

Alban Nikolai Herbst

## **Poetologische Thesen**

Erschienen in „L.“ **Der Literaturbote**  
Nrs. 69 (März 2003), 70 (Juni 2003) und 72 (Dezember 2003)  
→ [www.literaturforum-frankfurt.de](http://www.literaturforum-frankfurt.de)

copyright by ANH 2003

I  
**Das realistische Dilemma  
oder  
Die „Menschlichkeit“**

Es gibt ein Recht des Menschen auf literarische Identifikation: auf sich Wiedererkennen. Wie problematisch, letzten Endes nämlich religiös dieser Satz immer auch ist, bildet er doch ein tiefes Bedürfnis von Lesern ab, das vielleicht in der Identifikation mit anderen als von demselben Stammes seinen anthropogenetischen Ursprung hat<sup>1</sup>. Eigentlich hat alle Kunst solche sozialen Wurzeln, nur daß sie in der Dichtung, die aus einer Kultur herauschaut, wie moralische, schließlich humanistische, am Unbewußten ansetzende Verhaltensdirektiven wirken: Vor allem der realistischen Literatur eignet ein solcher menschlicher Blick. Zur Menschlichkeit gehört die Bestimmung von Grenzen, etwa von Tabus, nämlich Gesetzen, die nicht nach ihren Gründen befragt werden sollen und also *geföhlt* werden müssen. Ein Tabu ist eine als naturgesetzlich empfundene Verhaltensregel: Sie ist in der Psyche zu Stein, wenn nicht sogar zum Monument geworden.<sup>2</sup> Für den Menschen, der sich ja nie als Prozeß, sondern in jedem Moment seines Lebens als immer schon „fertig“ erlebt - sozusagen als ein Auto, das die Zeit wie eine Straße befährt -, ist das Tabu ein Teil seiner selbst, und wenn man es angreift, gefährdet man seine Identität, das heißt für ihn: ihn selbst. Dieses Ideal von sich selbst will sich nicht nur im anderen erkennen - also erleben, daß andere genauso sind, wie man selbst ist -, sondern nutzt ihn als Spiegel, in dem man sich seines eigenen Ichs vergewissern kann. Dafür dient unter anderem Literatur, - freilich nur dort, wo sie sich an einen Konsens hält und die „vorgegebenen“ Tabus und

---

<sup>1</sup> Jedes Fußballspiel, jede Techno-Nacht, je der Parteitag leben von ihm, weshalb sich, sagt man statt „Gruppe“ „Rotte“, über die reflexive Vokabel „zusammenrotten“ die Bedeutung des Vorgangs ins ziemlich Ungute verschiebt, zumal für einen Deutschen: Naiv Fan zu sein, wird zum hochexplosiven Politikum. Deshalb ist seit Ende des Zweiten Weltkriegs jeder deutsche Jugendliche lieber „Amerikaner“ gewesen und nach „Amerika“ orientiert: USA-Kultur entbindet uns von jederzeit bewußter Verpflichtung.

<sup>2</sup> Hierauf zielte Kant ab, als er vom „gestirnten Himmel über mir“ und dem „moralischen Bewußtsein in mir“ sprach: Beide, die objektive und die subjektive Welt, erhalten dieselbe unmittelbar anschauliche Evidenz. Das ist, wohlgemerkt, konstruiert. Dichtung vermittelt moralische Direktiven, *als ständen* dahinter Tabus.

Selbstbilder ständig reproduziert, und zwar um so nachdrücklicher selbstverständlich, wenn die vom Leser als „Ich“ empfundenen Konzepte Gefährdungen ausgesetzt sind, vor allem solchen von außen, etwa durch eine völlig technisierte Lebenswelt. Besonders angesichts dieser, massiv auf die Menschen einwirkenden Wirklichkeit, soll sich Literatur auf diejenigen Bereiche zurückziehen, die als menschlich empfunden werden, sozusagen einen Konsens-Alltag bestätigen, von dem man doch längst weiß (es aber eben nicht fühlt und auch gar nicht fühlen will), daß er bloß wie Sprühlack unsere tatsächliche Wirklichkeit bedeckt. Diese hauchdünne Schicht ist menschlich, d.h. sie bestätigt einem sowohl das IchIdeal als auch die Tabus und Normen, ohne die, ahnt man, Zusammenleben nicht so recht möglich wäre. Das ist die „Aufgabe“, die realistische Literatur erfüllt. Genau darin liegt aber ihr poetisches Dilemma.

Nun meine ich „menschlich“ in jederlei Sinn, auch in dem einer gewissen Laxheit: Der Lack ist ja nicht streng, nicht gleichmäßig aufgetragen, sonst bliebe für das, was wir als Freiheit empfinden, zu wenig Luft. Deshalb verwende ich den Begriff „Realismus“ in diesem Aufsatz ein wenig ungenau, indem ich etwa Naturalismus und Realismus ineins nehme und auch GenreErzählungen wie Krimi oder Science Fiction mitmeine. Wofür es allerdings gute syntaktische Gründe gibt: Realismus ist keine Frage des Sujets. Nicht zum Beispiel, weil etwas Alltagswirklichkeiten beschreibt, ist es auch gleich schon „realistisch“. Es ist nämlich denkbar, daß eine genaue, den Alltag erfassende oder das doch intendierende Literatur gerade nicht mehr realistisch, also menschlich sein *kann*; sie würde Wirklichkeit andernfalls simplifizieren und tut das oft auch. Sie tut es einerseits, um nicht für ihre Leser Bedrohung zu sein, die sie doch gerade abwehren oder für deren Abwehr sie Mittel - und seien es solche einführender Erkenntnis - an die Hand geben soll; andererseits will sie *verständlich* bleiben und zwar weitgehend: um möglichst viele Leser zu erreichen. Das hat nicht nur kommerzielle Motive, - aber selbst, wo ein Text sie hat, lebt er Text meist aus einer erkenntnisleitenden Idee, von welcher angenommen wird, sie sei gut übertragbar, bzw. sowieso inneres Mobiliar des Lesers.

Allem, was realistisch genannt wird, liegt eine feste, namentlich grammatikalisch definierte Poetik zugrunde, der ein ganz ebensolches Menschen- und Weltbild korrespondiert. Mensch und Sprache werden als „fertige“, allenfalls leicht

modifizierbare Entitäten angesehen, sind nicht prozessual aufgefaßt, sondern idealisiert. Deshalb tendiert der Realismus entweder zur Typisierung oder zur psychologischen Erklärung oder positivistisch, „einfach“, zur Schilderung von Phänomenen. Und, versöhnlich ausgleichend, zur Ironie. Aber es gibt letztlich keinen Zweifel und höchst selten Ambivalenz. Das Material selbst, die Sprache (und der Sprechende, bzw. Schreibende und Lesende: der Mensch), steht nicht zur Disposition. Für Leser ist das - was immer die Geschichte dann erzählt - hochgradig beruhigend. Ihr IchIdeal bleibt unangetastet und zugehört in ihrem jeweiligen Alltag anderen, „eigentlich“ miteinander identischen IchIdalen. Im Leseprozeß wird eine soziale Heimat imaginiert, die in der Wirklichkeit wahrscheinlich längst zerriß. Wenn sie denn überhaupt je bestand. Da sie als Wunsch vorgegeben ist, den die Erzählung erfüllt, weiß der Leser immer schon, worauf sie hinauswill. Das Bild greift nie über den Rahmen hinaus, schon gar nicht wird ans Fundament gerührt.<sup>3</sup> Man ist als Empfänger „gemeint“, aber so, daß man „heil“ bleibt. Selbst „kritische“ Literatur attackiert nicht den Leser<sup>4</sup>, sondern sucht seine Solidarität (sein „Verständnis“ - freilich auch für andere, die vorgeblich fremd sind). Dafür steht die ungebeugte Grammatik. Die über sie transportierte Botschaft, die durch jede solcher Geschichten hindurchscheint, ist angenehm sentimental: daß der Mensch leide und Leid nicht sein solle. Und daß man mit ihm umgehen könne.<sup>5</sup> Dabei ist es ziemlich belanglos, ob es sich um Individuen oder ganze Völker handelt, ob Kriegs- oder Alltagssituationen beschrieben werden, ob Liebe, Leidenschaften, Haß. Jedesmal ist versichernde Aufklärung am Werk, nämlich der Wille, einen dem Ich scheinbar äußerlichen, ihn von Außen quälenden Zustand zu ergründen oder sogar zu verändern, wenigstens, ihn darzustellen und kritisch zu beleuchten. Dadurch wird sich der Leser seiner

---

<sup>3</sup> Zum Fundament gehören in jedem Fall sexuelles Verlangen und sexuelle Fantasien. Deshalb haben bei aller „Lockerung“ der Sitten sexuell aufgeladene Texte nie ihr skandalöses Moment verloren. Kollidieren sie mit normierten Denkmustern, bzw. mit Selbstbildern, wird fast sofort allgemeiner Protest laut. Nichts verunsichert so tief wie Pornografie. Das gilt besonders, wird sie mit nicht-sexuellen Szenarien, zum Beispiel politischer Theorie, konnotiert.

<sup>4</sup> Bitte sehen Sie mir nach, wenn ich immer „der Leser“ und „der Autor“ schreibe, auch wenn ich Leserinnen und Autorinnen mitmeine; die grammtisch gesehen patriarchale Struktur der deutschen Sprache erzwingt das, sofern man nicht unschön formulieren will. Dieses „man“ gehört logischerweise in dasselbe Problemfeld. Ich bin mir dessen bewußt, will aber nicht „experimentieren“, weil ich das bei einem Text über Realismus unangebracht fände.

<sup>5</sup> Wird das verneint, zerbricht geradezu augenblicklich die syntaktische Ruhe, und es kommt in der einen oder anderen Weise zum poetologischen Experiment, etwa beim frühen Döblin, bei Stramm und, sowieso, bei Celan. Lyrik scheint, nebenbei bemerkt, insgesamt anfälliger für das moderne, „zerspaltene“ Bewußtsein zu sein und reagiert seismografisch.

bestätigt, und sei es als Opfer dieses „schlechten Zustandes“. Daß der ein Teil des Lesers und das Fundament selbst nicht stetig, sondern löchrig sein könne, darf nicht gedacht werden: Tatsächlich wären ohne dieses Denktabu weder demokratische Gesellschaft noch Rechtsfähigkeit garantiert.

Die Garantie wird durch realistische Literatur transzendent gegeben, sozusagen von dem ÜberIch aus, den der Autor für die Erzählung und die Erzählung für den Leser darstellen: Beide scheinen ungebrochen über ihre sprachlichen Mittel verfügen, also freien Willens imaginieren zu können. Die autonome Autorschaft unterliegt weder für den Leser noch für den Schriftsteller einem Zweifel. Der allwissende Erzähler ist selbst da impliziert, wo der Text aus der Ich-Perspektive geschrieben ist, denn hinter dem Ich steht immer ein es objektivierender („konstruierender“) Autor<sup>6</sup>. Psychoanalytisch gesprochen: Es erzählt der reife, gesunde Erwachsene, „der Vater“ (ist die Geschichte gefühlvoll, tut es „die Mutter“).<sup>7</sup> Deshalb *glaubt* der Leser, was er liest oder, nüchterner gesagt, läßt er sich ein. Man wird erzählerisch sozusagen gestillt, gewickelt, geschaukelt, in den Schlaf gesummt oder erfährt seine Grenzen; es wird Spannung auf uns ausgeübt, die uns belohnt, auch vorübergehend bestraft, doch nur, damit der folgende Lohn um so intensiver gefühlt werden kann. Einerseits ist die Sprache von ihrem Gegenstand immer weit genug entfernt, daß ihr Leser jederzeit auf Distanz gehen kann – sie objektiviert also -, andererseits läßt ein Leser sich von ihr führen, weil die Kompetenz des Autors akzeptiert ist und von der Erzählung auch gar nicht problematisiert wird. Man könnte ja auch ausrufen: Wer ist der, daß er meint, mich belohnen zu dürfen?! Vor allem aber stellt die Kompetenz dem Leser die frühkindliche - als Empfindung virulent gebliebene - Situation wieder her oder reaktiviert zumindest die (gefühlte, erhoffte) Überzeugung, jeder Frustration folge ihre Erlösung. Auch aus diesem Grund sind Wiedererkennen und Identifikation tragende Rezeptionsmuster der realistischen Literatur; ihre große Leserschaft will

---

<sup>6</sup> Das bedeutet, daß ein realistischer „Ich“-Text immer Rollenprosa ist: Das scheinbare Subjekt, Ich, ist in Wahrheit zum Objekt geworden, mit dem sich der Leser nun identifiziert. Um sich tatsächlich mit einem Subjekt identifizieren können, müßte er sich mit dem Autor identifizieren, der aber hinter der Ich-Konstruktion des Textes ja gerade verschwindet, und zwar um so mehr, je intensiver er dieses Ich beteuert. Der Autor ist für einen Leser, der ihn nicht persönlich kennt, genauso fiktiv wie er für jenen. „An den Leser denken“ bedeutet schon von daher, ihn abstrakt und funktionell aufzufassen. Sie macht ihn zu einer determinierten und determinierbaren Gesellschaftsmaschine. Diese Bewegung ist ausgesprochen hinterfotzig und von hochgradig täuschendem Charakter. Der Leser *will* aber getäuscht sein: Deshalb bittet er so oft darum, daß eine Geschichte „autobiografisch“ sei. „Autobiografisches“ entbindet ihn nämlich abermals von Verpflichtung, und er darf gerechtfertigt „glauben“.

<sup>7</sup> Selbstverständlich verwende ich diese Begrifflichkeiten symbolisch, bzw. modellhaft!

wiederholen, aber anders: Die alte, meist ungute Erfahrung von Trennung wird mit Lust und Güte als Verschmelzung und/oder als Verfügung über die Geschehnisse einer Geschichte besetzt. Man kann sagen, der Leser möchte regredieren (= „sich wegträumen“), aber dabei „die Mutter“ nach eigenen Wünschen bestimmen. Auf diesen Impuls können sich die Autoren verlassen.

Didaktisch gesehen, gibt es für Dichter keine bessere Ausgangsdynamik, um ihre gesellschaftlichen, bzw. religiösen Werte weiterzugeben oder solche gar erst zu begründen. Realistische Literatur hat immer etwas von Mission: Dieser Satz beschreibt ziemlich genau die Konsequenz der menschlichen Freude darüber, es sei einem Autor an seinen Lesern gelegen.<sup>8</sup> Zwar ist es dadurch mit „Aufklärung“ nicht mehr weit her, wohl aber mit Wirkung (deren Dimension sich am wirtschaftlichen Erfolg messen läßt), und zwar genau deshalb, weil so getan und von den meisten, jedenfalls den nicht-zynischen Autoren dieser poetischen Richtung tatsächlich vorausgesetzt wird, es spreche ein freier Erwachsener zu freien Erwachsenen. In Wirklichkeit<sup>9</sup> sind das Sich-Versenken, das Sich-Überlassen, das ein sich-Ausliefern ist, und der träumerische Zustand, in den ein von der Geschichte „gefangener“, nämlich in sie *verfangener* Leser gerät, Regression.<sup>10</sup> Praktisch, also politisch gesehen, hat Lektürelust etwas von dem magischen Denken eines Schulkindes, das sich die Fibel zum Schlafen unters Kopfkissen legt.<sup>11</sup> Der Verfasser der Fibel hingegen schläft nicht, sondern wacht über den Schlaf seines Lesers, ja singt ihn in

---

<sup>8</sup> Pervers wird das in der Marktgesellschaft: Den Produzenten ist am Ich als einem Käufer („Konsumenten“) gelegen. - Als hätte er sowas geahnt, hielt Kant seine ethische Theorie geradezu zwanghaft von menschlich bestimmten Inhalten frei und faßte den moralischen Imperativ rein formal. Er schrieb sozusagen, und zwar *gegen* die Realismusalternative, experimentelle Literatur. Schiller, einen „Realisten“, hat das furchtbar aufgebracht.

<sup>9</sup> Ich weiß, ich weiß: problematisch...

<sup>10</sup> Möglicherweise läßt sich u.a. daraus erklären, weshalb signifikant mehr Frauen als Männer Belletristik lesen: Dem gesellschaftlichen männlichen, nach wie vor patriarchalen Rollenverständnis läuft Regression zuwider. Spricht hierfür nicht auch, daß viele Frauen lieber „Männer“ als „Frauen“ lesen? (Sich eman(n)zipierende Frauen kehren das um.) Und: Es gibt eine auffällige Neigung von Frauen zu „weichen“ („weiblichen“) Autoren wie Proust: Identifikation mit dem Mann („Vater“), der indes zur „Mutter“, d.h. sexuell deaktiviert wird, damit sich die frühkindliche Situation so überaus nähend wiederherstellen kann. Ein weiteres, eher pragmatisches Erklärungsmodell: Die Frau ist auch heute noch, zumindest während der frühen Mutterschaft, weitergehend in den häuslichen Alltag eingebunden als ein die Familie versorgender Mann. Das bindet die Leserin an die herkömmliche Auffassung nach „einfachen“, tradierten Notwendigkeiten gestalteter Realität.

<sup>11</sup> Das Gegenteil dieser Dynamik hat Borges im Blick, nämlich den wirklich erwachsenen Empfänger, der, und sei es nur für sich selbst, intellektuell zurückstrahlen kann: „Lesen ist Denken mit fremdem Gehirn“. Das schließt die Regression nicht aus; etwa sind Geschichten wie „Das Aleph“ dem Traum ja geradezu verpflichtet. Aber Borges' Dichtung nimmt das regressive Milieu als Basis und entwickelt den Leser, indem er denken muß, weiter.

ihn hinein. Man erschreckt Kinder, die schlafen sollen, nicht; man regt sie auch nicht auf: Sie dürfen ja nicht „überdrehen“. Deshalb wird so sehr auf die Syntax geachtet und vertraut konstruiert: Der Ton eines Wiegenlieds zieht das Sandmännchen an, nicht sein Inhalt. Der wird ganz nebenbei vermittelt. Ein realistischer Autor „hört“ nicht „in sich“, schon gar nicht in die Sprache, sondern *kalkuliert sie*, und am Material des „gegebenen“ Vokabulars kalkuliert er seinen Leser. Das darf, ja muß der realistische Autor tun, denn sein poetischer Ansatz ist in jedem Fall von anthropologischer Überzeugung getragen: Sie weiß, was der Mensch ist. Die den Text grundierende, allen gemeinsame Grammatik fungiert dabei als seelische Äquivalenzform. Logischerweise bringt sie Geld, macht also Auflage. Sie wird vom Leser, weil er in den Mitteln des Ausdrucks mit dem Autor scheinbar einig ist und sich deshalb nicht untergebuttert fühlt, als emanzipierend erlebt.

Realistische Literaturen sind politische per se. Nur insofern Menschenbilder kulturell differieren, können sie „unmoralisch“ sein, nämlich je vom anderen Menschenbild aus gesehen. Streng genommen, war auch die Nazi-Literatur eine moralische; bloß daß der Widerstand und ein Großteil der Welt ihre „ethischen“ Prämissen nicht teilten; wir Nachgeborenen teilen sie (hoffentlich) sowieso nicht. Doch kommt es nicht von ungefähr, daß völkischer, sozialistischer und sogar religiöser Realismus einander formal derart ähnlich sehen: Alle verstehen Sprache als Funktion und nur als Funktion. Sie dient ausschließlich der Übermittlung von Wissen und Erfahrung, von Recht und Unrecht, Ideologien und Glauben. Daß etwas „schön geschrieben“ sei, fällt allenfalls als Mehrwert ab und bleibt letztlich Beiwerk. Sprache wird als Einkaufsstüte verstanden; sie braucht feste Griffe, damit der Leser die Geschichte heimtragen, d.h. internalisieren kann. Reißen sie, reißt gar der Sprachkorpus selbst, dann hat der Autor die Übereinkunft mit dem Leser gekündigt, hat ein Bündnis verraten, das ihm die Regression ungefährdet erlauben, nämlich als Bestärkung erleben lassen sollte, es sei mit uns alles in Ordnung, nur seien halt die Zeitläufte mies. Er hat nun seine 50 cent ganz umsonst bezahlt. Fürs nächste Buch muß sich der Autor über schlechte Absatzzahlen dann nicht mehr wundern.

So lautet das Bündnis: Zwar lieferst du („lieber Leser“<sup>12</sup>) dich mir aus, aber ich werde alles dafür tun, daß es dir gut dabei geht<sup>13</sup>; weil ich das garantiere, darfst du

---

<sup>12</sup> „Seid ihr auch lieb gewesen?“ Die Kinder nicken; schon gibt es Erdbeereis.

mich als „Mutter“, die das Regressionsmilieu herstellt, aber auch als „Vater“ akzeptieren, der dir sagt, wo es langgeht.<sup>14</sup> Ich werde deine Nacktheit nicht zu deinem Schaden wenden. Umgekehrt hat auch der Leser seinen Anspruch gegen den Autor: Garantiere mir, daß sich alles nachvollziehen läßt, d.h., daß ich weder je aus der Geschichte, noch gar, als Folge, aus meinem Alltag falle<sup>15</sup>; verlasse mich also nicht. Ich möchte bitte keine Fremdheit erleben, schon gar keine in mir selbst. Die einzige Garantie, für die sich ein Autor verbürgen kann, ist indes die unerschütterliche Sprache, sind grammatische und semantische Struktur. Erstere garantiert den Sinn, letztere die Empathie. Der Leser will regredieren, der Autor ermöglicht ihm das. Um mich nicht mißzuverstehen: Diese Regression ist für eine gelungene LeseErfahrung unerlässlich. Hierin haben realistische Autoren - auch die, die sich bewußt abgegriffenster Klischees bedienen - recht. Allerdings bleibt die Frage, was man dann mit ihr macht.

Wie rigoros Wunsch und Wille der Leser in dieser Beziehung sind, zeigt die Tatsache, daß zwar Literatur insgesamt ihre gesellschaftliche Leitfunktion längst verloren hat, aber nicht, weil sie ihrem alten Bildungsauftrag nicht mehr nachkommen könnte - dagegen spricht schon, daß Sachbücher enorm florieren -, sondern weil andere Medien die Regression viel einfacher, ja überwältigend, vor allem aber *schneller* bewerkstelligen: etwa der Spielfilm. Ins Kino zu gehen, bedeutet für den Rezipienten (nicht für die Produktion, da ist es gerade umgekehrt) weniger Aufwand, z. B. an Lebenszeit. Dem springt obendrein, durch die Teilnahme vieler anderer, eine nicht ganz unrituelle Entindividuation bei. Man regrediert *gemeinsam*, fällt also zusammen mit anderen in den gesuchten vorbewußten Zustand, der mit der Belletristik den Vorteil teilt, hinterher, wenn man wieder „Person“<sup>16</sup> ist, kommunikabel zu sein. Was das Unheimliche des Vorgangs, den jede Regression ja

---

<sup>13</sup> „Ich will für dich nur das Beste.“: Nach wie vor wichtigster Erziehungssatz.

<sup>14</sup> Genau deshalb hat das an die realistische Literatur geknüpfte Modell „kritischen Lesens“ so versagt: Es ist nämlich Arbeit und obendrein bewußte. Sie widerspricht diametral dem realistischen Rezeptionsmodell. Das machte einem in der Schule den Kafka so sauer: Interpretation im Lehrplan setzt eine realistische Auffassung von Dichtung voraus. Sie wird funktional, also auf einen Sinn bezogen, verstanden, der sich auch begrifflich mitteilen läßt. Ein Schüler, der als Interpretation sagen wir eine Bleistiftzeichnung abliefern hat, in jedem Fall „das Thema verfehlt“, und zwar auch dann, wenn die Zeichnung der Erzählung viel näher gekommen sein sollte als jede Deutung, die sich, sagen wir, Szondi verdankt.

<sup>15</sup> „Hoffentlich komm ich aus dieser Geschichte heil wieder raus“, sagt man, ist man in mißliche Situationen geraten.

<sup>16</sup> „persona“ heißt „Maske“! - Soviel zur Wahrheit des Individuums.

auch bedeutet und dessentwegen der Leser ganz zu Recht gesichert sein will, wie eine gesellschaftliche Absprache - ein Ritual eben, freilich säkular - aufs Normale mäßigt. Nicht umsonst fand die neue Blüte belletristischer Literatur genau dann statt, als sie sich auf ihre realistischen Grundzüge besann und dem Spielfilm nacheiferte. Erfolgreiche Romane tragen heutzutage bereits ihr Drehbuch in sich; eine zum Umschreiben nötige Anstrengung bedarf, anders als bei eigenwilligen, die Regression scheinbar verweigernden, nämlich Anstrengung fordernden Büchern, keiner großen Kunst. Es ist also zu simpel, realistischen Autoren vorzuwerfen, sie manipulierten. Das tun sie zwar bisweilen, jedenfalls sofern sie bewußte Autoren sind; nichtsdestotrotz sind sie ihren Lesern *nah*, und deren Sympathie hat Grund.

Man macht sich das am besten an realistischen Texten klar, die „floppen“, also nicht angenommen werden. In solchen Fällen ist immer wieder zu hören, der Autor habe seinen Lesern nicht genügend Freiraum gelassen, „da ist ja gar kein Platz für *meine* Fantasie“. Damit wird nichts anderes beklagt, als daß sich Subjektivität des Autors oder Eigenbewegung eines Textes so individuell über den Leser schob, daß sich die Erzählung nicht mehr als Spiegel verwenden ließ und die herbeigesehnte Regression nicht stattfinden konnte. Statt dessen wiederholt sich die einstige, als schmerzhaft empfundene Individuation abermals schmerzhaft, etwas, das man von einer realistischen Geschichte gerade nicht will. Weshalb der Leser lieber gleich vom Text abbrückt. Entweder gehört der dann gar nicht zur realistischen Literatur, auch wenn seine Syntax das auf ersten Blick nahelegt - ein Großteil der fantastischen Hochliteratur<sup>17</sup>, aber auch Hans Henny Jahnn und der frühe Martin R. Dean sowie der ersten Arbeiten Thomas Hettches gehören in diese Kategorie<sup>18</sup> -, oder aber der Autor

---

<sup>17</sup> Man könnte sie auch „allegorische Literatur“, bzw., mit Carrière, die intensive nennen. Speziell auf sie will ich im dritten Teil dieses Aufsatzes kommen.

<sup>18</sup> Es gibt auch das ganz andere, sozusagen umgedrehte Phänomen, eine Literatur, die auf den ersten wie zweiten Blick überhaupt nicht realistisch wirkt, es aber gerade *ist*: inhaltlich etwa die „Räuberpistole“, mancher Krimi, die meiste banal-Science-Fiction. Vor allem aber vieles von Arno Schmidt, dem Dichter des Kleinbürgertums, das in ihm zu Selbstbewußtsein fand und, wenn es sich nicht gerade schnoddernd, meist auch mit groben Zoten verspottet, einen zweifelsfrei horrenden Bildungszuwachs feiert. Bei Schmidt *täuschen* Grammatik und Semantik; er konstruiert sie wie Masken. Schmidt ist der, soweit ich sehe, einzigartige Fall des „kleinen Mannes“, der die literarischen Produktionsmittel der Bourgeoisie tatsächlich expropriert hat und so frech und frei wie virtuoso über sie verfügt. Aber zum Schluß bleiben immer nur „Kühe in Halbtrauer“ übrig, anal fixierte Strukturen eines besserwisserisch-wohligen (Geschichts-)Pessimismus. Man kann durchaus sagen, daß Schmidt das „Doppelleben“ Benns intellektuell-positivistisch in die nach Kohl riechende Bargfelder Wohnküche zerrt. Daß derart gemütliche Räume unterdessen ins Design mutiert sind, tut prinzipiell

hat in seinen Mitteln gefehlt und schlechtes Handwerk abgeliefert. Manchmal ist nicht recht zu entscheiden, welche Sachlage vorliegt. Bisweilen hat ein Autor aber auch versucht, den Realismus qua realistischer Mittel zu verfremden, z.B. das epische Theater Brechts, das meist da funktioniert, wo Leute zusammenkommen, die eh die gleichen Überzeugungen eint – eine heimtückische, weil dem Autor zuwiderlaufende Volte der regressiven Bewegung. Oder es wurde von vornherein zu abweisend formuliert: Der Stellenwert „erster Sätze“ von Büchern ist bekannt. Sie müssen und sollen die Schwelle in die regressive Imagination überwinden lassen. Deshalb ist Lesermanipulation hier am leichtesten zu erkennen. Bisweilen muß auch ein Ende entsprechend formuliert sein, da viele Leser gern ein Buch a tergo beginnen: Auch dieses Verhalten zeigt an, wie wichtig ihnen „Sicherheit“ ist. Wer Leser nicht verprellen will, muß das akzeptieren. Sind aber sowohl der Anfang als auch das Ende derart präformiert, bleibt kein Raum für eine Eigenbewegung des künstlerischen Prozesses - für Subjektivität -, und die Unbedingtheit der grammatischen Struktur wird zur Unbedingtheit semantischer Handlungsräume. Letztlich erlaubt Realismus keine Entwicklung, sondern setzt seinen Leser fest. Realistische Literatur ist immer konservativ.

Ihre interessanteste Crux ist allerdings, daß sie *zu genau* sein kann. Man denke an Peter Kurzecks wahnhafte Minutiösität. Eidetisch getriebenen, transzendiert er den gesamten Ansatz durch Übertreibung. Sowas kostet Leser. Ob ein Buch Kunst sei oder nicht, spielt für die - en gros - keine Rolle: Ja, je einfacher - abstrakter! - der realistische Text ist, um so größer sein regressionsförderndes Moment. Wen es nach Regression verlangt, der fordert das „einfache Erzählen“: Kaum etwas begleitete die jüngste Renaissance der deutschsprachigen Literatur so sehr wie der Ruf nach Simplizität. Zu erreichen ist die größtmögliche Menge an Menschen; dem entsprechen ziemlich genau sowohl das Marktgesetz als auch die einstige Doktrin gesellschaftlicher Relevanz, was in die politische - moralische - Grundbewegung realistischer Literatur zurückweist. Nichts ist menschennäher, nichts kommt (den kindlichen, in der Kindheit begründeten) Bedürfnissen mehr entgegen; nichts ist aber auch unrealistischer, also den wirklichen Innenverhältnissen unangemessener, und nichts überantwortet das Leser-Ich so sehr ökonomischem Interesse. Es geht den

---

nichts zur Sache; in Belangen der Bequemlichkeit sind Menschen *immer* fortschrittlich. Aber eben nur darin.

Rezipienten realistischer Literatur eben gar nicht um Realität (die ja immer komplexer wird, ja sich sogar entkörper<sup>19</sup>: Einfachheit ist genau der Begriff, der ihr am fernsten steht), sondern ist ein Ruf nach dem Spiegel. Der realistische Profi weiß darum und verdammt die Adjektive.

Nun gibt es professionelle, sehr bewußt didaktisch operierende Autoren - denken Sie an die belletristischen Texte Burkhard Spinnens<sup>20</sup>, denken Sie an Uwe Timm, denken Sie an Dieter Wellershoff, der, was Dichtung ist, Benns wegen nun wirklich besser weiß - und solche, die realistisch aus Instinkt sind, sozusagen naiv<sup>21</sup>, interessanterweise sind das oft weibliche Autoren, Susanna Tamaro oder Margit Schreiner etwa, deren Formulierungskunst kindlich nach dem Lektor ruft. Und es gibt zahllose Mischformen, etwa unter „DDR-Autoren“, die, ob sie das wollen oder nicht, die ästhetische Erbschaft des Sozialismus weitertragen, z.B. Hilbig<sup>22</sup> und Brussig. Oft schwimmt das in einer ironisch-sentimentalen Suspension wie bei Judith Hermann oder stützt sich auf den schnoddrigen Sprachwitz einer Katja Lange-Müller.<sup>23</sup> Allen diesen Ansätzen ist eine verhaltenspsychologische, zugleich aber auch freiheitliche Auffassung vom Menschen zueigen und das Vertrauen auf das, was man sieht, verbunden mit - ich möchte es „moralischer Intaktheit“ nennen. Der realistische Autor ist so gut wie immer das, was man unter einem „guten Menschen“ versteht. Manche sehen sogar wie „gute Menschen“ aus, etwa Peter Härtling. Die gehen - ein wenig erschreckend ist das schon - mit der „Achse des Bösen“ ganz prima zusammen und subtrahieren von der Welt die Metaphysik, die sie doch mit dem Wort „böse“ zugleich proklamieren. Letztlich ist „der Mensch“ rein soziologisch. Abweichende, „nicht-menschliche“ Ideen wie der Destruktionstrieb werden als Spinnerei denunziert, wenigstens jedoch als psychologisch begründbare

---

<sup>19</sup> siehe dazu: Alban Nikolai Herbst, Das Flirren im Sprachraum; in: Schreibheft Nr. 56, Essen: Mai 2001

<sup>20</sup> Dessen poetologisches Credo ganz anderes – eben: „denk“.

<sup>21</sup> Was hier keine Wertung sein kann. Denn ist der manipulativ schreibende Realist, etwa Konsalik, moralisch qualifizierter?

<sup>22</sup> Ich meine nur seine Prosa.

<sup>23</sup> Überhaupt sind Mischformen wirklicher; ich spreche hier über eine Dichtung, die natürlich *Modell* ist und sich „rein“ nur in Ausnahmeerscheinungen manifestiert, etwa in F.C. Delius' meisten Arbeiten. Des erwähnten Peter Kurzecks Neigung zur unentwegten minutiösen, ja manischen Katalogisierung von Wahrnehmungen übersteigert den realistischen Ausdruck. Bei anderen - etwa bei Autoren vom Schlage Henscheids - kann der sich irgendwann selbst nicht glauben und purzelt oder schnurrt und schlägt sich zur Satire; wie ein Luftholen ist das, „Musik von anderen Planeten“ wird eingeholt und dann, zum Aufatmen auch der Leser, mit der Wohnküche weitergemacht.

Abnormitäten, also als krank, gekennzeichnet. Es gibt kein Verständnis für Tragik, Cassandra hat hier nichts zu suchen, die Zerfleischungssorgie, die Penthesilea und Achilles<sup>24</sup> feiern, erst recht nicht. „Ick bin doch ooch nur ein Mensch“: Daran, als wäre der profane Satz heilig, rührt der realistische Autor nicht.

Tatsächlich steht dahinter eine Vorstellung, die ich *anthropologische Konstante* nennen möchte: Sie findet sich gut in der vielfach zu hörenden Meinung ausgedrückt, es habe sich „der Mensch“ nie verändert und werde das auch nicht tun, er lebe, wie Kästner schreibt, imgrunde noch auf den Bäumen. Von immer den gleichen Nöten sei er bewegt, der gleichen Hoffnung, denselben inneren Zielen, derselben Physiologie. Nun gibt es Indizien, daß das zumindest psychisch nicht stimmt. Nur ein kurzer Blick auf die erstaunlichen Hirn-Fähigkeiten ganz junger Menschen am Computer genügt schon. Dergleichen hat sich selbstverständlich auch in den Künsten niedergeschlagen<sup>25</sup>. Die Mehrzahl der Rezipienten sieht es aber offenbar anders, *sieht* eben nicht. Also besteht für sie gar kein Grund, einen Inhalt und die Form seiner Übermittlung, Sprache, zu trennen, bzw. als *string*-ähnlich ineinander verwickelt und die Form selbst evolutionär oder gar mutierend zu begreifen. Andererseits werden Veränderungen zwar vielleicht nicht gesehen, wohl aber - und dann ungut dräuend – gefühlt und müssen um so nachhaltiger weggeschoben werden. Deshalb wird ganz besonders auf die „Intaktheit“ der Lektüre geachtet. Bisweilen wird eine rhythmische Irritation hingenommen, das war's dann aber auch schon. Wie von einem Instinktrest bestimmt, tendiert der Leser dazu, den status quo – sofern er nicht allzu großes Leid impliziert – zu erhalten, ehe er sich auf das Neue und, weil das nicht *gewußt sein* kann und meist auch kaum prognostizierbar ist, Gefährliche einläßt. Soviel ist sicher wahr an der anthropologischen Konstante. Aber sie gilt eben weder naturwissenschaftlich noch historisch-sozial, sondern ist ein sich ausgesprochen langsam verschiebendes, ständig zum ästhetischen Rückfall neigendes RezeptionsPhänomen. Am deutlichsten wird das übrigens in der kaum je akzeptierten Neuen Musik nach Anton v. Webern. Sowohl im kompositorischen Niveau wie in der Nähe zur Gegenwart läßt sich keine größere Distanz als die

---

<sup>24</sup> Bezeichnend: Die Uraufführung fand 68 Jahre nach Niederschrift des Stücks statt, nämlich 54 Jahre nach Kleists Tod.

<sup>25</sup> Etwa literarisch in James G. Ballards Roman „Crash“, der ästhetisch eigentlich erst in David Cronenbergs Verfilmung auf die Beine gestellt wurde, während Ballard selbst stur den Gesetzen des literarischen Realismus folgt.

zwischen sagen wir Madonna und Helmut Lachenmann denken. Wem die realistische Literatur zuspielt, muß ich hier nicht eigens schreiben. Schon Madonna ist ein Kompromiß, ich könnte noch ganz andere Namen nennen.<sup>26</sup>

Dennoch, wo Dichtung sich ernst nimmt, schlägt auch die ungeliebte Welt hartnäckig durch. Auch deshalb kommt es immer wieder zu Mischformen. In nuce jedoch wird auf Subjekt/Prädikat/Objekt beharrt und darauf, daß ein Wort einen Sinn hat, der definitiv ist. Schon die Aura eines Wortes, also daß es semantische Höfe gibt, ist etwas, das eigentlich nicht sein soll: deshalb der Unwille, wenn ein Text mit zuviel Fremdwörtern agiert. Dabei *hört* man schon, daß „degoutant“ etwas anderes ist als „zweifelhaft“, auch wenn beide Begriffe dasselbe meinen. Der realistische Erzähler (und Kritiker) geht konsequenterweise davon aus, daß sich alles, was irgend ein Fremdwort beschreibt, auch muttersprachlich darstellen lasse, und der Liebhaber realistischer Erzählungen nimmt es dem Dichter sowieso übel, wenn er etwas nicht versteht. Daß „degoutieren“ einen Zwischenton in den Satz wirft, der nicht inhaltlich rückbindbar ist, finden „Realisten“ störend. Ganz zu Recht, denn das Fremdwort verrät das Bündnis ebenfalls, zumal es Anstrengung - Bildung - verlangt und sich nicht von jedermann „einfach“, auf Anhieb, erklären läßt.

Einfachheit ist eine Abstraktion, die Aristoteles folgt, nämlich den Satz vom ausgeschlossenen Dritten akzeptiert und außerdem Subjekt und Objekt trennt: Es gibt Wesentliches und es gibt Nebensächliches. Das Prädikat übernimmt es, beide in Beziehung zueinander zu setzen und zu bewerten. Wobei dieser Satz für die realistische Literatur schon viel zu metaphysisch ist: Der Autor ist es, der die Beziehung vermittelt des Prädikats bestimmt. Imgrunde beherrscht den Realismus ein platonisches Modell: Es gibt viele Säcke, deren einer mit Subjekten, deren anderer mit Objekten<sup>27</sup> usw. gefüllt ist und aus denen sich der Dichter bedient. Die Wörter selbst sind immer schon „da“ und allenfalls insofern „geworden“, als man ihre Bedeutungsgeschichten kennt und nachvollziehen kann; die spielen de facto indes keine Rolle. Letzten Endes sind die Wörter Ideen unveränderlicher Inhalte;

---

<sup>26</sup> Etwa Dieter Bohlen, der eigentlich ungenannt bleiben müßte: Aber Massen von Teenies entblößen für ihn ihre Brüste. Ins gleiche Feld gehört, daß Sigrid Löffler Rowlings „Harry Potter“ in den Rang der Weltliteratur erhebt und Michael Maar den sympathischen Jungen an die Seite Nabokovs stellt. Mit Löffler und Maar ist Thomas Steinfeld intellektuell völlig einig: Er spielt King gegen Pynchon aus. Kurt Scheel wiederum, als Herausgeber des MERKURs auch er der deutschen Denk-Elite zugehörig, bekannte sich neulich zu John Wayne.

<sup>27</sup> „Subjektiven, Objektiven“ ..... \* Herbst lacht \*

deshalb sind Faktoren wie ihr Klang, ihre Form usw. allenfalls marginal; ihre semantischen Höfe stören, weil sie Begriffe ungewiß machen. Daraus eben ergibt sich, im Umkehrschluß, das FremdwortTabu<sup>28</sup>: Realistisch betrachtet, ist ein jedes Wort, ist jeder Satz und ergo jede Geschichte in eine andere Sprache übersetzbar.

Auch darin ist realistische Literatur höchst idealistisch. Doch gibt sie dieses ihr Fundament ungern zu. Denn es stemmt sich gegen ihre Intention. Ein „Realist“ hat, um diesem Widerspruch zu begegnen, immer sehr schnell die „Empirie“, also die menschliche Erfahrung, zur Hand, die das Bündnis mit dem Leser zu einem Nichtangriffspakt macht. Selbstverständlich ist *die Erfahrung der meisten* gemeint: Poetischer Populismus. Das Ziel der realistischen Literatur ist immer der Pop. Stuckrad-Barre, ein hochbegabter Literat, hat vollkommen recht: Der regredierende Leser will „Fan“ sein.

Für den Idealismus ferner auch die Neigung zur Reduktion<sup>29</sup>: Kurze Sätze und schnell überschaubare Sentenzen, die aufs Wesentliche - die „Story“ - gerichtet sind: Bitte keine Verschachtelungen. Es geht um Informationsübermittlung, und zwar schön locker, damit das Ganze auch Spaß macht (das heißt: damit die Informationen nicht mit unserem Ich kollidieren). Überflüssige<sup>30</sup> Aufzählungen, Reihungen, Wortzerspellungen, Neologismen und Brüche werden möglichst umgangen. Man sollte sich dabei, etwa was Unterhaltungsliteratur anbelangt, die immer realistisch ist, nicht täuschen: Auch die Neigung zum Klischee ist eine Reduktion: nämlich werden einzigartige Phänome wie zum Beispiel die Liebe aus vorgefertigten Stanzen<sup>31</sup> abgezogen, die sich en bloc zu Kitsch montieren lassen. Diese Art der Reduktion ist industriell normierbar und kommt so billig an Frau und Mann; gerade die Vertrautheit mit ihr verschafft den „einfachen“ Literaturen ihre Lesergemeinden. Reduktion meint *immer* bedeutete, bzw. bedeutende Funktion. Der Leser wird auf keinen Fall irritiert oder doch eine etwaige Irritation hinterher jedesmal aufgeklärt,

---

<sup>28</sup> Adorno drehte diese Dynamik ins Soziologische: Wer keine Fremdwörter möge, möge auch keine Ausländer. Die zugegebenermaßen arg zugespitzte Formulierung entspricht exakt dem Bedürfnis danach, sich in einer Gruppe zu identifizieren und in Literatur wiederzuerkennen.

<sup>29</sup> Sie geht, mathematisch-wissenschaftlich, der Deduktion parallel: Wie diese vom Allgemeinen aufs Besondere schließt, weist die realistische Reduktion auf das Besondere, die Substanz, zurück. Daher das Gefühl von Sicherheit, das realistische Literatur ihren Lesern vermittelt.

<sup>30</sup> „Überfließende“ oder „zu flüssige“? Sic!

<sup>31</sup> Der Name von Pynchons Held „Herbert Stencil“ spielt darauf an, *spielt* also mit dem Realismus und dekonstruiert im Folgenden nahezu alle seiner „Sicherheiten“: Thomas Pynchon, V., Roman, Reinbek: 1976

nichts bleibt unklar. Wird ein Baum „grün“ genannt, so heißt das nicht, daß da gar kein Baum „ist“. Nie wird der menschliche Rahmen verlassen, ob nun in der Alltags- und Arbeitswelt-Story, ob im Wilden Westen, ja sogar im Gruselroman<sup>32</sup>: Aber bisweilen sind Fenster eingebaut, die auf „das Andere“, auf wirklich Unheimliches, hinausschauen lassen, doch als Fenster ausgewiesen bleiben, so daß eine andauernde Verunsicherung des Lesers vermieden wird, etwa durch die Aufklärung eines „unerhörten Ereignisses“ als Traum oder Halluzination. Noch der prekärste Lebensraum, besonders der unserer gegenwärtigen, völlig unüberschaubaren Moderne<sup>33</sup>, erhält seine Orientierung: Wenn uns schon alles flöten geht, so bleibt doch die grammatikalische Verständigung. Es ist kein Zufall, daß der entstehenden Informationsgesellschaft die kleine Blüte realistischer Erzählweisen parallelläuft: Sie vermitteln den Lesern das Gefühl, alle Information sei an bekannte und gesicherte Sinngefüge gebunden. Wo nichts mehr überschaubar ist, wird metaphysische Transzendenz höchst gefährlich. Das Metaphysische soll in die Realität profaniert werden, soll veralltäglicht werden, in etwas, das hier und jetzt oder in absehbarer Zukunft vom Konsens-Alltag aufgesaugt werden kann. Fast jede Utopie - per se auf „Realität“ bezogen - ist von diesem agnostischen Ziel getragen; es soll alles pragmatisch gedacht werden können. Schon deshalb läßt sich dem in der grammatischen Struktur idealistischen Realismus politisch (semantisch) der Materialismus zuschlagen, und zwar besonders in seiner der Warenwelt verpflichteten Form. Vielleicht lebt die realistische Kunst genau aus diesem Spannungsmoment. Damit das gefühlt, also als Regression ausgelebt werden kann,

---

<sup>32</sup> Hier besteht die das Bündnis tragende Übereinkunft in der Vereinbarung, im folgenden würden alle sonst geltenden Regeln außer Kraft gesetzt, aber nur nach der Versicherung, es hat an dem sich auch um einen Gruselroman. Die syntaktische Struktur bleibt völlig unangetastet: Sie ist das Gelände, an welchem man sich durchs Gruseln hangelt. Würde etwas „Artfremdes“ hineingenommen, sagen wir Sozialkritik, vermerkte der Leser das mit Unwillen und fühlte sich hintergangen, also wiederum das zugrundeliegende Bündnis als vom Autor gebrochen. Man kann geradezu sagen, daß der Gruselroman die Hypostase des realistischen Erzählens in Form seiner – immer dem Bündnis folgenden – Pervertierung ist. Die Lust des Lesers ist eine an der semantischen Regelverletzung, die natürlich bei regel-rechter Grammatik uneigentlich bleibt. Ästhetisch oder wirkungspsychologisch betrachtet ist das Ironie und tendiert – überaus deutlich im modernen Horrorfilm – zur Klamotte, die nun ganz besonders wenig gefährdend Grusel- und Schocklust garantiert. Eine Uneigentlichkeit, die Kobolz schießt. Im Gruselroman zelebriert der Realismus seinen Fasching: Ort, Zeit und Raum sind bestimmt, man behält immer den Fluchtpunkt, Aschermittwoch, im Blick.

<sup>33</sup> *Wissen* Sie, wie der elektronische Einspritzmechanismus Ihres Autos funktioniert? Oder haben Sie bloß die Erfahrung gemacht, daß er's tut, und *glauben* es also? Dieselbe Frage läßt sich mittlerweile bezüglich aller unserer gesellschaftlichen Lebenserhaltungssysteme stellen. Wir haben ein Vertrauen, dem eine stetig verdrängte - realistische! - Unsicherheit, ja Unheimlichkeit parallelgeht.

wird das zunehmend brüchiger werdende abendländische Konzept des Ichs, desbezüglich schon Benn bemerkte, es habe „die Menschenlehre Europas, als Fiktion individuell existenter Subjekte, (...) nur noch einen kommerziellen Hintergrund“<sup>34</sup>, im Leser idealistisch wieder gekittet und festgezurr. Mit anderen Worten: In der Regression stellt die realistische Literatur den Leser überhaupt erst als ein autonomes Ich her. Genau das erlebt er als wohltuend. Sie schafft sich ihren Rezipienten, indem sie ihm erlaubt, sich gegenüber dem Text als „ganz“ zu empfinden und so die anhebende Erfahrung des Säuglings zu wiederholen, daß er er sei, aber eben nicht vermittels der Trennung von der „Mutter“, sondern indem sie, als Text, zugegen bleibt. Die schmerzbesetzte Individuation wird für die Zeit des Lesens in eine lustvolle uminterpretiert<sup>35</sup>. Daß genau dies den regredierten Leser aber nicht reifen läßt, sondern ihn auf der Säuglingsstufe hält - abhängig von einer „Mutter“, dem Text, und seinen zahllosen, ebenso wirkenden Folgelektüren -, ist eines der dem Realismus immanenten Probleme. Brecht hatte das ziemlich auf dem Kieker und entwarf dagegen sein, aus politischen Gründen wiederum realistisch strukturiertes Verfremdungskonzept.

Der dem realistischen Erzählen innewohnende Widerspruch idealistischer Grammatik und materialistischer Semantik ist sehr wahrscheinlich einer der Gründe für den doktrinären Charakter des sozialistischen Realismus gewesen, der sich als Widerpart der Tauschgesellschaft ja gerade an sie band und ihr deshalb erlag. Mit soviel Materialismus wie dem, der die kapitalistische Welt konstituiert, konnte sein Idealismus sich auf Dauer nicht messen. Ebenso findet die vom Realismus ausgerufene, seinem Selbstverständnis so wichtige Aufklärung letztendlich nicht in ihm statt, und zwar eben nicht zuletzt deshalb, weil sowohl Autor als auch Leser nicht nur idealistisch, sondern sogar ideal („menschlich“) konstruiert werden; als derartige Konstrukte sind sie aber rein sprachlicher Natur, sind Subjekt und Objekt und Punkt. Die Materialität verschiebt sich auf den zu transportierenden, „nahezubringenden“ Sinn, also die von der Geschichte (bzw. Politik) transportierte Semantik, nämlich auf das „Ziel“, - ob es sich nun dabei, im sozialistischen

---

<sup>34</sup> Gottfried Benn, Das letzte Ich, zitiert nach: G.B., Prosa und Autobiographie, In der Fassung der Erstdrucke, hrsg. von Bruno Hillebrandt, Frankfurt am Main: 1984

<sup>35</sup> Genußreich ist das Lesen realistischer Literatur aber gerade darum: Wie jeder Positivismus ist die Bewegung strikt tautologisch. Es kann gar nichts Neues, also Fremdes und Gefährdendes geben. Man bleibt eingeschlossen, wird nicht geboren; der realistische Text ist Nabelschnur.

Realismus, um die Befreiung der Arbeiterklasse handelt, ob um Völker ohne Räume oder um den konsum- und freizeitdefinierten demokratischen Staatsbürger des identifikatorischen Regressionsmodells, an dessen „Ende“, wenn das Ziel denn erreicht ist, die reine Unterhaltung steht<sup>36</sup>. Der sind wir nun nah.

Realistische Literatur ist grundsätzlich dualistisch konzipiert, etwas Drittes (gar Viertes, Fünftes undsofort) wird ausgeschlossen. Ihre Geschichten sind niemals „hysterisch“, sie dürfen nicht übertreiben, sondern haben sich am rechten Maß zu orientieren, und wenn sie sagen wir von Paranoia erzählen, so *geschieht* ihnen die Paranoia nicht, sondern sie stellen sie als etwas Äußerliches dar. Der Leser kann die Symptomatik wie ein Experimentator nachvollziehen, den sie nicht betrifft. Dem realistischen Erzählen entspricht eine klassische Auffassung von Physik, hier der Forscher, dort der Gegenstand und zwischen beiden die Apparatur, die Sprache, auf die sich beide, Leser wie Autor, verlassen können<sup>37</sup>. Weder werden Leser und Autor vom Gegenstand beeinflusst, noch dieser von jenen. Auch diese Annahme und ihre ständige Versicherung ist Teil des Bündnisses<sup>38</sup>. Wäre dem anders, kein Leser ließe

---

<sup>36</sup> Eine der spannendsten, weil dekadent-perversen Implikationen von „Spaßgesellschaft“ hat Aldous Huxley schon ziemlich früh in „Brave New World“ entworfen.

<sup>37</sup> Insbesondere die deutschsprachige Literatur, imgrunde aber realistische Literatur insgesamt scheut gegenwärtig die Auseinandersetzung mit Physik, weil sie zu einer Auseinandersetzung mit Quantentheoremen würde, was jedes realistische Konzept vollständig ad absurdum führte. Zu Goethes Zeiten war das anders: Man konnte sich auf Physik noch „verlassen“. Sie garantierte einem prästablierte Harmonie, bzw. harmonia mundi. Die wurde in der Romantik durchlöchert, Mineralogie wurde psychisch, das Unbewußte erschien. Schon brach die Sprache. Dann brach die klassische Physik. Dann begann das poetische Experimentieren, dem ein naturwissenschaftliches korrespondierte, bis in die vom Weltkrieg auseinandergerissenen Wörter des Expressionismus. Das gesamte Menschenbild geriet in einen Tanz, der von den sogenannten einfachen Menschen, etwa von Hitler, als teuflisch empfunden wurde: Sehen Sie sich Otto Dix' Bilder an! Diese Zehner und Zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts waren vielleicht die „erwachsenste“ Periode, die Kunst je erlebt hat. Doch so viel Tiefe, so viel psychischer Streß ist, scheint es, nicht lange durchzuhalten, und selbst Benn, dem wie kaum einem die Zerschmetterung des autonomen Ichs bewußt war, rief nach Erlösung. Die das Abendland in Hitler fand: Man kann sagen, er habe es psychisch in den mechanischen Materialismus der klassischen Physik zurückbomben lassen und durch mieseste Affirmation ein jedes Mythologem ein- für allemal desavouiert. Tabula rasa. Der scheinbaren Unantastbarkeit des heutigen Kapitalismus wurde dadurch überhaupt erst der Boden bereitet. „Es gibt keine perfidere Art, einer Sache zu schaden, als sie absichtlich mit fehlerhaften Gründen zu verteidigen“, sagt Nietzsche. Es ist geradezu peinlich, daß die Nationalsozialisten das nicht einmal „absichtlich“ taten, sondern ihre Gründe offenbar glaubten. Man kann ihnen also nicht einmal zugestehen, daß sie perfide gewesen seien; nicht einmal d i e s e Dimension haben sie.

<sup>38</sup> Umberto Eco, in seinem „Foucault'schen Pendel“ (München: 1989), einem phantastischen Roman, hat die den Leser zutiefst unsicher machende Dynamik sehr klug zu umschiffen gewußt: Immer wieder streut er in die hochparanoide Erzählung Bemerkungen, es handele sich „nur“ um eine Geschichte. Ganz anders Kazuo Ishiguro in „Die Ungetrösteten“ (Reinbek: 1996). Er gesteht dem Leser solche Beruhigungen *nicht* zu. Ein Leser-, d.h. Erwartungsbetrug. Das Buch hat sich denn auch - an Ishiguros anderen Romanen gemessen - kaum verkauft. Gerade dieser Text aber, so meine ich,

sich auf Regression noch ein. Bei allem „Realismus“ sind Moderne und Gegenwart *gerade nicht* gefragt: Regression ist immer nach hinten ausgerichtet. Die realistische Erzählung ist ein historischer Roman, der Zukunft nicht nur nicht kennt, sondern abwehrt.

Klare Struktur will klare Formen. Das schlägt besonders dort durch, wo ein ästhetisches Ideologem wirklich Kunst wird, die ja die eigentümliche Fähigkeit besitzt, daß ihr jederlei Doktrin, Wahn, Religion, ja selbst allerweltlichste Absichten zum Anlaß werden können.<sup>39</sup> Nun ist Kunst immer extrem, und Extremismus verweigert sich dem Populären, er zerreißt das Normale. Deshalb kann sich der Umstand einstellen, daß eine Kunstform, die es auf Regression ihrer Rezipienten anlegt, die Rezipienten gar nicht mehr erreicht, vielmehr sich elitär aristokratisiert, obwohl sie ihre eigenen Mittel und ihre Doktrin bloß konsequent umsetzt. Sie wird „total“. Solche Totalität ist für Leser bedrohlich. Vorangetriebene Reduktion in realistischen Erzählungen geht in Abstraktion <sup>40</sup> ber, d.h. das, was versprach, die (frühkindliche, schmerzhaft) Individuation vermittelt der perversen Bewegung, die das Lesen eines Buches als Ersatzhandlung ist, lustvoll zu besetzen, reduziert und eliminiert schließlich jedes Gefühl und Fühlen. Ich erinnere mich gut daran, daß mir Ursula Krechel, deren Prosa sicherlich dem Realismus zugeschlagen werden muß<sup>41</sup>, einmal sagte, es müsse darum gehen „abzuspecken“, ja jeden - wörtlich - „Erzhlspeck“ zu vermeiden. Schon ihre Wortwahl unterstrich den Ekel und die - hochknstlerische - Hypostasierung von Reduktion, die im Gebrauchskontext bloß als Ruf nach dem menschlichen Rahmen daherkommt - etwa von Kritikern, die sich als Sprachrohr der Lesererwartung verstehen - und so weitgehend eben auch nicht gemeint ist. Nicht, daß nichts mehr zu sehen und zu fühlen ist, sondern Überschaubarkeit und Selbstbestätigung sollen geleistet sein. Gelingt das, empfindet

---

hat - zusammen mit Pynchons Arbeiten - das Zeug, aus dem realistischen Dilemma hinauszuführen. Ich werde auf ihn im dritten Teil dieser kleinen Poetologie zurückkommen.

<sup>39</sup> Man muß durchaus nicht gläubig sein, um Bachs h-moll-Messe herrlich zu finden; umgekehrt auch nicht, um, wie Berlioz, ein wundervolles Requiem zu schreiben. Darin ist Kunst völlig unmoralisch; das gilt auch für ein realistisches Kunstwerk, obwohl Motor des Realismus eben Moral *ist*. Selbstverständlich bleibt auch in diesem Fall die intendierte Aufklärung restlos auf der Strecke. Politische Autoren haben das immer gewußt und sich auf den Kunstdiskurs gar nicht erst eingelassen, geschweige sich ihm überantwortet. Ich denke da etwa an Peter O. Chotjewitz oder auch Gerhard Zwerenz. Halten Sie sich dagegen, daß Celine ein ziemlich fieser Antisemit war. - Brecht hatte schon recht: „Ich bin nicht verlblich.“

<sup>40</sup> und verrät den physischen Leib, dessen eine jede Befriedigung aber bedarf.

<sup>41</sup> jedenfalls: Ursula Krechel, *Zweite Natur*, Darmstadt und Neuwied 1981

der Leser den Text als „schön“, und zwar ziemlich wurscht, welcherart Handlung und Charaktere die Geschichte vor unsere inneren Augen stellt. Konsequenterweise reduziert darf nur regredieren, wer seines Lebens über ist.<sup>42</sup> Der Leser will sich in und mit Regression das Leben gerade verschönern. Er möchte, wie der Säugling, in den Mittelpunkt des „mütterlichen“, poetischen Interesses rücken. *Hinter* den embryonalen Zustand will er trotz allen Babyspecks nun doch nicht zurück.

Der Realismus ist das ptolemäische Weltbild der Kunst. Er meidet Übertreibungen, weil sie als die Protuberanzen, die sie sind, auf die Sonne verweisen und also darauf, daß sich eben nicht alles um die Erde dreht. Daher die Verunglimpfung jedes Manierismus'; schon das Wort selbst, obwohl doch eigentlich nur eine ausgeprägte Handschrift meinent, gilt stiltechnisch als beinahe obszön. Besser, man spricht es gar nicht erst aus. Das ist, wie jedes Tabu, selbstverständlich Abwehr; zwar wirkt sie meist unbewußt, dennoch handelt es sich um einen sehr klugen Bann. Denn alles, was überschäumt, ist protuberanter Natur. Also wird es als „häßlich“ empfunden und schließlich verunglimpft. Man denke an Goethes geradezu irrationale Abwehrhaltung gegen barocke Architektur. Menschen, denen an Mitte gelegen ist - notwendigerweise sind das die meisten -, verbrennen sich schnell. Deshalb soll sich auch Intensität an gesellschaftliche Usancen halten.

Das Leben soll zivilisiert sein, von daher heißt das oberste Gebot des gesellschaftlichen Zusammenlebens wie des realistischen Romans „Sublimation“. Was sich dem nicht fügt, wird als barbarisch empfunden, als Auswuchs, als unsozial.<sup>43</sup> Der angestrebte Regreß ist nicht etwa einer tief in die individuellen Triebstrukturen, sondern langt ins Vor-Individuelle, das etwas von „Großer Verbindung“ hat. Darum ist der Kitsch immer nah. Das LeserIch soll mit den erstrebten moralischen Kategorien vereint sein, der Leser selbst vergesellschaftlicht werden. Die Sozialität ist bergende Matrix, „Mutter“ nämlich abermals. Wo aber das Ich bloß Funktion eines erfolgreichen, sich totalisierenden Marketings ist, hat es

---

<sup>42</sup> Überhaupt ist Konsequenz als sowohl das Kennzeichen jeder großen Kunst wie der Wissenschaften immer „unmenschlich“.

<sup>43</sup> Große Kunst ist übrigens meist genau das: unsozial. Vielleicht wird sie deshalb oft erst Jahre oder gar Jahrzehnte nach ihrer Entstehung kommensurabel, nämlich wenn eine Kultur das Abweichende, etwa aus Gründen der Gewöhnung, sich integriert hat. Selbstverständlich ist das widerständige Potential eines Kunstwerks dann abgeschliffen. Kein Mensch mehr wird heutzutage hysterisch, wenn er Ravels Bolero hört. Woraus man schließen kann, daß es auch wirkungsphysiologischen Fortschritt gibt und der Mensch sich *eben nicht* gleichbleibt.

endgültig abgehalftert, und die realistische Literatur ist ihm tatsächlich adäquat, ja sie muß nicht einmal mehr fürchten, ihr Leser entwickle eigene Energien, sich aus dem Regreß herauszuentwickeln und erwachsen zu werden. Soll und will er ja auch nicht. Literarischer Realismus wird zur poetischen Selbstfinanzierungskiste: Was sagbar ist, ist sagbar, darüber hinaus geht nichts. Schon deshalb birgt ein dem verpflichteter Ausdruck niemals semantische Fremdheit; Expressivität - geschweige Expressionismus - ist tödlicher, als wenn die Geschichte rein äußerlich bleibt. Je äußerlicher gestaltete Sprache ihrem Gegenstand ist, um so größer die Chance, daß eine Geschichte als Projektionsfläche möglichst vieler Leser Verwendung findet. Wie durch ein Fernrohr, das der Text für sie ist, schauen die Leser auf Wirklichkeit. Das Teleskop Sprache wirkt darin völlig der Kamera gleich: Sie trennt die Betrachter von den Objekten, jene sind vorm Übergriff dieser scheinbar geschützt.<sup>44</sup> Die Wirklichkeit, die sie wahrnehmen, hat schon deshalb nichts mit ihnen zu tun. Sie wird nur insofern für „realistisch“ gehalten, als unterstellt ist, Wort und Begriff seien deckungsgleich. „Wahr“ sind sie dann, wenn sich eindeutige (sogenannte „richtige“) Aussagen daraus ableiten lassen; indem sich der Leser mit der Autorenperspektive (einem oder mehreren Protagonisten oder mit dem Autor selbst) identifiziert, ist dann *er* es, der die Aussagen trifft. Daraus zieht er im gleichen Vollzug mit dem Regreß Macht; *sie* ist es, die ihm die Regression so ungefährdet gestattet. Genau deshalb soll das Erzählen auch auktorial sein. Spiele, die den Autor dekonstruierten, waren bei der breiten Leserschaft niemals beliebt. Realistische Autoren wissen das, sie sind ja nicht dumm, jedenfalls nicht dümmer als Fantasten. In jedem Fall sind sie selbstbewußter, weniger von (Selbst-)Zweifeln geplagt und schon insofern psychisch autonom. Sie haben, ganz wie Marx wollte, die völlige Gewalt über ihre Produktionsmittel, zumindest geben sie glaubhaft vor, sie zu haben; die meisten - man denke an Rosamund Pilcher - sind davon sogar innig überzeugt. Dies überträgt sich auf den Leser, der sich in seinem Regreß nun nicht nur auktorial, also als der „Mutter“ überlegen, sondern auch noch als „frei“ fühlen kann.<sup>45</sup> *Er* ist es, der die Regeln bestimmt und die „Mutter“ sich ihm dauerhaft zuwenden läßt. Aus diesem Grund – und weil der Leser sein Wunschdesign in ihm wiedererkennt – hat

---

<sup>44</sup> Achtung! Ich spreche hier von der Zeit der Lektüre!

<sup>45</sup> Deshalb ist es für Intellektuelle auch so schwer, einen Kitschroman glaubhaft zu synthetisieren. Man „hat“ den Stallgeruch oder nicht; sich bloß mit Mist einzuschmieren, genügt nicht.

realistisches Erzählen die beneidenswerte Fähigkeit, auch gänzlich unrealistische Szenarien glaubhaft zu machen, etwa im Agenten- und Abenteuerroman, in den Blumenromanen von Verwirrung und Nöten des Herzens und sogar in der meisten *Science Fiction*: Immer ist Sprache das verlässliche, trennende Rohr vor den Augen: bisweilen Brille oder Lupe (Gesellschaftskritik), in anderen Fällen ein Schlüsselloch. Nun ist Freiheit eine Frage des Bewußtseins und Rechtsfähigkeit erst recht. Das realismusliterarische Bündnis ist ein staatsbürgerlich souveränes: Es stellt gar nicht mehr die Frage, ob Demokratie möglich oder ob überhaupt eine Entscheidungsfähigkeit des Einzelnen vorausgesetzt werden könne, sei es beim Kauf seiner Socken, sei es, wenn er und in wen er sich verliebt. Realistisches Erzählen darf solche Fragen nicht stellen, weil manche Antworten von tief unten die Syntax torpedieren könnten. Dann wäre es mit dem auktorialen Erzählen vorbei, vorbei auch mit der Moral, vorbei mit der grammatischen Subjekt(Substantiv)-Objekt-Trennung. Jede Aussage wäre allenfalls eine Möglichkeit, falsch und richtig ließen sich nicht eindeutig scheiden. Das Fernrohr zerbräche. Besser, es bleibt die Sprache unangetastet, bleibt überzeitliches Koordinatensystem, bleibt Ptolemäus. Deshalb will die realistische Literatur auch nichts von unbewußten Prozessen wissen; übergeschichtliche - allegorische - akzeptiert sie schon gar nicht.<sup>46</sup> Das meinte ich mit der verhaltenspsychologischen Verfaßtheit des realistischen Konzepts. Der Aufschwung, den die deutschsprachige Literatur seit Fall der Mauer nahm, inklusive Fräuleinwunder und sogenanntem „amerikanischen“ Erzählen, verdankt sich genau dem; es ist eine Folge- oder Wechsellerscheinung des Umbaus der abendländischen, im Tiefen-Denken verwurzelten, immer auch metaphysischen Kunstkultur ins wirtschaftslibertäre Verständnis von Kultur als funktionalem Kommunikationsraum, dem alles gleich dienlich sein kann. Man darf nicht vergessen, daß der literarische Realismus eine Errungenschaft des Handel treibenden Bürgertums ist.<sup>47</sup> Seinem

---

<sup>46</sup> Die Allegorie - der gegenwärtigen Literaturkritik, Walter Benjamins uneingedenk, ziemlich widerlich - ist eine Kunst- und Selbstverständnis-Form des Barocks, also feudal. Sie stellt ans Individuum die vernichtendsten aller Fragen; vielleicht konnte Kafka sie deshalb so sensationell künstlerisch aufleben lassen.

<sup>47</sup> Insofern ist die bekannte Einlassung falsch, derzufolge der Roman *die* Kunstform des Bürgertums sei. Das ist nur für den realistischen Roman richtig. Bei Joyce bereits hört das auf. Indem aber das Bürgertum in seiner Variante der Konsumentengesellschaft eine Renaissance erfährt, muß einen die des realistischen Romanes nicht wundern. Von Musil über Jahn über den Grass des „Butts“ bis hin zu Arno Schmidt sind die „progressiven“ Ästhetiken plötzlich wie niemals gewesen, und alle drehen

inneren Motor entspricht ein höchst darwinistisches Zweiklassensystem. Der Paradigmenwechsel ist selbstverständlich auch ein politischer Regreß und ging dem literarischen voraus, ja hatte sehr viel Zeit, sich vorzubereiten. Tatsächlich bedurfte er des Wechsels zweier, gar dreier Generationen. Die Eltern haben offenbar nicht gewußt, was sie taten, als sie ihre Sprößlinge dem pfißigen Kinderkreuzzug ausgesetzt haben, den MacDonalds seit Anfang der achtziger Jahre führte. Denn schon sie selbst wurden ja mehr durch US-Kultur denn durch diejenige der eigenen Herkunft geprägt. Auch die revoltierende Jugend wuchs, vor allem musikalisch - seelisch - mit US-amerikanischer Sprache und Rhythmik auf, mit Folk, Blues und Rock, schließlich Pop, bzw. mit dem englischen Beat. Heimat für die heutigen 20- und 60jährigen liegt also *da*, nicht etwa *hier*. So etwas macht einen auf Dauer sehr geneigt, auch fremde gesellschaftliche Werte zu akzeptieren<sup>48</sup>, selbst dann, wenn man in einer wichtigen Orientierungsphase gegen sie protestiert hat, etwa gegen Imperialismus am Beispiel des Vietnamkriegs. Gerade vermittelt Musik, weil ihre *Struktur* nichtsprachlich ist, schleifen sich Selbstverständnisse in die Psychen ihrer Hörer ein.<sup>49</sup> Schon plappert alle Welt nach - der ick-bin-allhier-Intellektuelle immer *voran* -, U- und E-Literaturen seien nicht voneinander unterschieden, ja potentiell gleich viel wert. Das stimmt nicht einmal (oder selten) in Hinsicht auf Vermarktbarkeit. Welch ein Unsinn die Aussage aber sowohl formal als besonders auch inhaltlich ist, zeigt ein kurzer Blick in sagen wir „Moby Dick“ einerseits und „Der kalte Hauch des Flieders“ (Judith Hawkes) andererseits. Dennoch wird dergleichen seit Jahren behauptet, und zwar nicht nur von Dummköpfen. Darauf dümpelt der Realismus ganz gut. Konsequenterweise hat der derzeitige Etappensieg

---

sich freundlich um: Die alte Linke vergöttert die USA (schließlich kriegt man dort Dozenten), und die jungen Experimentellen entdecken den Krimi. Alles pletti, Kreti.

<sup>48</sup> Der Prozeß hat natürlich gute Gründe: Als Folge von Widerstand und der Notwendigkeit, historisches Grauen zu verarbeiten, bzw. sich Entfremdungsprozessen zu stellen, hat sich die abendländische Musik zunehmend intellektualisiert. Deshalb eignete sie sich nicht länger als Medium des jedem Menschen nötigen Rauschs. Intellektualisierung heißt auch: Vereinzelung. Die „klassische“ Musik hingegen, sofern sie sich - wie bei Wagner - als Katalysator für exzentrische Zustände eignet, war durch Hitler desavouiert. Im Grunde, seelisch, ist der größte Teil der heutigen abendländischen Intelligenz demzufolge als US-Amerikaner aufgewachsen.

<sup>49</sup> Interessant dabei, daß es offenbar nicht auf den Text etwa eines „Songs“ ankommt; der kann sich noch so „progressiv-links“ gerieren: Ist die musikalische Struktur, über die ein Inhalt transportiert wird, regressiv, so wird auf Dauer *das* und eben nicht der „Inhalt“ wirken. Dasselbe gilt für Literatur, nur moderater, weil sie ihre Daumen nie derart unmittelbar in die Seele zu drücken vermag, sondern an Gemeintes gebunden bleibt. Sie kann sich auch da nicht von der Semantik lösen, wo sie es gerne möchte (siehe Teil II dieses Aufsatzes: „Das experimentelle Dilemma“).

des „einfachen Erzählens“ den Angriff auf alles im Schlepp, das graben - ausgraben - will, etwa die Psychoanalyse. Das Ungeheure wird des Zimmers verwiesen oder soll nett etwas vortanzen. Meist schreit es indes, wie bei Poe<sup>50</sup>, von unter den Zimmerdielen. „Endlich werden wieder *Geschichten* geschrieben“, schwärmt aber, weil taub, die Kritik. Die Autoren *kümmern* sich um die Leser, was diese, siehe oben, angenehm finden. Daß sie dadurch als definierbare, d.h. eben nicht als autonome Personen behandelt und damit zu Elementen einer Zielgruppe werden, der man die neue Jeans verkaufen will, stört sie nicht. Ja neuerdings wollen sie das ganz bewußt *sein*. Also gibt Stuckrad-Barre auf seinen Lesungen „Hits“ zum besten. Die Persönlichkeitsmuster der Leser mutieren in Design, der regredierte Psyche heften sich Markennamen an. Auf dem Umweg über raffiniertes Marketing kehrt das scheinbar von der Moderne „erledigte“ Identifikationsmodell, welches die deutsche Klassik formulierte, in die nachmoderne Rezeption zurück... eine Bewegung, die wir auch aus Spielfilm und Fernsehen kennen. Godard, Tarkovski, Rivette passé, es leben *Big Brother* und Dörrie! Die Welt rückt sich in den „Künsten“ wieder auf „humane Maße“ zurecht und seien es die von Containern. Daß sie real aber diese Maße immer weiter verliert, daß Wirklichkeiten sich längst um neue Wirklichkeiten angereichert haben,<sup>51</sup> die sich der direkten Erkenntnis entziehen und dennoch den Alltag formen, umformen - und den darin lebenden Menschen mit; sogar Bekanntschaften, ja Liebesbeziehungen entstehen daraus -, daß die nur noch in astronomischen Größenordnungen quantifizierbaren Elemente eines dennoch praktisch angewandten Wissens selbst von Fachleuten nur noch mathematisch nachvollzogen werden können, daß ein einheitliches Verständnis von Welt für den Einzelnen gänzlich ferngerückt ist, Welterklärung also notwendigerweise wieder mythisch wird, kommt nicht vor oder nur im Rahmen einer phantastischen Erzählung, die man *als solche* liest. Man kann das auch gut, wenn sie sich an die realistischen Vorgaben der Sprachregeln hält, also unter Science Fiction in der Buchhandlung steht – besser noch: auf dem Grabbeltisch liegt – und nicht etwa Seite an Seite mit Walser. Dann bringt sie das Wirklichkeitskonzept der Leser nicht durcheinander, sondern zementiert es und kann deshalb selbst in ihren scheinbar

---

<sup>50</sup> Edgar Allan Poe, Das verräterische Herz, NOCH QUELLE HINZUSETZEN

<sup>51</sup> Denken Sie an die ungemein wirksamen raumlosen Räume im Internet, etwa beim Chatten. Es handelt sich um *psychische Räume*.

abstrusesten Bizarrerien locker konsumiert werden. Wer etwas über „die Welt“ wissen will, greift sowieso zur realistischen Literatur. Der allerdings neige ich mich nicht etwa zu, weil sie realistisch wäre, sondern weil sie mir hilft, die Realität zu - -  
- verleugnen.

## II Das experimentelle Dilemma

*Man glaubt, die sprache mißzuverstehn, eine kluft  
zwischen dem satz und dem, was wir meinen.*  
Oswald Wiener, Die Verbesserung von Mitteleuropa

Was aber, wenn von dem, was den Protagonisten einer Geschichte widerfährt, ihren Seelenzuständen, Zerrissenheiten, die Sprache selbst erfaßt wird? Und wie kann sie das *nicht* werden? Ist es denn möglich, Änderungen, ja Verläufe überhaupt adäquat zu schildern, ohne daß das Medium einer Schilderung sich ebenfalls verändert? Wie kann der Motor einer Geschichte, ihre Grammatik, noch dieselbe sein in einer Zeit, in der sich die Menschen ungeschützt nur noch paaren können, wenn sie das Risiko eingehen, von der Liebe zu sterben, wie zu solchen, als es dann immer „nur“ um ungewollte Empfängnisse, also um neues Leben ging? Müssen nicht die großen Progrome des letzten Jahrhunderts Spuren in Syntax und Grammatik hinterlassen haben? Kann es denn allen Ernstes angehen, daß sich eine Literatur des beginnenden 21. Jahrhunderts wieder ungebrochen, ja oft sogar simplifiziert, desselben Sprachverhaltens bedient, das im 19. Jahrhundert Geltung hatten? Ist Sprache also ahistorisch und ihre Verfaßtheit eine aus dem Himmel ewiger Ideen? Oder steht dahinter eine – *Lüge: Selbstbetrug*, bewußter Betrug an anderen gar?<sup>52</sup> „Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalters –, – läßt sich ein Roman heute so beginnen? Oder: Warum eigentlich nicht? Aber doch wohl - dann - immer des ursprünglichen Anfanges eingedenk und nicht *einfach freiweg von der Leber...* Wer, zumal, ist „wir“? - - - „Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pflanzfreier auf junge Stämme zu bringen.“ *Pflanzfreier*. Was geschieht mit dem Wort, wenn es faktisch irrelevant geworden ist, weil man nicht mehr das gestaltete Material, objektive Natur, kreuzt, sondern gentechnologisch<sup>53</sup> ihre Elemente?

---

<sup>52</sup> Die Sprache eines Menschen ist die Grammatik seines Ichs. Schreibt Absalom Richter. Siehe auch den Hohn Saul Cechys: „Immer ein Dann/Und Dann noch/Und noch einmal: Dann.“ (Cechy, Ewiges Dann, in: Gedichte zur Prosa, Zeiselheim 1957)

<sup>53</sup> *alchemisch?*

Nicht von ungefähr begann die literarische (überhaupt die künstlerische) Moderne mit der Industrialisierung Mitte bis Ende des vorvorigen Jahrhunderts, - eine Moderne, die das Festgefügte und Sichere der Sprach- und Bildwelt zu bezweifeln begann, die Menschen hatten keinen Ort mehr bei Gott. Und eben auch in der Aufklärung nicht. Allerdings ahnte das bereits der Barockroman voraus<sup>54</sup>, weshalb er für das (post)moderne poetologische Denken so sehr viel grundlegender als aller Klassizismus ist, aus dem sich der Realismus speist. Es gibt eine Über-Zeit, die ich Barock nenne, wie es Über-Zeiten gibt, die man Naturalismus nennt und zu deren Erscheinungen einiges von dem gerechnet werden kann, was als Experimentelle Literatur erschien: Vieles aus der Konkreten Kunst etwa. Der Einheitlichkeit realistischer Weltauffassung ist die Auffassung eines wenigstens in sich selbst einheitlichen Materials durchaus adäquat. Im Barock indes fällt die Welt auseinander, wird (bereits) technisch und mit sich selbst uneinheitlich und parallel. Goethe kann „veralten“, niemals Melville<sup>55</sup> ... „Nennt mich Ismael.“ - Aber daß man sich nicht täusche: Nicht was, sondern wie der Barockroman erzählt, dieser vom Leser empfundene, bisweilen garstige Manierismus<sup>56</sup>, macht ihn gegenüber der Klassik, die das harmonisch zुकleistern will, so modern – immer kommt ein Kleist, das aufzureißen<sup>57</sup>: Das Elend annehmen, sich ins Elend hineinbegeben, es umdrehen und ästhetizistisch zum Glück der Oberflächen schmiegeln, so daß – Riten der Selbstauflösung – perfektionierte Dandys entstehen, die auch als Replikanten<sup>58</sup> in Erscheinung treten können. Mit alledem dreht sich die Moderne in die Sprache selbst hinein. Industrialisierung, Technologie und die Tiefenwelten der Seele stemmen die Geschichte(n) von innen her auf. Denn wenn es stimmt, daß das Unbewußte eine Grammatik habe, so wird die Grammatik ein Unbewußtes haben, und was der Mensch aus Notwehr verdrängt, kehrt in seiner Sprache wi(e)der.

---

<sup>54</sup> Grimmshausen etwa („Ich war nur mit der Gestalt ein Mensch, und mit dem Namen ein ChristenKind, im übrigen aber nur eine Bestial!“)

<sup>55</sup> Der meiner Auffassung von Barock nach, die in Lezama Lima ihren Nennvater hat, in den überzeitlichen Barock hineingehört. (Vergleiche Lima: „Imaginäre Ären“)

<sup>56</sup> Nochmals Melville: Das „Auszüge“ genannte Vorwort besteht aus über achtzig Motti!

<sup>57</sup> „Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,/Sagt wohl das Wort: Sie lieb’ ihn, o, so sehr,/Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte!“

<sup>58</sup> in Ridley Scotts „The Blade Runner“ interessanterweise sehr viel poetischer als in dem zugrundeliegenden Roman von Philip K. Dick.

„J'aime la grâce de cette rue industrielle!“ ruft Apollinaire aus, - seine ganz besondere, libidinös-aggressive Reaktion auf das Wort „Pfropfreis“ - die gesamte *Form* des Gedichts wird einer Revision unterzogen, bei diesem Dichter unter anderem einer ansichtigen, die das Wort kalligraphisch verändert... später, in der konkreten Poesie, wurde Form geradezu hypostasiert und, wie eine Letter *aussah*, zum Gestaltungsmoment der Dichtung. Die Sprache ist nicht mehr das, was einen zu schildernden Sachverhalt übermittelt, gestaltet, irgend welchen Lesern nahebringt... sie ist nicht mehr das Boot, in welchem man mehr oder minder gesichert über den Inhaltsfluß setzt, sondern wird selbst Sachverhalt und entweder für sich als solcher bearbeitet oder zugleich mit dem Thema, um das es „geht“. Was der Geschichte passiert oder dem lyrischen Ich, geschieht nun ihr selbst.<sup>59</sup> Damit fällt aber das alte Identifikations-Modell in sich zusammen, und zwar ebenso, wie der Glaube, irgend frei zu sein und über die Welt auch nur bedingt bestimmen zu können. Eben deshalb bleibt die sozial engagierte Literatur, die den Menschen für emanzipierbar hält und unabhängig von technologischen Entwicklungen bestimmen können möchte, ebenso und bis heute dem Traditionalismus verhaftet wie jede andere imgrunde ahistorische, „materialistische“ humanistische Anthropologie<sup>60</sup>. Die Moderne hingegen beugt die Sprache und schlägt bereits vor dem *fin de siècle* je verschiedene Richtungen ein, aufmüpfig mal, mal tastend, auch drohend bisweilen:

1) schaut sich Grammatik, Syntax, Vokabular an und experimentiert damit ganz ebenso herum, wie an den Arbeitsplätzen die Menschen in seelisch-fremde Zusammenhänge gepreßt werden, etwa immer dieselben Bewegungen beim Eindrehen einer Lampenverschalung machen müssen, auch wenn das völlig unorganisch ist oder organisch nur, insofern der Gesamtapparat technischer Körper ist. Der Mensch als biomechanisches Zahnrad: Wie sollte seine Sprache da autonom sein? Zumal gerade Zweiter Weltkrieg und Holocaust ein für allemal zeigten, wie furchtbar eine humane (humanistische) Anthropologie sich irren kann.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Hier gestalte Musik nicht eine Katastrophe, sondern sie werde selbst katastrophisch, hat Adorno bezüglich der Sechsten Mahlers diagnostiziert. Überhaupt lassen sich die von mir geschilderten Dynamiken am Beispiel der westlichen Musik am allerklarsten erhören: Der sowohl gesellschaftlichen wie individuellen Regression in den banalen Neorealismus (politisch bedeutet dies: Oberfläche, Verhaltenstherapie und ökonomischer Liberalismus) entspricht die Vorliebe für Pop.

<sup>60</sup> siehe Teil I dieser Thesen: Das realistische Dilemma, in: Literaturbote 69/März 2003

<sup>61</sup> „ja freud die toten sind ja eben nicht die toten sondern leichen und mit dem letzten wort fliegst du in die geschichte es hat ihr gefehlt, auch sie ist jetzt kompletter. dein letztes wort wird scheiße

## Oder

2) begreift Welt als eine Wahrnehmung, die von inneren Konditionen abhängig ist. Der durchgehende Erzählfluß wird *stream of consciuos*, und selbst ein wenigstens anfangs derart realistischer Autor wie Henry James wendet sich zunehmend der Auflösung sowohl (der Autonomie) des Erzählsubjektes wie schließlich (derjenigen) des Erzählers zu: In der berühmten Novelle „The Turn of the Screw“ ist durchaus nicht klar, ob man es mit „realen“ Geistererscheinungen oder hysterischen Symptomen einer sexuell Verklemmten zu tun hat. Insofern James sich eines Urteils enthält, kann auch gedacht sein, und zwar mit gutem Recht: Er hat es selbst nicht gewußt. Die Verfügungskompetenz eines Autors über seinen Text wird zweifelhaft. Damit beginnt die Komplexität moderner Literatur (das heißt: Literatur findet wieder in den Barock). Ein Werk wie Joyce's Ulysses ist ganz ebenso beziehungswahnhaft wie, sagen wir, der *Don Quijotte* oder, in der Gegenwart, *Gravity's Rainbow*. Beinah jeder Form endzeithafter Erlösung, auch säkularer Natur wie etwa durch irdische Revolutionen, werden im barocken modernen Roman Absagen erteilt. Das hat Gründe: „Denn antithetisch zum Geschichtsideal der Restauration<sup>62</sup> steht vor ihm die Idee der Katastrophe. Und auf diese Antithetik ist die Theorie des Ausnahmezustands gemünzt.“<sup>63</sup> Jedes eschatologische Moment wird in die Gegenwart rückgezogen, aufgelöst, ironisiert oder aber – fruchtbarer – pervertiert.

Um diesen Weg, da er das Sprachexperiment eigentlich in Projektionen, also die Semantik, verlegt, und strenggenommen Mischform „experimenteller“ und „realistischer“ Literaturen ist, möchte ich mich im dritten Teil dieser Thesen kümmern. Hier, einstweilen, interessiert mich vor allem derjenige Bereich experimenteller Literatur, der sprachlich-material *sichtbar* ist... als wären Wörter Gegenstände. Also der erste Weg: Entweder (morphologisch und phonetisch) Sprache als Material und weg von der Semantik, weil sie grundsätzlich ideologisch

---

gewesen sein und vermutlich reflexiv, oder auch sonst was man halt sonst normalerweise damit sagen möchte. und jetzt halten wir vielleicht gott sei dank das maul, doch das maul. – und reden wie beckett über das maul halten, endlos, um schleim schießend der welt berühmteste maulhalter zu werden und jedermann den rang ablaufen kann weil mindestens einer von uns sein maul so wunderschön halten kann.“ (Oswald Wiener, Die Verbesserung von Mitteleuropa, 62)

<sup>62</sup> Und eben auch jeder emanzipativen Idee!

<sup>63</sup> Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, FFM 1978

ist, oder die Semantik gerade durch den Fleischwolf gedreht, wie das die Wiener Gruppenbande tat: Verhöhnung.

All das spaltete sich immer weiter auf. Von wenigen Ausnahmen wie etwa H.C. Artmann abgesehen, tendierte das Experiment von Anfang an zur Hermetik<sup>64</sup>, und die Texte wurden auf aseptische Weise perfekt. Bense überließ das Dichten dann ganz dem Computer. In den Gemeinden, die solche Literatur goutierte, spiegelte sich Gesellschaft selbstverständlich viel deutlicher, als in den intentiösen Leserschaften Johannes Mario Simmels oder Heinrich Bölls. Wie auch in der Neuen Musik wurde jedem Lesegenuß spezialisierte Kenntnis nötig; Adorno sprach gar von der Anstrengung, nämlich Arbeit, des Begriffs und meinte damit durchaus auch Kunst. Noch Michael Gielen behauptet, ein Kunstwerk stelle ganz zu recht an seinen Rezipienten Forderungen.<sup>65</sup> Wer hier nicht mithalten kann, wird darwinistisch vom Genuß ausgeschlossen und empfindet die Moderne nicht zu Unrecht als kalt. Außerdem verkümmert ein nur über den Schreibtisch gebeugter Körper; er wird unfruchtbar, - ganz abgesehen davon, daß ja auch noch gesellschaftlich nötige Arbeit verrichtet werden muß. Wer nur die Kabbala exegiert, wird letztlich zum Sozialfall, ob nun Gott in ihr ist oder nicht. Die moderne, „reine“ Kunst hat Recht, aber spricht eben deshalb nicht mehr zum Menschen.<sup>66</sup> Genau dies ist das Dilemma der strengen, nämlich kompromißlosen (politisch: *nicht-korrupten!*) modernen Literatur. Das schlägt besonders in der Prosa durch, Gedichte wurden ja nie viel verkauft; aber Romane, die sich nicht besser als Lyrikbändchen an Leser bringen lassen, stellen Verlage vor existentielle Probleme. Gedichte haben immerhin eine Klangseite, die zum lauten Lesen verführt. Sie *wollen* nicht selten den Vortrag und holen sich ihr Einverständnis mit dem Leser (in der Prosa entspräche das der Identifikation) gleichsam transzendent. Sie können ihre eigene Strenge unterlaufen. Die erfolgreichsten experimentellen Arbeiten wurden direkt für den Vortrag geschrieben.

---

<sup>64</sup> Auch hierin ganz der Entwicklung der europäischen Kunstmusik gleich. Nur war die immer schneller, prägnanter und behielt vor allem eines: *Klang*. Sie hätte denn, was intendiert war, bereits mit Webern verstummen müssen und die Literatur mit Beckett. Wunderbare Sackgassen beides, wie Adornos Kunstdenken auch, mit himmlischen, atemraubenden Schönheiten gesegnet, aber eben nie das Ende: Die Menschen vögeln auch n a c h Auschwitz weiter, ob das den Propheten der Endzeit nun gefällt oder nicht. Kein Opfer hat hier auch nur die Möglichkeit eines Einspruchs. Das, genau das, könnte die Katastrophe sein, - eine nämlich, an die die modernistischen Verfechter von Fragment und Verstummen niemals dachten; sie wäre ihnen, ironisch ausgedrückt, *zu* katastrophisch gewesen.

<sup>65</sup> Michael Gielen: „die glocken sind auf falscher Spur“, Melodrama und Zwischenspiele mit Gedichten von Hans Arp für 6 Musiker

<sup>66</sup> Es sei, hat Nietzsche einmal angemerkt, *kühl* in der Höhe: Das gelte für Berge wie fürs Denken.

Das einführende Element, das von der strengen Form eigentlich abgewiesen wird, holt sich über den Vortrag wieder herein. Das genau bringt aber Leben, auch wenn es, kunsttheoretisch gesehen, unlauter ist. Gerade ihre Unlauterkeit, ästhetisch nämlich Fünfe auch mal gerade sein zu lassen, sichert der Kunst ihre Fruchtbarkeit. Viele moderne Dichter haben das vergessen oder aus kunstideologischen Gründen nicht sehen wollen und gewissermaßen durch ihre „Reinheit“ die Moderne ans Reaktionäre verraten. Den heutige Aufschwung neorealistischen Kitschs hat zu keinem geringen Teil die Ignoranz der Puristen verschuldet. Denn alles, was streng ist, ist letzten Endes frigide. Das gilt für die Wissenschaften, das gilt für die Dichtung. Kunst *spielt*. Wie die Evolution. Moral macht nicht naß, sondern trocknet aus. In der Moderne hat das niemand so begriffen wie die Kombattanten der Wiener Gruppe um Artmann, Bayer, Rühm<sup>67</sup>, wie in Deutschland Karl Riha<sup>68</sup> oder wie der Star der Konkreten Poesie, Ernst Jandl. Ob dessen Lyrik allerdings Dauer hat über das zu ihres Schöpfers Lebenszeit betriebene Spiel hinaus, wird sich erst jetzt erweisen. Man hat mittlerweile, da in der Literatur dieser naive Realismus reussiert, den Eindruck, insgesamt habe Experimentelles seinen Abschied einreichen müssen. In den „reinen“ Formen jedenfalls und insoweit es „anstrengend“ ist. Allerdings sind einige avantgaristische Techniken - soweit sie sich nicht in kleinen gesellschaftsfernen Palmengärten musealisieren - in das hinein emigriert, was ich den zweiten Weg der Moderne nannte: Durch die Fantastische oder – mit Kleist gesprochen – Intensive Literatur, die so gut wie immer Prosa ist<sup>69</sup>, fließt genügend

---

<sup>67</sup> Wie ihre Aktionen den Dada beerbten, so haben sie selbst heute etwa in Christoph Schlingensief einen ziemlich beweglichen Nachlaßverwalter gefunden. Überhaupt haben sich einige Momente der Moderne im Theater besser als in der Schriftform erhalten können, weil sich da immer jemand findet – etwa ein Regisseur – den Rezipienten, die lieber konsumieren als mitwirken möchten, den Übersetzer zu geben. Ein Konsument ist immer begeistert von Pädagogie.

<sup>68</sup> „weil man net allaweil vöglä kaa, daderzu ist Kunst da!“: Eines der Probleme der „unreinen“ experimentellen Literatur ist ihre Albernheit. Das war schon bei Dada zu spüren. Biedert sich diese Kunst dann dem Publikum allzu sehr an, wird das Experiment von ihr subtrahiert, und zurück bleibt der allerblödeste Ulk: Die ganze „Zweite Frankfurter Schule“ ist ein Beispiel dafür, wie Kunst zur clownesken Zirkusnummer verkommt, der dann jeder Dummebeutel applaudiert. In diese Kategorie gehört auch das Gesamtwerk Robert Gernhards, vor dem bezeichnenderweise auch der ästhetische Reaktionär gegenwärtig seine Kratzbuckel macht. Er sogar ganz besonders: Endlich kann er mal etwas begreifen. Henscheid, Gernhard & Co. sind zugleich das gute Gewissen der linken Kunstintelligenz, es sich im „schlechten Zustand“ gemütlich einrichten zu dürfen. Die ganze „Zweite Frankfurter Schule“ ist sozusagen das Abtestat des Studienrat oder Zahnarzt gewordenen Sozialrevoluzzers.

<sup>69</sup> Eine Ausnahme ist sicherlich das Werk Paulus Böhmers, das von ganz anderer Seite als die große Prosa etwa Marianne Fritz' wieder an die Epik anschließt. Interessanterweise verbindet man mit Experimenteller Literatur tatsächlich meist Lyrik, bzw. sehr kurze Prosa. Darin scheint offenbar noch kommensurabel zu sein, *allenfalls* kommensurabel, was bei den wirklich-großen Sprachdichtungen

Magma, um auch Erstartetes zu verdampfen<sup>70</sup>. Und es befruchtend niederregnen zu lassen. (Daß ich für Kunstbetrachtung besonders gern Sexualmetaphern verwende, wird Ihnen mittlerweile aufgefallen sein.)

*He du! erzähl was du sahst und hörtest! zwölfmal schlug die glocke ton mitternacht und nebel. erzähl, erzähl von jo hahn mit tausendschwätziger zunge alles! es war einmal, was da kam will ich hören, wie es kam, kam er diese nacht, oder ist alles nicht wahr?*<sup>71</sup> Was hier erreicht wird, ist ein neuer, sehr alter Geschichtsklang, den weder autonome Erzähler noch Rollenprosa erzeugen können; die Erzählung bindet sich über das moderne Mittel an die Epen der Antike zurück. *Singe den Zorn, o Göttin, des Peliaden Achilleus!*<sup>72</sup> Genau das fiel bereits bei Joyce auf: *Ononn! Ononn! erzähl mir maer. Erzähl mir jedwede Kinzigkeit. Jeds singuläre Ingul will ich erfahren. Bis hin zu dem, was so töppsch sie ins Flugslock jagste. Und warum die Gefoss so foicht warn. Das haomatte Fibbern gewrinnt meinen Lib. Wenn doch ein Pferde-Mahun mich härte!*<sup>73</sup> Nicht sehr anders, wohlgemerkt: im Ton, die schmähhlich ignorierte Marianne Fritz: *Die Männer auf den Pferden kamen nicht weiter: „Ajaaijai! Zur Seite!“, und gezogen den Säbel, der vorne voran geritten und am nächsten den Weibern. (...) O sie hatte studiert; gründlich; den ersten Reiter. Kannte ihn, kannte die Herren des Landes und kannte die herrschende Partei der Heimat. In der sie waren dies bestimmt: die Fremden. Die Unbekannten. Die unberechenbare Größe, war sie klein war sie groß, duckte sie sich heute, morgen nicht und übermorgen ging sie wieder ganz artig und ordentlich gekrümmt. Der*

---

des 20. Jahrhunderts nur noch als Zumutung empfunden wird. Ein Befund, der um so irrer ist, als sich ein Roman notwendigerweise nicht derart hermetisieren kann wie ein Gedicht. Die Gedichte Paulus Böhmers können das übrigens auch nicht: Sie bleiben, ganz wie die Prosa, durchlässig, ja sind, ebenfalls wie diese, schwammartig: Zusammengeworfen mit der wirklichen Welt, gilt in diesen Literaturen, wie bei Kommunizierenden Röhren, das Pascal'sche Gesetz. Was sich gegen das strenge Experiment sagen läßt: Es kommuniziert letztlich nicht mehr, allenfalls noch mit sich selbst. Nix gegen Onanie, aber Kinder kommen dabei keine heraus.

<sup>70</sup> Tucholsky über Joyce's Ulysses: Ungenießbar wie ein Brühwürfel; doch würden noch viele Suppen daraus gekocht. – Übrigens ein ungerechtes, auch falsches Urteil, insofern gerade der Ulysses nicht streng ist; wer jemals Wollschläger das Trinakria-Kapitel vorlesen hörte, weiß genau, was ich meine. *Ja, wäre der Dirne Scheuerbürste nicht ihr Schutzengel gewesen, es wäre ihr gleichso schlimm wohl ergangen wie Hagar, der Ägypterin.* (sic!!!: „Nennt mich Ismael.“ – Zufall? Nein.)

<sup>71</sup> Eines der schönsten Prosawerke der experimentellen erzählenden Literatur: Peter Fladl-Martinez, Fünf Variationen über die Nacht, hier zitiert nach der Erstausgabe bei Rogner & Bernhard, München 1977. Es ist zugleich eine spielerische Variation mit Themen aus *Finnegans Wake*.

<sup>72</sup> Homer, Ilias, FFM 1990

<sup>73</sup> Joyce, *Finnegans Wake*, Anna Livia Plurabells Monolog, dtsh. von Hans Wollschläger; zit.n. *Finnegans Wake*, Deutsch Gesammelte Annäherungen, Hrsg. von Klaus Reichert und Fritz Senn, FFM 1989

*Untergrund und es waren Millionen.*<sup>74</sup> Indem die Sprache gebeugt wird, zeigt sich die Rebellion gegen die herrschende, usurpierende Ordnung. Tatsächlich erzählt die Fritz die Geschichte eines Deserteurs, eines – wenn auch passiven – Widerständlers also. Widerstand aber hatte schon den Dada getragen. Der junge Breton gab ihm anarchistisches Feuer: *Geben Sie Ihre Frau auf, geben Sie Ihre Geliebte auf!/Geben Sie Ihre Hoffnungen und Ängste auf!/ Setzen Sie Ihre Kinder an einer Waldecke aus!*<sup>75</sup> Überhaupt geht es im Surrealismus ja so richtig los, und wie er Symbolismus und Romantik *umgeräumt* hat, greift die Intensive Literatur bei Surrealismus und Expressionismus zu – leidenschaftliche Gegenbewegung zum Mißverständnis des Realismus, wie er auch immer daherkommt, ob politisch oder entertainend. Es geht nämlich um *wirkliche* Realität<sup>76</sup>, also diejenige, die sich nicht auf gesellschaftliche Absprachen stützt, sondern die Wegmarken einschlägt: Der junge Aragon versucht, die Stadt als eine neue Natur zu fassen<sup>77</sup>; - was später der Begriff „Stadtlandschaft“ wurde, hier ist es vorgeformt und durchgeführt, und zwar nicht kritisch, schon gar nicht kritisch im sozialen Sinn, sondern lustvoll affirmativ. Nicht ganz unähnlich Georg Heym: „Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik/Der Millionen durch die Straßen laut./Der Schlotte Rauch, die Wolken der Fabrik./ Ziehn auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.“<sup>78</sup> Dagegen Ernst Wilhelm Lotz: „Wir sind nach Frauen krank, nach Fleisch und Poren,/Es müßten Pantherinnen sein, gefährlich zart,/In einem wild gekochten Fieberland geboren./Wir sind versehnt nach Reizen unbekannter Art.“<sup>79</sup> Schon schrapnellten die Materialschlachten des Ersten Weltkrieges<sup>80</sup> in August Stramms Dichtung: „Die Erde tobt, zerstampft in Flüche sich/Mich und mein Tier/Mein Tier und mich/Tier mich!“ Der Schrecken ist allenfalls noch ästhetizistisch in Stahlgewittern zu bannen. „Die Luft flimmerte wie an heißen Sommertagen, und ihre wechselnde Dichte ließ feste Gegenstände hin und her tanzen. Schattenstriche huschten durch das Gewölk. Das Getöse war absolut geworden, man hörte es nicht mehr. Nur unklar merkte man; daß Tausende

<sup>74</sup> Marianne Fritz, *Dessen Sprache du nicht verstehst*, Frankfurt am Main 1985

<sup>75</sup> André Breton zit. n. Polizzotti, *Revolution des Geistes*, München 1996

<sup>76</sup> Wirklich sei, behauptet Schopenhauer, das, was wirke.

<sup>77</sup> *Le Paysan de Paris*, Paris 1926. Dazu Oswald Wiener: ich glaube, daß den surrealismus mißversteht, wer sich den gemischen seiner dichtung assoziativ hingibt (*Die Verbesserung von Mitteleuropa*, 1972).

<sup>78</sup> Georg Heym, *Der Gott der Stadt*

<sup>79</sup> Ernst Wilhelm Lotz, *Hart stoßen sich die Wände in den Straßen*

<sup>80</sup> Lotz fiel bereits 1914.

rückwärtiger Maschinengewehre ihre bleiernen Schwärme ins Blaue fegten.<sup>81</sup> Da hinaus soll Sprache wieder einfach werden können? Was hieße das denn? Vergessen? Verdrängen? „Ins Hirn gehaun – halb? zu drei Vierteln? -,/gibst du, genächtet, die Parolen – diese:/ ‚Tatarenpfeile‘/, ‚Kunstreißer‘/, ‚Atem‘“<sup>82</sup>

Bei Benn und schließlich Musil wurde die Dichtung - auch dies aus Notwehr? - theoretisch. Die „reine“ Darstellung dessen, was ist, langte nicht mehr an die Welterscheinung heran: Man mußte sie entweder interpretativ umerfinden, wie einige der Surrealisten taten, oder das Abstrakte, von dem Welt nun ganz besonders gesteuert zu werden schien (und zunehmend scheint), poetisch okkupieren. Nicht dem von der Industrie hergestellten Schein weiteren ausbeutbaren Schein zur Seite stellen.<sup>83</sup> Auch dies ist im Ansatz eine Befreiungsbewegung und *für* den Kunstrezipienten gedacht, der aber schließlich von seiner eigenen Befreiung ausgeschlossen wird, ja die Befreiung wird selber diktatorisch und zwanghaft. Ganz wie in der Musik eine Emanzipationsbewegung des Einzelnen aus dem Gesamtzusammenhang anhebt, gibt die Dichtung das Pädagogische auf, das bis heute Richtschnur jeder realistischen (moralischen) Erzählung ist: „Berlin Alexanderplatz“ eignet sich so wenig als Katechet wie „Der Roman des Phänotyp“ von 1944. Schon versuchte Celan, dem Entsetzen von Auschwitz Worte zu finden, was das berühmteste und theoretisch weitreichendste Literatur-Verdikt der Gegenwart zur Folge hatte, jedenfalls im deutschsprachigen Raum. Denn alles, was das Entsetzen hätte fassen können, wäre eine Verniedlichung des Entsetzens und damit Verhöhnung der Opfer gewesen. Aus dem gleichen Grund erlitt nach dem Zweiten Weltkrieg jegliche Ästhetisierung von Gewalt die bitterste moralische Feme. Das Problem aber war, daß sich eine Dichtung, die sich den neuen Normen beugte, zugleich entsinnlichte (entkörperte) wie unnahbar und unrezipierbar wurde, jedenfalls für einen großen Teil der Leserschaft. Außerdem verlangt die Arbeitswirklichkeit der meisten Leser nach wie vor nach Ablenkung (Entertainment) und will von ästhetischem Zirkeltraining nichts wissen. Man darf nicht vergessen

---

<sup>81</sup> Ernst Jünger, In Stahlgewittern, zit. n.: [www.koopman.lightup.net/ernst\\_juenger/stahlgewitter](http://www.koopman.lightup.net/ernst_juenger/stahlgewitter)

<sup>82</sup> Celan, Give the World, zit.n. Gedichte, FFM 1981

<sup>83</sup> „Dem Absterben des Scheins in der Kunst korrespondiert der unersättliche Illusionismus der Kulturindustrie (...); die Allergie gegen den Schein setzt den Kontrapunkt zu dessen kommerzieller Allherrschaft.“ (Adorno, Ästhetische Theorie, FFM 1977, S.417)

und es den Rezipienten auch nicht verübeln, daß es einen direkten Zusammenhang zwischen sich reproduzierender Wirklichkeit (des Arbeitsvorgangs) und dem Anspruchsniveau gibt, das den seelischen Ausgleich besorgt. Mit Nietzsche gesprochen: Wo sich die Feinen bereits beleidigt fühlen, haben die Groben noch lange das Gefühl, gestreichelt zu werden. Und es gilt nach wie vor, daß ihnen dieses Gefühl *hergestellt* wird, um die Produktion am Laufen zu halten. Sie dafür verantwortlich zu machen bedeutete, Leute dafür ins Gefängnis zu stecken, daß sie sich mit Grippe angesteckt haben. Doch die Kälte, die ihnen aus der modernen „experimentellen“ Kunst entgegenzuwehen scheint, weshalb sie sie meiden, ist ein Spiegel der Kälte in ihnen selbst<sup>84</sup>; deshalb ihre Unempfindlichkeit gegen den Kitsch, dem der Realismus *grundsätzlich* zuzuschlagen ist.<sup>85</sup> Will Literatur ihren Lesern diesen Zusammenhang vor Augen führen, muß sie pädagogisch werden. Wird sie pädagogisch, verliert sie jedoch diese Wahrheit, weil sie, um pädagogisch wirken zu können, sich in das Kischbedürfnis einklinken, es zufriedenstellen muß. Experimentelle, bzw. moderne Literatur verweigert sich dem, verliert aber genau deshalb ihre Leser. Das ist der zweite Aspekt des Dilemmas.

Der dritte rührt aus einer Eigengesetzlichkeit jeder emanzipativen Bewegung: Wie der siegreiche Revolutionär schließlich zum ZentralKomitee neigt und seinerseits diktatorisch wird - diktatorischer vielleicht sogar als das niedergeschlagene System -, so erweist sich auch Kunst schließlich als ein *Gefängnis* der Trauer<sup>86</sup>. Kann schließlich normatives Zuchthaus werden, das sich selbst noch die Fenster verstopft, dann luftdicht abgeschlossen wird, so daß, was drinnen ist, nicht mehr atmen kann. Wer wird da schon mitersticken mögen? Ein Häuflein Lebensmüder allenfalls, intellektuell geschädigt und frustriert und diese Frustration teils feiernd, teils bannend durch Objektivierung<sup>87</sup>. So sahen die Liebhaber der experimentellen Künste

---

<sup>84</sup> eigentlich, genauer: „ist ein Spiegel der Arbeitsverhältnisse, in denen sie leben und die ihre Psyche bestimmen“. Dazu Negt und Kluge: „Produktionssphäre und Lebenszusammenhang einer Bevölkerung sind *zugleich* zu beschreiben.“ (Negt/Kluge, Geschichte und Eigensinn, FFM 1981, S. 243; Kursivierung von mir)

<sup>85</sup> „Die Elimination des Scheins ist das Gegenteil der vulgären Vorstellungen von Realismus; gerade dieser ist in der Kulturindustrie dem Schein komplementär.“ (Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O.)

<sup>86</sup> Leider nicht von mir, sondern von Ezra Pound. Ist aber auch egal.

<sup>87</sup> - ebenfalls, allerdings invertiert, in Adornos KunstSinn: „Negativ sind Kunstwerke a priori durchs Gesetz ihrer Objektivierung: sie töten, was sie objektivieren, indem sie es der Unmittelbarkeit seines Lebens entreißen.“ (Adorno, Ästhetische Theorie, a.a.O.) So eben auch die Frustration. Die von

in den sechziger/siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts dann meistens auch aus: ein wenig ungepflegt, weil körperfeindlich, grau, kurzsichtig vom vielen Lesen, mit Haltungsschäden geschlagen, prinzipiell calvinprotestantisch und hochgradig neurotisiert. Die Reinheit an sich, jeglicher Purismus, führt zu verkrüppeltem Leben, sei's genetisch, sei es in Kunst: „aber in sich selbst war jedes der kalten Erzeugnisse von unbedingtem Ebenmaß und eisiger Regelmäßigkeit, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran; sie waren *zu* regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade...“<sup>88</sup>, weil ‚Gott‘ eben würfelt, könnte man sagen. Schon Rilke hat einmal angemerkt, daß das wirklich-große Sonett dann entstehe, lasse man einen Formfehler in ihm zu<sup>89</sup>. Der mathematisch orientierten Experimentalliteratur ist ein Formfehler aber gerade verboten, bzw. auch gar nicht möglich, etwa bei permutativ „arbeitenden“ Gedichten<sup>90</sup>. Umgekehrt wird ein strikt assoziatives Verfahren, weil es *nicht* abstrakt ist, ebenfalls hermetisch: Die Individualmetapher ist nicht mehr oder nur unter heftiger Interpretationsanstrengung auf die Leser übertragbar und entzieht sich dann eben auch. In Ausnahmefällen führt dies zur Bildung von Gemeinden, die irgendwie alle etwas von Sekten kabbalistischer Exegeten haben, sogar an Geheimbünde denkt man mitunter, - etwa im Falle des *Finnegans Wake* oder von *Zettels Traum*: BARGFELDER TEMPLER & CO. Marianne Fritzens individualmetaphorischem Werk ist dergleichen – jedenfalls bislang – nicht vergönnt, obgleich es alles Zeug dazu hätte. *ich bin kein politischer Mensch, voraus es eingestanden, aber weil ich nicht weiß, wie sich das vorbereitet so nach und nach, mußt du nicht sagen, ich sehe nicht, daß sich vorbereitet, Schritt für Schritt mehr und mehr sich annähert das kanonische Recht, ist dir auch nicht fremd das seltsame Bündnis zwischen dem kanonischen*

---

HochIntellektuellen anders abgewehrt wird als von den meisten anderen; abgewehrt aber eben doch. Vermittels Kunst. Die sich dann doch wieder, so läßt sich argumentieren, dem Schein der Kulturindustrie zuschlägt. Vierter Aspekt des Dilemmas.

<sup>88</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg*, FFM 1967

<sup>89</sup> Wobei zu fragen bleibt, ob nicht, ihn hineinzukonstruieren, dann erst recht ein allzu perfektes Kunstwerk ergibt... All das sind jedoch Fragen, die den „einfachen“ Leser nicht rühren, schließlich *will* er ja den Schein. Etwa diesen: Im SPIEGEL 20/2003 findet sich ein erhellender Aufsatz über eine Banal-„Kaballah“, der Madonna anhängt. „Es ist nicht wichtig, berühmt zu sein“, spricht die Milliardärin. „Wichtig ist, ein guter Mensch zu sein.“ *Tja*, kann man(n) da nur sagen und sich freuen, wie die Massen abermals etwas zu jubeln haben. Es ist zum Kotzen, wenn man sich vorstellt, daß auch Penderecki sich, in seiner großen Menschenliebe, dem angedienert hat, also - sagen wir: im Alter - seine einst revolutionären Musiken auf reinen Schönklang stellt.

<sup>90</sup> Die ganz besondere Crux dabei: Läßt eine Permutation den Fehler zu oder montiert ihn ins Gedicht, dann wird es *ironisch*, bzw. Ulk - und erreicht deshalb keine Transzendenz.

*Recht und den Kanonen, lache nicht, es ist kein gutes Lachen, August: (...) wozu ist das da und wofür und wann und wie und wo willst du bremsen deinen Kampf gegen die Natur, deinen Kampf gegen deinesjadesgleichen?*<sup>91</sup> Eine Zeit lang sah es so aus, als vermöchte auch Hans Wollschläger, sich in so etwas hineinzuschreiben, Kontakte gab es ja genug. Doch auf den zweiten Band der „Herzgewächse“<sup>92</sup> warten die Dechiffrierer bereits zwei Jahrzehnte. Wie immer dem sei, einem allgemeinen Verständnis dienen solche Kreise ohnedies kaum. Sofern sie ihre Leidenschaft nicht akademisieren (was den Künsten noch niemals gut bekam<sup>93</sup>), brüsten sie sich mit Eingeweihtsein und evozieren in allen, die nicht dazugehören, Abwehr. Da greift frau weiterhin lieber zu Vanderbeke Maron oder entdeckt den Krimi wieder. Und „man“ hält Siegfried Lenz für Literatur und Erich Fried für einen Dichter. „- das: hatten wir schon einmal – Frau Simon – und zwar -“ erschöpfend: das Wirken – Wirken Wollen Können Müssen – „- die ‚Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken‘ – hat der vorhin erwähnte Brecht das genannt -“ unter dessen Künsten sie glücklicherweise die geringere war – so sehr ihm die Ambition danach auch zuweilen die Stimme verstellt hat<sup>94</sup> Wie viel an Geschichten und Formen und Leidenschaften den meisten Lesern deshalb verloren geht, läßt sie ihr Alltag nicht begreifen. Fast kann man den Eindruck gewinnen, es stecke dahinter – Absicht. Und die komödiantische Filmindustrie. An die die Zweite Frankfurter Schule die avantgardistische Dichtung gründlich verraten hat. Dabei war in ihr so viel Leidenschaft, so viel guter ozeanischer Schweiß, so viel Reichtum an Idee, spielerischer Ernsthaftigkeit und Wissen. Und überhaupt nichts Weltfremdes: */nein sich vollsaugen, vordringen über dieses Einschlürfen von Welt: Landschaft, schön, vordringen zu der Einheit, die uns eins macht, ein einziges Mal die Brust aufreißen, um alles wegzuschwemmen in der Reinheit des Meers. und es rauscht Ihnen so sonderbar in den Ohren so fern in den Ohren, Natur/river/banks/mightiest/diese Einförmigkeit von Weizentürmen, Siziliens Kornkammer, Mäuse trippelhuschend*

---

<sup>91</sup> Marianne Fritz, dessen Sprache du nicht verstehst, a.a.O., S. 2744

<sup>92</sup> Hans Wollschläger, „Herzgewächse oder Der Fall Adams“, Fragmentarische Biographik in unzufälligen Makulaturblättern, Zürich 1982. Schönes und schöngebundenes Buch.

<sup>93</sup> Darin gleichen Universitäten durchaus den Schulen mit ihren zu Recht berüchtigten „Interpretationen“ von Dichtkunst: Wie gewöhne ich jungen Leuten den Zugang zur Kunst ab (die ja, wenn sie gut ist, immer die Jugend verdirbt)?

<sup>94</sup> Hans Wollschläger, Herzgewächse, a.a.O.

über die Wurzelkruste „ah, das ist's“<sup>95</sup> In solchen Sequenzen erreicht(e) die Prosa einen Ton, der sie grundsätzlich aus allem Funktionalen heraushebt, bisweilen fast in Musik schiebt, plötzlich trägt der Rhythmus einen Text, nicht länger mehr der Inhalt, Vokalassonanzen und Konsonanten als basso continuo. *Und mich ehkeln ihre kleinwarmen tricks. Und ehkeln ihre gemein-samften drehs, Und all die gier ergüsse durch ihre eh lenden seelchen raus. Und all die lahmen lecks über ihre spröden körper rab. Wie klein ists alls! Und ich, immer schwatzt ich mir etwas vor.*<sup>96</sup> Hiergegen hat die realistische Literatur nach wie vor nichts als Fernsehserien zu bieten. Und bekommt genau darum höhere Einschaltquoten. Die Frage, deshalb, die sich eine Dichtung, der daran gelegen ist zu leben, zu stellen hat, lautet: Wie setze ich das „Experiment“, das jedes Kunstwerk eben *auch* ist, mit realistischen, sich der Identifikation andienenden Mitteln in Gang, ohne meinerseits davon korrumpiert zu werden - wie, also, *linke* ich die Leser? Oder, um es liebevoller auszudrücken: Wie verführe ich sie in eine Lust, von der sie anfangs nichts wissen (wollen)? Es gibt einen Weg. Aber er ist mehrere.

---

<sup>95</sup> Wolfgang Rohner-Radegast, *Semplicità*, FFM 1982, S. 113

<sup>96</sup> Joyce, *Finnegans Wake*, aus Anna Livia Plurabells Monolog, dtsh. von Klaus Reichert; zit.n. *Finnegans Wake*, a.a.O.

### III Intensität oder Die Ambivalenzen

Es gibt einen Weg, schrieb ich, aber er sei mehrere. Einmal abgesehen davon, daß ich für die hochtechnisierte, demokratische Welt<sup>97</sup> - ich sagte es schon<sup>98</sup> - an die Leitfunktion der Dichtung nicht mehr glaube, auch und schon gar nicht an die realistischer Literaturen, haben jene Romane, auf die ich mich nunmehr beziehen möchte, sie ohnedies nie gehabt. Sie liefen immer parallel neben den kanonisierten Formen einher, gerieten bisweilen auch ins Blickfeld, waren zuweilen skandalös, manche blieben auch - als Legende - im Kulturgedächtnis hängen; insgesamt aber hatten sie außer aufeinander kaum signifikante Wirkung. Man könnte sagen, sie seien nicht „schulfähig“ gewesen, hätte nicht in den letzten zwanzig Jahren das postmoderne Denken, das sich vor allem durch Durchlässigkeit und Kombinationsfähigkeit auszeichnet, denen ein hochentwickeltes, bisweilen sogar klassizistisches Gefühl für Formgebung parallelgeht, die alten Grabenkämpfe ad acta gelegt. Wenn man nicht mehr darüber disputiert, wie viele Engel auf einer Messerspitze Platz finden, sondern den Engeln noch Teufel und einige Dämönchen, außerdem Wellensittiche und mathematische Formeln beigesellt, erledigt sich die einst grausam umstrittene Frage, obwohl niemals gelöst, auf das banalste von selbst. Nicht „Worüber du nicht sprechen kannst, davon mußt du schweigen“, ist die Devise, sondern gerade das Gegenteil. Das puristische Gebot, das Stummheit erzeugen mußte oder quälende Selbstbefragung - auf der einen Seite realistisch-regressive, auf der anderen elitär-experimentelle Literatur, der sich hochnotpeinliche oder (was ist eigentlich schlimmer?) peinliche Vergewisserungsakte beigesellten<sup>99</sup> -, wurde unabhängig davon, ob das gerechtfertigt ist, zu Gunsten des Handwerks und der

---

<sup>97</sup> Beide Adjektiva sind unabdingbar aufeinander bezogen, weshalb sich der sogenannte fundamentale, kriegerische Islam bilderstürmend betätigen muß; es bleibt ihm gar keine andere Wahl, denn die Demokratie löst Gott ebenso auf (macht ihn „wähl-“, und „abwählbar“) wie die jedermann zugängliche Kulturindustrie mit ihren von jedermann bedien-, bzw. konsumierbaren Oberflächentechnologien. Nur deshalb ist der fundamentale Islam intolerant. Ein „aufgeklärter“ Islam wird auf Dauer dasselbe Ergebnis zeitigen, das dem aufgeklärten Christentum widerfuhr: Bigottes Sektierertum wie in den USA und/oder eine allgemeine Säkularisierung, die aus Göttlichem griffige, produzierbare Fetische, Popstars etwa, macht. So gesehen kämpfen die Mullahs derzeit um ihr ideelles Überleben und auch um das der muslimischen Kultur. Wessen Existenz aber bedroht ist, der kann es sich nicht leisten, in seinen Verteidigungsmitteln zimperlich zu sein.

<sup>98</sup> Poetologische Thesen I und II, in L. Nr. 69 und 70

<sup>99</sup> „Verständigungstexte“ hieß in den späten Siebzigern/frühen Achtzigern ein Serial bei Suhrkamp.

*Fülle der Ideen* obsolet. Oder Literatur schloß sogar die moralische Grundlage des Gebotes aus sich weg. Nicht weil es unrichtig gewesen wäre und wäre<sup>100</sup>, sondern weil es die Weiterentwicklung menschlichen Lebens hemmt, zu dem Kultur unabdingbar gehört. Bezeichnenderweise erreichten die von mir nun ins Feld zu führenden höchst vitalen Texte Nordeuropa aus romanischen, bzw. romanisch fundierten Ländern, namentlich Südamerikas - aus Gesellschaften also, die mit dem Hunger zu tun hatten und haben und denen die ziselierter Selbst- und Geschichtsqual, wie sie Deutsche umtrieb, als ein höchst dekadenter Luxus vorkommen muß, den einem bloß die gesetzliche Krankenversicherung erlaubt. Wer permanent vom Tod bedroht ist, entwickelt eine staunenmachende Neigung, das Leben zu feiern und feiert also den Überfluß. Man kann das bereits in Südeuropa beobachten - etwa am Beispiel der sizilischen Küche<sup>101</sup>. Parallel dazu richtete sich der intellektuelle - nicht der poetische – Fokus von den soverstandenen „progressiven“ Gesellschafts- auf die vorgeblich „reaktionären“ Naturwissenschaften aus und reflektierte deren erkenntnistheoretische Implikationen. Das reichte bis in die Popularwissenschaft, etwa bei Fritjof Capra, und weckte im New Age esoterische Bedürfnisse, die im Wege einer „Selbstfinanzierungskiste“ gleich auch befriedigt, also marktbar wurden. Parallel dazu versprachlichte Semiotik die Welt, und zwar analog zur Physik, die, indem sie Wirklichkeit in Gleichungen beschreibt, Wirklichkeit auflöst (sie „abstrahiert“). „Ich ist ein Text“ wurde zum hin- und herfliegenden Wort. Strukturalismus – Poststrukturalismus – Postmoderne, von Foucault zu Derrida und anderen führt diese Reihe, selbst Habermas schloß sich da an. Die avanciertesten Schriftsteller der Welt komputierten sich mit dem aus Südamerika herüberwogenden Lebensimpuls zu einer literarischen Nachmoderne, die trotz der Bedeutung ihres Begriffs lediglich Vorläufer ist. Nur halt die deutschen Schriftsteller nicht, von Ausnahmen abgesehen.

Ich wähle das Wort „komputieren“, schon gar reflektiv, ganz bewußt, weil es die dritte Dynamik bezeichnet, die weniger phänomenologisch als ontologisch an der Entwicklung statthat und die scheinbare Verschiebung von romantischer Tiefe, bzw. politischer Intention auf die ästhetische Oberfläche verursacht. Kein Mensch muß heutzutage mehr Steuerzeichen eingeben, bzw. gar programmieren können, wenn er

---

<sup>100</sup> Das ist es nämlich nicht. Aber es hat poetisch keinen Sinn, „wahr“ zu sein, „wahr“ zu handeln.

<sup>101</sup> Eine typische Analogie übrigens, aus der ein postmoderner Poet sofort Fabeln ableiten würde.

am Computer einen Text schreibt. Das war vor kaum 20 Jahren noch grundlegend anders. Und ich spreche von verhältnismäßig banalen Vorgängen, nicht etwa von der Bearbeitung einer Fotografie oder gar einer Tonspur, um schon gar nicht auf interaktive Spiele einzugehen, die oft Erkenntnismodelle sind und in den Wissenschaften auch so gehandhabt werden. Daß die Dichtung sich deren bedient, ist freilich neu; jedenfalls *scheint* das neu zu sein. In der Tat genügt unterdessen ein Oberflächenmenü, um Prozesse in Gang zu setzen und Ergebnisse zu erzielen, auf die früher Jahre verwendet worden wären. Das namentlich in Deutschland gegen die Postmoderne eingewandte Argument der „Oberflächlichkeit“ vergißt insofern, daß jenseits des Scheins immer komplizierteste Vorgänge walten, und zwar wie in der kybernetischen Technik, so auch in Literatur. Zugleich, und das ist für die Postmoderne überaus bezeichnend, findet das alte Wort *aistetike* zu seinem alten Sinn zurück. Es ist diese radikale Gleichzeitigkeit von Altem und Neuem, die die großen Bücher der Gegenwart, gemessen an ihrem „output“ sind es nicht viele, so aufregend macht.

*Die Unbewußtheit, weit davon entfernt, uns mit Falltür und Strick irgendwo weiter vorn aufzulauern, umhüllt sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart von allen denkbaren Seiten, weil sie nicht ein Merkmal von Zeit selbst ist, sondern von organischem Verfall, der allen Dingen eignet, ob sie sich nun der Zeit bewußt sind oder nicht. Daß ich weiß, andere sterben, ist in diesem Fall irrelevant. Ich weiß auch, daß Sie und ich, wahrscheinlich, geboren wurden, aber das beweist nicht, daß wir die zeitliche Phase, die „Vergangenheit“ heißt, durchlaufen haben. Meine „Gegenwart“, meine kurze Bewußtseinsspanne, sagt mir, daß ich es tat, nicht der schweigende Donner der endlosen Unbewußtheit, der meiner Geburt vor zweiundfünfzig Jahren und 195 Tagen eigentümlich war.<sup>102</sup>*

Die Postmoderne ist eben nicht regressiv wie der literarische Realismus, nicht elitär wie das poetische Experiment, und sie ist schon gar nicht reaktionär, wie die Realisten gerne wollen, sondern *ungleichzeitig*. Das verbindet sie ebenfalls mit Erscheinungsformen der Computertechnologie. Sie hat zu sich selbst zurückgefunden, ist „Schein“-Kunst. Deshalb ist sie auch nicht ahistorisch, sondern drängt in beide Richtungen, sie historisiert zugleich, wie sie mit futuristischen

---

<sup>102</sup> Vladimir Nabokov, *Ada oder Das Verlangen*, dtsh. von Uwe Friesel und Marianne Thestappen, Rowohlt: Reinbek 1974

Szenarien und gleichzeitig banalen Alltagswirklichkeiten spielt, oft sogar im selben Buch. Das macht ihre - hier im Wortsinn – Spannkraft aus. Schon daß sie emanzipiert-demokratisches Bewußtsein mit der Vorstellung einer überpersönlichen Tragik<sup>103</sup>, wie wir sie aus der Antike kennen, zu verbinden versucht und bisweilen glänzend zu verbinden weiß<sup>104</sup>, verdeutlicht die Tragweite dieses poetischen Unternehmens.

In Wahrheit ist das nicht neu. Bereits Walter Benjamin - wenn auch aus anderen, interessanterweise religionsmythischen, also wiederum, weil er sie mit politischen koppelt, synkretistischen Gründen - hat das im „Ursprung des Deutschen Trauerspiels“ besonders in seinem Rekurs auf die Allegorie vorgedacht und im Fragment seiner „Pariser Passage“ poetisch-essayistische Gestalt finden lassen. Doch imgrunde atmet schon Cervantes diese Luft, schließlich Grimmelshausen, auch Kleists „Penthesilea“, dann bald Döblin, dessen „Berge, Meere und Giganten“ einem Homer oder Gaddis in keiner Zeile nachsteht. Einiges tut Heimito von Doderer hinzu, parallel theoretisiert Gottfried Benns Prosa, auch dies bereits postmoderner Impuls. Dazu Wolf v. Niebelschützens heitere Mythologie, die ein Fragment Hugo v. Hofmannsthals aufnahm, der seinerseits Ovid vor Augen gehabt hatte.

Dann erlischt die Reihe fast, jedenfalls im deutschsprachigen Raum. Die Katastrophe will Buße.

Erst Ende der Sechziger geht es wieder los, mit der sogenannten sexuellen, mit dem Versuch einer *anderen* Revolution. Aber auch mit 1959 bereits abermals Wolf v. Niebelschütz, nun seinen auf den Expressionismus zurückgreifenden „Kindern der Finsternis“. Doch insgesamt wirkten die einflußreichen („schulbildenden“) Bücher aus Frankreich und den USA. Zudem hatte längst Hollywood seinen Siegeszug angetreten, der ein moralischer, ideologischer, war und ist. Und dann, eben, kommen wie eine mächtige Flut die Südamerikaner. Was ein Buch wie „Hundert Jahre Einsamkeit“ für Europa, wenn auch erst jetzt, erzählerisch bedeutet, welchen poetologischen Vorbildcharakter es haben wird, ist noch kaum zu ermessen. Endlich wurde in der Dichtung wieder *geträumt*, ohne daß doch vom Realen abgesehen

---

<sup>103</sup> Um es weniger dramatisch zu sagen: daß sich Schicksalsmuster allegorisch in den Protagonisten eines Romans wiederholen, ob die es wollen und wissen oder nicht. Analoges gilt für den realen Leser; das u.a. soll ihm durch ein Buch *empfindbar* gemacht werden.

<sup>104</sup> Ganz deutlich in Thomas Pynchons Roman „Die Enden der Parabel“, der mit der Allegorisierung eines herumstreunenden Protagonisten zum Jojo beginnt.

wurde, war sie auch noch so magisch fingiert. Eben dieses Magische, der Rekurs auf uralte Welterklärungsmuster, blies dem Buch das Feuer ein, von dem sich alle anstecken ließen: Leser, Kritiker, Theoretiker, ja sogar Massen solcher, in denen, eine Buchhandlung zu betreten, immer einen zahnarztpraxischen Abscheu erregt. Endlich hatte die Erzählung wieder Seele. Es hatte das allerdings auch viel exotisch-Eskapistisches. Beklemmend nämlich, wie verwurzelt der deutsche ideologische Vorbehalt blieb: Was den Südamerikanern erlaubt war - neben García Marquez vor allem Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges -, untersagte man den Deutschen weiterhin. Genöß die Kritik „Rayuela“ oder „Die Universalgeschichte der Niedertracht“, bzw., aus Osteuropa, des wenn auch faschistoiden Jugoslawen Miodrag Bulatovic’ „Die Daumenlosen“, so blieb etwa Gerd-Peter Eigners rundweg ebenbürtiger Roman „Brandig“ nahezu unbeachtet. Nahezu alles Deutsche, das aus der vorgeprägten „realistischen“ Bahn ausbrach oder sich nicht für Professoren als eindeutig „experimentell“ bemerkennamen ließ, wurde unnachgiebig ignoriert<sup>105</sup>. Selbst Arno Schmidt hatte jahrzehntelang Schwierigkeiten und wäre vermutlich heute vergessen, wäre ihm nicht Jan Philip Reemtsma beigesprungen. Dennoch, die *andere Linie*, von der ich oben schrieb, existiert, die Bücher stehen in den Bibliotheken und finden oder werden finden zunehmend Beachtung, auch wenn sie dem Populismus zu ungemütlich sind.

Wie nahezu alle Bücher, auf die es ankommt, sind es Bücher über *Zeit*. Der Raum ist je beinahe marginal, ja ist Innenbild, das die Seele spiegelt. Zeit hingegen wird als Fremdes wahrgenommen, etwas, das die geliebten Innenbilder zersetzt. Dagegen wird der Raum, der Erzählraum, gestellt. Deshalb die Intensität des Moments<sup>106</sup>: Sie erlaubt uns, *Zeit wie einen Raum zu dehnen*<sup>107</sup>, etwa sehr geschickt, in folgender Metapher, die direkt aus realer Beobachtung gewonnen ist: *Die Kälte, der Schnee draußen, abends um 10 Uhr wurde das Wasser abgestellt, die Zeit bildete Stalaktiten.*<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Jörg Drews hat hierzu äußerst unschön beigetragen.

<sup>106</sup> „Küsse/Bisse, das reimt sich“ : Kleist meint hier ein zusammenfallendes *zeitliches* Moment!

<sup>107</sup> „Die siehst, mein Sohn/Zum Raum wird hier die Zeit“ ist nicht von ungefähr eines der meistverwendeten Motti und Zitate im postmodernen Denken. Wir wissen: Parzifal übergibt sich wenig später, so übel wird Menschen, wenn sich ihre Paradigmen pervertieren. Wenn *neue Kunst* beginnt.

<sup>108</sup> Louis Aragon, *Blanche* oder *Das Vergessen*, dtsh. von Eva und Gerhard Schewe, Volk und Welt: Berlin 1972

Auf solche und eben nicht auf intentional oder sprachexperimentell fundierte Bücher stütze ich meine kleine Poetologie, die das identifikatorische Lesen mit einem sich in den gewählten Themen spiegelnden Formbewußtsein verbinden will, das immer „auf der Höhe des Materials“<sup>109</sup> ist.

Ich habe in den beiden Aufsätzen zuvor gezeigt, in welche Dilemmata die ästhetischen Grundhaltungen - die realistische, die experimentelle - führen, aber auch, daß beide je ein großes Stück Rezeptionswahrheit tragen. Auf keines soll verzichtet werden. Insofern jedoch die Grundhaltungen gegeneinander ausschließend sind, und zwar schon in ihrem Ansatz, der nicht mehr werkimmanent ist, sondern die *Gattung* „Dichtung“ als germanistischen Gegenstand meint, kann nur ein anderer Weg – ein „Dritter“ bzw. Vierter, Fünfter<sup>110</sup> - gesucht werden: Der Widerspruch muß ins Werk selbst hineingesaugt, ja der Roman auf diesem Widerspruch gegründet werden. Auch das ist bereits in Bennis analytischer Prosa als „Ambivalenz“ vorgedacht. Bei Nabokov, im späten „Ada oder Das Verlangen“, ist diese kühle Ambivalenz *sinnlich*, das heißt: Sie strahlt Wärme auf den Leser aus, weil sie nicht mehr wertet bzw. beschwört, sondern eine Liebe ebenso wie die Ambivalenzen erzählt, zum Beispiel anhand der *Notwendigkeit eines Betrugers*, der aus der Liebe selbst stammt:

*Ich liebe nur Dich, ich bin nur in Träumen von Dir glücklich, Du bist meine Freude und meine Welt, dies ist so gewiß und wirklich wie das Bewußtsein davon, daß man lebendig ist, aber... oh, ich klage Dich nicht an: - aber, Van, Du bist verantwortlich (oder das Fatum ist durch Dich verantwortlich, ce qui revient au même) dafür, etwas Wahnsinniges in mir losgelassen zu haben, als wir noch Kinder waren, ein physisches Verlangen, einen unstillbaren Juckreiz. Das Feuer, das Du anriebst, hinterließ sein Brandmal auf der empfindlichsten, lasterhaftesten und zartesten Stelle meines Körpers. Nun muß ich dafür zahlen, daß Du die rote Reizung zu stark raspeltest, zu früh, so wie verkohltes Holz fürs Brennen zahlen muß. Wenn ich ohne Deine Liebkosungen bleibe, verliere ich völlig die Kontrolle über meine Nerven, nichts existiert mehr als die Ekstase der Reibung, die anhaltende Wirkung Deines*

---

<sup>109</sup> Adorno

<sup>110</sup> ANH, Das Flirren im Sprachraum, Schreibheft Nr. 56: „Ich lehne die Terminologie eines Dritten ab, weil sie sich auf Dreieinigkeit und den im Eineindeutigen wurzelnden Monotheismus bezieht, den ich für die Funktionalisierung von Welt verantwortlich mache.“

*Stichs. Ich klage Dich nicht an, aber dies ist der Grund, warum ich Verlangen habe und dem Ansturm fremden Fleisches nicht widerstehen kann; das ist es, warum unsere gemeinsame Vergangenheit Wellen grenzenlosen Betrugs ausstrahlt.*<sup>111</sup>

Nun handelt es sich hier um ein ausgesprochenes Alterswerk und die ihm innewohnenden, poetisch interessanten Widersprüche sind übers Alter verklärt: „Ada oder Das Verlangen“ schließt das erzählerische Werk Nabokovs ab, auch im Wortsinn, weshalb es für junge, voranstrebende Literatur nicht ganz leicht ist, praktische Schlüsse daraus zu ziehen.<sup>112</sup> Anders liegt der Fall bei Pynchons berühmter Novelle „Die Versteigerung von Nr. 49“, worin Oedipa (!)<sup>113</sup> Maas auf eine allgemeine, ja globale Verschwörung stößt, die im Pony-Expresß ihren Anfang genommen und sich bis in die Gegenwart erhalten zu haben scheint. Das Widersprüchliche, Ambivalente, wird hier zwischen Buch- und Leserrealität hergestellt, denn die pynchon'sche Recherche macht ständig einen dokumentarischen Eindruck; man kann durchaus mehr als nur den Verdacht hegen, „irgend etwas sei schon dran“. Das gleiche gilt für Ecos „Das Foucaultsche Pendel“<sup>114</sup>, auch für manches bei Borges; ich selbst habe etwas Ähnliches mit meiner Nachschrift zu den Arndt-Novellen<sup>115</sup> oder verschiedentlich in den oft zugleich halb theoretischen, halb erzählerischen Deters-Fiktionen unternommen<sup>116</sup>, ja sie sogar erst mittels meines zweiten Anderswelt-Buches<sup>117</sup> und dann mithilfe eines realen Türschilds, schließlich in einer Reihe von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln realisiert. Derselben Fährte ist viel früher Pessoa gefolgt. Es handelt sich um Umschreibungen von Realität, die aber der „wirklichen“ Realität zumindest anfangs derart ähnlich sehen, daß beide Lebensbereiche, der objektive Alltag und die subjektive Wahrnehmung, miteinander verwechselt werden. Es wird poetologisch uninteressant, ob etwas dokumentarisch (privat) ist oder nicht, denn der „objektive“ Alltag erhält ebenso Fiktionsrang wie die

---

<sup>111</sup> Vladimir Nabokov, *Ada oder Das Verlangen*, a.a.O.

<sup>112</sup> Alterswerke lassen sich als Werke betrachten, die auf das Leben des Autors als auf einen Raum rückblicken lassen; das Leben ist bereits als abgeschlossenes imaginiert. („Die Welt als Stille und Vorstellung.“ Ebenfalls Aragon, a.a.O.)

<sup>113</sup> Achtung: Allegorie!

<sup>114</sup> siehe L. 69, ANH, *Das realistische Dilemma*, Fußnote 37

<sup>115</sup> ANH, *Der Arndt-Komplex*, Reinbek 1997

<sup>116</sup> z.B. ANH, *Entelechie oder Hans Deters gesteht seinen Überdruß*, in: *Sprache im Technischen Zeitalter* Nr. XXX, Herbst 1997

<sup>117</sup> ANH, *Buenos Aires*. Anderswelt, Berlin 2001

„eigene“ Geschichte und das „Erdachte“. Genau das ist intendiert und sozusagen das Gegenteil von Konsum.

*Wenn ich heutzutage, in dem trüben Alter, in dem ich mich befinde, Rückschau halte, so errege ich mich weniger über meine Erinnerungen als über das, was mir davon entgleitet. Wenn das innere Auge unser Leben zu projizieren sucht, so ist das ähnlich wie mit den Träumen, an die wir uns zu erinnern glauben und die wir dann doch nicht genau wiederzugeben vermögen. Ein noch verschwimmendes Bild, man möchte sehen, was dahinter ist, oder davor, doch das gelingt einem nicht. Man wendet sich wieder der Silhouette seiner selbst zu, so als schielte man auf seine Nase, auf seine Schultern: von dem jungen Mann, der ich war, bleibt nur eine vage Vorstellung, nur eine Ahnung dessen, was zweifellos aus ihm werden wird. Ich lese mein Leben noch einmal wie einen Roman<sup>118</sup>, der mir gefallen hätte oder auch nicht, kurz, der seinerzeit einen gewissen Eindruck auf mich gemacht hätte. Ich überblättere Seiten und suche nach der Stelle, von der ich erwarte, daß sie mich an der Kehle packt.<sup>119</sup>*

Was hier die Erinnerung nicht (mehr?) leistet oder gerade doch leistet, nämlich als Erfindung, wird in der von mir favorisierten Literatur zu einem grundlegenden Ansatz.<sup>120</sup> Sehr früh schon habe ich dafür den geheimdiensttheoretischen Begriff der Desinformation reklamiert<sup>121</sup>. Der Leser selbst - wie der Autor - wird nun zum Protagonisten der erzählten Geschichte:

*Aber wer spricht hier eigentlich? Wer ist das, der permanent „Ich“ sagt? – Ich? – Vielleicht sprechen ja Sie mich an? Wer denkt sich die Geschichten aus, wessen Näherungen sind es? Tragen nicht eventuell gerade Sie sie mir an..? Ja, ja, Sie meine ich, die oder der Sie sich bis hierher durchgewurstelt haben. Benutzen vielleicht Sie mich? – Die Geschichte vom Handschuh zum Beispiel, auch so ein Schnipsel, kennen Sie die? Gut, ich erzähle auch dieses Fragment noch, aber ich*

---

<sup>118</sup> Den zu erzählen gegenwärtig das Risiko trüge, juristisch belangt zu werden, da die Personen eines solchen Romanes sich „wiedererkennen“ und also das Buch verbieten zu lassen versucht sein könnten, obwohl sie aus den in dieser Passage erklärten Gründen Romanfiguren sind. Diese Volte zeigt, wie lebendig, ja wehrhaft sie werden können, auch und gerade dann, wenn Literatur eigentlich schon seit 20 Jahren keine moralische oder erkenntnistheoretische, geschweige gesellschaftliche Instanz mehr ist. Sic!

<sup>119</sup> Louis Aragon, *Blanche oder Das Vergessen*, a.a.O.

<sup>120</sup> Er ist nicht so ganz ohne Verwandtschaft zu Kants Gedankenmodell der „Kausalität aus Freiheit“, die ihm Grundlage nahezu jedes Experiments zu sein scheint. Hier berühren sich intensive und experimentelle Literatur, indes die realistische imgrunde immer nur „abschreibt“ und darum restlos tautologisch bleibt, - mit einem anderen, böseren, Wort: *affirmativ*.

<sup>121</sup> Den ich meinerseits von Watzlawick (NAMENSSCHREIBUNG!!!) habe.

*weiß wirklich nicht, wie lange das durchzuhalten ist. – Eines Tages, also, sagen wir: morgen... gut, gut: Morgen also fand ich Ihren Handschuh in meiner Wohnung, in meiner alten Bremer Wohnung, durchaus nicht in Frankfurt, fand also Ihren Handschuh auf dem Boden neben der Kommode, die auf dem Flur unterm Spiegel steht und von Claudia geliehen ist. – Sie glauben mir nicht? Warum hätte ich Ihren Handschuh dort nicht finden sollen? Sie fragen, was wir denn miteinander zu schaffen gehabt hätten? Ich konnte Sie nicht? Es sei unwahrscheinlich, Sie wüßten das? Na ja, meinetwegen. – Aber sehen Sie: Offenbar wünschen Sie sich, von mir etwas als glaubhaft dargestellt zu bekommen. (...) Sie wollen sich austauschen, Ihre Ehe, Ihre Freunde austauschen gegen meine Fiktionen, die aber auf eine Weise glaubhaft sein sollen, die sie gerade zum von Ihnen Dargestellten macht. Ich meine: als wäre es von Ihnen dargestellt. Sie wünschen sich, an einem Gedankenspiel teilzunehmen, dessen eigentlichen Charakter – daß es nämlich immer nur Ihr eigenes Gedankenspiel ist – ich Ihnen zu vernebeln habe aufgrund meines... nun, sagen wir: poetischen Spieltriebs.<sup>122</sup>*

Einen „realisierten“ - zumindest leichthin realisierbaren - Reflex hierauf findet sich heutzutage in der Dynamik nahezu jedes Chats: „raum“gewordene Literatur. Einerseits gewährleistet sie die Identifikation des Lesers, wie ihm andererseits - weil die *Form* avantgardistisch ist – die Manipulation, der er sich aussetzt, jederzeit bewußt bleiben kann. Dadurch wird der Widerspruch, den die beiden poetischen Grundhaltungen - Realismus ./ Experiment, Populäres ./ Elitäres usw. - rein äußerlich austragen, in die Innenwelt des Lesers projiziert, und er wird, sofern er seine Lektüre nicht abbricht, zu einer sehr eigenen Haltung finden müssen. Gelingt ihm das, wird er den Text genießen, und zwar auch dann, wenn er kunsttheoretisch nicht vorgebildet ist. Darauf genau kommt es an.<sup>123</sup>

Ein wenig davon haben übrigens sämtliche Bücher, die sich scheinpersönlich an ihren Leser adressieren; auch das klassische „Lieber Leser, glaube mir“ hat schon

---

<sup>122</sup> ANH, Die Verwirrung des Gemüts, List: München 1983

<sup>123</sup> Freilich muß klarsein, daß Kunst Bildung voraussetzt, und zwar dann, wenn sie gegenwärtige ist. Denn als solche fordert sie dem Rezipienten zumindest die Arbeit ab, sich von eingefahrenen und liebgewonnenen Sichtweisen zu lösen. Was er aber nur dann tun kann, wenn er genügend Kenntnisse hat, sich gegen mögliche Gefahren zu wappnen. Erst, hat die Zeit ein Kunstwerk „gesetzt“, kann es ohne Bildung auskommen – wird dann aber oft und sehr schnell Staffage, wie man bei den Hunderttausenden Miró-Drucken sehen kann. Das gilt übrigens für Literatur nicht ganz so deftig; freilich nur deshalb, weil Vokabulare veralten und allein das vermeintlich Gestrige den Stachel spitzhält.

Teil an dem Verfahren, erst recht gilt das für alle Romane, die diese Vertrautheit über ein „Sie“ zu unterlaufen scheinen.<sup>124</sup> In Wahrheit potenzieren sie es gerade dadurch.

*Wenn ich in eine Erzählung eine Person einführe, die einen bekannten Namen trägt, so, um die Zweifel zu zerstreuen, die Sie über denjenigen haben können. Zum Beispiel, um Sie von der albernsten oder gar nicht so albernsten Idee abzubringen, daß es sich dabei um mich handele. Im vorliegenden Fall habe ich offensichtlich eine ganz sichere Person gewählt, die Sie zu kennen glaubten, die Sie sich von einigen noch lebenden Zeitgenossen als real bestätigen lassen konnten – oder zumindest, daß sie zwischen den beiden Kriegen gelebt hat. Immer dieselbe Fiktion. Das Irreale mit dem Maß der Realität messen, die Grenzen der Vorstellung verwischen, damit man sich unschuldig auf jenem Gebiet verliert, wo man von der Sicht zum Denken, von der Schlaflosigkeit zum Traum, vom Zeitdokument zur Fabel, von der Erinnerung zur Lüge gelangt. Und so weiter. So leitet man das Leben, sein Leben, das heißt das zu Vergessende, in ein neues Bezugssystem hinüber, einen Roman, wenn Sie wollen (...).*<sup>125</sup>

Damit das funktioniert und nicht bloß konstruiert wirkt, ist die Identifikation des Lesers so wichtig, also dasjenige psychisch/psychologisch Wirksame, das ich im ersten Teil dieses Aufsatzes ein wenig denunziativ das Menschliche nannte. Interessanterweise ist ja Aragon durch die Schule des sozialistischen Realismus' gegangen, ja hat sie doktrinär hypostasiert, bevor er sich - nach Elsa Triolets Tod - auf seine ästhetische Herkunft besann und sie in den drei letzten Büchern mit der „wirklichen Welt“ nicht nur versöhnte, sondern den surrealistischen Ansatz um den realistischen bereicherte. Ästhetisch widersprüchlicher geht es kaum. Dennoch – oder gerade deshalb – erreicht er erst hier die „wirkliche Welt“, denen die sozialistischen Bücher „dienen“ wollten.

Auch „Blanche oder Das Vergessen“ ist übrigens ein Alterswerk und deshalb so milde wie „Ada oder Das Verlangen“. Doch die gesamte, das folgende Jahrzehnt prägende Linguistik, schulter schlüssig mit dem Strukturalismus, ist hier bereits allein

---

<sup>124</sup> Dem analog handelt wiederum Physik, vornehmlich im Bereich subatomarer Experimente, weil der Experimentator da *Teil des Ergebnisses*, also der „Erkenntnis“, ist. Die nachmoderne Avantgarde konzentriert sich nicht mehr rein aufs Material, sondern auf die Wechselwirkungen von Material, Leser und Autor; deshalb *kann* sie gar nicht „rein“ sein, d.h. ihr ist auch Distanz nicht mehr erlaubt.

<sup>125</sup> Louis Aragon, a.a.O.

über eines der Motti ausformuliert.<sup>126</sup> Ich ist ein Text. Papierne Theorie? Nein. Für das nötige Feuer sorgt Aragons höchst abendländische Metaphernkunst. Und das Leid, das er in ihr verklärt.

*Wenn diese bedrückende Süße der Nacht nicht der Duft des Junis wäre, sondern Java, der wilde Duft Javas, unser beider Leben, die Mitschuld der Finsternis, die Nähe der Panther, diese Liebesschlacht, in der die Weigerung, die Angst vor der Lust der Anfang ist, mein Mädchen, mein Kind, meine Wunderbare... Blanche, wo bist du? Bist du aufgestanden? Was ist denn... Du antwortest ja nicht. Sie muß auf dem Balkon sein oder...*<sup>127</sup>

Nun kann, ich sagte es schon, Verklärung ganz sicher nicht das Movens junger Literaturen sein; sie wären andernfalls altklug. Man muß die Verklärung vom einflußnehmenden Werk subtrahieren, um damit arbeiten zu können. Dann aber fehlt der angerufenen Dichtung die Seele. Freilich fehlte sie sowieso, weil sich Schmerz so wenig übertragen läßt wie Lust; man muß das aus sich selber nehmen, den eigenen Leidenschaften, eigenen Obsessionen und Erfahrungen. Deshalb meine Forderung nach Intensität. Intensität ist freilich radikal, sie kann sich nicht auf Normen stützen, muß immer ins Neue, Ungesicherte, - muß graben. „Künstlerisch tätig sein, bedeutet zu graben, Vampire auszugraben. Kunst ist Archäologie“, schrieb ich einmal.

Es geht hierbei nicht nur um Leid, sondern auch die gelesene Lust, sofern sie wahrgenommen wird, ist immer eine eigene, eine, die sich auf erlebte Lust zurückbindet; eben das macht sie zur Allegorie. In erster Linie ist und bleibt der Dichter selbst sein Material; logischerweise sind es auch seine Gefährten und Zeitgenossen. Der „Trick“ besteht darin, daß das für „den Leser“ ganz das Gleiche ist, und zwar unabhängig von biografischer Differenz oder biografischer Analogie. Hier ist Wahrhaftigkeit nötig, die im künstlerischen Prozeß - der auch bloß aus Formulierung bestehen kann - in das scheinbar theoretische Konzept gefiltert, ja darauf losgelassen und mit dem imaginierten LeserIch vermittelt, d.h. poetisiert

---

<sup>126</sup> Etwa Arsène Darmesteter: „(...) überall setzt der Wandel voraus, daß der Geist den einen Ausdruck vergißt und nur noch den zweiten behält. – Diese Art zu vergessen ist von den Grammatikern als Katachrese, das heißt Mißbrauch, bezeichnet worden.“ Die Mißbräuchlichkeit, die das Dokumentarische zur Fiktion macht, wird hier poetologische Basis, d.h. ein rhetorischer Begriff konstituiert nun die Gestaltung der Romanwirklichkeit.

<sup>127</sup> Louis Aragon, a.a.O.

wird<sup>128</sup>. Die „Wahrheit“ alleine bringt Kitsch, bestenfalls Pädagogik: Realismus halt. Erst die Arbeit, ja der Kampf beider (oder mehrerer) Materialarten führt zur Kunst. Musikalisch argumentiert, nützt es mir wenig, einen Einfall (eine Melodie etwa) zu haben; schreibe ich alleine sie nieder, kommt bestenfalls ein Kinderlied heraus. Ich kann es zwar akkordisch aufmotzen, aber das wird dann immer nur Pop. Statt dessen muß ich den Einfall (in Literatur das wirkliche oder imaginierte Erlebnis) durch die Kompositionstechnik sagen wir der Sonatenform, einer Passacaglia usw. schicken, d.h. motivische Arbeit leisten. Das garantiert zwar, daß Kunst entsteht<sup>129</sup>, immer noch nicht, kommt ihr aber - voraussichtlich - näher. Vermittels der *Form der Gestaltung* verwandeln sich selbst autobiografisch detaillierteste „Berichte“ in Dichtung. Denn die allegorisierte Lebensgeschichte ist nicht länger die Lebensgeschichte.

Ich habe in den früheren Teilen dieses Aufsatzes zu zeigen versucht, daß die experimentelle Kunst dazu tendiert, ihr Material aufzulösen, d.h. zu entsinnlichen, während die realistische es qua Einfühlung letztlich festsetzt und ihm keine Entwicklung gestattet, also weder der Form nach noch vermittelt ihres gestalteten Inhalts. Das avancierte Experiment wird deshalb gegen den Leser hermetisch, läßt ihn nicht mehr in sich herein, und der Realismus, der ihn hereinläßt, entmündigt ihn und macht ihn zum Element einer kalkulierbaren Zielgruppe, also letztlich zu einem jeder Kunst äußerlichen, marktwirtschaftlichen Produktionsgegenstand. Die von mir favorisierte Poetik - dieser dritte, vierte, fünfte Weg - will beides vermeiden und bedient sich dafür flirrender, ungefährer Formen, die sehr viel Raum für Mutmaßungen, Gefühle, Verschwörungstheorien, ja esoterische Konditionen lassen, für die aber als solche nie Partei genommen wird, sondern die der Dichter mit völlig allgemeinen, bisweilen sogar banalen Ansichten kombiniert, teils mit Geschichten, die unwidersprochen in jedem „Verständigungstext“ stehen könnten, teils mit

---

<sup>128</sup> Übrigens ist an dieser Imagination gar nichts „Schlimmes“, denn umgekehrt imaginiert der Leser ja eben auch den Autor. Es ist wechselseitig der gleiche Prozeß wie die durch den Text und den Geist des Lesers hergestellte Imagination einer Romanfigur.

<sup>129</sup> Solche „Garantien“ gibt es ohnedies nicht. Gustav Mahler hat sehr zu recht einmal bemerkt, wer sich auf Kunst einlasse, riskiere sein Scheitern, ja er werde nie wissen, ob ihm Kunst gelungen sei. Wahrscheinlich wird es auch die Nachwelt nicht wissen, sondern es immer nur glauben oder nicht glauben, da es objektive Kriterien für Kunst nicht gibt. Das belegt, daß verschiedene Zeiten verschieden auf die hinterlassenen Kunstwerke blicken und auf die jeweils gegenwärtigen sowieso. Etwas, das wir heute für Kunst halten, kann morgen bereits ins Banale weggesunken sein, und etwas, das einst für „wirr“ und „unförmig“ galt (etwa für Goethe die barocke Architektur), heute fundamental den Kunstbegriff definieren.

solchen, die konservativerweise nur im Bereich der Unterhaltungsliteratur vorstellbar sind. Dokumentarisches, subjektive Gefühls- und Vorstellungswelt sowie Fantastik verschränken sich nahezu unlösbar ineinander. Indem sie gleichzeitig dem formalen Variationsspiel moderner Ästhetiken ausgeliefert werden, zu denen unterdessen sicherlich die Kybernetik, aber auch die erkenntnistheoretischen Wissenschaften gehören, kommt man zu dem an sich paradoxen Ergebnis eines Reißverschlusses, der sich aus drei Zahnlitzen – oder sogar mehreren - zusammengezogen hat. Für den an zwei solche Litzen gewöhnten Leser ist das ein wenig unbehaglich, hat aber zugleich einen enormen Witz, der Ernsthaftigkeit dennoch nicht ausschließt. Ich sage gerne „Spiel“ dazu. Zumal ist der Leser - wenn es denn gutging - durch den von ihm selbst hergestellten Identifikationsprozeß, zu dem ihn der Autor freilich verführte, derart tief in den Romanfiguren anwesend, daß er ein solches Buch nur widerwillig aus der Hand legen wird. All dies setzt selbstverständlich die *Bereitschaft sich einzulassen* voraus. Dem Kunstwillen entspricht ein Rezeptionswille. Wer, weil irgendwie gewarnt, sich vorher, nach Stichprobenart sichernd, durch die Seiten schmökerte, kann durchaus auf dieselben Probleme stoßen, die er mit experimenteller Literatur hat, auch wenn der Roman an sich wie eine konventionelle Erzählung wirkt. Ob solches „Herumlesen“ das Leserinteresse befördert oder nicht, scheint mir eine reine Frage des Zufalls zu sein<sup>130</sup>.

Um Ihnen einen Eindruck zu vermitteln, möchte ich kurz den Anfang eines der großen Erzählentwürfe der letzten Jahre nacherzählen, nämlich Ishiguros „Die Ungetrösteten“, nun sicher *kein* Alterswerk. Hier ist an die Stelle raumzeitlicher Verklärung die *Fantastik* getreten<sup>131</sup>. Das kann auch gar nicht anders sein, da sich in diesem intensiven Ansatz Zeit nicht als „abgeschlossen“ darstellen läßt, und zwar

---

<sup>130</sup> Cortázar ist dieses Problem wohlgemut-verspielt in seinem Roman „Rayuela“ angegangen, der den Leser das Buch sowohl konservativ wie „herumspringend“ aufnehmen läßt, nämlich aufgrund kleiner Handlungsanweisungen am Ende eines jeden Kapitels. Der Leser liest mit „Rayuela“ mindestens zwei Romane, obwohl der Text selbst fixiert ist. Julio Cortázar, Rayuela, Frankfurt am Main **XXX**

<sup>131</sup> Wahrscheinlich kann Intensität, die sich (noch) nicht abfinden mag, gar nicht anders als fantastisch sein; viele Erzählungen der Südamerikaner gingen *deshalb* diesen Weg und eben nicht aus „Beliebigkeit“. Hier ist wohl auch der Grund des magischen Realismus' zu suchen. Wenn ich mich mit der germanistisch geforderten „Distanz“ nicht abfinden mag, weil sie immer uneigentlich ist und Uneigentlichkeit nicht intensiv sein kann, dann bleibt mir gar nichts anderes übrig, als den „Realismus“ zu verlassen. Deshalb mein „Spiel“ mit der Science Fiction in den ANDERSWELT-Büchern. Deshalb die Mythenwelten im WOLPERTINGER. Also gerade nicht aus „Beliebigkeit“.

auch nicht die „Erzählzeit“. Hierin liegt übrigens zugleich die Ambivalenz: Jedes Buch ist endlich<sup>132</sup>. Das läßt sich wiederum nur allegorisch unterlaufen.

Also.

Ishiguros „Held“ Mr. Ryder, ein „weltberühmter Pianist“, wird bei seiner Ankunft im Hotel nicht willkommen geheißen. Das ist besonders dem Taxifahrer peinlich.<sup>133</sup>

Also begibt er - der Taxifahrer! - sich auf die Suche nach einem Hotelangestellten. Kaum ist er weg, tritt jemand hinter den Tresen der Rezeption, der Mr. Ryder nun angemessen begrüßt. Da kann der Taxifahrer sich zu seinen Pneus und unsere kurze Irritation ins Verschwinden zurückverfügen. Außerdem überschwemmt einen der Rezeptionsmensch umgehend mit derart distanzlosen Beteuerungen und Neuigkeiten, daß die Zeit nicht ist, sich darüber zu wundern, mit diesem Menschen und den städtischen Vorgängen so intim bekannt zu sein. Kaum sinnt man aber jetzt dem hinterher, belegt uns schon – derweil er unsere Koffer trägt - ein älterer Hoteldiener mit Suadenfeuer und steht nicht einmal an, uns zu einem Kaffee im trauten Kreise seiner Kollegen einzuladen. Ohne von nun wieder diesem Schock geheilt zu werden, fällt uns ein, und zwar des langen und breiten, daß Gustav, der Hoteldiener, sich ständig Sorgen um Tochter und Enkel mache. ---- Da nun, endgültig, stoppt man in der Lektüre: W a s ? ! Woher weiß denn unser Held alledies? Gustav ist ihm doch erst vor fünf Minuten zugeteilt worden..?!

Der Widerspruch stört unsere Identifikation mit dem Erzähler durchaus. Darüber hilft auch die perfide Ich-Form nicht hinweg, in der Ishiguro das alles dahinplätschern läßt. So realismusflüssig rinnt sein Stil, daß man anfangs noch denkt, man habe einen Naturalisten bei einem groben Fehler ertappt. Und ahnt nicht, daß sich, während wir noch die Köpfe schütteln, um unsren Hals eine Schlinge legt. Die zieht sich zu und dreht uns schon auf in Ishiguros Spirale erzähllogischer Ungeheuerlichkeiten. Nämlich bittet wenige Seiten später der Hoteldiener den Gast, doch einmal mit seiner, Gustavs, Tochter zu sprechen, sie sitze immer im Ungarischen Café, und da jener ja sowieso in die Altstadt schlendern wolle... Mr. Ryder, anders als wir, merkt den Widersinn nicht. Zwar erkennt er Sophie, die Tochter des Hoteldieners, im Café

---

<sup>132</sup> Einen Nebenschauplatz, den zu analysieren hier nicht genug Platz ist, eröffnet in genau dieser Diskussion die Rolle, die in der anhebenden Moderne das Fragment gespielt hat: Jene prinzipielle Unabgeschlossenheit, die der Dichter zu fassen versucht, führt dann zu Monstre-Fragmenten wie etwa „Der Mann ohne Eigenschaften“.

<sup>133</sup> Einem Taxifahrer?! – Aber noch liest man über sowas hinweg.

nicht gleich, sie dafür aber ihn: Sie ruft ihn herbei und erzählt, sie habe das Haus gefunden, nach welchem sie, Sophie, und er, Mr. Ryder, so lange gesucht hätten... Mr. Ryder's Antwort darauf? „*Ah ja. Schön.*“ Denn Tatsache sei, *daß mir Sophies Gesicht (...) langsam aber sicher immer vertrauter wurde, bis ich schließlich überzeugt war, mich an frühere Gespräche über den Kauf eines solchen Hauses (...) erinnern zu können.*

Hier nun wird genau mit der Identifikation gespielt, die dem Leser eines realistischen Romanes so wichtig ist, weil sie ihm den Zugang in ein Buch ohne innere Widerstände erlaubt; dieser Zugang wird bei Ishiguro geradezu verdächtig bereitwillig aufgesperrt. Es ist dann rein die Handlungskonstruktion, die den Leser eben der Verwirrung aussetzt, mit welcher er sich zunehmend auch in seinem täglichen Leben konfrontiert fühlt. Das realistische Prinzip selbst hebt sich aus und wird seines täuschenden Charakters überführt, und zwar in weitaus „schlimmerem“ Maß, als jeder auf den ersten Blick avantgardistische Ansatz das könnte. Schließlich verbiegen sich bei Ishiguro sogar die Räume: Seine Ortsvorstellungen nachzuvollziehen, kommt dem Erlebnis nicht-euklidischer Räume gleich. Dazu braucht es noch nicht einmal – wie etwa bei Kafka oder in Rilkes Malte-Roman – signalhafter Symbole (rückwärtsgehende Uhr etc.), sondern das Verfahren entwickelt sich, erschreckend logisch, vollkommen immanent. Es braucht nicht einmal mehr der Beteuerungen von Normalität.<sup>134</sup> Ähnlich – auch da über Räume organisiert, denen sich erst später Zeiten hinzufügen<sup>135</sup> – bin ich in den beiden bisher erschienenen ANDERSWELT-Büchern vorgegangen, an die sich obendrein ganz andere Texte lehnen, die getrennt vom Hauptstrang laufen und je für sich genommen lesbar sind, ja selbst noch viel früher publizierte Bücher werden nachträglich eingefügt, indem sie gleichsam Schnittstellen zugeschrieben bekommen, die sich freilich nur von später her lesen lassen.<sup>136</sup> Dem entspricht eine Auflösung fester, normierter

---

<sup>134</sup> Die z.B. Ecos „Das Foucault'sche Pendel“ permanent prägen; siehe L 69, a.a.O.

<sup>135</sup> nämlich vor allem über die strukturelle Gleichbehandlung „realistischer“, mythischer sowie Science-Fiction-artiger Elemente.

<sup>136</sup> Was freilich nur insoweit stimmt, solange ein Werk nicht „abgeschlossen“ ist, etwa durch den Tod seines Autors. Danach wird es dann irgendwann gleichgültig werden, womit man zu lesen beginnt. Es sieht allerdings so aus, als würde dieses sich immer noch auf die Biografie eines Autors zurückspiegelnde Moment allmählich durch eine Poetik des Hypertextes abgelöst werden: Er hat mehrere Autoren, durchaus auch denkbar: über Generationen einander folgende, so daß sich „ein“ aus vielen Bewußtseinsträgern komputierter, potentiell unendlich lange schreibender Autor formt, auf den dann die „biografische Sicherung“ sowieso nicht mehr angewandt werden könnte. Zur Zeit fragt es

Hierarchien, auch solcher innerhalb des eigenen Ichs. Es kommt dann zu dem Paradox eines identifizierenden Lesens, das die Grundlage der Identifikation gerade auflöst und in dem landet, was ich den Ungefährten Raum nenne. Dieser zeichnet sich durch ein Höchstmaß möglicher plausibler Erzählungen aus, die einander durchaus widersprechen, jede für sich aber „wahr“ sein können, und zwar *intensiv*<sup>137</sup> wahr; sie könnten aber auch sämtlichst „lügen“: Unter anderem macht eben dieser Widerspruch eine jede von ihnen plausibel; die Struktur ist polymorph<sup>138</sup> (was zugleich das Unbehagen wie den Reiz dieses „realistischen Experimentierens“ ausmacht) und damit der Gegenwart hochgradig angemessen. „Polymorphe Allegorie“, ja, das wäre ein Begriff, mit dem sich diese vorläufige Ästhetik abschließen läßt, - vorübergehend, nein: zeitweilig, ganz wie es Ungefährten Räumen entspricht. Und bedenken Sie bitte, daß mir nicht an normativen Ausschlüssen gelegen ist. Das, was ich Intensität oder Fantastik nenne, steht neben den anderen Ansätzen da und ist auf sie bezogen; was sterben muß, stirbt eh. Da braucht keiner nachzutreten.

---

Berlin und Catania, Januar bis November 2003

---

sich allerdings noch, ob eine solche Ko-Existenz noch das Erzählen „normaler“ Geschichten erlauben wird. – Keine Ahnung.

<sup>137</sup> Intensität bedeutet mir nahezu immer: *heftig emotional*.

<sup>138</sup> Man könnte es auch „unrein“ nennen, nämlich als das Gegenteil eines erzählerischen Purismus’ verstehen, wie er sowohl von „realistischer“ als auch „experimenteller“ Seite aus gefordert wird; interessanterweise reagiert hier einzig die Trivilliteratur tolerant.