

Wendejahr 1995

spectrum **Literaturwissenschaft/** **spectrum Literature**



Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by
Moritz Baßler, Werner Frick,
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board
Sam-Huan Ahn, Peter-André Alt, Aleida Assmann, Francis Claudon,
Marcus Deufert, Wolfgang Matzat, Fritz Paul, Terence James Reed,
Herta Schmid, Simone Winko, Bernhard Zimmermann,
Theodore Ziolkowski

Band 51

Wendejahr 1995



Transformationen der deutschsprachigen Literatur

Herausgegeben von
Heribert Tommek, Matteo Galli und
Achim Geisenhanslüke

DE GRUYTER

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes e.V.

ISBN 978-3-11-041996-2

e-ISBN (PDF) 978-3-11-041902-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-041919-1

ISSN 1860-210X

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Heribert Tommek

Wendejahr 1995 – Einführung — 1

Heribert Tommek

Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995 — 8

Teil I: 1995 – Strukturartikel

1 Erinnerung

Achim Geisenhanslüke

In der Erinnerung

Gedächtnispolitik 1995 — 31

Stephanie Catani

Von Tätern und Opfern

NS-Geschichte(n) in der Literatur — 50

Norbert Otto Eke

Aus dem Labyrinth finden

Jüdisches Gedächtnis — 72

2 Gegenwart

Matthias Beilein

Wendejahre und Digitalisierung: Der Literaturbetrieb im Jahr 1995 — 93

Matteo Galli

Debüts — 112

Marja Rauch

Kritik und Krise

Poetik 1995 — 121

Michael Peter Hehl

Literatur und Pop im Jahr 1995 — 134

Christian Steltz

Migrantenliteratur — 156

3 Räume

Simone Costagli

Die Wiederkehr des Raums in der Literatur — 175

Winfried Adam

Österreichische Literatur, die Frankfurter Buchmesse und das Jahr 1995 — 188

Francesco Aversa

Die Chiffre von 1995 in der Post-DDR-Literatur — 198

Eva-Maria Konrad

Literarische Gegenwelten — 218

4 Genres

Alexandra Pontzen

„Corporeality“ (in) der deutschsprachigen Erzähl-Literatur 1995

„Körper gewordene Realität“ und „leibliche Erfahrung“ deutscher
Historie — 239

Maren Jäger

Die deutschsprachige Lyrik im Jahr 1995 — 267

Franziska Schößler und Hannah Speicher

**Statistiken, Stücke und (West-Ost)Debatten: 1995 im Theater und
Drama — 300**

Heinz-Peter Preußner

Das Jahr 1995 im (deutschsprachigen) Film — 318

Teil II: 1995 – Werkartikel

Viviana Chilese

Beyer, Marcel: Flughunde. Roman — 337

Francesco Aversa

Braun, Volker: Der Wendehals. Eine Unterhaltung — 345

Francesco Aversa

Brussig, Thomas: Helden wie wir. Roman — 350

Simone Costagli

Delius, Friedrich Christian: Der Spaziergang von Rostock nach Syrakus. Erzählung — 357

Achim Geisenhanslüke

Draesner, Ulrike: gedächtnisschleifen. Gedichte — 363

Dominik Schönecker

Eich, Clemens: Das steinerne Meer. Roman — 367

Rainer Barbey

Enzensberger, Hans Magnus: Kiosk. Neue Gedichte — 373

Achim Geisenhanslüke

Forte, Dieter: Der Junge mit den blutigen Schuhen. Roman — 379

Michele Sisto

Grass, Günter: Ein weites Feld. Roman — 384

Winfried Adam

Haslinger, Josef: Opernball. Roman — 391

Michael Peter Hehl

Hettche, Thomas: Nox. Roman — 396

Heribert Tommek

Jelinek, Elfriede: Die Kinder der Toten. Roman — 402

Heribert Tommek

Jirgl, Reinhard: Abschied von den Feinden. Roman — 409

Rainer Barbey

Jünger, Ernst: Siebzig verwehrt IV [Tagebücher] — 416

Achim Geisenhanslücke

Köhler, Barbara: Blue Box. Gedichte — 421

Michael Peter Hehl

Kracht, Christian: Faserland. Roman — 426

Marja Rauch

Lange-Müller, Katja: Verfrühte Tierliebe. [Erzählung] — 438

Viviana Chilese

Lehr, Thomas: Die Erhöhung. Roman — 441

Eva-Maria Konrad

Menasse, Robert: Schubumkehr. Roman, Phänomenologie der Entgeisterung — 446

Achim Geisenhanslücke

Peltzer, Ulrich: Stefan Martinez. Roman — 459

Eva-Maria Konrad

Ransmayr, Christoph: Morbus Kitahara. Roman — 463

Michael Peter Hehl

Schlink, Bernhard: Der Vorleser. Roman — 470

Achim Geisenhanslücke

Schmidt, Kathrin: Flußbild mit Engel. Gedichte — 475

Matteo Galli

Schulze, Ingo: 33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter [Erzählungen] — 478

Christian Steltz

Schwanitz, Dietrich: Der Campus. Roman — 483

Simone Costagli

Sebald, Winfried G.: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt — 488

Marja Rauch

Seiler, Lutz: berührt / geführt. Gedichte. Graphiken von Carmen

Schmidt — 494

Matteo Galli

Sparschuh, Jens: Der Zimmerspringbrunnen. Ein Heimatroman — 497

Christian Steltz

**Zaimoğlu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande
der Gesellschaft — 501**

Personenregister — 509

Heribert Tommek

Wendejahr 1995 – Einführung

1995, fünfzig Jahre nach Kriegsende und fünf Jahre nach der Wiedervereinigung Deutschlands, erschienen auffällig viele literarische Werke, die später kanonisiert wurden und retrospektiv gesehen exemplarisch stehen für zentrale Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. So zum Beispiel: Christian Krachts *Faserland*, Feridun Zaimoğlu's *Kanak Sprak*, Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Thomas Hettches *Nox*, Marcel Beyers *Flughunde*, Reinhard Jirgls *Abschied von den Feinden*, Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara*, Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten*, Bernhard Schlinks *Der Vorleser* oder Günter Grass' Roman *Ein weites Feld*, der eine für das Jahr prägende, den deutsch-deutschen Literaturstreit fortsetzende Debatte auslöste. Aber nicht nur in der Prosa, sondern auch in den anderen Gattungen und auf anderen Gebieten gab es wichtige Ereignisse und Veränderungen: Ende 1995 starb Heiner Müller und das postdramatische Theater wandte sich zunehmend den sozialen Geschichten der Gegenwart zu. In der Lyrik hatte sich rund um Durs Grünbein und Thomas Kling ein neues, sprachartistisches Gedicht-Verständnis durchgesetzt und Grünbein erhielt den Büchner-Preis. Schließlich war Österreich, das 1995 der Europäischen Union beitrug und wegen des zunehmenden Erfolgs der von Jörg Haider angeführten FPÖ unter kritischer Beobachtung stand, Gastland der Frankfurter Buchmesse. Hier präsentierten sich wichtige junge Autoren mit Neuerscheinungen, die die Stärke der österreichischen Gegenwartsliteratur ankündigten, wie zum Beispiel Norbert Gstrein, Kathrin Röggla, Raoul Schrott, Josef Haslinger und Robert Menasse.

Ist diese Häufung literarischer ‚Ereignisse‘ zufällig oder ist sie signifikant für die Entwicklung einer Gegenwartsliteratur, die sich endgültig nicht mehr mit den Beschreibungsmustern der „Nachkriegsliteratur“ beschreiben lässt? 25 Jahre nach der Wiedervereinigung und 20 Jahre nach dem literarischen Jahr „1995“ drängt sich die Aufgabe einer literaturgeschichtlichen Einordnung auf. Auf der Grundlage der Beobachtung, dass im besagten Jahr eine Verdichtung literarischer Ereignisse und Werke festzustellen ist, verfolgt der vorliegende Sammelband die These, dass diese Verdichtung für die weitere Entwicklung der Gegenwartsliteratur signifikant war und daher aus literaturwissenschaftlicher Sicht weniger „1989/90“ als vielmehr „1995“ das eigentliche „Wendejahr“ für die neue Formation der Gegenwartsliteratur darstellt.

Freilich ist der Begriff „Wendejahr“, versteht man ihn als absolute Zäsur, problematisch. Mit ihm verbunden ist der komplexe Problemzusammenhang einer Geschichtsschreibung der jüngsten Literaturentwicklung, die Frage nach der Möglichkeit einer Epochenzäsur und schließlich nach dem Verhältnis zwi-

schen historischen und literarischen Veränderungen oder anders formuliert: zwischen einer politischen Zeitgeschichte und einer (gegenwarts-)literarischen Zeit.¹ In den meisten Literaturgeschichten hat sich mittlerweile die Übernahme der politischen Zäsur 1989/90 durchgesetzt. Argumentiert wird, dass sich mit den politischen Veränderungen notwendigerweise auch die Kultur in Deutschland verändert habe. In der Literatur habe die Wiedervereinigung zu „thematischen und stilistischen Umbrüchen“ und zur „Zusammenführung der beiden deutschen Literaturen“ geführt.² Dagegen hatte Klaus-Michael Bogdal bereits 1998 diese Zäsur-Setzung und die mit ihr verbundene Annahme einer direkten Auswirkung der Wiedervereinigung auf das literarische Feld in Frage gestellt.³ Die entscheidenden Anfänge der ‚Klimaveränderung‘ der Gegenwartsliteratur sah Bogdal stattdessen bereits in den sozialen und diskursiven Umbrüchen seit den sechziger und siebziger Jahren. An anderer Stelle habe ich versucht, diese ‚longue durée‘ der Formation der Gegenwartsliteratur feldanalytisch darzustellen.⁴

Mit der Fokussierung auf ein einzelnes Jahr – zumal unter dem provozierenden Schlagwort vom „Wendejahr“ – stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer punktuellen Ereignisgeschichte und einer längerfristigen Strukturgeschichte und damit zwischen diachronen und synchronen Analyseschnitten. Hans Robert Jauß hatte in seiner *Literaturgeschichte als Provokation* darauf hingewiesen, dass nicht nur die literarische Produktion mit der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive in interdependenten Beziehungen stehe, sondern dass es auch möglich sein müsse,

die heterogene Vielfalt der gleichzeitigen Werke in äquivalente, gegensätzliche und hierarchische Strukturen zu gliedern und so ein übergreifendes Bezugssystem in der Literatur eines historischen Augenblicks aufzudecken. Daraus ließe sich das Darstellungsprinzip

1 Vgl. hierzu Kai Kauffmann: Ohne Ende? Zur Geschichte der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Matthias Buschmeier, Walter Erhart, K. K. (Hg.): Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken. Berlin, Boston 2014, S. 357–376.

2 Carsten Gansel, Elisabeth Herrmann: „Gegenwart“ bedeutet die Zeit einer Generation“ – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen. In: C. G., E. H. (Hg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2013, S. 7–22, hier S. 14.

3 Klaus-Michael Bogdal: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Andreas Erb (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen 1998, S. 9–31; vgl. auch Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen. Heidelberg 2012.

4 Heribert Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin, Boston 2015; vgl. auch Heribert Tommek: Die Formation der Gegenwartsliteratur. Deutsche Literaturgeschichte im Lichte von Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2015, H. 40(1), S. 110–143.

einer neuen Literaturgeschichte entwickeln, wenn weitere Schnitte im Vorher und Nachher der Diachronie so angelegt werden, daß sie den literarischen Strukturwandel historisch in seinen epochebildenden Momenten artikulieren.⁵

Die Einordnung der Gegenwartsliteratur, insbesondere diejenige der Literaturkritik, neigt zur Ereignisgeschichte, da es hier eine strukturelle Äquivalenz gibt. Auch in der Literaturwissenschaft, die sich zunehmend für die Wahrnehmungs- und Wertungsmuster der Literaturkritik geöffnet hat, ist das ereignisgeschichtliche Paradigma der „Gegenwart“ für die Bestimmung der Gegenwartsliteratur zentral geworden.⁶ Aber auch im Zuge von ‚anderen‘ Literaturgeschichten, die das problematische Identitäts- und Fortschrittsparadigma der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung vermeiden wollen, ist die synchrone Darstellung eines Jahres beliebt geworden. So sprach Hans Robert Jauß von der „Epochenschwelle von 1912“ und berief sich dabei auf Guillaume Apollinaires Gedichte *Zone* und *Lundi Rue Christine*⁷ (zudem entstanden in diesem Jahr auch Rilkes *Duineser Elegien* und Kafkas Erzählung *Der Heizer*). Jauß verfolgte keine lineare Literaturgeschichte, sondern er interessierte sich für das Archiv der Vorstellungen und Formen und für den Wandel der internen Leser-Erwartungen im synchronen Schnitt. Dabei arbeitete er mit der Metapher einer „Epochenschwelle“, da diese erlaube, „die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in der hermeneutischen Differenz des *Noch nicht* und *Nicht mehr*, mithin als fortschreitenden Horizontwandel zu erfassen [...]“.⁸ Dagegen wählte Hans Ulrich Gumbrecht in 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit* ein willkürliches Jahr.⁹ Gumbrecht, der dem New Historicism nahe steht, strebte hier überhaupt kein kausales und lineares Verstehen mehr an, sondern ihm ging es um einen „Versuch über historische Gleichzeitigkeit“, um ein möglichst direktes ‚Heraufbeschwören‘ der Vergangenheit. Dabei orientierte sich seine Vergegenwärtigung eines historischen Jahres an einem räumlichen, materiellen und konstellativ verstandenen Begriff der „Präsenz“,¹⁰ den er nach

5 Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft [Auszug]. In: Marja Rauch, Achim Geisenhanslüke (Hg.): Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte. Stuttgart 2012, S. 133–148, hier S. 144f.

6 Vgl. z. B. Michael Braun: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien 2010. Als zentrale Kriterien der Gegenwartsliteratur nennt Braun „Wandelbarkeit, Zeitgenossenschaft, Zukunftsorientierung“. Die „Literatur der Gegenwart“ sei zugleich „Literatur über die Gegenwart“ (ebd., S. 14 u. S. 15).

7 Hans Robert Jauß: Die Epochenschwelle von 1912. In: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M. 1989, S. 216–256.

8 Ebd., S. 244.

9 Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Frankfurt/M. 2003.

10 Vgl. dann später: Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt/M. 2011.

den Dispositiven „Codes“, „zusammengebrochene Codes“ und „Rahmen“ zu ordnen versuchte. In der Reihe der Versuche synchroner literaturgeschichtlicher Darstellungen ist schließlich die von David E. Wellbery, Gumbrecht und anderen herausgegebene *Neue Geschichte der deutschen Literatur* zu nennen.¹¹ In der programmatischen Einleitung betont Wellbery den „Zeitkern“ der Kunstwerke als „einzigartige Ereignisse“, die auf die Begegnung mit dem Leser angewiesen seien.¹² Er postuliert die Verbindung von „Geschichtlichkeit“ und „Einzigartigkeit“ und bezieht sich dabei auf Walter Benjamins Geschichtsverständnis.¹³

Auch der vorliegende Band möchte die ‚Präsenz‘ des Jahres 1995 ‚heraufbeschwören‘, aber zugleich möchte er mit der Evokation dieses Jahres die Genese der neuen Formation der Gegenwartsliteratur historisieren. Er ist damit eher mit dem von Matthias Lorenz und Maurizio Pirro herausgegebenen Band *Wendejahr 1959?* vergleichbar.¹⁴ Ausgangspunkt war hier ebenfalls die Häufung maßgeblicher Werke in einem Jahr, hier vor allem in der Prosa mit Günter Grass’ *Blechtrommel*, Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* und Heinrich Bölls *Billard um halbzehn* und in der Lyrik mit Paul Celans *Sprachgitter*. Die Herausgeber kommen zu einem differenzierten Ergebnis. Es gehe weniger um ein eindeutiges „Wendejahr“ als vielmehr um „[d]ie literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre“, wie es bereits im Untertitel heißt. Trotz der oben genannten Häufung maßgeblicher Prosawerke erweist sich im „Wendejahr 1959“ die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Die diskursive Funktion zeigt sich in der nachträglichen Konstruktion und Selbstinszenierung einer Kontinuität mit der Moderne, gar eines Wiederanschlusses an „Weltliteratur“ (Enzensberger), wobei tatsächlich den Buchmarkt noch traditionalistische Autoren dominierten, die einer vorausgehenden literarischen Zeit angehörten. Auch hier zeigt sich, dass Modernisierungsschübe widersprüchlich und vielfältig sind und stets je nach Gattung, nach Form- und Inhaltsaspekten zu differenzieren sind.

¹¹ David E. Wellbery et al. (Hg.): Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 2007.

¹² Ebd., S. 15.

¹³ Zur Kritik dieses literaturgeschichtlichen Ansatzes vgl. Martin Huber: Im Tigersprung. David Wellberys Neue Geschichte der deutschen Literatur (http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12077; Abruf: 12.1.2015); vgl. auch Daniel Fulda: Starke und schwache Historisierung im wissenschaftlichen Umgang mit Literatur. Zur Frage, was heute noch möglich ist – mit einer disziplingeschichtlichen Rückblende. In: Matthias Buschmeier, Walter Erhart, Kai Kauffmann (Hg.): Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken. Berlin, Boston 2014, S. 101–121.

¹⁴ Matthias N. Lorenz, Maurizio Pirro (Hg.): Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre. Bielefeld 2011.

Eine vergleichbare, nachträgliche diskursive Inszenierung haben wir für das Jahr 1995 nicht. In der zeitgenössischen Wahrnehmung und auch in der bisherigen Forschung ist bislang keine Rede von einer „Zäsur“.¹⁵ Auch der vorliegende Band behauptet keine absolute Zäsur, sondern die Verfestigung wenn nicht einer Struktur, so doch einer Kontur, die sich im Verlauf der neunziger Jahre bis heute als neue Formation der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bezeichnen lässt. 1995 kulminieren und konvergieren Transformationslinien in einer Art und Weise, dass nicht nur die politische, sondern vor allem die *literarische Zeitzählung* nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Metaphorisch vergleichen lässt sich das „Wendejahr 1995“ vielleicht mit einem ‚Abdruck‘ im literaturgeschichtlichen Gelände, dessen allgemeine Kontur zwar noch deutliche Merkmale der Formation der „Nachkriegsliteratur“ (insbesondere in der sogenannten „Post-DDR-“, aber auch in der „Post-BRD“-Literatur) und viele ‚unauffällige‘, ‚unbestimmbare‘ oder ‚eigen-sinnige‘ Profillinien aufweist. Die konstitutive Kontur des ‚Abdrucks‘ weist aber Konstellationen auf, die sich nicht mehr dominant der Formation der Nachkriegsliteratur zuordnen lassen. Der Übergang von der Nachkriegs- zur Gegenwartsliteratur ist freilich ein langer und gradueller. Man muss hier wohl mit Begriffen eines Dominanz-Verhältnisses argumentieren. Mit dem sich demonstrativ gegen die Zäsur der Zeitgeschichte 1989/90 wendenden Begriff des „Wendejahrs“ ist die allgemeine These aufgestellt, dass 1995 in der literarischen Zeitrechnung für den endgültigen ‚Durchbruch‘ der neuen Formation der Gegenwartsliteratur steht. Diese Formation eines strukturellen Dominanzwandels muss induktiv und differenziert, je nach Gattungen, innerliterarischen Funktionen und Diskursbereichen, bestimmt werden. Der folgende Aufsatz versucht die Bandbreite des literarischen Möglichkeitsraumes der neuen Formation abzustecken. Diese ist von einer strukturellen Transformation geprägt, die für einen Dominanzwandel von einer ‚projektiven‘ Nachkriegsliteratur hin zu einer ‚transitiven‘ Gegenwartsliteratur steht.¹⁶ Deren institutionellen Grundlagen liegen in einer intensivierten Ökonomisierung, Medialisierung und Digitalisierung des literarischen Feldes.¹⁷

Der Sammelband ist das Ergebnis einer dreijährigen Forschungskoope-ration der Universitäten Regensburg und Ferrara, die durch eine umfassende Finanzierung vom DAAD ermöglicht wurde, wofür an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Ihren Abschluss fand die Forschungskoope-ration in einer Tagung im Oktober

15 Zwei deutsche Literaturgeschichten enden auch mit dem Jahr 1995, wobei sich diese Setzung allein durch das Zeitmaß des „halben Jahrhunderts“ erklärt: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*. Bern u.a. 1997; Jörg Drews (Hg.): *Das bleibt. Deutsche Gedichte 1945–1995*. Leipzig 1995.

16 Vgl. hierzu den Beitrag von Heribert Tommek im vorliegenden Band.

17 Vgl. hierzu den Beitrag von Matthias Beinlein im vorliegenden Band.

2013 im Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom, wo die meisten der hier vorliegenden Strukturartikel diskutiert wurden. Nach einem einleitenden Aufsatz, der das Spektrum der Schreibweisen im Jahr 1995 und damit die neue Formation der Gegenwartsliteratur zu charakterisieren versucht, folgt ein erster Teil, der 16 Artikel umfasst, die in vier Abteilungen (Erinnerung, Gegenwart, Räume, Genres) jeweils zentrale Strukturmerkmale und Entwicklungslinien in der deutschsprachigen Literatur im Querschnitt des Jahres nachzuzeichnen versuchen. Die vier Abteilungen der Strukturartikel vollziehen eine zwar nicht streng, aber doch sichtbar verbundene analytische Linie: von den Transformationen des Erinnerungsdispositivs (die Konstellation der Opfer-/Täter-Erinnerungen 50 Jahre nach Kriegsende) über die ökonomische, symbolische und mediale Dynamisierung der literarischen Gegenwartsbestimmungen, der synchronen Pluralisierung der Formen im literarischen Raum bis hin zur Performanz in den verschiedenen Genres (im doppelten Sinne von „Kunstgattung“ und „körperlicher Art“).

Der zweite Teil enthält 29 Artikel zu ausgewählten Werken, die in unserem Jahr erschienen sind und die Grundlage der induktiven Bestimmung der ‚Profillinien‘ des neuen literarischen ‚Abdrucks‘ in der literarischen Zeitzählung bilden. Die Auswahl der Werke, zu denen im Band Werkartikel enthalten sind, ist das Ergebnis langer Diskussionen über deren Relevanz für übergeordnete Strukturentwicklungen. Bei den Diskussionen traten deutlich die in der deutsch-italienischen Forschungskooperation vertretenen expliziten und impliziten Deutungsmuster zur theoretischen und historischen Einordnung von Literatur zutage. Auch die „Erwartungshorizonte“ des professionellen Lesers, die Wahrnehmungsweisen einer Inlands- und einer Auslandsgermanistik, setzen unterschiedliche Akzente und lesen die Kontur des literaturgeschichtlichen ‚Abdrucks‘ im Detail unterschiedlich. Da über den für die Anfangsrecherche sehr hilfreichen Reclam-Jahresüberblick hinausgegangen werden sollte,¹⁸ musste eine Auswahl getroffen werden. Die vorliegende Auswahl ist das Ergebnis von Konsensbildungen und von unterschiedlichen Wertungen, die nicht weiter vereinheitlicht werden sollten. Die Werkartikel bieten dem Leser Informationen zum Entstehungskontext, zu Inhalt und den zentralen Leitthemen, zur Rezeption sowie eine Auswahlbiographie zum jeweiligen Werk. Für die Unterstützung bei der Korrektur und formalen Einrichtung des Bandes gilt der Dank vor allem Anna-Lena Bock, wie auch Maik Bierwirth und dem De Gruyter-Verlag.

18 Franz Josef Görtz, Volker Hage, Hubert Winkels (Hg.): Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick. Stuttgart 1996.

Literaturverzeichnis

- Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Andreas Erb (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 9–31.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: UTB 2010.
- Drews, Jörg (Hg.): Das bleibt. Deutsche Gedichte 1945–1995. Leipzig: Reclam 1995.
- Fulda, Daniel: Starke und schwache Historisierung im wissenschaftlichen Umgang mit Literatur. Zur Frage, was heute noch möglich ist – mit einer disziplingeschichtlichen Rückblende. In: Matthias Buschmeier, Walter Erhart, Kai Kauffmann (Hg.): Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 101–121.
- Gansel, Carsten, Elisabeth Herrmann: „Gegenwart“ bedeutet die Zeit einer Generation“ – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen. In: C. G., E. H. (Hg.): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V&R unipress 2013, S. 7–22.
- Glaser, Horst Albert (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern u.a.: Paul Haupt 1997.
- Görtz, Franz Josef, Volker Hage, Hubert Winkels (Hg.): Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick. Stuttgart: Reclam 1996.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2011.
- Huber, Martin: Im Tigersprung. David Wellberys Neue Geschichte der deutschen Literatur. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12077; Abruf: 12.1.2015.
- Jauß, Hans Robert: Die Epochenschwelle von 1912. In: H. R. J.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 216–256.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft [Auszug]. In: Marja Rauch, Achim Geisenhanslüke (Hg.): Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte. Stuttgart: Reclam 2012, S. 133–148.
- Kauffmann, Kai: Ohne Ende? Zur Geschichte der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Matthias Buschmeier, Walter Erhart, K. K. (Hg.): Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 357–376.
- Lorenz, Matthias N., Maurizio Pirro (Hg.): Wendejahr 1959? Die literarische Inszenierung von Kontinuitäten und Brüchen in gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten der 1950er Jahre. Bielefeld: transcript 2011.
- Tommek, Heribert, Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen. Heidelberg: Synchron 2012.
- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Tommek, Heribert: Die Formation der Gegenwartsliteratur. Deutsche Literaturgeschichte im Lichte von Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2015, H. 40(1), S. 110–143.
- Wellbery, David E. et al. (Hg.): Eine neue Geschichte der deutschen Literatur. Berlin: University Press 2007.

Heribert Tommek

Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995

Der folgende Versuch, das Spektrum der Schreibweisen im Querschnitt von 1995 auszuloten, zielt darauf, die Struktur des literarischen Möglichkeitsraums herauszuarbeiten. Die Leitthese lautet, dass sich in unserem Jahr ein struktureller Wandel der literarischen Praxis und ihrer Anerkennung abzeichnet. Dieser Wandel verweist auf eine Veränderung der Reproduktionslogik des literarischen Feldes. In den folgenden Ausführungen kann das Theater nicht berücksichtigt werden.¹ Dafür wird aber ein kurzer Seitenblick auf die französische Gegenwartsliteratur geworfen.

Die neue Anerkennung der Gegenwartsliteratur

Nach Enzensbergers Schlagwort vom „Tod der Literatur“ 1968, d.h. von einer gesellschaftlich nicht mehr gerechtfertigten Hochliteratur, und dann besonders in den achtziger Jahren gab es häufig Debatten über die Krise der deutschen Gegenwartsliteratur. 1995 erschienen zwei Essay-Bände, die sie verteidigten, dies aber in gegensätzlicher Weise: auf der einen Seite *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur?* vom Literaturkritiker und damaligen Lektor für Gegenwartsliteratur beim Fischer-Verlag Uwe Wittstock, auf der anderen Seite *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, herausgegeben vom Suhrkamp-Lektor Christian Döring.² Wittstocks zentraler Essay „Für die Lust an der Literatur“ geht auf einen 1993 veröffentlichten Artikel zurück, der die sogenannte „Lesbarkeitsdebatte“ auslöste.³ Darin betont Wittstock, dass es nicht darum gehe, das Niveau der Literatur zu senken. Es handle sich vielmehr darum,

1 Vgl. hierzu den Beitrag von Franziska Schößler und Hannah Speicher im vorliegenden Band.

2 Uwe Wittstock: *Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue Literatur?* Ein Essay. München 1995, Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*. Frankfurt/M. 1995; vgl. hierzu auch den Beitrag von Marja Rauch im vorliegenden Band.

3 Der Essay „Für die Lust an der Literatur. Ein Plädoyer“ (Wittstock: *Leselust*, S. 7–35) ist eine überarbeitete Fassung von „Ab in die Nische? Über neueste deutsche Literatur und was sie vom Publikum trennt“, erschienen in: *Neue Rundschau* 104/3 (1993); zur „Lesbarkeitsdebatte“ vgl. Andrea Köhler, Rainer Moritz (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig 1998; Uwe Wittstock: *Nach der Moderne. Essay zur deut-*

daß ein literarisch ernst zu nehmendes Buch neben großen ästhetischen Qualitäten auch Unterhaltungsqualitäten haben sollte. Es geht darum, daß die künstlerischen Ansprüche verschmelzen mit dem Anspruch, dem Leser Vergnügen zu bereiten.⁴

Die angestrebte neue ‚lesbare‘ und unterhaltsame Literatur mit ästhetischen Qualitäten wird als post- oder *nachmoderne* Erzählkunst verstanden. Diese habe sich laut Wittstock von den „Verbots- und Gebotstafeln“ der Ästhetik der Moderne befreit.⁵ Vorbilder sind für ihn Autoren literarischer Bestseller wie Sten Nadolny, Patrick Süskind oder Robert Schneider. Zur symbolischen Abwertung der Moderne und der Forderung nach einer unterhaltsamen Literatur kommt die Verabschiedung einer politisch engagierten und moralisch mahnenden Literatur hinzu. Die Absetzung der alten und die Legitimation der neuen Literatur erfolgten nach der Wende allgemein unter dem Stichwort vom „Ende der Ideologien“.

Die Kehrseite der vermeintlichen Befreiung von allen Ideologien bilden die wachsenden Anforderungen des literarischen Marktes.⁶ Die Forderungen nach „Unterhaltsamkeit“ und „Lesbarkeit“ der Literatur decken sich – das ist nicht schwer zu erkennen – mit den Interessen einer journalistischen Literaturkritik und einer auf Absatz bedachten Verlagspolitik. Das ambivalente Credo, einerseits an ein „literarisch ernst zu nehmendes Buch“ mit „großen ästhetischen Qualitäten“, also an einem Hochliteratur-Begriff festzuhalten, andererseits die journalistische *illusio* (Bourdieu) einer allgemeinen, allein durch „Leselust“ und „Unterhaltungsqualitäten“ gewährleisteten Zugänglichkeit zu reproduzieren, ist nicht nur rezeptionsästhetisch, sondern auch produktionsästhetisch für die neue Gegenwartsliteratur charakteristisch. Was einst mit dem doppelt kodierten post-modernen Roman begann, perfektionierte später Daniel Kehlmann mit seinem „magischen Realismus“: das Spiel mit einem ästhetisch ambivalenten Literaturbegriff zwischen einzigartiger „Genieästhetik“ und allgemeiner Zugänglichkeit.⁷ In dem mit Vorliebe von Großkritikern wie Reich-Ranicki, Wittstock oder Kehlmann verwendeten Begriff des „Meisterwerks“ kommt diese Kompromissstellung zwischen E- und U-Kultur zum Ausdruck. Tatsächlich wird damit ein Mittelbereich im literarischen Feld bezeichnet, den Thomas Mann schon zu

schen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren. Göttingen 2009 (hier S. 199, Anm. 2); hinzu kommt noch ein zweites Plädoyer Wittstocks: „Für den gewöhnlichen Leser“ (Wittstock: Leselust, S. 155–172).

⁴ Wittstock: Leselust, S. 22.

⁵ Vgl. Wittstock: Nach der Moderne, S. 8.

⁶ Vgl. hierzu den Beitrag von Matthias Beilein im vorliegenden Band.

⁷ Vgl. Daniel Kehlmann: Lob. Über Literatur. Reinbek b. Hamburg 2010.

Zeiten der Neuen Sachlichkeit auf den Begriff des „Gutgemacht-Mittleren“ gebracht hatte.⁸

Die Vermittlung zwischen der „Aura“ des Kunstwerks und der „Handwerklichkeit“, d.h. der verfahrenstechnischen Reproduzierbarkeit des Schreibens, zwischen Kunstautonomie und literarischem Markt, nimmt Mitte der neunziger Jahre eine neue Qualität an. Sie steht für eine marktorientierte *Professionalisierung*, die von einer kunstgerechten *Autonomisierung* zu unterscheiden ist. Die Professionalisierung kommt darin zum Ausdruck, dass das Schreiben zunehmend als *erlernbar* gilt. Exemplarisch steht hierfür die Wiedereröffnung des „Deutschen Literaturinstituts“ in Leipzig 1995. Das restrukturierte Literaturinstitut orientiert sich am angelsächsischen Vorbild der *Creative-Writing*-Seminare. Es knüpft dabei auch an die Vorstellungen einer Professionalisierung an, die bereits im „Berliner Modell zur Autorenausbildung“ in den 1970er Jahren ausgearbeitet wurden.⁹ Wer das Studium an dem von Hans-Ulrich Treichel, Josef Haslinger und Michael Lentz geleiteten Institut erfolgreich absolviert hat, wie z. B. Juli Zeh oder Nora Bossong, ist ein(e) Schriftsteller(in) mit Diplomabschluss und weniger ein Dichter aus Berufung. Im Hildesheimer Studiengang „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ verfolgt man die Anbindung an die neuen kreativen Berufe noch direkter.¹⁰ Gleichwohl wird – mehr noch in Leipzig als in Hildesheim – an den Werten einer literarischen Autonomie, an Autor- und Werkbegriff, festgehalten, wie Norbert Hummelt, ehemaliger Dozent am Institut, betont. In den Seminaren stehe das „auf persönlicher Autorschaft beruhende Schreiben von Romanen, Erzäh-

8 Thomas Mann: Romane der Welt. „Geleitwort“ [1927], zit. n. Anton Kaes (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart 1983, S. 288. Vgl. Kerstin Barndt: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 40; vgl. zum Konzept eines Mittelbereichs im literarischen Feld zwischen eingeschränkter und massenhafter Produktion Heribert Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin, Boston 2015.

9 Vgl. Norbert Hummelt: Schreiben lernen. Der Leipziger Weg, in: Heinz Ludwig Arnold, Matthias Beilein (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland. München 2009, S. 59–71, hier S. 68.

10 In dem von Hanns-Josef Ortheil geleiteten Hildesheimer Studiengang hat das Erlernen des Schreibens eine noch breitere, berufsbildende Funktion. Es gilt als „Schlüsselqualifikation“ für die „Benutzer der neuen Medien“, wie es in der Studieninformation zum Diplom-Studiengang „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ heißt (zit. n. ebd., S. 68). Aus der Selbstdarstellung sind die neuen, ökonomisierten und medialisierten Rahmenbedingungen für literarisches Schreiben ablesbar: „Es werden Techniken des literarischen und kulturjournalistischen Schreibens vermittelt. Verbunden wird dies mit der Vermittlung umfassender Kenntnisse der Medientheorie und der Entwicklung des Mediensystems. Weiterhin wird in die Theorie und Praxis der Kulturb Beobachtung und Kulturreflexion, der Kulturpolitik und des Kulturmanagements eingeführt“ (www.uni-hildesheim.de; Abruf: 28.7.2014).

lungen und Gedichten deutlich vor den neuen medialen Formen“.¹¹ Das sich in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre durchsetzende Verständnis, literarisches Schreiben sei ein erlernbares, ‚gutes Handwerk‘ plus ein unbestimmter Rest ‚Genie‘, korrespondiert mit Wittstocks Forderung nach einer unterhaltsamen Literatur mit ästhetischem Anspruch wie auch mit den Poetik-Vorlesungen und -Dozenten, die seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre wie Pilze aus dem Boden schießen.¹²

Auch der von Döring herausgegebene Band verteidigt die Gegenwartsliteratur „wider ihre Verächter“, wie es im Untertitel heißt. Mit den „Verächtern“ sind nun aber diejenigen wie Wittstock gemeint, die fordern, Literatur habe die „Leselust“ zu befördern.¹³ Einer Literaturkritik, die den Unterhaltungswert entdeckt, wird eine an Walter Benjamin orientierte *kontemplative* Kritik entgegengestellt. Dieser geht es um eine ‚Versenkung‘ in die Texte und um die so zu gewinnende Erkenntnis.¹⁴ In der Auseinandersetzung um die neue Anerkennung der Gegenwartsliteratur stehen sich folglich mit Wittstock und Döring exemplarisch zwei Positionen gegenüber: Die eine plädiert für die Öffnung für den Markt unter Beibehaltung der Idee vom ‚Meisterwerk‘, die andere für die Behauptung eines kunstautonomen Raums. Damit ist das Spektrum für die Auseinandersetzungen um die Definition der neuen Formation der Gegenwartsliteratur abgesteckt.

Im Vorwort stellt Döring die Frage, „ob es kaum noch nennenswerte Bücher, zumal jüngerer Autoren, den Gradmessern literarischer Zukunft, gebe“, und ob „so wenig Anfang wie noch nie“ sei?¹⁵ Mit der Frage nach dem „Anfang“ und den „Gradmessern literarischer Zukunft“ ist die zeitliche Bestimmung der Gegenwartsliteratur angesprochen. Mit der Ordnung der *Zeit* ist aber die Ordnung des *Schreibens* verbunden. An dieser Stelle bietet sich ein Seitenblick auf die französischen Verhältnisse an. Ein signifikanter Wandel hat sich hier bereits im Übergang zu den achtziger Jahren vollzogen – symptomatisch steht hierfür das Ende der avantgardistisch-poststrukturalistischen Zeitschrift *Tel quel* 1982. Laut Dominique Viart zeichnet sich die neue französische Literatur dadurch aus, dass sie nicht mehr auf eine programmatisch umzusetzende literarische Zukunft aus-

11 Hummelt: Schreiben lernen, S. 69.

12 Vgl. Matteo Galli: The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: Merkur (2014), H. 1, S. 61–65.

13 „Gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern muß mittlerweile an Literatur verteidigt werden, daß sie Literatur ist, daß ihre Urheber sich nicht als ‚Lesefutterknechte‘ (Peter Handke) verstehen“ (Döring: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, S. IX).

14 Vgl. ebd., S. VIII u. S. XIII.

15 Ebd., S. XII.

gerichtet sei.¹⁶ Wie Wittstock für die deutsche Literatur behauptet er für die französische, dass die ästhetischen Imperative der Moderne verabschiedet worden seien. Viart spricht von einem Wandel vom „projet“ zum „trajet“, von einer programmatischen Literatur hin zu einer, die erst im *Vollzug* entstehe und dabei ihr Werden reflektiere. Entsprechend bestimmt er die französische Gegenwartsliteratur als eine „littérature transitive“: eine Literatur, die sich mit dem literarischen Erbe nicht mehr programmatisch konfrontiere, um eine neue Epoche auszurufen, sondern je nach Interesse konsultiere („revisiter“).¹⁷ An die Stelle des „Projekts“ der Moderne, für die einst die Manifeste der klassischen Avantgarde standen, seien daher verschiedene Arten einer *Rückkehr* getreten, die neue Genres ausgebildet haben: „retours au sujet“ in den Romanen der „autofiction“, „retours au réel“ in den neuen Formen eines Zeit- und Gesellschaftsromans, „retours à l'Histoire“ in den neuen Blickweisen auf Krieg und Shoah, und insgesamt ein „retour au récit“, eine neue Lust an Fiktionalität und Narrativität.¹⁸

Diese Stichwörter sind auch aus dem deutschen Kontext bekannt: Rückkehr des Autors, Rückkehr des Erzählens, Rückkehr der sozialen Realitäten, neuer Realismus. Die charakteristischen Merkmale der ‚nicht-ideologischen‘ Gegenwartsliteratur nach 1989/90 sind vielfach in der Literaturkritik wie auch in der Literaturwissenschaft diskutiert worden. Um nun einen Schritt weiterzukommen, wird der Versuch unternommen, den strukturellen Wandel der Schreibweisen über ihre Zeitordnung zu bestimmen. Als Parameter bietet sich die Opposition zwischen *literarischer* und *sozialer* Zeit an. Wie unterscheiden sich diese Zeitbestimmungen? Die Ausgangsüberlegung ist diejenige, die für den vorliegenden Band grundlegend ist, nämlich, dass die Zeit der Literatur eine andere ist als die der politischen Zeitgeschichte. Aus der spezifischen literarischen Zeitzählung generiert sich die Literaturgeschichte. Es waren vor allem die formalästhetischen Neuerungen, die seit der Autonomieästhetik und besonders seit der Moderne um 1900 literarisch ‚Epoche‘ gemacht haben. Seit den sechziger Jahren fällt es aber zunehmend schwer, eine genuin literarische Zeitzählung anzugeben. So steht die *soziale Zeit* für heteronome oder neutraler ausgedrückt: kontextuelle Einflüsse der gesellschaftlichen Entwicklung. Selbstverständlich: Schon die Entstehung der Autonomieästhetik resultierte aus einer Konfrontation mit der *sozialen Zeit* und

16 Dominique Viart: Quel projet pour la littérature contemporaine? (Online-Publikation auf Publie.net, 2008); vgl. hierzu auch folgende Publikationen von Viart: D. V. (Hg.): Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire. Paris 2009; Le roman français au XXe siècle. Paris 2011; D. V., Laurent Demanze (Hg.): Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la littérature contemporaine. Paris 2012.

17 Viart: Quel projet pour la littérature contemporaine?

18 Vgl. Viart: Le roman français au XXe siècle, S. 149–178.

konkret aus einer Abwehr des literarischen Marktes. Daraus wird ersichtlich, dass *literarische* und *soziale Zeit* nicht unabhängig voneinander verlaufen, sondern von Anfang an in einem Übersetzungsverhältnis stehen. In der neuen Gegenwartsliteratur ist aber die Art und Weise der Vermischung ästhetischer, technisch-medialer und ökonomischer Ordnungen von neuer Qualität. Im horizontalen, nicht mehr dem Paradigma der ästhetischen Moderne verpflichteten Austausch zwischen *literarischer* und *sozialen Zeit* entstehen neue Ästhetiken, wie z. B. die der popkulturellen Oberflächen, der Intermedialität und die unterschiedlichen Ästhetiken eines neuen Realismus. Insgesamt scheint es eine Korrelation zwischen dem Verhältnis von *literarischer* und *sozialer Zeit* einerseits und dem von literarischer Selbstbezüglichkeit und außerliterarischer Referentialität, von Arbeit an der literarischen Form und gesellschaftlicher Zirkulation des Stoffes andererseits zu geben.

Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Jahr 1995

Im Folgenden wird versucht, das Spektrum der Schreibweisen zwischen *literarischer* und *sozialer Zeit* mit Fokus auf das Jahr 1995 anhand von vier Positionen abzustecken: 1. sprachexperimentellen Schreibweisen, 2. Schreibweisen einer allegorischen Moderne und Postmoderne, 3. ästhetischem Realismus oder einer Unterhaltungsliteratur mit ästhetischem Anspruch, 4. metonymischem Realismus oder einer Unterhaltungsliteratur mit Anspruch auf einen inhaltlichen Neuigkeitswert.

1. Sprachexperimentelle und -reflexive Schreibweisen treten noch am ehesten das Erbe einer modernistischen Avantgarde an, auch wenn sie sich nicht mehr explizit als programmatisch-avantgardistisches Projekt verstehen. Hier zählt die *literarische Zeit* als ästhetische Gesetzeskraft. Oberstes Ziel des Schreibens ist es – nach einem Wort Friederike Mayröckers –, über die Sprache „einer poetischen Wahrheit gerecht zu werden“.¹⁹ Mitte der neunziger Jahre ist die Neubelebung der *literarischen Zeit*, die sprachreflexive Stärkung einer kunstautonomen Position, insbesondere in der Lyrik zu beobachten.²⁰ Hermann Korte hat entsprechend von einer „Rückkehr in den Raum der Gedichte“ gesprochen.²¹ Thomas Klings Bestim-

19 Friederike Mayröcker: Magische Blätter. Frankfurt/M. 1983, S. 30.

20 Vgl. hierzu den Beitrag von Maren Jäger im vorliegenden Band.

21 Hermann Korte: Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie. Münster, Hamburg, London 2004.

mung des neuen Gedichts als „Sprach-Installation“ und Durs Grünbeins Poetik eines „Schreibens am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen“ sind die Taktgeber der neuen lyrischen Zeit. Die sprachexperimentelle Lyrik tritt mit dem Anspruch auf, das gesellschaftspolitische Gedicht der Gruppe 47 und das Befindlichkeitsgedicht der Neuen Subjektivität – das, laut Kling, „der Sprache gegenüber eine Frechheit“ war²² – in die Vergangenheit zu verabschieden. Die Erneuerung erfolgt über eine sprachreflexive Auseinandersetzung mit den literarischen Traditionen der Moderne unter Einbezug ihrer historischen, medialen und epistemologischen Bedingungen.

Die vermeintliche „Dioskuren“-Einheit zwischen Kling und Grünbein weist 1995 bereits einen deutlichen Riss auf. Während Klings Lyrik Celans Poetik einer „Vielstelligkeit des Ausdrucks“ weiterführt,²³ ist in Grünbeins Band *Falten und Fallen* (1994) bereits eine Schließung und Wendung zur auktorialen Souveränität zu beobachten. Nicht der avantgardistische Kling, sondern der in wachsendem Maße traditionalistische Grünbein erhält den Büchner-Preis. Doch unter den lyrischen Neuerscheinungen stechen insbesondere diejenigen heraus, die, wie Klings Lyrik, für ein konstruktivistisch-artistisches Sprachbewusstsein stehen. Barbara Köhlers [→] *Blue Box* sei exemplarisch angeführt. Dem Gedichtband ist ein Zitat aus Wittgensteins *Blauem Buch* vorangestellt, wodurch er sich in die Traditionslinie des sprach- und erkenntniskritischen Wiener Kreises stellt. Gleich das erste Gedicht thematisiert die sprachliche Fragmentierung und Dialogisierung des Ichs: „Ich rede mit der Sprache, manchmal antwortet sie. Manchmal antwortet auch jemand anders. Ich rechne nicht mehr damit, verstanden zu werden. Mathematik ist nicht mein Fach.“²⁴

Sprache wird hier zum eigentlichen Adressaten der selbstreflexiven poetischen Rede. Wie Kling bezieht Köhler die mediale Verfasstheit der Weltwahrnehmung in die Textherstellung ein – dies ganz im Unterschied zu Enzensberger, der im gleichen Jahr in *Altes Medium* (aus [→ *Kiosk*]) das Gedicht von den neuen Medien demonstrativ abgrenzt.²⁵ Köhler arbeitet dagegen in *Blue Box* mit einem „filmtechnische[n] Verfahren zur Schaffung künstlicher Effekte“, wie es im Klaptext heißt. Dem neuen, sprachexperimentellen, räumlich-konstellativen und

22 Thomas Kling: *Itinerar*. Frankfurt/M. 1997, S. 9.

23 Ebd., S. 26.

24 Barbara Köhler: *Blue Box*. Gedichte. Frankfurt/M. 1995, S. 9 („Ich übe das Alleinsein“).

25 Hans Magnus Enzensberger: *Kiosk*. Neue Gedichte. Frankfurt/M. 1995, S. 96f. („Altes Medium“); vgl. hierzu Achim Geisenhanslüke: *Altes Medium – Neue Medien*. Zur Lyrik der neunziger Jahre. In: Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*. Heidelberg 2004, Bd. 1, S. 37–49.

medien-reflexiven Kunstgedicht ist hier auch eine körper- und genderpolitische Reflexion eingeschrieben. Ähnliches gilt für Ulrike Draesners Band [→] *gedächtnisschleifen*.

In der Prosa findet sich der stärkste Ausdruck einer sprachexperimentellen und reflexiven Schreibweise in Elfriede Jelineks [→] *Die Kinder der Toten*. Der Roman stellt eine Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis der Holocaust-Opfer unter den medialisierten und politischen Bedingungen des zeitgenössischen Österreich dar. Der sich über 667 Seiten erstreckende Roman verläuft in einer zeitlichen und inhaltlichen ‚Falte‘ zwischen einem Busunglück am Anfang und einer Schlamm-Mure am Ende, die die Bergpension samt ihrer Bewohner unter sich begräbt. Im Zentrum des Schreibens stehen bei Jelinek kontinuierliche Metamorphosen in einer sprachlichen Assoziationslogik. Durch intertextuelle Verfahren werden Subjektpositionen zusammengesetzt und wieder verflüssigt und gespiegelt. Auch hier reflektiert die sprachliche Bewegung die geschlechtlichen, gesellschaftlichen und medialen Bedingungen einer ‚flachen‘ Subjektkonstitution. Das für Jelineks Poetik zentrale Kleider-Motiv verweist auf eine mediale Auferstehung der Opfer in der alltagsmythologischen Bildlichkeit und Sprachlichkeit der Täter-Nachfahren. Das allegorische Verfahren zielt hier nicht auf die barocke Tiefenstruktur eines *Memento mori*, sondern auf eine programmatische Ästhetik der „Seichtheit“, der sprachlichen Oberflächen.²⁶ Die Allegorese der textuellen Metamorphosen arbeitet mit *horizontalen* Erinnerungs- und Repräsentationstechniken der „Falte“ und der „Faltung“.²⁷ Die semiotische ‚Einfaltung‘ der *sozialen Zeit*, ihrer Diskurse und Alltagsmythologien (Österreichs Selbstmythologisierung und seine Verdrängung der Vergangenheit), zielt auf eine Entleerung, Verflüssigung und Auflösung von Subjektidentitäten mit den Mitteln der Sprachkunst. Jelineks Technik der intertextuell und interdiskursiv verschränkten Sprachflächen kommt hier zur radikalen Ausführung.

2. Schreibweisen einer allegorischen Moderne und Postmoderne stehen für eine weitergeführte Moderne, die ihre eigenen Aporien reflektiert. 1995 sind noch theoriegeleitete Schreibweisen präsent, die auf die postmodernen achtziger Jahre zurückverweisen und als solche – wie sich in der Retrospektive zeigt – ästhetisch ‚altern‘. Interessanterweise finden sich die Ausläufer eines poetologischen Erzählens vor allem bei Autoren aus Österreich und der ‚Post-BRD‘. Ihr ‚angestregtes‘, theoriegeleitetes Erzählen weist aber bereits eine Mischform zwischen modernistischem Kunstanspruch und neuem Erzählen der Geschichte auf. Exempla-

²⁶ Vgl. Elfriede Jelinek: Ich möchte seicht sein. In: Christa Gürtler (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt/M. 1990, S. 157–161.

²⁷ Vgl. Juliane Vogel: „Keine Leere der Unterbrechung“ – *Die Kinder der Toten* oder der Schrecken der Falte. In: *Modern Austrian Literature* 39/3-4 (2006), S. 15–26.

risch sei Thomas Hettches [→] *Nox*-Roman angeführt, der der Erzählung von der ‚magischen‘ Nacht des Mauerfalls als kollektives, sado-masochistisches Körpergedächtnis eine poetologische Rahmung voranstellt, die Barthes’ und Foucaults Schlagwort vom „Tod des Autors“ literarisch direkt umzusetzen versucht.²⁸

Auch in Österreich ‚überleben‘ modernistische, von einer programmatischen Theorie-Reflexion getragene Schreibweisen, die einen avancierten Kunstanspruch und zugleich eine neue Erzählbarkeit der Welt zum Ausdruck bringen. Ein Beispiel hierfür ist Robert Menasses Roman [→] *Schubumkehr*. Als Teil einer *Trilogie der Entgeisterung* verfolgt er das Ziel, „die gegenwärtige Welt mittels avancierter literarischer Verfahren in ihrer Totalität narrativ einzufangen und im Hegelschen Sinne ‚aufzuheben““. ²⁹ Menasses Schreibweise nimmt daher eine „Zwischenposition des mehrfach codierten ‚hermetischen Realismus““ ein:³⁰ Diese liegt zwischen einerseits dem deutschen literarischen Feld, das sich immer mehr für die heteronomen Forderung der marktorientierten Literaturkritik nach einer neuen ‚Lesbarkeit‘ öffnet, und andererseits dem österreichischen Feld, in dem der autonome Pol eines avancierten Kunstanspruchs noch stärker präsent ist.³¹ Ähnliches gilt für Christoph Ransmayrs Schreibweise in [→] *Morbus Kitahara*. Sie stellt ebenfalls eine Kompromissfigur dar: zwischen einer ästhetischen Reflexion und einer neuen, erzählhandwerklich ‚gut gemachten‘ Erzählkunst. Wie beim postmodernen Bestseller-Roman allgemein, kann *Morbus Kitahara* in seiner doppelten, reflexiven Kodierung entziffert werden (etwa im Motiv des „fleckigen Sehens“), er *muss* es aber nicht. „Leselust“ erzeugt er auch bei einer einfachen, Realismus und Phantastik verbindenden Lektüre.

Die postmoderne Schreibweise schlägt die Brücke zur neuen Erzählbarkeit der Welt. Im Verhältnis von Reflexivität und Erzählbarkeit wird der Schwerpunkt zunehmend auf Letzteres verlagert. Dies gilt auch für Schreibweisen einer allegorischen Moderne, die das Erzählen wieder ernst nehmen. W. G. Sebalds [→] *Die Ringe des Saturn* und Dieter Fortes [→] *Das Haus auf meinen Schultern* sind hierfür markante Beispiele. Beide Romane knüpfen an die großen Erzähltraditionen des

²⁸ Ein weiteres Beispiel für eine theoriegeleitete, sich in die Tradition der Moderne stellende Reflexion ist der ‚Post-BRD‘- und Berlin-Roman [→] *Stefan Martinez* von Ulrich Pelzer, der die Zeitstruktur aus Joyces *Ulysses* und Erzählverfahren von Alfred Döblins *Alexanderplatz* aufgreift: „Zwei Tage im Leben eines jungen Mannes, der seine Stadt mit all ihren Möglichkeiten *bewohnt*“, heißt es hier im Klappentext.

²⁹ Verena Holler: Positionen – Positionierungen – Zuschreibungen. Zu Robert Menasses literarischer Laufbahn im österreichischen und deutschen Feld. In: Markus Joch et al. (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen 2009, S. 169–187, hier S. 181.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Winfried Adam im vorliegenden Band.

europäischen Romans an, sie tragen in sich das epische Narrativ der *Quête*. Die eigentlichen Akteure sind hier das Erzählen und das Erinnern.³² Ihr Strukturprinzip ist von der Erfahrung des Todes geprägt, wodurch das Erzählen von Lebenslinien wieder möglich und an Individuen rückgebunden wird. Maßgebliche Modelle für die Schreibweise einer allegorischen Moderne sind Walter Benjamins Thesen zur Geschichte, sein Essay „Der Erzähler“ und seine Allegorie-Bestimmung im *Trauerspiel*-Buch.³³ Da nach diesem Narrativ die Entwicklung der Menschheit gleichbedeutend ist mit einer Verfallsgeschichte, schlägt hier die Zivilisationsgeschichte in eine „Naturgeschichte der Zerstörung“ um, wie Sebald später im Zusammenhang mit der Luftkrieg-Debatte öffentlichkeitswirksam formuliert hat.³⁴ Die Einbettung in die Naturgeschichte ist ein Gestaltungsmittel der Zeitlichkeit, das die soziale Zeit zugleich transzendiert. Sie wird zur Suche nach „ewig wiederholten Lebensmustern“, wie es Forte im zunehmend zerfledderten „Musterbuch“ der Seidenweber-Familie Fontana versinnbildlicht.³⁵ Sebalds räumliche Pilgerreise im Zeichen des Saturn, der Melancholie, ist schließlich ein Narrativ der kontemplativen Versenkung in die allegorische Zeichenstruktur der von Verfall und Tod geprägten Zivilisation. Die Erfassung der historischen Realien zielt auf die Lektüre ihrer allegorischen Tiefensignatur. Der Einbezug von Fotos lässt sich als modernisierte Emblematik verstehen, die auf transzendente Sinnstrukturen in einer sinnentleerten Katastrophenzeit der zivilisatorischen Zerstörung verweist.

Eine andere Schreibweise, die ebenfalls auf den Mustern einer allegorischen, schicksalhaften Moderne basiert, findet sich in Reinhard Jirgls Roman [→] *Abschied von den Feinden*. Grundlage ist hier ein sprach- und kulturphilosophischer Ansatz, der sich im Zeichen Nietzsches und Foucaults als Genealogie einer Sprache der zivilisationstechnologischen Macht versteht. Jirgl geht es um eine Notation, die den bildmateriellen, körperlich-allegorischen Charakter der Sprache zum Ausdruck bringt. Die experimentelle, ‚alphanumerische‘ Schreibform, die bei vielen Lesern Befremden ausgelöst hat, erläutert der Autor programmatisch im

32 Vgl. hierzu den Beitrag von Achim Geisenhanslüke im vorliegenden Band.

33 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: W. B.: Gesammelte Schriften (= GS). Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I,2. Frankfurt/M. 1991, S. 691–704; Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: GS, Bd. II,2, S. 438–465; Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: GS, Bd. I,1, S. 203–430.

34 W. G. Sebald: Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. München, Wien 1999.

35 Vgl. Klaus-Michael Bogdal: Erhofftes Wiedersehen. Dieter Fortes Romantrilogie *Das Haus auf meinen Schultern*. In: Günter Helmes et al. (Hg.): Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen 2002, S. 305–318, hier S. 307.

Romananhang. Damit stellt sich Jirgl ostentativ in eine modernistische Avantgarde-tradition. Mit seinem sprachlichen Instrumentarium hat er eine weitgehend für sich stehende, neoexpressionistische Literatur geschaffen. Auch ihr ist ein barockes, fundamental zivilisationskritisches *Memento mori* als Strukturprinzip eingeschrieben. Wie in Hettches *Nox*-Roman wird auch in *Abschied von den Feinden* das poststrukturalistische Postulat vom „Tod des Autors“ erzähltechnisch durch eine komplexe Überlagerung von Bewusstseinsschichten umgesetzt. Der Roman lässt sich daher als literarischer *Sprachfindungsprozess im Verschwinden* lesen. Damit einher geht eine Ästhetik ‚skandierter‘ traumatischer Bilder. Jirgls Schreibweise ist also in einem besonderen Maße von einer programmatischen Ästhetik geprägt. In einer ‚theorielosen‘ Zeit wurde sie von der Literaturkritik als „Eigensinn“ oder als „Ostmoderne“ verbucht. Zudem schlägt auch Jirgl die Brücke zur neuen Erzählbarkeit der deutschen Geschichte. Der Autor entwickelte sich auf diese Weise zu einem Chronisten der deutschen „Heimat“ und ihrer universalen Katastrophengeschichten.

3. Die Schreibweisen eines ästhetischen Realismus weisen im Querschnitt unseres Jahres Spuren eines Dominanzwandels auf. Der ‚alte‘ Realismus der BRD und der DDR war von der Anbindung an eine politisch-moralische Öffentlichkeit geprägt. Die prominenten Repräsentanten sind Christa Wolf, die im deutsch-deutschen Literaturstreit symbolisch geächtet wurde und 1995 an ihrer *Medea* schrieb, Günter Grass, der mit seinem Roman [→] *Ein weites Feld* die in diesem Jahr wichtigste, den Literaturstreit fortführende Debatte auslöste,³⁶ und schließlich Volker Braun, der mit seiner [→] *Wendehals*-„Unterhaltung“ eine politisch kritische Stellungnahme zum Prozess der Einheit Deutschlands vorlegte. *Ein weites Feld* vereinigt einen Zeit- und einen historischen Roman. Erzählt wird aber weder linear noch direkt realistisch, sondern ästhetisch gebrochen, rhapsodisch, intertextuell (im ständigen Dialog mit Fontane wie auch mit Schädlichs *Tallhover-Roman* [1986]). Grass’ Schreib- und Erzählweise ist vor allem politisch-allegorisch. Die konstruierte Form, die den Parlando-Stil Fontanes in ausführlichen Erzählpassagen gesellschaftskritischer Reflexionen umformt, wurde häufig zum Gegenstand der Kritik, wodurch ihr ‚Veraltet-Sein‘ markiert werden sollte. Medienwirksam inszenierte Reich-Ranicki seinen Verriss in einem „offenen Brief“, veröffentlicht in der berühmten *Spiegel*-Ausgabe, auf deren Titelbild bereits symbolisch der Roman für die Öffentlichkeit zerrissen wurde. Dabei argumentierte Reich-Ranicki nur beiläufig ästhetisch – der Roman ‚erzähle nicht‘ –, sondern den Kern seines Verrisses bildete die Unterstellung, dass der Roman nur der Ver-

³⁶ Vgl. Oskar Negt (Hg.): Der Fall „Fonty“. „Ein weites Feld“ von Günter Grass im Spiegel der Kritik. Göttingen 1996.

arbeitung der politischen Kränkung des Autors diene.³⁷ Mit dem Vorwurf der „Gesinnungsästhetik“ (Bohrer, Greiner) wurde dem Roman die Anerkennung eines ästhetischen Eigenwerts verweigert und dem Schriftsteller das Mandat für die Intervention als Intellektueller entzogen. Damit ist die für die Nachkriegsliteratur und besonders für die Literatur der Gruppe 47 konstitutive Kopplung ästhetischer Schreibweisen mit einer politisch-moralischen Interventionsfunktion aufgehoben.

Das politisch engagierte Schreiben, das auf der Anbindung an eine kritische Öffentlichkeit gründet, ist beim größten Teil der jüngeren Autorgeneration durch eine *ästhetische Ethnographie der Gegenwart* ersetzt, die mit einer medialen Öffentlichkeit verbunden ist. Hier wird die Ökonomie der Lebensstile verhandelt. Typische Verfahrensmuster des neuen ästhetischen Realismus sind an popkulturellen Mustern der *Gegenwärtigkeit* orientiert, die von manchen für das entscheidende Charakteristikum der Gegenwartsliteratur gehalten wird.³⁸ Typisch ist hier das Arbeiten mit literarischen Kurzformen, wie bei den seriell gereihten Shortstories oder dem Episodenroman. Die Herkunft der Verfahren aus der journalistischen Praxis ist dabei offensichtlich. Es überwiegen ironische, satirische und groteske Stilmittel, die sich einer ästhetischen oder politischen Programmatik grundsätzlich verweigern.

Wie ausgeführt, lässt sich der neue ästhetische Realismus als ‚transitiver‘ oder ‚dispenser‘ Realismus charakterisieren. Er entwickelt im Austausch mit der sozialen Zeit neue, ‚unideologische‘, nicht-programmatische Ästhetiken. Thomas Brussigs [→] *Helden wie wir* und dessen grotesker Realismus beinhalten zwar noch einen Angriff gegen die dominante Sprache und Poetik Christa Wolfs. Das Gegenprojekt der karnevalesken Sprache des Pikaros erschöpft sich aber in der satirischen Abrechnung mit dem vorausgehenden literarischen Zeitmaß, der „subjektiven Authentizität“ Wolfs, die die Sprache als Instrument einer moralischen Wahrheitssuche verstand. Brussigs Episodenroman lebt in erster Linie von der satirischen Umkehrung der jüngsten Zeitgeschichte. Einmal mehr beruht

37 „Allerdings vertraten Sie Anschauungen, für die die Mehrheit kein Verständnis hatte. Sie blieben allein. Das spricht noch nicht gegen Sie. Aber das hat Ihnen einen Schmerz zugefügt, mit dem Sie nicht zu Rande kommen konnten. Und haben Sie nicht gerade damals mit der Arbeit an Ihrem Roman ‚Ein weites Feld‘ begonnen?“ (ebd., S. 81).

38 Vgl. Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/M. 2003; Oliver Jahraus: *Die Gegenwartsliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und die Gegenwärtigkeit der Literatur*. Vortrag auf der Tagung des Literaturbeirats des Goetheinstituts in München am 14.1.2010; www.medienobservationen.lmu.de/artikel/allgemein/allgemein_pdf/jahraus_gegenwartsliteratur.pdf; Abruf: 5.1.2015; vgl. auch Michael Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien 2010, S. 14f.

der Bestseller-Erfolg dieser „gutgemacht mittleren“ Literatur (Th. Mann) darauf, dass der Text einerseits über die satirischen Alltagsbezüge einen leichten, unterhaltsamen Zugang bietet. Er konfrontiert den Leser nicht mehr mit moralischen oder politischen Reflexionen, aus denen er Konsequenzen für sein Leben zu ziehen hätte, sondern mit ‚transitiven‘ Provokationen (z. B. der Phallus des Kleinbürgers, der die Mauer einreißt). Andererseits ist Brussigs Roman um ein literarisches Netz von Anspielungen und intertextuellen Bezügen bemüht. Ähnliches gilt für Sparschuhs satirischen „Heimatroman“ [→] *Der Zimmerspringbrunnen*. Kurz: Das episodenhafte, auf Situations- und Sprachkomik basierende und durchaus an literarische Traditionen anknüpfende Erzählen trägt – mit Viart gesprochen – in sich kein programmatisches ästhetisches Projekt mehr. Vielmehr ist es ‚transitiv‘ oder mit anderen Worten: betont ‚unideologisch‘ den flüchtigen Ereignissen der Gegenwart metonymisch auf der Spur.

Die Ethnographie der Gegenwart im neuen ästhetischen Realismus zielt auf literarische Figurationen des gewandelten, ‚flüchtig‘ gewordenen Alltags ohne Utopieentwürfe. Ingo Schulzes [→] *33 Augenblicke des Glücks* betont dies schon im Titel. Die vermeintlich dokumentarischen Momentaufnahmen in einer Zeit der sozialen Umbrüche erweisen sich als literarische Komposition, die realistische und phantastische Erzähltraditionen aufgreift. Schulzes Texte stehen *par excellence* für das neue, gut gemachte Erzählhandwerk. Der Autor ist sich durchaus der poststrukturalistischen These von der Abschaffung des Autors bewusst, gleichwohl praktiziert er in den Alltagsgeschichten der prekär gewordenen Gegenwart eine neue Erzählbarkeit der Welt. Dabei sind die unvermittelt einsetzenden, lakonischen Dialoge charakteristisch. Sie lassen sich als eine literarische Umsetzung von Bachtins Theorie des dialogischen Wortes im Roman verstehen. Schulze geht es aber weniger um Theorie im Großen als um eine neue Form der Erzählbarkeit der Welt im Kleinen. Erzähltechnisch schlägt sich diese narrativ ‚entschärfte‘ Theorie-Rezeption in einem Episoden-Mosaik-Verfahren nieder, das der Autor später in *Simple Storys* (1998) wie auch in der Briefroman-Struktur in *Neue Leben* (2005) weiterführt. Aufgrund der Alltagsepisoden-Reihungsstruktur ist Schulzes Erzählen einerseits leicht zugänglich und unterhaltsam, andererseits ist es von Leerstellen geprägt, die der Leser über Anschluss-Kopplungen füllen kann, aber nicht muss. Auch Schulzes Momentaufnahmen oszillieren zwischen einem detailgetreuen, metonymischen Realismus und einem magisch-phantastischen, allegorischen Lückentext der Gegenwart, der sich nicht mehr auf Dauer füllen lässt.

Für eine neue literarische Figuration der sozialen Zeit steht schließlich auch Feridun Zaimoğlu [→] *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*. Der Text gilt als Wendepunkt von der sogenannten Gastarbeiterliteratur hin zur Migrantenliteratur. Diesem Übergang entspricht eine Schreibweise zwischen Protokollstil und artifiziellm Sprechakt. Das, was zunächst als Protokoll oder au-

thentische Nachahmung der sozialen Wirklichkeit und Sprache der „Kanaken“ erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als Ergebnis einer aufwendigen stilistischen und sprachrhythmischen Bearbeitung, also als eine *literarisch* geformte Ethnographie des Alltags.

Einen Grenzfall im Spektrum des neuen ästhetischen Realismus stellt Christian Krachts [→] *Faserland* dar. Die Stilmittel des Romans schließen an die amerikanische Popkultur und -literatur an, an Bret Easton Ellis' Marken-Ästhetik und an Patrick Batemans neusachlich-, kalten' Erzählton. *Faserland* radikalisiert den ästhetischen Oberflächenrealismus so weit, dass er bereits in sich das Kippmoment zu einem ästhetischen Anti-Realismus trägt. Dieser wurde später als „ästhetischer Fundamentalismus“ (Gustav Seibt) bezeichnet. Fundamental ist Krachts Ästhetizismus, weil er die Subjektkonstitution des Protagonisten in Abgrenzung zur gesellschaftlichen Außenwelt als eine permanente *stilistische* Aufgabe versteht. Die permanente stilistische Selbstvergewisserung, die sich auch als Technik eines flexiblen Normalismus im Sinne Jürgen Links beschreiben lässt, erfolgt im Modus der Ironie und der ‚Nicht-Greifbarkeit‘. Im Zeichen des Transitiiven zeigt sich das ästhetische Urteil in seiner Ambivalenz: einerseits im iterativen Vollzug der Distinktion, andererseits im permanenten Entzug einer Identität. Dabei greift das ‚handwerklich gut gemachte‘, unterhaltsame Erzählen Krachts auch verschiedene Erzähltraditionen auf, die er in seiner Oberflächenästhetik neu synthetisiert: so in Anknüpfung an Traditionen der US-amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts, der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts und, vor allem, des Dandyismus des frühen 20. Jahrhunderts.

4. Bei der Bestimmung der Schreibweise eines „metonymischen Realismus“ oder einer ästhetischen „Unterhaltungsliteratur mit inhaltlich brisantem Anliegen“ lässt sich auf Studien von Moritz Baßler zurückgreifen.³⁹ Mit Verweis auf Roland Barthes⁴⁰ vertritt Baßler die These, dass in den Realismus-Formen der Gegenwartsliteratur literarische Bedeutung – und ich übersetze: *literarische Zeit* – durch „stabile[] Frames und Skripten“⁴¹ und damit über die „Funktion ihrer Diegese“ ersetzt werden könne:

39 Moritz Baßler: Der Familienroman im Nicht-Familienroman. Beobachtungen an Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten* und Dietmar Daths *Waffenwetter*. In: Simone Costagli, Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München 2010, S. 219–230; M. B.: Realismus – Serialität – Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik. In: Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin, Boston 2013, S. 31–46.

40 Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt/M. 1978, S. 25 u. passim; R. B.: *Die Lust am Text*. Frankfurt/M. 1974, S. 19f.

41 Baßler: Realismus – Serialität – Fantastik, S. 38.

Wo das Erzählen selbst metonymisch unauffällig über weitgehend automatisierte Muster erfolgt – und eben das ist ja realistisches Erzählen –, da muss die literarische Bedeutung in den Inhalt verlegt werden, sprich: es müssen vorzugsweise krasse Dinge erzählt werden, die von sich aus bedeutungstragend sind.⁴²

Beispiele für ästhetische Unterhaltungsliteratur, die formal auf international bewährte Muster zurückgreifen und inhaltlich mit ‚provozierenden‘ Neuigkeitswerten arbeiten, sind Bernhard Schlinks [→] *Der Vorleser* und Dietrich Schwanitz' [→] *Campus*-Roman. Sie eignen sich zum Bestseller und zur Verfilmung für ein größeres Publikum. Die Formensprache unterliegt hier häufig inhaltlichen Klischees, Pointen und Provokationen. Nicht wegen seiner literarischen Form hat *Der Vorleser* Eingang in den Schulunterricht und in die Literaturgeschichte gefunden – die ist eher konventionell –, sondern wegen der zeitgenössischen Provokation des Themas, der Versöhnung der 68er-Generation mit der Vater- und Tätergeneration. Diese steht für einen grundlegenden „Paradigmenwechsel in der Erinnerungskultur der Bundesrepublik“.⁴³ Schwanitz' *Campus*-Roman ist schließlich ein Beispiel für eine klischeehafte Übertragung des amerikanischen Erfolgsgenres auf deutsche Verhältnisse. Auch hier überwiegt die unterhaltsame, inhaltliche Provokation: die satirische Attacke auf die *Political Correctness* der Alt-68er Linken, die allgemein diskurshistorisch für die neunziger Jahre signifikant ist.

Fazit

Das „Wendejahr 1995“ steht für einen im Vergleich zu Frankreich leicht ‚verspäteten‘ Durchbruch im Transformationsprozess von einer ‚projektiven‘ Nachkriegsliteratur zu einer ‚transitiven‘ Gegenwartsliteratur. Deren Verteidiger wie Viart begrüßen diesen Wandel, weil sie mit ihm die vermeintliche Befreiung von aller ästhetischen und politischen Ideologie und das ‚Zu-Sich-Selbst-Kommen‘ der Literatur verbinden. Aus feldanalytischer Sicht erweist sich aber der Befund einer ‚befreiten‘ Gegenwartsliteratur als Euphemismus und als ambivalent. Wir haben es mit einem langfristigen Wandel der Reproduktion des literarischen Feldes zu tun. Dieser lässt sich auch als Professionalisierung bestimmen, die mit

⁴² Baßler: Der Familienroman im Nicht-Familienroman, S. 220.

⁴³ Harald Welzer: Schön unscharf: Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane. In: Mittelweg 36/1 (2004), S. 53–64, hier S. 54.

marktgerecht-ökonomischen, medialen und technischen Einflüssen und damit auch Anforderungen zusammengeht.⁴⁴

Die Verabschiedung des literarisch ‚Veralteten‘ und das Aufkommen eines literarisch ‚Neuen‘ ist seit den sechziger Jahren weniger ein programmatisches Projekt – das ist der klassische Konflikt zwischen einer Avantgarde und einer kanonisierten Ästhetik – als vielmehr eine ‚transitive‘ oder *prekäre* Kompromissfigur zwischen literarischer und sozialer Zeit. Das Gefüge der Anerkennungsinstanzen hat sich durch eine dominant gewordene Literaturkritik verlagert, und zwar zugunsten der neuen, ‚transitiven Literatur‘ und ihrer segmentarischen Legitimität, die zunehmend mit Anspruch auf universale Geltung auftritt. Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur ist seit 1995 tatsächlich unterhaltsamer geworden, sie verkauft sich gut, manche Romane sehr gut bis hin zum Bestseller, und ihre gesellschaftliche Aufnahme ist breiter, aber auch ‚flüchtiger‘ geworden.

Die metonymisch-realistische, ‚transitive Literatur‘ hat neue Schreibweisen und Ästhetiken in Auseinandersetzung mit der sozialen Zeit entwickelt. Sie steht vor allem für eine literarische Ethnographie der Gegenwart, die Elemente der literarischen Tradition aufgreift, diese aber nicht mehr programmatisch verabschiedet, um eine neue literarische Zeit einzuläuten. Sie kennt kaum noch dominant poetologische Konfliktstellungen. Wichtiger als programmatisch-ästhetische Konflikte ist für die meisten Autoren der Gegenwartsliteratur seit 1995 das Überleben in der horizontalen Konkurrenz um den Umgang mit ‚Epiphanien des Alltags‘ und anderen ‚Jetzt-Momenten‘.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Enzensberger, Hans Magnus: Kiosk. Neue Gedichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
 Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein. In: Christa Gürtler (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt/M.: Neue Kritik 1990, S. 157–161.
 Kehlmann, Daniel: Lob. Über Literatur. Frankfurt/M.: S. Fischer 2010.
 Kling, Thomas: Itinerar. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
 Köhler, Barbara: Bluebox. Gedichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
 Mayröcker, Friederike: Magische Blätter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983.
 Sebald, W. G.: Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. München, Wien: Hanser 1999.

⁴⁴ Vgl. Heribert Tommek: Une littérature moyenne. La littérature allemande contemporaine entre production restreinte et grande production. In: Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 206–207, mars 2015 (La culture entre rationalisation et mondialisation), S. 100–107.

Sekundärliteratur

- Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003.
- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978.
- Baßler, Moritz: Der Familienroman im Nicht-Familienroman. Beobachtungen an Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten* und Dietmar Daths *Waffenwetter*. In: Simone Costagli, Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. München: Fink 2010, S. 219–230.
- Baßler, Moritz: Realismus – Serialität – Fantastik. Eine Standortbestimmung gegenwärtiger Epik. In: Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hg.): Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 31–46.
- Bogdal, Klaus-Michael: Erhofftes Wiedersehen. Dieter Fortes Romantrilogie *Das Haus auf meinen Schultern*. In: Günter Helmes et al. (Hg.): Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 305–318.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2010.
- Döring, Christian (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
- Galli, Matteo: The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: Merkur, 2014, 1, S. 61–65;
- Geisenhanslüke, Achim: Altes Medium – Neue Medien. Zur Lyrik der neunziger Jahre. In: Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg: Synchron 2004, Bd. 1, S. 37–49;
- Holler, Verena: Positionen – Positionierungen – Zuschreibungen. Zu Robert Menasses literarischer Laufbahn im österreichischen und deutschen Feld. In: Markus Joch et al. (Hg.): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 169–187.
- Hummelt, Norbert: Schreiben lernen. Der Leipziger Weg, in: Heinz Ludwig Arnold, Matthias Beilein (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland. München: edition text + kritik 2009, S. 59–71.
- Jahraus, Oliver: Die Gegenwartsliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und die Gegenwärtigkeit der Literatur. Vortrag auf der Tagung des Literaturbeirats des Goetheinstituts in München am 14.1.2010. Siehe: www.medienobservationen.lmu.de/artikel/allgemein/allgemein_pdf/jahraus_gegenwartsliteratur.pdf
- Kaes, Anton (Hg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart: Metzler 1983.
- Köhler, Andrea, Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998.
- Korte, Hermann: Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Mit einer Auswahlbibliographie. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag 2004.
- Negt, Oskar (Hg.): Der Fall „Fonty“. „Ein weites Feld“ von Günter Grass im Spiegel der Kritik. Göttingen: Steidl 1996.
- Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.

- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Tommek, Heribert: Une littérature moyenne. La littérature allemande contemporaine entre production restreinte et grande production. In: Actes de la Recherche en Sciences Sociales, n° 206–207, mars 2015 (La culture entre rationalisation et mondialisation), S. 100–107.
- Viart, Dominique (Hg.): Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire. Paris: Éditions Minard 2009.
- Viart, Dominique, Laurent Demanze (Hg.): Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la littérature contemporaine. Paris: Armand Colin 2012.
- Viart, Dominique: Le roman français au XXe siècle. Paris: Armand Colin 2011.
- Viart, Dominique: Quel projet pour la littérature contemporaine? (online-Publikation auf Publie.net, 2008).
- Vogel, Juliane: „Keine Leere der Unterbrechung“ – *Die Kinder der Toten* oder der Schrecken der Falte. In: Modern Austrian Literature 39/3–4 (2006), S. 15–26.
- Welzer, Harald: Schön unscharf: Über die Konjunktur der Familien- und Generationenromane. In: Mittelweg 36/1 (2004), S. 53–64.
- Wittstock, Uwe: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue Literatur? Ein Essay. München: Luchterhand 1995.
- Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren. Göttingen: Wallstein 2009.

Teil I: **1995 – Strukturartikel**

1 Erinnerung

Achim Geisenhanslüke
In der Erinnerung
Gedächtnispolitik 1995

Erinnerung 1995

Das Jahr 1995 ist kein Jahr wie alle anderen. Für die Besonderheit des Datums steht nicht nur eine Vielzahl relevanter literarischer Publikationen ein, die sich, wenn auch nicht in dieser Dichte, in vergleichbaren Jahren der Postwendezeit in ähnlicher Ausprägung finden lassen. Das Jahr 1995 unterhält darüber hinaus ein besonderes Verhältnis zur Geschichte, das durch zwei Daten markiert wird: die Wende 1989, die sechs Jahre zurückliegt und die sich auf unterschiedliche Art und Weise, etwa bei Günter Grass [→ *Ein weites Feld*] und Thomas Brussig [→ *Helden wie wir*], bei Volker Braun [→ *Der Wendehals*] und Jens Sparschuh, in das Medium des Romans einschreibt, sowie das Ende des Zweiten Weltkrieges, das sich 1995 zum fünfzigsten Mal jährte. 1945 und 1989 bilden eine historische Klammer, die die Gegenstände des literarischen Schreibens im Jahr 1995 in vielerlei Hinsicht bestimmt. Die vieldiskutierte Frage, ob die Wende von 1989 auch literaturgeschichtlich als eine Zäsur zu begreifen ist,¹ findet in der Markierung durch das Datum 1945 allerdings eher eine Grenze denn eine Bestätigung. Denn so wie der Zweite Weltkrieg das bestimmende historische Ereignis des 20. Jahrhunderts gewesen ist – unter der nicht selbstverständlichen Voraussetzung, dass erst mit dem Ersten Weltkrieg das „lange 19. Jahrhundert“ zu Ende gegangen ist² –, so erweist sich die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg und

1 So stellt Klaus-Michael Bogdal fest: „Ob das Jahr 1989 als ‚epochales Ereignis‘ in die Geschichte eingehen wird, muß sich erst noch herausstellen. Daß es in Deutschland und Europa folgenreiche politische, ökonomische und soziale Einschnitte brachte und die Nachkriegsepoche beendete, kann wohl nicht mehr bezweifelt werden.“ Klaus-Michael Bogdal: Der diskursive Raum der Gegenwartsliteratur. In: Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 96–116, hier S. 96. Bogdal geht von einer „Diskrepanz zwischen der politisch-historischen Vereinigung und ihrer kulturellen Verarbeitung“ (ebd.) aus, die ihn zu der Forderung führt, „neue theoretische und methodische Kategorien zu gewinnen, mit deren Hilfe ein komplexer, widersprüchlicher und nicht abgeschlossener Prozeß wie die literarische Entwicklung in einem beinahe ein halbes Jahrhundert geteilt und plötzlich vereinten Land zureichend und plausibel analysiert werden kann“ (ebd., S. 98).

2 In seiner Geschichte des 19. Jahrhunderts äußert Jürgen Osterhammel Zweifel an scharfen Epochenschnitten. Aber auch er gibt zu, dass der 1. Weltkrieg eine Zäsur bedeutete: „Um es pathetisch auszudrücken: Erst als der Krieg vorüber war, merkte die Menschheit, dass sie nicht

dessen Folgen als eine der großen Konstanten in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Während im Fall der Wende unklar bleibt, ob politische und literarische Zäsur zusammenfallen, ist das Jahr 1945 wenn auch kein Nullpunkt der Literaturgeschichte, sehr wohl aber beständiges Thema vor allem der erzählenden Literatur. An die Stelle der zeitlich kurz ausgerichteten Zäsur, die das Datum 1989 in historischer wie literaturgeschichtlicher Hinsicht spielen soll, tritt mit dem Jahr 1945 die *longue durée* von Erinnerungsprozessen, deren archäologische Tiefendimension auszuloten Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Kritik ist.

Vor diesem Hintergrund überrascht nur auf den ersten Blick, dass das Thema der Erinnerung im Kontext der Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1995 eine zentrale Rolle spielt. Dafür stehen so unterschiedliche Texte ein wie Marcel Beyers [→] *Flughunde*, Dieter Fortes [→] *Der Junge mit den blutigen Schuhen*, Elfriede Jelineks [→] *Die Kinder der Toten*, Christoph Ransmayrs [→] *Morbus Kitahara* oder W. G. Sebalds [→] *Die Ringe des Saturn*. Die genannten Texte sind in ihrer ästhetischen Heterogenität sicherlich nicht leicht auf einen Nenner zu bringen. Dennoch verweist die Thematisierung des Zweiten Weltkrieges auf einen gemeinsamen diskursiven Rahmen, den die Texte unterschiedlich ausfüllen. Zu diesen diskursiven Rahmenbedingungen zählt zum einen das allmähliche Verschwinden der Zeugengeneration, das etwa bei Marcel Beyer dazu geführt hat, dass neue, medientheoretische Verfahren der Geschichtsschreibung erprobt werden konnten, zum anderen die Besonderheit der deutschen Erinnerungskultur etwa im Vergleich zu der Frankreichs. Als Maurice Halbwachs den Begriff des sozialen Gedächtnisses und Pierre Nora den des *lieu de mémoire* prägten, da konnte – wenn auch nicht ohne die damit einhergehenden Verkürzungen und Verdrängungen – die Erinnerungspolitik der *Grande Nation* mit ihrer ruhmreichen Vergangenheit als Ausgangspunkt für eine Form der nationalen Identitätsbildung gelten, der in der deutschsprachigen Kultur gerade im Kontext der Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges nichts Vergleichbares entspricht. Die Wallfahrt zum Hermannsdenkmal als Ort nationaler Gedenkkultur hat spätestens seit der Vereinnahmung der Arminius-Figur im Nationalsozialismus einen schalen Beigeschmack. Die nationale Identitätsstiftung, die Nora mit dem Begriff des *lieu de mémoire* verbindet, ist in der deutschen Kultur immer schon durch das Trauma des Zweiten Weltkrieges gestört. Die geographischen Erinnerungsorte der deutschen Gedächtniskultur sind daher auch eigentlich Unorte, Orte der Zerstörung und des Verschwindens, Wunden im Stadtbild wie die Berliner Mauer oder die noch nicht restaurierte Dresdner Frauenkirche. Die symbolischen Erinne-

mehr im 19. Jahrhundert lebte.“ Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München 2009, S. 88.

rungsorte, die die Literatur stiftet, bleiben davon nicht unbetroffen. Die literarische Erinnerungsarbeit kreist – nicht zuletzt unter der Chiffre Auschwitz – nicht um nationale Denkmäler, sondern um Orte der Zerstörung, um Ruinen und Merkbilder, die Stifter von kultureller Identität nur sein können, wenn sich ihnen die Gewalt einschreibt, von der sie entstellt noch immer Zeugnis ablegen.

Literarische Erinnerung ist daher mehr und zugleich weniger als nationale Gedächtniskultur – mehr, weil sie die Funktion des sozialen Gedächtnisses durch die eigene Arbeit der Entstellung übersteigt, weniger, weil sie die Aufgabe einer kulturellen Gemeinschaftsstiftung nicht erfüllt. „Erinnerungskultur hat es mit ‚Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet‘, zu tun“,³ meint Jan Assmann, um in dem Andenken an die Toten zudem ihren religionsphilosophischen Ursprung zu finden. In den Texten von Dieter Forte, Elfriede Jelinek oder W. G. Sebald aber kommen die Toten nicht zur Ruhe. Als Gespenster finden sie in Jelineks Opus magnum *Die Kinder Toten* eine unheimliche Präsenz, die die nur schlecht gegen Wiedergänger gewappnete Gegenwart bedroht und zum Schluss mit in den Untergang reißt. Die literarische Erinnerungsarbeit stiftet kulturelle Identität als Bekenntnis zu einer Kultur im Sinne Assmanns nur, indem sie die Spuren der historischen Zerstörung zugleich in sie einarbeitet.⁴ Insofern ist 1945 für die Gedächtniskultur im Jahre 1995 kein äußerliches Datum des gemeinschaftsstiftenden Eingedenkens, sondern als zentrales historisches Ereignis überdies ein Nicht-Ort, um den die Erinnerung in immer neuen und immer wieder vergeblichen Anläufen kreist.

Geschichte zwischen Scham und Schuld: Bernhard Schlinks *Der Vorleser* und Marcel Beyers *Flughunde*

Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Geschichte und insbesondere mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs fällt im Jahr 1995 sehr unterschiedlich aus. Der wohl kommerziell erfolgreichste Text des Jahres, Bernhard Schlinks [→] *Der Vorleser*, legt davon ein beredtes Zeugnis ab. Die Geschichte der erotischen Beziehung zwischen dem Jungen Michael Berg und der ehemaligen KZ-Wärterin Hanna

³ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992, S. 30.

⁴ „Kulturelle Identität ist entsprechend die reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur“, so Jan Assmann. Ebd., S. 134.

dient keinesfalls der kritischen Aufarbeitung der Vergangenheit, wie es in weiten Teilen der Nachkriegsliteratur üblich war.⁵ Im Gegenteil: Mit den sehr zeitgemäßen Themen des Analphabetismus und der Sexualität überführt der Roman die Schuldkultur, die die Nachkriegszeit bestimmt hat, in eine Schamkultur, indem er zeigt, wie sich Hanna zunächst ihres Analphabetismus schämt und erst dadurch immer tiefer in die Abgründe des nationalsozialistischen Regimes hineingerät. Ihre späte Alphabetisierung und der Selbstmord dienen nicht der Aufarbeitung ihrer Schuld, sondern der Aufhebung der Scham, die nicht das Leben der vernichteten Juden, sondern das ihre beschädigt hat. In einem ähnlichen narzisstischen Gefängnis ist Michael Berg gefangen, dem es ebenso wenig um Aufarbeitung der Geschichte, sondern einzig um das traurige Schicksal der einstigen Geliebten und die damit verbundene eigene Traumatisierung geht. Gerade der Schluss des Romans nimmt diese Dimension der Scham noch einmal auf. Michael Berg überweist das von Hanna hinterlassene Geld – sie hat sich im Gefängnis das Leben genommen – an die Jewish League against Illiteracy. „Ich bekam einen kurzen computergeschriebenen Brief, in dem die Jewish League Ms. Hanna Schmitz für ihre Spende dankt.“⁶ Im Mittelpunkt steht der ökonomische Aspekt der Schuld, zugleich aber die Lieblosigkeit eines mit dem Computer erstellten Schreibens, das nicht Hanna Schmitz, sondern die Jewish League against Illiteracy in einem seltsamen Licht erscheinen lässt. Dem Roman geht es nicht um Verarbeitung, sondern um die Abwehr der Erinnerung, die mit Schuld verbunden wäre. Umso erstaunlicher ist es, dass gerade diese Geschichte der Scham, in der eine ehemalige KZ-Wärterin zum Opfer stilisiert wird, zu den erfolgreichsten Texten des Jahres 1995 zählt.

Ein ganz anderes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Thema der Erinnerung an den Nationalsozialismus gibt Marcel Beyer in seinem Roman *Flughunde*. Im Mittelpunkt von Beyers Roman steht die Frage nach dem körperlichen Medium der Stimme und dessen Spuren in der Geschichte. Schon das erste Wort des Romans lautet: „Eine Stimme“.⁷ In Beyers Roman geht es vorrangig um Stimmen, um das Aufzeichnen der Stimme in einem neuen Mediensystem und um das Verlöschen von Stimmen in der Leere der Geschichte:

Beyers Roman ist eine Geschichte der Stimmen und eine Geschichte über Stimmen; er ist der ambitionöse Versuch, die vielfältigen Beziehungen von Sprechen und Denken, Körper und

5 Zur Frage nach der Auseinandersetzung mit dem Thema der Schuld in *Der Vorleser* vgl. Juliane Köster: *Der Vorleser. Interpretation*. München 2000, S. 63f.

6 Bernhard Schlink: *Der Vorleser*. Zürich 1995, S. 207.

7 Marcel Beyer: *Flughunde*. Frankfurt/M. 1995, S. 9.

Medium, Manipulation und Gewalt im Kontext faschistischer Herrschaft und Ideologie darzustellen,⁸

kommentiert Peter Bekes. Vor diesem Hintergrund hat die Forschung immer wieder darauf hingewiesen, dass das Aufschreibesystem des Tontechnikers Karnau, der zentralen Figur des Romans, postmodernen Medien- und Sprachtheorien entlehnt ist. Hubert Winkels notiert: „Wie an anderen Stellen auch folgt er dabei den Untersuchungen des Medientheoretikers Friedrich Kittler, ohne dabei allerdings zu dessen literarischem Zauberlehrling zu werden“.⁹ Und Bernd Künzig fügt dem hinzu:

Die Physiologie der Stimmkartographie ist mit Michel Foucaults Analyse einer modernen, bürgerlichen Wissenschaft verknüpft, deren Ziel es ist, einen neuen Begriff vom Subjekt zu errichten und dieses mit Hilfe der neuen Erkenntnisse zu kontrollieren.¹⁰

Es ist die postmodernen Theorien abgelesene Ambivalenz von Stimme und Schweigen, die Beyer Karnaus wissenschaftlichem Verfahren kritisch zugrunde legt. Aus seinem hybriden wissenschaftlichen Interesse heraus verstrickt sich Karnau immer tiefer in die Abgründe des Nationalsozialismus. Zunächst zeichnet er an der Front die Stimmen der Sterbenden auf, später scheut der auf den ersten Blick freundlich wirkende Mann auch nicht vor grausamen Experimenten an KZ-Häftlingen zurück. Karnau erscheint im Roman gerade durch seine Unauffälligkeit, die bald in ein pathologisches Bild umschlägt, als ein überzeugendes Paradigma der Unmenschlichkeit, die die nationalsozialistische Herrschaft kennzeichnete.

Wie Beyer zeigt, gehorcht Karnaus letztlich pathologisch zu wertendes Wissenschaftsinteresse – als Kind hatte er seine Stimme auf einer Tonbandaufzeichnung gehört und nicht erkannt; dieses frühe Ereignis der Persönlichkeitspaltung versucht er durch die Kartographie der Stimme zu verarbeiten – einer Dialektik von Allmachtsphantasie und realer Ohnmacht. Der Schluss des Romans verlässt überraschend die historische Ebene und wechselt in die Gegenwart. 1992 wird Karnau ausfindig gemacht, bevor er unerkant wieder verschwindet. In

8 Peter Bekes: ‚Ab diesem Punkt spricht niemand mehr.‘ Aspekte der Interpretation von Marcel Beyers Roman ‚Flughunde‘ im Unterricht. In: Der Deutschunterricht 51/4 (1999), S. 59–69, hier S. 60.

9 Hubert Winkels: Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und neue Medien. Köln 1997, S. 140.

10 Bernd Künzig: Schreie und Flüstern – Marcel Beyers Roman *Flughunde*. In: Andreas Erb (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen 1998, S. 122–153, hier S. 134.

seinen Erinnerungen an die letzten Tage im Führerbunker erlebt Karnau die eigene Ohnmacht noch einmal an der ihn belastenden Tatsache, dass er die Goebbels-Kinder im Bunker nicht schützen konnte. Im Rahmen postmoderner Medientheorien ein neues Bild auf die Geschichte des Nationalsozialismus geworfen zu haben, ohne dabei die Frage nach der Dimension persönlicher Schuld ausgeblendet zu haben, ist das Verdienst Marcel Beyers, der damit ästhetisch wie politisch einen ganz anderen Weg eingeschlagen hat als Bernhard Schlink in *Der Vorleser*.

Widerstand gegen die Zeit: Dieter Fortes *Der Junge mit den blutigen Schuhen*

Die Frage nach den Erinnerungsorten in der deutschsprachigen Literatur hat in den neunziger Jahren eine besondere Aktualität durch die von W. G. Sebald initiierte Debatte um *Luftkrieg und Literatur* erhalten. Sebald zufolge unterband der Luftkrieg „jegliche Rückerinnerung, richtete die Bevölkerung ausnahmslos auf die Zukunft aus und verpflichtete sie später zum Schweigen über das, was ihr widerfahren war.“¹¹ Sebald nutzt die Diagnose von dem Ausfall einer Erinnerungskultur des Krieges in Deutschland zudem, um in Anknüpfung an Walter Benjamin die Aufgabe einer „Naturgeschichte der Zerstörung“¹² zu formulieren, die einer anderen Erinnerungsarbeit stattgeben soll, der sich Sebalds eigene literarische Texte in immer neuen Anläufen verschreiben.

Sebalds Diagnose des Versagens der Literatur im Fall des Luftkriegs hat Dieter Forte heftig widersprochen. Forte macht nicht nur geltend, dass Sebald mehr oder weniger mutwillig wichtige Texte vernachlässige wie etwa Gert Ledigs *Vergeltung*, für Forte „das beste Buch über den Luftkrieg, Wort für Wort und Satz für Satz.“¹³ Forte beruft sich darüber hinaus auf die eigene Erfahrung, auf das Verstummen angesichts der Aufgabe, ein angemessenes Bild vom Schrecken des Krieges zu geben. „Ich kann es nicht mehr beschreiben. Ich kann nicht mehr darüber reden. Ich bin ein Kind des Krieges und lebe stumm mein vom Krieg

11 W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*. Mit einem Essay zu Alfred Andersch. Frankfurt/M. 2001, S. 16.

12 Ebd., S. 40.

13 Dieter Forte: Alles Vorherige war nur ein Umweg. In: Volker Hage (Hg.): *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt/M. 2003, S. 151–174, hier S. 160.

geprägtes Leben, denn auch meine Träume bestehen aus Kriegsszenen.“¹⁴ Forte bestätigt mit diesen Worten zwar Sebalds Diagnose, er gibt ihr aber ein anderes Fundament. Der Grund für das Schweigen ist für ihn nicht die kollektive Unmöglichkeit der kulturellen Erinnerung, sondern ein individuell erfahrenes Trauma. Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass Forte gerade mit seiner Trilogie *Das Haus auf meinen Schultern*, in deren Mitte der 1995 veröffentlichte Teil *Der Junge mit den blutigen Schuhen* steht, dieses Trauma zum Gegenstand der literarischen Darstellung gemacht hat.¹⁵

Dass im Mittelpunkt der gesamten Trilogie das Thema der Erinnerung steht, zeigt schon der 1992 erschienene erste Teil *Das Muster*. Forte bindet das Thema der Erinnerung an eine doppelte Familiengeschichte, die zum Ende des Romans durch eine Hochzeit zusammengeführt wird.¹⁶ Während die Fontanas, Seidenweber aus Italien, für ein aufklärerisches Weltbild im Zeichen des Fortschritts entstehen, das auf schriftliche Formen der Erinnerung vertraut, deren Symbol im Roman das seit Jahrhunderten geführte Musterbuch der Seidenweber ist, verkörpert die Familie Lukacz, polnische Bergbauern, ein zyklisches Erinnerungsmodell im Zeichen der Wiederholung, das im Wesentlichen auf einer mündlichen Tradition beruht. Beide Formen der Erinnerung treffen in dem Erzähler Paolo, dem Sohn der Fontanas und Lukacz, zusammen. Er verkörpert die Aufgabe, die im Zeichen des Fortschritts nach vorne gerichtete Erinnerung der Fontanas und die im Zeichen der Wiederholung nach hinten gerichtete Erinnerung der Familie Lukacz zu einer Synthese zu bringen, die retrospektiv den gesamten Erzählgegenstand und -verlauf des Romans bestimmt.

Im Mittelpunkt des zweiten Teils der Trilogie steht das Thema, das Sebald so sehr in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vermisst hat: der Bombenkrieg der Alliierten gegen Deutschland. Allerdings sind es nicht die das kollektive Gedächtnis in Deutschland prägenden Erinnerungsorte Berlin oder Dresden, die zum Ausgangspunkt der Darstellung des Bombenkrieges werden, sondern das Düsseldorfer Stadtviertel Oberbilk, das unter den alliierten Angriffen fast zur Gänze verschwinden wird. Der Erzähler schildert es als eine republikanische

14 Dieter Forte: *Schweigen oder Sprechen*. Frankfurt/M. 2002, S. 71.

15 „Der mittlere Band bietet eine der eindringlichsten Darstellungen des Luftkrieges in der deutschen Literatur überhaupt“. Volker Hage: *Nach der Wende: der neue Blick zurück*. In: V. H. (Hg.): *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*. Frankfurt/M. 2003, S. 97–112, hier S. 105.

16 Zum Thema der Erinnerung bei Forte vgl. Meike Herrmann: *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg 2009. Sie sieht den Roman „zwischen autobiographischer Erinnerung des Autors und der Vermittlung geschichtlichen Wissens“ (ebd., S. 179).

Idylle. Straßenmusiker bevölkern das Quartier, Arbeiter durchqueren die Hinterhöfe, um die Stechuhr zu umgehen, unterschiedlichste Nationalitäten finden hier eine Heimat.¹⁷ Die Darstellung Oberbilkis gehorcht einer retrospektiven Idealisierung, die das „natürliche Chaos des Quartiers“¹⁸ rühmt:

Dieser kleine Kosmos mit seinen Anziehungs- und Abstoßungskräften, dieses Chaos, das wie ein dichtgeknüpftes Netz alle erhielt, beschützte und ernährte, auch die, die schon lange keine Arbeit mehr hatten oder niemals eine fanden, auch die, die alt oder krank waren, war für alle, die darin lebten, ein Königreich, in dem jeder König war.¹⁹

Das Chaos, das der Text herausstellt, entspricht in der idealisierenden Darstellung Fortes einer natürlichen, jederzeit wandelbaren Ordnung, die nur für die wirklich durchsichtig wird, die das Viertel selbst bewohnen. Das Aufkommen des Nationalsozialismus wird dieser Idylle ein jähes Ende bereiten.

Im Zentrum des Erinnerungsortes Oberbilk steht der Volksgarten. Auch im Falle der erinnernden Darstellung des Volksgartens leitet den Erzähler eine Idealisierung der Vergangenheit. Der Volksgarten ist ihm buchstäblich ein Paradies. Aber nicht anders als in der biblischen Vorlage droht die Vertreibung. Sie ist von Anfang an spürbar durch die symbolische Präsenz des Todes. Der Volksgarten, der später zu einem Konzentrationslager umfunktioniert wird, grenzt an den Friedhof. So verknüpft sich die Erinnerungsarbeit des Romans von Beginn an mit dem Totengedenken. Der erste Anlass für die Engführung von Erinnerung und Totengedenken ist der plötzliche Tod der Schwester Marija. Das Gedächtnis an die früh verstorbene Schwester wird für den Erzähler zu einem Initiationserlebnis. Ihr Tod markiert einen Ursprungspunkt, von dem das Erzählen des gesamten Romans seinen Ausgang nimmt:

[J]etzt war sie der Anfang aller Geschichten, nun ging es von ihrem Tod über die in den letzten Jahren Verstorbenen zu den alten Toten der Familie, hundert Generationen waren wie ein Tag, und der Junge lernte, daß die Geschichte rückwärts läuft, daß nur das Vergangene wirklich ist.²⁰

17 Vor diesem Hintergrund hat Klaus-Michael Bogdal die Thematik des Romans über die der Erinnerung erweitert. „Man sollte nicht aus den Augen verlieren, dass Forte ein Migrantenepos erzählt.“ Klaus-Michael Bogdal: Erhofftes Wiedersehen. Dieter Fortes Romantrilogie *Das Haus auf meinen Schultern*. In: Günter Helmes et al. (Hg.): *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*. Tübingen 2002, S. 305–318, hier S. 317.

18 Dieter Forte: *Das Haus auf meinen Schultern*. Frankfurt/M. 1999, S. 344.

19 Ebd., S. 345.

20 Ebd., S. 365.

Die Erinnerungsarbeit, die den Roman bestimmt, enthüllt sich als ein orphischer Durchgang durch die Geschichte, der ganz vom Tod geprägt ist.²¹ Die Allgegenwart des Todes, die vor allem das mütterliche Gedächtnis der Familie Lukacz leitet, findet aber auch in der lebenszugewandten Familie der Fontanas ihren Ort. Der Großvater Gustav nimmt den Tod Marijas in das Musterbuch der Familie auf. Der Akt des Einschreibens, den Gustav in den Kontext einer Metaphysik der universellen Todesverfallenheit des Menschen stellt, erscheint so als Vorbild für die Erinnerungsarbeit, die auch den Erzähler leitet: „[D]as Erzählen brachte ihn in die Nähe der Toten“,²² heißt es knapp und prägnant. Erzählen und Erinnern finden im Zeichen des Totengedenkens zu einer Synthese, die den gesamten Verlauf des Romans bestimmt.

Das Thema der Erinnerung, das der Roman anhand der Familiengeschichte der Lukacz' und Fontanas einführt, findet seine Fortführung in der Darstellung des Bombenkrieges, der den zweiten Teil des Romans bestimmt. Die Apokalypse der Bombardierung hat zugleich unmittelbare Auswirkungen auf die Sprache des Erzählers. Auf die Bombardierung reagiert er mit einem umfassenden Verlust der Sprachfähigkeit. „Der Junge konnte nicht mehr sprechen, er brachte keine Sätze über die Lippen, auch einzelne Worte nicht, der Junge stotterte, er verlor seine Sprache, wurde stumm und sprach lange nicht mehr.“²³ Die Aphasie des Jungen entspricht der traumatischen Erfahrung der Zerstörung seiner Welt. Wo sich das natürliche Chaos des Quartiers auflöst, da verliert der Erzähler auch die Fähigkeit, sich sprachlich in der Welt zurechtzufinden. Die Erinnerungsarbeit, die der Roman vorführt, erscheint so als Resultat der Zerstörung, von der der Text Zeugnis ablegt, zugleich aber als später Widerstand gegen den Tod. Die konkreten Erinnerungsorte, die der Roman aufruft, sind sämtlich Toten gewidmet: „Varnas Loch, Odysseus' Mauer, Quieters Graben, Lefahrts Todesstraße, Opa Winters Luftschacht“²⁴ stehen für die Opfer der Nationalsozialisten ebenso wie der Tod des eigenen Bruders während der Evakuierung der Mutter und ihrer Kinder nach Süddeutschland. In einer tendenziell allegorischen Darstellung finden sich die Verstorbenen so zu einem Totentanz zusammen, der Bilder des Krieges im Zeichen barocker Verheerung aufruft.²⁵ Aber auch das Weiterleben ist beschädigt.

21 „Der Junge' des Romans wird zum Orpheus, der unfreiwillig und ohne Sehnsucht nach dem verlorenen Glück in ein Inferno geführt wird.“ Bogdal: Erhofftes Wiedersehen, S. 315.

22 Forte: Haus auf meinen Schultern, S. 428.

23 Ebd., S. 462.

24 Ebd., S. 513.

25 Vom „Totentanz des Lebens“ und der damit verbundenen „karnevalesken Komik“ spricht Wolf Wuchterpfennig: Dieter Fortes Todesbegegnung und autobiographisches Schreiben. In: Christoph Parry, Edgar Platen (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen

Dass sich die Zerstörung, die der Roman schildert, auch auf die Überlebenden überträgt, zeigt sich an der Lungenkrankheit des Erzählers. Der Satz „Dem Jungen fiel das Atmen schwer“²⁶ durchzieht den Roman wie ein Leitmotiv. Der Atem des Erzählers steht so in doppelter Weise für die auf den Körper ausgreifende Zerstörung des Krieges sowie für die Erinnerungsarbeit ein, die sich gegen den Tod stemmt, um das Leben zu sichern.

Dass der Roman in der Darstellung des Krieges und seiner Folgen immer wieder auf eine allegorische Bildlichkeit zurückgreift, die vor allem religiöse Motive aufnimmt, zeigt der Schluss, der ganz vom Topos der Pilgerfahrt bestimmt ist. Nach der wiederholten Evakuierung nach Süddeutschland, wo sich die Familie nicht zurechtfindet, tritt die Mutter mit ihrem verbliebenen Sohn die Heimreise ins zerstörte Düsseldorf an. Ihren Höhepunkt findet die dramatische Schilderung in der Allegorie des Lebensweges als Überwindung eines scheinbar unbezwingbaren Berges. Nur mit Hilfe der Mutter, die ihre letzten Habseligkeiten liegen lässt, um ihn zu retten, gelingt es dem Jungen, den Berg zu überwinden. Einmal auf der anderen Seite angekommen, kommt es am symbolträchtigen Datum des Heiligen Abends zum Wiedersehen mit dem Vater und den anderen Familienmitgliedern. Das Thema der Erinnerung an die Toten wie an den Krieg erweist sich so als Zentrum des Romans,²⁷ als ein Zentrum allerdings, das keineswegs von einem souveränen Erzähler beherrscht wird, der über der Zeit steht wie Thomas Manns auktorialer Erzähler in *Der Zauberberg*, sondern das selbst von der Zeit als universeller Bewegung der Zerstörung beherrscht wird. Die Erinnerungsarbeit des Romans ist nichts anderes als der Versuch, dieser Zerstörung einen Ort zu geben, sie zu bannen, um nicht länger von ihr heimgesucht zu werden.

Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München 2007, S. 218–229, hier S. 221. Jürgen Ritte hat ebenfalls das „Motiv des Totentanzes“ herausgestellt. Jürgen Ritte: Endspiele. Geschichte und Erinnerung bei Walter Kempowski, Dieter Forte und W. G. Sebald. Berlin 2009, S. 89. Dementsprechend könne man die bei Forte in Szene gesetzte „Ikonographie des Todes mittelalterlich nennen, barock oder expressionistisch“ (Ritte: Endspiele, S. 138).

26 Forte: *Haus auf meinen Schultern*, S. 514.

27 So stellt Eugenio Spedicato fest, dass es sich um „keine verkappte Memoirenliteratur, sondern anspruchsvolle Gedächtnisliteratur“ handle. Eugenio Spedicato: In der Zange von Geschichte und Gedächtnis. Dieter Fortes Romantrilogie *Das Haus auf meinen Schultern* (1999) als Epos des beschädigten Lebens. In: Weimarer Beiträge 57/3 (2011), S. 395–413, hier S. 396. Spedicato kommt daher zu dem Schluss: „Der eigentliche Protagonist der Trilogie ist das Gedächtnis selber“ (ebd., S. 403).

Mimesis an die Zeit: W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*

Obwohl beide Texte auch über das Erscheinungsjahr hinaus viel miteinander verbindet, gewinnt W. G. Sebald in *Die Ringe des Saturn* einen anderen Zugang zu Geschichte und Erinnerung als Dieter Forte. Dieter Forte hat in *Der Junge mit den blutigen Schuhen* einen heterodiegetischen Erzähler gleichsam als Schutz gegen die traumatische Erinnerung der Kindheit als neutrale Instanz aufgebaut.²⁸ Sebald geht einen anderen Weg. Er entscheidet sich von Beginn an für einen homodiegetischen Erzähler, obwohl nicht leicht zu entscheiden ist, ob dieser mit dem Autor selbst identisch ist.²⁹ Das Verwirrspiel um eine fiktive oder reale Autorposition zählt vielmehr zu den Strategien des Textes selbst. Zwar stehen bei Forte wie bei Sebald autobiographische Erfahrungen im Mittelpunkt. Sebalds fingierte Autobiographie aber stellt den Leser vor andere Probleme als Fortes autobiographisch inspirierter Roman. So ist nicht leicht zu entscheiden, welcher Gattungsform der Text überhaupt zugehört: Autobiographie, Reise-roman, Wallfahrt, Dokumentationsliteratur – so lauten die unterschiedlichen

28 Forte selbst vermerkt zu der autobiographischen Dimension seiner Romantrilogie: „Der Junge bin natürlich ich, aber es lagen fünfzig Jahre dazwischen, und aus diesem Zeitunterschied heraus, der ein Geschehen auch objektiviert, habe ich versucht, die Erinnerung neu zu beleben, das, was der Junge erlebt hat, gesehen hat, die Ängste des Jungen, da habe ich mich auch nicht geschont, da habe ich mich schon reinversetzt, da bin ich auch durchgebrochen.“ Forte: Alles Vorherige war nur ein Umweg, S. 152.

29 Mit der Frage nach der Autorposition Sebalds hat sich Michael Niehaus im Zeichen des Schiller'schen Begriffs des Sentimentalischen auseinandergesetzt. Niehaus spricht in diesem Zusammenhang von einer melancholischen Position des Erzählers, die sich zwischen Fiktion und Faktizität errichtet. „Die melancholische Position ist als eine – rhythmisierte – *Empfindungsweise* definiert, die über ein ‚Ich‘ im Text übertragen werden kann. Das Subjekt des ausgesagten Aussagevorganges macht sich als melancholische Position bemerkbar und verweist, insofern es sich als melancholische Position bemerkbar macht, letztlich auf ein Aussagesubjekt außerhalb des Textes. In einem Text, der weder bloße Fiktion sein will, noch einen expliziten Anspruch auf Faktizität erhebt, kann das Ich nur in einer zumindest latent melancholischen Position auftauchen.“ Michael Niehaus: W. G. Sebalds sentimentalische Dichtung. In: M. N., Claudia Öhlschläger (Hg.): W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei. Berlin 2006, S. 173–187, hier S. 182. Niehaus stellt daher zusammenfassend fest: „Insofern sich das textuelle ‚Ich‘ bei Sebald in der gleichsam reinen melancholischen Position befindet, erschließt es sich von der *Empfindungsweise* her, ohne zu einer *fiktionalen* Figur zu werden und ohne sich als eine *wirkliche* Figur *bezeichnen* zu können.“ Ebd., S. 183.

Angebote, die der Text an den Leser macht.³⁰ Dass die Fußreise mit dem identischen Anfangs- und Zielpunkt den Charakter einer Wallfahrt annimmt, hat die Forschung häufig hervorgehoben,³¹ ebenfalls das damit verbundene Thema der Melancholie, dem die „Leere“ entspricht, die der Erzähler zu Beginn hervorhebt.³² Sie wird noch unterstrichen und darüber hinaus in den Kontext des Pathologischen gestellt, wenn der Erzähler auf die der Rundreise folgende Einlieferung ins Spital und die späte Niederschrift seiner Erinnerungen verweist. Das Augenmerk richtet sich so von Anfang an auf den Zusammenhang von Erinnerungsarbeit im Zeichen der Schriftlichkeit sowie einer melancholischen Erfahrung der Leere, die für den Gang der Erzählung insofern von Bedeutung ist, als die eigentümliche Zeiterfahrung der Melancholie, wie Michael Theunissen gezeigt hat, auf einer Form der Zeiterfahrung beruht, in der die Vergangenheit die unumschränkte Herrschaft über die anderen Formen der Zeit übernimmt.³³ Was die offen zur Schau gestellte Melancholie des Erzählers betont, ist die Erfahrung einer Vergangenheit, die sich als unerlöste beständig in Gegenwart und Zukunft einschreibt. Im Unterschied zu Forte, der trauernd gegen das Trauma der eigenen Kindheitserfahrung anschreibt, bringt der Erzähler dieser melancholischen Erfahrung der Zeit keinen Widerstand entgegen.³⁴ Vielmehr räumt er ihr selbst die Herrschaft ein, die sie beansprucht, indem er ihre Arbeit übernimmt und weiterführt. Die *memoria*, die *Die Ringe des Saturn* schon in dem titelgebenden Verweis auf die Melancholie in Szene setzen, verfährt so in einem durchaus traditionellen Sinne als *mimesis* an die sich scheinbar ewig wiederholende Geschichte, als Transformation einer natürlichen in eine künstliche und künstlerische Bewegung mit dem Ziel der

30 Zur Poetik der Reise bei Sebald, zu der als Unterform auch die im Untertitel erwähnte Wallfahrt zählt, vgl. Markus Zisselsberger (Hg.): *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. Suffolk 2010.

31 Vgl. Tanja van Hoorn: Der ‚Engel der Geschichte‘ erzählt. W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Stefan Börmchen, Georg Mein (Hg.): *Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen*. München 2010, S. 221–234, zur Wallfahrt S. 226f. Van Hoorn spricht in diesem Zusammenhang von einer „inneren Pilgerschaft“ (ebd., S. 227).

32 Vgl. Anna Pieger: Melancholie als Reise- und Schreibbewegung. Zu W. G. Sebalds ‚Die Ringe des Saturn‘. In: *Castrum Peregrini. Zeitschrift für Kunst und Geistesgeschichte* 278 (2007), S. 46–64, die in dem Reismotiv eine Therapie gegen die Melancholie erblickt.

33 Vgl. Michael Theunissen: Melancholisches Leiden unter der Herrschaft der Zeit. In: M. T.: *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt/M. 1991, S. 218–284, hier S. 243f.

34 Auf die spezifische Erinnerungsarbeit Sebalds haben Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger hingewiesen. Ihnen zufolge stellt sich bei Sebald „die Frage nach der Gedächtnisfunktion von Literatur in einem sowohl literaturhistorischen wie politischen Rahmen“, wobei eine „sich katastrophisch gestaltende Menschheitsgeschichte“ und eine „melancholische Disposition“ zur Diskussion stehen. Michael Niehaus, Claudia Öhlschläger: Vorwort. In: M. N., C. Ö. (Hg.): *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin 2006, S. 7–11, hier S. 7.

Versöhnung mit ihr.³⁵ Das bestätigt auch der einleitende Hinweis des Erzählers, er glaube „auf ein steinernes Meer“³⁶ hinauszuschauen. Das Bild des steinernen Meeres, das auch Clemens Eich und Christoph Ransmayr in ihren 1995 erschienenen Romanen [→] *Das steinerne Meer* und *Morbus Kitahara* bemüht haben, steht bei Sebald anders als bei Eich oder Ransmayr nicht als geographischer Verweis für die österreichische Heimat ein, sondern für die umfassende Erfahrung einer versteinerten Zeit, die der melancholischen Erstarrung entspricht, in die der Erzähler unmittelbar nach seiner Reise fällt. Ob die *mimesis* an diese letztlich zerstörerische Erfahrung der Zeit das Glücksversprechen einhalten kann, das die Erzählung in ihrem erinnernden Gestus in Aussicht stellt, ist die Frage, die kritisch an *Die Ringe des Saturn* zu stellen ist.

In engem Zusammenhang mit der Melancholie erscheint in ähnlicher Weise wie bei Forte der Tod als der Dreh- und Angelpunkt der Erzählung. *Die Ringe des Saturn* beginnen mit Reflexionen des Erzählers über den Tod seiner Arbeitskollegen Michael Parkinson und Janine Rosalind Dakyns, nicht ohne mit dem Verweis auf Dürers berühmtes Bild, das Panofsky und Saxl ausführlich im Rahmen ihrer Studie zu Saturn und Melancholie besprochen haben, und den Totenschädel Thomas Brownes den Kontext der Melancholie gleich auf doppelte Weise aufzurufen. Damit wird zugleich deutlich, auf welche allegorischen Bildgebungsmittel der Erzähler in seiner Darstellung zurückgreift: auf eine barocke *cumulatio*, die in der Häufung der Gegenstände und Zitate eine Überdeterminiertheit der Verknüpfungen begründet, so dass mit Dürer und Browne über das vermittelnde Bild des Totenschädels zudem Shakespeares *Hamlet* als Urtext der Melancholie in den Blick rücken kann.³⁷ Der Text errichtet so ein dichtes Gewebe von intertextuellen Verweisen, die ganz im Sinne der im Titel angesprochenen Bewegung des Ringes um das leere Zentrum der melancholischen Todesversenkung kreisen, die Dürer, Browne und Hamlet miteinander verbinden.

Die Fixierung auf den Tod, von der der Text auf geradezu bildwütige Art und Weise Zeugnis ablegt, erfolgt allerdings nicht allein im Blick auf die in vielerlei

35 Theunissen beschreibt die *mimesis* an die Zeit als eine von drei Möglichkeiten, ihrer Herrschaft etwas entgegenzusetzen: „Es gibt, scheint mir, drei Formen von gelingendem Leben: erstens eine Herrschaft über die Zeit, die wir der Herrschaft der Zeit über uns abringen; zweitens Freiheit von der Zeit; drittens Versöhnung mit ihr oder Mimesis an sie.“ Michael Theunissen: Können wir in der Zeit glücklich sein? In: M. T.: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt/M. 1991, S. 37–88, hier S. 56. Theunissen setzt hinzu: „Herrschaft über die Zeit, Freiheit von der Zeit und Versöhnung mit ihr sind ebensowohl Formen des Glücks“ (ebd., S. 56).

36 Sebald: *Ringe des Saturn*, S. 13.

37 So spricht Bianca Theisen von „a baroque embrace of vast networks of hidden signification“, die den Text bestimme. B. Theisen: A Natural History of Destruction: W. G. Sebald's *The Rings of Saturn*. In: MLN 121 (2006), S. 563–581, hier S. 569.