn dieser Zugang an Erstsprachen bzw. an primäre Spracherfahrungen gekoppelt ist, die im Alltagsleben der Schreibenden keine dominante Rolle mehr spielen („Zum Ungarischen finde ich insbesondere bei den Performances Zugang, in Form von Liedern und Texten“¹⁴, Nadj Abonji). Pedro Lenz seinerseits präsentiert Dialekt auf (Lese-) Bühnen, die ansonsten dem hochdeutschen Sprechen vorbehalten sind. Das Verhältnis eines literarisch *gestalteten Dialekts* zum gesprochenen Alltagsdialekt ist mit dem Verhältnis der (hoch)deutschen Literatursprache zur (hochdeutsch) gesprochenen Alltagssprache vergleichbar, das heißt es handelt sich auch bei Dialektliteratur nicht um eine Alltagssprache, vielmehr ist sie „in jedem Fall als Improvisation, als Neuschöpfung und als Kunstsprache zu verstehen“ (Pedro Lenz).¹⁵

Dialekt und Mehrsprachigkeit

Mehrsprachige Schriftstellerinnen sowie Dialektautoren reagieren mit ihrer Literatur auf (Sprach)Situationen, in denen sie sich befinden oder befunden haben, wobei ihr je eigenes Vermögen, sich darin schriftlich und mündlich auszudrücken, wesentlich ist. Hierbei spielt die unterschiedliche kulturelle Bewertung von Sprachen eine wichtige Rolle. So setzt sich etwa Nadj Abonji in ihrem Roman aktiv mit der Tatsache auseinander, dass Serbisch und Ungarisch kulturell geringer bewertet sind als Deutsch oder Englisch. Entsprechende Abwertungen betreffen gleichermaßen auch die Mundartliteratur, der etwa Peter von Matt einen autonomen Status kategorisch abgesprochen hat („eine autonome Literatursprache ist sie nicht und wird sie nie sein“¹⁶), während Pedro Lenz entschieden dafür plädiert, sie nicht mit Pathos zu versehen, weder positiv im Sinne einer Überhöhung noch negativ im Sinne der Abwertung.¹⁷

Seit 2000 feiert Deutschschweizer Dialektliteratur unaufhaltsam Konjunktur, in der Schweiz ist sie aus dem aktuellen Literaturbetrieb kaum mehr wegzudenken: Spoken-Word-Anlässe, in denen die literarische Dialektkonjunktur gründet, erfreuen sich anhaltender Beliebtheit. Der Buchmarkt wartet mit CDs, Dialektbüchern sowie E-Books mit Audiofiles auf, Dialektromane werden für den Schweizer

14 Melinda Nadj Abonji im Gespräch mit Corina Caduff, Zürich, 16.01.2015.

15 Lenz, Pedro, „Literatur zwischen Mundart und Hochsprache. Gedanken zur Verwendung der Umgangssprache in meinem literarischen Schreiben“, in: *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*, hg. v. Simon Aeberhard, Caspar Battegy und Stefanie Leuenberger, Zürich, 2014, S. 177-183, hier S. 178.

16 Matt, Peter von, „SchweizerDeutsch als Literatursprache?“, in: *Gömmers MitGro? Veränderungen und Entwicklungen im heutigen SchweizerDeutsch*, hg. v. Beat Dittli, Freiburg, 2003, S. 223-237, hier S. 224.

17 Lenz, „Literatur zwischen Mundart und Hochsprache“ (Anm. 15), S. 178 f.

Buchpreis nominiert (*Der Goalie bin ig* von Pedro Lenz 2010; *Unger üs* von Guy Krneta 2014). Zudem tourt das 15-köpfige mehrsprachige Autorenkollektiv *Bern ist überall* – ein Hauptplayer der aktuellen literarischen Dialektszene – seit 2003 mit ständig wechselnden Programmen landauf, landab. Die Vermischung von Französisch, Deutsch und Rätoromanisch bei den Bühnenauftritten ist Programm. Doch das Kollektiv spricht nicht Französisch oder Thurgauer Dialekt oder Schwizertütsch oder Berner Mundart oder Rätoromanisch, sondern es spricht die Sprache *Überall*. Und es vertritt eine dezidierte Sprachhaltung, die es in einem entsprechenden *Manifest* veröffentlicht hat:

ÜBERALL ist unsere Sprache, die uns nicht gehört. Wir haben sie uns angeeignet, um durch sie zugehörig zu werden. Es gibt keine eigenen und fremden Sprachen. Alle Sprachen sind Fremdsprachen. [...] Wir stellen ÜBERALL den geschriebenen Sprachen gleich. Es gibt keine hohen und niederen Sprachen.¹⁸

Viele Autoren der mehrsprachigen Literatur im deutschsprachigen Raum thematisieren in autobiografischen Texten mit Bezug auf ihre Migrationsbewegung von einem Sprachraum in einen anderen die kulturell-gesellschaftliche Erfahrung, dass es eine Hierarchie der Sprachen (bis hin zu verbotenen Sprachen) gibt. *Bern ist überall* fordert mit seinem Manifest im Gegenzug nicht nur die Aufhebung entsprechender Zuschreibungen, sondern auch die Gleichstellung von mündlich präsentierten Literatursprachen.

Dialektliteratur lässt sich, insbesondere wo sie aus diglossischem Sprachgebrauch resultiert, als Sprachvarietät insofern in die aktuelle Diskussion der Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Literatur einbeziehen, als auch sie dabei mit der Hochsprache konstitutiv als anderer Sprache in Beziehung tritt.¹⁹ Diese Neuorientierung entspricht der aktuellen Tendenz in der Linguistik, Diglossie nicht mehr wie früher klar von Mehrsprachigkeit abzugrenzen.²⁰

Darüber hinaus gibt es im Bereich der Literaturvermittlung aber auch aktive Bemühungen, Dialekt und Anderssprachigkeit produktiv aufeinandertreffen zu lassen. So hat Guy Krneta – Mitbegründer von *Bern ist überall*, führende Figur der Schweizer Spoken-Word-Bewegung und Autor zahlreicher in Dialekt verfasster Theaterstücke und Bücher – das Projekt *Schulhausroman* mitinitiiert, das 2005 am Literaturhaus Zürich startete, mittlerweile auch in Österreich und Deutschland betrieben wird und bei Kultur- und Bildungsinstitutionen auf großes Echo stößt: Schülerinnen und Schüler der Sekundarstufe schreiben unter Anleitung von Autorinnen und Autoren gemeinsam Romane, die auch in Buchform erscheinen.²¹ Viele dieser Jugendlichen haben einen Migrationshintergrund, ihre sprachlichen Kompetenzen sind aus schulischer Sicht oft unzureichend. Dialekt verwenden sie

18 *Bern ist überall, Unsere Sprache ist ÜBERALL. Manifest*, https://bernistueberall.ch/de_ch/manifest

19 Vgl. Goetsch, Paul (Hg.), *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*, Tübingen, 1987.

20 Kilchmann, Esther, „Mehrsprachigkeit und Transnationalität“, in: *Handbuch Literatur und Transnationalität*, hg. v. Doerte Bischoff und Susanne Komfort-Hein, Berlin (in Vorb.).

21 www.schulhausroman.de

im Allgemeinen exzessiv in den Social Media, wobei sie den Umstand nutzen, dass die Dialektschrift nicht normiert ist. Beim Projekt *Schulhausroman* bringen sie vielfach auch ihre Erstsprachen mit ein, so dass Dialekt und Fremdsprachen auf spielerische, explorative Weise ineinandergreifen, etwa in dem von Krneta begleiteten Roman *Die Babo Klasse* (2014): „FÜÜRALARM LAAAN!!!! Allaaaaaah, Ateess!!! Kosun lan hadiiii!!! Ich lueg, wo mi Abi Granit isch.“²²

Schreiben, Mündlichkeit und Sprachumgebung

Für das Schreiben vieler mehrsprachiger Autorinnen und Autoren ist es entscheidend, von welcher mündlichen Alltagssprache sie hauptsächlich umgeben sind. Die Poetik des Dialektautors Pedro Lenz richtet sich ganz an der akustischen Wahrnehmung (vornehmlich des Berndeutschen) aus: „Das, was ich schreibe, muss ich mit dem, was ich täglich höre, vergleichen und in Beziehung stellen können.“²³ Von einem Sprachraum in einen anderen migrierte Autoren sagen dasselbe: José F. A. Oliver kann in einer deutschsprachigen Umgebung nicht auf Spanisch schreiben, der deutsch-iranische Schriftsteller Said müsste, so sagt er, tagtäglich rund um sich herum Persisch hören, um dieses auch schreiben zu können.²⁴ Für Yoko Tawada hingegen spielt die Sprachumgebung keine ausschlaggebende Rolle: „Ich muss nicht in Japan sein, um Japanisch schreiben zu können, mein Schreiben hängt nicht vom jeweiligen Aufenthaltsort ab.“²⁵ Sie begründet dies damit, dass ihr Schreiben immer artifiziell und nicht an akustischen Realitäten orientiert ist.

So lässt sich unterscheiden zwischen einem Schreiben, das von der Schrift ausgeht und ganz auf diese bezogen bleibt (wie es bei Tawada, die ihre Produktivität wesentlich aus der Differenz der beiden Schriftkulturen bezieht, zweifellos der Fall ist), und einem Schreiben, das sich in Beziehung zu der mündlich dominanten Sprachumgebung setzt und daraus Impulse bezieht: für die Inspiration, Stilisierung, Verfremdung oder Fiktionalisierung des Mündlichen im Schriftlichen. Auf jeden Fall verfügen mehrsprachige Autorinnen und Autoren über eine entsprechend erhöhte akustische Sensibilität im Sinne eines sprachlichen bzw. literarischen Differenzierungsgewinns.

22 Wurzenberger, Gerda (Hg.), *Geschichten aus der Black Box Basel*, Zürich, 2014, S. 47.

23 Lenz, „Literatur zwischen Mundart und Hochsprache“ (Anm. 15), S. 177.

24 Vgl. Amodeo/Hörner (Hg.), *Zu Hause in der Welt* (Anm. 7), S. 139 und S. 118.

25 Yoko Tawada im Gespräch mit Corina Caduff, Skype, 13.01.2015.

Hybridisierung oder Abtrennung?

Elke Sturm-Trigonakis hat in ‚*Global Playing*‘ in der *Literatur* (2007) konkrete Techniken der Hybridisierung analysiert und ein Instrumentarium präsentiert, mit dem entsprechende Texte einzelner Autorinnen und Autoren untersucht werden können: wie etwa häufige eingestreute Ein-Wort- oder auch Mehrwort-Interferenzen in einer anderen Sprache, die meist Essen, Kleidung, zwischenmenschliche Beziehungen oder die Religionen betreffen, oder längere Passagen in zwei Sprachen, was jedoch eher selten der Fall ist, oder die literarische Inszenierung von grammatischen und orthografischen Fehlern.²⁶

Melinda Nadj Abonji arbeitet in ihrem Roman *Tauben fliegen auf* mit kursiv markierten anderssprachigen Ausdrücken, die, wie von Sturm-Trigonakis festgehalten, insbesondere den Bereichen der sozialen Beziehungen und des Essens zuzuordnen sind und deren Bedeutungen von der Autorin vermittelt, das heißt übersetzt werden: „[...] wo das eigentliche Hochzeitsessen beginnt, mit den luftigsten *pogácsa* aller Zeiten, einem Salzgebäck aus Hefe, Schweinegrieben oder Quark [...]“.²⁷

In mannigfachen poetologischen Passagen wird zudem das Verhältnis der Figuren zu ihren je eigenen Geschichten sowie in ihren Beziehungen untereinander explizit über ihre verschiedenen Sprachen gefasst, deren bestimmter Gebrauch von der Ich-Erzählerin oft charakterisiert und unterschiedlich attribuiert wird – „es gäbe so viel zu sagen über den Kurzschluss, dass ein Mensch, der in einer Sprache Fehler macht, als dumm gilt, die Fehler meiner Eltern, die in meinen Ohren eine eigene Schönheit haben; es wäre die Gelegenheit zu sagen, dass Vater und Mutter, wenn sie ungarisch sprechen, wie verwandelt aussehen“.²⁸

Darüber hinaus gibt es individuelle Hybridisierungstechniken, die für nicht zweisprachige Lesende kaum zu erschließen sind. Nadj Abonji arbeitet etwa auch mit *verborgenen Interferenzen*, wenn sie ungarische Redewendungen wortwörtlich im Deutschen wiedergibt – „wir haben gelacht, als unser Onkel über einen dummen Menschen sagte, er habe nur Schuppen im Kopf“.²⁹ So überträgt die Autorin ungarische Sprachbilder auf verdeckte Weise ins Deutsche, ein intersprachlicher Akt, durch den diese Bilder aufgehoben werden und im neuen Kontext der anderen Sprache an Produktivkraft gewinnen.

Ein vergleichbar wirksames Übersetzungskonzept – allerdings ohne spezifische Aufhebung des Mündlichen – liegt Yoko Tawadas einseitigem Text *Ein chinesisches Wörterbuch* zugrunde, in dem sie je einem deutschen Ausdruck die wortwörtliche Übersetzung des entsprechenden Begriffs aus dem Chinesischen zur Seite stellt:

26 Sturm-Trigonakis, ‚*Global playing*‘ in der *Literatur* (Anm. 3), S. 123 ff. Vgl. auch Christa Baumberger zur Mehrsprachigkeit und kulturellen Hybridisierung, in Anlehnung an die Definition des Begriffs von Homi Bhabha, in: Baumberger, Christa, *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*, München, 2006, S. 42-45.

27 Nadj Abonji, Melinda, *Tauben fliegen auf*, Wien, 2010, S. 36.

28 Ebd., S. 149.

29 Ebd., S. 130.

Computer: elektrisches Gehirn
 Kino: Institut für elektrische Schatten
 Schwindelerregend: in den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht³⁰

Bei diesen Beispielen erscheint die Übersetzung auf der Textoberfläche als intrasprachliche Umschreibung. So wie der reale Aufenthaltsort bei Yoko Tawada mit der Sprache des Schreibens wenig korreliert, so richtet sich die Autorin auch nicht unmittelbar am Klang der sie umgebenden Alltagssprache aus:

Ich orientiere mich wenig an der Sprache, die ich draußen höre, was damit zu tun hat, dass es keine realsprachlichen Mischformen von Japanisch und Deutsch gibt, wie es etwa bei Deutsch-Türkisch der Fall ist. Im Weiteren hat das aber auch zu tun mit meiner artifiziellen Schreibweise, bei der ich mich kaum von real gesprochener Sprache inspirieren lasse.³¹

Ihr Schreiben in zwei Sprachen, so Tawada, habe bei ihr mit der Zeit zu einer eigenen Sprache geführt: „Die beiden Sprachen wachsen immer mehr zusammen.“ Allerdings weist sie dabei auch auf Abtrennungsdynamiken im Schreibprozess hin:

Man muss eine Sprache abtrennen, um in der anderen Sprache schreiben zu können. Man muss verdrängen, aber je mehr ich die eine Sprache verdränge, desto mehr reklamiert sie. Wenn ich Japanisch schreibe und dann damit fertig bin, dann explodiert das verdrängte Deutsch, und umgekehrt.³²

Wo sich hier die Abtrennungen je nach aktuellem Sprachgebrauch die Waage halten, da verlangt die Produktion von artifizieller Dialektliteratur gleichsam eine systematische schrittweise Abtrennung des Hochdeutschen: „Ich beginne bei jedem Text mit einem hochdeutschen Entwurf, erst danach schreibe ich Mundart. Gemeinhin arbeite ich mich beim Schreiben Schritt für Schritt vom Hochdeutschen zum Dialekt vor.“ (Guy Krneta)³³ – Eine solche *Poetik der Abtrennung* mag sich teilweise auch für deutsche und österreichische Dialektautoren behaupten lassen, doch verstärkt gilt sie für Dialektliteraturen, die aus diglossischem Sprachgebrauch resultieren und deren artifizielle Syntax und Lexik dem Dialekt abgewonnen sind:

Aus vrschwindet, het dr Grosvatter gseit. Brüue, Schlüssle, Outo. Guet, bi viune Sache vrschtuunt's eim nid, dass si vrschwinde, wüu si eim sowiso nid ghöre. Oder numen uf Zyt. Win es Wort, wo me mau nöime ghört het u eim fäut, denn we me's wett bruuche. Itz, wo öpis fääüt, faut eim uuf, dass es vorhande gsi isch. Viu Sache sy vorhande, ohni dass me se bruucht.³⁴

30 Tawada, Yoko, „Ein chinesisches Wörterbuch“, in: dies., *Übersetzungen*, Tübingen, 2002, S. 31.

31 Yoko Tawada im Gespräch mit Corina Caduff, Skype, 13.01.2015.

32 Ebd.

33 Guy Krneta im Gespräch mit Corina Caduff, Zürich, 10.12.2014.

34 Krneta, Guy, *Unger üs*, Luzern, 2014, S. 7.

Namhafte Dialektautoren wie Lenz oder Krneta präsentieren in ihren Texten keine Übergänge zwischen Dialekt und Hochdeutsch, ihre Auffassung von Dialekt als gestalteter Kunstsprache schließt dies aus. Zwar gibt es Beispiele entsprechender Hybridformen, jedoch sind diese künstlerisch nicht überzeugend, wie etwa Silvia Tschui Roman *Jakobs Ross* (2014), in dem einzelne Dialektwendungen bedenkenlos in den hochsprachlichen Text einmontiert werden: „Der Jakob wunderet sich dann amigs am nächsten Tag, wieso die Rösser so bös miteinander sind.“³⁵ Dabei handelt es sich nicht um literarisierte Mündlichkeit, sondern um ein – häufig bei Gebrauchsliteratur eingesetztes – Verfahren, welches auf schnelle Sprachpointen aus ist, indem das Aufeinanderprallen von Hochdeutsch und Dialekt Komik erzeugt. Über die Pointe hinaus scheint hier kaum poetischer Mehrwert auf. Tatsächlich sind Hybridformen, die bei intersprachlicher Literatur poetisch mannigfache Gestalt annehmen können, bei Belletristik aus der Diglossie aufgrund der Nähe von Dialekt und Hochsprache ästhetisch anfälliger.

Mündlichkeit und Rezeption: Dialekt- und Fremdsprachenlesen als innere Verlautbarung

Für Dialektsprechende besteht das Eigentümliche beim Lesen eines Dialektromans im Aufeinanderprallen von Intim- und Fremderfahrung: Die Schrift ist fremd, man erkennt kaum wie sonst beim Lesen auf den ersten Blick die Wörter, sondern wird auf das langsame buchstabierende Lesen zurückgeworfen, welches sich zu einem Klang formt, dessen Bedeutung man schließlich im Kontext erkennt. Man muss also die Sinnlichkeit des Klanges durch innere Lautgebung oder durch lautes oder flüsterndes Lesen nachstellen, um zu verstehen. Durch solches Nachstellen entwickelt sich Lesekompetenz. Das stille eingeschliffene Standarddeutsch-Lesen ist ein rein kognitiver Vorgang, es weist einen „gegen Null gehenden Performanzgrad“ auf.³⁶ Beim ungeübten Dialektlesen hingegen reproduzieren wir, wie einst als lesen lernendes Kind, die Schrift akustisch, entweder im inneren Echoraum unseres Körpers oder durch äußeres verlautbartes Aussprechen. Es gilt also, sich die fremde Schrift über den eigens produzierten Klang anzueignen und dabei die intime Bedeutung der Primärsprache zu entdecken, die die fremde Schrift bereithält.³⁷ So spiegelt sich die an der mündlich-akustischen Wahrnehmung ausgerichtete Produktion im verstehenden Rezeptionsvorgang wider, der die mündliche Sprachkenntnis voraussetzt.

35 Tschui, Silvia, *Jakobs Ross*, München, 2014, S. 16.

36 Zumthor, Paul, „Körper und Performanz“, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main, 1988, S. 703-713.

37 Zum Dialekt als fremder Schrift vgl. Böhler, Michael, „Das Verhältnis der Deutschschweizer Autoren zur Schriftsprache“, in: *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*, hg. v. Klaus Pezold, Berlin, 1991, S. 309-318 sowie Baumberger, *Resonanzraum Literatur* (Anm. 26), S. 46 f.

Auch die Lektüre von fremdsprachigen Ausdrücken in deutschsprachigen Texten, deren Bedeutung man als Leser nicht kennt, vollzieht sich durch innerliche Lautgebung, die allerdings individuell und für den Verstehensprozess irrelevant ist: Die „luftigsten *pogácsa* aller Zeiten“ oder auch fremdsprachige Namen wie z. B. Rajneesh spricht man automatisch innerlich aus, das heißt man legt sich auf eine eigene Artikulation fest, ohne Abfrage entsprechender Aussprache-Datenbanken, und vollzieht damit eine Aneignung. In dieser Weise belegt man beim Lesen auch und gerade unbekannte Ausdrücke mit einem Klang, der keineswegs zwingend der richtigen Aussprache entsprechen muss, ohne dass die Lautgebung dazu beiträgt, die Bedeutung zu entschlüsseln. So spielt der Bezug auf Mündlichkeit und Klang im Sinne von Aneignung und Verstehen gerade bei der Rezeption eine wesentliche Rolle.

Christa Baumberger

AUTOREN-ÜBERSETZER.
POETIK DER MEHRSPRACHIGKEIT UND ÜBERSETZUNG
SEIT 2000

Übersetzer fristeten lange ein Schattendasein. Sie verrichteten ihre Arbeit abseits jeder Wahrnehmung: still und unsichtbar am Schreibtisch oder abgeschottet in der Dolmetschkabine. So unverzichtbar ihr Tun, so unbekannt ihre Namen. Das hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten jedoch gründlich geändert: Dank massiver Förderung und Institutionalisierung hat das literarische Übersetzen seit der Jahrtausendwende einen unerhörten Aufschwung erfahren und eine ganz neue Aufmerksamkeit erlangt. An mehreren Universitäten und Hochschulen sind neue akademische Lehrgänge und Initiativen zur Förderung der literarischen Übersetzung entstanden;¹ außerdem haben sich praxisorientierte Ausbildungsprogramme etabliert, wie etwa das Georges-Arthur-Goldschmidt-Programm für junge Literaturübersetzer.² Institutionen wurden geschaffen, die sich ausschließlich dem literarischen Übersetzen widmen: Das Übersetzerhaus Looren in Wernetshausen im Kanton Zürich hat sich seit seiner Gründung 2005 zu einem schweizerischen Kompetenzzentrum für literarisches Übersetzen entwickelt, mit einer Ausstrahlung weit über die Landesgrenzen. Ältere Institutionen erhielten Preise für ihre langjährige Unterstützungsarbeit: So wurde dem Europäischen Übersetzer-Kollegium in Straelen 2013 der Kulturpreis Deutsche Sprache verliehen. Die Frankfurter Buchmesse richtete 2003 erstmals ein Übersetzer-Zentrum als Anlaufstelle für Übersetzer, Verleger, Lektoren und andere Fachbesucher ein, und seit 2015 hat auch die Leipziger Buchmesse ein eigenes Übersetzer-Zentrum. Zu nennen sind zudem Förderprogramme privater Stiftungen und der öffentlichen Hand: das Programm ‚Literarische Brückenbauer‘ der Robert Bosch Stiftung etwa oder das Programm ‚Moving Words‘ (2009-2012) der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Ihr ge-

1 Vgl. u. a. das von der Robert Bosch Stiftung geförderte Projekt ‚Textabdrücke‘ an der Universität Tübingen, <http://www.slavistik.uni-tuebingen.de/transstar/textabdruecke.html>, oder das seit 2010 laufende Masterprogramm für literarisches Übersetzen am Centre de traduction littéraire der Universität Lausanne, in Kooperation mit dem Schweizerischen Literaturinstitut Biel.

2 Seit 2007 werden in diesem Programm jährlich zehn deutsch- und französischsprachige Nachwuchsübersetzer gefördert. Das Stipendienprogramm wird von der Frankfurter Buchmesse, dem Deutsch-Französischen Jugendwerk (DFJW), dem Bureau International de l'Édition Française (BIEF) und der schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia organisiert, http://www.buchmesse.de/de/im_Fokus/weitere_themen/foerderprogramme/goldschmidt/

meinsames Ziel ist es, das Übersetzen als eine „kulturvermittelnde, kreative Tätigkeit ins öffentliche Bewusstsein zu rücken“.³

Daneben weckt eine Vielzahl neuer Veranstaltungsformate das Interesse der Öffentlichkeit am Übersetzen: Auf der Frankfurter Buchmesse und bei vielen Literaturfestivals hat der ‚Gläserne Übersetzer‘ längst einen festen Platz; ein Veranstaltungsformat, bei dem man Übersetzern unmittelbar beim Arbeiten zuschauen kann. Und Übersetzungsfestivals wie ‚4+1 übersetzen traduire tradurre translatar‘ oder das ‚Babel Festival‘ in Bellinzona, die seit 2006 regelmäßig stattfinden, ziehen ein immer größeres Publikum an.

Die literarische Übersetzung, so lässt sich aus diesem knappen Überblick folgern, ist seit der Jahrtausendwende ins Rampenlicht des literarischen Lebens getreten und hat als eigenständige künstlerische Praxis breite Anerkennung gefunden.

Doch in welchem Verhältnis steht das Übersetzen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 2000? Inwiefern kann es gar als eine emblematische Chiffre gelten? Literarische Übersetzung dient der Vermittlung zwischen den Sprachen, es ist ein eigenständiger Zweig im literarischen Leben. Zugleich ist es aber auch konstitutiver Bestandteil mehrsprachigen Schreibens, und dieses hat seit 2000 ebenfalls einen deutlichen Aufschwung erlebt. Betrachtet man die aktuelle Gegenwartsliteratur unter dem Aspekt ihrer Mehrsprachigkeit und Mehrstimmigkeit, so spielt das Übersetzen eine zentrale Rolle. Dabei gerät diejenige Gruppe von Autorinnen und Autoren in den Blick, die neben der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit auch Literatur anderer Autoren übersetzt. Um sie soll es in diesem Beitrag gehen: Autoren-Übersetzer, bei denen Schreiben und Übersetzen in einem engen Dialog stehen; beide Praktiken sind Teil ihrer Poetik.

Häufig handelt es sich um Autorinnen und Autoren, deren Literatursprache Deutsch ist, die aber einem plurikulturellen und mehrsprachigen Kontext entstammen und diesen ebenso wie ihren Sprachgebrauch reflektieren. Damit eignet ihren Texten oft eine poetologische Dimension, welche über die mimetische Darstellung und Verbildlichung von Situationen der Fremdheit und Migration hinausführt. Ilma Rakusa (*1946) ist eine der prominentesten Vertreterinnen einer solchen Literatur. In der Slowakei geboren, hat sie die frühe Kindheit in Budapest, Ljubljana und Triest verbracht, bevor sie mit sieben Jahren nach Zürich kam, wo sie seither lebt. Die „Erinnerungspassagen“ *Mehr Meer* (2009), ausgezeichnet mit dem Schweizer Buchpreis, geben Auskunft über ihre biografischen Stationen, die mehrere Sprachen und Länder vereinen.⁴ Rakusa übersetzt aus dem Französischen (Marguerite Duras u. a.), Russischen (Marina Zwetajewa u. a.), Serbokroatischen (Danilo Kiš) und Ungarischen (Imre Kertész u. a.). Eine weitere Autorin, deren Biografie auffällige Analogien zu Rakusa aufweist, ist Zsuzsanna Gahse (*1946). Sie stammt aus Ungarn, ihre Familie wanderte nach dem ungarischen Volksaufstand

³ Zit. aus dem Schlussbericht von „Moving Words“, http://www.prohelvetia.ch/fileadmin/user_upload/customers/prohelvetia/Foerderung/Moving_Words/Schlussbericht/131129_Schlussbericht_Moving_Words_PHweb_def.pdf

⁴ Rakusa, Ilma, *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*, Graz/Wien, 2009.

1956 nach Wien aus. Nach längeren Aufenthalten in Stuttgart und Überlingen am Bodensee lebt Gahse seit vielen Jahren in Müllheim in der Schweiz. Neben ihrer schriftstellerischen Arbeit ist sie als Übersetzerin aus dem Ungarischen tätig (u. a. Péter Nádas und Péter Esterházy). Eine herausragende Vertreterin einer jüngeren Generation mehrsprachiger Autoren-Übersetzer ist Terézia Mora: Die 1971 geborene Ungarin wuchs als Angehörige einer deutschsprachigen Minderheit in Ungarn auf und lebt seit 1990 in Berlin; auch sie übersetzt aus dem Ungarischen.

In Essays und Poetikvorlesungen haben diese Autorinnen den eigenen mehrsprachigen Hintergrund und das Verhältnis von Schreiben und Übersetzen reflektiert.⁵ Aus ihren Aussagen, punktuell ergänzt durch Äußerungen weiterer Autorinnen und Autoren, lassen sich Grundzüge einer Poetik mehrsprachigen Schreibens und Übersetzens entwerfen.

Poetik der Mehrsprachigkeit

Am Anfang stehen nicht selten ein abwehrender Gestus und das Bedürfnis nach Präzisierung. Mit Etikettierungen wie ‚Migrantenliteratur‘ oder ‚Migrationsautor‘ tun sich die meisten Schriftsteller heute schwer, und Begriffe wie ‚inter-‘, ‚multi-‘, ‚pluri-‘ oder ‚transkulturell‘ verweisen auf eine Begriffs- und Theoriedebatte rund um die ‚Literaturen der Migration‘, die seit den 1980er Jahren bereits einige Etappen durchlaufen hat, aber längst nicht abgeschlossen ist.⁶ Die aktuelle interkulturelle Literaturwissenschaft fokussiert das Ineinandergreifen von Differenzen der Sprache und Kultur und damit das Verhältnis von kultureller und poetischer Alterität.⁷ Letztere meint einen von der Norm abweichenden Sprachgebrauch, eine Differenzqualität der poetischen Sprache gegenüber der Alltagssprache. Diese Verfremdung stellt einen beabsichtigten Reflex auf den Fremdheitscharakter der literarischen Sprache dar. Sie suspendiert die konventionelle Beziehung zwischen

5 Rakusa, Ilma, *Zur Sprache gehen. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2005*, Dresden, 2006; Gahse, Zsuzsanna, *Erzählinseln. Reden für Dresden 2008*, Dresden, 2009. Vgl. auch den Essay von Zsuzsanna Gahse *Übersetzt. Eine Entzweiung*, Lausanne, 2000 (zuerst 1993); Mora, Terézia, *Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, München, 2014.

6 Einen Abriss über verschiedene Begriffsbildungen bietet: Keiner, Sabine, „Von der Gastarbeiterliteratur zur Migranten- und Migrationsliteratur. Literaturwissenschaftliche Kategorien in der Krise“, in: *Sprache und Literatur* 30/1 (1999), S. 3-14 sowie Blioumi, Aglaia, „Migrationsliteratur“, interkulturelle Literatur‘ und ‚Generationen von Schriftstellern‘. Ein Problemaufriss über umstrittene Begriffe“, in: *Weimarer Beiträge* 46/4 (2000), S. 595-601; vgl. auch folgende einschlägige Übersichtsdarstellungen: Hofmann, Michael, *Interkulturelle Germanistik*, Paderborn, 2006; Mecklenburg, Norbert, *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München, 2008.

7 Vgl. zu diesen Begriffen Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde* (Anm. 6), S. 215-225; ders., „Interkulturelle Literaturwissenschaft“, in: *Handbuch interkulturelle Germanistik*, hg. v. Alois Wierlacher und Andrea Bogner, Stuttgart/Weimar, 2003, S. 433-438; Hofmann, *Interkulturelle Germanistik* (Anm. 6), S. 52-56. Eine Synthese findet sich in: Baumberger, Christa, „Literaturen der Transmigration: Zsuzsanna Gahse“, in: *Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen*, hg. v. Gesine Drews-Sylla u. a., Konstanz, 2010, S. 153-166.

Wörtern und Sachen und kann durch verschiedene Verfahren bewirkt werden, z. B. durch Herstellung von Mehrdeutigkeiten, sprachliche Polyphonie und Mehrsprachigkeit, aber auch durch literarische Formen wie Satire, Parodie oder Pastiche.⁸ Der Begriff der kulturellen Alterität geht davon aus, dass die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen nur unter der Voraussetzung möglich ist, dass das jeweils Differenten vor dem Hintergrund des Gemeinsamen erkennbar wird. Kulturelle Alterität kann nicht nur das Fremde als Fremdes darstellen, sondern auch das Eigene und Vertraute fremd erscheinen lassen; Fremdheit erweist sich als ein diskursives Erzeugnis, ein Effekt des Textes.

Der Adelbert-von-Chamisso-Literaturpreis fokussiert die Schnittstelle von poetischer und kultureller Alterität. Der jährlich verliehene Preis berücksichtigt auf Deutsch schreibende Autoren, deren „Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist“ und die einen außergewöhnlichen, „die deutsche Literatur bereichernde[n] Umgang mit Sprache“ pflegen, deren Werk also von poetischer und kultureller Alterität geprägt ist.⁹ Von vielen Autoren wird der Preis jedoch als eine zweischneidige Auszeichnung empfunden, und fast jeder Preisträger sieht sich zu einer Erklärung herausgefordert. So hat etwa Zsuzsanna Gahse als Auftakt ihrer Chamisso-Poetikvorlesungen eine knappe Chronologie des Umgangs mit mehrsprachigen Autoren im deutschsprachigen Raum entworfen. Bis zur Wende aufgrund ihrer Themen, der Sprache und ihres Denkens unhinterfragt der deutschsprachigen Literatur zugerechnet, kippte die Wahrnehmung nach 1989: „[M]it einem Mal ging es um Landesgrenzen. Innerhalb des deutschsprachigen Raumes zeigten sich offensichtlich Grenzen, und auch Deutschland hatte eigene literarische Interessen. Neben anlagen Österreich und die deutsch schreibende Schweiz; sie lagen weiter weg als zuvor.“¹⁰ Von nun an wurde Gahse zu einer ‚fremdsprachigen Literatur‘ oder ‚Migrationsliteratur‘ gezählt. Der Aufschwung der interkulturellen Literaturwissenschaft rückte zwar eine neue große Gruppe von Autoren ins Blickfeld, führte aber auch zu einer Veränderung der Wahrnehmung, was viele Autoren als ungewollte ‚Schubladisierung‘, Ausgrenzung oder Marginalisierung empfinden; Gahse spricht in diesem Zusammenhang gar von „Zensur“.¹¹ Sie rückt die poetische Alterität in den Vordergrund und betont ihr Interesse an grundlegenden Fremdheitsphänomenen in der Sprache. Zugleich leistet sie Begriffsarbeit; so ersetzt sie den Begriff ‚Migration‘ durch „Transmigration“.¹² Denn Migration darf nicht als biografisches Faktum missverstanden werden, das zwangsweise literarisch aufzuarbeiten wäre:

8 Vgl. zum Begriff der ‚Polyphonie‘ Bachtin, Michail, *Die Ästhetik des Wortes*. Aus dem Russischen übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt am Main 1979, S. 154-300; Baumberger, Christa, *Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser*, München, 2006, S. 19-26.

9 Vgl. <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> sowie Robert Bosch Stiftung (Hg.), *Viele Kulturen – eine Sprache. Adelbert-von-Chamisso-Preisträgerinnen und Preisträger 1985-2007*, Tübingen 2008; Weinrich, Harald, „Ein Rinnsal, das Fluss und Strom werden wollte“. Zur Vorgeschichte des Adelbert-von-Chamisso-Preises“, in: *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur*, hg. v. Uwe Pörksen und Bernd Busch, Göttingen, 2008, S. 10-18.

10 Gahse, *Erzählinseln* (Anm. 5), S. 26.

11 Ebd., S. 27.

12 Ebd.

„Es geht nicht um den Ortswechsel, es geht um die Erfahrung der Fremdheit von Sprache.“¹³ Mit ‚Transmigration‘ ist keine Reise gemeint, die von einem fest umrissenen Ort zu einem anderen führt, sondern eine beständige, zuweilen auch ungerichtete Bewegung: Man hält sich eine Zeitlang hier auf, dann dort, dann wieder an einem anderen Ort.¹⁴ Rakusa hat dafür das Bild der „schreibenden Nomadin“ geprägt.

Wurde der plurikulturelle Hintergrund bis in die 1990er Jahre häufig als Verlust einer klar bestimmbareren Herkunft und als mangelnde Verankerung in einer Kultur empfunden, so wird seither immer vernehmbarer ein ‚Lob der Mehrsprachigkeit‘ angestimmt. Nun geht es nicht mehr um das Drama und das Abenteuer eines neuen Spracherwerbs, sondern um „die Erregung und den Reichtum der Instabilität“.¹⁵

Es zeigen sich aber auch maßgebliche Unterschiede: Während sich die in den 1940er und 1950er Jahren geborene Autorengeneration um eine Klärung der sprachlichen und kulturellen Identität bemüht und die Zugehörigkeit zur deutschen Literatur betont, scheint eine solche Verortung für die in den 1970er Jahren geborene Generation nicht mehr vordringlich. Terézia Mora geht in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen (2013) auf diese Problematik gar nicht ein. Ihre Hauptthemen: das erste Buch, einen Roman schreiben, das Entwerfen von Figuren. Zwar ist dem Reisen eine eigene Vorlesung gewidmet, doch geht es da um Recherchereisen und nicht um *die* Reise, die sie einst von Ungarn nach Deutschland geführt hat.¹⁶ Das Biografische, mithin der eigene plurikulturelle Hintergrund, scheint sich für die jüngere Autorengeneration als Stoff ihrer Texte nicht mehr so prominent aufzudrängen. Allerdings bleiben Migration und Fragen zu Integration und Identität, Mehrsprachigkeit und Übersetzung auch für sie dominante Themen. Der schillernde Begriff der Grenze – ob Sprach-, Kultur- oder Landesgrenze – wird vielfältig reflektiert. Die Grenze verläuft zwischen „Freiheit und Gefangenschaft, zwischen Macht und Ohnmacht“,¹⁷ so Mora. Ihre Aussage zeigt, dass der Begriff der Grenze auch für diese Autorengeneration nichts von seiner Brisanz eingebüßt hat, selbst wenn diese Autoren nicht mehr wie Rakusa, Gahse oder Herta Müller als Flüchtlinge nach Deutschland gelangt sind.

13 Schmitz, Walter, „Nachwort“, in: Gahse, *Erzählinseln* (Anm. 5), S. 206.

14 Gahse, Zsuzsanna, „Kleine instabile Ortskunde“, in: dies., *Instabile Texte – zu zweit*, Wien, 2005, S. 34-40, hier S. 34.

15 So Péter Esterházy in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Chamisso-Preises an Zsuzsanna Gahse: [http://www.boschstiftung.de/content/language1/downloads/GuK_KuK_Chamisso_Preis_Laudatio_Gahse\(1\).pdf](http://www.boschstiftung.de/content/language1/downloads/GuK_KuK_Chamisso_Preis_Laudatio_Gahse(1).pdf)

16 Vgl. „Die Göttin der Barmherzigkeit zieht um. Zu Zeiten, an Orten“ (Kap. 4), in: Mora, *Nicht sterben* (Anm. 5), S. 93-123.

17 Ebd., S. 27.

Schreiben und Übersetzen

Mehrsprachigkeit und Übersetzen gehen gern Hand in Hand. Dabei steht am Beginn häufig die Feststellung, dass jede Sprache etwas ganz Eigenes ist. Auch wenn verschiedensprachige Wörter dasselbe bezeichnen, so hat doch jedes seine eigene „Vorstellungssphäre“, so Yoko Tawada.¹⁸ Kein Verwischen von Sprachgrenzen also, sondern ein klares Benennen der Eigenheiten und ein reflektierter Umgang damit. Herta Müller bringt diese Einsicht auf die poetische Formel: „In jeder Sprache sitzen andere Augen in den Wörtern.“¹⁹ Das Übersetzen wird von ihr als ein Akt der „Verwandlung“ beschrieben und mit optischen Kategorien gefasst: „Die Sicht der Muttersprache stellt sich dem anders Geschauten der fremden Sprache.“²⁰ Für Gahse ist es nicht nur eine beäugende Gegenüberstellung, vielmehr wird beim Übergang von einer Sprache zur andern jedes einzelne Wort auf die Waagschale gelegt:

Inzwischen meine ich allerdings, dass jeder, der schreiben will, hin und wieder übersetzen sollte. Bei der Umwandlung von einer Sprache in die andere werden alle Wörter, Sätze, Satzstrukturen und Satzgeschwindigkeiten zwangsläufig auf die Waagschale gelegt, und erst auf der Waagschale zeigen sie so richtig, was sie wert sind. Selbst wenn jemand einfach einen guten deutschen Text in einen guten deutschen Text übersetzt, kommt er der Sprache besser auf die Schliche, als beim bloßen Lesen.²¹

Rakusa argumentiert ähnlich, die Verschränkung von Schreiben und Übersetzen ist Teil einer langen osteuropäischen Tradition. Autoren sind dort traditionellerweise immer auch Übersetzer und vermehren mit dieser Tätigkeit den Reichtum der eigenen Sprache: „Beim Übersetzungsvorgang findet ja ein Austausch von seltener Intensität statt. Man ist nicht nur Leser und Interpret, sondern auch Anverwandter und Nachschöpfer. Der fremde Tonfall setzt sich im Ohr fest, arbeitet weiter.“²² Eine klare Trennung zwischen eigener Autorschaft und dem Übersetzen ist müßig: „Der Kunstanspruch besteht hier wie dort.“²³

Mehrsprachiges Schreiben und Übersetzen macht verschiedene Stimmen vernehmbar. Wie geht der Autor-Übersetzer mit diesem inneren Stimmengewirr um?

Als Übersetzer ist er angehalten, Hallraum zu sein, als Autor drängt es ihn, die eigene Stimme zu erheben. Als Autor und Übersetzer in Personalunion muß er die diversen Stimmen sortieren – die einen dämpfen, die anderen verstärken. Ein zutiefst indivi-

18 Vgl. Yoko Tawada in: *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland – Porträts und Positionen*, hg. v. Immacolata Amodio u. a., Sulzbach/Taunus, 2009, S. 160.

19 Müller, Herta, *Heimat ist das was gesprochen wird*, Blieskastel, 2001, S. 15. Der Topos des ‚fremden‘ und ‚verfremdenden‘ Blicks wird intensiv behandelt in *Monatshefte* 89/4 (1997): *Libuše Moníková/ Herta Müller – Sprache, Ort, Heimat*; vgl. auch Grün, Sigrid, ‚Fremd in einzelnen Dingen‘. *Fremdheit und Alterität bei Herta Müller*, Stuttgart, 2010, v. a. S. 41-50.

20 Ebd., S. 17 f.

21 Gahse, *Erzählinseln* (Anm. 5), S. 10.

22 Rakusa, *Zur Sprache gehen* (Anm. 5), S. 49.

23 Ebd., S. 44.

dueller Vorgang, der zu entsprechend unterschiedlichen Ergebnissen führt. Es steht also nicht Inkompatibilität zur Debatte, sondern Stimmenmanagement.²⁴

Rakusas Begriff des ‚Stimmenmanagements‘ ist aufschlussreich, denn er besagt, dass sich die verschiedenen Stimmen zwar aneinander reiben, aber nicht vermengen. Eine solche Sichtweise setzt den Autor-Übersetzer als einen Stimmenvirtuosen, der die verschiedenen Tonlagen arrangiert und orchestriert. Der Übersetzer ist nicht einfach Echoraum oder ein Medium, durch das hindurch ein fremder Text in eine andere Sprache eingeht, sondern er fügt sich als weitere Stimme in den Text ein.²⁵ Ausgehend vom Vorgang des Übersetzens wird so auch die Vielstimmigkeit innerhalb einer Sprache und die Polyphonie eines Textes fokussiert.

Vielstimmigkeit und Polyphonie

Wenn ein mehrsprachiger Autor einen Text schreibt, treten Sprachen miteinander in einen Dialog, selbst wenn der Text einsprachig ist. Herta Müller betont, dass das Rumänische im Hintergrund immer mitschreibe, auch wenn sie ausschließlich auf Deutsch schreibt.²⁶ Zsuzsanna Gahse vollzieht den Gestus des Mitschreibens einer anderen Sprache aus dem Hintergrund in ihren *Instabilen Texten* nach. Die Erzählung *Pierre* ist zwar auf Deutsch verfasst, doch das Französische wirkt hinein: „Und weil es um Lausanne geht, denke ich jetzt nicht deutsch, sondern in einer romanischen Sprache, französisch, versteht sich, das merkt niemand, aber im Grunde rede ich hier französisch und muss bei diesem Wechsel umdenken, nicht nur die Wörter austauschen.“²⁷

Ilma Rakusa wiederum fasst ihren „inneren Sprachhaushalt“ als eine Gemengelage, in der die vielen Sprachen ein Verhältnis zueinander eingehen. Dabei bleiben sie in einem Spannungszustand: „Die Sprachen in mir sind inkompatibel gemengt.“²⁸ Dies entspricht Homi Bhabhas Konzept von Hybridität, bei dem keine leicht verständliche (synkretistische) Mischung entsteht. Es ist vielmehr als gegenseitige Kontaminierung zu verstehen, in der die beiden Teile aufeinander reagieren, ohne sich zu vermischen.²⁹ Immer wieder ist neu zu bestimmen, wie die Sprachen sich zueinander verhalten: „Was decken sie ab, wie ergänzen (oder stören) sie sich?“³⁰ Eine solche Gemengelage wird besonders dann offensichtlich, wenn einzelne Wörter unübersetz-

24 Ebd., S. 51.

25 Zur Dialogizität von Autor und Übersetzer und zur Poetologie der Übersetzerstimme vgl. Vischer, Mathilde, *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla*, Paris, 2009.

26 Müller, *Heimat* (Anm. 19), S. 21.

27 Gahse, *Instabile Texte* (Anm. 14), S. 104.

28 Rakusa, *Zur Sprache gehen* (Anm. 5), S. 29.

29 Vgl. Bhabha, Homi, *The Location of Culture*. London 1994, S. 39. Zum Begriff ‚Hybridität‘ vgl. auch Fludernik, Monika/Nandi, Miriam, „Hybridität. Theorie und Praxis“, in *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 8 (2001), S. 7-24.

30 Rakusa, *Zur Sprache gehen* (Anm. 5), S. 29.

bar sind. Zuerst einmal stören und blockieren sie den Übersetzungsprozess, beim Schreiben können sie dann aber besonders produktiv werden:

Nimm von allem das Beste, darunter die einzigartigen (unübersetzbaren) *noms propres*, und schaff dir dein eigenes, multilingual changierendes Idiom. [...] Ich liebe diese dank Brechungen schillernde Rede, die aus gewohnten Bahnen ausbricht und das Signum der Verfremdung trägt. Sie belegt meine Grunderfahrung: daß es nichts Selbstverständliches gibt.³¹

Im Gegenlicht einer anderen Sprache erscheint die eigene fremd. Gahse geht noch einen Schritt weiter, indem sie ableitet, dass jedes Wort eine Übersetzung sei, auch wenn jemand die eigene Sprache spricht. Das gesprochene Wort müsse in Schrift verwandelt werden, jede Erzählung fasse einen Vorgang unterschiedlich zusammen. Alles sei Übersetzung.³²

Übersetzerfiguren im literarischen Text

Seit der Jahrtausendwende haben sich auffällig viele Übersetzer- oder Dolmetscherfiguren in Prosatexten eingenistet: in Erzählungen und Romanen von Terézia Mora (*Seltsame Materie*, 1999; *Alle Tage*, 2004) und Zsuzsanna Gahse (*Instabile Texte*, 2005), immer wieder bei Yoko Tawada sowie bei Autoren, die zwar seit Langem im deutschsprachigen Raum leben, jedoch nicht auf Deutsch schreiben, wie etwa Michail Schischkin. Sein Roman *Venushaar* (russ. Orig. 2006, dt. Übers. 2011) sowie Terézia Moras Roman *Alle Tage* sind virtuose Beispiele dafür, wie literarische Dolmetscherfiguren einen polyphonen Erzähltext zu orchestrieren vermögen.

Was macht die Figur des Übersetzers so produktiv? Positiv gesehen verkörpern Übersetzer in der Literatur den Brückenschlag zwischen Kulturen, sie ermöglichen die Verständigung und vermitteln über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg. Doch falls die Übersetzung scheitert, werden sie zur Inkarnation unüberwindbarer Grenzen. Auffälligerweise sind sie häufig Außenseiter, die sich nicht integrieren können und mit fremdem Blick eine Welt beobachten, in der sie keinen Platz und keine eigene Stimme finden. Sie vereinen in sich die zwei widersprüchlichen Bilder der Brücke und der Grenze.

Der Ich-Erzähler in Terézia Moras Erzählung *STILLE. mich. NACHT*³³ ist tatsächlich Grenzwächter und darauf spezialisiert, illegale Grenzübertritte zu verhindern. Eines Nachts muss er als Dolmetscher einspringen, denn er spricht fünf Sprachen. Doch seine außerordentliche Sprachkompetenz genügt nicht. Als er das Verhör eines Flüchtlings dolmetschen soll, finden sie keine gemeinsame Sprache.

31 Ebd., S. 31. Vgl. dazu auch Gahse: „Beim Übersetzen sind sogar Enttäuschungen gut, dann werden nämlich die echten Unwegsamkeiten erkennbar, und dabei wird man wortwörtlich sprachlos.“ (*Erzählinseln* [Anm. 5], S. 10)

32 „Jedes Wort ist eine Übersetzung, jede Erzählung, auch die Nacherzählung, das ist ein Ansatzpunkt.“ (Gahse, *Erzählinseln* [Anm. 5], S. 51) – Vgl. auch Gahse in: *Literatur ohne Grenzen* (Anm. 18), S. 167.

33 In: Mora, Terézia, *Seltsame Materie*, Reinbek bei Hamburg, 1999, S. 21-52.

Er versucht es in Französisch, Englisch, Russisch, doch der Flüchtling schüttelt stumm den Kopf, er ist Rumäne. Schließlich wird er, ohne eine Aussage gemacht zu haben, abgeführt. Diese Erzählung erteilt dem vielbeschworenen ‚Lob der Mehrsprachigkeit‘ eine Absage, denn die vielen Sprachen, die als einzelne unübersetzte Sätze den Text durchziehen, verhalten unverstanden, ja sie sind Barrieren; die Kommunikation mündet in fatales Schweigen.

In Terézia Moras erstem Roman *Alle Tage* ist der Protagonist Abel Nema Übersetzer, ein wahres Sprachengenie. Als junger Mann ist er als Flüchtling nach Deutschland gelangt, hat sich in jahrelanger Arbeit im Sprachlabor zehn Sprachen angeeignet und sich als Übersetzer etabliert. Doch heimisch wird er nicht. Wie schon in *STILLE. mich. NACHT* ist es auch hier gerade die erstaunliche Sprachkompetenz, die eine Figur als Unbehausten kennzeichnet. Denn Abel Nemas Sprache, so stellt sein Mentor einmal fest, ist „ohne Ort, so klar, wie man es noch nie gehört hat, kein Akzent, kein Dialekt, nichts – er spricht wie einer, der nirgends herkommt“.³⁴ Er ist Übersetzer fremder Geschichten, die eigene kommt ihm dabei abhanden. So bleibt er ein Fremder, der seine Umgebung nur beobachtet, anstatt daran teilzunehmen. Der Text führt eindrücklich vor, dass Übersetzen nicht zwingend der Überwindung von kultureller Alterität dient, sondern dass es Fremdheit erst sichtbar macht oder gar generiert.

Michail Schischkins Roman *Venushaar* bietet eine ähnliche Grundsituation. Der Roman spielt in der Schweiz, wo der Autor seit zwanzig Jahren lebt. Virtuos werden verschiedene Handlungsebenen und Erzählstränge verwoben. Im Zentrum steht der „Dolmetsch“, ein namenloser Übersetzer, der Befragungen von Asylbewerbern übersetzt. Die Geschichten der Gesuchstellenden, kurz „GS“ genannt, mögen noch so haarsträubend sein, er gibt sie kommentarlos wieder, denn seine Aufgabe ist es nicht, den Wahrheitsgehalt der Erzählungen zu ergründen. So präsentiert sich der Text über Seiten hinweg als Wechselspiel von Frage und Antwort, vorgebracht von namenlosen Stimmen, die genauso austauschbar sind wie ihre Erzählungen: „Die Sprecher sind fiktiv, das Gesagte aber ist wahrhaftig. [...] [D]ie Leute sind vielleicht nicht echt, aber die Geschichten sind es! [...] Was im Protokoll über uns steht, das werden wir sein. Aus Worten geboren.“³⁵ Der Dolmetsch ist Geburtshelfer und Protokollant neuer Identitäten, die sich die Personen im Asylverfahren überstülpen. Fakten und Fiktion gehen dabei häufig ein zufälliges Verhältnis ein, Begriffe wie ‚echt‘ oder ‚wahrhaftig‘ werden im geschilderten Asylprozess in Frage gestellt.

Übersetzer in literarischen Texten sind häufig Vermittler- und Krisenfiguren in einem. Bei Mora und Schischkin vermitteln sie zwar zwischen den Sprachen, doch sind sie selbst Verkörperungen unüberwindbarer Fremdheit. Anders dagegen in Zsuzsanna Gahses *Instabilen Texten*. Hier geht es nicht um die Aufarbeitung eines Verlusts oder das Aufdecken einer Leerstelle, sondern um die lustvolle Kreation

³⁴ Mora, Terézia, *Alle Tage*, München, 2004, S. 13.

³⁵ Schischkin, Michail, *Venushaar*. Aus dem Russischen von Andreas Tretner, München, 2011, S. 27 f. (russ. Originalausgabe: *Venerin Vólos*, Moskau, 2005).

sprachlicher Zwischenräume; Übersetzung und Sprachschöpfung gehen Hand in Hand. Der Band präsentiert eine experimentelle (Sprach)Reise durch die Schweiz: Diese führt auf einen Berggipfel im Engadin, die Flussläufe im Aargau entlang und schließlich in die Romandie nach Lausanne; dabei entfaltet sich eine Sprachlandschaft. Während sich bei Herta Müller die Wörter unterschiedlicher Sprachen aus der Distanz beäugen, gehen sie bei Gahse ein viel engeres Verhältnis ein: Hier wickeln sich die ‚Sprachkörper‘ leidenschaftlich ineinander und verschlingen sich gegenseitig: „Die beiden Sprachen fressen sich gegenseitig auf, nehmen sich in den Mund, von Romont an ist eindeutig das Französische am Verschlingen, das Deutsch ist im französischen Mund beinahe verschwunden, das ist unbestreitbar eine Liebesgeschichte.“³⁶ Diese Sprachenliebe wird gespiegelt in der Liebe zwischen dem Übersetzer Pierre und der Erzählerin. In Lausanne angekommen, steht Pierre im Mittelpunkt, die Erzählerstimme ist nun in einem beständigen Dialog mit ihm.³⁷ Beim gemeinsamen Spaziergang durch die Stadt wird deren Topografie zur Syntax einer Sprache: Sie durchwandern die grammatikalischen Schichten und erklimmen ihre Zeitformen. Pierre ist Mitschöpfer dieser Sprachlandschaft, er repräsentiert keinen Mangel, sondern es zeigt sich an ihm die schöpferische Kraft aus dem sprachlichen Dazwischen.

Schluss

Im Prozess des Übersetzens gehen die Begriffe der poetischen und der kulturellen Alterität ein besonders enges Verhältnis ein. Autoren-Übersetzer zeigen sich für die Überschneidungen beider Konzepte besonders sensibel und pflegen einen reflektierten Umgang mit ihnen. Damit tragen sie substanziell zu einer Poetik der Mehrsprachigkeit bei. Auch die Übersetzerfiguren in literarischen Texten sind an der Schnittstelle von poetischer und kultureller Alterität situiert. Sie sind Vermittler, oft aber auch Verkörperung kultureller Alterität. Wie in einem Prisma treten durch ihre Tätigkeit sowohl kulturelle Differenzen als auch sprachlich Unfassbares hervor; an ihnen zeigen sich die Möglichkeiten und Grenzen der Verständigung.

³⁶ Gahse, *Instabile Texte* (Anm. 14), S. 104.

³⁷ Vgl. „Pierre“ in ebd., S. 99–124.

LITERATURVERMITTLUNG:
ORTE UND INSTANZEN



Julia Schöll

DIE RÜCKKEHR DES AUTORS ALS MORALISCHE INSTANZ. AUKTORIALE INSZENIERUNG IM 21. JAHRHUNDERT

Für den Autor als Konstrukt der Theorie¹ begann das neue Jahrtausend bereits im Jahr 1999, als unter dem programmatischen Titel *Rückkehr des Autors* eine wissenschaftliche Aufsatzsammlung erschien, die den Autor, der seit seiner Dekonstruktion durch Kristeva, Barthes und Foucault² schwer angeschlagen war, zurück in den Diskurs holte.³ Nach der theoretischen Rehabilitation folgte mit einem DFG-Symposium 2001 auch eine Neubewertung der historischen Dimension der Autorschaft.⁴ Wertet man das wissenschaftliche Interesse als Indiz seiner Lebendigkeit, so lässt sich zweifelsfrei feststellen, dass der Autor seine Toterklärung relativ unbeschadet überlebt hat – ja, dass er nie lebendiger war als im 21. Jahrhundert, in dem seine Theorie, seine Geschichte, seine diversen Funktionen, Interpretationen und Befindlichkeiten ausführlich erforscht werden. Aktuelle literaturwissenschaftliche und kulturtheoretische Studien beleuchten seinen Subjektstatus⁵, seine Rolle im literarischen und akademischen Feld⁶, seine Selbstinszenierungen⁷ und deren (ana-

1 Ich verwende im Folgenden den männlichen Singular ‚der Autor‘, wenn nicht von konkreten Personen, sondern vom Abstraktum, vom Autor als Instanz die Rede ist.

2 Diese Debatte ist vielfach dargestellt worden, etwa von Jannidis u. a. in dem Band *Rückkehr des Autors* (s. u. Anm. 3) oder auch ausführlich bei Spoerhase, Carlos, *Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik*, Berlin/New York, 2007, S. 11-55.

3 Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, 1999. In der anglo-amerikanischen Debatte geschah diese Rückbesinnung auf den Autor als diskursrelevante Instanz bereits seit Beginn der 1990er Jahre.

4 Detering, Heinrich (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, 2002.

5 Kreknin, Innokentij, *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin/Boston 2014. – Siehe auch die Aufsätze in: Kyora, Sabine (Hg.), *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, 2014. – Zur Autorschaft an sich siehe die Beiträge in: Caduff, Corinal/Wälchli, Tan (Hg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich, 2008.

6 Siehe u. a. Eke, Norbert Otto, „Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen“. Vom Hof in Ferrara zur Villa Massimo in Rom oder: Der Autor im Betrieb“, in: Horstkotte, Silke/Herrmann, Leonhard (Hg.), *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2009*, Berlin/Boston, 2013, S. 267-283. – Außerdem die Beiträge in: Joch, Markus/Mix, York-Gothart/Wolf, Norbert Christian (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen, 2009.

7 Siehe die Aufsätze in: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011 sowie in: Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, 2007.

loge wie digitale) Medien⁸, seine Existenz als Unternehmer, als Marke und Ikone oder seine neue virtuelle Existenz⁹, selbst seine Sexualität¹⁰. Die neuere deutsche Literaturwissenschaft kreist unablässig um den Autor – nicht selten, während sie gleichzeitig vorgibt, ausschließlich eine *Textwissenschaft* zu sein.

Im Folgenden wird ‚der‘ Autor des neuen Jahrtausends anhand seiner Rollen und deren Wechselspiel mit Öffentlichkeit und Literaturmarkt charakterisiert, um im Anschluss eine im literarischen Feld der Gegenwart besonders auffallende Form des *Self-Fashioning*, die des Autors als moralische Instanz, genauer zu betrachten.

Der öffentliche Autor

Neben dem intensiven Interesse der Literaturwissenschaft liefert der Autor selbst mit seinen Eigen- und Fremdinszenierungen in der realen wie virtuellen Öffentlichkeit einen wichtigen Beweis seiner neuen Lebendigkeit. Das 21. Jahrhundert ist das Zeitalter des öffentlichen Autors, nie waren die Medien und Formen der Präsentation der Literatur und ihrer Produzenten so vielgestaltig, nie stand der literarische Autor so im Zentrum der Aufmerksamkeit. Neben der traditionellen Buchpräsentation und Lesung ist der Autor heute auf klassischen wie innovativen Literaturfestivals, auf den zwei großen deutschen Buchmessen in Frankfurt/Main und Leipzig, auf Poetry Slams, auf teils spektakulär inszenierten Verleihungen von Literaturpreisen, als Stadtschreiber, als Interview-Partner für Fernsehen und Printmedien etc. präsent. Zudem erlebt die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandene Poetikprofessur derzeit einen veritablen Boom – kaum eine namhafte Universität, die darauf verzichtete, das Objekt ihrer literaturwissenschaftlichen Forschung zum Gespräch zu bitten.¹¹

Der Autor ist im 21. Jahrhundert längst zur Marke avanciert. Dieser Umstand wurde, ebenso wie die Eventisierung des Buchmarktes, bisweilen mit kulturkritischer Melancholie konstatiert. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass es auch der Autor selbst war und ist, der für diese Entwicklung verantwortlich ist und der von ihr profitiert. Regelmäßig wird etwa beklagt, dass die traditionelle Autor-Lek-

8 Siehe u. a. die Beiträge in: Gisi, Lucas Marco/Meyer, Urs/Sorg, Reto (Hg.), *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*, München, 2013.

9 Siehe etwa Simanowski, Roberto, „Autorschaft und digitale Medien. Eine unvollständige Phänomenologie“, in: *Medien der Autorschaft* (Anm. 8), S. 247-262; Jürgensen, Christoph, „Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst“, in: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken* (Anm. 7), S. 405-422; Biendarra, Anke S., „Autorschaft 2.0: Mediale Selbstinszenierungen im Internet (Deutschland/USA)“, in: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen – Konzepte – Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Amann, Georg Mein und Rolf Parr, Heidelberg, 2010, S. 259-280; Hartling, Florian, *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld, 2009.

10 Meier, Albert, „Realitätseffekt ‚Autor‘. Poetologische Überlegungen zum Sexualrealismus um 2000“, in: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hg. v. Martina Wagner-Egelhaaf, Bielefeld, 2013, S. 261-278.

11 Siehe den Beitrag von Johanna Bohley im vorliegenden Band.

tor/Verlag-Bindung nicht mehr existiert und stattdessen große Agenturen das Feld beherrschten.¹² Dem mag man entgegenhalten, dass in Zeiten, in denen fast alle deutschen Verlage in Großkonzerne eingegliedert sind und die ökonomische ‚Effizienz‘ unablässig ‚optimiert‘ wird, ohnehin wenig Muße für das Gespräch über Texte mit einem Lektor bleibt, der wegen einer weiteren Übernahme des Konzerns beim nächsten Buch den Verlag vielleicht bereits verlassen hat. Der Vertrag, den der Agent abschließt, wird zudem die wirtschaftlichen Interessen des Autors eher berücksichtigen als der traditionelle Verlagsvertrag. Dass die Anforderungen des neuen Marktes eine Zumutung für den Autor darstellen und zugleich eine große Chance, bemerkt etwa Jens Jessen in seinem Beitrag zur Eröffnung einer Diskussion über den Literaturbetrieb der Gegenwart: Autoren seien auf die „Verwertungs-maschinerie“ angewiesen, ohne die es „keine Einkünfte und keine Chance auf Verbreitung und Verkauf ihrer Werke“ gäbe.¹³

Fremd- und Selbstvermarktung erweisen sich als Fluch und Segen gleichermaßen, doch da die Entwicklungen des literarischen Feldes nicht aufzuhalten sind, ergibt kulturkritisches Jammern wenig Sinn – zumal die kritischen Töne weniger aus den Reihen der Literaturproduzierenden selbst zu hören sind.¹⁴ Zwar klagt auch der Autor gern darüber, vor lauter Lesungen und Auslandsreisen zu Goethe-Instituten keine Zeit mehr zum Schreiben zu haben, er verflucht den Zwang zur ständigen Präsenz und das Tempo, mit dem der Markt immer neue Texte einfordert.¹⁵ Gleichwohl bergen die neue Sichtbarkeit sowie die neuen medialen Möglichkeiten, die dieser Präsenz zugrunde liegen, nicht nur Chancen für den Autor des 21. Jahrhunderts, sondern bilden im Normalfall sogar die Grundlage seiner materiellen wie intellektuellen Existenz. Schreiben ist ein *Business* geworden und wird von vielen Autorinnen und Autoren bewusst und hochprofessionell als solches betrieben.¹⁶ Wer die Erwartungen des Literaturmarktes erfüllt, hat bessere Chancen denn je, vom Schreiben und den damit einhergehenden Events, den Lesungen, Festivals, Literaturpreisen und Stipendien, leben und (zumindest zeitweise in Ruhe) arbeiten zu können. Zumal sich dem Gegenwartsautor als Marketingstrategen völlig neue Möglichkeiten eröffnen, ein ganz spezifisches Bild seiner selbst zu

12 Symptomatisch ist etwa die Wortwahl in Michael Tötebergs Statement: „Seit gut zehn Jahren hat sich zwischen Autor und Verlag oft noch ein Agent gedrängt [!]“. (Töteberg, Michael, „Jour fixe. Agenten, Autoren, Amazon: Bericht von einer fiktiven Verlagskonferenz“, in: *Text + Kritik* 51/5 [2013], Sonderband: *Zukunft der Literatur*, S. 51-58, hier S. 51.)

13 Jessen, Jens, „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? Vorbemerkung zu einer Diskussion“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S. 11-14, hier S. 12.

14 Jens Jessens Aufruf zur Diskussion über den Literaturbetrieb (ebd.) wurde von Literaturwissenschaftler/innen und Kritiker/innen beantwortet, nicht von Autor/innen; siehe die Antworten auf Jessen in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 52 (2008).

15 Siehe beispielsweise Röggl, Kathrin, *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen*, Berlin, 2015, u. a. S. 16 f.

16 Dazu zählt die Selbstinszenierung der Autorschaft als ‚Marke‘, siehe hierzu u. a. ausführlich Richter, Steffen, *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien*, Darmstadt, 2011, S. 20-24.

kommunizieren und zu etablieren, wie im Folgenden anhand einiger Beispiele zu zeigen sein wird.

Autorschaft und moralischer Habitus

Ein Literaturmarkt, der permanente Präsenz von seinen Agenten verlangt und gleichzeitig nur begrenzte Mengen an Aufmerksamkeit zu verteilen hat, bringt eher oberflächliche, effekthascherische Inszenierungen hervor, so könnte man meinen. Tatsächlich merkt man manch auktorialer *Performance* ihre Marktgängigkeit an. Dass eine perfekte Inszenierung der Autorin der ästhetischen Qualität eines Textes nicht entgegensteht, zeigte indes der Bachmann-Preis-Wettbewerb 2015 (,Tage der deutschsprachigen Literatur 2015'). Mit *Recherche* machte ein Text das Rennen, dessen literarische Qualität zwar auch die skeptischen Jury-Mitglieder anerkannten, bei dem sie aber auf die eigenen Schwierigkeiten verwiesen, zwischen dem Text, seiner *Performance* und dem *Self-Fashioning* seiner Autorin eine klare Grenze zu ziehen und tatsächlich die Literatur, nicht den professionellen Vortrag der erfahrenen Poetry-Slammerin Nora Gomringer zu beurteilen. Aus der Perspektive des Post-Pop erscheint bereits der Versuch einer solchen Unterscheidung antiquiert; auch mag man sich fragen, warum man in Klagenfurt das medienkompatible Format der öffentlichen Lesung wählt, wenn diese am Ende keine Rolle für die Entscheidung spielen soll – und Nora Gomringer gewann den Preis am Ende ja trotz der Debatte.

Gleichwohl traf das Unbehagen der Kritiker natürlich einen Nerv, formulierte es doch eine grundlegende Skepsis gegenüber der Marktgängigkeit von Literatur, die im 21. Jahrhundert – anders als zur Hochzeit der Popliteratur – nicht mehr ohne Weiteres akzeptiert wird. Denn bei aller Medienaffinität und Professionalität der öffentlichen Präsenz ist unter deutschsprachigen Gegenwartsautorinnen und -autoren deutlich der Trend zu einer neuen Ernsthaftigkeit erkennbar, sowohl was die literarischen Themen betrifft als auch in Bezug auf die poetologischen Selbstaussagen. Der Autor des 21. Jahrhunderts ist zurückgekehrt – im Gewand der *Moral* und dem der Ethik.¹⁷

Der um die Jahrtausendwende ausgerufenen und seither ungebrochen wirksamen *Moral* oder *Ethical Turn* bedeutet für die Literatur zweierlei: erstens eine Hinwendung zu moralischen und gesellschaftspolitischen Themen als Gegenstand der Literatur, wobei die Ereignisse von 9/11 für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zwar selten explizit relevant sind, aber vielfach den Hintergrund einer neuen

17 Etwa um die Jahrtausendwende wurde in den Kulturwissenschaften sowohl ein *Moral* als auch ein *Ethical Turn* ausgerufen. In Bezug auf die Gegenwartsliteratur ließe sich unter dem Begriff der ‚Moral‘ das neu erwachte Interesse literarischer Texte an der Thematisierung moralischer Probleme, unter dem der ‚Ethik‘ das intensivere Interesse des literarischen Gegenwartsdiskurses an ethischer Theorie fassen.

Affinität zum Moralischen bilden;¹⁸ und zum zweiten eine Hinwendung zur Ethik als Theorie des moralischen Handelns – und in dieser zweiten Form ist der *Ethical Turn* auch für das Autorbild der Gegenwart interessant. Zahlreiche Autorinnen und Autoren des gegenwärtigen Literaturmarktes äußern sich nicht nur in literarischen, sondern auch in theoretischen und essayistischen Texten, in Sachbüchern, Poetikvorlesungen und politischen Pamphleten zu Fragen gesellschaftlicher, sozialer und politischer Moral.

Der gesellschaftlich engagierte Autor der Gegenwart hat wenig mit dem klassischen deutschen Intellektuellen zu tun, jenem personifizierten schlechten Gewissen der Nation, das sich mit Cord-Jackett und Pfeife in stets grüblerischer Pose als solches in Szene setzte. Der moralisch (oder bewusst anti-moralisch) argumentierende Intellektuelle à la Günter Grass, Christa Wolf, Martin Walser oder Peter Handke wird abgelöst von einer Schriftsteller-Generation, die sich einer gesellschaftlichen Verantwortlichkeit bewusst ist, welche sich nicht zuletzt aus ihrer steten Medienpräsenz ergibt. Die neuen medialen Formate des Literaturmarkts ermöglichen es jedem Akteur des literarischen Feldes, sich öffentlichkeitswirksam zu moralischen Themen zu äußern und ein mehr oder weniger großes Publikum damit zu erreichen. Es geht somit nicht mehr um den Habitus des Großintellektuellen und Moralapostels, vielmehr darum, für spezifische gesellschaftspolitische Themen Aufmerksamkeit zu gewinnen. Dies eröffnet dem Autor der Gegenwart ein breites Repertoire an Rollen und Inszenierungsformen, von denen einige im Folgenden paradigmatisch genannt seien.

Zum Beispiel: die Empörte – Karen Duve

An Karen Duves ‚Empörungsbüchern‘ lässt sich ein entscheidender Unterschied festmachen, der die Rezeption der Texte einer neuen Ernsthaftigkeit wesentlich bestimmt: der zwischen ‚moralisch‘ und ‚moralisierend‘.

Duves autobiografisches moralisches Erzählen in *Anständig essen* (2011) beschreibt, wie der Untertitel bereits verrät, einen *Selbstversuch*, hier das Projekt der Autorin, sich politisch korrekt zu ernähren. Die eröffnende Formulierung: „An dem Tag, ab dem ich beschloss, ein besserer Mensch zu werden [...]“,¹⁹ macht zum einen deutlich, dass es hier tatsächlich um einen dezidiert moralischen Ansatz geht („ein besserer Mensch“), zum anderen tritt ein Ich erzählend in Erscheinung, das das eigene Verhalten mit dem anderer Subjekte abgleicht, etwa dem einer Frutarierin:

18 Siehe u. a. den Beitrag von Heide Reinhäckel im vorliegenden Band sowie dies., *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, 2012; Winkel, Anne, *Der 11. September und die Angst. Perspektiven in Medien, Literatur und Film*, Marburg, 2010; außerdem die Beiträge in: Poppe, Sandra/Schüller, Thorsten/Seiler, Sascha (Hg.), *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, Bielefeld, 2009 sowie die Aufsatzsammlung: Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph (Hg.), *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*, Heidelberg, 2008.

19 Duve, Karen, *Anständig essen. Ein Selbstversuch*, Berlin, 2011, S. 7.

„Nein, der eigentliche Unterschied war, dass die Frutarierin eine moralische Entscheidung getroffen hatte, nach der sie ihre Ernährung ausrichtete, während ich mir überhaupt keine Rechenschaft über mein Tun ablegte.“²⁰

Das narrative Ich in *Anständig essen* ist klar identifizierbar mit der Autorin Karen Duve, also ein reales Ich, ein empirisches Subjekt – so zumindest die erzählerische Suggestion. Zudem ist es ein fehlbares Ich, denn sonst bedürfte es nicht des „Selbstversuchs“, sich jeweils zwei Monate nach Maßgabe verschiedener moralisch kodierter Essenskonzepte zu ernähren; zumal das Subjekt unterwegs durchaus mit Rückschlägen und Irritationen zu kämpfen hat.²¹ Und schließlich ist es ein autoreferenzielles Ich, das durch Selbstreflexion und Ironie Distanz zur eigenen Person und den eigenen moralischen Positionen gewinnt. Am Ende des Selbstversuchs (und des Textes) steht entsprechend keine moralische ‚Lösung‘ globaler Ernährungsfragen, sondern eine Liste guter und machbarer Vorsätze dieses individuellen Subjekts, das hier von sich erzählt.

Ihrem moralischen Selbstversuch stellt Duve 2014 einen anderen, weit grundsätzlicheren und sehr viel weniger konkreten moralischen Text an die Seite: *Warum die Sache schief geht. Wie Egoisten, Hohlköpfe und Psychopathen uns um die eigene Zukunft bringen*. Das narrative Medium dieses Textes versteckt sich nun hinter vagen Formulierungen wie: „Einige Forscher behaupten [...]“, „[w]enn wir tatsächlich zu arglos sind [...]“ oder „[g]ibt man bei Google [...]“.²² Ihm fehlt die selbstironische Gelassenheit seines Vorgängers. Zwar wird das Erzählmedium immer noch betont nah an die Autorin gerückt, aber es tritt im Text kaum in der Ich-Form auf, zweifelt die eigenen (moralischen) Erkenntnisse nicht an und ersetzt die selbstkritische Ironie durch einen stets verallgemeinernden Zynismus gegenüber *den* Managern, *den* Männern, *der* Wirtschaft. Die Themen des Essaybandes sind bunt gemischt und wenig spezifisch (Börsencrash, Turbokapitalismus, Geschlechterkampf, Klimaerwärmung etc.), das Resümee fällt entsprechend global aus: Die Welt wird untergehen, nur um im Anschluss die ganze Misere von Neuem beginnen zu lassen. Duves Buch über das Essen war ein *moralischer* Text, der Essayband von 2014 argumentiert hingegen *moralisierend*, da an keiner Stelle die eigene Überzeugung in Frage gestellt und deren Zustandekommen mitreflektiert wird. *Warum die Sache schief geht* erntete, anders als *Anständig essen*, entsprechend verheerende Kritiken, die eben diesen moralisierenden Gestus ablehnten.²³

²⁰ Ebd., S. 13.

²¹ „Plötzlich habe ich einen wahnsinnigen Appetit auf ein Steak. Mir ist absolut bewusst, was einem Rind dafür angetan wird. Ich habe auch parat, was die ökologischen Folgen sind. Mir ist völlig klar, wie unentschuldigbar es wäre, so etwas zu tun, aber offenbar spielt der Egoismus eine größere Rolle in meinem Leben als mir lieb ist. Ich bin wie ein psychopathischer Mörder, der das Verwerfliche seiner Taten eingesehen und Besserung gelobt hat, und der jetzt trotzdem unbedingt wieder ein Stück aus einem lebendigen Körper in seinen Mund stopfen und darauf herumkauen will.“ (Ebd., S. 221 f.)

²² Duve, Karen, *Warum die Sache schiefgeht. Wie Egoisten, Hohlköpfe und Psychopathen uns um die eigene Zukunft bringen*, Berlin, 2014, S. 7 f. sowie S. 123.

²³ Siehe etwa die Verrisse von Ursula Scheer in der *FAZ*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/karen-duves-brandrede-in-buchform-warum-die-sache-schieft>

Zum Beispiel: das Schweizer enfant terrible – Lukas Bärfuss

Der Dramatiker und Prosaautor Lukas Bärfuss fungiert in der Schweiz als Paradoxon: als ein gesellschaftlich anerkanntes *enfant terrible*. Er avancierte seit Beginn seiner schriftstellerischen Karriere mit Texten wie dem Stück über professionelle Sterbehilfe *Alices Reise in die Schweiz* (2005), dem Ruanda-Roman *Hundert Tage* (2008) oder dem jüngst verfilmten Drama *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003, Verfilmung 2015) zu einer Art Verkörperung des moralischen Gewissens der Schweiz,²⁴ gilt er doch als ein Autor, der in seinen literarischen Texten komplexe moralische Fragen aufwirft, ohne vereinfachende Lösungen für deren Beantwortung anzubieten.

Bärfuss' jüngster Essayband *Stil und Moral* (2015) beinhaltet schon im Titel eine moralisch-ästhetische Selbstpositionierung des Autors: Sein geschliffener Stil zeichnet Bärfuss' Werk ebenso aus wie seine Affinität zum Ethischen. Neben literaturwissenschaftlichen, autor-biografischen und autobiografischen Texten, bei denen eine moralische Spur immer mitläuft – wie ließe sich auch anders über Kleist, Büchner oder Brecht, also dezidiert *moralische* Autoren sprechen? –, enthält der Band auch eine Reihe moralischer Aussagen vom und über den Autor Bärfuss. Interessant ist, mit welcher Selbstverständlichkeit hier dem Sprechen über literarische Texte und ihre Autoren, auch über die eigene Autorschaft, die Diskussion allgemeiner ethischer Fragen und die explizite Verhandlung *moralischer* Autorschaft an die Seite gestellt wird: Der Autor ist implizit wie explizit eine ethische Instanz, ohne dass diese Tatsache an sich an irgendeiner Stelle in Frage gestellt oder problematisiert würde.

Stil und Moral inszeniert eine Art Steigerung vom (moralisch) Konkreten zum Abstrakten. Die Essaytitel der letzten Sektion lauten programmatisch: „Zeit und Raum“, „Freiheit und Wahrhaftigkeit“ und schließlich „Stil und Moral“. In diesem letzten Text unternimmt Bärfuss nichts Geringeres als eine grundsätzliche Infragestellung der Möglichkeit moralischer Autor- und Leserschaft an sich:

Wie nicht wenige unter Ihnen war auch ich bisher der unausgesprochenen Ansicht, die Lektüre eines kulturkritischen Essays sei dem Weltfrieden zumindest nicht abträglich, aber ich habe eben die Seite gewechselt. In der Zeit, die Sie jetzt gerade mit Lesen vergeuden, nimmt das Elend in der Welt zu, während Sie nicht das Geringste dagegen tun und sich an der Gespreiztheit der Sätze delektieren.²⁵

geht-13258661.html oder von Georg Diez auf *Spiegel online*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/karen-duves-buch-warum-die-sache-schiefgeht-kritik-a-1000340.html>

24 Selbst von seinen Kritikern wird ihm diese Rolle zugeschrieben, wie zum Beispiel das polemische (und überraschend umfangreiche) Bärfuss-Porträt in der rechtspopulistischen Schweizer Zeitung *Die Weltwoche* zeigt: Sorg, Eugen, „Der Seher von Thun“, in: *Die Weltwoche* 29 (16.07.2015), S. 16-20.

25 Bärfuss, Lukas, *Stil und Moral. Essays*, Göttingen, 2015, S. 225.

Der Stil, das eigentlich Ästhetische des literarischen Kunstwerks, gerinnt hier zur Grundlage gesellschaftspolitischer Passivität – zur Unmoral. Kunstwerke, so Bärfuss, produzieren zuallererst ein Bewusstsein für Kunst, nicht für politische Verhältnisse: „[...] und wer einen Roman zu Ende gelesen hat, fragt sich nicht, wie er die Welt verändern kann, sondern welches Buch er als nächstes lesen soll“.²⁶ Konsequenterweise endet der Essay mit einem Paradoxon: „Sie sehen, die Lektüre literarischer Essays ist in dieser Zeit moralisch nicht zu rechtfertigen, und deshalb gehe ich mit gutem Beispiel voran und höre hier nun auf.“²⁷

Diese Behauptung, das Schreiben/Lesen moralischer Essays führe nicht zu moralischer Bewusstheit, sondern sei allenfalls ein Akt ästhetischer Selbstbespiegelung für Autor und Leser und daher „nicht zu rechtfertigen“, widerlegt Bärfuss im Akt des (moralischen) Schreibens performativ – trotz des provokanten Schlusssatzes –, denn er legt ja gerade eine Reihe von Essays vor, die keinen anderen Zweck verfolgen als gelesen zu werden und nicht nur ästhetisches, sondern auch ethisches Bewusstsein zu schaffen.

Zum Beispiel: die politischen Aktivist/innen – Ilija Trojanow und Juli Zeh

Das Rollenrepertoire des ‚moralischen Autors‘ hält auch für Schriftsteller des 21. Jahrhunderts noch den Part des/der politisch Aktiven bereit.²⁸ Trojanow und Zeh etwa sind Akteure des literarischen Feldes, die nicht nur in ihren literarischen Texten und *Performances* sowie in ihrem essayistischen Schreiben Themen der politischen Moral aufgreifen und ethisch argumentieren, sondern der Literatur und Theorie auch konkrete Taten in der politischen Praxis folgen lassen.

Juli Zeh publiziert neben ihren literarischen Texten – deren Themenspektrum immer auch durch den Zweitberuf der Autorin (Juristin mit Schwerpunkt Völkerrecht) bestimmt ist – eine ganze Reihe politischer und juristischer Texte, die explizit moralische Probleme aufgreifen. 2009 erschien das gemeinsam mit Ilija Trojanow veröffentlichte Buch *Angriff auf die Freiheit*, in dem beide den Folgen der staatlichen Überwachung seit 9/11 nachgehen. Der Band *Die Diktatur der Demokraten. Warum ohne Recht kein Staat zu machen ist* (2012), ein explizit juristisches Sachbuch, verhandelt die Frage, inwiefern die supranationalen Übergangsregierungen Bosnien-Herzegowinas und des Kosovo demokratische Bürgerrechte in den betroffenen Staaten aushebeln. Und *Nachts sind das Tiere* (2014) versammelt politische Essays Zehs aus den Jahren 2005 bis 2014 – um nur drei Beispiele aus der publizistischen Tätigkeit der Autorin zu nennen.

²⁶ Ebd., S. 228.

²⁷ Ebd., S. 229.

²⁸ Damit wird angeknüpft an die Tradition der ‚engagierten Literatur‘ der Klassischen Moderne; siehe hierzu etwa die Beiträge in Neuhaus, Stefan/Selbmann, Rolf/Unger, Thorsten (Hg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, Würzburg, 2002.

Im Juli 2013, auf dem Höhepunkt der NSA-Affäre, schrieb Juli Zeh einen Offenen Brief an Kanzlerin Merkel mit der Aufforderung, die Details der Affäre offenzulegen und sich politisch klar zu positionieren: „Frau Bundeskanzlerin, wie sieht Ihre Strategie aus?“²⁹ Der Brief wurde von 60 Autorinnen und Autoren sowie mehr als 9000 ‚Privatpersonen‘ unterzeichnet – von der Kanzlerin indes nie beantwortet. Neben verschiedenen anderen politischen Aktionen ist eine weitere öffentlichkeitswirksame Aktion erwähnenswert, die Zeh zusammen mit Trojanow und anderen Kolleg/innen initiierte: Am 10. Dezember 2013 (Tag der Menschenrechte) erschien – gleichzeitig in über 30 Zeitungen weltweit – der Aufruf *Demokratie verteidigen im digitalen Zeitalter*, der sich erneut mit zentralen Themen der Sicherheit, der Überwachung sowie des Schutzes der Privatsphäre befasste und von 562 internationalen Autorinnen und Autoren unterschrieben war, darunter so prominente und öffentlichkeitswirksame Namen wie Elfriede Jelinek, Don DeLillo, Umberto Eco, Orhan Pamuk, J. M. Coetzee, Günter Grass, T. C. Boyle, Margaret Atwood, Daniel Kehlmann, Arundhati Roy, Henning Mankell oder Javier Marías.

Der Aufruf nannte keinen spezifischen Adressaten, doch auch die Absender wurden interessanterweise nicht näher kommentiert. Die Tatsache, dass es sich um literarische Autorinnen und Autoren handelt, die sich hier zu einem Thema der politischen Moral äußern, greift der Text des Manifests an keiner Stelle auf. Im Interview zu dieser Aktion merkt Ilija Trojanow an, es sei der Text einer „freie[n] Gruppe von Bürgern, die zufällig alle Autoren sind“.³⁰ Aber es ist natürlich kein Zufall, dass die Unterzeichner/innen dieses politischen „Warn- und Weckrufs“, wie der Klappentext die *NZZ* zitiert, Schriftstellerinnen und Schriftsteller sind, deren Selbstverständnis offenbar impliziert, dass mit ihrem Beruf und der daraus resultierenden Popularität und öffentlichen Präsenz eine besondere politische Verantwortung verbunden ist.³¹

Autorschaft und moralische Öffentlichkeit

Den Beispielen einer moralisch codierten Autorschaft und dem damit konnotierten Habitus ließen sich viele weitere hinzufügen: die Rolle der kritischen Beobachterin (Kathrin Röggla), der *grande dame* des Feminismus und zugleich Kritikerin eines neoliberalen Buchmarktes (Marlene Streeruwitz) oder die Rolle der moralischen Zynikerin (Sibylle Berg). Erwähnenswert in diesem Kontext sind etwa auch

29 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/offener-brief-an-angela-merkel-9000-unterschriften-12310423.html>

30 „Alles ist gesagt, jetzt müssen wir handeln. Juli Zeh und Ilija Trojanow im Gespräch“, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/autoren-gegen-ueberwachung/juli-zeh-und-ilija-trojanow-im-gespraech-alles-ist-gesagt-jetzt-muessen-wir-handeln-12702943.html>

31 Ähnlich verhielt es sich mit dem Band *Manifest der Vielen* (2011), in dem sich neben Wissenschaftlern und Journalisten auch eine ganze Reihe literarischer Autoren, darunter auch Trojanow, in der sogenannten Sarrazin-Debatte positionierten: Sezgin, Hilal (Hg.), *Manifest der Vielen. Deutschland erfindet sich neu*, Berlin, 2011.

die Aktionen und Performances des Schweizer Autors und Theatermakers Milo Rau, der mit seiner Neuinterpretation des *Reenactments* eine neue Gattung für das Theater des 21. Jahrhunderts kreiert, die die Verhandlung politischer, moralischer und juristischer Fragen von den Gerichtssälen ins Theater verlegt – und dort ansetzt, wo die Mittel der Justiz an ihre moralischen Grenzen stoßen oder gar versagen. Mit seinem 2007 gegründeten *International Institute of Political Murder* (IIPM) schafft Rau nicht nur eine Öffentlichkeit für seine Theaterprojekte, sondern auch für seine weiteren politischen Aktionen, etwa zum Ausländerwahlrecht in der Schweiz.³²

Die Auseinandersetzung mit Fragen der gesellschaftlichen und politischen Moral scheint so selbstverständlich, dass sie vom Autor nicht einmal eigens begründet wird. Auch das Problem, dass dem Autor – abgesehen von Ausnahmen wie der Juristin Zeh³³ – im Normalfall die Expertise fehlt, um sich sachkundig zum politischen und moralischen Zustand der Welt zu äußern, wird nicht thematisiert.³⁴ Eine Ausnahme bildet (natürlich) Sibylle Berg, die in ihren gesammelten Weltverbesserungskolumnen *Wie halte ich das nur alles aus?* (2013) die Frage, warum gerade sie antrete, die Welt zu verbessern, lapidar kommentiert: „Fragen Sie nicht. Ich mache nur meinen Job.“³⁵

Ob ironisch, moralisierend oder engagiert: Dass Autorschaft und Moral zusammengehören, wird im 21. Jahrhundert nicht bezweifelt. Jüngst hieß es in der Presseerklärung zur Verleihung des Anna Seghers-Preises 2015 an Nino Haratischwili explizit:

Der Vorstand der Anna Seghers-Stiftung dankt ihrer diesjährigen Jurorin Annett Gröschner für den hervorragenden Vorschlag, Nino Haratischwili auszuzeichnen. Sie hat so entschieden, weil sie Nino Haratischwili „unter den jüngeren Gegenwartsautorinnen als die Kraftvollste und am wenigsten Ichbezogene (empfindet)“.³⁶

³² Siehe <http://international-institute.de>

³³ Zu Juli Zehs spezieller Rolle in der deutschen Öffentlichkeit siehe ausführlich Herminghouse, Patricia, „The Young Author as Public Intellectual. The Case of Juli Zeh“, in: *German Literature in a New Century. Trends, Traditions, Transitions, Transformations*, hg. v. Katharina Gerstenberger und Patricia Herminghouse, New York/Oxford, 2008, S. 268-284.

³⁴ Von anderer Seite wird dieser Umstand hingegen durchaus kommentiert, etwa vom *Zeit*-Herausgeber Josef Joffe, seines Zeichens Politologe: „What special political wisdom does a writer of novels have to offer? Trained as a political theorist, I would never claim any special authority on literature. Why should a *litteratus* claim such authority in political matters? Why would his larger audience assume such an authority on his part? I think that political analysis and literary sensibility [...] are two different realms of thinking, beholden to different rules of excellence.“ (McIntyre, Sean M., „Intellectuals in the Public Sphere. An Interview with Josef Joffe“, in: *German Literature in a New Century* [Anm. 33], S. 34-38, hier S. 35)

³⁵ Berg, Sibylle, *Wie halte ich das nur alles aus? Fragen Sie Frau Sibylle*, München, 2013, S. 8.

³⁶ Presseerklärung zitiert nach: <http://www.buchmarkt.de/content/63525-nino-haratischwili-erhaelt-den-anna-seghers-preis-2015.htm>

Nicht ichbezogen zu sein, erscheint hier als genuin literarische Qualität. Die Distanz zur eigenen Person als Grundlage eines ausgeprägten politischen und moralischen Interesses für die Welt und den Anderen unterscheidet das Selbstverständnis des Autors des 21. Jahrhunderts vom narzisstischen Habitus seines popliterarischen Kollegen der 1990er Jahre. Das Nicht-Selbstbezogene ist allerdings nicht zu verwechseln mit Selbstlosigkeit oder medialer Bescheidenheit, wie die Jury-Diskussion um die Performance der Bachmann-Preisträgerin Nora Gomringer zeigt. Vielmehr sind Autorinnen und Autoren wie Lukas Bärfuss oder Juli Zeh nicht nur (auch im ökonomischen Sinne) hochprofessionelle Literaturproduzenten, sondern auch Profis der Selbstinszenierung und -präsentation – im Sinne des auktorialen Ichs und der moralischen Sache.



Renate Giacomuzzi

LITERATURVERMITTLUNG IM INTERNET

Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf das Internet, über das sich heute sowohl der Literaturbetrieb wie auch das gesamte Spektrum an digitalen Kommunikations- und Verbreitungsmedien wesentlich vollziehen. Gleichwohl muss hier darauf verwiesen werden, dass jede einzelne Form eines Medientransfers, sei es die Speicherung und Zurverfügungstellung eines ehemals analog gesendeten Radiofeatures in einem digitalen Format oder die Übertragung eines Printdrucks in ein E-Book-Format, sowohl das Werk selbst als auch seine Funktionsbestimmung und Rezeptionsmöglichkeit verändert.¹ Kaum ein Beitrag über den Zusammenhang von Medien und Literatur verzichtet deshalb auf die Erinnerung an Marshall McLuhans These: „The medium is the message“.²

Möchte man nun einen kursorischen Überblick über Merkmale der Literaturvermittlung im Internet geben, müsste man vorab klären, welche spezifischen Eigenschaften dem Internet zugeordnet werden können. Doch die im Internet stattfindende Zusammenführung unterschiedlicher Medien mit unterschiedlichen Funktionen und Anwendungsmöglichkeiten lässt dies nicht zu. Vielmehr zeichnet sich das ‚Supermedium‘ Internet gerade durch seine potenziell endlose Variierbarkeit, Formlosigkeit oder, um es in der für das Internet häufig gebrauchten Metaphorik auszudrücken, *Flüssigkeit* aus. Die sich daraus ableitende Heterogenität der Eigenschaften wirkt sich direkt auf alle Formen der Literaturvermittlung im Internet aus. Literarische Werke sind durch das Internet langfristiger und für eine breitere Öffentlichkeit verfügbar, bilden allerdings auch äußerst instabile, häufig in der Masse der Informationen untergehende und unter völligem Ausschluss der Öffentlichkeit vegetierende *scheintote* Quellen. Dies ist nur ein Beispiel unter vielen Dichotomien, die das Internet auszeichnen. Die Medienforschung rekurriert deshalb häufig auf das Foucault'sche Modell des Dispositivs, das es erlaubt, Medien als Resultat von Wirkung und Wahrnehmung zu beschreiben,³ da dem Dispositiv grundsätzlich eine „Fähigkeit zur Veränderung“ innewohne.⁴ Wer über das Internet schreibt, muss sich damit abfinden, dass Beobachtungen und Aussagen, die heute getroffen werden, bereits morgen widerlegt werden können. Wenn Gesine Boesken in ihrer Analyse von Literaturplattformen 2010 feststellt, dass sich „ge-

1 Vgl. Giacomuzzi, Renate, „Autorenlesungen im Internet“, in: *Geschichten am Lagerfeuer – Ereignischarakter und Dispositive von Literaturveranstaltungen im digitalen Zeitalter*, hg. v. Sandra Rühr, Erlangen, 2014, S. 23-37, hier S. 26 f.

2 McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, 1964.

3 Vgl. Giacomuzzi, Renate, *Deutschsprachige Literaturmagazine im Internet*, Innsbruck, 2012, S. 180 f.

4 Hartling, Florian, *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld, 2009, S. 158.

wisse Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem Literaturbetrieb *innerhalb* und *aufserhalb* des Internet beobachten“ ließen,⁵ so gibt es aus heutiger Sicht kein *Innen* und *Außen* mehr, denn die Nutzung von Internetangeboten ist schon längst keine Frage der Wahl mehr, sondern – allen apokalyptischen Untergangsvisionen zum Trotz⁶ – eine Frage des Überlebens. Wie wichtig heute beispielsweise die geschickte Nutzung von sozialen Netzwerken für den Journalismus ist, zeigt ein Artikel des Literaturkritikers Ijoma Mangold im Feuilleton der *Zeit*, in dem er erklärt, „warum Facebook für die Printmedien so etwas wie ein zweiter Frühling“ sei: „Die gedruckte Zeitung hat etwas Abgeschlossenes – *Roma locuta, causa finita*. Es ist kein Zufall, dass das Wort Drucklegung von Ferne an Grablegung erinnert.“⁷

Ausgehend von der erläuterten Prämisse folgt ein Überblick über Entwicklungen in der Literaturvermittlung seit der Jahrtausendwende, wobei der Fokus auf die aus heutiger Sicht deutlich wahrnehmbaren Veränderungen sowie auf signifikante Beispiele gerichtet wird, welche entweder aufgrund ihres Wirkungsgrads oder ihres innovativen Ansatzes näher beleuchtet werden.

Die Professionalisierung des literarischen Feldes im Internet

Die Jahrtausendwende ist für Verlage und Medien eine willkommene Gelegenheit, das medienwirksame Potenzial dieses Kalenderereignisses für Projekte zu nutzen, die zeigen, dass man technisch auf der Höhe der Zeit ist.⁸ Die für den deutschsprachigen Raum um die Mitte der 1990er Jahre einsetzende Pionierzeit im literarischen Feld des Internet, in der vornehmlich nicht-kommerzielle Initiativen und Projekte einzelner Personen, Gruppen und Institutionen entstanden, ging mit der Jahrtausendwende zu Ende. Die von Bourdieu angeführte Generationentheorie gilt auch für den Bereich der digitalen, originär im Internet entstandenen Literatur, denn die Organisationsstruktur des World Wide Web reproduziert jene *verkehrte*

5 Boesken, Gesine, *Literarisches Handeln im Internet. Schreib- und Leseräume auf Literaturplattformen*, Konstanz, 2010, S. 14.

6 Teils angeregt durch die Affäre um die Enthüllungen der Überwachungspraktiken des amerikanischen Geheimdienstes NSA durch Edward Snowden 2013 rückte eine Reihe von internetkritischen Publikationen ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit: Eggers, Dave, *The Circle*, Köln, 2014; Lanier, Jaron, *Wem gehört die Zukunft?*, Hamburg, 2014; Keen, Andrew, *Das digitale Debatte*, München, 2015.

7 Mangold, Ijoma, „Die Spielweise des Denkens. Das Ende der Rechthaberei: Warum Facebook für die Printmedien so etwas wie ein zweiter Frühling ist“, in: *Die Zeit* vom 23.04.2015, Nr. 17, S. 43-44, hier S. 43.

8 Der DuMont-Verlag wagt sich als erster unter den etablierten Verlagen mit dem 1999 durchgeführten Mitschreibeprojekt *Null* an ein Onlineprojekt, das anschließend als Buch veröffentlicht wird: *Null*, hg. v. Jana Hensel und Thomas Hettche, Köln, 2000. Ebenfalls nur als transitorischer Aufenthaltsraum bzw. öffentlich zugängliche Werkstatt dient das Internet dem Bachmann-Preisträger Rainald Goetz, der das öffentliche Netztagebuch *Abfall für alle* (04.02.1998 bis 10.01.1999) im Suhrkamp-Verlag 1999 veröffentlichte. Ein ähnliches Projekt folgte 2007 mit dem in der Onlineausgabe des Magazins *Vanity Fair* geführten Weblog *Klage* von Rainald Goetz, das 2008 ebenfalls bei Suhrkamp erschien.

ökonomische Welt, die Bourdieu im Feld der *reinen Produktion* erkannt hat, wo der Verzicht auf unmittelbares ökonomisches Kapital die Voraussetzung für späteren materiellen Erfolg bildet. Die ausnahmslos junge Generation der *Pioniere*, die mit neuen literarischen Projekten und Kommunikationsformen die Anwendungsmöglichkeiten des Internet erkunden, verlässt nach und nach das Feld in einer Zeit, in der sich in der Regel die *Interesselosigkeit*⁹ an ökonomischem Erfolg nicht mehr aufrechterhalten lässt.

Die Netzliteratur wandert ins Archiv

Netzliteratur lebt nicht nur von Links allein, sondern bedarf, wie jede andere Form von Literatur, der Vermittlung durch anerkannte Institutionen. Neben der von Suter monierten buchstäblichen Ignoranz des Literaturbetriebs gegenüber der Netzliteratur¹⁰ erschwert auch die schwindende Aufmerksamkeit im akademischen Diskurs ihr Überleben, da „die Experten [...] in benachbarte Gebiete abwanderten, um ihre eigene berufliche Existenz zu sichern“.¹¹ Umso wichtiger ist die Archivierung der Netzliteratur, der sich unterschiedliche Initiativen und Institutionen widmen.

Als wichtigste Informationsquelle zu deutschsprachiger Netzliteratur im Internet dient gegenwärtig die von Johannes Auer, Christiane Heibach und Beat Suter betreute Quellensammlung *netzliteratur.net* (seit 2002).¹² Die Einbettung in einen internationalen Kontext erfolgte durch das an der Universität Bergen in Norwegen angesiedelte Projekt *ELMCIP, Electronic Literature Knowledge Base*, aus dem eine online zugängliche Anthologie hervorging.¹³ *IASLonline* veröffentlicht seit 1999 eine Rubrik mit Quellen und Besprechungen zu Netzkunstprojekten aus dem internationalen Raum.¹⁴ *Medienumbrüche*, ein an der Universität Siegen 2010 abgeschlossenes Forschungskolleg, lieferte wichtige Impulse für die wissenschaftliche Erforschung computerbasierter Literatur- und Kunstformen.¹⁵ Das für den Litera-

9 „Die literarische (usw.) Ordnung hat sich im Verlauf eines langen und langsamen Autonomisierungsprozesses zum spiegelverkehrten Gegenbild der ökonomischen Welt – und damit zu einer wahren Provokation jeder Form von Ökonomismus – herausgebildet: Wer in sie eintritt, hat an Interessellosigkeit Interesse.“ Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt am Main, 1999, S. 342.

10 „Die Todschrift der deutschsprachigen Netzliteratur setzt um 2004/05 so richtig ein.“ Suter, Beat, „Von Theo Lutz zur Netzliteratur. Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur“, in: www.netzliteratur.net/, PDF 2012, S. 41.

11 Ebd.

12 *netzliteratur.net. Netzliteratur/Internetliteratur/Netzkunst*, hg. v. Johannes Auer, Christiane Heibach und Beat Suter, www.netzliteratur.net/

13 *Anthology of European Electronic Literature*, hg. v. Maria Engberg, Talan Memmott und David Prater, <http://anthology.elmcip.net/index.html>

14 Dreher, Thomas, „Net.art“ in: *IASLonline Net.Art* (seit 1999), <http://iasl.uni-muenchen.de/links/lektion0.htm>

15 Siehe dazu auch den Überblick von Schäfer, Jörgen, „Netzliteratur“, in: *Handbuch Medien der Literatur*, hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Berlin/Boston, 2013, S. 481-485.

turbetrieb nur marginal bedeutsame, aber für die kritische Reflexion und Weiterentwicklung literarischer bzw. künstlerischer Techniken der digitalen Medien essenzielle Genre der Netzliteratur fand auch Eingang in die Sammelbestände des Deutschen Literaturarchivs in Marbach (DLA), wo man 2013 mit der Archivierung eines Quellenkorpus von ca. 50 Netzliteraturprojekten begann und damit die 2008 gestartete Sammlung von relevanten literarischen Quellen im Internet (Weblogs und Zeitschriften) erweiterte.¹⁶

Institutionelle Projekte, die sich der Archivierung und Dokumentation von elektronischen Quellen widmen, übernehmen also auf der einen Seite die Funktion des Datenerhalts für künftige Generationen, setzen aber auf der anderen Seite damit Kanonisierungsprozesse in Gang, die zwangsläufig zum Ausschluss von Werken führen, welche dadurch jede Chance verlieren, in der Masse des Informationsangebots im Netz wahrgenommen zu werden.¹⁷ Gleichzeitig zeigen diese Projekte, dass die Phase der Unsicherheit, in der die etablierten Kanoninstanzen die Relevanz der neuen literarischen und literaturkritischen Formen in Frage gestellt haben, zu Ende ist.

Selbstpräsentation von Autorinnen und Autoren

Seit 2000 ist die Zahl der Internetpräsenzen von Autor/innen, Verlagen und anderen literarischen Institutionen stetig gestiegen und hat einen Höhepunkt in der Mitte des ersten Jahrzehnts erreicht. „Homepages von Schriftstellern haben Hochkonjunktur“, schreibt Norbert Kron 2003 in der *Welt*.¹⁸ Diese Feststellung bestätigen sowohl die Daten aus der Sammlung von Autorenhompages im *Innsbrucker Zeitungsarchiv*¹⁹ als auch die Sammlung von Autorenblogs im *Deutschen Literaturarchiv Marbach*.²⁰ Die Autorenhompages zeigen einen deutlichen Höhepunkt im Jahr 2004, während die Sammlung literarischer Weblogs im *DLA* eine Hochphase zwischen 2006 und 2010 mit jährlich über 30 neu entstehenden Autorenblogs dokumentiert.²¹ Die Liste des *Innsbrucker Zeitungsarchivs* mit Internetadressen von Autorenhompages aus dem deutschsprachigen Raum umfasst mittlerweile 500 Quellen. „Autoren sind, dies ist ein Faktum, im WWW aktiv und präsent“, stellte

16 *Literatur im Netz*, www.dla-marbach.de/dla/bibliothek/literatur_im_netz

17 Siehe dazu Hartling, Florian/Suter, Beat (Hg.), *Archivierung von digitaler Literatur: Probleme – Tendenzen – Perspektiven*, Frankfurt am Main, 2010 sowie Giacomuzzi, Renate/Neuhaus, Stefan/Zintzen, Christiane (Hg.), *Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung*, Innsbruck, 2010.

18 Kron, Norbert, „www.schriftsteller.de – Der Blick durch das virtuelle Schlüsselloch“, in: *Die Welt* vom 08.05.2003, S. 28.

19 <http://autorenhomepages.at/>

20 <http://literatur-im-netz.dla-marbach.de>

21 Von insgesamt 276 im *DLA* dokumentierten Weblogs erscheinen zwischen 2006 und 2010 jährlich zwischen 32 und 43 Weblogs. 2012 sinkt die Zahl auf 17 und geht 2013 auf 6 Neuerscheinungen zurück.

Kerstin Paulsen 2007 in ihrem Beitrag über Autorinszenierungen fest.²² Sie folgen dem Zwang oder der Möglichkeit der Selbstvermarktung, die „besonders bei etablierten Autoren nicht etwa dem Direktverkauf von Büchern, sondern der Etablierung und Stabilisierung des jeweiligen Images“ dient.²³ Unabhängig davon, ob die Homepage als sachliche *Produktwerbung* oder als *Spielwiese* verwendet wird, auf der sich der Autor frei von den Marketingstrategien seines Verlages austoben kann – wie zum Beispiel Elfriede Jelinek mit dem Roman *Neid* (2007/08), den sie ausschließlich im Internet publizierte²⁴ –, verweist jede Homepage ähnlich wie ein „Buchcover“²⁵ auf das dahinterliegende Werk und legt damit eine Spur, die entweder näher an den Autor heranhführt oder als eine Art Schlüssel zum Gesamtwerk fungiert. Einzelne Homepages setzen hier ein deutliches Statement, indem sie jegliche biografische Information verweigern,²⁶ so dass, in der Tradition *moderner* Autorschaft verharrend, „der Autor in Schweigen verfällt, wo er, als sprechendes Subjekt, verschwindet“,²⁷ wie Felix Philipp Ingold die Autorschaft in der Moderne beschreibt. Von dem „Typus des modernen autoritätsfernen Autors, der sich lieber für ‚tot‘ erklären lässt, als ‚Gott‘ sein zu wollen“,²⁸ entfernt sich aber die große Zahl derer, die sich weder vormodern autoritär noch postmodern als Leiche zeigen, sondern die als „Literat, als schrulliger Eigenbrötler, als umgänglicher ‚Normalo“²⁹ oder gar als Kumpel im sozialen Netzwerk auftreten, welcher seine Leser bis ins Schlafzimmer blicken lässt.³⁰ Auf *Facebook* und *Twitter* pflegen Autor/innen über persönliche Auftritte oder Fanseiten³¹ ihre Kontakte mit der Leserschaft und lenken die Aufmerksamkeit entweder mit persönlichen News oder auch nur über allgemeine Kommentare und Verlinkungen zu anderen Websites auf sich.³²

22 Paulsen, Kerstin, „Von Amazon bis Weblog. Inszenierung von Autoren und Autorschaft im Internet“, in: *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, hg. v. Christine Künzel und Jörg Schönert, Würzburg, 2007, S. 257-270, hier S. 258.

23 Porombka, Stephan, „Internet“, in: *Das BuchMarktBuch*, hg. v. Erhard Schütz, Reinbek bei Hamburg, 2005, 147-152, hier S. 151.

24 *Neid. Privatroman* erschien Kapitel für Kapitel zwischen dem 04.03.2007 und dem 24.04.2008 auf der Homepage von Elfriede Jelinek, <http://www.elfriedejelinek.com> (URL bis 30.06.2009: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede>). Seit der Verleihung des Nobelpreises 2004 publiziert Jelinek dort laufend fiktionale Texte, Essays und Kommentare.

25 „Im Hinblick auf ihre Topologie ist die Homepage mit dem Buchcover verwandt. Sie ist die oberste und öffentliche Frontseite eines tief, wenn auch nicht unbedingt linear gestaffelten und strategisch gestalteten Bedeutungsgefüges.“ John-Wenndorf, Carolin, *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld, 2014, S. 300 f.

26 Dies lässt sich vor allem bei Autoren von Netzliteratur beobachten. Vgl. *wargla* von Susanne Berkenheger (www.wargla.de) und *metatron* von Kyon (<http://kyon.metatrons.net>).

27 Ingold, Felix Philipp, *Autorschaft und Management*, Graz, 1993, S. 25.

28 Ebd.

29 Sporer, Elisabeth, „Der Autor auf Facebook. Inszenierung im sozialen Netzwerk“, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierung als Praktiken der Subjektivierung*, hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld, 2014, S. 281-306, S. 283.

30 Robert Menasse veröffentlicht seit 2010 Fotos von Hotelzimmern auf Facebook (Album: „Unvergessliche Reisen“), <https://www.facebook.com/Robert.Menasse>

31 Das Format der Fanseite auf *Facebook* bietet im Gegensatz zu Profildaten eine unbeschränkte Anzahl von Fans und andere Vorteile. Vgl. Sporer, „Der Autor auf Facebook“ (Anm. 29), S. 287 f.

32 Ebd.

Der öffentliche Leser und der Autor als Selbstverleger

Noch mehr als die Autor/innen aber bestimmen die Leser/innen den literarischen Diskurs im Internet. Anders als bei den Autor/innen, deren Internetauftritte lediglich eine Form der immer schon praktizierten Strategien der Selbstinszenierung darstellen,³³ nehmen Leser/innen seit Mitte der 90er Jahre in einem bislang nie dagewesenen Ausmaß öffentlich an der literarischen Anschlusskommunikation teil. Der als *passiver Leser* von der historischen Rezeptionsforschung der 70er Jahre weitgehend ignorierte Aktant im literarischen Prozess hat sich vom Puzzlestein im Theoriemodell zum überaus lebendigen Mitspieler entwickelt. Gesine Boesken weist für eine der größten Plattformen, *gedichte.com*, über eine halbe Million Beiträge nach.³⁴ Die ursprünglich in der Mehrheit „nicht institutionell gebunden[en], sondern privat“ gegründeten Plattformen³⁵ werden seit Mitte des ersten Jahrzehnts zunehmend durch Autoren- und Leserforen ersetzt, die von Institutionen professionell betrieben werden, welche diese entweder ökonomisch verwerten, wie die Leserplattformen *goodreads*³⁶ und *lovelybooks*³⁷, oder für Bildungsziele einsetzen wie *readme.cc*.³⁸ Der Entwicklungsverlauf der internationalen Plattform *goodreads* steht paradigmatisch für die zunehmende Ökonomisierung sämtlicher Bereiche des literarischen Lebens im Internet. Als unabhängiges Projekt 2006 gegründet, wurde es 2013 unter Verzeichnung von zwanzig Millionen Usern an *Amazon* verkauft.³⁹

Die von *Amazon* als bahnbrechende Werbestrategie eingesetzte Vermarktung von Kundenrezensionen hat sich als wirkungsvolles Bewertungstool durchgesetzt, und die verschiedenen angebotenen Filter zeigen deutlich, wie stark die automatisch generierten Rankings im Ergebnis von herkömmlichen Selektionsmechanismen (*Spiegel*-Bestsellerliste, Literaturpreise, professionelle Literaturkritik) abweichen. Zeigt die ebenfalls auf der *Amazon*-Seite aufrufbare *Spiegel*-Bestsellerliste beispielsweise den Roman *Verheißung* (2015) von Adler-Olsen an, verliert dieser seinen glamourösen Status durch die ebenfalls angegebene Kundenbewertung, die mit dreieinhalb Sternen das Werk nur als mittelmäßig einstuft. Der Liebesroman *Nur ein Kuss* von Poppy J. Anderson liegt zum selben Zeitpunkt (Mai 2015) auf Platz eins der *Bestseller* bei *Amazon* und mit fünf Sternchen auch ganz oben bei der Kundenbewertung. Tatsächlich ist die unter Pseudonym veröffentlichende Autorin

33 Vgl. John-Wenndorf, *Der öffentliche Autor* (Anm. 25) und Kyora (Hg.), *Subjektform Autor* (Anm. 29).

34 Boesken, *Literarisches Handeln im Internet* (Anm. 5), S. 11. Die Zahl wurde 2011 aktualisiert mit 610.000 Beiträgen (dies., „Literaturplattformen“, in: *Literatur und Digitalisierung*, hg. v. Christine Grond und Wolfgang Straub, Berlin/Boston, 2013, S. 21-42, hier S. 21).

35 Boesken, *Literarisches Handeln im Internet* (Anm. 5), S. 28.

36 www.goodreads.com

37 *Lovelybooks* gehört der Holtzbrinck-Verlagsgruppe und wurde 2006 gegründet, <http://www.lovelybooks.de>

38 *readme.cc*, <http://www.readme.cc> (2005) ist ein Projekt von Walter Grond und Beat Mazenauer. Es sollte ein nicht-kommerzielles Netzwerk für Leser aus dem europäischen Raum sein und den internationalen Austausch über Literatur fördern. Das Projekt wurde 2015 durch das Projekt *ELit* abgelöst (<http://www.literaturhauseuropa.eu>).

39 Siehe <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Goodreads&oldid=660854520>

seit März 2015 „die erste *Amazon*-Millionärin auf dem deutschen Markt“.⁴⁰ Geht man von den für die *Spiegel*-Bestseller geschätzten Verkaufszahlen aus, die zwischen 15.000 und 20.000 Exemplaren liegen,⁴¹ ist dies eine fraglos beeindruckende Zahl, die die Aufmerksamkeit des Literaturbetriebs auf die Autorin lenkt,⁴² welche mittlerweile auch ins Taschenbuchsoriment des Rowohlt-Verlags aufgenommen wurde. Allerdings schaffte es keine der drei *rororo*-Ausgaben von Anderson in die *Spiegel*-Bestsellerliste, was sich mit dem eklatanten Unterschied des Verkaufspreises erklären lässt, der die elektronische Ausgabe um über 50 Prozent übersteigt. Die Erfolgsstory des Romans *Shades of Grey* von E. L. James, der 2009 als kostenloses Online-Angebot begann, mag Verleger dazu animieren, digital erfolgreiche Werke auch analog herauszubringen. Sieht man sich jedoch die Analysen von Verkaufszahlen an, zeigt sich deutlich, dass die hochpreisigen E-Books der großen Verlage sich tendenziell weit schlechter verkaufen als die wesentlich billigeren E-Books der Self-Publishing-Szene.⁴³

Die direkte Koppelung von Verkaufs- und Bewertungszahlen stellt ein wirkmächtiges Instrument dar, das heute Werken eine Erfolgchance gibt, denen vormals kein ‚Gatekeeper‘ die Tür geöffnet hätte. Wenn kein Verleger mehr die Rentabilität von Vorfinanzierungskosten abschätzen muss, sondern der Markt allein über das Schicksal eines Werks entscheiden kann, kollabiert das literarische Feld mit samt seinen Kontrollinstanzen, die die Bewegungen regulieren. Die lange Zeit abschätzig als Laienkritik abgewerteten Buchbesprechungen von Hobbyleser/innen im Internet haben die Literaturvermittlung radikal verändert. Über die Möglichkeit des Manipulierens durch gefälschte Kundenbewertungen gibt der Journalist Matthias Matting in seinem Blog Aufschluss, wo er als selbst erfolgreicher Self-Publisher über seine Erfahrungen als Undercover-Ermittler von gekauften Kundenbewertungen berichtet: 50 Euro für 30 Rezensionen, 20 Cent pro Rezension für den Rezensenten. Mehr als diese Erkenntnis bringt der Selbstversuch allerdings nicht: „[L]ohnt sich wohl nicht.“⁴⁴ Gefälschte Kundenrezensionen lassen sich aber relativ leicht herausfiltern, und daher eignet sich diese Praxis kaum als überzeugendes Argument gegen die Self-Publishing-Szene. Diese agiert mittlerweile, gestärkt

40 Vgl. das Interview: „Im großen Stil ein Vollzeitjob“, in: *buchreport online*, 19.03.2015, www.buchreport.de/nachrichten/verlage/verlage_nachricht/datum/2015/03/19/im-grossen-stil-ein-vollzeitjob.htm

41 Schütz (Hg.), *Das BuchMarktBuch* (Anm. 23), S. 50.

42 Die Printpresse bespricht zwar kein Buch der Autorin, aber die *FAZ* nimmt den Erfolg von Anderson zum Anlass, um einen Artikel über die Selfpublishing-Szene zu veröffentlichen. Siehe Buchzik, Dana, „Ich bin dann mal Autor“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 02.05.2015, Nr. 101, S. 18.

43 Vgl. die Analysen auf *authorearnings.com* und den Artikel in *buchreport online*: „Self-Publisher verdienen mehr“, 12.02.2014, www.buchreport.de/nachrichten/online/online_nachricht/datum/2014/02/12/selfpublisher-verdienen-mehr.htm

44 Matting, Matthias, „Von 0 auf 20 Amazon-Rezensionen für 50 Euro – von der Leichtigkeit des Betrugs am Leser“, in: *Die Self-Publisher-Bibel*, 21.06.2013, www.selfpublisherbibel.de/von-0-auf-20-amazon-rezensionen-fuer-50-euro-von-der-leichtigkeit-des-betrugs-am-leser/

durch nachweisbaren Erfolg,⁴⁵ auch deutlich selbstbewusst und organisiert sich durch Erfahrungsaustausch und Vernetzung.

Auf der Plattform *Rezi-Suche*⁴⁶ wird Autor/innen die Möglichkeit geboten, ihre Bücher Bloggern zur Besprechung anzubieten. Wenn auch der Tauschwert sich in der Regel auf ein Gratisexemplar des besprochenen Werks reduziert, lässt sich diese eindeutig zweckorientierte Form der Literaturvermittlung durch Literaturblogs kaum noch von professionell betriebener Literaturkritik abgrenzen, zumal inhaltliche und formale Unterschiede in den Rezensionen selbst nur programmatisch,⁴⁷ aber nicht in der Praxis belegbar sind. Vielmehr zeichnet sich ein Prozess der Angleichung bzw. wechselseitigen Wirkung ab, welche sich in einer für die Zukunft zu erwartenden Professionalisierung der Leserkritik und umgekehrt in einer Übernahme von spezifischen Merkmalen der sogenannten Laienkritik durch die professionelle Literaturkritik zeigt.⁴⁸ Auf Letzteres deutet auch das eingangs erwähnte Bekenntnis des Literaturkritikers Ijoma Mangold zu der aus seiner Sicht produktiven Debattenkultur in sozialen Netzwerken hin, die die eher konfliktscheue und marktgängige Praxis der Feuilletonkritik in den Schatten stellt. Die zunehmende Zahl von Literaturblogs einzelner Kritiker und Verlage⁴⁹ zeigt, dass auch die Vertreter des institutionellen Literaturbetriebs sich um eine offenere Kommunikationskultur bemühen, die intimere Einblicke hinter die Kulissen erlaubt, als es bis dato üblich war. Der virtuellen Offenbarungs- und Authentizitätswelle vermag sich ganz offensichtlich auch der Literaturbetrieb nicht zu entziehen, dessen Glaubwürdigkeit er allerdings damit, systemischer Logik folgend, selbst unterwandert.

45 Eine 2015 veröffentlichte Studie des *Bundesverbands Informationswirtschaft, Telekommunikation und neue Medien (Bitkom)* zeigt, dass ein Fünftel der E-Book-Nutzer von Autoren selbst publizierte Texte lesen und jeder zehnte Leser eigene Werke per Self-Publishing veröffentlicht. Vgl. www.bitkom.org/files/documents/BITKOM-Pressenfo_Self_Publishing_30_01_2015_final.pdf

46 *Rezi-Suche. Buch-Blogger und Autoren finden zusammen*, <https://rezi-suche.de/>

47 Anz, Thomas, „Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets: Fünf Thesen und einige Bedenken“, in: Giacomuzzi/Neuhaus/Zintzen (Hg.), *Digitale Literaturvermittlung* (Anm. 17), S. 48-59.

48 „Da Literaturkritik lehr- und lernbar ist [...], werden Laienkritiker [...] im Laufe der Zeit immer bessere Texte liefern.“ Wozonig, Karin, „Literaturkritik im Medienwechsel“, in: *Literatur und Digitalisierung* (Anm. 34), S. 43-68, hier S. 50.

49 Vgl. Wittstock, Uwe, *Die Büchersäufer* (seit 2011), <http://blog.uwe-wittstock.de/>; *LesenMitLinks* (seit 2013) von Jan Drees (*Freitag, Die Welt, Rolling Stones* u. a.), <http://www.lesenmitlinks.de>; die Ullstein Buchverlage gründen 2007 ein Verlagsblog unter dem Titel *resonanzboden*, <http://www.resonanzboden.com>; 2013 folgen: *Hundertvierzehn.de* (S. Fischer Verlag, <http://www.hundertvierzehn.de>), *Logbuch. Deutschsprachige Literatur heute* (Suhrkamp Verlag, <http://www.logbuch-suhrkamp.de>), *Kiepenheuer & Witsch Blog* (www.kiwi-verlag.de/blog).

Die Grenze ‚meiner‘ Welt ist die Ökonomie

Projekte, die gezielt auf den Erwerb symbolischen Kapitals ausgerichtet sind, folgen der Logik der Ökonomie im Zeichen der Informationsgesellschaft.⁵⁰ Wenn Geld nicht als direkter Tauschwert zur Verfügung steht, muss Prestige ökonomisches Kapital ersetzen. Darüber verfügen abseits des Marktes agierende Projekte, die von Kultursubventionen und dem engagierten Einsatz einzelner Agenten im Literaturbetrieb getragen werden.⁵¹ Ein Beispiel hierfür ist die 2013 von Mathias Gatza und Ingo Niermann ins Leben gerufene Initiative *Fiktion.cc*⁵², die von der *Kulturstiftung des Bundes* gefördert und von namhaften Autor/innen wie Elfriede Jelinek und Douglas Coupland unterstützt wird. Das ambitionierte, verlagsunabhängige Modellprojekt richtet den Fokus auf „Literatur, die keinen gängigen Marktkriterien entspricht“⁵³, und bietet diese kostenlos zu Lektüre an. Die fünf bislang veröffentlichten ‚Bücher‘ von teils debütierenden, teils renommierten Schriftsteller/innen werden in einem speziellen Leseformat angeboten, das den Text in der Art eines Filmabspans abrollen lässt.

Fazit

Die Professionalisierung des literarischen Feldes im Zeitalter der digitalen Medien zeigt sich zum einen in der Anerkennung und damit einhergehenden ‚Musealisierung‘ der experimentellen Projekte der Pionierzeit der 1990er Jahre, zum anderen in der deutlichen Ökonomisierung des literarischen Feldes, das gleichzeitig zu einer Umverteilung von Machtressourcen auf neue Akteure führt, aber auch eine in ihren Folgeerscheinungen schwer einzuschätzende Diversifizierung von Angebot, Wirkung und Bewertung von Literatur mit sich bringt. Wie die Kanonentwicklung zeigt, hat Enthierarchisierung immer das Bedürfnis nach Orientierung generiert. In Zukunft könnten deshalb ‚autoritäre‘ (autoritätsbezogene), sich auf klare Selektionskriterien berufende Medienstrategien erfolgreich sein. Derzeit wird das Bedürfnis nach Orientierung vor allem durch die nicht nur in Online-Medien gängige Praxis der Rankings in Form numerischer Bewertung befriedigt. Die Praxis

50 Siehe dazu die beiden bereits 1997 von Michael H. Goldhaber auf *telepolis* online publizierten Beiträge: „Die Aufmerksamkeits-Ökonomie und das Netz, Teil I“, 27.11.1997, <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6195/> und „Die Aufmerksamkeitsökonomie und das Netz, Teil II“, 12.12.1997, <http://www.heise.de/tp/artikel/6/6200/>, sowie Franck, Georg, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München/Wien, 1998; Nolte, Kristina, *Der Kampf um Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main/New York, 2005.

51 Vgl. z. B. die Weblogs *Der Umblätterer. In der Halbwelt der Feuilletons* (seit 2007), hg. v. Frank Fischer, <http://www.umblaetterer.de>; *in|ad|ae|qu|at* (seit 2007), hg. v. Christiane Zintzen, URL: <http://www.zintzen.org/>, oder das seit 1999 stetig anwachsende Portal *lyrikline.org* der *Literaturwerkstatt Berlin* mit Gedichten in derzeit 63 Sprachen.

52 <http://fiktion.cc>

53 <http://fiktion.cc/ueber-uns>

der freundlichen „Kumpelhaftigkeit“⁵⁴ und Anbiederung an den Markt erfährt durch die Vielzahl von Akteuren, die aus persönlichen und marktunabhängigen Motiven Literatur bewerten und vermitteln, ein Gegengewicht. Dies könnte im positiven Fall zu einer Belebung des literarischen Diskurses führen, im negativen Fall aber die bereits jetzt deutlich nachweisbare Tendenz zur Nischenbildung verstärken, die zu immer größerer Spezialisierung und zum Expertentum führt. Proportional zur Steigerung von Expertenwissen verringert sich aber die Wahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation. Wie Jochen Hörisch formuliert, kann der „Sinn literarischer (und überhaupt ästhetischer) Kanonbildung [...] nur ein funktionaler sein: die Aufmerksamkeit vieler auf dieselben Texte zu lenken und damit allererst Anschlussfähigkeiten, Kommunikationschancen zu eröffnen. Und das heißt wohlgerne: Dissens zu ermöglichen.“⁵⁵ Dissens ist nur möglich auf der Basis eines Konsenses, nämlich dass ein Text von mehr als einer Person gelesen wird. Die öffentliche Wirksamkeit von Anschlusskommunikation unterliegt aber den Grundregeln der liberalen Ökonomie, deren Steigerungsrate bekanntlich auf Unendlichkeit programmiert ist.

54 Ingold, Felix Philipp, „Laienherrschaft in Klagenfurt und anderswo. Zum aktuellen Status von Literatur und Literaturkritik“, in: *Volltext*, Heft 3 (2014), S. 26-29, hier S. 28.

55 Hörisch, Jochen, „Die großen Werke und ihre Dorfrichter. Der literarische Kanon und seine Feinde“, in: *Literaturen*, Heft 1/2 (2002), S. 32-35, hier S. 34.

Matthias Beilein

VERLAGSLEKTOREN ALS INSTANZEN DER LITERATURVERMITTLUNG IN DER GEGENWART

Begriffsklärung

Der Terminus ‚Literaturvermittlung‘ ist nicht unbedingt selbsterklärend. Zahlreiche Veröffentlichungen, die diesen Begriff im Titel führen, zeigen zudem, dass er in verschiedenen Kontexten unterschiedlich verwendet wird. Stefan Neuhaus und Oliver Ruf verstehen ihn als „eine Haltung des Austausches, des Überzeugens und der Veranschaulichung, mithin [als] das oft durch ästhetisches wie ökonomisches Interesse geleitete und kontrollierte Agieren auf einem wie auch immer ausgeformten literarischen Markt“. Sie differenzieren zwischen einem engeren und einem weiteren Begriff der Literaturvermittlung:

Der weitere schließt jede Vermittlung von Literatur durch professionelle Leser (also solche, die beruflich mit Literatur befasst sind) wie durch nicht-professionelle Leser (zum Beispiel Verfasser so genannter Laienrezensionen) mit ein. Der engere bezieht sich auf die in der Regel mit dem Begriff in Verbindung gebrachten Berufsfelder, d. h. vor allem auf Literaturkritik, Buchbetrieb, Literaturarchive und Literaturhäuser, literarisches Übersetzen und jedwede ‚Aufbereitung‘ von Texten für Leserinnen und Leser – auch auf der Bühne. Hinzu kommt das lehrende Vermitteln von Literatur.¹

Die auf den beruflichen Status der Akteure bezogene Einschränkung des Begriffs allerdings lässt die Bedeutung von Literaturvermittlung angesichts der Heterogenität der damit bezeichneten Berufsfelder wenig praktikabel und aus einem weiteren Grund nicht unproblematisch erscheinen: Mit Sicherheit ist es einerseits richtig, dass nicht jede beliebige Kurzkritik gleich als Literaturvermittlung gelten sollte. Aber warum sollte andererseits ausgerechnet derjenige Bereich der Literaturvermittlung ausgeklammert werden, der – im Unterschied zur Literaturkritik im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und in der Presse – in den letzten Jahren hinsichtlich Reichweite und Professionalisierungsgrad erheblich zulegen konnte?

Vor dem Hintergrund dieser Begriffsproblematik – die sich auch dann nicht löst, wenn man weitere Umschreibungen und Definitionen hinzuzieht² – soll im Folgenden die Frage im Zentrum stehen, ob und, wenn ja, in welcher Weise Ver-

1 Neuhaus, Stefan/Ruf, Oliver, „Was ist Literaturvermittlung?“, in: *Perspektiven der Literaturvermittlung*, hg. v. Stefan Neuhaus und Oliver Ruf, Innsbruck, 2011, S. 9-23, hier S. 10.

2 Neuhaus, Stefan, *Literaturvermittlung*, Konstanz, 2009, S. 9-24; Rusch, Gebhard, „Literaturvermittlung“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Fünfte, aktualisierte und erweiterte Auflage*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar, 2013, S. 466-467.

lagslektor/innen zur Literaturvermittlung gehören. Nach dem Begriffsverständnis von Neuhaus/Ruf, Neuhaus und Rusch besteht daran kein Zweifel – einer, der es wissen müsste, sieht das jedoch anders: Jo Lendle, der als Autor *und* Verleger gleichzeitig auf unterschiedlichen Positionen im literarischen Feld steht, beantwortet die von ihm selbst gestellte Frage, ob „das, was Verlage machen, Kulturvermittlung“ sei, damit, dass diese Annahme zwar naheliege, aber nicht zutrefte, denn: „Vermittlung setzt voraus, dass es etwas Abgeschlossenes gibt, etwas Fertiges. Das ist bei Büchern nicht ganz so. Ich sehe die Gegenwart der Verlage deshalb anders. Der Verlag von heute greift ein. Er ist Teil des Geschehens.“³ Die Aufgaben des Verlags der Gegenwart, die Lendle im Folgenden beschreibt,⁴ unterscheiden sich indes nur wenig vom klassischen Arbeitsfeld eines literarischen Verlags. Insofern ist auch jenes Handeln eingeschlossen, das üblicherweise zur Kultur- oder Literaturvermittlung gezählt wird. Am Ende steht hier immer ein fertiges Produkt, in dessen Vermittlung auch der Verlag einbezogen wird – und dabei ganz besonders die Abteilung Lektorat, die zwischen den unterschiedlichen Arbeitsbereichen des Verlags eine Vermittlungsposition innehat.

Literaturvermittlung soll im Folgenden in einem pragmatischen, weiten Sinne verstanden werden, nämlich als ein Sammelbegriff für alle Handlungen, die darauf abzielen, Autoren und ihre Texte auf der einen Seite und das Lesepublikum auf der anderen Seite zueinanderzubringen. Lektorinnen und Lektoren werden dabei als Literaturvermittler verstanden, die im literarischen Feld eine mehrfach kodierte Position besetzen. Sie sind erstens dem ökonomischen Pol zuzurechnen, indem sie als Mitarbeiter/innen eines gewinnorientiert arbeitenden Unternehmens an der Vermarktung kultureller Produkte beteiligt sind. Zweitens gibt es viele Lektor/innen, die in den Entstehungsprozess des literarischen Textes einbezogen werden und in dieser Rolle zwischen den künstlerischen Interessen der Autor/innen einerseits und den ökonomischen Interessen der Verlage andererseits vermitteln. Und sie sind drittens oft genug diejenigen, die die Weichen stellen für die Vermittlung des abgeschlossenen literarischen Textes an den Handel, die Medien sowie an die Veranstalter von Literaturfestivals oder die Programmleiter von Literaturhäusern. Ihre Funktion innerhalb des Segments der Literaturvermittlung ist also (wie ihr Berufsbild selbst) vielschichtig und heterogen in dem Sinne, dass es Arbeitsfelder vereint, die durchaus zueinander in Spannung stehen können.

³ Lendle, Jo, „Verlage sind nicht mehr nötig“. Rede auf der Literaturfutur, Hildesheim, 24./25.05.2013. Aktualisierte Fassung vom 01.06.2013, zitiert nach: <http://www.literaturcafe.de/kuenftiger-hanser-verleger-jo-lendle-verlage-sind-schon-heute-nicht-mehr-noetig>

⁴ Dies sind im Einzelnen: „1. Autoren finden. 2. Vorschüsse zahlen (der Verlag geht in Vorlage – daher sein Name). 3. Texte bearbeiten. 4. Ihnen eine Gestalt geben. 5. Bücher vertreiben. 6. Aufmerksamkeit gewinnen (mit Marketing, Presse, Veranstaltungen). 7. Lizenzen verkaufen. 8. Zusammenhalten (ggf. auch juristisch). 9. Den Aufbau eines Werkes begleiten. Eine zehnte Qualität, die ein Verlag seinem Autor bietet, ließe sich umschreiben mit: Dazugehören, unter seine Fittiche nehmen. Ins Programm aufgenommen werden. Teil des Verlages sein. Ein Aura-Transfer, in jeder denkbaren Richtung.“ (Ebd.)

Literaturvermittlung der Gegenwart

Spannender als die Frage, ob Lektor/innen überhaupt der Literaturvermittlung zuzurechnen sind, ist zweifelsohne die Frage, wie sich deren gegenwärtiges Arbeitsfeld im Unterschied zur Vergangenheit beschreiben lässt und worin die entscheidenden Veränderungen des Berufs seit etwa den 1990er Jahren bestehen. In diesem Zusammenhang ist oft zu lesen, dass sich das Arbeitsgebiet des Lektors immer mehr in Richtung eines Projekt- oder Produktmanagers⁵ verschoben habe.⁶ Auch dies ist in mehrfacher Hinsicht eine nicht ganz unproblematische Auffassung des Lektorats: Erstens ist die Berufsbezeichnung ‚Produktmanager‘ mindestens ebenso vielschichtig, ja nebulös wie die des Lektors, auch wenn es angesichts der vorliegenden Publikationen über Verlagslektoren etwas übertrieben erscheint, heute noch zu behaupten, dass man über Lektoren – so Walter Hömberg in der bislang einzigen berufsfeldorientierten Studie – „so gut wie nichts weiß“.⁷ Zweitens gab es immer schon Lektoren, deren Wirken mit dem Begriff ‚Produktmanagement‘ einigermaßen zutreffend beschrieben werden kann: Bereits Lektoren der ersten und zweiten Generation wie Moritz Heimann (1896-1925 Lektor bei S. Fischer) oder Herbert G. Göpfert (der ab 1949 das literarische Programm des Carl Hanser Verlags aufbaute) befassten sich mit weitaus mehr als nur dem Lektorieren von Texten. Und tatsächlich stellt sich die Frage, ob jene Kontrastfolie des Lektors „im Elfenbeinturm“, der „umgeben von Manuskriptbergen [...] um einzelne Wörter und Sätze feilscht“⁸, jemals in dieser ‚Reinform‘ existiert hat (von Ausnahmen einmal abgesehen). Mit Sicherheit hat sich das Berufsbild verändert – was das für Lektoren bedeutet und was das ursächlich mit der signifikanten Veränderung der Literaturvermittlung in den letzten zwanzig Jahren zu tun hat, wird im Folgenden verdeutlicht.

Veränderungen im Literaturbetrieb der Gegenwart: institutionell, personell, medial, objektbezogen

In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten sind zu den Institutionen, die Literaturvermittlung betreiben, einige hinzugekommen, die schnell an Einfluss gewonnen haben, wie etwa die Literaturhäuser, eine Einrichtung, die es in dieser Form fast ausschließlich in deutschsprachigen Ländern gibt.⁹ Auch zu erwähnen sind die

5 Zwischen Produktmanagement und Projektmanagement gibt es freilich einen erheblichen Unterschied; gleichwohl werden beide Begriffe zur Beschreibung der gegenwärtigen Lektoratsarbeit verwendet, was Günther Fetzer zu Recht kritisiert: Fetzer, Günther, *Berufsziel Lektorat. Tätigkeiten – Basiswissen – Wege in den Beruf*, Tübingen, 2015, S. 37.

6 Vgl. Hömberg, Walter, *Lektor im Buchverlag. Repräsentative Studie über einen unbekanntem Kommunikationsberuf*, 2., überarbeitete Auflage, Konstanz, 2011, S. 96.

7 Ebd., S. 13.

8 Ebd., S. 96.

9 Juchem, Kerstin, *Literaturhäuser, Literaturbüros und Literaturzentren im deutschsprachigen Raum. Eine Bestandsaufnahme*, Berlin, 2013.

zahlreichen Literaturfestivals und Lese-Events, von denen einige (wie das *Erlanger Poetenfest*, seit 1980, oder der *Göttinger Literaturherbst*, seit 1992) sich schon seit längerem etabliert haben. Literaturhäuser und Literaturfestivals bedienen das beim Lesepublikum gestiegene Interesse an einem mehr oder weniger unmittelbaren Austausch mit Autorinnen und Autoren. Auch digitale Buchcommunities nutzen dies (allerdings medial vermittelt) aus, wenn sie etwa regelmäßig ‚Leserunden‘ anbieten, in denen Leser und Leserinnen sich mit Autorinnen und Autoren über deren Bücher austauschen können.¹⁰ Literarische Museen und Gedenkstätten setzen ebenso auf das Interesse des Publikums, durch Begegnung mit ausgestellten auratischen Gegenständen bzw. durch den Besuch von auratischen Orten mehr über Lebensumstände von Autoren zu erfahren. In diesem Bereich der Literaturvermittlung sind seit den 1990er Jahren einige Neueinrichtungen zu verzeichnen, die sich teils großer Beliebtheit erfreuen und die bei ihrer Arbeit auf ganz unterschiedliche Wege der Literaturvermittlung setzen.¹¹ Näher am ökonomischen Pol als die vorgenannten Institutionen stehen literarische Agenten, die es zwar schon im 19. Jahrhundert gab, deren Einfluss aber vor allem als Folge der Konzentration auf dem deutschen Buchmarkt seit den 1990er Jahren kontinuierlich gestiegen ist, was die Arbeit von Verlagslektoren unmittelbar verändert hat (s. u.).

Dass sich das Spektrum der Akteure, die in die Prozesse der Literaturvermittlung eingebunden sind, ständig ändert, liegt auf der Hand. Seit ein paar Jahren ist hier ein wichtiger Veränderungsprozess zu verzeichnen, denn neu ist, dass der Einfluss von nichtprofessionellen Leserinnen und Lesern erheblich gestiegen ist. Voraussetzung dessen war, dass ihnen durch die Digitalisierung die Möglichkeit gegeben wurde, überhaupt erst ein größeres Publikum zu erreichen. Zu nennen sind hier die zahlreichen Blogs, die sich mit Literatur befassen, oder auch Youtube-Kanäle, in denen Akteure, die nicht professionell im Literaturbetrieb tätig sind, beispielsweise Bücher besprechen, auf Neuerscheinungen hinweisen oder sich mit Epochen der Literaturgeschichte auseinandersetzen. Diese Art der Literaturvermittlung ist an sich nichts Neues, allerdings hat die Digitalisierung hier mediale Bedingungen geschaffen, durch die auch Laien potenziell so viel Aufmerksamkeit gewinnen können, dass sie gehört und ernst genommen werden. Längst versorgen große Verlagshäuser auch Blogger mit Rezensionsexemplaren, weil sie wissen, dass die Literaturvermittlung von Laien sich für sie auszahlen kann, ohne dass große Investitionen zu tätigen wären.

Während in den klassischen Massenmedien (Zeitungen und Zeitschriften, Radio, Fernsehen) der Raum, der der Literatur eingeräumt wird, eher geschrumpft ist, haben sich in den durch die Digitalisierung entstandenen neuen Medien und Kommunikationskanälen zahlreiche Möglichkeiten für die Literaturvermittlung

¹⁰ Die derzeit populärste Community in Deutschland ist *Lovelybooks*, die der Holtzbrinck-Konzern Ende 2006 online stellte.

¹¹ Man vergleiche etwa die Konzepte des Deutschen Literaturmuseums der Moderne (Marbach am Neckar, eröffnet 2006, Neukonzeption der Dauerausstellung 2015) mit dem des Literaturmuseums der Österreichischen Nationalbibliothek, das 2015 eröffnet wurde.

ergeben. Wie erwähnt, ist die Masse der deutschsprachigen Literaturblogs nicht zu übersehen, und ebenso wenig die zahllosen Youtube-Kanäle, Podcasts, Literaturclips etc. Für das Social Reading, also das gemeinsame Lesen von Texten, und für den Austausch von Meinungen mittels entsprechender digitaler Anwendungen stehen zahlreiche Anbieter zur Verfügung. Manche sehen hierin sogar die Zukunft des Lesens. All diese Kanäle, Plattformen und Medien werden nicht nur von Laien genutzt, sondern auch von professionellen Literaturvermittlern und von allen Institutionen, die mit der Kommerzialisierung von Texten beschäftigt sind.

Dabei hat sich auch der in den Fokus kommende Gegenstandsbereich erweitert. Denn anders als vor zwanzig, dreißig Jahren beschäftigt sich auch die professionelle Literaturvermittlung längst nicht mehr nur mit der sogenannten Hochliteratur. Die meisten neueren Einrichtungen der Literaturvermittlung haben neben anspruchsvollen literarischen Texten auch Genreliteratur im Programm und oft einen eigenen Schwerpunkt für Kinder- und Jugendliteratur,¹² und auch die traditionellen Massenmedien beschäftigen sich heute weitaus ausführlicher mit Genreliteratur als früher. Die Gründe dafür sind zahlreich: Zum einen haben sich die Präferenzen des Lesepublikums gewandelt; zum anderen definieren sich die großen literarischen Verlage wie Suhrkamp, Hanser oder Rowohlt längst nicht mehr in erster Linie über anspruchsvolle Belletristik, die eine konzentrierte Auseinandersetzung mit dem literarischen Text als Lesehaltung voraussetzt, sondern setzen in viel stärkerem Maße als früher auf die Unterhaltungsliteratur und das unterhaltsame Sachbuch.¹³ Der Literaturbegriff, auf den sich die Literaturvermittlung bezieht, hat sich also wesentlich erweitert.

Auswirkung auf Lektorate im literarischen Buchverlag

Dass sich der Betrieb und damit die Art und Weise, wie Literatur vermittelt wird, verändert haben, stellt nun weder eine besonders originelle Einsicht dar noch eine, die Anlass zur Besorgnis geben sollte: Der Betrieb verändert sich immer – so wie sich Märkte eben verändern, abhängig von Moden, geänderten Publikumspräferenzen, Einkommensentwicklungen, sozialen Altersstrukturen usw. Die Ursachen für die Veränderungen sind vielfältig, und doch lässt sich vieles, was sich im Literaturbetrieb und in der Literaturvermittlung in den letzten Jahren getan hat, auf eine einzige bedeutende Zäsur zurückführen. Denn wie Bücher heute kalkuliert, gesetzt

12 Daneben gibt es auch eine Vielzahl von Festivals, die sich auf ein bestimmtes Genre (z. B. Krimi, Fantasy oder Science Fiction) oder Zielpublikum (wie etwa Kinder und Jugendliche) spezialisiert haben.

13 Ein Blick in die aktuellen Programme großer literarischer Verlage genügt, um dies zu belegen. Schon allein die Tatsache, dass der Verlag von Horkheimer, Habermas und Handke nun auch eine eigene Krimireihe in seinem Verlagsportfolio führt, wäre in Zeiten, als der Verlag für eine eigene ‚Suhrkampkultur‘ stand, undenkbar gewesen. Klassiker sind dagegen – abgesehen von der Neuübersetzung einzelner Titel der Weltliteratur – aus den Programmen der Publikumsverlage so gut wie verschwunden.

und gedruckt werden, wie sie vermarktet, ja wie sie gelesen werden und wie über sie gesprochen wird, all das wurde wesentlich im Zuge der *Digitalisierung der Branche* neu bestimmt.

Was bedeutet dies konkret für die Lektorinnen und Lektoren? Wenn, wie eingangs erwähnt, die Veränderungen des Berufsbildes mit der Verschiebung des Arbeitsschwerpunkts hin zum Produktmanagement beschrieben werden, so liegt dies m. E. darin begründet, dass ökonomische Kriterien die Arbeit von vielen Lektorinnen und Lektoren heute in stärkerem Maße leiten als früher. Dies lässt sich an den erwähnten Veränderungen in der Programmgestaltung der Verlage ebenso ablesen wie an der veränderten Einkaufspolitik des vertreibenden Buchhandels. Der Buchhandel remittiert heute viel schneller als früher, d. h. immer mehr Neuerscheinungen verschwinden bereits nach wenigen Monaten wieder aus dem Handel. Hinzu kommt, dass sich der Buchhandel heute stärker auf wenige Spitzentitel konzentriert, die teils enorm hohe Auflagen erzielen. Gleichzeitig sind im Bereich der Nebenrechte Einnahmequellen weggebrochen: Buchgemeinschaften, nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtiger Markt für die Zweitverwertung von Belletristik, sind so gut wie völlig verschwunden.¹⁴ Und auch der Taschenbuchmarkt hat sich verändert – die Zweitverwertung von belletristischen Titeln lohnt sich nicht mehr, wenn hohe Auflagen, die für eine wirtschaftliche Kalkulation im Taschenbuch die Voraussetzung sind, nicht abgesetzt werden können. Gleichzeitig stagniert der Gesamtumsatz des deutschen Buchmarkts.

So erzielen Bücher heute im Durchschnitt weitaus geringere Auflagen als früher. Selbst eine aufmerksamkeitsgenerierende Nominierung auf der Longlist des Deutschen Buchpreises wirkt sich nur in Ausnahmefällen dahingehend aus, dass die Auflage bei anspruchsvollen Romanen auf mehr als drei- bis viertausend Exemplare steigt. Anspruchsvolle Literatur hat es auf dem Literaturmarkt schon immer schwer gehabt, aber mehr als früher sehen sich Lektoren vor die Frage gestellt, ob sie es sich noch *leisten* können, literarische Titel ins Programm zu nehmen, deren Verkauf kaum die anfallenden Kosten decken wird. Umso wichtiger ist heute, dass Lektoren sich um die Beibehaltung der literarischen Vielfalt bemühen, ist diese doch eine der Kernaufgaben jeder Literaturvermittlung. Der Aufwand, der dafür zu betreiben ist, hat indes mit Sicherheit zugenommen.

Buchmarketing findet heute – beschleunigt durch die Digitalisierung – unter wesentlich anderen Bedingungen als noch vor zwanzig, dreißig Jahren statt.¹⁵ Lektoren und, so vorhanden, die Vertriebs- und Marketingabteilungen der Verlage müssen nun nicht nur Kontakte zu den relevanten Printmedien und zum Rundfunk pflegen, sondern auch Strategien für das Buchmarketing über digitale Kanäle

¹⁴ Die noch verbliebenen Buchgemeinschaften (Büchergilde Gutenberg, Wissenschaftliche Buchgesellschaft) sind wirtschaftlich gesehen marginale Größen.

¹⁵ Diese Transformationsprozesse beschreibt anschaulich Tommek, Heribert, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*, Berlin/München/Boston, 2015, S. 45-211.

entwickeln und dabei deren Dynamik berücksichtigen.¹⁶ Große Verlage können es sich leisten, solche Marketingstrategien bei einem der zahlreichen Anbieter für Dienstleistungen auf dem digitalisierten Buchmarkt (Buchtrailer, Websitegestaltung, Twitterstreams, Facebook-Timelines etc.) einzukaufen oder eigene Abteilungen dafür einzurichten. Gleichwohl sind auch deren Lektoren immer mehr gefordert, die Besonderheiten des digitalen Marketings bei der Programmgestaltung zu berücksichtigen. Ob die Entwicklung im Verlagswesen dahin tendiert, dass zunehmend klassische Verlagsaufgaben an Dritte abgegeben werden, bleibt abzuwarten. Ob von einer prinzipiellen Tendenz zum Outsourcing des Lektorats die Rede sein kann, ist indes fragwürdig, denn valide Zahlen der langfristigen personellen Entwicklung dieses Segments gibt es nicht.¹⁷

Durch den kontinuierlichen Machtzuwachs von Agenten hat sich die Zusammenarbeit mit Autorinnen und Autoren im literarischen Bereich in mancher Hinsicht verändert. Literaturagenturen sind heute die eigentliche Dunkelzone des Literaturbetriebs:¹⁸ Sie treten selten in der Öffentlichkeit in Erscheinung und geben noch seltener detailliert Auskunft über ihr Wirken zwischen Autoren und Verlagen. Wie viele Autoren sich mittlerweile von einer Agentur vertreten lassen und um welche Autoren es sich im Einzelnen handelt, lässt sich kaum eruieren. Die Homepage von Graf & Graf, der wohl einflussreichsten Agentur für deutschsprachige Literatur, gibt keine Auskunft über das von ihr vertretene Klientel, listet aber immerhin diejenigen ihrer Autorinnen und Autoren auf, die in den letzten drei Jahren mit einem Literaturpreis ausgezeichnet worden sind.¹⁹ Schon diese Liste lässt ahnen, wie weit der Einfluss von Agenturen mittlerweile reicht. Für Lektorinnen und Lektoren hat das erhebliche Konsequenzen, denn oft sind es nicht mehr Autoren, die Manuskripte in einem Verlag unterbringen wollen, sondern ihre Agenten, die beim Aushandeln der Verträge sehr viel professioneller agieren als die meisten Schriftsteller. Manche Agenten lektorieren auch bereits Manuskripte oder entwickeln Buchprojekte (was zu den klassischen Lektoratsaufgaben gehört), für die sie selber Autoren akquirieren, die sie dann wiederum an Verlage vermitteln. Agenturen stehen also mit Lektoraten in Konkurrenz, gleichzeitig entlasten sie diese bei der Autorenakquise, weil sie Autoren nur an diejenigen Verlage vermitteln, zu deren Profil sie passen.

¹⁶ Vgl. Huse, Ulrich, *Verlagsmarketing*, Frankfurt am Main, 2013; Vogel, Anke, *Der Buchmarkt als Kommunikationsraum. Eine kritische Analyse aus medienwissenschaftlicher Perspektive*, Wiesbaden, 2011, S. 245-333.

¹⁷ Hömberg sieht in seiner empirisch basierten Studie keine generelle Entwicklung zum Outsourcing im Lektorat (Hömberg, *Lektor im Buchverlag* [Anm. 6], S. 63-65), was Fetzer prinzipiell anders einschätzt (Fetzer, *Berufsziel Lektorat* [Anm. 5], S. 94), freilich ohne dies empirisch belegen zu können.

¹⁸ Vgl. Göpfert, Herbert G., „Verlagsbuchhandel“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Auflage, Bd. 4, hg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin/New York, 1984, S. 650-677, hier S. 675. Göpfert, selbst lange Jahre Lektor bei Langen Müller und bei Hanser, beschrieb damals die Tätigkeit von Lektoren als „Dunkelzone innerhalb der Verlagsarbeit“. Mittlerweile ist zu dem Thema viel geforscht worden, was für einige Aufklärung gesorgt hat, wenngleich sich die Zusammenarbeit zwischen Autoren und Lektoren meist in einem geschützten Raum vollzieht.

¹⁹ <http://www.agenturgraf.de/preistraeger.html>

Eine weitere gravierende Veränderung im Bereich der Autorenakquise stellt – zumindest für die Genreliteratur – die Herausbildung des Selfpublishing-Marktes dar, auch dies eine Folge der Digitalisierung. Um nur ein Beispiel aus der großen Zahl der Anbieter herauszugreifen: Amazon hat mit *Kindle Direct Publishing* eine erfolgreiche Plattform geschaffen, die es jedem ermöglicht, den eigenen Text ohne großen Aufwand als E-Book über ein arriviertes Verkaufsportal anzubieten. Der weitaus größte Teil von Publikationen aus dem Bereich des Selfpublishing entfällt dabei auf Genres wie Krimi, Erotik, Fantasy oder Chick Lit, wobei einzelne Autorinnen und Autoren mittlerweile beachtliche Verkaufszahlen erzielen können. Nicht wenige deutsche Verlage beobachten den Selfpublishing-Markt genau – zum einen, um Trends zu erkennen, von denen ihre eigene Programmgestaltung profitieren könnte, zum anderen, um diejenigen Autoren, die sich in diesem Marktsegment behaupten, ggf. für das eigene Haus zu gewinnen. So hat beispielsweise die wohl erfolgreichste deutsche Selfpublisherin, die unter dem Pseudonym Poppy J. Anderson publiziert, bei Amazon mehr als zwanzig Titel veröffentlicht, die Amazon vor allem als E-Book für den Kindle anbietet, die aber auch in Kooperation mit CreateSpace Independent Publishing Platform (einer Tochterfirma von Amazon) per Print-on-Demand als Taschenbuch vertrieben werden. Seit 2014 sind indes auch drei Titel von Poppy J. Anderson im Taschenbuchprogramm von Rowohlt erschienen.

Die Vertriebsabteilungen und Lektorate einiger deutscher Verlage, die Genreliteratur anbieten, haben darüber hinaus digitale Plattformen geschaffen, um neue Autorinnen und Autoren für das eigene Programm zu entdecken. Droemer Knaur (wie Rowohlt Teil des Holtzbrinck-Konzerns) kaufte u. a. zu diesem Zweck die Selfpublishing-Plattform neobooks.de auf. Neben der Möglichkeit, dort – analog zum Verfahren bei Amazon – das eigene Manuskript hochzuladen und zum Download anzubieten, wirbt neobooks.de mit der Option „Scouting – Dein Weg in den Verlag“:

Auf neobooks stöbern ständig Lektoren von Droemer Knaur und Rowohlt nach neuen Titeln und Autoren für den Verlag. Jeden Monat wird von beiden Verlagen eine Shortlist gewählt, auf der drei Titel aus dem neobooks-Programm zu finden sind. Diese drei Titel betrachtet das Lektorat ganz genau. Vielleicht verbirgt sich hier der nächste Bestseller?²⁰

Die Seite setzt dabei auf Verfahren des Crowdvoting, ebenso wie beispielsweise die Plattform LYX Storyboard²¹, die vom Egmont Verlag betrieben wird: Nur diejenigen Texte, die von einer hinreichend großen Anzahl von Nutzern für gut befunden werden, bekommen die Chance, ins Programm aufgenommen zu werden. Es liegt auf der Hand, dass eine Autorenakquise, die auf solche Wertungsprozesse als entscheidendes Auswahlkriterium baut, nicht erwarten lässt, dass damit literarisch

²⁰ <https://www.neobooks.com/unser-service/scouting>

²¹ <https://lyx-storyboard.de>

ambitionierte oder ästhetisch avantgardistische Texte entdeckt werden – worum es diesen Verlagen allerdings vermutlich auch nicht geht.

Konsequenzen für den Buchmarkt

Auch wenn das digitale Selfpublishing nur für bestimmte Genres interessant ist, hat es sich doch als mittlerweile wirtschaftlich bedeutende Publikationsmöglichkeit im Literaturbetrieb etabliert. Für die Funktion von Lektorinnen und Lektoren als Literaturvermittler ist diese Publikationsform zudem in struktureller Hinsicht eine Innovation von erheblicher Relevanz, denn das Selfpublishing stellt die klassische Wertschöpfungskette des Buchhandels (Autor – Verlag – Zwischenbuchhandel – Sortimentsbuchhandel – Leser) grundsätzlich in Frage: Autorinnen und Autoren sind nun in der Lage, ihre Texte direkt zu vermarkten, ohne dass Verlage und vertreibender Buchhandel in diesen Prozess einbezogen werden müssen. Zwischengeschaltet ist nur noch eine digitale Plattform. Die für jede Buchpublikation anfallenden Aufgaben, die beim klassischen Publikationsmodell meist im Lektorat zusammenlaufen, muss der Selfpublisher aber entweder selbst erledigen oder von externen Anbietern erledigen lassen. Denn die Arbeit, die die ökonomische Seite der Literaturvermittlung zu leisten hat, ändert sich durch das Selfpublishing im Grunde nicht. Auch im digitalen Segment braucht jeder Text ein vernünftiges Korrektur- und Lektorat, einen zuverlässigen Hersteller und eine zielgruppenorientierte Presse- und Vertriebsarbeit, um Aufmerksamkeit zu generieren und Käufer zu gewinnen.

Das Modell ‚Selfpublishing‘ gibt es freilich schon seit dem 18. Jahrhundert: Auch Wieland, Klopstock und Schiller veröffentlichten teils im Eigenverlag. Dass es sich aber bislang nur vereinzelt als Alternative zum Verlagswesen bewährt hat, hat gute Gründe. Um nur den gravierendsten zu nennen: Autorinnen und Autoren sind in einem funktional ausdifferenzierten Literaturmarkt Experten für die Gestaltung und Ausarbeitung der von ihnen geschaffenen Inhalte, nicht aber für Marketing, Lektorat, Vertrieb etc. Dafür gibt es die Institution Verlag, in der diese Aufgaben professionell abgewickelt werden. Es bleibt abzuwarten, ob sich das Selfpublishing, wie in den Branchenforen derzeit heftig diskutiert, wirklich zum Geschäftsmodell der Zukunft entwickeln wird. Die Literaturvermittlung, die Funktion, die Lektorinnen und Lektoren darin wahrnehmen, und damit die Beantwortung der Frage, wie der Text zum Leser kommt, würden sich dadurch grundlegend verändern.



Johanna Bohley

DICHTER AM PULT – ALTES/NEUES AUS POETIKVORLESUNGEN 2010-2015

„Du weißt genau, dass auch Romanautoren niemanden bereichern wollen. Ich schreibe doch nicht, um dem Leser etwas zu *geben*. Wenn mein Schreiben überhaupt etwas mit dem Leser zu tun hat, dann insofern, dass ich etwas von ihm *will* – seine Aufmerksamkeit, sein Lob, seine Liebe, sein Geld.“¹

Eine der bekanntesten und auflagenstärksten Frankfurter Poetikvorlesungen stammt von Christa Wolf aus dem Jahr 1982: *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetikvorlesungen*.² Gleich zu Anfang beteuert die Autorin, dass sie keine Poetik habe: „*Poetikvorlesungen*‘ heißt dieses Unternehmen, aber ich sage Ihnen gleich: Eine Poetik kann ich Ihnen nicht bieten.“³ In der Rhetorik des Sprechens über das Schreiben am akademischen Ort hat diese subversive Erschütterung des Genres Tradition. Auf die Poetikverweigerung folgt eine Werkstattpoetik, die Christa Wolf als Recherche und Arbeitsprozess am Roman *Kassandra* vorstellt. Damit entsprach die Autorin dem Anliegen, das Arbeits- und Handwerkszeug von Schriftstellern an den Universitäten bekannter zu machen, wie es Siegfried Unseld als Leiter des Suhrkamp-Verlags für die Poetikvorlesungen wünschte.⁴

Auch Juli Zeh verfolgt im Jahr 2013 in *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen* eine Anti-Poetik, die sie bereits in einer Tübinger Poetikvorlesung aus dem Jahr 2010 vorformuliert hatte:⁵ „Ich habe keine Poetik. Niemand hat eine Poetik, jedenfalls nicht, solange er Bücher schreibt.“⁶ Bei Zeh folgen auf den Passus ebenfalls eine Art Anti-Poetik sowie kritische Reflexionen auf das Genre der Poetikvorlesung. Am Ende wird der durch die Vorlesungen geisternde erste Satz eines Romans, der von Karl Treidel handelt und den Titel *Treideln* haben sollte, schließlich gestri-

1 Zeh, Juli, *Treideln. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, 2013, S. 32. – Zusätzlich als Video (2 DVD, ca. 320 Min.), Berlin, 2014.

2 Wolf, Christa, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, 182008.

3 Ebd., S. 7.

4 Knott, Marie Luise, „Dozierende Dichter. Der Boom der Poetikvorlesungen“. Sendung „Zeitfragen“, Deutschlandradio Kultur, gesendet am 04.09.2015, 19.30 Uhr, http://www.deutschlandradiokultur.de/dozierende-dichter-der-boom-der-poetikvorlesungen.976.de.html?dram:article_id=327613

5 Zeh, Juli, „Warum schreiben? – Eine Anti-Poetik“, in: dies., *Aufgedrängte Bereicherung. Tübinger Poetik-Dozentur 2010*, hg. v. Dorothee Kimmich und Philipp Alexander Ostrowicz unter Mitarbeit von Anja-Simone Michalski, Künzelsau, 2011, S. 7-29.

6 Zeh, *Treideln* (Anm. 1), S. 11.

chen.⁷ Juli Zehs Anti-Poetikvorlesung zielt also darauf ab, sowohl das Sprechen über das Schreiben als auch die Bedingungen und Motive für das Schreiben selbst kritisch auf den Punkt zu bringen. Dieses Unterfangen gipfelt in der hier als Motto zitierten These, die eine autofiktionale Briefverfasserin namens Juli in einem Brief an ihre Freundin Wanda formuliert, dass das Schreiben den rein pragmatischen Zweck verfolge, Aufmerksamkeit, Lob, Liebe und Geld der Leser zu erhalten. Eine solche bezeichnende Aussage über das Schreiben löst sich klar von einer ehemals idealistischen, auf das Erzählen oder literarische Vorbilder verpflichteten Haltung ab. Darin zeigt sich insofern ein Paradigmenwechsel, als die Poetik in Poetikvorlesungen weniger als Bildungsanstalt inszeniert wird, sondern völlig pragmatisch konzipiert ist. Dies geht einher mit einem unterhaltenden Gestus, in dem das Akademische der Veranstaltung nicht allzu stark in den Vordergrund rückt.

Maß sich die Poetikvorlesung in ihrer akademischen Ehrung des Dichters im letzten Jahrhundert auch am kulturellen Bildungsauftrag, so ist sie mittlerweile ob ihrer Dichte ein kleineres Massenprodukt und fast schon notwendiges Übel im Literaturbetrieb geworden, dem gerade noch die Aura der Hochkultur anhaftet. Autoren, die eine Poetikvorlesung nachweisen können, haben als Schriftsteller akademische Weihen erlangt und erhalten für ihr vorliegendes Werk eine Art öffentlichen Ritterschlag. Der ehemals um einen hohen Stil bemühte *poeta doctus* ist dabei einer spielerischen Selbstinszenierung und Anti-Poetik, in der das Klagen über den Literaturbetrieb seinen Platz hat, sowie virtuosen Werkdeutungen gewichen. Relikte des alten Hochkulturformats zeigen sich in dem Bemühen, literarische Traditionen und Vorbilder zusammen mit dem eigenen Schreiben zu vermitteln. Juli Zehs Aussage trifft also ebenso symptomatisch auf Zweck und Nutzen der zahlreichen Poetikvorlesungen zu, die – zugespitzt formuliert – statt eines idealistischen, ästhetisch-künstlerischen oder freien Raums vielmehr soziales und finanzielles Kapital versprechen. Allein zwischen 2010 und 2015 erschienen circa fünfzig Poetikvorlesungen im Buchhandel. Weiterhin handelt es sich dabei jeweils um individuelle Autorpoetiken. Nachfolgend wird demnach der Versuch unternommen, jüngste Rahmenbedingungen sowie einige neuere Entwicklungslinien im Genre zu skizzieren. Als Sammlungs- und Ordnungskriterien hierfür dienen die bereits genannten Stichworte der Briefschreiberin Juli aus Juli Zehs Poetikvorlesungen: Unter „Aufmerksamkeit“ wird nach der Öffentlichkeit von Poetikvorlesungen gefragt, die Rubrik „Geld“ fokussiert auf den Marktwert und die Vermarktung von Poetikvorlesungen, unter „Lob“ fallen die vielfältigen Konzepte und neuen Formate, um abschließend unter „Liebe“ verschiedene äußerliche und immanente Poetiken der Poetikvorlesungen zu skizzieren.⁸

7 Treideln bedeutet bekanntlich schleppen, ein Schiff auf einem Fluss durch Menschen oder Tiere, die sich am Ufer befinden, fortziehen, und wird auch im Sinne von trödeln verwendet. Vgl. Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, I. Abt., II. Teil, 11. Bd. (Band 22), Treib-Tz, Leipzig, 1952, S. 101 f.

8 Vgl. auch Bohley, Johanna, „Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als ‚Form für nichts‘“. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll und Johanna Bohley, Würzburg, 2011, S. 227-242. – Siehe hierzu jüngst auch Gundela Hachmanns These zur

Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit

Von Autoren an Hochschulen gehaltene Poetikvorlesungen, die zumeist später veröffentlicht werden, bescheren volle Hörsäle und ein großes Medieninteresse. Allein aus diesem Grund stellen sie paradigmatische Schauplätze für Dichtungstheorien der Gegenwartsliteratur dar. Aktuell sind zahlreiche Poetikvorlesungen an deutschsprachigen Universitäten etabliert.⁹ Die erste, seit 1959 mit kurzen Unterbrechungen bestehende und sich selbst deshalb als „Original“¹⁰ titulierende Frankfurter Stiftungsgastdozentur für Poetik bildet unter allen die Autorität. Sämtliche Filiationen richten sich in ihren jeweiligen Nachahmungen und Erweiterungen daran aus. So variieren Einladungs- und Aufführungspraxis, oder es treten spezifische inhaltliche Aspekte in den Vordergrund.

Vermutlich angesichts dieser starken Konjunktur der Gattung hat sich die Frankfurter Poetikvorlesung seit ihrem 50-jährigen Jubiläum im Jahr 2009 neu formiert und findet regelmäßig jedes Semester statt. Immer erscheinen Einzelpublikationen der Vorträge, in verschiedenen Verlagen, selten bereits vor der öffentlichen Veranstaltung selbst und meist zeitnah im darauffolgenden Halbjahr.¹¹

Die eingeladenen Dozenten oder Professoren gehören in der Regel zum deutschsprachigen Literaturbetrieb, in dem sie bereits fest etabliert und anerkannt sind. Sie sind deutsche, schweizerische oder österreichische Staatsbürger, haben weiterhin meist eine weiße Hautfarbe, einen akademischen Hintergrund und sind männlich. In den letzten Jahren hielten mit Sibylle Lewitscharoff, Juli Zeh und Terézia Mora drei Autorinnen die Frankfurter Poetikvorlesungen, was den Anteil der in den letzten fünf Jahren von Frauen gehaltenen Poetikvorlesungen auf 25 % erhöhte. Ingeborg Bachmann, Marie Luise Kaschnitz und Christa Wolf werden häufig angeführt, um eine Kontinuität vortragender Schriftstellerinnen mit der Veranstaltung in Verbindung zu bringen. Doch in der Regel fällt auch bei den anderen Vorle-

Poetikvorlesung, dass das Format die Dissonanz zwischen implizitem Bildungsanspruch und literarischem Feld verkörpere: Hachmann, Gundela, „Poeta doctus docens: Poetikvorlesungen als Inszenierung von Bildung“, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, hg. v. Sabine Kyora, Bielefeld, 2014, S. 137-152, hier S. 152.

9 In unterschiedlichen Formaten finden sie sich in Bamberg, Berlin, Bonn, Dresden, Duisburg-Essen, Erlangen, Frankfurt am Main, Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Hildesheim, Jena, Koblenz, Kiel, Köln, Leipzig, Mainz, München, Oldenburg, Paderborn, Rostock, Saarbrücken, Tübingen und Wiesbaden. In Österreich gibt es sie an den Universitäten in Graz, Innsbruck, Klagenfurt, Salzburg und Wien, in der Schweiz in Bern und Zürich.

10 So lautet die Selbstbezeichnung im Beitrag „50 Jahre Frankfurter Poetik-Vorlesungen – Jubiläumsprogramm mit dem Dichter Durs Grünbein“, <http://www.germanistik-im-netz.de/wer-was-wo/11366>

11 Andere Publikationsformate sind Sammelbände, die die Poetikvorlesungen der letzten Jahre bündeln, wie sie für die August-Wilhelm-Schlegel-Gastprofessur zur Poetik der Übersetzung sowie für die Wiener Ernst-Jandl-Vorlesungen vorliegen: Knott, Marie Luise/Witte, Georg, *Mit anderen Worten. Zur Poetik der Übersetzung. 7 Jahre August-Wilhelm-von-Schlegel-Gastprofessur zur Poetik der Übersetzung*, Berlin, 2014; Kronauer, Brigitte/Nitzberg, Alexander/Schmatz, Ferdinand, *Dichtung für alle. Wiener Ernst-Jandl-Vorlesungen zur Poetik*, hg. v. Thomas Eder und Kurt Neumann, Innsbruck/Wien, 2013.

sungsformaten die Anzahl der durch Poetikvorlesungen geehrten Autorinnen gering aus.¹²

Es ist zwar erwartbar, welche Schriftsteller für die Dozentur gewonnen werden, dennoch bleibt die Auswahlpraxis intransparent. Dies ist vermutlich auch darauf zurückzuführen, dass es schwierig ist, überhaupt potenzielle Kandidaten unter den bereits ein kleines Werk vorweisenden Schriftstellern zu finden, die bereit sind, auf das Schreiben an Roman oder Erzählung zu verzichten und sich als Dichter ans Pult zu stellen. So bleibt das Faktum bestehen, dass es keine Ausschreibungen, also auch keine Bewerbungen, aber am Ende einen ‚Ruf‘ auf eine Gastdozentur gibt. Verglichen damit erscheint das Amt des Oxforder *Professor of Poetry* auch deshalb als großes Medienspektakel, weil sich jeder an der öffentlichen Ausschreibung beteiligen kann und die an Autoren oder Wissenschaftler vergebene Professur durch eine Mehrheitswahl entschieden wird. Ein solches Format wäre bei den deutschsprachigen, zwischen Markt, Sponsoren, Buchpreis und Verleihung akademischer Weihen angesiedelten Poetikvorlesungen, die die Interessen von Universitätsangehörigen mit den Interessen von Verlegern sowie Sponsoren aus der Wirtschaft vereinen, undenkbar.

Der kleinste gemeinsame Nenner aller Poetikvorlesungen, die sich mal als Poetikdozenturen, mal als Literatur-Gastprofessuren oder auch als Stiftungsgastdozenturen für Poetik bezeichnen, sind mindestens ein bis fünf öffentliche Vorträge über Poetik, die von Autoren – ausnahmsweise auch von Wissenschaftlern – gehalten werden. In den meisten Fällen werden die Vorlesungen anschließend publiziert oder auch als Filmmitschnitt im Netz veröffentlicht.¹³ In erster Linie dient die Poetikvorlesung einer autorspezifischen Literaturvermittlung von Gegenwartsliteratur, die sich offiziell an den akademischen Nachwuchs richtet.¹⁴ Der Blick in die meisten der Auditorien belehrt jedoch eines Besseren: Das Format wird vor allem von einer durchweg älteren, bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit genutzt.

12 Von den bislang insgesamt 73 Stiftungsgastdozenturen für Poetik in Frankfurt wurden ca. sechzig von Männern bestritten, worunter die ebenfalls zu einem großen Prozentsatz mehr mit männlichen Protagonisten besetzten Kolloquia und Kunst-Dialoge nicht eingerechnet sind. Diesen stehen nur dreizehn Stiftungsgastdozenturen von Autorinnen gegenüber: Ingeborg Bachmann, Marie Luise Kaschnitz, Christa Wolf, Hilde Domin, Sarah Kirsch, Marlene Streeruwitz, Eva Demski, Elisabeth Borchers, Angela Krauß, Monika Maron, Sibylle Lewitscharoff, Juli Zeh und Terézia Mora.

13 AV-Dateien und Mitschnitte stellt u. a. die Freie Universität Berlin ins Netz: http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we03/institut/gastprofessuren/heiner_mueller/index.html

14 Dieses Anliegen formuliert die Thomas-Kling-Poetikdozentur: „[J]unge, an Literatur interessierte Studierende erhalten durch dieses besonderes Angebot einen ganz neuen Blick auf ihren Forschungsgegenstand.“ Behrens, Fritz/Sinnreich, Ursula, „Die Thomas-Kling-Poetikdozentur der Kunststiftung NRW“, in: *Von Sprache sprechen. Die Thomas-Kling-Poetikdozentur*, hg. von der Kunststiftung NRW (Schriftenreihe der Kunststiftung NRW Literatur, Bd. 2), Düsseldorf, 2014, S. 9-13, hier S. 11.

Geld und Markt

Das Schreiben und Halten einer Poetikvorlesung ist für die Autoren mit einem hohen zeitlichen Aufwand verbunden, der verhältnismäßig schlecht entlohnt wird.¹⁵ Im Fall von Ulrich Peltzer und Navid Kermani wurden die Vorlesungen daher als Begleitwerk zu einem aktuellen Roman konzipiert. Wesentlich effektiver als Reisen und Dichterlesungen wirkt sich die literaturvermittelnde Anstrengung, eine Poetikvorlesung zu halten, auf die Bekanntheit und den Marktwert ihrer Autoren aus. Zu einer Stiftungsgastdozentur eingeladene Autoren kommen eher für Buchpreise in Frage, wie auch vice versa Buchpreise Einladungen auf Gastdozenturen mit sich bringen. Eine derartige günstige Konstellation tritt häufiger auf, so wenn z.B. Terézia Mora im Herbst 2013 für *Das Ungeheuer* den Deutschen Buchpreis bekommt und daraufhin wenige Monate später ihre Frankfurter Poetikvorlesungen hält. In Marie Luise Knotts Radiofeature über Poetikvorlesungen (2015) gibt die Autorin ähnlich wie Juli Zeh den Faktor Geld sowie eine als Multiplikator wirkende Öffentlichkeit als die zentralen pragmatischen Gründe an, Poetikvorlesungen zu halten.¹⁶

Publizierte Poetikvorlesungen können zwar zu Publikumserfolgen werden und längerfristige Wirkungen entfalten. Dies ist in den letzten Jahrzehnten aber lediglich bei Robert Menasses so thesenstarken, politischen wie mit den Publikumserwartungen spielenden Vorlesungen der Fall gewesen, die im Jahr 2010 in der vierten Auflage erschienen.¹⁷ Doch die meisten Poetikvorlesungen haben eine sehr begrenzte Wirkungsdauer. Dennoch garantiert das Label eben jene länger anhaltende Popularität und Präsenz im Feuilleton und in öffentlichen Foren und erreicht den Buch- und Romankonsumenten der Gegenwart, der sich auf einem immer unübersichtlicher werdenden Buchmarkt orientieren muss.

Vor allem über seine zuverlässige Beständigkeit in Zeiten des Wandels, Verlusts und der Krisen bezüglich Kultur und Öffentlichkeit legitimiert und positioniert sich das Format ‚Poetikvorlesung‘ erfolgreich auf dem Literaturmarkt. Auch die Tatsache, dass mit den Vorlesungen in periodischer, mal jährlicher, mal halbjährlicher Wiederkehr fest zu rechnen ist, macht sie zu einer klar berechenbaren Größe. Wenngleich in einem mit anderen Wirtschaftszweigen verglichen bescheideneren materiellen Umfang profitieren Autoren, Verlage sowie der Buchmarkt vom literarisch-ästhetischen Diskurs, der eine Art krisensicheres Fundament verheißt sowie – beständig frisch aktualisiert im Sprechen über das Schreiben – eine geistige Orientierung bietet. Im Fall der Frankfurter Poetikvorlesungen kommt hinzu, dass sich die gedruckten Fassungen passgenau in die extrem kurzen „Umschlags-

15 Juli Zeh errechnet folgenden Stundensatz: „[S]elbst mit wohlwollender Schätzung des Aufwands liegt der Stundenlohn nicht über fünf Euro, wofür die Autoren auch Zeitungen austragen könnten“ (Zeh, *Treideln* [Anm. 1], S. 12).

16 Knott, „Dozierende Dichter“ (Anm. 4).

17 Menasse, Robert, *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, 2010.

geschwindigkeit[en]¹⁸ des Buchmarkts einfügen. Buchtitel werden mit immer kürzeren „Laufzeiten“¹⁹ auf den Markt gebracht, obwohl dies fatalerweise nicht an höhere Verkaufschancen gekoppelt ist.

Lob und Fülle

Seit 2010 gab es zahlreiche Neugründungen, die sich neu positionieren, sei es im Hinblick auf die Schwerpunkte im Drama, sei es die Literaturvermittlung mittel- und osteuropäischer Gegenwartsliteraturen, seien es studentisch organisierte Dozenturen für lyrische Debüts oder neue Weltliteraturformate. So startete die Saarbrücker Poetik-Dozentur für Dramatik 2012 mit Stefan Kaegi, Daniel Wetzler und Helgard Haug von Rimini Protokoll. Das bislang in Poetikvorlesungen unterrepräsentierte Theater erhält seither eine Stimme und stärkere Präsenz, die ebenfalls durch regelmäßige Publikationen untermauert wird²⁰ – sogar in verkürzter Zeit, nämlich als Vorabdrucke im Internet, z. B. auf *nachtkritik.de*. An der Berliner Humboldt-Universität richtete der Suhrkamp-Verlag im Jahre 2009 zusammen mit dem Deutschen Akademischen Austauschdienst die Siegfried-Unseld-Professur als Gastlehrstuhl für mittel- und osteuropäische Autoren ein. Diese wendet sich u. a. mit Schreibworkshops explizit an Studierende der Slawistik, Hungarologie und der Europäischen Literaturen. Ein weiteres, ebenfalls das ‚Original‘ ergänzende Format stellt eine von Studierenden initiierte Jenaer Poetikdozentur dar, die als ‚Jenaer Lyrikgespräch‘ seit 2013 mit einem lyrischen Debüt hervorgetretene, noch zu entdeckende Lyriker/innen zu einer öffentlichen Lesung und einem Workshop einlädt. Hierzu zählten bisher Simone Kornappel, Tim Holland, Simon Konttas und Rike Scheffler.

Seit 2014 gibt es in Bern die Friedrich Dürrenmatt-Gastprofessur für Weltliteratur, zu der neben Hans Christoph Buch auch David Wagner eingeladen war. Als ein neues Format im Genre ist das daraus entstandene *Bernbuch*²¹ anzusehen, das als Schreibworkshop konzipiert war und Studierende aufforderte, ihre Stadt literarisch zu beschreiben. Als weitere inhaltlich-thematische Erneuerung ist u. a. die

18 Siehe hierzu Schneider, Ute, „Literatur auf dem Markt – Kommunikation, Aufmerksamkeit, Inszenierung“, in: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, hg. v. Philipp Theison und Christine Weder, München, 2013, S. 235-247, hier S. 240.

19 Ebd.

20 Rimini Protokoll, Künstlervereinigung [Haug, Helgard/Kaegi, Stefan/Wetzler, Daniel], *ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, hg. mit einem Nachwort von Johannes Birgfeld (Theater der Zeit, Recherchen; 100), Berlin, 2012; Röggl, Kathrin, *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlieren. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, hg. mit einem Nachwort von Johannes Birgfeld (Theater der Zeit, Recherchen; 116), Berlin, 2015; Schimmelpfennig, Roland, *Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik / Sí y no. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik*, hg. mit einem Nachwort von Johannes Birgfeld (Theater der Zeit, Recherchen; 107), Berlin, 2014.

21 Wagner, David/Brunnschweiler, Johannes/Frnka, Martina/Imboden, Delia/Oggier, Luc (Hg.), *Bernbuch*. Mit Illustrationen von Martina Frnka, Berlin, 2015.

Tübinger Poetikdozentur zu nennen, die einen interessanten Ansatz der Literaturvermittlung verfolgt, der klar über ein Nationalliteraturenkonzept hinausweist und damit neueren erfolgreichen Literaturen Rechnung trägt. Unter dem von Taiye Zelasi geprägten Stichwort einer *Afropolitan Literature*, deren Debüt *Ghana must go* (dt. *Diese Dinge geschehen nicht einfach so*) große Erfolge hatte, erläuterten 2014 die Autorinnen Taiye Zelasi, Priya Basil, Chika Unigwe und der Autor Nii Ayikwei Parkes ihre Poetiken. Ein anderes Alleinstellungsmerkmal weist die Bamberger Poetikdozentur auf, die den Autorenvortrag mit werkspezifischen Forschungsarbeiten zur Gegenwartsliteratur zusammenbringt, um dem Missstand zu begegnen, dass Poetikvorlesungen kaum in Gegenwartsforschungen einfließen. Dadurch werden die Vorlesungen zum klar definierten Ort für Gegenwartsliteraturforschung.²²

Auch an der Frankfurter Stiftungsgastdozentur für Poetik zeichneten sich in den letzten fünf Jahren einige bezeichnende Neuerungen ab. Verstärkt kamen Medien zum Einsatz, wenn z. B. bei Thomas Meinecke und Clemens Meyer Musik eingespielt und bei Alexander Kluge Filmausschnitte gezeigt wurden. Weitere performative Aspekte bestimmten beispielsweise auch Navid Kermanis Vorlesungen mit monologisch-reflexiven Nachfragen und Unterbrechungen, die von Schauspielern gelesen wurden.²³ Hierin zeigt sich tendenziell eine stärkere Interaktion mit dem Publikum. Eine weitere mediale Neuerung betrifft die Haltbarkeit und das Nachleben von Poetikvorlesungen über die in der *filmeditation subrkamp* erscheinenden DVDs. Wurden bisher nur die gedruckten Fassungen der Vorlesungen zeitnah publiziert, erscheinen nun auch einige der aktuellen Poetikvorlesungen als Medienkombinationen. Dieser Trend wurde im Jahre 2010 eingeleitet, zunächst mit den von Johannes Ullmaier herausgegebenen Poetikvorlesungen Ernst Jandls auf DVD,²⁴ die nicht von ungefähr aufgrund ihres Event- und Performancecharakters weithin bekannt geworden sind. Auf die DVD-Veröffentlichungen historischer Vorlesungen folgten unmittelbar aktuelle Poetikvorlesungen:²⁵ Juli Zehs Poetikvorlesung erschien zusätzlich zur bereits im Schöffling-Verlag vorliegenden Buchform als DVD, und im Fall von Alexander Kluge wurde eine Poetikvorlesung sogar aus-

22 Unter anderem seien hier die von Andrea Bartl, Stephani Catani, Friedhelm Marx, Julia Schöll u. a. herausgegebenen Bamberger Poetikvorlesungen erwähnt sowie: Birgfeld, Johannes/Garde, Ulrike/Mumford, Meg (Hg.), *Rimini Protokoll Close-Up: Lektüren* (Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart; 4), Hannover, 2015.

23 Kermani, Navid, *Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Mit einem Nachwort von Ulrich Wyss, München, 2012, S. 180 f.

24 Jandl, Ernst, *Vom Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/85*, hg. v. Johannes Ullmaier. Regie: Rolf Quenzel und Wilfried F. Schoeller, Frankfurt am Main, 2010 (2 DVD).

25 Die Historisierungstendenzen im Genre zeigen sich in den Publikationen weiterer, Geschichte gewordener Poetikvorlesungen, die nachträglich publiziert werden, wie z. B. Goldschmidt, Georges-Arthur, *Die Schreibspanne. Hamburger Poetikvorlesungen 1995*. Mit einem Nachwort von Jan Bürger, Marbach am Neckar, 2013; sowie Hartinger, Christel, [...] *diese Stunde gehört den Autoren. Leipziger Poetik-Vorlesungen im Herbst 89*. Veranstaltet und geleitet von Walfried Hartinger, Leipzig, 2010.

schließlich im Medienformat DVD mit erläuterndem Booklet publiziert.²⁶ Abgesehen von der Merkwürdigkeit, dass der Medienwechsel eine Altersfreigabe für Poetikvorlesungen ab 0 Jahren mit sich bringt, transformiert er auch die Autoren, die im Paratext der DVD konsequenterweise nunmehr zu ‚Darstellern‘ am Pult einer akademischen Bühne werden.

Die Stimme und das Gestisch-Mimische zählen wesentlich zu jedem Gesamteindruck hinzu. Die Beantwortung der Frage, inwieweit grundlegende Erkenntnisse aus der Differenz zwischen gesprochenem und gedrucktem Wort, Vortrag und Publikation für die Untersuchungen des Genres gewonnen und produktiv gemacht werden können, steht jedoch noch aus.²⁷ Ebenso ist unklar, welche Poetikvorlesung von welchem Autor für die Veröffentlichung als DVD ausgewählt wird. Gerade bei Vorlesungen mit besonders stark performativen Anteilen hätte eine Medienkombination erläuternd-erklärenden Charakter, so etwa bei Michael Lenz, der in dem Vorlesungsteil „Actio“ die eigene Lautpoetik vorführt – aber gerade hier liegen unerklärlicherweise keine DVDs vor.

Thomas Meineckes Frankfurter Vorlesungen stellen eine besonders performativ-provokative und in die Annalen eingehende Poetikdozentur dar, die die Methode des Samplings durch eingespielte Punkmusik und das konsequent durchgehaltene Fremdzitat als explizite, antibürgerliche Gegen-Poetik zur Veranstaltung machte. Meinecke selbst enthielt sich dabei quasi der eigenen Stimme und ließ andere über sein Werk sprechen bzw. verlas eine Sammlung von Rezensionen, wissenschaftlichen Aufsätzen und Beiträgen zu seinen Romanen. Seiner Zusammenstellung fehlt jegliche Kommentierung, lediglich an der Auswahl der Zitate und Textausschnitte lässt sich eine Art Handschrift des Autors ermitteln.²⁸ Der sich einstellende Leseindruck entspricht keinem Klappentext oder Werbekatalog, sondern kehrt das sonst auf den Autor fokussierte Zeitpanorama um und führt stattdessen die Schärfe aktueller literarischer Wertungen und Kanonbildungen in der Gegenwart vor. Insbesondere fallen dabei die Deutungshoheiten der Literaturkritik auf wie auch Redundanzen in literaturwissenschaftlichen Gegenwartsliteraturforschungen. Das Sampling spiegelte damit eine besondere Autorpoetik, denn es folgte Meineckes eigener Popliteratur-Werkpoetik. Angeblich hatte das neue, ungewöhnlich performative Anti-Format einen Publikumsverlust im Hörsaal 2 der Universität Frankfurt zur Folge.²⁹ Dies legt nahe, dass in Meineckes Fall das dekonstruktive Verfahren einen empfindlichen Publikumsnerv getroffen hat.

26 Zeh, Juli, *Treideln* (Anm. 1); Kluge, Alexander, *Theorie der Erzählung. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Mitarbeit: Thomas Combrink, Berlin, 2013 (2 DVD und Booklet).

27 Eine Untersuchung zur Stimme Ingeborg Bachmanns hat Tobias Wilke vorgelegt: Wilke, Tobias, „Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann“, in: *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*, hg. v. Barbara Hahn, Würzburg, 2007, S. 147-160.

28 Meinecke, Thomas, *Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Berlin, 2012.

29 Gräbe, Thorsten, „Ausdenken ist verboten. Er als Text: Thomas Meinecke dekonstruiert die Frankfurter Poetikvorlesung“, in: *FAZ* vom 09.02.2012, Nr. 34, S. 32.

Einen weiteren Versuch, das Adorno-Pult aktionistisch umzudeuten und dabei mit dem alten Mittel des Bürgerschrecks Erwartungen an das Genre zu durchkreuzen, stellt die Poetikvorlesung von Clemens Meyer (2015) dar, die als „Der Untergang der Äkschn GmbH“ betitelt war. Als hybride Nonsensekonstruktion setzte sich die „Äkschn GmbH“ aus Uwe-Karsten Günther und Clemens Meyer zusammen, nannte sich wiederum Günther Meyer und versuchte dem Publikum mit ihrer Performance und Literatur in einer „Sang- und Klanglosigkeit bei Remmidemmikulisse“³⁰ lästig zu fallen. Doch selbst dieser Ansatz vermochte es offenbar nicht, das Frankfurter Publikum tatsächlich zu provozieren oder das Genre nachhaltig zu erschüttern.

Liebe und Literatur der Selbstauskunft

Wovon Poetikvorlesungen als offene mündlich-schriftliche Form – die den in den 1950er Jahren weggefallenen Großessay ersetzt hat – handeln, definiert jede individuelle Vorlesung neu. Durch den kontinuierlichen Anstieg bildeten sich in den letzten fünf Jahren neben spezifischeren Definitionen der Gattung auch Versuche heraus, das Sprechen über Literatur und das Sprechen über das Schreiben als dichterische Selbstauskunft in „Formen künstlerischer Selbstbeobachtung“³¹ aus der genannten, das Genre dekonstruierenden Sicht zu bestimmen (Zeh, Meinecke, Meyer).

Auch für die Organisatoren und Veranstalter erscheint die Anti-Poetik als Konsens, während auf literaturwissenschaftlicher Seite sich das faktual-fiktionale, mündlich-schriftliche Genre einer geeigneten Kategorienbildung entzieht. So werden die Äußerungen eines Autors zur Werkgenese insgesamt eher skeptisch als Selbstinszenierungen abgetan, aus der Werkstatt wird wenig für Interpretationen übernommen. Allgemeine Bestimmungen wie die, dass Poetikvorlesungen „immer gesprochen und anschließend gedruckt werden“³², zeigen, dass diese am ehesten als praktiziertes Ritual und als Mündlichkeits- und Schriftlichkeitshybrid forschungsvalid zu sein scheinen.

Zwei Definitionen von Poetikvorlesungen von Kimmich/Ostrowicz und Hans Christoph Buch deuten mögliche Standortbestimmungen in der Gegenwart an. Kimmich und Ostrowicz ordnen das Genre einer eigenen Textsorte zu, die sich nicht mit anderen faktualen, autorspezifischen Textsorten vergleichen lässt und der schriftstellerischen Selbstreflexion dient:

30 Sternburg, Judith von, „Der ungeheure Eumel. Clemens Meyer Poetikvorlesung“, in: *Frankfurter Rundschau*, 08.07.2015. Online abrufbar unter: <http://www.fr-online.de/literatur/clemens-meyer-poetikvorlesung-der-ungeheure-eumel,1472266,31175814,view,printVersion.html>, S. 1.

31 Fohrmann, Jürgen, „Geleitwort“, in: *Von Sprache sprechen* (Anm. 14), S. 15f., hier S. 15.

32 Kimmich, Dorothee/Ostrowicz, Philipp Alexander, „Nachwort“, in: Zeh, *Aufgedrängte Bereiche* (Anm. 5), S. 93-101, hier S. 93.

Poetik-Dozenturen sind Teil dessen, was wir als Gegenwartsliteratur bezeichnen. Dabei sind sie keine Kommentare zu literarischen Texten, keine wissenschaftlichen Untersuchungen, aber auch keine Kritiken oder Literaturgeschichten. Sie gehören nicht zum literarischen Diskurs selbst, das heißt sie sind selbst meist keine literarischen Texte. Aber sie gehören auch nicht zum wissenschaftlichen oder journalistischen Diskurs, der sich um die Gegenwartsliteratur herum organisiert. Sie sind *spezielle Selbstaussagen der Autoren*, die sich aber auch wiederum weder mit Interviews, Tag[e]buchnotizen oder Briefzitate vergleichen lassen.³³

Zudem füllt es eine „Form für nichts“³⁴, wenn nicht nur bereits Christa Wolf, sondern auch Juli Zeh, Daniel Kehlmann und andere formulieren, keine Poetik zu haben.³⁵ Gerade um normative Ansätze zu vermeiden, erweist sich dies als die derzeit günstigste und angemessenste Strategie im Sprechen über das Schreiben. Denn:

Heute müssen wir Poetik verstehen als eine Reflexion auf die Funktion von Literatur in einer globalisierten Medienwelt. Dies heißt, dass eine moderne Poetik bestimmte Fragen und Themen hinter sich lassen muss, wenn sie der Gegenwartsliteratur und der heutigen Leserschaft, den modernen Texten und den aktuellen Fragestellungen gerecht werden will: Sie muss eine Anti-Poetik sein.³⁶

Auch die impliziten Wertungen im Feuilleton orientieren sich an dem Konzept einer Anti-Poetik, die über das Gelingen oder Nichtgelingen von Poetikvorlesungen entscheidet. Eine Poetik, die tatsächlich Auskunft über das eigene Schreiben gibt, fällt daher in der Wertung eher durch.³⁷

Hans Christoph Buch, der das Format wiederum von der mit Form und Stoff füllenden Autorensseite betrachtet, propagiert eine offene Werkstattpoesie. Durch diese sei der Autor gezwungen, sich mit der musealen Vorgeschichte von Literatur auseinanderzusetzen:

In der Regel haben Poetikvorlesungen nicht viel mit Poetik und noch weniger mit Poesie zu tun. Es sind Tage der offenen Tür, an denen geneigte Leser – falls es die noch gibt – dem Dichter – falls es den noch gibt – beim Dichten über die Schulter schauen, eine Mischung aus Writer's Workshop und Atelierbesuch. Statt des Tags der offenen Tür plädiere ich für die lange Nacht der Museen, weil jede Kunstausübung – Schreiben, Malen, Musizieren usw. – ein Echo der Kunst der Vergangenheit ist.³⁸

33 Ebd.

34 Maier, Andreas, *Ich. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, 2006, S. 124.

35 „Ich habe keine Ahnung. Dies ist keine rhetorische Wendung. Keine originelle Anfangsphrase, der gleich ein unauffällig gesetztes ‚aber‘ folgen wird. Ich weiß wirklich nichts. Es gibt keine Professionalität beim Schreiben. [...] Man tastet immer. Kurz: Glauben Sie keinem Poetikdozenten.“ (Kehlmann, Daniel, *Diese sehr ersten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen, 2007, S. 5.)

36 Kimmich/Ostrowicz, „Nachwort“ (Anm. 32), S. 94.

37 So geschehen mit Thomas Glavinics Poetikvorlesung: Hayer, Björn, „Im Vorhof der Reflexion“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 31.05.2014, <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/im-vorhof-der-reflexion-1.18312478>

38 Buch, Hans Christoph, *Boat People. Literatur als Geisterschiff. Berner Poetikvorlesung*, Frankfurt am Main, 2014, S. 9.

Gegenwärtig definiert sich die Poetikvorlesung somit über einen spezifischen Schauplatz, der die speziellen Selbstaussagen auf die Herkunft und historischen Zusammenhänge bezieht. Vor allem der Hinweis auf Vorgänger- und Bezugsliteraturen im Fall von Buch bezieht sich auf die zweite Möglichkeit weniger performativer, sondern thematisch ausgerichteter Poetikvorlesungen, die sich der Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen wie Vorbildern verschreiben. Diese weniger performativ konzipierten, sondern das Genre als Literatur-, Schreib- und Kulturreflexion nutzenden Ansätze seien abschließend kurz skizziert.

Zu den eher Themen, Thesen sowie Debatten aufgreifenden und bildenden Poetikvorlesungen zählen Bernhard Schlinks Heidelberger Vorlesungen *Gedanken über das Schreiben*, in denen er sich mit dem Vorwurf auseinandersetzt, er entlaste seine Hauptfigur Hannah, die Analphabetin in *Der Vorleser*, subtil von ihrer Verantwortung.³⁹ Ebenso wurden Michael Lentz' an der Ars Rhetorica geschulten Frankfurter Poetikvorlesungen vom Feuilleton zur methodischen „Pflichtlektüre“⁴⁰ erklärt, auch weil sie eine experimentelle Literaturgeschichte und -tradition vorstellen. Mehr noch erläutern Lentz' Vorlesungen die Hermetisierung in Oskar Pastiors Lyrik nach dessen Anwerbung für die Securitate.⁴¹

Andere Formate hingegen setzen stärker auf die Virtuosität des Erzählens und das Erzählen selbst. Hier wären als Beispiele die Züricher Vorlesungen Georg Kleins mit einer fabulösen Taschendieberzählung zu nennen⁴² oder Sibylle Lewitscharoffs Frankfurter, Zürcher und Kölner Poetikvorlesungen, in denen die Autorin das Gedankenexperiment durchspielt, eine Art amerikanische Story mit echtem Helden zu schreiben, um festzustellen, dass ein solcher nicht auf deutsche Erzählmuster und Realitäten übertragbar ist.⁴³

Eine Kombination aller Werkstatt- und Literaturreflexionen findet sich in Form dichter Beschreibungen, die wie im Fall Marcel Beyers disparate Wahrnehmungen zwischen Bedeutung und Bedeutungslosigkeit sowie die Beschäftigung mit Georges Perec zu einem dichterischen Reisebild verschmelzen.⁴⁴ Eine ähnlich dichte, erzählende Beschreibung findet sich im kulturgeschichtlichen Überblick von Daniel Kehlmann zur Nachkriegskultur, die zunächst als extremes Unbehagen an deren verdrängenden Vergangenheitsbewältigungen beschrieben wird, um

39 Schlink, Bernhard, *Gedanken über das Schreiben. Heidelberger Poetikvorlesungen*, Zürich, 2011.

40 Braun, Michael, „Michael Lentz' Poetikvorlesungen. Ein ästhetischer Freelancer“, in: *Neue Zürcher Zeitung online*, 22.01.2014, <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/ein-aesthetischer-freelancer-1.18226076>

41 Lentz, Michael, *Armen, Ordnung, Armen. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt am Main, 2013.

42 Klein, Georg: „Georg Kleins Zürcher Poetikvorlesung. Die Verfolgung eines Taschendiebs“, in: *Neue Zürcher Zeitung online*, 10.11.2014, <http://www.nzz.ch/feuilleton/die-verfolgung-eines-taschendiebs-1.18421581>

43 Lewitscharoff, Sibylle, *Vom Guten, Wahren und Schönen. Frankfurter und Zürcher Poetikvorlesungen*, Berlin, 2012; Barner, Ines/Blamberger, Günter (Hg.), *Literator 2012. Dozentur für Weltliteratur, Sibylle Lewitscharoff*, Paderborn, 2014.

44 Beyr, Marcel, *XX. Lichtenberg-Poetikvorlesungen*, Göttingen, 2015.

dann, in Abgrenzung von der ‚Ikone‘ Peter Alexander, die Aufklärungsarbeit Fritz Bauers hervorzuheben und seiner wie auch Leo Perutz’ zu gedenken.⁴⁵

Abschließend bleibt am lebenden, sich großer Beliebtheit erfreuenden Objekt Poetikvorlesung wenig Paradigmatisches festzustellen – bis auf den Rückgang normativer Belehrung und die Hinwendung zu einer zwangloseren Unterhaltung. Ein Grund dafür lässt sich gerade in der Diversität sehen; zudem macht der Wandel zum mehr Performativen in Poetikvorlesungen bei gleichzeitiger Überproduktion deren Selbstbezüglichkeit sowie die Interpretation des Genres als Selbstauskunft deutlich. Ebenso wenig lässt sich aus der vortragenden Textsorte heraus eine nachhaltigere Paradigmenbildung finden oder formulieren, die sich auf die aktuelle Gegenwartsliteratur auswirkt. Die Großessays der am Pult Dichtenden sorgen für kurzfristige Medienaufmerksamkeit und vermitteln als Gebrauchsliteratur dichterische Selbstauskünfte.

⁴⁵ Kehlmann, Daniel, *Kommt, Geister! Frankfurter Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg, 2015.

AUTORINNEN UND AUTOREN

Christa Baumberger, geb. 1974

Dr. phil., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Literaturarchiv, Bern. Arbeitsschwerpunkte: Literarische Mehrsprachigkeit; Gegenwartsliteratur.

Jüngste Publikationen: *Schreiben im Gefängnis* (Konzept und Redaktion; Genf, 2014); *Emmy Hennings Dada*, hg. zus. mit Nicola Behrmann, Zürich, 2015; Emmy Hennings, *Gefängnis – Das Graue Haus – Das Haus im Schatten*, hg. zus. mit Nicola Behrmann, Göttingen, 2016.

<http://www.nb.admin.ch/sla/03142/03369/index.html?lang=de>

Matthias Beilein, geb. 1970

Wissenschaftl. Koordinator am GRK „Literatur und Literaturvermittlung im Zeitalter der Digitalisierung“.

Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur; Wertungsforschung; Literaturbetrieb; Literatur und Digitalisierung.

Publikationen u. a.: *Kanon, Wertung und Vermittlung*, hg. mit C. Stockinger und S. Winko, Berlin, 2012.

<http://www.beilein.de>

Johanna Bohley, geb. 1972

Dr. phil., Literaturwissenschaftlerin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistische Literaturwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, experimentelle Literatur, Literatur und Wissenschaftsgeschichte. Sonstiges: ab 2016 Mitorganisation der Jenaer Lyrikdozentur.

Jüngste Publikation: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. zus. mit Julia Schöll, Würzburg, 2011.

http://www.glw.uni-jena.de/Institut/Mitarbeiter/Bohley_+Johanna.html

Corina Caduff, geb. 1965

Literatur- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin an der Zürcher Hochschule der Künste.

Arbeitsschwerpunkte: Artistic Research; Gegenwartsliteratur; Verhältnis der Künste; Tod.

Jüngste Publikation: *Szenen des Todes* (Basel 2013).

<http://corinacaduff.zhdk.ch/>

Renate Giacomuzzi, geb. 1958

Literaturwissenschaftlerin, Privatdozentin und Senior Scientist am Institut für Germanistik und am Innsbrucker Zeitungsarchiv der Universität Innsbruck.

Arbeitsschwerpunkte: Literaturvermittlung, Archivierung.

Publikationen u. a.: *Digitale Literaturvermittlung*, hg. zusammen mit Stefan Neuhaus und Christiane Zintzen, Innsbruck, 2010; *Deutschsprachige Literaturmagazine im Internet*, Innsbruck, 2012.

http://www.uibk.ac.at/germanistik/mitarbeiter/giacomuzzi_renate/

Michael Hofmann, geb. 1957

Professor an der Universität Paderborn.

Arbeitsschwerpunkte: Literatur der Aufklärung und der Weimarer Klassik, interkulturelle Literaturwissenschaft, Literatur nach Auschwitz.

Jüngste Publikation: *Einführung in die interkulturelle Literatur*, Darmstadt, 2015 (mit Iulia-Karin Patrut).

Esther Kilchmann, geb. 1976

Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Hamburg.

Arbeitsschwerpunkte: Literarische Mehrsprachigkeit, Familien- und Nationsnarrative, Exilstudien, Literatur und Gedächtnis.

Jüngste Publikationen: *Sprache(n) im Exil*, hg. zus. mit Doerte Bischoff und Christoph Gabriel, München, 2014; *artefrakte. Holocaust und Zweiter Weltkrieg in experimentellen Darstellungsformen in Literatur und Kunst*, Köln, 2016 (Hg.).

<https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/kilchmann.html>

Kader Konuk, geb. 1967

Vergleichende Literaturwissenschaftlerin, Professorin für türkische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen.

Arbeitsschwerpunkte: Neuere türkisch-, deutsch- und englischsprachige Literatur; Säkularisierungsprozesse und religionskritische Diskurse im Vergleich; deutsch-jüdische und türkisch-jüdische Studien; Empire Studies; Exilstudien, Migrationsforschung.

Jüngste Monografie: *East West Mimesis: Auerbach in Turkey*, Stanford, 2010.

<https://uni-due.academia.edu/KaderKonuk>

Asako Miyazaki, geb. 1980

Literaturwissenschaftlerin, Associate Professor an der Universität Osaka.

Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur; Erinnerung und Gedächtnis.

Jüngste Publikation: *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur*, Würzburg, 2013.

Heide Reinhäckel, geb. 1978

Literaturwissenschaftlerin und Journalistin, lebt und arbeitet in Berlin.

Jüngste Publikationen: „Literarische Schauplätze deutscher 9/11-Romane“, in: *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*, hg. v. Sandra Poppe, Thorsten Schüller und Sascha Seiler, Bielefeld, 2009, S. 121-138; *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld, 2012.

heide.reinhaeckel@googlemail.com

Monika Schmitz-Emans, geb. 1956

Professorin für Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum.

Arbeitsschwerpunkte: Literaturtheorie; Poetik; Literatur und bildende Kunst.

Jüngste Publikation: *Literatur-Comics*, zus. mit Christian A. Bachmann, Berlin, 2012.

www.komparatistik.rub.de/mitarbeiter/schmitz-emans/index.html

Julia Schöll, geb. 1971

Privatdozentin und Oberassistentin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Bamberg.

Arbeitsschwerpunkte: Ästhetische und ethische Theorie um 1800; Literatur der Klassischen Moderne und Exilliteratur; Gegenwartsliteratur und Poetologien des 20./21. Jahrhunderts; intermediale Ästhetik von Film und Theater; Identitäts- und Subjekttheorien; Narratologie und Performativität.

Jüngste Publikation: *Interessiertes Wohlgefallen. Ethik und Ästhetik um 1800*, München, 2015.

<http://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/personen/pd-dr-schoell/>

Gerhard Scholz, geb. 1983

Literaturwissenschaftler.

Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Gender Studies; Literatur und Film/Videospiel.

Jüngste selbständige Publikation: *Das Recht auf meinen Körper. Ernst Tollers Texte und die Macht über das Leben*, Würzburg, 2014.

Moritz Schramm, geb. 1970

Literatur- und Kulturwissenschaftler, Associate Professor an der University of Southern Denmark, Odense.

Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur; Kultur und Migration; Postmigrantisches Theater; Literatur und Anerkennung; Täterperspektiven; Bennis; Kafka.

Jüngste Publikation: *The Culture of Migration. Politics, Aesthetics and Histories* (hg. mit Sten Moslund und Anne Ring Petersen), London, 2015.

<http://www.sdu.dk/ansat/mosch>

Monika Shafi

Literaturwissenschaftlerin, Professorin an der University of Delaware, USA
 Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Gender, Repräsentationen von Arbeit
 sowie Alter, Reiseliteratur.

Jüngste Publikationen: *Housebound: Selfhood and Domestic Space in Contemporary German Fiction*, Rochester, 2012; „Bevor ich ins Heim gehe, bringe ich mich um“: Age and Caregiving in Selected Contemporary German Prose“, in: *Limbus. Australian Yearbook for German Literary and Cultural Studies*, Vol. 8 (2015), S. 167-181.

<http://www.wgs.udel.edu/faculty-and-staff/Pages/bio.aspx?i=83>

Elke Sturm-Trigonakis, geb. 1960

Komparatistin, Assoc. Prof., Abteilung für Deutsche Sprache und Philologie, Aristoteles-Universität Thessaloniki.

Arbeitsschwerpunkte: Pikaesker Roman, Kriminalliteratur, Neue Weltliteratur.

Jüngste Publikationen: *Global playing in der Literatur: Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*, Würzburg, 2007 (übers.: *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*, Purdue 2013); *Sprachen und Kulturen in (Inter)Aktion. Teil1: Literatur- und Kulturwissenschaft*, hg. mit Simela Delianidou, Frankfurt am Main, 2013.

<http://users.auth.gr/esturm>

Ulrike Vedder, geb. 1963

Professorin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin.
 Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur; Gender und Genealogie; Literatur und materielle Kultur; Narrationen an der Grenze des Todes.

Jüngste Publikationen: *Das Leben vom Tode her. Zur Kulturgeschichte einer Grenzziehung*, hg. mit K. Solhdju, München, 2015; *Tier im Text. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen*, hg. mit H. J. Scheuer, Bern, 2015; Themenheft „Tagebuch und Diaristik seit 1900“ der *Zeitschrift für Germanistik* 2/2016.

<https://www.literatur.hu-berlin.de/de/institutsmitarbeiter/1683381>

Mascha Marlene Vollhardt, geb. 1986

Literaturwissenschaftlerin, Doktorandin an der Humboldt-Universität zu Berlin.
 Arbeitsschwerpunkte: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Gender und Queer Theory, Gegenwartstheater.

Jüngste Publikation: *Männlichkeit und Reproduktion – Reproduktion von Männlichkeit? Zum gesellschaftlichen Ort historischer und aktueller Männlichkeitsproduktionen*, hg. zus. mit Andreas Heilmann, Gabriele Jähnert, Falko Schnicke und Charlott Schönwetter, Wiesbaden, 2014.

Daniel Weidner, geb. 1969

Literatur- und Kulturwissenschaftler, Professor an der HU Berlin und Stellvertreterender Direktor des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Religion, Geschichte der Philologie und Kulturtheorie, deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte.

Jüngste Publikation: *Blumenberg lesen. Ein Glossar*, hg. zus. mit Robert Buch, Berlin, 2014.

<http://www.zfl-berlin.org/personenliste-detail/items/weidner.html>

Johanna Zeisberg, geb. 1982

Literaturwissenschaftlerin, Universitätsassistentin für Neuere deutsche Literatur an der Karl-Franzens-Universität Graz.

Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Philosophie; Gegenwartsliteratur.



REGISTER DER SCHRIFTSTELLER/INNEN

- Adichie, Chimamanda Ngozi 137
Adler-Olsen, Jussi 228
Akhanlı, Doğan 165, 168, 169, 170, 171
Ali, Sabahattin 170
Amann, Jürg 24
Amis, Martin 24
Anderson, Poppy J. 228, 240
Anwar, Petra 123
Atwood, Margaret 219
- Bachmann, Ingeborg 245, 246, 250
Baram, Nir 24
Bärfuss, Lukas 122, 217, 218, 221
Basil, Priya 249
Berg, Sibylle 139, 219
Bernhard, Thomas 110
Beyer, Marcel 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 253
Bodrožić, Marica 183
Borchers, Elisabeth 246
Borries, Friedrich von 46, 47
Bossong, Nora 72
Boyle, T. C. 219
Brecht, Bertolt 217
Brussig, Thomas 34
Buch, Hans Christoph 248, 251, 252,
253
Büchner, Georg 217
Buschheuer, Else 37, 39, 41
- Capus, Alex 132
Chambers, Robert W. 156
Chamisso, Adelbert von 159
Coetzee, J. M. 219
Conrad, Joseph 154
Cotten, Ann 187
Coupland, Douglas 231
Cueni, Claude 117
- DeBaggio, Thomas 105
DeLillo, Don 219
- Demski, Eva 246
Dickens, Charles 154
Diez, Georg 120, 121, 122
Domaścyna, Róża 187
Domin, Hilde 246
Draesner, Ulrike 113
Drawert, Kurt 27, 29
Dückers, Tanja 15, 16, 17
Düffel, John von 72, 95, 103, 120, 123
Duras, Marguerite 200
Duve, Karen 215, 216
- Eco, Umberto 219
Emcke, Carolin 39
Erpenbeck, Jenny 30, 34, 35, 36
Esterházy, Péter 201
- Fatah, Sherko 43, 49, 56, 58, 59
Fiedler, Heike 184, 185
Florescu, Catalin Dorian 187
Fontane, Theodor 127
Franck, Julia 16
- Gahse, Zsuzsanna 200, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 208
Geiger, Arno 16, 108, 109, 110, 112
Genazino, Wilhelm 66
Goethe, Johann Wolfgang 50, 157
Goetz, Rainald 119, 211, 212, 224
Goldschmidt, Georges-Arthur 249
Goldt, Max 39
Gomringer, Nora 214, 221
Grass, Günter 215, 219
Grenville, Kate 137
Grünbein, Durs 39
- Haas, Wolf 184, 185
Hacker, Katharina 42, 107, 139
Haderlap, Maja 187
Hagena, Katharina 124
Hamann, Christof 131

- Handke, Peter 215
 Händler, Ernst-Wilhelm 64, 65, 72,
 140, 149
 Haratischwili, Nino 220
 Harlan, Thomas 21
 Haslinger, Josef 41
 Haug, Helgard 248
 Heine, Heinrich 28, 55, 172
 Hensel, Jana 34
 Hens, Gregor 139
 Herbst, Alban Nikolai 211, 212
 Herrndorf, Wolfgang 119, 120
 Hesse, Hermann 154
 Hettche, Thomas 151, 152, 157, 158, 161
 Hikmet, Nazim 50, 52
 Hilsenrath, Edgar 170
 Hölderlin, Friedrich 172
 Holland, Tim 248
 Homer 154
 Hoppe, Felicitas 139, 144, 151

 James, E. L. 229
 Jandl, Ernst 249
 Jaumann, Bernhard 130, 131, 133
 Jelinek, Elfriede 65, 68, 69, 70, 71,
 124, 219, 227, 231
 Jirgl, Reinhard 15, 22, 23, 24

 Kaegi, Stefan 248
 Kafka, Franz 28, 110, 154
 Karakaşlı, Karin 175
 Kara, Yadé 139
 Karpat, Berkan 50, 51
 Kaschnitz, Marie Luise 245, 246
 Kater, Fritz 29
 Kaváfis, Konstantínos 172
 Kehlmann, Daniel 122, 123, 135,
 151, 152, 156, 159, 160, 219,
 252, 253, 254
 Kempowski, Walter 39
 Kermani, Navid 49, 53, 54, 55, 59,
 247, 249
 Kern, Björn 111
 Kertész, Imre 200
 Kirsch, Sarah 246
 Kiš, Danilo 200
 Klein, Georg 253
 Kleist, Heinrich von 128, 217
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 241

 Kluge, Alexander 249
 Klüssendorf, Angelika 33, 34, 35, 36
 Knapp, Radek 187
 Köhlmeier, Michael 81
 Kolbe, Uwe 29
 Kolb, Ulrike 124
 Konttas, Simon 248
 Kornappel, Simone 248
 Kracht, Christian 95, 103, 132, 139, 151,
 152, 153, 154, 156, 157, 161
 Krauß, Angela 29, 30, 36, 246
 Krausser, Helmut 95, 103
 Krneta, Guy 189, 192, 193, 195, 196
 Kronauer, Brigitte 124
 Kuckart, Judith 16
 Kurt, Kemal 165

 Langer, Tanja 15, 16, 18
 Lehr, Thomas 21, 22, 24, 43, 45, 120
 Lendle, Jo 234
 Lentz, Michael 250, 253
 Lenz, Pedro 188, 189, 191, 192, 193, 196
 Leo, Per 15
 Lewitscharoff, Sibylle 76, 78, 84, 124,
 245, 246, 253
 Littell, Jonathan 24
 London, Jack 154
 Lorenc, Kito 187
 Lottmann, Joachim 211
 Lovecraft, Howard Phillips 156
 Lüscher, Jonas 65, 70, 71, 72, 139

 Maier, Andreas 252
 Mankell, Henning 219
 Mann, Thomas 153, 154
 Marías, Javier 219
 Maron, Monika 246
 Mayröcker, Friederike 124
 McGowin, Diana Friel 105
 Mechtel, Angelika 117
 Meinecke, Thomas 249, 250, 251
 Melville, Herman 154
 Menasse, Robert 227, 247
 Merkel, Rainer 65
 Meyer, Clemens 249, 251
 Moníková, Libuše 141
 Mora, Terézia 139, 140, 141, 143,
 145, 146, 148, 201, 203, 206, 207,
 245, 246, 247

- Müller, Herta 141, 181, 182,
203, 204, 205, 208
Müller, Olaf 15
Mulot, Sibylle 72
Munro, Alice 113
- Nabokov, Vladimir 154
Nádas, Péter 201
Nadj Abonji, Melinda 139, 140,
143, 146, 148, 149, 187, 188,
189, 190, 191, 194
Nadolny, Sten 129
Niermann, Ingo 95, 97, 99, 100,
101, 103
Noll, Peter 117
- Oksanen, Sofi 24
Oliver, José F. A. 177, 180, 181, 182, 187
Ören, Aras 165
Ovidius Naso, Publius 92
Özdamar, Emine Sevgi 165, 166,
167, 168, 171, 172, 173, 174,
175, 177, 187
- Pamuk, Orhan 219
Parkes, Nii Ayikwei 249
Pasternak, Simon 24
Pastior, Oskar 253
Pehnt, Annette 66, 107
Peltzer, Ulrich 41, 47, 64, 65, 68,
71, 72, 140, 247
Perc, Georges 253
Perutz, Leo 254
Peters, Christoph 56
Petrowskaja, Katja 19, 20, 21, 23, 24,
187
Pynchon, Thomas 151
- Raabe, Wilhelm 131
Rabinovici, Doron 19
Rakusa, Ilma 180, 200, 203,
204, 205
Ransmayr, Christoph 85, 86, 90,
91, 92, 93, 94, 129, 144, 161
Rau, Milo 219
Reh, Sascha 72
Rinke, Moritz 63, 65, 67, 68
Roche, Charlotte 101
Rock, Zé do 187
- Röggla, Kathrin 39, 40, 41, 42,
64, 65, 66, 67, 69, 71, 73,
140, 149, 219
Roth, Patrick 81, 84
Roy, Arundhati 219
Rückert, Friedrich 50
Rumi, Mevlana 50, 51, 52
Rushdie, Salman 49
- Schalansky, Judith 140, 149
Schami, Rafik 39
Scheffler, Rike 248
Schiller, Friedrich 241
Schimmelpfennig, Roland 248
Schischkin, Michail 206, 207
Schlingensief, Christoph 117, 118
Schlink, Bernhard 253
Schmidt, Kathrin 124
Schoch, Julia 36
Scott, Walter 152
Sebald, Winfried Georg 85, 86, 90, 91,
92, 94, 144
Seiler, Lutz 28
Şenocak, Zafer 49, 50, 51, 52, 59, 165,
168, 170, 171
Seyfried, Gerhard 130
Shakespeare, William 172, 173
Shteyngart, Gary 42
Stangl, Thomas 133
Stanišić, Saša 139, 141, 187
Stasiuk, Andrzej 121
Steinaecker, Thomas von 71, 140
Stein, Benjamin 79, 84
Streeruwitz, Marlene 21, 219, 246
Strunk, Heinz 97, 98, 103
- Tawada, Yoko 177, 182, 187, 188, 189,
190, 193, 195, 204, 206
Tennyson, Alfred 154
Timm, Uwe 130, 139
Trojanow, Ilija 134, 187, 218, 219
Tschui, Silvia 196
- Unigwe, Chika 249
- Vargas Llosa, Mario 137
- Wackwitz, Stephan 15, 16
Wagner, David 248

- Wallasch, Alexander 95, 97, 99, 100,
101, 103
Walser, Martin 215
Wander, Maxie 117
Weber, Anne 65, 81
Wegner, Armin 170
Weigl, Stefan 64
Werfel, Franz 170
Wetzel, Daniel 248
Wieland, Christoph Martin 241
Wilkomirski, Benjamin 81
Wolf, Christa 31, 33, 36, 215,
243, 245, 246, 252
- Yalçın, Kemal 165, 168, 169, 170
Zaimoglu, Feridun 56, 175, 177
Zeh, Juli 218, 219, 220, 221, 243,
245, 246, 247, 250, 251, 252
Zelasi, Taiye 249
Zelter, Joachim 140, 149
Zorn, Fritz 117
Zwetajewa, Marina 200