

Ich sind auch andere – Zur Pluralisierung des Selbst in der Erzählprosa von Alban Nikolai Herbst

Von Christoph Jürgensen

Seit seinem literarischen Debüt mit dem Prosaband *Marlboro* im Jahr 1981 hatte Alban Nikolai Herbst bereits eine Vielzahl von wichtigen und gewichtigen Büchern vorgelegt, bevor ein Skandal ihn – zumindest kurzzeitig – im Jahr 2003 erstmals in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit rückte: Als nämlich sein Roman *Meere* erschien, sah sich eine frühere Freundin des Autors verzerrt dargestellt und klagte gegen diese Verletzung ihrer Persönlichkeitsrechte. Ein Gericht erließ daraufhin eine einstweilige Verfügung, die den Verkauf des Buches verbot und Herbst überdies jegliche Lesung aus dem Manuskript untersagte. Damit antwortete das Gericht auf eine Frage, die etwa so alt ist wie die Literatur selbst: die Frage nach dem Legierungsverhältnis von Dichtung und Wahrheit, danach also, wer hinter einer Figur steckt, wer abkonterfeit wurde. Trotz aller literaturwissenschaftlichen Vorbehalte gegenüber der Überschreitung der Text-Kontext-Grenze scheint es immer wieder leicht, die realen Vorbilder für literarische Gestalten zu identifizieren, und gelegentlich gehört die Dechiffrierbarkeit der Anspielungen sogar konstitutiv zu den Wirkungsstrategien eines Textes, wie namentlich etwa in Klaus Manns *Mephisto* oder in Thomas Bernhards *Holzfällen*. Dennoch verwundert, dass ausgerechnet ein Autor wie Herbst mit derartigen Vorwürfen konfrontiert wurde, ein Autor, der vor der Indizierung lediglich einem kleinen Kreis von Lesern als Schöpfer experimenteller, fantastisch-mythologischer Welten wie etwa des 1000-seitigen Romans *Wolpertinger oder das Blau* (1995) oder *Thetis. Anderswelt* (1998) vertraut war, in denen die Realitäts-, Fiktionalitäts- und Zeitebenen komplex ineinander greifen und bei denen wohl niemand auf die Idee biographischer Spurensuche käme. Der Grund für diese veränderte Lesehaltung mag darin liegen, dass Herbst sich in *Meere* erstmals umfassend der eigenen Geschichte anzunehmen, einen persönlicheren Blick hinter die literarischen Masken zu erlauben scheint. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem eine familiäre Konstellation: Herbst wurde als Alexander von Ribbentrop geboren, als Urgroßneffe jenes Ribbentrop, der Außenminister im Dritten Reich war und 1946 hingerichtet wurde. Dieses Wissen kann Herbst beim Leser inzwischen voraussetzen und spielt damit in *Meere* auch offensichtlich. Im Mittelpunkt des Romans steht der Objektkünstler Fichte. Er ist der Enkel von Werner Kalkreuth, einem Kriegsverbrecher der Nazizeit, und trägt schwer an dessen Namen und Schuld. Aus diesem Grund erfindet sich der junge Mann selbst neu, wird von

Julian von Kalkreuth zu Fichte, der als wütender Außenseiter des Kunstbetriebs „Höllenpaläste“¹, riesige Installationsobjekte schafft, mit denen er sich gegen ein wohlfeiles Erinnern richtet. Dieser Versuch eines Selbstentwurfs scheitert schließlich, was sich nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch erzähltechnisch daran zeigt, dass sich keine eindeutige Erzählinstanz zu etablieren vermag – immer stärker wechselt die Perspektive im Verlauf des Textes zwischen Ich- und Er-Stimme.

Interessant ist nun weniger, welche biographischen Entsprechungen sich zwischen Herbst/Ribbentrop und seiner Figur Fichte/Kalkreuth finden lassen, als vielmehr, dass sich hier unverstellt der zentrale Gegenstand von Herbsts Oeuvre präsentiert: Das thematische Gravitationszentrum, um das sowohl seine Erzählwelten als auch seine literaturkritischen Arbeiten kreisen, bildet nämlich die Unmöglichkeit einer Einheit und Autonomie des Subjekts. Programmatisch heißt es dazu in den *Dschungelblättern*, einer von Herbst von 1985 bis 1989 herausgegebenen Zeitschrift:

Die Leute, die von Freiheit reden und von Autonomie des Subjekts, haben überhaupt nichts von der Moderne, geschweige der technischen Revolution begriffen. Wahrscheinlich rollen die Computer über sie hinweg, und sie nehmen es nicht einmal wahr! Denn sie haben nicht bemerkt, wie man ihren Substanzbegriff destruierte und damit das erkennende Subjekt. Das war leicht, weil es weder für jenen noch für dieses eine reale Entsprechung gab. Nun sind sie gezwungen, sich auf das einzige Gebiet zurückzuziehen, in das der Computer noch nicht drang: in die Sentimentalität.²

Damit knüpft Herbst auf den ersten Blick insofern thematisch an die literarische Moderne an, als zu deren wesentlichen Kennzeichen die Beschreibung der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit gehört, zu einer Einheit der Person zu gelangen – pointiert ausgedrückt in Rimbauds berühmter Formulierung „Ich ist ein anderer“. Bei genauerem Hinsehen erweist sich allerdings, dass die Identitätsproblematik im Werk von Herbst eine besondere Ausprägung erfährt, die sich, so sei als Ausgangsthese der folgenden Ausführungen behauptet, als spezifisch, ja paradigmatisch postmodern lesen lässt.

Mit dem Begriff der Postmoderne begeben mich bekanntermaßen auf ein terminologisches Minenfeld, zu dessen begrifflicher Entschärfung ich hier nicht beitragen kann. Stattdessen soll eine Analyse vorgelegt werden, die einen spezifischen Werkzusammenhang für die theoretische Diskussion aufbereitet bzw. bereitstellt, eine Diskussion, die sich ohne den Blick auf konkrete ästhetische Konzepte nicht sinnvoll führen lässt. Daher liegt den folgenden Ausführungen lediglich eine Arbeitsdefinition zugrunde, die sich aus ökonomischen

¹ Alban Nikolai Herbst: Meere. Hamburg 2003, S. 23 u.ö.

² In: *Dschungelblätter*. Zeitschrift für deutschsprachige Kulturintelligenz 3 (1986/87), Nr. 2, S. 7.

Erwägungen auf diejenigen begrifflichen ‚Kandidaten‘ konzentriert, die sich in der bisherigen Debatte als weitgehend konsensfähig erwiesen haben: Im Einzelnen meint dies in hierarchischer, absteigender Ordnung die Signa der Offenheit, der Immanenz, der Intertextualität und der Selbstreflexivität, hierarchisch deshalb, weil eine postmoderne Form der beiden letztgenannten Begriffe wiederum durch öffnende und immanente Aspekte dominiert ist.³

Ähnlich wie die Diskussion um die Postmoderne ist auch das Oeuvre von Alban Nikolai Herbst inzwischen so umfangreich und vielgestaltig, dass hier die Beschränkung auf einen Ausschnitt notwendig ist. Die Analyse wird den Fokus deshalb zunächst auf den Anfang von Herbsts Werk richten, genauer gesagt auf seinen ersten Roman *Die Verwirrung des Gemüts* (1983), da in diesem Text bereits die Pluralisierung des Selbst als wesentliches Charakteristikum seiner Poetik angelegt ist. Anschließend sollen kleine Schlaglichter auf den Großroman *Wolpertinger* (1993), auf die Novellensammlung *Der Arndt-Komplex* (1997) und schließlich auf die Internetseite von Herbst zumindest in Ansätzen erhellen, in welcher Weise sich dieses Schreibprogramm inzwischen ausdifferenziert hat.

Die Verwirrung des Gemüts präsentiert sich sowohl hinsichtlich seines Themas als auch hinsichtlich der narrativen Struktur als Grundlegung von Herbsts Werk, auf der nahezu alle späteren Texte fußen: Im Kern führt der Text den Versuch eines Protagonisten vor, wegen der „Unerträglichkeit“⁴ des Alltags vor sich selbst zu fliehen. Nur langsam entpuppt sich im Verlauf des Textes, woraus diese Haltung resultiert, was folglich für die titelgebende Verwirrung des Gemüts verantwortlich ist. Knapp formuliert, leidet der Erzähler an der Determiniertheit durch allgemein die deutsche Geschichte, die er, obwohl selbst ohne Schuld, internalisiert hat, und speziell durch das Elternhaus, die ihm keine autonome Identität erlaubt. Prägnant fasst dies die Formulierung zusammen: „Man müßte die Spuren seiner Eltern unkenntlich machen können: Erst dadurch garantierte sich Geschichtslosigkeit und also ein autonomes Ich.“ (VG, 87)

Es genügt daher auch nicht, selbst zu flüchten, da man dabei immer sein altes Ich mitnehmen würde. Die namenlos bleibende Erzählerfigur verfällt in dieser Lage auf den Ausweg, sich eine Figur zu erfinden, den Apothekersohn und gescheiterten Studenten Ulf Laupeyßer, der den Alltag ebenfalls nicht erträgt und stellvertretend für ihn fliehen soll. „[E]ine überspannte Fantasie, nichts sonst, zeichne ihn aus. Er soll es nicht mehr aushalten können. Darf nicht zu alt sein für meine Zwecke. Vielleicht fünfundzwanzig. – Weil: Man geht von dem aus, was

³ Vgl. Christer Petersen: *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel 2003, bes. S. 313ff.

⁴ Herbst, Alban Nikolai: *Die Verwirrung des Gemüts*. München 1983, S. 37. Zitate werden im laufenden Text unter der Sigle VG, Seitenzahl angegeben.

man kennt.“ (VG, 7) Damit berichten fortan zwar gleich zwei Figuren in der Ich-Perspektive, doch fällt deren Unterscheidung dadurch leicht, dass die vom Erzähler der Ausgangsebene direkt erzählten Passagen kursiviert notiert sind, während Laupeyßers Ausführungen recte wiedergegeben werden. Für Unsicherheit beim Leser wird bis zu diesem Punkt wohl nur sorgen, dass Laupeyßers Monologe häufig unvermittelt von der Ich- in die Er-Perspektive umschlagen, eine formale Eigenart, für die indes bald eine Erklärung geliefert wird:

„Beim Schreiben überkamen ihn Schwierigkeiten schon in der Verwendung der ersten Person Singular. Als Alternative wählte er, gerade wo etwas ihn direkt betraf, und weil es sonst einen Ausweg nicht gab oder er zumindest nicht wußte um einen, die dritte Person, die Methode Cäsars.“ (VG, 156f.)

In dieser Schwierigkeit Laupeyßers, ‚Ich‘ zu sagen, deutet sich allerdings bereits an, dass mit der Verdopplung des Ichs lediglich die erste Stufe der Pluralisierung des Selbst etabliert ist – worauf gleich eingangs eine kleine Szene vorausdeutet, die sich als Poetik des Romans in nuce verstehen lässt. In einem der Cafés, in denen Laupeyßer einen Großteil seiner Zeit verbummelt, sieht er durch die dort aufgehängten Spiegel den „Effekt einer infinitesimalen Vervielfachung seiner selbst“ (VG, 12). Diesem Bild entsprechend exekutiert auch der erzählte Erzähler Laupeyßer nicht seine ursprünglich angezielte Funktion, für den Erzähler der äußersten Ebene zu fliehen: Als ihm am Nachbartisch des Cafés ein blasser junger Mann auffällt, beschließt er stattdessen, sich diesen zu erfinden bzw. ihn zu erzählen:

Von der empirischen Person wollte ich ausgehen, sie formen, indem ich ihr Qualitäten zusprach, die ihr nicht zukamen. Ich geriet in Zweifel darüber, war sehr unsicher dann, ob sie ihr nicht doch zukamen. Dabei habe ich ihn nur dieses eine Mal lebhaftig gesehen, alles andere ist erfunden. Das heißt, ich weiß nicht mehr, ob es erfunden ist [...]. (VG, 18)

Diese Figur, die von Laupeyßer auf den Namen Claus Falbin getauft wird und die wiederum in der Ich-Form erzählt, ist zunächst ein Gegenentwurf zu seinem Erfinder: Falbin ist äußerst pflichtbewusst, pünktlich und ordentlich, leidet aber unter einer Hautkrankheit, die ihn zum Außenseiter macht – ein Detail, das sich noch als wichtig erweisen wird. Dann allerdings lässt Laupeyßer seine Figur zunehmend einer Anziehungskraft erliegen, die vom Bahnhof ausgeht, einem Ort, von dem es gleich im ersten Satz des Textes heißt: „Im Bahnhof lebt die Stadt einwärts gekehrt: träumt sich fort.“ (VG, 7) Offensichtlich ist der Flucht drang nun also an Falbin delegiert, der von diesem Reiz zunehmend bestimmt wird. Wurde ihm von Laupeyßer zunächst lediglich eine „faktbezogene, einzig aufs Alltagsleben beschränkte Intelligenz“ (VG,

33) ohne jede „Art von Fantasie“ (ebd.) zugeschrieben, lässt er ihn nun dem „Mythos, der die Dinge belebt“ (ebd.), sprich dem Bahnhof mit all seiner Atmosphäre und den durch ihn gestifteten Vorstellungen verfallen, woraufhin dieser seine Arbeit vernachlässigt und schließlich entlassen wird.

Schon bis zu diesem Punkt des Romans ist es allerdings problematisch, überhaupt eine kohärente Histoire-Ebene zu rekonstruieren, weil der Lebenslauf der Figuren von ihren jeweiligen Erzählern achronologisch nachvollzogen und zudem von Beginn an in Alternativen entworfen wird. Immerhin lässt sich festhalten, dass sich in hierarchischer Staffelung drei Erzählerfiguren etablieren, die abwechselnd zu Wort kommen, sich dabei ständig aufeinander beziehen und immer wieder die im Sinnzusammenhang des Textes fließenden Grenzen zwischen Fiktionalität und Realität betonen – anschaulich erkennbar etwa in Laupeyßers Bemerkung: „Vielleicht selber im Bahnhof enden. Warum nicht das, was man fabuliert, in die Wirklichkeit übersetzen? Die Fiktionen, wie eine verspätete Genehmigung, der Realität überführen?“ (VG, 34)

Diese sowohl durch die narrative Konstruktion als auch die Figurenbekundungen wesentlich selbstreflexive Ausprägung des Textes wird noch durch weitere Momente erweitert: Zunächst liegt dadurch eine zusätzliche Kommentarinstantz vor, dass Laupeyßer seine Falbin-Geschichte vor und für Agnes entwirft, einer jungen Mutter, von der er sich angezogen fühlt. Diese Agnes kritisiert beispielsweise die psychologische (Un-)Wahrscheinlichkeit von Laupeyßers Erzählungen, fordert alternative Versionen oder kommentiert seine Erfindung durch Einwürfe wie „ist doch Kitsch“ (VG, 30). Zudem spricht der Erzähler der Ausgangsebene immer wieder ein fiktives Leser-Du an, dessen Einwürfe zwar nie explizit gemacht werden, der offensichtlich aber immer wieder kritisch nachfragt und den Erzähler zur Erklärung und Rechtfertigung seiner Geschichte zwingt. Und einmal wird dieser Leser sogar aufgefordert, eine Passage auf „Seite 96“ (VG, 228) nachzulesen, die sich tatsächlich auf Seite 96 der manifesten Ausgabe des Buches findet, wodurch der Text über sich hinaus auf seine materielle Realisierung verweist und somit eine markante Verwischung der Grenze zwischen Realität und Fiktion provoziert. Schließlich spiegelt sich das Verfahren des Textes, die narrativen Passagen achronologisch anzuordnen und ihnen zudem Zeitungsannoncen, Briefauszüge oder Zitate beizufügen, deren Spektrum von etwa Adorno und Horkheimer bis zu Aragon und Poe reicht, darin, dass alle drei Erzähler einen Pappkarton haben, in dem sie unsortiert ihre Aufzeichnungen archivieren. Die Funktion dieses Konvoluts aus heterogenen Textstücken und damit zugleich der Textsammlung, die *Die Verwirrung des Gemüts* insgesamt darstellt, liegt laut Laupeyßer in dem Versuch, „Wirklichkeit herzustellen“ (VG,

17).⁵ In kumulativer Zusammenschau soll also eine Selbstvergewisserung, die Konstituierung eines autonomen Ichs erreicht werden, wobei sich allerdings früh das Scheitern dieses Versuchs, der sich als Metapher für die Autortätigkeit lesen lässt, abzeichnet: „Je umfangreicher das Material wurde [...], desto schneller entzog sich ihm jeder Sinn.“ (ebd.) Sind aber trotz dieser erzähltechnischen Komplexität des Romans sowohl die Struktur der Handlung als auch die Frage, wer gerade spricht bzw. wer eigentlich wen erzählt bis zu diesem Punkt im Wesentlichen noch nachvollziehbar, so wird danach die Schraube der Verwirrung derart angezogen, dass sich schließlich – und zwar weder von den Figuren noch von den Leser – keine Hierarchien zwischen den Zeitstufen und Fiktionalitätsebenen mehr sicher feststellen lassen. Diese Entwicklung setzt dadurch ein, dass sich Laupeyßer vorstellt, eine Erfindung Falbins zu sein, der ihn durch ein erotisches, im Zug nach Frankfurt situiertes Abenteuer dirigiert. Schnell allerdings beginnt Laupeyßer die Kontrolle über sein Gedankenspiel zu verlieren, immer stärker beschleicht ihn die Vermutung, selbst Falbin zu sein. Äußerlich zeigt sich die Annäherung daran, dass Laupeyßer immer mehr verwahrlost und vor allem immer pickliger wird, während Falbin an Selbstvertrauen gewinnt und namentlich durch den Kauf einer Pistole zunehmend handlungsmächtiger wird. Und analog gewinnen beide einen Freund: Falbin einen seltsamen Bahnbeamten, der Unterschriften von außergewöhnlichen Menschen sammelt, und Laupeyßer einen Mann namens André Schulz. Dieser Schulz, ein ehemaliger KZ-Häftling, „sammelt“ gegen seinen Willen Gesichter, d.h.: Alle Gesichter, die er sieht, nimmt er zwanghaft als inneres Bild mit zu sich nach Hause, wo er sie, um diese „schmerzhaft Überfülle“⁶ aus dem Kopf zu bekommen, an die Wand nagelt. Sinnbildlich wird dadurch sein Versuch ausgedrückt, die ihn quälenden Bilder durch Verdinglichung zu entäußern. Allerdings funktioniert dieses Verfahren nicht, sondern die Gesichter scheinen ihn von überall her bedrohlich anzustarren – er wird die Bilder seiner Vergangenheit also nicht los, es gibt für ihn keine Flucht aus seinem gestörten Selbst. Als Schulz allerdings bemerkt, dass auch Laupeyßer diese Bilder zu sehen beginnt, schenkt er ihm seinen Pass und fordert ihn zur Flucht auf: womit Laupeyßer zum zweiten Mal zur Stellvertreterfigur gemacht wird.

⁵ Wiederum über die Grenze des diegetischen Universums hinaus verweisend heißt es dazu: „Jedes Buch ist gewissermaßen ein Pappkarton. Ich könnte Ihnen also auch den vorliegenden Text zuschicken, anstatt das schwere Ding dort auf dem Wohnzimmertisch zur Post zu bringen. Beziehungsweise haben Sie den Text ja längst gekauft, einen tausendmal vervielfachten Pappkarton sozusagen, Lieferung frei Buchhandlung. Da spare ich Portokosten.“ (VG, 278f.)

⁶ Herbst, Alban Nikolai: Größenfantasien (Tel Aviv 2002), S. 1. Unveröffentlichte Rede, hier zitiert nach der Fassung, die sich auf der Internet-Seite von Herbst findet. Vgl. <http://www.albannikolaiherbst.de/>

Der Erzähler der äußersten Ebene versucht derweilen zwar noch, die Differenzen sowohl zwischen den Graden der Fiktion als auch zwischen den verschiedenen Charakterzügen der beiden erzählten Figuren festzuhalten, wird dabei aber immer unsicherer:

Falbin ist eine erfundene Figur, das ist ihr Vorteil, während Laupeyßer, der zwar auch eine erfundene Figur ist, immer die Sicherheiten im Blick behält, zumal seine Möglichkeiten allein vom Materialen seiner Ausbildung her völlig andere als Falbins sind. Nichts könnte ihn beispielsweise daran hindern, zur Universität zurückzukehren. Er wird das vielleicht tun. [...] Nicht so Claus Falbin, dessen Zukunftschancen vom Immergleichen sich diktieren lassen. Aber doch: Laupeyßers nicht auch? (VG, 142f.)

Überdies wird dem Erzähler die eigene Identität bzw. die Abgrenzung gegen seine Erfindungen immer unklarer; immer wieder versucht er folglich sich und dem Leser zu erklären, wer im Text „Ich“ sagt und in welchem Verhältnis er zu Laupeyßer und Falbin und diese wiederum zueinander stehen. Diese Unsicherheit kulminiert erzähltechnisch, als zunächst Laupeyßer und Falbin sich erst auf derselben Fiktionsebene treffen, dann sogar ihre Identitäten tauschen und Falbin in Umkehrung der Ausgangskonstellation schließlich zum Erzähler sowohl von Laupeyßer als auch vom ursprünglich auf der obersten Ebene angesiedelten Erzähler wird – gewiss, dies klingt verwirrend, aber genau auf diese Verwirrung zielt der Text.

In „erkennbarer Selbstthematierung“⁷ des Romankonzepts beschreibt der Erzähler die Folgen dieser Umkehrung der Erzählinstanzen, die auf die grundsätzliche Negierung der Idee einer konstanten Identität hinausläuft:

Ich benötigte also einen Konkursverwalter über meine damalige Identität, dessen Rolle Laupeyßer und Falbin übernahmen. Übrig blieb dann die Fiktion, so daß etwas noch gar nicht Existierendes die eigenen Möglichkeiten bestimmte. Da muß sich einer also so erfinden, daß er schließlich empirisch als das Erfundene in Erscheinung tritt, bzw. tritt ein Drittes auf, die Synthese gewissermaßen aus Fiktion und Empirie. Womit denn meine Definition von Realität erreicht wäre. Der Rest ist pure Exposition. Denn die Realität ist eine Zwischenwelt, die jenseits des Bahnhofs beginnt. (VG, 289f.)

⁷ Stefan Scherer: Die Metamorphosen des Wolpertingers. Zur Poetik und zum Werk vom [sic!] Alban Nikolai Herbst. In: Juni. Magazin für Literatur & Politik 26 (1997), S. 167-190, hier S. 177. Neben Scherers konstruktivem Aufsatz gibt es bisher lediglich einen weiteren wissenschaftlichen Beitrag, der sich mit Herbsts Oeuvre auseinandersetzt: Wilhelm Kühlmann: Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosawerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit einem Werkverzeichnis. In: Euphorion 97 (2003), S. 499-516. Dabei konzentriert sich Kühlmann allerdings darauf, einige Grundzüge von Herbst Schaffen zu erläutern und verzichtet darauf, sich mit dem Begriff der Postmoderne auseinanderzusetzen.

Seinen szenischen Höhepunkt findet das verwirrende Spiel um die wechselnden Abhängigkeiten der Erzähler voneinander und um die Frage, welcher der Figuren schließlich die ersehnte Flucht gelingen wird, grotesker Weise auf einer Bahnhofstoilette. Dort treffen alle drei Erzähler das erste Mal in Zeit und Raum aufeinander und es kommt zum Kampf um den Pass von Schulz, d.h.: um die Chance einer neuen Identität. Während Laupeyßer und Falbin um den auf dem „Fliesenboden der Herrentoilette“ (VG, 330) liegenden Pass würfeln und dabei einen Pasch nach dem anderen erzielen (worin anschaulich abgebildet ist, dass es zwischen ihnen nun keine Unterschiede mehr gibt), werden sie vom namenlosen Erzähler aus einem Versteck beobachtet. Doch dann treten zwei Bahnhofspolizisten auf und scheinen den Kampf zu entscheiden, indem sie die beiden aus der Toilette verweisen:

Und als sie endlich weg waren, da ... sah ich ihn, zurückgeblieben, von meinem Versteck aus: grünlich, mit golden aufgeprägtem Emblem und eingestanzter Schrift, lag einfach so da unter der grellen Toilettenbeleuchtung [...], lag da, der Paß, die neue Identität, die eigentliche Fahrkarte nach Überall, das Ticket, der ungeahnte Reiz.“ (VG, 333)

Kaum allerdings will er den Pass ergreifen, kommt es zum endgültigen Showdown: Plötzlich stehen die beiden Fiktionskonkurrenten wie zwei „bedrohliche, eineiige Zwillinge“ (VG, 335) vor ihm – und er stürzt los, „gesenkten Kopfes, stierhaft ergrimmt, gefaßt, entschieden“ (ebd.) und entkommt den Kontrahenten mit dem Pass.⁸

So ist es am Ende des Textes doch der Erzähler der Ausgangsebene, der ins Ungewisse aufbricht, allerdings mit einem neuen, paradoxen Begriff von Wirklichkeit und Identität: Es gelte nun

den Versuch zu wagen einer Identität, die zutiefst ungesichert ist, für welche es keinen Beleg gibt; eine solche steht mir im Kopf, die sich noch und gerade in ihrer Auflösung findet und der die Flüchtigkeit zum Konstituens wird von Kontinuität. Also lade ich Sie ein – ausgehend von meiner ungesicherten, flüchtigen Position –, lade ich Sie zu einer Reise ein, die nie begann und von der unsicher ist, ob sie je und wer sie dann beginnen wird. (VG, 325)

Er tut dies zusammen mit „Anna, der Nutte“ (VG, 227) im blauen Kleid, in der alle weiblichen Wunschbilder des Textes zusammenfallen – und dieses Blau ist dabei nicht zufällig gewählt: Anna steht tatsächlich für die Suche nach der „Blauen Blume“⁹ (VG, 341)

⁸ Allerdings entscheidet der Text auch hier nicht eindeutig, was sich innerhalb der Diegese abspielt: Stattdessen entschuldigt sich der Erzähler dafür, dass seine „Imagination nicht immer stimmt“. (VG, 331)

⁹ Damit liegt explizit ein Rückgriff speziell Novalis und allgemein auf die Frühromantik vor, zu deren poetologischen Grundsätzen Herbst Werke eine große Nähe aufweisen. Vgl. hierzu Scherer 1997, a.a.O., S. 172f.

und verkörpert so zugleich ein poetisches Prinzip und die Unerreichbarkeit des Ziels in der Realität: Erreichbar ist das Ziel nur in der poetischen Imagination, die der Realität entgegengestellt wird. Damit ruht *Die Verwirrung des Gemüts* poetologisch grundsätzlich auf der Differenz zwischen poetischer ‚Wirklichkeit‘ und empirischer ‚Realität‘, auf einer Konzeption, die ihre Grundlegung bereits in den *Dschungelblättern* erfuhr. Dort schreibt die fiktive Figur Anna Puck nämlich an den empirischen Herausgeber Herbst:

Realität ist das, was *ich* nicht gemacht und gedacht habe. / Wirklichkeit ist das, was ich aus Realität machen und denken kann. [...] Die reale Welt erscheint mir starr. / Ich bin ein bewegter und bewegender Mensch. / ICH ist bewegt und bewegend. / Ich attackiere die Realität und mache Wirklichkeit daraus.¹⁰

In einigen Stichworten sei im Folgenden zumindest angedeutet, in welcher Weise diese literarischen Verfahren bzw. allgemein das poetologische Programm von *Die Verwirrung des Gemüts* in den späteren Texten von Herbst wieder aufgegriffen und weiterentwickelt werden – dies sei hier in der Hoffnung unternommen, dass die Vorteile dieses Überblicks für die Frage nach einer postmodernen Ästhetik den Nachteil überwiegen, dabei äußerst komplexe literarische Gebilde im Sinne der Argumentation dramatisch herunterzubrechen.

Anschaulich und virtuos ist die Weiterführung des literarischen Ansatzes vor allem in Herbsts Großroman *Wolpertinger oder Das Blau* gelungen, einem umfassenden, selbstreflexiven literarischen Diskurs über „die Fantasie der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Fantasie“¹¹. Der Zusammenhang der beiden Texte zeigt sich zunächst daran, dass der *Wolpertinger* dort einsetzt, wo *Die Verwirrung des Gemüts* endet: Zu Beginn der „Ersten Abteilung“ des Romans findet nämlich diejenige Zugfahrt statt, auf die der Vorgängerroman zulief. Dies ist gut daran erkennbar, dass der Protagonist namens Hans Erich Deters im Zug einen Pass bei sich trägt, der auf einen „A. Schulz“¹² ausgestellt ist. Zudem folgt er einer Frau, die wiederum Anna heißt und die mit der Farbe Blau in Verbindung gebracht wird, und schließlich finden sich einige Passagen, in denen Ereignisse aus *Die Verwirrung des Gemüts* in wörtlichem Zitat als Vergangenheit von Deters ausgegeben werden, wie etwa die erwähnte Szene auf der Bahnhofstoilette. Es wäre allerdings ein Missverständnis, den *Wolpertinger* als ‚Fortsetzungsroman‘ im herkömmlichen Sinne zu lesen – der Poetik von Herbst entsprechend sind die Figuren im *Wolpertinger* nämlich nicht identisch mit ihren Vorgängern in *Die*

¹⁰ In: *Dschungelblätter* 1986/87, Heft 2. Zit nach: Stefan Scherer: Alban Nikolai Herbst. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*. Stand 1999, S. 2. Hervorhebungen im Original.

¹¹ Scherer 1997, a.a.O., S. 179.

¹² Herbst, Alban Nikolai: *Wolpertinger oder Das Blau*. Frankfurt/M. 1993, S. 37. Zitate werden im laufenden Text unter der Sigle WB, Seitenzahl angegeben.

Verwirrung des Gemüts, sondern ähneln ihnen lediglich. Markant zeigt sich dies beispielsweise an dem intertextuellen Witz, dass zwar in beiden Texten die Annonce von „Anna der Nutte“ (VG, 210; WB, 60) eingeblendet wird, sich auf den Karten aber unterschiedliche Telefonnummern finden.

Über seine Funktion als Romanfigur hinaus ist Hans Erich Deters in zweierlei Hinsicht besonders interessant für die hier verfolgte Argumentation: Erstens spricht sich in seinem zweiten Vornamen prägnant die Vervielfältigung des Ichs aus, indem es dem ‚Ich‘ sozusagen prinzipiell ein ‚Er‘ an die Seite stellt. Zweitens wird mit Deters jene Figur in Herbsts Oeuvre eingeführt, die seither nicht nur in vielen seiner Texte eine wesentliche Rolle spielt, sondern von Herbst überdies in der außertextlichen Wirklichkeit als Spaltungsfigur des empirischen Autors Herbst verwendet wird, indem Herbst seiner Figur Deters inzwischen mehrfach die Verfasserschaft an seinen Texten zugeschrieben hat.

Doch bleiben wir noch einen Moment beim *Wolpertinger*: Wichtiger noch als die Übernahme einzelner Motive, Figuren oder Handlungsteile ist, dass hier in forciertes Weise das Prinzip der Pluralisierung des Erzähl-Ichs durchgeführt wird. Gleich zu Beginn der Zugfahrt erfindet der Ich-Erzähler die Figur Deters, wobei allerdings kein Zweifel darüber bestehen kann, dass auch in diesem Roman die Zuordnungen prekär sein werden: „Mein guter Freund, sagte ich – so gewiß ich ich bin und Sie Sie sind – Und wer sind Sie?, fragte er. – Bringen Sie mich nicht durcheinander, sagte ich.“ (WB, 37) Diese beiden Erzählerfiguren berichten nun „simultan“ (WB, 303) von der Fahrt, die in einem „Wolpertinger“ genannten Hotel in Hannoversch-Münden endet, wobei am Rande vermerkt sei, dass dieser Name zugleich das ästhetische Verfahren des Textes bezeichnet, unterschiedliche Diskurse und literarische Stile vom inneren Monolog bis zu Szenen von grotesker Komik ineinanderzuspielen: Der Wolpertinger ist nämlich ein bayrisches Fabeltier, für das die Vermischung von Eigenschaften (es hat beispielsweise Flügel und Geweih) verschiedener Tiere kennzeichnend ist; er ist also wie der Text selbst „gewissermaßen eine synthetische Figur“ (WB, 453).

Im „Wolpertinger“ tagt eine Akademische Tischgesellschaft, die sich in elaborierten Rededuellen über „Vorzüge und Nachteile des Menschentums“ (WB, 697) und Fragen der Ästhetik auseinandersetzt, federführend in Szene gesetzt von Dr. Elberich Lipom, einem Benn-Experten und Apologeten des unbegrenzten Ichs, und dem Lehrbeauftragten für Bildende Kunst Prof. Wilfried Murnau, der die Geltung des Rationalitätsprinzips und die Autonomie des Ichs verteidigt – eine Konstellation, die nicht zufällig an das Gespann Settembrini/Naphta aus dem *Zauberberg* erinnert, wird doch im Wolpertinger wiederholt auf Manns Werk angespielt. Der Roman präsentiert sich also wesentlich als ein weit

ausgreifender Dialogroman, der „fast alle Varianten des verbalen Miteinanders [...] durchexerziert“¹³. Allerdings wird das Geschehen zunehmend unübersichtlicher bzw. halluzinativer – so tauchen beispielsweise im Text immer mehr Fabelwesen auf – eine Entwicklung, die ihren Höhepunkt in einer Rede von Dr. Lipom an die versammelten Gestalten der europäischen Mythologie findet.

Dieses nahtlose Ineinanderübergehen von Realität und Mythologie, das sich einer selbstreflexiven Erklärung des Textes zufolge als „Versuch, die Imagination vor der Wirklichkeit zu bewahren“ (WB, 100), verstehen lässt, wird noch weiter forciert. Neben den bereits erwähnten Erzählern taucht bald noch ein dritter Ich-Erzähler auf, Eckhard Cordes genannt, der sich als Erzähler des Prologs zu erkennen gibt. Aus der Sicht dieser drei Erzählinstanzen wird nun von Ereignissen berichtet, die sich auf vier Zeitstufen ansiedeln lassen. Es gibt zunächst eine ausdrücklich so bezeichnete „reale Grundierung“ (WB, 507), die im Jahr 1976 stattfand und auf die alle anderen Fiktionsschichten aufgetragen sind. Zudem werden die erwähnten Erlebnisse von Deters im Hotel „Wolpertinger“ 1981 erzählt, dann eine analoge Ankunft von Deters in einem Hotel bei Münden wiederum mit Anna, die 1985 spielt, und schließlich Ereignisse aus dem Jahr 1989, die von Eckhard Cordes berichtet werden, der allerdings einige Male als Erfindung von Deters bezeichnet wird. Dementsprechend stellt die späteste Zeitstufe wohl auch nicht den eigentlichen Erzählzeitpunkt des Romans dar, sondern dem Motto von Lacan entsprechend, das dem Gesamttext vorangestellt ist und im Text selbst noch einmal wiederholt wird, eher die „Zweite Zukunft dessen, was ich gewesen sein werde, für das, [...] was ich dabeibin zu werden“ (WB, 718). Diesem Motto gemäß ist es nahe liegend, eine Gegenwartsebene im Jahr 1985 anzunehmen, die sich sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft öffnet bzw. geöffnet wird. Diese Ebenen sind dabei allerdings so eng verschränkt und zudem für viele Figuren durchlässig, dass sich dem Leser insgesamt ein diegetischer Mikrokosmos präsentiert, in dem die lineare Ordnung der Zeit aufgehoben und keine Unterscheidung zwischen Phantasie und Realität mehr möglich ist, in dem die Ideen der festen Identität und der Realität aufgelöst wird. Dieser Tendenz entsprechend steht am Ende die Verwandlung des Erzählers in einen Wolpertinger:

Bei Einbruch der Dunkelheit wird er ins Freie gewischt sein, um Notdurft und Jagd zu verrichten. In den Wald gehuscht auf allen vier Klauen [...]. Ein energetisches Bündel um die Stämme von Eichen, Buchen, Ulmen und Birken, vor denen es sich trefflich tanzen läßt in halbem Dunkel, dem Mondduft unter den Wurzeln und umsalbt vom warmen, feuchten, modernden Laub. (WB, 1009)

¹³ Kühlmann, a.a.O., S. 505f.

Die bisherigen Ausführungen konnten freilich angesichts der Komplexität des Romans nicht einmal ansatzweise dem Text gerecht werden, ja sie konnten nicht einmal alle Charakteristika des Romans erwähnen, die sich unter den vier eingangs genannten Signalen der Postmoderne subsumieren lassen. So müsste etwa ausführlich die Aufführung von Shakespeares *Sommernachtstraum* analysiert werden, eines Textes, der ja paradigmatisch das Verhältnis von Realität und Phantasie behandelt und dessen Aufführung im *Wolpertinger* auf allen Zeitebenen zugleich stattfindet; und es müsste derjenige Diskurs analysiert werden, der sich der (Früh-)Romantik widmet; und schließlich wäre die geradezu exzessive Form der Intertextualität vorzuführen, die nahezu alles zitiert und alles mit allem vernetzt – zumindest erwähnt seien hier etwa die auf Jean Paul und sein digressives Schreiben verweisenden „Blumenstücke“, die der Haupthandlung angefügt sind. Stattdessen musste es bei den wenigen Andeutungen und dem nachdrücklichen Hinweis bleiben, dass sich *Wolpertinger* oder *Das Blau* als ein prädestiniertes Explorationsfeld für die Frage nach einer postmodernem Ästhetik anbietet.

Als nur konsequent sind die weiteren Folgerungen zu nennen, die Herbst dann aus seinem Wirklichkeitsbegriff und seiner radikalen literarischen Kritik des Identitätsprinzips bzw. dessen Aufgabe zugunsten einer sich in Spiegelungen entfaltenden, sozusagen „flüssigen, variablen Ich-Konstruktion“¹⁴ gezogen hat: Nämlich das empirische Autor-Ich als gleichermaßen prekäre, instabile Konstruktion in einem offenen System zu begreifen, „das bis zu Wahnsinn und Wollust sich vermehren und an Gestalten zunehmen kann“¹⁵, wie es in der Rede zur Verleihung des Grimmelshausenpreises pointiert heißt. Und weiter führt Herbst dort aus: „Weil nun ich als der Autor des *Wolpertingers* nicht weniger eine Fiktion bin als es Herbsts Romanfiguren sind, die übrigens mich *für ihre Figur* halten, so daß ich ihn wiederum für meine halten muß, entzieht sich der zu Ehrende komplett. Er entzieht sich nicht nur ihnen, er entzieht sich auch mir [...]“¹⁶

Literarisch anschaulich durchgeführt findet sich diese Auflösung in der Novellensammlung *Der Arndt-Komplex*, genauer gesagt in deren Nachwort. Im Mittelpunkt dieser Novellen steht der Programmierer Arndt, der die Autonomie des Ichs durch eine „brüske Trennung von Arbeit und Denken, Gesellschaft und Ich“¹⁷ zu erreichen versucht. Damit schlägt er gegenüber den anderen Protagonisten von Herbst den entgegengesetzten Weg zur Identitätsfindung ein, als offenkundiger Nachfahre von Valéry's Monsieur Teste und Benn's Rönne also in die

¹⁴ Herbst 2002, a.a.O., S. 2.

¹⁵ Ders.: Grimmelshausen-Preisrede zum 15. November 1995, S. 1. Dieses Manuskript ist ebenfalls unveröffentlicht und wird hier nach der Internetseite von Herbst zitiert.

¹⁶ A.a.O., S. 4.

¹⁷ Herbst, Alban Nikolai: *Der Arndt-Komplex*. Novellen. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 17.

Reduktion statt in die Ausweitung bzw. Vervielfältigung. Immer wieder wird Arndt allerdings in seinem ‚reinen‘ Denken durch so banale Dinge wie einen überkochenden Wasserkessel gestört, und schließlich bricht er seinen Versuch ab und bricht in die Welt, ins Ungewisse auf. Das Nachwort weiß dann zu berichten, dass sich Arndt inzwischen als Terrorist in Algerien aufhält, also wie der Tierhaut- und Waffenhändler Rimbaud tatsächlich ein ganz anderer geworden ist. Ist die Textsammlung allein durch diese Konstruktion ein interessantes Seitenstück zu Herbsts Behandlung der Identitätsproblematik, so lanciert das Nachwort darüber hinaus ein besonders verwirrendes Spiel mit der Autorenrolle und der Grenze zwischen Realität und Fiktion. Der Autor Herbst gibt dort nämlich an, dass er Arndt persönlich kenne, der folglich keineswegs eine fiktive Gestalt sei – obwohl Arndt als fiktiver Protagonist in Herbsts *Die sizilische Reise. Fantastischer Bericht* (1995) auftaucht.¹⁸ Und dann wird es erst richtig verwirrend: Er habe aus authentischen Protokollen das Manuskript erstellt, das dann von Hans Deters korrigiert worden sei, jenem Deters, der „bekanntlich“¹⁹ der Verfasser all jener Bücher sei, die bisher unter dem Namen Alban Nikolai Herbst erschienen sind.

Auf die Spitze getrieben wird diese Vertauschung bzw. Verunklarung der Autorinstanzen schließlich auf der Internet-Seite von Herbst: Dort figurieren der empirische Autor Herbst und der fiktive Autor Deters gemeinsam, ohne Hinweis auf diese Differenz als „Fiktionäre“. Von der Startseite gelangt der Nutzer bezeichnenderweise in einen „Fiktionsraum“, in dem sich nicht nur eine Vielzahl von literaturkritischen und literarischen Texten, sondern auch Kurzbiographien von Herbst, Deters, Ribbentrop und Dietrich Daniello, einer Figur aus dem *Wolpertinger* finden, ohne dass für den Nutzer entscheidbar wäre, was hier Wahrheit und was Fiktion ist – eine effektvolle Subvertierung des vorgängigen Wirklichkeitsbegriffs.

Somit lassen sich letztlich alle der vier eingangs genannten Signa der Postmoderne an den Texten Herbsts ausgeprägt beobachten, wobei im Blickpunkt der Analyse vor allem die enthierarchisierte Pluralisierung der Erzählinstanzen stand, die das tradierte Modell der Identität dekonstruiert, die Möglichkeit einer quasi ‚realistischen‘ Abbildung der Welt ablehnt und letztlich zu einer radikalen Offenheit der Form wie der Bedeutung tendiert. Insgesamt sollte damit ein literarisches Oeuvre in einigen Strichen skizziert werden, das mit der Identitätsproblematik zwar denselben thematischen Kern wie die literarische Moderne aufweist, dieses Problem aber in offenkundig radikalierter Form behandelt und sich folgerichtig als postmodern klassifizieren lässt.

¹⁸ Ders.: Eine Sizilische Reise. Fantastischer Bericht. Frankfurt/M. 1995.

¹⁹ Herbst 1997, a.a.O., S. 111.

Bibliographie

Dschungelblätter. Zeitschrift für deutschsprachige Kulturintelligenz. Hg. von Alban Nikolai Herbst. 1985-1989.

Herbst, Alban Nikolai: Die Verwirrung des Gemüts. München 1983.

Herbst, Alban Nikolai: Wolpertinger oder Das Blau. Frankfurt/M. 1993.

Herbst, Alban Nikolai: Grimmelshausen-Preisrede zum 15. November 1995.
<http://www.albannikolaiherbst.de/>.

Herbst, Alban Nikolai: Eine Sizilische Reise. Fantastischer Bericht. Frankfurt/M. 1995.

Herbst, Alban Nikolai: Der Arndt-Komplex. Novellen. Reinbek bei Hamburg 1997.

Herbst, Alban Nikolai: Größenfantasien (Tel Aviv 2002). <http://www.albannikolaiherbst.de/>.

Herbst, Alban Nikolai: Meere. Hamburg 2003.

Kühlmann, Wilhelm: Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosawerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit einem Werkverzeichnis. In: Euphorion 97 (2003), S. 499-516.

Petersen, Christer: Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel 2003.

Scherer, Stefan: Die Metamorphosen des Wolpertingers. Zur Poetik und zum Werk vom [sic!] Alban Nikolai Herbst. In: Juni. Magazin für Literatur & Politik 26 (1997), S. 167-190.

Scherer, Stefan: Alban Nikolai Herbst. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur. Stand 1999.