

Ralf Schnell

Prosa der Moderne - nach der Post-Moderne

Ransmayr – Handke – Jelinek - Herbst

aus:

Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945

2., überarbeitete und erweiterte Auflage

[Literaturgeschichte](#)

© 2003 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und
Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
vmw.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

(S. 601 ff)

Wie kann eine Literatur aussehen, die auf der Höhe ihrer Zeit ist? Wie ließe sich das Profil einer literarischen Moderne heute, nach der Postmoderne, bestimmen? Wie könnte ihre Struktur, ihre Ästhetik beschaffen sein, nach der Zeitenwende, die das Jahr 1989 bedeutet, im Zeitalter des Computers, der die Welt verschaltet, angesichts der nur eben erahnbaren Potentialitäten einer Gentechnologie, die zum Verschwinden aller Identitätskonstrukte führen könnte, anhand derer sich der Mensch bislang sein Bild entworfen hat? Karl Heinz Bohrer hat in einer anregenden Kritik der Gegenwartsliteratur auf einen Aspekt des erzählerischen »Modernismus« hingewiesen, der sich für eine genauere Bestimmung einer Prosa der gegenwärtigen Moderne nutzen lässt: »Das Wesentliche des erzählerischen Modernismus [...] lag darin, daß er die erzählte Gegenständlichkeit der weit fortgeschrittenen Reflexion aussetzt. [...] Welten gibt es nicht mehr zu erzählen, sondern sehr spezifische Perspektiven. Alles kommt vielmehr auf den Charakter der Subjektivität an. Hegel selbst hat die Subjektivität als Modus künftiger Kunst erläutert. Seitdem differiert Kunst eben im Niveau solcher Subjektivität, das heißt durch eine bestimmte Form von Selbstreflexivität, des Sich-in-Beziehung-Setzens zum Nicht-Subjektiven« (*Merkur* 560/1995). An diese Einsicht kann eine tragfähige Bestimmung des Profils avancierter

Gegenwartsliteratur vermutlich produktiv anknüpfen, wenn sie sich auf eine vergleichende Einzelfallanalyse einlässt.

Zu diesem Zweck sollen im Folgenden vier Prosawerke zur Diskussion herangezogen werden, die für die gelungene Realisierung unterschiedlicher Prosaformen der Moderne stehen können: Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* (1995), Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), Elfriede Jelineks *Die Kinder der Töten* (1995) und die *Anderswelt-Trilogie* von Alban Nikolai Herbst, von der bislang zwei Bände (*Thetis*, *Anderswelt*, Fantastischer Roman, 1998; *Buenos Aires. Anderswelt*, Kybernetischer Roman, 2001) vorliegen. Repräsentativ und vergleichbar sind diese Werke, insoweit sie für differente, konkurrierende Schreibweisen stehen - man könnte auch von literarischen Systemen sprechen, die aus ihren Schreibweisen hervorgehen: Realismus bzw. Gestaltung (Ransmayr), Subjektivismus bzw. Reflexion (Handke), Perspektivismus bzw. Allegorese (Jelinek) und Digitalismus bzw. Autopoiesis (Herbst).

Ransmayrs Roman beginnt mit seinem Ende: »Zwei Tote lagen schwarz im Januar Brasiliens.« Zwischen diesem Anfang und dem ihm analogen Schluss entfaltet Ransmayr, wie in seinem vorhergehenden Erfolgsroman auch, eine »letzte Welt«, die negative Utopie eines nach Art des Morgenthau-Plans von der Nordsee bis zu den Alpen entindustrialisierten, agrarisierten, archaisierten Österreich-Deutschland. Es ist eine Welt aus Eiswüsten und Steintrümmern, die in vorgeschichtliche Strukturen gleichsam zurückwächst, die Menschen eingeschlossen in diese Entwicklung und zurückgeworfen auf sich selber, bevor diese »letzte Welt«, nach einem jahrzehntelangen Prozess der Verkarstung und Verwüstung, von der allmächtigen amerikanischen Siegermacht zum militärischen Übungsgebiet deklariert, als Bombenabwurfterrain genutzt und ausradiert wird. Die beiden Toten des Romananfangs sind Amras und Bering - der eine ein ehemaliger KZ-Häftling, der im Auftrag der amerikanischen Militärregierung nach 1945 Aufseher in jenem Steinbruch wird, in dem er von den Nazis für sein ganzes Leben körperlich und seelisch geschädigt worden ist, der andere ein junger Schmied, Assistent von Amras. Sie sind nachdem militärstrategischen Ende ihres Dorfes nach Brasilien gekommen, um dort einen neuen Steinbruch auszubeuten, gemeinsam mit Lily, der Tochter eines einstigen SS-Mannes, die in der wüsten Gegend im Moor vielerlei Schwarzmarktgeschäften nachgegangen ist und nun, in Brasilien, ihrem Lebenstraum nachreist. Sie entkommt dem Flammentod, der Amras und Bering ereilt. Ransmayr hat seine Sprachkraft genutzt, um aus seinem Erzählvorwurf Bildwelten von archaischer Qualität herauszumeißeln, Bildwelten, deren farbige und zugleich abgründige Dynamik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur kaum ihresgleichen hat. Der titelgebende *Morbus Kitahara*, eine seelisch bedingte zunehmende

Verfinsterung des Blicks, bildet dabei das Zusammenhang stiftende Symbol. Das Krankheitsbild, das aus der unablässig auf einen einzigen Ausschnitt starrenden Perspektive entspringt, befällt den jungen Bering und steht für seine Liebe zu Lily. Erst der Aufbruch nach Brasilien befreit ihn von seinem Leiden.

Peter **Handke** hat seinen Prosatext im Untertitel ein »Märchen aus den neuen Zeiten« genannt. Die Verknüpfung von Aktualität und Formtradition, die damit hervorgehoben wird, ist durchgehend über eine einzige Perspektive organisiert: die eines erzählenden Ich, das am Projekt eines kontemplativen Schreibens arbeitet. Dieses Ich - eine Wiederkehr der Handke-Figur Gregor Keuschnig aus *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) - weiß alle Register einer radikalen Subjektivierung zu ziehen, bis hin zum imaginären Entwurf eines Bruderkriegs im Jahre 1997. Alles wird ihm gegenständlich, alles wird ihm zum Anlass der Einkehr, eingewoben in Figuren des Besinnens und des Benennens, ausgefächert in sieben »Geschichten meiner Freunde«, Erzählungen des Nachdenkens und des Eingedenkens. Immer erneute Anläufe also auf dem Weg zum selbstgesteckten Ziel, immer neue Formen des Scheiterns an diesem. Dass dies möglich ist, hat mit dem Verfahren der radikal subjektivierten Reflexivität zu tun. Sie kann metaphorisch sprechen oder in Bildern, Geschichte einholen oder Zukunft entwerfen, sich auf das wahrnehmende Subjekt beziehen oder auf die Formen seiner Wahrnehmung. Das Buch ist sein eigenes Thema, der Modus des Erzählens sein Inhalt. Ein »Märchen« als progressive Universalpoesie« in der Tradition der Frühromantik, eingeschlossen jene ästhetischen Brechungen, die dem Schlussteil als Ironisierungen des erzählenden Ich durch Selbstreflexion eingearbeitet sind: »Währenddessen stand im Nachthimmel eine Wolke in Form eines Tintenfischkalkschilds, wie gesehen vor langem in den amerikanischen Apalachen mit wem? (Wenn mir so das Gedächtnis zurückkehrt, war mir jedesmal, ich sei in Gesellschaft gewesen.) Und ich dachte: Mit dem Sänger eins, ohne singen zu müssen, mein Ideal. Wie war das Stürzen dauernd in mir, Tag für Tag. Und jetzt die Ruhe, das große Auge. Und zugleich: Ach. Herrje. Du liebe Zeit! Wie lange war ich nun mit dem Buch unterwegs gewesen? Und die Trampelspur draußen im fahlen Wintergras des Gastgartens stammte von mir. Das Fabeltier war ich? Staunen. Ewig erstaunt saßen wir beisammen, ein jeder auf einer Leitersprosse. Das Lebensabenteuer, es zeigte sich in Gestalt einer einzigen rollenden Welle im sonst glatten Meer.«

Elfriede **Jelinek** hat in ihrem Roman *Die Kinder der Toten*, in negatorischer Abgrenzung, drei Schreibalternativen umrissen, die sich für eine Analyse nutzen lassen, »Ich zähle nicht«, so Jelinek: »Wie kann ich gestalten, ohne zu sein? Vielleicht könnte ich aufzeigen?«

»Gestalten«, »ich« und »aufzeigen« sind die Schlüsselwörter dieses Aphorismus, hinter denen sich, bei Licht besehen, drei unterschiedliche Positionen der ästhetischen Moderne verbergen: Realismus, Subjektivismus und Perspektivismus. Man könnte sie auch auf ästhetiktheoretische Konzeptionen oder deren prominenteste Repräsentanten beziehen: auf die Inhaltsästhetik Hegels; auf die Reflexivität der Schlegelschen Frühromantik; auf Baudelaires Bestimmung der Moderne als »das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige und zugleich das Ewige und Unabänderliche«. Man kann diesen Positionen auch drei unterschiedliche ästhetische Figuren zuordnen: Symbol, Reflexion, Allegorie. Gestaltung ist das Schreibprinzip, das, ungebrochen, der Arbeit Christoph Ransmayrs zugrunde liegt, Reflexion das Peter Handkes. Die Allegorie ist das prägende Charakteristikum Elfriede Jelineks. Jelineks Roman handelt vom »Werden« und »Verderben« der Menschengeschlechter, vom Reich der Toten, von Schuld und Verbrechen. Ihre Allegorien umspielen und repräsentieren das Motiv einer schicksalsgleich zwanghaften Wiederholung, die alles Leben und auch den Tod einschließt. Dieses Motiv lautet: »Die Toten wollen befreit sein, aber um ihr Leben wieder zurückzubekommen, müssen sie die Lebenden töten.« Die Struktur des Textes verleiht den Figuren keine Identität, sondern verwandelt sie in immer neue Figuren gleichen Namens, die immer neue Katastrophenphasen der Natur durchleben. Die Elemente erscheinen als allegorische Boten des Untergangs, der am Ende mit dem Element Wasser ins Zentrum rückt. Die Worte: »DIE MURE. DIE FURIE.« deuten mit der Allusion auf Hegels »Furie des Verschwindens« auf das Zusammenspiel von Natur- (»Mure« = Bergrutsch) und Geschichtskatastrophe. Erzählerisch zeigt sich bei Jelinek ein vollständig subjektiver Perspektivismus. Der Topos »Ich zähle nicht« und die Absage ans Prinzip des »Gestaltens« stehen dazu nicht im Widerspruch. Es handelt sich um einen radikalen Perspektivismus, der Jelineks Anspruch des »Aufzeigens« adäquat ausdrückt.

Eine Erzählalternative wie die von Alban Nikolai **Herbst** erwähnt Elfriede Jelinek nicht, obwohl die digitale Ästhetik *derAnderswelt-Romane* von Alban Nikolai Herbst ihrem Perspektivismus durchaus verwandt ist. Doch im Unterschied zu Jelineks Allegorese der Welt kennen Herbsts Romane keine Erzähl-Instanz, und sei es nur die zur Reflexion des Erzählvorgangs. Seine Orte sind entwirklicht, ohne spezifische Qualität, und das heißt: gegeneinander austauschbar. Seine Figuren haben keine Identität, sondern sind Projektionsflächen. Die Handlung hat keinen roten Faden, sondern besteht aus vielfältigen, miteinander vielfach verflochtenen Codes und Programmen, die die Träger eines Namens kreieren und löschen können. Die Figur namens Hans Erich (Er! Ich!) Deters, die zu Beginn von *Thetis. Anderswelt* erscheint, taucht nur eben auf und verschwindet wieder, nimmt

unterschiedliche Namen, auch den des Autors, und changierende Profile an, erscheint, ohne sie selbst zu sein, und verschwindet in Handlungsnebenräumen, während andere Figuren an Deters' Stelle treten, >holomorfe< Computerprogramme eher als Menschen, doch diesen bis zur Austauschbarkeit ähnlich - all dies eine auf den ersten Blick verwirrende und doch bis ins kleinste Detail ausgeklügelte erzählerische Feinarbeit, die auf Herbsts Frühwerk *{Die Verwirrung des Gemüts, 1985; Die blutige Trauer des Buchhalters Michael Dolfinger, 1986}* zurückweist und auf den dritten Band der Trilogie vorausdeutet.

Die Maschine als Mensch, die Programmiersprache als universelle Kommunikation - Herbsts Romane stellen das Paradox einer digitalen Ästhetik in Romanform dar, mit den Widersprüchen, die darin objektiv liegen: die Sukzession der Abfolge von Seiten im Buch steht quer zu einer inhaltlich nicht linear oder chronologisch, sondern hypertextuell organisierten Handlungsstruktur. Ein Erzähler ist darin nicht erkennbar. Keine poetische oder poetologische Instanz gebietet über diesen digitalen Kosmos. Seine Abstürze sind autopoietischer Art. Das Erzählsystem generiert sich selbst. Es treibt von einer Fantastik in eine andere und in unendlich viele weitere, bestimmt durch Avatare, virtuelle digitale Figuren, die Objekte und Opfer von Experimenten werden, aber auch lernbegabt und handlungsfähig sind. >Anderswelt< heißt künstliche Welt, auch Welt der künstlichen Intelligenz. Über hunderte von Seiten entfaltet sie sich im ersten Band entsprechend ihren eigenen Programmierungen und setzt sich fort im zweiten Band *Buenos Aires. Anderswelt (2001)*, mit der Konsequenz gelöschter Spuren, überschriebener Figuren und vervielfachter Profile. Es ist eine Ästhetik des kühl kalkulierenden digitalen Zeitalters und der gentechnischen Manipulationen. Der letzte Satz des zweiten Bandes könnte den Auftakt des dritten bilden: »Mit der Entschlüsselung des menschlichen Genoms überschritt das Leben die zweite Schwelle der Schöpfungsgeschichte. Hiernach ging es im Laufschrift die Treppe hinab.«

Mit den genannten Prosawerken liegen gleich gewichtige, wenngleich unterschiedlich zu gewichtende Möglichkeiten gegenwärtiger Moderne vor. Was als Maßstab zur Beurteilung ihrer Signatur zählt, ist derjenige einer Moderne, die auf der Höhe ihrer Zeit ist. Wenn Reflexion und Subjektivität seit der Frühromantik als Modi einer ästhetischen Moderne gelten können, dann bildet - folgt man den Anregungen Bohrs - ihre Selbstreflexivität, ihr »Sich-in-Beziehung-Setzen zum Nicht-Subjektiven« das Maß, dem sich eine tragfähige Bestimmung des Profils avancierter Gegenwartsliteratur abgewinnen lässt. Es erlaubt zum einen, Ransmayrs Verfahren als das traditionellste, nahezu klassizistische Erzählprogramm zu identifizieren. Es erlaubt zum anderen, das Verfahren Handkes als subjektivierenden Darstellungsgestus einer gleichsam futuristischen Spätmoderne zu qualifizieren, deren

Grundlage der selbstbezogene Wahrnehmungswinkel des Flaneurs ist. Demgegenüber kann man im Blick auf die Allegorisierungen Elfriede Jelineks von einer Art futuristischer Vormoderne sprechen, die in die Immanenz des literarischen Prozesses verlagert, was sie als strukturelle Katastrophe in Geschichte und Gesellschaft erkannt hat. Alban Nikolai Herbst hingegen hat alle Standorte des Beobachtens, Subjektivierens und Perspektivierens verlassen. Seine Erzählinstanz hat sich in der Immanenz simultaner Möglichkeiten aufgelöst. Die Selbstreflexivität ist konstitutiver Bestandteil des autopoietischen Systems geworden. Und die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt, Original und Kopie wird, in anthropologischer wie in ästhetischer Hinsicht, obsolet. Dieses Verfahren stellt die am weitesten vorangetriebene literarische Ästhetik im Zeitalter der Digitalisierung dar: eine Antwort der Prosa auf den Medienbruch im Zeichen des Computers, die dessen Signatur in die Organisation ihrer eigenen Zeichen aufgenommen hat.