

Wiederbelebungsversuche.
Mediologisches Erzählen in der deutschsprachigen
Literatur der 1990er Jahre.

Zur Erlangung des akademischen Grades einer
DOKTORIN DER PHILOSOPHIE (Dr. phil.)
von der KIT-Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften des
Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)
angenommene
DISSERTATION
von
Carolin Knorr

KIT-Dekan: Prof. Dr. Andreas Böhn

1. Gutachter: Prof. Dr. Stefan Scherer
2. Gutachter: PD Dr. Christoph Deupmann

Tag der mündlichen Prüfung: 25.07.2017

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit interessiert sich für Erzählweisen junger Autoren der neunziger Jahre, die diese von vorherigen und nachfolgenden unterscheiden, ausgehend von dem Bewusstsein durch die ‚Wendemarke‘ 1989 und der ‚drohenden‘ Jahrtausendwende 2000. Besonders diejenigen Erzählweisen interessieren, die *unter* und *mit* den Bedingungen der ‚neuen Medien‘ operieren und beobachtbar machen, wie sich die Schreib- und Kommunikationsweisen verändern. Die philologische Analyse arbeitet die gemeinsame Schreibhaltung der Autoren heraus, den jeweiligen inhaltlichen Gegenstand eines Textes in seiner medialen Beschaffenheit aus den aktuellen Umständen heraus zugänglich, sinnlich präsent und unmittelbar evident zu machen.

In den untersuchten Texten wird über das Erzählen ein jeweils bekannter Gegenstand wiederholt *und* wiederbelebt. Dieses Präsentwerden sinnlicher Effekte eines Mediums im anderen untersucht die in den Neunzigern entstehende Mediologie. Deshalb schlägt die hier angestellte Untersuchung vor, diese Art des Erzählens als ‚mediologisch‘ zu bezeichnen. Die Mediologie ist eine spezifische Beobachtungsrichtung geisteswissenschaftlicher Untersuchungen der neunziger Jahre und lässt sich auf bestimmte Einzelinteressen zurückführen: Materialität der Kommunikation, Körper, Sinnlichkeit, Funktion der Kommunikation, Anthropologie, Medialität, Wirkung. Wesentlich ist 1999 die Mündung dieser Einzelaspekte in Albrecht Koschorkes *Körperströme und Schriftverkehr*. Der mediologische Ansatz Koschorkes fokussiert spezifisch den Prozess von Zeichenproduktion und -deutung in Abhängigkeit zu den Trägern der Kommunikation inklusive des menschlichen Körpers, indem er diesen Prozess an die grundlegenden, natürlichen Mechanismen von Verlebendigung und Tod knüpft. Dieses Interesse treibt jedoch nicht nur Wissenschaftler um, sondern auch Schriftsteller. Parallel lassen sich in Wissenschaft und Literatur dieselben Motivationen erkennen. Signifikante Merkmale der Prosa der Neunziger sind ebenso unter dem ‚Label‘ des Mediologischen subsumierbar. Das literarische Werkzeug medialer Prozesse stellt dabei das Erzählen dar – als mediologisches Erzählen.

Im Fokus dieser Arbeit stehen die sprachlichen Zeichen der Texte und deren Arrangements, die der Wiederbelebung des Themas und Herbeiführung einer sinnlichen Erkenntnis dienen. Die Varianz der strukturellen, materiellen und medialen Bauformen, mit denen das Textereignis herbeigeführt wird, bewegt sich zwischen zwei Polen: Zum einen beherrschen sie die innere Architektur der Texte, indem diese sich im Aufbau an den jeweiligen medialen Konventionen orientieren – von der Verwendung von Versatzstücken, über deren spezifischem Arrangement bis hin zu semantischem Umkreisen medialer Qualitäten und deren Evozieren auf sprachlich-ästhetischer Ebene; zum anderen reichen die Texte selbst in ihrer materiellen Struktur über ihre sprachliche Form hinaus und verweisen darüber auf andere Medien, aber auch auf ihre eigene Beschaffenheit im Verhältnis zu diesen.

Thomas Hettche stellt in seinen Werken mediale Korrelationen auf verschiedene Weise dar. *Inkubation* (1992) versammelt Erzählungen, die über starke intertextuelle und intermediale Verweise den Leser in ein hypertextähnliches Netzwerk hineinziehen und so dessen Medienkompetenz auf den Prüfstand stellen. Der Roman *NOX* (1995) thematisiert zum einen die Nacht des Mauerfalls am 9. November 1989, zum anderen aber auch welche Bedingungen und Effekte der technischen Medialisierung die Wahrnehmung dieses Ereignisses erzeugt haben.

Marcel Beyer erschließt mit seinem Roman *Flughunde* (1995) den Aufstieg der Nationalsozialisten durch deren wirkungsvoll eingesetztes Propagandamedium: die Stimme. Die politischen Großveranstaltungen, bei denen mit Hilfe von Tontechnik die Stimmen verstärkt und über die Radiogeräte ins ganze Land gesendet werden, umschließen und erschaffen den Raum, den ‚Körper‘ des Dritten Reiches. In Beyers Roman vernetzen sich die dem Leser ins akustische Gedächtnis gebrannten Stimmen zu einem dichten Verweissystem an Referenzen auf historische Figuren, Orte und Ereignisse. Er verknüpft das dokumentarische mit schein-dokumentarischem Material, Geschichte und Fiktion zu einer neuen Form von Wirklichkeit, in der die Effekte wahrheitsbildender Dokumente erkennbar werden.

Rainald Goetz' Texte schließlich sind Projekte der Gegenwartsdokumentation, die gekennzeichnet sind durch einen inhaltlich und sprachlich hohen Präsenzeffekt. Sie sind eng verbunden mit dem öffentlichen Raum, den Medien erzeugen und in dem sich Goetz beständig bewegt: Fernsehformate und -programme, Zeitungen, Theateraufführungen, Literatur, Kunstausstellungen und -installationen, Musikveranstaltungen (insbesondere in der Techno-Szene), Internetprojekte. Die Erzählung *Rave* (1998) und der „Roman eines Jahres“ bzw. das Internet-Tagebuch *Abfall für alle* (1999) sind Teil eines Gesamtprojekts mit dem Titel *Heute Morgen*, das die Jahre 1997 bis 2001 umfasst. Es ‚verschriftlicht‘ sie in unterschiedlichen Medien und Formaten und stellt so die dichte Vernetzung der Diskurse aus (weitere Teile dieses Projekts sind die Erzählung *Dekonspiratione*, das Theaterstück *Jeff Koons* und der Band *Celebration* mit „Texten und Bildern zur Nacht“).

Patrick Roths Roman *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) ist laut Untertitel eine „Seelenrede“. Im Sinne der abendländischen Metaphorologie ist die Seelenrede eine Wiedererweckung dessen, was sich zuvor in die Seele eingeschrieben hat. Vor der Folie des John-Ford-Spätwesterns *The Man Who Shot Liberty Valance*, der die Legendenbildung im ausgehenden Wilden Westen am Übergang zur Zivilisation reflektiert, verhandelt Roth unter Verwendung christlicher Mythen die Bedeutung des Narrativen für die Identitätsstiftung des Einzelnen und die Organisation gesellschaftlichen Zusammenlebens im Allgemeinen. Der Band ist Teil der sogenannten „Christus-Trilogie“, die mit den weiteren Bänden *Riverside. Christusnovelle* (1991) und *Corpus Christi* (1996) innerhalb der 1990er erscheint und abgeschlossen wird.

Georg Klein verortet seinen Roman in der titelgebenden, fiktiven und doch seltsam bekannt anmutenden Stadt *Libidissi* (1998) – irgendwo im Orient, irgendwann in der Zukunft. Mit einer labyrinthisch angelegten und in ihrer Bedeutung oszillierenden Sprache wird eine schwer durchschaubare Welt geschildert, in der eine am Schundgenre des Agentenromans angelehnte Handlung aktuelle Themen aufgreift: Medien und Gewalt, das Aufeinandertreffen von Kulturen, Rassismus und Geschlechteridentitäten. Er inszeniert semantische, sprachliche und formale Verschiebungen zwischen Genrekonventionen, Zeichenbedeutung und Erzählperspektiven. Damit fordert er eine permanente Dechiffrierungsleistung vom Leser und lenkt dessen Aufmerksamkeit auf die Form und den Modus des Dargestellten.

Thomas Meinecke nimmt sich in *Tomboy* (1998) den in den 1990er Jahren sowohl in den Kulturwissenschaften als auch in den öffentlichen Debatten aktuellen *gender studies* an. Sein Roman handelt von einer Heidelberger Studentin, die sich im Rahmen ihrer Magisterarbeit mit den Theoremen zur Konstitution geschlechtlicher Identitäten und den fließenden Grenzen zwischen männlich und weiblich auseinandersetzt. Nach dem medialen Vorbild des Sampling – eine Kunstfertigkeit, die Meinecke als DJ beherrscht – werden wissenschaftliche Referate und Diskussionen mit persönlichen Verhältnissen aneinandergereiht und ‚gemixt‘, um so die Durchdringung des Gender-Diskurses nicht nur abzubilden, sondern auch im Prozess der Lektüre zu entfalten und so intellektuell *und* sinnlich nachvollziehbar zu machen.

Das mediologische Erzählen lässt sich als Phänomen der Neunziger bestimmen, da das untersuchte Korpus gemeinsame Merkmale aufweist, die darauf zurückzuführen sind, dass deren Urheber unter denselben, für diesen Zeitraum signifikanten Einflüssen stehen. Zum einen sind es zu dieser Zeit virulente Tendenzen in Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft, die zu Bedingung und Motivation ihres Schreibens werden. Zum anderen sind es in historischer Hinsicht gemeinsame Vorbilder und literarische Traditionen, in die sie sich direkt oder indirekt stellen.

Alle hier untersuchten Texte thematisieren konkrete historische oder kulturelle Gegebenheiten, die mentalitätsgeschichtlich für den deutschsprachigen Kulturkreis von Bedeutung sind. Der erzählte Gegenstand soll im mediologischen Erzählen nicht nur abstrakt in seiner Bedeutung dargestellt, sondern auch konkret in seiner sinnlichen Dimension erfasst werden können, um die ebenbürtige Relevanz seiner inhaltlich-informationellen *und* materiell-medialen Vermittlung wahrnehmbar und damit auch reflektierbar zu machen. Deshalb inszenieren die Texte ihren Gegenstand, indem sie die realweltlichen Verhältnisse darstellen und im Prozess der Erzählung sinnlich wiederbeleben.

Die Konstruktion des Textes folgt der medialen Form, die mit dem erzählten Gegenstand verbunden ist. Die Texte verwenden in unterschiedlichem Maß Versatzstücke des thematisierten Gegenstandes. Die leichte Wiedererkennbarkeit des eingebauten Materials ist für die Textwirkung notwendig, um seitens des Lesers einerseits die Zuordnung zum Gegenstand zu

gewährleisten und andererseits die eigene Zuordnungsleistung vor Augen zu führen. Die Varianz und Häufigkeit der Verweise auf denselben Kontext machen diesen fast räumlich wahrnehmbar.

Die Texte versuchen die enge Verknüpfung von Körper und Medien darzustellen und dem Leser sinnlich zu plausibilisieren. Das mediologische Erzählen affiziert verstärkt diejenigen Sinne, die in der ursprünglichen Rezeption des dargestellten Gegenstandes angesprochen worden sind. Die Texte verdichten sich in der Lektüre zu Momenten sinnlicher Intensität, die den Körper des Lesers berühren und so in dessen physische Gegenwart als Präsenzeffekte hineinreichen. Wollte man das Verfahren des mediologischen Erzählens in einem Wort beschreiben, könnte man es als Körpererweckungskunst bezeichnen. Die Texte operieren mit der Erweckungsmacht des poetischen Wortes, um die sinnlichen Effekte medialer Erscheinungsmechanismen im direkten Übertrag vom Textkörper und Leserkörper zu vollziehen. Die spezifische Eigenschaft der Intensitätseffekte ist, dass sie die semantische und die formale Ebene des Textes zusammenführen.

Zentrale Motivation der mediologischen Texte und Motor der Erzählung ist die Darstellung von Verfahren zur Herstellung von Wirklichkeit in einer Zeit, in der dies über Medien und in Abhängigkeit zu deren Bedingungen geschieht. Mediologisches Erzählen führt vor, dass technische Medien eine konstitutive Rolle für den Wirklichkeitsbegriff der Moderne haben.

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung	1
1 Mediologisches Erzählen	3
1.1 Medien als Strukturgeber von Textereignissen.....	3
1.2 Sinnliches Textereignis zwischen ‚Wallungswert‘ und <i>sound</i>	7
1.3 Erzählen als anthropologische Konstante – Vom <i>grooming</i> zur Geschichte	12
2 Die Literatur der 1990er Jahre in Literatur- und Kulturwissenschaft.....	19
3 Analyse des mediologischen Erzählens als Phänomen der 1990er	25
II Kontextualisierung	31
1 Die 1990er Jahre zwischen Mauerfall und Millennium	33
2 Mediologisches Erzählen im Kontext der Diskurse der 1990er Jahre.....	41
2.1 Aufmerksamkeit für Materialität und Medialität der Kommunikation.....	41
2.2 Beobachtung von Übertragungsweisen	44
2.3 Wahrnehmung von Einschreibungsverfahren	46
2.4 Literatur ohne Augenzwinkern: nach der Postmoderne.....	50
3 Die literarische Tradition des mediologischen Erzählens	55
3.1 Epiphanie und Präsenz.....	55
3.2 Evidenz und sinnliche Gewissheit	59
3.3 Archetypen und Intensitätseffekte	62
III Fokussierung	67
1 Urszene – Der Stirnschnitt live aus Klagenfurt.....	69
2 Wiederbelebung von Geschichte(n) bei Thomas Hettche	73
2.1 Erzählen vom Mauerfall in <i>NOX</i> (1995).....	73
2.2 Körpererregungskunst	77
2.3 Mythenkonstruktion.....	83
2.4 Literarische Sektionen und Animationen	87
3 Wiederbelebung von Geschichte(n) bei Marcel Beyer	91
3.1 Erzählen vom Dritten Reich in <i>Flughunde</i> (1995)	91
3.2 Urgeräusche aus dem Schallarchiv	94
3.3 Im Inneren der Macht oder Die Macht des Inneren.....	98
3.4 Zeugen der Zeit.....	103

IV	Variierung	107
1	Rainald Goetz – Damals Eben Jetzt	109
1.1	Goetz, der Aufzeichner	109
1.2	<i>Rave</i> (1998)	113
1.2.1	Der Rave	113
1.2.2	Ping-Pong im Körper-Tanz-Raum	119
1.2.3	Epiphanien der „Formphantasie“	123
1.3	Mediologisches Erzählen bei Goetz: Authentizität	129
2	Patrick Roth – Literarischer <i>dissolve</i>	135
2.1	Roth, <i>the wanderer</i>	135
2.2	<i>Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten. Seelenrede</i> (1993)	141
2.2.1	Bibelwestern	141
2.2.2	Revelatorisches Kopf-Körper-Kino	147
2.2.3	Epiphanien des Profanen, das Fremde im Eigenen	153
2.3	Mediologisches Erzählen bei Roth: Mythografie	158
3	Georg Klein – Detektion im Hallraum der Sprache	161
3.1	Klein, der Hybridiseur	161
3.2	<i>Libidissi</i> (1998)	166
3.2.1	Schund	166
3.2.2	Leicht angeekelt und doch lüstern	174
3.2.3	Minimalfantastik und Minimalverschiebung	184
3.3	Mediologisches Erzählen bei Klein: Anrufung	191
4	Thomas Meinecke – <i>Lost in theorization</i>	195
4.1	Meinecke, der DJ	195
4.2	<i>Tomboy</i> (1998)	199
4.2.1	Literarisches Sampling	199
4.2.2	Stimulanz der Belastungszonen	206
4.2.3	Subjekterkenntnis	216
4.3	Mediologisches Erzählen bei Meinecke: Modulation	221
V	Rahmung	225
	Mediologisches Erzählen ist	227
	... thematisch faktual	227
	... materiell inszeniert	228
	... medial konstruiert	231
	... sinnlich affizierend	233
	... prozessual evozierend	238
	... unmittelbar erkenntnisstiftend	242

VI Endung	245
Danach	247
Siglenverzeichnis	253
Literaturverzeichnis	255

I Einleitung

Eine solche Rekapitulation sei eigentlich die Hauptsache, dadurch mache man sich alles erst dauernd zu eigen, und selbst Dinge, die man nur flüchtig gesehen und von denen man kaum wisse, dass man sie in seiner Seele beherberge, kämen einem durch solche nachträglichen Studien erst voll zu Bewusstsein und Besitz.

Theodor Fontane *Effi Briest* (2002, 160)

1 Mediologisches Erzählen

1.1 Medien als Strukturgeber von Textereignissen

Ob es die deutsch-deutsche Grenzöffnung in der Nacht vom 9. November 1989 in Thomas Hettches Roman *NOX* (1995) ist oder die wortgewaltige Sportpalastrede von Joseph Goebbels 1943 in Marcel Beyers Roman *Flughunde* (1995) – sie kennzeichnen sich durch ihre Bedeutsamkeit als wichtige Ereignisse der deutschen Geschichte und ihre je spezifische mediale Qualität, die mit ihnen unmittelbar verbunden ist. Beiden historischen Begebenheiten ist überdies gemeinsam, dass sich umgekehrt über sie und ihre mediale Beschaffenheit das gesamte mit ihnen zusammenhängende historische Großereignis erinnert: Die geistige und materielle Dimension der deutschen Wiedervereinigung steckt im Bild des Mauerfalls, der Zweite Weltkrieg und mit ihm das Dritte Reich erstehen unmittelbar aus dem Klang der Stimme Goebbels. Hettche und Beyer interessiert in ihren Romanen spezifisch diese Erweckungskraft der medialen Form, die das reine Wiedererinnern der Fakten zu einem sinnlichen Wiedererleben werden lässt und damit erfasst, welche Bedingungen diese Ereignisse überhaupt zu solchen macht und welche Bedeutung sie im gegenwärtigen Horizont des jeweiligen Lesers haben. Ziel der Texte ist es, das dargestellte Ereignis im Augenblick der Lektüre zu wiederholen. Dies wiederum bedeutet, die Autoren müssen für die literarische Fassung „nicht nur nackte Fakten finden“, „sondern auch passend angezogene Formen“¹, die der spezifischen strukturellen und materiellen Beschaffenheit dieser Fakten entsprechen, aus der das Textereignis dann hervorgeht. Texte, die die Wiederholung eines Ereignisses zum Ziel haben, folgen in ihrer Bauform der Struktur, aus der das ursprüngliche Ereignis hervorgegangen ist.² Diese Strukturen sind im 20. Jahrhundert unabdingbar an die Bedingungen der zunehmenden Technisierung und Medialisierung gebunden, über die sich die ereigniskonstituierenden Elemente in die menschliche Wahrnehmung übertragen.³ Einen Zugang zur ‚Realität‘ und ‚realen‘ Verhältnissen kann umgekehrt die Literatur nur über die Medien und die kommunikativen Praktiken gewinnen, die darüber entscheiden, was wirklich ist und was nicht. Ob sie von vergangenen oder aktuellen, punktuellen oder weitreichenden, singulären oder wiederkehrenden Ereignissen erzählt, fokussiert sie diese immer aus der aktuellen Gegenwart heraus, in der sich das Erzählte im Text wiederholen soll. Die Texte stellen demnach

¹ Kämmerlings (2011, 200).

² „Von einem Ereignis lässt sich nur im Verhältnis zu vorausgehenden und nachfolgenden Strukturen sprechen. Es bezeichnet die überraschende Störung oder Aufhebung eines Normalzustands und die Schaltstelle zu neuer Strukturbildung.“ S. Scherer (2003, 65); zur Bedeutung des Ereignisbegriffs für die Literaturwissenschaft strukturalistischer Prägung (Barthes, Lotman, Lévi-Strauss, Ricœur, Foucault, Greimas) und dessen Nutzen für eine entsprechende Literaturgeschichte vgl. Werle (2010).

³ Einen Überblick über ereignishaftes Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bietet Deupmann (2013).

mentalitäts- und medialitätsgeschichtliche Momentaufnahmen dar. Die zur jeweiligen Zeit vorherrschenden Medien bestimmen die Art und Weise des Zugangs zu ihr.

In der Literatur der neunziger Jahre ist eine starke Zunahme medialer Phänomene zu beobachten. Ist vielen Texten der vorangegangenen Jahrzehnte noch ein ignorierender, ablehnender oder pessimistischer Zug eigen, wenden sich die Texte der Neunziger den Medien in ihrer gesamten Vielfalt zu. Ob dies als affirmative Geste bezeichnet werden kann, muss im Einzelfall bestimmt werden, da nicht jeder der Texte sich an einer aktiven Zuwendung gegenüber der Ablehnung seiner Vorgänger abarbeitet. Generell kann jedoch gesagt werden, dass Medien als selbstverständlicher Teil der Lebenswirklichkeit und Welterschließung dargestellt werden. Der Zugang zu Welt *kann* nicht anders geschehen als über Medien. In Luhmanns Worten: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“⁴ Die Medien einer jeweiligen Zeit sind demnach unmittelbar mit dem Denken und Empfinden, dem Handeln und Verhalten verknüpft. Über die Beobachtung von Medienkonstellationen rückt damit gleichfalls die Mentalität dieser Zeit ins Zentrum. Wie stark die Verinnerlichung von Medien ist, verdeutlicht die Betrachtung, wie stark und auf welche Weise Medien in menschliche Alltagshandlungen integriert sind. Mediale Prozesse werden in das allgemeine Vokabular eingebunden, ja übersetzt und umgekehrt werden mediale Abläufe mit menschlichen Abläufen beschrieben.⁵

Die vorliegende Arbeit analysiert Erzähltexte junger Autoren der neunziger Jahre, die die mediale Durchdringung der Alltagswelt und den Zusammenhang zu informations- und bedeutungsgenerierenden Prozessen literarisch verarbeiten. Dafür stellen sie einen Bezug zur Alltagswelt her, indem sie realweltliche Sachverhalte wie konkrete historische Ereignisse oder andere signifikante Gegebenheiten thematisieren, die mentalitätsgeschichtlich für den deutschsprachigen Kulturkreis von Bedeutung sind und deshalb leserseitig als bekannt vorausgesetzt werden können. Von Interesse sind Autoren, die in diesen Jahren debütieren oder nach ‚Vorübungen‘ ihre ersten nennenswerten Werke veröffentlichen. Das Korpus umfasst Romane und Erzählungen von Marcel Beyer, Ulrike Draesner, Rainald Goetz, Thomas Hettche, Georg Klein, Thomas Meinecke, Andreas Neumeister, Patrick Roth, Peter Stamm und Marlene Streeruwitz.⁶ Die Schriftsteller sind zum damaligen Zeitpunkt bereits in ihren Dreißigern oder älter – man könnte sie also als herangereifte Junge bezeichnen. Auch die Älteren können trotzdem noch zu den jungen, im Sinne von neuen Stimmen gerechnet werden, da sie in den Neunzigern erste Aufmerksamkeit durch den Literaturbetrieb erfahren. Ziel der Untersuchung ist es, deren gemeinsame Schreibhaltung herauszuarbeiten, den jeweiligen

⁴ Luhmann (1995, 5).

⁵ Man sagt z. B. „Ich habe das abgespeichert.“, wenn man ausdrücken will, dass man sich etwas gemerkt hat.

⁶ Im besonderen Fokus stehen: Marcel Beyer *Flughunde* (1995), Rainald Goetz *Rave* (1998), Thomas Hettche *NOX* (1995), Georg Klein *Libidissi* (1998), Thomas Meinecke *Tomboy* (1998), Patrick Roth *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993). Ergänzend werden berücksichtigt: Ulrike Draesner *Lichtpause* (1998), Andreas Neumeister *Gut laut* (1998), Peter Stamm *Agnes* (1998) und Marlene Streeruwitz *Nachwelt*. (1999).

inhaltlichen Gegenstand eines Textes in seiner medialen Beschaffenheit aus den aktuellen Umständen heraus zugänglich, sinnlich präsent und unmittelbar evident zu machen.

In ihren Romanen wird über das Erzählen der jeweils dargestellte und bekannte Gegenstand wiederholt *und* wiederbelebt. Dieses Präsentwerden sinnlicher Effekte eines Mediums im anderen untersucht die in den Neunzigern entstehende Mediologie. Deshalb schlägt die hier angestellte Untersuchung vor, diese Art des Erzählens als ‚mediologisch‘ zu bezeichnen.⁷ Die Mediologie ist eine spezifische Beobachtungsrichtung geisteswissenschaftlicher Untersuchungen der neunziger Jahre und lässt sich auf bestimmte Einzelinteressen zurückführen: Materialität der Kommunikation, Körper, Sinnlichkeit, Funktion der Kommunikation, Anthropologie, Medialität, Wirkung. Wesentlich ist 1999 die Mündung dieser Einzelaspekte in Albrecht Koschorkes umfassender Studie *Körperströme und Schriftverkehr*. Der mediologische Ansatz Koschorkes fokussiert spezifisch den Prozess von Zeichenproduktion und -deutung in Abhängigkeit zu den Trägern der Kommunikation – inklusive des menschlichen Körpers –, indem er diesen Prozess an die grundlegenden, natürlichen Mechanismen von Verlebendigung und Tod knüpft. Dieses Interesse treibt jedoch nicht nur Wissenschaftler um, sondern auch Schriftsteller. Parallel lassen sich in Wissenschaft und Literatur dieselben Motivationen erkennen. Signifikante Merkmale der Prosa der Neunziger sind ebenso unter dem ‚Label‘ des Mediologischen subsumierbar. Das literarische Werkzeug medialer Prozesse stellt dabei das Erzählen dar – als mediologisches Erzählen.

Im Fokus dieser Arbeit stehen die sprachlichen Zeichen der Texte und deren Arrangements, die der Wiederbelebung des Themas und Herbeiführung einer sinnlichen Erkenntnis dienen. Die Varianz der strukturellen, materiellen und medialen Bauformen, mit denen dieses Textereignis herbeigeführt wird, bewegt sich zwischen zwei Polen: Zum einen beherrschen sie die innere Architektur der Texte, indem diese sich im Aufbau an den jeweiligen medialen Konventionen orientieren – von der Verwendung von Versatzstücken, über deren spezifischem Arrangement bis hin zu semantischem Umkreisen medialer Qualitäten und deren Evozieren auf sprachlich-ästhetischer Ebene; zum anderen reichen die Texte selbst in ihrer materiellen Struktur über ihre sprachliche Form hinaus und verweisen darüber auf andere Medien, aber auch auf ihre eigene Beschaffenheit im Verhältnis zu diesen.

Das Verwenden von unterschiedlichen medialen Versatzstücken in literarischen Texten hat eine lange Tradition⁸, bei der meist dessen dokumentarische oder Authentizitätsstiftende Funktion im Vordergrund steht – wie etwa Alfred Döblin in *Berlin. Alexanderplatz* (1929) Anzeigen, Nachrichten, Werbetexte und anderes einmontiert oder Uwe Johnson in

⁷ Wie bereits bei Scherer skizziert: S. Scherer (2002).

⁸ Die unterschiedlichen Formen (u. a. Collage, Cut-up, Bricolage) werden in der Literaturwissenschaft zusammengefasst unter dem Begriff ‚Montage‘: „Verfahren zur Produktion von Kunst aus vorgefertigten Teilen und das damit erzeugte Produkt.“ Jäger (2000, 631).

Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl (1970 und 1983) wiederholt Zeitungsartikel der New York Times verwendet, um die Romanhandlung in den Kontext des jeweils aktuellen Weltgeschehens einzubinden. Bereits hier reicht die Verwendung der Versatzstücke über die bloße Dokumentation hinaus, da die Teile auch inhaltlich strukturierende Funktion im poetischen System der Romane haben.⁹ Das Verfahren des mediologischen Erzählens geht jedoch noch einen Schritt weiter, wenn auch die je spezifische Wirkung der Versatzstücke poetologisch funktionalisiert wird. Dafür sind die jeweiligen Partikel in den poetischen Text integriert, obgleich ihre Herkunft erkennbar bleibt, damit der Effekt des Wiedererkennens und Wiedererstehens gelingen kann. Die intendierte Bewegungsrichtung dabei ist nicht, einen Zugang zum Gegenstand zu finden, sondern diesen in die Gegenwart zu holen. So wird die Romanhandlung von *Flughunde* durch den Fund einer Schallplatte aus dem Dritten Reich in der erzählten Jetzt-Zeit des Textes 1992 ausgelöst.

Im poetischen Text lenken die jeweils verwendeten Versatzstücke die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte sinnliche Qualität, die für den dargestellten Inhalt von zentraler Bedeutung ist. Auch die Popliteratur als zeitgleiches Phänomen der Neunziger nutzt das assoziative Potential spezifischer Gegenstände, um bestimmte Welten erstehen zu lassen. Artefakte dienen hier vorwiegend als Requisiten, die aus dem „Archiv“¹⁰ der kollektiven Erinnerung geholt wurden, um bestimmte Zeitmarker zu setzen: die der ‚Generation Golf‘¹¹. Gerade deren Leittext Christian Krachts *Faserland* reicht jedoch schon über diese Funktion hinaus, wenn die „Barbourjacke“¹² nicht nur als für diese Zeit typischer Identitätsstifter und Signal einer Gruppenzugehörigkeit aufgerufen wird, sondern über die materielle Qualität als Kleidungsstück eben auch das Oberflächliche, das Bekleiden als strukturelles Wesensmerkmal der jetzigen, jungen Generation dieses *Faserlandes* betont wird. Das mediologische Erzählen treibt dies noch weiter und rückt genau diese materielle Qualität in den Mittelpunkt. Nicht nur der Gegenstand selbst, sondern auch dessen strukturelle Beschaffenheit wird als signifikanter Teil dieser Zeit präsentiert – die Medien sind über das reine Erscheinen hinaus handlungsrelevant oder wirkungsästhetisch eingebettet. Die Medien sind in ihrer Form kennzeichnend für die gesellschaftliche Verfassung und ihre Kommunikationsweise. So spielen in Meineckes *Tomboy* Kleidungsstücke als Teil der geschilderten Jugendkultur ebenfalls eine zentrale Rolle, darüber hinaus aber auch deren gesamtgesellschaftliche Funktion in Genderzuweisungs- und Identitätsstiftungsprozessen. In Roths *Johnny Shines* evozieren die

⁹ Auch in anderen Kunstformen lässt sich dieses Verfahren beobachten: ‚scrapbooking‘ bezeichnet ein seit dem 19. Jahrhundert bekanntes Bastelhobby, bei dem in ein so genanntes ‚scrapbook‘ Fotos eingeklebt werden und mit anderen dazu passenden Dingen verziert werden. Die einzelnen Eindrücke der Fotografien und Erinnerungsstücke sollen zu einer Geschichte verbunden werden. Besonders wichtig dabei ist es, durch das Arrangement der verschiedenen Dinge die Stimmung oder Atmosphäre des festgehaltenen Ereignisses wieder zu erzeugen. Erst der Verbund unterschiedlicher materialer Qualitäten erzeugt die Stimmung erneut.

¹⁰ Baßler (2002).

¹¹ Illies (2000).

¹² Kracht (1995, 13).

Westernrequisiten einerseits ein typisches Westernsetting, andererseits wird darüber hinaus auch die Bedeutung des Hollywoodkinos als ‚Lieferant‘ von Sinnstiftungsmythen für die deutsche Kultur thematisiert.

Die Integration der Versatzstücke in den Fluss des Erzählens erfolgt durch je spezifische ‚handwerkliche‘ Verfahren. Meinecke operiert mit einer literarischen Form des Sampling, das die Textpartikel wie Musikteile ineinander überblendet. Die filmische Überblendung überträgt Roth auf die Literatur, um in *Johnny Shines* die Bildbereiche des Westerns und der Bibel engzuführen – auf sprachlicher Ebene unterstützt durch die affektive Kraft des Bibeltons. Die Verbindung der Partikel verleiht jedem Text sprachlich-materielle Homogenität und eine je spezifische Gestalt. Darüber hinaus erzeugt dies seinen individuellen und affizierenden Klang. Die Dynamik der Texte entsteht dabei aus diesem baulichen Gleichgewicht von Festigkeit und Beweglichkeit. Auch die Konventionen literarischer Genre bilden ‚Gerüste‘, in die Partikel eingefügt werden, wie etwa der Spionageroman bei Kleins *Libidissi* oder das Groschenheft bei Streeruwitz’ *Lisa’s Liebe*. Hettche wiederum lehnt sich stark an Formen des Märchens und antiker Mythen an.

1.2 Sinnliches Textereignis zwischen ‚Wallungswert‘ und *sound*

Die sinnliche Affizierung des Lesers orientiert sich in erster Linie an der sinnlichen Qualität des jeweils im Text verhandelten Themas. Das Reizschema folgt den Medien, die bei der Vermittlung des Themas involviert waren und über die es demzufolge wieder aufrufbar ist. Die tatsächlichen sinnlichen Effekte, die das mediologische Erzählen beim Leser hervorruft, können innerhalb dieser Studie selbstverständlich nicht untersucht werden, da sie außerhalb des Textes stehen und demnach mittels philologischer Analyse nicht erfasst werden können.¹³ Insofern konzentriert sich die hier angestellte Forschung auf die philologische Analyse der literarischen Werke und setzt das Einstellen von Effekten seitens des Lesers auf der Basis bestimmter, im Folgenden dargestellter Grundannahmen voraus. Sie stützen sich zum einen auf allgemein menschliche Prämissen und zum anderen auf zeichentheoretische oder pragmatische Grundlagen: Dem Leser können Aufmerksamkeiten für gewisse Bilder und Motive unterstellt werden, insofern sie allgemeine Interessen oder allgemein menschliche

¹³ Sie wären nur in der konkreten Messung am Leserkörper oder durch Befragung nach der Leseerfahrung ermittelbar und fielen somit in den Bereich neurowissenschaftlicher oder soziokulturwissenschaftlich empirischer Forschung, die wiederum keine Methoden zur Untersuchung der ursächlichen Textstrukturen bereithält.

Dispositionen berühren – also direkt auf die Gedankenwelt oder den Körper des Lesers übertragbar sind.¹⁴

Für die logische Seite der Erschließung literarischer Texte können die Konversationsmaxime nach H. Paul Grice¹⁵ geltend gemacht werden. Der Leser unterstellt der Mitteilung eines Textes, dass sie relevant ist, denn sonst würde sie nicht genannt werden. Er richtet demzufolge danach seine Wahrnehmung für den Zugang zum Text aus. Der Leser konstruiert aus den sprachlichen Informationen eines Textes eine fiktive Welt, deren Regeln er im Zusammenspiel von Weltwissen und Textwissen generiert. Die fiktive Welt folgt demnach zu einem gewissen Teil den vom Leser unterstellten menschlichen Regeln und kann darüber wiederum dessen menschliche Reaktionen evozieren.¹⁶ Jeder Text bietet nur eine bestimmte Menge an Informationen zu den einzelnen Figuren: Der Leser ergänzt diese zu ‚vollständigen Personen‘ durch Hinzufügen allgemein menschlicher Fakten¹⁷ nach rationalen Maßgaben der Kohärenz, Relevanz und Ökonomie¹⁸. Über das abduktive Schlussverfahren nach Charles S. Peirce¹⁹ folgert der Leser aus den im Text beobachtbaren Tatsachen im Abgleich mit den ihm bekannten Regeln auf einen Fall. Der Leser wird demnach vom literarischen Ereignis geradezu herausgefordert, darauf in seiner Weise zu reagieren.

Für die sinnliche Seite der Textwirkung können zum einen Reaktionen seitens des Lesers vorausgesetzt werden, da von bereits Bekanntem erzählt wird, also an bereits einmal Empfundenes appelliert wird. Zum anderen können basale, jedem Menschen zu eigene Reaktionsmuster angenommen werden, da das mediologische Erzählen unmittelbare, *ohne* intellektuelle Reflexion wirkende sinnliche Effekte evoziert.²⁰ Diese unterscheiden sich von Emotionen als ‚große Gefühle‘ wie Liebe oder Hass, die komplexe Gebilde aus genetischer Disposition, kultureller Erziehung, historischen Werten und situationsabhängiger Prozesse sind.²¹ Im Gegensatz dazu sind die Effekte des mediologischen Erzählens als Affekte zu bezeichnen, die unwillkürlich als direkte körperliche Reize erfolgen, also instinktgesteuerten

¹⁴ So erfährt die Liebe in der Handlung seit der Neuzeit eine gestärkte Aufmerksamkeit, weshalb jedem Leser eine gesteigerte Sensibilität für alle Motive, die im Zusammenhang mit der Liebe stehen, unterstellt werden kann. Ebenso gibt es körperliche Darstellungen, die instinktive Mechanismen des Menschen auslösen, die dem Denken zuvorkommen und denen er sich deshalb nicht verschließen kann, auch wenn es sich nur um eine Darstellung handelt.

¹⁵ Vgl. Grice (1996).

¹⁶ Vgl. dazu Jannidis (2000, 345).

¹⁷ Vgl. Jannidis (2004).

¹⁸ Vgl. dazu Köppe (2005b).

¹⁹ Vgl. z.B. Peirce (1985). Vgl. zu Abduktion Keller (1995), bes. Kap. 11 ‚Schlussprozesse‘.

²⁰ Die in Texten erzeugten sinnlichen Effekte werden von der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung kaum oder gar nicht erforscht. Die empirische Literaturwissenschaft wiederum nimmt fast ausschließlich die Autoren und Leser in den Blick, wobei Textanalysen nur eine marginale Rolle spielen.

²¹ „Emotionen sind körperlich-seelische Reaktionen, durch die ein Umweltereignis aufgenommen, verarbeitet, klassifiziert und interpretiert wird, wobei eine Bewertung stattfindet.“ Hülshoff (1999, 14).

Reflexen wie Wut, Freude, Trauer, Angst, Lust, Scham, Ekel entsprechen, die sich unmittelbar einstellen und ohne Umweg über den Kopf direkt den Körper treffen. Es sind Empfindungen als Sinnesreize in einfachster Form, die innerhalb basaler Kategorien des Riechens, Hörens, Sehens, Berührens operieren und so auch sinnliche Fähigkeiten überhaupt zu Bewusstsein bringen.

Die kulturellen Bedingungen spielen bei diesen unmittelbaren, körperlichen Reaktionen dennoch insofern eine Rolle, als sie sowohl von natürlichen Dispositionen als auch von anerzogenen Faktoren bestimmt werden.²² Ekel oder Scham zu empfinden sind angeborene physiologische Programme, *wovor* wir uns jedoch eckeln oder *wofür* wir uns schämen, ist kulturell bedingt verschieden.²³ Die Kunst wirkt an der Bildung solcher Reizfaktoren mit und sie ist auch ein Versuchsfeld für Empfindungen, bietet die Möglichkeit zur Ausbildung und Weiterentwicklung der natürlich angeborenen Dispositionen.

Literatur ist solch ein Anlass, (vor allem kognitive und emotionale) Adaptationen gefahrlos auszutesten und weiterzuentwickeln. Und zu einer solchen quasi ‚übenden‘ Betätigung angeborener Mechanismen, wo immer sich die Gelegenheit dazu bietet, werden wir motiviert durch Lust.²⁴

Das mediologische Erzählen operiert deshalb innerhalb von Bildern, Reizen und Symbolen, die besonders für den deutschen Kulturkreis prägend sind. Darüber wird dem Leser der Sozialisationsraum seiner Affekte deutlich. Kunst, die auf angeborene Präferenzsysteme aufbaut, bezieht daraus ihre überhistorische Plausibilität, da sich zwar die auslösenden kulturellen Einflüsse wandeln, die Affekte selbst jedoch nicht.

Unmittelbares Erkennen stellt sich ein aufgrund einer ästhetischen Stimmigkeit, die auf die gut gemachte Struktur des Textes zurückzuführen ist. Das unmittelbare Erkennen ist jedem Leser zugänglich, die Struktur muss dafür nicht ‚erkannt‘ werden. Der kundige Leser, der intellektuell in der Lage ist, auch die zu diesem Ereignis führende Struktur zu erkennen, offenbart sich dann noch ein spezifischer Mehrwert im Erkennen der Ästhetik. Das einfache Erkennen funktioniert jedoch auch so. Beispielsweise recherchierte Umberto Eco zum *Name der Rose* die maximal mögliche Länge von Wendeltreppen in Klöstern, um daran die maximal mögliche Länge der Dialoge zu bemessen, die beim Beschreiten dieser Treppe geführt werden können.²⁵ Dies plausibilisiert einen Text auf subtile Art und Weise, erzeugt ein Gefühl der Stimmigkeit, ohne dass der Leser genau sagen könnte, woher dies rührt. Ebenso funktioniert dieser Effekt umgekehrt, wenn sich Autoren einer fiktionalen ‚Faktentreue‘

²² Vgl. dazu Mellmann (2008).

²³ Für den Ekel umfassend dokumentiert bei Menninghaus (1999). Der Ekel ist ein „elementares Reaktionsmuster“, eine „Abwehrhaltung“, nach Nietzsche ein „spontanes und besonders kräftiges Nein-Sagen“ (ebd. S. 8); „die Empfindung des Ekels“ ist „kulturell codiert und ein Effekt von Erziehung“ (ebd. S. 250).

²⁴ Mellmann (2008, 364).

²⁵ Vgl. Eco (1984, 31ff).

innerhalb der erzählten Welt unterwerfen: Wolf Haas erfand für *Komm süßer Tod*, einen der Brenner-Romane, eigens eine spezielle Goldschmiedetechnik, um die tödliche Strangulation eines Mannes mit seinem eigenen Goldkettchen möglich zu machen. Die ausführliche Beschreibung dieser Schmiedetechnik vermittelt dem Leser die Gewissheit, dem Text mit den im Alltag unmittelbar ablaufenden Erkenntnis- und Verstehensmechanismen begegnen zu können, da die Regeln der erzählten Welt mit den Regeln der realen Welt übereinstimmen. Die Literaturwissenschaft kann diese Eigenschaften des Textes wiederum offenlegen und als effekterzeugende Struktur beschreiben. Hierbei ist zu betonen, dass die damit angestrebte Interpretation des Textes ihre Plausibilisierung darin erfährt, inwieweit sie an eben jene Strukturen zurückgebunden werden kann.

Der Lektüre kommt eine zentrale Rolle in der Wirkungsweise des mediologischen Erzählens zu. Der Text, so Hans-Georg Gadamer, existiert allein in der „immer erneuerten Wirklichkeit des Erfahrenwerdens“²⁶. Texte „sind immer erst im Zurückkommen auf sie eigentlich da“²⁷. Der Text existiert nur in der Zeit der Lektüre und wird zum Gegenstand des konstituierenden Zeitbewusstseins. Er kommt nur in der Interaktion verschiedener Mechanismen zustande, von Edmund Husserl beschrieben als: Retention und Reproduktion.²⁸ Reproduktion meint das reine Lesen des Textes, wobei essentiell ist, dass es eine genaue Reproduktion nicht geben kann, da sich gewisse Bedingungen immer ändern. Retention meint die unmittelbare Vergangenheit eines gerade eben Gewesenen. Dorthin verschwindet das gerade eben Gelesene. Die Präsenz des Textes kann nur aus dem paradoxen Verhältnis beider Mechanismen heraus erzeugt werden: Die Beschreibung von etwas Präsentem geschieht immer erst in dem Moment, in dem dieses Präsent bereits vergangen ist. Diese Beschreibung macht das Präsent aber auch erst zu dem Präsenten, das es ist. Die Gegenwärtigkeit des Textes ist immer eine nachgetragene, sekundäre.

Für die gelingende sinnliche Textwirkung entscheidend ist der Klang. Der *sound* ist das Inflationwort der Neunziger: Die Postmoderne Theorie hatte *sound, noise* oder das ‚Rauschen‘ zu programmatischen Begriffen erhoben. Rauschen entsteht aus der Gleichzeitigkeit und Überlagerung unterschiedlicher Klangwellen, ist also diffus, richtungslos und nicht entschlüsselbar. Es umfasst damit synonymisch alle Reibungspunkte der Postmoderne mit der Moderne. *White Noise*, weißes Rauschen ist der Titel des 1985 erschienenen und für die amerikanische Postmoderne zentralen Romans von Don DeLillo. Im Begriff ‚weißes Rauschen‘ kreuzt sich ein naturwissenschaftlich-technisches Phänomen aus der Physik, genauer der Nachrichtentechnik, mit körperlich-sinnlicher Wahrnehmung. „Am Anfang war der Sound.“²⁹ – so beginnt Jochen Hörisch seine poststrukturalistisch basierte Geschichte der

²⁶ Gadamer (1965, XVII).

²⁷ Gadamer (1984, 46).

²⁸ Vgl. Husserl (1985).

²⁹ Hörisch (2001, 22).

Medien. Der Ursprung allen Seins ist mit Geräusch verbunden: „Sein und Sound sind zweieinig.“³⁰ Hörisch koppelt seine Geschichte der Medien an die Sinne: Medien sind *Armaturen der Sinne*³¹.

In seiner Studie *Lullaby of Birdland*³² liest Friedrich A. Kittler Goethes Gedicht *Wandrer's Nachtlied* (1780) nicht als Ausdruck eines lyrischen Ichs, sondern als reines Klangerlebnis. Der Form nach ist das Gedicht ein Lied, genauer ein Wiegenlied, das den Leser auf unmittelbare Weise anspricht, allein durch den Klang, den reinen Laut, abgesehen von den Worten. Das Gedicht *Wandrer's Nachtlied* ruft als Wiegenlied aufgrund der kulturellen Sozialisation die Erinnerung an unsere eigene Mutter wach und erzeugt eine Wirkung von Geborgenheit, Trost, Schutz und Liebe. Das in diesem Moment Entstehende fasst Kittler unter den Begriff des *sound*. *Sound* entsteht, indem ein Text in seiner Beschaffenheit an bestimmte Wahrnehmungsbedingungen des Rezipienten appelliert. *Sound* ist das, was nicht im Text *ist*, aber durch ihn hervorgerufen wird. In der Musik bezeichnet Wolfgang Scherer den *sound* als das, was jenseits der Noten ist: „Das, was der Notenschrift entgeht, nennt Scherer *Sound*.“³³ *Sound* „wird am Rand der Schrift“³⁴ hörbar. Zeitlich parallel zum musikwissenschaftlichen Begriff des *sound* bei Scherer entwickelt Kittler eine medienwissenschaftliche Kategorie gleichen Namens – die beiden Entwicklungen verliefen jedoch unabhängig voneinander.³⁵ Kittler bezeichnet mit *sound* das „Unaufschreibbare der Musik und unmittelbar ihre Technik“³⁶. Scherer und Kittler entwickeln ihren *sound*-Begriff beide anhand populärer Musik: Bei Scherer ist es Patti Smith, bei Kittler sind es Pink Floyd, The Doors, The Beatles, Jimi Hendrix und auch Jazz-Musiker wie Lester Young, Charlie Parker und Dizzy Gillespie. Den beiden Konzepten ist gemein, dass sie „die Materialitäten und Funktionsweisen von Medien und nicht das hermeneutische Sinnverstehen fokussieren wollen“³⁷.

Gottfried Benn bemaß die poetische Wirkung eines Wortes als dessen „Wallungswert“³⁸, der sich entfaltet in Abhängigkeit zu den es umgebenden Worten. Dieser Wallungswert ist dem Wort nicht generell eigen, sondern resultiert aus dem je eigenen Verwendungszusammenhang im Text und auch dem Stellenwert im imagologischen System des Autors. „Das gesprochene Wort verliert seinen Eigensinn und gewinnt Nachbarsinn“³⁹, beschreibt es Robert Musil im Nachlass zu *Der Mann ohne Eigenschaften*. Der *sound* als spezifischer, einem

³⁰ Hörisch (2001, 23).

³¹ Hörisch/Wetzel (1990).

³² Kittler (1991).

³³ Papenburg (2008, 97).

³⁴ W. Scherer (1982, 141).

³⁵ Vgl. Papenburg (2008, 97).

³⁶ Kittler (1993b, 133).

³⁷ Papenburg (2008, 99).

³⁸ Benn (2001, 25).

³⁹ Musil (1978a, 1084).

Autor zuordenbarer Klang des Textes, resultiert folglich aus der spezifischen Konstellation der Worte, die den „Wallungswert“ ermöglicht.⁴⁰ Mit Hilfe von Isotopieketten⁴¹ als Korrespondenzen zwischen den semantischen Einheiten des Textes werden Bedeutungsräume aufgemacht, die die Aufmerksamkeit des Lesers darauf lenken, bestimmte Worte in bestimmter Weise zu lesen. Benn beschreibt die Wirkungsweise solcher Worte als körperliche: Er stellt sich vor, der Körper sei mit Flimmerhaaren bedeckt, die in der Lage sind, auf Worte zu reagieren – jedoch nicht auf alle, sondern eben nur auf solche mit Wallungswert. Benn beschreibt den Effekt anhand des Wortes ‚blau‘, das im thematischen Zusammenhang mit dem Süden enormen Wallungswert erhält – „es ist das Südwort schlechthin“⁴². Blau ist auch die Farbe der Romantik als Zeichen der Nacht und der Nähe zur Dunkelheit.⁴³ Die mediologischen Texte etablieren immer zwei parallele Wallungsräume, einen semantischen und einen formalen, die sich in den Intensitätseffekten verbinden. Roth etabliert in *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) den semantischen Wallungsraum ‚Western‘ und den formalen ‚Bibel‘. Meinecke fokussiert in *Tomboy* (1998) den Leser semantisch auf Vivians Genderblick, formal auf die elektronische Musiktechnik des Sampling.

1.3 Erzählen als anthropologische Konstante – Vom *grooming* zur Geschichte

Die hier vorgenommene Untersuchung stellt sich in die Tradition der Literarischen Anthropologie, indem sie Literatur in ihrer Funktion für den Menschen ‚als Ganzes aus Körper und Geist‘⁴⁴ betrachtet. Helmut Pfotenhauer versteht Literatur „als einen authentischen, durch Selbsterfahrung und Selbstreflexion gewonnenen Aufschluss über die Natur des Menschen“⁴⁵. Speziell der Roman, „der sich dem Gesetz seiner ‚inneren Geschichte‘ nach entwickelt“, erlaubt Erkenntnis über „den Zusammenhang der verschiedenen Bedingungen,

⁴⁰ „Was liegt im Autor vor? [...] Der Autor besitzt: [...] Worte, die in seiner Hand liegen, zu seiner Verfügung stehen, mit denen er umgehen kann, die er bewegen kann, er kennt sozusagen seine Worte. Es gibt nämlich etwas, was man die Zuordnung der Worte zu einem Autor nennen kann. Vielleicht ist er auch an diesem Tag auf ein bestimmtes Wort gestoßen, das ihn beschäftigt, erregt, das er leitmotivisch glaubt verwenden zu können.“ Benn (2001, 20).

⁴¹ „Semantische Übereinstimmungen zwischen Wörtern oder Minimalsequenzen innerhalb eines Textes.“ Heine- mann (2000, 191).

⁴² Benn (2001, 25).

⁴³ Novalis' Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* (1802) umkreist die für die Poetologie der Romantik zentrale Suche nach der Poesie im Leben (Universalpoesie) anhand der Suche des Protagonisten nach einer blauen Blume. Die blaue Blume wird darüber zum Sinnbild der Romantik.

⁴⁴ Vgl. Schings (1994).

⁴⁵ Pfotenhauer (1987, 1).

welche ein Individuum als sinnlich-sittliche Komplexion formen“⁴⁶. Diese Perspektive bezieht in die Analyse von Literatur nicht nur die kognitive Dimension des Fingierens und Imaginierens⁴⁷ mit ein, sondern insbesondere auch sinnliche Qualitäten. Das Erzählen ist dabei weniger auf das Verstehen ausgerichtet als auf das Präsentifizieren – sinnliches Verstehen statt Sinnverstehen. Kittler rückt dahingehend die materielle Seite der Kommunikation in den Fokus: etwa die *Aufschreibesysteme*, *Grammophon*, *Film* und *Typewriter*.⁴⁸ Koschorke wiederum widmet sich insbesondere der Funktion des Körpers als Ort der Produktion und Rezeption von Literatur – den Zusammenhängen zwischen Körperströmen und Schriftverkehr.⁴⁹

Die Literarische Anthropologie erlaubt eine Vielzahl und Verbindung unterschiedlich gelagerter Erkenntnisinteressen, die sich im Wesentlichen zwischen literatur-, philosophie- und kulturwissenschaftlichen Überlegungen und kulturanthropologischen, ethnologischen und kultursoziologischen Fragestellungen an Literatur bewegen.⁵⁰ So sind etwa Koschorkes anthropologische Untersuchungen an Literatur als dezidiert kulturwissenschaftliche Beobachtungen zu bezeichnen, da er keine literarischen Verfahren betrachtet. Im Rahmen dieser Untersuchung soll eine solch genaue Analyse der Erzählverfahren geleistet werden, deren Ergebnisse wiederum an eine kulturwissenschaftliche oder mentalitätsgeschichtliche Perspektive angeschlossen werden soll. Wie erzählt wird, sagt etwas über die Verfasstheit der Menschen aus.

Mediologisches Erzählen operiert strukturell, effektiv und kognitiv mit den Mechanismen von Ereignishaftigkeit, Intensität und Evidenz, die als Momente vorübergehender Verschiebung und Verdichtung aus der Prozessualität ihres ‚Trägermaterials‘ resultieren. Das mediologische Erzählen verdeutlicht, wie die Effekte unmittelbar an die Materialität gebunden sind. Der Träger im literarischen Text ist die Erzählung, die als solche im schriftlichen Material vorliegt und beobachtbar ist: Das mediologische Erzählen kennzeichnet sich dadurch, dass es sowohl die Effekte im Text hervorruft, als auch beobachtbar macht, wie diese Effekte aus der Materialität hervorgehen. Es rückt die Funktion des Prozesses in den Fokus: Die mediologischen Texte arbeiten diesbezüglich alle mit Erzählsituationen, die einerseits eingängig sind, sich jedoch einer endgültigen Vereindeutigung widersetzen. Damit zwingen sie den Leser, sich mit der eigenen Position gegenüber dem Erzählten auseinanderzusetzen. Er

⁴⁶ Pfotenhauer (1987, 1). Die hier angestellte Untersuchung geht jedoch nicht so weit wie Pfotenhauer, literarische Texte in die Nähe wissenschaftlicher Experimente zu rücken und sie als tatsächliche Versuchsanordnungen zu sehen. Literatur ist immer ästhetisch geformt und stellt kein Realitätsszenario dar. M. E. muss dies Literatur nicht leisten (dafür gibt es die Naturwissenschaften), sondern soll vielmehr Muster und Strukturen von Vorstellungs-, Bedeutungs- und Identifikationsmechanismen abbilden und gleichzeitig vollziehen. Inwiefern und in welcher Form dabei Bezug zur Realität genommen wird, wird im Kapitel „Kontextualisierung“ zu zeigen sein.

⁴⁷ Vgl. Iser (1993).

⁴⁸ Vgl. Kittler (1985), ders. (1986).

⁴⁹ Koschorke (1999).

⁵⁰ Vgl. Laak (2009, 338).

muss sich fragen, was ihm da von wem erzählt wird. Im mediologischen Erzählen erweist sich die anthropologische Bedeutung des Erzählens als Grundprinzip menschlicher Kommunikation, das nicht nur von kognitiv-informationellem, sondern auch von materiell-sinnlichem Gehalt getragen wird.

Darin bewegt sich das mediologische Erzählen analog zu anthropologischen Untersuchungen, die dem Erzählen den Status einer Universalie zuweisen: „Das Erzählen ist ein Phänomen, dessen Bedeutung weit über den Bereich der Literatur hinausgeht; es bildet ein wesentliches Element für unser Verständnis der Wirklichkeit.“⁵¹ Die literarische Anthropologie⁵² verortet die Geburtsstunde des Erzählens bereits bei der Geburtsstunde der Sprache selbst. Der britische Anthropologe Robin Dunbar untersuchte die Mittel zur Pflege der sozialen Beziehungen in Affenherden.⁵³ Zentrale Funktion nimmt hierbei das gegenseitige Lausen, das sogenannte *grooming*, ein. Dunbar hat beobachtet, dass die Zeit, die für das *grooming* verwendet wird, proportional mit der Größe der Gruppe wächst – je größer die Gruppe, desto mehr Zeit für *grooming* wird notwendig. Gleichzeitig wurde auch festgestellt, dass auch die Größe der Gehirne zunahm, also die kognitiven Kapazitäten stiegen. Das einzelne Gruppenmitglied muss mehr Beziehungen pflegen und deren Entwicklung im Auge behalten, auch die der anderen untereinander: Das komplexer werdende Sozialleben stellt also erhöhte kognitive Anforderungen. Mit *grooming* ist letztlich nur eine begrenzte Gruppengröße bewältigbar, da immer ein bestimmtes Maß an Zeit für die Sorge um Lebensunterhalt und Fortpflanzung aufgewendet werden muss. Aus diesem Grund werden, so Dunbars These, andere Formen der Kontaktpflege notwendig: die Sprache. Mit Sprache können gleichzeitig mehrere Gruppenmitglieder ‚gepflegt‘ werden. Es kann mit Hilfe der Sprache auch *über* Beziehungen geredet werden, sowohl über die eigenen als über die der anderen. Der daraus entstehende Alltagsklatsch erfüllt so zum einen die Lust am Klatsch und die Gier nach Neuigkeiten, zum anderen die höchst wichtige Funktion der Bildung einer Basis für das menschliche Sozialleben. Die Sprache wird also zum Erzählen benötigt.

Wenn Dunbars Theorie auch nur ‚eine‘ wichtige Linie der Entwicklung trifft, so folgt daraus, dass die menschliche Sprache sich nicht zum wenigsten ausgebildet hat, damit die Menschen einander voneinander erzählen können.⁵⁴

Nach Dunbars Theorie ist die Sprache also um des Erzählens Willen entstanden und nicht (wie ältere Theorien vermuten) im Zusammenhang mit dem Gebrauch von Werkzeug oder

⁵¹ Butor (1984, 53).

⁵² Die Bedeutung der Literatur für die menschliche Kommunikation wird in der Wissenschaft seit den 1980ern im Umkreis der literarischen Anthropologie untersucht. Eine differenzierte Darstellung des Gegenstands der literarischen Anthropologie bietet Riedel (2004); einen Überblick über die Entwicklung und den Stand der Forschung bietet Laak (2009).

⁵³ Die Forschung Dunbars in ihrer Relevanz für die Literaturwissenschaft bzw. die literarische Anthropologie ist dargestellt bei M. Neumann (2000, 284f.).

⁵⁴ M. Neumann (2000, 284).

für die Kooperation auf der Jagd. Das Erzählen ist demnach als direktes Substitut von Körperkontakt zu werten – als „Körperströme“⁵⁵. Im literarischen Erzählen, das durch die zusätzliche Verwendung ästhetischer Mittel in höherem Maße sinnliche Effekte freisetzen kann, tritt diese Verbindung besonders deutlich hervor. Das mediologische Erzählen nutzt diese Effekte, um die sinnlich-körperliche Dimension menschlicher Kommunikation einerseits zu thematisieren und andererseits auch hervorzurufen. Mit der Sprache kommt eine neue Dimension zum Sozialleben hinzu: Die Sprache bringt die Möglichkeit zur Lüge und Täuschung mit sich, wie es vorher in solchem Maß nicht möglich war – um in Dunbars Bild zu bleiben: Man kann nicht uneigentlich lausen. Dies führt einerseits zu einer Komplexitätssteigerung, andererseits birgt es die Möglichkeit zur Erfindung neuer, paralleler, fiktiver Welten mit sich. Es bedeutet aber auch, dass die Unterscheidung von Ernst, Lüge und Fiktion gelernt werden muss. Die fiktiven Welten werden zu einer Bühne, auf der Handlungsabläufe imaginär ausprobiert werden können. Wir lassen, mit Karl Popper gesprochen, statt uns selbst unsere Hypothesen sterben.⁵⁶ Mit dem Erzählen beginnt die Entdeckungsreise ins Reich des Möglichen und der Ausbildung dessen, was Musil als „Möglichkeitssinn“⁵⁷ bezeichnet hat. Geschichten werden im Lauf der Zeit immer komplexer gesponnen und erreichen – spätestens seit der Autonomieästhetik – ein immer größeres Maß an Eigenständigkeit als fiktive Welt gegenüber der realen. Sie greifen immer weiter aus, schließen Vergangenheit und Zukunft ein und machen Zeit erfahrbar.

Das Erzählen von Geschichten und ihre Rezeption gleichermaßen erfordern die Fähigkeit, sich in die Lage eines anderen hineinzusetzen, denn Geschichten funktionieren als eine Art „mentales Probehandeln“⁵⁸ zwischen dem Leser und den Figuren innerhalb der Handlung – nach den Gesetzen, die für tatsächliche Interaktion zwischen Menschen gelten. Grundlegend dafür ist die spezifische Fähigkeit des Menschen, anderen Individuen und sich selbst Überzeugungen, Gefühle und Absichten zuzuschreiben. Dabei wird erstens der Unterschied zwischen dem eigenen und einem anderen Bewusstseinszustand erkannt, zweitens wird der Bewusstseinszustand des anderen auch als Ursache des zu erwartenden Verhaltens begriffen und drittens ist Empathie in den Gefühlszustand des anderen möglich. Bei der Rezeption von Geschichten werden diese Erfahrungen und Kenntnisse über sich selbst und den anderen zu den Maßgaben, nach denen die kausalen Handlungsfolgen verknüpft werden: nach Bedingung und Folge, Mittel und Zweck. Die Sprache versetzt den Menschen in die Lage, komplexe Informationen außerhalb seines Körpers zu codieren und individuums- und situationsunabhängig zu speichern. Sie ist die Voraussetzung dafür, dass der Mensch im Blick auf sich selbst, die Welt und sein Verhalten ein „selbstgesponnenes Bedeutungsgewebe“⁵⁹ ausbilden

⁵⁵ Koschorke (1999).

⁵⁶ „Laßt unsere Hypothesen anstelle von uns sterben.“ Marcuse/Popper (1971, 71).

⁵⁷ Musil (1978a, 16).

⁵⁸ M. Neumann (2000, 287).

⁵⁹ Geertz (1987, 9).

konnte, also ein umfassendes, überindividuell gültiges Ordnungssystem. Erzählen ist ein Mittel, Informationen zu verpacken, sodass sie überpersönlich und überzeitlich zur Verfügung stehen. Das Durchspielen möglicher Zukunftsszenarien ist damit ein Vorgehen, um aus der aktuellen Gegenwart heraus, Handlungsmöglichkeiten zu analysieren und daraus auszuwählen. Diese Zukunftsszenarien erzählen die eigene Geschichte weiter, sind also ebenfalls narrativ strukturiert. Da die Möglichkeiten prinzipiell endlos sind, lässt der Mensch sich dabei von Traditionen leiten, die ihm aus dem Erfahrungsschatz seiner Gruppe in Form narrativer Muster zur Verfügung steht. Der Mensch strukturiert sich die Welt in Geschichten: Wir machen uns die Zeit zu unserer, zu menschlicher Zeit (Ricoeur).⁶⁰

Die Aneignung von Welt über fiktionale Geschichten nimmt hierbei eine besondere Stellung ein, da literarischen Texten kein eindeutiger Sinn zu- oder abgesprochen werden kann. Eine Handlung ist sinnvoll, wenn der Zweck erkennbar ist, den die Handlung zum Ziel hat. Ein Satz macht Sinn, wenn er grammatikalischen Regeln folgt und inhaltlich verständlich ist. Beide Definitionen reichen jedoch nicht aus, um den Sinn eines *literarischen* Textes zu bestimmen. Der Sinn eines literarischen Textes kann daran bemessen werden, inwiefern er einen Beitrag zum Sinn des Lebens einer Person beitragen kann.⁶¹ Da dieser Sinn für jeden Menschen etwas unterschiedliches ist und jeder Mensch unterschiedliche Vorstellungen davon hat, ob und weshalb sein Leben sinnvoll ist, kann ein Text nur daraufhin befragt werden, wie viel Sinnstiftungspotenzial in ihm steckt. Ein solcher ‚Potenzialträger‘ ist die Erzählstruktur:

Der ‚erzählende‘ Zugang zu unserem Leben weist unsere Lebensvollzüge als kausal miteinander verknüpft aus; er erlaubt uns, eine Vielzahl von Ereignissen als am ‚Faden der Erzählung‘ aufgereihten ‚auf einen Blick‘ zu begreifen; er ermöglicht uns, vertraute affektive Schemata auszuagieren; und er verleiht einzelnen Ereignissen neue, aufeinander abgestimmte Bedeutungsaspekte im Rahmen einer gemeinsamen Zielbezogenheit.⁶²

Literarischen Werken können narrative Muster entnommen werden, „mit bzw. *in* denen sich die Episoden unseres eigenen Lebens erzählen lassen“⁶³. Literatur kann demnach Ordnungsmuster bereithalten, mit denen der Leser sein Leben bedenken und verstehen kann und die ihn in die Lage versetzen, Werturteile darüber zu fällen. Das mediologische Erzählen veranschaulicht die Rolle traditioneller und aktueller Narrative in Sinnstiftungsprozessen unter medialen Bedingungen. Häufig anzutreffen sind Märchen und antike Mythen, aber auch die Bibel, das Hollywoodkino oder populärkulturelle Erzählformen. Die Texte dominieren inszenierte Erzählsituationen: Es werden starke Erzählfiguren konturiert, Erzählerfiguren gewechselt oder schwer zu entschlüsselnde Positionen konstruiert, die das Augenmerk des Lesers auf die Erzählsituation lenken, auf die Tatsache, dass hier gerade etwas erzählt wird.

⁶⁰ Ricoeur (1988, 9f. u. 13).

⁶¹ Vgl. Köppe (2005a, 2).

⁶² Köppe (2005a, 7).

⁶³ Ebd.

Jedoch machen alle eine klare Identifikation des Lesers mit einer Figur unmöglich. Die Verweigerung einer Identifizierung soll dem Leser verdeutlichen, dass er sich hier (s)eine eigene Geschichte erzählt – so, wie er sie sich konstruiert.

Mit der persönlichen Erfahrung wird auch die immer ein bestimmtes Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einschließende Zeit „in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ artikuliert wird; umgekehrt ist die Erzählung in dem Maße bedeutungsvoll, wie sie die Züge der Zeiterfahrung trägt.“⁶⁴ Dies kongruiert mit der Annahme von Neurobiologen, Psychologen und Soziolinguisten, die dem Erzählen eine zentrale Bedeutung für die Konstruktion von menschlicher Identität zuschreiben. Die Neurobiologie geht davon aus, dass die Ausbildung der hirnpfysiologischen Grundlagen für die Entstehung und Entwicklung des menschlichen Bewusstseins in unmittelbarem Zusammenhang steht mit dem Phänomen des Erzählens. Psychologen nehmen an, dass ein ‚Selbst‘, ein ‚Ich‘ sich nur ausbildet durch die Fähigkeit zur narrativen Organisation von Geschehen. In der Soziologie gilt, dass Erzählen die Stiftung und Erhaltung sozialer Ordnung ermöglicht und dem Entwurf von Selbst- und Fremdbildern dient.⁶⁵ „Im Rahmen von Erzählungen ordnet und deutet der Mensch die Welt und positioniert sich in der Zeit.“⁶⁶ Identität wird im Wesentlichen gestiftet durch das Vermögen, seine eigene Geschichte zu erzählen und diese im Zusammenhang mit den Geschichten anderer zu positionieren. „Auf die Frage danach, wer man ist, wie man so geworden ist, was man sein will und wie einen die anderen sehen, erzählt man (s)eine Geschichte(n).“⁶⁷ Die eigene Geschichte ist immer eingebunden in ein Geflecht aus vorangegangenen Erzählungen, mit denen sie korrespondieren muss. Diese Anschlussfähigkeit ist konstitutiv und wird garantiert durch bestimmte Muster, Regeln und Konventionen, an denen die Geschichten sich ausrichten. Literarische Texte sind Mittel, solche ‚Identitätsmuster‘ zu etablieren. Die jeweilige Identität entsteht aus dem Lesen des Menschen und der Zeichen, die er trägt, in der Wechselwirkung von äußerlicher Zuweisung und innerlicher Deutung – die Auferstehung des Menschen aus den Zeichen.

Im semiotischen Verständnis bilden Zeichen und semiotische Praktiken die Grundlage kultureller Gemeinschaften – sie erschaffen sie. Der Zugang zu allen relevanten Bereichen des Lebens geschieht demnach über Zeichen.⁶⁸ In der Vorstellung von einer ‚Lesbarkeit der

⁶⁴ Ricœur (1988, 13).

⁶⁵ Vgl. dazu Scheffel (2011, 77).

⁶⁶ C. Klein (2011, 83).

⁶⁷ C. Klein (2011, 84).

⁶⁸ „‚Kultur‘ bzw. ‚Gesellschaft‘ basiert auf Kommunikation: somit auf dem Austausch (verbaler und nonverbaler) zeichenhafter Äußerungen. Eine Kultur bzw. darin eine Epoche ist nicht zuletzt dadurch charakterisiert, über welche Zeichensysteme sie verfügt, wie sie Zeichen welcher Zeichensysteme verwendet und welche ‚semiotischen Praktiken‘ sie in welchen für sie relevanten Bereichen ihrer Realität (z. B. Alltag, öffentliche vs. private Situationen, Kunst, Musik, Literatur, Politik, Religion, Geschichtsschreibung) entwickelt.“ Titzmann (2003, 419).

Welt⁶⁹ bündelt sich die Vorstellung dieser generellen Zeichenhaftigkeit. Für das mediologische Erzählen interessant sind dabei die spezifischen Unterschiede in den sinnlichen Qualitäten der Verlebendigungsmechanismen, die von den Unterschieden der Zeichenvermittler, den Medien, herrühren: Die kristalline Qualität digitaler Computerkanäle, die scharfkantige Tonspur der Schallplatte, die synthetisch-wummernden Rhythmen elektronischer Musik, die bunte Bilderwelt des Hollywoodkinos oder die taktile Körperkommunikation der Popkultur.

⁶⁹ Blumenberg (1979); bei Blumenberg steht die Lesbarkeit als Paradigma für die Erfahrbarkeit der Welt.

2 Die Literatur der 1990er Jahre in Literatur- und Kulturwissenschaft

Die Literaturgeschichte hat sich in den letzten Jahrzehnten von einer Einteilung in namengebende Epochen abgewendet hin zu einer neutralen Unterscheidung nach Dezennien oder historisch bedeutsamen Daten. Der Gegenstand der vorliegenden Arbeit fällt zeitlich zwischen 1989 und 2000 und beinhaltet damit den Zeitraum der neunziger Jahre. Gleichzeitig liegt er zwischen zwei historischen Wendemarken: dem Mauerfall in Berlin und dem Millenniumswechsel.

Bereits in den späten neunziger und frühen Nullerjahren erschienen erste Überblicksdarstellungen der Literatur der Neunziger. Der von Andreas Erb herausgegebene Band *Baustelle Gegenwartsliteratur*⁷⁰ und der Tagungsband *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989*⁷¹ versammeln Überblicksaufsätze zu einzelnen Entwicklungen. Diese werden jedoch nicht begleitet von Darstellungen, die übergreifende Thesen weiterführen oder gar aufstellen, sondern bleiben im Wesentlichen kontextunabhängige Einzelanalysen. Nicht zuletzt ist dies der Diversität dieser Zeitspanne geschuldet, die aus thematisch und formal vielfältigen Texten, kontroversen Literaturdebatten und grundsätzlichen Umwälzungen in der Literaturwissenschaft resultieren. Vor diesem Hintergrund erscheinen die Überblicksdarstellungen, die die Literatur seit 1989 mit bestimmtem Fokus in den Blick nehmen, dem Gegenstand angemessener zu begegnen.⁷² Meike Herrmann bringt es auf den Punkt:

Die Gegenwartsliteratur hat sich seit 1989/90 in einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sehr gut eingerichtet; nach schnellerer Bewegung und Richtungsentscheidungen verlangt diese Vielfalt keineswegs.⁷³

Die Gleichzeitigkeit spiegelt sich auch in der weiterhin unterschiedlichen Verwendung des Begriffes ‚Gegenwart‘ wider: Die Bezeichnung der Literatur nach 1945 als Gegenwartsliteratur hält sich parallel neben einer zeitlich eingeschränkten Betrachtung⁷⁴, was eine

⁷⁰ Erb/Krauss/Vogt (1998).

⁷¹ Kammler/Pflugmacher (2004).

⁷² Fokus auf Literatur als Form der Erinnerung und Geschichtskonstruktion: Beßlich/Grätz/Hildebrand (2006); Gansel/Zimniak (2010). Untersuchung der ‚Wende-Literatur‘: Wehdeking (1995); Cambi (2008); Lüdeker/u. a. (2010). Fokus auf die Generationenfrage: Wehdeking (2007); Andre (2011). Gattungsspezifischer Zugang: Freund/Freund (2001), Rohde/Schmidt-Bergmann (2013).

⁷³ Herrmann (2006, 113); sinnvolle Ergänzung zu den notwendig an der Oberfläche bleibenden ‚großen‘ Literaturgeschichtsschreibungen: Schnell (2003); T. Kraft (2003). Die Reihe *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* wird von Carsten Gansel und Herman Korte herausgegeben und umfasst einzelne Bände verschiedenster Autoren und Herausgeber mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Eine Überblicksdarstellung bietet der Band Gansel/Herrmann (2013).

⁷⁴ Z. B. Preusser (2003); Wassmann (2009); Richter (2010).

unbedachte Verwendung des Begriffs unmöglich macht. Dies reicht sogar so weit, dass die Probleme bei der Begriffsbestimmung von Gegenwart bereits ein eigenes Forschungsfeld bilden, das eigene Tagungen und Veröffentlichungen hervorbringt.⁷⁵ Die Grundproblematik des Begriffs ‚Gegenwartsliteratur‘ ist seine kurze Haltbarkeit. Zum Zeitpunkt einer Veröffentlichung zur Gegenwartsliteratur kann diese bereits deutlich als vergangen wahrgenommen werden.⁷⁶ Die vorliegende Arbeit schließt sich deshalb dem Standpunkt an, den Begriff ‚Gegenwartsliteratur‘ als „eine Art Behelfskategorie“ anzusehen, „zur Periodisierung dessen, was noch nicht zu periodisieren ist, insofern es noch nicht als etwas Abgeschlossenes überblickt werden kann“⁷⁷. Im Rahmen dieser Arbeit soll gerade ein solcher Überblick über das Korpus geschaffen werden, indem eine klare Herausarbeitung der Veränderungen an den historisch signifikanten Schwellen 1989 und 2000 über die Beschreibung des Phänomens ‚mediologisches Erzählen‘ angestrebt wird. Das Korpus soll demnach aus dem ‚Zustand‘ der Gegenwartsliteratur in die Kontinuität der Literaturgeschichte überführt werden.

Eine besondere Darreichungsform der Überblicksdarstellungen hat sich im Laufe der letzten Jahrzehnte verbreitet: Es ist die biografisch orientierte Lesedokumentation etablierter Literaturkritiker. Seit den achtziger Jahren erscheinen in regelmäßigen Abständen solche gesammelten Rezensionen, Feuilletonartikel und Essays als subjektive Form von Literaturgeschichte *en miniature*: von Hubert Winkels, Helmut Böttiger, Thomas Kraft, Uwe Wittstock, Hermann Kinder, Reinhard Baumgart, Richard Kämmerlings, um nur ein paar zu nennen.⁷⁸ In einigen Fällen werden die einzelnen Beiträge in einen systematischen Zusammenhang unter einer zentralen These gebracht, in anderen Fällen folgen sie lediglich der chronologischen Lektüre des Autors. Der Nutzen für wissenschaftliche Fragestellungen ist bei diesen Darstellungen durchweg vom Darstellungsinteresse der Bände und der Qualifikation der Autoren abhängig, da die Beiträge ursprünglich alle nicht an ein Fachpublikum gerichtet waren.⁷⁹ Besonders ergiebig sind die Bände, die eine nachträgliche Bearbeitung erfahren haben,

⁷⁵ Braun (2010a); Brodowsky/Klupp (2010). Die vielschichtige Problematik ergibt sich daraus, dass nicht nur unterschiedlich lange Perioden unter Gegenwartsliteratur gefasst werden, sondern auch die Aufmerksamkeiten verschieden gelagert sind: So wurden unter Gegenwartsliteratur zwar stellenweise durchaus nur Veröffentlichungen der jüngsten Vergangenheit subsumiert, jedoch nur von ‚alten‘, etablierten Autoren.

⁷⁶ Besonders deutlich wird die Diskrepanz bei dem Band *Gegenwartsliteratur seit 1968* hg. von Klaus Briegleb und Sigrid Weigel, der 1992 veröffentlicht wurde, dessen Beiträge jedoch bereits vor der deutsch-deutschen Wiedervereinigung 1989 eingereicht waren: vgl. dazu S. Scherer (1993, 179f.).

⁷⁷ S. Scherer (1993, 181).

⁷⁸ Baumgart (1994); Böttiger (2004); Braun (1986); Hage (2007); Hartwig (2012); Kämmerlings (2011); Kinder (1995); T. Kraft (2000); ders. (2005); Winkels (1988); ders. (1997); ders. (2005); Wittstock (1995); ders. (2009).

⁷⁹ So ist bspw. der Band von Thomas Kraft laut Untertitel als *Werbeschrift* konzipiert, soll also Werbung machen für die deutsche Gegenwartsliteratur. Der wissenschaftliche Wert ist demnach gering anzusetzen, obwohl der Autor selbst Wissenschaftler und Herausgeber des „Lexikons der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ ist. Nebenbei bemerkt, erreicht Kraft mit dieser Publikation noch nicht einmal sein selbst gestecktes Ziel der Bewerbung, da er auch dafür viel zu sehr an der Oberfläche der Texte bleibt. Krafts Band entspricht eher einer reinen Sammlung und Kategorisierung der aktuellen literarischen Trends.

sei es in Form von Systematisierung, Querverweisen oder auch Resümees. Ein von Böttiger offen dargelegtes, den übrigen unterstellbares Anliegen dieser Bände ist, im „Spannungsfeld von Subjektivität und Objektivität“⁸⁰ diejenigen Schriftsteller zu ermitteln, die „man auch in zwanzig Jahren noch kennt“⁸¹. Alle Autoren des hier berücksichtigten Korpus⁷ sind neben anderen in diesen Bänden zu finden und haben sich seither in der Tat zu relevanten Größen des literarischen Feldes entwickelt. Hinsichtlich philologischer Befunde sind für die Fragestellung dieser Arbeit im Wesentlichen die Veröffentlichungen von Hubert Winkels, Uwe Wittstock und Richard Kämmerlings von Interesse. Aus der Vielfalt der Untersuchungen leitet Meike Herrmann die These ab, dass der Zugang zur jüngsten Gegenwartsliteratur offenbar leichter über Themen oder Diskurszugehörigkeiten funktioniert, denn über ihre Poetik oder Erzählform.⁸² Die Neunziger sind bestimmt durch dieses Nebeneinander. Die vorliegende Arbeit strebt deshalb keinen Zugang über die Konstruktion einer Generation an, sondern sucht den Weg über die Beobachtung eines literarischen Verfahrens, das als für die Neunziger unter den neuen Autoren verbreitetes Phänomen dargestellt werden soll.

Wie eben herausgearbeitet, gibt es eine Reihe von Zugängen zum genannten Korpus unter bestimmen Fragestellungen. Diese lassen sich anhand ihres Darstellungsinteresses grob in zwei Kategorien unterteilen: Zum einen gibt es die an einer Thematik oder an einem Diskurszusammenhang ausgerichteten, zum anderen die an spezifischen Poetiken oder Schreibweisen interessierten. In thematischen Untersuchungen spielen Textstrukturen eine untergeordnete Rolle und werden meist nur oberflächlich erschlossen – oder die Texte werden lediglich als Belege angeführt. Hierzu ist anzumerken, dass Studien der ersten Kategorie weit häufiger in systematischer Weise vorgehen (sei es als speziell ausgerichteter Sammelband oder Monografie), letztere liegen zumeist nur in Einzeluntersuchungen vor oder geschehen vereinzelt im Rahmen einer thematischen Fragestellung. Systematische und umfassende Untersuchungen von Schreibweisen bleiben selten. Die vorliegende Arbeit will solch eine systematische Untersuchung vornehmen. Von Interesse sind hierbei Studien aus beiden Kategorien, da das mediologische Erzählen einerseits in seiner poetologischen Struktur analysiert werden soll, die andererseits aber in spezifischer Weise mit den virulenten Themen und Diskursen (Pop, Wende, NS-Zeit, Genderdiskurse, Medien und Medientheorie) dieses Zeitraums verbunden ist.

⁸⁰ Böttiger (2004, 19).

⁸¹ Böttiger (2004, 11).

⁸² Vgl. Herrmann (2006, 113); in den Neunzigern gibt es ein Nebeneinander vieler Autorengruppen: Es gibt die Platzhirsche (Günter Grass, Martin Walser, Christa Wolf) neben der neuen Generation (Judith Hermann, Peter Stamm, Claudia Rusch); eine „späte Ost-Moderne“ (Wolfgang Hilbig, Reinhard Jirgl) neben „hochwertig-unauffälligen Dauersellern“ (Uwe Timm, Monika Maron, Josef Haslinger); Lieblinge der Literaturwissenschaft (W. G. Sebald, Marcel Beyer, Thomas Hettche, Rainald Goetz) neben ebenso gelobten Einzelgängern (Wilhelm Genazino, Georg Klein, Felicitas Hoppe); (ebd.).

Da die Autoren des genannten Korpus' alle in den Neunzigern debütieren (oder frühestens in den Achtzigern), tauchen sie literaturgeschichtlich in Untersuchungen auf, die sich mit der Konstruktion einer Generation der Neunziger befassen und sich an der Dichotomie alt vs. jung abarbeiten.⁸³ Die Auseinandersetzung mit der Vorgängergeneration spielt jedoch in der vorliegenden Studie eine untergeordnete Rolle, da dies für das hier analysierte Phänomen kein substantielles Motiv ist, auch wenn einzelne Schriftsteller des Korpus' dies tun. Goetz z. B. nimmt diese Haltung stellenweise sehr wohl ein und ist deshalb ebenso dem Phänomen Pop zuzurechnen, dem das Jung-Sein⁸⁴ und die Rebellion gegen die ‚Alten‘ klar inhärent ist. Das mediologische Erzählen ist ein strukturelles Phänomen, die Identifikation mit der eigenen Zeit und der eigene Zugang zur Vergangenheit stehen für die Schriftsteller im Fokus. Auch will die vorliegende Arbeit keine Generation etablieren, sondern eine Form des Erzählens darstellen, die für diese Zeit aus bestimmten, hier darzulegenden Gründen spezifisch ist. Die Konstruktion der Generation der Neunziger wäre eine Aufgabe, die an die Ergebnisse dieser Studie anschließen könnte und dabei ebenso weitere signifikante Phänomene berücksichtigen müsste.

Thematisch angelegte Studien, wie etwa zu Populärkultur, Berlin-Thematik, Fräuleinwunder, Geschichte, Historisierung, Wenderoman, sind für die hier durchgeführte Untersuchung relevant, insofern sie auch auf konkrete Schreibweisen oder den Aspekt des Körpers und der Sinne eingehen.⁸⁵ Die Popliteratur ist dahingehend eines der am besten erschlossenen literarischen Phänomene der Neunziger.⁸⁶ Pop ist Gegenwart: Die Literatur ist gekennzeichnet durch Schreibweisen des Gegenwärtigen⁸⁷, wird geschrieben von jungen Autoren, die synonym für gegenwärtige Veränderungen stehen und denen man nachsagt, sie verstünden gegenwärtige technisch-mediale Umstände besser als die alten Schriftsteller, und sie erzählt von der aktuellen Gegenwart, reicht maximal zurück in die selbst erlebte Vergangenheit. Die Popautoren sind „Archivisten“⁸⁸ der Gegenwart. Der inhaltliche Aspekt steht im Vordergrund.

Die Theorieaffinität der Literatur der Neunziger ist bereits in einzelnen Untersuchungen dargelegt worden: Besonders die mit Beginn der Postmoderne rezipierten poststrukturalistischen Theorien beherrschen das Feld, prägten bereits die Literatur der vorherigen Jahrzehnte und gaben ihr neue Impulse.⁸⁹ Es sind Theorien des Zeichens, der Sprache, der Schrift, des

⁸³ Matthias Politycki und Rainer Moritz bspw. haben bereits 1997 versucht, eine Diskussion über die „Generation der 78-er“ anzustoßen: Politycki (1997); Moritz (1997).

⁸⁴ Im Fall Goetz muss es korrekterweise das ‚Sich-jung-fühlen‘ heißen, da er sich als bereits über 30-Jähriger in die Technozene stürzt.

⁸⁵ In diesem Zusammenhang interessieren auch historisch angelegte Studien, die hier hinsichtlich der 90er und der konkreten Schreibweisen vertieft werden sollen; besonders: Bartl (2002); Köhnen (2008).

⁸⁶ Z. B.: Baßler (2002); Arnold (2003) [text+kritik Sonderband: Pop-Literatur]; Grabienski/Huber/Thon (2011).

⁸⁷ Schumacher (2003).

⁸⁸ Im Untertitel: Baßler (2002).

⁸⁹ Dokumentiert im Sammelband: Wittstock (1994).

Textes, der Medien, der Kommunikation, der Systeme, der Zeit, der Geschichte, der Erinnerung, der Diskurse, der Erkenntnis, des Wissens, des Subjekts, der Geschlechter, des Körpers – kurz: alles menschliche, allzu menschliche betreffend. Für die Texte des Korpus' ist kennzeichnend, dass sie die Theorien nicht (nur) inhaltlich verarbeiten und verhandeln, sondern darüber hinaus mit literarischen Mitteln ausagieren und den Leser nachvollziehen lassen. Mediologisches Erzählen ist im Erzählen vollzogene Theorie.⁹⁰

Für die Literatur der achtziger und neunziger Jahre wurde bereits eine *Wiederkehr des Erzählens*⁹¹ verzeichnet, nachdem die Postmoderne eine kritische Haltung gegenüber dem Erzählen etabliert hatte.⁹² Auch eine Wiederkehr der ‚Realität‘ seit den Neunzigern verzeichnet 2012 die Tagung *Nach der Postmoderne. Formen und Funktionen des ‚Realitätseffekts‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* und der daraus hervorgegangene Tagungsband.⁹³ Der Konferenzbericht verzeichnet die vier Sektionen, nach denen „die Häufung von Realitätseffekten in der Literatur seit ca. 1990“ schematisch zu erfassen versucht wird:

1. die Verwendung von Realitätssignalen als Verweise auf die tatsächliche Lebenswelt; 2. das explizite Einschreiben autobiographischer Aspekte in dennoch fiktional bleibende Literatur; 3. die Integration pornographischer Passagen in literarisch anspruchsvolle Zusammenhänge; 4. die verstärkte Aufarbeitung zeitgeschichtlicher Ereignisse.⁹⁴

Im Sammelband unternimmt Dirk Niefanger den Versuch einer Systematisierung der Realitätseffekte.⁹⁵ Dies bestärkt die Beobachtung, dass Realitätseffekte seit den Neunzigern signifikant sind, unternimmt jedoch keine umfassende oder brauchbare Systematisierung, da diese zu wenig die ästhetische Funktion der Effekte erfasst. Problematisch ist m. E. auch die fehlende Differenzierung von verschiedenen Ebenen wie etwa unter Punkt drei in der obigen Sektion, der ‚reale‘ körperliche Reaktionen des Lesers, wie sie bei pornografischen Beschreibungen erwartbar sind, neben ‚Realitätseffekte‘ referentieller Art stellt. Hierbei stellt sich die Frage, ob reale Reaktionen überhaupt dezidiert als Realitätseffekte zu bezeichnen sind, denn Reaktionen sollten doch hoffentlich immer zu erwarten sein. Die Tatsache, dass Punkt drei derart nennenswert erscheint, unterstützt jedoch den hier zu prüfenden Befund für die Neunziger, dass häufig stark körperliche Beschreibungen auftauchen.

Zu den Autoren des Korpus' liegen bereits einzelne Studien vor, die Aspekte des mediologischen Erzählens untersuchen oder berühren. Diese Untersuchungen werden nur im Umfang

⁹⁰ Vgl. z. B. S. Scherer (2002); Deupmann (2003); Wegmann (2010); Horstkotte (2012a).

⁹¹ Förster (1999).

⁹² Die Postmoderne hat ein gespaltenes Verhältnis zum Erzählen: Sie verwendet es entweder im Modus der Ironie oder im Modus des Misstrauens, dass dadurch letztlich kein Sinn gewonnen werden kann. Unter den Amerikanern, Italiener, Deutschen gleichermaßen: Thomas Pynchon *V* (1963), Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Don DeLillo *White Noise* (1985), Patrick Süskind *Das Parfum* (1985).

⁹³ Krumrey/Vogler/Derlin (2014).

⁹⁴ Vecchiato (2013, 419).

⁹⁵ Niefanger (2014).

einzelner Aufsätze angestellt und nicht in einen größeren systematischen Zusammenhang gebracht. Im Rahmen der hier vorgelegten Arbeit sollen die Ergebnisse dieser Studien integriert, erweitert und systematisiert werden. Einige Autoren sind bereits in Werkstudien untersucht worden, in denen die Poetologie und ihre Entwicklung herausgearbeitet werden soll. Die jeweiligen Zugriffe sind unterschiedlich umfangreich und ergiebig und werden in den jeweiligen Kapiteln zur Textanalyse berücksichtigt. Die Blickrichtungen sind hier meist parallel zueinander: entweder mediale Bezüge oder narrative Verfahren. Die hier angestrebte Untersuchung versucht für die jeweiligen Autoren beides zu vereinen und dies anschließend als weitreichendes, da vielen gemeinsames Phänomen zu bestimmen.

3 Analyse des mediologischen Erzählens als Phänomen der 1990er

Die vorliegende Arbeit interessiert sich für Erzählweisen in den 1990ern, die diese von vorherigen und nachfolgenden unterscheiden, ausgehend von dem Bewusstsein durch die ‚Wendemarke‘ 1989 und der ‚drohenden‘ Jahrtausendwende 2000. Besonders diejenigen Erzählweisen interessieren, die *unter* und *mit* den Bedingungen der ‚neuen Medien‘ operieren und beobachtbar machen, wie sich die Schreib- und Kommunikationsweisen verändern. Die Vermittlung von Informationen über Medien prägen die Informationen selbst und prägen wiederum auch den Zugang zu ihnen, ihren Wiederaufruf. Die Texte funktionieren im Bewusstsein struktureller und materieller Qualitäten und sind darin stark beeinflusst durch die in den Neunzigern besonders virulenten theoretischen Schriften postmoderner Tradition: Medientheorie, Gendertheorie, Diskurstheorie, Zeichentheorie, Kommunikationstheorie. Das Korpus selbst markiert jedoch eine Literatur, bei der der spezifische Gestus der Postmoderne langsam verschwindet: Sie ist nicht mehr bestimmt von der Abarbeitung an der Moderne. Sie operiert zwar unter den mit der Postmoderne verbundenen Bedingungen, bricht jedoch mit deren Postulaten, die sich spezifisch auf die Abgrenzung von der Moderne beziehen.

Die Arbeit versucht nicht, eine literaturgeschichtliche Epoche zu installieren. Wollte man das Jahrzehnt der Neunziger als eine literarische Epoche bestimmen, so müsste man dies über die gleichberechtigt nebeneinander stehende Vielfalt der Erzählformen und -inhalte leisten. Einzelne Texte können widerspruchsfrei mehreren Phänomenbereichen angehören, wie z. B. Alexa Hennig von Lange's *Relax*, das zum einen Pop ist und zum anderen auch die das neue ‚Fräulein-Wunder‘ repräsentiert, da ersteres eine ästhetische Kategorie darstellt und letzteres eine eher kulturelle oder literaturbetriebliche. Oder Thomas Meineckes *Tomboy*, das sich ebenfalls unter dem Rubrum ‚Pop‘ einordnen, aber eben auch unter Aspekten des mediologischen Erzählens analysieren lässt. Das mediologische Erzählen stellt nur *ein* literarisches Phänomen unter vielen dar und soll gegenüber den anderen, bereits wissenschaftlich beschriebenen weder betont noch bevorzugt, jedoch als ein signifikantes für die Mentalität dieses Jahrzehnts herausgearbeitet werden. Insbesondere hinsichtlich der Unterschiede von den vorangegangenen Achtzigern und den folgenden ‚Nullerjahren‘.

Das mediologische Erzählen lässt sich als Phänomen der Neunziger bestimmen, da das untersuchte Korpus gemeinsame Merkmale aufweist, die darauf zurückzuführen sind, dass deren Urheber unter denselben, für diesen Zeitraum signifikanten Einflüssen stehen. Zum einen sind es zu dieser Zeit virulente Tendenzen in Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft, die zu Bedingung und Motivation ihres Schreibens werden. Zum anderen sind es in historischer Hinsicht gemeinsame Vorbilder und literarische Traditionen, in die sie sich direkt oder indirekt stellen. Im anschließenden Kapitel „Kontextualisierung“ soll deshalb zunächst der

Bezugsrahmen für die Untersuchung erarbeitet werden. Zum einen gilt es zu benennen, unter welchen Einflüssen und Bedingungen die Schriftsteller der Neunziger operieren, welche Fragestellungen sie umtreiben und was sie motiviert. Ebenso interessiert die literarische Tradition, in der sie stehen, welche historischen Schriftsteller als Vorbilder fungieren. Daran zu bestimmen sind die Koordinaten, innerhalb derer das mediologische Erzählen zu verorten ist und von denen die anschließende Untersuchung des Korpus' geleitet wird.

In einem ersten Schritt werden im Kapitel „Fokussierung“ die Konstruktion und Funktion des mediologischen Erzählens anhand von Romanen von Thomas Hettche und Marcel Beyer analysiert und dargelegt. Das folgende Kapitel „Variierung“ erweitert die Perspektive über detaillierte Einzeluntersuchungen von Rainald Goetz, Patrick Roth, Georg Klein und Thomas Meinecke, um die Bandbreite des mediologischen Erzählens zu erfassen. Dabei sollen ebenso einzelne Poetologien genauer in den Blick genommen und das mediologische Erzählen funktional darin verortet werden.

Im Kapitel „Rahmung“ schließlich wird das Phänomen aus den gewonnenen Erkenntnissen abgeleitet und unter Hinzuziehung des erweiterten Korpus' (Ulrike Draesner, Andreas Neumeister, Peter Stamm, Marlene Streeruwitz) im Blick auf die neunziger Jahre umgrenzt. Das Schlusskapitel „Endung“ soll die Frage nach den spezifischen Änderungen in den folgenden Nullerjahren beantworten.

Im Zentrum der philologischen Untersuchung stehen narratologische Spezifika, mit denen die Texte die Verlebendigung entfalten. Die Analyse stützt sich deshalb auf typische Kategorien der Erzählforschung: die Erzählsituation, die Figurenzeichnung, die Gestaltung der erzählten Welt und die Logik der Ereignisfolge.⁹⁶ Hinsichtlich der Erzählsituation steht im Fokus, in welche Position der Leser gegenüber dem Erzähler oder den Erzählern gestellt wird, da die Texte sehr stark mit Nähe und Distanz arbeiten. Ebenso wird das Erzählen selbst in den Fokus gerückt, indem die Erzählsituation als tatsächliche Situation im Text inszeniert wird. Auch gibt die Erzählsituation darüber Aufschluss, wie die Informationsvergabe gestaltet und die Ereignisfolge gesteuert wird. In Bezug auf die Figurenzeichnung interessiert vor allem, welche Verfahren die Texte verwenden, um dem Leser die Figuren als lebendige, sinnliche Wesen erscheinen zu lassen. Die Texte nutzen diese Verfahren – wie zu zeigen sein wird – besonders stark, da dem Leser die Verlebendigungsmechanismen und sein spezifischer Anteil daran gerade deutlich werden sollen. Auch die Gestaltung der erzählten Welt geschieht über sinnliche Qualitäten, die die Orte des Geschehens entweder als bereits bekannte wiedererstehen lassen (z. B. Berlin in der Nacht des Mauerfalls) oder aber gezielt als Stereotypen aufrufen (z. B. Bunker, orientalische Stadt). Die Geschwindigkeit und Richtung der Erzählung stellen weitere Aspekte der Untersuchung dar, um darüber Aussagen zu treffen, wie die Texte den Prozesscharakter inszenieren.

⁹⁶ Bode (2011); Martínez (2011); Martínez/Scheffel (2012).

Die untersuchten Texte erzählen von Themen, die dem Leser bereits bekannt sind. Ihr Ziel ist es, sie erneut aufzurufen über die sinnlich-medialen Kanäle, mittels derer es in den Gedächtnisspeicher des Lesers gelangt ist. Die Wiederbelebung des Dargestellten geschieht, indem die Texte die Informationsbausteine gleichzeitig sinnlich und kognitiv ansprechen. Die Texte arbeiten dabei insbesondere mit einfachen Reizmechanismen, die eine unmittelbare, möglichst intensive Wirkung hervorrufen. Dem Leser wird durch diese Reanimation ermöglicht, den Prozess zu erkennen, mittels dem er Erinnerung, Wissen und Bedeutung generiert.

Mediologisches Erzählen ist ein literarisches Verfahren, mit dem ein bestimmter Gegenstand nicht nur dargestellt wird, sondern ebenso dessen strukturelle, prozessuale und mediale Qualitäten mit vermittelt werden. Die Untersuchung nähert sich deshalb zunächst dem jeweiligen Thema eines literarischen Textes und gleicht die spezifischen Qualitäten des Themas *in real life* mit der fiktionalen Darstellung ab. Die Texte werden dabei nicht als Informationsspeicher begriffen, in denen Wissen lediglich archiviert wird.⁹⁷ Vielmehr stellen die Texte die Struktur von Wissensbeständen aus und darüber auch, auf welche Weise sie zugänglich sind. Es geht nicht um ‚unabsichtlich‘ gespeicherte Inhalte und Kontexte, d. h. es geht nicht darum, zu analysieren, inwiefern die Texte einen *status quo* abbilden, etwa: Wie denkt man zu einem Zeitpunkt x über z. Es geht nicht um den Gegenstand, sondern um die Art und Weise, *wie* dieser Gegenstand vorliegt und erschlossen wird. Die Verweise auf andere Texte und Medien sind offensichtlich, denn sie sollen als Verweise für den Leser erkennbar sein. Es soll ihm dabei bewusst werden, dass er gerade eine Verbindung zu etwas herstellt. Deshalb sind die Verweise in unterschiedlicher Form auf unterschiedlichen Ebenen des Textes vorhanden. Die Inhalte stammen aus allen Bereichen des Alltags: Allgemeinwissen, allgemeines Kulturgut, signifikante Bestandteile der westlichen Sozialisation, historisch bedeutsame Ereignisse, Kulturtechniken, Debatten mit großem Wirkungskreis oder Elemente der Populärkultur. Es handelt sich um Themen, die jedem Leser westlicher Sozialisation verständlich und zugänglich sind, und darüber hinaus noch einen hohen Reizwert besitzen (die ‚Wende‘, das Dritte Reich, die Genderthematik). Es sind Themen mit großem Identifikationswert. Die Rekonstruktion der faktualen Seite ist lediglich für die literaturwissenschaftliche Untersuchung relevant, die das *wie* der Darstellung innerhalb der je spezifischen Erzählkonstruktion herausarbeiten will, aus der die eigentliche Textwirkung resultiert. Für das Gelingen des Texteffekts selbst ist diese Rekonstruktion (seitens des Lesers) nicht notwendig, da die Wirkung – wie zu zeigen sein wird – eine unmittelbare ist.

⁹⁷ Als Modell legt sich die Text-Kontext-Analyse von Baßler nahe: Baßler (2005). Diese geht jedoch rein strukturalistisch vor, d. h. beobachtet nur die Struktur des Textes und vollzieht keine Interpretation. Das Modell ist rein theoretisch und erfasst keine Sinnstiftungsprozesse, ist deshalb für die hier angestellte Untersuchung nicht anwendbar.

Die Untersuchung von Text und Kontext ist in der jüngeren Vergangenheit im Forschungstrend ‚Literatur und Wissen‘ aufgegangen.⁹⁸ Die Konzepte, die aus dem Forschungsfeld ‚Literatur und Wissen‘ hervorgegangen sind, bieten Kategorien, die nicht nur auf Wissen, sondern auf die Beschreibung jedweder Form von Relation zwischen Text und Kontext anwendbar sind.⁹⁹ Die Art der Beziehung zwischen dem Text und seinem Kontext entspricht in den hier untersuchten Fällen der einer Korrelation: Erklärt werden sollen „Eigenschaften ‚der Literatur‘ eines Zeitabschnitts oder Eigenschaften eines Teilsektors dieser Literatur“¹⁰⁰. Von Interesse sind „einerseits die Merkmale, Tendenzen oder Veränderungen, die die Literatur oder einen Teilbereich der Literatur eines Zeitraums kennzeichnen“¹⁰¹, andererseits die Merkmale, Tendenzen oder Veränderungen bestimmter wissenschaftlicher Diskussionen/ Texte während desselben Zeitraums. Zum einen geht es dabei „um die Darstellung bestimmter Phänomene in der Literatur“, zum anderen „um zeitgenössische wissenschaftliche Theorien über diese Phänomene“¹⁰². Hierbei müssen für die Untersuchung gewisse Rahmenannahmen über die Beziehung zwischen Literatur und Theorie in diesem Zeitabschnitt bestimmt werden. In jeder Epoche kann von einem gewissen wissenschaftlichen Allgemeinwissen ausgegangen werden, ebenso wie von Phänomenen, die das Epochenbewusstsein prägten und zu allgemeinem kulturellen Wissensbestand wurden. Die Beziehung zwischen wissenschaftlicher Theorie und Literatur wird hierbei nicht als ursächlich gesehen, vielmehr setzen wissenschaftliche Entwicklungen Bedingungen für literarisches Schreiben.¹⁰³ Sie bestimmen die Wahl der Motive oder Gegenstände der Darstellung, Figurenkonzeptionen, Erzähltechniken, Erklärungs- und Argumentationsweisen, sowie Formulierungen und Deutung ästhetischer Kategorien.

Generell muss festgehalten werden, dass prinzipiell in jedem Text Bezüge zu anderen Texten feststellbar sind. Welche davon für den Text relevant für Wirkung, Verständnis oder

⁹⁸ Seit den 1990er Jahren gibt es bereits die Konjunktur ‚Literatur und Wissenschaft‘. Damit verbunden ist ein Zurücktreten sozialgeschichtlicher Fragestellungen, da hierdurch häufig Wissenschaft mit Gesellschaft gleichgesetzt oder Gesellschaft auf Wissenschaft reduziert wurde. Ebenso fällt die Definition von Wissen als eigentlich sehr spezieller Form von Inhalt häufig zu weit aus, sodass darunter jegliche Form von Kontext subsumiert wird, oder, wird der Begriff eben eng gefasst, alles Nicht-Wissen unter den Tisch fällt.

⁹⁹ Die folgende Kategorisierung lehnt sich an die Unterscheidung Intention, Korrelation und Zirkulation an, mit denen Olav Krämer die Untersuchung der Beziehung von Literatur, Wissenschaft und Wissen typisiert. Diese lässt sich m. E. auf jede Art von Beziehung zwischen Text und jeglicher Form von Kontext anwenden: Krämer (2011).

¹⁰⁰ Krämer (2011, 86).

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Schilling konstatiert, dass sich seit der Postmoderne das Wechselverhältnis von Literatur und Theorie vertieft und eine neue Qualität bekommt: „Literatur und Theorie bilden damit keine systemisch getrennten Sphären, sondern weisen eine Reihe von Interferenzen und Rückkopplungen auf, so dass sich eine unaufhörliche Spirale wechselseitiger Beeinflussung, Reflexion und Modifikation ergibt.“ Schilling (2015, 612); Schilling bezieht sich lediglich auf die in Literatur eingeschriebene dezidierte Literaturtheorie, jedoch gilt dies ebenso für Zeichen-, Kommunikations- und Medientheorien, wie sie seit der Postmoderne intensiv verhandelt werden.

Bedeutung sind, wird im Rahmen dieser Untersuchung an zwei Kategorien festgemacht: Zum einen kann aufgrund der Thematiken des Korpus' ein allgemeiner Leserhorizont vorausgesetzt werden, zum anderen gibt es in den Texten offensichtliche, massive und explizite Verweise, die nach Begriffen Gerard Genettes konkretisiert werden können¹⁰⁴, wobei intertextuelle Verweise¹⁰⁵ die am häufigsten anzutreffende Form ist.

Die Themen und Ereignisse, von denen die hier untersuchten Texte erzählen, sind mit den Medien verbunden, über die sie ursprünglich vermittelt wurden. Aus diesem Grund fokussiert die folgende Arbeit verschiedene Medien und deren spezifische Eigenschaften. Seit den 1980ern entsteht im Gefolge von Friedrich A. Kittler eine medienwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft, die sich für technische und materielle Gegebenheiten interessiert. Es haben sich im Lauf der Forschung zwei wesentliche Untersuchungsrichtungen hervorgetan. Einerseits hat sich die Funktion der Literatur im Medienverbund geändert: In diesem Zusammenhang interessiert, auf welche Weise sich dies in Gattungen und Schreibweisen niederschlägt, wie z. B. sich Romanstrukturen verändern, wenn sie plötzlich als Fortsetzung in Zeitungen erscheinen.¹⁰⁶ Andererseits hat sich die Wirklichkeit als Referenzrahmen für Literatur durch die Medien verändert: Hierbei interessiert, wie sich dies auf inhaltlicher, struktureller und semantischer Ebene von Texten auswirkt, wie sich z. B. strukturell die ausschnittshafte Wahrnehmung der Umwelt durch ein Zugfenster oder im Blitzlicht eines Stroboskops im Erzählstil niederschlägt oder wie inhaltlich ein Western-Zitat in den Textverlauf eingebunden wird oder wie sich semantisch der Hallraum des Wortes ‚Netz‘ ändert durch die Entstehung des Internets.

Die Fragestellung des vorliegenden Forschungsvorhabens ordnet sich klar letzterer Richtung zu. Es interessieren weder konkrete physische Übertragungen von Literatur in andere Medien noch ‚bloße‘ Imitationen anderer Medien in Literatur. Diese Imitationen sind das Gebiet intermedialer Forschung, die generell Bezüge eines Mediums zu einem anderen Medium untersucht. Die vorliegende Untersuchung distanziert sich insbesondere von dem intermedialen Ansatz, nach dem in jeder Form von Bezug das andere Medium vollständig integriert und

¹⁰⁴ Genette benennt fünf verschiedene Begriffe für die Bestimmung von Text-Relationen auf unterschiedlichen Ebenen: intertextuelle Verweise, ‚Paratext‘, ‚Metatextualität‘ oder auch ‚Kommentar‘, ‚Architextualität‘ und ‚Transtextualität‘ oder auch ‚Hypertextualität‘; Genette (1993), hierin besonders Kap. 1.

¹⁰⁵ Dieses Verständnis von Intertextualität stellt die poststrukturalistische weite Fassung nach Kristeva dar, nach welchem grundsätzlich jeder Text in all seinen Elementen mit anderen Texten in Verbindung steht, da „die literarische Struktur nicht *ist*, sondern sich erst aus der Beziehung zu einer *anderen* Struktur *herstellt*.“ Kristeva (1972, 346). Gegenüber dieser globalen Definition versucht die enge Fassung zugunsten einer Operationalisierbarkeit Intertextualität auf nachweisbare Bezüge zwischen Texten zu beschränken: vgl. Broich/Pfister (1985). Eine Diskussion beider Fassungen findet sich z. B. bei Baßler (2005). In dieser Arbeit wird ein eng gefasster Intertextualitätsbegriff verwendet.

¹⁰⁶ Z. B. Döring/Jäger/Wegmann (1996).

die mediale Differenz aufgehoben wird.¹⁰⁷ Für die Wirkung des mediologischen Erzählens ist von elementarer Bedeutung, dass die mediale Differenz in der Referenz gerade erhalten bleibt und erkennbar ist, um einer Beobachtung und Reflexion zugänglich gemacht zu werden. Es geht also nicht darum, den Einfluss anderer Medien auf die Literatur darzustellen, sondern darum, die Bedingungen medialen Kommunizierens und Wahrnehmens in Literatur zu reflektieren. Zu diesem Zweck werden in den Texten Medien literarisch nicht nur abgebildet, verwendet oder zitiert, sondern auch evoziert und erfahrbar gemacht. Im Fokus stehen nicht unbedingt einzelne Medien, sondern die mit ihnen verbundenen Kommunikationsweisen und deren Zusammenhang mit den kommunizierten Inhalten. Die intendierte Reflexion verläuft dabei nicht ziellos, sondern orientiert sich an den zu dieser Zeit virulenten alten und neuen Medientheorien.

¹⁰⁷ Intermediale Verweise kennzeichnen sich dadurch, „dass sie [...] das, worauf sie in dem Referenzmedium zeigen, in das eigene Medienprodukt integrieren und dabei die mediale Differenz aufheben.“ Hickethier (2008, 449); Hickethiers Ansatz entspricht nicht dem in der Intermedialitätsforschung prominenteren Ansatz von Joachim Paech, nach dem intermediale Phänomene ihre Wirkung gerade aus dem Unterschied zwischen den medialen Formen ziehen; vgl. dazu z. B. die weiteren Aufsätze im selben, von Paech herausgegebenem Sammelband: Paech/Schröter (2008).

II Kontextualisierung

So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn – im Gegenteil – wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahr-machen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit.

Ingeborg Bachmann (1978, 275)

1 Die 1990er Jahre zwischen Mauerfall und Millennium

Die 1990er Jahre liegen zeitlich zwischen zwei historisch über die deutschen Landesgrenzen hinaus bedeutsamen Wendepunkten: Dem Fall der Berliner Mauer und gleichzeitigen Ende des Kalten Krieges im Jahr 1989 und dem politisch weit weniger bedeutsamen, in emotionaler Hinsicht jedoch ebenso signifikanten Millenniumswechsel mit dem Jahr 2000. Das Jahrzehnt ist demnach geprägt von einem Zustand des gleichzeitigen ‚danach‘ und ‚davor‘. Diese intensive, simultane Wahrnehmung der Vergangenheit und der Zukunft führt zu einem umso stärkeren Bewusstsein für die Zeit dazwischen: der Gegenwart.

Die Wende 1989 schafft die durch den Zweiten Weltkrieg verursachten getrennten Verhältnisse in Deutschland ab. Der Blick richtet sich nach vorn, der Zweite Weltkrieg ist nicht mehr das *a priori* aller Literatur, denn sie bedeutet das Ende der Nachkriegsliteratur.¹⁰⁸ Das Signal heißt: „Wir können weitermachen.“ Im Gegenzug führt der nahende Jahrtausendwechsel zu einem Blick zurück auf die vergangenen Jahrhundertwenden 1800 und 1900, denen nachträglich der Status eines Umbruchs auf dem Weg zur heutigen modernen Gesellschaft zugewiesen wird, und auch zurück auf die Ereignisse des vergangenen Jahrhunderts oder gar Jahrtausends in einer Art Bilanz, die Indizien für einen weiteren Umbruch sammelt. In dieser gleichzeitigen Blickrichtung nach vorn und zurück und einem dadurch umso stärkeren Bewusstsein für die Gegenwart vollzieht sich die Literatur der neunziger Jahre.

Nicht nur der deutsche Osten orientiert und definiert sich nach 1989 neu, sondern auch im Westen beginnt die Suche nach einer Identität innerhalb der neuen Republik. Die Neunziger sind die „Jahre deutsch-deutscher Selbstbezüglichkeit“¹⁰⁹. Besonders die nachwachsende Generation von Autoren sucht nach einer eigenen Stimme. In der Folge gerieten die Begriffe ‚Generation‘ und *sound* zu Modewörtern bei der Benennung aller Gruppierungsmöglichkeiten der Literatur der Neunziger – kurz gesagt: Sie wurden tendenziell überstrapaziert.¹¹⁰ Nicht immer wurden Autoren zusammengefasst, die tatsächlich ein Zeit- und Weltverständnis teilten oder durch ein ähnliches Abarbeiten an ihren Eltern verbunden waren, sondern lediglich zeitlich nahe beieinander liegenden Geburtsjahrgängen angehörten oder ihre literarischen Debüts zur selben Zeit lieferten. Sie lassen sich nicht unter ein einheitliches Epochenkonzept subsumieren, da die Formate und Programme zu verschieden, die je spezifische Themen- und Stoffwahl zu divers und die Erzähltechniken und poetologischen Theoretisierungen zu variantenreich sind. Es gibt Phänomene wie die ‚Wiederkehr des Erzählens‘,

¹⁰⁸ Vgl. die umfassende Darstellung zum Ende der Nachkriegsliteratur bei Tommek (2015), darin bes. S. 562-582.

¹⁰⁹ Magenau (2001, 59).

¹¹⁰ Für den Begriff ‚Generation‘ sind für diesen Zeitraum folgende Varianten dokumentiert: Single Generation, Generation X, Generation Golf, Generation 78, Generation 89, Generation Berlin, Generation C64.

den Wenderoman¹¹¹, das ‚Fräuleinwunder‘ und die Popliteratur. Generell konstatieren lässt sich einzig eine starke Konzentration auf die eigene Zeit und das eigene Bewusstsein. Im Grunde markieren die Neunziger dahingehend lediglich das Ende einer anderen literarischen Kategorie: der Nachkriegsliteratur. Nicht mehr die große, gemeinsame Vergangenheit zählt, sondern der eigene Erfahrungsraum und die Jetzt-Zeit: „die unmittelbare Gegenwart, die sie ‚das Leben‘ nennen“¹¹². In Goetz’ Projekt *Abfall für alle* aus dem Jahr 1999 wird das Zusammenfallen von Leben und Literatur am exzessivsten und eindrucksvollsten zelebriert:

Abfall für alle ist das Buch der neunziger Jahre, ein Kompendium genauer Beobachtungen, überraschender Einblicke, voyeuristischer Bedürfnisbefriedigung, theoretischer Reflexionen, medialer Überwältigungen. Es handelt von der Auflösung des Subjekts, wird aber nur durch das Subjekt, den rasenden Reporter im Dienste der Autobiographie, zusammengehalten.¹¹³

In den Neunzigern wird in erzählerischer Hinsicht das selbstreferentiell in sich kreisende Moment der Achtziger abgelöst von einer Haltung, die dem Erzählen Aussagen über die Welt zutraut und konzeptuell neue Wege beschreitet.

Die neuen Autorenstimmen der Neunziger gehören zu der Generation, die den Zweiten Weltkrieg nur noch in vermittelter Form kennt, deren Eltern selbst schon nach dem Krieg geboren wurden oder noch zu jung waren, um diesen aktiv zu erleben. Für sie ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit eine andere – zum Beispiel mit der Frage nach der Schuld. Noch in den Achtzigern beherrscht die Figuren der deutschen Literatur ein fragender Grundton (Botho Strauß, Thomas Bernhard, Peter Handke), verbunden mit einer Scheu vor aktivem Handeln: Sie sind *Passanten* in Texten der *Auslöschung* oder *Abwesenheit*¹¹⁴. In den Texten der Neunziger wird die Frage nach dem ‚Jetzt‘ laut – sie wird überhaupt laut¹¹⁵ und fragt, sagt ‚Ich‘¹¹⁶. Es sind die Stimmen der Jungen, der 20- bis 30-Jährigen, die bis dahin nicht zu hören waren. Noch in den Achtzigern sind die das literarische Rauschen beherrschenden Stimmen alt: Martin Walser, Günter Grass, Peter Handke, Botho Strauß, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und selbst die Debütierenden sind bis auf wenige Ausnahmen¹¹⁷

¹¹¹ Einen Überblick zur Diskussion bietet Kersten (2015).

¹¹² Magenau (2001, 63).

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Nach Romantiteln: Botho Strauß *Paare, Passanten* (1981), Thomas Bernhard *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) und Peter Handke *Die Abwesenheit. Ein Märchen* (1987).

¹¹⁵ Andreas Neumeister *Gut laut*.

¹¹⁶ Weber konstatiert bereits Mitte der 1990er eine Restituierung des ‚Ich‘. Nach den Zerrüttungen der Linearität und Steigerung der Komplexität, der Bezweifelung und folglichem Zerstreuung des Sinns und der Infragestellung des Subjekts durch die Postmoderne werden die Texte wieder zugänglicher, wird das Ich wieder zum Ausgangspunkt der Suche nach Bedeutung. Auch wenn kein letztgültiger Sinn mehr zu finden ist, so wird nun doch das Ich zum Garanten einer zumindest vorübergehend gültigen Bedeutung im Augenblick; vgl. Weber (1997, 127).

¹¹⁷ Klaus Modick, Hanns-Josef Ortheil.

größtenteils jenseits der 40¹¹⁸. Die Neunziger sind das Jahrzehnt der Jungen: Sie melden sich zu Wort und werden – nun endlich auch – gehört.

Die nachwachsenden Autoren sind nicht in der klassischen Zeit der theorielastigen Suhrkamp-Kultur sozialisiert, gehen ins Kino und lesen die Amerikaner. Sie interessieren sich für Pop, das Fernsehen, den Alltag, den Zeitgeist, die Mode, Tagesaktuelles und gesprochene Sprache – für all das, wovon sich der Literaturbetrieb bis dahin distanziert, ‚weil mehr U als E‘. Mit der ‚Wiederkehr des Erzählens‘¹¹⁹, dem Fräuleinwunder und der Popliteratur rücken auch die Debütanten ins Licht. Diesen Aufschwung erklärt Richard Kämmerlings nicht nur mit einer neuen Generation von Autoren, sondern auch mit einer neuen Generation von Lesern.¹²⁰ Die Bildungsreformen der sechziger und siebziger Jahre haben die potenzielle Leserschaft enorm vergrößert und ein Publikum jenseits des klassischen Bildungsbürgertums hervorgebracht. Dies führt dazu, dass die hegemoniale literarische Öffentlichkeit zerfällt und historisch wird: ‚An ihre Stelle treten milieuspezifische Öffentlichkeiten.‘¹²¹ Die Autoren arbeiten sich weder an ihren Vorgängern noch an der Vergangenheit ab. Der ‚Vatermord‘¹²² ist keine notwendige Voraussetzung für das eigene Schreiben. Vielmehr interessieren sie sich in ihren Texten für ihre eigene Zeit:

War das bis dahin vornehmlich Literatur *gegen* die eigene Zeit gewesen, wurde sie zu einer Literatur *für* die eigene Zeit. Gegenwartsliteratur – das sind große Bücher vom Hier und Heute. Von heutigen Problemen und Themen, von heutigen Menschen und ihren Fragen, ihren Bedrohungen und ihren Rettungen. Was scheinbar naheliegt, ist natürlich das Allerschwerste.¹²³

Die Vergangenheit ist hierbei nichts, wogegen man sich stellen müsste, sondern lediglich die der Gegenwart vorausgehende Zeit.

In den Neunzigern erfuhrt die Gegenwartsliteratur eine neue Aufmerksamkeit sowohl durch die Literaturkritik als auch die Literaturwissenschaft. Im Feuilleton hatte sich Anfang der Neunziger – wie auch schon viele Male zuvor – als Nachhall auf 1989 eine Debatte entsponnen über den Zustand der jüngeren deutschsprachigen Literatur: ob sie nun in der Krise sei

¹¹⁸ Wolfgang Hilbig, Monika Maron, Patrik Süskind, Brigitte Kronauer.

¹¹⁹ Förster (1999).

¹²⁰ Vgl. Kämmerlings (2011, 26).

¹²¹ Bogdal (1998, 14).

¹²² Der ‚Vatermord‘ steht in der Psychoanalyse Freuds für die notwendige Befreiung des Kindes von der Übermacht der Eltern als Initiationsritus für das Erwachsenwerden. Vorbild für diese prototypisch übermächtige Figur ist der unternehmerisch tätige Vater der Gründerzeit, dessen Erfolg von den Kindern als unerreichbar empfunden wird. Für alle nachfolgenden Beschreibungen adoleszenter Jugendgenerationen wird dieser gewaltsame Impuls in der Ablösung von den Eltern konstitutiv vorausgesetzt.

¹²³ Kämmerlings (2011, 28).

und wenn ja, wie sehr und aus welchen Gründen.¹²⁴ Während der achtziger Jahre war auf Leserseite das Interesse an deutschsprachiger Gegenwartsliteratur gesunken. Der Großteil des Lesepublikums griff nach Romanen der US- oder Lateinamerikaner¹²⁵, aber auch der Italiener Umberto Eco traf die Interessen der Leser genauer. Als Gründe machten die Kritiker die „Neigung zum Unsinnlichen, zum Theorem, zur Abstraktion“¹²⁶, die Trennung zwischen E- und U-Literatur¹²⁷, die Dominanz einer Reihe ästhetischer „heiliger Kühe“¹²⁸, sowie die permanente Forderung nach Enttäuschung der Lesererwartung und die generelle Ablehnung traditionellen Erzählens verantwortlich. Konstatiert wurde ein generelles Fehlen von Aktualität, von Gegenwart. Gefordert wurde mehr Welthaltigkeit. Der aktuellen Gegenwartsliteratur, sowie überhaupt der Literatur der Siebziger und Achtziger, wurde die völlige Unfähigkeit zu erzählen vorgeworfen, gepaart mit der Forderung nach einem lebensnotwendigen Realismus. Die Verteidiger hingegen setzten sich natürlich einerseits für die ‚verdienten‘ Autoren ein¹²⁹, führten andererseits aber auch Autoren der jüngeren Vergangenheit als Belege für eine gewichtige deutsche Literatur an¹³⁰: Elfriede Jelinek, Ulrich Plenzdorf, Christoph Hein, Monika Maron, Sten Nadolny. Auch ist der Vorwurf der Erzählunfähigkeit widerlegbar: Uwe Timm, Robert Menasse, Helmut Krausser und Patrick Süskind schreiben realistische Prosa, die sich nicht in postmoderner Sprachspielerei erschöpft, sondern auf die Wirkmacht des Erzählens vertraut. Eine dritte Position in der Debatte um den Realismusgehalt von Literatur bilden die Schriftsteller selbst: markiert durch eine Kontroverse im Feuilleton zwischen Matthias Altenburg und Thomas Hettche¹³¹. Die Wortmeldungen der Schriftsteller bringen die Debatte auf eine Metaebene, denn sie hinterfragt, inwieweit die Diskussionen des Literaturbetriebs und die Interessen des Publikums die Produktion von Literatur beeinflussen soll. Am einen Ende steht Altenburg, der die Dichter „Bübchen, Püppchen und ästhetische Flaneure“¹³² nennt und ihnen mangelnde handwerkliche Fähigkeiten vorwirft, und am anderen Ende steht Hettche, der sich von einer „libidinösen Fixierung auf den Literaturbetrieb“¹³³ distanzieren will.

¹²⁴ Ausgelöst wurde die Debatte bereits im Herbst 1989 durch eine Rezension Frank Schirmachers an Norbert Gstreins Erzählung ‚Anderntags‘: Schirmacher (1989); weiter beförderte die Diskussion um das Versagen der deutschen Literatur der streitlustige Maxim Biller: Biller (1991). Beide Aufsätze sowie weitere des Debattenzusammenhangs dokumentiert in: Köhler/Moritz (1998). Den weiteren Verlauf dokumentieren u. a. Görtz/Hage/Wittstock (1993).

¹²⁵ Etwa zu Isabel Allendes *Das Geisterhaus* (1982) oder Paul Austers *New-York-Trilogie* (1985-87).

¹²⁶ Wittstock (1995, 24).

¹²⁷ Vgl. Wittstock (1995, 25).

¹²⁸ Wittstock (1995, 26).

¹²⁹ Unseld (1993).

¹³⁰ Hage (1998).

¹³¹ Altenburg (1992); Hettche (1992).

¹³² Altenburg (1992).

¹³³ Hettche (1992).

Das grundsätzliche Problem solcher Qualitätsdebatten ist der fehlende Abstand. Wer beansprucht ernsthaft für sich, die tausenden belletristischen Neuerscheinungen eines Jahres überblicken zu können?¹³⁴ Und das müsste jemand, der sich ein Urteil erlauben möchte über den *generellen* Zustand der aktuellen Literatur. Robert Gernhardt korrigierte einmal zutreffend das gern bemühte Bild des Literaturkritikers als eines *Oberlehrers* in das eines *Oberkellners*¹³⁵: Sie wären nämlich schlechte Oberlehrer, würden sie statt aller Klassenarbeiten, nur einen Bruchteil betrachten und sich trotzdem ein Urteil über den Wissensstand ihrer Schüler erlauben. Deshalb seien Kritiker vielmehr mit Oberkellnern zu vergleichen, die mit der Macht der Platzierung von Autoren im Literaturcafé operierten und so Aufmerksamkeiten schafften. Wirklich alle gegenwärtige Literatur zu berücksichtigen, ist schlichtweg unmöglich. Um Gernhardts Bild weiter auszumalen: Der Oberkellner käme dann nur noch dazu, die Leute hereinzubitten, aber serviert bekämen sie nichts. Es verwundert also nicht, dass nicht alle Literatur, die heute als ‚groß‘ bezeichnet wird, auch sofort als solche erkannt worden ist: Auch Gabriel García Márquez und Italo Calvino ‚saßen zunächst weiter hinten‘ und fanden ihren Weg in die Bestsellerlisten erst verspätet. Erst mit zeitlichem Abstand treten die seismografischen Romane einer Zeit hervor. Resümierend lässt sich sagen, dass Diskussionen über den aktuellen Zustand der Literatur weder ein klares Bild über die tatsächliche Lage hervorbringen, noch eine tatsächliche Reaktion in literarischer Form seitens der Autoren erwirken – und das ist gerade auch ein Qualitätsmerkmal. Viel mehr verraten sie über den Zustand des Literaturbetriebs selbst, bilden sie doch dessen Befindlichkeiten und Bedürfnisse ab. Die Krise der Literatur ist also in Wahrheit eine Krise des Literaturbetriebs.¹³⁶ Mittels solcher Diskussionen stellt der Betrieb seine eigenen Kriterien in Frage, ordnet sich und richtet sich neu aus. Die ausgerufenen Krisen dienen in erster Linie ihm selbst.¹³⁷ Eine Debatte über den Zustand der Gegenwartsliteratur bezweckt demnach schlichtweg, die Gegenwartsliteratur überhaupt in den Fokus zu rücken: Mit der Krisenerklärung werden nämlich unmittelbar die Augen offen gehalten für Gegenbeweise. Nach dem Wendepunkt 1989 war

¹³⁴ Der Börsenverein des deutschen Buchhandels verzeichnet für das Jahr 1995 insgesamt 6.640 Neuerscheinungen im Bereich Belletristik; bis zum Jahr 2012 ist diese Zahl auf beeindruckende 14.838 Novitäten angewachsen: <http://www.boersenverein.de/de/portal/Belletristik/189810>, letzter Abruf 2013-10-29.

¹³⁵ Gernhardt (1997, 34).

¹³⁶ Friedhelm Rathjen fächert diese Krise auf in: „Die Krise der Literatur ist in Wahrheit eine Krise“ „der Literaturvermittlung“, „der literarischen Urteilskraft“, „der literaturkritischen Ausdauer“, „der Themen“, „der Primärerfahrungen“, „des Individuums“, „der Moden“; vgl. Rathjen (1995).

¹³⁷ So wurde pünktlich zum Jahrtausendbeginn bereits eine neue Krise der Gegenwartsliteratur ausgerufen: Vgl. Böhmer (2003); Moritz (2003).

der Bedarf nach Neuorientierung besonders groß, was die Häufung von Debatten unter je verschiedenen Adjektiven in den folgenden Jahren zeigt.¹³⁸

Die Diskussion um die Krisenhaftigkeit der deutschen Literatur hat also keine neuen Texte hervorgebracht. Sie hat jedoch sicher dazu beigetragen, in den folgenden Jahren den Weg für die neuen, jungen Autoren auf Seiten der Verlage zu ebnen.¹³⁹ Ebenso konzentriert sich die Literaturwissenschaft nicht mehr nur – aber stellenweise immer noch¹⁴⁰ – auf die Neuveröffentlichungen etablierter Autoren, sondern auch auf neue Töne in der literarischen Stimmenvielfalt.

Die Gründe für die neuen literarischen Phänomene der Neunziger sind mehr im Wandel der politischen und gesellschaftlichen Umstände und im Selbstverständnis der Autoren zu suchen.

Mit dem Zusammenbruch der Ostblock-Staaten 1989, der neuen Dynamik in der Geschichte und den damit einhergehenden, teilweise dramatischen Veränderungen von Biographien und Lebensentwürfen ist dem Erzählen eine neue Notwendigkeit zugewachsen und eine kollektive Erfahrung, die zur narrativen Verdichtung zwingt. Zugleich war die Nachkriegsgeschichte mit dieser Zäsur abgeschlossen und rückte neu in den Blick.¹⁴¹

Das Ende der Nachkriegszeit macht eine neue Auseinandersetzung mit dem Alten möglich und nötig und ebenso eine Beschäftigung mit dem Neuen. Ablesbar ist diese Tendenz an der Bedeutungsveränderung des Begriffs ‚Gegenwartsliteratur‘, wie er in der Literaturgeschichte geschrieben verwendet wird. Bis in die Neunziger wurde darunter vor allem die Literatur „nach 1945“ oder „der Nachkriegszeit“ subsumiert¹⁴². Nun etabliert sich die Beschränkung auf einen wesentlich kürzeren Zeitraum vom aktuellen Betrachtungszeitpunkt

¹³⁸ Eine Zusammenfassung aller Literaturdebatten in den 1990ern bietet: Bluhm (2004). Besonders nachhaltig war die Debatte um die politische Rolle des Schriftstellers und der Literatur, ausgelöst durch Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt?* (1989) und die daran anschließende, als ‚Literaturstreit‘ bekannt gewordene hitzig geführte Auseinandersetzung; alle Artikel dazu sind versammelt in Anz (1991). Natürlich bedienen derlei Debatten auch marktstrategische Interessen: So initiierte Schirmmacher die Diskussion im Feuilleton 1989 pünktlich zum Beginn der Frankfurter Buchmesse, aber noch vor Erscheinen des Textes. Die Diskussion um den gegenwärtigen und zukünftigen literarischen Umgang mit den NS-Verbrechen entfachte die Walser-Bubis-Kontroverse 1998.

¹³⁹ Polemisch zusammengefasst von Hans-Jörg Knobloch: „So drängt sich am Ende des deutschen Literaturstreits der neunziger Jahre das Fazit auf, dass sich weniger die deutschsprachige Literatur als vielmehr die Vermarktung von Literatur geändert hat. Die Kritiker, die noch vor kurzem an der Gegenwartsliteratur kein gutes Haar gelassen haben, sind sich offenbar bewusst geworden, dass sie drauf und dran waren, den Ast, auf dem sie sitzen, abzusägen und die Verleger versuchen den Lesern neuerdings weizumachen, dass sie soeben nicht ‚einen‘ neuen Stern, sondern gleich zehn oder zwanzig in den literarischen Himmel katapultiert hätten.“ Knobloch (2001, 54).

¹⁴⁰ Z. B. ist in einer von Lützeler herausgegebenen Publikation zur Gegenwartsliteratur Herta Müller die mit Abstand jüngste Stimme: Lützeler (1994).

¹⁴¹ Hielscher (1999, 31).

¹⁴² Vgl. Schnell (1993), das noch in der 2. Auflage 2003 als „Klassiker unter den Geschichten der Gegenwartsliteratur“ bezeichnet wird und den Begriff entsprechend verwendet. Vgl. auch T. Kraft (2003).

aus gesehen, im Sinne einer zeitlich unmittelbaren Gegenwart.¹⁴³ Das Gefühl einer neuen Zeit, eines Generationenwechsels wird noch unterstützt durch die Tatsache, dass viele große Autoren der Nachkriegszeit in den Neunzigern starben: Thomas Bernhard, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Helmut Heißenbüttel, Wolfdietrich Schnurre, Elias Canetti, Heiner Müller, Wolfgang Koeppen und Jurek Becker.

In den Neunzigern gehen die eskapistischen Tendenzen der vorangegangenen Jahrzehnte¹⁴⁴, die etwa noch in Robert Schneiders *Schlafes Bruder* (1992) vorhanden sind, zurück. Natürlich weisen auch historische Romane, Märchen und Mythen auf verschlungenen Pfaden in die Gegenwart und dennoch sind die Helden aus anderen Welten und fernen Zeiten dem Alltag des 20. Jahrhunderts entrückter¹⁴⁵, als die deutlich als Personen der Gegenwart konturierten Protagonisten, die in den Neunzigern die Literatur bevölkern.

Dem Jahr 1995 kommt eine Schlüsselfunktion zu. Die frühen neunziger Jahre sind noch „eine Art Inkubationszeit, in der die Autoren sich auf die Suche nach der verlorengegangenen Welt begeben, aber sie noch nicht gefunden haben“¹⁴⁶. Während in den Feuilletons der Literaturstreit brennt, sammeln und orientieren sich die Autoren in ihrer neuen Umgebung, machen Stimmübungen¹⁴⁷, um dann ab der Mitte der Neunziger ihre Erzählstimmen zu erheben. 1995 ist das Jahr, in dem die deutsche Literatur eine entscheidende Wende¹⁴⁸ vollzogen hat, ähnlich dem *annus mirabilis* 1959, in welchem Günter Grass' *Blechtrommel*, Heinrich Bölls *Billard um halb zehn* und Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* erschienen waren.¹⁴⁹ 1995 erscheinen Romane von Elfriede Jelinek (*Die Kinder der Toten*), Christoph Ransmayr (*Morbus Kitahara*), Marcel Beyer (*Flughunde*) und Bernhard Schlink (*Der Vorleser*), die alle in neuer Form den aktuellen Umgang mit der deutschen Vergangenheit thematisieren. Des Weiteren äußern mit Thomas Hettches *NOX* und Thomas Brussigs *Helden wie wir* gleich zwei junge Autoren ihre Sicht der Nacht des Mauerfalls 1989. Das größte Echo auch innerhalb der Literatur verursachte jedoch Christian Krachts *Faserland*,

¹⁴³ Das *Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* vermerkt hierzu in der Vorbemerkung zur Aktualisierung 2002: „Nun verschiebt sich das, was der Leser unter Gegenwartsliteratur versteht, unmerklich in die Zukunft.“ o. A. [KLG] (2002).

¹⁴⁴ Beispiele für historische Romane: Christa Wolf *Kassandra* (1983), Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* (1988), Gisbert Haefs *Hannibal. Der Roman Karthagos* (1989).

¹⁴⁵ Selbst wenn sie dieser Zeit entstammen wie z. B. die Protagonisten folgender Romane: Elfriede Jelinek *Die Klavierspielerin* (1983), Thomas Bernhard *Die Auslöschung. Ein Zerfall* (1986), Christoph Hein *Der Tangospieler* (1989).

¹⁴⁶ Kämmerlings (2011, 27).

¹⁴⁷ Meineckes Kurzgeschichtenband *Mit der Kirche ums Dorf* (1986), Hettches Erzählungen in *Inkubation* (1991), Beyers lyrische Annäherung an das Erzählen in *Das Menschenfleisch* (1991), Kleins Erzählensammlung *Die Anrufung des blinden Fisches* (zwar erst 1999 erschienen, jedoch bereits früher entstanden).

¹⁴⁸ Vgl. dazu auch Tommek/Galli/Geisenhanslüke (2015).

¹⁴⁹ Vgl. dazu Kämmerlings (2011, 27).

mit dem er ein Klima schuf, in dem auch andere junge Autoren gedeihen konnten.¹⁵⁰ Das Jahr 1995 ist damit ein Scharnier zwischen der neuen Beschäftigung mit dem vergangenen Alten, der Auseinandersetzung mit der Zukunft unter den neuen Gegebenheiten und der Okkupation der Gegenwart.

¹⁵⁰ Elke Naters, Alexa Hennig von Lange, Benjamin von Stuckrad-Barre, Sibylle Berg u. a.

2 Mediologisches Erzählen im Kontext der Diskurse der 1990er Jahre

2.1 Aufmerksamkeit für Materialität und Medialität der Kommunikation

Mediologisches Erzählen wird motiviert von einem Beobachtungs- und Darstellungsinteresse, das nicht nur literarische Diskurse umtreibt: Es ist das Interesse an der Materialität der Medien und der Zeichenhaftigkeit kultureller Kommunikation. In den neunziger Jahren vollziehen die deutschen Geisteswissenschaften unter dem Einfluss französischer Theorieimporte vornehmlich strukturalistischer und poststrukturalistischer Natur dahingehend einen Richtungswechsel.¹⁵¹ Die poststrukturalistischen Ansätze sollen zu einer *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*¹⁵² führen und den Blick öffnen für die materielle Seite der Kommunikation und die medialen Bedingungen kultureller Vermittlungsweisen – die zeichenhafte Verfasstheit der Kultur. Für die traditionell an der Philosophie ausgerichtete, hermeneutische Literaturwissenschaft bedeutet dies eine Hinwendung zu den sprachlichen Zeichen und ihrer Relationen, aus welchen die Textsinne hervorgehen.¹⁵³

¹⁵¹ Das 1977 von Kittler und Horst Turk herausgegebene Projekt *Urszenen* stellt den erstmaligen Versuch dar, die Diskurstheorie in die deutschen Humanwissenschaften zu übernehmen: „Zur Debatte steht ihre Tragweite für Wissenschaften wie Philosophie, Literaturwissenschaft, Gesellschaftstheorie und Psychoanalyse.“ Kittler/ Turk (1977, 7). In heterogener Reihung versammelt die im deutschsprachigen Raum verstreuten texttheoretischen, semiologischen und ästhetischen Studien erstmals das 1980 von Manfred Frank, Kittler und Samuel Weber herausgegebene Deutsch-Französische Jahrbuch für Text-Analytik *Fugen*: Frank/Kittler/Weber (1980a); die unter diesem Einfluss operierenden Gelehrten verfolgen durch die kritische Auseinandersetzung mit den französischen Theoriekonzepten eine Neuausrichtung der als überkommen empfundenen wissenschaftlichen Tradition, nach dem „Verbindlichkeitsschwund eines bestimmten Theorieparadigmas aus Kritischer Theorie, transzendentaler Hermeneutik und analytischer Philosophie“¹⁵¹; Frank/Kittler/Weber (1980b, 7).

¹⁵² So der Titel des ebenfalls 1980 von Friedrich A. Kittler herausgegebenen Sammlung poststrukturalistischer Konzepte: Kittler (1980).

¹⁵³ Symptomatisch sind die 1987 am Inter University Center Dubrovnik von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer abgehaltene Tagung *Materialität der Kommunikation* und der daraus hervorgegangene Sammelband gleichen Titels: Gumbrecht/Pfeiffer (1988). Vertreter unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Disziplinen, darunter auch Sprach- und Literaturwissenschaftler wie Friedrich A. Kittler, Jan-Dirk Müller, Aleida und Jan Assmann und Manfred Pfister, diskutierten dort über die Verabschiedung der Hermeneutik und die Begründung einer medienwissenschaftlich fundierten Kulturwissenschaft.

Stellvertretend für diese Entwicklung und die Neuausrichtung der deutschen Geisteswissenschaften steht Friedrich A. Kittler.¹⁵⁴ In seinem Werk lassen sich zwei große Denklinien identifizieren, anhand derer die wesentlichen Paradigmenwechsel verdeutlicht werden können, die für die Literaturwissenschaft – und auch die Literatur, wie in der Korpusanalyse zu zeigen sein wird – der Neunziger relevant ist: Zum einen ist es die Verknüpfung kulturgeschichtlicher Prozesse mit der Entwicklung von Technologien und Medien, zum anderen die Analyse von Literatur als reinem Ausdruck basierend auf dem materiellen Potential literarischer Sprache.

Kittlers Habilitationsschrift *Aufschreibesysteme 1800/1900*¹⁵⁵ aus dem Jahr 1985 ist richtungsweisend für die Öffnung der Literaturwissenschaft hin zur Medienwissenschaft. Er schreibt darin eine Kulturgeschichte anhand der zu einer bestimmten Zeit zur Verfügung stehenden Techniken und Mittel zur Speicherung, Verbreitung und Verarbeitung von Informationen. Diese Instanzen bestimmen, wie Menschen denken, sich definieren und orientieren.¹⁵⁶ Mit seiner zweiten, umfangreicheren Publikation *Grammophon – Film – Typewriter* (1986) weitet Kittler die Kulturgeschichte von der Technik- auf eine Mediengeschichte aus. Seine „Diskursanalyse technischer Medien“¹⁵⁷ schließt an Michel Foucaults Diskursanalyse an, wobei dessen Fokus auf geschriebene Texte um technische Apparate und Artefakte erweitert wird. Kern der Untersuchung sind die Bewegungsrichtungen aus dem menschlichen Körper heraus über das Schreibwerkzeug in den Text hinein und umgekehrt. Im unmittelbaren Nachhall des erstmaligen Benutzens einer Schreibmaschine konstatiert bereits Friedrich Nietzsche: „Sie haben Recht – unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.“¹⁵⁸

Im Anschluss an Marshall McLuhans *Understanding Media*¹⁵⁹ (dt. *Die magischen Kanäle*) interessieren der Grad der Beteiligung, den ein Medium vom Menschen verlangt, der Bedeutungswandel der Schrift und des Drucks durch die Entwicklung elektronischer Medien, sowie die Beschaffenheit der Medien als Werkzeuge der menschlichen Kommunikation und

¹⁵⁴ Nach Kittlers Tod im Oktober 2011 beginnt die Wissenschaft zu resümieren, was dessen Vermächtnis für die Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaft sei. Wie unterschiedlich auch immer die Befunde ausfallen, einig sind sich jedoch alle darin, dass die Geisteswissenschaft ‚nach‘ Kittler, im ‚Doppelsinn der Präposition ‚nach‘ (‚secundum‘ oder ‚post‘)“, eine entscheidend andere ist; Balke/Siegert/Vogl (2013, 6).

¹⁵⁵ Kittler (1985). Mit den Daten 1800/1900 orientiert sich Kittler an der traditionellen kulturgeschichtlichen Unterscheidung der modernen Epochenschwellen. Um 1800 setzt die flächendeckende Alphabetisierung ein und begründet die Vormachtstellung der Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache. Um 1900 bekommt die Schrift Gesellschaft durch Film, Phonograph und Grammophon, worauf die Dichtung ihren universellen Anspruch aufgeben muss.

¹⁵⁶ Dieter Mersch bezeichnet in seiner Einführung in die Medientheorie Kittlers *Aufschreibesysteme* als „die eigentliche Initialzündung des ‚medial turn‘ in Deutschland“, mit dem sich die Medienwissenschaften an den deutschen Universitäten etablierten: Mersch (2006, 189).

¹⁵⁷ Kittler (1986, 180).

¹⁵⁸ Friedrich Nietzsche in einem Brief an seinen Sekretär Heinrich Köselitz: Nietzsche (2003, 172).

¹⁵⁹ McLuhan (1964). Dt. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf 1968.

deren Wirkung auf und durch den Menschen.¹⁶⁰ Demnach lenkte er die Aufmerksamkeit besonders auf die Einflüsse medialer Konstellationen auf Wahrnehmung und Sinnesorganisation, also auf den Menschen als Teil im Medienverbund. Hervorzuheben ist der Blickwinkel auf Medien, den die Untersuchungen der Neunziger einnehmen. Mit dem in den Sechzigern durch mentalitätsgeschichtliche und diskursanalytische Interessen motivierten Vorstoß in sozialgeschichtliche Forschung verschiebt sich die Beobachtung von Medien als reine ‚Gerätetechnik‘ hin zu Wahrnehmungs- oder Übertragungstechnik. Damit geraten Wahrnehmungsveränderungen durch Technik in den Blick, sowie die Wechselwirkungen zwischen einzelnen Medien. Technik beeinflusst Wahrnehmungsformen und damit auch die Konstruktion von Realität, die wiederum über die Wahrnehmung gesteuert wird. Literatur als künstlich imaginiertes Realitätskonstrukt steht damit ebenso unter deren Einfluss.¹⁶¹

In sprachwissenschaftlicher Perspektive interessiert, auf welche Weise Sprache Bestandteil von Medien ist und welche Veränderungen daraus für die Sprache erfolgen. Diese sprachliche Vorgeschichte der Informationskultur bearbeitet Michael Giesecke 1992 in seinem Band *Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel*, worin er rekonstruiert, wie sich durch die technische Erfindung des Buchdrucks die Sprache verändert und unsere heutige Standardsprache herausgebildet hat.¹⁶² Die Entwicklung technischer Geräte zur Übertragung und Speicherung der Stimme wie Grammophon, Telefon und Funk ermöglichen die Erweiterung der symbolischen Schrift um Elemente des Realen. Damit rückt das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit ins Blickfeld.¹⁶³ Walter J. Ong unternimmt 1982 in *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*¹⁶⁴ eine Untersuchung der unterschiedlichen Mentalität oraler und schreibender Kulturen vor. Ong geht davon aus, dass jegliche Technologie oder Kulturtechnik, nicht nur äußerliche Veränderungen bewirkt, sondern auch eine „innere Komponente haben“. „[...] sie sind innerliche Bewusstseinsentwicklungen, und sie sind es besonders dann, wenn sie sich auf das Wort auswirken.“¹⁶⁵ Ein literalisierter Mensch ist nicht mehr in der Lage, sich einen Begriff zu denken, ohne sich ein Buchstabenbild vorzustellen. Die eigene Fixierung auf schriftliche Zeugnisse wird jedem peinlich bewusst werden, der sich in die in Sprachkursen beliebte Aufgabenstellung des Hörverstehens zurückversetzt, bei der es gilt, Texte nur zu hören und danach Fragen dazu zu beantworten. Augenblicklich stellt sich

¹⁶⁰ U. a. bei Hörisch/Wetzel (1990); Bolz (1993).

¹⁶¹ Ein größer angelegtes Produkt der daraus entstehenden literarischen Technikforschung stellt die zweibändige Übersichtsdarstellung von Harro Segeberg dar, die die Entwicklungen auf dem Gebiet Literatur und Technik ausführlich in zwei Zeitaltern unterteilt systematisch zugänglich macht: Segeberg (1997) und ders. (2003). Eine umfassende Studie zur *Literatur als Medium* bildet Jahraus (2003).

¹⁶² Giesecke (1992).

¹⁶³ Die Unterschiede zwischen Oralität und Literalität begannen erst im elektronischen Zeitalter zu interessieren, da der Kontrast zwischen beiden erst dann deutlicher wurde. Mit Radio, Telefon und Fernsehen entstand eine ‚sekundäre Oralität‘: eine verzögerte mündliche Kommunikation, die vorher nur schriftlich möglich war.

¹⁶⁴ Ong (1987). [Übersetzung des amerikanischen Originals aus dem Jahr 1982]

¹⁶⁵ Ong (1987, 85).

ein Gefühl von Unbehagen ein bei der Vorstellung, sich lediglich auf das eigene Gehör und Erinnerungsvermögen verlassen zu müssen und nicht die ‚Herrschaft‘ über den Text zu haben, ihn in eigener Geschwindigkeit aufnehmen, wiederholen, überspringen zu können.

Die literarischen Texte des hier untersuchten Korpus⁷ werden von eben diesen Aufmerksamkeiten gesteuert: der Bedeutung von Medien als Mittel zur Wahrnehmung und Informationsvermittlung und damit Mittel zur Wirklichkeitskonstruktion, der spezifischen Funktion von medialer Materialität in diesem Prozess und nicht zuletzt dem Menschen als Teil des Kommunikationszusammenhangs im Medienverbund.

2.2 Beobachtung von Übertragungsweisen

Insbesondere die Übertragungsweisen innerhalb von Kommunikationszusammenhängen beobachtet die Mediologie, die ihrerseits als direktes Resultat der Paradigmen der 1990er zu sehen ist. Sie interessiert sich für die „symbolischen Produktionen einer Kultur in Bezug zu ihren aktuellen Organisations-, Archivierungs- und Zirkulationsformen“¹⁶⁶. Es geht darum, „den Finger auf die *Überschneidungen* zwischen intellektuellem, materiellem und sozialem Leben zu legen und diese allzu gut geschmierten Scharniere zum Quietschen zu bringen“¹⁶⁷. Die Mediologie fragt: „Welchen Stellenwert nehmen Prozesse des Übermittels, Übersetzens und Übertragens – kurz: die *Mediationen* – in der Kultur ein?“¹⁶⁸ Sie fokussiert demnach nicht ausschließlich die Medien einer Kultur, sondern kulturelle Transmissionen, die sich wiederum natürlich *in* und *durch* Medien vollziehen. Die Mediologie interessiert sich bspw. nicht nur für Bücher oder Bilder, sondern dafür, diese in ‚das Lesen‘ oder ‚das Sehen‘ und dessen Variationen zu integrieren. Ursprünglich zwar als Disziplin gedacht¹⁶⁹, hat sie sich eher als spezifisches Beobachtungsinteresse an verschiedenen Gegenständen erwiesen¹⁷⁰. Die Beweggründe, die dieses Beobachtungsinteresse in den Neunzigern hervorbringen, gelten nicht nur für Wissenschaftler, sondern für Autoren gleichermaßen.

Koschorkes mediologische Studie *Körperströme und Schriftverkehr* von 1999 verdeutlicht, von welcher Vorstellung die Mediologie getragen wird: Zeichenprozesse sind abhängig von

¹⁶⁶ Hartmann (2003, 92).

¹⁶⁷ Debray (1999, 73).

¹⁶⁸ Hartmann (2003, 12).

¹⁶⁹ Der Begriff ‚Mediologie‘ wurde ursprünglich geprägt von dem französischen Kulturwissenschaftler Régis Debray, der diesen in mehreren Publikationen ab 1991 vorgestellt hat: „‚Mediologie‘ nenne ich also jene Disziplin, die sich mit den höheren sozialen Funktionen und deren Beziehung zu den technischen Strukturen der Übertragung beschäftigt.“ Debray (1999, 67).

¹⁷⁰ Zu Debrays Mediologie bemerkt Fahle bereits 1999, dass sich erst noch erweisen muss, „inwiefern sich die Mediologie als neue Disziplin in der Kreuzung verschiedener Disziplinen als eigen Forschungsrichtung etablieren kann“, bescheinigt ihr jedoch richtungsweisende Wirkung für die Neuorientierung der einzelnen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Als das hat sie sich im Rückblick erwiesen; Fahle (1999, 16).

den materiellen Bedingungen der daran beteiligten Medien, besonders auch des menschlichen Körpers. Koschorke untersucht synthetisiert die Theorieansätze der vergangenen Jahre zum Zwecke einer umfassenden kulturanthropologischen Studie der durch Schrift bedingten radikalen Veränderungen im Europa des 18. Jahrhunderts. Kultursoziologische (Elias), diskursanalytische (Foucault), schrifttheoretische (Derrida, Ong, Goody) und gedächtnisorientierte (Assmann) Forschungsansätze werden vereint zu einer Darstellung des Einflusses technischer Bedingungen auf Semioseprozesse. Wissenschaftsgeschichtlich steht die Arbeit in logischer Folge der Entwicklungen des 20. Jahrhunderts: Die Zeichentheorie de Saussures differenziert die bedeutungsgebenden Elemente aus, die Diskursanalyse Foucaults schärft die Aufmerksamkeit für bedeutungsgenerierende Strukturen, und Koschorke bezieht nun darüber hinaus die Materialität der Kommunikation und die Pragmatik mit ein.

Der Schriftverkehr „wird von der affektiven Ladung, die er übermittelt, vielmehr selbst angesteckt“¹⁷¹. Im Schreiben wird das Leben in den Buchstaben überführt und in der Lektüre wieder verlebendigt. Die empirische Empfindung soll in den Text überführt, somit gebannt und im Empfänger wieder ausgelöst werden, sodass sie tatsächlich (erneut) empfunden wird. „Der Dichter nämlich setzt seine Bilder nicht in ein eigenständiges Medium um, sondern schreibt sie direkt und auf organlosem Weg in die Seele der Leser ein.“¹⁷² In diesem „Seeleneinschreibeverfahren“¹⁷³ kommt der Einbildungskraft eine Schlüsselfunktion zu, um die Distanz zwischen Autor und Leser zu überbrücken. Die Einbildungskraft als treibende Kraft auf Seiten des Empfängers hat „das Vermögen, Abwesendes gegenwärtig zu machen.“¹⁷⁴ Die Erzeugung von Präsenz ist ein wesentlicher Motor im Prozess von Zeichenproduktion und -deutung.

Die Semiose ist gekennzeichnet durch Anwesenheit und Abwesenheit – das, was bezeichnet wird, ist nicht anwesend, sonst gäbe es keine Notwendigkeit für die Produktion eines Zeichens. Die Schrift als Zeichensystem sorgt für Verschiebung, Ungleichzeitigkeit, unaufholbaren Aufschub – besonders verstärkt durch die Tatsache, dass in der schriftlichen Kommunikation Produzent und Rezipient zeitlich *und* räumlich getrennt sein können. Einerseits zerstört sie also Direktheit, andererseits erzeugt sie jedoch eine sekundäre Präsenz im Modus der Imagination. Die Unterbrechung der Körperbeziehung wird zur Bedingung für imaginäre Präsenz.

Im Prozess der Zeichenwerdung wird das Objekt aufgelöst, um es dann im Raum des Imaginären von Grund auf zu restituieren. Dem Akt der Hervorbringung geht ein Akt der Vernichtung notwendig voraus. Das Objekt stirbt den sinnlich-physischen Zeichentod, um ins Reich der kulturellen Intelligibilität überführt zu werden. Alles Lebendige lagert sich dabei an den stummen und leblosen Buchstaben „in der Form einer *sekundären* Versinnlichung“¹⁷⁵ an. Bei

¹⁷¹ Koschorke (1999, 133).

¹⁷² Koschorke (1999, 286).

¹⁷³ Koschorke (1999, 323).

¹⁷⁴ Koschorke (1999, 274).

¹⁷⁵ Koschorke (1999, 318).

dieser sekundären Sinnlichkeit beginnt das Reich der Einbildungskraft, die in den durch Abwesenheit alles Physischen gekennzeichneten intelligiblen Zeichenkonsums die Gegenwart sinnlichen Wahrnehmens zurückholt, *wiederholt*. Im Rezipienten werden die sinnlichen Erlebnisse des Autors *erneut* hervorgerufen: „Träger der Affekte des Sprechers, stimmten sie [die Zeichen, C.K.] die Seele der Hörer zu gleichen Affekten.“¹⁷⁶

Koschorke schlägt vor, die Untersuchung des beschriebenen literarischen Feldes von „Schriftlichkeit/ Zeichentod/ Vergessen/ Unbewusstsein/ Imagination/ Wiederkehr im Zusammenwirken aller seiner Komponenten“¹⁷⁷ als ‚mediologisch‘ zu bezeichnen. Die Medien spielen hierbei eine wichtige Rolle, denn Kultur regelt ihre Semiose mit Hilfe der Medien. Ich schlage vor, die Literatur der neunziger Jahre, die diesen Prozessen medialer Zeichenproduktion und -deutung narrativ folgt und sich dafür im Bildbereich des Auferstehens und Vergehens zwischen Leben und Tod bewegt, als ‚mediologisches Erzählen‘ zu bezeichnen.

2.3 Wahrnehmung von Einschreibungsverfahren

Das Interesse an literarischen Vorgängen hinsichtlich ihrer Materialität und Übermittlung äußert sich in einer spezifischen Aufmerksamkeit für die Prozesse des Übergangs von einem materiellen Zustand in den anderen – insbesondere wie dabei sinnliche Qualitäten weitergegeben werden. Einschreibung entwickelt sich zum ‚Modewort‘ der Neunziger¹⁷⁸, um zu erfassen, dass die rein mechanischen Übertragungsverfahren mit materiellen *Eingriffen* verbunden sind, worin wiederum die affektive Ladung¹⁷⁹ gespeichert wird.

In der Vorrede zu *Die Fröhliche Wissenschaft* vermutet Nietzsche, dass philosophische Theoreme vielleicht nichts anderes als Produkte bestimmter korporaler Zustände ihres Autors seien.¹⁸⁰ Darin steckt die Vorstellung, dass die in das erschaffene Werk hinein korporierten Gedanken als im Körper des Denkers entstandene und empfundene gleichzeitig intellektuelle und sinnliche Qualitäten haben. Literarische Bekenntnisse, Tagebücher und Autobiografien trugen jahrhundertlang das Signet der ‚Herzesschrift‘, als Verschriftlichung dessen, was einen Menschen im Innersten ausmacht und ihn in seinem Leben bestimmt – das Herz ist hierbei nicht nur als Sitz des Gefühls gemeint, sondern auch des Denkens. Manfred Schneider konzipiert 1985 seine auf poststrukturalistischer Theorie

¹⁷⁶ Koschorke (1999, 319).

¹⁷⁷ Koschorke (1999, 345).

¹⁷⁸ Pfothner (1994, 558).

¹⁷⁹ Vgl. Kleinschmidt (2004).

¹⁸⁰ „Ein Philosoph, der den Gang durch viele Gesundheit gemacht hat und immer wieder macht, ist auch durch ebensoviele Philosophien hindurchgegangen: er kann eben nicht anders als seinen Zustand jedes Mal in die geistigste Form und Ferne umzusetzen, — diese Kunst der Transfiguration ist eben Philosophie. Es steht uns Philosophen nicht frei, zwischen Seele und Leib zu trennen, wie das Volk trennt, es steht uns noch weniger frei, zwischen Seele und Geist zu trennen.“ Nietzsche (1973, 17).

basierende Geschichte der Autobiografie im 20. Jahrhundert unter dem Bild der ‚erkalteten Herzensschrift‘¹⁸¹ und zeigt daran, dass die ursprüngliche Herzensschrift nun hinter der Struktur und Materialität des Textes verschwindet. Die Bedingungen der Diskursprogramme und Medien werden selbst zum Inhalt und verändern autobiografische Gehalte. Die Inkorporierung in den Buchstaben hinein wirkt nicht nur ‚nach vorne‘ in den Leser hinein – auch der Schreiber wird von den verwendeten Medien beeinflusst und verändert. Techniken der Kommunikation erweitern einerseits menschliche Fähigkeiten, werden andererseits jedoch durch die Aneignung ihres Beherrschens ebenso inkorporiert:

Solch Verinnerlichung eines Werkzeuges, solch ein Erlernen einer Technologie kann die menschliche Psyche bereichern, den menschlichen Geist erweitern, das innere Leben intensivieren.¹⁸²

Das Bild von der Inschrift in die Seele oder in das Herz des Menschen ist in der abendländischen Denktradition tief verwurzelt. Dahinter steht die Vorstellung einer Rede an das innere Wesen eines Menschen, wo es sich tief einschreibt und von dort wiedererweckt werden kann – als Seelenrede. Das Bild ist auf eine Stelle in der Bibel beim 2. Korintherbrief des Apostel Paulus zurückzuführen:

Ihr seid unser Brief, in unser Herz geschrieben, gekannt und gelesen von allen Menschen! Ist doch offenbar geworden, dass ihr ein Brief Christi seid, durch unsern Dienst zubereitet, geschrieben nicht mit Tinte, sondern in fleischerne Tafeln des Herzens.¹⁸³

Die Vorstellung eines Hineinschreibens seelisch-körperlicher Zustände in den Text ist gleichzeitig auch unmittelbar mit der Vorstellung eines Wiedererweckens im Körper als Sitz der Seele des Lesers verbunden. Sinnstiftung vollzieht sich demnach analog zu natürlichen Prozessen des Lebens und Sterbens: „Eine der aufregendsten dem Schreiben inhärenten Paradoxien ist seine enge Verwandtschaft mit dem Tod.“¹⁸⁴ Schon Plato sagte der Schrift nach, sie sei inhuman, da sie verdingliche und die Kraft der Erinnerung zersetze. Im 2. Korintherbrief steht geschrieben: „der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig“¹⁸⁵. Koschorke beschreibt den Prozess der Alphabetisierung der Kultur seit dem 18. Jahrhundert als Prozess der immer weiteren Distanzierung zwischen Urheber und Schrift. Dieser Prozess absentiert die sinnlich-körperliche Dimension und macht die Imaginationskraft erforderlich, um das Abwesende in der Lektüre wieder zu vergegenwärtigen.¹⁸⁶ Positiv gewendet heißt dies jedoch auch, dass die fixierende Wirkung des Buchstabens eine *individuelle* Belebung im jeweiligen

¹⁸¹ Schneider (1986).

¹⁸² Ong (1987, 85f.).

¹⁸³ Paulus, 2. Kor. 3, 2-3.

¹⁸⁴ Ong (1987, 83).

¹⁸⁵ Paulus, 2. Kor. 3, 6.

¹⁸⁶ Vgl. Koschorke (1999).

Leser möglich macht. Die sprachliche Kunst der Moderne strebt nach dieser *Fleischwerdung*¹⁸⁷ als Verbindung von Körper- und Bedeutungsebene, nach ‚leibhaftem Sinn‘¹⁸⁸.

Aus den wissenschaftlichen Diskussionen geht ab Mitte der achtziger Jahre das Stichwort ‚Körper‘ in die Literatur ein und entwickelt sich im Laufe der Neunziger Jahre zu einem Schlüsselbegriff literarischer Praxis.¹⁸⁹

Im Vordergrund steht dabei eine poststrukturalistisch-dekonstruktive Konzeption von ‚Körper‘, mit der Gegenwart als signifikante Epoche begriffen wird, denn die zur Körper-Diskussion gehörenden Termini wie ‚Verschwinden des Subjekts‘, ‚Abwesenheit von Sinn‘, ‚Spiel‘ usf. dienen zur Charakterisierung des Ästhetischen und der Gesamtgesellschaft.¹⁹⁰

Neu in den Achtzigern ist die Thematisierung des Körpers als „Medium, an dem sich der Opferzusammenhang der Geschichte und der Gesellschaft offenbart“¹⁹¹. Der Körper wird zum Stichwort für Schreibverfahren.

Die Literatur der Siebziger zielt auf die soziale Chemie des Körpers, stellt den durch missglückte Vergesellschaftung geschundenen Leib des literarischen Helden aus (‚Neue Innerlichkeit‘). Für die Literatur der Achtziger wird der Körper zur Chiffre für die literarische Schrift selbst, für den Text. Jörg Magenau nennt sie infolgedessen die Literatur der „neuesten ‚Neuen Innerlichkeit‘“¹⁹²: Sie behandelt den „Text als Körper, Sprache als Gewebe, als Struktur, die zerschnitten und chirurgischen Operationen unterworfen werden kann“¹⁹³. „Der Text ist der Körper des Körpers“¹⁹⁴, so beschreibt es Christiaan Hart Nibbrig in seiner Studie *Die Auferstehung des Körpers im Text*. Das Programm ist kein *psychologisches* Schreiben, sondern ein *physiologisches*. Der Körper kann dabei in der Struktur des Textes als Bild, Begriff oder Effekt unterschiedliche Positionen einnehmen. Die Herkunft von Denkmotiven des französischen Poststrukturalismus ist deutlich, aber für das Funktionieren der Texte nicht Voraussetzung:

Solche Denkmotive und solche Begriffe wie ‚symbolische Ordnung‘, ‚zerstückelter Körper‘, ‚Simulation‘ oder auch der des Zeichens selbst sollen lesbar bleiben auch ohne vorherige Klärung ihrer theoriespezifischen Verwendungsweise.¹⁹⁵

¹⁸⁷ Bartl (2002).

¹⁸⁸ Braungart (1995).

¹⁸⁹ So schmückte die ZEIT im Schlüsseljahr 1995 ihre Literaturbeilage mit den Fotos präparierter menschlicher Organe.

¹⁹⁰ Kinder (1995, 129).

¹⁹¹ Winkels (1988, 14).

¹⁹² Magenau (1996).

¹⁹³ Magenau (1996, 14).

¹⁹⁴ Hart Nibbrig (1985, 18).

¹⁹⁵ Winkels (1988, 22f.).

Hubert Winkels betitelt seine Überblicksdarstellung der Literatur der achtziger Jahre mit *Einschnitte*¹⁹⁶ und macht damit den Körper zum Ausgangspunkt seiner Analysen. Textuelle Kennzeichen des ‚körperlichen Schreibens‘ sind Vitalisierung, Betonung körperlicher Sinesindrücke und psychosomatisches Erzählen

vom Körper als Feld der Entzweigungsschlachten und Entfremdungsschmerzen unter sozialer, familiärer, geschlechtsbedingter Herrschaft, vom Körper als Materialisation von Identitätsdefiziten, als Klangkörper der Dissonanzen von Fremdbestimmtheit und gewünschter Selbstversöhntheit.¹⁹⁷

Weit verbreitetes Mittel für den Ausdruck einer körperlichen Sprache – für das, was nicht sagbar ist – sind Musikalität, Klang und Rhythmus. Die schlichte Vorlesbarkeit kann ein Kriterium sein oder der Gleichklang von Satzrhythmus und innerer Stimme. Durs Grünbein beschreibt es als Schreiben

aus einer Grundspannung heraus, in der alle physiologischen Eigenschaften enthalten sind [...] Stimme, Körperbau, Wahrnehmungsweisen, alles was nicht nur mit den Inhalten oder Erlebnissen selbst, sondern mit den Organen und ihrer Synästhesie zu tun hat.¹⁹⁸

Ein Schreiben, das einen Traumzustand oder Rausch erzeugt, in dem die Grenzerfahrungen des Bewusstseins ästhetisch nachgezeichnet wird. Marcel Beyer nennt als Kennzeichen für gelungene Prosa, wenn der richtige Rhythmus gefunden ist.¹⁹⁹

Die Literatur der Neunziger fokussiert den menschlichen Körper als materiellen Teil der Kommunikation. Der literarische Text muss versuchen, der kognitiv dominierten Ordnung und Bedeutung zu entkommen, um sinnlichem Verständnis Raum zu geben:

Der Ordnung entweichen. Platz schaffen, einen Schnitt setzen: damit ausdringen kann, was immer verborgen ist, in der Ordnung selbst der Unordnung. Das heißt nicht: nach innen vordringen, ins Seelenleben, Numinose. Sondern in den Körper. Die Sprache des Körpers destillieren/abziehen.²⁰⁰

Ulrike Draesner formuliert 1999 in ihrem Essay *Atem, Puls und Bahn* ein Programm, das für die in den Neunzigern neu zu Stimme gekommene Generation von Autoren, den „in den sechziger Jahren Geborenen“²⁰¹, gelten kann. Es entfaltet sich um das Programm unmittelbarer Erkenntnis nach Roland Barthes: dem „Denken des Körpers im Zustand der Sprache“²⁰². Die Materialität des sprachlichen Zeichens korrespondiert mit der Materialität des Körpers.

¹⁹⁶ Winkels (1988).

¹⁹⁷ Kinder (1995, 130).

¹⁹⁸ Grünbein (1992, 172).

¹⁹⁹ Im Gespräch mit Thomas Kling: Beyer/Kling (1991).

²⁰⁰ Draesner (1999, 63).

²⁰¹ Draesner (1999, 62).

²⁰² Barthes (1978, 158).

„Diese Grau-Weiß-Schwarz-Schattierungen sind ein eigenes Zeichensystem, das in das Zeichensystem des Körpers hineinführt.“ Analog dazu versucht das Kunstwerk, „ein Zeichensystem zu sein, das neben der Semantik ein Zeichensystem des Körpers ist“. Es „ist in Rhythmus, Bild und Sprache der Extrakt eines körperlichen Zustandes, der im Leser, mit ebendiesen Mitteln, hergestellt werden kann“. ²⁰³ Im mediologischen Erzählen verdichtet sich die Sprache zu solchen Zuständen unmittelbarer sinnlicher Effekte.

So ist Form die Verbindung zu unserer Lebens-Energie-Körperlandschaft. Hier geht sie über in Gestalt. Sie übersetzt Körperareale, indem sie sich aus den Takten des Körpers ableitet: Herz-, Atem-, Nervenrhythmus bilden ihre untersten Einheiten (etwa die 3 Sekunden des Kurzzeitgedächtnisses). Bewegung, Blickschnelligkeit, Hörgeschwindigkeit und Musterfähigkeit des Gehirns sind ihre nächste Stufe. ²⁰⁴

Diese unmittelbare Wirkung führt zu unmittelbarer Erkenntnis – zu sinnlicher Gewissheit. „Im Umgang mit den anderen und den Dingen dieser Welt lernen wir wissen, wer wir sind. So bewirken Wörter das Paradox, dass sie uns, indem sie aus uns herausführen, zugleich in uns einführen.“ ²⁰⁵

2.4 Literatur ohne Augenzwinkern: nach der Postmoderne

In den Neunzigern gewinnen Begriffe wieder an Bedeutung, die die Postmoderne verabschiedet oder geringgeschätzt hatte: das Erzählen, der Autor, das Subjekt, die Autonomie, die Lebendigkeit, die Lesbarkeit, der Körper, die Ernsthaftigkeit und der Realismus ²⁰⁶. In literaturgeschichtlicher Perspektive stellt sich deshalb die Frage, inwiefern das ‚Label‘ Postmoderne für die Literatur der neunziger Jahre (noch) eine Rolle spielt. Rein zeitlich gesehen ist die Postmoderne und die poststrukturalistische Theorie durch die in Deutschland verspätete Rezeption seit Anfang der Siebziger bis in die Neunziger hinein eine relevante Größe, unter deren Paradigmen die deutsche Literatur seit den Achtzigern laboriert ²⁰⁷. Die vorliegende Untersuchung geht von der These aus, dass in der spezifisch neuen Literatur der Neunziger dieser Impuls der Abarbeitung an der Moderne, die die Postmoderne im Kern ausmacht, zurückgeht: Sie definiert sich weder darüber, postmodern zu sein, noch dezidiert *nach* der Postmoderne zu sein und sucht nicht, diese aktiv zu überwinden. Viel mehr zählt die Gegenwart: das, was „gerade, eben, jetzt“ ²⁰⁸ passiert und nur deshalb relevant ist. An dieser

²⁰³ Draesner (1999, 64f.). Zwar spricht Draesner ausschließlich von der Sprache im Gedicht, jedoch lässt sich ihr Konzept auf literarische Kommunikation im Allgemeinen und auch auf andere Gattungen übertragen.

²⁰⁴ Draesner (1999, 65f.).

²⁰⁵ Draesner (1999, 66).

²⁰⁶ Z. B. Kamper/Wulf (1999); Herholz (1998); Jannidis/u. a. (1999); Baßler (2002); u. a.

²⁰⁷ Literarischer Initialtext ist Umberto Eco's *Il nome della rosa* (1980), der in deutscher Übersetzung 1982 erscheint.

²⁰⁸ So der Titel der Analyse gegenwärtigen Erzählens von Schumacher (2003).

Literatur sind zwar Folgen der Postmoderne erkennbar, sie werden jedoch nicht zum bestimmenden Prinzip im Sinne eines Schreibens in der Tradition oder in der Fortführung oder in der Abgrenzung von ihr. Die Positionierung ihr gegenüber ist nicht mehr ausschlaggebend, sondern die Beschreibung des eigenen Zugangs zur Welt mit den gegebenen Mitteln. In der literaturwissenschaftlichen Diskussion bildet sich diese Entwicklung in einem Rückgang der Debatte um ‚Moderne vs. Postmoderne‘ seit der Jahrtausendwende ab.

[...] die Dichotomie hat, so scheint es, ihren historischen Zweck, die Selbstbeschreibung und Standortbestimmung westlicher Kulturen seit den Avantgarden und Kriegen des 20. Jahrhunderts, mit Ablauf eben jenes Jahrhunderts weitgehend erfüllt.²⁰⁹

Die Neunziger erscheinen vor diesem Hintergrund als Übergangszeit, in der mit dem Abklingen der Postmoderne neue Schreibweisen gesucht werden. Die Postmoderne ist damit nicht vorbei, da sie grundlegende Sichtweisen verändert hat, die bis in die Neunziger hinein und bis heute wirksam sind. Zwar wird nicht permanent ‚in der Tradition der Postmoderne‘ geschrieben, aber in der jeweiligen Gegenwart, die eben nur so ist, weil die Postmoderne bestimmte Dinge zuvor verändert hat. So hat sich die Darstellung populärkultureller Inhalte durch die postmoderne Forcierung in den Neunzigern bereits so weit normalisiert, dass daraus das breite Phänomen der Popliteratur hervorgehen konnte. Es werden immer neue Schreibweisen gefunden, bestimmt von dem, was erzählt werden soll, und nicht von dem, ob postmoderne Beweggründe nun fortgeführt oder beendet werden soll. Das Kriterium für die Einordnung der Literatur ab den Neunzigern kann nicht mehr ausschließlich sein, ob sie postmodern ist oder nicht. Es lässt sich lediglich feststellen, was Spuren der Postmoderne sind, in welchen Gedanken und Theorien sie bis in die Gegenwart hinein fortwirkt.

An dieser Stelle sei die These in den Raum gestellt, dass mit der Postmoderne rein strukturell ohnehin nicht wirklich zu brechen ist, denn dahingehend zeichnet sich die Postmoderne aus, dass alles ‚geht‘.²¹⁰ Auch eine Literatur, die dem Erzählen vertraut, stellt sich damit nicht automatisch gegen die Postmoderne, denn auch unter ihren Prämissen waren große Erzählungen möglich²¹¹. Was die Postmoderne kennzeichnet, ist die Haltung innerhalb des Erzählens – in Ecos Worten: „Ich glaube indessen, dass ‚postmodern‘ keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*.“²¹²

²⁰⁹ Baßler (2007, 435).

²¹⁰ Dies scheint m. E. mit einer der Gründe, weshalb sich die Frage danach, ob ein Text postmodern sei oder nicht, nach wie vor hartnäckig zwar nicht im Zentrum so doch in der Peripherie der Literaturwissenschaft und des Feuilletons hält: wenn eben nur strukturelle Kriterien angelegt werden und die spezifische Haltung des Abgrenzens von der Moderne ausgeklammert wird.

²¹¹ Etwa der bereits genannte Umberto Eco mit *Der Name der Rose* (it. 1980, dt. 1982); in deutscher Sprache insbesondere Patrick Süskind *Das Parfum* (1985).

²¹² Eco (1984, 77).

Ein anderer Grundgedanke der Postmoderne ist die Unmöglichkeit der eindeutigen Sinnzuweisung: Es kann keine einzig gültige Bedeutung geben. Die Folge ist die Zerstreung des Sinns und Vieldeutigkeit. Deshalb muss eine Literatur, die eine Sinnzuweisung erlaubt und möglich macht noch keineswegs im Widerspruch dazu stehen: dann nämlich, wenn sie auf den je eigenen Sinn eines jeden einzelnen Lesers abzielt. Die Literatur der Neunziger steht hiermit in Tradition der Postmoderne, obwohl sie dennoch von ihr abweicht. 1994 unternimmt der von Uwe Wittstock herausgegebene Sammelband *Roman oder Leben*²¹³ eine Überblicksdarstellung postmoderner Phänomene in der deutschen Literatur. Die titelgebende und kennzeichnende Gegenüberstellung *Roman oder Leben* fasst ein Wesensmerkmal der Postmoderne zusammen und markiert gleichzeitig die wesentliche Wende der Literatur der Neunziger, mit der sie die Postmoderne hinter sich lässt: Die Literatur der Neunziger will *Roman und Leben*. Die durch Sprach- und Theoriespielerei artifiziiell gewordene Literatur soll wiederbelebt werden, indem sie inhaltlich auf realweltliche Sachverhalte verweist und sinnlich den Körper des Lesers affiziert.

Ende der Neunziger beweisen die verschiedenen wissenschaftliche ‚Bilanzen‘ zur Postmoderne²¹⁴, dass die Sache ihre virulentesten Zeiten bereits hinter sich hat: Sie ist zu einem einschätzbaren Phänomen geworden. Eine aktuelle Problematisierung unternimmt Innokentij Kreknin (2014), der den Begriff der Postmoderne nach Lyotard darzustellen versucht: Da Lyotard die Postmoderne über das Ende des Einheitsdenkens bestimmt, steht er jedem definitorischen Impuls entgegen – demzufolge lässt sich auch deren Darstellung nur schwer als Definition fassen. Daran macht Kreknin das Scheitern der bisherigen Versuche fest. Als Lösung schlägt er eine strukturell andere Herangehensweise vor: Statt die Ausführungen Lyotards als Versuch der Bestimmung einer neuen Epoche zu sehen, sollen diese als Beschreibung eines spezifischen Zustands der Moderne verstanden werden.²¹⁵ Grundlegendstes Missverständnis der Kritiker ist laut Kreknin: Mit *Postmoderne* soll nicht die Moderne beendet oder überwunden werden, sondern vielmehr erweitert. Lyotard versteht die Postmoderne als Weiterentwicklung oder auch Konsequenz der Moderne. Der Verlust der großen Metanarrative (*grand récits*), das Ende des Einheitsdenkens, die Möglichkeit des Nicht-Darstellbaren bedeutet nicht Beliebigkeit oder das Nichts: Vielmehr soll im Darstellbaren das Nicht-Darstellbare mit erzählt werden, es soll mit anklingen. Postmoderne Literatur soll den Sinn dafür schärfen, dass es außerhalb dessen, was dargestellt wird, noch etwas Anderes gibt:²¹⁶

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Form verweigert, dem Konsensus eines

²¹³ Wittstock (1994).

²¹⁴ G. Neumann (1997); Bohrer/Scheel (1998).

²¹⁵ Vgl. dazu Kreknin (2014a, 126).

²¹⁶ Vgl. dazu Kreknin (2014a, 132).

Geschmacks [...]; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt [...] um [...] das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt.²¹⁷

In Kreknins Verständnis wären dann die Entwicklungen der Neunziger nicht als eine Überwindung der Postmoderne zu verstehen, sondern als eine Folge daraus. Die neue Form des Erzählens kann so als Impuls gelesen werden, die postmoderne Beliebigkeit weiterzudenken. Im postmodernen Verständnis ist alles gleich und gleichwertig, es gibt keine Distinktionen und keine Distinktionskriterien. Hoch- und Niedrigkultur, Ernst und Unterhaltung, Massenphänomene und Partikularinteressen nehmen den gleichen Raum ein. In dieser Enthierarchisierung und Totalität versucht die Postmoderne, den empirischen Gegebenheiten seit der zunehmenden Ausdifferenzierung im Fortschritt der Moderne gerecht zu werden. Sie klammert dabei jedoch die Selektions- und Hierarchisierungsbedürfnisse des Menschen aus. Zwar sieht sich der Einzelne einer Flut von Phänomenen gegenüber, denen mit ‚althergebrachten‘ Selektionsmethoden nicht mehr zu begegnen ist, er wird jedoch seine eigene Form der Selektion entwickeln, um schlicht zu überleben. Diesen eigenen Selektionsmechanismen wiederum legt er Prinzipien zugrunde, in denen er von diversen Faktoren beeinflusst ist: von Medien, Institutionen, sozialem Umfeld, Bildungsstand – und nicht zuletzt von seinen Mitmenschen, an denen er sich als Herdentier bevorzugt orientiert. In diesen Faktoren wiederum bilden sich dann eben doch wieder Hierarchien und Dominanzen, die das postmoderne Postulat der Beliebigkeit einschränken. Im Erzählen als Form der prozessualen Ordnung lassen sich diese Metabewegungen in der Selektionsfindung abbilden.

²¹⁷ Lyotard (1994, 202).

3 Die literarische Tradition des mediologischen Erzählens

3.1 Epiphanie und Präsenz

Die Inszenierung von Augenblicken sinnlicher Intensität ist ein zentraler Effekt im Verfahren des mediologischen Erzählens. Karl Heinz Bohrer²¹⁸ klassifiziert den Augenblick als ein durchgängig zu beobachtendes Phänomen bei moderner Literatur. In seiner umfangreichen Studie *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*²¹⁹ steht das Verhältnis von Zeitwahrnehmung und literarischer Ästhetik im Zentrum. Bohrer weist die Gemeinsamkeit repräsentativer literarischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts nach, sich an wahrgenommenen Kontinuitäten und Diskontinuitäten abzuarbeiten, also stark von zeitlichen Modalitäten geprägt zu sein. Diese Brüche und Flüsse vollziehen sich innerhalb der sprachlichen Strukturen des fiktiven Textes mittels Differenzeffekten. Bohrer schlägt vor, diese Ästhetik der sprachlichen Differenzen anhand der Kategorie des ‚Plötzlichen‘ zu bestimmen, „*Plötzlichkeit* verstanden als Ausdruck und Zeichen von Diskontinuität und Nichtidentischem, was immer sich der ästhetischen Integration sperren mag.“²²⁰

Plötzlichkeit als Zeitstruktur und Erlebniskategorie steht im Zusammenhang mit Kennzeichen dessen, was als modern definiert wird: Da die Erfahrungen in der Vergangenheit keine Anhaltspunkte zur Planung der Zukunft mehr bieten, werden die Ereignisse der Zeitgeschichte als unvorhersehbare und plötzliche Folge gesehen. Durch die veränderte Zeiterfahrung zwischen deutlich als vergangen empfundener Vergangenheit und ungewisser Zukunft weitet sich die Gegenwart aus zu einer eigenständigen Zeitzone – zu einer tatsächlich wahrnehmbaren Zeit. Diese Veränderung von Zeit als fließendem Übergang zu einer Kette aus Einzelereignissen reduziert Zeiterfahrung auf einzelne *Zeitpunkte*, also Augenblicke. Auf inhaltlicher Ebene bedeutet Plötzlichkeit, dass es keine Aussage gibt, die über einen Augenblick hinaus relevant wäre.

Die Sprachkrise um 1900 führte zu einer Stärkung des Augenblicks: Da die Worte als zu verbraucht empfunden wurden, um noch etwas Ungesagtes sagen zu können, wurde die

²¹⁸ Bohrers Studie [Bohrer (1981)] ist dahingehend die erste größer angelegte, systematisierende Studie, die auch tatsächlich Texte in den Blick nimmt.

²¹⁹ Bohrer (1981).

²²⁰ Bohrer (1981, 7).

Darstellung größerer Zusammenhänge unmöglich.²²¹ Das ‚Plötzliche‘ wird zum Symptom der veränderten Zeiterfahrung der Moderne, dem „Beschleunigungsgefälle der Moderne“²²². Der Unterbrechung der Kontinuität der Geschichte und dem damit verbundenen Auseinanderdriften von Vergangenheit und Zukunft entspricht die „Nichtidentität von ästhetischem Ereignis und historischem Sinn“²²³, die in der Plötzlichkeit ihre strukturelle Form findet. Der Augenblick wird zum einzigen Moment, in dem Sinn zu haben ist – weder aus der Vergangenheit heraus, noch in der ungewissen Zukunft. Diese verabsolutierende Darstellung von Augenblicken ist kennzeichnend für die frühe moderne Literatur: Virginia Woolfs *moments of being*, James Joyces ‚Epiphanie‘, Marcel Prousts *mémoire involontaire* und Robert Musils ‚anderer Zustand‘. Dem klassischen Augenblick beispielsweise bei Goethe und Hölderlin²²⁴ ist noch ein transzendentes Moment eigen, das beim modernen Augenblick als Moment ohne Dauer nicht mehr vorhanden ist. Der Augenblick im mediologischen Erzählen ist von höchster Präsenz.²²⁵ Die Präsenz und mit ihr verbundene Begriffe wie Sinnlichkeit, Materialität, Körperlichkeit stehen als eine Art ‚Wiederverzauberung der Welt‘ der postmodernen Dekonstruktion gegenüber.²²⁶ Der Dekonstruktion als Reaktion auf die sprachliche Vermitteltheit der Welt wird entgegengesetzt, dass es doch einen direkten Zugang jenseits oder diesseits der Signifikanten gebe. Dies sind die Effekte der Präsenz, die als räumliche oder körperliche keine Effekte des Sinns darstellen.

Die sinnlichen Intensitätseffekte im mediologischen Erzählen sind Momente der Erkenntnis im Sinne von James Joyces Epiphanie, wie er sie bereits in seinem Frühwerk *Stephen Hero*

²²¹ Hugo von Hofmannsthal beschreibt das Problem der Sprachkrise im sogenannten Chandos-Brief (1902): „Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] die abstrakten Worte, der sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir wie modrige Pilze.“ Hofmannsthal (1979, 465).

²²² Bohrer (1981, 10); vgl. dazu auch Koselleck (1989).

²²³ Bohrer (1981, 10).

²²⁴ Bei Goethe im *Faust* (1808): „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!“ Goethe (1981, 348). Bei Hölderlin die Epiphanie im Pfingstgeschehen in der Patmos-Hymne (1803): „Iztz, da er scheidend / Noch einmal ihnen erschien“ Hölderlin (1951, 168).

²²⁵ Das von Gumbrecht entwickelte Konzept sprachlicher ‚Präsenz‘ fokussiert zwar genau diesen Gegenstand, „in welcher Form die Mittel und Materialität der Kommunikation den von ihnen getragenen Sinn beeinflussen“ [Gumbrecht (2004, 32)]. Er hält jedoch sinnliche und intellektuelle Sinndeutung für grundsätzlich unvereinbar – etwas kann entweder sinnhaft-begrifflich oder präsent-körperlich erfasst werden. Nach dieser Auffassung lässt sich von der Präsenz der Welt und der Materialität sprachlicher Zeichen nur jenseits des Sinns sprechen. Sinn und Präsenz sind hier gegensätzlich [vgl. Gumbrecht (2004, 11)]. Aufgrund dieser dichotomischen Trennung ist mit Gumbrechts Ansatz das von ihm selbst gesteckte Ziel nicht zu klären, da die Bedingungen von Präsenzeffekten nicht benennen kann. Gumbrecht verbleibt deshalb in der Konzeptphase und erläutert nicht, wie dies in der konkreten Analyse eines Textes zu bestimmen ist – auch in aktuellen Publikationen [Gumbrecht (2012)]. Vgl. zur Bedeutung von Gumbrechts Ansatz für die Literaturwissenschaft: Kreuzmair (2012); Lauer (2010, 319).

²²⁶ Vgl. dazu Habermann (2011, 34).

entwickelte: „*Claritas is quidditas*. [...] This is the moment which I call epiphany.“²²⁷ Claritas meint Klarheit, quidditas meint ‚Washeit‘, also die Beschaffenheit von Dingen, mehr als ihre bloßen Eigenschaften, ihr Wesen, ihr Sein. Die Epiphanie ist ein durch seine sinnstiftenden Qualitäten aus dem Kontinuum der Zeit herausgehobener Moment. In diesen Augenblicken stellt sich ein unmittelbares und umfassendes Verständnis ein, umfassend auf Seiten des Rezipienten als kognitives und gleichzeitig sinnliches Verstehen und auf Seiten des Gegenstandes, der in seiner Bedeutung und ebenso in seinem ordnenden Zusammenhang verstanden wird. Dem Erlebenden wird durch die Epiphanie ein Aspekt des Lebens transparent, der ihm bisher verborgen geblieben war. Epiphanien sind Momente, in denen man Wahrheit erfährt und die aufgrund dieser Erfahrung aus dem Fließen der Zeit herausgehoben sind, gleichwohl sie darin eingebettet bleiben. Sie stehen in spannungsvollem Verhältnis zur Prozessualität, da sie selbst als Momente der Präsenz, des ‚Jetzt‘, der reinen Gegenwart dem Fluss der Zeit entgegenstehen und gleichzeitig nur als dessen Aufhebung oder Unterbrechung wahrnehmbar und insofern von ihm abhängig sind. Ohne eine prozessuale Struktur gäbe es nichts, wovon sich die Epiphanie absetzen könnte. „In Joyces Werken stellen Epiphanien immer (plötzliche) Resultate vorausgehender Ereignisse dar, die diese an Bedeutung und Intensität übersteigen.“²²⁸

Virginia Woolf nennt diese Momente der Erkenntnis, die sich mitten im Fluss des Lebens einstellen, *moments of being*²²⁹. In Woolfs Roman *To the lighthouse* (1927) erlebt die Malerin Lily Briscoe einen solchen Augenblick, als sie in Gedanken an die Lebenseinstellung der verstorbenen, mütterlichen Mrs. Ramsey plötzlich den Sinn ihres eigenen künstlerischen Schaffens erkennt:

What is the meaning of life? That was all – a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs. Ramsey bringing them together; Mrs. Ramsey saying ‘Life stand still here’; Mrs. Ramsey making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) – this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds

²²⁷ Joyce (1963, 213). Die Fragmente des Romans *Stephen Hero* wurden erst 1944 posthum veröffentlicht, nachweislich arbeitete Joyce an dem umfangreichen, jedoch nicht vollständig erhaltenen Manuskript aber bereits seit 1903; die Thematik und Motivik des „Stephen Hero“ ging in den folgenden Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* ein.

²²⁸ Herzfeld (2007, 163).

²²⁹ In der Forschung werden diese auch gelegentlich als ‚moments of vision‘ bezeichnet. ‚Moments of being‘ kommt m. E. dem Zustand näher, da die Erkenntnis dieser Momente eben nicht rein geistig ist, sondern gleichermaßen ein sinnliches Bewusstsein schafft. Woolf selbst verwendet den Begriff ‚moments of being‘.

going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs. Ramsey said. 'Mrs. Ramsey! Mrs. Ramsey!' she repeated. She owed this revelation to her.²³⁰

Die Erkenntnis, *the great revelation*, stellt sich hier unmittelbar ein wie das Aufflammen eines Streichholzes im Dunkeln und ist bildlich geknüpft an natürliche Lebensprozesse des Erscheinens und Verschwindens wie Wolken am Himmel. Woolfs *moment of being* ist ein Augenblick der Erscheinung im Medium der Naturimpressionen. Auch Musils ‚anderer Zustand‘ vollzieht sich im Rhythmus der *Atemzüge eines Sommertags*:

Ein geräuschloser Strom glanzlosen Blütenschnees schwebte, von einer abgeblühten Baumgruppe kommend, durch den Sonnenschein; und der Atem, der ihn trug, war so sanft, daß sich kein Blatt regte. [...] Frühling und Herbst, Sprache und Schweigen der Natur, auch Lebens- und Todeszauber mischten sich in dem Bild; die Herzen schienen stillzustehen, aus der Brust genommen zu sein, sich dem schweigenden Zug durch die Luft anzuschließen.²³¹

Die literarischen Epiphanien lassen Erkenntnis unmittelbar transparent werden, arbeiten deshalb mit sinnlichen Qualitäten des Erscheinens und Verschwindens, sei es Woolfs flackerndes Streichholz, Musils Windhauch oder in den Neunzigern Patrick Roths Mädchen in *Johnny Shines*, die zu Beginn des Romans einem „silbernen *Airstream*“ (RJ, 11) entsteigt.²³² Im mediologischen Erzählen erweisen sich auch technisch-mediale Gegenstände als integrale Bestandteile dieser Erkenntnisprozesse. Die Identifizierung des Mädchens aus dem Erzählstrom der berichtenden Figuren als die zentrale Frage von Roths Romans liegt bereits in diesem einen Bild: Im Erzählen wird ihr Leben *ingehaucht*. Das mediologische Erzählen dient als Verfahren der Erzeugung von Momenten, in denen die materielle Qualität von Kommunikationsweisen transparent wird. Die Materialität der Kommunikation ist verbunden mit der sinnlichen Wahrnehmung, die wiederum im literarischen Text sinnlich (re)plausibilisiert wird.

Epiphanie, *moments of being* und ‚anderer Zustand‘ bezeichnen gleichermaßen die sinnliche und intellektuelle Erkenntnis elementar menschlicher Fragen, bewegen sich also sprachlich zwischen analytischem und ästhetischem Modus. Die analytische Präzision schafft die sachlich adäquate Darstellung, kann das ästhetische Ereignis aber selbst nicht auslösen. Dafür ist die poetisch-verdichtende Sprache notwendig. Es bedarf eines ästhetischen Triggers, der die gewohnte Wahrnehmung irritiert und zu einer neuen Wahrnehmung zwingt. Das künstlerische Ereignis ist deshalb ein so spezielles Erlebnis, da es mit den Mitteln der gewöhnlichen Erfahrung arbeitet und diese dann gezielt stört. Kunst bedeutet, eine „Gleichgewichtsstörung des Wirklichkeitsbewußtseins“²³³. Im literarischen Kunstwerk geschieht durch die Wirkung

²³⁰ Woolf (1977, 249f.).

²³¹ Musil (1978a, 1232).

²³² Dass es sich bei dem ‚Airstream‘ um das Modell eines typisch amerikanischen Wohnmobils handelt, geht aus dem Text deutlich hervor.

²³³ Musil in *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films (März 1925)*: Musil (1978b, 1140).

der poetischen Worte „Zusammenhangsdurchstoßung“, das heißt „Wirklichkeitszertrümmerung“²³⁴. Der literarische Raum öffnet sich.

3.2 Evidenz und sinnliche Gewissheit

Der epiphanische Moment ist gekennzeichnet von einer Erkenntnis, die sich plötzlich, unmittelbar und umfassend einstellt. Trotz der ‚Ganzheitlichkeit‘ eignet ihr jedoch keine Transzendenz, keine Identifikation mit einem Absoluten, keine Hoffnung auf Ewigkeit. Die Erkenntnis über die Erscheinung der Dinge hinaus ist keine, die über weltliche Phänomene hinaus reicht, sondern sich innerweltlich ereignet. Musils ‚anderer Zustand‘ ist gekennzeichnet durch „eine einzigartige Erregtheit durch das Leben“:

Die Empfindungen weisen nicht auf Dinge außerhalb des Ichs, sondern bedeuten innere Zustände; die Welt wird nicht als ein Zusammenhang dinglicher Beziehungen erlebt, sondern als eine Folge ichhafter Erlebnisse.²³⁵

Der Verlust der Hoffnung auf Ewigkeit, auf Kontinuität und auf universale Gültigkeit als genuine Erfahrung der Moderne äußert sich in dieser Emphase des Moments. In der Sehnsucht nach Augenblicken, in denen die Zeit stillzustehen scheint und die Vergänglichkeit nicht mehr spürbar ist, steckt im Grunde die Sehnsucht nach dem, was tatsächlich greifbar ist. Die Erkenntnis dieser Momente ist das Gegenteil von Erfahrung, die die intellektuelle Analyse der Ursache, Wirkung und Zweckmäßigkeit, kurz: die Auseinandersetzung in der Zeitlichkeit des Bewusstseins erfordert.²³⁶ Die Erkenntnis des Augenblicks ist vom Bewusstsein der Zeit entkoppelt – ist evident. Evidenz ist etwas, das das Denken unterläuft und ihm zuvorkommt. Evidenz kann nicht gedacht werden, sie „muss sich ereignen“²³⁷. Sie ist eine Erkenntnis, die „aus der Sache heraus einleuchtet“, sich unmittelbar, schlagartig und intuitiv einstellt und „als gewiss in seiner Gegebenheit zeigt“²³⁸. Damit ist sie in der Nähe der

²³⁴ Benn (2001, 25).

²³⁵ Musil (1978b, 1153).

²³⁶ „Dass das ‚cogito‘ in sich retentional gebaut ist, entspricht durchaus dem, was sich an unserem Bewusstsein ablesen lässt. Die innere Zeitlichkeit des Bewusstseins zieht die Reflexion auseinander, zerlegt sie in zwei Momente: in einen Akt unmittelbarer Anschauung, von dem wir aber, wenn wir ihn vollziehen, nicht wissen, dass wir ihn vollziehen; und einen nachfolgenden Akt der Reflexion, der darauf bauen muss, dass das soeben Ange-schaute uns noch in ‚frischer Erinnerung‘ gegenwärtig ist. Was heißt da ‚cogito‘? Unvermeidbar dehnt es sich in eine Relation zwischen Ich-Jetzt und Ich-Soeben. Und das bedeutet, das ‚cogito‘ hat die gleiche Struktur wie alles Bewusstsein, nämlich die der Noch-Gegenwart des soeben Gewesenen während der Gegenwart eines Neuen.“ Sommer (1987, 245).

²³⁷ Sommer (1987, 251).

²³⁸ Baumgartner (2008, 171).

Intuition verortet und steht im Gegensatz zur Einsicht, die methodisch begründet ist und aus Nachweis oder Erklärung resultiert.²³⁹

Der literarische Text, der Evidenz ermöglichen will, arbeitet deshalb mit Effekten, die eine unmittelbare Wirkung ansteuern. Im bildlichen Bereich bewegen sich die Texte in Metonymien, die mit Bezügen im gleichen Wirklichkeitsbereich operieren und deshalb sofort begriffen werden, statt Metaphern, die auf eine andere Ebene verweisen und mit dem Verstand erfasst werden müssen. Metonymien sind „Bilder, die sich an unser Gefühl wenden“²⁴⁰. Auch lyrische Verfahren im Erzähltext steuern eine sinnliche Wirkung der Worte an, die dem Denken zuvorkommt. Die Erkenntnis soll aus der Sprache unmittelbar evident werden ohne analytische Erkenntnisleistung. Literarische Evidenz funktioniert in poetischen Werken wie sie es in ihrer Form seit der Autonomisierung gibt: Der Effekt stellt sich mittels ästhetischer Zeichen in ihrer je spezifischen, werkeigenen Organisationslogik ein.²⁴¹ In Goethes *Werther* löst der Name ‚Klopstock‘ ein tiefgreifendes und unmittelbares Verständnis zwischen Werther und Lotte aus. Die Verbindung ist keine rein intellektuelle, denn die schlichte Nennung des Namens lässt bei beiden vor Rührung die Tränen fließen: Es ist einerseits der Gedanke an dessen Dichtung, andererseits aber auch die darin liegende Übereinstimmung in ihrer beider Denken, die sie in sinnlicher (Be)Rührung verbindet.²⁴² Die Dualität ist der Evidenz inhärent: Sie weist einen objektiven, sachlichen Pol und einen subjektiven, persönlich einsichtigen Pol auf, und nur im Zusammenspiel beider stellt sich Evidenz ein. Literarische Evidenz ist immer gleichzeitig sinnlich und intellektuell, vereint immer zwei ambivalente Bereiche im gleichzeitigen Verstehen. In der Lektüre offenbart sich der Textsinn in sinnlicher Gewissheit.

Robert Menasses 1988 erschienener Roman *Sinnliche Gewißheit* geht dem Phänomen des mediologischen Erzählens unmittelbar voraus. Menasse beginnt mit diesem Roman den Entwurf einer ‚Phänomenologie der Entgeisterung‘, die er als poetisches Programm in zwei

²³⁹ Intuition ist ein philosophischer Ausdruck für „das schlagartige Erfassen des ganzen Erkenntnisgegenstandes im Unterschied zur nur ‚partiellen Erkenntnis‘“. Intuitive Erkenntnis ist demnach immer eine vollständige Erkenntnis (komplexer Sachverhalte). Intuitives Erkennen grenzt sich ab von diskursivem Erkennen. Intuition nutzt nicht den Verstand. Intuition ist begründet in früheren Erfahrungen. Kobusch (1976, 524).

²⁴⁰ Musil (1978a, 1344).

²⁴¹ Die epiphanischen Momente in Literatur erheben keinen allgemeingültigen Wahrheitsanspruch, sondern beanspruchen Gültigkeit nur innerhalb des jeweiligen Wahrheitsverständnisses des Textes: „[...] die Epiphanie [ist] eine plötzliche Enthüllung von Wahrheit, ein Moment der plötzlichen Klarheit in der Auffassung von bestimmten Sachverhalten, die nicht dem logischen Deduzieren entspringt, sondern eine augenblickliche, überraschende, fast mystische Einsicht in das Wesen der Dinge darstellt“, Herzfeld (2007, 162f.).

²⁴² In Klopstocks empfindsamer Dichtung ist Denken und Fühlen eins: „Klopstocks Theorie des Ausdrucks läßt Denken und Empfinden ineinander verschwimmen. Und ebenso wie sich der Gegenstand im Erleben auflöst, so der Text: bei der Rezeption solchen Ausdrucks soll sich auf die erste Schicht des Gegenstandes und die zweite der Empfindung eine dritte legen: die Gedanken-Empfindungen des durch den Text-Ausdruck gestimmten Gemüts.“ Fischer (1990, 492).

folgenden Romanen weiterentwickelt und als *Trilogie der Entgeisterung* unter diesem Titel subsumiert.²⁴³ Menasses Roman *Sinnliche Gewißheit* fußt in philosophischen Reflexionen unter anderem von Georg Lukács *Die Theorie des Romans* (1920) und G. W. F. Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1806/07) und beschreibt darüber den gegenwärtigen Entwicklungsstand „des allgemeinen Bewußtseins“²⁴⁴:

Das Leben des einzelnen hängt wirklich davon ab, daß er es erzählen kann. [...] Ich meine, jeder der erzählt, kann Ich sagen: Ich habe erlebt, Ich kann verbürgen und so weiter. [...] Ja sicher, das ist es ja. Das einzige, das bleibt. Alles Konkrete und Besondere, das ich erlebe, verschwindet, auch wenn ich noch so genau schaue. Es verschwindet entweder ganz, weil ich es vergesse, oder es verschwindet in den Verallgemeinerungen der Worte, die ich beim Erzählen dafür habe. Aber dann ist wenigstens dies gerettet: Ein dürftiges, allgemeines Wissen von mir selbst. Ich!²⁴⁵

In Hegels Phänomenologie ist die sinnliche Gewissheit die niedrigste Stufe der Erkenntnis, denn sie erfolgt unmittelbar, ohne das Wahrgenommene auszuwählen, zu begrenzen oder zu bewerten. Deshalb könne nach Hegel die Erkenntnis daraus keine komplexe sein, denn sie kann letztlich nur konstatieren, was *ist*. Dem gegenüber steht die Position, dass deren Wahrheitspotential gerade darin liegt, denn sie erfasst, was *subjektiv ist*. „Die Wahrheit der Sinnlichen Gewißheit liegt also im Ich, in der Unmittelbarkeit meines Sehens, Hörens und so fort.“²⁴⁶ Karl Popper behauptet in Übereinstimmung mit Biologen wie den Nobelpreisträgern Jacques Monod und Konrad Lorenz: „Es gibt kein Sinnesorgan, in das nicht antizipierende Theorien genetisch eingebaut wären.“²⁴⁷ Das medizinische Phänomen der ‚Blindsight‘ verdeutlicht diese Fähigkeit der rein organischen Erkenntnis: Bei Patienten mit so genannter Rindenblindheit ist das Auge selbst gesund, jedoch werden Sehreize nicht ins Bewusstsein im Gehirn übertragen. Die Erkrankten sind deshalb partiell blind, können jedoch die Position von Lichtreizen in diesem blinden Feld zu 99% exakt bestimmen, wobei sie nicht sagen können, woher sie wissen, wo das Licht ist – sie können also unbewusst sehen.

Menasses *Sinnliche Gewißheit* überwindet das postmoderne Misstrauen gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung, dem unzuverlässigen und diffusen ‚Rauschen‘. Der Roman deutet die Art der Überwindung der Postmoderne im mediologischen Erzählen an, denn er ist „mit postmodernen Mitteln der Postmoderne aufsässig“²⁴⁸. *Sinnliche Gewißheit* ist ein Roman übers Schreiben und Lesen von Romanen mit einem Ich-Erzähler namens „Roman“. Er

²⁴³ Die *Trilogie der Entgeisterung* umfasst die Romane *Sinnliche Gewißheit* (1988), *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991) und *Schubumkehr* (1995). *Schubumkehr* enthält zusätzlich einen Essay zum Programm der Trilogie mit dem gleichnamigen Titel *Phänomenologie der Entgeisterung*.

²⁴⁴ Menasse (1988, 68).

²⁴⁵ Menasse (1988, 67).

²⁴⁶ Menasse (1988, 127).

²⁴⁷ Popper (1993, 72).

²⁴⁸ Schuh (1997, 73). Dem ist hinzuzufügen, dass der Roman selbst keine „aufsässige“ Haltung zeigt, sondern lediglich in seiner Machart darüber hinaus weist.

entwirft also nicht nur eine Romanrealität, sondern bewegt sich auf dessen Metaebene, denn er zeigt auch, wie diese zustande kommt – darin reicht er über den modernen Roman hinaus, ist postmodern. Gleichzeitig begibt er sich mit dem Protagonisten auf die Suche nach dem Erzählen, will also die Postmoderne überwinden. Die drei ersten Sätze des Romans verheißen diese Suche deutlich, denn sie leugnen die Anfänge von Texten dreier wichtiger moderner Autoren: Thomas Mann, Adalbert Stifter und Marcel Proust.²⁴⁹ Gleichzeitig schwingt darin aber die Sehnsucht mit, dass es wieder so sein möge: „Lange Zeit schon bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen.“ heißt es in Verneinung von Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), insinuiert aber ebenso den Wunsch, dies wieder einmal zu tun oder tun zu können. *Sinnliche Gewißheit* ist die Suche nach einem neuen Sinn *nach* der Moderne und damit ein Weg aus der Postmoderne heraus.

Genuin postmoderne Romane verbleiben im Modus des Ausstellens der eigenen Freiheiten und zielen auf eine möglichst große Öffnung der Deutungsmöglichkeiten. Menasses Roman hingegen ist eine Aufforderung an den Leser, eine „Selbstvergewisserungsmaschine“²⁵⁰ in Gang zu setzen und selbst zu entscheiden, was er gerade gelesen hat – welche Realisierung das Textereignis bei ihm erfahren hat. Die Erzeugung sinnlicher Evidenz macht sich das Bedürfnis des Menschen zunutze, etwas als gut, wahr oder richtig zu erkennen, ohne sich dafür rein auf intellektuelle Argumente zu stützen. Es ruft eine tiefe und unmittelbare Befriedigung hervor, das ‚sichere Gefühl‘ zu haben, etwas sei so, wie es ist und es ist nicht so, weil alle es so sehen, sondern weil man selbst es so erkannt hat. Demnach zielt das mediologische Erzählen auf die In-Frage-Stellung der eigenen biografischen Identität, die aus Vergangenheit, Erfahrung, körperlicher Disposition und Mentalität immer wieder neu erzeugt werden muss.

3.3 Archetypen und Intensitätseffekte

Das Grundprinzip aller mediologischen Texte ist eine Dynamik aus Moment und Dauer parallel zur materiellen Konstruktion aus Statik und Beweglichkeit. Mediologisches Erzählen verdeutlicht Wahrnehmungsweisen, indem sich der prozessual erzeugte *sound* immer wieder zu Momenten sinnlicher Intensität verdichtet. Es gilt, mit Klang einzuholen, was mit Semantik nicht allein zu leisten ist. Die klangliche Seite wird assoziiert mit Innerlichkeit, dem Verborgenen, dem Gefühl, dem Irrationalen; im Gegensatz dazu steht die semantische Seite für das Rationale, Äußerliche, Geistige – beides soll in Einklang gebracht werden. Ziel ist die Erzeugung eines sinnlich spürbaren Schwebestands als Pendelbewegung zwischen

²⁴⁹ Die ersten drei Sätze von Menasses Roman: „Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium.“ verneint Thomas Manns Novelle *Tristan* (1902); „Mein Vater war kein Kaufmann.“ leugnet Adalbert Stifters *Der Nachsommer. Eine Erzählung* (1857); „Lange Zeit schon bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen.“ negiert Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. (1913-1927).

²⁵⁰ Schuh (1997, 75).

Anziehung und Abstoßung, Nähe und Distanz, Intensität und Entspannung. Dabei wird der Körper als Ganzes avisiert, das ästhetische Erlebnis als synästhetisches verstanden.²⁵¹ In Abhängigkeit zum Dargestellten kann dabei gegebenenfalls einer der Sinne besonders im Vordergrund stehen, um den unterschiedlichen sinnlichen Qualitäten medialer Erscheinungsmechanismen Rechnung zu tragen.

Mediologisches Erzählen arbeitet mit archaischen Empfindungen, die unmittelbar sinnliche Effekte hervorrufen. Diese Archetypen sind Grundmuster an Reaktionen, die bei bestimmten Ereignissen unmittelbar erfolgen und bei allen Menschen ähnlich sind – wie etwa das Zusammenzucken, wenn ein Augäpfel mit einer Rasierklinge verletzt wird wie in Luis Buñuels Film *Ein andalusischer Hund*²⁵² oder wenn ein Augäpfel an einer Fensterscheibe festklebt wie in Hettches Erzählung *Ad Maiorem Dei Gloriam*²⁵³. Dazu zählen aber auch Reaktionen, die bei Menschen eines bestimmten Kulturkreises gleich sind, da sie ihnen durch signifikante Ereignisse oder durch die dauerhafte Einschreibung wiederholter Vorgänge ‚anerzogen‘ wurden. Archetypen bilden wesentliche Konstanten des menschlichen Emotionshaushalts, da mit ihnen Erlebnisse verarbeitet werden, als unmittelbare Reaktion auf ein Ereignis, das dann noch weiter prozessiert wird. Erlebnisse sind immer mit archetypischen Reaktionen verknüpft, signifikante Ereignisse in besonders intensivem Maße. Umgekehrt werden Archetypen im Lauf der Zeit durch Erlebnisse immer weiter (aus)geprägt. Bestimmte Archetypen sind je Kulturkreis vorherrschend, je nachdem welche archetypischen Reaktionen besonders häufig aufgerufen werden, welche durch Wertvorstellungen sanktioniert oder belohnt werden. Proust beschreibt in *À la recherche du temps perdu* eine kulturell spezifische Form dieses Mechanismus als *mémoire involontaire* anhand des unwillkürlichen Bewusstwerdens der Kindheit: Der Ich-Erzähler wird bei dem Geschmack von in Tee getauchten Madeleines an seine Kindheit erinnert und fühlt dies auch tatsächlich.²⁵⁴ Der Auslöser ist kulturell beziehungsweise individuell spezifisch, das hervorgerufene Gefühl kann jedoch als archetypisch gelten: Geborgenheit, Genährtwerden,

²⁵¹ In Reckwitz' umfassender Studie zur Herausbildung des modernen, „hybriden“ Subjekts stellt diese Suche nach Grenzüberschreitung und Entgrenzung einen wesentlichen Entwicklungsschritt dar: Reckwitz (2006), vgl. dazu insbesondere Kap. 4.1: „Die ‚counter culture‘ als Kulturrevolution: Das Subjekt des entgrenzten Spiels des Begehrens (1960-1980)“, S. 452-499.

²⁵² *Un chien andalou*. R.: Luis Buñuel. FR 1929.

²⁵³ „[...] mit den Augäpfeln haftete ich an der frostkalten Fensterscheibe [...]“ (HI, 105).

²⁵⁴ Die Madeleine-Episode selbst wird in *Du côté de chez Swann* (dt. *Unterwegs zu Swann*) geschildert: Proust (2002a, 65-71). Den Effekt der ‚mémoire involontaire‘ erläutert Proust dann ausführlich im letzten Band *Le temps retrouvé* (dt. *Die wiedergefundene Zeit*): „Es war Venedig, über das mir die Bemühungen, es zu beschreiben, und die sogenannten Momentaufnahmen meines Gedächtnisses nie irgend etwas hatten sagen können, und das mir nun durch eine Empfindung, wie ich sie einst auf zwei ungleichen Bodenplatten im Baptisterium von San Marco gehabt hatte, wiedergeschenkt wurde, samt allen anderen an jenem Tag mit dieser Empfindung verbundenen Empfindungen, jenen, die seither in Wartestellung an ihrem Platz geblieben waren, worauf ein plötzlicher Zufall sie herausbefohlen hatte, in der Reihe der vergessenen Tage. In der gleichen Weise hatte der Geschmack der kleinen Madeleine Combray in mein Gedächtnis zurückgeführt.“ Proust (2002b, 259).

Vertrauen, Zugehörigkeit und Sorglosigkeit gehören zum generellen Gefühlsinventar einer (positiv besetzten) Kindheit.

Das kulturelle Gedächtnis stellt sich so als kein rein kognitives, sondern als ein ebenso sinnliches dar. Ereignisse sind wiederaufrufbar über die Ansprache der Sinne, mittels derer sich ein Geschehnis in das Gedächtnis des Lesers eingeschrieben hat. Medial vermittelte Geschehnisse bilden hier keinen Unterschied, denn auch diese werden vom menschlichen Gehirn tendenziell so verarbeitet, als handele es sich um Vorgänge im für das eigene Leben und Handeln relevanten Umfeld. „Folglich erhalten diese Inhalte ein Maß an Aufmerksamkeit und Interesse, das rational nicht zu begründen ist.“²⁵⁵ Die Aufmerksamkeit gegenüber diesen Inhalten wird nach den gleichen Selektionsmechanismen gesteuert wie gegenüber dem tatsächlichen, eigenen Nahumfeld. Hohes Aufmerksamkeitspotential haben demnach Dinge, die für das eigene Leben unmittelbar relevant und deshalb mit hohem emotionalem Wert belegt sind.²⁵⁶ Ziel des literarischen Textes ist die Wiedererzeugung einer sinnlichen Empfindung im Verständnis, dass das, was hervorgerufen werden soll, nicht nur im kognitiven Gedächtnis gespeichert ist, sondern auch im Körper des Lesers. Im Leseakt muss die Verbindung von Textkörper und Leserkörper hergestellt werden, um die von Koschorke beschriebene physische Präsenz herzustellen. Dafür werden verschiedene sinnliche Trigger eingesetzt – wie etwa Goetz, der schildert, wie eine Rasierklinge in die Haut ritzt, oder Beyer, dessen Protagonist Karnau das Geschrei sterbender Pferde aufnimmt. An diesen Stellen verdichten sich die Texte zu höchster sinnlicher Intensität. Intensität ist in der Psychologie „Stärke, Stärkegrad, Anspannung“, mit der die Stärke eines „seelischen Prozesses“ oder eines „Gefühls“²⁵⁷ gemessen wird. Die Intensität wird von weiteren Faktoren beeinflusst: dem Grad des Reizes und dem Adaptationszustand des Rezipienten.²⁵⁸ Mediologisches Erzählen operiert mit archaischen Reizen und erzählt von stark affektiven Themen, versucht den Leser also in größtmöglichen Aufnahmestadium zu versetzen. Die unmittelbaren Reaktionen sind jedoch keine Effekte um der Effekte wegen, sondern funktional in das ästhetische Konzept des Textes eingebunden. Sie sind nicht bloße Effekte, da sie als Momente sinnlicher Intensität an den Prozess der Erzählung unmittelbar gekoppelt sind. Intensität²⁵⁹ wird verstanden als ein Impuls, der im Text gespeichert wird und sich beim Lesen wieder entlädt, sich überträgt

²⁵⁵ Uhl (2007, 179).

²⁵⁶ „Die Intensität dieser emotionalen Reaktionen ist ein zentraler Faktor, sowohl im Rahmen der Zuwendung von Aufmerksamkeit als auch für die weitere Prozessierung eingehender Stimuli. Studien zur Arbeitsweise des Gedächtnisses haben gezeigt, dass die Einzelheiten einer fast identischen Geschichte besser behalten werden, wenn es in dieser um Leben und Tod geht.“ Uhl (2007, 180); zu der erwähnten Studie vgl. Spitzer (2002, 158).

²⁵⁷ Vgl. o. A. [Dorsch] (2009, 480).

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Kleinschmidt führt ‚Intensität‘ als Ideenfigur ein, „die es erlaubt, über eine gleitende Skalierung von kontinuierlich gedachten bzw. gegebenen Gegenstandsbereichen zu sprechen, um daraus dann auch einen sowohl differenzierten als auch ganzheitlichen, modularisiert energetischen Auflage- und Wirkungsmodus entwickeln zu können.“ Kleinschmidt (2004, 17).

und wieder neu entsteht. Intensität ist nur in Relation bestimmbar, als Überschreitung von Schwellenwerten und deshalb immer an eine Bewegungsrichtung gebunden. In der Physik wird mit Intensität der Energie pro Zeit pro Fläche bestimmt, ist also auch dort an Raum und Zeit gebunden. Intensitätseffekte können im Text also nur im Vollzug des Lesens entstehen, in dessen Verlauf sie als Abweichung von der Dauer des Erzählens hervorgerufen werden.²⁶⁰ Die Texte etablieren deshalb einen eigenen *sound*, der den Fokus auf den Erzählfluss lenkt und den Leser in Aufnahmebereitschaft versetzt.

²⁶⁰ „Denn die Sache ist nicht in ihrem Zwecke erschöpft, sondern in ihrer Ausführung, noch ist das Resultat das wirkliche Ganze, sondern es zusammen mit seinem Werden.“ Hegel (1986, 13).

III Fokussierung

Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.

Gottfried Benn (2001, 26)

1 Urszene – Der Stirnschnitt live aus Klagenfurt

Rainald Goetz' kontrovers diskutierter und ausufernd kolportierter Auftritt²⁶¹ bei den *7. Tagen der deutschsprachigen Literatur* 1983 in Klagenfurt ist symptomatisch für die „Wiederkehr des Körpers“²⁶² in die Literatur der achtziger Jahre und ebenso vorausdeutend auf das mediologische Erzählen der neunziger Jahre. In medienhistorischer Perspektive trägt das Ereignis den medialen Weiterentwicklungen Rechnung, die den Primat der Schrift hinsichtlich Aktualität, Performanz und Wirkungsintensität unterlaufen und deren Tauglichkeit zur Beschreibung von Welt in Frage stellen. Goetz greift mit seinem Auftritt diese Herausforderungen für die Schrift und das Schreiben auf und trägt sie durch seine Lesung in den literarischen Raum hinein. Die Frage nach dem Authentizitätsgehalt von Schrift wird bei ihm mit körperlichen Performanzqualitäten beantwortet.

Auch Lyriker und Vortragskünstler wie der in den Neunzigern herausragende Thomas Kling nutzen in hohem Maß die Gestaltungsmöglichkeiten literarischer Lesungen und zeigen, wie diese produktiv eingesetzt werden können.²⁶³ Beyer verweist dahingehend auf Rilke und George, die sich vor dem Betreten einer Bühne das Gesicht puderten.²⁶⁴ Diese ‚Verschönerung‘ des Dichters hat für das vorgetragene Werk vordergründig keinerlei Nutzen. Oberflächlich betrachtet wird ihm sogar Aufmerksamkeit entzogen und auf die Person des Schriftstellers gelenkt. Beyer jedoch beschreibt die Wirkungsweise als keine negativ *ablenkende*, sondern positiv *hinlenkende*: Das Pudern des Gesichts ist die bewusste Gestaltung des öffentlichen Sprechens. Es lenkt den Fokus des Zuhörers auf den Vortragenden, auf den Ort der Stimme und damit auf die Worte: „Die Inszenierung erfolgt nicht zur Ablenkung, sie ist Mittel zur Konzentration.“²⁶⁵ Dem Werk wird nach dieser Betrachtungsweise keine Aufmerksamkeit entzogen, sondern eine weitere Aufmerksamkeitsebene hinzugefügt, die mit der Ästhetik des Textes korrespondiert.²⁶⁶

²⁶¹ Besonders ausführlich dargestellt durch Doktor/Spies (1997).

²⁶² Winkels (1988, 217).

²⁶³ An der Spitze dieser Entwicklung stehen die heute so weit verbreiteten „poetry slams“, die der Gattung Lyrik ein neues, eigenes Spielfeld verschafft haben.

²⁶⁴ „Für Dichter wie Rainer Maria Rilke und Stefan George war es noch unabdingbar, bei einer Lesung auffallend gut gepudert zu erscheinen.“ M. Beyer (2000, 73).

²⁶⁵ M. Beyer (2000, 73).

²⁶⁶ Schriftstellerischen (Selbst)Inszenierungspraktiken ist in den letzten Jahren in vielerlei Hinsicht wissenschaftlich nachgegangen worden: So z. B. Künzel/Schönert (2007); Grimm/Schärf (2008); Jürgensen/Kaiser (2011); Kyora (2014); u. a. An dieser Stelle interessiert im Besonderen die Inszenierung eines literarischen Textes während eines öffentlichen Vortrags durch den Autor und der daraus erwachsende ästhetische Mehrwert. Speziell Goetz' Selbstinszenierung untersucht aktuell genauer: Kreknin (2014b).

Goetz' Lesung führt dies plastisch vor Augen: Der Vortrag bringt als Verkörperung eines Textes im Körper des Autors einen neuen Text hervor, indem dezidiert dessen performatives Potential genutzt wird. Hinsichtlich der literarischen Entwicklung der folgenden Jahrzehnte kommt dem Auftritt in seiner Mehrdimensionalität eine initiale Wirkung zu: Poetologisch fordert er die Rückkehr des Körperlichen in die Schrift, vollzieht sie gleichzeitig ästhetisch selbst innerhalb *und* außerhalb des Textes und überschreitet überdies materiell die Grenzen zwischen verschiedenen Medien.

Nicht nur für die Rückkehr des Körpers in die Literatur, sondern auch das Phänomen des mediologischen Erzählens bildet die Lesung in Klagenfurt eine Art ‚Urszene‘. Der Begriff ‚Urszene‘ entstammt der Psychoanalyse Sigmund Freuds, der damit die „den Neurosen zugrunde liegenden traumatisierenden szenenhaften Erlebnisse“²⁶⁷ bezeichnet. Auch wenn die Wirkung von Urszenen und deren Nutzen für die Analyse psychischer Erkrankungen inzwischen kritisch hinterfragt und relativiert worden ist, so lässt sich dennoch behaupten, dass die Entwicklung jedes Menschen, besonders in der Frühphase, vom Erleben umwälzender Ereignisse begleitet und geprägt wird, die also ihrer Charakteristik nach als ‚Urszenen‘ bezeichnet werden können. Erlebnisse solcher Art sind deshalb so einschneidend, da es sich um die Überschreitung gewohnter psychischer *und* physischer Grenzen handelt. Der Mensch erlebt den Akt in seiner Unbegreiflichkeit als nicht nur in kognitiver, sondern auch körperlicher Weise überwältigend. Er wird vor die Herausforderung gestellt, die Handlungen strukturell zu erfassen und zu deuten und überdies gleichzeitig die hervorgerufenen Affekte zu regulieren und zu integrieren. Es werden demnach strukturelle Muster abgespeichert, die Dinge in neuer und ungewohnter Weise miteinander verbinden – und dies gleichermaßen körperlich wie kognitiv. Die hohe affektive Ergriffenheit sorgt einerseits für die Intensität, mit der sich dies ‚einbrennt‘²⁶⁸, und sie wird andererseits mit dem Wiederaufruf der Szene ebenfalls erneut freigesetzt. Genau das will Goetz in Klagenfurt bewirken.

Bevor allerdings ein genauerer, analytischer Blick auf die Wirkungsästhetik der Szene geworfen werden kann, muss die Resonanz als Untersuchungsgegenstand zunächst näher beschrieben und differenziert werden. Die Lesung als epitextuelle Inszenierung²⁶⁹ erfolgt

²⁶⁷ Maier (2014, 1044). Diese häufig bereits in der Kindheit erfahrenen Erlebnisse sind von solch erschütternder Macht, dass daraus eine längerfristige, oft pathogene Wirkung resultiert. Dahingehend besonders prägend ist die Beobachtung des elterlichen Geschlechtsverkehrs durch das Kind – oder die Vorstellung davon. Dieser Anblick ist nach Freud für das Kind insofern traumatisch, als es dies als einen Übergriff des Vaters und gewaltsamen Akt erfahren muss, den es nicht bewältigen kann und infolgedessen Verdrängung stattfindet und es zur Ausbildung von Neurosen kommen kann.

²⁶⁸ „[...] nur was nicht aufhört, *weh* zu *thun*, bleibt im Gedächtniss [...]“; Nietzsche (1968, 311).

²⁶⁹ Genette differenziert innerhalb der paratextuellen Inszenierungspraktiken in peritextuelle und epitextuelle Praktiken [vgl. Genette (1992, 22-40 u. 325-384): Epitexte umfassen alle Elemente, die nicht Teil des veröffentlichten Werks sind, diesem aber durch den Autor in irgendeiner Form als Kontext zugeordnet wurden: z. B. (poetologische) Selbstkommentare, Interviews, Gespräche, Kolloquien, Debatten oder (Vor)Lesungen; vgl. dazu auch Jürgensen/Kaiser (2012, 90).

konventionell innerhalb eines gewissen öffentlichen Resonanzradius' in größerem zeitlichem und räumlichem Abstand zum schriftlichen Text. Aus diesem Grund wird sie traditionell als dem Text nachgelagertes literarisches Ereignis wahrgenommen. Goetz überwindet mit seiner Lesung nun genau jene Distanz, jedoch nimmt das rezipierende Publikum dies nur bedingt so wahr, da der Konventionsbruch des Stirnschnitts den Konventionsbruch der Distanzaufhebung effektiv übertrifft. Belegt wird dies durch die Tatsache, dass im Nachgang die meisten der feuilletonistischen und wissenschaftlichen Betrachtungen lediglich die literaturbetriebliche Bedeutung des Ereignisses fokussierten und dabei häufig die Bezüge zwischen Text und Tat aus dem Auge verloren.²⁷⁰ Im unmittelbaren Erleben wird das ästhetische Ereignis schlicht vom sensationellen Ereignis überlagert.²⁷¹ Erst die nachträgliche Betrachtung, die durch die mediale Speicherung in Schriftform und Fernseaufzeichnung möglich ist, offenbart die dem Ereignis innewohnende ästhetische Dimension, ohne damit jedoch die tatsächliche Resonanz 1983 im Blick zu haben.

Auf der Ebene der im vorgetragenen Text erzählten Geschichte wird der Schnitt mit der Rasierklinge bereits vorweggenommen und gedeutet in der Sehnsucht nach der Verschmelzung von Text und Leben. Nur in der Verlebendigung erhält der Text einen Sinn: „Ohne Blut logisch kein Sinn.“ (GS, 16) Eine fremde Wahrnehmung kann nie die eigene sein, denn sie bleibt immer gebunden an den Beobachter, dessen Körper und Rezeptionsfähigkeit. „Kein Mensch, der kein Krüppel nicht ist, kennt die Gedanken des Krüppels. Am wenigsten hilft die saublääde Phantasie. Nix hilft gegen das böse Leben.“ (GS, 12)

Es hilft nur, die fremden Wahrnehmungen mit eigenen übereins zu bringen. Im ästhetischen Ereignis muss das eigene Erleben freigesetzt werden – in unmittelbar eintretenden Momenten sinnlicher Intensität, in denen Text und Leben zusammenkommen. Kurz darauf vollzieht Goetz den Schnitt tatsächlich an seinem eigenen Leib und überschreitet damit die Grenze zwischen Text und Leben:

Ihr könnt's mein Hirn haben. Ich schneide ein Loch in meinen Kopf, in die Stirne schneide ich das Loch. Mit meinem Blut soll mir mein Hirn auslaufen. Ich brauche kein Hirn nicht mehr, weil es eine solche Folter ist in meinem Kopf. Ihr foltert's mich, ihr Schweine, derweil ich doch bloß eines wissen möchte, wo oben, wo unten ist und wie das Scheißleben geht. (GS, 20)

Ohne den Körper des Subjekts macht ein Text keinen Sinn. Das intelligible Schriftzeichen ist zwar logosgeprägt, hat aber dennoch die Macht, an den sinnlichen Körper heranzurühren und das muss es nach Goetz tun. Denn hinter der Stirn verbirgt sich nicht nur das Denken, sondern auch schlicht Blut. Deshalb zielen Goetz' Texte auf den Körper – den Körper, der nur im Augenblick wahrgenommen werden kann und nur dann existiert, durch die Sinnesreize im Hier und Jetzt.

²⁷⁰ Vgl. dazu Doktor/Spies (1997), besonders S. 88-103.

²⁷¹ Vgl. dazu S. Scherer (2003, 64 u. 67).

Der Auftritt von Goetz umschließt die materiellen, medialen und performativen Dimensionen des Literarischen und überschreitet gleichzeitig alle sie bestimmenden Grenzen: Es gibt einen schriftlichen Text, den Autor, der ihn *jetzt* vorliest, verspricht und zu einem realen Literaturereignis macht, und es gibt die Zuhörer und Zuschauer, die als rezipierendes Element dessen Ziel bilden. Er ist vollkommen auf den jetzigen Moment, den Augenblick fokussiert: *Subito*, lateinisch für ‚plötzlich‘ ist der Titel des Textes und damit endet er auch – mit der Aufforderung an die Zuhörer: „Und jetzt, los ihr Ärsche, ab ins Subito.“ (GS, 21)

Der Text selbst changiert zwischen fiktiver Erzählhandlung und tatsächlicher Besprechung der soeben stattfindenden Lesung und der dabei Anwesenden, besonders der Jury. Sprachlich überschreitet der Text im Letzteren häufig die Grenze des gesellschaftlich Akzeptierten, wenn mit „Heil Hitler“ (GS, 17) begrüßt wird, die Jury als „Nullenkritiker“ (GS, 17) beschimpft oder Schriftsteller zur „Peinsackparade“ (GS, 19) erklärt werden. Mit dem Schnitt in die Stirn schließlich sprengt Goetz endgültig die Konvention einer öffentlichen Lesung und bewegt sich auf das Feld der Performance-Kunst. Doch beschränkt sich die Überschreitung hier nicht auf die Grenzen des guten Geschmacks innerhalb gesellschaftlicher Veranstaltungen, sondern schließt in der Gleichzeitigkeit von textuellem und realem Ereignis die Dimension des Literarischen mit ein. Die Überschreitung der Textgrenze, die Verschaltung von Textkörper und Realkörper stellt eine Erweiterung dessen dar, was auf Textebene besprochen wird: Die Möglichkeit einer Freisetzung von Ereignissen, von tatsächlich körperlich empfundenen Ereignissen aus sprachlichen Strukturen heraus. Insofern stellt der Auftritt keine wahllos um sich schlagende Hasstirade auf den Literaturbetrieb dar, sondern eine sehr gezielte Anklage der literarischen Belanglosigkeit, Mittelmäßigkeit, Einseitigkeit und Körperlosigkeit. Der Auftritt kann insofern als Urszene bezeichnet werden, als er Deutungsmuster durchbricht und neu verknüpft und ästhetische Wahrnehmungsebenen miteinander in Verbindung bringt. Er etabliert ein spezielles Deutungsschema. Die Urszene als solche wiederholt sich als Ereignis nicht exakt, sondern ihr Deutungsschema im neuen Ereignis.

Goetz' Auftritt in Klagenfurt ist die Performanz mediologischen Erzählens. Hier reicht Schrift alleine noch nicht aus, sie braucht noch die Performanz am tatsächlichen Leib – später reicht die Schrift. Das, was Goetz in Klagenfurt als performatives Ereignis vorführt, soll dann später im Text nachvollziehbar werden: Der Text soll das Ereignis auslösen. Die Schrift soll das rein Augenblickliche wiedergeben in einer Poetik der Präsenz. Hierfür müssen die konventionellen Zuordnungen von Zeichen und Bezeichnetem aufgehoben werden, um aus der bekannten Semiose auszutreten. Zur Erzeugung von Präsenz mittels Schrift muss deren Nachträglichkeit überwunden werden, indem sie in der Rezeption Gegenwärtigkeit erzeugt.

2 Wiederbelebung von Geschichte(n) bei Thomas Hettche

2.1 Erzählen vom Mauerfall in *NOX* (1995)

Die Geschehnisse in der Nacht des Mauerfalls in Berlin vom 9. auf den 10. November 1989 wurden live über die Fernsehkanäle übertragen und sind infolgedessen für die Rezipienten signifikant mit visuellen Eindrücken verbunden. Sie haben sich über Bilder ins Gedächtnis geschrieben. Thomas Hettches Roman *NOX* aus dem Jahr 1995 ist der Versuch, die Zusammenhänge zwischen historischem Ereignis und dessen medialer Vermittlung literarisch darzustellen. Dem Leser soll die sinnlich-materielle Qualität dieses Ereignisses verdeutlicht werden, indem die Bilder aus seinem Gedächtnis wieder aufgerufen werden und gleichzeitig das Sehen als dominanter, sinnlicher Wahrnehmungsmodus inszeniert wird. Um in diesem Prozess die Sinne des Lesers zu stimulieren, führt der Text ihn ganz nah an die Körper der Figuren heran – bis an die Haut und auch darunter.

Bereits mit dem ersten Satz rückt der Roman die signifikante Bedeutung des Sehens in den Mittelpunkt: „Ich sah in ihrer Hand das Messer nicht.“ (HN, 9) Mit der Umstellung der Satzglieder²⁷² „in ihrer Hand“ und „das Messer“ irritiert Hettche den Leser und hält ihn in der Spannung, was das „Ich“ denn nun dort *sieht*. Er erschrickt anschließend über „das Messer“ und noch mehr über das folgende „nicht“, das das Ich endgültig in unmittelbarer Gefahr situiert. Gleich darauf entlädt sich bereits die Spannung in der Ermordung des Ich-Erzählers im gleichzeitigen Erkennen des Messers und dem Schnitt durch seine Kehle. „Erst, als sie ihre Hand plötzlich wegnahm und die andere hochriß, öffnete ich die Augen. Da sah ich das Messer. Und sie durchschnitt mir die Kehle.“ (HN, 10) Bis tief hinein in das Innerste verfolgt der Text den Schnitt in die Schichten des Körpers entlang dem Sterben des Ichs erzählend:

Tief schnitt sie in Muskeln und Fleisch, trennte den Kehldeckel vom Kehlkopf, durchschnitt Halsschlagader und Schilddrüsenschlagader, kappte mir die Luftröhre und Speiseröhre, und schnitt tief noch in einen Halswirbel hinein. [...] Meine Hände tasteten zum Hals. Ich sah sie an und versuchte zu sprechen, doch Blut quoll mir aus dem Mund, ich atmete Blut und schluckte es. In den Luftröhrenästen blutiger Schleim, Blut in den Augen, in der Nase und auf der Zunge. (HN, 10f.)

²⁷² „in ihrer Hand“ ist ein Attribut zu „das Messer“ und muss deshalb diesem eigentlich nachgestellt werden; in der jetzigen Position wird es zunächst als adverbiale Angabe des Ortes wahrgenommen, was sich durch das folgende „Messer“ zwar gleich wieder auflöst, jedoch eben irritiert; der Satz ist zu jeder Zeit verständlich, entspricht jedoch nicht dem üblichen Sprachgebrauch.

Mit dem Tod des Ich-Erzählers beginnt der Lauf der Ereignisse. Der Leser fährt, läuft, geht mit der Mörderin des Ich-Erzählers durch die Stadt und sieht durch sie – sie, die (zunächst) nichts anderes tut als ihre Augen schweifen zu lassen: „Sie fuhr, ohne zu überlegen, quer durch die Stadt.“ (HN, 26) „Sah nicht [...] die Fahrgäste“, „Sie sah die aus der Zeit geratene Vergangenheit [...]“, „[...] und sah weg und [...]“, „Sah nicht, dass er ihr nachsah [...]“, „[...] als sie sich umsah [...]“, „[...] sah sie [...] Scheinwerfer“ (HN, 26ff.).

Der Text folgt erst ihrem umherirrenden Blick, bevor er allmählich im Verlauf Konkretes zu fassen beginnt. Dann nämlich ruft er die Bilder des geteilten Deutschland auf: An der „innerdeutschen Grenze“ regiert das „Grenzkommando Berlin der bewaffneten Organe der DDR“ auf den „Kontrollstreifen“, wo sich nur ein Grenzhund zu befreien vermag und „über Zaun, Kolonnenweg und Graben hinweg“ (HN, 11f.) entläuft. In der U-Bahn kennzeichnen „die unterirdischen Brückenköpfe der Grenze mit den vermauerten Aufgängen und Unterständen und Sichtschlitzen“ den „Ost-Sektor“ (HN, 26). Die Wiedervereinigung markiert die auf mehreren Seiten geschilderte und teilweise in genauem Wortlaut wiedergegebene Pressekonferenz, bei der das Mitglied des SED-Politbüros Günter Schabowski die Grenzöffnung ins Rollen brachte, als er auf die Frage, ab wann das neue Reisegesetz der DDR gelte, folgende Antwort gab (HN, 59ff.): „Nach meiner Kenntnis sofort, unverzüglich.“ (HN, 61) Ein paar Seiten später fällt der initiale Satz: „Die Mauer ist offen.“ Visuell wird er begleitet von einem „Trabant“, der „an einer Kreuzung“ steht (HN, 68). Als am Brandenburger Tor die ikonischen Fernsehbilder entstehen, die die kollektive Erinnerung an das Ereignis bestimmen, ist die junge Frau ebenfalls dabei: Die „Mauerkrone“ ist „vollständig mit Menschen besetzt“. Sie beobachtet weiter: „An Feuerwehrschräuchen erklimmen sie die Mauer, wurden hochgezogen, standen auf, rissen die Arme hoch, schwenkten Flaschen, umarmten sich und schrien.“ (HN, 94)

Der Roman thematisiert nicht nur die Bedeutung eines historischen Ereignisses, sondern problematisiert zugleich auch dessen mediale Vermittlung. Der Kontext der fortgeschrittenen medientechnologischen Entwicklungen der Moderne stellt literarische Erzählungen, die ein geschichtliches Ereignis zum Thema haben, vor eine grundsätzliche Herausforderung: Das, was sie mit narrativen Mitteln darzustellen versuchen, ist bereits in vielfacher Weise in elektronischen Medien vorhanden. Besonders im Hinblick auf die Verarbeitung aktueller Geschehnisse muss die Literatur aufgrund ihrer zeitlich verzögerten Erscheinung hinter anderen Medien zurückstehen. Eine schlichte Wiederholung der Ereignisse muss im Vergleich zu Film und Fernsehen hinsichtlich der Wirkmächtigkeit defizitär ausfallen. Elektronische Bilder übernehmen die Rolle erzählter Geschichten im kollektiven Gedächtnis: „Zwar lässt sich nur erzählen, was zuvor gesehen (oder gehört) worden ist; wenn es jedoch jederzeit wieder-gesehen (und -gehört) werden kann, wozu dann noch erzählen?“²⁷³

²⁷³ Deupmann (2003, 193).

Dies führt zum Kernthema des Romans *NOX*: Er umkreist die mediologische Frage, in welcher Form das Erzählen aktueller Ereignisse möglich ist, in einer Welt, in der Informationen jederzeit zugleich vorhanden sind, da sie in vielfältigen Medien in Bildern festgehalten, abgespeichert und beliebig abrufbar sind.²⁷⁴ Für Hetteche liegt die Lösung darin, dass die Literatur von ihrer „Informationsträgerpflicht“²⁷⁵ enthoben wird. Der Einstieg in den Roman *NOX* ist dahingehend programmatisch für den folgenden Text zu lesen: Mit einem Schnitt durch die Kehle²⁷⁶ des Erzählers wird die Wirklichkeit vom Wort getrennt.²⁷⁷ Der Erzähler ist nun frei, seine eigene Geschichte zu erzählen, also das zu tun, was ihm seine Profession als Schriftsteller²⁷⁸ gebietet. Symbolisch ist der Autor als wahrheits- und sinnstiftende Instanz nun nicht mehr vorhanden, denn mit dem Schnitt durch den Hals wird er getötet und zum Schweigen gebracht, doch kann der klaffende Schlitz als Form eines neuen Mundes gelesen werden mit einer neuen Stimme, die es ihm ermöglicht, weiterzuerzählen.²⁷⁹ Der Text überträgt die Frage Lyotards nach den Möglichkeiten des Denkens ohne Körper²⁸⁰ auf die Möglichkeiten des Erzählens ohne Körper:

In spite of the demise of the protagonist, this voice, born out of death and pain, continues the narration, thereby recreating a seemingly untouchable and omnipotent voice. The famous question once posed by Jean-Francois Lyotard: “Can thought go on without a body?” has been transformed into the question: can narration go on without a body?²⁸¹

Hetteche sucht nach einem Erzählen *nach* der Postmoderne. *NOX* zeigt, wie es geht. Der Erzähler wird durch die Lösung von seinem Körper zu einer Wahrnehmungsmaschine im Sinne des Bartheschen *scripteur*, zu einem willenlos selektierenden Aufzeichnungsapparat,

²⁷⁴ Bereits mit der Erfindung des Telegrafen 1837 beginnt dieses zeitlich immer stärkere Zusammenrücken des vormals isolierten menschlichen Erlebens: „Die Welt ist verändert, seit es möglich ist, in Paris gleichzeitig zu wissen, was in Amsterdam, Moskau und Neapel und Lissabon in derselben Minute geschieht.“ Zweig (1997, 155).

²⁷⁵ Hetteche in Lenz/Pütz (2000, 211).

²⁷⁶ Zugegeben, um eine Verbindung herzustellen zu Barthes' literaturtheoretischer Leitmetapher vom „Tod des Autors“ [Barthes (2000)], die für die postmoderne Literatur zu einem Axiom geworden ist, bedarf es keiner übermäßigen gedanklichen Akrobatik. Darum ist die Aussage, „Hettches Artistik winke“ an solchen Stellen „mit dem poststrukturalistischen Zaunpfahl“ [Köhler (1995, 45)] wohl berechtigt. Doch Hetteche hielt mit seinem Anliegen einer Verflechtung von Literatur und dem sie bestimmenden theoretischen Gedankengut zum Zwecke einer Reflexion über die sich daraus eröffnenden Möglichkeiten noch nie ‚hinterm Berg‘. So erschöpft sich die Tatsache der Meuchelung des erzählenden Schriftstellers denn auch nicht darin, dass der Autor aufgrund von Barthes' Feststellung heutzutage eben tot sei, sondern wird zur Ausgangsbasis, um die Tragweite der daraus resultierenden Konsequenzen zu erörtern.

²⁷⁷ Vgl. Schäfer (1995, 161).

²⁷⁸ „Kurz nach zwanzig Uhr begann ich zu lesen.“ (HN, 15).

²⁷⁹ „Within seconds, the narrator's throat has been cut, thus giving way to the creation of a second mouth: a new voice is born.“ Brueggemann (1999, 342).

²⁸⁰ Vgl. Lyotard (1988).

²⁸¹ Brueggemann (1999, 342).

der lediglich wiedergibt, was er beobachtet.²⁸² „Nun den Dingen gleich, öffnete die Stadt sich hinein in meinen Kopf, und mein Körper reflektierte ihren Lärm.“ (HN, 31) Was er erzählt, ist ein orientierungslos wirkendes Textgemisch, das nur lose durch die Geschichte der Reise seiner Mörderin durch die Stadt zusammengehalten wird. Auf sprachlicher Ebene wird dies durch die häufig unklar bleibenden Bezüge der Personalpronomen und die unmarkierte, wörtliche oder indirekte Rede unterstützt, sodass „das ‚wer spricht?‘ immer wieder unbeantwortbar bleibt“ und „tatsächlich ein Geflecht der Figuren, Handlungselemente und dokumentarischen Versatzstücke“ entsteht, „das sich nicht auf eine ordnungsstiftende und sinngebende Instanz beziehen lässt“.²⁸³ Die Unmöglichkeit, die Sprechrollen und das Gesagte eindeutig zu bestimmen, irritiert den Lesefluss und verhindert, dass der Leser sich auf eine feste Erzählsituation einstellt und verlässt. Er wahrt ein Maß an Ungewissheit, das den Leser beständig fordert, das lesend Gesehene einzuordnen. Der Leser ist als Ordnungsinstanz des Erzählten notwendig und kann sich dabei lediglich auf das Wahrgenommene verlassen.

Für den Leser folgt aus dem Verlust der Autor-Instanz, dass es keinen endgültigen und eindeutigen Sinn mehr zu entschlüsseln gibt. Ein hermeneutischer Zugang, der das Vorhandensein eines solchen Sinns voraussetzt, muss zwangsläufig scheitern. Der Text selbst hat keine Bedeutung zum Ziel – es ist der Leser, der sich auf die Suche nach einer, *seiner* Sinnstiftung begibt. Darin ist er allein auf die Materialität des Textes verwiesen. Das Textmaterial, in das hinein sich der Körper des Ich-Erzählers buchstäblich dekonstruiert hat.

Das Autor-Subjekt löst sich buchstäblich auf in die Materialität der Zeichen des von ihm erzählten Textes; der Tod übergibt den Körper an die Schrift, indem das sich zersetzende Gewebe des Körpers metonymisch in das ‚Gewebe‘ (*tissue*) des Textes übergeht.²⁸⁴

Zurück bleibt das Schwarzweiß der Schrift, in die hinein sich der Körper des Erzählers dematerialisiert hat. Der Text wird zum Zeichen seines abwesenden Körpers, so wie jedes Zeichen nach de Saussure, die Abwesenheit des Bezeichneten voraussetzt. „Die Schrift des Romans evoziert und suspendiert in dieser Weise Erinnerung zugleich: Was sie an außertextueller Welt aufnimmt, verwandelt sie in materielle Zeichen ihrer Abwesenheit.“²⁸⁵ Doch nicht nur der Erzähler dematerialisiert sich in den Text hinein, sondern auch seine Mörderin, die junge Leserin. Der Leser findet seine Entsprechung in dieser Leserin. Mit der Ermordung des Erzählers übernimmt sie dessen Aufgaben (Sinnstiftung), wird aber gleichzeitig Teil der Geschichte, zum Preis ihrer eigenen.

Es war, als entkleidete sich beim Gehen ihr Gedächtnis mit jedem Schritt. Verschwunden schon die eigene Geschichte. Wie fremde Photographien blitzten Erinnerungsbilder auf, die sie, gleichgültig, nicht mehr ordnete. (HN, 27)

²⁸² Vgl. Deupmann (2003, 202).

²⁸³ Bischoff (2005, 137).

²⁸⁴ Deupmann (2003, 198).

²⁸⁵ Deupmann (2003, 199).

Sie vergisst ihren Namen (HN, 28) und wird wie der Autor „ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biografie, ohne Psychologie“²⁸⁶. Sie macht sich auf die Suche, ihren Namen wiederzufinden, um wieder zu wissen, wer sie ist. Das Ziel des Lesers wiederum ist es, seine eigene Identität wiederzufinden über den Text. Diese Identität konstituiert sich über die Erinnerung – „erinnere dich“ (HN, 154) –, die Erinnerung an Ereignisse und die Erzählungen darüber.

Wir alle drei, sagte er, du und ich und sie, gehören zu einer Geschichte. Zu einer alten Geschichte, die sich wieder ereignet. Warum? Wer weiß? Nichts von dem, was du kennst, wird nach dieser Nacht bleiben, wie es ist. Und nur die Geschichten, die man sich davon erzählt, bestimmen, was wird. (HN, 156)

NOX reduziert die Ereignisse des Mauerfalls auf ihren grundlegenden Effekt: Ab jetzt muss die Geschichte neu erzählt werden. Die Herausforderung besteht darin, die bisher parallel verlaufenden Geschichten beider Teile von Deutschland zu einem Erzählstrang zusammenzuführen, um sie als eine gemeinsame deutsche Geschichte fortführen zu können.

2.2 Körpererregungskunst

Der Prozess der Vereinigung als Akt der Erneuerung ist mit tiefgreifenden Veränderungen verbunden. Das vormalig getrennte Deutschland muss wieder zu einem verschmolzen werden und die darin lebenden Menschen müssen wieder zu einer Nation werden. Die Wiedervereinigung ist deshalb auch eine körperliche. Der Text knüpft den Verlauf der Geschehnisse an körperliche Prozesse der Erneuerung an, in Oppositionen aus Leben und Tod, Erweckung und Verwesung: Der Körper des Ich-Erzählers verwest im Verlauf des Romans zusehends, während die Mörderin zum Leib findet. Geknüpft ist dies wiederum an die Worte: Der Ich-Erzähler hat keinen Namen und braucht auch keinen mehr, während die Mörderin nach ihrem sucht und ihn am Ende auch findet.

In *NOX* variiert Hettche das Motiv des Körpers auf mehreren Ebenen. Der Text materialisiert sich aus der in aller Detailgenauigkeit geschilderten Zersetzung des Körpers des Erzählers. Diese Zersetzung macht den Erzähler „zum bloßen Resonanzkörper und (Aufzeichnungs)medium des Geschehens ohne die Macht distanzierender Symbolisierung“²⁸⁷. Am Ende dieses Prozesses formiert sich aus dem Körper des Erzählers der nach Deutung verlangende Text: „[...] ich wusste, wenn erst alle Körpersubstanzen mineralisiert sein würden, läge ich wie ein Ding am Tag“ (HN, 83). Die Stadt selbst wird als Körper beschrieben (HN, 80), in den hinein der gezeichnete Körper der Frau seine Reise unternimmt, als Suche nach der eigenen

²⁸⁶ Barthes (2000, 63).

²⁸⁷ Bischoff (2005, 135).

Identität. Die postmoderne Stadt ist ein „Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes“²⁸⁸, ein sich „in einer ständigen Bewegung der Konstitution und Zerteilung befindlicher Körper“, der „den ordnungsstiftenden Charakter klassischer Stadtkörper-Metaphern unterläuft und problematisiert“²⁸⁹. Der Grenzstreifen zieht sich wie eine Narbe durch Berlin:

Während ringsum Häuser und Straßen wie neue Hautschichten sich gebildet hatten, abgestorben und abgeschuppt waren und wieder neu entstanden waren, war hier Niemandsland, Ausläufer der Wunde, Narbengewebe, unempfindlich gegen alles, die Nerven endgültig durchtrennt und die Verwerfungen auf der Haut offen. (HN, 89f.)

In der Stadt speichert sich auch die heterogene Masse der Ereignisse in der Nacht des Mauerfalls, die sich in die Haut der Frau einschreiben. Mit Hilfe dieser vielfältigen Inszenierung von ineinandergreifenden Körpern spannt Hettche in *NOX* ein Gewebe auf, das dem Text seine Mehrschichtigkeit verleiht.

Der Körper wird als Zugang zu Innerlichkeit gesehen, weil er nicht mehr jenseits kultureller Markierungen gedacht wird, sondern im Gegenteil als deren Produkt, ein Produkt der von Foucault beschriebenen *Ordnung des Diskurses*²⁹⁰. Damit ist der Körper ein Medium und ein Träger von Zeichen, deren Bedeutung den Diskursregeln zur Erzeugung von Macht, Sexualität, Wahrheit und Wissen unterliegt.²⁹¹ „Als Konstrukt und Resultat kultureller Prozesse der Sinnstiftung ist der Körper demnach immer schon Gegenstand eines Gedächtnisses, das individuelle und kollektive Erinnerung umfasst.“²⁹² Der Körper ist Zeichenträger kultureller Erinnerung und „Gegenstand und Gedächtnis historischer ‚Einschreibungen‘“. Auf ihm sind die Spuren von Bildern und Texten als eingewobene „Narbenschrift“²⁹³ zu lesen.

Die im Körper eingeschriebenen Elemente sind jedoch nicht statisch, sondern formieren sich in sich ständig wiederholenden Akten der Bedeutungsstiftung. Der Körper ist ein (Re)Produkt von Erinnerungen in einem „vielschichtigen und dynamischen Vorgang der Aufbewahrung,

²⁸⁸ Baudrillard (1990, 215f.): „Die Stadt ist nicht mehr das politisch-industrielle Vieleck, das sie im 19. Jahrhundert gewesen ist – heute ist sie ein Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes. Infolgedessen liegt ihre Wahrheit nicht mehr in einem geografischen Ort wie der Fabrik oder dem traditionellen Ghetto. Ihre Wahrheit, Einschließung in die Zeichen/Form, ist überall.“

²⁸⁹ Bischoff (2005, 114). Vgl. darin auch die weiteren Analysen zur Bedeutung der Stadt, speziell Berlin, als paradigmatischen Ort der Jahrtausendwende, am Beispiel von Romanen von Nooteboom, Parei und Hettche, die alle Berlin in Verbindung mit Körperlichkeit inszenieren.

²⁹⁰ Foucault (1991).

²⁹¹ Zur genaueren Analyse der Zusammenhänge von Gesellschaft, Körper und Identität besonders in Bezug auf das Geschlecht vgl. Butler (1991, 123ff.).

²⁹² Öhlschläger/Wiens (1997, 10).

²⁹³ Kamper/Wulf (1989, 1).

Entstellung und Umschrift (historischer) Ereignisse und Signifikationsprozesse²⁹⁴. Die Suche nach der eigenen Identität ist ein Thema, das in allen Texten Hettches verhandelt wird und immer an eine Vorstellung des Körpers als Teil des kulturellen Gedächtnisses und Speicher der Prozesse der individuellen Identitätsfindung geknüpft ist. Die junge Mörderin in *NOX* vergisst ihren Namen im selben Moment, als sie den Schriftsteller ermordet. Sie verliert ihre Identität im Vollführen der Trennung von Körper und Seele, im Schnitt durch den Hals, der den Kopf vom Leib spaltet. Identität kann es also nicht in der Trennung geben, sondern nur in der Zweisamkeit – in der Abgrenzung vom anderen, die gleichzeitig die Verbindung zum anderen ist:

Jeder ist auf sich selbst zurückverwiesen. Und jeder weiß, dass dieses *Selbst* wenig ist. Das Selbst ist wenig, aber es ist nicht isoliert, es ist in einem Gefüge von Relationen gefangen, das noch nie so komplex und beweglich war.²⁹⁵

In *NOX* stellt Hettche den Komplex der Identitätsbildung über Erinnerung besonders heraus, indem er von einer für das Gedächtnis der Deutschen besonders signifikante Begebenheit erzählt.²⁹⁶

Der Namensverlust der Mörderin verdeutlicht, dass jedes Ding eine Bezeichnung (Signifikant) braucht, um es von anderen zu unterscheiden und einzigartig zu machen. „Welchen Namen, dachte sie, hat das Ding, das ich bin?“ (HN, 43) Die Bildung von Identität ist gewissermaßen die Zuweisung von Bedeutung (Signifikat) geknüpft. Das Durchtrennen des Halses als Sitz des Sprachorgans steht für den Sprachverlust, der zum Identitätsverlust seitens der jungen Frau führt. Mit ihrem Namen verliert die Frau sowohl die biografische, als auch die nationale Geschichte. Mit ihrem Weg durch die Nacht, die Stadt schreiben sich die Ereignisse in ihre Haut:

Meine Haut ist die Topographie eines Krieges, dachte sie. Pläne und Intrigen, Grabenkämpfe, Partisanentrupps, Bündnisse und Übergabeforderungen haben auf ihr Platz. Meine Haut ist das Gelände einer Schlacht, deren Verlauf ich nicht begreife. [...] Doch immer lesbarer wird die Schrift, dachte sie. (HN, 133)

²⁹⁴ Öhlschläger/Wiens (1997, 13). Im Sinne Judith Butlers firmiert sich im Vollzug resignifizierender und damit erinnernder Prozesse der eigentliche Körper, der wiederum Grundlage der kulturellen Identität des Individuums ist; vgl. hierzu Butler (1995, 31): „Was ich [...] vorschlagen möchte, ist eine Rückkehr zum Begriff der Materie, jedoch nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als ein Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.“

²⁹⁵ Lyotard (1976, 24).

²⁹⁶ Zur in den achtziger und neunziger Jahren (hoch)aktuellen Tendenzen in der Gedächtnisforschung vgl. die Arbeiten des Heidelberger Arbeitskreises um Jan und Aleida Assmann: J. Assmann/Hölscher (1988); Lachmann (1990); A. Assmann (1999), J. Assmann (1999). Für einen Überblick über deren speziell literaturwissenschaftliche Ausrichtung vgl.: Erl/Nünning (2005).

Im Verlauf der Erzählung vermehrt sich die Schrift, bis sie überzogen ist „mit all den Blicken und Wörtern, die auf ihr kondensiert waren zur Schrift ihres Namens“ (HN, 148) – sie gewinnt an Identität. Diese erweist sich als Effekt diskursiver Zurichtungen und Zuschreibungen. Alle anderen können ihren Namen auf ihrem Körper lesen, nur sie selbst nicht (vgl. HN, 73). Identität wird ihr von Außen in ihren Körper eingeschrieben.

Die Ereignisse in der Nacht des Mauerfalls werden entscheidende Folgen für die Identität der Deutschen haben, denn sie müssen sich in das kulturelle Gedächtnis einschreiben und dies ist nur unter Schmerzen möglich. Nietzsche beschreibt den Schmerz als „das mächtigste Hilfsmittel der Mnemonik“, denn „es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen“²⁹⁷. Das intensive Gefühl des Schmerzes erweckt alle Sinne und macht Erfahrungen eindrücklich: „Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, *weh* zu *thun*, bleibt im Gedächtniss“²⁹⁸. Die Wiedervereinigung wird beschrieben als das Wiederaufreißen einer Narbe, die so gut verheilt schien (vgl. HN, 128), die doch aufbricht „wie schlecht verheiltes Gewebe“ (HN, 91). Die lang ersehnte Wiedervereinigung vergegenwärtigt gleichzeitig den Schmerz des vormaligen Getrenntseins. Doch der Schmerz ist der Garant für die prozessuale Einbindung der Ereignisse in das kollektive Gedächtnis, in die Identität aller: „Der Schmerz war ein glänzendes, gläsernes Stückchen Zeit, das sich einbrannte und in ihr zu schwelen begann.“ (HN, 140) Ereignisse zeichnen sich immer durch eine Zustandsveränderung aus. Sie führen dazu, dass sich Verhältnisse verschieben und dies bringt notwendig einen Trennungsschmerz vom Alten und Vereinigungsschmerz zum Neuen mit sich. Diese schmerzhafteste Veränderung muss als Prozess jedoch vollzogen werden – von jedem einzelnen. Den Schlüssel dazu gibt der sprechende Grenzhund: „Erinnere dich.“ (HN, 154). Der Satz ist eine schlichte Aufforderung an die junge Frau, sich zu erinnern. Es schwingt jedoch im Kontext des körperlichen Bildbereichs auch die zusätzliche Lesart mit, dass dieses Sich-Erinnern dazu führt, dass sie *wird* – *erinnere dich*.

Der verstärkte Körperdiskurs des ausgehenden 20. Jahrhunderts vollzieht sich im Widerspruch zu der „Rede über den Körper einerseits und seines ebenso mächtig beschworenen und betriebenen Verschwinden andererseits“²⁹⁹. Die Körpererschaffung durch mediale Simulation und Reproduktionsversprechen der Medizin verdeutlichen die Unzulänglichkeiten des realen Körpers und stellen seine ‚Bewohnbarkeit‘ in Frage.

Die Werbeästhetik der Gegenwart betont – ähnlich wie faschistische Körperbilder – gerade nicht die Differenz, sondern die Gleichheit eines glatten Idealbildes. [...] Individualität ist dagegen nur durch Abweichung vom Normbild des Makellosen zu haben. Die Körper müssen

²⁹⁷ Nietzsche (1968, 311).

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Bischoff (2005, 112).

„gezeichnet“ werden, müssen Narben und Wunden vorweisen als Spuren einer persönlichen Geschichte.³⁰⁰

Im Roman führt die Figur des David dies – drastisch – vor Augen. Die identitäts- und geschichtslose Mörderin beneidet ihn darum, „[d]ass er immer nach etwas rieche, dass er eine Geschichte habe, dass er wisse, woher er komme, dass er nicht tot sei“ (HN, 44). Im körperlichen Erschrecken durch den Anblick seiner Narben fühlt sie den Schmerz nach, der zu deren Entstehung beigetragen hat: „Es war, als ob sein Schmerz ihren Körper ritzte.“ (HN, 45) und sie begreift, dass der Weg zur eigenen Geschichte über die Erfahrung führt.

Die Verstümmelungen von Davids Körper sieht der Leser mit dem Blick der Mörderin, die unmittelbar mitteilt, was sie registriert und ihn so in die Betrachterposition bringt: „Und sie sah ihm zu, wie er sich auszog. Sah wieder sein zerschnittenes Geschlecht. Und daß er über und über verstümmelt war.“ Auf seinen Hinterbacken ist eine Schrift eingegraben. „Flüssiges Blei, dachte sie.“ Mehr sagt der Text hier nicht und lässt damit genügend Spielraum, um den Leser selbst imaginieren zu lassen, wie das kochend heiße Metall auf die Haut tropft – der Kurzschluss zur eigenen Haut ist unvermeidlich. „Verbrannt seine Brust und seine Brustwarze herausgerissen. Sein Nabel ein tiefer schwärzlicher Krater.“ (HN, 134) Auch hier wird der Prozess des Verletzens ausgeklammert und der Fantasie des Lesers aufgedrängt. Zielsicher steuern die Verstümmelungen die empfindlichsten Teile des Körpers an, dort wo die Haut am dünnsten ist und die Nervenbahnen am dichtesten unter der Oberfläche verlaufen. *NOX* verbleibt bei der Körperlichkeit nicht im beschreibenden Modus, sondern knüpft dies an den Körper des Lesers – der Text affiziert den Körper des Lesers in tatsächlicher sinnlicher Stimulanz. Die detaillierte Beschreibung der verschiedenen Verwesungsstadien des toten Ich-Erzählers lösen unmittelbare Ekelgefühle aus und lassen die Bedeutung von Vergänglichkeit sinnlich wahrnehmbar werden.

Die körperliche Affizierung ist bei Hettche dominant an visuelle Kanäle geknüpft, um die Erweckungskraft von Gesehenem herauszustellen und den Leser sinnlich nachvollziehen zu lassen. Besonders häufig bedient er sich sexuell expliziter Handlungen aus dem pornografischen Bildbereich, die von Masturbation über orale Befriedigung bis hin zu divers vollzogenen Geschlechtsakten reichen. Die Pornografie kann als Musterbeispiel der Stimulation des Körpers über visuelle Reize gesehen werden, denn sie ist ihr ausschließlicher Zweck.³⁰¹ Ihr

³⁰⁰ Magenau (1996, 20).

³⁰¹ Hettche hat 1997 Pietro Aretinos *I modi*, einen Band mit 12 erotischen Abbildungen des Liebesspiels eines Paares und 12 dazugehörigen Sonetten, unter dem Titel *Stellungen – Vom Anfang und Ende der Pornographie* neu übersetzt herausgegeben. Hettche fasziniert daran die ideale Verbindung von Wort und Bild, da die Sonette das jeweilige Bild nicht beschreiben, sondern um das erweitern, was ihm fehlt: die Dialoge der abgebildeten Figuren. Durch die Ergänzung des Wortes werden die eine Momentaufnahme abbildenden Holzschnitte verlebendigt, animiert. Im Sinne der sich ergänzenden Struktur eines Emblems, das aus einem Motto (inscriptio), einer sinnbildlichen Darstellung (pictura) und einer erläuternden Bildunterschrift (subscriptio) besteht, in deren Verbund argumentativ ein Sachverhalt verhandelt wird. Vgl. Scholz (1997, 435-438).

Ziel ist es, „den Leser zu erregen, einen Schein zu erregen, der so real ist wie die Wirklichkeit“³⁰². Fiktionsbildung geschieht in der Pornografie direkt vom Körper ausgehend. Die sinnliche Affizierung in *NOX* ist jedoch kein reiner Selbstzweck, sondern funktionaler Teil seiner Ästhetik. All diese körperlichen Darstellungen lösen sinnliche Effekte aus, da sie die Grenzen des Gewohnten überschreiten und damit dem Leser auf den Leib rücken. Im Sinne Batailles gibt es Interdependenzen von Sexualität, Tod und gesellschaftlichen Sanktionen: „Da die Sphäre des Sexus und des Todes gleichermaßen aus dem ‚normalen‘ gesellschaftlichen Funktionszusammenhang herauszufallen scheinen, werden sie in allen bekannten Kulturen mit Tabus belegt.“³⁰³ Das Verbot ist letztlich eine Reaktion auf tatsächlich Vorhandenes und bestätigt somit paradoxerweise dessen Existenz, die es doch zu bekämpfen sucht. Daraus folgt, dass sich an den Verboten einer Gesellschaft ihr tatsächlicher Zustand und die in ihr wirksamen Mechanismen ablesen lassen. Das Verständnis von Sexualität und den mit ihr verbundenen Tabus ist also immer etwas, das die Grenzen einer Gesellschaft markiert. Gerade über das, was sie als ihre extremen Ausprägungen definiert. Wie eine Gesellschaft zu den verschiedenen Formen von Sexualität steht, sagt auch immer etwas über ihre Verfasstheit aus.³⁰⁴

Der ausgelebten Sexualität kommt ein entgrenzendes Moment zu, da die Grenzen zwischen Körpern überschritten und im Erreichen des Höhepunkts alle restriktiven Zwänge aufgehoben werden. Die körperliche Vereinigung konnotiert Heilung, Erlösung, Leben. *NOX*, die Nacht der Wiedervereinigung Deutschlands, gipfelt in einer sexuellen Orgie und Lara denkt: „Ich finde [...] keine Schuld an ihr und nichts, was des Todes wert wäre“ (HN, 137). Die sexuelle Enthemmung endet für die Mörderin damit, dass sie – endlich – ihren Namen erfährt (HN, 140). Die Erkenntnis erfolgt dabei als gleichzeitiges Erkennen des Wahrgenommenen und dessen Bedingungen – in einem Moment sinnlicher Gewissheit. *NOX* baut diese Art Moment über den Roman hinweg auf und lehnt ihn subtil an Woolfs *moments of being* an: Das Erkennen stellt sich ein wie das Aufflammen eines Streichholzes im Dunkeln. Zu Beginn von *NOX* begegnet die junge Frau einem Mann, den sie um Feuer für eine Zigarette bittet, worauf dieser ein „Streichholzbriefchen“ zückt, auf dem „PHÄNOMEN-WERKE“ steht (HN, 19f.). Der Akt des Streichholanzündens wird in der Szene auseinandergezogen und in

³⁰² Hettche in Lenz/Pütz (2000, 208).

³⁰³ „Es gibt, wie B. meint, einen unauflöselichen Nexus zwischen den kulturspezifischen Verboten und der Vorstellung der Grenzüberschreitung, die jene provozieren. Das Verbot und die Verletzung desselben gehören aufs engste zusammen, denn durch die Überschreitung wird das Tabu paradoxerweise nicht negiert bzw. zurückgenommen, sondern findet in ihr eine Art souveräner Bestätigung.“ Simonis (2013, 60).

³⁰⁴ In diesen Kontext bettet Hettche die Sexualität, wenn er wie in der Erzählung *Der Kuß der Muse* die Namensgeber opponierender und doch einander ebenso bedingender Formen der Sexualität benennt: „Juliette“ (HI, 72) verweist auf Marquis de Sades Roman *Juliette oder die Vorteile des Lasters* (1796) und „Venus im Pelz“ (HI, 73) auf die gleichnamige Novelle von Leopold von Sacher-Masoch (1870). Die veränderte Bewertung von Sexualität im Deutschland der sechziger Jahre im Vergleich zu den Fünfzigern wird zu einem entscheidenden Moment in Hettches *Der Fall Arbogast*.

seine sinnlichen Koordinaten zerlegt: Das Anreißen, das Zischen, das Aufflammen. Der Mann ist Geräuschemacher beim Film und kann deshalb das Zischen des Streichholzes nachahmen – es entsteht eine Differenz zwischen Gesehenem und Gehörtem und entkoppelt so die einzelnen Sinne. Später, im entscheidenden Moment als die Frau endlich ihren Namen erfährt, wird es plötzlich taghell: „Es zerriß die Nacht wie ein Vorhang.“ (HN, 140) Ihre Sinne vereinen sich (wieder), sie befindet sich im Zustand höchster synästhetischer Wahrnehmung für alles sie umgebende: „Sie spürte die Kühle der Gischt zwischen den Fingern. Sah die Lippen des Mannes.“ (HN, 150) „Papier wurde aufgeweht, [...] raschelte ein Stück durch die Luft und schabte dann hell knirschend am Holz einer Tür entlang.“ (HN, 151) Sie begegnet erneut dem Geräuschemacher, der ihr wieder ein Streichholzbriefchen der „PHÄNOMEN-WERKE“ (HN, 150) gibt.

NOX führt seine Leser über diese gleichzeitig sinnliche *und* kognitive Stimulanz zu der mediologischen Erkenntnis, dass es keine medial ungefilterte Wahrnehmung mehr gibt, denn jede Wahrnehmung ist durch verschiedenste Medien geprägt. Wir nehmen Ereignisse durch Medien wahr.³⁰⁵ Deshalb verweist eine literarische Darstellung geschichtlicher Wirklichkeit nicht mehr auf eine authentische reale Welt, sondern auf eine Welt, die immer schon als Medienwirklichkeit erscheint.³⁰⁶ Insofern reflektiert und transformiert der literarische Text die Medienwirklichkeit als strukturelle Voraussetzung.

[...] Literatur umfasst, reflektiert und transzendiert in ihrer historisch ausgebildeten formalen Kapazität nicht nur die Wirkung, sondern auch das strukturelle Muster anderer Medien, tendenziell jedes anderen Mediums.³⁰⁷

2.3 Mythenkonstruktion

Der Literatur fällt die Aufgabe zu, dem Leser (seine) Geschichte(n) zu ermöglichen. *NOX* schlägt selbst vor, welcher Art diese Geschichten sein sollen: Mythen. Symbolisch ist dem Text dies über den Mythos von Diana und Aktäon eingeschrieben, zwar nicht namentlich genannt, aber durch die fast wörtliche Übernahme signifikanter Textstellen aus Ovids *Metamorphosen* deutlich zu erkennen: „Jetzt erzähl nur, du habest mich so gesehen. Wenn du noch erzählen kannst“ (HN, 22).³⁰⁸ Der Mythos ist eine überzeitliche Geschichte, die jederzeit Gültigkeit erfahren kann.³⁰⁹ Barthes schreibt, „dass der Mythos ein Mitteilungssystem,

³⁰⁵ Vgl. Luhmanns doppelt lesbare Formel von der ‚Realität der Massenmedien‘ am Beginn derselben: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ Die Konstruktion der Realität ist zugleich die Realität der Konstruktion. Luhmann (1995, 9).

³⁰⁶ Vgl. Deupmann (2003, 205).

³⁰⁷ Winkels (1996, 131).

³⁰⁸ Bei Ovid heißt es: „Jetzt darfst du gern erzählen, daß du mich unverhüllt gesehen hast – wenn du es noch erzählen kannst!“ Ovid (1994, III/190).

³⁰⁹ Vgl. Graevenitz (1987).

eine Botschaft ist. Man ersieht daraus, dass der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form³¹⁰. Ein Mythos bestimmt sich also nicht über seinen Inhalt, sondern darüber, wie er von diesem Inhalt berichtet, welche Mechanismen am Werk sind. Diese wiederum sind überzeitlich und können auf andere Zusammenhänge übertragen werden. In dieser Weise sollen literarische Erzählungen von geschichtlichen Ereignissen funktionieren. Hettche gelingt in *NOX* das Kunststück, seine Überlegungen auf zwei Ebenen einzubinden: Der Diana-Mythos thematisiert selbst die Möglichkeiten des Erzählens von Gesehenem, was in der Übertragung auf die Figuren des Schriftstellers und seiner Mörderin nutzbar gemacht wird und gleichzeitig spricht der Roman damit die Empfehlung aus, in der Art eines Mythos von den Mechanismen zu berichten, die den Ereignissen in der Nacht des Mauerfalls zugrundeliegen.³¹¹

Die ‚Datensätze‘ zu den Ereignissen liegen in den Speichern der elektronischen Medien bereit. In gewisser Weise sind diese Daten jedoch unlesbar, denn sie bedürfen einer Konfiguration zu sinnhaften Strukturen oder Geschichten. Diese sinnstiftende Funktion, die einen kommunikativen Anschluss erst ermöglicht, vermag in hohem Maße nur der ästhetische Text zu leisten. Literatur, so Hettche, kann „beschreiben, unter welchen Koordinaten wir wahrnehmen, kann zum Beispiel den ideologischen Charakter von Bildern zeigen, und genau das ist ihre Aufgabe“³¹². Literatur muss also nicht informieren, sondern evozieren. Sie beschreibt nicht, was war, sondern welche „Bedingungen und Effekte ihrer technischen Medialisierung“³¹³ die Wahrnehmung des Ereignisses geschaffen haben.

In seinem ebenfalls mediologisch motivierten Erzählband *Inkubation* (1992) reflektiert Hettche dezidiert die veränderten Wahrnehmungsbedingungen durch die inhaltliche und technologische Vielfalt der medialen Kommunikation. Zentral ist dabei die strukturelle Veränderung weg von Linearität hin zum Netzwerk, bedingt durch einerseits immer stärker ausdifferenzierte Wissensgebiete und durch andererseits nicht-hierarchisch organisierte Technologien. Literatur gehorcht im Regelfall der Ordnung der Linearität, Kontinuität, Abgeschlossenheit und Reproduzierbarkeit, wie sie sich in der drucktechnischen Typografie durchgesetzt und im Denken universalisiert hat.³¹⁴ Der Literatur wurde deshalb mit dem Verfallsstempel gedroht:

Mit der Linearität und ihren mentalen Folgen habe es nun, sagen die Propagandisten eines heraufdämmernden elektronischen Zeitalters, ein Ende, da die Welt Daten neu und anders prozessiert und also andere werden.³¹⁵

³¹⁰ Barthes (1970, 85).

³¹¹ Zu tieferegehenden Analysen des Diana-Mythos in *NOX* vgl. Deupmann (2003).

³¹² Hettche in Lenz/Pütz (2000, 211).

³¹³ Deupmann (2003, 214).

³¹⁴ Vgl. Winkels (1995, 218).

³¹⁵ Ebd.

Der Hypertext sei das Gebot der Stunde, denn er vermag Heterogenes zu vereinen – auf struktureller Ebene jedenfalls. Hettches Erzählband *Inkubation* zeigt jedoch, dass die Erschließung von Wissen unabhängig von dessen Organisation *noch immer* linear abläuft, da dies dem Prinzip menschlicher Wahrnehmungs- und Denkprozesse entspricht. Die Herausforderung besteht also für den Rezipienten – und nicht für die Literatur. Er muss sich auf die neuen medialen Bedingungen einstellen. *Inkubation* bildet diese Bedingungen ab, lässt sie den Leser in der Lektüre aktiv nachvollziehen und macht sie darüber einer Reflexion zugänglich.

Im Aufbau orientiert sich der Band stark an hypertextähnlichen Strukturen, in denen sich der Leser zwischen verschiedenen Erzähl-, Realitäts-, Symbol- und Fiktionsebenen orientieren muss. Als veranschaulichendes Beispiel kann die Erzählung *Ad Maiorem Dei Gloriam* angeführt werden, die in der Blickbeziehung zweier Menschen, „als wäre dein Blick, der mir ins Gesicht schwenkte, nur ein Versehen gewesen“ (HI, 87), waghalsige Sprünge zwischen Märchen- und Bibelbezügen vollzieht, den Leser in atemberaubendem Tempo durch die Geschichte jagt und ganz am Ende wieder zum Anfang zurückführt. Doch auch zwischen den einzelnen Erzählungen spannen sich Verbindungslinien zu einem Bezugsrahmen auf: „[...] wie von selbst fügen die Geschichten sich zusammen im Schatten der Naht, unsichtbar dort, wo sie aneinandergrenzen, im Schatten, der die Erfindung markiert.“ (HI, 56) Mit diesem Satz knüpft die Erzählung *Im Schatten der Naht I* an die im selben Band enthaltene Erzählung *Himmelfahrt I* an, welche von Rilkes erster Begegnung mit einem Phonographen handelt. Diese wiederum verweist ihrerseits auf den aus dem Jahre 1919 stammenden Text Rilkes mit dem Titel *Ur-Geräusch* (1919)³¹⁶. Darin berichtet Rilke von dieser ersten Begegnung mit einem Phonographen, welchen er im Rahmen des Physikunterrichts selbst herstellt. Sehr genau prägen sich ihm die Rillen auf dem Tonträger ein, die das sichtbar gewordene materialisierte Abbild der aufgenommenen und wieder abspielbaren Laute sind. Später erkennt er diese in der Kronen-Naht (vgl. HI, 56) auf dem Schädeldach des Menschen wieder, was ihn zu der Überlegung führt, welcherlei materialisierte Laute dies sind. Er spekuliert auf ein so genanntes ‚Ur-Geräusch‘, das durch Abtasten mit einem Phonographen die Frequenz des Körperinnern wiedergeben müsste. Damit schlägt er vor, „eine Bahn zu decodieren, die nichts und niemand encodierte“³¹⁷. Die Konsequenz daraus sind „Schriften ohne Subjekt“³¹⁸, also Schriften, die als solche nur durch veränderte Wahrnehmungsmechanismen des Menschen überhaupt wahrgenommen werden können. Sie sind die Schriften des Realen, die schon immer vorhanden waren, aber nur nicht erkannt wurden. Unsere Wahrnehmung verändert sich, sodass wir die Welt immer neu betrachten, aber deshalb auch immer vor neue Probleme des Decodierens, des Verstehens gestellt werden. Auf diese Weise thematisiert der Text die Veränderungen in der Wahrnehmung durch andere Medien und schafft gleichzeitig auf sprachlicher Ebene die Bedingungen für den Leser, seine eigene

³¹⁶ Rilke (1996).

³¹⁷ Kittler (1986, 71).

³¹⁸ Ebd.

Wahrnehmung zu prüfen. Insofern sind Hettches Texte „testende Texte“³¹⁹, die die Rezeptionsfähigkeit des Lesers auf die Probe stellen.

In *Im Schatten der Naht I* folgt das Erzähler-Ich mit der Fingerkuppe den Erhebungen des Gesichts eines ‚Du‘, das zu einer topografischen Karte wird. Diese Karten beginnen, ausgelöst durch das „Projektil“ (HI, 55) des Auges des Erzählers, Geschichten zu erzählen.

Doch weiterhin liegen auffindbar auf den Dingen Erzählungen als Erinnerung an die Vorstellung einer Karte, eines riesigen Geflechtes von Linien und Knotenpunkten, das auf alle Entfernungen und Orte angelegt werden könnte, für alle Reisen überallhin gälte und verspräche, den Reisenden an jeden Ort einer Erzählung zu bringen. (HI, 56)

Dort, wo die Schrift auf das Reale trifft, entstehen die wahren Geschichten. Die Geschichten, die für jeden einzelnen wahr sind, weil sie aus ihm selbst erwachsen. „Dieser Karte zu folgen heißt, direkt zu den Dingen zu gelangen, keines zu verfehlen und zugleich nie anzukommen, [...]“ (HI, 56). Mit diesem Oxymoron zeigt er die gleiche gegenläufige Bewegung auf wie in *Inkubation*, in der das lesende und erzählende Subjekt zugleich vorwärts kommt und ein Ziel erreicht, aber doch immer wieder am Anfang steht. „Zwischen den offenen Seiten des Buches von Thomas Hettche kann man leicht irre werden.“³²⁰ Diese Aussage von Winkels beschreibt treffend die Situation, in der sich der Leser bei der Lektüre der Texte in *Inkubation* wiederfindet, wenn er versucht einen linearen Pfad durch die Erzählungen zu schlagen. Denn sobald er sich umschaud, bemerkt er, dass sich die geschlagenen Schneisen hinter ihm sofort wieder geschlossen haben, der Text nach wie vor vorhanden ist, der Leser selbst sich aber so verändert hat, dass er im Grunde wieder von vorne beginnen kann:

Als ein System wird der Text mithin deutlich, das seine Anschlussysteme, und also die lesenden Subjekte, als Teile seiner selbst ausweist; System, das sich in der Lektüre erweitert, in dem es die eigene Gestalt in Einzelheiten zerlegt, um sie in diesen Einzelheiten verändert wiedererstehen zu lassen.³²¹

Hettches Texte sind bemerkenswert, weil sie „Verzweigungs- und Rückkopplungsoperationen des Hypertextes imaginieren“³²². Dadurch stellen sie den Leser vor eine Selbstkontrolle. Hettches Texte sind „ein Test auf die operative Flexibilität der neuen Mediennutzer und also auch der alten Literaturinterpreten“³²³. An ihnen zeigt sich Medienkompetenz, ob man fähig ist, die Impulse der Medien aufzunehmen, zu entschlüsseln und zu verstehen.

³¹⁹ Winkels (1995, 215).

³²⁰ Winkels (1995, 230).

³²¹ Winkels (1995, 231).

³²² S. Scherer (2000, 357).

³²³ Winkels (1995, 233).

2.4 Literarische Sektionen und Animationen

Der literarische Test auf die Medienkompetenz des Lesers gestaltet sich nicht rein kognitiv, sondern auch sinnlich – Hettches Texte sind mediologisch, denn sie sind nicht nur testende, sondern auch tastende Texte. Der Körper des Rezipienten ist das Medium, auf den das vermittelte Zeichen trifft und in dem es wiedererweckt wird. Der Prozess kognitiven Verstehens von Zeichen wird deshalb mit dem Prozess sinnlicher Erweckung eingeführt. In seiner Doktorarbeit³²⁴, die unter dem Titel *Animationen* 1999 veröffentlicht wurde, umkreist Hettche die Leitfrage aus Augustinus' *Bekenntnissen*: „Was also war's für ein Wort, durch welches der Körper gebildet wurde?“³²⁵ (HA, 13) Augustinus markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der Kultur des Abendlandes: Mit ihm beginnt das erkenntnissuchende Subjekt sich nach innen zu wenden, zur Seele (lat. *anima*). Für Hettche führt diese Suche in das Innere des Körpers. Entsprechende Symbolkraft kommt der in *Animationen* enthaltene Bericht über die Entstehung eines der wichtigsten Werke der Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft zu: Andreas Vesalius' *De humani corporis fabrica* (1543). In diesem wird anatomische Erkenntnis zum ersten Mal vom geöffneten menschlichen Leib und nicht von den Überlieferungen formiert. Erkenntnis resultiert hier aus tatsächlicher sinnlicher Anschauung. Auch bei Hettche führt der Weg ins Innere der Körper über den Blick. Den Blick, der in der Medizin zu Erkenntnis führt und im Anatomischen Theater seine perfekte Inszenierung findet. Dieser Blick verspricht Aufschluss über die Ursache der Phänomene, die an der Oberfläche der Körper beobachtbar sind. Die Anatomie betrachtet den Körper und seine Bestandteile als „ein Territorium, das es ähnlich wie fremde Küsten zu kartographieren galt“ (HA, 90). Der sezierte und zerteilte Körper wird zu einem Bild: „organisiert, strukturiert, klassifiziert, anatomisch und physiologisch korrekt“ (HA, 89). In einer weniger demonstrierenden als inszenierenden Zurschaustellung seines Gemacht-Seins formiert sich seine Gestalt. Im „Theater der Anatomie“ (HN, 140) des „Instituts für Pathologische Anatomie“ (HN, 126) der Berliner Charité findet der orgiastische Höhepunkt von *NOX* in Form sexueller Vereinigung(en) statt. Dort, wo Körper in ihre Bestandteile zerlegt, darüber jedoch als Ganzes erkannt werden, erhält die junge Frau ihren Namen, erhält sie ihre Geschichte. Die Sprache wird verstanden als Gewebe, das zerschnitten und chirurgischen Operationen unterzogen werden kann – bildlich übertragen in anatomische Darstellungen und sezierende Schilderungen. Sie spiegeln im Kleinen wider, was der Text im Großen vollzieht: Er inszeniert seine eigene Beschaffenheit durch die artifizielle Sprache und selbstreflexiven Bezüge und erzählt so die Geschichte seiner eigenen Entstehung. Den zerschnittenen, fragmentierten

³²⁴ *Animationen* kann in Anlehnung an und Abgrenzung von Musils essayistischem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* am ehesten als literarischer Essay klassifiziert werden, denn der Band nähert sich der Grenze zwischen Theorie und Fiktion im Unterschied zu Hettches anderen Werken nicht von der literarischen Seite, sondern von der theoretischen. Hier wird ein historisch-wissenschaftlicher Text von einer literarischen Erzählung gestützt, begleitet und durchsetzt.

³²⁵ Augustinus (1982, 306).

und verletzlichen Körpern gleich zeigt sich so aber auch seine Zerbrechlichkeit. Im fragilen Zusammenspiel der Teile konstituiert sich seine Bedeutung, die ebenso zerfallen und einer neuen weichen kann.

In seinem ersten Roman *Ludwig muß sterben* (1989) entwirft Hettche das Konzept des literarischen Schaffens als Erschaffen von Figuren, als Verlebendigung und Materialisierung von unbelebtem Material. *Ludwig muß sterben* beginnt mit der Verlebendigung eines Mädchens aus einer Fotografie. Die tatsächliche Fotografie ist auf den ersten Auflagen der Taschenbuchausgabe noch abgebildet und erweitert so den Text um eine weitere sinnliche Ebene, indem er den Fokus des Lesers auf die Materialität des Buches lenkt.³²⁶ Es ist eine Schwarz-Weiß-Aufnahme vom Strand von Coney Island von 1940 mit dem Titel *Wiederbelebungsversuch*, auf der ein beim Baden Verunglückter beatmet wird – daneben kniet ein Mädchen, das direkt in die Kamera lächelt.³²⁷ Über den Augenkontakt des Erzählers mit dem Mädchen wird sie zu einer lebendigen Person und Teil seiner Wirklichkeit: „[...] und als ich mich in ihrem Blick verfangen, gruppiert sich plötzlich alles, selbst der Tote, so, dass mein Blick ihr zufällt“ (HL, 7). Im weiteren Verlauf der Geschichte zeigt sich Hettches Vorliebe für das Körperliche und die menschliche Anatomie, wenn das Erzähler-Ich aus zwei „Gefrierschnitten“ (HL, 12) in einem alten Anatomieatlas zwei lebendige Personen werden lässt. Auch dies wird ausgelöst über den Blick, denn der Erzähler greift nach dem Buch „wie nach einem Spiegel“ (HL, 16). Er betrachtet die Körper und liest in ihnen „als wären es Biographien, Ammenmärchen“ (HL, 17). Durch die anatomisch zerstückelte Darstellung wird der Körper verständlich, über „die erklärenden Misshandlungen, die den Körper lesbar machen sollen“³²⁸. Der Erzähler sucht nach einem ihm aus der Kindheit bekannten Bild und versucht es über das Gesicht wiederzuerkennen, woraufhin die Darstellung zu leben beginnt, „und die Augen sahen mich an, die Hand erschien im Ausschnitt der Buchseite“ (HL, 18), das Bild wird Bewegung. Nach einem kurzen Zögern erhebt aus der Hand das ganze Mädchen. „[...] [D]a ließ mit einemmal die Hand von den roten und blauen Linien ab, und der Arm fiel, zuerst schien es mir, müde, aus dem Bildausschnitt der Buchseite heraus“ (HL, 18). Seine Augen bleiben an ihr haften, „ich konnte meinen Blick nicht von ihren Augen nehmen, die nichts sahen“ (HL, 20). „Denn das zum Körper verwandelte Buchzeichen, die Frau aus Worten und Linien, ist der Garant dafür, dass, was gelesen und gesprochen ist, nicht nichts ist.“³²⁹ So wie der Erzähler sich den Frauenleib erheben ließ und zu eigen machte, soll der Leser mit dem Text verfahren: „[...] die Bewegung, die durch die Wörter hindurchgeht, wenn du sie liest, liege doch unter ihnen und die ganze Geschichte auf deiner Haut, ich spüre

³²⁶ Die ersten Auflagen der Hardcoverausgaben verwenden zwar die Fotografie nicht, lenken jedoch auch die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Buches: Den Schutzumschlag bedeckt fast vollständig der gezeichnete Kopf eines Mädchens, der Rest des Covers ist transparent ähnlich wie eine Haut. Beim Entfernen des Umschlages entfernt der Leser tatsächlich teilweise die Haut und kann in das Innere des Kopfes blicken wie in einem Anatomieatlas.

³²⁷ Es handelt sich um ein Bild des amerikanischen Fotografen Weegee mit dem Titel *Wiederbelebungsversuch*.

³²⁸ Winkels (1988, 282).

³²⁹ Ebd.

dich, komm zeig dich, zieh dich aus, erzähl dich [...]“ (HL, 180). Mit diesem Lockruf wird der Leser dazu verführt, in den Text zu kommen, selbst zum Text zu werden, ihn so mit zu verändern und in einen potentiell unendlichen Leseprozess einzutreten, der immer wieder von vorne beginnen kann.

Das Verschriftlichen einer Geschichte funktioniert als Dokumentation der Vergänglichkeit und Programm gegen die eigene Sterblichkeit gleichermaßen, denn einerseits verfestigt es das Erzählte in die Leblosigkeit der Worte und andererseits ermöglicht es die jederzeitige Wiederbelebung aus den überdauernden Worten heraus. Der Tod wird gebannt im Text, es ist

[...] kein Tod hier. Du aber, du. Mußt sterben. Dort. Ich habe nichts mehr von dort, keinen Beleg, nur, weil ich mich festhielt im Sturz, halte ich jetzt, wie von selbst herausgerissen, als flatterte das Buch noch dort, die Seite in der Hand, das Photo mit dem Titel: (HL, 181)

Mit diesen Worten endet *Ludwig muß sterben* und führt das Ende wieder an die ‚Anfänge‘ zurück: zum textuellen Anfang, dessen erstes Wort „Wiederbelebungsversuch“ (HL, 7) den Titel der Fotografie bildet, und zum materiellen Anfang in Gestalt der auf dem Titel abgebildeten Fotografie. Zurück bleibt der Text mit dem Gebot, die Geschichte von Neuem beginnen zu lassen. Das Erzählen als Versuch der Bewältigung der eigenen Sterblichkeit ist Thema des Romans *Ludwig muß sterben*. Der Titel vergegenwärtigt die Sterblichkeit Ludwigs und suggeriert damit, sein Tod würde unmittelbar bevorstehen. Doch da der Titel keinerlei Zeitangabe enthält, ließe sich dessen Aussage ohne weiteres auf jeden anderen übertragen, denn jeder Mensch muss früher oder später sterben. Insofern kann Ludwig als Stellvertreter jedes Menschen gelten und der Text ist zugleich lesbar als Reflexion des Ich-Erzählers über seine eigene Sterblichkeit. In der Fiktion über den dem Tod geweihten Bruder Ludwig versucht er die Tatsache seiner eigenen Vergänglichkeit zu bewältigen.³³⁰

So wie der Ich-Erzähler in *Ludwig muß sterben* gegen die eigene Vergänglichkeit erzählt, sucht auch die Mörderin in *NOX* nach ihrer eigenen, verlorenen Geschichte (HN, 27), um weiterzuleben. Motor in *NOX* ist der Wunsch nach einer Geschichte, der mit dem Wunsch nach Vereinigung, nach Vollständigkeit gleichgesetzt wird. Am Ende des Romans *NOX* erzählt der Grenzhund seine Lieblingsgeschichte: Es ist der platonische Mythos der Kugelwesen (HN, 158)³³¹. Das Ziel der Kugelwesen ist die Wiedervereinigung mit dem abgetrennten Gegenstück – der Glaube an die Existenz dieser verlorengegangenen Hälfte ist die Liebe, Verlangen und Beruhigung zur selben Zeit: „Ihre wahnsinnige Sehnsucht verwandelte und

³³⁰ Im Sinne von Baudrillards realistischer Simulation, wonach Realität durch Zeichen der Realität ersetzt wurde, versucht der Mensch, Gefühle wie Schuld, Angst und Tod durch den Genuss der Zeichen für Schuld, Angst und Tod zu ersetzen: „Genau darauf beruht die Euphorie der Simulation, die Ursache und Wirkung, Ursprung und Ziel aufheben und durch die Verdoppelung ersetzen will. Auf diese Weise schützt sich das geschlossene System zugleich vor dem Referenten und vor der Furcht vor dem Referenten [...]“. Baudrillard (1988, 160); vgl. darüber hinaus auch in Baudrillard (1982), darin das Kapitel „Das industrielle Simulakrum“, S. 87-89.

³³¹ Platons Mythos der Kugelwesen findet sich im *Symposion*, 189c-193e. Platon (1958).

linderte sich in das, was ihr Liebe nennt“ (HN, 158f.). Die Vereinigung mit dem Partner stellt so gesehen einen grenzüberschreitenden Akt dar – der eine geht im anderen auf und findet doch im gleichen Moment zu sich selbst.

Die einzeln entlang der Mauer angeketteten und damit zur ewigen Trennung gezwungenen Grenzhunde hatten „nichts als Geschichten“, die sie „von Hütte zu Hütte die Grenze entlang“ (HN, 158) sich gegenseitig weitererzählten, um sich am Leben zu halten und die Einsamkeit wenigstens für kurze Zeit aufzuheben. „Wir mochten diese Geschichte sehr, sagte er leise nach einer Weile.“ (HN, 159) Darin steckt *in nuce* die Funktion des Erzählens generell, nicht nur die der Geschichte der Kugelwesen: Im Erzählen von Geschichten liegt die Hoffnung auf eine Entwicklung hin zu einem anderen Zustand und damit auch die Hoffnung auf die Möglichkeit einer anderen, besseren Zukunft.

3 Wiederbelebung von Geschichte(n) bei Marcel Beyer

3.1 Erzählen vom Dritten Reich in *Flughunde* (1995)

Auch Marcel Beyer widmet sich wie Hettche nach seinem ersten, thematisch fiktiven und literarisch experimentellen Roman einem historischen Thema. Während *Das Menschenfleisch* (1991) zeitlich und räumlich unverortbar bleibt, erschließt sein zweiter Roman *Flughunde* (1995) die Zeit nationalsozialistischer Herrschaft während des Dritten Reichs von 1933 bis 1945. Die Handlung umfasst die Kriegsjahre 1939 bis 1945 mit einem kurzen Nachspiel im Jahr 1992. Wesentlich vermittelt wird der Roman von zwei unterschiedlichen Erzählern: Helga Goebbels, der ältesten Tochter des Propagandaministers, und Hermann Karnau, einem Akustiker in Staatsdiensten. Die Handlung folgt ausschnitthaft den Lebenswegen der beiden, die sich im Verlauf der Kriegsjahre immer wieder kreuzen. Dabei werden signifikante Ereignisse wie etwa die Rede von Joseph Goebbels im Berliner Sportpalast, Pressetermine der Familie Goebbels, das Kriegsgeschehen in den Schützengräben oder die Experimente in den Konzentrationslagern geschildert. Der Text endet mit einer Episode Karnaus im Jahr 1992.

Beyers Themenwahl für diesen Roman rief in den Feuilletons eine erstaunte Diskussion hervor, weshalb sich zu *diesem* Zeitpunkt ein Autor *diesen* jungen Alters (30) ausgerechnet *damit* auseinandersetzen will.³³² In genau diesen drei Argumenten liegt jedoch die Erklärung: Die deutsch-deutsche Wiedervereinigung 1989 führt zu einer veränderten Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Es gilt an die gemeinsame Geschichte bis 1945 irgendwie anzuknüpfen, die Jahre des geteilten Deutschlands und der getrennten Geschichte des Ostens und des Westens zu integrieren und zu einer neuen gemeinsamen Geschichte werden zu lassen. Die Literatur der Neunziger operiert unter einem veränderten Bewusstsein der eigenen Geschichte und sucht dafür eine eigene Sprache. Beyer bezeichnet sich selbst 1997 in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Johnson-Preises als „Nachkomme von Schweige- und Antwortgeneration“³³³. Als 1965 Geborener gehört er weder zur Fragen vermeidenden Generation seiner Großeltern noch zu der Antwort suchenden Generation seiner Eltern – er tritt aus der kollektiven Fragehaltung heraus und fragt stattdessen nach der Relevanz für sich, seine eigene Gegenwart und den je eigenen Leser. In einem Vortrag³³⁴ benennt er Claude Simon, Michel Leiris und Georges Perec als ‚Gewährsleute‘ seiner

³³² Die Diskussion der Themenwahl Beyers bei Erscheinen des Romans findet sich zusammengefasst bei Uecker (2006, 53f.).

³³³ Abgedruckt unter dem Titel *Über eine Haltung des Hörens* in: M. Beyer (2003, 270).

³³⁴ Vortrag mit dem Titel *Spucke* im Dezember 1998 an der Universität München: (BS).

schriftstellerischen Arbeit. Diese wichtigen französischen Literaten der Nachkriegszeit verarbeiten alle in mehr oder weniger autobiografischer Form ihre Erinnerungen an die NS-Zeit.³³⁵ Sie begeben sich mit ihren Texten auf eine Suche nach sich selbst. Nicht wie bei Proust mit dem Ziel der Wiederherstellung einer verloren gegangenen und ersehnten Vergangenheit, sondern in die Gegenwart gerichtet, um sich der eigenen Identität zu versichern als etwas, das immer wieder neu aus Vergangenheitem und aktuell gegebenen Umständen erzeugt werden muss. Vergangenheit und Geschichte stehen in diesem Verständnis nicht außerhalb des Subjekts, sondern innerhalb:

Der Körper ist nicht Gedächtnis, sondern er hat Gedächtnis: Mit dieser Vorstellung von Körpergedächtnis gelingt es mir nicht mehr, Geschichte als einen von mir abgetrennten Bereich zu begreifen, aus dem ich mich ausklammern könnte, zu dem ich mich ins Verhältnis setze. (BS)

Beyer unternimmt den Versuch, „erzählerisch [...] die möglichen Vorgänge aus heutiger Perspektive neu zu erfinden, ohne die historischen Fakten zu verraten“³³⁶. Narrativ setzt Beyer dies in *Flughunde* durch das Erzählen aus zwei gegensätzlichen Perspektiven um. Beide Erzähler verweigern eine Identifikation des Lesers, sodass dieser gezwungen wird, dem Erzählten gegenüber eine eigene Position einzunehmen. Damit verdeutlicht der Roman, wie tatsächliches Erinnern funktioniert: Um historische Fakten im Gedächtnis zu bewahren, dürfen sie nicht nur als Dokumente in Archiven bewahrt werden, sondern müssen in der jeweiligen Gegenwart immer wieder neu erinnert werden. Deshalb sind sie auch immer an die Individualität des erinnernden Subjekts gebunden. Der Roman versetzt den Leser in die Lage, diese eigene Position gegenüber den vergangen Ereignissen einzunehmen, und ermöglicht ihm im Anschluss daran, diese Subjektivierung auch zu reflektieren.

Flughunde wird hauptsächlich von zwei sich abwechselnden Erzählstimmen in der Ich-Perspektive vermittelt, die direkt am Geschehen beteiligt sind und im Präsens berichten: zum einen aus der Sicht des Erwachsenen Hermann Karnau, der als Tontechniker in Diensten der Nationalsozialisten tätig ist, und zum anderen aus dem Blickwinkel des Kindes Helga Goebbels, der ältesten Tochter des Propagandaministers Joseph Goebbels. Helga ist kindlich naiv, obwohl sie gut beobachtet und zeitweise erstaunlich scharfsichtig Details berichtet – ihr fehlt jedoch die Fähigkeit zur Reflexion. Karnau ist zwar erwachsen, kann in gewisser Weise aber ebenfalls als naiv bezeichnet werden, da er sich nur seiner Wissenschaft verpflichtet und damit einer moralischen Bewertung enthoben sieht – sich also aktiv bestimmter Reflexion verweigert. Helga ist erkenntnislos, aber empfindend, wohingegen Karnau erkennend, aber empfindungslos ist. Trotz dieser Einschränkungen beiderseits ist hier nicht von unzuverlässigem Erzählen zu sprechen, denn es gibt zu keinem Zeitpunkt des Textes einen Hinweis

³³⁵ Als konkrete Texte benennt Beyer folgende: Claude Simon *Jardin des Plantes* (1944), Michel Leiris *Was ‚sprechen‘ heißt* (1944), Georges Perec *W oder die Kindheitserinnerung* (1969).

³³⁶ Weiss (2014, 408).

darauf, dass jeder Erzähler nicht das wiedergibt, was er subjektiv für wahr hält.³³⁷ Der Eindruck von Unstimmigkeit und Fragwürdigkeit entsteht allein beim Leser in der Differenz der beiden Erzählstimmen: Diese Differenz fordert den Leser auf, die unterschiedlichen Schilderungen als zwei für die Erzähler subjektiv ‚wahre‘ Sichten auf dasselbe Geschehen zusammenzubringen, aber nicht zu entscheiden, wer lügt. Die zweifach perspektivierte Darstellung verdeutlicht dem Leser vielmehr, dass gerade nicht die Entscheidung relevant ist, sondern die eigene Position dem Erzählten gegenüber.

Der Erzählmodus unmittelbar aus der Situation heraus erzeugt Nähe zum Leser, die jedoch durch den beständigen Wechsel zwischen beiden Perspektiven hin und her wieder aufgehoben wird und den Leser so in der Schwebelage hält. Die Distanz zu den Ich-Erzählern wird durch die Unmöglichkeit einer Identifikation noch verstärkt: Sowohl Karnaus moralisch defizitärer Charakter als auch Helgas kindliche Sicht stehen dem Leser nicht nahe. Dennoch erzeugt die Erzählsituation Nähe: Helga und Karnau sind als homodiegetische Erzähler beide direkt am Geschehen beteiligt. Der Roman ist durchgängig im Präsens gehalten – im Tempus direkten Erlebens. Beide Erzähler nehmen keine explizite Erzählerrolle ein, sondern erwecken den Eindruck, als sprächen sie zu sich selbst – sie sind ‚Aufzeichnungsgeräte‘ mit je eigenen Aufzeichnungsmodalitäten. In der Art der Beobachtung und Schilderung sind die beiden Sprecher auch bei schnellen Wechslen deutlich unterscheidbar. Karnau reflektiert seine Wahrnehmungen:

Es ist zwar bald acht, doch trotzdem spüre ich, bei diesem matten Licht, etwas von dem Gefühl, Teil einer Nacht zu sein in klarer Luft, wo jeder Schritt, jedes geflüsterte Wort widerhallt, um dann einfach spurlos im Dunkeln zu verschwinden. (BF, 42)

Helga ist stärker von unmittelbaren Empfindungen gesteuert: „Wir sind bei anderen Leuten, fällt mir ein: Wir sind bei diesem Bekannten von Mama und Papa, bei dem Herrn Karnau. Und alles nur, weil wir eine neue Schwester haben.“ (BF, 45) Die einzelnen Passagen sind unmittelbar wiedergegebene Situationen, Ausschnitte aus dem Leben der Erzähler. Es gibt demnach keine einzige Wirklichkeit, keine Wirklichkeit ‚an sich‘, sondern nur eine von einem bestimmten Bewusstsein auf jeweils spezifische Weise wahrgenommene, erlebte und gedeutete Wirklichkeit.

Überraschend taucht im Roman noch eine dritte Erzählstimme auf: Im siebten von insgesamt neun Kapiteln wechselt die erzählte Zeit plötzlich in die ‚Gegenwart‘³³⁸ des Romans, in der ein unbekannt bleibender, auktorial anmutender und nicht am Geschehen beteiligter Erzähler

³³⁷ „Unzuverlässiges Erzählen ist ein Erzählen, das begründete Zweifel auslöst und eine Glaubwürdigkeitslücke offenbar werden lässt.“ Bode (2011, 261). Dennoch ist in der Forschung häufig von unzuverlässigem Erzählen die Rede: vgl. Beßlich (2006); Horstkotte (2012a); Todtenhaupt (2000).

³³⁸ Bei der Veröffentlichung des Romans 1995 lag das berichtete Ereignis 1992 lediglich drei Jahre zurück. Es soll also der Eindruck entstehen, der Erzähler berichte zu einem nicht lang zurückliegenden Zeitpunkt vor dem Erscheinen des Romans, was noch als Teil der Gegenwart des Lesers empfunden wird.

vom Auffinden eines Schallarchivs im Keller eines Waisenhauses in Dresden im Jahr 1992 berichtet (BF, 219-225). Das Tempus Präsens wird beibehalten und rückt den Leser so unvermittelt aus der bisher als ‚Gegenwart‘ des Textes geltenden Zeit des Zweiten Weltkriegs in die aktuelle Gegenwart. Danach bleibt die Erzählung in der Gegenwart, es spricht jedoch wieder der Ich-Erzähler Karnau bis zum Ende des Romans. Der Leser hat demnach bis dahin zwei Stimmen aus der Vergangenheit gelauscht. Dieser unerwartete Wechsel in Erzählstimme und Erzählzeit rückt den Text plötzlich in den Kontext der Gegenwart der Neunziger: Vor den Hintergrund der deutschen Wiedervereinigung und der mit ihr erneut und verstärkt aufgebrochenen Frage nach den Verstrickungen in die faschistische Vergangenheit. Er stellt den Leser auf die Position, das bisher Gelesene aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs aus heutiger Sicht zu betrachten. Historische Fakten, die in der Gegenwart rezipiert werden, stehen immer unter den jeweiligen Bedingungen dieser Gegenwart. Sie entstehen immer wieder neu, können und müssen deshalb immer wieder neu gefunden werden. Aus diesem Finden als Erfinden geht der Roman Beyers hervor.

Die historischen Tatsachen sind bekannt, deshalb fokussiert der Roman weniger die verhandelten Fakten als den Umgang mit diesen: Der Roman versucht im Erzählen die gesellschaftliche Dynamik und deren Prozesse darzustellen, die zu den Ereignissen führten. Die dokumentarischen Stimmen, die dem Leser ins akustische Gedächtnis eingebracht sind, vernetzen sich im Roman zu einem dichten Verweissystem an Referenzen auf historische Figuren, Orte und Ereignisse. So ist die Figur Karnau nur dem Namen nach historisch belegt, jedoch nicht als Akustiker, Stimmexperte oder Experimenteur. Worin Beyer historisch genau ist, sind die Beschreibung der Bedingungen, unter denen Karnaus abwegige Interessen gedeihen können, und der daraus folgende Verlauf seiner Karriere unter den Nazis. Beyer „liefert Mosaikteile von Geschichten, deren Bruchstellen den Leser provozieren und zur eigenen Positionierung herausfordern“³³⁹. Im Roman wird historisch-bekanntes Material innerhalb der Erzählung aus dem Gedächtnis des Lesers aufgerufen: Im Modus des Lesens wird es wieder verlebendigt und zum Teil einer eigenen Geschichte gemacht. Der Roman animiert den Leser, die historischen Fakten ins eigene „kollektive Selbstbild“³⁴⁰ zu integrieren.

3.2 Urgeräusche aus dem Schallarchiv

Mediologisch ist Beyers Erzählen, da er faktisches³⁴¹ Material nicht nur einbindet, sondern das Dritte Reich im Text sinnlich wiedererstehen lässt. Er spricht die Sinne an, über die sich die Nazizeit ins kulturelle Gedächtnis gespeichert haben: insbesondere das durchdringende

³³⁹ Weiss (2014, 408).

³⁴⁰ A. Assmann (2006, 114).

³⁴¹ Unter faktisches Material fallen hier nicht nur die Nennung historisch verbürgter Fakten, sondern auch für die Zeit signifikante wissenschaftliche Texte wie etwa Josef Galls Theorie über die Bestimmung von Gehirnregionen anhand der Schädelform (BF, 26f.); vgl. dazu auch Chilese (2015, 339f.).

Stakkato der politischen Redner, mit dem der Wortlaut der NS-Propaganda in den Reichskörper geschallt wurde. Er aktiviert dafür die medialen Kanäle, die wesentlich zur Durchsetzung des Dritten Reichs beigetragen haben: die Tontechnik und das Radio. Der Text aktiviert Erinnerungen aus dem akustischen Gedächtnis – in einer Art *déjà-ouï* analog zum visuellen *déjà-vu* ruft er unmittelbare Erinnerungen hervor über einen akustischen Reiz.³⁴² So ersteht das Dritte Reich als Hallraum, den die tonalen Achsen aus der Vergangenheit aufspannen.

Karnaus Obsession für die menschliche Stimme in Produktion und Rezeption verdeutlicht die Wirkungsmacht dieses Mediums und darüber, wie die wörtliche Durchdringung der Naziideologie vonstattengehen konnte. Es finden sich wiederholt Signalworte der nationalsozialistischen Strategie und Ideologie, die als Teil des Alltags dargestellt werden. Karnau arbeitet als Tontechniker im Propaganda-Apparat und führt später das ‚Entwelschungsprogramm‘ (BF, 79f.) im Elsass durch, die Goebbelskinder spielen Krieg, in dem Heddas Kinderwagen zum ‚Panzer‘ (BF, 60) und Kissen zu ‚Granaten‘ (BF, 68) werden und tatsächliche Propaganda-Maßnahmen wie die ‚spontane Aktion‘ (BF, 144) nachgestellt werden³⁴³. Auch im Vokabular werden diese Positionen verdeutlicht: Während die Kinder Karnaus nicht reinrassigen Hund Coco unbedarft als ‚Bastard‘ bezeichnen, will ihn Karnau lieber ‚Promenadenmischung‘ nennen, ‚das klingt doch freundlicher‘ (BF, 66). Auch hier stellt Beyer zwei unterschiedliche Haltungen gegenüber der Naziideologie dar, die den Leser zur eigenen Stellungnahme zwingen: Karnau interessiert sich im Grunde nicht für die Ideologie, beteiligt sich aber an deren Umsetzung, sofern sie ihn seine Privatinteressen verfolgen lässt; Helga übernimmt (wie ihre Geschwister) die Ideologie, versteht sie jedoch nicht und ist nicht direkt an ihrer Umsetzung beteiligt. Helga kann wirksame Prinzipien klar beschreiben, deren Tragweite jedoch nicht ermessen:

Wenn jemand uns gehört hat beim Spielen, macht das wirklich keinen guten Eindruck. Nein, niemand darf erfahren, was wir mit den Kleinen angestellt haben, es gibt gewisse Dinge, die man zwar sehen, aber nicht hören darf, nicht aussprechen, sich nicht darüber unterhalten. (BF, 145)

Für Helga ist es lediglich eine Spielregel, der Leser aber weiß, dass diese für das gesamte deutsche Reich gilt – es ist die ‚Grundregel‘, die die flächendeckende Verbreitung der Naziideologie überhaupt ermöglicht hat.

³⁴² Korrekt müsste es ‚*déjà-entendu*‘ heißen als analoge Wortschöpfung zu ‚*déjà-vu*‘. ‚*Déjà-ouï*‘ ist jedoch m. E. schöner und genauer, da erstens der Klang übernommen wird und zweitens das Verb ‚*ouïr*‘ ebenfalls ‚hören‘ bedeutet, im Französischen aber nur in poetischen Zusammenhängen gebraucht wird, was wiederum das poetische Potential des ‚*déjà-ouï*‘ bzw. des ‚*déjà-vu*‘ mit einschließt. Meist handelt es sich bei der Erinnerung um eine, die nicht mehr bewusst im Gedächtnis war und erst durch den sinnlichen Reiz reaktiviert wird. Deshalb ist die Reaktion mit zusätzlichem Überraschungseffekt verbunden.

³⁴³ Vgl. dazu Simon (2000).

Nicht nur historisch, sondern auch im Roman zentral ist die Rede von Goebbels im Berliner Sportpalast am 18. Februar 1943, die aus Sicht Helgas aus dem Publikum wiedergegeben wird. Die Rede ist durch signifikante Formulierungen eindeutig erkennbar, etwa durch die zehn Fragen an das Volk (BF, 168) und den letzten Satz: ‚Nun Volk steh auf, und Sturm brich los.‘ (BF, 169). Diese Worte rufen aus dem Gedächtnis des Lesers sofort den typischen Tonfall auf, in dem diese gesprochen oder vielmehr geplärrt wurden, und erzeugen ein Gefühl von Beklemmung. Dieses sinnliche Gefühl unterstützt der Text, indem er die Worte selbst einklemmt und verschränkt mit Helgas tatsächlichem körperlichem Eingezwängtsein zwischen schwitzenden Menschen, die sie drohen zu ersticken:

Nun Volk.
Ja, Luft, die haben alle Luft hier weggenommen.
Steh auf.
Aufstehen. Raus.
Und Sturm.
Atmen.
Brich los. (BF, 169)

Indem der Dialog zur Zeilenrede verkürzt wird, verdichtet sich die Sprache zu lyrischer Qualität, bei der in möglichst wenige Worte möglichst viel poetischer Raum gezwängt werden soll. Beyer treibt die Beklemmung noch auf die Spitze: Die Passagen Helgas im Sportpalast wechseln sich ab mit detaillierten Schilderungen Karnaus von den grausamen Menschenversuchen, die unter dem Deckmantel ‚wissenschaftlicher Experimente‘ durchgeführt wurden. Der narratologische Höhepunkt in der Handlung des Romans wird somit markiert durch die extremsten Handlungen des NS-Regimes: den Aufruf zum ‚totalen Krieg‘ und die Gräueltaten in den Konzentrationslagern.

Karnau ist bei den Experimenten nicht nur Beobachter, sondern erhält unter dem NS-Regime die Möglichkeit, seine eigenen Versuche am menschlichen Stimmapparat durchzuführen. Er ist getrieben von der Obsession, in das Innerste des Menschen vorzudringen, den Ort der Stimme zu erforschen und in all seinen Facetten festzuhalten. Er ist ein ‚Stimmstehler‘ (BF, 132).

Wir müssen jeden einzelnen greifen, wir müssen in das Innere des Menschen vordringen, und dieses Innere äußert sich bekanntlich in der Stimme, die eine Verbindung von innen nach außen darstellt.“ (BF, 139)

Damit beschreitet er den Kanal, über die sich die NS-Ideologie in die Menschen einschrieb. Nach dem Krieg wollte man die ‚eigenen Stimmen nicht mehr hören, die sie sich zwölf Jahre lang heiser geschrien hatten‘ (BF, 230). Bilder kann man ‚schönigen‘, aber ‚das geht mit der menschlichen Stimme nicht‘ (ebd.). Die ‚Stimmausbrüche‘ hatten ‚die Kehle aufgeraut und sich in die Stimmbänder eingezeichnet als verhängnisvolle Narben‘ (BF, 232). In der metallenen Spitze der Grammophon-nadel, die sich über den gesamten Roman hinweg in Matrizen und Schallplatten bohrt, findet sich ein Bild, das diese Inskriptionen dem Leser

spürbar werden lassen. Punkt höchster Affizierung ist ein Alptraum Karnaus, der auf Rilkes „Urgeräusch“ (BF, 227) basiert, das als die je eigene Stimme eines Menschen hörbar wird, wenn dessen Schädelnaht mit einer Tonnadel abgespielt wird.

Das Knochensummen ist ein Geräusch menschlichen Ursprungs, das kein Mensch je zuvor gehört hat, der wirkliche Schädelklang, und doch klingt es völlig menschenfremd, flaut wieder ab, wird dumpfes Knattern, droht zu ersterben, fällt zurück in das anfängliche metallische Kratzen, mein Schädel unter diesen Vibrationen, als lösten sich schon erste Knochensplitter, ein furchtbarer Ton, der mir Gänsehaut bereitet. (BF, 227)

Die Beschreibung einer Metallnadel, die die eigene Schädelnaht entlangfährt, rührt im Leser an einen archetypischen menschlichen Affekt: die automatische Schutzreaktion vor der gewaltsamen Penetration des eigenen Körpers. Sie lässt ebenso genügend Spielraum für die Assoziation des Lesers mit individuell bereits empfundenen, unangenehmen Reizen wie etwa dem Anritzen der Haut, dem Kreischen des Zahnarztbohrers, dem Kratzen von Fingernägeln auf rauer Oberfläche, dem Sägen von Knochen oder dem Quietschen einer Gabel auf Metall. Obwohl der Leser das im Text beschriebene Gefühl selbst noch nie empfunden hat, spürt er dennoch in seiner eigenen Reaktion einen sinnlichen Nachhall dessen, wie sich das anfühlen *könnte*. Auf der körperlichen Ebene fühlt der Leser plötzlich mit dem moralisch konträren Karnau mit.

Flughunde konzentriert die sinnliche Wahrnehmung des Lesers auf das Hören. Die Gestaltung der erzählten Welt geschieht nach sinnlichen Kriterien. Zeitlich ist die Handlung überwiegend in der Dunkelheit, im Zwielficht, in der Dämmerung oder der Nacht angesiedelt. *Flughunde* ist ein visuell reduzierter Roman, besteht überwiegend aus Szenen in Innenräumen mit wenig Licht, bis hin zum klaustrophobischen Extremfall des Bunkers am Ende. In diesen Zeiten diffusen Lichts werden alle Sinne wach, da der ansonsten dominierende Sehsinn zur Orientierung nicht mehr ausreicht. In der Dunkelheit löst das Ohr das Auge ab. Karnau selbst ist ein Bewohner der Nacht, der sich am wohlsten fühlt, wenn er nicht im Licht der Aufmerksamkeit steht. Seine Lieblingstiere sind Fledermäuse und die titelgebenden Flughunde – Geschöpfe der Dunkelheit (BF, 19).

Beyer orientiert sich darin am *nouveau roman* – daran, einen einzigen Sinn gegenüber den anderen zu privilegieren und daraus ein ästhetisches Programm zu machen, wie es Alain Robbe-Grillet mit dem Sehen getan hat.³⁴⁴ Der *nouveau roman* entstand in den 1950ern in Frankreich aus der Bestrebung, die Romangattung zu erneuern. Es sollte nicht ein bestimmter Inhalt mit veränderten Erzählformen transportiert, sondern ein vollkommen neues ästhetisches System etabliert werden, das den veränderten Wahrnehmungsweisen und Wirklichkeitsvorstellungen entspricht.³⁴⁵ Beyers Roman ist eine akustische Konstruktion, die den

³⁴⁴ Alain Robbe-Grillet *Le voyeur* (1955), *La jalousie* (1957).

³⁴⁵ Vgl. zu den Gemeinsamkeiten Beyers mit dem ‚nouveau roman‘ Schöll (2000).

Leser auf das Gehör fokussiert und mit den unterschiedlichen Qualitäten von laut und leise operiert. Dem Leser von Beyers *Flughunde*, der das Gebrüll des Dritten Reiches aus seinem eigenen akustischen Gedächtnis hat erstehen lassen, ist die grausame Bedeutung des Verstummens aller Stimmen am Ende des Romans unmittelbar sinnlich gewiss.

Das Verstummen der Kinderstimmen am Ende des Romans lässt die Grausamkeit der genommenen Leben sinnlich spürbar werden. Gleichzeitig verweist der Text aber auch darauf, dass mit dem Ende des Dritten Reiches ein tatsächliches, allgemeines gesellschaftliches Verstummen eingetreten ist – ein Schweigen angesichts der Unmöglichkeit, das geschehene Grauen in Worte fassen zu *können* oder zu *wollen*. Im Aufsatz *Kommentar. Holocaust: Sprechen* (1999) schreibt Beyer:

Vor dem Hintergrund von Nationalsozialismus und Holocaust gibt es eine Reihe sehr unterschiedlicher Sprechweisen, Sprechschwierigkeiten. Das Schweigen angesichts dessen, was erlebt worden ist, ist ein anderes als das Schweigen angesichts dessen, was getan worden ist. Das Schweigen derer, die nicht mehr sprechen können, ist ein anderes als das Schweigen aufgrund von Wissen. Es gibt ein Schweigen aufgrund von Unwissen, und es gibt ein Sprechen zur Behauptung von Unwissen. Das Sprechen derer, die nichts verschweigen wollen, steht dem Schweigen dessen gegenüber, der bedenkt, welche Schwierigkeiten das Sprechen hier bereiten kann.³⁴⁶

Die Naziherrschaft hat den Menschen nicht nur körperlich verletzt, sondern auch in der Sprache. Sie hat ihn der Worte beraubt, die die Propaganda entleert, verdreht und missbraucht hat. Sie hat ihn seiner Mitteilungsmöglichkeit beraubt und damit große Steine in den Weg der Aufarbeitung gelegt. Michel Leiris konstatiert 1944 nach der Befreiung von Paris:

Während der vierjährigen Unterdrückungszeit, die soeben zu Ende gegangen ist, hat die Sprache eine schwere Prüfung erfahren. Als hätte es sich, so schien es, darum gehandelt, den Menschen dort zu verletzen, wo sich sein Menschsein am deutlichsten zeigt, hat man seiner Fähigkeit, Gedanken durch Stimme und Schrift zu äußern, blutige Beleidigungen zugefügt.³⁴⁷

Den Wörtern ist der Kontext eingegraben wie den Stimmbändern die Narben des Erlebten. So inszeniert Beyer im Roman *Flughunde* die körperlich-stimmlichen Qualitäten des Sprechens – im mediologischen Erzählen.

3.3 Im Inneren der Macht oder Die Macht des Inneren

Mit den Figuren Karnau und Helga positioniert Beyer die Handlung im Zentrum der nationalsozialistischen Macht, ohne tatsächliche Machthaber darzustellen – noch nicht einmal Namen wie etwa Goebbels oder Hitler werden direkt genannt. Der Roman bewegt sich an

³⁴⁶ Marcel Beyer: *Kommentar. Holocaust: Sprechen*. M. Beyer (2003, 251). [Erstveröffentlichung in: *text+kritik* (1999), H. 144: *Literatur und Holocaust*]

³⁴⁷ Leiris (1992, 55).

den sinnlichen Konturen der historischen Machtergreifung und -erstehung entlang. Gleich zu Beginn des Romans lernt der Leser Karnau bei seiner Arbeit als Tontechniker kennen, als dieser damit betraut ist, Mikrofone und Lautsprecher für eine Großveranstaltung der Nazis zu installieren. Seine Fähigkeiten als Akustiker machen ihn für die politische Agitation interessant (BF, 140) und ermöglichen ihm den Zugang zum nationalsozialistischen Apparat. Mit der akribischen Verfolgung seiner Stimmexperimente, bei denen er weder rechts noch links blickt, noch einhält, um zu reflektieren, nähert sich Karnau mehr und mehr dem Zentrum der Macht, „so wie der Tonarm eines Plattenspielers sich unweigerlich dem Zentrum der Platte nähert“³⁴⁸.

Der Roman verbleibt aber nicht im dokumentarischen oder historisierenden Modus, sondern plausibilisiert in sinnlicher Weise, wie das Dritte Reich durch die technisch ermöglichte Inszenierung stimmungsgewaltiger Propaganda überhaupt erst seine Macht entfalten konnte. Auf der materiellen Seite fußt die Handlung von *Flughunde* in der Gegenständlichkeit der Tontechnik, wobei die Geräte nicht nur als zeittypische Ausstattung dienen, sondern funktionaler Bestandteil des Dargestellten sind – wie nach Kittlers Analyse sich die Aufzeichnungstechnik als essentielles Element der erzählten Welt von Stokers *Dracula* ausweist.³⁴⁹ Beyer faltet die gesamte Palette medialer Tontechnik auseinander: Mikrofone und Lautsprecher ermöglichen Inszenierungen, Schallplatten ermöglichen Aufzeichnung und Speicherung, das Radio ermöglicht Sendungen.

Essentiell für die Umsetzung der nationalsozialistischen Pläne war die Erzeugung eines Nationalgefühls, eines Gefühls der Zugehörigkeit zu einem Volk. Die Deutschen mussten zu einem ‚Volkskörper‘ (BF, 164) verschmolzen werden, der dann in die gewünschte Bewegung gesetzt werden konnte. Instrument dafür war die gezielte Verbreitung und Verwendung von Massenmedien, mit denen jeder einzelne erreicht werden konnte. Insbesondere der Volksempfänger spielte dabei eine entscheidende Rolle. Die im Roman geschilderte Rede von Goebbels offenbart die strategische Dimension. Die gesamte Rede wurde im Radio übertragen und da Goebbels das Publikum stets als Nation ansprach, fühlten sich die Zuhörer ebenfalls adressiert und mit eingeschlossen. Überdies sollten sie den Eindruck gewinnen, ein repräsentativer Teil der Nation sei dort anwesend und würde den geäußerten Worten mit Beifall zustimmen. Tatsächlich saßen im Publikum aber nur geladene Gäste, da es sich um

³⁴⁸ Magenau (1996, 117).

³⁴⁹ Kittler weist in seiner Studie *Draculas Vermächtnis* (1982) zu Bram Stokers 1897 veröffentlichtem Roman *Dracula* nach, welche kultur- und sozialgeschichtlichen Veränderungen mit den technischen Entwicklungen jener Zeit einhergingen: dem Phonograph und der Schreibmaschine. Die Transkription ermöglicht es, Informationen zu speichern, lesbar zu machen, zu vervielfältigen und miteinander in Verbindung zu bringen. Kittler weist damit nach, dass der Untergang *Draculas* letztendlich die Bürokratie ist: „Stokers ‚Dracula‘ ist gar kein Vampyrroman, sondern das Sachbuch unserer Bürokratisierung. Auch sie einen Horrorroman zu nennen steht jedem frei.“ Kittler (1993a, 42f.); Erstdruck 1982 wiederabgedruckt in Kittler (1993a), Zitat an dieser Stelle nach dem Nachdruck.

eine reine Parteiveranstaltung handelte. Goebbels sprach auch gezielt für die Propaganda strategisch wichtige Personengruppen an, die angeblich vor ihm im Publikum saßen. Helgas kindlich-interessierte Schilderung entlarvt hier den Trick, denn trotz aller Bemühungen kann sie diese Personen nicht sehen:

Papa sagt: Vor mir sitzen reihenweise deutsche Verwundete von der Ostfront, Bein- und Arm-amputierte mit zerschossenen Gliedern, Kriegsblinde, Männer in der Blüte ihrer Jahre. Die wollen wir sehen. Auch Hilde beugt sich vor und schaut zwischen den vielen Köpfen vor uns hindurch: Sind da die Amputierten in der ersten Reihe? Haben die wirklich keine Arme? Und wie haben die Blinden ihren Weg hierher gefunden? Aber wir erkennen nichts, noch nicht einmal die Krücken stehen da, von denen Papa gesprochen hat. (BF, 166)

Die Propaganda der Nationalsozialisten beschränkte sich nicht auf die Vermittlung inhaltlicher Ansichten an den Einzelnen, sondern setzte gezielt Mittel ein, diese als Konsens der Masse zu manifestieren. Die kommunikative Verbindung in die letzten Winkel des Reiches fügte die Nation zu einer Gemeinschaft zusammen und machte sie politisch motivierbar.

Beyers *Flughunde* zeigt im mediologischen Erzählen so, wie mittels Massenmedien sinnliche Reaktionen provoziert werden, um Politik zu machen und Entscheidungen durchzusetzen. Mit dem Volksempfänger in der NS-Zeit entsteht diese moderne, mediale Gesellschaft als „massenmedial integrierte, zumeist polythematische Stress-Kommune“³⁵⁰. Die nationalsozialistische Politik vollzieht eine Ästhetisierung der Politik im Sinne einer Verbindung von Politik mit sinnlicher Wahrnehmung:

Ästhetisierung der Politik meinte eben nicht bloß Ornamentalisierung der Masse (nach Kraucauer), inszenatorische Formierung à la Riefenstahl, sondern vor allem die Rückführung und Einschränkung von Politik auf Sinneswahrnehmungen, auf das Sichtbare und Hörbare und auf Stimulantien der Einbildungskraft. Diese Rückführung ist selbst dort, wo sie intentional betrieben wurde, unter der Annahme von Machinationen kaum hinreichend erklärbar.³⁵¹

Gerade deshalb ist auch der Bereich der Kunst ein funktionaler Bestandteil der Politik, dessen Formen und Wirkungen gezielt für Propaganda eingesetzt wurden. Beispielsweise im Thingspiel als genuin faschistische Theaterform fand die nationalsozialistische Weltanschauung ihren künstlerisch adäquaten Ausdruck.³⁵² In diesem Weihe- und Kultspiel wird die traditionelle Trennung zwischen Schauspielern und Zuschauern aufgehoben, „Leib, Geist und Seele des deutschen Volksgenossen“ soll angesprochen werden, alle am Spiel Beteiligten sollen zu einer einzigen mythischen Gemeinde verschmolzen werden. Ziel ist die Herstellung eines Gemeinschaftserlebnisses, in dem der einzelne

³⁵⁰ Sloterdijk (2013, 139). Dankesrede anlässlich des Ludwig-Börne-Preises.

³⁵¹ Schütz (1995, 120f.).

³⁵² Gleichzeitig markiert das Thingspiel die mediale Grenze der faschistischen Propaganda: Goebbels erkannte selbst, dass in dieser Form das Kultische zu leicht erkennbar wurde und alltägliche (oder alltäglich werdende) Medien wie Radio und Film dies besser kaschieren konnten; vgl. dazu Ketelsen (1980).

Volksgenosse seine durch das immer wiederkehrende Gemeinschaftsbekenntnis gefestigte Glaubensstärke ausströmen lassen kann in die Gemeinschaft des Volkes, und so die Lauheit in seiner Umgebung überwindet und die Energie der Nation stärker und stärker werden lässt³⁵³

– so der Wortlaut einer parteiamtlichen Verlautbarung in der zeitgenössischen Zeitschrift *Neue Gemeinschaft*.

Karnau ist keineswegs „jener typisch kleinbürgerliche, ich-schwache und autoritätsfixierte Charakter“³⁵⁴, der das ideale Material für faschistische Interessen bildet. Er steht den Nazi-Ideologien von Anfang bis Ende gleichgültig und der damit verbundenen Stumpfsinnigkeit sogar ablehnend gegenüber. Die Brisanz der Figur Karnau liegt darin, dass sie allein eigene Interessen verfolgt und für deren Verwirklichung unter dem Nazi-Regime ideale Bedingungen erhält. Der Roman verdeutlicht an Karnau, wie die Integration des Individuums in den Volkskörper geschieht, ohne dass dieses immer seine eigenen Interessen aufgeben müsste. Das Nazi-Regime gab den Menschen etwas, das sie nicht hatten und diese machten sich mitschuldig, indem sie es akzeptierten, ohne zu fragen, woher es kam.³⁵⁵ An der Figur Karnau wird dieser Effekt nicht nur dargestellt, sondern ästhetisch entfaltet und sinnlich begreifbar durch die Zuspitzung auf das signifikante Merkmal des Dritten Reichs: die Stimme. Karnau verabscheut seine eigene Stimme, das Dritte Reich ermöglicht ihm technisch und institutionell die Umsetzung seiner kruden Pläne, sich einen Ersatz zu beschaffen.

Die Funktion des Tontechnikers Karnau ist die, bei den Großveranstaltungen der Nazis für optimale akustische Bedingungen zu sorgen. Ziel ist, die Wirkung einer Person auf möglichst viele zu übertragen, wobei dies „weniger auf die Vermittlung von Sinn zielt, sondern unmittelbare physiologische Spuren im Körper der Adressaten hinterlassen soll“³⁵⁶. Karnau erweist sich hier als das ideale Werkzeug, da er um die materielle Qualität und Wirkung der Stimme weiß: Karnau ist getrieben von einem traumatischen Erlebnis in seiner Kindheit, als er seine eigene Stimme von Platte hört und sie als entsetzlich empfindet, da die gehörte Stimme im Kopf nicht mit dem Klang nach außen übereinstimmt. Fortan ist er besessen davon, über die Stimmen anderer zu deren innerer Stimme vorzudringen: Er sagt, man könne allein an der Stimme eines Menschen dessen Körper und Geschichte ‚abhören‘. Die gesprochenen Worte spielen dabei keine wesentliche Rolle, sondern nur die Stimme in ihrer Materialität als Zugang zum Innersten des Menschen, weshalb er in seinen Aufzeichnungsexperimenten bis in

³⁵³ Zitat übernommen aus Schnell (1993, 439).

³⁵⁴ Ostermann (2001, 2).

³⁵⁵ Der Dokumentarfilm *Menschliches Versagen* (2008) von Michael Verhoeven bricht dies auf die kleinsten Einheiten der Interessen herunter: auf Essen, Kleidung und Wohnraum. Er führt vor, dass das Nazi-Regime auch deshalb so große Durchsetzungs- und Integrationskraft haben konnte, da die breite Masse der Zivilbevölkerung es mittrug, indem sie stillschweigend von der Enteignung jüdischen Vermögens profitierte, die Essen, Kleidung und Wohnraum – oft in unmittelbarer Nachbarschaft – verfügbar werden ließ.

³⁵⁶ Bekes (1999, 61).

die Sphäre des Röchelns und Stöhnens, des Rülpsens und Ausatmens, des Heulens und Zähneklapperns vorstößt.

„Diese Platten lassen allein aufgrund einer Stimme einen ganzen Menschen in meiner Vorstellung entstehen“ (BF, 25) Der Roman macht sich ein künstlerisches Grundprinzip zunutze: Die Faszination des Lesers angesichts der Tatsache, dass er selbst es ist, der die Verlebendigung geleistet hat. Beyer erläutert dieses Prinzip im Essay *Furby* (2004) anhand der Funktionsweise von Handpuppen. Einerseits bedarf es des Puppenspielers, der der Puppe Bewegung und Stimme verleiht. Andererseits braucht es zum Gelingen der Illusion jedoch ebenso des Zuschauers, der willens ist, sich darauf einzulassen und daran zu glauben, dass die Puppe ‚spricht‘. Der Zuschauer weiß im Grunde, dass es eine Puppe ist, die von einem Spieler bedient wird, doch sobald er sich auf das Spiel einlässt, funktioniert die Illusion so gut, dass er selbst davon überrascht ist.

Wer den Auftritt einer Handpuppe verfolgt, ist sich dessen bewusst, und wenn trotzdem Gestalt und Stimme miteinander verschmelzen, so liegt der Reiz dieser Illusion vielleicht zum Teil auch daran, dass der Zuschauer weiß, wem eine solche Überlagerung, wem am Ende das Lebendigwerden der Puppe zu verdanken ist: ihm selber. (BK)

Indem er selbst zur Verlebendigung beiträgt, wird er umso mehr an die Lebendigkeit der Puppe glauben.

Das wirklich Besondere an dem in den Neunzigern populären, elektromechanisch animierten Kuscheltier namens Furby ist die Tatsache, dass es Herr seiner Stimme zu sein scheint: „Ein körperlose Stimme aber, die sogleich wieder an einen Körper gebunden erscheint: Nämlich an Furby selbst.“ (BK) Die Stimme des Schauspielers, der ihm seine Stimme lieh, wird in 200 Partikel gespalten, die den Wortschatz des ‚Furbisch‘ bilden, über den das Furby selbst verfügen kann: Es kann weder an- noch abgeschaltet werden und spricht unabhängig davon, ob es ein Gegenüber hat oder nicht. „Wer Sprache hat, kann Selbstgespräche führen, und damit eröffnet sich die Sphäre der Erinnerung.“ (BK) Diese Eigenschaft bestimmt Beyer als den Grund, weshalb das Furby trotz seines ästhetisch fragwürdigen Äußeren³⁵⁷ und seiner ebenso fragwürdigen Funktion mehr als andere animierte Puppen die Illusion eines eigenständigen Wesens zu erzeugen vermag.

Ich aber, der ich kein Furby besitze, stelle mir vor, wie es in einem Winkel hockt, von keinem Menschenohr belauscht, und sich mit Hilfe seines Wortschatzes von zweihundert Wörtern – kaum kleiner als der, mit dem auch Menschen durch den Alltag gehen – eine Vergangenheit schafft. (BK)

³⁵⁷ „[...] Extremitäten spielen keine Rolle, im Grunde sind Furby und Ubu bloß Wänste mit Gesicht, darin zwei blasiert dreinblickende Augen, am bimenförmig auslaufenden Kopf klebt ein Büschel buntes Haar [...]“ (BK).

Für die überzeugende Verlebendigung von materiellen wie auch von literarischen ‚Puppen‘ ist es demzufolge wichtig, dass die Figur nicht vollständig mit dem Leser übereinstimmt, sondern sich eine gewisse Selbständigkeit bewahren. Helga und Karnau sind keine animierten Puppen, sondern verlebendigte Wesen.

3.4 Zeugen der Zeit

Mit der Inszenierung direkter Sprechstimmen wählt Beyer für *Flughunde* einen Modus, der nahe dem Drama zu verorten ist. Auch Beyers Vorbilder, die Autoren des *nouveau roman*, bedienen sich dramatischer Mechanismen, die sie vom Film übernahmen: Robbe-Grillet etwa diente die ‚Camera-Eye‘-Technik zur „Verdinglichung und Entpersönlichung der Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit“³⁵⁸. Die unmittelbare Wahrnehmung der Präsenz der Objekte ist Voraussetzung für eine vollkommen subjektive Sinnfindung. Bei Beyer wird die Perspektive der Erzählerfigur aus Sicht des Lesers entsubjektiviert, indem beide Erzähler eine uneingeschränkte Identifikation verweigern: Karnau durch seine Skrupellosigkeit, Helga durch ihre kindliche Naivität. Beyer schafft in der Subjektivität der Darstellung eine Möglichkeit zur Distanz und Reflexion bei gleichzeitiger Bewahrung der Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit: Der Text evoziert subjektive Wahrnehmungen des Lesers, die von den subjektiven Wahrnehmungen der beiden Erzähler differieren und miteinander abgeglichen werden wollen. Die Konstruktion der zwei Erzählstimmen, die dem Leser eine Identifikation verweigern und ihm eine eigene Sicht abnötigen, führt ihm überdies den Text als literarische Konstruktion vor Augen.

So wahrt der Text Distanz zum Leser und bleibt Fiktion: Beyers Schreibweise appelliert an die ästhetische Sensibilität des Lesers für einen Text, der sich auf der Grenze zwischen Imagination und Geschichte befindet.³⁵⁹

Der Roman führt vor, dass Erzählen immer Arrangieren und Inszenieren ist. Auch Zeitzeugen erzählen nur ihre Form der Wahrheit. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es auch nach dem Tod des letzten Zeitzeugen noch Geschichten über das Dritte Reich geben kann und muss, da die ‚Wahrheit‘ immer nur je subjektiv in der jeweiligen Gegenwart gefunden werden kann – nur qua geschulter Urteilsfindungskraft des Lesers.

Am Übergang von Zeitzeugnis zur medialen Konstruktion von Erinnerung durch die Generation der Nachgeborenen, an dem Beyers Text historisch verortet ist, stellt dessen Schreibweise

³⁵⁸ Stanzel (1991, 298). In *Le voyeur* und *La jalousie* wird das personale Erzähl-Ich weder identifiziert noch beschrieben, um maximale Entsubjektivierung zu erreichen. „Nachdem die Dinge ihrer konventionellen Bedeutungen entkleidet worden sind, bleiben sie nicht auf ihre äußere Erscheinung beschränkt dem Menschen gegenüber stehen, sondern sind frei, um von einem subjektiven Blick mit neuen, individuellen Bedeutungen aufgeladen zu werden.“ Schöll (2000, 148f.).

³⁵⁹ Schöll (2000, 151).

nicht die Wahrheits-, sondern die Urteilsfindung als Aufgabe des Lesers heraus und vertraut auf dessen ästhetische Vorstellungskraft und wertende Kompetenz.³⁶⁰

Das Erzählen ist ein Weg, sich individuell und wiederholt mit Ereignissen auseinanderzusetzen. Der Roman kann keine Wahrheit erzählen, aber er kann ein Konstrukt sein, das dem Leser eine Urteilsfindung ermöglicht.

Der Texte verdeutlicht, dass auch das eigene Erinnern eine Form des Erzählens ist, das der Erinnernde arrangiert und gestaltet. Erinnerung ist gefärbt von der subjektiven Wahrnehmung des Erinnernden.

Erinnern geschieht in der Gegenwart, Geschichte ist für uns heute, wir können sie nicht anders denken als durch die Schichten unserer eigenen Erfahrungen hindurch. Die Wörter tragen die Vergangenheit ihrer Verwendungen in den heute gedachten, geschriebenen Text. Jeder Text ist ein Palimpsest, eine durchscheinende Schichtung aus all den Nutzungen, Umnutzungen und Vernutzungen eines Vokabulars.

Im Bedeutungshof eines jeden Wortes schwingen die möglichen, die vorstellbaren, die erinnerten Kontexte mit. Das Wort ist eine Schöpfung seiner Benutzungen. Der Blick ins Wörterbuch zeigt es: das Wort ist nur definierbar durch seine Kontexte – ohne Kontext bleibt es in poetischer Offenheit, jeder Lesende imaginiert seinen Möglichkeitssinn anders, abhängig von der eigenen Spracherfahrung und abhängig von der Erinnerung an frühere Handlungseinsätze des Wortes.³⁶¹

Das dem Roman vorangestellte Motto weist dem Leser den Weg:

„Ich höre die süßen Stimmchen,
die mir das Liebste auf der Welt sind.
Welch ein Schatz, Welch ein Besitz!
Gott erhalte ihn mir!“ (BF, 5)

Es verdeutlicht das Verhältnis des Textes zu historischen Quellen und damit das Verhältnis, das der Leser zu diesen einnehmen soll. Durch die Anführungszeichen sind die Zeilen zwar als wörtliches Zitat erkennbar, jedoch ist keine direkte Quelle angegeben. Der Leser muss sich zunächst selbst auf die Suche machen, woher es stammt. Ein Nachtrag am Ende des Buches verrät, dass es sich um eine Passage aus den Tagebuchaufzeichnungen Goebbels vom 20. April 1941 handelt (BF, 302). Diese Trennung von Aussage und Quellenangabe markiert zugleich die Grenze zwischen Fiktion und Historie. Der Roman will nicht historisch korrekt und keine wissenschaftliche Dokumentation sein, sondern will die Stimmen der Vergangenheit für sich selbst sprechen lassen. Die Anführungszeichen lassen den Satz als wörtliche Rede erscheinen, die eben jetzt in der Gegenwart des Romans gemacht wird. Zugleich macht sie dem Leser bewusst, dass dies zwar eine historische Quelle, jedoch als subjektive Aussage in einem Tagebuch zu verstehen ist. Unterstützt wird dies durch die Anführungszeichen, die

³⁶⁰ Schöll (2000, 155).

³⁶¹ Weiss (2014, 405).

den Text auch als direkte Rede nahelegen. Die Aussage ist demnach als Goebbels' Sicht auf sich selbst zu lesen, mit der Absicht, sich in entsprechender Weise für die Um- oder Nachwelt darzustellen. Goebbels spricht in dem Zitat über seine Kinder und bezeichnet ihre Stimmen als Schatz und Besitz. In der Formulierung des Besitzenwollens steckt bereits ein gewaltsamer Impuls, denn die Stimme an sich ist an einen Körper gebunden, kann ohne diesen nicht existieren und muss von ihm abgetrennt werden. Die mediale Entwicklung bringt durch Aufzeichnungen solche ‚entkörpernten‘ Stimmen hervor: Konservierung und Speicherung ermöglichen mehrfache Wiedergabe auch über die Lebenszeit des Körpers hinaus. Der Körper des Stimmproduzenten kann so über erneutes Abspielen wiedererweckt werden, analog zur Prozessualität der Zeichenproduktion aus Zeichentod und Wiederauferstehung.

Der Unterschied zwischen Fakten und Fiktion ist genauso schwer zu bestimmen, wie dem Nationalsozialismus mit den zwei Begriffen von Lüge und Wahrheit beizukommen ist.³⁶² *Flughunde* ist der Versuch, die dem Nationalsozialismus zugrunde liegenden Strukturen mit ästhetischen Mitteln darzustellen. Beyer erschließt das Thema von der materiellen Seite und eben nicht von der ideellen.³⁶³ Deshalb zählen nicht die Diskurse um ideelle Kategorien wie Lüge und Wahrheit, Opfer und Täter, sondern Personen und deren Handlungen. Innerhalb dessen scheinen die Fragen nach Opfern und Tätern auf, inszenieren aber gerade die Unmöglichkeit ihrer eindeutigen Zuweisung. Deutlich wird dies an den beiden Erzählern Karnau und Helga: Beide bedienen sich der gleichen Worte, teilweise sogar der gleichen Sätze: „Welch ein Panorama.“ (BF, 115 und 119). Es gibt keine Unterscheidung in der Sprache der Opfer und der Sprache der Täter. Karnau ist am Ende durch seine intensiven Studien in der Lage, ein Opfer zu mimen und so weiterzuleben. Er kann seine Version der Geschichte erzählen, so wie sie für ihn günstig erscheint. „Schreiben und Bericht werden zur Lüge, deren Wahrheit darin liegt, als ebensolche erkannt zu werden.“³⁶⁴

Karnau stellt fest, dass seine eigene aufgezeichnete Stimme vom Band anders klingt, als er sie selbst ‚live‘ hört. Er bezeichnet diese als die ‚wahre‘ Stimme und sucht nach einer Möglichkeit, sie aufzuzeichnen. Der Grund für die andere Wahrnehmung ist, dass der medial erfassten Stimme der Resonanzkörper fehlt. Sinnbildlich steht dies für die Darstellungsabsicht des Romans: Der Roman an sich ist einfach nur aufgezeichneter Text ohne Resonanzkörper. Erst die Belebung im Körper des Lesers erweckt seine Stimme. Im Leserkörper erhält er aber auch eine je individuelle Stimme, denn jeder Leser ‚hällt‘ anders. Übertragen auf die Sinnzuweisung eines Textes bedeutet dies, dass jeder Leser den Text mit unterschiedlichem

³⁶² Vgl. Marcel Beyers Nachwort zu *Flughunde*: M. Beyer (2012, 289).

³⁶³ Daraus erklärt sich die Verwirrung Ueckers, der eine Analyse rein anhand ideeller Kategorien unternimmt und folglich nur zu einem spekulativen Ergebnis kommt: „Das Gesamtergebnis ist durchaus paradox: Beyers Roman benutzt offensichtlich die Unterscheidung von Tätern und Opfern als organisierendes Prinzip seiner Erzählung, zielt aber auf die Irritation der mit diesen Kategorien verknüpften Diskurse und scheint bewusst ambivalent konstruiert, um eindeutige Festlegungen und Bewertungen zu verhindern.“ Uecker (2006, 60).

³⁶⁴ Künzig (1998, 127).

eigenen Wissen und Erfahrung anreichert – jeder schließt die Lücken mit anderem Material. Die je unterschiedliche ‚wahre‘ Stimme des Textes entspricht der je unterschiedlichen ‚Wahrheit‘, die jeder Leser im Text findet.

Viel Spekulation in der Forschung erfährt die Frage, wie stark das Romanende (BF, 300f.) nahelegt, dass Karnau an der Tötung der Kinder beteiligt ist. Der Roman endet damit, dass Karnau eine Matrice abspielt, die den Zeitraum der Ermordung der Goebbelskinder aufgezeichnet hat. Da er auch die Abende davor heimlich Aufnahmen von ihnen gemacht hat, muss eigentlich auch diese von ihm stammen, er kann sich jedoch nicht daran erinnern. „Hier liegt ein Fehler vor, das habe ich nicht aufgenommen.“ (BF, 300) Tatsächlich lässt sich nur feststellen, dass der Text die Option einer Beteiligung Karnaus zwar eindeutig aufmacht,³⁶⁵ sie aber nicht genauso eindeutig beantworten lässt. Das Ende ist demnach nur als bewusstes Offenhalten zu lesen, als bewusste Leerstelle.³⁶⁶ *Flughunde* ist kein Text, der sich mit der Schuld-Frage auseinandersetzt, da die Figur Karnau als einzig verfügbare Zeugenstimme jede moralische Reflexion verweigert. Dadurch wird die moralische Instanz in das Innere des Lesers verlagert, an die Leerstelle, die er am Ende des Romans tatsächlich sinnlich spürt, wenn kein Ton mehr zu vernehmen ist und die Kinderstimmen mit dem Ende des Romans verstummen. Der Text führt den Leser gezielt Schritt für Schritt auf diese Stille hin. Zuerst reden die Kinder nicht mehr: „Ab diesem Punkt spricht niemand mehr.“ Subtil lenkt das Wort „Punkt“ die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Schrift des Romans, die ebenfalls gleich verstummen wird. Dann hört Karnau nur noch Geräusche „Schlürfen“, einen „Schrei“, „ein kurzes Weinen“. Dann nur noch „Atmen“ bis schließlich „gar nichts mehr zu hören“ ist. „Es herrscht absolute Stille, obwohl die Nadel noch immer in der Rille liegt.“ (BF, 301) Mit dem letzten Punkt trifft das erzählte Schweigen auf das ebenso endgültige Schweigen des Textes.

So wie Beyer über den Roman hinweg die akustische Kulisse des Dritten Reichs zum Klagen bringt, lässt er sie am Ende wieder verstummen, um den Leser in den Nachhall der Geschichte zu entlassen. Beyer schafft es, mit *Flughunde* im mediologischen Erzählen die Zeit des Nationalsozialismus über deren sinnliche Qualität aus dem Gedächtnis des Lesers zu erwecken und die körperliche Dimension des Erinnerns zu verdeutlichen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den medialen Formen der Vermittlung stehen.

³⁶⁵ „Ist das Herr Karnau, der jetzt zu uns kommt?“ (BF, 300).

³⁶⁶ „Entscheidend ist hier nicht die Plausibilität der These, daß Karnau an diesem Abend tatsächlich in das Zimmer der Kinder kam und der Mutter bei der Tötung ihrer Kinder helfend zur Seite stand, sondern allein die Tatsache, daß der Text dieser Möglichkeit Raum gibt, ohne sie jedoch direkt zu benennen [...]“ Schöll (2000, 153).

IV Variierung

1 Rainald Goetz – Damals Eben Jetzt³⁶⁷

This is my church
This is where I heal my hurts.

Faithless (1998)

1.1 Goetz, der Aufzeichner

Rainald Goetz' Instrumentalisierung seiner eigenen Person innerhalb der Ästhetik eines Textes beschränkt sich nicht auf seine ‚ganzheitliche‘ Lesung in Klagenfurt. Auch in den folgenden Werken setzt Goetz die vielfältigen Bezugsmöglichkeiten zwischen literarischem Text und seinem Schreiber als ästhetisches Stilmittel ein. Er weckt Interesse nicht durch seine Texte, „sondern *durch* seine Texte *hindurch*“³⁶⁸, indem er als Person in seinen Texten wahrnehmbar ist. Ihre Wirkung entfaltet sich in Abhängigkeit von und zu ihm, und bringt damit auch eine Figur des Autors hervor: den Autor Goetz als „Texteffekt“³⁶⁹. Das präsentische Erzählen zielt ab „auf die Konstruktion einer Anwesenheit des Autors in der Gegenwart des Textes“³⁷⁰. Am häufigsten ist das erzählte Geschehen innerhalb der Texte in hohem Maße mit dem erlebten Geschehen des Autors Goetz verbunden. Zum einen ist die Handlung zeitlich und örtlich im Lebensumfeld des Autors situiert, zum anderen weisen die Protagonisten auffällige Übereinstimmungen mit Namen, Eigenschaften, Profession oder persönlicher Historie des Autors Goetz auf. Hinzu kommt die Tatsache, dass Goetz sich nicht nur fiktionaler Gattungen wie Erzählung, Roman oder Stück bedient, sondern auch faktuale Textsorten wie Bericht, Material oder „Schriftzugabe“³⁷¹ produziert. Oft werden ähnlich gelagerte Themen in beiden Varianten bearbeitet.³⁷² Infolgedessen setzt die kritische und auch wissenschaftliche Beobachtung von Goetz' Texten häufig Autor und Protagonist in eins und verwischt damit notwendig zu trennende Kategorien. Dies verhinderte Befunde, die die

³⁶⁷ In Anlehnung an den Titel des Bandes von Eckhard Schumacher: Schumacher (2003).

³⁶⁸ Winkels (1988, 227); für umfassende, aktuelle Untersuchung der Selbstinszenierung bei Goetz vgl. Kreknin (2014b).

³⁶⁹ Winkels (1988, 227).

³⁷⁰ Schmitt-Maaß (2008 132).

³⁷¹ So die jeweiligen Untertitel einzelner Werke. Zum Beispiel unternimmt Goetz zweimal das Projekt, ein ganzes Jahr zu dokumentieren: 1989. *Material* ist das Jahresprotokoll eines manischen Fernsehers, das stark an ihn als Wahrnehmenden geknüpft ist und den Charakter einer „Material“-Sammlung behält. Mit *Abfall für alle. Roman eines Jahres* wiederum betritt Goetz mit dem Internet nicht nur mediales Neuland, sondern überschreitet auch die Grenze von einer faktualen zu einer fiktionalen Dokumentation.

³⁷² Wie z. B. die Clubszene sowohl in der Erzählung *Rave* als auch in *Celebration* thematisiert wird – letzteres trägt den Untertitel *Texte und Bilder zur Nacht*.

Betrachtung der Hauptfigur als fiktionale und konstruierte möglich macht.³⁷³ Remigius Bunia weist zurecht darauf hin, dass eine zuständige literaturwissenschaftliche Analyse aber auch nicht einfach die beiden ‚Goetzen‘ unterscheiden und getrennt behandeln darf, denn damit unterschläge sie gerade die möglichen und stattfindenden Übertragungen zwischen fiktiver und realer Welt.³⁷⁴ Um die Inszenierung der Texte von Goetz vollständig zu erfassen, müssen demnach Unterscheidungen *gemeinsam* mit Verbindungen beobachtet werden, denn diese Prinzipien unterliegen Goetz’ Poetik einer Suche nach größtmöglicher Authentizität, von der auch seine Art des mediologischen Erzählens gekennzeichnet ist.

Mit seinem unmittelbar nach Klagenfurt veröffentlichten Romanerstling *Irre* (1983) erweitert Goetz nicht nur den vorgelesenen Ausschnitt *Subito*, sondern auch die darin entfaltete Poetologie. Die Rolle des „Herrn Goetz“ (GS, 15) übernimmt die Figur Raspe, der wie Goetz Mediziner ist und in einer psychiatrischen Klinik arbeitet. Im Roman besucht der Protagonist Raspe ein Faschingsfest – ein Ereignis, an dem traditionell die kulturelle Simulation zelebriert wird – und erscheint dort ‚kostümiert‘ in sein eigenes Blut, das aus selbst zugefügten Schnitten in seine Haut ausgetreten und seinen Körper hinuntergeflossen ist: Er stellt den Echtheitsbeweis dar (GI, 19f.). Er ist ‚verkleidet‘ als Authentizität und ist sie gleichzeitig auch selbst. Goetz’ Texte sind genau das: Sie sind keine literarischen ‚Puppenstuben‘, keine nachgespielten Inszenierungen wie Faschingskostüme, sondern Verkleidungen, die in direktem Zusammenhang mit dem Bekleideten stehen, als tatsächliche *Verkörperungen* – sie stellen das dar, wovon sie gleichzeitig berichten, und sind authentisch. Deshalb wirken sie überzeugend und vertraut, in ihrer Konsequenz und schonungslosen Offenheit jedoch auch überrumpelnd und befremdlich. In dieser Doppelung werden die in diesen Erstehungsmechanismen wirksamen Verfahren und deren Gesetzmäßigkeiten plastisch und beobachtbar. Raspe befolgt im Grunde exakter als jeder andere der Verkleideten die mit einem Faschingsfest verbundenen Rituale: Wie bei jedem Kostümball soll Abstand genommen werden von allen Rollen, die im Alltag gespielt werden müssen.³⁷⁵ Jeder kann sich einmal in eine ‚fremde Hülle‘ begeben, die jedoch eigentlich nur dem entspricht, was er gerne einmal wäre und ihm so fremd also gar nicht ist. Die Maskerade ist Irreführung und Wahrheit zugleich. Das Kostüm entspricht den nach außen gekehrten inneren Wünschen. Nichts anderes tut Raspe, wenn

³⁷³ Die Feuilletonkritik tut dies fast in Gänze. Hagedstedt etwa führt für Autor und Figur zwar die Bezeichnungen Goetz und ‚Goetz‘ ein, verwendet sie jedoch synonym und differenziert keine inhaltlichen oder funktionalen Unterscheidungen aus; so gesteht er z. B. beiden gleichermaßen die Fähigkeit zu, ein schriftstellerisches Programm zu haben: Hagedstedt (2011, 105). Ebenso: Malecha (2008); u. a.

³⁷⁴ Vgl. Bunia (2005, 144).

³⁷⁵ Die Kostümierung als fester Bestandteil des volkstümlich rituellen Bereichs des Karneval birgt ein ambivalentes Potential, indem durch die Maskierung Zustände verkehrt und gleichzeitig ‚entlarvt‘ werden. Bachtin beschreibt das Konzept des Karnevalismus als subversive Gegenkultur: „Der närrische ‚mundus inversus‘ der karnevalesken Manifestationen löst anarchisch Grenzen auf zwischen Oben und Unten, Kunst und Leben, Innen und Außen, Ernst und Spaß, Lachendem und Verlachtem.“ Volkmann (2013, 365).

er das Spiel auf die äußerste Spitze treibt und tatsächlich sein Innerstes nach außen bringt.³⁷⁶ Er befolgt die Regeln und stellt sie in ihrer Konsequenz gleichzeitig dar. Damit stößt er die Anwesenden vor den Kopf, denn aus dem Spiel wird plötzlich Ernst. Er führt ihnen die Wahrheit vor Augen, und sie weigern sich, die von ihm ausgestellten Zeichen so zu ‚lesen‘: „niemand, berichtete später Raspe, habe die Wunden als Ornamente betrachten können oder als Kostüm“ (GI, 20). Goetz’ Texte sind Schriften aus dem Inneren des Körpers. Sie zielen auf den Körper des Lesers, dessen Haut zu prickeln beginnt, wenn er die Worte liest, wie Raspe sich mit der Rasierklinge „langsam, gut sichtbar und tief“ in die Haut einschneidet:

Die so hergestellte Spalte ist für einen Augenblick von hell weißen Wundrändern eingefasst gewesen, dann hat sie sich, vom Wundgrund her, mit Blut zu füllen begonnen, das hat zwischen den Rändern ein über das Hautniveau erhabene Wölbung gespannt, Blutkuppel, die dann, sobald die stetig von unten her nachsickernde Flüssigkeit die Oberflächenspannung gesprengt hatte, zugleich ausgelaufen und in sich zusammengesackt ist, den Blick freigegeben hat auf den jetzt rot glänzenden Spalt und die jetzt rot überfluteten Wundränder. (GI, 19)

Goetz’ Texte entsprechen formal Raspes Verkleidung, die größtmögliche Nähe zwischen Innen und Außen anstrebt. Er rückt damit von literarischen Formen der ‚Ausstattungsprosa‘ ab, da diese der tatsächlichen Kostümierung nähersteht, bei der die Distanz zwischen Innen und Außen größer ist. Das Deutungsschema bleibt bei beiden dasselbe, da jeweils eine Verweisverbindung zwischen beiden Ebenen besteht – nur vollzieht sich diese Verbindung bei Raspes Verkleidung in einem unmittelbaren Kurzschluss.

Allen Texten von Goetz unterliegt dieser Antrieb nach unmittelbarer und vollständiger Darstellung des Geschehens, die „Simultanisierung von Erleben und Beschreibungsakt“ für „ein Höchstmaß an Beschreibungsauthentizität“³⁷⁷. Das Vokabular ist durchsetzt von deiktischen Temporalitätsmarkern wie „gerade“, „eben“ und „jetzt“³⁷⁸ und den immer wieder wiederholten und variierten Worten „echt“, „echt?“ (GR, 27, 29, 34, 36, 54, 58 u. a.) und „wirklich“, „wirklich?“ (GR, 23, 116 u. a.). Die Texte erzeugen einen „Gegenwärtigkeitsflash“ (GL, 19). Um solche Texte schreiben zu können, versetzt sich Goetz in „Aufnahme-Trance“ (GA, 210), herbeigeführt über den Körper. Er vergleicht diese mit dem Zustand, in den der Körper bei großer Schlaflosigkeit gerät, hervorgerufen etwa durch interkontinentale Zeitverschiebung: Der übliche Tag-Nacht-Rhythmus ist außer Kraft gesetzt und stört die gewohnte zeitliche Orientierung in der Gegenwart. Der Körper befindet sich im Zustand erhöhter Aufmerksamkeit und gleichzeitiger Betäubung der Sinne:

³⁷⁶ Hier irrt Binczek, die das Ritzen als Versuch Raspes liest, sich seiner selbst zu vergewissern, und diesen als misslingend beschreibt: „Sie [die Wunde] legt nichts frei, enthüllt nichts, gewährt keinen Einblick, sondern zeigt nur ‚Blutornamente‘, die sich zwischen den ‚Wundrändern‘ ausbreiten.“ Binczek (2000, 93). Gerade dieses ornamentale Gewand auf seiner Haut ist jedoch das Ziel.

³⁷⁷ Holzheimer (2009, 205).

³⁷⁸ Vgl. dazu Schumacher (2003, 51).

Aber ich bin jetzt in diese Aufnahme-Trance geraten, wo man fast nur noch fassungslos und fasziniert zuschaut, wie die anderen alles so sehen. Wo die eigene Perspektive mehr schlummert, als dauernd dazwischen zu brüllen. (GA, 210)

Goetz' Affinität zur Technomusik entspringt diesem Interesse nach Entrückung aus gewohnten Alltagsmustern zur Ermöglichung von intensiver Erfahrung und Erkenntnis – seiner Suche nach Wahrheit und Authentizität. Mittels der körperlichen Entrückung, die in Technoveranstaltungen wie Raves hervorgerufen werden, soll eine subjektive und unvoreingenommene Erkenntnis gewonnen werden. Die Bedingungen für das Zustandekommen solcher Erkenntnisereignisse versucht Goetz als Strukturprinzip auf den Text zu übertragen: Der Text bildet die Konstruktion zur Ermöglichung eines Ereignisses.³⁷⁹

Das Ereignis im Techno entsteht aus dem durch Musik erzeugten Gefühl der Auflösung des Subjekts, seiner Verschmelzung mit der unmittelbaren Präsenz des Ereignishaften selbst. Musik ruft diese unmittelbare Wirkung hervor, da sie anders als die Sprache nicht an ein Signifikantensystem gebunden ist und deshalb keiner Entschlüsselungsleistung bedarf.

[...] Musik ist reales Ereignis. Körperereignis, Krieg. Literatur ist Aufschub, Nachträglichkeit, Sinnzuweisung. Literatur ist Gerede. [...] Ein Text soll erzeugt werden, der wie eine Rhythmusmaschine auf Leiber trifft. Körper erregen, statt Seelen erzeugen. Körper zerstückeln, statt Geist zu einen.³⁸⁰

Um die Technoparty literarisch einfangen zu können, muss demnach die Semantik der Sprache vergessen und ihre klanglichen Qualitäten in den Vordergrund gerückt werden.³⁸¹ Mit der Musikalisierung fängt der Text jenen Teil eines Ereignisses ein, der nicht in die Ordnung der Sprache übertragbar ist.

Man müßte die Sprache von ihrer Mitteilungsabsicht frei kriegen können. Daß die Schrift nur noch so ein autistisches, reines, von der Zeit selbst diktiertes Gekritzel wäre, Atem. Jenseits des Todes. Aber auf dessen Eintreten muß sie dann warten, um Text zu werden. Schade ist das. (GR, 262)

³⁷⁹ Der Begriff ‚Ereignis‘ wird hier konkret nur für das außerordentliche Geschehen verwendet, das sich innerhalb eines Technoevents eben ereignen kann, aber nicht muss. Nicht jede Technoveranstaltung gelingt; wenn sie es tut, geschieht dies in bestimmter Weise und unter bestimmten strukturellen Bedingungen – diese sind hier von Interesse.

³⁸⁰ Winkels (1988, 259f.).

³⁸¹ An dieser Stelle ein Wort zu den Untersuchungen, die die Differenz Sprache – Musik aufmachen [vgl. Holzheimer (2009), u. a.]: In diesen wird häufig ein stark vereinfachtes Verständnis von Musik und Sprache zugrunde gelegt, die der einen alles und der anderen nichts zugesteht – hier besonders in Bezug auf die Fähigkeit zu unmittelbarer Wirkung; m. E. wird dies jedoch den Tatsachen nicht gerecht, dass erstens Techno innerhalb der Musik ein besonderer Stellenwert hinsichtlich unmittelbarer Wirkung zukommt, die auch nicht allein der Musik, sondern in ebenso hohem Maße der Inszenierung geschuldet ist, und dass zweitens auch Sprache naturgemäß eine klangliche Wirkung hat und sinnzerstreuendes Potential in sich birgt.

Schrift kommt also nicht ohne den Verlust des Lebendigen aus, denn sie ist in diesem Sinne immer Fixierung, Stillstand, Tod. Sie ist geronnene Zeit. Indem sie wiedererweckt wird im Prozess des Lesens, erfährt sie erneut Gültigkeit, um jedoch sogleich wieder historisch zu werden und dabei den Moment ihrer Gegenwart zu hinterfragen.

So eröffnen sich Formen der Darstellung, die nicht nur den Effekt von Aktualität und Gegenwartigkeit produzieren, sondern zugleich die Möglichkeit der Vergegenwärtigung der Gegenwart, der Repräsentation – oder auch der Präsentation – eines ‚Jetzt‘ im Text in Frage stellen.³⁸²

Um das Höchstmaß an Ereignishaftigkeit und Unmittelbarkeit einzufangen, versucht Goetz den Abstand zwischen dem tatsächlichen Geschehen und seiner Aufzeichnung so kurz wie möglich zu halten. Damit bezweckt er, dass dazwischen so wenig wie möglich intellektuelle Sinnzuweisung durch den Autor stattfindet und in der Wiedererweckung ebenso wenig Bedeutung mittransportiert wird. Wenn man den Untertitel von *Abfall für alle. Roman eines Jahres* nicht als *genitivus objectivus* liest, sondern als *genitivus subjectivus*, wird klar, wie das im Text zu verstehen ist: Das Jahr 1998 hat diesen Roman geschrieben, die Zeit selbst.³⁸³ In dieser Simultanisierung von Erleben und Beschreiben soll die Repräsentationslogik der Sprache und vor allem der Schrift aufgehoben werden, indem eine eigene Form von Präsenz geschaffen wird. Der Text gibt demnach nicht eine nachträgliche Präsenz wieder, sondern formiert selbst die Präsenz des Erlebens, spricht „somit direkt aus dem präsentischen Kern des sich unmittelbar entfaltenden Seins“³⁸⁴. In der maximalen Synchronisation von Geschehen und Bericht wird wiedergegeben, was passiert:

Irgendwas war
war was?
hja
auch schon leer

Und wenn nichts mehr geschieht, schweigt auch der Text:

Pause – Stille – Ruhe –
Textstillstand. (GR, 250f.)

1.2 *Rave* (1998)

1.2.1 Der Rave

In der Erzählung *Rave* setzt Goetz das Konzept der maximalen Synchronisation von Geschehen und Bericht als Grundprinzip eines gesamten Textes um. Die Erzählung inszeniert in

³⁸² Schumacher (2003, 50).

³⁸³ Vgl. zum wiederkehrenden Motiv bei Goetz, dass Zeit der Autor von Kunst ist: Siegel (2006, 247).

³⁸⁴ Holzheimer (2009, 206).

drei Kapiteln ein für die Technoszene typisches Geschehen: Das von exzessivem Drogenkonsum begleitete, nächtliche Feiern im Club, das nicht selten mit diversen Ortswechsellern verbunden ist, nahezu immer bis in den frühen Morgen dauert und mit einer „After-hours“-Phase (GR, 165) abgeschlossen wird. Der Tag erscheint als bloße Übergangszeit zwischen den Clubnächten, der mit diversen Aktivitäten wie Abhängen im Park (GR, 154) angefüllt wird, um die Zeit bis zur nächsten Party zu überbrücken. Die Erzählung folgt dem chronologischen Bericht des Ich-Erzählers, der sich in einer variierend großen Gruppe von Freunden und Bekannten durch die Clubszene bewegt. Der konkrete, aktuelle Zeitpunkt ist dabei nicht immer bestimmbar, aber die Aneinanderreihung wird deutlich signalisiert durch die auffallend häufigen Satzanfänge mit „Dann“, „Und“, „Da“ und „Und dann“, aber auch durch gelegentliche Zeitangaben wie „später“, „inzwischen“.

Für die Technoszene ist die Party das wichtigste Geschehen. Sie kann an verschiedenen Orten stattfinden und unterscheidet sich dementsprechend in Atmosphäre und Funktion.³⁸⁵ Der titelgebende Rave spezifiziert sich unter ihnen als Großveranstaltung, meist an speziellen *locations*, die groß genug sind, um etliche hundert oder tausend Menschen fassen zu können. Insofern stellt ein Rave auch für extreme Technofans ein besonderes Ereignis dar.³⁸⁶ Die Party des Alltags ist die Club-Nacht, meist im favorisierten Club in der Nähe, in regelmäßiger Häufigkeit und mit mehr oder weniger denselben Leuten. Die Technoszene lebt vom Zusammengehörigkeitsgefühl ihrer Mitglieder, das sich im gemeinsamen Erleben des Tanzens konstituiert und manifestiert. Wesentliche Voraussetzung für die Entstehung dieses Gefühls ist die Gewissheit, unter Gleichgesinnten zu sein – die Gewissheit, dass alle im Erleben das Gleiche suchen. Dies bedeutet nicht notwendigerweise, dass das Technoevent ein besonders kommunikatives ist. Im Gegenteil: Gerade in der Technoszene, besonders bei Veranstaltungen mit Rave-Charakter, ist ein zwar stark körperbetonter, jedoch kaum auf *Körperkontakt* zielender Tanzstil verbreitet, der vielmehr als tendenziell solipsistisch beschrieben werden kann. Der Raver sucht die Begegnung mit sich selbst, den Zugang zu eigenen, höheren Bewusstseinssebenen. Das Ziel ist das bewusst herbeigeführte Ereignis zum

³⁸⁵ Die unterschiedlichen Arten der Technoparty, deren soziale Funktion und ihrer unterschiedlichen Produktionsanforderungen differenziert und analysiert haben u. a. Hitzler/Pfadenhauer (2009, 381ff.).

³⁸⁶ Hiervon wiederum zu differenzieren und getrennt zu behandeln ist die ‚Love Parade‘ als ein Ereignis, das sich von allen anderen Technogroßveranstaltungen in einem Punkt grundlegend unterscheidet: Sie trägt die Party in den öffentlichen Raum hinein und beabsichtigt über das reine Tanzvergnügen hinaus eine Wirkung nach außen. Die im Feiern freigesetzten Impulse von ‚Friede, Freude, Eierkuchen‘ (so das selbst erklärte Motto nach Dr. Motte) sollen sich in die Gesellschaft hinein übertragen – nicht das Erlebnis innerhalb der Szene dominiert, sondern die Kommunikation nach außen. Die Love Parade wird aus diesem Grund zwar von Außenstehenden am häufigsten mit der Technoszene assoziiert, stellt jedoch für die Teilnehmer durch ihre eigene, spezielle Dynamik und ihre nur jährliche Wiederholung ein für die Szene eher singuläres und nicht typisches Ereignis dar. Vgl. zur Motivation der ‚Love Parade‘ den Artikel einer der Mitbegründer anlässlich des 20. Jubiläums: Dr. Motte (2009); vgl. auch Meyer (2001, 53f.). Goetz’ in diese Richtung gehende Haltung zur Love Parade ist dem gleichnamigen Kapitel in *Celebration* zu entnehmen: S. 203-235; besonders S. 214.

Zwecke der Veränderung, der Auslöschung des Normalzustands: die geistige Entrückung, die durch eine physische *Entrückung* hervorgerufen wird.

Ebenso wichtig ist es aber auch, sich über die Erfahrungen, die in diesen Entrückungszuständen gemacht werden, auszutauschen – aber: zu einem späteren Zeitpunkt.

Später würden wir darüber reden, nur jetzt noch nicht. Man redete dann über Sätze und Sachen.

Das kommt alles noch.

Tolles Gefühl. (GR, 21)

Diese unterschiedlichen Zustände spiegeln sich in der Struktur des Textes wider: Reflexive Passagen mit langen Sätzen und wenig Absätzen – besonders im Sitzbereich oder außerhalb des Clubs – wechseln sich ab mit Passagen intensiven Erlebens – besonders im Tanzen –, die aus kürzesten Sätzen und gehäuften einfachen und doppelten Absätzen bestehen. Letztere orientieren sich an der Machart von Technomusik, die auf die Aneinanderreihung von Momenten zu einem Gesamterlebnis ausgerichtet ist.

Bei Technoparties wird die Musik nicht nur einfach abgespielt, sondern eigens zusammengefügt – gesampelt. Der DJ versucht, im Abgleich mit der Stimmung der Leute, die ‚richtigen‘ Platten aufzulegen. Richtig ist die Platte dann, wenn sie Verbindungen schaffen kann „zu dem jetzt gerade laut laufenden Stück“ (GR, 83), zu den Tanzenden und zur erwünschten Dramaturgie der Party – „feinste Ortsbestimmungen“ (GR, 85). Die Musik wird demnach nicht nur ineinander gemischt, sondern auch mit den Leuten, wie DJ Westbam es formuliert³⁸⁷. Das Technoevent gestaltet sich im Anschluss der Musik an unterschiedliche Reizkomplexe, die auch nicht-musikalische Elemente des Umfelds miteinschließt. Ein DJ stiftet demnach nicht selbst den Sinn, sondern macht ein Sinnstiftungsangebot, das im Moment der Party glücken kann oder auch nicht. Er macht „Augenblicklichkeitskunst“ (GR, 84f.).³⁸⁸

In typologisierender Weise lässt sich in der Technoszene eine ursprüngliche Art von ihren inzwischen zahlreichen Abwandlungen in groben Zügen differenzieren, dabei die selbstverständlich vorhandenen Überschneidungen und Mischformen ignorierend.³⁸⁹ Die in *Rave* dargestellte Richtung entspricht der originären Technomusik, die sich durch einen durchlaufenden 4/4-taktigen Grundbeat, durch relativ hohe Beatfrequenz und durch ihre Lautstärke kennzeichnet.³⁹⁰ Der Technoliebhaber schätzt gerade diese Eigenschaften an seiner

³⁸⁷ „Man mischt nicht nur Musik, sondern man mischt Musik mit Leuten.“ Assheuer (1997, 34).

³⁸⁸ Diese praktische Seite der DJ-Kunst als Handwerk vermisst Goetz an der ansonsten umfassenden Studie *DJ-Culture* von Ulf Poschardt, was er in der Erzählung auch dezidiert äußert: „Ich dachte an Ulf Poschardt und sein Buch ‚DJ-Culture‘. Was da total fehlt ist die reale PRAXIS, die Kultur und Kunst des handwerklichen Tuns des Mixchens und des Mixens, des Cuttens und des Scratchens.“ (GR, 82)

³⁸⁹ Vgl. dazu die Typologie bei Hitzler/Pfadenhauer (2009), Kap. 4.

³⁹⁰ Vgl. Hitzler/Pfadenhauer (2009, 387).

Musik, gibt sie ihm doch die Möglichkeit, sich durchrütteln zu lassen, sich von ihr herumschubsen zu lassen, wild herumzuspringen und sich auszutoben, also im wörtlichen Sinne zu *raven* (dt. rasen). In Verbindung mit ihrer Monotonie und geringen harmonischen Variation erscheint sie Außenstehenden als hart und in traditionell musikalischem Verständnis unzugänglich. Entsubjektiviert erscheint sie überdies, da sie mittels technischer Geräte erzeugt wird und somit keiner klaren menschlichen Urheberschaft mehr zugeordnet werden kann.

Natürlich nicht in dem Sinne, dass es keine menschlichen Künstler mehr geben würde [...], aber in dem wesentlich nachhaltigeren Sinne, dass eine Maschine in dem Moment der Auslöschung eines Klangreizes das unhintergebar Körperliche und Intentionale, das jede menschliche Musikproduktion auszeichnet, umgeht, nämlich dass ein Subjekt gewollt hat, dass diese Verkettung von Ursachen sich mit einem bestimmten Ziel in Gang setzt.³⁹¹

Die Attraktion erwächst hierbei aus der Härte der Beats, die den Körper affizieren, und der gleichzeitigen Eintönigkeit der Samples, die den Körper auf eine gleichmäßige Schwingung einpegeln. Aus der Wechselwirkung zwischen diesen zwei unterschiedlich temperierten Polen entsteht Dynamik. Walter Benjamin beschreibt Dynamik entsprechend als ein Zusammenspiel von Gewohnheit und Aufmerksamkeit, die nicht als einander ausschließende Zustände begriffen werden, sondern vielmehr als notwendige Teile eines Kontinuums. „Alle Aufmerksamkeit muß in Gewohnheit münden, wenn sie den Menschen nicht sprengen, alle Gewohnheit von Aufmerksamkeit verstört werden, wenn sie den Menschen nicht lähmen soll.“³⁹² Die Wirkung der Erzählung *Rave* entfaltet sich aus eben dieser Dynamik zwischen strukturell unterschiedlichen Passagen, die sich in kürzestem Abstand abwechseln. Dieses Programm offenbart sich sofort auf der ersten Seite der Erzählung:

„... – und kam mir in Zeitlupe entgegen.“ (GR, 17) So beginnt der Text: mitten im Geschehen, signalisiert durch die drei Auslassungspunkte, den Gedankenstrich und das erste Wort „und“. Dieses auf Ebene der Handlung aktuell stattfindende Geschehen wird immer wieder blitzartig unterbrochen durch inhaltlich nicht mit ihr zusammenhängende Textfragmente: „Laarmann hatte sich sofort die Filmrechte an der Schütte-Saga gesichert [...]“ (GR, 17), mit undeutlichen Ortsangaben: „Hinten kamen wir in den anderen Raum“ oder ebensolchen Zeitinformationen: „Es war die Zeit der Lindenblütentage.“ (GR, 18) Den Textzeilen mutet in ihrer formalen und stilistischen Unverbundenheit etwas Zitat- oder Phrasenhaftes an: Sie bedeuten nichts und wirken übernommen, jedoch ohne einen Hinweis auf einen Ursprung. Damit imitiert Goetz die Art, wie in der elektronischen Musikproduktion vorhandenes Material verwendet wird, um neue Lieder zu erzeugen, ohne dabei jedoch ihren eigentlichen Sinn,

³⁹¹ Diederichsen (2014, 334).

³⁹² Benjamin (1972, 407f.).

also ihre Herkunft oder ihre ursprüngliche Stilrichtung konkret zu übernehmen – nur als „vorgefundene, oft vernutzte, entleerte, billige musikalische Ideen“³⁹³.

Man muß sich Sowieso als einen glücklichen Menschen vorstellen.
Von wem war das gleich? (GR, 17)

Die ‚Herkünftigkeit‘ der Zeile wird inhaltlich klar, sie spielt jedoch keine Rolle, weshalb der Satz aus dem Sisiphus-Mythos von Albert Camus auch nicht vollständig erscheint.³⁹⁴ Signalisiert wird hiermit die allgemeine Affinität des Erzählers gegenüber dem Existentiellen und Mythischen.³⁹⁵

Im weiteren Verlauf geht der Ich-Erzähler immer mehr in der Musik auf. Steht er auf der ersten Seite noch „in der Musik“ (GR, 17), so ist er zwei Seiten später bereits „selber die Musik“ (GR, 19). Die Musik ist Überwältiger und Verbündeter gleichermaßen auf der Suche des Ichs nach Entgrenzung, Beglückung und totalem Erleben. Der Tanzende gibt sich hin und wird „gehalten vom Gehämmer“ und das „Ich“ wird zum „Er“, das das Beobachtende, Rationale veräußert: „Hinter ihm, über ihm, um ihn: da waren jetzt ganz groß die Sound-Gewalten aufgestanden, diese riesigen Geräte, die in ihm ineinander donnerten, übermenschengroß“ (GR, 18f.). Mit ihrem Körper gibt die Musik den Takt vor, übernimmt die Führung, sodass der Tanzende sich von ihr gedacht fühlt „vom Bum-bum-bum des Beats“ (GR, 19). Der immer wiederkehrende Bass (GR, 21, 22, 23) dominiert den Rhythmus des Textes, optisch unterstrichen durch die lyriknahe Zeilensetzung:

eins eins eins –
und eins und eins und –
eins eins eins –
und –
geil geil geil geil ... (GR, 19)

Der Rhythmus fokussiert die Wahrnehmung auf den gleichmäßigen „Takt“ aus Hebungen und Senkungen der nächsten Sätze, deren parataktische Reihung in Prosaform nur von kurzen Atempausen „schnell“ und „kurz“ unterbrochen sind:

³⁹³ Diederichsen (2014, 41): „Im Gegensatz zu populärer Musik im alten Sinne (Schlager, Folklore), die auf die Melodie-Effekte des Liedes und seiner musikalischen Mnemotechnik setzen, und im Gegensatz auch zur E-Musik, die auf die nicht-triviale Gestaltung und Bestimmung des Klangmaterials setzt, benutzt und produziert die Pop-Musik musikalische Zeichen nicht im Hinblick auf ihren Eigenwert, ihr jeweiliges expressives oder mnemotechnisches Vermögen, sondern greift auf vorgefundene, oft vernutzte, entleerte, billige musikalische Ideen zurück. Sie tut dies vor allem in allen Erneuerungsphasen wie Punk oder Techno.“

³⁹⁴ Albert Camus *Le mythe de Sisyphe* (1942).

³⁹⁵ Das existentialistische Lebensgefühl ist ein spezifisch modernes, denn es ist von Desorientierung, vom Zerbrecchen traditioneller Subjekt-Objekt-Bindungen, vom Verlust seines Platzes in der Welt geprägt und sucht Erlösung in der mythischen Sinnstiftung und Wiederaneignung der Welt. Vgl. dazu auch Gottwald (1996, 53).

Er sah Hardy und Leksie, Gesichter und Blicke, im Takt gestolpert, gedrängt, gestoßen, berührt. Sah das Kaputte, Beglückte, Vertrauen und Zartes, die vielen Signale, schnell, kurz, ganz klar, vom nächsten schon wieder verwischt, in Wellen von Sympathie. (GR, 19)

Der Rhythmus bestimmt die dort beschriebene Wahrnehmung des Ich-Erzählers und bestimmt über die Betonung des Metrums und des Atems auch die Wahrnehmung des Lesers. Unmittelbar darauf vollzieht der Text den endgültigen Kurzschluss zwischen körperlicher Bewegung und gedachten Worten:

Dann kam eine schnelle Schrittkaskade, sozusagen aus den Rhythmen und Geräuschen irgendwie hervorgestürzt.
Eine Substantivkaskade,
die vom Abreißen und der Geschwindigkeit der Gedanken handelte, in Verbindung mit der Musik, dem Gefühl der Summe der Gegenaspekte, der Totale der Geistessicht im Moment dieser Gleichzeitigkeit und der Wohltat des Automatischen dieses Vorgangs in einem.
In diese Richtung würde –
Eine Art Widerspruchsbalance, die ohne –
Und so weit gespannte – (GR, 19)

Die beschriebenen, aus der Musik stürzenden Kaskaden stürzen sogleich tatsächlich aus dem Text, wörtlich und visuell.

Die Gleichmäßigkeit der körperlichen Aktivität setzt Gedanken in Gang: „Durch das Tanzen dachte ich dann an Sexualität.“ (GR, 23) Die simple, Mündlichkeit signalisierende Form des Satzes in Verbindung mit der Wahl des in diesem Zusammenhang eher ungewöhnlichen Wortes „Sexualität“, statt etwa „Sex“ oder ähnlich gebräuchlicherem, offenbart den Zustand des Sprechers: Er denkt nicht etwa an den tatsächlichen Akt, sondern denkt, veranlasst durch die Situation, in allgemeiner Weise über diesen Sachverhalt nach – wie es der Duden sagt: über die „Gesamtheit der im Sexus begründeten Lebensäußerungen“³⁹⁶. Er fühlt sich berufen, möchte einmal etwas über die Liebe schreiben, eine Art Studie über Proust, mit der er ihn ‚verbessern‘ möchte.

Ich glaube nämlich, daß Prousts Bild von der Liebe, bei aller Verehrung, bei aller feinziselierten Ausarbeitung, eigentlich so stumpf ist wie das Weltbild einer Elle- oder Brigitte-young-miss-Redakteurin, tut mir leid. (GR, 23)

Dieser Szene zufolge scheint das Knüpfen sexueller Kontakte beim Technotanz trotz der extrem körperbetonten Aktivität in der Gruppe nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Erklären lässt sich dies über die Gegebenheiten, die für das Gelingen der Entrückung im Rave notwendig sind: Da sie wesentlich abhängt von der Entstehung eines Gemeinschaftsgefühls untereinander, kommt diesem eine Art heiliger Status zu. Eine Verbindung zwischen den

³⁹⁶ O. A. [Duden] (2007, 952). Um die Allgemeinheit signalisierende Wirkung des Wortes zu veranschaulichen, ist an dieser Stelle die allgemeinste aller Definitionen in Form des Dudens angebracht, deren deutliches Bemühen um Vollständigkeit und Neutralität den gewünschten Eindruck unterstreicht.

Tanzenden entsteht nur durch Zuneigung und Sympathie. Dafür müssen diese Gefühle untereinander immer möglich sein, ohne dass dahinter Interessen sexueller Natur vermutet werden müssen und so distanzierende Vorsicht oder Misstrauen vorgelagert werden. Stattdessen

[...] so tanzen, als wüßte man voneinander fast nicht. Sich Bewegungen und Räume so zu spielen gegenseitig, als wäre der andere ganz frei von jeder Antwort Erwartung. Als wäre das sich so sofort konstituierende Miteinander eher zufällig gegeben vom immer neuen Augenblick der Körperbewegungen, die nur der Musik und ihrer Bewegung folgten, voneinander weg, aufeinander zu, für sich, für sie, für mich und sie, und sie für sich und mich. (GR, 80)

Im hüpfenden Duktus der Worte fängt sich die Dynamik der beiden Körper, wie sie sich aufeinander zu bewegen, voneinander angezogen sind, sich gegenseitig abstoßen, nur um erneut wieder zueinander zu finden. Wie ein Kugelstoßpendel.

1.2.2 Ping-Pong im Körper-Tanz-Raum

Technomusik ist keine Musik, die ausschließlich intellektuell, in still zurückgelehnter Haltung rezipiert werden will. Sie soll unmittelbar die ‚tieferen‘ Schichten des Bewusstseins ansprechen über die sinnliche Affizierung, ja fast schon Penetration des Körpers, und ihn von allen Seiten erfassen und in Besitz nehmen.

Ich stand auf der Tanzfläche und bewegte mich kaum. Ich spürte deutlich die Verbindung, die mich automatisch führte, zwischen Gehör und Körper, tief innen, in der Musik. Da war das alles vorgesehen im Moment. (GR, 20)

Der Körper des Tanzenden wird in die Musik integriert, sodass sich alles zu einer augenblicklichen Ordnung zusammenfügt, in der sich der Einzelne durch den Eindruck der Stimmigkeit aufgehoben fühlt. Dem Technoevent wohnt demzufolge über die übliche Feierlaune genereller Partyveranstaltungen hinaus ein spiritueller Hang zur Transzendenz, Bewusstseinsweiterung und Grenzüberschreitung inne. Ziel ist das Erreichen eines Rauschzustandes, idealisiert beschrieben als Schweben oder Fliegen. Die sinnliche Wirkung wird durch enorme Schallenergien erreicht, die nicht nur mit dem Hörsinn, sondern auch mit dem Tastsinn wahrgenommen werden.

Man tanzt idealerweise nicht zur, man tanzt vielmehr sozusagen in der Techno-Musik, die den Körper zu überfluten und zu durchströmen und die Welt ringsumher vergessen zu machen scheint. Um diesen Effekt hervorzurufen, scheint die Beschallung sozusagen ‚von allen Seiten‘, also die Erzeugung tatsächlich eines Klang-Raumes, in dem und durch den man sich überall gleich gut bewegen kann, essentiell notwendig zu sein.³⁹⁷

Unterstützt wird die musikalische Beschallung durch lichttechnische und atmosphärische Effekte, die den Eindruck von Raum und die sinnliche Intensität verstärken. Mit diesem

³⁹⁷ Hitzler/Pfadenhauer (2009, 380).

enormen technischen Einsatz soll eine Reizung möglichst aller Sinne erreicht werden, sodass der Körper als Ganzes erfasst wird. Selbst die Nase trägt mit der immer weniger erfolgenden Sauerstoffzufuhr zur Bewusstseinsveränderung bei. Die sinnlichen Effekte selbst funktionieren nach dem Prinzip eines Wechsels zwischen „Diffusität“ und „Präzision“³⁹⁸, das jegliche intellektuellen Entschlüsselungsleistungen aushebeln soll. Der schnelle Wechsel zwischen unterschiedlichen Qualitäten eines jeweiligen Reizes spricht unterschiedliche Wahrnehmungsleistungen des jeweiligen Sinnes an: Kunstnebel lässt die Umgebung verschwimmen, weitet das Auge und verführt es dazu, Konturen erkennen zu wollen, bis der Laserstrahl das Auge plötzlich fokussieren lässt und auf einen Punkt konzentriert, nur um sogleich wieder zu erlöschen; ebenso stellt der musikalische Klangteppich das Ohr auf panoramatisches Wahrnehmen ein, nur um jedem einzelnen der aufflackernden Beats noch mehr Signalkraft zu verleihen. Die Menge an Effekten spannt über Gegensätze wie hell – dunkel, laut – leise, weich – hart, schnell – langsam in ihrer Mitte einen Raum auf, wo der Körper des Ravers wie in einem Magnetfeld gehalten wird. Diesen Raum versucht Goetz mit dem Text einzufangen:

Die Schwierigkeit war einfach: wie müßte so ein Text klingen, der von unserem Leben handelt? Ich hatte eine Art Ahnung von Sound in mir, ein Körpergefühl, das die Schrift treffen müßte.

eine Art: Ave – (GR, 32)

Die Erzählung erzeugt dafür diese gegensätzlichen Effekte mit allen zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln: In schneller Folge kippt die Erzählung zwischen narrativem und dramatischem Modus hin und her – mäandrierend zwischen vermittelnder und direkter Wirkung.³⁹⁹ Wörtliche Rede wechselt zu erlebter Rede, Mündlichkeit simulierende Passagen durchbrechen beschreibend-berichtende Episoden und immer wieder durchsetzen Kommentare und Reflektionen allgemeiner Art den Text. Dialoge in Anführungszeichen distanzieren „Wieso? So?“ (GR, 112), wirken fokussierend, wenn sie einer konkreten Person zugeordnet werden, oder aber zerstreuernd, wenn sie es nicht sind. Näher heran rücken die Äußerungen ohne Anführungszeichen und *verba dicendi* „Wieso? Wie?“ (GR, 113), wenn der Text die Fragen des Lesers zu äußern scheint „Wer sagt das?“ (GR, 115). Passagen zeitdeckenden Erzählens suggerieren Gegenwärtigkeit, brechen diese immer wieder mit Aussagen, die einen Abstand zum Geschehen vermitteln. Die Abschnitte stehen je für sich, gliedern den Text so in „Sekundenbruchteile“ und bilden dabei in dieser spezifischen Anordnung „Erregungsmuster“ (GR, 33) aus. Wirkungsästhetisch lässt sich dies auf die beiden Pole Nähe und Distanz herunterbrechen, mit deren atemlosem Wechselspiel auf allen Ebenen der Erzählung,

³⁹⁸ Hitzler/Pfadenhauer (2009, 380).

³⁹⁹ Martínez/Scheffel differenzieren in ihrem Beschreibungsmodell der Erzählung „einen verschiedenen Grad an Mittelbarkeit oder – anders gewendet – an mimetischer Illusion im Rahmen der Erzählung. Die entsprechenden, grundsätzlich zu unterscheidenden Möglichkeiten der Erzählung wollen wir hier mit Genette unter der Kategorie der ‚Distanz‘ erfassen und im Sinne der Opposition ‚narrativer Modus‘ (= mit Distanz) vs. ‚dramatischer Modus‘ (= ohne Distanz) genauer betrachten.“ Martínez/Scheffel (2012, 48f).

zwischen Text, Leser, Erzähler, Erzählwelt und Wirklichkeit das dem Technoevent entsprechende Spannungsfeld erzeugt wird. Hierbei nicht zu vergessen ist im besonderen Falle Goetz: der Autor.

Der Inszenierung der erzählenden Figur „Rainald“ (GR, 29) kommt in diesem Spannungsfeld eine spezifische Wirkung zu. Der reale Autor Goetz als tatsächlicher Teilnehmer der Technoszene nimmt in seinen Texten vordergründig die Funktion eines mittelalterlichen „Chronisten des Nachtlebens“⁴⁰⁰ ein: Er beglaubigt mit seiner Person, mittels seiner sinnlichen Zeugenschaft die Wahrheit des Berichteten. Er taucht als vermittelnde Instanz im Text auf – ist die körperlich-sinnliche Manifestation der erzählten Ereignisse: Der Leser soll die Geschehnisse verstehen und an deren Echtheit glauben können durch den die Fakten bezeugenden, im Text vorhandenen Körper des Autors namens Rainald. Die „Herzesschrift“⁴⁰¹ fließt direkt aus seinem sinnlichen Erleben heraus und gerinnt im Text zum ästhetischen Zeugnis. Der maximale Effekt einer Chronik kann jedoch nur das kognitive Verstehen des Lesers sein, nicht jedoch das sinnliche Nacherleben durch den Leser, da das deutliche Auftreten einer Erzählerfigur als vermittelnder Instanz dem Leser eine distanzierte Beobachterposition zuweist, die keine unmittelbare Wirkung beabsichtigt. Mit der Wiedergabe nicht selbst wahrgenommener Tatsachen verliere der Chronist seinen Glaubwürdigkeitsanspruch. Moderne Chronisten wie Journalisten, die genau das versuchen, die Wirklichkeit nicht nur zu erklären, sondern auch sinnlich nachvollziehbar zu machen, geraten damit an die Grenzen ihrer zunft-eigenen Ansprüche, denn sie bewegen sich dann notwendigerweise auf die Poesie und den Bereich der Fiktion zu – immer in dem Gefahrenbereich, damit an Glaubwürdigkeit zu verlieren und dafür an Sinnlichkeit zu gewinnen.

Guter Journalismus ist genau daran interessiert, an komplizierten Wirklichkeitsbeschreibungen, das ist anstrengend, aufwendig, und je präziser man versucht, das zu fassen zu kriegen, was wirklich los war, desto schwieriger wird es – und desto poetischer wird es. (GJ, 195)

Texte, die von real stattgefundenen Ereignissen erzählen und diese nicht nur kognitiv, sondern auch sinnlich vermitteln wollen, stehen demnach notgedrungen zwischen Faktenzwang und ästhetischer Freiheit. Distanzreduzierende Erzähltechniken erwecken den Eindruck einer Authentizität des Dargestellten, da sie das Geschehen subjektiv-sinnlich nachvollziehbar machen, mangeln jedoch an der Beglaubigung außerhalb. Distanzbetonte Erzähltechniken verstärken hingegen die Authentizität der Darstellung, da sie übergreifende Zusammenhänge vermitteln, gehen jedoch zu Lasten der Nachempfindung.

Goetz' mediologisches Erzählen inszeniert eben genau dieses Spannungsfeld literarischer Authentizitätsstiftung und macht es so beobachtbar.

⁴⁰⁰ Poschardt (1997, 316).

⁴⁰¹ Schneider (1986).

Die fragmentarische, deformierte und allenfalls episodische Textgestalt rückt die narrative, d. h. sprachliche Praxis der Chronik selbst ins Zentrum der Betrachtung und konstatiert einen Antagonismus zwischen dem, über was hier Bericht erstattet wird, und seiner sprachlichen Repräsentation.⁴⁰²

Goetz bewegt sich mit seinen Texten zwischen diesen beiden Ansprüchen: die Wirklichkeit einerseits zu beschreiben und sie andererseits nacherlebbar zu machen. Nur im fiktionalen Text wird es möglich, den Leser das Ereignis als solches direkt erfahren zu lassen. Die ursprünglich vom *Autor* körperlich erlebten Ereignisse sollen im Körper des *Lesers* wiedererstehen und zu einem erneuten Ereignis werden. An dieser Stelle muss der Körper des Chronisten im Text ersetzbar werden durch den Körper des Lesers, in dem er in sekundärer Versinnlichung aufgehen soll.⁴⁰³ Dafür darf die Hauptperson im Text eben nicht als tatsächliche, andere Person wahrgenommen werden, der die Geschehnisse widerfahren. Sie müssen dem Leser widerfahren können. Die Effekte der Chronisten-Figur bilden deshalb nur die eine Seite einer sich aus Gegensätzen speisenden Wirkung: Effekte werden erzeugt, nur um unmittelbar wieder mit ihnen zu brechen.

Rave zieht seine spezifische Wirkung aus der Pendelbewegung zwischen Autor-Goetz und Figur-Goetz Rainald, die dessen Körper heran- und abrücken lässt. Es gibt einerseits Passagen, in denen der Autor-Goetz näher an der Figur Rainald steht, wenn er als Augenzeuge des Ereignisses mittels seiner in den Text hinein verfestigten sinnlichen Belege die Fakten wie Ort und Zeit beglaubigt, Personen des Zeitgeschehens bespricht oder allgemeine Themen reflektiert. Diese Art Passagen wechseln sich ab mit solchen, in denen die Konturen der Erzählerfigur verschwimmen und weiter vom Autor-Goetz wegrücken – dann, wenn der Text in höherem Maße ästhetisch gestaltet wird und stärker auf dramatische Wirkung denn auf narrative Vermittlung abzielt. In diesen macht der verschwindende Autorkörper Platz für den Leserkörper, lockt diesen, die entstandene Lücke zu füllen und sich in den Text hineinzugeben. Aus dem alternierenden Wechsel zwischen präsenter Erzählerfigur und erlebendem

⁴⁰² Holzheimer (2009, 196). Holzheimer sucht den Zugang zu Goetz' Poetik in *Rave* über den Antagonismus Sprache – Musik. Er weist nach, wie die im Text vermittelte Musikphilosophie in direkter Nachfolge des Musikdiskurses seit den Frühromantikern über Nietzsche bis in die Gegenwart steht. Weniger deutlich wird die genaue Wirkung des Textes selbst herausgearbeitet, da ihm generell mehr Wille als Wirkung bescheinigt wird. Dagegen geht die hier angestellte Untersuchung von einer spezifisch literarischen musikalischen Wirkung aus und weist dies am Text nach.

⁴⁰³ Genau deswegen funktionieren Goetz' Texte oft nicht in der Theateraufführung, obwohl er sogar dezidierte Stücke geschrieben hat. Das Ereignis Theater überlagert hier das Ereignis der Körperverschmelzung und verhindert dessen Eintreten: „Hier spürt man ganz besonders das Dilemma einer theatralischen Arbeit mit Goetz-Texten: Sie vertragen Stimmen, aber keine Menschen. Sie brauchen Atem, Schreie, Schweiß, Skandierung, aber keine Menschen.“ Winkels (1988, 262). Die Theateraufführung stellt eine physische Form der Vereindeutigung dar, die Goetz' Poetik zuwiderläuft, da diese laut eigener Aussage „komplett und ganz und gar der Welt der Stille, des Schweigens und der nichtmündlichen Rede zugehört. Jedenfalls in der Form, wie ich die Schrift in ihrer radikalen Form auffasse.“ (GA, 231)

Modus entsteht eine Sogwirkung aus Anziehung und Abstoßung, die den Körper des Lesers in starkem Maße affiziert.

Die Technomusik soll den ganzen Körper mit all seinen Sinnen erfassen, soll ihn seiner Sinnlichkeit bewusst werden lassen, ihn dem Alltag entrücken und in Aufnahmebereitschaft versetzen, um Dinge wahrzunehmen, sie *anders* wahrzunehmen und anders zu deuten. Über die Veränderung des Körpers soll ein verändertes Denken erwirkt werden und eine veränderte Sprache, deren Ursprungsort der Körper ist.

Die Sprache hatte sich verändert. Im Inneren der Körper hatte das Feiern, die Musik, das Tanzen, die endlosen Stunden des immer weiter Machens und nie mehr Heimgehens, und insgesamt also das exzessiv Unaufhörliche dieses ganzen Dings – in jedem einzelnen auch den Resonanzraum verändert, den zugleich kollektiven Ort, wo Sprache vor- und nachschwingt, um zu prüfen, ob das Gedachte oder Gemeinte im Gesagten halbwegs angekommen ist. (GR, 256)

Im Text soll dieses Entrücken aus alltäglichen Zusammenhängen und Deutungsmustern während des Lesevorgangs erzeugt werden, indem der Resonanzraum der Worte auf den Resonanzraum des Körpers einwirkt. Der *sound* eines Textes entsteht durch den spezifischen Hallraum der Worte, der durch ihre gegenseitige Verbindung markiert wird, wie die Bedeutung eines Wortes sich in der je unterschiedlichen Konstellation mit anderen Worten ändert. Der Text prägt den Körper in bestimmter Weise, indem mit bestimmten Worten im Innern ein spezifischer Hallraum geschaffen wird, in dem dann die Handlung ihre Bedeutung bekommen kann. Dies gelingt, wenn sie tatsächlich nicht nur richtig verstanden, sondern auch empfunden wird.

1.2.3 Epiphanien der „Formphantasie“⁴⁰⁴

Die Augenblicke der unmittelbaren und umfassenden Erkenntnis ereignen sich beim Rave in der räumlichen Verschmelzung des Musikkörpers mit dem Menschenkörper, die diesen in einen Aufnahmestand gelöster, ungefilterter Wahrnehmung sinnlicher und intellektueller Reize versetzt. Der literarische Text soll eben diese Verschmelzung als Vereinigung von Textkörper und Menschenkörper nachvollziehen:

Man dürfte diese Texte nicht nur rein vom Sinn her nehmen, sondern müßte sich das anders denken, nämlich betend, durch das immer wieder wiederholte Aussprechen der Worte mit dem Mund, sozusagen selbst mündlich Teil der Worte werden. (GR, 33)

Sprache wird nicht nur in ihrem semantischen Gehalt verwendet, sondern auch formal und klanglich, wie in der christlichen Liturgie. Über die litaneihaft anmutende Verwendung entfaltet sie eine klangliche Wirkung, die die Worte ihrer semantischen Bedeutung enthebt: Der „Schriftvoraussetzungszustand“ (GA, 18) stellt sich ein, von gängigen Mustern losgelöst im

⁴⁰⁴ (GA, 229).

Sinne einer „ÄSTHETIK DER LOSIGKEIT“ (GA, 401). In *Rave* beschreibt „Rainald“ eine bestimmte Art Musik, die in der Lage ist, auch außerhalb des Rave dessen Effekte zu erzeugen, und damit in ihrer Struktur und Wirkungsästhetik also dem literarischen Text im Sinne Goetz' entspricht. Die Musik des Labels Basic Channel beschreibt „Rainald“ als eine, die

einen wegführt von sich, von der Musik und von einem selber. Die einen wegführt vom Denken, von der Aufmerksamkeit, von der Präzision des Verfolgens distinkt gedachter, einzelner Gedankenschritte, der Reflexion im Sinn erinnerter Gedankensukzessionen. (GR, 265)

Das Verdienst von Basic Channel ist – nach Meinung des Erzählers Rainald –, dass sie die Wirkung, die beim Techno-Live-Event im Zusammenspiel von Musik, Show, Tanzen und Drogen erzeugt wird, mittels zuhause gehörter Musikaufnahmen hervorzurufen verstehen.

Eine Monotonie, die wirklich die Sprache des Lebens spricht, und deshalb, so sehr sie äußerlich minimal daher kommt, in Wirklichkeit ein Maximum an Fundamentalität und Deepness formuliert. Von da kommt für viele, weil es so tief im Körperlichen wurzelt, ein spirituelles Moment ins Spiel. (GR, 266)

Der Text vollzieht diese Zustandsveränderungen auf verschiedene Art und Weise. Auf inhaltlicher Ebene führt er diesen Zustand vor und gleichzeitig in ihn hinein:

Versteht man das?

Vielleicht, wieso auch nicht? Andererseits – Moment mal. Was war eben noch die Frage?

Im Grunde ist jetzt wohl der Idealzustand erreicht, dieser extrem erstrebenswerte Zustand von Erschöpfung und erschöpfter Heiterkeit, wo man am Ende des Satzes nicht mehr genau weiß, wovon der Satz am Anfang eigentlich gehandelt hatte, damals, als man diesen Satz begann, in irgendeiner fernen, frühen – (GR, 121)

Der Text beschreibt die Verselbständigung der Gedanken aus der beständigen, körperlichen Bewegung hin zu einem umfassenden Verständnis der augenblicklichen Situation und er vollzieht sie gleichzeitig selbst: Der Moment der Loslösung von den Gedanken in der Musik – „Brüllaut, hyperklar“ – hin zur plötzlichen Erkenntnis wird unmittelbar durchgeführt durch einen plötzlichen Wechsel in der Erzählperspektive:

Brüllaut, hyperklar. Weil man dann versteht, warum man das alles macht, warum man da mitmacht immer wieder, warum man da immer wieder dabei sein will, usw usw. Beglückt dachte das Denken diese Gedanken. Und ich tanzte dazu. (GR, 80)

Das Denken des Erzählers denkt plötzlich selbst, ist jedoch trotzdem körperlich fühlend „beglückt“, während das Ich-Subjekt selbst tanzt, aber auch gleichzeitig „dazu“ tanzt, zum Rhythmus der Gedanken.

Der Text ist gekennzeichnet durch eine Vorwärtsbewegung: In ihm steckt eine nach vorne treibende Kraft, die immer weiter drängt. Die Sprache ist atemlos, hektisch, verbalisiert noch jeden Moment der Stille. Das Ich nimmt Impulse auf und setzt sie sofort in körperliche

Bewegung um. Diese sinnliche Dynamik des Textes nach vorne ist durchsetzt mit Augenblicken der Erkenntnis aus dem körperlichen Empfinden heraus, denn die Suche nach dem rauschhaften Zustand ist gleichzeitig die Suche nach intellektueller Inspiration und der Versuch, Körper und Denken immer wieder neu zu synchronisieren. Ziel ist die völlige Loslösung von allen vorhandenen Denkmustern, von Deutungen, von Festlegungen. „Could you please take out all the Wertungen, please?“ (GR, 267) In dieser kognitiven Weitstellung ereignen sich dann immer wieder Momente der Verdichtung zu plötzlicher Erkenntnis. Sie stellt sich ein in dem Augenblick, wenn nichts Bestimmtes mehr im Zentrum der Aufmerksamkeit steht,

sondern irgendwie eben alles das zusammen, auf irgendeine Art, –
 Da war es wieder mal der Moment, in dem dieses spezielle Extrem kurz die Wahrheit war:
 daß in jedem alles da ist,
 daß jeder alles weiß,
 und daß man das manchmal spürt und äußerst selten merkt, wie es sich auch noch nach außen
 äußert, auf eine immer wieder unerwartete Art. (GR, 257)

Dahinter verbirgt sich der romantische⁴⁰⁵ Glaube an die Erkenntnismöglichkeit in allem und die Sehnsucht danach, in der sinnlichen Erfahrung nicht nur zu erkennen, sondern auch die Gesetze des Erkennbaren zu erfahren. Im Sinne einer *unio mystica* als gleichzeitigem physischen Erleben und rationalen Erkennen hat sie „das Streben nach der Vereinigung des Erkennenden mit dem Inbegriff des Erkennbaren, dem Göttlichen oder dem ‚Einen‘“⁴⁰⁶ zum Ziel. Sie ist ein „vorübergehender Ausnahmezustand“, „in dem die eigenen Ich-Grenzen räumlich und zeitlich aufgelöst werden“⁴⁰⁷ in der Vereinigung mit der höheren Erkenntnis. Die *unio mystica* ist ereignishaft, kann also in ihrer Flüchtigkeit selbst nicht beschrieben, jedoch in der Sprache freigesetzt werden. Sie beschränkt sich bereits in ihrem ursprünglichen Sinn nicht auf religiöse Erkenntnis, sondern ist sowohl von religiösen als auch weltanschaulichen Kontexten geprägt und von bestimmten religiösen oder nichtreligiösen Motivlagen induziert. Entsprechend häufig finden sich im Vokabular des Technoereignisses mystische, mythische und religiöse Einflüsse (GR, 32, 79, 99, 248 u. a.).

⁴⁰⁵ Vgl. zu einer ausführlichen Analyse der thematischen und motivischen Gemeinsamkeiten und Differenzen von Goetz' Texten und romantischer Literatur: Wicke (2002, 75-79).

⁴⁰⁶ Sparn (2005, 745).

⁴⁰⁷ Sparn (2005, 745f.): „Religionsphilosophisch erheblich, daß die u. m. (als nicht pathologisches oder regressives, sondern reversibles und positiv beurteiltes Phänomen) zumeist, aber nicht ausschließlich ein religiöses, die Beziehung zu einem die sinnlich gegebene Welt transzendierenden Göttlichen betreffendes Phänomen ist; daß aber alle Formen der u. m. zwei Charakteristika gemeinsam haben: Es ist ein vorübergehender Ausnahmezustand, der, auch wenn der Stufenweg dorthin asketisch-kontemplativ eingeübt wird (‚Entleerung‘ des Bewußtseins; ‚Erleuchtung‘ der Vernunft, ‚Ruhe‘ des Willens), als intuitiv und passiv erlebt wird und in dem die eigenen Ich-Grenzen räumlich und zeitlich aufgelöst werden in eine Nicht-Zweiheit oder das Ich sogar absorbiert wird im ‚Einen‘. Religionsphilosophisches Thema ist hier das Verhältnis von begrifflichem Subjekt-Objekt-Denken und selbstvergessener Intuition des Göttlichen – einem ‚Nichtwissen‘, das als Nichtwissen Gottes dennoch eine allumfassende ‚Zentralschau‘ sein kann.“

Das Erlebnis wird vom Glauben an seine Realisation getragen: Der Einzelne muss darauf vertrauen, dass sich die Erkenntnis ereignen wird, und sich deshalb dem Geschehen in gewisser Weise ausliefern. Der Raver begibt sich in die Hände des DJs. In *Rave* wird dessen Beruf mit dem eines Arztes verglichen, da beide Berufe handwerkliche Fertigkeiten erfordern, die sich auf Wissen stützen und von analytischen Fähigkeiten geleitet werden. In der souveränen Ausübung ihrer Tätigkeit manifestiert sich Gewissheit in den Behandelten und die Bereitschaft zu Vertrauen – durch die Erfahrung des Gelingens. „Dadurch kommt Vertrauen auf, in das Überhandwerkliche, die geistige Dimension, das Wissen, die Magie eines Arztes oder Djs.“ (GR, 28) – wie auch der landläufige Beiname der Ärzte ‚Halbgötter in Weiß‘ andeutet. „Und er sah, daß es gut war.“ (GR, 20) Die britische Trance-Formation Faithless bezeichnet 1998 mit dem Titel eines Liedes den Beruf des DJs gar als gotteswürdig: *God is a DJ*⁴⁰⁸. Die ‚Gemachtheit‘ des Kunstwerks – sei es musikalisch oder literarisch – ist erkennbar, was dem Rezipienten das Gefühl der Sicherheit vermittelt und ihm Beobachtungen zweiter Ordnung erlaubt. Dabei bleiben aber gleichzeitig die handwerklichen Voraussetzungen zur Gestaltung des Kunstwerks im Verborgenen und nähren so wiederum die Aura des Geheimnisvollen.

Goetz arbeitet in schriftstellerischer Hinsicht strukturell ähnlich wie ein DJ: Er nutzt (Zeichen)Material unterschiedlicher Gestalt, das er in loser Folge zum Text arrangiert und mit den Menschen seine Wirkung entfalten lässt – immer wieder anders und deshalb auch „nicht vorhersehbar“ (GR, 87). Mit der Inszenierung dieser Unentschiedenheit zwischen Aufzeichnung und Arrangement, diesem ‚Zwischending‘ wird der Tatsache Rechnung getragen, dass mit Schrift das konkrete Leben nicht einzuholen ist, da die bedeutungstiftende Eigenschaft der Schrift immer Festschreibung und somit eine Form von Tod bedeutet. Goetz entgegnet dem mit Masse, mit unbändiger Aufzeichnungswut, die absolute und unmittelbare Ventilation alles Wahrgenommenen und Gedachten direkt im Moment ihrer Erfahrung. Diese Radikalität zeugt vom Ringen um die Einheit von Wort und Wirklichkeit:

Diese Arbeit ist eine mühevoll und radikale Arbeit, weil sie immer wieder von vorne beginnen muß. Jedes, auch das sprachliche Ereignis, jeder Sachverhalt schwingt nach der intellektuellen Zurichtung, der Bedeutungszuweisung, gleichsam wieder in den Nullzustand zurück. Kein Vorwissen darf für das Verständnis aktualisiert, keine Zweckfrage legitimatorisch eingeschaltet werden. Keine Aussage gilt über die Zeit ihres Aussagens hinaus.⁴⁰⁹

Seine Texte sind getrieben von der Fantasie, das Leben in seiner Fülle durch ebensolche Fülle zu fassen und zu beherrschen. Wenn der semantische Gehalt der Schrift nicht taugt, um vom Leben zu erzählen, so verschiebt sich alles auf die Form.

⁴⁰⁸ Faithless: *God is a DJ*. Auf: diess.: *Sunday 8PM*, Cheeky Records/BMG 1998.

⁴⁰⁹ Winkels (1988, 249).

Als „Formphantasie“ (GA, 229) bezeichnet Goetz seine ästhetische Praxis. Die Inspiration, eine bestimmte Sache in einem literarischen Werk zu erfassen, entspringt nicht nur intellektuellem Willen, sondern auch der materiellen Form. Sie wird geleitet von der Gewissheit, dass etwas in seiner Form stimmig ist. Die ‚Formphantasie‘ wird nur freigesetzt in einem bestimmten Geisteszustand, den Goetz mit der Stimmung am Morgen vergleicht: Das Gehirn hat sich in der Nacht von den intellektuellen Entschlüsselungs- und Zuweisungsleistungen des Tages erholt und diese partielle (bewusste) Funktion wieder in Einklang mit seinen übrigen (unbewussten) gebracht, sodass es „seine Freundschaft mit diesem Körper, in dem es ja lebt und für den es ja arbeitet“ (GA, 230) wieder neu schließt und in seiner Materialität ruht. Aus dieser körperlichen Ruhe in sich speist sich die Fähigkeit zur materiellen Gewissheit. Die ‚Formphantasie‘ stellt sicher, dass das Fiktionale genügend Wahrheitsgehalt hat, um den Leser zu ergreifen. Damit nicht der intellektuelle Wille zur poetischen Form, die glaubhafte Materialität überdeckt.

KRYPSE-REGEL. Ein Text soll kein Geheimnis haben. Er sollte nichts verschweigen, was er selber von sich selber weiß. Diese Maxime ist hilfreich, um gegen eventuell sich einschleichende, obskurantistische Poetisierungen und Scheintiefgründigkeiten gezielt vorgehen und sich zur Wehr setzen zu können.

Sag alles, was du weißt.

So klar und simpel, wie es geht.

Das ist doch eigentlich ganz einfach. Die Frage ist nur dauernd: wann, wo, und wie kann dieses ALLES in welchen Portionen und Teilchen, und an welcher Stelle genau gesagt werden. Und zwar möglichst so, wie es sich gerade so ergibt, praktisch automatisch, als würde es sich wie von selber sagen. Also ohne Gewaltanwendung, unforciert, ohne Verletzung der Regeln von Takt und Diskretion, die innerhalb eines Textes gelten.

Nur: Welche Regeln sind das? Das zu erspüren, wie geht das? Das ändert sich ja dauernd. Mit jedem Satz, mit jedem neuen Wort. (GR, 209)

Das deutlichste, formale Arrangement in *Rave* ist die Einteilung in drei Kapitel, die sich auf verschiedene Weise in eine Ordnung bringen lassen: Auf sprachlicher Ebene anhand der Schreibweise, der Erzählerfunktion oder der Sprachverhältnisse und auf inhaltlicher Ebene anhand des Ortes.⁴¹⁰ Über die jeweiligen Dominanzen kristallisieren sich drei verschiedene zeitliche und räumliche Charakteristika heraus, die bereits an den Anfängen der Kapitel signalisiert werden. Der erste Teil beginnt mitten im Geschehen, in der Nacht, im Club, in der Party, ist also ‚innen‘. Am Anfang des zweiten Teils taumeln die Geschöpfe der Nacht aus dem Club ans Tageslicht und es ist lange nicht klar, ob die Party nun anderswo weitergeht oder jeder nach Hause geht. Kapitel zwei markiert somit eine diffuse ‚Zwischenzeit‘. Zu Beginn des dritten Teils bedenkt der Erzähler seine Erzählweise und läutet damit das Reflektionskapitel ein, führt also nach ‚außen‘. Die Dreiteilung von *Rave* tritt darüber noch deutlicher hervor, offenbart aber auch ihren funktionalen Zusammenhang: Wie bereits in seinem

⁴¹⁰ Vgl. zu *Irre*: Winkels (1988, 143).

ersten Roman *Irre* unterscheiden sich die drei Teile formal und inhaltlich voneinander, bilden aber dennoch zusammen ein Kunstwerk – einem Triptychon gleich.⁴¹¹

Die Analogie zum Triptychon wird durch drei Bilder gestützt, die Goetz jedem der Kapitel voranstellt: In *Irre* sind es drei von ihm selbst gestaltete Gemälde, in *Rave* drei Fotografien. Im religiösen Gebrauch dient das Triptychon der Überführung von Bildern und Themen der christlichen Lehre in einen kommunikativen Zusammenhang, indem die drei Bilder als Folge oder Rahmung zueinander in Beziehung gesetzt werden. Es bildet inmitten seiner drei Seiten einen Ort für religiöse Erfahrung, sowohl im öffentlichen als auch im privaten. Damit schafft es einen Raum für das Gespräch mit Gott in Andacht und Fürbitte. Insofern kann das Triptychon als Mittel zur religiösen Versenkung und Entrückung aus dem Alltag gesehen werden. Das Triptychon in seiner Funktion ist ambivalent: Einerseits führt es in den Alltag hinein, da es biblische Themen allgemein verständlich und damit zugänglich machen will, andererseits führt es mit den dargestellten Geschichten aus dem Alltag ins Sinnbildliche hinaus. Es will etwas erklären, indem es den verständigen Zustand herbeiführt.

Die drei Kapitel von *Rave* markieren genau die drei Bedingungen, von denen Goetz' mediologisches Programm als Authentizitätsprogramm gesteuert wird. Das Ereignis muss im Text tatsächlich erfahrbar sein, gleichzeitig soll jedoch deutlich werden, dass es an die Gegenwart gebunden und deshalb vergänglich ist. Darüber hinaus loten die Texte noch die Möglichkeiten ihres eigenen Gelingens aus. Sie wollen gleichzeitig ihre eigenen Bedingungen reflektieren und ihre Funktion: wie sie ermöglichen, was sie ermöglichen und wozu. *Rave* stellt die zwischen Faktenfülle und ästhetischer Form changierende Dokumentation der Technoszene dar und führt darüber den Leser gleichzeitig zu Erkenntnissen über die Möglichkeiten authentischen Erzählens. Die Suche der Technoanhänger nach unmittelbarem, authentischem Erleben und Erkennen im Clubereignis parallelisiert die Suche des Lesers nach unmittelbarem, authentischem Erleben und Erkennen im Text. Der Text wird zum Ort der Erkenntnis, die sich im kommunikativen Zusammenhang der Lektüre einstellt.

⁴¹¹ Das Triptychon bezeichnet in der Kunstwissenschaft ein Bild, das aus drei Einzelbildern besteht, die in besonderer Weise konzipiert und zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Das Triptychon kann als Folge begriffen werden, in der drei unterschiedliche Bilder/Ereignisse miteinander verknüpft oder in Beziehung gebracht werden. Die strenge Symmetrie fordert eine Ausrichtung um den Mittelteil herum, wobei durchaus eine ‚Leserichtung‘ von links nach rechts vorhanden sein kann – etwa durch die zeitliche Chronologie der Bildfolge. „Triptychon bez. ein dreiteiliges Bild, Art des Vieltafelbildes. [...] Gegenüber einem Zyklus, einer gleichwertigen Reihung mehrerer Bilder, zwingt die Form des T. zu strengerer Symmetrie, zu Subordination der Seitenteile, zur formalen und inhaltl. Betonung der Mitte. Die Akzentuierung der Mittelachse erhebt das Dargestellte ins Repräsentative, Würdevolle, Programmatische, Sinnbildhafte und Monumentale; auf sie sind die anderen Bildwerke bezogen.“ o. A. [Lexikon der Kunst] (1994, 414).

1.3 Mediologisches Erzählen bei Goetz: Authentizität

In Goetz' Poetologie hat die Anwendung werkpolitischer⁴¹² Inszenierungsstrategien zur Steuerung der literarischen Kommunikation einen festen Stellenwert: sei es die Inszenierung seiner eigenen Person⁴¹³ oder seiner Texte⁴¹⁴. In besonderem Maße nutzt Goetz paratextuelle Instrumente⁴¹⁵ zur Steuerung der kommunikativen Äußerungszusammenhänge seines Werkes. Seine Palette dahingehend ist breit gefächert – geradezu ausufernd bedient er sich peritextueller Mittel⁴¹⁶. Auf der Ebene des einzelnen Textes nimmt er extreme Hierarchisierungen in der Einleitung und Unterteilung vor: mittels Kapiteln, bis zu dreistufigen Einleitungen durch Titel, Subtitel, Subsubtitel, noch weiter ergänzt durch Mottos, Bilder oder Fotografien. *Rave* beginnt mit einer ganzen Reihe paratextueller Hinweise, jeweils auf der rechten Seite: Zunächst wird der Text in den Werkkomplex „Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe“⁴¹⁷ als „Buch 5.1“ eingeordnet, worauf die Titelseite „Rave. Erzählung“ folgt, dann eine Seite mit den Worten „BAM BAM BAM. Westbam“ in der Art eines Mottos für die Erzählung, an das sich eine Fotografie von Goetz und Westbam anschließt, wiederum gefolgt vom Titel des ersten Kapitels „I. Der Verfall“, auf das erneut ein Motto folgt „Der Verfall beginnt.“ in Anführungszeichen jedoch ohne Angabe der Herkunft, bevor auf der nun folgenden siebten Seite der Handlungstext beginnt. Wie *Rave* als *Erzählung* benannt wird, haben alle Texte von Goetz Untertitel, die Hinweise auf die Gattungszugehörigkeit liefern, so ist *Irre* ein *Roman*, *Krieg* enthält *Stücke*. Innerhalb der Texte spielt Goetz jedoch mit deren Konventionen, wie sich teilweise auch in den Untertiteln bereits andeutet: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, *Celebration. Texte und Bilder zur Nacht*. Einige Bezeichnungen wie *Hirn. Schriftzugabe* erfindet er schlichtweg. Das Spiel mit den Konventionen gerät bei Goetz trotz seiner theoretischen

⁴¹² Zur Bestimmung und Bedeutung des Begriffs ‚Werkpolitik‘ innerhalb der Literaturwissenschaft vgl. die umfassende und differenzierende Studie von Steffen Martus: Martus (2007). Werkpolitik umfasst die Regeln der „Funktion und Position des Werks in der literarischen, in der literaturkritischen und in der literaturwissenschaftlichen Kommunikation: Das Werk und seine Konzeption steuern die entsprechenden Austauschformen in weiten Bereichen.“ (ebd. S. 21); die aktiv betriebene Werkpolitik der Autoren instrumentalisiert vor allem Formen der Aufmerksamkeitslenkung.

⁴¹³ Vgl. z. B. zur Untersuchung von Goetz' Selbstinszenierung als Autor im Internet: Jürgensen (2011).

⁴¹⁴ Siehe das öffentliche Thematisieren der Gründe für das Scheitern seines Polit-Romans und die von ihm orchestrierte Vermarktung seines letzten Romans *Johann Holtrop*. Zum misslingenden Projekt des Polit-Romans äußert sich Goetz in: Amend (2010).

⁴¹⁵ Im Sinne Genettes sind Paratexte jenes „Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“; Genette (1992, 10).

⁴¹⁶ Nach Genette umfassen die peritextuellen Inszenierungspraktiken alle textlichen Rahmenstücke, die innerhalb der materiellen Form des Buches zu finden sind; vgl. dazu Genette (1992, 22-40).

⁴¹⁷ Ein von Harald Schmidt übernommenes Zitat aus dessen in den 90ern tonangebender *Harald Schmidt Show*. Schmidt eröffnete eine Weile mit diesen Worten seine einführende Stand-up-Nummer und spielt damit wiederum auf das romantische Motiv der Dämmerung als Zeit des Übergangs zwischen Tag und Nacht, zwischen Natur und Zivilisation an. Er spricht ‚als ob‘ er aus dieser Zeit käme und macht sich über deren Wünsche nach Innerlichkeit, Sensibilität, Authentizität lustig.

Reflexionen jedoch nie zum „Programmtext“, sondern bringt Texte hervor, „die quasi von Programmatischem durchwirkt sind“⁴¹⁸ und immer dem Entwurf einer ‚Universalpoesie‘ unterstellt sind.

Ebenfalls bettet Goetz alle seine Texte in ein in sich gegliedertes Werksystem ein, das sie einzelnen Gruppen mit meist eigenem Titel wie *Heute Morgen* unterordnet. Dieser Organisations- und Systemisierungswille zeugt von einem Streben nach Vollständigkeit, Abgeschlossenheit, „die ganze Story von A bis Zett“ (GR, 171) zu erfassen, einem Drang nach ultimativer Kontrolle angesichts der Masse an einströmenden Erfahrungen, die jedoch nie erreicht werden kann, nie zu einem Ende gelangen kann und nie eine Bedeutung erlangen kann, da immer Neues geschieht und wieder Aufmerksamkeit fordert. Die Aufzählung (vgl. GR, 113) ist hierfür das Paradebeispiel: Vollständigkeit suggerierend verführt sie den von Erfassungswut Getriebenen und stellt ihn dann vor die Feststellung, dass sie prinzipiell unendlich fortgeführt werden kann. Sie trägt die Bedeutungslosigkeit strukturell in sich und erzeugt diese Wirkung. In ihrer konsequentesten Ausprägung bringt die Aufzählung Sprach- und Sinnzerstreuung hervor. Der unbändige inhaltliche Aufzeichnungs- und werkpolitische Systemisierungswille wirken in ihrer Häufung nicht mehr zwingend für den Leser, da sie in ihrer Fülle nicht mehr rezipierbar sind. Im Gegenteil, sie provoziert eher ein distanzierendes Gefühl von Amusement angesichts der Bemühungen, die im Verhältnis zu ihrem tatsächlichen Effekt für den einzelnen Text unangemessen groß erscheinen müssen. Sie befördern den Leser somit unmittelbar in eine reflektierende Position und nötigen ihm eine Haltung zu eigenen Strukturierungsmaßnahmen ab. Sie zwingen ihn, sie zu überdenken und womöglich zu einem eigenen, anderen Schluss zu kommen. Die Masse des großen Werkkomplexes wirkt so nicht mehr bedrohlich, sondern handhabbar. Letztlich lassen sie den eigenen Zugang zum Text als höchst individuellen erkennen.

Die Unterteilung der Texte mit Bildern ist von außen am Buchschnitt durch die farbliche Absetzung erkennbar. Sie verleitet den Leser dazu, die Texte dort aufzuschlagen und ihn nach weiteren Bildern zu durchsuchen. Damit wird ein nicht-linearer Zugang zum Text als Lesemöglichkeit angeboten und überdies verdeutlicht, dass Bücher aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit eben diese Zugangsmöglichkeit bieten. Man kann sie einfach irgendwo aufschlagen und sich davon überraschen lassen (GA, 155 und GA, 18). Goetz verleitet mit der entsprechenden materiellen Gestaltung seiner Bücher den Leser zum Blättern⁴¹⁹: zu einem freien und unvoreingenommenen Zugang, frei von der „unweigerlichen Urteilsabsicht, die automatisch mitliest“ (GA, 18). Der partikularen Struktur des Internet ist diese Art der Erschließung inhärent, weshalb auch Goetz’ Internettagebuch *Abfall für alle* diese Form des

⁴¹⁸ Hagestedt (2011, 107).

⁴¹⁹ Vgl. zu den durch das Blättern möglichen Zugänge: Kreienbrock (2006).

Zugangs ermöglicht.⁴²⁰ Die Linearität wird erst durch den Leser geschaffen. Er nimmt den Text in Gänze oder in Teilen wahr und stiftet zwischen diesen Elementen eine narrative Verbindung und einen Sinn. In extremster Form verdeutlicht dies der Text *Samstag, 5. Juni 1999, Hotel Europa*, den Goetz in dem von Christian Kracht herausgegebenen Band *Mesopotamia. Ein Avant-Pop-Reader* veröffentlicht: Hierbei handelt es sich um eine Aneinanderreihung von Schwarz-Weiß-Fotos, auf denen Zeitungsausschnitte, feiernde Menschen oder Blicke aus dem Fenster abgebildet sind. Da der Band sich als „Reader“ bezeichnet, sollen die Bilder also gelesen werden wie ein Text, als Folge in linearer Form.

Die mediologische Poesie Goetz'scher Texte entfaltet sich in Abhängigkeit zur Materialität medialer Formen und der in ihnen wirkenden Dynamik. Er arbeitet mit seinen Texten gegen die mit elektronischen Medien einhergehenden Phänomene wie Verlust der Authentizität, Verschwinden der Autorschaft, Entoriginalisierung und Simulation der Simulation an, indem er diese inszeniert und in der Performanz zu überwinden sucht. Die Vehemenz seiner Sprache speist sich aus dem Impuls gegen jede Form von Künstlichkeit, Entmenschlichung, Überhöhung, Entindividualisierung und Selbstzweck. Die Kritik gründet sich jedoch nicht auf der Ablehnung, sondern auf der enthusiastischen Begrüßung medialer Modernisierungen und ihrer Möglichkeiten.⁴²¹ Darum wendet er sich gleichermaßen gegen Unechtheit in all ihren Ausprägungen: sei sie bedingt durch materielle Funktionsweisen der Medien, durch kulturelle Entrückungstendenzen der Mainstream-Welten oder durch künstlerische Entwicklungen zum selbstgefälligen Schwelgen in der Kunst um ihrer selbst Willen.⁴²² Dem entgegenet er mit einer Sprache, die in hypersensiblen Wahrnehmungsmodus dem Leben entnommen ist und in sofortiger Reaktion ‚rausgehauen‘ wird: plötzlich, unmittelbar und deshalb nicht immer perfekt, aber dafür wirkt sie „echt“ (GR, 27 u. a.). Goetz versetzt sich in den bereits benannten Aufnahmezustand, in dem er alles wahrnimmt, rezipiert und verarbeitet, auf diese Weise aber auch gleichzeitig dessen instantanen Charakter betont. Das Wahrgenommene erfährt nur im Moment der Aufnahme Gültigkeit – durch den Wahrnehmenden. Rezeption und Produktion eines Textes fallen in eins. Das Internet simuliert medial „diese Aufruf-, Ereignis- und Erlöschensdynamik, die hat mich animiert“ (GJ, 145): Jemand muss die Seite aufrufen, sonst ist sie nicht da, und wenn sie wieder geschlossen wird, verschwindet auch der Text.

⁴²⁰ M. E. ist dies der Grund, weshalb *Abfall für alle* trotz der extremen Tagesaktualität in inhaltlicher Hinsicht auch heute noch verhältnismäßig gut einer Lektüre zugänglich ist. Aufgrund des Umfangs und der Historizität käme wohl heute niemand mehr auf die Idee, den Band wie damals im Netz in regelmäßigen Abständen von vorne bis hinten durchzulesen, jedoch liefert ein punktueller Zugang ebenso auf- und anschlussreiche Einblicke. An diesem Beispiel verdeutlicht sich die tatsächliche, positive Koexistenz von Medien, indem das eigentlich historisch gewordene Medium Buch Inhalte zu retten vermag, die durch die medieninhärenten Eigenschaften des Netzes sonst so nicht mehr wahrgenommen würden.

⁴²¹ Vgl. Feulner (2008).

⁴²² Vgl. Winkels (1988, 219f.).

Die Dynamik von Historizität und Gegenwärtigkeit auf engstem Raum speist sich aus dem Zusammenwirken des unmittelbarer Erfahrung entnommenen Materials, das sofort das Stigma des Vergangenen trägt, und der Gegenwärtigkeit erzeugenden stilistischen Mittel, die in ihrer Wiederholbarkeit jedoch der Zeitlichkeit enthoben sind. *We'll never stop living this way* lautet der Titel eines 1997 erschienen Albums des bekannten Techno-DJs und Goetz-Weggefährten DJ Westbam. In einer Besprechung bekam es das interessante Prädikat eines „solid album of forward-thinking retro-techno“⁴²³, das dessen komplexe Zeitverhältnisse erahnen lässt. Mit dem letzten Satz von *Rave* zitiert Goetz diesen Titel, den er aber auch auf einem Foto als T-Shirt-Aufdruck trägt⁴²⁴ und ebenso in *Abfall für alle* erwähnt (GA, 51): „Nein, wir hören nicht auf, so zu leben.“ (GR, 271) Authentizität und Wirklichkeit ist nur im Augenblick zu haben und das immer wieder: Deshalb gilt es, weiterzumachen.

Goetz' mediologisches Erzählen umkreist die Grundproblematik literarischen Erzählens von Wirklichkeit, die aus dem seit Beginn der Moderne zunehmenden Gefühl von gesteigerter Komplexität und Unübersichtlichkeit resultiert: Die Erfahrung von Wirklichkeit als Vielfalt, die in *einem* Blick nicht mehr zu fassen ist, stellt den Autor vor die Herausforderung, wie dies in *einem* Text fassbar sein soll: „Der neue Roman ist der Roman des *Nebeneinander*“⁴²⁵, schlägt Karl Ferdinand Gutzkow bereits 1850 vor. Der neue Roman entfaltet sich aus dem Nebeneinander statt aus dem Nacheinander und initiiert damit in poetologischer Hinsicht eine Verschiebung in der Konstruktion der Handlung, die nun nicht mehr inhaltlich auseinander folgen kann, sondern durch formale Kennzeichen zusammengehalten wird. „Es gab ja keine Handlung. Das war ja der Witz.“ (GR, 23) Nicht mehr der inhaltliche Ablauf des Geschehens steht im Vordergrund, sondern die einzelnen Teile, die wiederum nur durch die formale Zusammenfügung eine Rezeption als Gesamtkunstwerk fordern. Im Kleinen findet sich dies in der formalen Konstruktion der Erzählung *Rave*, ebenso im Großen in der Werk-gruppierung, die verschiedene Textsorten und Medien einem dargestellten Sachverhalt zuordnet.

Goetz' Mittel zur Beherrschung der Wirklichkeit ist die massenhafte und unmittelbare Aufzeichnung, um ein möglichst breites Tableau an Eindrücken einzufangen, denn was im Sinne von Barthes' *effet de réel* präzise ist, gilt als wirklich⁴²⁶. Die Verbindung zu einer Geschichte geschieht erst durch den Leser, der aus der Masse an Kleinstgeschichten (GR, 245)

⁴²³ Bush (1999).

⁴²⁴ ‚Selfie‘ von Goetz auf der Klappe von *Dekonspiratione*.

⁴²⁵ Gutzkow (1998, 9). „Er weiß wohl, es gibt Dichter, die mit einem Wassertropfen die Welt abspiegeln; und noch mehr solche, die glauben, diesen Wassertropfen zu besitzen. Er ging auch hinaus vor's Thor und nahm von der Flur einen Thautropfen, der glänzte in der Sonne – grün – aber die Welt ist blau. Ein anderer glänzte blau – aber die Welt ist roth. Ein dritter glänzte gelb und grün, und die Welt schillerte jetzt in allen Farben. Es ist nichts mehr mit dem Thautropfen, dachte er. Es muß mehr sein und etwas Anderes, wenn auch noch keine Douche und noch kein Regenbad. Macht ihr Geschichte, dachte er, wir wollen Romane schreiben.“ Ebd. S. 7f.

⁴²⁶ Vgl. Barthes (1994, 479).

und Einzelbeobachtungen einen Handlungsstrang flicht. Damit befördert er gezielt auch die Rehabilitation des Phänomens des Massenhaften, denn Menschenmassen sind essentieller Bestandteil im Gelingen des Technoereignisses. Massenbildung wird seit jeher mit einem gewissen Misstrauen begegnet, da sie mit einer Verhaltensenthemmung und einer temporären Überschreitung von sozialen Normen einhergeht, deren hohes affektives Potential aus verschiedenen Gründen gefürchtet wurde.⁴²⁷ Ereignisgeschichtlich prägend in der Nahvergangenheit der Neunziger ist der Missbrauch der Masse zu ideologischen Zwecken in der NS-Zeit und den daraus folgenden Individualisierungsbestrebungen in der antiautoritären Hippiebewegung, die sie in Misskredit bringen, als dumm, gleichgeschaltet, auf niederste Triebe reduziert und deshalb gefährlich und böse. „Und alle sind sich immer völlig einig, daß GROSS automatisch BÖSE ist.“ (GA, 374) Die Rehabilitation der Masse ist dem Erzähler in *Rave* ein Anliegen, da bei Technoveranstaltungen die Anwesenheit einer großen Menschenzahl und die damit verbundene Dynamik eine wesentliche Rolle spielt. Der Erzähler stellt die These auf, dass es sich bei der politischen Masse nicht um eine wirklich große Menschenmenge handeln könne, da „beim Zusammensein von wirklich SEHR vielen Menschen wahrscheinlich das sich gegenseitig Zivilisierende und Lähmende so dominant wird, daß Handlungsunfähigkeit eintritt.“ (GR, 172)

Er behauptet, dass in einer Menschenmenge ein Austausch stattfindet zwischen den Einzelnen, um sich in der Masse zu verorten, besonders ein körperlicher Austausch, ein gegenseitiges Ausloten, das, wenn es in diesem positiven Sinn stattfindet, eben auch positive Kräfte der Masse freisetzt. Die Masse ist per se nicht böse und doch schwingt bei der Verwendung dieses Begriffs diese negative Konnotation immer mit. Schlimmer noch: Immer wenn einfach von einer großen Menge von Menschen gesprochen werden sollte, werde das Wort ‚Masse‘ verwendet und die Ansammlung bekäme einen negativen Beigeschmack. Den Journalisten, die über Großereignisse berichten, wirft er deshalb vor, „sofort ins Metaphorische gekippte Beobachtungen“ zu verwenden, anstatt „reale Beschreibungen dessen zu machen, was da wirklich zu sehen ist“ (GR, 173). Die Menschenmenge stellt im Sinne des Erzählers keine entindividualisierte Masse dar, sondern vereinigt die Geschichten aller Anwesenden und bildet eine „REALBIBLIOTHEK [...] praktisch aller menschlichen Motive, Strebungen,

⁴²⁷ Seit seiner soziologischen Einführung ist der Begriff der ‚Masse‘ verbunden mit einer Dämonisierung bestimmter sozialer Phänomene, die Menschenmassen Gleichförmigkeit, emotionale Erregbarkeit und Irrationalität zuweisen, und einer Idealisierung des Verhaltens Einzelner (Gustave Le Bon *Psychologie der Massen* v. 1885); Freuds Weiterentwicklung der Massenpsychologie konstituiert die Masse über die Bereitschaft, die eigenen Bedürfnisse und Interessen einem gemeinsamen Objekt oder Führer unterzuordnen (Sigmund Freud *Massenpsychologie und Ich-Analyse* v. 1921); in politischer Hinsicht ist das Aktivierungspotential der Masse gleichermaßen gefürchtet und geschätzt, je nach dem, ob es zum Umsturz oder zur Stabilisierung eines Systems beitragen soll (Ortega y Gasset, Geiger, Marx, Broch u. a.); die kulturkritische Beschreibung der ‚Massengesellschaft‘ betont die ebenfalls negativen Konsequenzen der Bevölkerungsvermehrung wie Identitätslosigkeit und Anonymisierung (Riesman), aber auch Manipulierbarkeit bes. durch Massenkommunikation und Massenmedien (Horkheimer, Adorno).

Begegnungsweisen und Gefühle, ein ultradetailliertes Corpus Humanum, ein Alphabet des Menschlichen“ (GR, 173). Mit Foucault bildet die Bibliothek den Ausgangspunkt alles Imaginären: „[...] es entfaltet sich säuberlich in der lautlosen Bibliothek mit ihren Buchkolonnen, aufgereihten Titeln und Regalen, die es nach innen aber den unmöglichsten Welten öffnet“⁴²⁸. Goetz' Texte stellen solche Realbibliotheken dar, denn sie vereinen in sich viele einzelne Geschichten:

Und daß jeder, der an einem solchen Ort wirklich mit dem eigenen Körper anwesend IST, und das offenen Auges sieht, mit Entsetzen und Glück zugleich in diesen millionenfach gebrochenen Spiegel seiner selbst schaut, und, davon erschüttert und bewegt, dann irgendsowas sagen muß wie: ja, so einer bin ich also auch, ich auch. Ein sogenannter Mensch. (GR, 173f.)

Mit der Imaginationskraft⁴²⁹ des Leseaktes werden diese Geschichten erschlossen und zu einer je eigenen individuellen verbunden, die der Leser dann auch als eigene wahrnimmt. Authentizität erreicht der literarische Text in seiner Wirkung im Leser.

⁴²⁸ Foucault (1966, 221f.).

⁴²⁹ Vgl. Iser (1993).

2 Patrick Roth – Literarischer *dissolve*

Remember the writer must write out of his background. He must write out of what he knows and the Christian legend is part of any Christian's background, especially the background of a country boy, a Southern country boy. My life was passed, my childhood, in a very small Mississippi town, and that was part of my background. I grew up with that. I assimilated that, took that in without even knowing it. It's just there. It has nothing to do with how much of it I might believe or disbelieve – it's just there.

William Faulkner (1977, 86)

2.1 Roth, *the wanderer*

Patrick Roth ist ein Wanderer zwischen den Welten: zwischen Europa und Amerika, Karlsruhe und Los Angeles, zwischen Bibel und Western, zwischen Religiösem und Profanem, Hohem und Niederem, Schrift und Bild, Buch und Film – auf den einzelnen Text bezogen müsste man jedoch besser sagen, er wandert *in* zwei Welten zur gleichen Zeit. Die Wirkung seiner Texte entfaltet sich nämlich erst aus der dynamischen Spannung zwischen zwei gleichzeitig wahrnehmbaren, unterschiedlichen Elementen auf sprachlicher, motivischer, semantischer, inhaltlicher und narrativer Ebene.

Die Popularität seiner Themen und die Vielschichtigkeit seiner Schreibweise machen Roth zu einem gerne und viel besprochenen Autor⁴³⁰, weshalb bereits eine ganze Reihe von Einzeluntersuchungen zu seinem filmischen Schreiben, poetologischen Konzept, den theologischen Bezügen und populärkulturellen Motiven vorliegen.⁴³¹ Aufgrund der hohen Dichte von Roths Texten fokussieren die Studien häufig nur den selbst gesetzten inhaltlichen oder strukturellen Schwerpunkt, ohne diesen als Teil des komplexen Wirkungsnetzes zu kontextualisieren.⁴³² Die spezifische Wirkung, die sich erst aus der Gesamtkonstellation des Textes

⁴³⁰ Hierzu muss bemerkt werden, dass die auf den ersten Blick scheinbar große Menge an Sekundärliteratur zu den Texten Patrick Roths sich auf den zweiten Blick sichtlich eindampft, da die einzelnen Aufsätze via Zweit-, Dritt- und in einem Falle sogar Viertverwertung teilweise völlig unverändert in verschiedenen Publikationsformen erschienen sind: z. B. von Winkels, Braun, Kaiser, Bullivant, Backhaus (leichte Überarbeitung), Zwick.

⁴³¹ Medienwissenschaft: Film, Medien, Kino; Kulturwissenschaft: Populärkultur, Bibel, Mythen; Theologie: Bibelbezüge, neue Bibelgeschichten; Literaturwissenschaft: filmisches Schreiben, Psychoanalyse, Bibelliteratur, Kriminalroman. Langenhorst (2005); der Band von Langenhorst bündelt viele kurze Einzelbetrachtungen zu Roth, die größtenteils bereits veröffentlicht wurden (früheste von 1992) und im Zugang stark variieren; weitere aktuelle und umfangreichere Studien: Kaiser (2008); Kopp-Marx (2010a).

⁴³² Wobei zu bemerken ist, dass die Befunde sowohl theologischer als auch filmwissenschaftlicher Experten weit mehr Kontext schaffen, als die Texte tatsächlich hergeben. Diese Beobachtung bestätigt Bullivant (2010, 29): „[...] and so we find theologians such as Kaiser and those represented in Langenhorst's ‚Patrick Roth: Erzähler zwischen Bibel und Hollywood‘, for example, going way beyond Roth's own reading of the apocryphal gospels, and the same is inevitably true with regard to the filmic associations the texts evoke [...].“

ergibt, ist bisher nur in Ansätzen untersucht worden. Gerade aus dem Mischverhältnis, aus dem spezifischen Schwebezustand zwischen gleichzeitig wahrnehmbaren Schichten und der Entfaltung in der Erzählstruktur generiert sich das textuelle Ereignis.⁴³³ Mit dem Begriff des mediologischen Erzählens lassen sich diese differenzierten ästhetischen Bedingungen in Roths Texten darstellen.

Besonders die nicht beiläufige, sondern dezidierte Verwendung biblischer Stoffe und Motive hebt Roth aus der Literatur der Neunziger hervor. Bibelbezüge in der deutschsprachigen Literatur haben eine wechselvolle und tendenziell absteigende Konjunktur hinter sich.⁴³⁴ Mit der Herausbildung der autonomen Dichtung im 18. Jahrhundert emanzipiert sich die Literatur von der Religion zu einem selbstständigen Medium der Wahrheitsfindung. Nicht nur die Sprache der Dichtung individualisiert sich, auch religiöse Erfahrung wird zunehmend im persönlichen Gefühl begründet und muss nicht mehr zwangsläufig an eine biblisch bestimmte, kirchlich-institutionell verankerte Glaubenslehre gebunden sein.⁴³⁵ In der Folge gehen biblische Bezugnahmen generell zurück und wenn sie geschehen, muss das Verhältnis zwischen Bibel und Literatur als eine Bezugnahme unter besonderen Vorzeichen gesehen werden. Im 20. Jahrhundert verstärken die Erfahrungen der Moderne und zweier Weltkriege die Zweifel an der Relevanz der Religion und der Bibel – von dieser Diskrepanz ist folglich die biblisch thematisierte Literatur geprägt. Die facettenreiche Varianz reicht von der ironischen Haltung (Thomas Mann) über einen blasphemischen Gestus (Brecht, Celan, Bachmann) bis hin zur Suche nach Religionsersatz in Literatur (Canetti) – auch die bibelnahe Dichtung wie die Literatur der ‚Inneren Emigration‘ und der Nachkriegsjahre (Langgässer, Bergengruen) zeugt in ihrem entrückenden oder rückgewinnenden Impuls von der Kluft zwischen realen Verhältnissen und religiösen Werten.

Roth schließt an die im 18. Jahrhundert begonnene (Klopstock, Novalis, Eichendorff, Tieck) und um 1900 noch einmal verstärkte Diskussion (Rilke, Hofmannsthal, Musil) um die Analogien von ästhetischer und religiöser Erfahrung an. Dahinter steckt die „Idee einer universalen Offenbarung Gottes, die sich [...] zum einen in der Natur, zum andern in der Kunst und Literatur zeigt“, da „das offenbarende Kunstwerk als dogmenfrei, spontan überwältigend und unmittelbar evident gilt“⁴³⁶. Die Bibel wird in diesem Kontext nicht mehr als religiöse Autorität begriffen: Sie hat „im Wettstreit spätmoderner Wertsysteme und Medien zwar ihren Alleingeltungsanspruch als ‚heilige Schrift‘, nicht aber ihr großes ästhetisches

⁴³³ Dieser Ansicht sind ebenso Jahraus (2010) und Mauz (2005). Mauz: „Es ist kaum möglich, Einzelaspekte säuberlich getrennt zu behandeln, da diese stark ineinander greifen und sich in einer Weise überlagern, die Isolierungen nur ansatzweise erlauben.“ Mauz (2005, 90); Mauz stellt diesbezüglich differenzierte und nachvollziehbare Beobachtungen an, überführt diese jedoch nicht in Interpretationen.

⁴³⁴ Zur Entwicklung des Verhältnisses von Literatur und Religion vgl. Auerochs (2002).

⁴³⁵ Vgl. zur Entwicklung der Kunstreligion die Reihe ‚Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung‘, hg. von Alber Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (2012-).

⁴³⁶ Auerochs (2002, 397).

und narratives Potential eingeübt⁴³⁷. Die religiösen Semantiken werden nicht allein in intertextueller oder stofflicher Weise integriert, sondern „im Kontext phänomenaler Glaubenserfahrung der Figuren präsentiert“⁴³⁸. Roths Vergegenwärtigung der Bibel geschieht im Sinne einer aktualisierenden Erneuerung „[u]nd zwar dadurch, dass die Erzählbühne eine so intensive Präsenz erreicht, dass sie – erzählerisch – ihr eigenes ‚Jetzt‘ herstellt“⁴³⁹.

Roths Texte fallen in eine Zeit, in der die Aufnahme biblischer Stoffe, Geschichten, Figuren und Motive mit sehr spezifischen Mitteln und Intentionen geschieht.⁴⁴⁰ Die biblischen Figuren und christlichen Motive sind deutlich zu erkennen, sie werden nicht verschlüsselt dargestellt. Jedoch werden sie in neue Szenarien aus tiefenpsychologischen und populärkulturellen Elementen eingebettet und verschoben so die gängigen religiösen Bilder.⁴⁴¹ Die wissenschaftliche Erfassung der literarischen Bibelbezüge entwickelte sich beinahe parallel.⁴⁴² Besonders im Rahmen kulturwissenschaftlicher Studien erfährt die Bibel als einer der wichtigsten Bezugswerke der europäischen Kultur Aufmerksamkeit. Diese ordnet hinsichtlich Literatur primär das Verhältnis zwischen Text und Bibel in unterschiedliche Kategorien⁴⁴³, betrachtet jedoch weniger die spezifisch literarischen Verfahren und Funktionen, wie sie für Roth relevant sind. Roths Dichtung zieht ihre Wirkung nicht aus der Bibel selbst, sondern aus dem Spannungsverhältnis zwischen Prätext und Text. Roth erzählt die Bibel weder nach, noch schreibt er sie fort – er bedient sich vielmehr ihrer formalen, stilistischen und motivischen Mittel, um deren Wirkung in neuen Geschichten zu entfalten. Roth nutzt das narrative Potenzial, das in der spezifischen Sprache der Bibel als eigenem semiotischem System steckt. Während im Sinne Lyotards seit der Postmoderne übergeordnete, allgemeingültige und unangreifbare Erzählungen bestritten werden, suchen Roths Texte danach, in

⁴³⁷ Braun (2004, 448).

⁴³⁸ Horstkotte (2012b, 267).

⁴³⁹ Kurz (2005, 70).

⁴⁴⁰ Winkels identifiziert in seinem die Literatur der Jahre 1995-2005 umfassenden Band *Gute Zeichen* drei große Themen dieses Zeitraums: Pop, Religion und Gewalt. Horstkotte zählt für die jüngste Vergangenheit neben Roths Christustrilogie folgende Texte auf: Markus Orths *Corpus* (2002), Peter Henisch *Die schwangere Madonna* (2005) und *Der verirrte Messias* (2009), Ilija Trojanow *Der Weltensammler* (2006), Arnold Stadler *Salvatore* (2008), Benjamin Stein *Das Alphabet des Juda Liva* (1995) und *Die Leinwand* (2010), Martin Walser *Muttersohn* (2011), Dieter Wellershoff *Der Himmel ist kein Ort* (2011), Sibylle Lewitscharoff *Blumenberg* (2011); vgl. Horstkotte (2012b, 267).

⁴⁴¹ Vgl. Horstkotte (2012b, 271).

⁴⁴² Kennzeichnend für die neueren Betrachtungen ist der Fokus auf die tatsächliche Verknüpfung der Texte mit der Bibel und weniger die persönliche, religiöse Überzeugung der Autoren: vgl. dazu Krapp/Scholl (2006), darin besonders das einleitende und überblickende Kapitel von Krapp/Scholl, S. 11-34; ebenso Garhammer/Zelinka (2003); einen kategorisierenden Überblick bieten die Beiträge in: Schmidinger (1999); eine kürzere, aktuelle Darstellung bildet der Aufsatz von Silke Horstkotte: Horstkotte (2012b).

⁴⁴³ Aleida Assmann unterscheidet vier verschiedene Kategorien von Bibelbezügen: 1. Bibel als Subtext der Literatur, 2. Bibel als Literatur, 3. Bibel-Literatur, 4. Bibel versus Literatur; A. Assmann (1995, 97). Roths Texte fallen eindeutig in die dritte Kategorie, wobei diese kulturwissenschaftliche Einordnung sich mit literaturwissenschaftlichen Mitteln noch genauer spezifizieren lässt.

welcher Form es solche Erzählungen immer noch gibt. Daher rührt das verstärkte Interesse für ihre Form, für ihre Bezugsregeln, für ihre schematische Konstellation, die jederzeit wieder Gültigkeit erfahren kann, indem sie auf neue Zusammenhänge übertragen und mit neuen Inhalten gefüllt wird.

In der christlichen Religion selbst ist die Bibel keine Mythensammlung, da die Geschichten nicht nur Glaubenswahrheiten vermitteln, sondern als tatsächliche Äußerungen Gottes verstanden werden sollen. Die Bibel ist nicht nur Mittel zum heiligen Zweck, sondern ist auch selbst heilig. In ihrer Anwendung im Rahmen der religiösen Praxis funktionieren die biblischen Gleichnisse in struktureller Hinsicht jedoch wie Mythen: Die christlichen Grundsätze und Werte werden in der Auslegung der Gleichnisse auf die jeweils aktuellen Lebensverhältnisse der Gläubigen übertragen. Gegenwärtig hat die Religion im Allgemeinen und die Erklärung von Weltverhältnissen im Besonderen Konkurrenz bekommen durch andere sinnstiftende Kontexte, in denen jedoch die imagologischen und mechanistischen Elemente der Bibel weiterwirken. Für diese Beeinflussung und Wechselwirkung interessiert sich Roth in seinen Erzählungen.

Die Bild- und Erzählwelt der biblischen Geschichten wird auf ihre Aktualität und Gültigkeit hin befragt und mit anderen, mythischen Kontexten verknüpft, vermischt, gleichgesetzt. Verwandlung, Auferstehung und Erlösung als religiöse Strukturelemente erweisen sich als gleichermaßen treibende Kraft anderer, scheinbar so differenter Funktionszusammenhänge wie der Psychoanalyse und dem Kino-Western. Initiales Moment ist jeweils die Erweckung im narrativen Prozess – es geht „um die erlösende, die weltverwandelnde, die ins Leben rufende Macht des erinnernden poetischen Wortes“⁴⁴⁴. So verschränken sich in Roths Texten unterschiedlichste Zeiten und Geschichten nicht gewaltsam, sondern in der sie verbindenden und in der Erzählung vorgeführten narrativen Struktur. „Im Glauben an das Wort, im Erzählakt selbst wäre schließlich der Abgrund zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Ereignis und Deutung, Sein und Zeichen aufgehoben.“⁴⁴⁵ Roth hat dabei kein „antiquarisches Interesse an den Geschichten der Bibel“⁴⁴⁶, sondern ist an ihrer Aktualität interessiert. Roth ist weder Bibelskeptiker noch Bibelenthusiast: „Bewusst weicht er von der biblischen Überlieferung ab, erzählt er von Mysterien und Wundern, die nicht in der Bibel stehen.“⁴⁴⁷ Mit dieser Weiterverwendung biblischer Geschichten und Mythen in gegenwärtigen Umständen steht er in der Tradition Brechts und Handkes, wobei er weder Brechts politisch motivierte *Berichtigungen alter Mythen*⁴⁴⁸ noch Handkes heilsuchende Remythisierung des poetischen

⁴⁴⁴ Winkels (1997, 105).

⁴⁴⁵ Winkels (1997, 105f.).

⁴⁴⁶ Braun (2005, 17).

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Bertolt Brecht *Berichtigungen alter Mythen* (1954), zuerst veröffentlicht unter *Zweifel am Mythos. Odysseus und die Sirenen* (1933); vgl. dazu auch Braun (2005, 17).

Wortes⁴⁴⁹ betreibt. Roth sucht nach der Aktualisierbarkeit ihrer archaischen Bilder im (post)modernen Lebenszusammenhang. Wobei hierzu zu bemerken ist, dass Roths Vertrauen in das Erzählen und seine damit verbundene Suche nach Geschichten, die das Gegenwärtige mit dem Vergangenen zu vereinen vermögen, bereits ein Impuls der Überwindung postmoderner Erfahrungen innewohnt. Die Erneuerung der Frage nach der aktuellen Gültigkeit alter, überlieferter Geschichten ist als parallele Entwicklung zur Erneuerung des Erzählens nach der Postmoderne zu sehen. Es entsteht aus dem Bedürfnis nach ordnungsstiftenden Zusammenhängen und Bedeutsamkeit – der Suche nach Konsistenz.

Die modernisierten, in viele Teilzusammenhänge zergliederten Lebensumstände fordern vom Einzelnen beständige Integrationsleistungen ab. Fremde Erfahrungen wollen zu eigenen gemacht werden – sie wollen zu einer (Lebens)Geschichte zusammengefügt werden. Die ausdrücklich autobiografische Erzählung *Johann Peter Hebels Hollywood oder Freeway ins Tal von Balzac* (1995) ist ein „Schlüsseltext“⁴⁵⁰ der Poetologie Roths. Er beschreibt darin die Geschichte seiner eigenen Integration in die USA, die ihm abverlangte, sich das Ferne anzueignen. „Ich habe mir das fremde Land durchs Eigenste, Nächste angeeignet.“ (RH, 11) Er fuhr mit „einem 500-Dollar-VW“ (RH, 11) quer durch Los Angeles und hörte dabei in Ermangelung eines Radios selbst auf Tonband eingeleseene Texte von Hebel, Hölderlin, Trakl, West, Poe, Arno Schmidt und Celan. Mittels der uramerikanischen Tätigkeit des *cruisens* erfuhr er sich so dieses Land. „Die ausgesprochenen Sätze, die von mir da gelesenen Sätze, ihre Bilder, legten sich damals, könnte man sagen, über die Welt meines ‚windshield‘, meiner Windschutzscheibe.“ (RH, 14) So küsst der Bergmann aus Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen* (1811) seine Braut in Los Angeles auf dem Ventura Freeway „vor guten fünfzig Jahren“, was in L. A. „in grauer Vorzeit“ (RH, 14) heißt, da dort damals noch Orangenplantagen waren, wo später dann Schlachtszenen des amerikanischen Bürgerkrieges gedreht wurden. Der tapfere Bergmann reiht sich über den vorgetragenen Hebel-Text gleichsam ein zwischen die Jahrzehnte später auftretenden, tapferen Soldaten. Mit den Worten der bekannten Geschichte, wird eine neue Geschichte mit neuen Bildern erzählt. „Oft waren die Worte, die ich so hörte, nicht über das gelegt, was ich durch meine Windschutzscheibe sah, sondern schienen mir aus den Dingen selbst zu kommen.“ (RH, 20) Mit den Worten des „Heimatländers“ (RH, 20) Hebel eignet er sich die fremde Welt Hollywoods an. Er betreibt „Landnahme“ (RH, 20) oder „das Landnamen“ (RJ, 58), wie es in *Johnny Shines* so passend, aber eigentlich nicht korrekt heißt, denn er erobert dieses Land, indem er es sich mit vertrauten Worten aneignet, ihm ‚Namen‘ gibt. Die Episode verdeutlicht ebenso, wie sehr die Integrationsleistungen von den jeweiligen Mechanismen des Wahrnehmens und Wiedergebens einer Zeit abhängig sind – und hier wiederum von den jeweiligen Medien in ihren unterschiedlichen Dominanzen in Wort, Bild und Ton. Diesen Prozess überträgt Roth auf seine fiktionalen Texte, in denen er mittels Worten einen

⁴⁴⁹ Peter Handke *Langsame Heimkehr* (1979); vgl. dazu auch Braun (2004, 438).

⁴⁵⁰ Winkels (2004, 167).

inneren Film aus mentalen Bildfolgen evoziert. Die einzelnen Bilder folgen dabei nicht *nacheinander*, sondern *auseinander*, wie bei der filmischen Technik des *dissolve*, auf Deutsch: Überblendung. Roth ist tatsächlich nicht nur Schriftsteller, sondern auch Filmregisseur, Drehbuchschreiber und auch Schauspieler – er beherrscht demnach unterschiedliche ästhetische Handwerke.

Ihn fasziniert am Kunstschaffen die Auseinandersetzung mit „der Form und ihrer Beherrschung“, der „engineering aspect“ (RV, 11): Der Künstler versucht mittels der Form, die ihn ‚bedrängenden‘ Inhalte zu kontrollieren. Wie Roth es anhand von Texten von Edgar Allan Poe beschreibt, ist es die „Bedeutung der *Inhalte*, denen Poe Form gegeben und die *durch ihn* Ausdruck gesucht hatten“ (RV, 11). Mit dieser Darstellung des literarischen Schaffens von Poe als Versuch, sich unkontrolliert hervorbrechender Bedeutungen zu bemächtigen, verdeutlicht sich Roths Interesse für psychoanalytische Prozesse. Poes Texte inszenierten die Entmachtung des souveränen Ichs, das „rechnend-urteilend-erzählend“ (RV, 11) irritiert und erschüttert wird von „herrisch-jähren Invasionen des Unbewußten“ (RV, 11). Roth beschreibt die Poetik Poes als „Augen-Regie“, die den Leser vertrauenerweckend in den Textraum hineinführt und dann einen (Bedeutungs)Abgrund vor ihm eröffnet – psychologische Überblendung. Nach Roth ist diese räumlich-ästhetische Wirkung von Poes Texten in der deutschen Übersetzung von Arno Schmidt stellenweise noch stärker (vgl. RV, 9f.).

Zentrale Wirkungsmacht kommt in den Texten Roths wie bei Beyers *Flughunde* der Stimme zu. Das gesprochene Wort ist es, mittels dessen totes Material zum Leben erweckt wird.⁴⁵¹ Während Beyer die dahingehend materiell-technische Qualität der Stimme zu nutzen weiß, verwendet Roth den mythologisch-religiösen Aspekt der erweckenden Stimme⁴⁵². Beide führen die inszenatorische Kraft des Sprechens vor, die sich im Vollzug des Lesens gleichzeitig entfaltet.

Roths Werk ist bestimmt von Motivketten als textuelle Entsprechung der Verbindungen zwischen Einzelereignissen wie sie Lebensläufe kennzeichnen: Alles ist miteinander verbunden, wird miteinander verbunden durch die wahrnehmende Person. In *Meine Reise zu Chaplin* (1997) ist es die Figur ‚Chaplin‘: Zunächst hört der Ich-Erzähler als kleines Kind die Eltern beim Sehen der Chaplin-Filme lachen; dann sieht er die Filme selbst; als Jugendlicher verliebt er sich in die Augen von Geraldine Chaplin in *Doktor Schiwago* (während alle seine Freunde für Julie Christie schwärmen); daraufhin verliebt er sich in eine Mitschülerin, die

⁴⁵¹ Diese Tatsache scheint mir der Grund zu sein, weshalb sich im Überblick über die Rezensionen und Forschungsliteratur zu Patrick Roth die auffallend starke Tendenz zum Zitat von mündlichen Aussagen Roths feststellen lässt. Neben den üblichen Äußerungen in offiziellen Interviews finden sich ungewöhnlich häufig solche, die Roth in persönlichen Gesprächen im privaten Rahmen oder am Rande von Tagungen und Lesungen getätigt haben soll. Einige Aufsätze entwerfen Roths Poetologie ausschließlich anhand seiner Poetikvorlesungen, ohne deren tatsächliche Einlösung in seinen literarischen Texten zu überprüfen; z. B. Laak (2010); Zwick (2005).

⁴⁵² Vgl. zur Bedeutung der Stimme in Roths Monodrama *Kelly oder Vom Treffen im kleinen Park*: Jüttner (2010).

Geraldine Chaplin ähnlich sieht; später als Student weist ihm ein Chaplin-Poster im Büro seiner Anglistik-Professorin den Weg in die USA; in der Erzählung kommt es dann zur Begegnung mit dem gealterten Schauspieler. Diese Art Verbindungen entstehen aus Aufmerksamkeiten der Person, die wiederum auf deren Wahrnehmungsmustern beruhen, wie sie durch die Sozialisation geprägt werden. So individuell Roths Chaplin-Prägung für seinen Lebenslauf auch sein mag, ist sie doch aufgrund seines hohen ikonografischen Wertes allgemein verständlich und unmittelbar nachvollziehbar. Die Struktur der Prägung ist ebenfalls nachvollziehbar, denn jedes Leben ist durch bestimmte Zusammenhänge geprägt, durch individuelle Neigungen und Vorlieben. So unterschiedlich diese sind, so *hat* doch jeder welche. Dies beruht auf der anthropologischen Grundkonstante, das Leben als Zusammenhang zu begreifen – dem Wunsch nach Zusammenhang zwischen einzelnen Ereignissen. Jedes Leben ist von signifikanten Momenten bestimmt, die jedoch nicht als singuläre Ereignisse betrachtet werden dürfen. Ihre Signifikanz speist sich wesentlich daraus, dass sie in einem Zusammenhang zu ihrem Vorher und Nachher stehen, von dem sie sich in bestimmter Form abheben. Dem Moment als verbindungs- und bedeutungstiftendem Augenblick kommt in Roths Poetologie eine zentrale Funktion zu.

2.2 *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten. Seelenrede (1993)*

2.2.1 Bibelwestern

Johnny Shines erzählt im Sprachstil der Bibel eine Geschichte, die in „*Blade, POP 912*“ (RJ, 9), einem „Wüstenkaff am Nordwestrand der Mojave“ (RJ, 12), spielt „sieben Jahre vor der Jahrtausendwende“ (RJ, 12) also 1993, im Jahr der Veröffentlichung des Romans⁴⁵³ – im ‚Jetzt‘ des Textes. Schon der Titel *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* deutet die Gleichsetzung zweier umfangreicher Bildbereiche an: *Johnny*, der ‚amerikanischste‘ aller Vornamen⁴⁵⁴, assoziiert den ‚Sehnsuchtsort‘ Amerika und *Die Wiedererweckung der Toten* weist den Weg zum religiösen Motivraum. Der anschließende Untertitel *Seelenrede* verheißt die Amalgamierung beider Bereiche: Auch wenn die entstehende Form dabei noch unklar bleibt, so deutet er doch an, dass Johnny von der Wiedererweckung einer Seele redet.

⁴⁵³ Diese Vermutung muss seitens des Lesers so ausfallen, da dort eben ein „Airstream“ vorgefahren ist und Filmdreharbeiten eines Produktionsteams aus L. A. stattfinden, was beides 1893 noch nicht möglich war.

⁴⁵⁴ Männliche Leichen unbekannter Identität bekommen in den USA den stellvertretenden Namen ‚John Doe‘.

Mit den vier vorangestellten Mottos⁴⁵⁵ steckt Roth dann auch unmittelbar das Terrain ab: Zum ersten handelt es sich um ein Filmzitat aus dem Ford-Western *The Man Who Shot Liberty Valance*⁴⁵⁶, zum zweiten um einen Spruch aus dem jüdischen Sohar, zum dritten um eine Zeile aus dem 1. Brief des Paulus an die Korinther im Neuen Testament und zum vierten um den Refrain aus dem Song *Rooster* der Neunziger-Grunge-Band Alice in Chains. Zwischen diesen vier Zitaten spannt sich ein mehrdimensionaler Raum auf, in dem die danach folgende Erzählung schwebt: Aktuelle, populärkulturelle Zitate umrahmen solche aus religiöser Tradition; sie umgreifen medial gesehen schriftliche, mündliche, klangliche und bildliche Kommunikationsweisen; hinsichtlich der Kunstsparten sind die Literatur, die Musik und der Film vertreten: In diesem Zusammenhang setzen die Zitate die religiöse Erzähltradition mit dem Spielfilm und Popliedern gleich und stellen sie so in eine Linie mit fiktional-ästhetischen Kunstwerken. Diese starke Determinierung seitens des Autors schärft den Blick des Lesers unmittelbar für die Konstruktion des Textes. Er setzt dem Leser eine Brille auf, mit der er den Text nach bestimmten Hinweisen absucht. Im Unterschied zu Georg Klein bleiben die Bausteine des Textes bei Roth stärker wahrnehmbar. Klein amalgamiert zu einem homogenen Text, in dem die Anleihen nur subtil als Ahnung vorhanden sind. Bei Roth bleiben die Bereiche stärker getrennt, denn sie sollen als solche erkennbar bleiben – dadurch wird der Bereich, in dem sie sich tatsächlich überschneiden, umso deutlicher: die narrative Struktur, die Mechanismen des Erzählens.

Grob vereinfacht lassen sich die Bildbereiche folgendermaßen unterscheiden: Während die Handlung selbst auf dem im Motto angekündigten Ford-Western *The Man Who Shot Liberty Valance* basiert, schieben sich durch Binnenerzählungen immer wieder biblische Geschichten ein, die so zur Westernhandlung parallel geführt werden. Die sprachliche Form ist stark an das lutherische Bibeldeutsch angelehnt, wobei deren ‚hoher Ton‘ immer wieder durch Alltagssprachliche Formulierungen gebrochen wird. Auf motivisch-semantischer Ebene vermischen sich die beiden im *dissolve*. Die deutsche Sprache der Bibel ist bis heute fest verbunden mit ihrer ersten Übersetzung, der Lutherbibel aus dem 16. Jahrhundert. Die Bibelsprache hat sich im Gegensatz zur Alltagssprache im Lauf der Zeit nur wenig verändert, da sie in ihrer speziellen Form selbst Teil religiöser Praxis wurde. „Im Prozess der Tradition wurde die Form der Luthersprache mit dem biblischen Inhalt in Verbindung gebracht und somit selbst als sakral verstanden.“⁴⁵⁷ Der Bibelsprache kommt somit eine eigene, ästhetische Wirkung zu, die sich – wie bei Roth deutlich wird – auch unabhängig ihres Inhalts

⁴⁵⁵ Genette unterscheidet vier verschiedene Funktionen des Mottos: 1. den Kommentar des Titels, 2. den Kommentar des Textes, 3. die indirekte Bürgschaft eines anderen Autors und 4. das Signal von Intellektualität; vgl. Genette (1992, 152ff.). Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine Mischung aus 2. und 4.: Zum einen kommentieren die Mottos den Text, das das Ford-Zitat dem Leser eine Präzisierung ermöglicht; zum anderen weisen die Mottos auf den intellektuellen und ästhetischen Anspruch hin und heben die ‚Gemachtheit‘ des Kunstwerks hervor.

⁴⁵⁶ *The Man Who Shot Liberty Valance*. R.: John Ford. US 1962.

⁴⁵⁷ Dube (2004, 78).

entfaltet. Sie kennzeichnet sich nämlich nicht nur durch einen spezifischen Wortschatz⁴⁵⁸, sondern besonders durch die nur ihr eigene Syntax. Die archaisch anmutende Sprache der Bibel ist für Roth nicht in erster Linie inhaltliches Zitat, sondern ‚Wirkungszitat‘ – ein ‚Formzitat‘⁴⁵⁹. Luthers Bibelsprache überschneidet sich nur zum Teil mit der Alltagssprache seiner Zeit: Er arbeitete einen eigenen Stil heraus, der nicht nur inhaltlich die Geschichten im Deutschen wiedergibt, sondern auch besondere rhetorische Mittel einsetzt, um den mündlichen Vortrag zu begünstigen. In den Abweichungen folgt er meist den Formen der Bibelsprache aus den Vorlagen, die sich bereits als Sakralsprache mit entsprechender Wirkung etabliert hatte. Roth bedient sich besonders in der Syntax dieser vielfältigen Mittel, um seinen Text wie eine Bibelpassage klingen zu lassen:⁴⁶⁰

Häufige Verwendung findet die Ausklammerung, bei der die infinite Verbform nicht am Satzende steht, sondern im Satz weiter nach vorne rückt, sodass Satzteile ins Nachfeld gestellt werden. Die Ausklammerung eignet sich besonders, um Inhalte zu fokussieren und dem Zuhörer eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Bei Roth heißt es: „Sie können zunageln den Sarg.“ (RJ, 65) oder „Gegenüber auf ihn zu überfiel unsägliche Angst den jungen Jesus.“ (RJ, 105)

Die typische, monoton wirkende parataktische Reihung der Sätze verbunden mit ‚und‘ übernimmt Luther aus der Textvorlage, in der sich dies bereits als sakralsprachliches Merkmal etabliert hatte. „Seit der Septuaginta vermittelt diese ‚und‘-Anreihung numinose Begleitgeföhle, die dem Leser die transzendente Dimension des Erzählten nahebringen.“⁴⁶¹ Bei Roth klingt das so: „Und komme immer näher. Und dabei wird mir schwindlig.“ (RJ, 52) Ebenfalls aus der semitischen Erzähltradition übernommen sind mit ‚und‘ verbundene zweigliedrige Verbaldrücke: „[...] ein Fluch, den einer wollte und den er absichtlich in flüchtig hin- und hergeknickten Zeichen auf dieses Cowboys Rücken ausgeschrieben hatte und gleichsam sprach: [...]“ (RJ, 43) Die besondere Stellung des Genitivs vor das Kopfsubstantiv wie in „dieses Cowboys Rücken“ ist alltagsuntypisch und verstärkt damit ebenfalls den archaischen Klang. Eine weitere bibeltypische Verknüpfung von Sätzen geschieht mittels des adversativen

⁴⁵⁸ Eine ausführliche Auflistung des biblischen Wortschatzes findet sich bei Dube (2004, 59-72).

⁴⁵⁹ „Unter ‚Formzitat‘ wird ein reflektierter Rückgriff auf Formen verstanden, und zwar auf solche, die aus einem vergangenen Kontext stammen und nicht mehr in der ursprünglichen Weise Gültigkeit beanspruchen können, oder auf solche, die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitate auftreten, im letzteren fremd erscheinen.“ Böhn (2001, 18).

⁴⁶⁰ Die folgenden syntaktischen Merkmale wurden übernommen von Dube (2004) und Stolt (2000), die sich ihrerseits stützen auf die Erkenntnisse von Carl Franke *Grundzüge der Schriftsprache Luthers* (1888), Johannes Erben *Grundzüge einer Syntax der Sprache Luthers* (1954) und Fritz Tschirch *Geschichte der deutschen Sprache*, Bd. 2 (1989).

⁴⁶¹ Im Hebräischen stellt diese Art der Verbindung eine normalsprachliche Form dar, die bereits vor den Evangelisten, von der Septuaginta an für sakralsprachliche Texte kennzeichnend war. Die folgenden Übersetzungen ins Griechische und Lateinische übernahmen diese Füllwörter und trugen so zu ihrer Etablierung als Sakralsprache bei; vgl. Stolt (2000, 118).

„aber“, mit dem eine dem Vorhergehenden widersprechende Aussage eingeleitet und betont wird: „[...] seine Aufmerksamkeit liegt auf anderem, aber: berüh ich ihn, wird er den Kopf zu mir wenden [...]“ (RJ, 54)

Den gewissen gleichordnenden Charakter der eben genannten Merkmale verstärken dezidiert parallele syntaktische Konstruktionen – das häufigste und bekannteste Stilelement der Bibel. Sie stellen synonymische, antithetische oder auch synthetische Parallelismen dar. Formulierungen wie „[...] und ich knie nach und fast hinknie ich [...]“ (RJ, 66) übersteigern die Parataxe durch semantische Wiederholung. Die synthetische Spiegelung des Satzes assoziiert die Formelhaftigkeit der mündlichen Erzähltradition: „Dann ließ sie ihre Augen blinzeln, wie vor Schmerz, und ihr Kinn ließ sie zittern, wie vor Angst.“ (RJ, 40)

Den biblisch-hohen Ton unterstützen *Epitheta ornantia* (schmückende Beiwörter): „windumstoben“, „tonbetört“, „steinumringt“, „naßquerend“ (RR, 9f.), „flüsternd-geschwätzig“ (RJ, 60). Auch Neologismen wie „fremd-vertraut“, „vertauschen-vermischen“ (RJ, 15), „verschwemmend-wölbend-überschwemmend“, „greifend-glänzend“, „treibend-siedelnd“, „neblig-geduldig“ (RJ, 47), die häufig in solcher Ballung auftauchen, oder attribuierende Komposita wie die der „navyblau-mantligen Tirza“ und des „stirb-unter-ihm-schönen Chefarztes“ (RJ, 60) erheben den Text über die Alltagssprache.

Diese Übersteigerungen rücken Roths Texte ins Erhabene und Pathetische. Das Beherrschen der Übersteigerung ist „marketingtechnisch gesprochen“ Roths „Alleinstellungsmerkmal“⁴⁶². Stellenweise kippt auch die Prosa Roths: Er verpasst den Moment der Sättigung, sodass der Leser wieder in den Zustand der Skepsis gegenüber dem Text zurückfällt. Roths Verdienst ist jedoch, diesen (Dauer)Zustand der Skepsis überhaupt aufgehoben zu haben. Das Erhöhen profaner Dinge kippt bei Roth aber nie ins Lächerliche oder Schwülstige, da er nicht das Gewöhnliche zu etwas Besonderem machen will,⁴⁶³ sondern im Gewöhnlichen das Wesenhafte sucht. Die Ästhetisierung ist also kein *verhüllendes* Kleid aus Samt und Seide, sondern ein *enthüllendes*, das die Form des Bekleideten hervorhebt und deutlicher erscheinen lässt. Der Text möchte mit der Wahl des ‚hohen Tons‘ nicht nur erhaben klingen, sondern auch Aufmerksamkeit auf seine textuelle Beschaffenheit lenken – seine Materialität, seine Sprache, seine Konstruktion.

Roths Bibeldichtung verweist über die tatsächlich im Text vorhandenen Gestaltungsmittel hinaus auf die Ursprünge der deutschen Literatursprache überhaupt. Erst die Übersetzung der Bibel in die Vulgärsprache ebnete einer volkssprachlichen Dichtung den Weg. Indem Roths

⁴⁶² Winkels (2004).

⁴⁶³ Baßler schreibt diese Eigenschaft einem bestimmten Typ Erinnerungsliteratur zu, der die eigene, gewöhnliche (Lebens)Geschichte zu etwas Besonderem zu ästhetisieren versucht, indem an sich unbedeutende Vorgänge und Dinge durch poetisieren ‚geadelt‘ werden: „A ist hier sozusagen noch mehr es selbst als in unserem wirklichen Leben, Brot mehr Brot, Fußboden mehr Fußboden.“ Baßler (2013, 39).

Erzählung wie die Bibel klingt, erweckt sie in ihrer Eigenartigkeit den Eindruck einer Übersetzung – aus welcher Sprache auch immer. Eine Übersetzung, die nicht nur den semantischen Gehalt in der anderen Sprache wiedergibt, sondern versucht, auch die spezifische Wirkung des Originals zu erzeugen. Solche Qualität haben nach Roth die Übersetzungen der Geschichten von Edgar Allan Poe durch Arno Schmidt, die er „manchmal noch lieber las als im Original“, da „der Übersetzer das Poe’sche Bild – ab und zu – raffinierter nachzubauen verstand, es im Deutschen eindringlicher zu verwirklichen wusste“ (RV, 9). Roth beschreibt das Gefühl, dass Schmidt beim Übersetzen „nie ohne Wetteifer“ „im *Dialog* mit Poe“ stünde (RV, 10). Luther äußert sich in seinen theoretischen Schriften zum Übersetzen ganz ähnlich, wenn er beschreibt, dass man zwar den ursprünglichen Text wiedergeben will, sich aber manchmal von ihm entfernen muss, um dessen Wirkung im Deutschen erreichen zu können: „Darumb mus ich hier die buchstaben faren lassen, und forschen, wie der Deutsche man solchs redet.“⁴⁶⁴ Gleich zu Beginn der Erzählung werden die Bildbereiche Bibel und Western auf motivisch-semantischer Ebene nahegerückt: So beschreibt der erste Satz den Ort der Handlung als von „Gott“ geschaffen „ins Bett eines mächtigen Rivers“ (RJ, 9). Blade liegt über „schlammbedeckte Furt und Gräben“, aus jenem „Lehmschlamm“ Johnny mit seiner Schwester in seiner Kindheit „formend Figuren gezogen hatte“ (RJ, 9). Im Verlauf der Erzählung bewegt sich der Leser im vertrauten Westernsetting auf ebenso vertrauten Pfaden alter Bibelgeschichten. Der Leser folgt der Handlung, die er mit eigenen Details anreichert und zu seiner eigenen macht – wie Roth dies in seiner Hebel-Episode beschreibt. Roth spielt mit den Bildern des Mainstream-Kinos: Sie sind eindrücklich, intensiv und gewaltig. Über die Rezeption im dunklen Kinosaal prägen sie sich auf besondere Weise ein: Im Dunkel des Saals sitzend absorbiert der Zuschauer wie ein belichtungsfähiges Papier, in das sich die Lichtbilder einprägen. Die Bibel ist vergleichbar eindrücklich, da sie ebenfalls über die räumliche Einprägung im beeindruckenden Kirchenraum durch die rhetorisch nachdrückliche Predigt im Gottesdienst erfahren wurde.

Die bibeltypische rhetorische Betonung von Gott und der auf ihn verweisenden Personalpronomen simuliert der Text durch typografische Hervorhebung in Großbuchstaben. Langsam gleitet der Text vom Erzählen in diesen Vortragstonfall hinein: „Aber so, daß es nicht einer hört, keiner hört, ruf ichs, er nur und ER nur hört, sag ichs.“ (RJ, 66) Mit der häufigen Nennung biblischer Namen wie „Gott“ (RJ, 9), „Schunemiterin“ (RJ, 10), die „Arkaden Bethesdas“ (RJ, 63), „vor der mächtigen Mauer Jerusalems“ (RJ, 64) oder „Tirza“ (RJ, 73) kennzeichnet Roth Protagonisten, Orte und Vorgänge durch Vergleiche näher. Der so erzeugte Hallraum in Verbindung mit weiteren, biblisch assoziierten Worten wie „Wiedererweckung“, „Zweifeln“, „schuldig“, „glaube“, „Geständnis“ (RJ, 16), „Mitleid“ (RJ, 17), „Schuld“ oder „beten“ (RJ, 130) führt dazu, dass auch Worte wie „Kreuz“, die eigentlich mit

⁴⁶⁴ Weimarer Ausgabe der Schriften Luthers 30: II, 639, 17f.; vgl. Stolt (2000, 88).

semantisch weltlicher Bedeutung verwendet werden, in dem sie umgebenden biblischen Kontext „weiß Gott“ eine religiöse Konnotation gewinnen:

Und nicht nur dieser heruntergekommen aussehende Fremde, weiß Gott, was der hier wolle; dem müsse man ja nun nicht auf die Nase binden, wo man später zusammenkomme. Denn nach dem Stehen hier in der Dezemberkälte wärs schön, wenn man die Hintern auf ein Stück warmes oder doch wenigstens schnell erwärmbares, die Wärme treu speichernden Sofas setzen und das Kreuz, ja jedermanns Kreuz, so kurz vor dem Essen noch, endlich auf weichem Polster vom Stehen und Totengeschäft ausruhen lassen könne, um langsam wieder zu phhhhhhhuuaaahhh ... zu Leben zu kommen. (RJ, 62f.)

Die den gesamten Text durchziehenden englischen Begriffe reichern den deutschen Wortschatz an, um einerseits die ihm fehlenden Begriffe zu ergänzen und um andererseits mit unverbrauchten Wörtern neue Assoziationen freizusetzen. Das Mädchen entsteigt einem „silbernen *Airstream*“ (RJ, 11), einem typisch amerikanischen Wohnwagen, der dem Leser in seiner funkelnden, aluminiumglänzenden Oberfläche sofort vor Augen steht. Der Name lässt viele Assoziationen zu: Stromlinienförmigkeit, Fahrtwind, Leichtigkeit, Luftstrom. Das Mädchen entsteigt einem Luftstrom, einem Hauch, Atem: Ihr wird Leben eingehaucht. Johnny „umfaßte ihre Füße. Schrie: Auferstanden!“ (RJ, 11)

Die Vereinigung getrennter Bildbereiche als Verbindung zweier Realitätsschichten liegt dem Text als poetologisches Prinzip zugrunde. In der technischen Umsetzung, gleichzeitig zwei Ebenen wahrnehmbar zu machen, lehnt sich Roth an den Film an: Er vollzieht den filmischen *dissolve* mit literarischen Mitteln. Der *dissolve* ist eine Schnitttechnik, bei der im Film zwei Einstellungen miteinander verbunden werden, indem die alte von der neuen überlagert wird. Dieser hat den spezifischen Effekt, dass der Zuschauer den Einsatz der Technik als solchen wahrnimmt – er registriert demnach, dass zwei getrennte Elemente miteinander verbunden werden. Auf der Handlungsebene kann das den Übergang von einem Ort zum anderen oder das Vergehen von Zeit simulieren. Der spezifischen Beziehung zwischen den beiden Einstellungen kommt also eine eigene Bedeutung zu.⁴⁶⁵ *Dissolve* wird ins Deutsche mit ‚Überblendung‘ übersetzt, was von der Wortbedeutung gesehen jedoch nicht dasselbe ist. Das englische *to solve* meint ‚lösen‘, impliziert also die materielle Qualität des *Auflösens* von etwas in einzelne Teile: Im *dissolve* wird demnach ein Bild in Teile zerlegt, mit Teilen eines anderen Bildes vermischt, bevor die alten Teile verschwinden und die neuen das neue Bild formen. ‚Überblendung‘ impliziert weniger die Qualität des Stoffes, als die des Lichts: Das

⁴⁶⁵ „Bei der Überblendung wird die alte Einstellung bereits von der neuen überlagert, d.h., es wird von der ersten Einstellung in die zweite überblendet. [...] Eine Überblendung auf die nächste Szene kann nicht nur zum Übergang von einem Handlungsort an einen anderen benutzt werden, sondern auch im zwei Zeitebenen miteinander zu verbinden.“ Bei Blendtechniken „handelt es sich um optische, visuelle Effekte, die vom Zuschauer auch als solche wahrgenommen werden.“ „Mit dem Schnitt werden zwei Einstellungen miteinander verbunden. Dadurch entsteht eine Beziehung zwischen ihnen, die auf den Ebenen des Inhalts und der Repräsentation, der Narration und der Dramaturgie, der Darstellung von Figuren und Akteuren und/oder der Ebene der Gestaltung begründet sein kann. Die Beziehung zwischen den Einstellungen erhält einen eigenen Stellenwert.“ Mikos (2008, 220f.).

eine Bild wird in das andere *hin*übergeblendet. Die beiden Bilder bleiben als ganze separat vorhanden und werden im Zwischenzustand nur übereinandergelegt. Das deutsche Wort trifft demnach die filmische Technik genauer, denn dort wird mittels Licht tatsächlich überblendet. *Dissolve* hingegen beschreibt eigentlich das Verfahren der von Roth verwendeten literarischen Form der Überblendung: Im Text werden die beiden Formen tatsächlich vermischt und trotzdem bleibt das Ganze als ‚Gemischtes‘ wahrnehmbar. Daran verdeutlicht sich die zwar ähnliche Konstruktion, aber unterschiedliche Wirkung zwischen Literatur und Film: Der literarische *dissolve* wird nicht wie der filmische als Übergang zwischen zwei Zuständen wahrgenommen, sondern als Gleichzeitigkeit von zwei Wirklichkeitsebenen.

Anhand der schrittweisen Beobachtung einer Textpassage lässt sich der literarische *dissolve* aus Westernsetting und -handlung in die biblische Geschichte hinüber nachvollziehen:

Sie deutete auf einen Tisch, den man abseits, neben den Pool Table gestellt hatte. Schon beim Hingehen – ich nahm den Kaffee mit – sah ich, daß durch die Rippen der Stabjalousien ein Streifen Licht das rote, mit schwarzen Schlieren besäte Rund des Bartischs in Hälften teilte und glitzernd drüberhin in einer Zackenlinie spielte.

Hier haben wir alle Insignien eines *saloons*, vom „Pool Table“ über die „Stabjalousien“ bis zum „Bartisch“.

Davorzustehenkommend aber, daß der Sprung dem Lichtstreif nur zur Mitte folgte, dann in die dunkle linke Hälfte schlug, wo er in zwei brach, die den Rand erreichten.

Damit spitzt sich der pathetisch-biblische Tonfall zu, durch das mächtige, den Lesefluss tatsächlich kurz bremsende „davorzustehenkommend“, noch gesteigert durch das folgende adversative „aber“ und die Ausklammerung des Entzweibrechens.

Wie eine Hostie war der Tisch im Licht zerstückt. Mein Finger rührte an den Bruch und ließ sich langsam, eng, zurück zur Mitte führen, wo Ethans Nacken aufgeschlagen war. (RJ, 41f.)

Durch das Signalwort „Hostie“ wird nun der direkte Kurzschluss zur Bibel vollzogen. Danach berührt Johnny die Verletzung des Cowboys mit der biblischen Geste „Thomas Didymos“ (RJ, 36), des Zweiflers, der seinen Finger in die Wunde an Jesus’ Seite legt, um zu prüfen, ob dieser wirklich auferstanden ist. Thomas braucht den körperlichen Beweis – in der sinnlichen Berührung, in der Fleischwerdung erstet Jesus dann für Thomas tatsächlich. In Johnny wiederholt sich dieser Bildbereich der sinnlichen Vergewisserung, die dadurch zur tatsächlichen Gewissheit, zur Tatsache wird.

2.2.2 Revelatorisches Kopf-Körper-Kino

Roth nutzt die evozierende Kraft der Verlebendigung von Bildern, die im Kopf des Lesers abgespeichert sind. Er erweckt das Kopfkino, bei dem der Leser mittels einiger signifikanter Hinweise bestimmte Bilder assoziiert und so den Text ergänzt: Johnny taumelt ins Tal eines

ausgetrockneten Flussbettes, in dem auf einer Insel das durch große Scheinwerfer angestrahlte Wüstenkaff Blade liegt, das im eben niedergehenden Regen dampft – er hat Blut an Mund und Händen (RJ, 9). Mit dieser eindrücklichen und ausstattungsfrohen Szene eröffnet Roth seine Erzählung. Er spricht den ‚Kino-Sinn‘ an, erzeugt beim Leser das Gefühl, in einem Kinofilm zu sein. Ein vergleichbarer Effekt stellt sich ein, wenn im Radio Filmmusik gespielt wird: Selbst wenn der Hörer nicht erkennt, aus welchem Film dieses Stück stammt, so ist ihm doch unmittelbar gewiss, dass es sich um Filmmusik handeln muss. Diese Gewissheit speist sich aus der besonderen Struktur der Musik, die aus ihrer bildbegleitenden Funktion resultiert – im Gegensatz zu ‚normaler‘, für sich allein stehender Musik ist sie Teil eines ästhetischen Medienzusammenhangs aus Bild, Wort und Klang. Filmmusik erzeugt im Hörer das Gefühl, im Kino zu sein.⁴⁶⁶ In *Johnny Shines* geschieht dies über die Bildmotivik: Einzelne signifikante Details rufen sofort weitere Details in der Vorstellung des Lesers auf, bereichern den fiktionalen Raum an, füllen ihn und machen ihn zum individuellen Raum des Lesers. Das Gefühl von Echtheit stellt sich ein, da der fiktionale Raum der Erzählung dem Leser so detailliert erscheint wie die Realität, die sich eben dadurch auszeichnet, dass es immer Überflüssiges gibt. In der Literatur ist dies nur schwer zu realisieren, da alles Berichtete zunächst als bedeutsam erachtet werden muss. Literatur kann diesen Effekt nur auf Umwegen erzeugen – bei Roth geschieht dies, indem er den Leser dazu verleitet, diesen Raum selbst auszustatten.

Die Erzählsituation präsentiert sich als äußerst komplex.⁴⁶⁷ Die Rahmenerzählung wird von einer Ich-Erzählerfigur berichtet, die sich mit Johnny in Blade scheinbar in der unmittelbaren Gegenwart (1993) trifft und ein Gespräch führt, nur um gleich hinterherzuschicken, dass sie nur die „Erinnerung an das Gespräch jener Nacht“ (RJ, 15) wiedergibt, also von einem unbekanntem, späteren Zeitpunkt aus erzählt, der nach dem Ende der Erzählung, nämlich nach dem „Tag der Jahrtausendwende“ (RJ, 162), also sieben Jahre später gelegen sein muss.⁴⁶⁸ In der erzählten Erinnerung der Ich-Erzählerin ist Johnny vor ein paar Tagen aus Shinbone gekommen und hat sich in Blade der Polizei gestellt wegen des Mordes an Hallie. Im Gefängnis von Blade besucht ihn die Ich-Erzählerin und unterhält sich mit ihm über die vergangenen Tage in Shinbone: Johnny berichtet ihr, wie er Hallie dort bei einer Beerdigung

⁴⁶⁶ Aus demselben Grund ist es dem heutigen kinosozialisierten Hörer beispielsweise nicht mehr möglich, Werke von Claude Debussy zu rezipieren, ohne die unmittelbare Assoziation zum Film zu vollziehen. Debussy orientierte sich an der ästhetischen Kategorie des Atmosphärischen und versuchte sich dafür vom musikalisch erstarrten Regelsystem zu befreien. Seine Musik war aufgrund ihrer stimmungshaft evozierenden Kraft mittels klangfarblich differenzierter Instrumentation und schillernder Harmonik Vorbild der modernen Filmmusik: „‚Fêtes‘ [...] evoziert das Durcheinander von Blasmusik aus verschiedenen Richtungen in einem nächtlichen Park, deren Klänge sich in den Bäumen verfangen und bald mehr, bald weniger deutlich zu hören sind.“ Lexikonartikel zu ‚Debussy‘: Hirsbrunner (2003, 149).

⁴⁶⁷ Übersichtliche und differenzierte Darstellungen der Struktur von Rahmen- und Binnenerzählung, sowie der komplexen Erzählsituation liegen bereits vor: Braun (2010a, 190f.) und Mauz (2005, 91f.).

⁴⁶⁸ Zu den komplexen Zeitverhältnissen vgl. das hilfreiche, aber dennoch nur annäherungshafte Schaubild bei Mauz (2005, 91).

getroffen hat, auf der er versucht hat, den Toten Ethan Jaynes wiederzuerwecken. Danach hat sie ihn zu einer Autofahrt eingeladen und ihn dort um etwas gebeten: die Wiedererweckung einer alten Freundin. Auf dieser Autofahrt wiederum erzählt Johnny dann die Geschichte seiner Familie, Kindheit, Jugend und seiner Schwester: wie er unabsichtlich die Kirche in Brand steckte und später ebenso versehentlich seine Schwester erschießt. Am Ende schließt die Erzählung auf der Ebene der Rahmenhandlung, in der die Ich-Erzählerin von dem Geschehen um die Jahrtausendwende herum berichtet, das die Entstehung der „Legende von Johnny“ (RJ, 162) begründet: Als nämlich der Sarg seiner Schwester geöffnet wird und sich als leer erweist – ihre Auferstehung also geglückt sein muss.

Wie diese Darstellung der Handlung andeutet, wird die Erzählung vom Erzählen bestimmt, was sich im Text in der Dominanz der wörtlichen Rede widerspiegelt. Die Ich-Erzählerin richtet ihre Rede direkt an den Leser, wenn sie ihn gleich zu Anfang darauf hinweist, dass sie von ihrer „Erinnerung an das Gespräch“ mit Johnny berichtet, „nicht das Gespräch selbst“, nur die Erinnerung (RJ, 15). Die weiteren Binnenhandlungen werden ebenfalls innerhalb von Dialogsituationen wiedergegeben, in denen eine Person der anderen berichtet. So rücken das Berichten, Erzählen von Geschichten, Fragen und Antworten in den Mittelpunkt. Die jeweiligen Sprecher werden nur minimal in der Umgebung zeitlich und räumlich verortet, auch Dialoge werden ohne Angabe des Sprechers, ohne jegliche zusätzliche Informationen zu den Redenden oder ihrem Verhalten, lediglich mit Spiegelstrichen gekennzeichnet, wiedergegeben. Dies lässt den Text als direkte Übermittlung erscheinen, als Transkription eines Dialogs⁴⁶⁹. Dieser dramatische Modus reduziert die Distanz, da Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfallen. Im Lesefluss entsteht der Effekt von erfahrener Authentizität im Eindruck von eben jetzt redenden Personen – eine sprechende Stimme lässt einen Körper als anwesend vermuten. Dieser Eindruck wird immer wieder gebrochen durch den Sprung auf andere Handlungsebenen, auf der der Leser wiederum in einen neuen Dialog eintaucht, wieder neue Stimmen hört (vgl. RJ, 75). Die sprechende Stimme erweckt die Geschichten zum Leben – die Macht des gesprochenen Wortes betreibt die Handlung. Gleich zu Beginn lenkt Roth die Aufmerksamkeit auf die sprechende Erzählstimme, die der Leser während der Lektüre im Kopf hört. Die bereits auf der ersten Seite des Romans in Erscheinung tretende Stimme eines „ich“ (RJ, 9) ordnet der Leser zunächst einem männlichen Sprecher zu, da der Titel einen *Johnny Shines* ankündigt und zum anderen der ‚Wilde Westen‘ von männlichen Protagonisten dominiert ist. Wenige Seiten später offenbart sich die Stimme jedoch als einer Frau

⁴⁶⁹ Der Eindruck entsteht, auch wenn die Transkription eines tatsächlich stattgefundenen Gesprächs – wie eloquent auch immer die Sprecher sein mögen – viel mehr Unterbrechungen, Auslassungen, Abbrüche, Unvollständigkeiten, Interjektionen oder Verzögerungslaute enthalten würde. Der Effekt generiert sich hier aus der Tatsache, dass außer der wörtlichen Rede keinerlei weitere Informationen gegeben werden.

zugehörig und erzeugt damit einen Effekt, der mit einem Tonspurwechsel vergleichbar ist.⁴⁷⁰ „Immer wieder war ich gezwungen, mich ihm wie eine Fremde zu nähern, die dann alsbald Vertrauen zeigen sollte.“ (RJ, 15) Die Stimme bekommt überdies als „die Fremde“ plötzlich einen Körper, der sich nähert – dem Leser nähert und auch sein Vertrauen sucht. Dieser narrative ‚Kniff‘ lenkt die Aufmerksamkeit auf die Erzählerfigur, er möchte wissen, wer das ist und hält folglich Ausschau nach diesbezüglichen Hinweisen.⁴⁷¹ Die detektivische Suche nach Antworten auf offene Fragen ist der Handlung bereits von Anfang an inhärent. Dem Leser stellen sich viele Fragen: Ob ein Verbrechen geschehen ist, ob Johnny etwas damit zu tun hat, wer Johnny überhaupt ist und wer Hallie Doniphan, wer ihre Freundin – und nicht zuletzt, in welchem Zusammenhang dies mit der Erzählerin steht? Der Leser begibt sich auf die Suche nach Antworten auf seine Fragen und beginnt, die Zeichen zu lesen. „Frag mich!“ (RJ, 79) fordert der Text.

Das Klären von Identitäten, die Frage nach der Herkunft, die Rekonstruktion des Geschehenen sind die treibenden Kräfte der Erzählung. Der Leser wird mit Spannung bei der Stange gehalten. Roth arbeitet mit klassischem, aus dem Verlauf der Handlung resultierendem *suspense* nach dem Vorbild Alfred Hitchcocks: Wer ist wer und wer hat was getan? Dem Text unterliegt eine Was-Spannung oder auch Rätsel-Spannung⁴⁷², die aufgrund von offenen Fragen entsteht, deren Beantwortung stückweise erfolgt und auf eine finale Auflösung hin zusteuert. *Suspense* als Mittel zur Leserbindung und körperlichen Affizierung⁴⁷³ weckt den Drang zum Weiterlesen und das Gespannt-Sein auf den Fortgang oder den Ausgang der Handlung. Das Aufrechterhalten der Spannung gelingt, da Roth zur kurzen Form neigt. Seine Texte überschreiten meist keine Länge, die innerhalb von Stunden zu lesen wäre. Gefördert wird im vorliegenden Fall das zügige Lesen zusätzlich durch den meist äußerst großräumigen Druck. Die Kürze der Texte ermöglicht ein intensives Leseerlebnis, das den Text in seiner strukturierten, hierarchisierten und arrangierten Gesamtkomposition aus Anfang, Mitte

⁴⁷⁰ Hieran soll keine weitere geschlechtsspezifische Typisierung der Erzählung angeschlossen werden, wie sie die Genderforschung untersucht und problematisiert; vgl. dazu Bode (2011, 277-287). Von Bedeutung ist an dieser Stelle lediglich der wahrnehmbare Sprung zwischen der medialen Qualität einer männlichen und einer weiblichen Stimme.

⁴⁷¹ Diese Unbestimmtheit der Ich-Erzählerin führt gelegentlich dazu, dass in der Sekundärliteratur von einer unzuverlässigen Erzählerin gesprochen wird [Horstkotte (2012b), Kopp-Marx (2010b)]; dieses Urteil scheint mir jedoch nicht gerechtfertigt, da sie lediglich unbestimmt bleibt bzw. die Entschlüsselung ihrer Identität Teil der Handlungsmotivation ist; aus der Tatsache, dass der Leser ihre Identität nicht überprüfen kann, lässt sich m. E. keine Unzuverlässigkeit ableiten. „Von unzuverlässigem Erzählen spricht man gemeinhin, wenn der Leser begründeten Anlaß hat, einer Erzählung zu mißtrauen.“ Bode (2011, 266); ein solcher Anlass muss nach Bode ein konkreter Widerspruch in der Narration vorliegen, der hier jedoch nicht gegeben ist.

⁴⁷² Vgl. dazu Wenzel (2001, 22-35).

⁴⁷³ Ein amerikanischer Rezensent von *Johnny Shines* fühlt sich sogar an einen der großen Meister der Spannung, an Stephen King erinnert, „who so ably mixes classic suspense with modern American popular culture“, und attestiert Roth damit dessen handwerkliches Können, weist aber gleichzeitig auch auf den wesentlichen Unterschied hin, dass Roth sich eben nicht in einer Fantasiewelt bewegt: Kluempers (1995, 69).

und Ende wahrnehmen lässt, im Gegensatz zu den formal diversen und kürzeren Einheiten bei Goetz oder dem zwar formal homogenen, jedoch inhaltlich gleichrangigen Textaufbau bei Meinecke. Roths Text erlaubt den Aufbau von Emotion als tatsächliche Erfahrung.

Der Leser beginnt bei einer Situation, die sich ihm als rätselhaft präsentiert, da ihm gewisse Informationen vorenthalten werden. Es gibt ein Geheimnis um Johnny, das der Leser gemeinsam mit der fragenden Ich-Erzählerin herausfinden will. Sie versuchen, „Licht auf sein Geheimnis zu werfen“ (RJ, 15). Die Erzählung inszeniert die dialogische Investigation und rekonstruiert den Tathergang: „Was“, „woher“ (RJ, 16f.), „wie“, „warum“ (RJ, 25), „welche“, „woher“ (RJ, 52f.) fragt sie Johnny und fordert ihn auf: „Erzähls mir.“ (RJ, 18) Fragen über Fragen durchziehen den gesamten Text. Das Fragen entspringt der Sehnsucht einerseits nach Aufklärung, andererseits aber auch nach Rückführung in den Urzustand, um einen (Neu)Anfang zu ermöglichen.⁴⁷⁴ Es erscheint in diesem Zusammenhang nicht bloß als Methode des Wissenserwerbs, sondern generell als Zeichen der Unschuld und Offenheit gegenüber der Welt.

Zentrale Handlungsmotivation ist die Enträtselung der Figuren, denn umgekehrt versucht auch Johnny herauszufinden, was die Ich-Erzählerin und auch Hallie von ihm wollen. Der Leser identifiziert sich aufgrund seines eigenen Interesses mit dem jeweiligen Fragesteller. Die wechselnden Rahmen- und Binnenhandlungsebenen rücken immer wieder andere Figuren als Sprecher in den Vordergrund und rücken als Fragesteller an die Identifikationsposition des Lesers. Der Versuch, ihre Identitäten herauszufinden, begleitet den Leser durch die gesamte Erzählung, da dies sich immer mehr als Schlüssel zur Lösung aller sich stellenden Rätsel vermuten lässt und eine unmittelbare Verbindung zwischen ihnen allen bestehen muss. Der Leser muss sie auferstehen lassen aus dem, was ihm der Text bietet. So wie es Johnny bereits auf den ersten Seiten der Erzählung dem *Airstream* entsteigenden Mädchen zuruft, es vielmehr anspricht: „Auferstanden!“ (RJ, 11) Wie ein roter Faden durchzieht das „lebendig machen“ (RJ, 33), „wach auf!“ (RJ, 66), „zum Leben erwecken“, „ins Leben zu rufen“ (RJ, 80), „Auferweckung“, „wiederzuerwecken“ (RJ, 93) die Erzählung. Die Erweckung geschieht durch das Wort, das gleichzeitig benennt, was es tut: „Lebendig.“

- Da teilte sich die Stille und flüsterte dir in den Rücken: das Wort, das die Stille geteilt hatte, zu.
- Und das war?
- Lebendig.
- Das Wort war lebendig... War es ‚lebendig‘, das Wort, oder war das Wort lebendig?
- Weißt du den Unterschied? (RJ, 19f.)

Verlebendigen heißt Fragen stellen (RJ, 78) und Antworten erhalten. Die sukzessive Vergabe der Informationen im Verlauf der Handlung verändert immer wieder das Bild, das sich der

⁴⁷⁴ Vgl. Jauß (1989).

Leser von den jeweiligen Personen zunächst gemacht hat. In kurzen Momenten der Erkenntnis verschiebt sich die Bedeutung des bisher Erzählten.

Darüber schwebt beständig eine Frage im Raum: Ob die Interviewende und Hallie überhaupt Personen sind oder lediglich Visionen Johnnies? Führt er mit ihnen Gespräche im Kopf und heißt der Text deshalb im Untertitel „Seelenrede“? So fragt Johnny Hallie schließlich:

- Wer bist du, Hallie, daß du die Geschichte weißt? Und bis zu Ende?
- Deine Begleiterin bin ich. Erinnerin, Muse. Die deine Geschichte weiß, übers Ende hinaus.
- Das ist die Seele.
- Das sagst du. (RJ, 156)

Die hierin suggerierte ‚Auflösung‘ der Identität Hallies und der Offenbarung des Dialogs als Selbstgespräch Johnnies mit seiner Seele wird jedoch sogleich wieder gebrochen. Ganz im Sinne eines Kriminalromans offenbart sich im allerletzten Satz die Erzählerin als Schwester Johnnies, indem sie von ihm als „meinem Bruder“ (RJ, 163) spricht. Diese revelatorische Erkenntnis führt zu einer plötzlichen Verschiebung und Verdichtung auf mehreren Ebenen. Die die ganze Zeit über sprechende und dem Leser so vertraut gewordene Stimme bekommt plötzlich eine Identität und einen Körper, wobei gleichzeitig zu dieser Identifizierung eine Irritation entsteht, da es die für tot gehaltene Schwester ist, die nun spricht. Dem Leser wird die sprechende Stimme überdeutlich bewusst, indem ihm die Ungeheuerlichkeit klar wird, *wer* da spricht – die ganze Zeit schon gesprochen hat. Dies bindet die Erzählung an ihren Beginn zurück, da der Leser sein ganzes Leseerlebnis neu überdenken muss: Die Erzählung selbst stellt, dem Untertitel entsprechend, die Wiedererweckung der Toten dar, denn mit ihr vollzieht sich die Auferstehung Sharons, der toten Schwester Johnnies – mittels treibender Kraft des Erzählens.

Der Text selbst legt nahe, wie es möglich ist, dass Sharon erzählen kann: weil sie in ihrem Bruder auferstanden ist und nun aus ihm spricht. In der Jesusparabel, die ihm sein Vater erzählt hat, bringt Jesus als Dreizehnjähriger den Knaben Judas um und muss ihn anschließend in einem kannibalischen Opferritus wiedererwecken, indem er ihn zerteilt und isst. Johnny hat seine Schwester Sharon ebenfalls im Kindesalter getötet und klagt sich selbst zu Beginn der Geschichte an, eine Frau getötet und verspeist zu haben, weswegen er nun im Gefängnis sitzt. Das Gefängnis hegt die Gedanken Johnnies ein, innerhalb dessen Mauern er Zwiegespräche führt – mit sich selbst. Die schreckliche Erinnerung an seine Tat wird von seinem Schuldbewusstsein immer wieder an die Oberfläche gedrängt. Er ist nicht in der Lage, sich selbst damit auseinanderzusetzen: Die Stimme muss sich ihm immer wieder „wie eine Fremde“ nähern, also als die seiner Schwester, denn nur sie darf ihm Vorwürfe machen. Er selbst wird von seiner Schuld zur Passivität erdrückt und ist nur noch zu Wiedergutmachungsversuchen – Wiederbelebungsversuchen – fähig. Erst die Wiedererweckung der Schwester *in sich*, ihre Stimme *in ihm*, die seine Schuld aussprechen darf, führt zu einer

Auseinandersetzung mit der Tat. Erst in der dialogischen Versöhnung mit der Schwester, wird er von seiner Schuld befreit. Mittels des *Berichtens* richtet sich Johnny selbst.⁴⁷⁵

Die Enthüllung am Ende bietet dem Leser nicht die Befriedigung einer endgültigen Lösung, dem *dissolve* gleich scheint hinter der faktischen Auflösung des Rätsels eine weitere Wahrheit hindurch: die prozessuale Ästhetik durch Präsent-Werden und Transparent-Werden. Die Dynamik des Textes entfaltet sich aus dem Aufbrechen und Transparentmachen der phänomenalen Wirklichkeit und dem Fokussieren eines entscheidenden Augenblicks, „der dann im Sog der Aufhebung der sich zuvor akkumulierenden Gespanntheit zum Sprungbrett einer Bewegung des Transzendierens werden kann“⁴⁷⁶.

2.2.3 Epiphanien des Profanen, das Fremde im Eigenen

Der Text erzeugt einen Schwebezustand zwischen zwei Ebenen, zwei medialen Qualitäten, zwei Bildwelten, da sie zu keiner Vereindeutigung in eine Richtung hin tendieren. Roth erzählt von deutlich (Wieder)Erkennbarem und doch minimal Verschobenem. Er verwendet die markanten Namen der Filmfiguren Hallie Ericson/Stoddard und Tom Doniphon und stellt so den Bezug zu *The Man Who Shot Liberty Valance* offen aus, weicht jedoch dahingehend von der Filmhandlung ab, als er die beiden Namen kombiniert und so Hallie (Vera Miles) nicht mit dem Anwalt Ransom Stoddard (James Stewart) verheiratet, sondern mit dem Cowboy Tom Doniphon (John Wayne) – in minimaler Verschiebung macht er sie überdies zur „Hallie Doniphon“ (RJ, 14; Hervorhebung CK). Der Vorname des Anwalts Ransom Stoddard verschiebt sich zum Nachnamen von Ethan Jaynes Freund Lee Ransom (RJ, 39). Shinbone, der Schauplatz der Handlung im Film, liegt in der Erzählung „I Tagesreise entfernt“ (RJ, 12). Auch in den Bibelgeschichten weicht Roth von den überlieferten Texten ab und wandelt sie in eigene Legenden um.⁴⁷⁷ Im Bildbereich entstehen aus deren Überschneidungen ebenfalls schwebende Bedeutungsverschiebungen: Ethan wird von seinem Freund Lee am Fuß an einem Seil aufgehängt – beim Lassowerfen, genannt „roping“ (RJ, 40) zeigen Cowboys traditionell ihr Können – und baumelt „wie ein großes, wütendes ‚X‘“ am „Balkenkreuz“ (RJ, 41), in einer minimal verdrehten Kreuzigung.

Diese Verschiebungen verdichten sich in regelmäßigen Abständen zu Momenten der Erkenntnis, entlang der Enträtselung des Geheimnisses, das nach und nach aufgedeckt wird. Die wiederzuerweckende Freundin Hallies ist Johnnies Schwester Sharon (vgl. RJ, 102), die Ohren des Judas in der Geschichte waren mit Wachs verschlossen, sodass Jesus diesen nicht mit Worten hatte beschwören können (vgl. RJ, 112), Johnny hat seine Schwester erschossen (vgl. RJ, 139). In diesen Momenten löst sich der Schwebezustand für einen kurzen Augenblick auf,

⁴⁷⁵ Vgl. den Band von Baßler/u. a. (2011).

⁴⁷⁶ Zwick (2005, 58).

⁴⁷⁷ Vgl. Braun (2005, 17).

indem der Erzählfluss kurz zum Stillstand kommt. Wie das Einrasten eines Rädchens in einem Getriebe passt plötzlich eines zum anderen. Es wird erkennbar, wie eines mit dem anderen zusammenhängt. Mit dem Einrasten kommt auch alles andere vorübergehend zum Stillstand – zu einer Bedeutung. Bevor sich unmittelbar danach der Handlungsverlauf erneut in Bewegung setzt und neue Fragen wieder alles diffundieren und ins Vage führen.

- Waren die Eltern nicht schon im Raum?
- Vielleicht. (RJ, 140)

Die „revelatorische Ästhetik“⁴⁷⁸ Roths vollzieht sich anhand dieser durchgängigen initialen Momente. In Anlehnung an biblische Geschichten und antike Mythen unterscheidet Roth diese in drei verschiedene Qualitäten, die jedoch alle Teil eines Wirkungskomplexes sind:⁴⁷⁹ Die „Orpheusekunde“ ist die „Sekunde des Versagens“, da das Vertrauen in „die Kraft des Unbewussten“ (RT, 43) fehlt, die „Magdalenensekunde“ dann ist die „Sekunde der Wiedererkennung“ (RT, 111), des gegenseitigen An-Erkennens, des Sich-Erkennens in Anerkennung des Unbewussten, die „Thomassekunde“ ist die Sekunde der Totenerweckung, der Verlebendigung, der sinnlichen Gewissheit, in der „Schreiben und Erleben noch ungetrennt“ (RT, 14) sind. Es sind Augenblicke, denen die Qualität eines kurzen physischen Stillstands eigen ist, eines Innehaltens ob einer eintretenden Erkenntnis. Diese Erkenntnis entspricht auch einer Selbsterkenntnis, verstanden als Augenblick der Selbsterkenntnis im Anderen, der Auferstehung im Anderen durch die Erkenntnis einer Zugehörigkeit. „Es geht um einen Augenblick der Aufhebung jener Dissoziation, die als Entzweiung mit der Welt und sich selbst eine fundamentale Erfahrung des Individuums in der entzauberten Moderne bildet.“⁴⁸⁰

Roths Texte entwickeln sich auf diese „Momente existenzieller Evidenz“⁴⁸¹ hin, die durch Gleichzeitigkeit von sinnlichem und kognitivem Erkennen entstehen. Die Sprache der Bibel ist wie keine andere zur Erweckung dieser Momente geeignet, ist sie doch von Luther als Sprache des Herzens konzipiert worden – als „Herzesschrift“⁴⁸². In Luthers voraufklärerischem Menschenbild ist noch das Herz zuständig für das Verstehen:

Das Herz ist Sitz des geistigen Vermögens, Verstand, Gefühl, Wille, Urteilsvermögen, Gedächtnis und anderes mehr. In seinem Herzen als dem Zentrum seines persönlichen Bewußtseins und

⁴⁷⁸ Zwick (2005). [im Titel]

⁴⁷⁹ Braun ordnet die Magdalenensekunde *Riverside* zu, die Orpheusekunde *Johnny Shines* und die Thomassekunde *Corpus Christi* in ihrem Verbund als *Christus-Trilogie*; nach diesen drei ‚Sekunden‘ lässt sich jedoch auch *Johnny Shines* entschlüsseln; Braun (2005, 19).

⁴⁸⁰ Braun (2004, 443).

⁴⁸¹ Laak (2010, 219): „Nahezu alle seine Texte sind auf einen Moment der Epiphanie, des Aufscheinens einer Erkenntnis und Einsicht oder des Déjà-vus hin konzipiert, die die besondere Wirkung ausmachen. Dem Leser wird etwas klar, ihm leuchtet etwas ein.“

⁴⁸² Schneider (1986).

Erkenntnisvermögens empfängt der Mensch im Alten Testament die Gebote Gottes, im Neuen Testament Gnade und göttliche Erleuchtung.⁴⁸³

Das Wort ‚Herz‘ meint bei Luther demnach nicht nur das Gefühl im Gegensatz zum Verstand, sondern beides. Luthers voraufklärerische Vorstellung von der Einheit von Denken und Fühlen, von Verstand und Herz entspricht der heutigen Tendenz, deren Aufspaltung als artifiziell zu werten und dem Gefühl eine intellektuelle Fähigkeit zuerkennen zu wollen. Der Heilige Geist spricht dem Menschen direkt ins Herz. Glaube kommt aus dem Herzen, denn er entsteht nicht nur aus dem intellektuellen Prozess des Hörens, Verstehens und Für-Wahr-Haltens, sondern auch aus dem Als-Wahr-Empfinden. Das eigene Erleben ist von Bedeutung und bedeutungsstiftend. „Wissen und Fühlen verschmelzen so im Herzen zur Einheit des Glaubens.“⁴⁸⁴ Luthers Bibelübersetzung fußt auf der Überzeugung, dass Textverständnis nur in der Verbindung aus affektiver und intellektueller Erfassung der Worte erreicht werden kann – in engem Zusammenhang von Gedanke, Gefühl, Wort und Glaube. Seine deutsche Übersetzung versucht demnach nicht nur eine Wiedergabe des Inhalts zu sein, sondern auch durch ästhetische Mittel eine affektive Wirkung zu erzeugen.

Roth stellt sich damit selbst in die Nähe des Theologen und Therapeuten Eugen Drewermann⁴⁸⁵, der für eine leserzentrierte Auslegung der Bibel eintritt. Die Kunst der Schriftauslegung besteht nach ihm darin, sie zum Klingen zu bringen. An diesem spezifischen biblischen Effekt der Verlebendigung aus ihrer sprachlichen, strukturellen und semantischen Beschaffenheit heraus ist Roth interessiert. Ebenso folgt er Drewermann als Vertreter einer tiefenpsychologischen Exegese der Bibel. Die Geschichten dienen der Versöhnung des Menschen mit der Natur, mit seiner Natur. Auch der US-amerikanische Jung-nahe Psychoanalytiker Edward F. Edinger gehört zu den Vorbildern Roths⁴⁸⁶: Dieser vertrat die Ansicht, dass viele Neurosen oder Psychosen mit dem Rückgang des Religiösen und der Dominanz der Wissenschaften verbunden sind und demzufolge psychisch Kranken der Zugang zu ihrer Spiritualität und Kreativität Heilung bringen kann.⁴⁸⁷ Darin knüpfen sie an die Tiefenpsychologie C. G. Jungs an, die den Zugang zum Unbewussten über (Traum)Bilder im Kopf sucht.⁴⁸⁸ Evidenz des Sinns *und* der Bewusstwerdung des Unbewussten als die zwei Spezifizierungen

⁴⁸³ Stolt (2000, 51).

⁴⁸⁴ Stolt (2000, 53).

⁴⁸⁵ Im Klappentext von *Riverside* zitiert Roth den umstrittenen katholischen Theologen und Therapeuten: „Wer einen religiösen Text liest oder auslegt, darf nicht die ausgeglühten Kohlenreste untersuchen, er muß das Kunstwerk fertig bringen, unter dem rußigen Staub die Funken zu sammeln, um das gleiche Feuer zu entfachen, aus dem die Asche stammt; und als Brennstoff dieses Feuers besitzt er nur die eigene Existenz.“

⁴⁸⁶ Mehrere Zitate von Edinger sind der Heidelberger Poetikvorlesung *Zur Stadt am Meer* vorangestellt.

⁴⁸⁷ Vgl. Burkhart (1998).

⁴⁸⁸ Roths Affinität zu C. G. Jung ist offensichtlich, da er an diversen Stellen Zitate Jungs seinen Schriften vorwegstellt.

des allegorischen Textmodells von Patrick Roth konvergieren so in der Kategorie des zu deutenden, zu enträtselnden (Traum)Bilder.⁴⁸⁹

Roth beschreibt im psychologischen Sinne archetypische Bilder⁴⁹⁰, denen das verknüpfende Sichtbarmachen strukturell inhärent ist, Bilder, die uns durch verschiedene (Mythen)Traditionen eingeschrieben sind und daraus ihre erzählerische Wirkung entfalten. Sie verweisen über sich selbst hinaus auf ein je nach Zusammenhang anders geartetes Anderes: eine höhere Bedeutung, psychische Verfassung, allgemein Menschliches, ins Innere. Winkels findet für den Vollzug der Jung'schen Bild-Lösung im Sinne einer Bild-Erlösung in Roths Texten die – ganz ernst gemeinte – Bezeichnung der „psychosanitäre[n] Praxis“⁴⁹¹. Sie vollzieht sich in der Narration, die in Beziehung setzt und Ordnung stiftet – die Narration, die in diesem Sinne Kern des Mythischen ist.

Mythos ist eine Geschichte, die man sich erzählt, um sich über sich selbst und die Welt zu orientieren, eine Wahrheit höherer Ordnung, die nicht einfach nur stimmt, sondern darüber hinaus auch normative Ansprüche stellt und formative Kraft besitzt.⁴⁹²

So ist die Erzählung *Johnny Shines* einerseits die Abbildung eines psychosanitären Prozesses, da Johnny seine Psychose verarbeitet, indem er seine Erinnerung durch das Erzählen erschließt, wobei er sich strukturell auf Pfaden alter Legenden (Löwengruben-Legende) bewegt. Andererseits macht sie für den Leser diese Praxis beobachtbar, da gezeigt wird, wie diese Praxis funktioniert, und über das Beobachten hinaus führt sie dem Leser die eigene Prägung zu Bewusstsein, indem sie konkret dessen ‚Mythenraum‘ aufruft, an seine Bilder anknüpft und die darin gespeicherten bedeutungsstiftenden Prozesse in Gang setzt. Roth verzeichnet die sinnstiftenden Mythen der Gegenwart, weshalb sein Schreiben als „mythographisch“⁴⁹³ bezeichnet werden kann. Im rein wörtlichen Sinne erweitern sich hier auch die vormals auf das Leben Heiliger beschränkten Legenden auf moderne wunderbare Erzählungen mit Heilscharakter allgemeiner Art.⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ Laak (2010, 219).

⁴⁹⁰ „Jung bezeichnet sie [die Archetypen, C.K.] als angeborene geistige Formen. Der Beobachtung sind sie nicht direkt zugänglich. Aber sie besitzen den Impuls, die Fantasie zu Bildern anzuregen. Solche Bilder tauchen auf in Träumen, Fantasien, Visionen, Mythen, Märchen und der Kunst. Ein derartiges Bild stellt einen Archetyp dar. Indem es sich im Bereich des Bewusstseins bewegt, wird es allerdings unwillkürlich bearbeitet.“ M. Neumann (2013, 29).

⁴⁹¹ Winkels (2002, 17).

⁴⁹² J. Assmann (1999, 76).

⁴⁹³ Schwab (2005, 149).

⁴⁹⁴ „Das Kriterium der Erbauung wird aufgehoben durch das generellere der Relevanz, d. h. der Darbietung bedeutungsvoller und zur Daseinsbewältigung verwertbarer Heilstatsachen. Dabei beansprucht die Legende im Textsortenspektrum einer Kulturgemeinschaft einen mittleren Verbindlichkeitsstatus zwischen autoritär-kanonischem und unverbindlich-fiktionalem Schrifttum.“: Kunze (2000, 390).

Denn mit dem letzten Kapitel biegt die eigentlich in der realen Welt verortbare Erzählung selbst in das Fahrwasser der Legendenbildung ab. Bei einem Erdbeben werden die Gräber auf dem Friedhof Shinbones freigelegt und infolgedessen der Sarg Sharons geöffnet: Außer den Banknoten und Silberbesteck ist nur das Totenhemd enthalten jedoch keine Leiche. Einige versuchen nun, eine vernünftige Erklärung dafür zu finden, aber „manche sprachen von einem Wunder“ (RJ, 163) und begründen die Legende, Johnny hätte sie wiedererweckt. Mit diesem Schluss knüpft Roth an das menschliche Bedürfnis nach einem ‚guten Ende‘ an – der Leser *will* es glauben, weil er das Gefühl hat, dass es ‚richtig‘ ist, obwohl es nicht sein kann. Auf abstrakter Ebene hat Johnny ja tatsächlich seine Schwester wiedererweckt, indem er die Umstände ihres Todes ans Licht gebracht hat und so seinen eigenen Seelenfrieden finden konnte. Damit stellt Roth die hinter der Legendenbildung stehenden Prozesse und ihre Funktion aus und macht sie an dieser Geschichte nachvollziehbar. Gleichzeitig zeigt er auf, dass die Bibel strukturell ebenfalls eine Legendensammlung darstellt: Es ist nicht wichtig, ob die Geschichten wahr sind, sondern ob wir etwas damit anfangen können.

Johnny stolpert am Anfang in die falsche Geschichte, ‚in den falschen Film‘. Ganz wörtlich gerät er auf ein Filmset, auf dem große Scheinwerfer aufgebaut sind und ihn ins *spotlight* stellen. Er gehört jedoch nicht dorthin, denn er verhält sich verkehrt: Er versucht, filmische Muster in seiner Welt abseits des Filmsets nachzustellen und wirkt deshalb auf beiden Seiten wie ein Fremdkörper. Aus diesem Grund müssen auch seine Erweckungsversuche scheitern – die Art und Weise seiner Erweckungsversuche führt zum Scheitern. Erst als er nicht mehr lediglich gesehene Muster nachspielt, sondern nach Mustern verfährt, die eine Substanzhaftigkeit, eine Gültigkeit aus ihm selbst heraus erfahren, erst da gelingt die Auferstehung.

Die realweltliche Relevanz dessen verdeutlicht eine von Roth geschilderte Begegnung in L. A. mit dem achtundneunzigjährigen, ehemaligen Schlagzeuger Lou Sederman. „No fiction“ (RT, 25) gibt dieser zur Antwort auf die Frage, was das Geheimnis seines langen Lebens und geistig immer noch aktiven Zustands sei. „Keine Bücher, keine Movies. Keine Märchen. Nichts Erfundenes.“ (ebd.) Für den zunächst verblüfften und vor den Kopf gestoßenen Schriftsteller und Filmschaffenden Roth entpuppt sich die Bedeutung dessen im weiteren Verlauf des Treffens jedoch als ganz andere: Er begibt sich mit ihm auf eine Reise in Lous Vergangenheit und nimmt so an dessen Lebensgeschichte teil, die von diesem ebenso ästhetisiert und mit Bedeutung aufgeladen wird, wie es jeder Schriftsteller mit seinem Text tut. ‚No fiction‘ meint also, dass nur ‚wahre‘ Geschichten zählen, also die, die sich an Wirklichkeitszusammenhängen orientieren – Geschichten, die nicht dem Selbstzweck dienen: Mythen der Wirklichkeit. Man muss Geschichten erzählen, als ob sie wahr wären – als ob sie keine Fiktion wären: Dafür müssen sie in der Realität wurzeln und von Wahrhaftem erzählen.

2.3 Mediologisches Erzählen bei Roth: Mythografie

Roth belebt nicht alte Mythen wieder, ist ‚nicht mythophil‘⁴⁹⁵. Der Mythos ist strukturell selbst schon Wiederbelebung, da er über die immer wieder neu erfahrbare Gültigkeit definiert ist. Roths Texte sind *neue* Mythen, insofern sie die Relevanz der alten in der Gegenwart verdeutlichen. Dies geschieht, indem mit ihnen gegenwärtige Zusammenhänge dargestellt werden: mediale, gesellschaftliche, kulturelle, mentale, psychische und physische. Roth verzeichnet die darin wirksamen und damit eben gültigen Mythen – er ist ein ‚Mythograf‘. Die vier Eingangsmottos von *Johnny Shines* umgreifen die ‚narrativen Räume‘ des Textes: Den Hollywood-Western (Kino, USA, Populärkultur), den Sohar (jüdische Mystik), die Bibel (Religion, Christentum) und Punk-Rock (Musik, Populärkultur). Der Untertitel *Die Wiederbelebung der Toten* kann demnach ebenso das Prinzip des Mythos meinen, ist doch die Verlebendigung lebloser Dinge eine Grundfigur mythischen Erzählens. Sloterdijk erklärt das Bedürfnis nach Glauben und Religion mit dem Bedürfnis nach mythischen Strukturen:

Nach mehrhundertjährigen Experimenten mit neuen Lebensformen hat sich die Einsicht abgeklärt, daß Menschen, gleichgültig unter welchen ethnischen, ökonomischen und politischen Bedingungen sie leben, nicht nur in ‚materiellen Verhältnissen‘, vielmehr auch in symbolischen Immunsystemen und rituellen Hüllen existieren.⁴⁹⁶

Roths mediologisches Erzählen lotet diese Zone zwischen Materiellem und Symbolischem aus, indem das Materialisierungspotential der symbolischen „Polymythen unserer Zeit“⁴⁹⁷ im Erzählen entfaltet wird.

Angesichts der Fülle von verschiedenen Schichten aus Geschichten in Roths Texten mag mancher „an die Architektur von Gewächsen erinnert“⁴⁹⁸ werden, so hoch ist die Verweisdichte. Folgt man diesem Bild jedoch konsequent und betrachtet den Text als Rhizom nach Deleuze und Guattari, so wird klar, dass nicht jedem einzelnen Verweis nachgegangen werden muss und kann. Die Struktur aus Einzelhinweisen mit hoher Signifikanz signalisiert vielmehr das Verweisen schlechthin, Verwobenheit und Bedeutungsoffenheit. Besonders einleuchtend wird dies an der (einzig) Stelle, an der im direkten, kursiv gesetzten Zitat ohne Quellenangabe ein Satz aus einem Buch wiedergegeben wird: „*Am Anfang war das Universum kleiner als der Punkt am Ende dieses Satzes.*“ (RJ, 23) Das Zitat verweist in

⁴⁹⁵ Vgl. Braun (2010b, 114).

⁴⁹⁶ Sloterdijk (2009, 13).

⁴⁹⁷ Braun (2010b, 127).

⁴⁹⁸ Kaiser (2008, 60). Für Kaiser ist diese Verweisdichte ein Signal, dass möglichst aufmerksam gelesen werden muss, um jeden einzelnen wahrnehmen und ihm nachgehen zu können. Er strebt letztlich eine vollkommene Deutung an, indem jeder noch so kleine Bibelbezug gefunden und gedeutet wird – er setzt den Inhalt über die Form. Dies lässt den Text enorm voraussetzungsreich erscheinen. M. E. widersetzt sich der Text jedoch gerade einer endgültigen Deutung, eröffnet vielmehr dahingehend Möglichkeiten – die (verweisende) Form ist wichtiger als der (verwiesene) Inhalt.

formaler Hinsicht auf einen Text außerhalb, in inhaltlicher Hinsicht jedoch verweist es auf die Druckerzeichen des vorliegenden Buches. Es verweist auf die Lebenswirklichkeit des Lesers, der diesen Punkt in diesem Moment tatsächlich vor sich hat. Der Satz reiht sich in die anderen Sätze ein, wie sich die Wirklichkeit des Lesers in den augenblicklich erzeugten Text einreihet. Der Satz enthält das gesamte Universum, die ganze Geschichte: Am Anfang steht „*Am Anfang*“ und am Ende das „*Ende dieses Satzes*“. Diese Abgeschlossenheit korreliert mit der Erzählung und deren Aufbau in Anfang, Mitte und Ende. Die Kürze des Textes und seine Dynamik aus einem großen und vielen kleinen Spannungsbögen machen es dem Leser möglich, ihn in seiner Gesamtheit als Einheit wahrzunehmen.

Die Bibel ist eine der ältesten Geschichtensammlungen und war das erste Buch, das gedruckt und massenhaft verbreitet wurde. Der Western bildet in kultur- und mediengeschichtlicher Hinsicht hierzu ein Äquivalent: Er ist einer der ersten und langlebigsten Kinofilmarten, die als Genre bezeichnet wurde, und umfasst so gut wie alle Medien und Erzähltraditionen der populären wie der hohen Kultur.⁴⁹⁹ Genres erfüllen im 20. Jahrhundert mythologische Funktion⁵⁰⁰: Sie bestimmen sich nicht nur über strukturelle und formale Kennzeichen, sondern auch über ihre bedeutungsstiftende Funktion im kultursemiotischen Sinne. Genres basieren auf ‚Sets kultureller Konventionen‘ und dienen der ‚Ritualisierung kollektiver Ideale‘, indem sie wie der Mythos in einem System aus Wiederholung und Veränderung innerhalb eines relativ stabilen Grundmodells agieren.⁵⁰¹ Der Western ist das prägnanteste, in sich konsistenteste und dauerhafteste aller Filmgenres und macht in sich eine Wandlung durch – vom Mythos zum Metamythos. Western täuschen die Form von Chroniken vor, erzählen von scheinbar historischen Gegebenheiten und von den amerikanischen Idealen von Pioniergeist und Freiheitskampf. Stattdessen bringen sie von Wunschvorstellungen geleitete Mythen hervor – unter Stereotypisierung, einseitigen Betrachtungen, Verfälschungen, Übertreibungen oder schlichten Erfindungen. Die so genannten Spätwestern thematisieren dann, wie es zu dem in ihren Vorgängern transportierten Mythos kam und wie das begründet ist. Sie erzählen insofern tatsächlich wahre Geschichten, sind also wirkliche Chroniken – Chroniken der Entstehung des Western-Mythos aus der amerikanischen Gesellschaft heraus. Fords Western *The Man Who Shot Liberty Valance* ist ein solcher Spätwestern, der die Legendenbildung des amerikanischen Traums dekonstruiert. Roths Anlehnung daran stellt die Erzählung also ebenfalls auf die Metaebene: Er aktualisiert die Mythen nicht nur, sondern fragt auch nach ihrer Funktion – für jeden einzelnen, nach den ihm eigenen Mythen.

„If the legend becomes fact, print the legend.“ lautet das selbst bereits legendär gewordene Zitat am Ende des Westerns, das die Funktion von Mythen auf den Punkt bringt. Sie sind selbst nicht der realweltlichen Wahrheit verpflichtet, sondern schaffen im Idealfall realweltliche

⁴⁹⁹ Vgl. Linz (1983, 19).

⁵⁰⁰ Vgl. zur Entwicklung der Kino- und Fernsehgenre sowie des Begriffs Schweinitz (1994).

⁵⁰¹ Vgl. Schweinitz (1994, 105).

Wahrheit. Die Legende erzählt keine faktuale Wahrheit, aber eine symbolische, denn sie verleiht den jeweiligen Sehnsüchten und Wünschen einer Zeit Ausdruck und kann darüber realweltliche Fakten hervorbringen.

3 Georg Klein – Detektion im Hallraum der Sprache

Und das Telefon sagt Du
und ich hör ihm weiter zu
und es sagt nur immer Du,
Du.

Andreas Dorau (1995)

3.1 Klein, der Hybridiseur

Erst als Heranwachsender, im Alter von 13 Jahren, führte Georg Klein sein erstes Telefongespräch und erlebte die mediale Vergegenwärtigung der entfernten Person so eindrucklich, dass er es bis heute für möglich hält, „dass aus dem Telefon das absolut Unterwartete kommt. Ich wäre nicht überrascht, wenn sich am Telefon ein Verstorbener meldet.“⁵⁰² Die mediologische Faszination für Verbindungs- und Übermittlungstechniken spricht aus jedem seiner Texte: „Kleins Poetologie beruht auf Medienreflexion.“⁵⁰³ Seine Texte sind voll von Medien: von komplexen Datenverarbeitungs-, Kommunikations- und Speichermedien über Transport- und Verkehrsmedien bis hin zu Waffen und Werkzeugen. Sie alle dienen in je spezifischer Weise der menschlichen Extension und Intention, der Erweiterung nach Außen und Erschließung des Inneren.

Die Literatur ist für Klein ein „Hypermedium, das alle andere Medien in sich einschließt“ und folglich „die Beschreibung von medienrelevanten Merkmalen“ erlaubt, „die über das eigene (literarische) Medium hinausgehen“⁵⁰⁴. Neben einer allgemeinen Medienreflexion steht diese spezifische Leistungsfähigkeit von Literatur in all ihren Ausprägungen von trivial bis anspruchsvoll im Zentrum der Prosa Kleins. Klein ist ein Vielleser, der dem Grund für die eigene Lesesucht nachgegangen ist und diese Erkenntnisse in seine Poetologie eingespeist hat. Besonders interessiert ihn dabei die große Anziehungskraft der Unterhaltungsliteratur, deren Machart die Fähigkeit zur Affizierung einer breiten Masse begründet. In den Jahren 1999 bis 2001 veröffentlichte Klein in der Frankfurter Rundschau in loser Folge eine

⁵⁰² *Medien* auf G. Klein (2007). Die Erzählungen *Antennen*, *Europa erleuchtet*, *Crime Tingu* und *Shanghai Schicksal* auf dem Hörbuch sind 2010 mit anderen in dem Band *Die Logik der Süße. Erzählungen* veröffentlicht worden und werden unter der Sigle KS zitiert. Die kurzen Essays *Medien*, *Namen*, *Die Form der Erzählung* und *Aberglaube* sind nur auf dem Hörbuch enthalten.

⁵⁰³ Zeller (2013, 231); den Versuch einer Poetologie Kleins unternimmt ebenfalls Stephan Kraft (2012); Kraft berücksichtigt allerdings nur Selbstaussagen Kleins und überprüft diese nicht an dessen Texten, wohingegen Zeller sich ausschließlich auf das literarische Werk stützt.

⁵⁰⁴ Zeller (2013, 231).

19-teilige Kolumne mit dem Untertitel *Aus einem kleinen Kanon schlechter Bücher*. In jedem Artikel widmete er sich einem bestimmten Autor, dessen Name mit dem Zusatz *Schundautor* jeweils den Titel bildet. ‚Schundautor‘ gerät bei Klein zum ‚Ehrentitel‘⁵⁰⁵, mit dem er Schriftsteller auszeichnet, die eine nachhaltige, positive Wirkung auf ihn ausübten, wenngleich ihre Texte ästhetische, inhaltliche oder handwerkliche Mängel aufweisen. Seine ‚Kolumne ist darum durchzogen von dem Bedauern, dass die Autoren, die ihn zu fesseln vermochten, nicht besser waren‘⁵⁰⁶. Klein ist von der Dürftigkeit der Krimis von Edgar Wallace erschüttert, als er diese im Erwachsenenalter noch einmal liest und ist andererseits fasziniert davon, was die Fantasie seines jugendlichen Ichs aus diesen Texten zu machen wusste.⁵⁰⁷ Er würdigt mit seinen Kolumnen Literatur, die beim Lesen zu fesseln vermag, also eine Literatur, die nicht per se bewertet werden kann, sondern erst im Leseakt.

Autorschaft, lässt sich nun präzisieren, wird entworfen als Geburt aus dem Geist der Schundlektüre, und dementsprechend ist ‚Schund‘ bei Klein keine Schmähung, sondern ein, wenn auch ambivalenter, Ehrentitel.⁵⁰⁸

Die allen Texten gemeinsame Faszinationskraft liegt nach Klein darin begründet, dass sie in ihrer genrebedingten Oberflächlichkeit gleichzeitig in eine Tiefe reichen, indem sie leserseitig kollektive Bedürfnisse berühren und so mentalitätsgeschichtliche (Selbst) Beobachtungen zulassen. Wie für Kracauer Unterhaltungsfilme gerade in ihren ‚Oberflächenerscheinungen‘⁵⁰⁹ das kollektive Unbewusste spiegeln, offenbart für Klein Schundliteratur eben solche Dispositionen. Stephen King nimmt demnach ‚die Sucht und Sehnsucht des Spannungslers radikal ernst‘ und ködert ihn in jedem Buch mit dem *einen* fantastischen Einfall, der ihn ‚durch viele Seiten mit klappernden Dialogen und stereotypen Beschreibungen arbeiten‘ lässt – in der sicheren Gewissheit, dass dieser eine Einfall kommen wird; in Edgar Wallace’ ‚Fließband‘-Krimis als ‚immer neue Abbilder der Dürftigkeit‘ erkannte sich die deutsche Gesellschaft der 1950er Jahre wieder und verschaffte so Wallace’ Werk eine Renaissance. Auf besonders feinsinnige Weise vermag Klein zu differenzieren, wie sich innerhalb Michael Endes Romanen die Bandbreite des deutschen Fantasiepotentials entfaltet und wie dies immer affiziert, jedoch mit völlig unterschiedlichem Ziel: Ist *Die unendliche Geschichte*

⁵⁰⁵ Müller (2000).

⁵⁰⁶ Müller (2000). Dazu Klein selbst in einem Interview: ‚Allerdings verbindet sich für mich mit den trivialen Schmökern meiner Kindheit auch der Schmerz, dass sie oft nicht so gut sind, wie sie sein könnten.‘ Feldmann/Feldmann (2000).

⁵⁰⁷ Vgl. dazu Jürgensen (2013, 50).

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Kracauer (2012, 16). ‚Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, daß sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.‘ S. 14. Die ‚Oberflächenerscheinungen‘ des Films liefern ‚Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen‘, S. 16. ‚Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der kollektive Mentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.‘ S. 15. Kracauers Verständnis von Mentalität ‚impliziert keineswegs den Begriff eines feststehenden Nationalcharakters‘, sondern ‚befaßt sich mit dem psychologischen Grundmuster eines Volkes zu einer bestimmten Zeit‘, S. 17f.

(1979) von „wüstem teutonischen Furor“ an Fantasie getrieben, der ungebremst in „das Dröhnen des totalen romantischen Bürgerkriegs“ führt, wie es des Deutschen Vorstellungskraft in der Vergangenheit bereits tatsächlich getan hat, so ist *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer* (1960) von „genialem Augenmaß“ bestimmt, das in seiner Kleinheit und Unvollständigkeit doch die Kraft der Einfälle umso effektiver entfalten kann.

Mit seiner Kolumne rehabilitiert Klein den Affektwert von Literatur, indem er dessen Funktionalität differenziert und plausibilisiert. Sein darüber hinausreichendes Ziel ist es, aufzuzeigen, dass diese Attraktion nicht zwingend mit fehlendem ästhetischem Anspruch einhergehen *muss*, denn nicht alle gern gelesenen Bücher seiner Jugend waren gleich:

Wenn ich mir als Kind aus der Bibliothek in Augsburg einen Sammelband mit dem Titel Gruselgeschichten der Weltliteratur ausgeliehen und das Buch von vorne bis hinten durchgelesen hatte, dann merkte ich, dass die Geschichte von diesem „Poe“ irgendwie anders war. Und beim zweiten Lesen ermöglichte diese Geschichte als einzige eine neue, aber wiederum hochintensive Phantasieerfahrung.⁵¹⁰

In seinen eigenen Texten will Klein also nicht nur das affektive Potential genrespezifischer Schemata entfalten, sondern gleichzeitig dessen ästhetische Leistungsfähigkeit nutzen. Die Bewegungsrichtung dabei ist, dass das Potential zu E und U bereits vorhanden ist: Kleins Texte *verbinden* nicht beides, sie *sind* beides. Kleins Prosa funktioniert so, als ob es die Trennung in E und U nie gegeben hätte. „Nichts Heilloseres gibt es für die Literatur als ihre Spaltung in E und U“, denn sie „fällt darüber in zwei Krüppel auseinander, einen Blinden und einen Lahmen“⁵¹¹: die ‚lähmenden‘ Klassiker und den ‚verblendenen‘ Schund. Kleins Prosa mutet nicht die Zwanghaftigkeit an, den Graben überwinden zu wollen⁵¹².

Die Kolumne der ‚schlechten Bücher‘ basiert auf Kleins Erkenntnis, dass die Affektivkraft der Schundliteratur auf ihrer genrespezifischen ‚Gemachtheit‘ beruht und „dass man mit ihr aus eben diesem Grunde auch aktiv spielen kann“.⁵¹³ Klein findet für seine Verwendung von Genres folgendes Bild:

Wenn ich mich eines literarischen Genres bediene, dann behandle ich es so ähnlich wie der Squash-Spieler die Betonwand, gegen die er immer wieder den Ball schmettert. Das Genre ist ein Gegenüber, das einem die Bälle originell zurückwirft. Man muß Respekt vor ihm haben, aber keine allzu große Scheu.⁵¹⁴

⁵¹⁰ G. Klein in Combrink (2004).

⁵¹¹ Müller (2000).

⁵¹² In Anlehnung an die Aufforderung Leslie A. Fiedlers in seinem für die Postmoderne richtungsweisenden Aufsatz *Cross the border, close the gap*.

⁵¹³ S. Kraft (2012, 158).

⁵¹⁴ Richter (2001, 61f).

Er arbeitet sich nicht an den entsprechenden Genres ab, sondern versucht, deren ästhetisches, poetisches und narratives Potential auszureizen. Dabei interessiert ihn weniger, woher die Genretraditionen historisch stammen und wie sie sich in gegenwärtiges Erzählen einreihen wie es etwa Roth oder Hettche umkreisen, sondern mit wie viel Gegenwartserfahrung traditionelle Genrestrukturen angereichert werden können. „Der Boden, auf dem er steht, gleicht dem Dach einer ungeheuren Zisterne zeitgenössischer Erfahrung, die alles, was in weitem Umkreis im Fluss ist, in sich sammelt.“⁵¹⁵

In jedem seiner Romane nimmt sich Klein eines populären Genres an: In *Libidissi* (1998) ist es der Spionage- oder Agentenroman, in *Barbar Rosa* (2001) der Detektivroman im Stil der *hard-boiled-school*, in *Die Sonne scheint uns* (2004) der Horrorroman, in *Sünde Güte Blitz* (2007) die Science-Fiction mit Anleihen des Arztromans und im *Roman unserer Kindheit* (2010) der Freundschaftsroman im Stil Enid Blytons. Die Genrespezifika sind in den Texten deutlich erkennbar – deren Zurückverfolgung und Entschlüsselung ist demnach nicht das Wirkungsprinzip des Textes. Sie müssen nicht zuerst als solche investigativ aufgespürt und identifiziert werden, um zu funktionieren, sondern sind als traditionelle Genrekennzeichen dem medial Sozialisierten so fest eingeschrieben, dass er diese ohne Umstände erkennt. Auf dieses medial getriggerte unmittelbare Zuordnen und die damit entfaltete Ästhetik zielen Kleins Texte.⁵¹⁶

Klein benutzt die Merkmale der Genres als Ausgangspunkt. Er verwendet, übersteigert und bricht sie, bleibt aber immer an sie zurückgebunden.⁵¹⁷ Klein fordert einen „starken Leser“⁵¹⁸, der bereit ist, seine Genre-Erwartungen auch enttäuscht zu sehen und sich dennoch überraschen zu lassen. Kleins Texte sind im biologischen Sinne als ‚Hybride‘ beschreibbar: Hybride sind in der Botanik Mischungen zweier verschiedener Pflanzensorten derselben Art, bilden also eine eigene, lebensfähige Form einer bestimmten Sorte. Hybride als künstliche Züchtungen vereinen in sich die aus menschlicher Sicht bestmöglichen Eigenschaften einer Art, sind jedoch evolutionäre Sackgassen, denn sie können sich nicht fortpflanzen im Sinne von reproduzieren – falls sie es überhaupt können, entsteht lediglich wieder eine der

⁵¹⁵ Müller (1999).

⁵¹⁶ Vgl. dazu Kleins eigene Aussage in Jürgensen/Kindt (2013, 186f.): „Die lange Haltbarkeit, die bestimmte Figuren, bildliche und narrative Strukturen im Gemüt besitzen, verweist zunächst natürlich in das innere Feld intimer Beglückung und Verletzung. Ihre Ergießung in eine zwingend neue Sprachgestalt kann ihnen dann frische kollektive Sinnhaftigkeit verleihen. Das bemerke ich schon, und ich versuche, die akute Wirkung zu steigern, allerdings ohne mich der Aktualität bestimmter Themen an den Hals zu werfen. Schließlich soll der literarische Text auch in zehn, zwanzig oder dreißig Jahren, wenn unsere gegenwärtigen Denk- und Problemmoden längst Makulatur sind, noch zu einem sinnstiftenden Spiel einladen und wie ein Magnet an sich ziehen können, was dann in den parallelen Erzählwelten, zum Beispiel in den dann angesagten Wissenschaften und in den dominanten Medienformaten, virulent unterwegs sein wird.“ Insofern kann die Rekonstruktion der Herkunft der Zitate lediglich der Einflussforschung dienen, weniger der Wirkungsforschung.

⁵¹⁷ Vgl. zur Anverwandlung des Detektivromans in *Barbar Rosa* Catani (2013).

⁵¹⁸ Timm (2010).

Elternpflanzen. Übertragen auf Kleins Roman bedeutet dies, dass er selbst aus dem seriellen Prinzip heraustritt, dem er entstammt – er ist aus sich selbst heraus nicht auf Fortsetzung angelegt und kann nur strukturell ‚wiederholt‘ werden. Kleins Texte stellen demnach eine künstliche und bestmögliche Züchtung innerhalb einer bestimmten Textsorte dar. Im Gegensatz zu Roths Bibelwestern, in dem die beiden Genre als vermischte erkennbar bleiben, ist Kleins Prosa lediglich einem einzigen Genre zuzuordnen. In dieser Zuordnung erschöpft der Text sich jedoch nicht vollständig, denn in gewissen Punkten hebt er sich davon ab – insofern wird die Zuordnung in der Schwebe gehalten.

Konsequenterweise titelt die 20. und den ‚kleinen Kanon schlechter Bücher‘ abschließende Folge *Georg Klein, Schundautor* – geschrieben von Helmut Böttiger im März 2001. Darin beschreibt Böttiger Kleins literarischen Werdegang, der mit einem späten, dafür aber umso größeren Echo begann, was nicht zuletzt mit seiner ‚Vorliebe für Stoffe‘ verbunden ist, ‚die gemeinhin dem Schund anzurechnen sind‘:

Keiner wusste genau, wo das Triviale aufhörte und das Intellektuell-Kennerische begann, überall stieß man auf Rätsel und Unentzifferbares, aber es gehörte augenscheinlich zum spezifischen Reiz dieses Textes, das Rätselhafte so weit auszuloten, bis man nicht mehr weiterwusste; [...].⁵¹⁹

Klein lockt den Leser mittels vertrauter Signale in den scheinbar abgeschlossenen Raum des jeweiligen Genres, der sich im weiteren Verlauf jedoch als offen erweist. Inhaltlich korrespondiert dies mit Kleins deutlicher Vorliebe für die Beschreibung von Räumen und deren infrastrukturellen Verbindungen: Seine Texte siedeln in Rohrleitungen, Versorgungsräumen von Gebäuden, Kellern und Dachgeschossen, Parkhäusern, Hochhäusern, Fabriken, begehbaren Maschinen, Straßensystemen, Treppen, Leitern, Aufzügen – wobei nicht immer eindeutig ist, welche davon Orte des Verweilens und welche bloße Durchgangsstationen sind. Wohin sie führen, ist nicht immer klar, manche Treppe entpuppt sich als ‚Himmelsleiter‘ (KL, 171).

Die Erzeugung des Schwebezustandes geschieht wesentlich durch die Überschreitung von Grenzen, von Übergängen, über Durchlässigkeiten. Grenzen jedweder Art sind bei Klein permeabel, seien sie *Membrane*, *Schnittstellen* oder *Geschlechter* – so die Einteilung der Erzählungen in Kleins *Anrufung des Blinden Fisches* (KA), die sie in ‚physiologische, technische und soziobiologische Orte der Übertragung und Transformation‘⁵²⁰ sortieren. In den einzelnen Geschichten selbst, vorbildhaft in *Vortex & Ming*, ‚einer Erzählung, die Kulturtransfer, Geschlechterdifferenz, Verdauungsprobleme und Computertechnik übereinanderblendet‘⁵²¹, erweisen sich diese Kategorien als fortwährend ineinander übersetzbar. Man könnte Kleins Prosa als ‚textuelle Kybernetik‘⁵²² bezeichnen, denn sie macht beobachtbar,

⁵¹⁹ Böttiger (2001).

⁵²⁰ Willer (2013, 132).

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Vgl. dazu auch: Hagestedt (2013), bes. S. 67ff.

dass verschiedene Systeme – „Maschinen, Organismen, sozialen und psychischen Systeme“ – von vergleichbaren „Kontroll-, Kommunikations- und Relationsmechanismen“⁵²³ betrieben werden.

Kleins mediologisches Erzählen appelliert an den Navigationssinn, mit dessen Hilfe sich der Leser im Raum orientiert – im Raum des Genres, im Raum der Erzählung, im Raum der Stadt, im Raum der Identität. Alle diesbezüglichen externen Navigationsinstrumente (Karten, etc.) muss der Leser im weiteren Verlauf jedoch als unzureichend und defizitär erkennen.

3.2 *Libidissi* (1998)

3.2.1 Schund

Mit *Libidissi* bedient sich Klein bei den Stereotypen des Spionageromans, wie er in der Schundliteratur verbreitet ist. ‚Schundliteratur‘ ist ein Begriff, der nicht nur ästhetisch als minderwertig eingestufte Literatur bezeichnet, sondern auch deren negative Auswirkungen auf das Individuum und die Gesellschaft beschreibt – ihm ist der pejorative Gestus von Anfang an inhärent.⁵²⁴ Insofern unterscheidet er sich von der später eingeführten ‚Trivilliteratur‘, die, wenn auch nicht immer so verwendet, so doch grundsätzlich wertneutral gemeint ist.⁵²⁵ Der Begriff ‚Schundliteratur‘ impliziert nicht nur eine bestimmte formale oder inhaltliche Beschaffenheit der Literatur, sondern deren qualitative Einschätzung und auch unterstellte gesellschaftliche Auswirkung, vor der gewarnt werden soll.⁵²⁶ Mit ‚Schmutz- und Schundliteratur‘ werden Schriften bezeichnet, denen es einerseits an Anspruch mangelt und die andererseits zu unmoralischem Verhalten verführt oder zu keinem besseren moralischen

⁵²³ Kybernetik „bezeichnet die allgemeine und formale Theorie von Kontroll-, Kommunikations- und Relationsmechanismen in dynamischen Systemen. K. ist eine transdisziplinäre Meta-Wissenschaft, die heterogene Systeme – Maschinen, Organismen, soziale und psychische Systeme – mithilfe einer einheitlichen Begrifflichkeit auf Analogien hin untersucht.“ Grizelj (2006, 229).

⁵²⁴ Die Bezeichnung von minderwertigen Kunstwerken als Schund hat ihre Wurzeln bereits in der Aufklärung. Eine breite gesellschaftliche Diskussion des sogenannten ‚Schmutz und Schund‘ entbrennt jedoch erst mit der Verbreitung industrieller Massenware gegen Ende des 19. Jh., das 1926 im „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schmutz- und Schundschriften“ mündet. Vgl. dazu u. a.: Maase/Kaschuba (2001); Maase (2008); Maase (2012).

⁵²⁵ „Leichtverständliche, ein breites Publikum ansprechende Literatur.“ Nusser (2003, 691); „Erst seit den 1960er Jahren, als unter dem Einfluß der Literatursoziologie und Kommunikationswissenschaft die systematische Beschäftigung mit der von vielen Lesern tatsächlich gelesenen Literatur einsetzte, wird verstärkt ohne pejorativen Akzent auf den Begriff ‚Trivilliteratur‘ zurückgegriffen.“ S. 692.

⁵²⁶ „Die Geschichte der Sch. im heutigen Sinne ist die Geschichte ihrer Bekämpfung; [...]“ H. Beyer (1928/1929, 201); in die neuere Auflage fand dieser Artikel keinen Einzug mehr, möglicherweise da er die bei einem wissenschaftlichen Lexikon erwartbare neutrale Haltung missen lässt; jedoch gibt es weder Ersatz noch einen entsprechenden Verweis.

Verhalten anhält.⁵²⁷ Die dahinter steckende Angst vor gesellschaftlichem Verfall bestätigt ihrerseits wiederum die hohe Anziehungskraft und Faszination, die Schundliteratur auf Leser ausübt, und so ihren großen Wirkungskreis begründet.

In inhaltlicher Hinsicht wird der Schundliteratur seitens ihrer Kritiker vorgeworfen, „die mangelnde Intensität des künstlerischen Erlebnisses durch spekulative Ausbeutung der rohen Naturtriebe“⁵²⁸ zu ersetzen. Die niederen körperlichen Regungen werden hiermit klar von anspruchsvoller Literatur ausgeschlossen. Ein ästhetisch hochwertiger Text würde nicht mit derlei Mitteln arbeiten. So beschränken sich die Themen der Schundliteratur auf Bereiche mit hohem Affektwert: Abenteuer, Western, Kriminalfälle, Agenten/Spione, Detektive, Schauerliches, Horror, Science-Fiction, Erotika, Liebe, Familie/Ehe. Grundsätzlich lassen sie sich in Spannungs-, sprich Männerliteratur und Liebes-, sprich Frauenliteratur einteilen.

Der große Wirkungskreis erklärt sich abgesehen vom Inhalt aus der spezifischen medialen Form, die mit der Schundliteratur verbunden ist. Die im 19. Jahrhundert eingeführten neuen Druckverfahren ermöglichten ihre schnelle, kostengünstige und massenhafte Verbreitung.⁵²⁹ Schundliteratur bezog sich im Wesentlichen auf die sogenannten Heftromane, Groschenhefte, Kolportageromane oder Romanhefte – also auf Texte, die wegen ihrer preiswerten und seriellen Veröffentlichungsweise dauerhaft ein großes Publikum erreichten.⁵³⁰ Die serielle Form gibt gewisse schematische und thematische Konstanten vor, die eine Gewöhnung und Wiedererkennbarkeit seitens des Publikums garantieren. Jede Reihe zeichnet sich demnach durch bestimmte Merkmale aus, die beispielsweise ein *Jerry Cotton*-Heft als dieser Reihe und dem Genre Agententhriller zugehörig ausweist, unabhängig davon, welcher Autor das jeweilige Heft verfasst hat. Die ‚Nachahmbarkeit‘ ist somit schon in ihrer Struktur fest verankert.

Libidissi erfüllt in diesem Sinne thematisch und formal alle schematischen Vorgaben des typischen Spionageromans.⁵³¹ Die Hauptfigur ist ein Spion, der sich selbst „ich=Spaik“ (KL, 5) nennt und in der Stadt Libidissi fern seiner heimatlichen Welt (vgl. KL, 5) bereits längere Zeit tätig ist. Er wartet dort auf seinen Nachfolger, der schließlich in Form von zwei Geheimagenten eintrifft, die sich wiederum im weiteren Verlauf des Romans jedoch als seine

⁵²⁷ „Aus der Schundkampfperspektive hieß das: Die Ungebildeten würden verdorben durch all jene Pseudo- und Antikunst, die in ihrer Verzerrung und Erniedrigung dessen, was reine und hohe Kunst ausmachte, nichts als ein verabscheuungswürdiges Sakrileg darstellte.“ Maase (2012, 60).

⁵²⁸ H. Beyer (1928/1929, 202).

⁵²⁹ Vgl. zu den Folgen dieser Druckverfahren exemplarisch für die Entwicklung der sog. ‚penny press‘ in den USA: Fluck (2008).

⁵³⁰ Eine Übersicht zum Begriff ‚Romanheft‘ und die diversen Formate von Fortsetzung bis Reihe, von Schund- bis Weltliteratur bietet: Hügel (2003). Für die Prosa Kleins sind lediglich die als Schund bezeichneten, trivialen Formen relevant und die ihnen gemeinsamen Kennzeichen.

⁵³¹ Das Genre des Spionageromans ist wesentlich durch die englische Tradition geprägt, deren typische Kennzeichen hier als Maßstab dienen; diese sind systematisch dargestellt bei: Becker (1973, 33-41); dazu Becker aktueller, aber kürzer zum Begriff ‚Spion‘: Becker (2003, 425-430).

Gegner herausstellen, da sie ihn nicht ablösen, sondern auslöschen sollen. Es kommt zu einer Verfolgungsjagd, an deren Ende der finale *showdown* steht, in dem man Spaik die Rolle des Siegers zugestehen kann. Insoweit folgt der Roman auf Figuren-, Inhalts- und Handlungsebene den Genrekonventionen. Auf Figurenebene sind zwei opponierende Gegner aus dem Agentenmilieu auszumachen. Der Inhalt ist bestimmt von der Gegenüberstellung zweier Länder – dem zu verteidigenden Mutterland und dem fremden, bedrohlichen Ausland – und dem klassischen Szenario des Spions im Ausland. In *Libidissi* heißt der Gegner in stereotyper Schlichtheit „Fremdmacht“ (KL, 6), die heimatliche Organisationseinheit „das Bundeszentralamt“ (KL, 19). Die Handlung folgt dem gängigen Schema, dass erstens der Spion im fremden Land einen Auftrag hat, es zweitens einen Feind mit einem konträren Vorhaben gibt, die beiden drittens aufeinander treffen, dies viertens zu einer Verfolgung oder Flucht führt, woraus fünftens der ‚Held‘ durch Rettung in letzter Sekunde als Sieger hervorgeht.⁵³²

Die Grundbewegung des Spionageromans ist die Verteidigung des eigenen Landes, *nach* außen *hin* und *von* außen – zum Schutz der eigenen Werte in einer ansonsten brüchigen Welt. Spätere Spionageromane inszenieren dann auch die Brüchigkeit innerhalb der eigenen Lebenswirklichkeit:

Immer wieder müssen die Helden des Spionageromans die Brüchigkeit von Werten und Loyalitäten erkennen, das Krisenhafte ihrer Existenz und das Chaos, das sich hinter der scheinbar wohlgeordneten Welt der ‚middle class‘ verbirgt. Diese Entwurzelung des Helden, seine Identitätskrise, seine Einsamkeit, sein Geworfensein in das Chaos einer nicht mehr heilen Welt (Themen, die wir bei Ambler und Greene wiederfinden, aber auch bei Deighton und le Carré), das sind Themen der Moderne.⁵³³

In diesen späteren Romanen gibt es dann auch kein *happy ending* mehr oder zumindest nur ein gebrochenes, melancholisches.⁵³⁴ Klein nutzt gezielt die in diesem Schema bereits angelegten ästhetischen Qualitäten der Ambivalenz, Uneindeutigkeit und Unbestimmbarkeit. Der Vorstellung einer Verteidigung des eigenen Landes außerhalb der tatsächlichen Grenzen wohnt im Grunde schon ein ambivalenter Impuls inne. Die räumliche Überschreitung territorialer Grenzen, das Kommunizieren zwischen verschiedenen Orten und die tatsächliche Verortung in räumlichen Zusammenhängen sind die Triebkräfte des Spionageromans.

Der Spionageroman befriedigt immer auch die Sehnsucht nach fremden Ländern, basierend auf der binären Opposition von Fremde und Heimat, dem Fremden und dem Eigenen, begleitet von dem ambivalenten Gefühl von Angst vor dem Fremden und gleichzeitigem Interesse

⁵³² Vgl. Becker (1973, 36).

⁵³³ Becker (2003, 427).

⁵³⁴ Der klassische Spionageroman hat immer ein eindeutiges ‚happy ending‘, bei dem mit dem Protagonisten auch immer ‚das Gute‘ siegt. In späteren Spionageromanen, bspw. von John Le Carré, ist dieses glückliche Ende nur noch gebrochen zu haben: Der Protagonist überlebt zwar, jedoch unter schmerzlichen Verlusten und im Zweifel, ob es ‚das Gute‘ überhaupt gibt, wer das bestimmt oder zu welchem Preis es zu bekommen ist.

darán, eben *weil* es fremd ist. Libidissi bedient dahingehend als orientalische Stadt die Klischees, an denen Fremdheitsangst und -sehnsucht anknüpfen. Libidissi wird zu diesem Zweck mit „orientalischem“ Dekor⁵³⁵ ausgestattet: „In geradezu überbordender Fülle von exotischen Details wird eine Art pseudoethnologischer Beschreibung von Landessitten und städtischer Topographie geliefert.“⁵³⁶ Libidissi hat „Zelt- und Hüttensiedlungen am Ostrand“ (KL, 7), „Straßenhändler“ (KL, 9), ein „Dampfbad“ (KL, 11), einen „Basar“ (KL, 26), man raucht „Wasserpfeife“ (KL, 27) und isst ein „gefülltes Weinblattröllchen“ (KL, 68). Die Stadt lässt sich nach den Hinweisen im Text im Osten oder östlich von Europa in orientalischem Kulturkreis, „in einem schwarzmeersch-kleinasiatischen Jenseits von Europa“⁵³⁷ ansiedeln. Libidissi befindet sich im Osten, denn es gibt Besucher „aus dem Westen“ (KL, 11). Der Roman beginnt genau an der Grenze zwischen den Welten mit den Worten „Hier am Rande der Stadt, auf der Kante ihres Sprungbretts in meine ferne heimatliche Welt“ (KL, 5) und nimmt den Leser sodann mit auf die Reise mitten hinein in die Stadt. Die Beschreibung einer solch genuin westlichen Erfahrung einer orientalischen Stadt findet sich in Hugo von Hofmannsthal's Reisebeschreibungen *Reise im nördlichen Afrika*, in der er die atmosphärischen Eindrücke beim Betreten der Stadt Fes einfängt:

Und so bin ich denn nach so wenigen Schritten mitten drin in dieser Stadt; wie sehr ist man und wie schnell mitten drin in ihr; wie schnell umgibt sie einen so vielgehäusig und geschlossen und ausgangslos, als wäre man ins Innere eines Granatapfels geraten. Denn da bin ich aus dem kellerartigen Schacht dieser zweiten oder dritten Gasse nun auf einem Kreuzweg, einer Art von kleinem Platz, wo alte Weiber, auf Matten hockend, gesalzene Fische feilhalten; aber er ist mit einem Balkengitter überdeckt, auf dem Schilf liegt, so daß auch hier wieder jenes Gefühl bleibt, in einem Gehäuse zu sein und daß all dieses zusammenhängt und daß man, ohne zu wissen wie, von einem ins andere kommt. Und dieses Gefühl wird bleiben für alle Tage eines Aufenthaltes in Fes, und wird alles, was man sieht und erlebt, begleiten und wird sich, je mehr Tage vergehen, eher verstärken als abschwächen.⁵³⁸

Wie Hofmannsthal's sind auch Kleins Beschreibungen von einem extrem subjektiv und sensualistisch fokussierten Erleben geprägt, dessen Übersteigerung durch den manierierten Sprachstil getragen wird. Hofmannsthal wie auch Klein ist die poetische Sprache kein Mittel der Entfremdung vom Leben, sondern ein Mittel, um das Leben auf einer höheren Ebene erfahrbar zu machen.⁵³⁹ Die von utilitaristischen Zwecken befreite poetische Sprache ermöglicht symbolische Gestaltung mystischer Augenblickserlebnisse, in denen sich der Sinn des

⁵³⁵ Ledanff (2013, 97).

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Willer (2002, 114).

⁵³⁸ Hofmannsthal (1955, 248f.).

⁵³⁹ Hofmannsthal verlegte seine narrative Fantasie seit seinem sprachkritischen Chandos-Brief vorwiegend in die Grenzgattungen zwischen Fiktionalem und Faktualem wie den fiktiven Brief oder den kulturkritischen Essay und auch den Reisebericht, um gerade in den künstlerisch überformten Wirklichkeitsdarstellungen die größtmögliche, ästhetisch verdichtete Erfahrung von Leben zu erreichen; vgl. Sprengel (2004, 246).

Lebens offenbart.⁵⁴⁰ Die orientalische Stadt wird als lebendiger Organismus beschrieben, der den Einzelnen in sich aufnimmt und von dessen Körper Besitz ergreift.

Entstehungsgeschichtlich verkörpert die orientalische Stadt den Typus der gewachsenen Stadt,

die sich auf Grund natürlicher Gegebenheiten, wie der topographischen Lage, des Bevölkerungszustromes und der Lebensgewohnheiten, gebildet hat und so das Wirken lebendiger Triebkräfte am deutlichsten hervortreten lässt.⁵⁴¹

Die traditionelle orientalische Stadt unterscheidet sich strukturell in einem Punkt wesentlich von europäischen: Während europäische Städte sich meist um Residenzen verschiedenster Art herum bildeten, wucherten orientalische Städte tendenziell zentrumslos und ungeplant, den unterschiedlichsten Bedürfnissen entsprechend. Die orientalische Stadt ist gestaltgewordene Unübersichtlichkeit und vermittelt dies dem Europäer als Gefühl. Libidissi ist eine Stadt mit „zum Teil aberwitzig steilen Gassen“ (KL, 26), in denen es unmöglich ist „ohne einheimische Hilfe nach Hause zu finden“ (KL, 25). Unterbrochen durch unüberwindbare „Gebäudegürtel“, untergraben durch „tunnelartige Passagen“, Gassen, die „durch das Innere zweier Häuser“ führen, oder begrenzt sind durch Häuser und „Gegenhäuser“ (KL, 26). Sie beraubt den Menschen seiner gewohnten Orientierungspunkte: „Schon auf dem letzten Wegstück im Schmiedevierteil geht der Straße der Himmel verloren.“ (KL, 26)

Eine weitere typisierte Besonderheit ist die Unterteilung der Stadt in selbständige Viertel, meist nach der jeweiligen Glaubensrichtung – Muslime, Juden und Christen.⁵⁴² Jedes Viertel ist demnach nicht nur baulich voneinander getrennt, sondern gehorcht überdies je eigenen kulturellen Regeln. Libidissi bevölkerten ehemals die „Egichäer“ (KL, 7), jetzt gibt es neben den „Pididi-Pididi, das Umgangssprachlich der Stadt“ (KL, 16) sprechenden „Einheimischen“ (KL, 5), auch „Armenier“ (KL, 18), „Seuschenen“ (KL, 54), „Kyrenäer“ (KL, 127) und natürlich die „Ausländer“ (KL, 5): „Deutsche“, „Japaner“ (KL, 15), „Italiener“, „Griechen“ (KL, 58) und „Exilamerikaner“ (KL, 85). „[K]onkurrierende Familien“ (KL, 36) und „lokale Banden“ (KL, 37) bevölkern das „Goto“, das „Schmiedevierteil“ (KL, 26) und das „ehemalige Lumpensiedervierteil“ (KL, 30). Klein verbindet dieses Aufeinander- und Aneinandertreffen von Räumen mit den Prozessen lebendiger Organismen. Libidissi ist in verschiedene Stadtteile gegliedert, die von unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen bewohnt werden und

⁵⁴⁰ Sprengel (2004, 83).

⁵⁴¹ Bianca (1975, 82); auf Biancas Arbeiten zur orientalischen Stadt wird noch in aktueller wissenschaftlicher Forschung grundlegend verwiesen, vgl. z. B. Wirth (2000).

⁵⁴² Diese Trennung nach Religionszugehörigkeit entspricht nicht der Bildung von Ghettos, sondern folgt der – muslimischen – Überzeugung, dass jeder die Möglichkeit haben soll, einen seiner Religion entsprechenden Alltag leben zu können. In islamischen Städten gibt es keine kommunalen Instanzen, die die Stadtbildung in irgendeiner Weise reglementieren oder beeinflussen könnten, da der Islam neben dem religiösen Gesetz kein weiteres anerkennt. Da der Koran diesbezüglich jedoch nichts vorschreibt, treiben diese Bereiche ihre eigenen, unverbindlichen Regelblüten. Vgl. dazu Bianca (1975, 82ff.).

nicht alle frei zugänglich sind. Das älteste Viertel namens Goto darf nur von Einheimischen betreten werden.

Aber in verführerischer Paradoxie haben sich ausgerechnet in der einzigen Parallelstraße, die zwischen dem Boulevard und dem Goto verläuft, die Bordelle, die Tanz- und Sauna-Clubs angesiedelt. Dieser Vergnügungsbezirk bildet eine dünne, aber kilometerlange Pufferzone zwischen der Hauptschlagader der Stadt und dem verbotenen Viertel. (KL, 78f.)

Am Ort des Austauschs menschlicher Regungen verbindet sich das Getrennte. Der ebenfalls ausländische Freddy versucht mit seinem Dampfbad „zwischen den Kulturen“ zu vermitteln und die „bestehenden Spannungen“ (KL, 66) abzubauen. Dort wird Spaiks Körper zumindest von ausländischen Gästen für „eingeborenes Fleisch“ (KL, 11) gehalten. Die Stadt ist ein Ort scheinbarer Zivilisation und tatsächlicher Ballungsraum archaischer Triebe und selbstzerstörerischer zivilisatorischer Entwicklungen. Die in *Libidissi* verbreitete Mau-Krankheit macht sie alle wieder gleich, denn sie befällt scheinbar nur Ausländer, tatsächlich aber auch Einheimische. Die scharfen Trennungen erweisen sich als nur kulturell gemacht, physiologisch jedoch nicht haltbar.

Die Stadt erscheint wie auch Hettches Berlin in *NOX* als lebendiger Organismus, der den Menschen verschluckt, sich diesen buchstäblich einverleibt. In ihr werden den Körpern der Menschen „Begriffe von dem eingeschrieben“, „was in der Stadt vor sich geht“ (KL, 8). Der Stadtplan auf dem Schutzumschlag von *Libidissi* hat die Form eines menschlichen Fötus, der von den ihn durchziehenden Netzen aus Straßen und Flüssen wie von Blutbahnen am Leben gehalten wird. Pläne suggerieren Übersichtlichkeit: „Die Karte ist ein Versuch, das Unkontrollierbare durch Übersicht zu kontrollieren.“⁵⁴³ Doch jede Karte stellt immer nur eine Momentaufnahme dar und ist mit ihrer Fertigstellung bereits wieder dem Veralten ausgeliefert. Deshalb ist die Stadt immer nur in augenblickshaften Ausschnitten zu haben, in punktuellen Betrachtungen, die an den Rändern offen bleiben – gemäß den unterschiedlichen Kartenausschnitten, die an jedem Kapitelanfang wie Initialen den Text einleiten, und dem Leser das Eindruckshafte vermitteln. Einen Überblick gibt es nicht. Eine allumfassende Karte, die die organische Belebtheit und Veränderlichkeit wiedergeben wollte, dürfte nicht statisch sein und müsste sich beim Betrachten anpassen – sie müsste gleichzeitig Rückschau und Vorschau sein. In *Libidissi* sieht das Geheimagenten-Duo eine solche Karte, als es in ihrer Ausbildung die Abteilung Technische Adaption besucht, in der technische Hilfsmittel gebaut werden – der James-Bond-Kenner wird hier natürlich sofort an die Figur Q denken. Detailliert beschreiben sie den Eindruck beim Betrachten der Karte:

Die Einblicke in das wurmartige Gekrümme der Gassen waren auf irritierende Weise räumlich. Dir fiel als erstes auf, dass sich ein bergauf führendes Gässchen im letzten Anstieg trichterförmig erweiterte und wie sich dann, in unsinniger, doch illusorisch überzeugender Weise, die Innenhöfe der Gebäude ins Bild drehten und bis in ihre Ecken überschaubar wurden. Jede

⁵⁴³ G. Klein in Combrink (2004).

Kopfbewegung des Betrachters brachte die gezeichneten Oberflächen, die Fachwerkmauern und das Katzenkopfpflaster, in ein merkwürdiges Wandern und Verschieben. Aus dicken, scheinbar undifferenzierten dunklen Randlinien und gleichmäßig schraffierten Schattenflächen entzerrten sich neue Teilansichten und überraschende Tiefen. (KL, 22)

Die gewachsene Stadt kennzeichnet sich durch das Nebeneinander ihrer historischen Entwicklungsstadien – modernes und archaisches Stadium befindet sich dicht beieinander. Die Stadt ist ein mit Zeichen überfrachteter Raum, in dem Straßen, Gebäude und Infrastruktur im Lauf der Zeit immer wieder umfunktioniert und so ein Palimpsest bildend immer wieder übereinander gelegt wurden. Die neue Nutzung überlagert dabei die alte, sodass diese in Spuren noch erkennbar bleibt.

Dieses merkwürdige Nebeneinander von Archaik und Moderne erinnert an einen bestimmten Typ von Science-Fiction Film wie *Metropolis*, *Blade Runner*, *Mad Max* oder *Waterworld*⁵⁴⁴: Die Zukunft erscheint immer als technisch fort-, aber zivilisatorisch rückgeschrittene Welt, was besonders im Ballungsraum der Stadt zutage tritt. Aus dieser ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘⁵⁴⁵, in der zwei verschiedene Zeitebenen gleichzeitig wahrnehmbar sind, entsteht ein Schwebezustand. Einer, der bedrohliche Züge aufweist, denn in diesen Verknüpfungen des Vormodernen mit dem Modernen steckt auch immer eine ‚offensichtliche Sehnsucht nach dem Beharrungsvermögen des Archaischen als dem Permanenten, immer Gültigen‘, wodurch die Inszenierung zur ‚Probe auf die Moderne‘⁵⁴⁶ gerät.

Die stereotype orientalische Stadt ist eine Handelsmetropole, wie sie sich an den Kreuzungen und strategischen Punkten großer Handelswege bildeten. Kleins Libidissi ist eine moderne orientalische Stadt, was nicht nur an ‚einigen glasverkleideten Hochhaustürmen‘ (KL, 30) erkennbar ist, sondern an ihrem Handelsgut, dem größten Gut der Moderne: Informationen.

Hier hatte sich das Erfahrbare gestaut, hier wurde es mit alten und neuen Tricks bearbeitet und so mit Bedeutung vollgepumpt, daß die in aller Herren Länder abfließenden Botschaften von der sagenhaften Ergiebigkeit ihres Quellorts zeugten. (KL, 63)

Doch sie hat ihren Zenit bereits überschritten und befindet sich auf dem Weg in die Bedeutungslosigkeit und den Zerfall, wie es vielen Handelsmetropolen geschah. Trotz der detaillierten Beschreibungen ist *Libidissi* ‚deliberately unspecific in its pinning down of locations‘⁵⁴⁷ changierend zwischen ‚Vagheit und Genauigkeit‘⁵⁴⁸. Das Klischee erzeugt einen

⁵⁴⁴ *Metropolis*. R.: Fritz Lang. DE 1927; *Mad Max*. R.: George Miller. AU 1979; *Blade Runner*. R.: Ridley Scott. US/HK/GB 1982; *Waterworld*. R.: Kevin Reynolds. US 1995.

⁵⁴⁵ Ernst Blochs Formulierung von der ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ beschreibt den grundsätzlichen, strukturellen Widerspruch, der aus den Entwicklungen der Moderne resultiert; vgl. dazu Bloch (1973), z. B. S. 104.

⁵⁴⁶ Hagedstedt (2013, 61); Hagedstedt zieht hinsichtlich dieses Szenarios eine Parallele von *Libidissi* zu Christian Krachts 1979 (2001), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) und *Imperium* (2012).

⁵⁴⁷ Taberner (2002, 142).

⁵⁴⁸ Hagedstedt (2013, 68).

Schwebezustand, denn es führt einerseits zum Erkennen, andererseits lässt sich die Stadt in ihrer Beliebigkeit dennoch nicht genau verorten – es kann jede orientalische Stadt sein: „[...] it is a novel about ideas rather than any particular region. *Libidissi* is set both nowhere and everywhere.“⁵⁴⁹ *Libidissi* weist über sich hinaus und erhebt universellen Anspruch. Der Name ‚*Libidissi*‘ ist selbst viel- und uneindeutig.⁵⁵⁰ Er assoziiert andere Städtenamen wie Tbilissi (Tiflis), die Hauptstadt von Georgien, oder Odessa, eine Hafenstadt in der Ukraine, entfernt vielleicht auch Lissabon, aber auch andere Worte wie Libido. Alle Entschlüsselungsversuche führen jedoch nie zu einer Vereindeutigung, zu einer Auflösung der Rätsel, sondern verweisen stattdessen auf das semiotische Potential der Zeichen selbst: Das Geschehen bewegt sich immer nur innerhalb der jeweils gesetzten Zeichenlogik eines Textes – innerhalb von *Libidissi*.

Die Gesetze des Deutens und Bedeutens beherrschen jeden Spionageroman, Chiffrierung- und Dechiffrierung ist dem Genre inhärent. Doch nicht nur die gehandelten Informationen werden damit ‚behandelt‘: Das Personal des Spionageromans operiert zwar einerseits mit diesen Mechanismen, muss diesen andererseits jedoch auch selbst gehorchen, stellt Identifizierung doch die größte Chance und Gefahr gleichzeitig dar. Die Figuren von Spionageromanen sind genrebedingt wesentlich ihrer Identifizierung und Nichtidentifizierung unterworfen – sie sind jemand, sollen jemand anderes sein und werden von anderen darauf geprüft, wer sie sind. Deutlich komplizierter wird dieses Konstrukt, wenn überdies die Instanzen unklar werden, die bestimmen, was gut und was böse ist, was richtig und was falsch. Letztlich bleibt die für den Leser einzig greifbare Instanz der Spion selbst – das zu bekämpfende Böse und zu erhaltende Gute definiert sich von ihm aus. Doch auch dieser erweist sich als höchst variabel, birgt er doch die Gefahr des Überlaufens oder Wahnsinns: Der Spion im Ausland assimiliert sich dort und wechselt auf die andere Seite – auf der er rein physisch ohnehin schon ist – oder er kommt mit dem Leben in der fremden Rolle nicht zurecht und gerät in Identitätskonflikte. Auch der Gegenspieler lässt sich vor diesem Hintergrund nicht mehr ohne weiteres bestimmen: Er kann sich wandeln, aus dem eigenen Land kommen⁵⁵¹ oder aber der Agent kann sich selbst zum Gegner werden.

Bei Klein ist die Auseinandersetzung auf das Grundlegendste heruntergebrochen: Zwar gibt es opponierende Spione, Kulturen und vieles Gegensätzliche mehr, die Unterscheidung nach

⁵⁴⁹ Taberner (2002, 143).

⁵⁵⁰ Vgl. z. B.: Heckmann (1998, 131f.).

⁵⁵¹ In Le Carrés *The Spy Who Came in from the Cold* (1963) weiß der britische Agent Leamas plötzlich nicht mehr, ob nicht sein eigener Vorgesetzter ihn hintergangen und an ‚die Russen‘ ausgeliefert hat – mit diesem ersten Zweifel beginnen eine Reihe von weiteren Verunsicherungen, mit denen das Auseinanderdriften zwischen menschlichen, politischen und ideologischen Motiven immer weiter befördert wird und das Unterscheiden in Gut und Böse immer weiter erschwert. Am Ende muss Leamas feststellen, dass er genau wie sein Gegenspieler nur eine Figur im Spiel der politischen Mächte war, die für das ‚große Ganze‘ geopfert werden kann, und dass die Werte, die seine Arbeit als Agent schützen soll, für den Weg des Beschützens außer Kraft gesetzt werden.

Gut und Böse spielt dabei jedoch keine Rolle. Es geht ums ‚nackte Überleben‘ – Spaik kämpft nur gegen seine eigene Auslöschung. Die gewohnte Aufmerksamkeit auf entsprechende Hinweise, die die Figuren in gut und böse einteilen lassen, gelingt bei Klein nicht. Es gibt *keine* Identifikationsfigur, schon die Formulierung ‚ich=Spaik‘ macht die Identifikation unmöglich. Die Handlung funktioniert nicht sympathiegeleitet, denn es gibt keine Figur, mit der der Leser sich identifizieren könnte, da alle Figuren zu stark abseitig, unheimlich, bedrohlich und undurchschaubar sind. Wie bei Roth ist der Leser beständig versucht, herauszufinden, was es mit den Personen auf sich hat. Er versucht, deren Identität zu entschlüsseln und wird durch immer neue Informationen vor immer neue Herausforderungen gestellt.

Ähnlich wie Hettche testet Kleins mediologisches Erzählen seine Leser auf deren Informationsverarbeitungs-kompetenz. Der Leser muss die ihm zur Verfügung stehenden Muster zur Einordnung von Informationen auf den Prüfstand stellen. Auf allen Ebenen des Romans inszeniert Klein für den Leser Versuche des Chiffrierens und Dechiffrierens, der mit der steten Veränderung des Betrachteten zu kämpfen hat. Die Unübersichtlichkeit und das Changieren werden dadurch erzeugt, dass der Leser dazu gebracht wird, Informationen entschlüsseln zu wollen und es dann nicht vermag: Genrezuweisung, Stadt, Sprache und Identitätszuweisung lassen sich nicht eindeutig festmachen.

3.2.2 Leicht angeekelt und doch lüstern⁵⁵²

Eine sinnliche Affizierung geschieht in *Libidissi* auf drei Arten: Erstens durch die thematischen und formalen Genrespezifika, zweitens durch die körperfixierte Weise der Beschreibung von Figuren, Gegenständen und Schauplätzen und drittens durch die Erzählsituation.

Spionageromane sind dem Genre nach *formula fiction*⁵⁵³. Gerade diese Formel ist es, die in hohem Maße Leser affiziert, denn diese wissen dadurch genau, was sie bekommen: Spannung, *thrill*⁵⁵⁴, Effekte, Rätsel und (Er)Lösung. Klein bezeichnet dies als ‚Strukturlust‘⁵⁵⁵. Der klassische Spionagethriller wird vom Wettlauf gegen die Zeit beherrscht: Es wird der Eintritt dessen erwartet, was zu Anfang angekündigt wurde. Die Haupträtselfspannung folgt der Frage, ob die beiden Agenten Spaik erwischen oder nicht – in Erwartung eines klassischen Agentenromans mit *happy ending* lautet die Frage natürlich nur, *wie* er ihnen entwischt. Daneben verlockt der Roman den Leser aber ebenso zur Enträtselung der Identität der Figuren in ihrem ungewöhnlichen Umfeld – er verleitet also dazu, selbst spionierend

⁵⁵² „Auch wir Zugereisten [...] genießen den Anblick ihres leicht angeekelten und doch lüsternen Schlüpfens [...]“ (KL, 6).

⁵⁵³ Der Begriff ‚formula fiction‘ in Bezug auf populäre Literatur geht zurück auf Cawelti (1976).

⁵⁵⁴ Die englische Sprache kann Spannung genauer differenzieren in ‚suspense‘ und ‚thrill‘, wobei ‚thrill‘ der deutschen momenthaften ‚Angstlust‘ vielleicht am nächsten kommt und ‚Spannung‘ dann der handlungsbezogenen ‚gespannten Erwartung‘, wie sie ‚suspense‘ bezeichnet, näher steht.

⁵⁵⁵ G. Klein in Combrink (2004).

tätig zu werden und jeden Moment genau zu beobachten. Die Beobachtungsrichtung geht demnach einerseits entlang der Handlung und andererseits in die Details der geschilderten Augenblicke: Daraus entsteht die dynamische Gleichzeitigkeit von mikrostruktureller Detailspannung und makrostruktureller Finalspannung⁵⁵⁶. Die Finalspannung folgt dem inhaltlichen Ablauf, der wiederum dem genrespezifischen Schema folgt. Die Detailspannung entsteht wesentlich aus der Art und Weise wie der Roman erzählt wird und wie die Figuren gezeichnet sind – aus der Lust an der schönen Beschreibung. Kleins Prosa entfaltet sich aus dem Spannungsverhältnis von Lust und Ungeduld:

Der Stoff treibt voran, der Stil hält zurück, Beschleunigung und Verzögerung gehen Hand in Hand; und der Leser kann nicht anders, als beides auf einmal zu wollen, nämlich erfahren, worum es geht, was nicht schnell genug geschehen kann, und dennoch so lang wie irgend möglich im Genuss dieser Sprache verweilen.⁵⁵⁷

Diese widerstrebende Bewegungsrichtung in der Zeit erzeugt einen Zustand, der als Spannung sinnlich spürbar ist.

Libidissi wird von ungewöhnlichen Figuren bevölkert, die selbst in ungewöhnlicher Weise von sich berichten. Zentrale Figuren sind der Spion Spaik, seine kleine Schutzbefohlene Lieschen und das Zweiergespann der Geheimagenten, die Spaik verfolgen. Die Erzählsituation in *Libidissi* ist in vielerlei Hinsicht befremdlich: Der Roman beginnt zunächst mit einem Ich-Erzähler, der von sich selbst als „ich=Spaik“ (KL, 5) redet. Ab dem dritten Kapitel tritt eine weitere Erzählstimme hinzu: Einer der beiden Geheimagenten, die Spaik verfolgen, berichtet über deren Erlebnisse in der Wir-Form – dass dabei beide anwesend sind, wird dem Leser deutlich, da der Erzählende den anderen wiederholt mit „du“, „dir“ und „dich“ (KL, 19) direkt anredet. Spaiks Passagen berichten im Präsens von den Erlebnissen seit der Ankunft der beiden Geheimagenten – unterbrochen von eingebetteten, rückblickenden Einschüben, wie es zu dem Geschehen gerade gekommen ist und auch weiter zurückliegenden, historischen Ereignissen. „Ich=Spaik bin auf dem Weg. Lieschen hat mich auf die Dächer geschickt.“ (KL, 56) Die Passagen der Lächler – das Duo der „Lächler“ (KL, 74) wie Spaik sie nennt – berichten von ihrer Verfolgung Spaiks durchweg im Modus des Vergangenen, als wäre das von Spaik Berichtete bereits Vergangenheit: „Du gabst das Zeichen zum Aufbruch.“ (KL, 79) Die Zeitstruktur des Romans steuert demnach auf der Handlungsebene einer gemeinsamen Gegenwart der beiden Erzählinstanzen entgegen, wobei in Spaik eine rein temporale Gegenwart trotzdem vorhanden ist. Dadurch flirrt die Handlung im Zustand des zielgerichteten Vorwärtsdrängens und des diffusen Unverortbaren. Diese Unentschiedenheit findet sich im Roman in einem Bild wieder – in einem Mosaik im Fußboden des Dampfbades, das Spaik beschreibt:

⁵⁵⁶ „[E]ine Finalspannung [...] überwölbt makrostrukturell den ganzen Textablauf, während eine Detailspannung mikrostrukturell jeweils nur kürzere Handlungssequenzen umfaßt.“ Pfister (2000, 147).

⁵⁵⁷ Müller (2013, 155).

Eine weibliche Figur eilt, eine hocherhobene nackte Fußsohle zeigend, in die imaginäre Tiefe des Bodens. Ihre Ellenbogen sind weit vom Körper abgespreizt, als müßte das Mädchen sich den Raum, den es durchmißt, gewaltsam vom Leibe halten. Den Kopf hat sie gerade so weit zur Seite gedreht, daß ein Auge – drei weiße und ein rotes Steinchen – einen Blick nach hinten wirft. Und ich=Spaik wunderte mich [...] kurz darüber, daß die Rückschau der Davonstürmenden noch nach Jahrhunderten einen zufälligen Betrachter dazu bringt, sich wie ein Verlassener zu fühlen. (KL, 12)

Dieser Moment des Verharrens in den widerstreitenden Impulsen des Wegbewegens und Hierseins korrespondiert mit den ebenso gegenläufigen Zeitbewegungen des Romans aus statischen und dynamischen Elementen.

Im 24. Kapitel schließlich, als die beiden Agenten in Spaiks Haus ankommen, ändert sich das Tempus ins Präsens: „Spaiks Haustür ist nicht verschlossen.“ (KL, 164) – so beginnt dieses Kapitel mit dem Titel „Verzückung“. Damit wird der Moment des Aufeinandertreffens von Spaik und den Lächlern als verzückte, räumliche und zeitliche Vereinigung eingeleitet. Gleichzeitig ist jedoch eine genaue zeitliche Verortung dieser Gegenwart unmöglich, da der Roman diesbezüglich keine Auskunft gibt, ebenso wenig ist das Zustandekommen der Niederschrift des Textes diegetisch erklärbar. Der Text lenkt die Aufmerksamkeit auf die Erzählsituation.

Die Zuspitzung auf das Ende hin bei gleichzeitiger Verdichtung und Öffnung wird unterstützt durch die Anordnung der Erzählperspektiven im Verlauf der 27 Kapitel des Romans, die die erzählenden Personen Spaik und die beiden Geheimagenten immer enger zusammenführt. In den Kapiteln eins bis neun erzeugt der gleichmäßige Wechsel zwischen zwei Kapiteln aus der Perspektive von „Ich=Spaik“ und einem Kapitel aus der Wir-Sicht der Lächler einen noch ruhigen Dreivierteltakt. Die folgenden zwölf Kapitel 10 bis 21 beschleunigen dies durch eine regelmäßige Alternation zwischen den beiden Perspektiven – zunehmende Verdichtung und Annäherung bewirkt die Ersetzung des distanzierenden „Ich=Spaik“ durch das vertrautere „ich“ während des 16. Kapitels. Die anschließenden vier Kapitel 22 bis 25 bilden zwei Spaik-Kapitel, die von zwei Lächler-Kapiteln gerahmt werden – sie versuchen ihn also in einem letzten Aufbäumen einzukreisen. Das vorletzte Kapitel 26 schließlich vereint im schnellen Wechsel beide Perspektiven und steigert so noch die Spannung – der *showdown* bahnt sich an. Das letzte Kapitel wechselt nun überraschend in den personalen Erzählstil mit Spaik als Reflektorfigur. Das Verfahren der vorhergehenden Kapitel aus einem Wechsel zwischen ‚ich‘ und ‚wir‘ ermöglicht auf Leserseite eine subtile, aber deutlich wahrnehmbare Verdichtung und Beschleunigung, die keine erhöhte Aufmerksamkeit oder Entschlüsselungsleistung fordert. Der Leser kann ganz auf die Geschehnisse fokussiert bleiben, wie sie ihm durch die Figuren mitgeteilt werden.⁵⁵⁸ Der personale Erzählstil im letzten Kapitel jedoch

⁵⁵⁸ Ob die Gestaltung der Erzählsituation auf eine akribische Planung Kleins oder auf dessen ingenieures, intuitives Talent zurückzuführen ist, kann und muss an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

stellt nun erhöhte Anforderungen an den Leser, denn es werden Verhältnisse vorgeführt, „die noch nicht durchschaut und begriffen sind, die vorerst nur (unmittelbar) registriert und reflektiert werden, vom Leser im fingierten Medium eines Bewusstseins mitvollzogen werden.“⁵⁵⁹ Die personale Erzählsituation bietet wie keine andere die Möglichkeit zu unentscheidbaren Sprechrollen: Es lässt sich stellenweise nicht immer ganz genau benennen, ob die Wahrnehmung einer Reflektorfigur wiedergegeben wird, oder die Sicht eines diese Wahrnehmung teilenden auktorialen Erzählers. Auktoriale, leserinformierende Tendenzen zeigen sich unter anderem darin, dass die Stadt zum ersten Mal bei ihrem Namen „Libidissi“ (KL, 191) genannt wird, wohingegen in den vorherigen ich- oder wir-perspektivierten Kapiteln dies als den Erzählern bekannte Information nicht genannt wird. Personal ist die Sicht dann, wenn Spaik einen Tampon findet und nicht als solchen erkennt – „ein Hygiene-Utensil, einen in Zellophan verpackten Wattezyylinder“ (KL, 195).

Der narrative Dreh ist natürlich, dass so etwas vom Text her tatsächlich *unentscheidbar* sein muss und sich nicht hier und dort ein Partikel eingeschlichen haben darf, das die Passage zur einen oder zur anderen Option hin zwingend kippen lässt.⁵⁶⁰

Damit erzeugt der Roman trotz seiner Hybridität Realismus, da der Leser dies im Alltag ohnehin immer leisten muss: etwas wahrzunehmen, zu entscheiden, was es ist und zugleich aber auch den „Möglichkeitssinn“ bewahren, der nicht zu früh Alternativen ausschließt, „weil zu frühe Schließungszeiten den Zugang zur Bedeutungsfülle der Existenz unnötig verwehren.“⁵⁶¹

Die Ambivalenz aus Diffusion und Präzision in Bezeichnungs- und Bedeutungsprozessen unterliegt auch der Zeichnung der Erzählerfiguren. Von Beginn an führt der Roman den Leser auf die Fährte des Zuweisens und Deutens: Bereits im ersten Satz bringt die Selbstbenennung des Ich-Erzählers als „ich=Spaik“ das Element des Zuweisens ins Spiel. Spaik gibt sich damit den Namen ‚Spaik‘, betont aber gleichzeitig auch, dass es sich bei ‚ich‘ und ‚Spaik‘ um zwei getrennte Elemente handelt, die allererst zugeordnet werden müssen. Spaik assoziiert das englische *spy*, also Spion.⁵⁶² Mit der Zuordnung ‚ich=Spaik‘ gibt er sich die Rolle des Spions. Die Zuordnung suggeriert Eindeutigkeit – nicht ‚ist ungefähr‘, sondern ‚ist gleich‘. Doch folgt man diesem mathematischen Zeichen konsequent und liest es nach algebraischen Gesetzen, fordert die Formel, dass eines von beiden eine Variable darstellt, da die einander so zugeordneten auf der reinen Zeichenebene offensichtlich ungleich sind:

⁵⁵⁹ Bode (2011, 187).

⁵⁶⁰ Bode (2011, 196).

⁵⁶¹ Bode (2011, 193).

⁵⁶² Dem populärkulturell Interessierten klingt in „ich=Spaik“ das englische ‚I Spy‘ an, was wiederum der Titel einer US-amerikanischen Serie aus den 1960ern ist, in der das Agentenfilm-Genre parodiert wird (dt. *Tennischläger und Kanonen*). Aus dem Jahr 2002 gibt es einen gleichnamigen Kinofilm, der auf der Serie basiert: *I Spy*. R.: Betty Thomas. US 2002. ‚I Spy‘ bedeutet im englischen ‚Ich spioniere‘, ist aber auch an das Kinderspiel ‚I spy with my little eye...‘ angelehnt, das dem deutschen ‚Ich sehe was, was du nicht siehst...‘ entspricht.

Entweder ‚ich‘ oder ‚Spaik‘ ist ein Platzhalter für ein Anderes. Im übertragenen Sinn kann die Formel also entweder so gelesen werden, dass das ‚ich‘ verschiedene Funktionen, Rollen, Eigenschaften haben kann – hier ist es Spion – oder aber so, dass die Rolle des Spions vom ‚ich‘ fordert, verschiedene Rollen einzunehmen. Welche Lesart auch immer angewendet wird, bedeutet ironischerweise die festlegend wirkende Gleichsetzung, dass eine der beiden Seiten auch immer noch etwas anderes sein kann. Im mathematischen Regelfall steht die Variable an erster Stelle, also ‚ich‘: dann bedeutet es, dass ‚ich‘ nun Spaik ist. Es kann aber auch noch etwas anderes sein, also auch ‚ich‘: dann heißt die Formel $\text{ich}=\text{ich}$ und löst sich auf zu ‚ich‘, wie es später im Verlauf des Romans geschieht. Sie vollzieht sich, nachdem Spaik in einem Ausbruch roher Gewalt einen Bauchladenhändler niedergeschlagen hat (vgl. 115): „Ich, der ich bin“ (KL, 116) heißt es dann. In dieser Übereinkunft steckt zwar eine Selbstidentifikation, aber auch die Andeutung einer potentiellen Offenheit: ‚Ich‘ ist variabel. Das Spion-Sein macht variabel, denn es erfordert, dass dem ‚ich‘ etwas zugewiesen werden muss:

Die Verknüpfung von Ich und Spaik durch den zum Gleichheitszeichen verdoppelten Bindestrich behauptet zwar, daß der Name seinem Träger wirklich zukomme – „Ich bin Spaik“ –, aber diese Gleichung bedeutet auch: „Ich bin nicht ich.“⁵⁶³

Für ‚ich=Spaik‘ gibt es demnach keine letztgültige Lesart, die Formel lässt sich nicht lösen, da sie auf Offenheit angelegt ist. Spaiks Identität ist von Beginn an durch Auflösung und Diffusion bedroht. Der ständigen Benennung seiner selbst mit ‚ich=Spaik‘ mutet überdies etwas Zwanghaftes, fast krankhaft Neurotisches an. Es scheint so, als *könne* er es nicht weglassen.

Innerhalb der Figurenzeichnung verstärkt Kleins körperbetonte Art des Beschreibens diese Unentschiedenheit, indem ein Gefühl aus Abstoßung und Anziehung erzeugt wird. Generell zeichnet Klein seine Figuren körperlich: Spaik stößt auf der Straße nicht mit Freddy zusammen, sondern „mit Freddys magerem Leib“ (KL, 69). Die Figuren sind überdies in irgendeiner Form deplorable Gestalten, die durch ihre körperliche Degeneration Ekel auslösen. Besonders seine Protagonisten kennzeichnet Klein durch eine Fülle von körperlichen Defekten, deren detaillierte Beschreibung dem Leser die Figuren in ihrer geballten Ekelhaftigkeit unmittelbar präsent werden lassen. Der Detektiv in *Barbar Rosa* ist nicht nur impotent und auch sonst körperlich hilflos, sondern wird zudem von einem aggressiven allergischen Ausschlag geplagt. Den Programmierer in *Vortex & Ming* beuteln während der gesamten Erzählung in enormem Maße Verdauungsstörungen, in deren Verlauf er sogar drei Eier ausscheidet. Spaiks Körper zeichnen die Folgen eines ausschweifenden Lebens mit hohem Alkohol- und Medikamentenkonsum durch „eine wäßrige Aufschwemmung“ (KL, 63). Er hat sich mit der Mau-Krankheit infiziert, deren Symptome bereits in einem hängenden Augenlid (KL, 183) und einem „tauben Zeh“ seines „rechten Fußes“ (KL, 12) erkennbar sind. Darüber hinaus moralisch abstoßend wirkt der wiederholte sexuelle Kontakt Spaiks (KL, 14,

⁵⁶³ Willer (2002, 117).

15) zu den „Hausboys“ (KL, 13) in Freddys Dampfbad, die alle „jungenhaft schmal, fast kleinwüchsig“, also Kinder sind. Menninghaus beschreibt als elementares Muster des Ekels „die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt ist“⁵⁶⁴. Ekel wird demnach durch einen zu Leibe rückenden Sinneseindruck hervorgerufen, der ein Abwehren auslöst – als „spontanes und besonders kräftiges Nein-Sagen“⁵⁶⁵. Der Ekel als unmittelbares und starkes Reizmittel im menschlichen Wahrnehmungsapparat erzeugt eine intensiv empfundene Reaktion. Gerade wegen seines abstoßenden Impulses wohnt ihm aber eine ebenso starke Faszination inne, da es gleichzeitig die Grenzen des eigenen Ich markiert und diese sinnlich wahrnehmbar macht: „[Das Ekelhafte] beschert starke Affekte, und zwar nicht nur Abwehreffekte, sondern zugleich starke Selbstwahrnehmungen des Systems, das sich gezwungen sieht, seine Integrität zu verteidigen.“⁵⁶⁶ Die Faszination des Ekels thematisiert der Roman auch selbst: Die Fremden können das einheimische Getränk Suleika nur noch in Begleitung eines „leicht angeekelten und doch lüsternen Schlüpfens“ (KL, 6) konsumieren, wenn sie erfahren haben, auf welcher unappetitlichen Weise dieses hergestellt wird. Spaiks Beschreibungen des Ungeziefers in Libidissi „schien den Deutschen sogar bis in die widerlichsten Details zu interessieren“ (KL, 25). Auch Spaik selbst ist vor der Faszination nicht gefeit: „In zutraulichem Ekel mag mein Blick nicht von den Burschen lassen.“ (KL, 73)

Diese „Burschen“ sind die beiden lächelnden Geheimagenten, die als zweite Erzählstimme des Romans im dritten Kapitel zum ersten Mal in Erscheinung treten. Sie werden auf spezifisch andere Weise körperlich beschrieben als die übrigen Figuren. Das Element des (Ver)Doppelten durchzieht ihre gesamte Konstruktion. Die beiden treten nur zusammen auf und einer von beiden erzählt in der Wir-Perspektive von ihren Erlebnissen. Auch äußerlich sehen sie sich so ähnlich und verhalten sich so gleich, dass sie wie eine Verdopplung wirken, ein „Doppelkörper“ (KL, 74) – sie bewegen sich synchron „in sich seltsam spiegelnder Gebärde“ (KL, 74) wie eine in zwei gespaltene Person. Sie vermitteln den Eindruck des Doppelten, Verdoppelten, Zwillingshaften.⁵⁶⁷ Sie stellen aus Lesersicht in Bezug auf Spaik eine Meta-Ebene dar, denn sie richten ihr gesamtes Handeln an ihm aus, betrachten ihn von außen und ordnen ihn ein. Die beiden Agenten erscheinen in einer merkwürdigen Ambivalenz des Doppelten an einem Ort, analog dazu, dass das Doppelte als solches nur wahrgenommen werden kann, wenn es sich am selben Ort befindet. Die beiden Lächler haben in ihrem ersten Kapitel *ein* „Doppelzimmer“ (KL, 19) mit *einem* „Doppelbett“ (KL, 20) und im Flugzeug nach Libidissi ist „ein einziger Doppelsitz“ (KL, 21) für sie festgeschraubt. Sie verhalten sich

⁵⁶⁴ Menninghaus (1999, 7).

⁵⁶⁵ Menninghaus (1999, 8), der hier Nietzsche folgt.

⁵⁶⁶ Menninghaus (1999, 563).

⁵⁶⁷ Zwillinge oder Doppelgänger sind ein in der Literatur breit gefächertes Symbol: „Symbol der Komplementarität, Harmonie und Vollendung, des Antagonismus und der Rivalität, der Beziehung zwischen Immanenz und Transzendenz sowie der Identitätskrise.“ Schmitz-Emans (2012, 502).

untereinander vollkommen harmonisch, wissen, was der andere mag und verabscheut – ob aus geschwisterlicher oder libidinöser Zuneigung oder beidem zugleich bleibt offen.⁵⁶⁸

Im Zwillingshaften schwingt dieses Element der Harmonie und der Vollständigkeit mit, gleichzeitig birgt es aber auch das Moment der Rivalität, denn das Gleiche kann sich in seiner Gleichheit auch immer Konkurrenz sein. Die beiden Lächler sind wie Spaik Geheimagenten, sind ihm diesbezüglich also einerseits gleich, andererseits aber auch seine Rivalen, denn sie können ihn ersetzen. Diese Angst dominiert das siebte Kapitel, in dem Lieschen von Spaik zum ersten Mal erwähnt wird. Es beginnt mit den Worten: „Ich=Spaik bin gewarnt“ (KL, 47). In diesem Kapitel erfährt der Leser, dass Spaik von den Lächlern nicht abgelöst, sondern ausgelöscht werden soll: Spaik hat plötzlich wieder ein Gefühl – er hat Angst. Sie dominiert ihn so stark, dass sie sich sogar verselbständigt: „Bis in die frühen Morgenstunden hat sich meine Angst damit beschäftigt, die alten Rohrpostnachrichten, alle Botschaften der vergangenen Jahre, immer aufs neue zu studieren.“ (KL, 47)

Lieschen ist erzähltechnisch ebenfalls unmittelbar mit Spaik verbunden, da sie nur in seinen Berichten vorkommt. Sie wird als kleines Mädchen beschrieben, das missgebildete Füße hat, weshalb es „orthopädische Schuhe mit genagelten Sohlen“ (KL, 48) tragen muss. Lieschen teilt mit der titelgebenden Stadt Libidissi nicht nur die beiden Anfangsbuchstaben, sondern auch die hohe Assoziationskraft des Namens. Spaik gibt ihr diesen Namen, da er mit ihrer Emsigkeit das sprichwörtliche ‚Fleißige Lieschen‘ assoziiert. Er ist gleichzeitig auch unspezifisch, da er als Platzhaltername wie in Lieschen Müller als Bezeichnung eines beliebigen Mädchens oder des durchschnittlichen Mädchens verwendet wird. Die Verniedlichungsform des Einsilbers betont die Kleinheit. Auch enthält der Name den Befehl ‚Lies!‘ und wendet sich damit an den Leser.⁵⁶⁹

In revelatorischer, genretypischer Manier bestätigen die ineinander überkippenden Schilderungen der Lächler und Spaiks in der Anbahnung des finalen *showdown* schließlich, dass Lieschen nur in Spaiks Imagination existiert. Die Lächler sehen einen „einsame[n] Kerl“ die Straße herunterkommen, während Spaik sich von Lieschen begleitet fühlt: „Lieschen hat mich das letzte Wegstück, vom Marktplatz bis in unsere Gasse, stützen müssen.“ (KL, 185) Die „genagelten Ledersohlen von Lieschens Schuhwerk“ (KL, 55) zieren in Wahrheit „seine genagelten Stiefel“ an seinem „Fuß des behinderten Beines“ (KL, 185). Auch sprachlich kippen die beiden unterschiedlichen Bilder dessen, was die Lächler sehen und Spaik tut, durch die gleichen Worte im Übergang der Sätze ineinander:

⁵⁶⁸ Das inzestuöse Moment wird mit dem Zwillingssymbol ebenfalls häufig umkreist; vgl. Schmitz-Emans (2012, 503).

⁵⁶⁹ Wie weit manche die Assoziationen treiben, zeigt Willer, der in dem Namen das ‚es‘ gerahmt sieht von ‚i‘ und ‚ch‘, also vom ‚ich‘, und daraus psychoanalytische Folgerungen ableitet. „Immerhin kreuzt sich in ihm das ‚es‘ des objektivierbaren Kindes (*Lieschen*) mit dem ‚ich‘ Spaiks (*Lieschen*).“ Willer (2002, 126).

Vor dem *Nachbarhaus* im Lichtschein bleibt er stehen und *lehnt* sich, das schwächere *Bein entlastend*, an den *Türpfosten*.

An der *Tür* des *Nachbarn*, des Süßbäckers Sukkum, muß ich noch einmal Rast machen. Ich nehme die Hand von Lieschens Achsel, *lehne* mich an den *Türpfosten* und versuche das schmerzende *Bein* zu *entlasten*. (KL, 185, Hervorhebungen CK)

Der Rückblick verdeutlicht, dass Lieschens Existenz während des gesamten Romans zweifelhaft ist, denn sie wird nur durch Spaik beglaubigt. Sie tritt nie ohne Spaik in Erscheinung, bisweilen nimmt er nur ihre Geräusche wahr, ohne dass er sie sieht. Ihre Geräusche sind alle von leiser, fast diffuser Qualität: „Die Sprossen knacken leise unter ihrem vorsichtigen Fußfassen.“ (KL, 47f.) Häufig hört er „ihren wispernden Fernseher“ (KL, 56).

Dem Leser drängt sich die Frage auf: Weshalb bildet sich Spaik Lieschen ein? Diese Frage nach psychologischer Motivierung ist aus dem Text selbst heraus jedoch nicht beantwortbar, denn die Figuren werden nie psychologisiert: Es werden zu keiner Zeit intrinsische Beweggründe genannt, die Motivation der Figuren geschieht allein aus der beobachtbaren Handlung. Selbst der Moment größter Erregung, in der Spaik den Bauchladenhändler niederschlägt, leitet sich lediglich ein durch ein in ihm erwachsendes „Bild von dem, was der spucklustige Greis als Antwort verdient“ (KL, 115):

Auf dem Rückweg mache ich halt vor ihm. [...] Die eigene Schnellkraft erstaunt mich. [...] Er fällt nach hinten, und sein Gesicht bleibt unter dem Holz der Lade verborgen. Mein Herz schlägt roh, meine rechte Hand schmerzt, und ich genieße alles, was zu sehen ist. (KL, 115)

Nur Sichtbares wird berichtet – Spaiks Wut konkretisiert sich sprachlich nicht in der Innenperspektive, sondern bezieht sich ausdrücklich auf „alles, was zu sehen ist“. Durch diese ‚Unvollständigkeit‘ der Figuren seitens des Psychischen verführt Klein den Leser dazu, diese Ergänzungsleistung selbst zu vollbringen. Der Leser motiviert die Figuren und lässt sie so als seine eigenen erstehen. Klein macht den Leser zum Verbündeten.

Vor diesem Hintergrund lässt sich folgende Lesart plausibilisieren: In Lieschen findet sich Spaiks Innerstes, seine verborgene Wünsche und Sehnsüchte nach einer kindlichen, unverdornen Existenz – bei aller Härte ihres Daseins. Die Rolle des Spions bedeutet nicht nur, eine äußerlich fremde Identität anzunehmen, sondern diese auch tatsächlich zu leben. Er ist also dazu gezwungen, auch seine körperlichen Regungen unter Kontrolle zu halten und diese der Rolle anzupassen oder unter Verschluss zu halten. Er muss sich nicht nur psychisch, sondern auch physisch verstellen. Äußerlich erkennbar ist dies in Spaiks Gesicht, aus dem „alle markanten Züge, alle Spuren persönlicher Mimik gelöscht“ (KL, 63) sind. Das Problem der Spione, so lange in fremden Hüllen leben zu müssen, dass sie zu keinen ‚echten‘ Regungen mehr fähig sind oder nicht mehr wissen, was an ihnen noch echt ist, thematisieren recht deutlich besonders die kritischen Spionageromane wie die John le Carrés. Dessen Roman *Der Spion der aus der Kälte kam* aus dem Jahr 1963 problematisiert die Auswirkungen der ‚kalten‘ Kriegsführung nicht nur auf politische Ideale, sondern eben auch auf die menschlichen

Verhältnisse der Gesellschaft im Allgemeinen und des Spions im Besonderen⁵⁷⁰. Lieschen ist somit die Personifizierung der menschlichen Regungen Spaiks. Körperlich beschrieben wird sie als kleines Mädchen mit missgestalteten Füßen, außerdem bewohnt sie das Dachgeschoss von Spaiks Haus, auf dem sonst eine „kleinwüchsige“ und „für westliche Augen abstoßend häßliche“ (KL, 48) Hühnerrasse gehalten wird. Lieschen wird demnach in die Nähe des Zwergenhaften gerückt, das literarisch mit dem Animalischen, verborgenen Naturkräften und unbewussten oder jenseitigen Daseinsebenen verbunden ist.⁵⁷¹ Als einer der Lächler die Leiter zu ihrem Quartier auf dem Dachboden erklimmt, ist es dem anderen, „als wärest du auf einer Himmelsleiter emporgestiegen und hättest den Kopf mit Gewalt in eine höhere Sphäre hineingestoßen“ (KL, 171). Lieschen ist es, die sich um Spaik und seine Gesundheit kümmert. Das letzte Kapitel heißt „Liebe zum Leben“ – dort entdeckt Spaik, dass er zu Regungen des Herzens, sprich Gefühlen fähig ist, als er Angst um Lieschen hat.

Das Ende ‚offenbart‘ jedoch noch eine weitere Offenheit. Die Information, dass die Lächler hinter ihm her sind, ist ebenfalls allein Spaiks Kopf entsprungen:

Das Zentralamt hat mir im Gegensatz zu meinem Rohrbriefsänder nichts mitzuteilen. Allein aus dessen anonymer Post weiß ich=Spaik, daß mein Körper in Sicherheit gebracht werden muß. Nur ihm ist die Botschaft zu verdanken, der Nachfolger könne meine Stelle erst einnehmen, wenn er die Stadt vom Geruch meines Atems befreit habe. (KL, 54)

Diese Rohrpostleitung führt aber nur vom Erdgeschoss ins Obergeschoss von Spaiks Haus: „Offenbar verbindet sie, fast senkrecht in der Mauer verlaufend, nichts weiter als die beiden Stockwerke.“ (KL, 171) Spaik befindet sich in einem kommunikativen Zirkelbezug mit sich selbst. Die Angst vor den Verfolgern entspringt demnach nur Spaiks Einbildung. Weiteres Indiz für den stattfindenden Persönlichkeitswechsel zwischen den Geschossen sind die wiederholten Absenzen, aus denen Spaik an diesem Zwischenort erwacht (KL, 37).

Dies eröffnet die Möglichkeit, dass auch die beiden Geheimagenten lediglich Halluzinationen sind, was wiederum eine Lesart insinuiert, wonach die Lächler lediglich eine Verdoppelung Spaiks darstellen. Zur Beschreibung des Colliers, das Spaik zu Beginn des Romans erwirbt und am Ende von einem der beiden Agenten gefunden und getragen wird, benutzen sie *exakt* dieselben, manierten Worte: „Sein zartes Netzwerk aus Drähten, Widerständen,

⁵⁷⁰ „Ein Mensch, der eine Rolle zu spielen hat, und das nicht nur vor anderen, sondern auch wenn er allein mit sich ist, findet sich auf der Hand liegenden Gefahren und Versuchungen ausgesetzt. An sich ist die Praxis der Täuschung nicht besonders anstrengend, sie bedarf nur der Erfahrung, der professionellen Geschicklichkeit. Während aber der Hochstapler, der Schauspieler oder der Fälschspieler sich nach seinem Auftritt gehenlassen kann, darf der Geheimagent dies nicht. Er muß sich nicht nur nach außen abschirmen, sondern auch nach innen, auch gegen die natürlichsten Regungen. Er mag ein Vermögen verdienen und kann es doch gelegentlich nicht wagen, einen Rasierapparat zu kaufen; er mag von Natur aus ein liebevoller Gatte und Vater sein und es doch geboten finden, sich vor jenen zu verschließen, denen er sich anvertrauen möchte.“ Carré (2013, 163).

⁵⁷¹ „Symbol verborgener Naturkräfte, einer unbewussten oder jenseitigen Daseinsebene sowie der Bosheit und Tücke, zuweilen auch des stigmatisierten Guten.“ Turvold (2012, 501).

Diödchen und Transistörlein schillert[e] in den Farben der polierten Edelmetalle und der vielfältigen Lackierungen.“ (KL, [28] und 162) Sie stellen daran anschließend dieselbe Überlegung an, das Collier erwecke den Eindruck, die Bauteile hätten im neuen Zusammenhang ebenfalls eine technische Funktion zu erfüllen. Die „Lächler“ sind Spaik in Funktion, Verhalten, Sprache und Denken gleich. Eine strukturelle Nähe wird schon zu Beginn des Romans vorgegeben: Sowohl Spaiks Selbstbezeichnung mit ‚ich=Spaik‘, als auch die der Geheimagenten mit ‚wir‘ entspricht dem Usus der einheimischen Sprache Pididi-Pididi:

So wird bei den Nomen nicht mehr zwischen Einzahl und Mehrzahl unterschieden. Das Personalpronomen der Ersten Person Singular ist völlig verschwunden, der Redende nennt sich selbst stets mit dem Namen [...]. (KL, 16)

Die Szene, in der Spaik die beiden zum ersten Mal auf der Veranda des Hotel Esperanza sitzen sieht, weist in diese Richtung der engen Verbindung zwischen Spaik und den Lächlern: „Zwei Ausländer sitzen an meinem alten Platz. Schulter an Schulter, ganz ungewöhnlich eng für unsereinen, halten die west- oder mitteleuropäischen Jünglinge die Position meines verflissenen Ichs besetzt.“ (KL, 73) Mit dieser Formulierung Spaiks, sie hielten „die Position“ seines „verflissenen Ichs besetzt“, vollzieht er eine Gleichsetzung verschiedener Rollen, die in seiner Selbstbenennung als „ich=Spaik“ ebenfalls steckt: Dies deutet an, dass die Initiative in beiden Fällen von ihm ausging. So wie er sich eine neue Rolle zugewiesen hat, hat er seine alte abgegeben. Die dissoziative Spaltung schwingt im Bild der visuellen Verdopplung der beiden mit, die wiederum mit dem fehlerhaften Sehen Spaiks kongruiert: Er sieht Doppelbilder, weil er aufgrund der Mau-Krankheit nicht mehr fokussieren kann – im übertragenen Sinne kann er nicht mehr erkennen, was Sache ist. Auf Seiten des Lesers wird dieses Empfinden gestärkt durch die Offensichtlichkeit, dass Spaik die Mau-Krankheit hat, dies jedoch nie zugibt. Die Symptome werden diverse Male (KL, 88), unter anderem auch von ihm selbst, beschrieben, sodass er in der Lage sein müsste, sie bei sich zu diagnostizieren. Überdies befindet er sich bei Doc Zinally in Behandlung. Spaik hat offensichtlich verschiedene Perspektiven auf sich selbst. In den verdoppelten Geheimagenten spiegelt sich symbolisch, dass Spaik eine gesplattene Persönlichkeit oder eine Form von Identitätskrise hat.⁵⁷²

Weitere Indizien an der Oberfläche des Textes unterstützen die Deutung, dass die Lächler Spaiks altes Agenten-Ich verkörpern, mit seiner Bindung an die Institution, ihre Gesetze, Regeln und Verhaltensweisen. In dieser Welt ist Spaiks Arbeit anerkannt, seine „Informationspotenz“ (KL, 77, 105) so legendär, dass sein Vorgesetzter und Mentor Kuhl sich diesbezüglich gar zu „Gefühligkeit“ (KL, 77) hinreißen lässt – eine Beschreibung Spaiks, wie er sie selbst gerne von sich hören würde. Die Lächler stellen Spaiks Äußeres dar, seine in seiner Vorstellung von außen an ihn herangetragenen Anforderungen – sie sind das, was er

⁵⁷² Seit den „romantischen Erkundungen der Nachtseiten des Menschen“ und der Begründung der Psychoanalyse wird das „Andere im eigenen Selbst“ literarisch mit „Phänomenen der Dopplung, der Spaltung oder auch der Metamorphose“ erkundet: Schmitz-Emans (2012, 503).

eigentlich sein sollte. Sie stehen für Recht und Ordnung, für die Regeln der Institution. Die beiden treten deshalb auch selbständig auf – entwickeln ein Eigenleben. Die Externalisierung dieser Rolle oder dieses Teils seiner Person ist psychisch motiviert: In die Lächler hinein steckt Spaik das, was die einheimische Bevölkerung Libidissin in ihm sieht – weshalb sie ihn nicht akzeptieren. Er beobachtet und beschreibt die beiden, wie die Einheimischen es tun würden: Mit gleichzeitiger Lust und Abscheu schildert er die Grimassen, die die beiden beim Versuch Pididi-Pididi zu sprechen produzieren:

Der eine spricht dem anderen ins Ohr, seine Lippen berühren die Ohrmuschel. Offenbar muß das Gesagte mit der Feuchte des Atemstroms in den Gehörgang gegossen werden. Jetzt stößt die Zungenspitze in die Höhlung der Muschel, jetzt ein zweites und jetzt ein drittes Mal.
(KL, 73)

Das ‚Agentische‘ in ihm, das er loszuwerden versucht, repräsentieren die Lächler – weshalb sie nun ihn als subversives Element loswerden wollen, da er seine ihm zugewiesene Rolle nicht mehr erfüllt.

Die Lächler und Lieschen repräsentieren die in einem Geheimagenten einander widerstrebenden Impulse: die von außen herangetragenen Forderungen nach Selbstverleugnung, um die Rolle spielen zu können, und die dadurch im Inneren unterdrückten Gefühle. Die damit verbundene Qualität der Verundeutlichung der Persönlichkeit transportiert sich in der körperlichen Vershobenheit Lieschens und der visuellen Unbestimmbarkeit der Lächler, die nicht näher beschrieben werden, außer in den wenigen Kennzeichen ihrer Dopplung. Da das Sehen gemeinhin als Sinn der Erkenntnis gilt, vermitteln die Lächler eine Art kognitive Diffusität im Gegensatz zur physischen Diffusität Lieschens. Ich=Spaik besteht letztlich nur aus der Materialität des Körpers.

Die Vereinigung der disparaten Teile der Persönlichkeit Spaiks liegt materiell in Form des Romans vor und wird vollzogen im Akt des Lesens. Der Leser lässt die Figuren entlang der Erzählung eine nach der anderen aus den Zeichen im Text erstehen und am Ende verweisen ihn eben diese Zeichen darauf, dass die Figuren zu einer Person gehören und die erzählten Geschichten tatsächlich die Geschichte einer Person sind. Kleins mediologisches Erzählen plausibilisiert dem Leser seine spezifische Erweckungsleistung aus dem Arrangement der schriftlichen Zeichen des Textes.

3.2.3 Minimalfantastik und Minimalverschiebung

Diese Mittel der Diffusion und Präzision, der Anziehung und Abstoßung auf der Ebene des Szenarios, der Figuren, der Handlung und der Erzählstruktur dienen der Herbeiführung eines Zustands der physischen und psychischen Unentschiedenheit, die den Leser zu einer Deutung geradezu provoziert: Der Roman muss in der Lektüre zum Leben erweckt werden, wodurch er sich dann zu einer momentanen Deutung verfestigt. Willer empfiehlt deshalb,

„nicht zu voreilig auf Dechiffrierung bedacht“ zu sein, sich „stattdessen mit offen eingestanderener Begriffsstutzigkeit“⁵⁷³ auf den Text einzulassen. Klein will eine Lektüre, bei der „wir den Schmetterling erst mal fliegen sehen, bevor wir ihn aufspießen, katalogisieren und der Sammlung zuführen.“⁵⁷⁴ Vom Leser verlangt er die Bereitschaft, sein „Fantasiekapital“⁵⁷⁵ einzusetzen, um den Roman zum Leben zu erwecken. Lockmittel ist die ‚schöne Geschichte‘ und das Versprechen ‚Ich erzähl dir, was du hören willst‘. ‚Beschreibung kommt für mich vor Handlung und vor Reflexion. Beschreibung ist für mich das Schlupfloch in die Phantasie der Lesenden.“⁵⁷⁶ Kleins Beschreibungen sind Darstellungen, die eigenes Beobachten möglich machen.⁵⁷⁷

Der Spionageroman zeigt sich dahingehend als geeignet, denn er erzählt von einem in der Realität vermuteten, verborgenen Bereich, der besonders zu fantastischen Spekulationen anregt. Erschwerend kommt hinzu, dass „beinahe nichts, was sich die Autoren des Genres ausgedacht haben“, „nicht irgendwann Realität geworden“⁵⁷⁸ ist. Lenz bezeichnet den Agenten- und Spionageroman als „Factifiction“⁵⁷⁹, da dieser auf spezifische Weise mit dem Fiktionalen und Nichtfiktionalen spielt. Spionageromane erwecken den Anschein, auf realen Ereignissen oder zumindest Tatsachen zu beruhen.⁵⁸⁰ Das Interesse am Spionageroman entsteht unter anderem dadurch, dass der Leser diesen in ganz spezifischer Weise für wahr halten *will*: Die Arbeit des Geheimdienstes übt ob seiner notwendig im Verborgenen ablaufenden Tätigkeit für die gemeine Bevölkerung seit jeher eine magische Anziehungskraft aus, weshalb sich dahingehend ein großer Fundus an Vorstellungen gebildet hat. Der Agentenroman bietet in den Augen der Leser also mögliche Bestätigungen dieser Vorstellungen – er funktioniert vor der Folie des vermuteten Wirklichkeitsbildes, das sich jeder bereits gemacht hat.

⁵⁷³ Willer (2010, 626); wobei dies m. E. an den literaturwissenschaftlichen Leser gerichtet ist, der den Text einer möglichst raschen Zuordnung zuführen will. Der ‚unbedarfte‘ Leser wird aufgrund der hier beschriebenen, spezifischen Textstruktur unweigerlich in diesen Zustand der Offenheit versetzt.

⁵⁷⁴ G. Klein in Combrink (2004).

⁵⁷⁵ Timm (2010).

⁵⁷⁶ G. Klein im Interview, Feldmann/Feldmann (2000).

⁵⁷⁷ Nach Bunia ist eine Darstellung in diesem Sinne keine bloße Tatsachenfeststellung, sondern beinhaltet immer eine Schilderung der Umstände, literarisch umgesetzt in Form von Detailreichtum: „Charakteristisch für Darstellungen ist eine gewisse ‚evidentia‘, ein gewisses Vor-Augen-Stellen, der Unterschied zwischen bloßem ‚vidi‘ und dem ‚videbar videre‘: Erleben ist insofern markiert, als man der Wahrnehmung ausgesetzt ist und sozusagen nicht anders kann, als Details zu beschreiben.“ Eine Darstellung macht eine Wahrnehmung möglich und liefert auch mögliche einzunehmende Betrachterpositionen mit: „Darstellung ist daher ein Mittel, das dazu dient, Wahrnehmung zu vermitteln.“ Bunia (2010, 152f.).

⁵⁷⁸ Becker (2003, 425).

⁵⁷⁹ Lenz bildet diesen Begriff analog zu Hugo Gernsbacks ‚scientifiction‘; vgl. Lenz (1987, 17).

⁵⁸⁰ Hierin zeigt sich die Nähe zum Hefroman, der sich ebenfalls durch scheinbare ‚Authentizität‘ kennzeichnet. Die Leser wollen ‚Nachrichten‘ im Sinne einer frühen Form des aufbereiteten ‚infotainment‘.

Klein evoziert in seinen Texten einerseits gewohnte Wirklichkeitsbilder, bricht diese andererseits aber immer wieder durch fantastische Elemente, die das Wirklichkeitsbild der Fantasie und damit anderen Vorstellungen und Deutungen öffnen. Das Fantastische als Differenz zu empirischen Gesetzmäßigkeiten entfaltet sich bei Klein, um den Leser aus seinem gewohnten Deutungsrahmen zu schieben und zur Nutzung seiner Fantasie zu zwingen. Seine Texte funktionieren innerhalb „seiner literarischen Phantastik als zentrales Anliegen eines gehobenen literarischen Anspruchs“⁵⁸¹. Er arbeitet damit an einer Rehabilitation des Fantastischen, das besonders in einem am traditionellen Mimesis-Prinzip orientierten Literaturverständnis unter dem Verdacht des Trivialen steht. Klein bekennt sich in diversen fürs Feuilleton verfassten Texten zu den führenden Vertretern der im 19. Jahrhundert erblühenden fantastischen Literatur des anglo-amerikanischen Raums wie Mary Shelley, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft – auch die Fantasten Jules Verne und Stephen King finden Beachtung.⁵⁸²

Alle Texte Kleins enthalten Elemente des Fantastischen, da sie in bestimmten Punkten „den jeweiligen Annahmen über die Wirklichkeit auf spezifische Weise widersprechen“⁵⁸³. Fantastische Literatur der Sorte Kleins erzählt nicht von vollkommen unmöglichen Welten, sondern problematisiert Realitätskonzeptionen, indem sie in eine real mögliche Welt unmögliche Elemente einbaut. Die Wirkung entsteht aus dieser Verschiebung, in der Differenz zwischen Realem und Fantastischem im Text selbst.⁵⁸⁴ Bei Klein handelt es sich inhaltlich um keine unmögliche Welt⁵⁸⁵, sondern um eine nach unseren Gesetzen der Wirklichkeit tatsächlich mögliche. Er entwirft keine Gegenwelt, sondern übersteigert und verschiebt die Realität punktuell in gewissen Bereichen. Klein betreibt eine ‚Minimalfantastik‘ wie Kafka in der Erzählung *Die Verwandlung*⁵⁸⁶, in der das einzig Fantastische die Verwandlung

⁵⁸¹ Ledanff (2013, 92).

⁵⁸² Teilweise innerhalb der Reihe *Aus einem kleinen Kanon schlechter Bücher*, teilweise aus anderen Anlässen. Klein versammelt den größten Teil seiner für die Feuilletons verschiedener großer Zeitungen verfassten Texte in dem Band *Schund & Segen*: G. Klein (2013).

⁵⁸³ Krah (2003, 68).

⁵⁸⁴ ‚Fantastisch‘ ist ein Prädikat, das für strukturell sehr unterschiedliche Texte vergeben wird. Zu unterscheiden wäre hinsichtlich der Texte Kleins eine fantastische Literatur wie etwa Märchen, Mythen, Fantasy oder Utopie, die alle in einer textimmanent abgeschlossenen fantastischen Welt agieren, die nicht in Opposition zur ‚realen Welt‘ funktioniert oder nur indirekt zur Welt des Lesers; oder Science-Fiction, in der für die real unmöglichen Elemente fiktionssimmanente Erklärungen gegeben werden; diese sind inhaltlich zwar verwandt, aber intentional verschieden: vgl. Wunsch (2003, 72). Eine differenzierende Definition unternimmt ebenso Michael Scheffel, der die fantastischen Texte, die in einer abgeschlossenen Welt funktionieren, als homogen und stabil bezeichnet und solche, die die Differenz real/nicht-real problematisieren, als heterogen und instabil: Scheffel (2006). Im aktuellen ‚Handbuch Phantastik‘ werden diese Textsorten als Spielarten der Fantastik lediglich beschrieben, ohne jedoch deren Differenzen zu systematisieren und ihre Funktion zu erfassen: Brittnacher/May (2013).

⁵⁸⁵ Unmöglich in Bezug auf die textexternen (logischen, physikalischen, biologischen, weltanschaulichen) Basispostulate, nicht im Sinne der ‚mögliche-Welten-Theorie‘ in Bezug auf die innerhalb eines Textes aufgestellten Regeln.

⁵⁸⁶ Franz Kafka *Die Verwandlung* (1912).

Gregor Samsas in einen Käfer ist, die restliche Erzählung jedoch realen Bedingungen folgt und so eine alternative Beobachtung der tatsächlichen Verhältnisse anstellt.⁵⁸⁷

Kleins spezifische Form der minimalen Fantastik kennzeichnet sich durch die Erzählsituationen, insofern sie die Möglichkeit ihres Erzählens, das Zustandekommen der Geschichte nicht nach empirischen Regeln bestimmen lassen. Die nicht auflösbaren Sprecher in *Libidissi*, der erzählende Fötus im *Roman unserer Kindheit*, der Körper des Protagonisten in *Heil*, das Haustier der Hauptfigur, ein pavianartiger Hundsaffe in *Europa erleuchtet*, der Teufel in *Antennen*. Diese Figuren üben in ihrer Unwahrscheinlichkeit eine starke Anziehungskraft auf den Leser aus – sie haben hohes Affektpotential, weil sie versch(r)oben, interessant und irritierend sind. Da die Künstlichkeit meist in einer nur knappen Verschiebung des Möglichen besteht, suggeriert sie dem Leser eine knappe Greifbarkeit. In *Europa erleuchtet* schmuggelt der Besitzer des erzählenden Affen diesen unter seinem Mantel versteckt über eine Landesgrenze – nur durch ein Loch im Stoff kann der Affe nach draußen blicken. In diesem Bild erkennt Müller die Beschaffenheit der spezifischen Sprache Kleins: „Jeder Satz lugt gewissermaßen wie der geheimnisvolle Erzähler in ‚Europa erleuchtet‘ aus einem eigens für ihn in den Tweed des Textes geschneiderten Guckloch in eine grundsätzlich befremdliche Welt hinaus.“⁵⁸⁸

Libidissi ist auch in der Motivik stark an fantastische Literatur angelehnt, ohne dass die Motive selbst fantastisch wären. Bemerkenswerterweise werden die in der Einführung in das Fantastische bei Abraham⁵⁸⁹ verzeichneten inhaltlichen Kennzeichen in *Libidissi* ausnahmslos *alle* in irgendeiner Form erfüllt. Als Leitmotive nennt Abraham Reisen, Räume und Träume; Schlüsselfiguren des Fantastischen sind Außenseiter, Fremde und Doppelgänger; Grundprinzip der abendländischen Fantastik sind Dichotomien wie Mensch vs. Monster, natürliche vs. manipulierte Zeit, Natur vs. Technik und Gut vs. Böse. Bei Klein wird überdies das Dichotomische an sich thematisiert, indem Opponierendes nicht auf verschiedene Positionen verteilt wird, sondern innerhalb einer Instanz ausgetragen wird. So mutet Lieschen in ihrer Zwergenhaftigkeit zwar etwas Monströses an, es wird jedoch in ihrer kindlichen Unschuld

⁵⁸⁷ Oder Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963), in dem eine Frau plötzlich von einer unsichtbaren und unüberwindbaren Wand auf einer Bergalm umschlossen ist.

⁵⁸⁸ Müller (2013, 151).

⁵⁸⁹ Abraham (2012, 147-157).

wieder gebrochen. Als ‚Halluzinelle‘⁵⁹⁰ Spaiks symbolisiert sie die unmittelbaren und grundlegendsten Bedürfnisse des Menschen, die durch die Zivilisation zwar unterdrückt wurden, jedoch jederzeit wieder hervorzubrechen drohen. Klein setzt immer nur eine minimale Menge an Fantastik ein, um einen größtmöglichen Bezug zur Realität zu bewahren:

Ein Erzähltext muss dem Lesenden ein Realitätsversprechen machen. Er muss antreten mit der Behauptung, er könne in der Vorstellung des Lesers Realität suggerieren. Das muss aber eine im Leseakt autarke und stabile Realität sein.⁵⁹¹

Wesentlich ist Kleins Gestus des souveränen Behauptens, mit dem die erzählte Welt beschrieben wird – mit jener selbstverständlichen Sicherheit eines Autors, der sich der Richtigkeit seiner Aussagen gewiss ist.

Besonders in der dinglichen Welt Libidissis inszeniert Klein Reibungspunkte zwischen Romanwelt und Erfahrungswelt. So ist die von Spaik benutzte ‚Vuspi‘ (KL, 94) sofort als eine geringe Minimalverschiebung⁵⁹² einer Vespa erkennbar, wird sie doch als ‚Motorroller‘ und typisches Fortbewegungsmittel Libidissis beschrieben, wie es in vielen südlichen Großstädten tatsächlich der Fall ist. Ebenso klingt in dem Rauschmittel ‚Tschugg‘ (KL, 96) einerseits das bayrische Dialektwort ‚Tschick‘ für Zigarette an, andererseits durch die Kürze auch ‚Hasch‘ oder ‚Koks‘. Klein spielt mit der Assoziationskraft vertrauter Bilder und bewegt sich dennoch immer ganz knapp am Gewohnten vorbei. Der Leser stellt die Verbindung zum tatsächlich existierenden Bild her, nur um sich dann wieder davon wegzubewegen, da das Wort eben doch ein anderes ist. So führen diese fantastischen Elemente nicht zu einem Verschwinden des Realen, da das Reale im Verweis immer deutlich fassbar bleibt. Wie beim Abstoßungseffekt eines Magneten wird ein bestimmtes Bild evoziert und gleichzeitig negiert, verharrt in einem spannungsgeladenen Zustand dazwischen. Die minimale sprachliche Verschiebung verdeutlicht, dass dieses Wort nicht auf etwas Konkretes in der Realität verweist, sondern nur innerhalb der Zeichenlogik des Textes Gültigkeit hat. Klein arbeitet in ästhetischer Hinsicht in genau entgegengesetzter Richtung zu Goetz. Während

⁵⁹⁰ In der auf Stanislaw Lems *Sterntagebücher* (1957 u. 1971) basierenden, deutschen Fernsehserie *Ijon Tichy: Raumpilot* (2006-2011) baut sich der einsam in einer Rakete durch den Weltraum reisende Hauptdarsteller Ijon Tichy eine ‚Analoge Halluzinelle‘ (verkörpert durch Nora Tschirner), die ihm Gesellschaft leisten soll. Die durch ihn gestaltete Projizierte erweist sich aber als ihm so ähnlich, dass ihr Verhältnis nicht immer von der gewünschten Harmonie geprägt ist. Zum Tode Lems im Jahr 2006 verfasst Klein einen Nachruf für die SZ, die die poetologische Verwandtschaft der beiden offenbart: „Und immer hat sich Lem nach dem intelligenten, nach dem unersättlich neugierigen Leser [...] gesehnt.“ Man könnte sagen, „dass es stets um das eine Meer geht, da in unseren Köpfen schwappt. Das mentale System des Menschen ist der Drehpunkt, an dem Lem immer neu ansetzt, um die stupide Selbstverständlichkeit einer Zeit, die noch die unsere ist, spekulativ aus den Angeln zu heben.“ G. Klein (2006a).

⁵⁹¹ G. Klein im Interview, Feldmann/Feldmann (2000).

⁵⁹² Der Austausch der Vokale und die Beibehaltung der Konsonanten stellt für den Menschen eine so geringe Abweichung dar, dass er die Verbindung herzustellen vermag – die Beschreibungsmöglichkeiten der Computerlinguistik scheinen nach einschlägigen Recherchen der Verfasserin bis dato hierzu nicht in der Lage zu sein.

Goetz aus der größtmöglichen, naherfahrenen Authentizität heraus schreibt und diese in seine Texte zu transferieren sucht, bewegt sich Klein auf dem Niveau größtmöglicher Künstlichkeit und Erfindung, ohne sich dabei jedoch von einem spezifischen Realismus zu entfernen. Formal augenscheinlich ist dies an der Art des Redens: Während Goetz' Texte fast ausschließlich von unmittelbar Artikuliertem dominiert werden, gibt es in Kleins Texten nur sehr wenig wörtliche Rede, im Fall von *Libidissi* sogar überhaupt keine.

Kleins Welt, in die der Leser hineinlugt, wird nicht zuletzt dominiert durch die allgegenwärtigen Medien. Damit appelliert er an den latent gehegten Zweifel in jedem Menschen, dass die Welt doch nicht so ist, wie sie zu sein scheint – besonders verdächtig dahingehend sind die Medien als neue Einfallsstore des Fantastischen.⁵⁹³ So, wie Klein nie das Gefühl los wird, dass am Telefon doch plötzlich ein Verstorbener sprechen könnte, hegt wohl jeder gewisse persönliche Vermutungen über das fantastische Potential der ihn umgebenden Medien – sei es die Vorstellung des Fernsehers als Fenster zur Welt oder der aktuell wahrscheinlich sehr verbreitete Verdacht, der Computer führe ein Eigenleben.⁵⁹⁴ Klein betrachtet Medien nicht nur als Durchgangsstation, sondern als eigenständiges Gegenüber, mit dem ein Austausch stattfindet. Medien verlangen vom Nutzer, ihre Bedingungen zu respektieren und sich auf sie einzulassen:

Letztlich gerate ich mit solchen technischen Systemen in einen magischen Tausch und bin auf den Aberglauben angewiesen, dass sie es nie böse mit mir meinen werden, so ich sie als dienstbare Geister mit einem eigenen Leben, auch mit einem eigenen Schwächerwerden und Absterben respektiere.⁵⁹⁵

Medien begleiten das tägliche Leben, weshalb sie ans Herz wachsen und die Interaktion mit ihnen nach den Maßstäben menschlicher Kommunikation bewertet werden. In *Libidissi* empfängt Spaik die Botschaften des Zentralamts über eine tägliche Fernsehsendung namens *German Fun* (KL, 49), die mittels eines „Decoders“, der sich äußerlich in der veralteten Gestalt eines „Walkmans“ tarnt, entschlüsselt und in die Stimme seines Vorgesetzten elektronisch rückübersetzt wird: „Die Stimmlage ist zwar komisch hoch und auf eine technische

⁵⁹³ Im Anschluss an Todorovs Fantastiktheorie könnte man es so formulieren: Todorov behauptete, dass erst mit den Möglichkeiten einer Beschreibung des (individuellen) Realen seit dem 18. Jh. auch das Fantastische beschreibbar ist; bis ins 19. Jh. hinein taugte das Fantastische zur Beschreibung des Unbewussten, das tabuisiert und damit nicht im Realen verortbar war; mit der Psychoanalyse Freuds um 1900 sind diese Vorgänge nun im Realen beschreibbar, damit das Fantastische eigentlich funktional überflüssig; dann kamen jedoch die Erfahrungen der Moderne (Arbeitsleben: Kafka) und die Kommunikationsmedien, die neue Bereiche des Unsäglichen aufateten; vgl. dazu Brittnacher/May (2013, 190).

⁵⁹⁴ Besonders im filmischen Bereich gibt es zahlreiche Beispiele für ‚mediengestützte‘ Fantastik: Kommunikation über ein Funkgerät mit der Vergangenheit; ein Video, das Menschen dazu bringt, Selbstmord zu begehen. In dieses Themenfeld gehören auch die gesamten Filme, in denen Medien plötzlich ein Eigenleben entwickeln: *Demon Seed*. R.: Donald Cammell. US 1977; die gleichnamige Verfilmung des Stephen King-Thrillers *Christine*. R.: John Carpenter. US 1983; Her. R.: Spike Jonze. US 2013.

⁵⁹⁵ Jürgensen/Kindt (2013, 180).

Art nâselnd, aber letzte Rudimente einer natürlichen Intonation verraten mir Kuhls eigentümliches Sprechen.“ (KL, 51)

In der vermuteten Verbindung der Medien zwischen der natürlichen und übernatürlichen Welt offenbart sich gleichzeitig auch der Wunsch, dass dies so sein möge. In die Medien hinein verlagert sich das Bedürfnis nach dem in der aufgeklärten, technisierten und funktionalisierten Welt verloren gegangenen Glauben an etwas Irrationales.

Georg Kleins Figuren sind oft erlösungsbedürftig und suchen nach einer Botschaft. Botschaften aber bedürfen der Medien, um zu uns zu gelangen – und das Werk Georg Kleins hält die bizarrsten Medien vorrätig, um uns mit den merkwürdigsten Botschaften zu versorgen.⁵⁹⁶

Die Medien bilden die Insignien einer Ersatzreligion. Wie bei Goetz und Roth durchziehen religiöse Motive die Texte Kleins: Gottähnliche Instanzen gibt es in *Libidissi* mit dem Großen Gahis, in *Anrufung des Blinden Fisches* das große Vau – selbst „seine imposante Breitärschigkeit“, mit der Spaik einen ehemaligen „Offizier der Fremdmacht“ (KL, 49) tituliert, zeugt bei allem Humor von einem gewissen Respekt vor dessen Mächtigkeit. Als ‚Anrufung‘ betitelt Klein den Erzählband, in dem er Membrane, Schnittstellen und Geschlechter untersucht, und bezeichnet ihn damit als religiöse Suche nach Erleuchtung und lässt gleichzeitig das Mediale eines (Telefon)Anrufs anklingen. Kleins Texte tragen dahingehend einen „eschatologischen Zug“⁵⁹⁷. Sie verzeichnen die durch fortschreitende religiös-weltanschauliche und kulturelle Pluralisierung der Gesellschaft in einer durch die Medien ermöglichten universalen Zeitgenossenschaft sich herausbildenden synkretistischen Phänomene.⁵⁹⁸

Gleichzeitig vollziehen die Texte selbst die anhand der verschiedenen Medien thematisierte Doppelgesichtigkeit. Die im Roman beschriebenen Medien sind im Kleinen, was der Roman im Großen ist: Der Decoder verbirgt im alten Gewand des Walkmans neue Lesetechniken, wie der Roman im alten Gewand des Agentenromans neue ästhetische Erfahrung ermöglicht. So wie der Decoder in struktureller Hinsicht sind Lieschens orthopädische Schuhe in materieller Beschaffenheit wie Kleins Romane – gemacht aus verschiedenen Materialien unterschiedlicher Qualität und Herkunft zur Unterstützung menschlicher Fähigkeiten mit einer spezifischen Funktion:

Kein Paar gleicht dem anderen. Nie sieht der linke Schuh wie der rechte aus, und immer finden sich bizarre Details im schwarzgefärbten Leder: ein Streifen verfilztes Fell auf dem

⁵⁹⁶ Mangold (2013, 157).

⁵⁹⁷ Mangold (2013, 160).

⁵⁹⁸ „Erklären und näher spezifizieren lassen sie [die synkretistischen Phänomene] sich aus der fortschreitenden rel.-weltanschaulichen und kulturellen Pluralisierung der Gesellschaft, aus ihrer ethnischen Durchmischung, weiter auch aus dem globalen Tourismus, aus der durch die Medien ermöglichten universalen Zeitgenossenschaft und nicht zuletzt aus den immer neuen und alle Lebensverhältnisse ergreifenden Individualisierungsschüben, die auch zu einer entsprechenden, die Selektionsautonomie der Subjekte betonende Bewußtseinslage führen.“ Preul (2004, 1967).

Spann, ein [!] einzelne Scheibe Gummi in der Sohle, ein Stück uraltes Holz, ohne erkennbare Funktion in die Fersenverstärkung hineingenäht. (KL, 58)

Am Ende des Romans hat Spaik den Eindruck, dass Lieschen bereits so läuft, als ob sie die Schuhe bald nicht mehr nötig haben werde, „als wäre sie schon bald nicht mehr auf ihre schützende Steifigkeit angewiesen“ (KL, 181). Der Roman entlässt den Leser, der Lieschens Befehl ‚Lies!‘ gefolgt war, in die Selbständigkeit der eigenen Fantasie und Deutung.

3.3 Mediologisches Erzählen bei Klein: Anrufung

Klein bewegt sich in seinen Texten an der Darstellung von Oberflächen entlang, die ihrerseits auf tiefere Schichten verweisen. Die Schundoptik ist mit ‚hochwertigen‘ Materialien erzeugt, nämlich mit Kleins spezifischer literarischer Sprache. Damit spürt er der poetischen Macht der Worte nach, wie sie sich in Abhängigkeit zu den sie umgrenzenden Formen entfalten kann: dem Geltungsbereich von Worten innerhalb eines Textes.

Mit diesem Geltungsbereich auf sprachlicher Ebene korrespondieren die in den Texten konstruierten Räume, die die erzählte Welt umgrenzen. Es sind moderne, menschliche Lebensräume wie Städte, Hochhäuser, Parkhäuser und Fabrikhallen, in denen Klein seine Prosa ansiedelt. Die Räume werden markiert durch ihre je spezifischen Kennzeichen, die sie leicht als solche identifizierbar machen. Die typisierte Konstruktion der Räume und Orte korrespondiert wiederum mit der genretypisierten Konstruktion der Texte. Auf dieselbe Weise, wie bestimmte Merkmale uns ein Haus als Haus erkennen lassen, können wir einen Text einem bestimmten Genre zuordnen. Klein bewohnt Genres wie Räume. Die spezifischen Eigenschaften eines Genres verleihen dem Text eine erkennbare, räumlich-atmosphärische Qualität – wie etwa die Diffusität im Spionageroman. Diese Qualität gilt es zu nutzen und zu entfalten, um ein größtmögliches textuelles Ereignis freizusetzen. Man könnte Kleins eigene Aussage, dass er wie ein Squash-Spieler mit Bällen gegen die Wand der Genre schlage und warte, wie sie zurückkommen, dahingehend präzisieren, dass er sie mit Worten beschießt und auf deren Echo lauscht. Die räumlichen Grenzen bilden den jeweiligen Hallraum im Sinne von Benns Wallungsraum und definieren damit gleichzeitig den jeweiligen Gültigkeitsraum der poetischen Sprache. Deren manierierte Künstlichkeit legitimiert sich durch ihre Beschränkung auf den künstlichen Raum. Alles, was außerhalb liegt, ist folglich in der reinen Textualität nicht zu haben, sondern erst im Textereignis – auf dem Weg in die tieferen Schichten des Textes, in die der Leser über die minimalen fantastischen Verschiebungen gelangt. Dieser sprachlichen Öffnung des Textes entsprechen auf der räumlichen Ebene die Anschlüsse – die sie verbindenden, vernetzenden und damit belebenden Systeme wie Rohre, Leitungen, Schächte, Treppen, Aufzüge, Straßen, Gassen und Plätze. Belebung ist bei Klein Vernetzung.

Analog zur materiellen und medialen Gegebenheit der Räume zeigt sich in Kleins Sprache die Abhängigkeit des Zeichens von seiner konkreten Realisierung. Nicht die abstrakte Sprachgeschichte bestimmt die Bedeutung, sondern die je aktuelle Materialisierung im Moment des Erzählens und dessen Kontext. Die Programmiererin Ming in *Vortex & Ming* ist im Gegensatz zum Erzähler in der Lage, der Maschine ihre Funktion, sprich: ihre Bedeutung zu entlocken, denn sie sieht sie nicht im historischen Kontext, sondern lediglich in ihrer Materialität selbst: „Es ist, als wäre ihr nur die nackte Apparatur, so wie sie hinter unserem Rücken schnaubt und röchelt, ein Begriff.“ (KA, 160) Kleins Beschreibungen technischer Gegenstände und Prozesse sind mit körperlichen Bildern und organischen Vorgängen verknüpft, die verlebendigen und versinnlichen: die Maschine ist eine *nackte* Apparatur, die *schnaubt* und *röchelt*. Mit dieser mediologischen Verschränkung von menschlichem Körper und technischem Gerät verdeutlicht Klein, dass sich die Interaktion zwischen Menschen und Medien über sinnliche Kanäle vollzieht.

Auch die Materialität des Romans *Libidissi* ist mit dem Körper verbunden: Die Bildauschnitte aus der Karte auf dem Schutzumschlag, die an jedem Kapitelanfang stehen, betonen die körperliche Materialität, erinnern an ein Auge (KL, 41), an Zellen unter einem Mikroskop (KL, 62), an einen Fingerabdruck (KL, 87). Die sinnliche Qualität der menschlichen Kommunikation wird in Kleins Texten auch durch die körperbetonte Darstellung der Gespräche zwischen den Menschen unterstrichen: im körperlichen Kontakt *als* Kommunikation und *während der* Kommunikation. Wiederkehrende Motive in *Libidissi* sind „Wange an Wange“ (KL, 115, KA, 183), „Schulter an Schulter“ (KL, 73), „Schläfe an Schläfe“ (KL, 111), „Kopf an Kopf“ (KL, 24). „Mein linkes Ohr juckt. Es spürt, daß ihm brauchbare Botschaft eingeträufelt wird. Freddy legt mir die rechte Hand aufs Knie.“ (KL, 16) Die sinnliche Verknüpfung des materiellen Textes mit dem Leser im kommunikativen Akt der Lektüre verdeutlicht sich besonders in einer Szene in *Libidissi*: Spaik berichtet von der Stellung der Frau im Gahismus, die einerseits als Vererberin gahistischer Tugenden verehrt wird, andererseits aber wegen ihres Menstruationsbluts gefürchtet ist. Gleich im Anschluss beobachtet Spaik drei junge Gahisten, die einen Granatwerfer aus der Straßenbahn bugsieren und dies fast nicht schaffen wegen der „weitgespreizten Beine“ (KL, 178). Der gedankliche Kurzschluss zu einer Frau mit gespreizten Beinen geschieht unweigerlich. Im Kopf des Lesers verschmelzen das Bild des Granatwerfers und der Frau miteinander. Die lustvolle Sprache erweckt die sinnliche Lust.

Im Zentrum dieser mediologisch motivierten Poetologie steht dieses Erweckungspotential des Deutschen als Sprache: ihr aktueller Zustand, ihre Funktion und ihre Wirkung.⁵⁹⁹ Klein ist an einer nicht ideologisch, sondern philologisch motivierten Stärkung des Deutschen gegenüber ausländischen Spracheinflüssen gelegen, indem er deren Funktionalität und

⁵⁹⁹ Besonders explizit in Kleins Erzählensammlung mit dem Titel *Von den Deutschen* aus dem Jahr 2002. Vgl. dazu auch Kindt (2013).

Wirksamkeit im literarischen Text im mediologischen Erzählen vorführt. Klein interessieren auch andere Sprachen und deren spezifische Leistungsfähigkeit⁶⁰⁰, seine eigene Sprache ist nur eben das Deutsche.⁶⁰¹ Es geht Klein auch um eine Befreiung des Deutschen von historisch bedingten Lasten. Er beschreibt sie als „emotionale Schandtaten“⁶⁰², die mit den Worten betrieben wurden und an ihnen haften, wie auch Beyer es in *Flughunde* thematisiert. Das Ende von *Libidissi*, bei dem das Wort ‚Heil!‘ nicht genannt, aber als „jenes altertümelnde einsilbige deutsche Grußwort“ (KL, 199) eindeutig umschrieben wird, ist als Bedauern zu lesen, dass dieses ehemals so wohlmeinende Wort nun für immer mit todbringenden Gedanken verbunden sein wird. Ansonsten wüsste es uns „– wäre es der historischen Bosheit entrissen – wie kein zweites mit dem Leben in Einklang zu setzen“ (KL, 199). Kleins Erzählung *Heil* umkreist genau jene Bedeutung von ‚Heil‘ als seelische und körperliche Vollständigkeit – so wird die Geschichte aus der Ich-Perspektive des Körpers des Protagonisten Marc erzählt, dem bei einem Unfall sieben Finger abgetrennt und wieder angenäht wurden: Sein Körper wird zwar „ohne Verlust eines Gliedes restlos komplettiert“ (KH, 89), aber doch nicht wiederhergestellt. Er trägt den Makel des Versehrten, weshalb seine Verlobte sich von seinem Körper abwendet – und damit von ihm. Das körperliche Heil ist nichts Wert ohne das seelische. Das Ende von *Libidissi* verdeutlicht das Ausmaß, das der Versuch einer Rettung des Wortes ‚Heil‘ erfordern würde, anhand dessen nicht erlahmter Wirkmächtigkeit, die bis heute funktioniert. Das Unterfangen erscheint aussichtslos, aber Klein wagt dennoch zu hoffen – nicht für die Zukunft Spaiks, sondern für die der Sprache.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Vgl. etwa Kleins Essay zum Amerikanischen: G. Klein (2006b).

⁶⁰¹ Tom Kindt weist anhand von Kleins *Libidissi*, Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005) und Uwe Tellkamps *Der Turm* (2008) nach, dass das Deutschsein nach 1989 langsam wieder ein Thema der Literatur wird und dass es neben der „Renaissance“ auch eine „allmähliche Entproblematierung“ erfährt; Kindt (2012, 373).

⁶⁰² *Namen* auf: G. Klein (2007).

⁶⁰³ Kindt deutet das Ende weniger hoffnungsvoll: „Die Stadt Libidissi ist eine schlicht heillose Welt, in der keine romantischen Zauberworte zu haben sind und altertümelnde deutsche Grußworte allenfalls müde Scherze zwischen Schizophrenen und Rassisten darstellen – und der Roman ‚Libidissi‘ ist mithin nicht allein ein Abgesang auf die Idee der Identität, sondern zugleich einer auf die Erlösungs- und Versöhnungsversprechen der deutschen Tradition.“ Kindt (2013, 125); m. E. setzt Klein aber eben nicht auf die Rehabilitation über traditionelle Werte, sondern über die Sprache, deren Fähigkeit zur Öffnung der Roman gerade beweist; überdies meint Klein das Wort in seinem Sinne genauso Ernst, wie der Rassist, der m. E. der letzte wäre, der diesbezüglich Scherze machen würde, ist es doch wohl das Einzige, was ihm heilig ist.

4 Thomas Meinecke – Lost in theorization

Pop-, pop-, pop-, populär.

Die Fantastischen Vier (1995)

4.1 Meinecke, der DJ

Bei fast allen Versuchen, durch verschiedene Fragestellungen die Bandbreite der „Gegenwartsliteratur“, „Literatur der Jahrtausendwende“, „Nachwendeliteratur“ oder der Literatur seit 1990 zu erfassen, taucht die Prosa Thomas Meineckes auf. Sei es phänomenal unter dem Stichwort ‚Pop‘, inhaltlich durch die Verarbeitung der aktuellen Genderthematik (*Tomboy*), strukturell durch medial geprägte Erzählverfahren (Sampling) oder sozialgeschichtlich durch die Bestimmung unserer medialen Sozialisierung (*The Church of John F. Kennedy*, *Tomboy*, *Hellblau*).⁶⁰⁴

Meineckes Texte drehen sich um identitätsstiftende Prozesse: welche es gibt, zu welchem Zweck diese geschehen, von welchen Regeln sie bestimmt werden und welche praktische Relevanz und Konsequenz sie für den Einzelnen haben. Seine erste Romanveröffentlichung *The Church of John F. Kennedy* (1996) behandelt die Bildung nationaler Identität anhand der Nachfahren deutscher Auswanderer in den USA, in *Tomboy* (1998) wendet sich Meinecke den Diskussionen um geschlechtliche Zuschreibungsverfahren zu und *Hellblau* (2001) wiederum beschäftigt sich mit ethnischen Zuordnungsmechanismen. Dem Prozess der Identitätsbildung entspricht im literarischen Text strukturell die Sinnstiftung: Die im Text gegebenen Zeichen und Strukturen bilden darin die Orientierungspunkte, die wiederum den auf inhaltlicher Ebene eingeschriebenen Regeln gehorchen. Identität ist kein Zustand, sondern eine Tätigkeit.⁶⁰⁵ Meinecke hat folglich kein Interesse daran, Identifikationsfiguren zu erschaffen: Seine Figuren erwachsen stattdessen aus dem, was sie tun. Ihr Handeln erscheint in gewisser Weise auch nur zum Teil bestimmt durch Meinecke, da sie Diskurse ausagieren, die er sich selbst ‚nur‘ angelesen hat und die zu beherrschen er sich nicht anmaßt.

⁶⁰⁴ Am häufigsten stehen in den Untersuchungen zu Meineckes Texten zwei Aspekte im Vordergrund: Zum einen die thematische Verarbeitung des theoretischen Genderdiskurses in *Tomboy*, zum anderen die Nähe zum Phänomen Pop durch die Verwendung der Sampling-Technik. Bei beiden wird jedoch meist keine genaue strukturelle Analyse angestellt, auf welche technische Weise der Diskurs eingebunden wird oder wie genau literarisches Sampling vollzogen wird, ebenso außer Acht gelassen wird die spezifische ästhetische Wirkung, die mit den genannten Phänomenen beabsichtigt wird.

⁶⁰⁵ Vgl. Meinecke in: Rüdener/Meinecke (2002, 110).

In keiner journalistischen oder literaturwissenschaftlichen Publikation zu den Texten Meineckes fehlt der Hinweis auf seine Tätigkeit als DJ in der Elektro-Musikszene. Mögen derlei biografische Informationen mitunter auch lediglich aufmerksamkeitsgenerierende Absichten verfolgen, ist die Erwähnung in diesem Fall tatsächlich notwendig, da die Verwandtschaft seines Schreibstils mit dem Plattenauflegen für die Textanalyse nutzbringend einsetzbar ist. Immer vorausgesetzt, dass sich daran eine tiefer gehende, strukturelle Untersuchung anschließt⁶⁰⁶, die inhaltliche, mediale und strukturelle Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen musikalischem und literarischem Sampling zu differenzieren weiß. Der Vorwurf, damit würden lediglich modische Schlagworte bedient⁶⁰⁷, ist demnach hinfällig, sobald die Eigenschaft sich als konstitutives Merkmal der Texte ausweist, somit der Text als Ganzes tatsächlich selbst modisch ist, da er symptomatisch die Eigenschaften seiner Zeit einfängt. Die Spezifika des literarischen Sampling kennzeichnen das mediologische Erzählen Meineckes.

Die Nähe zur Musik, der Zitatcharakter der Texte und nicht zuletzt die Verarbeitung populärkulturellen Materials offenbaren Meineckes Nähe zur Popkultur: Meinecke ist einer der Autoren wie auch Goetz, die in der um die Popkultur entstandenen journalistischen Parallelwelt zu schreiben begonnen haben. Deren Impuls Richtung populärer Kultur rührt von der Punkbewegung der Achtziger, die wiederum eine radikale Gegenbewegung zu den Befreiungstendenzen der 68er und den Hippies darstellt. Sie richtet sich gegen die zur Beliebigkeit verkommene Allakzeptanz und fordert eine Meinungsfreiheit, die begründbar sein muss. Punk bedient sich in radikal affirmativer Weise bei Mainstream und Populärkultur, dem Eingängigen, Leichten, Konsumistischen als Affront gegen die Konsum ablehnenden, in ihrer befreiten Kulturlosigkeit als unästhetisch empfundenen Hippies⁶⁰⁸ und gegen die intellektuellen Werte der Bürgerlichkeit.⁶⁰⁹ Die künstlerische Bejahung einfacher, alltäglicher Dinge und

⁶⁰⁶ Eine genaue strukturelle Analyse findet jedoch nicht immer statt. Zwei Beispiele mit der diesbezüglich größten Differenz sind die folgenden Aufsätze von Renz und Picandet, die sogar innerhalb eines Sammelbandes erschienen sind: Renz (2011) und Picandet (2011). Während Picandet davon ausgeht, dass die Materialien „im Roman wie im DJ-Set, ‚nur‘ präsentiert und kombiniert, nicht aber für argumentative oder rhetorische Zwecke bearbeitet, instrumentalisiert, hierarchisiert oder ähnlich“ [Picandet (2011, 131)] werden und folglich die Art und Weise der Einbindung nicht weiter untersucht, weist Renz detailliert nach, dass gerade die Einbindung jeweils sehr unterschiedlich erfolgt und genau darin der ästhetische Mehrwert liegt: „Zum einen werden Textauszüge und -paraphrasen dem Personal des Romans in den Mund gelegt; sie werden von Vivian und ihren Bekannten reflektiert, diskutiert und modifiziert. Zum anderen werden auch die wenigen Passagen von ‚Tomboy‘, die Figuren nicht lesend, denken und debattierend, sondern im Vollzug körperlicher Handlung zeigen, auf Texte der Geschlechterforschung der 1990er Jahre bezogen.“ [Renz (2011, 85)].

⁶⁰⁷ Wovor sich einige meinen schützen zu müssen: vgl. z. B. Meinecke in Lenz/Pütz (2000, 146).

⁶⁰⁸ „In weiter Kleidung trabte er einher, schwer überhaupt seine Umrisse gegen den Horizont abzugrenzen, seine Matte pflegte sich in Ästen zu verfangen. Sprach er mit dir, flocht er zahllose ‚Du’s und ‚Weißtu’s in seine Rede wie Kleister, als wolle er dich an sich festbinden und dich in die dicke, trübe Soße einer kopfrunter vor sich hinpuselnden Zwergen- und Trollkultur zerren.“ Diederichsen (1982, 87).

⁶⁰⁹ Der deutsche Punk unterscheidet sich im Niveau von dem anderer Länder: Während der deutsche Punk überwiegend nicht über den Status der Empörung hinausreicht, wissen Punk-Autoren anderer Länder diesen Impuls in Ironie zu verwandeln oder in scheinbar absolute Teilnahmslosigkeit; vgl. dazu Büsser (2003).

populärkultureller Artefakte ist als Angriff auf die Deutungshoheit der den Kulturbetrieb beherrschenden ‚Kasten‘ gemeint. Insofern er eine Gegenbewegung darstellt, lässt Punk einen weltanschaulichen Überbau erkennen, der beim Pop als solcher dann nicht mehr vorhanden ist. Wie Goetz es formuliert: „Pops Glück ist, daß Pop kein Problem hat.“ (GI, 188), denn Pop ist strukturell integrativ.

In den Jahren von Ende der Siebziger bis in die Achtziger hinein veröffentlichte Meinecke erste Artikel und Erzählungen, die in ihrer offensiven Benennung tabuisierter Meinungen und Themen klar die subversiven Tendenzen des Punk bedienen.⁶¹⁰ Das Vorwort zu einer später in ‚klassischer‘ Buchform veröffentlichten Auswahl der Aufsätze dieser Zeit verdeutlicht dies:

Als flanierender Haufen hedonistischer Partisanen war es uns dann zunächst einmal darum gegangen, die herrschende Innerlichkeit der sozialdemokratisch verdorbenen Siebziger in die Flucht zu schlagen, um daraufhin diejenigen falschen Achtziger, welche sich irrtümlich im Schulteranschlag mit uns wähten, nicht minder erbarmungslos zu diskreditieren. Das Ja zur modernen Welt erschien uns dabei vorübergehend als die denkbar größte Möglichkeit zu politischer Dissidenz. (MM, 8)

Das Bejahren der Gegenwart, der Fokus auf die eigene Zeit ist wesentlicher Impuls für das Schreiben. Diesen Bedürfnissen angemessen entstehen neue Publikationsformen von Zeitgeist-Magazinen, die sich mit – je nach Blickwinkel – sub- oder populärkulturellen Themen befassen und in eigenständiger Souveränität disparatestes Material in sich zu versammeln suchen. Zwischen populären Unterhaltungsmedien und traditioneller Schriftkultur, zwischen Massengeschmack und elitärem Gusto folgen sie – nicht in Abgrenzung von den Standards der herrschenden Kultur- und Gesellschaftskritik, sondern von dieser unbeeindruckt – ihren *eigenen* Interessen nach *eigenen* Maßstäben und setzen dem „Einerseits-andererseits-Kommentar“⁶¹¹ die schlichte und grundsätzliche Aussage entgegen. Der Stil ist von einer gewissen Kurzatmigkeit und Sloganhaftigkeit gekennzeichnet und setzt sich von stringent erzählender Prosa ab. Formal spiegelt sich dies besonders in den sogenannten ‚Fanzines‘ wider, einer neu entstandenen, simplen Magazinform über aktuelle Populärkultur von Fans für Fans – „erfrischend grauenhaft hingendelte fotokopierte Blätterbüschel“⁶¹². Meinecke war Mitbegründer eines solchen Zeitgeist-Magazins: Von 1978 bis 1986 war er Mitherausgeber und Redakteur der ‚bohemistischen‘ Zeitschrift *Mode & Verzweiflung*. Eine Auswahl der Aufsätze Meineckes wurde als Buch unter dem Titel *Mit der Kirche ums Dorf* 1986 veröffentlicht und stellt seine erste Publikation in Buchform dar.

⁶¹⁰ Mit dem offensiven Benennen dieser tabuisierten Themen wird Affirmation inszeniert, d. h. deren Inhalt nicht wirklich befürwortet, sondern nur um des schockierenden Effekts willen benutzt; wie bspw. Rainald Goetz' Behindertenwitze oder Marius Müller Westernhagens Lieder über RAF-Terroristen (*Grüß mir die Genossen*) und übergewichtige Menschen (*Dicke*).

⁶¹¹ Winkels (1988, 198).

⁶¹² Glaser (1985, 236).

Pop ist ebenfalls auf das ‚Jetzt‘ gerichtet, auf aktuelle Kultur und deren Medien, jedoch ohne Zerstreuungs- oder Subversionsabsichten. Pop versucht die Integration des Disparaten in sich selbst und nicht die konfrontative Gegenüberstellung. Pop ist subversiv, indem er in das Normale, das Alltägliche einsickert: Er okkupiert gängige Meinungen und verfolgt dabei seine eigenen Ziele. Für die Kunst heißt das die Nutzung verbreiteter Ästhetiken und virtuose Verwendung einfacher Formen ohne ausgestellten Anspruch. Pop trägt keine distinkten Identifizierungsmerkmale und ist deshalb von außen nicht durch bestimmte Zeichen zu erkennen: Er stellt den Leser vor eine enervierende Leere. Das in den Fanzines häufig anzutreffende Schnipselayout wie Collage und Bricolage lässt eine Mischung aus Vorgefundenem und Eigenem zu. Das Verwenden fremden Materials im je eigenen Äußerungszusammenhang entspringt dem Bedürfnis, seine Position in der gegenwärtigen Zeit zu bestimmen, die wiederum gekennzeichnet ist durch das Nebeneinander alter und neuer Medien und Medienkultur. „Popmusiker sind semiotische Alchimisten“⁶¹³ – gleiches gilt für Popautoren. Der Popsong – jedenfalls der funktionierende – entfaltet seine Wirkung aus der Mischung von Text und Klang.⁶¹⁴ In diesem Sinne bewegen sich Poptexte zwischen *sound* und Buchstaben.

Der Popautor ist bestimmt durch eine Haltung, eine Art des Schreibens, „wissend, daß alles, was er in der Sprache des Pop sagt, in mehreren Anführungszeichen erscheinen wird“⁶¹⁵.

Pop-Musiker bedienen sich nicht mehr bei einer Ton-Palette sondern bei einem Sound-Stil-Klangfarben-Supermarkt; über Qualität entscheidet die Haltung zum Material und ob das Resultat in den Erfordernissen des Alltags funktioniert.⁶¹⁶

Der Blick ist gerichtet auf das ‚Jetzt‘: „[D]er Sinn für Effekte, Oberflächen, Verpackungen, für Habituelles, Massenhaftes, Idolatrien“ dominiert gegenüber „den Fragen nach Ursache, Herkunft und Wesen“⁶¹⁷. Simultaneität und Zeitgenossenschaft sind wichtiger als Traditionsbewusstsein. Insofern sind Poptexte häufig „Verständigungstexte“⁶¹⁸ einer jeweiligen Generation, da über das zitierte Material eine bestimmte, vergangene Zeit aufgerufen wird und somit die Selbstvergewisserung einer gemeinsamen Vergangenheit stattfindet. Diese Literatur ist deshalb unter dem Label ‚Erinnerungsliteratur‘ zu subsumieren.⁶¹⁹ In diesem wesentlichen Punkt unterscheidet sich die Literatur Meineckes von einem Großteil der Poptexte.

⁶¹³ Diederichsen (1982, 94).

⁶¹⁴ Die Wirkung des Popsongs aus der engen Verzahnung von Text und Musik und die daraus resultierende Herausforderung an die (literatur)wissenschaftliche Analyse beschreibt Baßler anhand des auf der rein textuellen Ebene völlig sinnfreien Liedes *Surfin' Bird* von den Trashmen: Baßler (2003).

⁶¹⁵ Diederichsen (1982, 94).

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Winkels (1988, 199).

⁶¹⁸ Meinecke in Lenz/Pütz (2000, 153).

⁶¹⁹ Z. B. Nick Hornby *High Fidelity* (1995); Benjamin von Stuckrad-Barre *Soloalbum* (1998); Florian Illies *Generation Golf* (2000); u. a.

Bei Meinecke dient das Zitat nicht der Erinnerung, sondern der Vergegenwärtigung von etwas Vergangenen, um es zu aktualisieren und gleichzeitig dessen Historizität auszustellen:

Wenn schon erinnern, dann vergegenwärtigen. Geschichten der Gegenwart schreiben. Die Geschichte der Gegenwart schreiben. Die den Prozeß der Geschichtsschreibung reflektiert. Und die gleich ihr Verfallsdatum mit ausstellt. Im doppelten Sinn von Ausstellen. (MI, 184)

Der Fokus ist dabei auf das ‚Jetzt‘ gerichtet, als Augenblick, der aus der Vergangenheit folgt, etwas vergegenwärtigt, was dann unmittelbar wieder vergeht. „Beim schriftstellerischen Ansteuern eines ‚Jetzt‘ soll es nicht um das eher journalistische Trugbild einer Aktualität gehen. Vielmehr um das unerreichbare Ideal eines momentanen Festhaltens.“ (MI, 183)

Wichtigster Faktor in Meineckes Wirkungsästhetik ist demnach die Zeit – die Texte entfalten ihre Wirkung in der Prozessualität, in der Dynamik aus Augenblick und Dauer. Der englische Begriff für die einzelnen *samples* ist auch *record*, also Aufnahme oder Aufzeichnung: Sie stellen demnach Momentaufnahmen der jeweiligen Gegenwart dar. Medial tragen sie daher protokollarischen oder dokumentarischen Charakter. Die materielle Beschaffenheit wird darüber hinaus betont, da *record* ebenfalls die für die DJ-Szene gängigen Tonträger, nämlich Schallplatten bezeichnet. Im Augenblick ihrer Verwendung als Samples erfahren sie jedoch keine reine Erinnerung, sondern eine Erneuerung im Sinne einer Re-Aktualisierung: Sie werden in die aktuelle musikalische Gegenwart integriert.

4.2 Tomboy (1998)

4.2.1 Literarisches Sampling

Die Tätigkeit des Discjockeys⁶²⁰ entstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Popularisierung des Mediums Schallplatte und deren Verbreitung über den Rundfunk, später auch über die Diskotheken. Seine Funktion bestand zunächst im Wesentlichen darin, die Platten nach einem irgendwie gearteten System nacheinander aufzulegen und gegebenenfalls zu kommentieren. Die Musikstücke selbst blieben in ihrer Form unangetastet. Dies änderte sich Mitte der 1960er Jahre, als die ersten DJs vom reinen Plattenauflegen dazu übergingen, eigenständig die einzelnen Musikstücke übereinander zu legen und ineinander zu mischen und so neue, je einzigartige Stücke zu erschaffen. Die in den 1970ern entstehende elektronische Musik perfektionierte diese Technik durch die Betonung des rhythmischen Elements, indem die Beats der verschiedenen Songs aufeinander abgestimmt und kaum

⁶²⁰ ‚Discjockey‘ leitet sich im Englischen von ‚Scheibe‘ (ugs. für Schallplatte) und ‚Handlanger‘ (bzw. Jockey) her und bedeutet demnach ‚Schallplattenhandlanger‘. Ulf Poschardt definiert ihn folglich als den, „der sich um die Platten kümmert“: Poschardt (1997, 40). In dieser umfangreichen kulturwissenschaftlichen Studie untersucht Poschardt die Entstehung und Bedeutung des DJs, seinen Funktionswandel und die in den unterschiedlichen Musikrichtungen um ihn entstandenen kulturellen Szenen.

merklich ineinander gemischt werden, sodass prinzipiell ein unendlich laufendes Stück möglich ist.⁶²¹ Auch wurden mit der Mechanik des Plattenspielers selbst eigene Töne produziert, die seine Bedeutung vom reinen Abspielgerät zu einem eigenständigen Musikinstrument erweitert. Im Verlauf der musikalischen Entwicklung wurden die einzelnen Einheiten – die Samples – immer kleiner, bis hin zu einzelnen Takten und sogar Tönen. Die gesampelte Musik ist im Wesentlichen durch drei Elemente gekennzeichnet: Es gibt erstens einen grundlegenden Beat mit zweitens kleinen darüber gelegten Einheiten, der drittens prinzipiell unendlich fortgesetzt werden kann.

Analog dazu ist das Produkt des *literarischen* Sampling ein aus einzelnen schriftförmigen Versatzstücken zusammengesetzter Text. Sein Erscheinungsbild unterscheidet sich von der reinen Montage einzelner Elemente, wie sie in der Collage zu finden ist, denn diese fügt lediglich aneinander und übereinander, wobei das oberste Teil Dahinterliegendes vollkommen verdeckt. Beim Sampling sind hingegen Gleichzeitigkeiten möglich, da Platten tatsächlich ineinander gemischt werden und so für einige Zeit zusammen erklingen, bevor dann wieder nur eine klingt oder sich noch eine weitere dazugesellt. Auf den Text übertragen bedeutet dies, dass die Materialstücke im Idealfall nicht trennscharf *aneinander* gestückelt, sondern eben *ineinander* gemischt werden. Literarisch wird dieser Effekt durch verschiedene Mittel erreicht: Die zitierten Materialien werden von Figuren gesprochen, also in deren Redefluss integriert; der Tonfall der fremden Partikel wird im Verfahren des Pastiche⁶²² nachgeahmt; die verhandelten Theorietexte schließen an vorhergehende Handlung an oder resultieren in folgende Handlungen; sie werden als Konstruktionsprinzip des ästhetischen Textes verwendet. Die Texte sind also zusammengestückelt, erscheinen aber trotzdem wie aus einem Guss. Verbindendes Element ist bei der Musik der *ground beat*, im literarischen Text die Handlung – den Samples entsprechen die fremden Textpartikel. In einigen wesentlichen Punkten unterscheidet sich das literarische Sampling jedoch vom musikalischen: Im Musikstück werden ausschließlich bereits auf materiellen Tonträgern vorhandene Samples verwendet und vom DJ moduliert. Dem Zuhörer ist also zu jeder Zeit klar, dass hier musikalisch zitiert wird, ist es doch das genuine Prinzip bestimmter Musikrichtungen. Dem schriftlichen Text ist es hingegen nicht ohne bestimmte Signale anzusehen, wo das Zitat beginnt und wo es aufhört. Zudem enthält der Text mit der Handlung notwendigerweise autoreigenes Material, von dem die Zitate unterschieden werden müssen. Der Text muss also stärker mit

⁶²¹ Dazu der DJ Tom Moulton: „Damals ging ich in ein paar Diskotheken, und mir fiel auf, wie die Leute überhaupt auf Musik abfahren, und das passierte ganz anders, als ich es mir immer gedacht hatte. Ich bemerkte, wie die Leute so gegen Ende der Platte voll auf der Musik drauf waren, und auf einmal waren sie wieder runter, aus irgendeinem seltsamen Grund. Dann wurde nämlich eine andere Platte gespielt, oder es spielten zwei Platten gleichzeitig. Gott, dachte ich mir, wenn die Leute so von Musik abgeturnt werden können, dann muß es eine Methode geben, daß man sie bei diesem Höhepunkt am Ende einer Platte nimmt und festhält und sie auch noch auf eine höhere Ebene hebt.“ Zit. bei Toop (1985, 157).

⁶²² „Verfahren der stilistischen Nachahmung eines Autors oder einer Gruppe von Texten verschiedener Autoren.“ Antonsen (2003, 34).

den oben genannten Stilmitteln arbeiten, um den Sampling-Effekt zu erzeugen. Besonders postmoderne Literatur arbeitet mit der Verwendung unterschiedlichster materieller Formen. Der Zugang zum zitierten Material ist dabei ein eindeutig spielerischer: Das Zitieren populär- und hochkultureller Dinge ist von einer ironischen Haltung geprägt, die damit zerstreuende, öffnende und tendenziell subversive Effekte beabsichtigt.⁶²³ Die spezifische Eigenheit des Sampling – und auch dessen Mehrwert – stellt die Rhythmisierung dar, die mittels der Mischung verschieden gearteter Materialien erzeugt wird. Der *sound* der Texte ist konstitutives Element der ästhetischen Wirkung.

„Samples won't replace all pianos; they will continue to refer to pianos.“⁶²⁴ Dies offenbart den Charakter des Sampling und markiert gleichzeitig die Überschneidung mit seinem literarischen Bruder. Jedes Sample als Zitat verweist auf sein Original, verbirgt seine Herkunft also nicht, vielmehr zieht es seine Wirkung und Bedeutung eben gerade aus dem Verfahren des Verweisens: Sampling ist Verweisen. Dieses Zitieren bleibt nicht auf seine referentielle Funktion beschränkt, sondern wird auch in seinen performativen Qualitäten genutzt. Es „vollzieht immer auch eine Geste des Zeigens, des absichtlichen Herausstellens, die Differenzen markiert und auf diese Weise Signifikanz produziert“⁶²⁵. Das Sample verweist auf eine frühere Version seiner selbst, stellt jedoch gleichzeitig im Hier und Jetzt eine eigenständige Version dar: Sampling ist Verweisen und Aktualisieren. Der Fokus bei dieser Art Verweis ist nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart: Aus Teilen des Vergangenen wird Gegenwärtiges gebildet, das wiederum selbst schon das Signum seiner eigenen Historizität trägt und ausstellt, da es im Moment seiner Vergegenwärtigung sogleich zur Vergangenheit des darauffolgenden Moments wird. Sampling ist Verweisen und Aktualisieren und Vergehen. Die House- und Technomusik, in der Meinecke zuhause ist, löst den maximalen Präsenz- oder Präsens-Anspruch ein: Nicht nur melodische und narrative Songs werden benutzt, sondern tendenziell textfreie, repetitive Tracks, oft nur einen oder wenige Takte lang, die dann in endlosen *loops* wiederholt werden. Jeder *loop* verweist darin auf den vorhergehenden, bereits vergangenen *loop* und erneuert diesen gleichzeitig. Darüber und darunter werden wieder andere Samples rhythmisch oder gegenrhythmisch eingeblendet, um weitere Zeitdimensionen, parallele Narrationen zu eröffnen. Diese Dynamiken von zitieren, wiederholen, vergegenwärtigen, vervielfachen, einblenden und ausblenden überträgt Meinecke auf Textstrukturen.

In seinem ersten Roman *The Church of John F. Kennedy* wendet Meinecke bereits eine Vorform der ihm bis heute eigenen Technik des literarischen Sampling an. In die recht

⁶²³ Bekanntestes deutsches Beispiel ist Peter Handkes *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968* (1969), das ausschließlich aus einem einzigen Zitat besteht.

⁶²⁴ John Oswald zitiert nach Sanjek (1994, 358). [Zeitschrift mit dem Originalzitat von John Oswald nicht verfügbar: John Oswald: Neither a Borrower nor a Sampler Prosecute. In: Keyboard 14 (1988).]

⁶²⁵ Schumacher (2003, 203).

schlichte Romanhandlung der Reise eines Deutschen durch den Südwesten der USA baut er Teile aus echten Briefen von deutschen Ausgewanderten aus dem Zeitraum um 1900 ein, die er verschiedenen zeitgeschichtlich-dokumentarischen Bänden entnommen hat. Diese Teile sind durch Kursivierung vom restlichen Text abgehoben und so als Bausteine deutlich erkennbar, zudem setzen sie sich über Sprache und Form ab. Ebenfalls werden alle zitierten Passagen am Ende des Bandes nachgewiesen. Die typografische Kennzeichnung und der bibliografische Nachweis waren aus rechtlichen Gründen notwendig. Wenn möglich, hätte Meinecke auf diese Kennzeichnung gerne verzichtet und die Versatzstücke direkt in den Fließtext integriert, sodass sie lediglich über Sprache und Stil als fremdes Material erkennbar gewesen wären.⁶²⁶ Mit der so erreichten Wahrung des Authentischen bei gleichzeitiger Signalisierung des Angeeigneten wäre der Text zu der ästhetischen Abbildung einer Materialerschließung geworden, wie sie Meinecke dann in *Tomboy* mit genau diesen Mitteln erreicht. Dafür muss der Text wie aus einem Guss erscheinen, ohne Unterbrechung zwischen den unterschiedlichen Materialien – ähnlich eines Musikstücks zum Tanzen, bei dem es ebenfalls keine abrupten Wechsel oder Pausen geben darf, um den Tanzfluss nicht zu unterbrechen. Demzufolge rückt Meinecke auch von der in *The Church of John F. Kennedy* noch vorhandenen Kapiteleinteilung ab und strukturiert den Text lediglich mit kleinen Absätzen, die im Lesefluss keine tatsächlichen Unterbrechungen darstellen, sondern eher einem kurzen Atemholen, einer angenehmen Verschnaufpause gleichen, bevor es im ähnlichen Rhythmus sofort weitergeht.

Tomboy ist eine „so differenziert wie möglich modulierte Strecke Text“ (MI, 188). Der Roman ist zeitlich in der zweiten Hälfte der Neunziger angesiedelt (MT, 12), also in der unmittelbaren (Nah)Gegenwart seines Erscheinens 1998. Die Hauptfigur ist neben ihren Kommilitonen und Mitbewohnern gemischten Geschlechts die Heidelberger Studentin Vivian, deren Versuch, ihre Magisterarbeit mit gendertheoretischer Fragestellung zu verfassen, der Roman begleitet. Die Handlung ist zwar eine chronologisch fortlaufende, jedoch nicht in distinkte Einheiten wie Anfang, Mitte und Ende sequenziert – es gibt keine Einteilung in Kapitel. Sie bildet demzufolge keine kausal strukturierte Ereignisfolge, sondern eine rhizomatische: Am Faden der Erzählung reiht sich das theoretische Material im Lesefluss zwar *nacheinander* auf, jedoch ohne *auseinander* folgend organisiert zu sein. In additiver Form kommt nur immer wieder Neues hinzu, das mit dem vorhergehenden und darauffolgenden gleichermaßen verbunden ist – korrespondierend mit Vivians, aufgrund ihrer assoziativ-additiven Vorgehensweise „mittlerweile gefährlich wuchernden Magisterarbeit“

⁶²⁶ So Meinecke in einem Interview in der Süddeutschen Zeitung: „Besser finde ich es, wenn man im Fließtext verweisen kann. Also implizit, eher im Stil eines Wasserzeichens. Indem man etwas zitiert und fünfzig Seiten später sagt, woher es stammt. Aber so, dass der Bezug sofort klar ist. Ich möchte, dass meine Leser die ganze Zeit merken, dass sie lesen. Sie sollen Spaß daran haben, mit mir durch die Verweishölle zu gehen. Es ist nur nicht allzu cool, wenn man zum hundertsten Mal den ‚Funky Drummer‘ von James Brown hört. Man sollte schon noch etwas damit wollen. Es muss dialektisch werden.“ Rabe (2010, 14).

(MT, 139). Einziges, den Text teilendes Mittel bilden die kurzen Absätze, die durch ihre Häufigkeit den Charakter kurzer Atempausen tragen und so den Eindruck eines im Sprechen fließenden Textes verstärken. Die Satzstruktur unterläuft die reihende Qualität der Handlung durch ihre hohe Komplexität und hypotaktische Organisation. Meinecke pflegt einen extrem elaborierten, äußerst verschachtelten Stil. Sätze wie dieser sind keine Seltenheit:

So lasen sie Isabelle Loreys im Vorjahr zu Tübingen erschienene Abhandlung Immer Ärger mit dem Subjekt, nach welcher das Subjekt, durchaus einleuchtend, fand Korinna, als individuelle, inkohärente und temporäre Diskursvernetzung in beweglichen Machtstrukturen aufschien, im radikalen Gegensatz zur das reaktionäre Binäre per Identifikation stützenden Barbara Duden, jedoch leider auch in relativem Widerspruch zu Judith Butlers, laut Isabell Lorey, in letzter Konsequenz doch als brave Reproduktion des althergebrachten kartesischen Subjekts erkennbarer Vorstellung von der Performanz. (MT, 119)

Sie fordern dem Leser eine hohe Aufmerksamkeit ab. Die Bremswirkung dieser intellektuellen Herausforderung in Verbindung mit der voransteuernden Kraft der plätschernden Handlung erzeugt eine wellenartige Vorwärtsbewegung und spannungsvolle Dynamik. Diese Wirkung des Textes unterstützt die Rhythmik, die sich aus den langatmigen Sätzen und pausierenden Absätzen ergibt.

Der so entstehende, spezifische *sound* des Textes ist konstitutiv für seine Gesamtwirkung, da andere gängige Techniken des Romanschreibens nicht eingesetzt werden. „Wenn textdramaturgische, handlungslogische oder figurenpsychologische Spannung nicht zählen, ist alles dem Sound übertragen.“⁶²⁷ Der stark organisierte und verschachtelte Charakter der Sprache lenkt zudem die Aufmerksamkeit auf die Materialität und die spezifische Form seines Arrangements – und auf die Tatsache des Angeordnetseins an sich. Auf die formale, stilistische und rhythmische Beschaffenheit des Materials. Die lose aufeinander folgenden Absätze und die inhaltliche Aneinanderreihung des theoretischen Materials betonen den Charakter des Nebeneinander; die verschachtelten und manierten Sätze, die die formalen Übergänge zwischen Handlung und Theorie verschmelzen lassen, verstärken hingegen den Eindruck des Ineinander.

Auch auf inhaltlicher Ebene changiert der Roman zwischen Komplexität und Vereinfachung: Die Theorie wird als schwer verständlich präsentiert, aber unmittelbar in Handlungen oder analysierende Fragen übergeleitet. In der Erzählung wird die Komplexität der Theorie reduziert, worüber die Funktion des Erzählens als Mittel zur Komplexitätsreduktion hervortritt. Die Verschachtelungen als ineinander gewebte Versatzstücke stellen ebenso wie die Handlungsteile keine Synthetisierung dar, denn sie verschmelzen nicht zu einer festen Einheit, die Bestandteile bleiben als solche trotz der Vermischung als ‚gesampelt‘ erkennbar – als miteinander in Beziehung stehende Einzelelemente. Im Lesefluss ereignen sich zwar immer wieder Momente, in denen die Grenzen zwischen Zitat und Original verschwimmen.

⁶²⁷ Winkels (1999, 590).

Da sie jedoch auf den Augenblick beschränkt bleiben, vermitteln sie dem Leser eben das Gefühl des Unvermögens zwischen diesen verschiedenen Elementen unterscheiden zu können. Das Bewusstsein des Sampling bleibt also auch in diesem Eindruck erhalten.

Nichts folgt auseinander, es gibt keine Resümees, keine ‚Moral‘, keine Zusammenfassungen – nur Reihungen in die Tiefe der Sätze hinein, Übersetzungen von Theorie in Handlung, in die Praxis der Romanfiguren. Damit spannt Meinecke textuelle Verweisfelder auf, er archiviert sozusagen in die Tiefe hinein. Hierin unterscheidet sich sein Text von den Aneinanderreihungen und Datensammlungen der sogenannten „neuen Archivisten“⁶²⁸, insofern bei diesen die Materialmengen dem Zwecke einer Epochen- oder Generationenspeicherung dienen und deshalb in möglichst genauer und umfassender Weise gesammelt, reproduziert, gespeichert und ausgestellt werden. Bei Meinecke ist dies so nicht der Fall, da der gespeicherte Genderdiskurs in keiner Weise vollständig ist und dies auch nicht für sich beansprucht. Es ist ihm – um mit Foucault zu sprechen – nicht um den Wissensbestand der Gendertheorie zu tun, sondern um die diskursiven Praktiken, die zu diesem Wissensbestand führen. *Tomboy* bildet in diesem mediologischen Sinne diejenigen Prozesse des Denkens, Schreibens, Sprechens und Handelns ab, die Subjekte und Objekte hervorbringen. Erreicht wird dies, indem das theoretische Material nicht nur präsentiert, sondern auch so arrangiert wird, dass dessen Aktivität und Performativität in der Erzählung entfaltet und beobachtet werden kann. *Tomboy* ist keine tautologische Verdopplung des Gender-Diskurses, sondern eine ästhetisch-inszenatorische Wiederholung. Der Roman ist in Judith Butlers Worten eine „performativ-inszenatorische Wirklichkeitsmöglichkeit“⁶²⁹. Dabei wird die Theorie innerhalb der Figuren der Romanhandlung inszeniert und diskutiert. Der Roman selbst kann überdies auch als Teil des Diskurszusammenhangs verstanden werden, denn er erscheint als Reaktion auf die gerade aktuelle Gender-Debatte, aus dem Impuls heraus, sich diese zu erschließen und dazu beizutragen. Der Leser des Romans verfolgt den Prozess einer Aneignung, den Weg eines unkundigen zu einem kundigen Leser. Aus diesem Grund ist der überwiegende Teil der verwendeten Theorie nicht schwer zu erkennen, da er konkret benannt und sogar expliziert wird.⁶³⁰ In jedem Fall kann behauptet werden, dass die so gekennzeichnete Menge

⁶²⁸ In Anlehnung an Baßlers Definition der „neuen Archivisten“ in Baßler (2002).

⁶²⁹ Butler (1991, 47).

⁶³⁰ Insofern erscheinen Aufsätze wie bspw. Geier (2008), die umfangreich den erzählten Theoriebestand dokumentieren, und darüber hinaus wenig weitere Beobachtungen anstellen, tendenziell tautologisch.

groß genug ist, um auch den unkundigen Leser so ausreichend zu informieren, dass der Texteffekt eintreten kann.⁶³¹ Ein Rest Unverständnis darf bleiben.

Die erzählte Theorie wird sowohl durch die sie referierenden Figuren als auch durch spezifische Handlungskonstellationen kommentiert, bewertet, relativiert, praktiziert und perspektiviert.⁶³² Bei der Figurenrede ist von Bedeutung, welches Verhältnis die Figuren zum theoretischen Text haben und wie sie damit umgehen. Die Zuordnung zu bestimmten Äußerungsinstanzen ist ausschlaggebend, denn die Textbausteine werden nicht einfach referiert und von beliebigen Stimmen wiedergegeben, sondern von charakterisierten Personen, die wiederum als solche durch eben die referierte Theorie identifizierbar werden. Innerhalb der einzelnen Aussagen verschwimmen jedoch die Konturen zwischen der Rede der jeweiligen Figur und zitiertem Text. Damit nähert sich der Text einem Verständnis von Schrift, die nach Barthes „der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort“ ist, „das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt“⁶³³. Auf der Ebene der Handlung wird Theorie nicht nur referiert und reflektiert, sondern auch in die Tat umgesetzt. Dabei ist eine doppelte Bewegungsrichtung auszumachen: Es wird durch Theorie eine Handlung ausgelöst und ebenso Handlung in Theorie überführt, wobei der Übergang in beide Richtungen fließend ist. Es ist kein Ausagieren von Theorie im Sinne eines Nachspielens, sondern ein Agieren, das durch Theorie ausgelöst wird und selbst auch wiederum Theorie hervorbringt. Die Pendelbewegung zwischen diesen beiden Möglichkeiten befördert den gleichförmigen Rhythmus des Textes.

Eine tatsächliche bloße Reihung ist in *Tomboy* lediglich an einer Stelle zu finden, wenn der BASF-Mitarbeiter und Nachbar Vivians die umfassende Produktpalette des Chemiekonzerns aufzählt (MT, 73), wofür er prompt von Vivian ausgelacht wird, die wiederum selbst jedoch wenig Befremdliches daran findet, das komplette Werk Otto Weiningers in- und auswendig zu kennen. Die Reihung verfolgt hier also eine eindeutig andere Wirkungsabsicht, nämlich die der Figurencharakterisierung.

⁶³¹ Es geht Meinecke nicht um die Beherrschung des Materials: Er ist nicht der „grand wizard“, der „Beeindruckungsprogramme“ abfeuert: Lenz/Pütz (2000, 149). Vielmehr geht es darum, zu zeigen, wie Material angeeignet wird und stellenweise eben auch nicht beherrscht wird, da man umgekehrt vom Material beherrscht wird. Insofern führen m. E. Thesen einer ironischen Haltung Meineckes zur erzählten Theorie in die Irre, da für eine ironische Behandlung die vorgängige Beherrschung des Materials vorausgesetzt werden muss. Ironie gibt es nur aus der Souveränität des Verständigen heraus, der sich als Durchschauender von etwas distanziert: Meinecke begegnet seinem Material auf Augenhöhe, denn er will es nur verstehen. Er ist seinen Figuren nicht überlegen, macht sich nicht über sie lustig. Nichtsdestotrotz ist der Text witzig.

⁶³² Häufig begegnet in den Untersuchungen zu *Tomboy* die (auch nicht näher nachgewiesene) Behauptung, Meinecke übernehme die Theorieschnipsel 1:1, ohne eigene ästhetische Formung, Wertung oder Perspektivierung: vgl. z. B. Baßler (2002), Picandet (2011); für eine gegenteilige Darstellung vgl. die oben bereits benannte Studie von Renz (2011).

⁶³³ Barthes (2000, 185).

4.2.2 Stimulanz der Belastungszonen

Mit der Erzeugung von Bewegung verschaltet Meinecke im Text den Prozess der Identitätsfindung. Dem zugrunde liegt die Butler'sche Beschreibung von Identität als keinem festen Zustand, sondern als einer Tätigkeit⁶³⁴ – als Resultat und Voraussetzung von Handlungen gleichermaßen. „Freilich kann kein Mensch aus sich machen, was nicht schon vorher in ihm angefangen hat. Unterstrich angefangen und notierte, mit einem Pfeil, das Wort prozessual daneben.“ (MT, 160) Identität bildet sich im Vollzug aus, um sich in dessen Verlauf immer wieder zu verändern. Sie erscheint so als bedingt durch Handlungen, die wiederum Regeln bestimmter gesellschaftlicher Zusammenhänge folgen, die wiederum dazu dienen, den Einzelnen in sie einzugliedern oder auszuschließen. Der Einzelne wird so beständig auf bestimmte Eigenschaften hin gelesen und gedeutet, um in anderen Konstellationen wieder anders und neu gelesen zu werden. Innerhalb dieses helixförmigen Raumes, den die Prozesse beschreiben, steht das Subjektbewusstsein, das beständig durch die von außen einwirkenden Impulse in Frage gestellt wird. Der Identitätsverlust mündet bei Meinecke wie bei Klein in der Außenansicht: Einsicht in Seelen, Intentionen und Intimität gibt es nicht.

Anstatt sich in psychologische Abgründe zu stürzen, macht er sich erst einmal an den semantischen Vordergründigkeiten zu schaffen. Zynisch nennen solche Haltung jene, denen die Beschwörung des (persönlichen oder kulturellen) Identitätsverlusts zum letzten Identitätsgaranten geworden zu sein scheint.⁶³⁵

Im Prozess des Textes vollziehen sich identitätsstiftende Tätigkeiten als semiotische Akte des Zuweisens und Bedeutens. Dies erzeugt Meinecke unter anderem durch die geradezu inflationäre Verwendung attribuerender Benennung der Hauptpersonen: Die wiederholte Zuschreibung von Eigenschaften und Zugehörigkeiten relativiert ihre Bedeutung und offenbart darüber hinaus deren Willkür. Sie decken die Bandbreite der in einer Gesellschaft existierenden Regeln ab, die ihre Gruppierung, Ein- und Ausgrenzung, Hierarchisierung und Verständigung bestimmen. Diese variieren sehr stark, da sie den Menschen in unterschiedlichen Funktionen adressiert: religiös, politisch, sozial, biologisch, charakterlich. Diese Bandbreite spiegelt sich in den Texten auf strukturell verschiedenen Ebenen wider: Zum einen werden konkrete Codizes (wissenschaftliche, religiöse u. ä.) zitiert, die dann zum anderen von Figuren bewusst oder unbewusst ausagiert und auch kommentiert werden. Eine dritte Ebene bildet der Leser, der nicht nur die beiden vorhergehenden Ebenen als solche im Text wahrnehmen und reflektieren kann, sondern wiederum auch selbst nach bestimmten Regeln die Figuren im Text erstehen lässt. Mittels textueller Signale wird der Prozess dieses Zuschreibens besonders betont: Die überdeutliche und gehäufte Substitution der Figurenbezeichnungen vermehrt nicht nur den Vorgang des Zuschreibens seitens des Lesers, sondern führt damit auch den Prozess selbst ins Bewusstsein. Unterstützt wird diese Wirkung

⁶³⁴ Zitat von Meinecke, der darin Butler folgt: „gender performance“.

⁶³⁵ Winkels (1988, 209).

dadurch, dass die jeweiligen Bezeichnungen die Resultate je unterschiedlicher, kontextabhängiger Konventionen darstellen und auf diese rückverweisen. Vivian ist „Vivian“, „Viv“ (MT, 34), „Vivian Atkinson“, „die junge Frau Atkinson“, „die Studentin“, „die Magis-
strandin“, ein „sogenannter Army Brat“ (MT, 15), „die Vierundzwanzigjährige“, Gerlinde Atkinsons „hochaufgeschossenes einziges Kind“ (MT, 16), der „Tomboy“ (MT, 29), die „Brünnette“ (MT, 33), „das German-American Einzelkind“ (MT, 67) und mehr.

Die Figuren werden demnach durch Merkmalskomplexe definiert. Mittels dieses Mechanismus werden in der Literatur klassischerweise ‚Typen‘ konzipiert – Typen als Figuren, die aufgrund bestimmter Kennzeichen ein spezifisches Rollenbild repräsentieren und damit Stellvertreter einer bestimmten Gruppe darstellen, wie z. B. der Unternehmer, die *femme fatale*, der Italiener, die komische Alte.⁶³⁶ Meinecke nutzt dieses Verfahren für die Zeichnung seiner Protagonisten in *Tomboy* jedoch nicht, um tatsächlich zu typisieren, sondern um damit den typisierenden Charakter gesellschaftlicher Identifizierungsprozesse offenzulegen. Die Personen in *Tomboy* sollen und wollen keine Typen sein, sondern Individuen. Klassische literarische Typen als entindividualisierte, ein spezifisches Allgemeines darstellende Figuren stehen eben gerade dem unverwechselbaren Individuum gegenüber. Aus diesem Zwiespalt zieht der Roman seine Wirkungsweise – im wörtlichen und übertragenen Sinne: Das offensive und dauerhafte Zuweisen von Merkmalen verdeutlicht die auf die einzelnen Figuren einwirkenden Identifizierungskräfte. Einerseits werden die Figuren durch die Merkmale immer nur in Ausschnitten erfasst und so zwangsweise beschnitten – demzufolge empfinden sie sich wiederum als nicht adäquat erfasst. Andererseits werden durch die Gruppenzuordnung weitere Eigenschaften zugewiesen, die dem einzelnen nicht notwendig gerecht werden und ihm somit etwas aufzwingen. Aber auch die eigene Wahrnehmung von sich selbst erweist sich als kontaminiert von übernommenen Regeln, was den⁶³⁷ Transgender Angela zu dem frustrierten Ausruf veranlasst: „Mein schöner Schwanz, nichts weiter als das Fleisch gewordene Ergebnis politischer Übereinkünfte?“ (MT, 90)

Die Vielschichtigkeit und Komplexität identitätsstiftender Prozesse wird im Text auf ebenso vielschichtige und komplexe Art und Weise dargestellt. Vivian wird von ihrer Freundin Korinna in für den Tomboy ungewohnter Art geschminkt und frisiert – wie die typische

⁶³⁶ Vgl. dazu Bode (2011, 128).

⁶³⁷ Hieran offenbart sich dem Deutschen besonders stark die typisierende Wirkungsmacht der Sprache: Bei der Übernahme des englischen Begriffes ‚transgender‘ ins Deutsche wurde dem Wort ausschließlich das Geschlecht ‚Maskulinum‘ zugewiesen. An einem Begriff, mit dem Personen bezeichnet werden, die mit der eindeutigen Zuordnung zu einem der beiden sozialen Geschlechter ‚Mann‘ oder ‚Frau‘ ein Problem haben, wird grammatikalisch genau dieser Zwang ausagiert. Der deutsche Vereindeutigungszwang führt geradewegs an der inhaltlichen Bedeutung des Begriffes vorbei, dessen Notwendigkeit sich überhaupt daraus ergibt, die Problematik der Vereindeutigung zu benennen. Die englische Sprache, die über den genderneutralen Artikel ‚the‘ verfügt, hat es diesbezüglich leichter, zumindest im Sprachgebrauch das Geschlecht des Wortes unbestimmt zu lassen. Dass ‚Neutrum‘ hier keine Alternative im Deutschen darstellt, sollte sich von selbst verstehen.

Amerikanerin, als die sie sich sonst nicht fühlt, weshalb sie sich nun in amerikanischer Weise fragt: „all dressed up and nowhere to go?“ (MT, 208)

Sie ging in die Küche, um sich den unmöglichen kirschroten Lippenstift, den ihre Freundin aufgetragen hatte, abzutupfen, und als sie ihr Spiegelbild in Heiners albernem Coca-Cola-Spiegel sah, dachte sie, womöglich zum ersten Mal in ihrem Leben: Das ist eine Amerikanerin; weniger: das bin ich, eher schon: das ist ich. (MT, 208f.)

Durch die äußerlich aufgetragenen Zeichen der Schminke fühlt sich Vivian plötzlich als Amerikanerin. Der Leser wird in diese Sichtweise über das körperliche Fühlen mit hineingezogen durch die Nennung des kirschroten Lippenstifts, der unmittelbar das Bild dieser Lippen als mit Sinnlichkeit assoziiertes Körperteil vor dem inneren Auge erstehen lässt und die gesamte durch die Werbeindustrie ins kulturelle Bildinventar implementierte Gefühlskette in Bewegung setzt. Zudem zeichnet der Lippenstift die Konturen und Aufwerfung der Lippen nach, lässt diese plastisch erscheinen und bildet so deren Hohlform – verweist als Spur auf das, was es einkleidet. Das Rot der Lippen kongruiert ebenso mit dem roten Markenzeichen Coca-Cola, dessen Werbeschriftzug Vivians Spiegelbild rahmt. Im Spiegelbild betrachtet sie nicht *sich selbst*, sondern das, was die anderen sehen und *wie sie sich selbst sieht*. Deshalb sagt sie „das ist ich“ und verweist mit dieser grammatikalisch inkorrekten Formulierung auf Lacans „Ich ist ein anderer“⁶³⁸. Lacan definiert mit dieser Formulierung Rimbauds die frühkindliche Phase, in der sich das Bewusstsein für das Ich im Kind entwickelt: Es erkennt sich selbst im Spiegel als sich selbst. Gleichzeitig entwickelt sich das Bewusstsein, für die anderen ein anderes zu sein, und auch das Bewusstsein dafür, wie man von anderen gesehen wird. Ebenso entsteht die Vorstellung eines Ideal-Ichs, nämlich eine Vorstellung davon, wie man gerne gesehen werden will. Daraus resultiert der Widerstreit zwischen eigentlichem Ich und anderem Ich. Im Spiegelbild liest sich Vivian so, wie andere sie lesen – wie sie glaubt, dass andere sie lesen.

Der oben genannte Romanausschnitt verdeutlicht ebenso, wie Meinecke populärkulturelle Artefakte funktional einbettet. Coca-Cola ist nicht nur ein weit verbreitetes und beliebtes Getränk, sondern auch in besonderem Maße mit der deutschen Nachkriegsgeschichte verbunden, in der es zum Synonym für die Jugend und deren Ausrichtung an der amerikanischen Kultur wurde, was es bis heute geblieben ist.⁶³⁹ Es ist ein Synonym für Identitätssuche. Coca-Cola steht wie kein anderes Produkt für Popularität, Konsum, Werbung und Massenware. Der Markenname Coca-Cola fungiert im Text an dieser Stelle nicht nur als Verweis auf die Populärkultur oder als Aufruf eines Artikels gemeinsamer Sozialisation. Vielmehr

⁶³⁸ Lacan zitiert damit Rimbauds „Ich ist ein anderer“, das die nur unzureichende Übersetzung des französischen „Le je n’est pas le moi.“ darstellt: Im deutschen Vokabular ist die Differenzierung zwischen „je“ und „moi“ nicht existent.

⁶³⁹ Mit den amerikanischen Besatzern kamen auch verstärkt amerikanische Produkte nach Deutschland, die in der Folge generelle Zeichen für Befreiung, Freiheit und Aufbruch wesentlicher Teil der nach vorne blickenden Jugendkultur wurden.

wird darüber hinaus die Bedeutung der generellen, populärkulturellen Sozialisation sichtbar – im Spiegel. Vivian erkennt die Prägung ihrer Sichtweise und ihres Gesehenwerdens durch populäre Vorbilder.

Die Figurenkonzeption des Romans folgt dessen Darstellungsabsicht: Die Figuren sind nur das oder werden nur zu dem, wozu sie der Leser aufgrund der im Text dargebotenen Zeichen werden lässt und werden lassen kann. Sie sind Produkte von Zuschreibungen, wie sie durch die verschiedenen Zuschreibungsinstanzen und -mechanismen vorgenommen werden, die durch die Gendertheorie als in der Gesellschaft vorhandene offen gelegt wurden. Studenten erweisen sich insofern als ideale Protagonisten, da sich, zugespitzt formuliert, ihre Lebensläufe problemlos durch ihre Lektürelisten ersetzen lassen.⁶⁴⁰ Insofern sind sie keine psychologisch motivierten Figuren⁶⁴¹, ebenso wenig wie die Handlung eine psychologisierende Darstellung beabsichtigt. Die Figuren reagieren immer nur auf die jeweilige Situation bezogen. Ebenso erlangen die Zuweisungen ihre Gültigkeit immer nur situativ und verändern sich im Voranschreiten der Handlung. Der Text folgt dem Prinzip der Erzeugung kurzer Gegenwärtigkeiten, in dem es keinen Stillstand gibt, sondern nur fortwährende Bewegung.

Analog dazu wird Identitätssuche als Problem der Festschreibung identifiziert, im Sinne einer Festsetzung als Gegenteil zur Bewegung: Der Versuch, eine Identität festzulegen, muss notwendig scheitern, da das Konzept der Identifizierung prozessual angelegt ist. Zwischen dem, wie man sich selbst sieht, und dem, wie man von anderen gesehen wird, besteht ein Unterschied. Und ebenso verändert das, wie man gesehen wird, das, wie man sich selbst sieht, wodurch sich notwendigerweise wieder ändert, wie man gesehen wird. „Der jungen Studierenden brummte der Kopf [...]“ (MT, 9). Die Identität wird als höchst variables und vielschichtiges Konstrukt entlarvt. In ihrer Konzeption des Subjekts als Resultat materialer Sprach- und Machtverhältnisse, das nie feststeht, sondern sich beständig verändert, folgt die Gendertheorie Foucaults Ablehnung des transzendentalen Subjekt Denkens der Moderne und der Kritik am Zwang, als Subjekt mit sich identisch zu werden und zu bleiben. Mit der Entrückung des modernen Subjekts von dessen Position als Grundlage jeglicher Reflexion, jedes Denkens und Sprechens wird auch dessen Konzeption in Frage gestellt: Die Subjektwerdung gerät in den Fokus des Interesses. Das Subjekt ist immer Produkt eines Prozesses. Als Mechanismen der Subjektwerdung identifiziert Foucault

⁶⁴⁰ Vgl. Balzer (1998).

⁶⁴¹ Dieser Befund wird dem Text in der tendenziell konservativen Kritik als Defizit ausgelegt: Der Autor verstehe es nicht, Figuren zu zeichnen; z. B. Böttiger (1998), Krekeler (1998), Rathgeb (1998). Die hier angestellte Studie geht hingegen davon aus, dass dies zwar zutrifft, vom Autor jedoch genau so beabsichtigt wurde: Die Figuren sollen eben nicht Produkte ihrer inneren psychischen Verfasstheit und der ihnen zustoßenden Ereignisse sein, sondern das Resultat äußerer Zuweisungen und gesellschaftlicher Umstände. Zu besonders fragwürdigen Ergebnissen kommt insbesondere Mecky, die die Figuren trotz aller Signale als psychologisch motivierte (psycho-)analysiert und ihrer abschließenden Interpretation ohne weiteres einen Therapieplan folgen lassen könnte: Mecky (2001).

Strukturen der Ein- und Ausschließung, die den Kriterien und Grenzen des Vorstellens und Benennens folgen. Subjektwerdung ist also – nach Butler, die hier mit Foucault geht – unmittelbar an die performative Kraft der Sprache geknüpft.⁶⁴²

Jedoch ist der Sprache als Bedeutende die Gefahr der Festsetzung inhärent. Dem festschreibenden Charakter der Sprache versucht Derridas Differenzdenken zu entgehen: Differenzdenken bedeutet, etwas erkennen zu wollen, nicht indem die Übereinstimmung des zu Erkennenden mit schon Bekanntem gesucht und es dann auf dessen Begriff gebracht wird, sondern etwas erkennen zu wollen, indem auch Ungleiches gleichgesetzt, die Aufmerksamkeit auf das Nicht-Identische, das Einzigartige des Erkenntnisobjekts gelenkt wird. Doch in jeder Differenz steckt notwendigerweise auch immer eine Festschreibung: „Differenz, nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1816 an die Heidelberger Universität berufen: Ein Unterschied, der gleichzeitig verbindet und unterscheidet, also bindet.“ (MT, 84) Das Problem an Derridas Konzept der Differenzierung ist, dass Differenzierung immer nur zu weiterer Differenzierung führt, nie zur Bestimmung und wenn doch, dann ebenso willkürlich. Vivian stellt deshalb die berechtigte Frage: „Kann es einen Gedanken der Differenz geben, der nicht wieder zum Gedanken der Identität zurückkehrt?“ (MT, 84) Meinecke reklamiert stattdessen eine immer nur momentane Gültigkeit jeder Bedeutungszuweisung: simple Aussagen für den Moment, die ihre Bedeutung verlieren und wieder neu gewinnen.

Auch die Theorie selbst beruht nicht mehr auf dem Impuls, etwas in ein festes Ordnungssystem einschreiben zu wollen. Sie versucht stattdessen, über die theoretische Hinterfragung von Sachverhalten Diskussionen anzuregen. Diese selbstreflexive Tendenz ist spezifisches Kennzeichen der theoretischen Diskussionen, die die intellektuelle Welt der Neunziger umtreiben: Theorie wird in der Kommunikation entwickelt. Ihren Lesern vermittelt sie den Eindruck, sie würde selbst auch nur erzählen.⁶⁴³ Meinecke fasst seine Texte ebenso als Gesprächsangebot auf, ohne den Anspruch, etwas erklären zu wollen, sondern einen Erklärungsprozess im Leser anzuregen. In diesem Sinne ist die Theorie nicht Thema des Romans, sondern die Theorie *ist* der Roman. Sie wird von den Figuren benannt, aber auch ausagiert und auf deren Leben übertragen. Sie bildet die Leitlinien, nach denen sie ihr Leben ausrichten, oder umgekehrt: fasst diese zusammen. Die Figuren befinden sich in der Theorie, sie sind TrägerInnen der Theorien – sie erwecken sie zum Leben und gleichzeitig entsteht daraus wieder neue Theorie. „Tatsächlich hatten alle vier einen Riesenhunger, und so tafelten sie binnen kurzem in einer scheußlichen Schwabinger Pizzeria, der wißbegierigen Angela mit vollen Backen die tollen Theoreme Butlers vorkauend.“ (MT, 90) Ob Schwabinger Pizza oder Butlers Theorie, den Studenten erscheint beides als gleich Materielles, das in die Materialität der Körper hineinreicht, verdaut und einverleibt wird.

⁶⁴² Vgl. zur Subjektkonzeption bei Foucault und Butler: Hauskeller (2000).

⁶⁴³ Vgl. Meinecke in Lenz/Pütz (2000, 154).

Die Studie *Fragmentierung und Erlösung* der Mediävistin Caroline Walker Bynum, die über den gesamten Roman hinweg wiederholt genannt wird (MT, 67 und deren frühere Studie *Jesus as Mother*, 191, 232) assoziiert das Themengebiet der Auferstehung – genauer: die christliche Auferstehung im Mittelalter. Die Studie erschien 1991 und wurde 1996 ins Deutsche übersetzt, wie der Roman selbst mitteilt (MT, 67) – der Text stellt sich also auf den Stand der aktuellen wissenschaftlichen Diskussion. Ihren Untersuchungsschwerpunkt bilden die religiösen Praktiken im mittelalterlichen Christentum mit besonderem Fokus auf dem damit verbundenen Konzept des Geschlechts und des Körpers. Für die Protagonistinnen Frauke und Vivian besonders interessant sind ihre Beobachtungen zur möglichen Auferstehung abgetrennter Körperteile wie abgestorbene Föten, amputierte Gliedmaßen oder sogar abgeschnittene Finger- und Zehennägel. Die Frage ist: „Wovon, Korinna, hängt die Identität des irdischen und des auferstandenen Körpers ab? Was von mir muß auferstehen, damit ich der auferstandene Körper bin?“ (MT, 233) In der Schilderung der Romanhandlung, als die Studierenden den Band diskutieren, setzt sich die Semantik des Auferstehens fort, wenn Vivian Hans und Korinna einige Abbildungen ‚herbeiblättert‘ (MT, 233) – das physische ‚Herbeiholen‘ des Vorgangs wird hervorgehoben.

Die Art und Weise, wie die Studie in den Roman eingebunden wird, gleicht selbst einer Auferstehung und Einverleibung. Zunächst weiß Vivian von deren Inhalt nur das, was Frauke ihr erzählt hat (MT, 67), woraufhin das Buch für längere Zeit bei Vivian ungelesen herumliegt (MT, 191), bis sie es schließlich gelesen und exzerpiert hat (MT, 232), was zur Einverleibung in den Romantext führt und wieder einige Seiten später für den Leser aus den Worten von Vivians Betreuer wiederholt in einer Äußerung zu der damals aktuellen Ausstellung *Körperwelten*⁶⁴⁴:

Tote Menschen, Frau Atkinson, sind dort zu besichtigen, fragmentiert, doch keinesfalls erlöst, dafür konserviert wie noch nie dagewesen, mit Hilfe eines hier an der Heidelberger Universität entwickelten Vakuumverfahrens, bei dem die Körperflüssigkeiten durch Spezialkunststoffe ersetzt werden. (MT, 248)

Mit dem Verfahren der Plastination wird angedeutet, dass jegliche Form von Verfestigung keine Erlösung verspricht. Mit Koschorke gesprochen bedeutet das Erstarren der Körperströme Stillstand. Im Stillstand ist keine Identität zu haben. Nur im ewigen Prozess des Auferstehens und Vergehens, in Leben und Tod.

Die von der Gendertheorie als ursächlich für den *gender trouble* bestimmte geschlechtliche Binärität wird in der gesellschaftlichen Realität in Zeichensystemen sichtbar. In den Romanfiguren verlebendigen sich die daraus entstehenden Konflikte zwischen Zeichen und Körper:

⁶⁴⁴ Die Ausstellung *Körperwelten* stellt ein für diese Zeit signifikantes Ereignis dar, insofern es nicht nur die Ausstellungskultur zur kritischen Selbstbefragung zwang, sondern auch weitergehende gesellschaftliche Debatten über Ethik, Moral und Kultur auslöste. Im Zentrum der Diskussion stehen Grenzen: Die Grenzen von Körper und Geist, die Grenze der Menschenwürde und die Grenzen für menschlichen Erkenntnisgewinn.

Urinale Segregation, so der stehende Ausdruck Lacans, bezeichnete eines der zentralen Alltagsprobleme nicht nur Angelas. Die symbolischen Darstellungen des Geschlechts auf den Türen öffentlicher Aborte hielten sich nämlich keinesfalls mit der wenigstens biologisch verlässlichen Abbildung sogenannter Genitalien, wie sie im Pissoir ja auch herausgehängt zu werden pflegen, auf, sondern ausschließlich mit gesellschaftlichen, kulturalistischen Sperenzchen wie Fliegen, Pfeifen, Pferdeschwänzen oder Petticoats; weshalb Angela im Bedarfsfall auch immerzu, wengleich irgendwie zögerlich, auf das Damen-WC loszusteuern beliebt. In der vorübergehenden Sicherheit ihrer Kabine, dem sogenannten stillen Örtchen, befällt sie dann aber binnen kurzem die unguete Ahnung, beim Verlassen der öffentlichen Toilette eventuell, wie sie sagt, gelesen werden zu können. (MT, 64)

Die zur Kennzeichnung der verschiedenen Toiletten verwendeten Zeichen verweisen auf äußerliche Merkmale wie Kleidung oder Frisur, die sowohl von Männern als auch Frauen getragen werden können und auch werden. Sie ermöglichen also keine eindeutige Geschlechtszuweisung und erweisen sich in dieser Hinsicht als dysfunktional. Angela steuert, völlig zurecht, die Tür mit der ‚weiblich‘ gekleideten Figur an. Da sich dort drin aber kein Pissoir für ihren ‚Schwanz‘ (MT, 152) befindet und sie um das Pissoir hinter der anderen Tür weiß, ist sie deshalb auch zu Recht zwiegespalten. Die Zeichen schaffen also trotz ihrer offensichtlichen Irreführung gesellschaftliche Realitäten, mit denen umzugehen ist, die Angela allererst die Widersprüchlichkeit der Zeichen ihres Körpers zu Bewusstsein bringt und sie in Peinlichkeit stürzt. In diesem Sinne appelliert der Text nicht nur an ein kognitives Verstehen, sondern auch an ein sinnliches: Der Toilettengang ist generell mit Scham verbunden, weshalb dieser an bestimmten abgeschlossenen Orten vollzogen wird. Der Moment der Peinlichkeit beim Verlassen der Toilette ist für den Leser unmittelbar nachvollziehbar, da sie von ihm selbst mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls schon einmal verspürt worden ist, etwa in dem kurzen Moment der Furcht, den Hosenschlitz nicht geschlossen zu haben. Das Gefühl des prüfenden, die Zeichen lesenden Blicks von außen, der ein Abweichen von der Norm registrieren könnte, wird so auch dem in die ‚urinale Segregation‘ Passenden nachvollziehbar und nachfühlbar.

Der Modus des ‚Lesens als etwas‘ wird gleich zu Beginn des Romans etabliert, wenn Vivian die Steinbrüche vor ihrem Fenster als körperliche Konturen ‚liest‘ und dies so gut funktioniert, dass sie dadurch sogar sinnlich erregt wird. Sogar der nüchtern forschende Blick ist davor nicht gefeit: Sie ist von der Schönheit der Steinbrüche im nahen Odenwald affiziert und reflektiert, ob diese künstlichen Eingriffe in die Natur in den Begriff ‚natürliche Schönheit‘ integrierbar sind. „Vivian genierte sich ein bißchen, daß die Berge überhaupt, ein vernarbtes Mittelgebirge zudem, eine gewissermaßen sinnliche Ausstrahlung auf sie auszuüben imstande war [...]“ (MT, 7) Im späteren Verlauf des Romans offenbart Vivian, wie ihre Sichtweise zustande kommt. Seit ihrer Kindheit ist sie begeisterte Leserin von D. H. Lawrence, dessen ‚Lebensbeichte‘ (MT, 137) *Mister Noon* (1921) sie gerade liest. Darin schildert er sein ausschweifendes Liebesleben, das nicht nur von sexuellen Interessen geleitet wird, sondern auch von einer forscherhaft anmutenden Erkundung des Weiblichen. Deren Befunde versetzten ihn in die Lage, die Welt der Frau zuständig zu

beschreiben, und sicherten ihm lebenslang eine breite weibliche Leserschaft. *Tomboy* zitiert einen Ausschnitt, in dem Lawrences (wiss)begieriger Blick auf seiner vor dem Hintergrund einer Bergkulisse stehenden Verlobten ruht, deren dirndlgeschnürte Kurven mit den montanen Höhen und Tiefen unmittelbar kongruieren:

The great slopes shelving upwards, far overhead: the sudden dark, hairy ravines in which he was trapped: all made him feel he was caught, shut in down below there. He felt tiny, like a dwarf among the great thighs and ravines of the mountains. Gefangen in haarigen Hohlwegen, Zwerg zwischen mächtigen Schenkeln, liebte Lawrence das Wandern in der fraulichen Natur. (MT, 138)

Die Lawrence-sozialisierte Vivian sieht mit dessen Blick, als sie einige Seiten später „eben noch versonnen am Fenster gestanden hatte, ihr Augenmerk auf die baumdunklen, haarigen Schluchten des im Mondlicht liegenden Odenwalds geheftet [...]“. (MT, 149) Der männliche Blick ist bestimmend, bestimmt somit auch die Frau. Die Frau betrachtet sich selbst mit männlichem Blick. Der Zeitschriftentitel des Frauenmagazins *Frau im Spiegel* erweist sich in diesem Zusammenhang als programmatisch: Die Frau sieht sich selbst im Spiegel mit dem Blick des Mannes, verschwindet also als Frau hinter diesem Blick – der „ungeniert fordernde, entmündigende, massakrierende Blick“ (MT, 106).

Immer ist die Wirkung des Romans keine rein sinnliche, sondern gleichzeitig intellektuelle, wobei das eine jederzeit in das andere hinüber kippen kann: Als Vivian und ihre Freunde ein ganzen Abend lang über primäre Geschlechtsorgane und deren gesellschaftliche Kodierung gesprochen haben – sie haben verbal die intimsten Punkt des Körpers berührt –, befindet sich Vivian folglich, als sie schlafen gehen will, in einem wie ihr scheint intellektuell aufs höchste stimulierten Zustand und greift deshalb zu gewichtiger, nämlich wissenschaftlicher Bettlektüre, mit der sie den besprochenen Gegenstand noch weiter zu vertiefen sucht:

Schon seit längerem hatte sie sich vorgenommen, dieses ganz primäre Sekundärwerk zu Frauke Stövers Promotion selbst einmal zu lesen; nun, da ihre Freundin den gesamten Abend über von den so fraglichen Primalitäten des Intimbereichs gesprochen hatte, nahm sie es wenigstens schon einmal mit zu ihrem Kopfkissen. (MT, 67)

Weiter als bis zum Kopfkissen schafft sie es jedoch nicht. Stattdessen vertieft sie die Forschung am eigenen Körper, betastet seine Zeichen und fragt sich, wie sie diese *begreift*. Das zunächst rein theoretisch motivierte Abtasten des Körpers wird als Vorgang dem Erschließen eines Themas gleichgesetzt, erweitert diesen Prozess jedoch um die sinnliche Dimension. Weshalb das Unvermeidliche passiert: „Vivian hatte sich inzwischen versehentlich autoerotisch erregt.“ (MT, 68) In diesem Kurzschluss von Schrift/Zeichen und Körper stecken eine ganze Reihe weiterer Kurzschlüsse: Sinn und Sinnlichkeit, Textkörper und Leibkörper, Gender und Sex. Diesen opponierenden Begriffen ist gemein, dass sie nicht miteinander vereinbar scheinen und dennoch nicht ohne das andere auskommen.

Eine Szene in *The Church of John F. Kennedy* veranschaulicht deutlich den literarischen Mechanismus zur Erzeugung unmittelbarer sinnlicher Reize aus rational erfassten Sachverhalten heraus, die darüber wiederum in sinnlicher Gewissheit verstanden werden. Folgende Szene schildert, wie der Protagonist Wenzel Assmann eine Gruppe junger Amish-Mädchen beobachtet:

Assmann verstand soviel, daß sich eine von ihnen, die in der Markthalle zu Lancaster Apfelfelder verkaufte, von einem Fotoautomaten, heimlich, wie sie sagte, ihr Bild hatte abnehmen lassen. Nun war es durchaus üblich, daß die Wiedertäufer ihr biologisch gezüchtetes Obst auch an die dekadenten Amerikaner verkauften; aber, wie sie sich einerseits für ihren Pazifismus in den Kerker werfen ließen, reagierten sie andererseits auf alles Fotografische mit dem aggressivsten Widerwillen. Wenzels Zimmernachbarn hatten sie sogar, wie einst die Bischöfin von New Orleans ihm selbst, die teure Nikon aus der Hand gehauen. Nun machte offenbar das verbotene Foto die Runde, und die älteste Staufferin bedeutete der bekennenden Sünderin, ihr Häubchen abzunehmen sowie das Haar, auf die sogenannte englische Art, herabzulassen. Die Amische schaute sich nach allen Seiten um und sprang kurzentschlossen in den für die Stauffer-Eltern toten Winkel, zwischen die schwarze Kutsche und des Deutschen Chevy. Assmann schlug das Herz fast bis zum Hals; selten hatte er die Entblößung einer Frau so aufregend gefunden wie nun, da die junge Anabaptistin ihre kastanienbraunen Zöpfe löste. (MC, 206f.)

Assmann ist vom Anblick der gelösten Zöpfe des Amish-Mädchens erregt, obwohl er kulturell westlich sozialisiert ist und bereits viel ‚nacktere‘ Frauen gesehen hat. Sie gehört einer anderen Kultur an und folgt deshalb einem anderen semiotischen Code. Dem gehört Assmann zwar nicht an, er kennt jedoch die dort geltenden Regeln, schließlich hat er ein Büchlein mit den „20 Most Asked Questions“ (MC, 198) und natürlich deren Antworten über die verschiedenen deutschstämmigen, amischen und mennonitischen Täufergruppen Nordamerikas⁶⁴⁵ gelesen. Demzufolge kann er nachvollziehen, dass das Lösen der Zöpfe als Handlung für das Mädchen selbst ein Entblößen bedeutet. Sein rationales Wissen über diese Kultur versetzt Assmann in die Lage, eine körperliche Reaktion zu verspüren, die er beim Anblick einer Nicht-Amischen eben nicht erfahren würde. Assmann ‚liest‘ den Körper der Amischen nach deren Regeln – die Regeln, die sie wiederum selbst ausagiert. Der Körper erscheint demnach als Konstrukt aus gehandelten und gelesenen Regeln, wie ihn die Genderforschung als Untersuchungsgegenstand beschreibt. Dem Erzähltext wird dies als Handlungsprinzip unterlegt und mit ästhetischen Wirkungen ausgestaltet. Auf der semantischen Ebene unterstützen die Wirkung einzelne Worte aus dem Bereich der Religion, ihrer Regeln und Verstöße dagegen: „heimlich“, „Wiedertäufer“, „Bischöfin“, „verboten“, „bekennende Sünderin“ und „Häubchen“ evozieren den erregenden Nervenkitzel des Verbotsübertritts und das Schaudern angesichts möglicher ausstehender Bestrafung durch eine höhere Instanz. Die Worte erweisen sich im Textzusammenhang als Worte mit ‚Wallungswert‘ im Sinne Benns. Deshalb funktioniert der Effekt auch bei nicht direkt von den Verboten Betroffenen,

⁶⁴⁵ Das Buch wurde 1979 erstmals veröffentlicht und erscheint in überarbeiteten Auflagen bis heute: Good/Good (1979).

appelliert der Impuls doch an das in allen westlich Sozialisierten vorhandene Verständnis von christlicher Religion – und an den tief sitzenden Mechanismus der permanent drohenden Schuldhaftigkeit des Menschen und der daraus erwachsenden Lust an der Sündhaftigkeit. Der Text evoziert ein schon einmal empfundenes Gefühl erneut – in neuem Zusammenhang.

Die sinnliche Wirkung von *Tomboy* entsteht in enger Verzahnung verschiedener formaler und semantischer Ebenen: Über den modulierten Rhythmus des Textes, über den erzählten Inhalt und über den ‚Hallraum‘ der verwendeten Worte. Das Lesen des Körpers und seiner Zeichen ist ein zentrales Motiv im mediologischen Erzählen Meineckes, das innerhalb des Textes nicht nur thematisiert, sondern auch in der Einführung von Leibkörper und Textkörper inszeniert wird. Der Körper erscheint als Produkt diskursiver Zuschreibungen. Er ist also mit Zeichen versehen, die gelesen werden. Imagologisches System ist das des Körpers als Text und des Textes als Körper. Sehen ist nie nur sehen, sondern immer auch wahrnehmen, also deuten. Sinnliche Wahrnehmung ist deshalb immer unmittelbar an Deutungsmechanismen geknüpft.

Daß Angela Stövers Schwanz weiblichen Geschlechts war, machte die Sache nicht weniger kompliziert: Konnte Vivians Blick womöglich ein lesbischer gewesen sein? Wenn sich Körper lesen ließen, waren sie doch auch übersetzbar. (MT, 152)

Wird der Körper als Produkt diskursiver Zuschreibungen verstanden, folgt daraus eine Unterscheidung von Leib und Körper: Der Leib umfasst die biologischen Gegebenheiten und der Körper die sozialen Zuweisungen aufgrund bestimmter Leibeigenschaften. In Bezug auf die geschlechtliche Identität gibt es deshalb nach Butler die Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht und sozialer Geschlechtsidentität: Die erstere resultiert aus den körperlichen Merkmalen, die zweite aus den Handlungen, mit denen geschlechtliche Zuweisungen innerhalb der Gesellschaft geregelt werden. Beide, Geschlecht und Geschlechtsidentität, Leib und Körper sind gleichermaßen Konstrukte, die nur durch ihre jeweilige Wahrnehmung überhaupt vorhanden sind. Wir können ihre Anwesenheit, ihre Konturen und ihre Beschaffenheit nur durch sinnliche Reize verifizieren. Sie sind nicht da, solange sie nicht wahrgenommen werden. Wahrnehmung ist Vergegenwärtigung, ist Auferstehung, Wiedererstehung. Insofern sind unsere Körper abhängig von den Bedingungen und Filtern, die unsere Wahrnehmung bestimmen, und sie erstehen nur als das, wie sie wahrgenommen werden. Wir nehmen nie alles und nie immer gleich wahr, da unsere Sinne nach gewissen Gewichtungungen präferiert werden, um Reizüberflutungen zu vermeiden. Ebenso fokussieren wir bedingt durch Erwartungen, Sozialisation und Situation je unterschiedlich. Die sinnliche Wahrnehmung formt unsere Körper mit. Die sinnliche Wahrnehmung, die eben nach bestimmten Regeln verfährt: Nach Butler kann man die „Körpergrenzen als Schranken des gesellschaftlichen *Hegemonialen* verstehen“⁶⁴⁶.

⁶⁴⁶ Butler (1991, 194); Butler folgt darin Mary Douglas.

Foucault benennt die Problematik, wenn der Mensch sich über diskursive Prozesse konstituiert und sich auch umgekehrt nur über diese wiederum selbst erkennen kann, ihn dies wiederum vor das Problem stellt, sich selbst in seiner vorgängigen Leiblichkeit nicht erkennen zu können. Der Körper als Konstrukt ist einerseits Resultat sozialer Zuschreibungen, andererseits auch deren Agent, da er diese in seinen Handlungen wissentlich/unwissentlich und willentlich/unwillentlich wiederum ausübt. Den körperlichen Wahrnehmungsstrategien entsprechen in *Tomboy* die Zuschreibungsverfahren, die die Romanfiguren erstehen lassen. Durch die überdeutliche Betonung der Performanz der Figurenerschaffung, wird deren Verlauf im direkten Vollzug für den Leser deutlich wahrnehmbar und gleichzeitig auf eine direkte, unmittelbare Weise reflektierbar.

Das gesellschaftliche Zuweisungssystem tendiert dazu, dem Körper feste Grenzen zuweisen zu wollen: Dahinter steckt die Vorstellung vom Körper als geschlossenes System⁶⁴⁷. Durchlässige Körpergrenzen stellen demnach eine Gefährdung für das Gesellschaftssystem als solches dar. Eine besondere Bedrohung bilden die geschlechtlichen Distinktions- und Interaktionsprozesse, die körperlichen Austausch erfordern und auf festgelegten Stellen der Körperdurchlässigkeit und Undurchlässigkeit beruhen⁶⁴⁸. In Reaktion darauf verfolgen die geschlechtlichen Zuweisungspraktiken der Gesellschaft in besonders starkem Maße eine eindeutige Festlegung. Mehrdeutige Formulierungen führen den Leser zwischen die Bedeutungsebenen. In der Kohärenz des Satzzusammenhangs werden die Worte in ihrer übertragenen Bedeutung verwendet, während gleichzeitig die eigentliche Bedeutung der Worte eine körperlich-materialistische Ebene anklingen lassen, die wiederum mit der inhaltlichen Aussage des Satzes kongruieren: Vivian will ihren Körper nicht „einschneidend“ (MT, 28) verändern, im doppelten Sinne des Wortes, ihn etwa mittels operativen Eingriffs andere Merkmale verschaffen. Vielmehr will sie mit dem *Abbinden* ihres Busens *unterbinden* – ebenfalls im zweifachen Sinn –, dass er aufgrund dieser Zeichen von außen in bestimmter Weise gelesen werden kann, denn sie hatte „ihn vielmehr schon früh als sozialen Effekt zu begreifen gelernt“ (MT, 28) – eine Erkenntnis, die in so zartem Kindesalter eintretend den Weg zur späteren Beschäftigung mit foucault- und butler'scher Theorie praktisch unvermeidlich erscheinen lässt.

4.2.3 Subjekterkenntnis

Eine Art resümierende Funktion erfüllen im Roman die häufigen Fragen, die Vivian an theoretische Komplexe anschließt – „ausschließlich interrogativ“ (MT, 9) ist auch das Verfahren, in welchem sie ihre Magisterarbeit zu verfassen gedenkt. Das interrogative Verfahren unterscheidet sich vom schlichten Fragen nach etwas Unbekanntem insofern, dass es eine konkrete Frage nach etwas Bestimmtem darstellt. Der Fragende hat also bereits eine

⁶⁴⁷ Koschorke (1999).

⁶⁴⁸ Vgl. Butler (1991, 195).

gewisse Vorstellung von dem, wonach er fragt, oder er will damit einen Sachverhalt in einem bestimmten Punkt hinterfragen und dessen kritische Stellen offenlegen. Aus einer Frage können prinzipiell immer weitere Fragen folgen.⁶⁴⁹ Das einzige Element, das das nicht enden wollende Nachdenken reguliert, scheint die Materialität von Vivians Schreibwerkzeugen zu sein, die als Erweiterungen des Körpers die Prozesse des Verschriftlichens und Speicherns eng mit den intellektuellen Prozessen des Denkens und Formulierens verzahnen: „Soweit okay. Was hieß das nun aber? Bevor Vivians Füller austrocknete: Wo lagen die Teilmengen von anatomischem und sozialem Geschlecht?“ (MT, 28) Das Fließen der Gedanken mündet unmittelbar in den materialen Fluss des Schreibmediums hinein und beeinflusst umgekehrt wiederum durch seine Beschaffenheit die Gedankenarbeit⁶⁵⁰. Ihr Notebook, das „Texas Instrument“, nimmt nicht einfach nur Vivians Gedanken auf, sondern begleitet und leitet diese: Der Weg „in den Flüssigkristall“ ist der Weg in die eigenen Gedanken hinein, weshalb Vivian den Laptop „voller Neugier, wie so oft: auf sich selber“ anwirft (MT, 149). Im Vokabular ist die Beschreibung materialtechnischer Abläufe eng verbunden mit sinnlich-menschlichen. Der Text verdeutlicht diese enge, mediologische Beziehung zwischen materialen und sinnlichen Qualitäten von denken, formulieren, schreiben, speichern in der narrativen Bewegung, indem er zwischen beidem hin und her pendelt und so die Pole und deren Übergänge ineinander auslotet:

Vivian sitzt an ihrem Schreibtisch in ihrem Schriesheimer Zuhause „[...] hier ein Wort mit ihrem Füller zu Papier bringend, dort eine ganze Satz in das Notizbuch hämmernd“ (MT, 31) und schweift in Gedanken ab, ihrem Freund Hans hinterher, der, nachdem sie sich verabschiedet hatten, noch alleine zur Heidelberger Schlossruine hinauf spaziert ist, und sie fragt sich, weshalb er und Millionen von Touristen zu diesen Steinbrocken pilgern, eventuell „Aus Todessehnsucht? Liebeskummer? Mineralogisch katalysierter Melancholie?“ (MT, 32). Diese Fragen haben Vivian zu den Steinbrüchen vor ihrem eigenen Fenster geführt, denn die genuine körperliche Haltung des Nachdenkens ist der ungerichtete, nicht erkennend wahrnehmende Blick aus dem Fenster – vor dem sich in Vivians Fall eben auch Steine befinden. Das Nachdenken über die abwesenden Ruinensteine kippt hin zum Erkennen der tatsächlich anwesenden Schiefersteine. Die rein geistige Erkenntnis des Abgeschweiftseins zu Steinen manifestiert sich in der sinnlichen Erkenntnis des körperlich mit den Augen Abgeschweiftseins zu Steinen – zum Steinbruch, der „grau im Dunkel der angebrochenen Nacht schlummerte“, was ihren Blick zu ihrem Laptop zurücklenkt, da dessen „Bildschirmschoner schon wieder“ ebenso sein Schlummern verheißt (MT, 32).

⁶⁴⁹ Butler verwendet dieses Verfahren in ihren Abhandlungen ebenfalls. Darin offenbart sich der diskursive Charakter, der zum Selbstverständnis poststrukturalistischer Theorie gehört: Die Theorie wird nicht als fest-schreibender Ordnungsversuch verstanden, sondern als Gesprächsangebot, das das Gegenüber zum Mitdenken und Mitsprechen auffordern will – eben z. B. indem die richtigen Fragen gestellt werden.

⁶⁵⁰ Nietzsche: „Sie haben Recht – unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.“ Nietzsche (2003, 172).

Dieses vielschichtige, räumliche Verweisverfahren findet sich im Roman als *mise en abyme* in Form des Schreibtisches, an dem Vivian ihre Magisterarbeit verfasst: Dessen Konstruktion folgt derselben Systematik wie Meineckes Textaufbau, der in drei unterschiedliche Richtungen weist und damit einen dreidimensionalen Textkörper aufspannt. Der Tisch ist aus einzelnen Teilen konstruiert worden, die nicht alle ursprünglich für diesen Zweck gemacht wurden. Die Tischplatte aus rosa lackiertem Holz im Stil des pfälzischen Rokoko ist ein Fundstück von Vivians Mutter, die Beine bestehen aus Stapeln ausrangierter Singles eines House-DJs und früheren Freundes von Vivian – die Beine sind im wörtlichen Sinne also nichts weiter als Verlängerungen der Tischplatte, denn sie sind ebenfalls Platten. Der Tisch ist dennoch erkennbar, da er als solcher funktionieren kann: Er bildet die Unterlage für Vivians wissenschaftliche Arbeit. Es ist noch nicht einmal notwendig, die Titel der einzelnen Platten zu kennen, um das Konstrukt ‚Tisch‘ zu erkennen – um die davon getragene Bedeutung zu erkennen. Im übertragenen Sinn ist der Tisch ein Symbol für die mehrdimensionalen Erschließungsmöglichkeiten des Textes: In die Höhe bilden die aufeinandergelegten Singles in ihrem Nebeneinander einer Oberfläche, die in quer verlaufender Richtung versiegelt wird durch die Holzplatte aus anderem Material, im Stil einer anderen Epoche und aus einer anderen Kunstsparte. Sie bilden zusammen ein statisches, tragfähiges Gebilde und bilden zusammen gleichzeitig auch etwas Neues. Die Singles gehören einem anderen Verwendungsbereich an, stehen also für Grenzüberschreitung.

Nach dem Prinzip dieser drei Richtungen der Tischkonstruktion funktionieren die in den Roman eingebetteten Theorieversatzstücke. Zum ersten verweisen die theoretischen Materialien auf die paradigmatische Ebene des Textes, da aus der Theorie Handlung hervorgeht und umgekehrt Handlung aus Theorie resultiert. Zum zweiten wird die Mehrdeutigkeit der Theorie vorgeführt, indem verdeutlicht wird, dass die jeweilige Manifestation in Handlungen nur eine von mehreren Möglichkeiten darstellt und sie sich in jeder anderen Situation unter anderen Bedingungen jederzeit wieder anders manifestieren kann. Die weiteren Möglichkeiten werden immer mit angedeutet, werden bereit gehalten als ebenso mögliche. Diese zweite Ebene verweist auf die syntagmatische Dimension des Textes. Zum dritten verweisen die Zitate auf ihren Ursprung, der außerhalb des Romantextes liegt, und verdeutlichen damit ihre Aktualisierung als Zitat im Textereignis: Es gibt ein zeitliches ‚Vorher‘, auf das verwiesen wird, ein ‚Jetzt‘, in dem der Verweis geschieht und Gegenwärtigkeit erlangt und ein ‚Nachher‘ als Zukunft, in der der Verweis schon wieder vergangen sein wird, sich aber auch erneut ereignen kann. Mit dieser dritten Ebene weist der Text über seine eigenen Grenzen hinaus – über die Grenzen seines Bedeutens. Gleichzeitg markiert er aber auch seinen Deutungsanspruch, denn die gleichgeordnete Verweisstruktur aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in der keinem der Vorzug gegeben wird, stärkt gleichzeitig die Position der Gegenwart – denn sie ist die einzig erfahrbare, die für den Moment Gültigkeit beanspruchen kann.

Wesentliches Funktionsprinzip der Texte Meineckes ist das Verweisen. Der englische Terminus *citationality*, der ins Deutsche etwas holprig übersetzbar ist mit ‚Zitathaftigkeit‘,

erfasst das Maß an Verweisen in einem Text.⁶⁵¹ Damit wird dem Verweis- oder *performance*-Potential eines Textes, seinem aktiven Potential ein Wert beigemessen. *Citationality* wurde später auch von Butler zur Charakterisierung von Genderprozessen verwendet, um zu verdeutlichen, dass jede geschlechtliche Zuweisung eine Performance früherer Tätigkeiten der geschlechtlichen Zuweisung darstellt, also deren Zitat ist. Ebenso ist jedes Ausagieren gendertypischen Verhaltens eine Wiederholung früherer gendertypischer Verhaltensweisen. Darin steckt laut Butler aber auch die Möglichkeit, diese zu unterlaufen, indem sie ironisch ausagiert werden. Butler unterscheidet demnach zwei Arten von Wiederholung geschlechtlich bestimmender Handlungen: Die eine wiederholt affirmativ, um eben mittels der Wiederholung eine geschlechtliche Zuordnung zu erreichen. Die andere wiederholt subversiv, denn sie „entlarvt den performativen Charakter der Geschlechtsidentität selbst und setzt ihn so in Szene, daß die naturalisierten Kategorien der Identität und des Begehrens ins Wanken geraten“⁶⁵². *Tomboy* kann nach diesem Verständnis ebenfalls als subversiv bezeichnet werden, da der Text geschlechtsspezifische Zuweisungsverfahren wiederholt, um deren Problematiken aufzuzeigen.

In dem so umspannten räumlichen und zeitlichen Textkörper aus Verweisen gibt es keine Hierarchien. Strukturell können die Texte demzufolge als Rhizome beschrieben werden, da die einzelnen Elemente ihren festen Platz haben, untereinander kein Gefälle aufweisen und grundsätzlich zu jedem anderen Element eine Verbindung haben können. Der Text besteht aus einzelnen Teilen, die trotz der verbindenden Erzählung als einzelne erkennbar bleiben. In diesem Deutungsverständnis verschiebt sich der Schwerpunkt von einer letztgültigen Sinnzuweisung hin zu einem Sinn im ‚Jetzt‘, in der Gleichzeitigkeit – einer Deutung, die nicht auf Ewigkeit ausgerichtet ist, die andere Deutungen neben sich weiß und auf die immer wieder eine neue Deutung folgen kann und muss. Dieses semiotische Verständnis der Bedeutung von Zeichen in Verbindung mit anderen Zeichen wurzelt in Derridas Modell der *différance*, die damit die sich gegenseitig bedingende und dadurch voneinander abhängige Differenz zwischen zwei Elementen meint. Das erste Element unterscheidet sich vom zweiten dadurch, dass es das aufgeschobene oder verschobene erste ist. Dieses Gebilde aus zwei

⁶⁵¹ Er wurde in Übernahme eines Begriffs von Derrida als literarische Kategorie eingeführt, um zu benennen, wie stark ein Autor andere Autoren zitiert oder irgendwie geartet auf sie Bezug nimmt oder eben nicht. Derrida benennt die „Zitathaftigkeit“ als prinzipielle Eigenschaft jedes Zeichens, denn es kann in immer neuen Kontexten verwendet werden und ist deshalb immer ein Zitat aller vorhergehenden Verwendungen, die jedoch nicht notwendigerweise immer im jeweiligen Verwendungszusammenhang präsent werden müssen: „Jedes Zeichen [,signe‘], sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann ‚zitiert‘ – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen. [...] Diese Zitathaftigkeit, diese Verdoppelung oder Doppeltheit, diese Iterabilität des Zeichens [,marque‘] ist kein Zufall und keine Anomalie, sondern ist genau das (Normale/Anormale), ohne das ein Zeichen [,marque‘] nicht einmal mehr auf sogenannt ‚normale‘ Weise funktionieren könnte. Was wäre ein Zeichen [,marque‘], das nicht zitiert werden könnte? Und dessen Ursprung nicht unterwegs verloren gehen könnte?“ Derrida (2001, 32).

⁶⁵² Butler (1991, 204).

determinierten Elementen ist keineswegs starr, sondern immer in Bewegung und Veränderung, worin sich die *différance* von der reinen Differenz unterscheidet. Der semiotische Prozess der Zeichenwerdung vollzieht sich durch Ausdifferenzierung unterschiedlicher Zeichen, die sich in der Zeit weiterentwickeln und jederzeit wiederholt und wiedererkannt werden können. Damit verschiebt sich die Zeichenbedeutung von einer festen hin zu einer temporären, die dennoch nicht beliebig ist: Bedeutung entsteht im Moment der Präsenz. Differenz, Temporalität, Wiederholbarkeit und *différance* sind die Kategorien, nach denen Derrida die Präsenz neu zu denken lehrt. Der semiotische Zeichenprozess ist von dieser Dynamik bestimmt: Der Verweis des Zeichens bleibt immer bestehen, die Bedeutung des Zeichens ist hingegen immer nur momentan. Unterstützt wird die semiotische Dynamik durch die Rhythmik, den Wechsel zwischen Moment und Dauer, Zitate und Handlung, Komplexität und Eingängigkeit.

Die Bewegungsrichtung des Textes in die Fläche hinein, in die Oberflächen, gibt die Deutungsrichtung vor:

Schon seit Wochen diene sie Wenzel nicht nur als Liebes- und Lebensgespielin, sondern auch als eloquente Muse, als Souffleuse gleichsam, die ihm jene Stabreime einflüsterte, an welchen sich die tieferen Erkenntnisse über die Oberfläche der Dinge wie Perlen aufreihen ließen, den Andreim aber jener Doppelmoral enthoben, welche das Denken zu allen Zeiten geblendet und verdorben hatte. (MC, 41)

Die Deutung der Dinge erfolgt in der Bewegung in den Raum hinein, der durch mehrere Flächen aufgespannt wird – durch die Bewegung an den Flächen entlang, im mehrdimensionalen Raum. Der Sinn steht in der Mitte, ändert sich mit der Bewegung und erscheint je nach Blickwinkel immer anders.

In Meineckes Kurzgeschichtensammlung *Mit der Kirche ums Dorf* tritt das Prinzip strukturell am deutlichsten zutage, da es hier nicht innerhalb eines einzigen Erzähltextes umgesetzt wird, sondern in deren Verbund sichtbar wird. Wie Hettches Band von Erzählungen *Inkubation* ist auch das Prinzip der Sammlung Meineckes als eine Anordnung der einzelnen Texte um eine Mitte zu verstehen. Hettche zitiert hierfür eingangs Adorno, wenn er die Erzählungen als „Kleid eines unsichtbaren Körpers“⁶⁵³ bezeichnet: Sie spannen einen dreidimensionalen Raum auf, indem sie rhizomatisch wechselseitig aufeinander verweisen und so im Zwischenraum einen (Text)Körper bilden. Ein Körper, in dem sich Bedeutungen *inkubieren*. Bei Meinecke gibt der Titel das Strukturprinzip vor: *Mit der Kirche ums Dorf* spielt als modifizierte Redewendung darauf an, dass nicht direkt erzählt wird, sondern tendenziell umständlich, von der ‚falschen‘ Seite her über Dinge berichtet wird, die aber dennoch alle im selben ‚Dorf‘ zu finden sind. Die Geschichten unterlaufen gängige Erwartungen und brechen mit Konventionen, indem zum Beispiel feststehende Redewendungen zwar treffend, jedoch in

⁶⁵³ Vollständiges Zitat: „Kunst, als Schein, ist Kleid eines unsichtbaren Körpers.“ Adorno (1970, 469).

unangemessenem Kontext verwendet werden.⁶⁵⁴ Sie bilden eine Variation von Mediengeschichten, die zeigen, wie das gesellschaftliche Wertesystem hilflos wie ‚mit der Kirche ums Dorf‘ ‚ohnmächtig um eine Mitte kreist, in der ein übergroßer Fernseher steht: der Altar und sinnentleere [!] Signifikant des Medienzeitalters‘⁶⁵⁵. Den Standard bestimmt das träge TV-Publikum, für das der ‚Abend im Eimer‘ (MK, 41) ist, wenn Dienstagabends statt Dallas Holocaust gesendet wird.

Wenn in *The Church of John F. Kennedy* eine Brieffreundin der Hauptfigur ihre Generation als ‚gehirngewaschene Medienflaschen‘ und ‚eunuchoide Feuilletonistensäcke‘ (MC, 42) bezeichnet, markiert das die Grenzpunkte von Meineckes Kritik, die sich zwischen der unreflektierten, defensiven Hingabe an die Medien einerseits und der sinnenfeindlichen, kopfgesteuerten, medienfeindlichen Intellektualitätsfixierung andererseits bewegt. Meineckes mediologisch orientierter Weg verläuft genau dazwischen: Medien müssen in ihrer Funktion und Bedeutung ernst genommen, die Materialität und sinnliche Wirkung medialer Kommunikationsprozesse untersucht werden. Keine intellektuell motivierte Ablehnung des Profanen, die die Profanisierung der (massen)medialen Kultur und des Populären nur befördert. Intellektuelle Diskussionen dürfen diese Themen nicht ignorieren und auch nicht im elitären Rahmen verbleiben oder sich als abgeschlossener, intellektueller Diskurs inszenieren, sondern müssen sich als Gesprächsangebot verstehen. Meinecke propagiert eine Popularisierung als Vereinfachung, die nicht Verharmlosung oder Verwässerung bewirkt, sondern Verständlichkeit – in der Aneignung.

4.3 Mediologisches Erzählen bei Meinecke: Modulation

Für Meineckes Verfahren des literarischen Sampling sind Populäres, Populärkultur und Popularisierungsverfahren von zentraler Bedeutung.⁶⁵⁶ Die Texte stellen selbst populäre Kunstwerke dar und thematisieren und vollziehen gleichzeitig Popularisierung – Popularisierung verstanden als Überführung von komplexen Sachverhalten in eine allgemein und unmittelbar zugängliche, also populäre Form. Sie sind insofern als symptomatisch für die Veränderungen in den Neunzigern zu betrachten. Bei Meineckes mediologischem Erzählen erschöpft sich das Populäre nicht im Inhaltlichen über die Thematisierung oder Verwendung von Bekanntheit, sondern resultiert darüber hinaus aus strukturellen Bedingungen. Pop ist insofern nicht nur eine Frage des Inhalts, sondern eine Schreibweise. Populärkultur ist die Kultur der Masse – Volkskultur. Nach Meinecke sogar *volkstümliche* Kultur – in ihrem eigentlichen Sinne, wie er am Beispiel der Musik erläutert: Volkstümliche Musik bezeichnet schlicht weiterentwickelte traditionelle Volksmusik und stellt grundsätzlich im Gegensatz zu Deutschland,

⁶⁵⁴ Vgl. etwa die Kurzgeschichte ‚Auf den Schlips getreten‘ (MK, 114).

⁶⁵⁵ Mazenauer (2006, 383).

⁶⁵⁶ Vgl. zur wissenschaftlichen Erforschung der Populärkultur und deren Artefakte Hügel (2007).

beispielsweise in den USA, keine als minderwertig empfundene Liedkunst dar. Die verschiedenen Stilrichtungen werden dort zum Zwecke der Unterhaltung vermischt:⁶⁵⁷

Amerikanische Folkmusic, ob Jazz, Bluegrass oder Zydeco, entsteht gerade durch das Gegenteil von musealer Traditionspflege, chauvinistischer Wurzelsuche oder des bei uns so unheilvoll grassierenden Authentizitäts- und Identitätswahns, sondern vielmehr durch das Vertrauen auf produktive Mißverständnisse, nicht zuletzt durch migratorische Entwurzelung.⁶⁵⁸

In Europa sei die Volksmusik laut Meinecke in Ritualen erstarrt, da sie lediglich immer gleich wiederhole und so die Vergangenheit feiere. Eine produktive Anverwandlung ist nicht gewünscht und wird als Diskreditierung altehrwürdiger Musik empfunden: Volkstümliche Musik ist demnach immer minderwertig. In den USA wird mit Kulturgut aus europäischer Sicht respektloser umgegangen. Aus amerikanischer Sicht wird bunt durcheinander gemischt, dadurch aktualisiert und angeeignet, also verlebendigt. Die Aneignung der ursprünglichen Musik wird als Wertschätzung verstanden, da sie auf diese Weise tatsächlich in die je gegenwärtige Zeit integriert wird.

Popularität ist immer eng an das Wiedererkennen bestimmter Elemente geknüpft, wobei dies nicht zwingend ein definitives Erkennen sein muss, sondern auch ein entferntes Ahnen sein kann – wichtig ist der dadurch erzeugte Effekt des unmittelbaren Vertrautseins. Die konkrete und variierte Wiederholung ist dem Populären inhärent, denn sie garantiert Eingängigkeit und Unmittelbarkeit als notwendige Kriterien, um ein möglichst großes und heterogenes Publikum zu adressieren. Die Doppeladressierung an sowohl naive als auch informierte Leser resultiert aus der Wiederholung: In ihrer gekonnten Verwendung ist sie genügend leicht als solche erkennbar, um den naiven Leser mitzunehmen, und genügend variiert, um den informierten Leser Mehrwert aus dieser Differenz ziehen zu lassen. Dieses Prinzip erzeugt Unterhaltung: maßvoll Bekanntes und maßvoll Neues.⁶⁵⁹

Meinecke bringt die disparaten Zitatmaterialien in einen Gleichklang, bis „deren Impulse sich erbaulich ineinander verschränken“ (MI, 187). Er folgt dem Pulsschlag des Materials,

⁶⁵⁷ Das Pastiche stellt verfahrenstechnisch das literarische Pendant zur volkstümlichen Musik dar und genießt im deutschen Sprachraum ähnlich wenig Ansehen im Gegensatz zum (auch europäischen) Ausland, wo es weit mehr Pastiche-Literatur gibt. Zurückführbar ist dies auf die auch bei Literatur mit Misstrauen beäugte Mischung aus fremden Quellen und eigenem Text. Beobachtbar ist dies an der kulturell unterschiedlichen Bewertung des Ossian-Skandals Ende des 18. Jahrhunderts: Während in Frankreich der Ossian als Pastiche bezeichnet wird, betrachtet die deutsche Wissenschaft den ganzen Vorfall immer noch als Peinlichkeit; vgl. dazu Hoesterey (2001, 82).

⁶⁵⁸ Meinecke (1994).

⁶⁵⁹ Wobei die Forschung zur Unterhaltungsliteratur dem naiven Leser häufig die Fähigkeit abspricht, die Wiederholung als solche zu erkennen, was ihn das Wiederholte als Neues erleben ließe und deshalb unterhalten werde. Viel wahrscheinlicher scheint m. E., dass auch der unterhaltungssuchende Leser die Wiederholung durchaus wahrnimmt, er aber gerade daran Interesse hat: Er definiert sich dadurch, dass er zur Unterhaltung Bekanntes sehen möchte.

dessen Klang und Rhythmus nur hin und wieder unterbrochen wird durch ein ‚Stolpern der Sprache‘. Meineckes Texte haben kein Anfang und kein Ende, keinen Spannungsbogen und keine Klimax, sondern sind differenziert modulierte Strecken Text. Der gleiche rhythmische Pegel der Texte und die fehlende Hierarchisierung erzeugen den Irrtum, die Textbestandteile seien beliebig und austauschbar. Sie sind jedoch aufeinander abgestimmt und in ihrer Gleichordnung so gewollt. Sie sind zwar nicht in eine große Konstruktion eingebettet, aber in den Handlungsverlauf eingereiht, der dem Prozess des Durcharbeitens eines Stoffes folgt und dessen praktische Abbildung darstellt. So wenig die bearbeiteten Themengebiete abgeschlossen sind, so wenig bildet auch die Romanhandlung ein abgeschlossenes Ganzes. Nicht alle relevanten Theorien, Positionen und Werke finden Berücksichtigung, vielmehr fängt Meinecke die Dynamiken, Motive und Impulse einer Diskussion ein. Einzelnen Textteilen eine bestimmte Gewichtung zu geben, um in Anfang, Mitte und Ende zu unterscheiden, entspräche einer Zuschreibung, die Hierarchien errichtet und Identitäten festschreibt, was der Roman als zwanghaft und einschränkend gerade problematisiert. Der Text erzielt seine Wirkung aus dem Klang des rhythmisch arrangierten Materials. Die Modulation entlang des Handlungsstroms garantiert die Eingängigkeit der komplexen Thematik.

V Rahmung

[...]: auf ein richtiges Gefühl, darauf käme es an, und wenn man das habe, dann könne einem das Schlimmste nicht passieren, und wenn man es nicht habe, dann sei man in einer ewigen Gefahr, und das, was man den Teufel nenne, das habe dann eine sichere Macht über uns.

Theodor Fontane *Effi Briest* (2002, 246)

Mediologisches Erzählen ist ...

... thematisch faktual

Das Prinzip des mediologischen Erzählens besteht darin, Sachverhalte der realen Lebenswirklichkeit im Text (wieder) zu verlebendigen und darüber sinnlich zu plausibilisieren, welche medialen Kanäle in der Wahrnehmung, Übertragung und Speicherung in unserem Gedächtnis beteiligt sind, und was dies für die Bewertung und Einordnung dieses Sachverhalts bedeutet. Mediologisches Erzählen thematisiert konkrete historische oder kulturelle Gegebenheiten, die mentalitätsgeschichtlich für den deutschsprachigen Kulturkreis von Bedeutung sind. Der erzählte Gegenstand soll für den Leser im mediologischen Erzählen nicht nur abstrakt in seiner Bedeutung dargestellt, sondern auch konkret in seiner sinnlichen Dimension erfasst werden können, um die ebenbürtige Relevanz seiner inhaltlich-informativen *und* materiell-medialen Vermittlung wahrnehmbar und damit auch reflektierbar zu machen. Deshalb inszenieren die Texte ihren Gegenstand, indem sie die realweltlichen Verhältnisse darstellen und im Prozess der Erzählung sinnlich wiederbeleben.

Die Referenz realer Sachverhalte ist eine Bedingung, die für das Schreiben aller hier untersuchten Autoren geltend gemacht werden kann. Hettche und Beyer thematisieren bedeutsame Abschnitte der deutschen Geschichte, Goetz und Meinecke knüpfen an signifikante gegenwärtige Phänomene der Sozialkultur an und Roth und Klein beziehen sich auf dominante Medien der populären Massenunterhaltung. Nach seinen ersten, eher experimentellen Texten wendet sich Hettche in *NOX* dem Thema Mauerfall zu, um „mehr Welt ins Buch zu bekommen. Ich wollte näher an die Wirklichkeit ran“⁶⁶⁰. Beyer bezeichnet sein Verfahren, sich bei fremdem Material zu bedienen, als „parasitäres Schreiben“ (BM, 159)⁶⁶¹. Bei Goetz fungiert sein Protagonisten-Alter-Ego Rainald als Garant für Authentizität. Meinecke gestaltet seine Texte entlang seiner eigenen Aneignung eines wissenschaftlichen Gegenstands im Sinne eines Leseprotokolls. Die literarischen Squash-Bälle, die Klein gegen die Wand aus Genrekonventionen schlägt, verknüpfen *Libidissi* mit der Unzahl von Spionagethrillern als Teil massenmedialer Unterhaltung. Roth bezeichnet seine Texte als ‚wahr‘ und als *no fiction*, weil sie sich an Wirklichkeitszusammenhängen orientieren.

⁶⁶⁰ Michalzik (1995, 25).

⁶⁶¹ „3. Ich habe schon daran gedacht, mir eine solche Erzählhaltung zuzulegen, sie als parasitäres Schreiben zu bezeichnen.“ (BM, 159) Der als Punkt drei nummerierte Eintrag im Anhang zu Beyers Roman *Das Menschenfleisch* beinhaltet außer diesem als wörtliche Rede markierten Satzes nichts weiter als die bibliografischen Nachweise aller verwendeten Fremdmaterials. Da der Anhang Beyers Feder entstammt und der Sprecher des Satzes unbestimmt bleibt, erscheint er dem Leser folglich als Selbstaussage des Autors.

Die hier analysierten Texte kennzeichnet eine spezifische Art von Realismus, den man als Pararealismus⁶⁶² bezeichnen könnte. Diese neue Art Realismus inszeniert eine Wirklichkeit nach textinternen Regeln, um „die Aufmerksamkeit auf die Natur der Zeichen selbst zu richten“⁶⁶³, wie es auch die postmodernen Verweisspiele anhand poststrukturalistischer Text- und Medientheorie tun. Die Tendenz in der Literatur der Neunziger wäre dann, dies nicht als Selbstzweck zu betrachten, sondern als Möglichkeit, „Kunst dazu zu nutzen, Wirklichkeit radikal neu zu codieren“⁶⁶⁴. Der Realitätsbezug entsteht über die Verfahrensregeln, die mit den Mechanismen der Wirklichkeitskonstruktion des Rezipienten korrelieren, sich reiben und neu ordnen und letztlich darüber die geforderte Relevanz haben. Das mediologische Erzählen hat das Programm, das Verhältnis von Fakten und Fiktion, Realität und Fiktion neu zu bestimmen. Die Autoren verwenden mediologisches Erzählen in unterschiedlichen Textsorten, die je eine andere Gewichtung im Verhältnis von faktualen und fiktionalen Anteilen haben: von klassisch literarischen Formen wie dem Roman und der Erzählung, über fiktive Berichte, (Auto)Biografien und Tagebücher oder aber literarisierten Essays. Sie testen die Möglichkeiten und Grenzen verschiedener Textsorten aus, das Verhältnis von Fakten und Fiktion auf inhaltlicher Basis, aber auch auf formaler Ebene im Verhältnis von theoretischen Überlegungen und fiktionalen Elementen.

Alle Autoren schreiben neben fiktionalen auch nicht-fiktionale Texte wie etwa Kolumnen oder Essays, in denen sie eigene Erfahrungen, aktuelle Geschehnisse oder allgemeine Beobachtungen reflektieren. An diesen Texten lässt sich ein spezifisches Erkenntnisinteresse ablesen, das sich in den fiktionalen Texten der Autoren wiederfindet: Der ästhetische Text wird so arrangiert, dass dem Leser dieselbe Reflexion und hoffentlich auch Erkenntnis ermöglicht wird, die zuvor der Autor geleistet hat.

... materiell inszeniert

Die Inszenierung des Materiellen reicht in den Texten über die Buchstaben hinaus bis hin zum divers gestalteten Layout und Format des Buches. Damit wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die tatsächliche physische Präsenz des Textes gelenkt, das dieser gerade in den Händen hält. Klein arbeitet bei *Libidissi* mit der Abbildung von Karten und Kartenausschnitten, der Hardcovereinband von Meineckes *Hellblau* erzeugt die visuelle und haptische Illusion eines hellblauen Frotteehandtuchs. Das Titelbild auf Beyers *Flughunde* zeigt den Geschwindigkeitsregler eines Plattenspielers, bei dem zwischen 33, 0 und 45 gewählt werden kann und dessen Zeiger auf 0 steht: Er verweist damit erstens auf das für die Romanhandlung

⁶⁶² Im Anschluss an das von Baßler beschriebene ‚parahistorische Erzählen‘ bei Kracht: Baßler (2010); vgl. dazu grundlegend Durst (2004).

⁶⁶³ Baßler (2007, 442). Der Pararealismus unterscheidet sich vom Programm der Realisten um 1900, das sich „auf eine immer schon vorcodierte Wirklichkeit bezieht“; ebd.

⁶⁶⁴ Ebd.

signifikante Medium Plattenspieler selbst, zweitens auf die Zeit des Dritten Reichs zwischen 1933 und 1945 und drittens über die Nullstellung auf das Schweigen am Ende des Romans.

„Am Anfang war das Universum kleiner als der Punkt am Ende dieses Satzes.“ (RJ, 23) Dieser kursiv als Zitat gekennzeichnete Satz steht solitär in der Handlung von Roths *Johnny Shines* und verweist unmittelbar auf die Materialität des Textes in Form des konkreten Satzzeichens, das der Leser tatsächlich vor Augen hat. Semantisch schließt sich daran der Prozess des Erschaffens an und umfasst überdies die kulturelle Dimension zwischen der empirisch wissenschaftlichen Beschreibung von Tatsachen und der darüber hinaus reichenden Bedeutung. Die Schutzumschläge von Roths Christus-Trilogie schmücken drei Gemälde von Michelangelo Merisi da Caravaggio, auf denen je unterschiedliche biblische Szenen dargestellt sind.⁶⁶⁵ Caravaggios künstlerisches Markenzeichen sind schlaglichtartig beleuchtete Momente, die ihre Wirkung aus dem extremen Kontrast zwischen Licht und Schatten ziehen. Sie zeigen realistische Körper in Bewegung mit stark emotionalen Ausdrücken durch die Gesichter und Körper. Roths Romane versuchen wie Caravaggio die biblischen Geschichten zu verlebendigen.

Neben dem bereits untersuchten Korpus veröffentlicht auch Marlene Streeruwitz nach Dramen und Regiearbeiten in den Neunzigern ihre ersten Romane, die Indizien mediologischen Erzählens aufweisen. Ähnlich wie Klein greift sie dabei auf Formate der Unterhaltungsliteratur zurück. In *Lisa's Liebe* (1996) erzählt sie anhand der Protagonistin Lisa oberflächlich ein klassisches ‚Frauensicksal‘ im Heimat-Setting, thematisiert darüber aber wie Meinecke tiefergehend genderspezifische Stereotypisierungsprobleme. Äußere und innere Form des Romans sind korrespondierend gestaltet: Er bildet eine dreiteilige Reihe im Groschenheftformat und ist folglich in drei Einzelhefte unterteilt, die von einem Plastikschuber zusammengehalten werden. Auch im Layout folgen die mit Fotos und Girlanden geschmückten Titelblätter den Konventionen der Heftrömane.

An Hettches Erzählensammlung *Inkubation* lässt sich das gesamte ‚hartmaterialistische‘ Gestaltungsspektrum und auch dessen Bedeutung für eine wissenschaftliche Analyse zusammenfassend verdeutlichen. Die Erzählungen in diesem Band orientieren sich an der Form von Hypertextstrukturen, indem sie je in sich vor- und zurückverweisen, untereinander Verbindungen unterhalten, aber auch auf Informationen außerhalb des Textes Bezug nehmen. Auf inhaltlicher Ebene umkreisen die Erzählungen in unterschiedlicher Weise die Möglichkeiten linearen Erzählens innerhalb rhizomatischer Strukturen und vollziehen dies gleichzeitig in der Textur des Bandes. Das Buch ist in zwei unterschiedlichen Ausgaben erschienen: eine gewöhnliche und eine speziell als eine Art Partitur gesetzte Version, in der die Verweisstrukturen mit abgebildet sind. In literarischer Hinsicht ist die spezielle Form für die

⁶⁶⁵ Auf *Riverside* ist *Johannes der Täufer* (c. 1604) abgebildet; *Johnny Shines* ziert *Salome mit dem Kopf des Täufers* (c. 1607); *Corpus Christi* trägt die *Auferweckung des Lazarus* (c. 1609).

Entfaltung der Textwirkung nicht zwingend notwendig, da dies auch allein aus dem sprachlichen Material heraus gelingt. Die doppelte Publikationsweise kann jedoch im Zusammenhang mit der in den Neunzigern virulenten Diskussion um die Bedeutung des Buches im multimedialen Zeitalter gelesen werden und verdeutlicht dann einerseits das grundlegende Interesse an der Materialität der Kommunikation und erbringt andererseits den haptischen Beweis, dass Literatur auch in ihrer bisherigen Form an aktuelle Kommunikationsverhältnisse anschlussfähig ist.

Solche materialistischen Gestaltungen nehmen immer eine additionalen Funktion im poetischen Konzept des jeweiligen Textes ein. Grafische Darstellungen, insbesondere Illustrationen bergen etwa das Risiko einer Vereindeutigung des auf Offenheit angelegten literarischen Textes, weshalb Autoren auf diesbezügliche Vorschläge von Verlagsseite oft ablehnend reagieren⁶⁶⁶. In den vorliegenden Fällen werden materielle Gestaltungen jedoch als Bestandteile des ästhetischen Gesamtwerks eingesetzt. Wie an Hettches *Inkubation* gezeigt, können Publikationsformen als Paratexte fungieren, als den Text ergänzende Elemente. Sie fügen dem schriftlichen Text eine weitere mediale Ebene hinzu – ähnlich wie Beyer die Funktion von literarischen Lesungen durch den Autor beschreibt. Gerade bei Literatur stellt sich die Frage, inwiefern eine wissenschaftliche Analyse und Interpretation die Darreichungsform des Textes mit einbeziehen sollte, denn ein Blick in die Publikationsgeschichte zeigt, dass jedwede materielle Form häufig nur vorübergehend ist und aus vielfältigen Gründen nicht selten wieder geändert wird: sei es aus finanziellen Gründen, Unterschieden zwischen Erstausgaben und Folgeauflagen oder Hardcover und Taschenbuch (Hettche *Ludwig muß sterben*, Beyer *Flughunde*), der Publikation in verschiedenen Formaten (Hettche *Inkubation*, Goetz *Abfall für alle*), bei Verlagswechseln (Klein *Libidissi*) oder der generellen Umgestaltung einer Reihe (Hettche *Ludwig muß sterben*, Beyer *Flughunde*). Bei einer Analyse von Texten sollte demnach immer berücksichtigt werden, dass die Form des Buches für eine Rezeptionsgeschichte im weiteren Sinne nicht zwingend vorausgesetzt werden kann. Die hier untersuchte Fragestellung jedoch fokussiert mit den neunziger Jahren den Zeitpunkt der Erstpublikation der Texte und dabei lässt sich eine starke Tendenz hin zur materiellen Gestaltung der Erstausgaben feststellen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem hier beschriebenen Phänomen zu sehen ist – sie manifestiert die Fokussierung des Materiellen. Nichtsdestotrotz muss natürlich daran anschließend die Frage gestellt werden, inwiefern diese Gestaltung dem Text einen tatsächlichen ästhetischen Mehrwert hinzufügt. Noch deutlicher als Hettches *Inkubation* zeigen dies sein Roman *Ludwig muß sterben* und Beyers *Flughunde*, die durch die Änderung des Layouts der Suhrkamp-Taschenbuch-Reihe seitens des Verlages ihre Titelfotografien einbüßten und damit um eine signifikante, ästhetische Dimension ärmer wurden.

⁶⁶⁶ Kafka wehrte sich bspw. lebenslang gegen die Abbildung eines Käfers auf dem Umschlag der *Verwandlung*. Stattdessen zeigt das Titelblatt der Buchausgabe von 1915 eine Zeichnung von Ottomar Starke, die Figur des Vaters, der erschreckt die Hände vors Gesicht schlägt. Vgl. dazu Alt (2008, 333).

... medial konstruiert

Die Konstruktion des Textes folgt der medialen Form, die mit dem erzählten Gegenstand verbunden ist. Meineckes *Tomboy* thematisiert die in den Neunzigern virulente Gendertheorie, die die performativen Kräfte innerhalb der Gesellschaft beschreibt, die zur Ausbildung von Geschlechts- und Identitätszuweisungen führen. Die diskursive Form, in der sich die wissenschaftliche Forschung organisiert, lässt sich mit der Sampling-Technik abbilden. Ebenso bildet der Roman dadurch einen als besonders fließend wahrgenommenen Text, der dem performativen Vorgang der Genderbildung entspricht. Unterstützt wird der prozessuale Eindruck noch vom Fortschritt der Erzählung. Dies verdeutlicht, dass nicht jeder Stoff dafür geeignet ist, mit der Sampling-Technik dargestellt zu werden, sondern nur solche, die von einer performativen und diskursiven Struktur geprägt sind. Der Inhalt ist unmittelbar mit der medialen Struktur verbunden. Beyers *Flughunde* als Roman über das Dritte Reich und seine Entstehung ist klar an die Medien des Rundfunks und der Tontechnik geknüpft. Strukturell realisiert er dies über ein stark audiofokussiertes Erzählen. Roth vereint inhaltlich und technisch die Bildwelten von Bibel und Western, indem er mittels des filmischen *dissolve* innerhalb des Bibelsound hin und her ‚blendet‘. Die Texte verwenden in unterschiedlichem Maß Versatzstücke des thematisierten Gegenstandes. Die leichte Wiedererkennbarkeit des eingebauten Materials ist für die Textwirkung notwendig, um seitens des Lesers einerseits die Zuordnung zum Gegenstand zu gewährleisten und andererseits die eigene Zuordnungsleistung vor Augen zu führen. Sei es über die eindeutige Integration von Bausteinen wie Meineckes gendertheoretische Literatur oder das Zuordnen des Sprachklangs zur Bibel bei Roth oder die überdeutliche Verwendung von Kennzeichen des Spionage-Genres bei Klein. Die Varianz und Häufigkeit der Verweise auf denselben Kontext machen diesen fast räumlich wahrnehmbar.

Es lassen sich hinsichtlich der spezifischen medialen Eigenschaften, die die untersuchten Texte fokussieren, minimal unterschiedliche Gewichtungen feststellen. Bei Hettche und Beyer wird ein historisches Ereignis und dessen mediale ‚Verarbeitung‘ in der historischen Differenz in Literatur umgesetzt: Die *materielle* Qualität der Medien und ihre Wirkung werden besonders betont. Meinecke und Goetz stehen inhaltlich näher an der Gegenwart und sind strukturell deshalb auch näher an den gegenwärtig wirksamen Medien: Die *technisch-performative* Qualität der Medien und ihre Wirkung werden verstärkt eingesetzt. Roth und Klein wiederum fokussieren eher mediale Konventionen und deren formale Konsequenzen: Die *formale* Qualität der Medien und ihre Wirkung bestimmen die Texte. Die unterschiedliche Schwerpunktsetzung der Texte korreliert mit dem jeweils behandelten Gegenstand und den speziell dort relevanten Bedingungen durch die beteiligten Medien. Die Texte sind in ihrer Art, wie sie Material verwenden, in zwei Lager gespalten. Die Einen verarbeiten

tatsächliches Material im Sinne einer Authentizitätsfiktion⁶⁶⁷, die den Aspekt der Anverwandlung betont: Sie evozieren Vergegenwärtigung in der *anverwandelten Wiederholung* (Meinecke, Goetz). Die Anderen arrangieren ihre Texte so, dass sie große Ähnlichkeit mit tatsächlichen Gegenständen, Sachverhalten und Personen haben: Sie erzeugen Vergegenwärtigung in der *verweisenden Ähnlichkeitsbeziehung* (Klein, Beyer, Hettche, Roth). Gemeinsames Ziel ist jedoch die Erzeugung einer materiellen Präsenz des Dargestellten.

Die Zuweisung und (Ein)Ordnung des Materials ist als leserseitige Leistung in diesem Verfahren unabdingbar. Die Spanne dieser Leistung hat Winkels anhand der Unterschiede zwischen Goetz und Roth in Bezug auf Medien herausgearbeitet. Goetz schreibt in größtmöglicher Distanzlosigkeit, zeichnet manisch alles auf und operiert in die Oberfläche hinein. Der Leser muss hier dem Text „die dissimulierte Tiefendimension zurückerstatten“⁶⁶⁸. Roth schreibt hingegen geheimnisvoll in Gleichnissen, Allegorien und biblischem Tiefsinn. Der Leser muss dem Text „den flachen Horizont der Gegenwart einziehen“⁶⁶⁹. Bei aller Unterschiedlichkeit bleibt jedoch die Gemeinsamkeit des Bezugspunkts: Beide richten sich an den Medien aus, indem ihr Schreiben durch Medien in struktureller Hinsicht bestimmt wird.

Eine weitere Ergänzung des bereits untersuchten Korpus⁷ stellt Andreas Neumeisters Roman *Gut laut* (1998) dar, der sich in thematischer Hinsicht in der Nähe von Goetz und Meinecke verorten lässt. Der Roman ist angelegt als Dokumentation derer, die ihre Sozialisation in den Siebzigern und Achtzigern erfahren haben und unter den Werten der 68er groß geworden sind. Das Gedankengut der 68er wird eingebettet, indem Neumeister Material aus einem Bericht der *Pop-Kommune*⁶⁷⁰ von 1971 verwendet. Indirekt ist der Roman auch eine Inventur am Ende des 20. Jahrhunderts – eine Bestandsaufnahme dessen, was heute gültig ist und was davon ins neue Jahrtausend mitgenommen werden soll. Der Text ist durchsetzt von durch fette und serifenlose Setzung abgehobene, thematisch unterschiedlichste Inventarlisten und den immer wieder variiert auftauchenden Fragen „Was ist eigentlich aus [Name einer prominenten Person] geworden?“ Neumeister stellt nicht nur Fakten dar, sondern damit verhüllte Fragen. Auf der Konstruktionsebene funktioniert das, indem die Diskokultur der Neunziger den Rahmen und den Takt vorgibt: Der Text ist in kürzeste Abschnitte unterteilt, die alle ohne Punkt enden, sodass der gesamte Text wie Gesprächsfetzen in einer Diskothek klingt, in der die Musik *gut laut* ist. Kein Gedankengang wird beendet, es kommt keine wirkliche Unterhaltung zustande, alles wird als offene Frage an den Leser weitergeben. Die für den Texteffekt notwendige leserseitige Leistung tritt damit bei Neumeister besonders deutlich hervor.

⁶⁶⁷ „Verfahren der Authentizitätsfiktion, über die durch die Einarbeitung von Briefen, Interviews und Gesprächsprotokollen oder durch Erwähnungen real existierender Personen und Institutionen in einem fiktionalen Rahmen Realitäts- und Authentizitätseffekte produziert werden [...]“ Schumacher (2003, 194).

⁶⁶⁸ Winkels (1997, 95).

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Mein/Wegen (1971).

Neumeisters *Gut laut* ist ein Bild vorangestellt, das auf den ersten Blick nackte Menschen zeigt, die durch einen Wald tanzen. Auf den zweiten Blick sind Taucherflaschen erkennbar, die den archaischen Eindruck des Bildes stören. Ein als Gegenseite dieses Bildes oder nebengeordnetes weiteres Bild dargestellter Spruch lässt die Assoziation mit Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum*⁶⁷¹ aus dem signifikanten Jahr 1968 zu, in dem menschheitsgeschichtliche Entwicklungen problematisiert werden. Die Assoziation macht einen weiteren Bildkosmos auf und ist genügend vage, dass der Leser diese als eigene Leistung empfindet. Die intellektuelle Assoziation mit Kubrick *kann* geschehen, *muss* aber nicht: Für den Texteffekt unabdingbar ist, dass der Leser sich trotzdem über die Darstellung nackter Menschen, ohne Kleidung, die sie einer Schicht zuordnen würde, oder Umgebung, in der das Nacktsein peinlich sein könnte, unmittelbar mit ihnen verbunden fühlen wird – als Mensch. Sie appellieren an den archaischen Reflex der menschlichen Gruppenzugehörigkeit. Damit ist der Leser als einzelner an die folgenden Betrachtungen geknüpft, die der Text mit einem Vierzeiler einleitet: „das Universum, in dem wir leben / die Galaxie, in der wir leben / das Sonnensystem, in dem wir leben / die Welt, in der wir leben“ (NG, 7).

... sinnlich affizierend

Im mediologischen Erzählen wird etwas bereits Bekanntes thematisiert, das im Text erneut aus dem Gedächtnis aufgerufen und präsent gemacht wird. Das in der Erinnerung Gespeicherte ist unmittelbar mit den Medien verknüpft, über die es einmal vermittelt und wahrgenommen worden ist. Medien charakterisieren sich wesentlich durch die sinnlichen Kanäle, über die sie an den Rezipienten anknüpfen. Deshalb greifen die Texte die gegenstandsspezifischen medialen Strukturen auf, um es im Text als sinnliches Erlebnis wieder freizusetzen.

Mediale Eigenschaften und Verfahrensweisen sind in menschliche Alltagsprozesse integriert. Das Vokabular, mit dem mediale Funktionen und Abläufe beschrieben werden, ist folglich dem menschlichen Alltag entnommen. Mediale Abläufe werden so mit menschlichen Abläufen gleichgeschaltet. Die Verwendung desselben Vokabulars hat zur Folge, dass Medien vermenschlicht werden, aber auch, dass menschliche Alltagsbeschreibungen technisiert werden. In einem Prozess gegenseitiger Beeinflussung geschehen sowohl eine Verkörperlichung der Medien als auch eine Medialisierung der Körper. Georg Klein präzisiert dies in einem Essay über Medien:

Sobald ein neues Medium an Macht gewinnt, beginnen sofort diese Analogieschlüsse zum menschlichen Denken, Fühlen, Urteilen, Wahrnehmen. Sofort beginnen die Menschen von

⁶⁷¹ 2001: A space odyssey. R.: Stanley Kubrick. UK/US 1968; bei Neumeister heißt es „Tonbandstimme sagt: Hi, my name is H.D. I was invented in 1992. My teacher told me a song. Would you like to hear it?“ (NG, 5); in Kubricks *2001* werden diese Sätze von einem so genannten Supercomputer gesprochen, nur heißt dieser HAL und nicht H.D.

ihrer Seele, von ihrem Gemüt in Kategorien zu sprechen, die sie aus dem jeweiligen Medium haben. Dann sagt man eben ‚Ich hab das abgespeichert‘ oder ‚Das hab ich schon gelöscht‘ oder ähnliche Metaphern. Und ich glaube, dass über die praktische Nutzenanwendung, das alltägliche Leben hinaus da eine große Lustquelle der Medien liegt. Ein Mensch, der sich mit seinem Faxgerät oder mit seiner Telefonanlage oder mit seinem Fernseher vergnügt, der vergnügt sich auch an diesen Dopplungs- und Spiegelungsprozessen.⁶⁷²

In dieser Art der Beziehung von Menschen und Medien sieht Klein auch das so starke Gefühl der Wehmut beim Aussterben eines Mediums begründet. Es ist ein Gefühl des tatsächlichen körperlichen Absterbens und des Verlusts.

Die Texte versuchen diese enge Verknüpfung von Körper und Medien darzustellen und dem Leser sinnlich zu plausibilisieren. Das mediologische Erzählen affiziert verstärkt diejenigen Sinne, die im darzustellenden Thema angesprochen worden sind. Die Texte verdichten sich in der Lektüre zu Momenten sinnlicher Intensität, die den Körper des Lesers berühren und so in dessen physische Gegenwart als Präsenzeffekte hineinreichen. Wollte man das Verfahren des mediologischen Erzählens in einem Wort beschreiben, könnte man es als Körpererweckungskunst bezeichnen. Die Texte operieren mit der Erweckungsmacht des poetischen Wortes, um die sinnlichen Effekte medialer Erscheinungsmechanismen im direkten Übertrag vom Textkörper und Leserkörper zu vollziehen. Die spezifische Eigenschaft der Intensitätseffekte ist, dass sie die semantische und die formale Ebene des Textes zusammenführen. Der semantische Bildbereich wird mit dem über das formale Konstrukt erzeugten Bildbereich kurzgeschlossen. Bei Roth verbinden sich der semantische Hallraum ‚Western‘ und der formale Hallraum ‚Bibel‘, Klein erzeugt semantisch eine ‚Minimalfantastik‘ im formalen ‚Spionagethriller‘ und bei Meinecke kommen semantisch die ‚Gendertheorie‘ und formal das ‚Sampling‘ zusammen. Hettche und Beyer liegen hier nahe beieinander: Beide erwecken formal ‚historische Fakten‘ jeweils über den semantischen Hallraum eines bestimmten Sinns – bei Beyer ‚das Hören‘ und bei Hettche ‚das Sehen‘.

Die Variationen sinnlicher Affizierungseffekte reichen von tatsächlichem körperlichen Eindringen (Hettche, Klein, Beyer, Roth, Goetz *Subito/Irre*) bis hin zum Einwirken auf die Nerven und das Bewusstsein des eigenen Körpers (Goetz *Rave*, Meinecke). Auf semantischer Ebene durchziehen die Texte Isotopieketten des Erscheinens und Verschwindens, die spezifische Konstellation der Worte erzeugt den semantischen Hallraum des Textes und die

⁶⁷² *Medien* auf G. Klein (2007). Mit dem Titel des Hörbuchs *Schlimme schlimme Medien* zitiert Klein eine typische Floskel des mündlichen Beschwerdediskurses über den allgemeinen Verfall der Gesellschaft. In den einzelnen Erzählungen jedoch zeigt Klein, dass Medien zwar Veränderungen in der Gesellschaft verursachen, deren Wendung ins Negative hingegen allein dem menschlichen Missbrauch zuzuschreiben ist. So scheitert in der Erzählung *Crime Tingu* die Missionierung eines Eingeborenenvolkes, als diese beginnen einen Götzen anzubeten, der auf dem Stück eines Comiccovers abgebildet ist, das in einem gefrorenen Stück menschlichen Unrats aus einem Flugzeug vom Himmel gefallen ist – die negativen Auswirkungen dieses Missbrauchs eines Mediums haben in diesem Fall allerdings nicht die Nutzer selbst, sondern die Missionare zu tragen.

formale Anordnung wiederum bewirkt einen spezifischen Klang. Die Kombination dieser Aspekte definiert den *sound* jedes Textes.

Die synästhetische Vermittlung medialer Erscheinungsmechanismen ist deutlich bei Peter Stamms Roman *Agnes* (1998) zu beobachten. Er ist aus diesem Grund ebenfalls dem Phänomen des mediologischen Erzählens zuzurechnen. In *Agnes* bildet das schriftstellerische Figurenerschaffen den semantischen Rahmen. Der namenlose Ich-Erzähler schildert die Stationen seiner Beziehung zu jener Agnes und parallelisiert darin die Möglichkeit einer gemeinsamen Beziehung mit der Möglichkeit einer gemeinsamen Geschichte. Das Erzählen der gemeinsamen Geschichte erschafft einerseits die Figur Agnes, ihre Materialisierung im Zeichen des Textes bedingt jedoch gleichzeitig ihre physische Abwesenheit. „Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet.“ (SA, 9) – so beginnt der Roman. Vordergründig erzählt der Sprecher davon, wie Agnes ihn während ihrer Beziehung bat, ihre gemeinsame Geschichte aufzuschreiben, was er dann auch tut – als intradiegetische Erzählung eingebettet –, doch die Erzählung auf erster Ebene gibt immer wieder Hinweise darauf, dass bereits diese nur *seine* Version der Geschichte ist, auch die Agnes dieser Geschichte nur *seine* Erfindung ist.⁶⁷³ Agnes existiert nur im Zusammenhang mit dem Schriftsteller, es gibt keine Szenen mit Agnes, in denen andere Personen anwesend wären. Der Roman ist also keine Geschichte ihrer Beziehung, sondern darüber, eine Figur wie Agnes zu erschaffen und für die Dauer der Geschichte mit ihr zu leben – das Grundprinzip jeglichen künstlerischen Schaffensprozesses. Die Figuren sind Kopfgeburten des Autors (SA, 55). Auch der Ich-Erzähler in Thomas Hettches *Ludwig muß sterben* lässt Figuren aus einem Anatomieatlas erstehen, die dann Teil des handelnden Personals sind: „Doch, sagte der Kopf, es geht doch, stieg aus dem Buch und zog dabei einen Körper nach sich.“ (HL, 18) Doch birgt die Figurenerschaffung auch ein grundsätzliches Risiko in sich: dass die eigenen Phantasmen so gut sind, dass man ihnen selbst auf den Leim geht.

Ich ahnte schon, daß Agnes in meiner Geschichte irgendwann zum Leben erwachen würde und daß sie dann kein Plan davon abhalten könnte, ihre eigenen Wege zu gehen. Ich wußte, daß dieser Augenblick kommen mußte, wenn die Geschichte etwas taugen sollte, und so erwartete ich ihn gespannt, freute mich darauf und fürchtete mich zugleich davor. (SA, 63)

Der Augenblick ist dann erreicht, wenn die Geschichte in der Gegenwart angekommen ist, wenn die Figuren sich in der Gegenwart des Lesers verlebendigen und zu dessen Figuren werden.

⁶⁷³ Z. B. streiten sich Agnes und der Ich-Erzähler auf S. 56 darüber, ob sie bei ihrem ersten gemeinsamen Essen in einem indischen (Agnes) oder chinesischen (Ich-Erzähler) Restaurant waren; es stellt sich heraus, dass Agnes Recht hat, der Ich-Erzähler hatte aber trotzdem auf S. 22 von einem chinesischen Restaurant berichtet, obwohl er es nach der Logik der Diegese dort bereits hätte wissen müssen, dass das falsch ist; es ist also immer nur ‚seine‘ Geschichte.

Das bedeutet aber immer auch, dass sie nicht mehr die Figuren des Autors sind, sie sich von ihm lösen und als *seine* Figur sterben. Hettches Ich-Erzähler in *NOX* wird von einer seiner Figuren getötet: „Ich sah in ihrer Hand das Messer nicht.“ (HN, 9) beginnt der Roman. In Roths *Johnny Shines* vermag die Macht des Geschichtenerzählens die tote Schwester des Protagonisten am Ende wiedererstehen zu lassen: Es ist die Erzählerin, die als Stimme im Ohr des Lesers sinnlich spürbar ‚da‘ ist. Gleichzeitig mit dieser plötzlichen leserseitigen Identifizierung ist Johnny von seiner Schuld befreit, damit stirbt die Version der Schwester, die ihn verfolgt und um Erlösung gebeten hat. So bewegt sich das Erzählen immer im Prozess zwischen Leben und Tod.

Stamms *Agnes* beginnt ebenfalls mit deren Tod: „Eine Geschichte hat sie getötet.“ (SA, 9) Agnes' Schicksal ist unmittelbar mit der Geschichte verbunden: Sie wird in ihr geboren und stirbt auch mit ihr.⁶⁷⁴ Deshalb ist Agnes von Anfang an die Angst vor dem eigenen Tod ‚eingebaut‘. In dieser Angst kumulieren die Variationen der Ängste des postmodernen Subjekts vor dem Verschwinden, wie es etwa die Ehefrau des Protagonisten von Don DeLillo für die Postmoderne programmatischem Roman *White Noise* (1985) beherrscht. Babettes Angst vor dem Tod ist so groß, dass sie das fiktive Gegenmedikament ‚Dylar‘ einnimmt, jedoch ohne den gewünschten Effekt zu erzielen. Sie spürt nur dessen Nebenwirkung, nicht mehr zwischen Worten und Wirklichkeit unterscheiden zu können. Diese Verbindung von Wort und Wirklichkeit motiviert auch die verbreitete Reaktion auf die Angst vor dem Tod, dem Wunsch, durch eine Geschichte unsterblich werden zu wollen. Doch dieser erweist sich als trügerisches Paradox, denn in ihm steckt immer schon die Vorwegnahme der eigenen Abwesenheit, des eigenen Todes: Zeichen sind Spuren und verweisen auf das, was eben nicht (mehr) da ist.⁶⁷⁵ Erlösung bietet nur die Erkenntnis, dass die gegenwärtige sinnliche Lebendigkeit nur durch den Preis des Todes möglich ist. „Wenn es keinen Tod mehr gibt, gibt es auch kein Leben mehr“, sagte Agnes.“ (SA, 131)

Der Roman *Agnes* ermöglicht dem Leser diese Erkenntnis als unmittelbare, in Momenten verdichteter sinnlicher Intensität: Die körperliche Vereinigung des Ich-Erzählers mit Agnes in der freien Natur korreliert mit einer sinnlichen, semantischen und symbolischen Verdichtung der Sprache. In synästhetischem Verfahren reizt der Text mit „Wasser“, „Gesicht“, „beiden Armen um den Hals“, es ist „kalt“, der „Atem dampfte“, die „Sonne“ trifft „das Zelt, und es wurde ganz hell darin und schnell wärmer“ (SA, 75). Dem synästhetischen Ansprechen mehrerer Sinne wohnt besonders starke Verlebendigungskraft inne, da reales Erleben

⁶⁷⁴ Parallele zu E. A. Poes Kurzgeschichte *The Oval Portrait* (1842): Darin fertigt ein Maler das Bildnis seiner Frau an. Während das Bildnis immer mehr Ähnlichkeit mit ihr gewinnt, schwinden ihre Lebenskräfte bis sie mit der Vollendung des Portraits stirbt. Der Lebenszyklus der Frau und die Erschaffung des Bildes werden im Text zu einer gemeinsamen Sequenz kombiniert.

⁶⁷⁵ Die Steine waren „von den prähistorischen Menschen aufgestellt worden, nur um eine Spur zu hinterlassen, ein Zeichen zu setzen. Weil sie sich fürchteten, in der Natur unterzugehen, zu verschwinden. Sie wollten etwas hinterlassen, um zu zeigen, daß jemand dagewesen ist, daß dort Menschen gelebt haben.“ (SA, 32)

normalerweise nie ausschließlich über einen Sinn erfolgt. Begleitet werden diese sinnlichen Reize von Gesten des Kniens, Umarmens, Bettens und Liegens, aus denen der Leser das Geschehen zwischen den beiden nur schließen kann, dessen Bestätigung der Text kurz darauf mit „und dann liebten wir uns noch einmal“ selbst nachreicht. Sie lieben sich auf „Sand“, der von Wasser überspült wird und so alle „Spuren“ des Geschehens auf ihm und auf ihren Körpern wieder beseitigt. Dem unterliegt Foucaults Bild für die Bedeutungslosigkeit des Subjekts, vom Verschwinden des Menschen, „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“⁶⁷⁶. Aber durch die eben erlebte sinnliche Vereinigung hat Agnes nun „keine Angst mehr, in der Natur unterzugehen? Zu verschwinden?“ – „heute nicht“ (SA, 76). In Stamms Figur Agnes, die als Personifizierung aller Wünsche und Ängste des Ich-Erzählers gedeutet werden kann,⁶⁷⁷ vereinigt sich diese Substitution: Ihrer Angst vor dem Tod versucht sie zu begegnen, indem sie an ihrer Geschichte festhält; aber auch nach der körperlichen Vereinigung mit dem Ich-Erzähler hat sie diese Angst nicht mehr.

Auch Stamm bezieht bei *Agnes* die materielle Gestaltungsform des Buchs in die poetische Wirkung des Romans mit ein. Auf dem Schutzumschlag, dem Vor- und Nachsatz sind Ausschnitte aus dem Gemälde *Un dimanche d'été à l'Île de la Grande Jatte* von Georges Seurat von 1884 abgebildet.⁶⁷⁸ Das Bild ist im Stil des Pointillismus angefertigt, zeigt also ein Szenario arrangierter Realität, das aus einer Unzahl winziger Punkte zusammengesetzt ist. Auch der Roman ist letztlich nichts anderes als eine vom Autor geschaffene und arrangierte Realität. Die Konturen der Personen erstehen vor dem inneren Auge des Lesers aus vielen kleinen Details. Ebenso punktuell ist der Roman aufgebaut: Die lediglich 153 Textseiten unterteilt Stamm in ganze 36 Kapitel.⁶⁷⁹ Seurats Gemälde ist überdies Teil der Handlung des Romans: An signifikanter Stelle in dessen Mitte platziert teilt der Roman dort sein eigenes Prinzip mit⁶⁸⁰ und verknüpft es mit dem Geschehen. Die beiden Protagonisten sehen dieses Bild im Museum: „Seurat hatte keine glücklichen Menschen gemalt, aber das Bild strahlte eine Ruhe aus, die dem, was wir suchten, am nächsten kam.“ (SA, 68) Die Seite der Empfindungen, der Verlebendigung ist in der Statik des Bildes nicht darstellbar, sondern ist geknüpft an einen Prozess. Sie entsteht erst in der Verbindung der einzelnen Punkte. Steht man zu dicht

⁶⁷⁶ Foucault (1971, 462).

⁶⁷⁷ Immerhin heißt sie ‚Agnes‘, deren Name sowohl mit Reinheit (gr.) als auch dem unschuldigen Lamm (lat.) assoziiert wird.

⁶⁷⁸ Dies trifft nur für die Auflagen im Arche-Verlag (inklusive Erstauflage) und btb-Verlag zu. Spätere Auflagen im Fischer-Verlag ersetzen dies durch die Fotografie einer Frau.

⁶⁷⁹ Und das bei einem eher großzügig gesetzten Layout.

⁶⁸⁰ „Als wir näher traten, zerfiel das Bild vor unseren Augen in ein Meer von kleinen Punkten. Die Konturen verschwammen, die Flächen flossen ineinander. [...] Jede Fläche enthielt alle Farben und wirkte erst aus der Distanz als Ganzes.“ (SA, 68f.)

vor dem Bild, sieht man nur richtungsloses ‚weißes Rauschen‘, erst in der Konnexion, die auch erst der Betrachter leistet, entstehen Konturen, geschieht Verlebendigung.⁶⁸¹

Die Erzählung bewegt sich an den Punkten entlang an der Oberfläche des sprachlichen Materials und steckt so die Koordinaten ab, in dessen Mitte der eigentliche Textkörper steht. Wie der menschliche Körper, den man aus Röntgenaufnahmen ersehen kann: „Das Geheimnisvolle ist die Leere in der Mitte“, sagte sie [Agnes], „das, was man nicht sieht, die Symmetrieachsen“ (SA, 45). Draesner nennt das Röntgenbild ein schwarz-weißes Zeichensystem, das in das Innere des Körpers hineinführt.⁶⁸² Ein literarischer Text, der mediologisch erzählt, versucht analog zu dieser Semantik ein Bild des Körpers zu sein – ein lesbares Bild. Im Prozess des Lesens wird dieser Körper wieder verlebendigt durch die Sinne des Lesers in einer „sekundären Versinnlichung“⁶⁸³. In der Engführung von Textkörper und Leserkörper in Momenten sinnlicher Intensität verleitet den Leser, in die tieferen Schichten unter die Oberfläche vorzudringen und die Textschichten wie Hautschichten zu sezieren. Der Weg zum Sinn führt demnach über die Sinne ins Innere.

... prozessual evozierend

Effekte wie Erweckung, Auferstehung und Verlebendigung basieren strukturell auf Zustandsveränderungen und sind nur als solche wahrnehmbar. Die Inszenierung dieser Zustandsveränderung geschieht im Text über die konsekutive Struktur der Erzählung.

Erstaunlicherweise ist Draesner, die Autorin des bereits benannten Essays *Atem, Puls und Bahn*, in theoretischer und lyrischer Hinsicht sehr nahe am Programm des mediologischen Erzählens, löst dies in ihren eigenen Prosatexten jedoch nicht ein, da die inszenierten Augenblicke kaum in eine konsekutive Struktur gebettet sind. Ihr erster Roman *Lichtpause* (1998) enthält so wenig handlungsleitende Elemente, dass er nur am äußersten Ende der erzählerischen Bandbreite an der Grenze zum Lyrischen angesiedelt werden kann.⁶⁸⁴ Die Differenzen in verschiedenen Beschreibungen des Plots⁶⁸⁵ machen deutlich, dass der Handlungsverlauf subjektiv stark variiert, da der Roman eher auf die Wahrnehmungen und Befindlichkeiten der kindlichen Protagonistin abzielt als auf das Geschehen.

⁶⁸¹ In *Agnes* werden die häufigen, in wörtlicher Rede gesetzten Dialoge zwischen dem Ich-Erzähler und Agnes von simplen Inquit-Formeln begleitet ohne jedes Adjektiv, das die Art des Sprechens näher beschreiben würde. Da der Leser wörtliche Rede jedoch als von einer Stimme Gesprochenes im Ohr hat, geschieht die belebende ‚Färbung‘ des Dialogs allein durch ihn in der Verbindung der Inquit-Formel und dem Gesagten.

⁶⁸² Vgl. Draesner (1999, 64).

⁶⁸³ Koschorke (1999, 318).

⁶⁸⁴ „Doch ‚Lichtpause‘ will ganz augenscheinlich stärker von seiner sprachlichen, seiner bildsprachlichen und weniger von seiner narrativen Façon her gelesen sein.“ Winkels (2005, 240).

⁶⁸⁵ Vgl. etwa die Klappentexte des Romans und den Artikel im KLG (online-Abruf zuletzt geprüft am: 01.06.2015).

Die Schnittfläche eines unreifen, in der Mitte geteilten Apfels glänzt, als wäre sie schon ausgewachsen, Ansätze von Kernen und Fruchtknoten, Biologiestunde, nämlich wie sich das, wo die Finger über dem Scheitel über der Haut über dem Knochen liegt, von innen anfühlt, dort, wo die Hirnschale abgehoben wurde, windet sich eine graue, darmähnliche, ansonsten wurmig uninteressante Masse, die wie ein großer Haufen Scheiße aussieht, wenn man zu viele Beeren gegessen hat. (DL, 44)

Er besteht aus Aneinanderreihungen von Momenten, die strukturell deshalb näher am Gedicht zu verorten sind als am Roman. Das mediologische Erzählen operiert jedoch gerade mit den Mechanismen, die Momente als Zeitpunkte von Ereignissen aus einem vorherigen und nachherigen Zustand entstehen lassen. Der Texteffekt im mediologischen Erzählen ist an eine Form von gerichteter Prozessualität gebunden. „Kein Gedicht“, sagte Agnes, „eine Geschichte.“ (SA, 48)

Zentrale Motivation der mediologischen Texte und Motor der Erzählung ist die Suche nach Identität bei gleichzeitiger Reflexion der Bedingungen, unter denen diese geschieht. Goetz beschreibt das als *raven* bezeichnete Tanzen im Club als Suche nach sich Selbst innerhalb einer gleichgesinnten Gemeinschaft. Kleins Agent krankt an den Identitätswechseln, die seine Arbeit mit sich bringt. Meinecke thematisiert eine ganze wissenschaftliche Diskussion, die sich mit geschlechtlicher Identitätsfindung befasst. Hettche fasst den Effekt des Mauerfalls in das Bild, dass Deutschland nun seine neue Identität finden muss. Beyer fragt nach der Bedeutung historisch umwälzender, aber bereits außerhalb der eigenen Lebenszeit liegenden Ereignissen für die Identität jedes einzelnen. In Roths *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* wird die Erzählung zur *Seelenrede*, wie der Untertitel verheißt. Das Erzählen nimmt im Text die Funktion der Offenbarung psychischer Verfasstheit ein. Die verschiedenen erzählenden Figuren verschachteln verschiedene Erzählungen ineinander und dringen immer weiter in Seelenlandschaften vor, schreiten es in ihrer Tiefe und Breite ab und verknüpfen so die Ereignisse der verschiedenen diegetischen Ebenen in erklärender Weise miteinander. Die Grenzen zwischen Physischem und Psychischem werden so immer ununterscheidbarer, werden eins. Die zentrale Handlung von der *Wiedererweckung der Toten* vollzieht sich im Erzählen, im Wiederholen des Geschehenen, das somit die wahren Ereignisse ans Licht bringt. Zeichen schaffen Realität mit der „Macht des erinnernden poetischen Wortes“⁶⁸⁶. In einigen Texten bündelt sich diese Erweckungsmacht in einem einzigen Wort: „Auferstanden!“ (RJ, 11) heißt es bei Roth, für Hettches Mörderin ist es ihr eigener Name (HN, 140) und Klein problematisiert die Assoziationskraft des Wortes ‚Heil‘ (KL, 199).

Die Erzählsituation bildet den ersten Anknüpfungspunkt für den Leser. Sie ist durchweg so gestaltet, dass eine größtmögliche Nähe zwischen Text und Leser erzeugt wird, was durch die vollkommene Absenz von auktorialem Erzählen belegt wird. Sie berichten entweder aus der Ich-Perspektive oder im personalen Stil, der ein unmittelbares Erleben wiedergibt. Das

⁶⁸⁶ Winkels (1997, 105).

Erzählen geschieht unreflektiert aus der Mitte des Geschehens heraus. Die Erzähler sind dabei immer auf Augenhöhe mit dem Leser, da sie zu keiner Zeit einen Wissensvorsprung oder eine Kenntnis des großen Zusammenhangs erkennen lassen.

Die Figurenzeichnung unterstützt den Eindruck von Nähe, da sie zwar auf unterschiedliche Weise, jedoch immer detailliert beschrieben und konturiert werden. Kleins „Ich=Spaik“ wird durch körperliche Merkmale ‚charakterisiert‘, ebenso Lieschen und die „Lächler“, sowie alle anderen Figuren in *Libidissi*. Kleins Figuren muten zwar künstlich an in ihrer Überzeichnung, gehen dabei aber nur minimal am Möglichen vorbei und erzeugen so die Illusion knapper Greifbarkeit. Meineckes Figuren werden durch die große Menge und wiederholte Zuweisung von Genderstereotypen evoziert. Goetz' Protagonist erhält Format durch die radikale Subjektivierung im Spiel mit der Schnittmenge aus dem Autor Goetz und der Figur Rainald – er versucht gar nicht erst, Objektivität herzustellen. Beyer spielt dezidiert mit der heranrückenden Wirkung der Ich-Perspektive: Durch die zwei unterschiedlichen Sichtweisen auf dasselbe Geschehen, die jedoch eine vollständige Identifikation mit einer Seite verweigern, führen sie dem Leser die Notwendigkeit einer eigenen, subjektiven Sichtweise vor Augen.

Die Suche nach Subjektivität, nach Identität und Orientierung in einer als unübersichtlich wahrgenommenen Welt kennzeichnet das moderne Subjekt.⁶⁸⁷ Die Sehnsucht nach Aufhebung dieser Kontingenzerfahrung äußert sich in einer Sehnsucht nach Aufhebung der Distanz – dem Wunsch nach Immersion. Die Immersion als Verfahren der Selbstvergewisserung des Subjekts löst sich ein als Aufgehen im konkreten ästhetischen Ereignis. Das mediologische Erzählen bedient das Bedürfnis nach Kontingenzreduktion und Vereindeutigung, die erreicht wird im ästhetischen Erleben. Die Suche nach Orientierung symbolisiert unter anderem das wiederkehrende Motiv der ‚Karte‘: Karnau versucht in *Flughunde* eine Karte des menschlichen Stimmapparats zu erstellen und ihn so zu beherrschen; Ausschnitte aus Karten leiten die einzelnen Kapitel in *Libidissi* ein und erweisen sich außerdem als nutzlos im Gewirr der Stadt; die Haut der Mörderin in *NOX* korrespondiert mit der Topografie der Stadt. In der modernen, sich schnell verändernden Welt gibt es keine verlässlichen, allgemeingültigen Karten mehr. Ordnung und Orientierung gibt es nur noch im jeweiligen Augenblick, im jeweiligen Subjekt, innerhalb der jeweils realisierten Sinnstiftung.

Allen Bauformen ist bei aller Homogenität der Konstruktion ein dezidiertes Element der Offenheit inhärent, das den Leser zu eigener Ergänzungsleistung provoziert. Die Sequenz⁶⁸⁸ der Handlungsfolge weist minimale sprachliche, semantische, narratologische oder schematische Lücken auf, die der Leser zu schließen aufgefordert ist. Bei Hettche ist von Beginn an die Stelle des Ich-Erzählers ‚leer‘, denn dieser wird sofort getötet. Beyer positioniert den

⁶⁸⁷ Vgl. dazu Reckwitz (2006, 76ff.).

⁶⁸⁸ Barthes definiert die Sequenz als literarisches Handlungsmodell.

Leser zwischen zwei Erzählerstimmen, indem beide eine Identifikation verweigern. Meinecke inszeniert formale Offenheit, da der Text als ‚Musik-Track‘ auf Unabgeschlossenheit angelegt ist. Ebenso legt Goetz’ Schreibmodus der permanenten Aufzeichnung die prinzipielle Unendlichkeit des Textes nahe. Roth fordert ebenso wie Klein den Leser mit Versuchen heraus, die Identität der Sprechstimmen zu bestimmen. Kleins *Libidissi* bewegt sich überdies formal im vertrauten Genre des Spionageromans, sprachlich verschiebt er die Handlung jedoch minimal ins fremd-vertraute, in dem es sich zu orientieren gilt. In literarischen Texten werden Leerstellen konstruiert, die seitens des Lesers mittels Einbildungskraft gefüllt werden sollen. „Diesen Lücken sich über Schwellenwechsel anzunähern, macht den poetischen Akt aus.“⁶⁸⁹

Die jeweilige Sinnstiftung ist nur vorübergehend gültig und muss immer wieder neu erfolgen. Denn mit jeder Veränderung – von innen oder außen – kann wieder eine neue Bedeutung möglich sein. Nach Beendigung der Lektüre ist der Leser ein anderer geworden und käme bei einer erneuten Lektüre zu einer anderen Erkenntnis. Darauf verweisen die Texte, indem sie in unterschiedlicher Form an ihren Anfang zurückführen und so insinuierten, dass die Lektüre wieder von vorne beginnen kann. Hettches *Ludwig muß sterben* endet mit einem Doppelpunkt, der den Roman wieder an den Anfang zurückbindet. Meineckes *Tomboy* ist als „modulierte Strecke Text“ (MI, 188) nach dem Vorbild gesampelter Musikstücke *per se* auf Unendlichkeit angelegt. Roths und Kleins revelatorische Offenbarungen hinsichtlich der Identität ihrer Protagonisten lenken den Leser darauf, das eben Gelesene mit dieser neuen Kenntnis noch einmal nachzuvollziehen.

Trotz linearem Aufbau in der Erzählung enthalten die Texte Rückverweise, Wiederholungsschleifen, Parallelisierungen und Heterogenität, ohne von der Vorwärtsbewegung der Narration abzuweichen. Dem disparaten, heterogenen und rhizomatischen Material wird durch den Leseakt Linearität eingegeben, durch die Reihung am „Faden der Erzählung“⁶⁹⁰, dem der Leser folgt. Der lineare Verlauf der Erzählung umschließt einen Raum, in dessen Mitte der eigentliche Text steht. Hettche stellt dem Band *Inkubation* das Adorno-Zitat „Kleid eines unsichtbaren Körpers“⁶⁹¹ voran: Die Erzählungen bekleiden demnach den eigentlichen Textkörper. Der Text ist damit eine Spur im Sinne Derridas: kein vollständiger Abdruck eines Objekts, sondern nur dessen charakteristische Eigenschaften – darum evoziert eine Spur

⁶⁸⁹ Kleinschmidt (2004, 140).

⁶⁹⁰ Musil (1978a, 650).

⁶⁹¹ Vollständiges Zitat: „Kunst, als Schein, ist Kleid eines unsichtbaren Körpers.“ Adorno (1970, 469).

immer auch das Ding an sich.⁶⁹² Draesner beschreibt die „Sprache in diesem Sinn als einen Raum, den wir schaffen, begehen, zerschneiden, zusammenfügen, kurzum und langhin bewohnen“⁶⁹³. Die Texte hierarchisieren nicht, sondern bilden rhizomatisch-labyrinthische Strukturen.⁶⁹⁴ Sie suchen nach den Freiheiten in festen Formen, die in Anerkennung hartmaterialistischer Tatsachen immer in gewissem Maße vorgegeben sind.

... unmittelbar erkenntnistiftend

Die Texte interessieren sich für die Verfahren zur Herstellung von Wirklichkeit in einer Zeit, in der dies über Medien und in Abhängigkeit zu deren Bedingungen geschieht. Die so genannten ‚Medienschaffenden‘ stehen damit an zentraler Stelle im Prozess der Produktion von Realität. Es verwundert deshalb wenig, dass die mediologischen Erzählungen der Neunziger auffallend häufig von medienschaffenden Figuren bevölkert werden. Durch diese werden einerseits bestimmte Medien zum relevanten Teil des Textes und andererseits werden die Bedingungen dieser Medien zu bestimmenden Bedingungen der Figurenhandlung.

Erwartbar besonders häufig anzutreffen ist die Figur des Schriftstellers: in Hettches *NOX*, Streeruwitz’ *Nachwelt.*, Stamms *Agnes*, Meineckes *The Church of John F. Kennedy* oder Goetz’ Alter-Ego-Inszenierungen der gesamten Reihe *HEUTE MORGEN*. Sie alle haben einen Autor als Protagonisten und umkreisen damit die Möglichkeiten des poetischen Wortes. Auch Formen aus dem (auto)biografischen Umfeld wie das Tagebuch und dessen mediale Verwandter der Blog rücken den Erzähler in eine dezidiert kommunizierende Position: Goetz’ *Abfall für alle* und *Rave*, Hettches *NULL*, Streeruwitz’ *Nachwelt.* und *Lisas Liebe.*, Neumeisters *Gut laut*.

⁶⁹² Die Spur als einer Signatur im Sinne Derridas ist „eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form“ [Derrida (1999, 349)]. Die Spur selbst hat keine positive, materielle Beschaffenheit, sondern ist durch ihre Negativität bestimmt – durch das, was die Spur erzeugt hat und nun nicht mehr da ist. Aus dieser Beziehung zwischen Präsenz und Absenz gewinnt der Spurbegriff seine Attraktivität: Die Spur verweist auf etwas Abwesendes, bildet dies jedoch weder ab noch vergegenwärtigt sie es, vielmehr verdeutlicht sie das Abwesendsein an sich. Die Spur ist kein vollständiger Abdruck eines Objekts, sondern nur dessen charakteristischer Eigenschaften – darum evokiert eine Spur immer auch das Ding an sich. Als Robinson den Abdruck eines nackten Fußes im Sand erblickt, bedeutet das für ihn nicht nur, dass ein Mensch hier gewesen sein muss, sondern auch die Anwesenheit menschlichen Lebens an sich.

⁶⁹³ Draesner (1999, 66).

⁶⁹⁴ Das Labyrinth als Netzwerk nach Deleuze/Guattari ist vieldimensional vernetzt wie ein Rhizom [vgl. Deleuze/Guattari (1977)]. Es hat weder ein Zentrum, noch eine Peripherie und auch keinen Ausgang (wie das klassisch-griechische oder barock-manieristische), denn es ist potentiell unendlich. Die Bibliothek in Ecos *Der Name der Rose* ist im Grunde barock-manieristisch, aber die Welt, die sie symbolisiert, die Welt, in der William Baskerville lebt, ist schon rhizomatisch strukturiert [vgl. Eco (1984, 87)]. Der Roman selbst ist ebenfalls rhizomförmig, denn der (naive) Leser liest die Geschichte als Kriminalhandlung und nimmt dennoch die parallel laufenden Geschichten und Diskurse wahr, auch wenn er sie nicht versteht. Er begreift intuitiv, dass es nicht nur ‚eine‘ Geschichte gibt.

Streeruwitz' *Nachwelt*. *Ein Reisebericht* nimmt darunter eine besondere Stellung ein, da die Protagonistin Schriftstellerin ist, die von ihrem Versuch berichtet, eine Biografie über die Bildhauerin Anna Mahler, Tochter von Gustav Mahler und Alma Mahler-Werfel, zu schreiben. Als Biografin nimmt die Protagonistin unter den Schriftstellern ohnehin eine Sonderstellung ein, da sie sich in dessen Randbezirken auf der Grenze zwischen Fakten und Fiktion bewegt. Der Roman thematisiert die Unmöglichkeit eines voraussetzungslosen und unvoreingenommenen Zugangs zu einem fremden, tatsächlichen Leben, indem er die Gründe dieser Unmöglichkeit vorführt. Die Autorin Streeruwitz hat reale Interviews mit Zeitzeugen Anna Mahlers geführt, die sie in den Roman einbaut als Interviews ihrer Protagonistin Margarete Doblinger. Die Interviews der verschiedenen Personen zeichnen so unterschiedliche und widersprüchliche Bilder Anna Mahlers, dass es Margarete nicht gelingen will, diese zu einem einzigen zusammenzufügen – auch da ihr angesichts dieser Widersprüchlichkeiten die Probleme in ihrem eigenen Leben umso deutlicher werden und ihr immer weniger trennbar scheinen von den Problemen Anna Mahlers. Der Leser ist versucht, *Nachwelt* als autobiografisch angelegten Roman zu lesen, heißt er doch im Untertitel ‚Bericht‘, dessen Protagonistin eine Autorin ist, die von einer historischen Person berichtet und tatsächliche Interviews mit Zeitzeugen wiedergibt. Jedoch heißt die Erzählerin eben Margarete Doblinger und nicht Marlene Streeruwitz, ist somit höchstens eine ins Fiktionale verschobene Version von ihr. So wenig und so viel aus *Nachwelt* etwas über Marlene Streeruwitz erfahren werden kann, so wenig und so viel kann eine Biografie oder ein Interview über Anna Mahler etwas über die historische Anna Mahler berichten – beides ist nur zu haben, wenn die Bedingungen des Erzählten und der Erzähler transparent werden. Denn ein Erzählen von Vergangem kann nie getrennt sein von der Gegenwart – es ist immer ein Re-Aktualisieren, ein Wieder-Erzählen, ein Wieder-Beleben im hier und jetzt, in der jeweiligen Erzählsituation. Der Zugriff erfolgt immer aus der jeweiligen Gegenwart und dessen Bedingungen heraus.

Den wiederum besonderen Kommunikationsbedingungen von Fachdiskursen unterworfen sind die Studentin Vivian in Meineckes *Tomboy* und die Sachbuchautoren in Meineckes *The Church of John F. Kennedy* und Stamms *Agnes*. In letzterem überschneiden sich in den beiden Protagonisten zwei Fachdiskurse und zwei unterschiedliche Schreibhaltungen – dem Schweizer, der sich in den USA aufhält, um ein Sachbuch über amerikanische Luxuseisenbahnen zu schreiben, und der titelgebenden Agnes, die Physikdotorandin ist. Der Autor berichtet aus der Ich-Perspektive von ihrer Begegnung und dem Versuch, eine Beziehung zu führen, als erzählerischen Versuch, die Möglichkeit einer gemeinsamen Geschichte auszuloten.

Auch die Medienschaffenden aus dem Lager der Journalisten und Chronisten finden sich in Roths Christus-Trilogie und Goetz' Reihe HEUTE MORGEN. Deren Schreiben arbeitet sich von zwei unterschiedlichen Seiten an den Aufzeichnungsmöglichkeiten der Schrift ab. Während Roths Prosa die Wahrheitsfindung durch Schrift erkundet, ist Goetz' Prosa auf der Suche nach größtmöglicher Authentizität durch Schrift. Mit dem Akustiktechniker Karnau rückt Beyer in seinem Roman *Flughunde* besonders die technische Seite in den Vordergrund.

Das Informationszeitalter zeichnet sich nicht nur durch eine erhöhte Produktion und Rezeption von Informationen aus, sondern im Wesentlichen durch den Wert, den es Informationen beimisst – Informationen sind Waren. Kleins Agententhriller *Libidissi* bewegt sich in einem Milieu, in dem sich die Bedeutung von Wissen und Nicht-Wissen und den damit verbundenen Machtverhältnissen besonders gut darstellen lassen, sind doch Spione nichts anderes als Informationshändler. Auch Kleins Detektivroman *Barbar Rosa* und die Rätselgeschichte *Die Sonne scheint uns* werden auf der Handlungsebene wesentlich gesteuert durch den Erwerb und Verlust von Informationen, durch deren Übermittlungsprozesse. Diese materialisieren sich in den stark infrastrukturell gezeichneten Räumen, in denen Kleins Texte angesiedelt sind.

Auch bei keiner genauen Definition der beruflichen Funktion des Erzählers wird das Erzählen selbst in den Fokus gerückt, indem die Erzählsituation auf der Handlungsebene besonders herausgestellt wird, etwa in Hettches *Ludwig muß sterben* und Roths *Johnny Shines*, in denen gleich zu Beginn deutlich wird, dass hier nicht nur von etwas erzählt wird, sondern dass dies in bestimmter Weise geschieht. Damit rückt die Erzählsituation als Informationsvermittlungsgeschehen in den Vordergrund. Mediologisch erzählende Texte sind literarische Applikationen medientheoretischer Konzepte, indem sie Vermittlungsweisen beobachtbar machen. Mediologisches Erzählen führt vor, dass technische Medien eine konstitutive Rolle für den Wirklichkeitsbegriff der Moderne haben. Literatur ist weder eine Wirklichkeit zweiter Ordnung, noch verweist sie auf eine ihr zugrunde liegende erste Wirklichkeit. Die Grundannahme aller Autoren ist, dass das Kunstwerk einerseits für sich selbst steht, aber auch *in* der Wirklichkeit. Kunst ist ein Teil der Wirklichkeit. So wie Erkenntnis als untrennbar körperliche *und* intellektuelle gedacht wird, ist auch das Fiktive und das Imaginäre ein Teil der Realität.

VI Endung

Als ich aus dem Knast zurück kam, fragte ich erst mich und dann auch andere, was ich verpaßt haben könnte. In einer Bar gab mir am zweiten Abend eine blonde Frau die Antwort.

„Die neunziger Jahre“, sagte sie. „Oder wenigstens ein Fünftel davon.“

Judith Kuckart *Küsse im Hausflur* (1999)

Danach

Das mediologische Erzählen zeigt in den 1990er Jahren die Möglichkeiten des Erzählens unter den veränderten medialen Bedingungen. Es galt, den Nachweis zu erbringen, dass Erzählen innerhalb des Formats Literatur noch relevant ist, und dass Literatur an andere Medien anschlussfähig ist: Eine linear strukturierte Literatur kann heterogen strukturierte Wissensbestände darstellen, das Medium Literatur lässt Erkenntnisse über die multimediale Umwelt zu, literarische Wirkung hat neben der Wirkung anderer Medien eine Relevanz innerhalb der Kommunikation und Literatur hat weiterhin eine Funktion in der Konstruktion von Wirklichkeit. Das Phänomen leitet eine Phase innerhalb der deutschsprachigen Literatur ein, in der dem Erzählen wieder verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Neunziger scheinen hier in Anlehnung an Hettches Erzählsammlung (HI) als eine Art Inkubationszeit, in der sich diese Hinwendung zum Erzählen experimentell formiert und anschließend normalisiert. Aufgrund dieser Verschiebung treten in den folgenden Nullerjahren die affektiven Impulse in den Texten zurück. Zu beobachten ist dies besonders im Unterschied zwischen dem Wenderoman der Neunziger wie Hettches *NOX* und dem der Nullerjahre: etwa Sven Regener *Herr Lehmann* (2001), Ingo Schulze *Neue Leben* (2005) oder Uwe Tellkamp *Der Turm* (2008). Während Hettches Text verstärkt die materiell-mediale Qualität fokussiert, entwerfen die Wenderomane der Nullerjahre eine extensiv erzählte Welt im Sinne eines Sozialpanoramas. Die umfassende Einordnung in den historischen und gesellschaftlichen Kontext steht dann im Vordergrund. Hettches späterer Roman *Der Fall Arbogast* (2001) hat zwar einen anderen Gegenstand zum Thema, spiegelt jedoch ebenfalls diese Entwicklung hinsichtlich der erweiterten Perspektive wider: Anhand der veränderten Betrachtung und Beurteilung eines historischen Kriminalfalles unter den unterschiedlichen Bedingungen der 1950er und 1960er Jahre entfaltet Hettche ein Panorama der deutschen Nachkriegsgesellschaft.

Die Tendenz zur Darstellung größerer Zusammenhänge ist als Streben nach gesellschaftlicher Relevanz der Literatur zu verstehen. Als dezidiertes Programm formuliert es Hettche sogar selbst: Er veröffentlicht 2005 in der ZEIT zusammen mit Martin R. Dean, Matthias Politycki und Michael Schindhelm einen Artikel, in dem sie einen „relevanten Realismus“ als Programm des Romans fordern, ein „Erzählen aus der Mitte erlebten Lebens heraus“.⁶⁹⁵ Dabei „arrangiert der Relevante Realist seinen Stoff so kunstvoll zur Fiktion, dass sie beim

⁶⁹⁵ Dean/Hettche/Politycki/Schindhelm (2005); der in der Printausgabe 2005 veröffentlichte Artikel trug den wohl von der ZEIT gewählten Titel *Manifest für einen Relevanten Realismus*, von dem sich die Autoren in der sich daran entzündenden Diskussion – namentlich Politycki – öffentlich distanzieren, da er lediglich als „Positionspapier“ für ein anstehendes Autoren- und Kritikertreffen gedacht gewesen sei [Matthias Politycki im Interview mit Gunther Nickel: Nickel (2004)]; die derzeit verfügbare Online-Ausgabe der ZEIT (zuletzt geprüft am 27.11.2016) führt den Artikel lediglich unter dem Titel *Was soll der Roman?*; inwiefern die Wahl des aufmerksamkeitseisenden Titels nun mit oder ohne Kenntnis der Autoren gewählt wurde, soll hier jedoch nicht diskutiert werden.

oberflächlichen Lesen mit einem Abbild der Realität verwechselt werden könnte: inszenierter Realismus.“ Die Aufgabe des Romans ist es dabei die „Bewohnbarkeit“ der Welt „beizubehalten und weiter zu erschließen“. ⁶⁹⁶ Ablesbar ist diese Entwicklung auch an den vermehrt auftretenden Familien- und Generationsromanen seit 2000, in denen über chronikalische Verfahren historische und gesellschaftliche Breite abgedeckt wird: Ulla Hahn *Das verborgene Wort* (2001), Uwe Timm *Am Beispiel meines Bruders* (2003), Dagmar Leupold *Nach den Kriegen* (2004) und Feridun Zaimoğlu *Leyla* (2006). An Beyers Roman *Spione* (2000) lässt sich diese Veränderung des Zugangs ebenfalls deutlich beobachten: Thematisch widmet sich Beyer wie im vorhergehenden Roman *Flughunde* der deutschen Geschichte zwischen 1933 und 1945, fokussiert jedoch dieses Mal deren Auswirkungen auf die nachfolgenden Generationen, indem er entlang eines familiären Zusammenhangs einen Ich-Erzähler und dessen drei Cousins die Vergangenheit ihrer gemeinsamen Großeltern nachvollziehen lässt.

Das Bedürfnis nach umfangreichen Erzählungen lässt sich auch in anderen Medien beobachten: Im Lauf der Nullerjahre steigt im so genannten Qualitätsfernsehen die Zahl der groß angelegten Serien, deren Erzählspektrum durch die serielle Form und den erhöhten Produktionsaufwand an die Möglichkeiten des Romans heranreichen. Für Baßler wird ‚unsere Zeit‘ (also die seit den Neunzigern bis in die Nullerjahre) als Zeitalter der Fantasy in die Geschichte eingehen. ⁶⁹⁷ Dies zeigt unter anderem J. R. R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* (1954/55), der durch die Verfilmungen von Peter Jackson 2001 bis 2003 auch als Roman eine Wiederentdeckung erfahren hat. Ebenso dokumentiert die generationen- und schichtenübergreifende Rezeption von J. K. Rowlings Romanreihe *Harry Potter* (1997-2007) das Interesse an ‚großen Geschichten‘. Die fantastische Welt fungiert als Parallelwelt zur empirischen, in deren Abgleich die Wirklichkeitskonstruktion geprüft und neu ‚codiert‘ wird. Der klassische Realismus funktioniert in der Ordnung der *einen* Welt, die in der Moderne noch vorausgesetzt wurde. Der neue Realismus begegnet den nun vielen möglichen empirischen Welten, indem er innerhalb des Textes eine eigene Realität etabliert, die mit jeglicher anderen abgeglichen werden kann.

Die Suche nach neuen Formen des Erzählens ist als Suche nach Kontinuität zu lesen. Der Impuls der Postmoderne als ‚Bruchzeit‘, die von der Abarbeitung an den Verlusten durch die Moderne gekennzeichnet ist, tritt damit zurück. In den hier untersuchten Texten liegt besonders in der Haltung innerhalb der Referenz auf reale Sachverhalte der größte Unterschied zur Postmoderne. Manche gehen spielerisch, manche ernsthaft mit dem Material und den Formen um, jedoch nie ironisch oder satirisch. Auch die spielerischen Texte nehmen ihr Verwendetes ernst, indem sie an deren Wirkungsfähigkeit glauben. Postmoderne, distanzierende Gesten des Beherrschens, der Überlegenheit oder der Kapitulation weichen einer positiven, bejahenden Haltung, die sich auf Augenhöhe mit dem verwendeten Material verortet. Die

⁶⁹⁶ Dean/Hettche/Politycki/Schindhelm (2005).

⁶⁹⁷ Vgl. Baßler (2007, 448).

Neunziger bilden eine Art Übergangszeit zwischen der Postmoderne und der Zeit danach, da die Paradigmen der Postmoderne zurücktreten und neue Schreibweisen gesucht werden. Ab den Nullerjahren spielt die Postmoderne sowohl literaturwissenschaftlich als auch literarisch eine weniger große Rolle.

Während der neunziger Jahre steigt die Zahl der alltäglich verwendeten Medien signifikant: Vom Privatfernsehen über das Handy bis hin zum *personal computer* und zum Internet reicht die mediale Varianz, die Privat- und Berufsleben durchdringen. Dieser zunehmenden Technisierung des Alltags und besonders der alltäglichen Kommunikation wird eine Betonung des Sinnlichen entgegengesetzt. Das mediologische Erzählen als ein Phänomen, das dem unmittelbaren, sinnlichen Empfinden gegenüber rational erfassbaren Handlungsverläufen wieder Raum gibt, kann als ein Bemühen verstanden werden, das Wunderbare in der technisierten und medialisierten Welt wieder zu verorten. Das Phänomen ist in den Neunzigern so virulent, da in dieser Zeit die Formalisierung eine für die breite Bevölkerung neue Dimension erreichte. Nicht zuletzt durch die zunehmende Verbreitung der Computertechnik, die der empirisch wahrnehmbaren Welt ein digitales Koordinatensystem einzieht und einen Raum implementiert, der sich mit menschlichen Sinnen in Teilen nicht mehr erfassen lässt und so wiederum Raum für wunderbare Spekulationen eröffnet. Nachdem sich zuerst ein Interesse an der materiellen Verankerung der Kommunikation entwickelt hatte, schließt daran ein Interesse an ihrer mentalen Verankerung an. Das mediologische Erzählen ist als Resultat dieses Interesses einzuordnen. Mit Beginn der Nullerjahre stellt sich jedoch langsam ein Normalisierungseffekt ein. Handys werden zu einem gewöhnlichen Kommunikationsweg. Blogs finden ihren Platz im Medienverbund, ersetzen aber keine Literatur in Buchform. Auch die großen Tageszeitungen verweigern sich dem Internet nicht mehr und pflegen nun einen Webauftritt. Die Aufregung um alte und neue Medien legt sich. Mit der Normalisierung der Medien legt sich auch das Bedürfnis nach der Betonung des Körperlichen gegenüber dem Technischen.

In den Nullerjahren verschieben sich die inhaltlichen Aufmerksamkeiten weg von den Medien. Der aus den ‚Neuen Medien‘ entstandene ‚Neue Markt‘ lockte zu Beginn 1997 mit großen Gewinnmöglichkeiten viele Käufer und ließ, nachdem die ‚Dotcom-Blase‘ im Jahr 2000 platzte, ebenso viele Verlierer zurück. Themen aus dem medialen Bereich werden von Wirtschaftsfragestellungen und der damit verbundenen Globalisierung überlagert. Nicht zuletzt durch das Internet sind diese Themen für den einzelnen nun auch umfänglicher wahrnehmbar, wodurch dieser sich stärker als betroffener Teil des Ganzen empfindet. Spätestens die Terroranschläge vom 11. September 2001 setzen eine Zäsur, die neue Koordinaten in die Wahrnehmung der Welt einzieht. Sie vereinen die westliche Welt, da jeder einzelne sich plötzlich als Teil dieser empfindet: Die Anschläge zielen auf jeden einzelnen Bewohner der westlichen Welt und jedem ist unmittelbar klar, dass er von den Folgen betroffen sein wird. Die alten Oppositionen des Kalten Kriegs werden durch die neue Opposition zwischen der westlichen und islamistischen Welt ersetzt. 9/11 markiert ein neues Bewusstsein von Aktualität und davon, was diese Zeit bewegt: Globalisierung, Weltwirtschaft, Terror

und Islamismus. Diese Wendemarke schließt das vergangene Jahrzehnt ab und lenkt den Blick auf das neue Jahrzehnt und Jahrtausend.

Mediologisches Erzählen ist ein Phänomen unter den neuen Autorenstimmen in den 1990er Jahren, die in neuer Weise auf neue Umstände reagieren. Es resultiert aus dem gemeinsamen Bedürfnis, die gesellschaftliche Situation und ihre Ereignisse unter Berücksichtigung medialer Verhältnisse literarisch darzustellen, vor allem auch aus der Sicht medial aktuell Sozialisierter. Als Phänomen ist das mediologische Erzählen demnach affektiv motiviert, folgt also einer Kurve akuter Virulenz und anschließender Abflachung. Wie andere Phänomene der Neunziger – etwa die Pöpliteratur oder das Fräuleinwunder – tritt es in der Folge hinter anderen Aufmerksamkeiten zurück, weil sich zum einen die gesellschaftlichen Bedingungen im Lauf der Zeit ändern und zum anderen die Autoren ihren Stil weiterentwickeln. Die Autoren des untersuchten Korpus⁷ erproben in den Neunzigern ihre Art zu Erzählen. Danach reproduzieren oder variieren sie entweder diesen Schreibstil oder wenden sich ganz davon ab. Bei Hettche und Beyer verschiebt sich poetologisch die Aufmerksamkeit stärker hin zu realistisch erzählten Handlungen, wodurch die artifiziell anmutenden mediologischen Effekte tendenziell zurückgehen. Hettche wendet sich mit *Der Fall Arbogast* (2001) und *Woraus wir gemacht sind* (2006) größeren Erzählprojekten zu, wobei der sinnlich-mediale Aspekt seiner Erzählkonstruktion zurücktritt gegenüber einem erweiterten Fokus auf die narrative Entfaltung eines Gesellschaftsportraits. Auch Beyer weitet in *Spione* (2000) den Blick aus auf die deutsche Gesellschaft. Im weiteren literarischen Schaffen von Roth, Klein und Meinecke ist hinsichtlich des poetischen Verfahrens eine stärkere Kontinuität zu beobachten, jedoch aus unterschiedlichen Gründen. Roth behält das mediologische Paradigma bei und appliziert es auf unterschiedliche biblische Geschichten: *Magdalena am Grab* (2003) und *Sunrise. Das Buch Joseph* (2012). Meinecke wiederum verfeinert die Sampling-Technik, indem er sie auf je unterschiedliche Diskurse anwendet: etwa auf die Diskussion ethnischer Identität in *Hellblau* (2001). Bei Klein lässt sich in den unmittelbar folgenden Veröffentlichungen *Anrufung des Blinden Fisches* (1999) und *Barbar Rosa* (2001) die stärkste Kontinuität beobachten, da diese bereits vor *Libidissi* entstanden waren, aber erst in der Folge publiziert wurden. Generell behält Klein die Schundgenres als thematisches und strukturgebendes Element bei: in *Barbar Rosa* (2001) ist es der Detektivroman im Stil der *hard-boiled-school*, in *Die Sonne scheint uns* (2004) der Horrroman, in *Sünde Güte Blitz* (2007) die Science-Fiction mit Anleihen des Arztromans und im *Roman unserer Kindheit* (2010) der Freundschaftsroman im Stil Enid Blytons. Goetz setzt ab 2000 seine Gegenwartsdokumentationen mit dem Werkkomplex *Schlucht* als „Erkundung der Nullerjahre“⁶⁹⁸ fort, jedoch mit anderem Gestus: Er sucht verstärkt den journalistischen Zugang zu Milieus mit ebenso stärker realistischen Zug im Stil von Reportagen – dies aber mit unterschiedlichem Erfolg. Nach einem gescheiterten Versuch eines Romans über die Zusammenhänge zwischen Politik und

⁶⁹⁸ So der Klappentext von *Johann Holtrop*: Goetz (2012).

Journalismus⁶⁹⁹ wendet er sich unter dem Titel *Klage* zunächst wieder seinem gewohnten Medium ‚Blog‘ zu, das wie *Abfall für alle* anschließend (2008) auch in Buchform erscheint. Erst danach gelingt ihm mit *loslabern* (2009) eine milieuspezifische Darstellung, da er sich im bekannten Umfeld bewegt – Goetz kann nicht schreiben ohne Rainald. Mit *Johann Holtrop* (2012) schließlich liefert Goetz nicht nur einen umfangreichen Roman, sondern greift auch die in den Nullerjahren virulente Wirtschaftsthematik auf.

Für einige der untersuchten Autoren war lediglich die Erprobung des mediologischen Erzählens interessant, die reine Reproduktion bietet zu wenig Innovation, um weiterhin allein zu tragen. Bei den Autoren, die das Verfahren beibehalten, wird die Innovation meist über eine Variation des Stoffes erreicht. Ob das Verfahren verworfen, weiterentwickelt oder beibehalten wird, in allen Fällen bleibt das Phänomen des mediologischen Erzählens literaturgeschichtlich an seinen Entstehungszeitraum in den neunziger Jahren geknüpft.

⁶⁹⁹ Vgl. Goetz' eigene Aussage in Amend (2010).

Siglenverzeichnis

Marcel Beyer

- BM Das Menschenfleisch. Roman, Frankfurt a. M. 1991.
BF Flughunde. Roman, Frankfurt a. M. 1995.
BS Spucke. Zur Geschichte eines ungeschriebenen Gedichts. In: FAZ, Nr. 32, 08.02.1999, S. 50.
BK Furby. König Ubus Enkel. In: FAZ, Nr. 120, 25.05.2004, S. 44.
BA Das sowjetische Appartement. In: ders.: Nonfiction. Köln 2003, S. 176-197.

Ulrike Draesner

- DL Lichtpause. Roman, Berlin 1998.

Rainald Goetz

- GS Subito. In: ders.: Hirn. Frankfurt a. M. 1986, S. 9-21. [zuerst in: Klagenfurter Texte zum Ingeborg-Bachmann-Preis (1983), S. 65-77.]
GI Irre. Roman, Frankfurt a. M. 1983.
GR Rave. Erzählung, Frankfurt a. M. 1998.
GA Abfall für alle. Roman eines Jahres, Frankfurt a. M. 1999.
GJ Jahrzehnt der schönen Frauen. Berlin 2001.

Thomas Hettche

- HL Ludwig muß sterben. Roman, Frankfurt a. M. 1989.
HI Inkubation. Frankfurt a. M. 1991.
HN NOX. Roman, Frankfurt a. M. 1995.
HA Animationen. Köln 1999.

Georg Klein

- KH Heil. Erzählung. In: manuskripte 36 (1996), H. 131, S. 87-91.
KL Libidissi. Roman, Berlin 1998.
KA Anrufung des Blinden Fisches. Erzählungen, Berlin 1999.

Thomas Meinecke

- MK Mit der Kirche ums Dorf. Kurzgeschichten, Frankfurt a. M. 1986.
MC The Church of John F. Kennedy. Roman, Frankfurt a. M. 1996.
MT Tomboy. Roman, Frankfurt a. M. 1998.
MM Mode & Verzweigung. Frankfurt a. M. 1998.
MI Ich als Text. In: NDL 48 (2000), H. 4, S. 183-189.

Andreas Neumeister

- NG Gut laut. Roman, Frankfurt a. M. 1998.

Patrick Roth

- RR Riverside. Christusnovelle, Frankfurt a. M. 1991.
RJ Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten. Seelenrede, Frankfurt a. M. 1993.
RH Johann Peter Hebels Hollywood oder Freeway ins Tal von Balzac. In: ders.: Riding with Mary. 10 mal Sehnsucht, Frankfurt a. M. 2003, S. 9-33. [Basiert auf einer Rede Roths, gehalten am 20. Oktober 1995]
RT Ins Tal der Schatten. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 2005.
RV Vorwort. In: Edgar Allan Poe: Shadow / Schatten. Englisch / deutsch, in der Übertragung von Arno Schmidt, hg. und mit einem Vorwort versehen von Patrick Roth, Frankfurt a. M./Leipzig 2006, S. 9-17.

Peter Stamm

- SA Agnes. Roman, Zürich/Hamburg 1998.

Marlene Streeruwitz

- SN Nachwelt. Roman, Frankfurt a. M. 1999.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 1970.
- Altenburg, Matthias: Kampf den Flaneuren. Matthias Altenburg über Deutschlands junge, lahme Dichter. In: Der Spiegel, Nr. 42, 12.10.1992, S. 308b-310a.
- Augustinus, Aurelius: Bekenntnisse, übers. v. Wilhelm Thimme, München 1982.
- Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: dies.: Werke. Hg. v. Christine Koschel u. a., Bd. 4: „Essays, Reden, vermischte Schriften“, München 1978, S. 255-277.
- Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Holger Hof, Bd. VI: Prosa 4 „1951-1956“, Stuttgart 2001, S. 9-44.
- Beyer, Marcel: Das Menschenfleisch. Roman, Frankfurt a. M. 1991.
- Beyer, Marcel: Flughunde. Roman, Frankfurt a. M. 1995.
- Beyer, Marcel: Spucke. Zur Geschichte eines ungeschriebenen Gedichts. In: FAZ, Nr. 32, 08.02.1999, S. 50.
- Beyer, Marcel: Thomas Kling: Haltung. In: Thomas Kling. text+kritik. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2000, S. 70-78.
- Beyer, Marcel: Furby. König Ubus Enkel. In: FAZ, Nr. 120, 25.05.2004, S. 44.
- Beyer, Marcel: Nonfiction. Köln 2003.
- Beyer, Marcel: Nachwort. In: ders.: Flughunde. Roman, Frankfurt a. M. 2012, S. 285-293.
- Beyer, Marcel; Kling, Thomas: Das Eingemachte – Smalltalk 91. Thomas Kling und Marcel Beyer talken über MUSIK. In: Konzepte. Magazin für eine junge Literatur 1991, H. 10, S. 52-61.
- Dean, Martin R.; Hetteche, Thomas; Politycki, Matthias; Schindhelm, Michael: Was soll der Roman? In: DIE ZEIT, Nr. 26, 23.06.2005.
- Draesner, Ulrike: Lichtpause. Roman, Berlin 1998.
- Draesner, Ulrike: Atem, Puls und Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache. In: Lettre (1999), H. 44, S. 62-66.
- Dr. Motte: „Wir donnerten unseren Sound in die Stadt.“ In: Spiegel-Online, 01.07.2009. Online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/einestages/20-jahre-love-parade-a-949857.html>, zuletzt geprüft am 2014-06-02.
- Faulkner, William: Faulkner in the University. Class Conferences at the University of Virginia 1957-1958, hg. v. Frederick L. Gwynn und Joseph L. Blotner, Charlottesville 1977.
- Fontane, Theodor: Effi Briest. Stuttgart 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Eine Tragödie. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. v. Erich Trunz, Bd. 3: „Dramatische Dichtungen I“, 11., neu bearb. Aufl., München 1981, S. 7-364.
- Goetz, Rainald: Subito. In: Klagenfurter Texte zum Ingeborg-Bachmann-Preis (1983), S. 65-77.
- Goetz, Rainald: Hirn. Frankfurt a. M. 1986.
- Goetz, Rainald: Irre. Roman, Frankfurt a. M. 1983.

- Goetz, Rainald: Dekonspiratione. Erzählung, Frankfurt a. M. 1998.
- Goetz, Rainald: Rave. Erzählung, Frankfurt a. M. 1998.
- Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres, Frankfurt a. M. 1999.
- Goetz, Rainald: Celebration. Texte und Bilder zur Nacht, Frankfurt a. M. 1999.
- Goetz, Rainald: Jahrzehnt der schönen Frauen. Berlin 2001.
- Grünbein, Durs: Drei Briefe. In: Sprache im technischen Zeitalter (1992), H. 122, S. 172-180.
- Gutzkow, Karl Ferdinand: Die Ritter vom Geiste. Roman in neun Büchern. Erstes Buch. Zweites Buch. Drittes Buch. In: Die Ritter vom Geiste, hg. v. Thomas Neumann. Roman in neun Büchern, Frankfurt a. M. 1998.
- Haas, Wolf: Komm, süßer Tod. Reinbek bei Hamburg 1998.
- Hettche, Thomas: Ludwig muß sterben. Roman, Frankfurt a. M. 1989.
- Hettche, Thomas: Inkubation. Frankfurt a. M. 1991.
- Hettche, Thomas: Always ultra. Hettche versus Altenberg: Gegen eine Sprache ohne Zauber. In: taz, 22.11.1992, S. 34.
- Hettche, Thomas: NOX. Roman, Frankfurt a. M. 1995.
- Hettche, Thomas: Animationen. Köln 1999.
- Hettche, Thomas: Der Fall Arbogast. Kriminalroman, Köln 2001.
- Hofmannsthal, Hugo von: Reise im nördlichen Afrika. In: ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hg. v. Herbert Steiner. Prosa IV, Frankfurt a. M. 1955, S. 244-262.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, hg. v. Bernd Schoeller. Bd. 7: „Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen“, Frankfurt a. M. 1979.
- Hölderlin, Friedrich: Patmos-Hymne. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Friedrich Beißner, Bd. 2: „Gedichte nach 1800“, Stuttgart 1951, S. 165-172.
- Illies, Florian: Generation Golf. Eine Inspektion, Frankfurt a. M. 2000.
- Joyce, James: Stephen Hero, New York 1963.
- Klein, Georg: Heil. Erzählung. In: manuskripte 36 (1996), H. 131, S. 87-91.
- Klein, Georg: Libidissi. Roman, Berlin 1998.
- Klein, Georg: Anrufung des Blinden Fisches. Erzählungen, Berlin 1999.
- Klein, Georg: Das fremde Meer in unseren Köpfen. Der Mann für die Zukunft: Zum Tod des spekulativen Schriftstellers Stanislaw Lem. In: SZ, Nr. 74, 29.03.2006, S. 11. [2006a]
- Klein, Georg: Unser amerikanisches Original. Eine Erinnerung an die Zukunft. In: Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11, hg. v. Jochen Vogt u. Alexander Stephan, München 2006, S. 449-459. [2006b]
- Klein, Georg: Die Logik der Süße. Erzählungen, Reinbek bei Hamburg 2010.
- Klein, Georg: Schund & Segen. Siebenundsiebzig abverlangte Texte, Reinbek bei Hamburg 2013.
- Kracht, Christian: Faserland. Roman, Köln 1995.
- Kuckart, Judith: Küsse im Hausflur. Fortsetzungsroman (4). In: DIE ZEIT, Nr. 5, 28.01.1999.
- Le Carré, John: Der Spion, der aus der Kälte kam. Übers. v. Sabine Roth, Berlin 2013.
- Mein, Wolf; Wegen, Lisa: Die Pop-Kommune. Ein Report, München 1971.
- Meinecke, Thomas: Mit der Kirche ums Dorf. Kurzgeschichten, Frankfurt a. M. 1986.
- Meinecke, Thomas: Alles Mist. Thomas Meinecke über den Schwachsinn einer eigenständigen deutschen Popkultur. In: Spiegel Special (1994), H. 2, S. 83.

- Meinecke, Thomas: *The Church of John F. Kennedy*. Roman, Frankfurt a. M. 1996.
- Meinecke, Thomas: *Tomboy*. Roman, Frankfurt a. M. 1998.
- Meinecke, Thomas: *Mode & Verzweiflung*. Frankfurt a. M. 1998.
- Meinecke, Thomas: *Ich als Text*. In: *NDL* 48 (2000), H. 4, S. 183-189.
- Meinecke, Thomas: *Hellblau*. Frankfurt a. M. 2001.
- Menasse, Robert: *Sinnliche Gewißheit*. Roman, Frankfurt a. M. 1988.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 1978. [1978a]
- Musil, Robert: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, Reinbek bei Hamburg 1978. [1978b]
- Neumeister, Andreas: *Gut laut*. Roman, Frankfurt a. M. 1998.
- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*. In: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Abt. VI, Bd. 2: „Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral (1886-1887)“, Berlin 1968, S. 258-430.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. In: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Abt. V, Bd. 2: „Nachgelassene Fragmente, Frühjahr 1881 bis Sommer 1882“, Berlin 1973, S. 11-335.
- Nietzsche, Friedrich: *Brief an Heinrich Köselitz von Ende Februar 1882*. In: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6: „Januar 1880 - Dezember 1884“, München 2003, S. 172.
- Ovid: *Metamorphosen*. Übers. und hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.
- Platon: *Meisterdialoge*. Phaidon, Symposium, Phaidros, übers. v. Rudolf Rufener, Zürich/München 1958.
- Politycki, Matthias: *Kalbfleisch mit Reis! Die literarische Ästhetik der 78-er Generation*. In: *Schreibheft* 50 (1997), S. 3-9.
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 1: „Unterwegs zu Swann“. In: *ders.: Werke II*. Hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a. M. 2002. [2002a]
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 7: „Die wiedergefundene Zeit“. In: *ders.: Werke II*. Hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a. M. 2002. [2002b]
- Rilke, Rainer Maria: *Ur-Geräusch*. In: *ders.: Werke*. Hg. v. Manfred Engel u. a., Bd. 4: „Schriften“, hg. v. Horst Nalewski, Frankfurt a.M./Leipzig 1996, S. 103-113.
- Roth, Patrick: *Riverside*. Christusunovelle, Frankfurt a. M. 1991.
- Roth, Patrick: *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten*. Seelenrede, Frankfurt a. M. 1993.
- Roth, Patrick: *Corpus Christi*. Frankfurt a. M. 1996.
- Roth, Patrick: *Meine Reise zu Chaplin*. Ein Encore, Frankfurt a. M. 1997.
- Roth, Patrick: *Riding with Mary*. 10 mal Sehnsucht, Frankfurt a. M. 2003.
- Roth, Patrick: *Ins Tal der Schatten*. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 2005.
- Roth, Patrick: *Vorwort*. In: *Edgar Allan Poe: Shadow / Schatten*. Englisch / deutsch, in der Übertragung v. Arno Schmidt, hg. u. mit einem Vorwort versehen v. Patrick Roth, Frankfurt a. M./Leipzig 2006, S. 9-17.
- Sloterdijk, Peter: *Anmerkungen eines nicht mehr Unpolitischen*. In: *FAZ*, Nr. 139, 19.06.2013.
- Sloterdijk, Peter: *Du mußt dein Leben ändern*. Über Anthropotechnik, Frankfurt a. M. 2009.
- Stamm, Peter: *Agnès*. Roman, Zürich/Hamburg 1998.
- Streeruwitz Marlene: *Lisa's Liebe*. Romansammelband, Frankfurt a. M. 1996.
- Streeruwitz Marlene: *Nachwelt*. Roman, Frankfurt a. M. 1999.

- Woolf, Virginia: *To the lighthouse*, London 1977.
Zweig, Stefan: *Sternstunden der Menschheit. Zwölf historische Miniaturen*,
Frankfurt a. M. 1997.

Forschung

- Abraham, Ulf: *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*,
Berlin 2012.
- Alt, Peter-André: *Franz Kafka. Der ewige Sohn. Eine Biographie*, 2. Aufl., München 2008.
- Amend, Christoph: „Nein. Ja. Freude“. Was macht ein vielfach ausgezeichneter
Schriftsteller, wenn er nach jahrelanger Arbeit an einem Roman merkt: Aus dem
Buch wird nichts? Ein Gespräch mit Rainald Goetz. In: *Zeit-Magazin* 2010, H. 37.
Online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/2010/37/Interview-Rainald-Goetz>, zuletzt
aktualisiert am 10.09.2010, zuletzt geprüft am 04.12.2016.
- Andre, Thomas: *Kriegskinder und Wohlstandskinder. Die Gegenwartsliteratur als Antwort
auf die Literatur der 68er*, Heidelberg 2011.
- Antonsen, Jan Erik: *Pastiche*. In: *REA*. Bd. 3: P-Z, hg. v. Jan-Dirk Müller,
Berlin/New York 2003, S. 34ff.
- Anz, Thomas (Hg.): „Es geht nicht um Christa Wolf“. *Der Literaturstreit im vereinten
Deutschland*, München 1991.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Sonderband: Pop-Literatur. text+kritik. Zeitschrift für
Literatur*, München 2003.
- Assheuer, Thomas: *Ekstase, Befreiung, Glück. Gespräch mit Maximilian Lenz alias
Westbam*. In: *Zeit-Magazin* (1997), H. 46, S. 32-37.
- Assmann, Aleida: *Jordan und Helikon – der Kampf der zwei Kulturen in der
abendländischen Tradition*. In: *Bibel und Literatur*. Hg. v. Jürgen Ebach und Richard
Faber, München 1995, S. 97-111.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen
Gedächtnisses*, München 1999.
- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und
Geschichtspolitik*, München 2006.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in
frühen Hochkulturen*, München 1999.
- Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1988.
- Auerochs, Bernd: *Literatur und Religion*. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*.
Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 4., völlig neu bearb. Aufl.,
hg. v. Hans Dieter Betz u. a., Bd. 5: L-M, Tübingen 2002, Sp. 391-403.
- Balke, Friedrich; Siegert, Bernhard; Vogl, Joseph (Hg.): *Mediengeschichte ‚nach‘ Friedrich
Kittler*, München 2013.
- Balzer, Jens: *Konzept-Sex mit Vivian. Thomas Meineckes ‚Tomboy‘ umkreist Kabale und
Liebe im Studentenmilieu*. In: *Berliner Zeitung*, Nr. 232, 06.10.1998, S. VI.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1970.
- Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Übers. v. Jürgen Hoch, München 1978.

- Barthes, Roland: L'effet de réel. In: ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Éric Marty, Bd. 2, Paris 1994, S. 479-484.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors [1968]. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko, Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Bartl, Gerald: Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, Würzburg 2002.
- Baßler, Moritz: Der Deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, München 2002.
- Baßler, Moritz: „Watch out for die American subtitles!“ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma. In: Sonderband: Pop-Literatur. text+kritik. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2003, S. 279-292.
- Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie, Tübingen 2005.
- Baßler, Moritz: Moderne und Postmoderne. Über die Verdrängung der Kulturindustrie und die Rückkehr des Realismus als Phantastik. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, hg. v. Sabina Becker und Helmuth Kiesel, Berlin/New York 2007, S. 435-450.
- Baßler, Moritz: „Have a nice apocalypse!“ Parahistorisches Erzählen bei Christian Kracht. In: Utopie und Apokalypse in der Moderne, hg. v. Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel, München 2010, S. 257-272.
- Baßler, Moritz: Realismus – Serialität – Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000, hg. v. Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann, Berlin/Boston 2013, S. 31-46.
- Baßler, Moritz; Giacobazzi, Cesare; Kleinschmidt, Christoph; Waldow, Stephanie (Hg.): (Be-)richten und Erzählen. Literatur als gewaltfreier Diskurs? München 2011.
- Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod. München 1982.
- Baudrillard, Jean: Die Simulation. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hg. v. Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 153-162.
- Baudrillard, Jean: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Leipzig 1990, S. 214-228.
- Baumgart, Reinhard: Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare, München/Wien 1994.
- Baumgartner, Wilhelm: Evidenz. In: Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen, hg. v. Peter Precht und Franz-Peter Burkhard, 3., erw. u. akt. Aufl., Stuttgart/Weimar 2008, S. 171.
- Becker, Jens-Peter: Der englische Spionageroman. Historische Entwicklung, Thematik, literarische Form, München 1973.
- Becker, Jens-Peter: Spion. In: Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, hg. v. Hans-Otto Hügel, Stuttgart 2003, S. 425-430.
- Bekes, Peter: „Ab diesem Punkt spricht niemand mehr“. Aspekte der Interpretation von Marcel Beyers Roman „Flughunde“ im Unterricht. In: DU 51 (1999), H. 4, S. 59-69.
- Benjamin, Walter: Gewohnheit und Aufmerksamkeit. In: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4.1: „Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen“, Frankfurt a. M. 1972, S. 407f.

- Beßlich, Barbara: Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung. Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser. In: *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, hg. v. Barbara Beßlich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand, Berlin 2006, S. 35-52.
- Beßlich, Barbara; Grätz, Katharina; Hildebrand, Olaf (Hg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006.
- Beyer, H.: Schundliteratur. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. v. Paul Merker und Wolfgang Stammler, Bd. 3: Rahmenerzählung-Zwischenakt, Berlin 1928/1929, S. 201ff.
- Bianca, Stefano: *Architektur und Lebensform in der islamischen Stadt*, Zürich 1975.
- Biller, Maxim: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm. In: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, hg. v. Andrea Köhler und Rainer Moritz, Leipzig 1998, S. 62-71.
- Binczek, Natalie: Der ärztliche Blick zwischen Wahrnehmung und Lektüre. Taktilität bei Gottfried Benn und Rainald Goetz. In: *LiLi 30* (2000), H. 117, S. 78-102.
- Bischoff, Doerte: *Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Nooteboom, Parei und Hetteche*. In: *Gegenwartsliteratur: ein germanistisches Jahrbuch 4* (2005), S. 111-142.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt a. M. 1973.
- Bluhm, Lothar: Standortbestimmungen. Anmerkungen zu den Literaturstreits der 1990er Jahre in Deutschland. Eine kulturwissenschaftliche Skizze. In: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, hg. v. Clemens Kammler und Torsten Pflugmacher, Heidelberg 2004, S. 61-73.
- Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M. 1979.
- Bode, Christoph: *Der Roman*. Eine Einführung, 2., akt. u. erw. Aufl., Tübingen/Basel 2011.
- Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*, hg. v. Andreas Erb, Hannes Krauss und Jochen Vogt, Opladen 1998, S. 9-31.
- Bohley, Johanna; Schöll, Julia: Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts – Eine Einleitung. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, hg. v. Julia Schöll und Johanna Bohley, Würzburg 2011, S. 9-20.
- Böhmer, Daniel-Dylan: Der großer Crash. In: *Kultur-Spiegel 3* (2003), S. 12-15.
- Böhn, Andreas: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin 2001.
- Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.
- Bohrer, Karl Heinz: Erinnerung an Kriterien. Vom Warten auf den deutschen Zeitroman. In: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, hg. v. Andrea Köhler und Rainer Moritz, Leipzig 1998, S. 137-150.
- Bohrer, Karl Heinz; Scheel, Kurt (Hg.): *Postmoderne. Eine Bilanz*, Merkur 52 (1998), Sonderheft.
- Bolz, Norbert: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, München 1993.

- Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Wien 2004.
- Böttiger, Helmut: Theorie ist Pop. Eine Tonspur geht in die andere über: Thomas Meineckes Roman „Tomboy“. In: FR, Nr. 200, 29.08.1998, S. ZB4.
- Böttiger, Helmut: Georg Klein, Schundautor. Aus einem kleinen Kanon schlechter Bücher (20 und Schluss). In: FR, Nr. 53, 03.03.2001, S. 23.
- Braun, Michael: Der poetische Augenblick. Essays zur Gegenwartsliteratur, Berlin 1986.
- Braun, Michael: „Gebt mir den ‚Mensch‘ zu lesen, wenn ihr Menschen lesen wollt“. Zur Renaissance biblischer Figuren bei Patrick Roth und Thomas Hürlimann. In: Wirkendes Wort 54 (2004), H. 3, S. 435-448.
- Braun, Michael: Patrick Roths literarische Bibel-Archäologie. In: Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood, hg. v. Georg Langenhorst, Münster 2005, S. 16-21.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Köln/Weimar 2010. [2010a]
- Braun, Michael: Erinnerung und Mythos in Patrick Roths Seelenrede „Johnny Shines“. In: Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth, hg. v. Michaela Kopp-Marx, Würzburg 2010, S. 113-127. [2010b]
- Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995.
- Briegleb, Klaus; Weigel, Sigrid (Hg.): Gegenwartsliteratur seit 1968. München/Wien 1992.
- Brittnacher, Hans Richard; May, Markus (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013.
- Brodowsky, Paul; Klupp, Thomas (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft, Frankfurt a. M./New York 2010.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.
- Brueggemann, Aminia: Identity construction and Computers in Thomas Hettche's novel „Nox“. In: The German Quarterly 72 (1999), S. 340-348.
- Bullivant, Keith: Jesus meets Hollywood: Patrick Roth's „Resurrection“ Trilogy. In: Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth, hg. v. Michaela Kopp-Marx, Würzburg 2010, S. 17-30.
- Bunia, Remigius: Überlegungen zum Begriff des Realimus. Am Beispiel von Uwe Johnsons „Jahrestage“ und Rainald Goetz' „Abfall für alle“. In: LiLi 35 (2005), H. 139, S. 134-152.
- Bunia, Remigius: Fiktion als Darstellung. Von der Wirklichkeit in der Literatur, von Ferienparks und Versuchslaboren. In: LiLi 40 (2010), H. 157, S. 148-160.
- Burkhart, Ford: Edward F. Edinger, 75, Analyst and Writer on Jung's Concepts. In: The New York Times, 02.08.1998. Online verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/1998/08/02/us/edward-f-edinger-75-analyst-and-writer-on-jung-s-concepts.html>, zuletzt geprüft am 2014-09-10.
- Bush, John: [Rezension zu Westbam: We'll never stop living this way]. Online verfügbar unter: <https://www.allmusic.com/album/well-never-stop-living-this-way-mw0000246028>, k. A. zur Veröffentlichung der Rezension [Album-Release am 06.09.1999], zuletzt geprüft am 27.11.2016.

- Büsser, Martin: „Ich steh auf Zerfall“. Die Punk- und New-Wave-Rezeption in der deutschen Literatur. In: Sonderband: Pop-Literatur. text+kritik. Zeitschrift für Literatur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 2003, S. 149-157.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übers. v. Kathrina Menke, Frankfurt a. M. 1991.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, übers. v. Karin Würdemann, Berlin 1995.
- Butor, Michel: Der Roman als Suche. In: ders.: Die Alchemie und ihre Sprache. Übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a. M./Paris 1984, S. 53-60.
- Cambi, Fabrizio (Hg.): Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung, Würzburg 2008.
- Catani, Stephanie: „Ich bin natürlich erstmal für Klischees.“ Georg Kleins Spiel mit dem Detektiv-Genre in „Barbar Rosa“. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 77-89.
- Cawelti, John G.: Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture, Chicago 1976.
- Chilese, Viviana; Beyer, Marcel: Flughunde. In: Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur, hg. v. Heribert Tommek u. a., Berlin/Boston 2015, S. 337-344.
- Combrink, Thomas: On the long run. Georg Klein im Interview. In: Titel-Magazin, 24.05.2004. Online verfügbar unter: <http://titelmagazin.com/artikel/19/1304.html>, zuletzt geprüft am 26.09.2014.
- Debray, Régis: Für eine Mediologie. In: Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, hg. v. Claus Pias u. a., Stuttgart 1999, S. 67-75.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1977.
- Derrida, Jaques: Signatur, Ereignis, Kontext. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Übers. v. Gerhard Ahrens, hg. v. Peter Engelmann, Wien 1999, S. 325-351.
- Derrida, Jaques: Limited inc. Übers. v. Werner Rappl, hg. v. Peter Engelmann, Wien 2001.
- Deupmann, Christoph: „Es gibt keine Spur mehr jenseits der Speicher.“ Zur Paradoxie von Sehen und Erzählen in Thomas Hettches „NOX“. In: Paradoxien der Wiederholung. Hg. v. Robert André und Christoph Deupmann, Heidelberg 2003, S. 193-214.
- Deupmann, Christoph: Ereignisgeschichten. Zeitgeschichte in literarischen Texten von 1968 bis zum 11. September 2001, Göttingen 2013.
- Diederichsen, Diedrich: Nette Aussichten in den Schützengraben der Nebenkriegsschauplätze – über Freund und Feind, Lüge und Wahrheit und andere Kämpfe an der Pop-Front. In: Staccato. Musik und Leben, hg. v. Diedrich Diederichsen, Heidelberg 1982, S. 85-101.
- Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik, Köln 2014.
- Dittberner, Hugo; Martus, Steffen; Ruckaberle, Axel; Scheffel, Michael; Stockinger, Claudia; Töteberg, Michael (Hg.): Zukunft der Literatur, München 2013.
- Doktor, Thomas; Spies, Carla: Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie, Opladen 1997.
- Döring, Jörg; Jäger, Christian; Wegmann, Thomas (Hg.): Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert, Opladen 1996.

- Dube, Christian: Religiöse Sprache in Reden Adolf Hitlers. Analysiert an Hand ausgewählter Reden aus den Jahren 1933 – 1945, Norderstedt 2004.
- Durst, Uwe: Zur Poetik der parahistorischen Literatur. In: *Neohelicon* 31 (2004), H. 2, S. 201-220.
- Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. Übers. v. Burkhard Kroeber, München/Wien 1984.
- Erb, Andreas; Krauss, Hannes; Vogt, Jochen (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre, Opladen 1998.
- Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, Berlin 2005.
- Fahle, Oliver: Zur Einführung. In: *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, hg. v. Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel, Stuttgart 1999, S. 13-17.
- Feldmann, Lucie; Feldmann, Joachim: „Ich bin ein bescheidener Autor.“ Interview mit Georg Klein. In: *Am Erker* (2000), H. 40. Online verfügbar unter: http://www.am-erker.de/int40_klein.php, zuletzt geprüft am 20.10.2014.
- Feulner, Gabriele S.: Vom Medienpessimismus zur Medienaffirmation. Zum Paradigmenwechsel im Medialitätsdiskurs der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Peter Handke und Rainald Goetz. In: *Vom Wettstreit der Künste zum Kampf der Medien? Medialitätsdiskurse im Wandel der Zeiten ; Beiträge des 2. Giessener Studierendenkolloquiums vom 27. bis 29.10.2006 ; IGNIS – Initiative Giessener Studierender zum Erwerb interdisziplinärer Schlüsselqualifikationen*, hg. v. Mario Baumann, Marburg 2008, S. 225-244.
- Fischer, Bernhard: Von der Ars zur Ästhetischen Evidenz. Überlegungen zur Entwicklung der Poetologie von Gottsched bis Lessing. In: *ZfdPh* 109 (1990), H. 4, S. 481-502.
- Fluck, Winfried: Ästhetische Konzepte in der Geschichte der US-amerikanischen Populärkultur. In: *Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*, hg. v. Kaspar Maase, Frankfurt a. M. 2008, S. 58-76.
- Flusser, Vilém: Digitaler Schein. In: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, hg. v. Florian Rötzer, Frankfurt a. M. 1991, S. 147-159.
- Förster, Nikolaus: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre, Darmstadt 1999.
- Foucault, Michel: Nachwort. In: *Die Versuchung des heiligen Antonius*. Übers. v. Barbara u. Robert Picht, Frankfurt a. M. 1966, S. 215-251.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1971.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1991.
- Frank, Manfred; Kittler, Friedrich A.; Weber, Samuel (Hg.): *Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik*, Olten/Freiburg i. Br. 1980. [1980a]
- Frank, Manfred; Kittler, Friedrich A.; Weber, Samuel: Vorstellung. In: *Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik*, hg. v. Manfred Frank, Friedrich A. Kittler und Samuel Weber, Olten/Freiburg i. Br. 1980, S. 7f. [1980b]
- Freund, Wieland; Freund, Winfried (Hg.): *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München 2001.

- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 2., erw. Aufl., Tübingen 1965.
- Gadamer, Hans-Georg: Text und Interpretation. In: Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte, hg. v. Philippe Forget, München 1984, S. 24-55.
- Gansel, Carsten; Herrmann, Elisabeth (Hg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, Göttingen 2013.
- Gansel, Carsten; Zimniak, Paweł (Hg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, Göttingen 2010.
- Garhammer, Erich; Zelinka, Udo (Hg.): „Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen“. Biblische Spuren in der modernen Literatur, Paderborn 2003.
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, übers. v. Brigitte Luchesi, Rolf Bindemann, Frankfurt a. M. 1987.
- Geier, Andrea: Poetiken der Identität und Alterität. Zur Prosa von Terézia Mora und Thomas Meinecke. In: Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, hg. v. Evi Zemanek und Susanne Krones, Bielefeld 2008, S. 123-137.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1992.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1993.
- Gernhardt, Robert: Wege zum Ruhm. In: Von Autoren und Büchern. Gespräche mit Schriftstellern, hg. v. Klaus Bednarz und Gisela Marx, Hamburg 1997, S. 31-36.
- Giesecke, Michael: Sinnenwandel, Sprachwandel, Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft, Frankfurt a. M. 1992.
- Glaser, Peter: Neue deutsche Wanderdüne. Attrappe einer Kulturgeschichte von neulich in 6 Hirnlego-Bausätzen aus den Bereichen Literatur und Neue (Deutsche) Welle. In: Das Schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984, hg. v. Jochen Hörisch und Hubert Winkels, Düsseldorf 1985, S. 231-247.
- Good, Merle; Good, Phyllis: 20 Most Asked Questions about the Amish and Mennonites, Lancaster PA 1979.
- Görtz, Franz Josef; Hage, Volker; Wittstock, Uwe: Deutsche Literatur 1992. Jahresüberblick, Stuttgart 1993.
- Gottwald, Herwig: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Studien zu Christoph Ransmayr, Peter Handke, Botho Strauss, George Steiner, Patrick Roth und Robert Schneider, Stuttgart 1996.
- Grabienski, Olaf; Huber, Till; Thon, Jan-Noël (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, Berlin/New York 2011.
- Graevenitz, Gerhart von: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Stuttgart 1987.
- Grice, H. Paul: Logik und Konversation. In: Sprachwissenschaft. Ein Reader, hg. v. Ludger Hoffmann, Berlin/New York 1996, S. 163-182.
- Grimm, Gunter E.; Schärf, Christian (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen, Bielefeld 2008.
- Grizelj, Mario: Kybernetik. In: Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 229.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt a. M. 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Berlin 2012.

- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988.
- Habermann, Frank: *Zu einer Poetologie der Präsenz. Theorie – Metaphysik – Unsagbarkeit*. In: *Wider die Repräsentation. Präsenz/z Erzählen in Literatur, Film und Bildender Kunst*, hg. v. Tanja Prokić, Anne Kolb und Oliver Jahraus, Frankfurt a. M. 2011, S. 21-48.
- Hage, Volker: *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst*. In: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, hg. v. Andrea Köhler und Rainer Moritz, Leipzig 1998, S. 28-41.
- Hage, Volker: *Letzte Tänze, erste Schritte. Deutsche Literatur der Gegenwart*, München 2007.
- Hagedstedt, Lutz: *Avantgarde und Aktualität. Rainald Goetz' „Gelehrte Poesie“*. In: *Alternde Avantgarden*, hg. v. Alexandra Pontzen, Heidelberg 2011, S. 105-120.
- Hagedstedt, Lutz: *Der Lauf der Dinge. Anmerkungen zur kybernetischen Erzählmaschine „Georg Klein“*. In: *„Wie in luzidem Schlaf“*. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 57-69.
- Hart Nibbrig, Christiana L.: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a. M. 1985.
- Hartmann, Frank: *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien 2003.
- Hartwig, Ina: *Das Geheimfach ist offen. Über Literatur*, Frankfurt a. M. 2012.
- Hauskeller, Christine: *Das paradoxe Subjekt. Widerstand und Unterwerfung bei Judith Butler und Michel Foucault*, Tübingen 2000.
- Heckmann, Andreas: *libidissi@berlin//tiflis//alphaville//delete*. In: *Am Erker 21* (1998), H. 36, S. 131f.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes* [Bd. 3]. In: *ders.: Werke*. Frankfurt a. M. 1986. [1986]
- Heinemann, Wolfgang: *Isotopie*. In: *REA*. Bd. 2: H-O, hg. v. Harald Fricke, Berlin/New York 2000, S. 191f.
- Herholz, Gerd (Hg.): *Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren*, Essen 1998.
- Herrmann, Meike: *Die Historisierung hat begonnen. Die Gegenwartsliteratur seit 1990 als Gegenstand der Lektüre und Forschung*. In: *ZfG XVI* (2006), H. 1, S. 109-118.
- Herzfeld, Gregor: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007.
- Hickethier, Knur: *Intermedialität und Fernsehen – technisch-kulturelle und medienökonomische Aspekte*. In: *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, hg. v. Joachim Paech und Jens Schröter, München 2008, S. 449-459.
- Hielscher, Martin: *Aus dem Regen zurück. Die neue Lebendigkeit der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *Kunst & Kultur 6* (1999), H. 8, S. 31-33.
- Hirsbrunner, Theo: *Claude Achille Debussy*. In: *Komponisten-Lexikon. 350 werkgeschichtliche Portraits*, hg. v. Horst Weber, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 148-153.
- Hitzler, Ronald; Pfadenhauer, Michaela: *„Vergesst die Party nicht!“ Das Techno-Publikum aus der Sicht der Szene-Macher*. In: *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1:*

- Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, hg. v. Herbert Willems, Wiesbaden 2009, S. 377-394.
- Hoesterey, Ingeborg: Pastiche. Cultural memory in art, film, literature, Bloomington 2001.
- Holzheimer, Sandro: „Ich stehe da genau in der Mitte“. Musikalische Poetik zwischen Präsenz und Repräsentation in Rainald Goetz' „Rave“ (1998). In: Transitträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. v. Andrea Bartl, Hanna Viktoria Becker und Raoul Schrott, Augsburg 2009, S. 191-211.
- Hörisch, Jochen: Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien, Frankfurt a. M. 2001.
- Hörisch, Jochen; Wetzel, Michael (Hg.): Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870 bis 1920, München 1990.
- Horstkotte, Silke: Marcel Beyer: Rhythmisität (und Exhumierung). In: Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben, hg. v. Alo Allkemper, Norbert Otto Eke und Hartmut Steinecke, München 2012, S. 299-314. [2012a]
- Horstkotte, Silke: Poetische Parusie. Zur Rückkehr der Religion in die Gegenwartsliteratur. In: ZfdPh 131 (2012), Sonderheft: „Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989“, S. 265-282. [2012b]
- Hügel, Hans-Otto: Romanheft. In: Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, hg. v. dems., Stuttgart 2003, S. 376-383.
- Hülshoff, Thomas: Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe, München 1999.
- Husserl, Edmund: Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917), hg. v. Rudolf Bernet, Hamburg 1985.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a. M. 1991.
- Jäger, Georg: Montage. In: REA. Bd. 2: H-O, hg. v. Harald Fricke, Berlin/New York 2000, S. 631ff.
- Jahraus, Oliver: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation, Weilerswist 2003.
- 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.
- Jannidis, Fotis: Literarisches Wissen und Cultural Studies. In: Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie, hg. v. Martin Huber und Gerhard Lauer, Tübingen 2000, S. 335-357.
- Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie, Berlin/New York 2004.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martínez, Matías; Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.
- Jauß, Hans-Robert: Mythen des Anfangs. Die geheime Sehnsucht der Aufklärung. In: Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft? Hg. v. Peter Kemper, Frankfurt a. M. 1989, S. 53-77.
- Jürgensen, Christoph: Ins Netz gegangen. Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, hg. v. Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, Heidelberg 2011, S. 405-422.

- Jürgensen, Christoph: „Ich bin kein unfaire Autor!“ Zu Georg Kleins Inszenierung von Autorschaft als Geburt aus dem Geiste der Schundlektüre. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 43-56.
- Jürgensen, Christoph; Kaiser, Gerhard (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011.
- Jürgensen, Christoph; Kaiser, Gerhard: Der Dichter als Kritiker und der Kritiker als Dichter. Schriftstellerische Inszenierungspraktiken um 1800 und 1900 am Beispiel von Friedrich Schiller und Alfred Kerr. In: DVjs 86 (2012), H. 1, S. 87-120.
- Jürgensen, Christoph; Kindt, Tom: „Schreibend fühle ich mich in der Verantwortung.“ Ein Gespräch mit Georg Klein. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 177-187.
- Jüttner, Andreas: „Die schönste Stimme, die je zu ihm gesprochen“. „Kelly oder Vom Treffen im kleinen Park“ – Zur Kraft der Stimme und des Sprechens bei Patrick Roth. In: Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth, hg. v. Michaela Kopp-Marx, Würzburg 2010, S. 191-214.
- Kaiser, Gerhard: Resurrection. Die Christustrilogie von Patrick Roth. Der Mörder wird der Erlöser sein, Tübingen/Basel 2008.
- Kämmerlings, Richard: Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89, Stuttgart 2011.
- Kammler, Clemens; Pflugmacher, Torsten (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven, Heidelberg 2004.
- Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a. M. 1982.
- Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph: Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt. In: Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulf, Berlin 1989, S. 1-10.
- Keller, Rudi: Zeichentheorie. Tübingen/Basel 1995.
- Kersten, Sonja: Mauerfall-, Post-DDR-, Vereinigungs-, Nachwende- oder doch Wendeliteratur? Eine kleine Expedition durch einen großen Begriffsdschungel. Online verfügbar unter: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21125, erschienen am 09.10.2015, zuletzt geprüft am 30.08.2016.
- Ketelsen, Uwe-K: Das völkisch-heroische Drama. In: Handbuch des deutschen Dramas. Hg. v. Walter Hinck, Düsseldorf 1980, S. 418-430.
- Kinder, Hermann: Von gleicher Hand. Aufsätze, Essays zur Gegenwartsliteratur und etwas Poetik, Eggingen 1995.
- Kindt, Tom: Die Vermessung der Deutschen. Zur Reflexion deutscher Identität in Romanen Georg Kleins, Daniel Kehlmanns und Uwe Tellkamps. In: ZfdPh 12 (2012), H. 2, S. 362-373.
- Kindt, Tom: German Fun? Die Deutschen im Werk Georg Kleins. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 119-129.
- Kittler, Friedrich A. (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme den Poststrukturalismus, Paderborn/München/Wien/Zürich 1980.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985.

- Kittler, Friedrich A.: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986.
- Kittler, Friedrich A.: Lullaby of Birdland. In: Dichter – Mutter – Kind, München 1991, S. 103-118.
- Kittler, Friedrich A.: Draculas Vermächtnis (über Bram Stoker, Dracula). In: ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig 1993, S. 11-57. [Aufsatz zuerst veröffentlicht in: Mit Lacan. Hg. v. Dieter Hombach, Berlin 1982, S. 103-136.] [1993a]
- Kittler, Friedrich A.: Der Gott der Ohren. In: ders.: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig 1993, S. 130-148. [Aufsatz zuerst veröffentlicht in: Das Schwinden der Sinne. Hg. v. Dietmar Kamper u. Christoph Wulfes, Frankfurt a. M. 1984, S. 140-155.] [1993b]
- Kittler, Friedrich A.; Turk, Horst: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt a. M. 1977.
- Klein, Christian: Erzählen und personale Identität. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 83-89.
- Kleinschmidt, Erich: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert, Göttingen 2004.
- Kluempers, John: [Rezension] Patrick Roth: Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten. In: Focus on Literatur 1 (1995), H. 2, S. 69ff.
- Knobloch, Hans-Jörg: Was bleibt? Eine Polemik. In: LiLi 31 (2001), H. 124, S. 46-55.
- Kobusch, Theo: Intuition. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 4: I-K, Darmstadt 1976, Sp. 524-540.
- Köhler, Andrea: Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens. In: NZZ, Nr. 69, 23.3.1995, S. 45.
- Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Leipzig 1998.
- Köhnen, Ralph: Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, Paderborn 2008.
- Köppe, Tilmann: Literatur als Sinnstiftung? In: KulturPoetik 5 (2005), H. 1, S. 1-16. [2005a]
- Köppe, Tilmann: Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität. Oder: Wie erkundet man fiktionale Welten? In: Scientia Poetica 3 (2005), S. 310-329. [2005b]
- Kopp-Marx, Michaela (Hg.): Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth, Würzburg 2010.
- Kopp-Marx, Michaela: Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“. Eine Tiefeninterpretation. In: Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth, hg. v. Michaela Kopp-Marx, Würzburg 2010, S. 43-111.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, hg. v. Sabine Biebl, Berlin 2012.
- Kraft, Stephan: Kunst! Einige Anmerkungen zur Poetik Georg Kleins. In: ZfdPh 131 (2012), Sonderheft: „Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989“, S. 149-171.
- Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er, München 2000.

- Kraft, Thomas (Hg.): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, München 2003.
- Kraft, Thomas: Schwarz auf weiss oder Warum die deutschsprachige Literatur besser ist als ihr Ruf. Eine Werbeschrift, Idstein 2005.
- Krah, Hans: Phantastisch. In: REA. Bd. 3: P-Z, hg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin/New York 2003, S. 68-71.
- Krämer, Olav: Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen. In: Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge, hg. v. Tilmann Köppe, Berlin/New York 2011, S. 77-115.
- Krapp, Volker; Scholl, Dorothea (Hg.): Bibeldichtung. Berlin 2006.
- Kreienbrock, Jörg: Paying Attention: Reading Rainald Goetz Reading. In: The Germanic Review 81 (2006), H. 3, S. 221-233.
- Krekeler, Elmar: Magister Quatschium. Meinecke fragt mit „Tomboy“. In: Die Welt, Nr. 201, 29.08.1998, S. G5.
- Kreknin, Innokentij: Jean-François Lyotard (1924-1998), „Das postmoderne Wissen. Ein Bericht“ (1979). In: KulturPoetik 14 (2014), H. 1, S. 125-134. [2014a]
- Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/Boston 2014. [2014b]
- Kreuzmair, Elias: Hans Ulrich Gumbrechts Begriff der Präsenz und die Literatur. In: Helikon. A Multidisciplinary Online Journal (2012), H. 2, S. 233-247. Online verfügbar unter: <http://www.helikon-online.de/2012/Helikon2.pdf>, zuletzt geprüft am 15.11.2013.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, hg. v. Jens Ihwe, Bd. 3: „Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft“, Frankfurt a. M. 1972, S. 345-375.
- Krumrey, Birgitta; Vogler, Ingo; Derlin, Katharina (Hg.): Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne? Heidelberg 2014.
- Kuhn, Markus: Erzählen mit bewegten Bildern. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 41-49.
- Kunze, Konrad: Legende. In: REA. Bd. 2: H-O, hg. v. Harald Fricke, Berlin/New York 2000, S. 389-393.
- Künzel, Christine; Schönert, Jörg (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg 2007.
- Künzig, Bernd: Schreie und Flüstern. Marcel Beyers Roman „Flughunde“. In: Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre, hg. v. Andreas Erb, Hannes Krauss und Jochen Vogt, Opladen 1998, S. 122-153.
- Kurz, Paul Konrad: Unerhörtes aus der archaischen Hölle. Patrick Roths Christusnovelle „Riverside“. In: Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood, hg. v. Georg Langenhorst, Münster 2005, S. 69-77.
- Kyora, Sabine (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung, Bielefeld 2014.
- Laak, Lothar van: Literarische Anthropologie. In: Methodengeschichte der Germanistik, hg. v. Jost Schneider, Berlin/New York 2009, S. 373.

- Laak, Lothar van: Jenseits der Lesbarkeit. Unsichtbare Spuren und Spuren der Unsichtbarkeit in der Erzählpoetik Patrick Roths. In: Der lebendige Mythos. Das Schreiben von Patrick Roth, hg. v. Michaela Kopp-Marx, Würzburg 2010, S. 215-232.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a. M. 1990.
- Langenhorst, Georg (Hg.): Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood, Münster 2005.
- Lauer, David: Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität in der Sprache. In: Hide and seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität, hg. v. Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner, München 2010, S. 311-324.
- Ledanff, Susanne: Stadtmystifikationen in Georg Kleins Romanen „Libidissi“ und „Barbar Rosa“. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 91-107.
- Leiris, Michel: Was ‚sprechen‘ heißt. In: ders.: Leidenschaften. Prosa, Gedichte, Skizzen und Essays, hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs, übers. v. Waltraud Gölter, Frankfurt a. M. 1992, S. 55-58.
- Lenz, Bernd: Factifiction – Agentenspiele wie in der Realität. Wirklichkeitsanspruch und Wirklichkeitsgehalt des Agentenromans, Heidelberg 1987.
- Lenz, Daniel; Pütz, Eric (Hg.): LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern, München 2000.
- Linz, Martin: High noon. Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft, Tübingen 1983.
- Lüdeker, Gerhard Jens; Orth, Dominik; Korte, Hermann; Gansel, Carsten (Hg.): Nach-Wende-Narrationen. Das wiedervereinigte Deutschland im Spiegel von Literatur und Film, Göttingen 2010.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, Opladen 1995.
- Lützel, Paul Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Originalausg., Frankfurt a. M. 1994.
- Lytard, Jean-François: Das postmoderne Wissen, Wien 1976.
- Lytard, Jean-François: Ob man ohne Körper denken kann. In: Materialität der Kommunikation. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1988., S. 813-829.
- Lytard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern? In: Wege aus der Moderne, hg. v. Wolfgang Welsch, Berlin 1994, S. 193-203.
- Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2008.
- Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt a. M./New York 2012.
- Maase, Kaspar; Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900, Köln/Weimar/Wien 2001.
- Magenau, Jörg: Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der neuesten „Neuen Innerlichkeit“. Text von Reto Häny, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 102 (1996), S. 12-20.
- Magenau, Jörg: Literatur als Selbstverständigungsmedium einer Generation. In: LiLi 31 (2001), H. 124, S. 56-64.
- Maier, Christian: Urszene. In: Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe. Hg. v. Wolfgang Mertens, 4., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 2014, S. 1044-1047.

- Malecha, Tom: Ich bin viele. Identitäten in der Popliteratur, Saarbrücken 2008.
- Mangold, Ijoma: Georg Klein und die Medien. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013.
- Marcuse, Herbert; Popper, Karl: Revolution oder Reform? Eine Konfrontation, München 1971.
- Martínez, Matías (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael (Hg.): Einführung in die Erzähltheorie, 9., erw. u. akt. Aufl., München 2012.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, Berlin/New York 2007.
- Mauz, Andreas: „Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten“. Ein ‚close reading‘. In: Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood, hg. v. Georg Langenhorst, Münster 2005, S. 89-108.
- Mazenauer, Beat: Auf der Suche nach dem Queer-Potenzial. Amerika und das Pop-Konzept in den Romanen von Thomas Meinecke. In: Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11, hg. v. Jochen Vogt und Alexander Stephan, München 2006, S. 381-392.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extension of Man, New York 1964. [Dt. Die magischen Kanäle. Düsseldorf 1968.]
- Mecky, Gabrijela: Ein Ich in der Genderkrise: Zum Tomboy in Thomas Meineckes „Tomboy“. In: The Germanic Review 76 (2001), H. 3, S. 195-214.
- Mellmann, Katja: Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen. In: JLT 1 (2008), H. 2, S. 357-375.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 2002.
- Mersch, Dieter: Medientheorien. Zur Einführung, Hamburg 2006.
- Mersmann, Birgit: Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritischen Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert, Würzburg 1999.
- Meyer, Erik: Zwischen Parties, Paraden und Protest. Zur politischen Soziologie der Techno-Szene. In: Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur, hg. v. Ronald Hitzler und Michaela Pfadenhauer, Opladen 2001, S. 51-68.
- Michalzik, Peter: Die pure Lust am Tun. In: Wochenpost, Nr. 10, 02.03.1995, S. 25.
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2., überarb. Aufl., Konstanz 2008.
- Moritz, Rainer: Spätentwickler an die Macht? Warum es vielleicht eine Achtundsiebziger-Generation geben muß. In: Stuttgarter Zeitung, 31.10.1997.
- Moritz, Rainer: Die Scheinblüte. Vom neuerlichen Desinteresse an deutschsprachiger Literatur. In: Literaturen (2003), H. 1/2, S. 77f.
- Müller, Burkhard: Das Mirakel der Koteletten. Nachtblau: Georg Kleins Erzählungen. In: FAZ, Nr. 237, 12.10.1999, S. L 22.
- Müller, Burkhard: Heimkehr des Bösen Hauptes. Portrait des Schriftstellers als junger Romantiker: Georg Klein. In: Berliner Zeitung, Nr. 223, 23./24.09.2000, S. 3.
- Müller, Burkhard: Das stärkste Gewürz ist die Zeit. Georg Kleins Erzählung „Europa erleuchtet“. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 149-155.
- Neumann, Gerhard (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart 1997.

- Neumann, Michael: Erzählen. Einige anthropologische Überlegungen. In: *Erzählte Identitäten. Ein interdisziplinäres Symposium*, hg. v. dems., München 2000, S. 280-296.
- Neumann, Michael: *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*, Berlin/Boston 2013.
- Nickel, Gunther: Wir brauchen einen neuen Glauben. Interview mit Matthias Politycki. In: *Volltext* (2004), H. 4.
- Niefanger, Dirk: Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung. In: *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?*, hg. v. Birgitta Krümey, Ingo Vogler und Katharina Derlin, Heidelberg 2014, S. 35-62.
- Nusser Peter: *Trivilliteratur*. In: REA. Bd. 3: P-Z, hg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin/New York 2003, S. 691-695.
- Öhlschläger, Claudia; Wiens, Birgit: Körper-Gedächtnis-Schrift. Eine Einleitung. In: *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, hg. v. dems., Berlin 1997, S. 9-22.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, übers. v. Wolfgang Schömel, Opladen 1987.
- Ostermann, Eberhard: *Metaphysik des Faschismus. Zu Marcel Beyers Roman „Flughunde“*. In: *Literatur für Leser* 24 (2001), H. 3, S. 1-13.
- Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008.
- Papenburg, Jens Gerrit: *Stop/Start Making Sense! Ein Ausblick auf Musikanalyse in Popular Music Studies und technischer Medienwissenschaft*. In: *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, hg. v. Holger Schulze, Bielefeld 2008, S. 91-108.
- Peirce, Charles Sanders: *Deduktion, Induktion und Hypothese*. In: ders.: *Die Festigung der Überzeugung*. Übers. v. Beate von Lüttwitz, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985, S. 127-142.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. 10., erw. u. akt. Aufl., München 2000.
- Pfötenhauer, Helmut: *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte – am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987.
- Pfötenhauer, Helmut: *Einführung*. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert [DFG-Symposium 1992]*, hg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart/Weimar 1994, S. 555-560.
- Picandet, Katharina: *Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel von Thomas Meineckes „Hellblau“*. In: *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*, hg. v. Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon, Berlin/New York 2011, S. 125-142.
- Popper, Karl: *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Hamburg 1993.
- Poschardt, Ulf: *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, überarb. u. erw. Neuausg., Reinbek bei Hamburg 1997.
- Preul, Reiner: *Synkretismus. VIII. Praktisch-theologisch*. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hg. v. Hans Dieter Betz u. a., Bd. 7: R-S, Tübingen 2004, Sp. 1967f.

- Preusser, Heinz-Peter: Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse, Heidelberg 2003.
- Rabe, Jens-Christian: Im Datenhagel der Verweishölle. Der Schriftsteller Thomas Meinecke über den Zusammenhang von Literatur und humpelnden Beats. In: SZ, Nr. 45, 24.02.2010, S. 14.
- Rathgeb, Eberhard: Das kurze Leben der Helden im Diskursgewitter. Das Besondere des Allgemeinen ist in der Literatur im allgemeinen nicht besonders der Rede wert: Thomas Meineckes Roman „Tomboy“. In: FAZ, Nr. 224, 26.09.1998, S. V.
- Rathjen, Friedhelm: Crisis? What Crisis? In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter, hg. v. Christian Döring, Frankfurt a. M. 1995, S. 9-17.
- Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2006.
- Renz, Tilo: Wer spricht – und wie? Thomas Meineckes „Tomboy“ als literarische Theorie der Geschlechter. In: Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, hg. v. Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon, Berlin/New York 2011, S. 71-89.
- Richter, Anja Maria: Das Studium der Stille. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Spannungsfeld von Gnostizismus, Philosophie und Mystik, Frankfurt a. M. 2010.
- Richter, Steffen: Solange wir leben, sind wir doch ganz. Interview mit Georg Klein. In: EDIT. Papier für neue Texte 25 (2001), S. 61-65.
- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. 1: „Zeit und historische Erzählung“, übers. v. Rainer Rochlitz, München 1988.
- Riedel, Wolfgang: Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung. In: Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie, hg. v. Wolfgang Braungart, Klaus Ridder und Friedmar Apel, Bielefeld 2004, S. 337-366.
- Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989, Bielefeld 2013.
- Rüdenauer, Ulrich; Meinecke, Thomas: Der Reiz des Rhizomatischen. Ein Gespräch mit Thomas Meinecke über Schreiben unter dem Vorzeichen von Techno, die Faszination für bestimmte Orte und hellblaues Frottee. In: Sprache im technischen Zeitalter 40 (2002), H. 161, S. 106-117.
- Sanjek, David: „Don't have to DJ No More“. Sampling and the „Autonomous“ Creator. In: Cardozo Arts and Entertainment Law Journal 10 (1992), S. 607-624.
- Schäfer, Andreas: Technoworld oder Der Mensch jenseits von Körper und Seele. Michael Kleeberg „Barfuß“, Thomas Hettche „NOX“. In: NdL 43 (1995), H. 4, S. 159-162.
- Scheffel, Michael: Was ist Phantastik? Überlegungen zur Bestimmung eines literarischen Genres. In: Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur, hg. v. Nicola Hömke und Manuel Baumbach, Heidelberg 2006, S. 1-17.
- Scheffel, Michael: Erzählen als Produkt der kulturellen Evolution. In: Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. v. Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 74-79.
- Scherer, Stefan: Gegenwartsliteratur und Sozialgeschichte der Literatur. Eine Problemskizze aus Anlaß von Briegleb/Weigels „Gegenwartsliteratur seit 1968“. In: IASL 20 (1993), S. 179-202.

- Scherer, Stefan: Linearität – Verräumlichung / Simultaneität – Selbstinvolution. Texturen erzählter Zeit 1900 – 2000. In: *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein in der Moderne*, hg. v. Annette Simonis u. a., Bielefeld 2000, S. 335-358.
- Scherer, Stefan: Mediologische Narration. Sinnliche Gewißheit und erzählte Medientheorie in Prosatexten der 90er Jahre. In: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 – „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*. Bd. VII: „Gegenwartsliteratur“, betr. v. Helmut Kiesel und Corina Caduff, hg. v. Peter Wiesinger, Bern u. a. 2002, S. 113-118.
- Scherer, Stefan: Ereigniskonstruktionen als Literatur (Eichendorff, Musil, Goetz). In: *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*, hg. v. Thomas Rathmann, Köln 2003, S. 63-84.
- Scherer, Wolfgang: Sound – Buchstaben und Diskurse in den Neuen Wellen. In: *Das Schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, hg. v. Jochen Hörisch und Hubert Winkels, Düsseldorf 1985, S. 248-286.
- Schilling, Erik: Literatur als Theorie – Theorie als Literatur. Chancen und Grenzen der Deutung literaturtheoretischer Komponenten in literarischen Werken. In: *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*, hg. v. Andrea Albrecht, Lutz Danneberg, Olav Krämer und Carlos Spoerhase, Berlin/München/Boston 2015, S. 609-633.
- Schings, Hans-Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* [DFG-Symposion 1992], Stuttgart/Weimar 1994.
- Schirmacher, Frank: *Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. Überlebentechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre*. In: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, hg. v. Andrea Köhler und Rainer Moritz, Leipzig 1998, S. 15-27.
- Schmidinger, Heinrich (Hg.): *Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. 2 Bde., Mainz 1999.
- Schmitt-Maaß, Christoph: Wortorte des Gegenwärtigen. Strukturelle Referenzen auf Brinkmann und Fichte in Rainald Goetz' „Heute Morgen“. In: *Wirkendes Wort* 58 (2008), H. 1, S. 127-141.
- Schmitz-Emans, Monika: *Zwillinge/Doppelgänger*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer und Joachim Jakob, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2012, S. 502ff.
- Schneider, Manfred: *Die erkaltete Herzenschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München 1986.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart/Weimar 1993.
- Schöll, Julia; Bohley, Johanna (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2011.
- Schöll, Sandra: Marcel Beyer und der Nouveau Roman. Die Übernahme der ‚Camera-Eye‘-Technik Robbe-Grilletts in „Flughunde“ im Dienste einer Urteilsfindung durch den Leser. In: *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, hg. v. Marc-Boris Rode, Bamberg 2000, S. 144-157.
- Scholz, Bernhard F.: Emblem. In: *REA*. Bd. 1: A-G, hg. v. Klaus Weimar, Berlin/New York 1997, S. 435-438.
- Schuh, Franz: Robert Menasse und unsere Liebe zu Hegel. In: *Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses „Trilogie der Entgeisterung“*, hg. v. Dieter Stolz, Frankfurt a. M. 1997, S. 71-75.

- Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt a. M. 2003.
- Schütz, Erhard: Zur Modernität des ‚Dritten Reiches‘. In: IASL 20 (1995), S. 116-136.
- Schwab, Hans-Rüdiger: Mythographische Wünschelrutengänge. Patrick Roths neue Erzählungen „Die Nacht der Zeitlosen“. In: Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood, hg. v. Georg Langenhorst, Münster 2005, S. 148-151.
- Schweinitz, Jörg: ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 3 (1994), H. 2, S. 99-118.
- Segeberg, Harro (Hg.): Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, Darmstadt 1997.
- Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914, Darmstadt 2003.
- Siegel, Elke: Remains of the Day: Rainald Goetz’s Internet Diary „Abfall für alle“. In: The Germanic Review 81 (2006), H. 3, S. 235-254.
- Simon, Ulrich: Assoziation und Authentizität. Warum Marcel Beyers „Flughunde“ auch ein Holocaust-Roman ist. In: Auskünfte von und über Marcel Beyer, hg. v. Marc-Boris Rode, Bamberg 2000, S. 124-143.
- Simonis, Annette: Bataille, Georges. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 5., akt. u. erw. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2013, S. 59f.
- Sommer, Manfred: Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung, Frankfurt a. M. 1987.
- Sparn, Wolfgang: Unio mystica. I. Religionsphilosophisch. In: RGG. Bd. 8: T-Z, hg. v. Hans Dieter Betz u. a., 4., völlig neu bearb. Aufl., Tübingen 2005, Sp. 745f.
- Spitzer, Manfred: Lernen. Gehirnforschung und die Schule des Lebens, Darmstadt 2002.
- Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, München 2004.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen 1991.
- Stolt, Birgit: Martin Luthers Rhetorik des Herzens, Tübingen 2000.
- Taberner, Stuart: A new modernism or ‚Neue Lesbarkeit‘? Hybridity in Georg Klein’s „Libidissi“. In: German Life and Letters 55 (2002), S. 137-148.
- Timm, Ulrike: „Für mich ist es vor allem ein lichter Roman“. Schriftsteller Klein über seine Auszeichnung auf der Leipziger Buchmesse. In: Deutschlandradio, 19.03.2010. Online verfügbar unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/fuer-mich-ist-es-vor-allem-ein-lichter-roman.954.de.html?dram:article_id=145139, zuletzt geprüft am 08.10.2014.
- Titzmann, Michael: Semiotik. In: REA. Bd. 3: P-Z, hg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin/New York 2003, S. 418-421.
- Todtenhaupt, Martin: Perspektiven auf Zeit-Geschichte. Über „Flughunde“ und „Morbus Kitahara“. In: Erinnernte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, hg. v. Edgar Platen, München 2000, S. 162-183.
- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000, Berlin/München/Boston 2015.

- Tommek, Heribert; Galli, Matteo; Geisenhanslüke, Achim (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin/Boston 2015.
- Toop, David: *Lost in music. Zwanzig Jahre Disco-Produktionen*. In: *Rock Session 8* (1985), S. 142-167.
- Turvold, Elisabeth: *Zwerg*. In: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Hg. v. Günter Butzer und Joachim Jakob, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2012, S. 501f.
- Uecker, Matthias: „Uns allen steckt etwas von damals in den Knochen“. Der Nationalsozialismus als Objekt der Faszination in den Romanen Marcel Beyers. In: *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, hg. v. Barbara Beßlich, Katharina Grätz und Olaf Hildebrand, Berlin 2006, S. 53-68.
- Uhl, Matthias: *Alte Anlagen – neue Medien – evolutionäre Medienanthropologie. Eine Kultur- und Naturwissenschaften verbindende Sicht der Medien*. In: *Im Rücken der Kulturen*, hg. v. Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner, Paderborn 2007, S. 165-184.
- Unsold, Siegfried: *Literatur im Abseits? Polemische Anmerkungen eines Verlegers*. In: *FAZ*, Nr. 190, 18.08.1993.
- Vecchiato, Daniele: *Nach der Postmoderne. Formen und Funktionen des ‚Realitätseffekts‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: *ZfG XXII* (2013), H. 2, S. 418ff.
- Volkmann, Laurenz: *Karnevalismus*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., akt. u. erw. Aufl., hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2013, S. 365.
- Wassmann, Elena: *Die Novelle als Gegenwartsliteratur. Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass*, St. Ingbert 2009.
- Weber, Markus R.: *Prosa, der schnellste Film. Neue Varianten „filmischen“ Schreibens*. In: *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*, hg. v. Walter Delabar und Erhard Schütz, Darmstadt 1997, S. 105-129.
- Wegmann, Nikolaus: *Wie kommt die Theorie zum Leser? Der Suhrkamp Verlag und der Ruhm der Systemtheorie*. In: *Soziale Systeme 16* (2010), H. 2, S. 463-470.
- Wehdeking, Volker: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wendezeit*, Stuttgart 1995.
- Wehdeking, Volker: *Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Berlin 2007.
- Weiss, Christina: *Mutmaßungen von Geschichte. Zum Werk von Marcel Beyer*. In: *Sprache im technischen Zeitalter 52* (2014), H. 212, S. 405-413.
- Wenzel, Peter: *Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen*. In: *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur*, hg. v. Raimund Borgmeier und Peter Wenzel, Trier 2001, S. 22-35.
- Werle, Dirk: *Struktur und Ereignis: Leitdifferenz einer Theorie der Literaturgeschichte? In: Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft 1910-1975*, hg. v. Hans-Harald Müller, Marcel Lepper und Andreas Gardt, Göttingen 2010, S. 39-60.
- Wicke, Andreas: *Nacht und Diskurs. Novalis' „Hymnen an die Nacht“ (1800) und Rainald Goetz' Nachtlebenerzählung „Rave“ (1998)*. In: *DU 54* (2002), H. 5, S. 75-79.
- Willer, Stefan: *Rohrpostsendungen. Zeichen und Medien in der Prosa Georg Kleins*. In: *Weimarer Beiträge 48* (2002), S. 113-126.

- Willer, Stefan: Der Stimmenbeschwörer. Über den Erzähler Georg Klein. In: Merkur 64 (2010), H. 734, S. 624-629.
- Willer, Stefan: Zwischen Futur Eins und Futur Zwei. Georg Kleins Grammatik der Zukunft. In: „Wie in luzidem Schlaf“. Zum Werk Georg Kleins, hg. v. Christoph Jürgensen und Tom Kindt, Berlin 2013, S. 131-141.
- Winkels, Hubert: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre, überarb. u. erw. Ausg., Frankfurt a. M. 1988.
- Winkels, Hubert: Vom Buch zum Hypertext und zurück. Thomas Hettches testende Texte. In: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter, hg. v. Christian Döring, Frankfurt a. M. 1995, S. 215-233.
- Winkels, Hubert: Zungenentfernungen. Über sekundäre Oralität, Talk-master, TV-Trainer und Thomas Kling. In: Schreibheft: Zeitschrift für Literatur 47 (1996), S. 131-138.
- Winkels, Hubert: Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien, Köln 1997.
- Winkels, Hubert: Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur. In: Sinn und Form 51 (1999), H. 4, S. 581-610.
- Winkels, Hubert: No fiction – eine Lobrede auf Patrick Roth. In: d.lit-Literaturpreis der Stadtparkasse Düsseldorf. Düsseldorf 2002, S. 7-17.
- Winkels, Hubert: Auf dem Sternenross. In: DIE ZEIT, Nr. 41, 30.09.2004. Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/2004/41/L-Roth-patrick>, zuletzt geprüft am 26.11.2016.
- Winkels, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995-2005, Köln 2005.
- Wirth, Eugen: Die orientalische Stadt im islamischen Vorderasien und Nordafrika. Städtische Bausubstanz und räumliche Ordnung, Wirtschaftsleben und soziale Organisation, Bd. I: „Text“, Mainz 2000.
- Wittstock, Uwe (Hg.): Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur, Leipzig 1994.
- Wittstock, Uwe: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay, München 1995.
- Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren, Göttingen 2009.
- Wünsch, Marianne: Phantastische Literatur. In: REA. Bd. 3: P-Z, hg. v. Jan-Dirk Müller, Berlin/New York 2003, S. 71-74.
- Zeller, Christoph: Hypermedium Literatur. Georg Kleins Poetologie. In: Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, hg. v. Carsten Gansel und Elisabeth Herrmann, Göttingen 2013, S. 231-248.
- Zwick, Reinhold: „Alles beginnt im Dunkeln“. Das Kino und Patrick Roths revelatorische Ästhetik. In: Patrick Roth. Erzähler zwischen Bibel und Hollywood, hg. v. Georg Langenhorst, Münster 2005, S. 48-60.
- o. A.: Intensität. In: Dorsch. Psychologisches Wörterbuch, hg. v. Harmut O. Häcker und Kurt-H. Stapf, 15., überarb. u. erw. Aufl., Bern 2009, S. 480.
- o. A.: Sexualität. In: Duden. Das Fremdwörterbuch, 9., akt. Aufl., Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007, S. 952.
- o. A.: Triptychon. In: Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. VII: Stae-Z, hg. v. Harald Olbrich, Leipzig 1994, S. 414f.

o. A.: Vorbemerkung. In: Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 72. Nlg., Stand: 10/2002.

Filme

2001: A space odyssey. R.: Stanley Kubrick. UK/US 1968.
Blade Runner. R.: Ridley Scott. US/HK/GB 1982.
Christine. R.: John Carpenter. US 1983.
Demon Seed. R.: Donald Cammell. US 1977.
Her. R.: Spike Jonze. US 2013.
I Spy. R.: Betty Thomas. US 2002.
Ijon Tichy: Raumpilot. R.: Oliver Jahn. DE 2006-2011.
Mad Max. R.: George Miller. AU 1979.
Menschliches Versagen. R.: Michael Verhoeven. DE 2008.
Metropolis. R.: Fritz Lang. DE 1927.
The Man Who Shot Liberty Valance. R.: John Ford. US 1962.
Un chien andalou. R.: Luis Buñuel. FR 1929.
Waterworld. R.: Kevin Reynolds. US 1995.

Tonträger

Andreas Dorau: Das Telefon sagt Du. Auf: ders.: Neu! CD, Universal/Motor 1995.
Die Fantastischen Vier: Populär. Auf: dies.: Lauschgift, CD, Sony Music 1995.
Faithless: God is a DJ. Auf: diess.: Sunday 8PM, CD, Cheeky Records/BMG 1998.
Klein, Georg: Schlimme schlimme Medien. Erzählungen, Hörbuch, suppos é 2007.

Sonstiges

Börsenverein des deutschen Buchhandels, „Buch und Handel in Zahlen“. Online verfügbar unter: <http://www.boersenverein.de/de/portal/Belletristik/189810>, zuletzt geprüft am 29.10.2013.