

Carsten Rohde /  
Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hgg.)

# Die Unendlichkeit des Erzählens

Der Roman in der deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur seit 1989

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2013

Carsten Rohde /  
Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hgg.)

# Die Unendlichkeit des Erzählens

Der Roman in der deutschsprachigen  
Gegenwartsliteratur seit 1989

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2013

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
von der Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung.

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2013  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Umschlaggestaltung nach einer Idee von Carsten Rohde  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-977-4  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

## Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung .....	9
Carsten Rohde Unendlichkeit des Erzählens? Zum Roman um die Jahrtausendwende. Vorwort .....	11
POETIK UND ÄSTHETIK	
Moritz Baßler Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart .....	27
Christian Klein „Günter Grass, du hast unsere Literatur zerstört“. Jan Brandts Roman <i>Gegen die Welt</i> und die Poetik des Manischen Realismus .....	47
Stefan Neuhaus „Eine Legende, was sonst“. Metafiktion in Romanen seit der Jahrtausendwende (Schrott, Moers, Haas, Hoppe) .....	69
Carsten Rohde Die mimetische und poetische Linie im Roman der Gegenwart. Ein idealtypischer Beschreibungsversuch am Beispiel von Martin Mosebach .....	89
GATTUNGEN, THEMEN, MOTIVE	
Michael Rölcke Konstruierte Enge. Die Provinz als Weltmodell im deutschsprachigen Gegenwartsroman .....	113

Moritz Baßler

## Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens

Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart

Realistisches Erzählen ist in zweierlei Hinsicht unendlich: historisch und systematisch. Wenn im Folgenden von Realismus die Rede ist, dann ist der Gegenstand ein Textverfahren (und nicht etwa das Lacan'sche Reale oder irgendwelche Eigentlichkeitsreste oder -marker). Als realistisch werden, gut strukturalistisch, solche literarischen Texte bezeichnet, die dominant metonymisch verfahren, d.h. ihre Darstellungsebene mit Hilfe von Frames und Skripten konstruieren, die im kulturellen Archiv bereits fest verankert sind. Dies lässt den Rezipienten vergessen, dass das Dargestellte durch Zeichenkonstellationen auf der Textebene konstituiert wird – die Zeichen als solche kommen gar nicht in den Blick. Dieser naturalisierende Effekt funktioniert also ganz analog zu dem, was Roland Barthes als ‚Mythos‘ beschreibt (bekanntlich ein anderes Wort für Erzählung): Man befindet sich unmittelbar auf der Darstellungsebene, in der erzählten Welt des Romans (Diegese), deren Dinge, Personen, Räume etc. ihrer sprachlichen Darstellung als Wirklichkeit voranzugehen scheinen.<sup>1</sup>

Realistisches Erzählen als metonymisches Verfahren setzt dem Verstehen keinen Widerstand entgegen. „Die vermeintliche Wirklichkeitsnähe der Prosa ist ein Effekt ihrer [...] eingängigeren Machart“, schreibt Christoph Bode.<sup>2</sup> Das ergibt Texte, die schnell lesbar sind – nebenbei der einzige vernünftige Grund, weshalb man Texte des Poetischen Realismus, in denen es regelmäßig um so jugendfremde Dinge wie Verklärung und Entsagung geht, so gern als Schullektüre für die Mittelstufe einsetzt. Texte, die realistisch verfahren, belohnen eine Lektüre, die, mit Barthes, „direkt auf die Wendungen der Anekdote zu[steuert], sie betrachtet die Ausdehnung des Textes, sie

---

1 Vgl. Roland Barthes. *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen v. Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp, 2010.

2 Christoph Bode. *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988. S. 148.

ignoriert die Sprachspiele (wenn ich Jules Verne lese, komme ich sehr schnell voran)<sup>3</sup>. Womit auch gesagt ist: Realismus als Verfahren schließt Fantastik nicht aus, im Gegenteil: Gerade fantastische Texte wie Science-Fiction, Fantasy oder Horrorliteratur müssen realistisch erzählen, um ihre diegetischen Phänomene als intradiegetisch reale zu beglaubigen. Wir verfügen über den Frame VAMPIR oder das Skript BEGEGNUNG MIT AUSSERIRDISCHEN durchaus in derselben Weise wie über den Frame AUSCHWITZ oder das Skript ENTFÜHRUNG. Das Gegenteil des realistischen Textes ist demnach nicht der fantastische, sondern der emphatisch moderne Grenztext, der mit unseren kulturellen Frames und Skripten bricht, sie verunsichert – ein tendenziell metaphorisches Verfahren, das seine eigene Künstlichkeit jederzeit ausstellt und im Extremfall zu Prosatexturen an der Grenze zur Unverständlichkeit führt.

Die historischen Avantgarden waren bekanntlich angetreten, um mittels ihrer radikal neuen Verfahren unsere petrifizierte Sicht auf die Wirklichkeit zu erschüttern und diese von Grund auf neu zu erfinden. Dabei kamen regelmäßig mehr oder minder esoterische Vorstellungen einer von unserer Alltagswirklichkeit unterschiedenen, der Kunst zugänglichen Primärwirklichkeit oder Surrealität ins Spiel. Traditionell realistische Verfahren in unserem Sinne dagegen würden sich mit den überkommenen Verhältnissen naturalisierend abfinden, anstatt die poetischen Möglichkeiten von Kunst ästhetisch und politisch auszuschöpfen – dieser Vorwurf ist vielleicht die einzige Position, in der sich prägende Denker wie André Breton, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno und Roland Barthes einig waren. Realistische Verfahren, ebenso wie tonale Musik und gegenständliche Malerei, erschienen überdies auch dadurch verdächtig, dass sie sowohl von realsozialistischen und faschistischen Regimes gefordert als auch von der kapitalistischen, markt-orientierten Kulturindustrie gefördert wurden.

## II

Von heute aus gesehen wird man nun allerdings rundweg anerkennen müssen: Der Realismus hat gewonnen! Die Avantgarden haben sich überlebt, das realistische Schreiben aber geht ungebrochen weiter; genauer betrachtet

3 Roland Barthes. *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen v. Traugott König. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 19.

eigentlich sogar: ununterbrochen. Der kulturellen, kritischen und literaturwissenschaftlichen Valorisierung anti-realistischer Verfahren Mitte des 20. Jahrhunderts stand in der literarischen Praxis durchweg ein dominantes Leseverhalten entgegen, das die Verständlichkeit und Bewohnbarkeit realistischer Erzähltexte bevorzugt. Selbst in der Hochzeit der emphatischen Moderne, sagen wir zwischen 1910 und 1925, blieben die avantgardistischen Strömungen gegenüber dem bürgerlichen Lesepublikum von Autoren wie Thomas Mann, Emil Ludwig, Gustav Frenssen, Rudolf Herzog, Hermann Löns oder Hedwig Courths-Mahler quantitativ marginal. Darin unterscheidet sich die Literatur übrigens durchaus von der Bildenden Kunst.

Umso interessanter ist es zu sehen, dass sich realistisches Erzählen dennoch keineswegs von selbst versteht. Wo Realisten nach der emphatischen Moderne programmatisch werden, legen sie bis heute regelmäßig ein Bedürfnis an den Tag, sich zu rechtfertigen und komplementär dazu die avantgardistische Moderne in die Kritik zu nehmen. Am Beispiel von Bernhard Schlinks Invektiven gegen eine „experimentelle Literatur, [...] in der ich die Geschichte nicht erkenne und keine der Personen mag“ und von Daniel Kehlmanns Göttinger Poetik-Vorlesungen ließe sich dies in extenso darstellen.<sup>4</sup> Man könnte auch das sogenannte ‚Manifest für einen relevanten Realismus‘ heranziehen, das vier Autoren 2005 in der *Zeit* veröffentlichten: „Wir sind zu jung“, erklären dort der damals 50-jährige Matthias Politycki und Kollegen, „um unsere Erfahrung weiter in den stickigen Kathedralen einer selbstreferenziellen Literatur verglühen zu lassen“. Von „den Berührungängsten der Sprachartisten“ ist die Rede, und davon, dass „[n]iemand außer den mittleren Angestellten des Literaturbetriebes [...] eine in der x-ten Potenz geschwächte Avantgarde“ goutiere.<sup>5</sup> Gegen welche Gegenwartsautoren sich das 2005 überhaupt noch richten könnte, bleibt allerdings das Geheimnis der Verfasser. Denn auch Verleger, Juroren und Feuilleton des vielgeschmähten ‚Literaturbetriebes‘ bevorzugten spätestens seit der Debatte um das ‚Neue Erzählen‘ um 1990 herum einen verfilmbaren literarischen Qualitätsrealismus nach internationalem Vorbild – und die Leser ja sowieso.

4 Bernhard Schlink. *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes, 1995. S. 175f. Vgl. Moritz Baßler. „Populärer Realismus“. *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*. Hg. Roger Lüdeke. Bielefeld: Transcript, 2011. S. 91-103.

5 Martin R. Dean/Thomas Hettche/Matthias Politycki/Michael Schindhelm. „Was soll der Roman?“ *Die Zeit*, 23.6.2005.

Statt einer „in der x-ten Potenz geschwächten Avantgarde“ wäre also eher die x-te Wiederkehr eines realistischen Erzählens mit schlechtem Gewissen zu bestaunen.

### III

Im Folgenden soll dieses historische Perennieren des Realismus in wenigen Stationen und also notgedrungen skizzen-, ja thesenhaft nachgezeichnet und dann versucht werden, einige systematische Überlegungen daran anzuschließen. Schon der deutsche Realismus des 19. Jahrhunderts will um keinen Preis einfach Realismus sein, sondern erklärt sich – mit einer oxymoronischen Bezeichnung, die das Problem *in nuce* benennt – zum *Poetischen* Realismus. Bloße ‚naturalistische‘ Wiedergabe der Welt galt als undichterisch, den Mehrwert des Literarischen gegenüber Wissenschaft und Fotografie sollten Verfahren der Verklärung erbringen. Damit ist eine Darstellung gemeint, die, nach dem Muster Goethe'scher Symbolik, in der Wiedergabe des Wirklichen dessen Wesensgesetz durchscheinen lässt, im Metonymischen das Paradigmatische. Geppert, Ort und anderen semiotisch geschulten Realismus-Forschern zufolge scheitert der Poetische Realismus nun allerdings immer aufs Neue daran, den Metacode eines solchen Wesensgesetzes – bei Goethe war das noch die Natur – zu positivieren, gibt das Begehren danach jedoch nicht auf.<sup>6</sup> Es ist womöglich gerade die Unmöglichkeit, die moderne Wirklichkeit in gewünschter Weise stabil zu verklären, die die poetisch-realistische Erzählmaschine für ein halbes Jahrhundert erfolgreich am Laufen hält.

In den Texten der Jahrhundertwende geht dieses Einheitsbegehren verloren. Die *Décadence* wertet die Teile gegenüber dem Ganzen auf, das dadurch den Charakter des Organisch-Natürlichen verliert und zum Artefakt wird. Die Texturen des *Fin de Siècle* brechen mit realistischen Verfahren, während der Naturalismus die Partikularität seiner Fälle, die er durch Milieu und Vererbung bestimmt sieht, zunächst noch realistisch darstellt – bis das Partikulare auch hier, via Irrenprosa, Sekundenstil oder Dialekt, auch auf die sprachliche Konstitution von Welt durchschlägt. Perspektivische Weltsicht,

6 Vgl. Hans Vilmar Geppert. *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1994; Claus-Michael Ort. *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen: Niemeyer, 1998.

so die Einsicht, ist nicht zuletzt sprachlich begründet – die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.<sup>7</sup> Von hier führen die Fäden in die emphatische Moderne mit ihrer Umkehrung des Verhältnisses von Zeichen und Welt – „Kein Ding sei wo das Wort gebricht“.<sup>8</sup>

Daneben aber bleibt, wie bereits angedeutet, zum einen ein trivialer Poetischer Realismus als Unterhaltungsliteratur erfolgreich, etwa in den zunächst als Fortsetzungsromane in Zeitschriften gedruckten Werken von Eugenie Marlitt. Zum anderen bildet sich aus dem Naturalismus heraus die Tradition der Heimatkunst, die das Partikulare im Regionalen und Bäuerlich-Echten sucht und findet. In beiden Fällen reüssiert eine Literatur, die sich ausdrücklich nicht als große Dichtung, sondern als solide, ökonomisch erfolgreiche Schriftstellerei versteht. Gustav Frenssen etwa war ein Autor, den, wie Uwe Ketelsen schreibt, „bereits kritische Literaturhistoriker seiner Zeit eher mit der Marlitt als selbst mit Reuter, Groth oder Storm in Verbindung setzen wollten“.<sup>9</sup> Frenssen zählt sich denn um 1900, zur Zeit der Entstehung seines Erfolgsromans *Jörn Uhl* (1901), auch selbst noch nicht zu den „Künstlern und Genies“, er möchte explizit nicht als „Dichter“, sondern, man höre und staune, bloß als „Schriftsteller“ beurteilt werden, und schreibt an Bartels, den Heimatkunst-Papst, „daß der Ruf eines Rosegger oder Freitag oder Dickens mir viel begehrenswerter erscheint als der eines Kleist, Hebbel, Klaus Groth“.<sup>10</sup>

Wenn das bereits eine defensive Haltung ist, so erfährt diese noch einmal eine Steigerung bei denjenigen, die in den 1920er Jahren zu gegenständlicher Malerei und realistischen Schreibweisen zurückkehren, etwa in den Schriften

7 Vgl. Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963. S. 89 (5.6): „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“

8 Stefan George. „Das Wort“. *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden. München/Stuttgart: dtv/Klett-Cotta, 2000. Bd. 1, S. 467.

9 Uwe K. Ketelsen. „Frenssens Werk und die deutsche Literatur der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts. Zuordnungen, Parallelen, Abgrenzungen“. *Gustav Frenssen in seiner Zeit. Von der Massenideologie im Kaiserreich zur Massenideologie im NS-Staat*. Hg. Kay Dohnke/Dietrich Stein. Heide: Boyens, 1997. S. 152-181, hier S. 155. Ketelsen beruft sich hier auf Soergel und Bartels.

10 Gustav Frenssen an Adolf Bartels, 28.11.1898. Zit. n. Thomas Neumann. „Deine Ausführungen hättest Du Dir sparen können... Einige biographische Anmerkungen zum Verhältnis Adolf Bartels – Gustav Frenssen“. *Gustav Frenssen in seiner Zeit* (wie Anm. 9), S. 347-361, hier S. 349.

Franz Rohs, der unter dem Schlagwort „Magischer Realismus“ 1925 vielleicht als erster eine nach-expressionistische Ästhetik in Deutschland vorlegt (wobei allerdings die Neue Sachlichkeit davon noch nicht unterschieden wird). Roh weiß, die Kunst hatte „im Verlauf des Expressionismus ihre darstellende, imitative Bedeutung so viel als möglich abgeworfen, wobei das spezifisch Gegenständliche in Verdacht des Ungeistigen gekommen war“.<sup>11</sup> Weil aber die neue Kunst eine Rückkehr zum Gegenständlichen kennzeichnet – „Der Nachexpressionismus versucht [...], die Wirklichkeit *im Zusammenhange* ihrer Sichtbarkeit wieder einzusetzen. Elementare Freude der Wiedererkennung tritt aufs neue ins Spiel. Die Malerei wird wieder Spiegel des greifbaren Außen.“<sup>12</sup> –, weil es sich, mit anderen, aber immer noch Rohs Worten also um einen „neuen Realismus“<sup>13</sup> handelt, muss er etwas tun, was keinem Avantgardisten je in den Sinn gekommen wäre, er muss sich gegen den Vorwurf verwehren, schlicht reaktionär zu sein. „Die Reaktionäre“, so heißt es fast schon beschwörend, „glauben vergeblich, mit der neuen Kunst sei ihre Stunde gekommen. Bei näherem Zusehen nämlich findet sich, daß die neue Gegenstandswelt dem gewöhnlichen Begriffe des Realismus fremd bleibt.“<sup>14</sup> Daher ja auch seine spezifizierende Prägung „Magischer Realismus“. Allerdings gerät das Konzept schon auf dem Vorsatzblatt ins Schwanken, wo der Autor seinen eigenen Begriff mit den Worten desavouiert: „Auf den Titel ‚Magischer Realismus‘ legen wir keinen besonderen Wert“ – das Kind müsse nur eben einen Namen haben, und unter „surrealisme“ verstehe man ja leider „vorläufig etwas anderes“.<sup>15</sup>

Ist das nicht unglaublich? Hier haben wir es mit einer frühen Selbstreflexion der ersten nach-emphatischen Kunstströmung des 20. Jahrhunderts zu tun, und siehe da – sie hat ein schlechtes Gewissen! Und zwar, weil sie realistisch verfährt und daher, das weiß sie selbst, nicht revolutionär sondern konservativ-„verarbeitend“, wenn nicht gar – in einem rein ästhetischen Sinne, versteht sich – reaktionär ist.

11 Franz Roh. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925. S. 27.

12 Ebd. – Zu jedem der hier genannten Elemente könnte man etwa in der Programmatik Carl Einsteins den radikalen Gegenentwurf finden; entscheidend für die „Revolt“ der Avantgarde ist die absolute Zusammenhanglosigkeit des Neuen (vgl. C.E. „Revolt“. *Die Aktion* 2 (1912): Sp. 1093f.).

13 Roh. *Nach-Expressionismus* (wie Anm. 11), S. 27.

14 Ebd., S. 25.

15 Ebd., S. 23.

Das gleiche Phänomen formuliert Kurt Pinthus dann einige Jahre später etwas positiver unter dem Stichwort „Männliche Literatur“. Während

der Jüngling des Expressionismus durch aufgerissenes Gefühl, aufreißendes Wort, zukunftszerreißende Idee wirkte, Wirklichkeit, Natur und Kosmos sprengte, um aus dem Geist eine neue Welt zu schaffen, – bemüht sich die gegenwärtige Literatur, Dinge, Ereignisse und Empfindungen mit kurzem, scharfen Blick und Wort zu fassen, begnügt sich der Mann mit der klaren, oft handwerklichen Tat, mit realer Wirkung im kleinen Bezirk. [...] das Greifbare, Bescheidene, Wirkliche wird gesucht, das Gegebene wird hergenommen [...]. Die Erscheinungen der Realität werden nicht übersteigert oder zur Explosion gebracht, sondern beim rechten Namen genannt.<sup>16</sup>

Schon in der Wortwahl wird hier das Revolutionäre präsent gehalten, solange nämlich vom Expressionismus die Rede ist, während die Attribute der hier nun so genannten Neuen Sachlichkeit, entgegen der Textintention, doch denkbar bieder ausfallen: Handwerk, das Bescheidene, das Greifbare – man nimmt es zwar zäh und sportlich (Pinthus schätzt, wie Brecht, den Boxer), aber man nimmt es eben vor allem hin als „das Gegebene“.

Man vergleiche z.B. die ersten Sätze von Einsteins *Bebuquin* (1909/12) mit denen eines frühen neusachlichen Textes, *Hotel Savoy* (1924) von Joseph Roth: „Die Scherben eines gläsernen, gelben Lampions klirrten auf die Stimme eines Frauenzimmers: wollen Sie den Geist Ihrer Mutter sehen? Das haltlose Licht tropfte auf die zartmarkierte Glatze eines jungen Mannes, der ängstlich abbog, um allen Überlegungen über die Zusammensetzung seiner Person vorzubeugen.“<sup>17</sup> – „Ich komme um zehn Uhr vormittags im Hotel Savoy an. Ich war entschlossen, ein paar Tage oder eine Woche auszuruhen. In dieser Stadt leben meine Verwandten – meine Eltern waren russische Juden.“<sup>18</sup>

Man kommt nicht umhin, festzustellen: Das Projekt der emphatischen Moderne ist im späteren Text aufgegeben, die Marquise geht wieder

16 Kurt Pinthus. „Männliche Literatur“. *Das Tagebuch* 10 (1929): Nr. 1, S. 903-911.

17 Carl Einstein. „Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders“. *Werke*. Bd. 1: 1908-1918. Hg. Rolf-Peter Baacke. Berlin: Medusa, 1980. S. 73-114, hier S. 73.

18 Joseph Roth. *Hotel Savoy*. Ein Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989. S. 7.

problemlos um fünf Uhr aus<sup>19</sup>, die Zusammensetzung der Person ist, wie die der Welt insgesamt, in der Neuen Sachlichkeit kein Problem mehr, zumindest keines der Textur. Dabei stoßen wir auf ein weiteres Problem: Der Vektor ins Reaktionäre, der das realistische Verfahren nach dem Durchgang durch die historischen Avantgarden zwielichtig erscheinen lässt, ist in den Zwanzigern nämlich nicht allein auf der Zeitachse anzusiedeln (also etwa zurückweisend zum Naturalismus und Poetischen Realismus), sondern auch auf anderen Achsen. Viel diskutiert ist die Schnittstelle zum Journalismus, auch zur politisch konservativen Heimatliteratur ist Abgrenzung nötig, vor allem aber, und das ist nun wirklich neu, auf einer Achse zwischen Hoch- und reiner Unterhaltungsliteratur. Es besteht, mit anderen Worten, Verwechslungsgefahr mit einer Erzählprosa, die man vielleicht als Populären Realismus bezeichnen könnte. Der Poetische Realismus hatte mit der Marlitt erstmals eine solche Literatur hervorgebracht, die ein Massenpublikum begeistert und im 20. Jahrhundert, unberührt von den Entwicklungen der Avantgarden, weiter reüssiert: „Frau Herta Rodeck, die Witwe eines Justizrates, saß in ihrem hübschen, behaglichen Wohnzimmer am Hohenzollern-damm in Berlin und hatte eine feine Handarbeit in den Händen.“<sup>20</sup> Auch das ist Literatur der 1920er Jahre, Hedwig Courths-Mahlers *Die Inselprinzessin* (1928). Die massenhaft erfolgreiche Autorin darf ihr handwerkliches Produktionsethos immerhin in Wedderkops *Querschnitt* vorstellen – allein siebzehn Mal kommt in ihrem kurzen Text das Wort „Arbeit“ mit seinen Ableitungen vor.<sup>21</sup> Kolleginnen wie Vicki Baum ist die Nähe zu dieser Literatur durchaus bewusst, wie schon am Untertitel von *Menschen im Hotel* zu erkennen ist: *Ein Kolportageroman mit Hintergründen*. Baum publiziert ihre Texte schon seit 1919, ihr zweites Buch etwa, *Der Eingang zur Bühne*, erschien 1920 als gelber Ullstein-Roman, und noch in den 1950er Jahren erscheinen Unterhaltungsromane von ihr (z.B. *Vor Rehen wird gewarnt*, 1951), ohne dass sich stilistisch groß etwas ändern würde. Andere, die wir als typische Vertreter der 1920er-Jahre-Sachlichkeit kennen, wie Egon Erwin

19 Vgl. André Breton. *Die Manifeste des Surrealismus*. Deutsch v. Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1977. S. 13. Breton bezieht sich hier auf Paul Valéry.

20 Hedwig Courths-Mahler. *Die Inselprinzessin/Die Aßmanns*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe, 2007, S. 32f.

21 Hedwig Courths-Mahler. „Mein System“. *Der Querschnitt* 9 (1929): Nr. 2, S. 721.

Kisch, Kurt Tucholsky oder René Schickele, debütierten sogar noch deutlich früher. Auch ihre Prosa musste offenbar eine Weile darauf warten, dass sie in den Blick einer zeitgenössischen programmatischen Poetik geriet, die diese Art von realistischer Textur wieder für ernsthafte Literatur nahm. Anders gesagt: Was jahrelang schlicht Unterhaltungsliteratur, oder eben, bei Kisch, Journalismus gewesen war, hieß Mitte der 20er auf einmal Neue Sachlichkeit.

Parallel dazu entwickelt sich als konservative Variante der Magische Realismus der sogenannten naturmagischen Schule (Loerke, Lehmann, Langgässer, Horst Lange u.a.), der erneut hinter dem Wirklichen, vor allem hinter dem Nicht-Funktionalen der Natur, des Unkrauts und der Ruderalflächen, ein geheimes Wesentliches und Eigentliches behauptet. „Die Zeit ist nichts, das vor den Fenstern der Geistigen sich abspielt, Flieger, Telegraph und Gewerkschaft, wie Literaten uns verschiedentlich glauben machen wollten“, beginnt das Editorial der Zeitschrift *Die Kolonne* (1929). Die Unterscheidung zwischen einer falschen Wirklichkeit der Massen, der Öffentlichkeit (und natürlich der Neuen Sachlichkeit) und einer wahren Wirklichkeit, die nur dem Geistigen zugänglich, gelegentlich auch religiös konnotiert ist, bleibt bis heute eine erfolgreiche Grundfigur literarischen Selbstverständnisses. Gern verbindet sie sich mit anti-liberalen, anti-demokratischen und anti-kommerziellen Affekten, ohne dabei den automatischen Zugang zur eigenen Textwelt unnötig zu erschweren.

1933 wird aus ideologischen Gründen die jüdische und die linke, aus ästhetischen Gründen aber vor allem die ohnehin überlebte Avantgarde-literatur verbrannt. Die generelle Abneigung totalitärer Ideologien gegen nicht-realistische Texturen richtet sich speziell gegen deren Eigengesetzlichkeit und Autonomieverständnis, im Gegensatz zu den gängigen Frames und Codes erscheint ihre Unverständlichkeit als semiotisch schwer kontrollierbar. Was die vier aktuellen Varianten realistischer Verfahren angeht, erfolgt hier jedoch kein wirklicher Einschnitt: Die Heimatkunst steigt für zwölf Jahre zur nationalen Höhenkammliteratur auf (auch Frenssen hält sich inzwischen für einen großen Nationaldichter), die Neue Sachlichkeit lebt im Exil weiter, der Magische Realismus bewährt sich in der Inneren Emigration und die Unterhaltungsliteratur ist ohnehin von keinem Regime aufzuhalten. Und nach 1945 tritt die Heimatkunst wieder ins provinzielle Glied zurück, der Magische Realismus bewährt sich als Haltung der intellektuellen Reserve auch gegenüber dem kapitalistischen und sozialistischen Wiederaufbau, neu bereichern die amerikanischen und existenzialistischen Vorbilder, Hemingway und Camus, den Kanon realistischer Schreibweisen.



## IV

Nun hat man argumentiert, dass zumindest die ambitionierteren Werke seit den 1920er Jahren trotz ihres realistischen Verfahrens durchaus durch die ästhetische Moderne hindurchgegangen sind – in der Tat stellen Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder Langgässers *Gang durch das Ried* ja nicht einfach eine Rückkehr zu einem alten, naiven Realismus dar. Für dieses Phänomen steht das Begriffsangebot einer ‚synthetischen Moderne‘ im Raum. Sie leiste, so Gustav Frank und Stefan Scherer, die ‚Synthese von komplexer Modernität und Ordnungsstiftung‘ mittels traditioneller Verfahren. In Formen ‚gebremster Modernität‘ mache ein solcher ‚komplexer Realismus der Moderne‘ die Konsequenzen der Modernisierung erträglich.<sup>22</sup> Nun ist nicht zu bestreiten, dass damit auf der phänomenologischen Ebene Treffendes zur Kohärenz der Hochliteratur zwischen 1925 und 1955 beobachtet ist, es bleibt jedoch ein grundsätzliches Problem bestehen: das literarische Zeichenverhältnis. Entweder geht, wie in der emphatischen Moderne, die textuelle Konstitution der Welt voraus, oder die „Erscheinungen der Realität“ liegen immer schon vor und müssen vom literarischen Text nurmehr „beim rechten Namen genannt“ oder „im Spiegel des greifbaren Außen“ zur Kenntlichkeit verfremdet werden. Auf der basalen Ebene des Zeichenverhältnisses sind radikale Moderne und Realismus, wie mir scheint, nicht synthetisierbar.

Das zeigt auch die deutsch-französische Debatte um den „Schriftsteller vor der Realität“ Mitte der 1950er Jahre, an der sich u.a. Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, aber auch Walter Höllerer und Günter Eich beteiligen. Eich beharrt hier auf der modernistischen Position, indem er von Literatur die Erst-‚Definition‘ bislang unbekannter Wirklichkeit fordert – also das Gegenteil eines realistischen Rückgriffs auf bekannte kulturelle Codes: „Alle hier vorgebrachten Ansichten“, hält Eich lakonisch den Kollegen vor, „setzen voraus, daß wir wissen, was Wirklichkeit ist“. Die Gattung, die dem entsprechende, sei der Roman, und dem setzt Eich emphatisch das Gedicht und damit „die Entscheidung“ entgegen, „die Welt als Sprache zu sehen“: „Was davor liegt, mag psychologisch, soziologisch, politisch oder wie immer interessant sein, und ich werde mich gern davon unterhalten lassen, es bewundern und

22 Vgl. Gustav Frank/Stefan Scherer. „Komplexer Realismus in der Synthetischen Moderne: Hermann Broch – Rudolf Borchardt“. *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hg. Sabine Kyora/Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. S. 111-122.

mich daran erfreuen – notwendig aber ist es mir nicht. Notwendig ist mir allein das Gedicht.“<sup>23</sup> Gegen solche emphatischen Positionen richten sich dann immer wieder Wellen realistischer Poetik, etwa Dieter Wellershoffs Neuer oder Kölner Realismus der 1960er Jahre (ein wichtiger Einfluss auch für Rolf Dieter Brinkmann), mit Invektiven, Manifesten und Argumenten, die sich vom Neuen Erzählen um 1990 bis hin zu Daniel Kehlmanns magischem und Polityckis ‚relevantem Realismus‘ doch sehr ähneln. Sie alle setzen eine Hinwendung zu Inhaltlichkeit, Welthaltigkeit und Lesbarkeit (Geschichte erkennen, Personen mögen, moralisch Position beziehen) der „Herstellung gegenstandsentlasteter Textmuster“ entgegen.<sup>24</sup> Ein gewisses Pathos der Referentialität ist dabei nicht zu überhören.

## V

Nun treten in den 1960ern zwei neue Positionen auf den Plan, die sich zumindest auf den ersten Blick ebenfalls in unser Spektrum einfügen: Pop und Postmoderne. In der Bildenden Kunst bedeutet Pop Art nach dem Abstrakten Expressionismus ja auch eine Rückkehr zu gegenständlicher Malerei. Mario Amaya nennt seine Pop Art-Monographie von 1965 im Untertitel „A Survey of the New Super-Realism“. Auch der postmoderne Roman ist, wie sich am Beispiel des Anfangs von Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* durchdeklinieren ließe<sup>25</sup>, auf der Oberfläche realistisch erzählt. Leslie Fiedlers seminaler Vortrag *Cross the Border, Close the Gap* führt ja bekanntlich Popliteratur geradezu als die Literatur der Postmoderne ein. Anders als die Neuen Realisten rekurrieren Pop und Postmoderne allerdings ganz bewusst, zitierend und parodierend, auf eine Wirklichkeit, die immer schon vorcodiert ist – in der Werbung, in den Medien und in der Tradition. Wir

23 Günter Eich. *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. Bd. 4, S. 613f.

24 Dieter Wellershoff: „Neuer Realismus“. Zit. n. Eike H. Vollmuth. *Dieter Wellershoff – Romanproduktion und anthropologische Literaturtheorie. Zu den Romanen „Ein schöner Tag“ und „Die Schattengrenze“*. München: Fink 1979, S. 22f.

25 Vgl. Moritz Baßler. „Moderne und Postmoderne. Über die Verdrängung der Kulturindustrie und die Rückkehr des Realismus als Phantastik“. *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Hg. Sabina Becker/Helmuth Kiesel. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, S. 435-450.

haben hier demnach ein drittes Zeichenverhältnis vorliegen: Wie die literarische Moderne behauptet die Postmoderne die Vorgängigkeit des Zeichens vor der Welt, aber anders als die Avantgarden glaubt sie nicht mehr, erste Worte sprechen und radikale neue Definitionen finden zu können. Die Welt, gerade wenn man sich entscheidet, sie als Sprache zu sehen, ist Funktion des Immer-schon-Geschriebenen. Darin unterscheidet sich die Postmoderne aber eben auch signifikant von jeder Art von Neuem Realismus, der glaubt oder vorgibt, die Welt einfach so normalsprachlich erfassen und wiedergeben zu können. Weder Pop Art noch postmoderne Fiktion machen sich der quasi-mythischen Zeichenverschleierung zugunsten einer vermeintlich unmittelbaren Realität schuldig – im Gegenteil stellt ihr ‚Super-Realism‘ seine diskursive Bedingtheit, seine Zeichen- und Zitathaftigkeit immer aus. (Übrigens tut das auch der späte Günter Eich in seinen *Maulwürfen*.) Das Spiel mit Genres, das Pastiche, die diversen Formen der *blank parody* sind nur spezielle Ausprägungen dieses dritten Zeichenverhältnisses.

Postmoderne und Pop realisieren also, wenn man so will, eine synthetische Moderne unter den Bedingungen des Spätkapitalismus. Im postmodernen Roman wird das diskursive Material des 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt auch die von der Kunst lange verdrängte Konsum- und Massenkultur, zum Gegenstand und Material von Kunst. Dem entsprechen neue ästhetische Rezeptionsweisen, „new standards of beauty, and style and taste“<sup>26</sup>, die wir unter Begriffen wie Camp, Trash oder Kult bis heute noch eher unscharf zu erfassen in der Lage sind. Pop im engeren Sinne, realisiert vor allem in der Popmusik, leistet als eine neue, synchrone Form von Avantgarde darüber hinaus eine Art konstanten Re-Entry populärkultureller Eigenschaften und Versprechen in die Massenkultur. Indem Pop stets „gerade eben jetzt“<sup>27</sup> etwas Spezifisches gut findet, als ikonisches Zeichen hochhält und dies durch ein jugendliches Publikum über den Markt auch noch jederzeit beglaubigen kann, wird er zum dominanten Modus und Motor unserer Kultur seit den 1960er Jahren.

26 Susan Sontag. „On Culture and the New Sensibility“. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Eyre & Spottiswoode, 1967. S. 293-304, hier S. 301.

27 Vgl. Eckhard Schumacher. *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

## VI

Weshalb und wozu diese – vermeintlich – idiosynkratische Version einer Literaturgeschichte der Moderne? Sind wir damit nicht durch? Wo bleibt die Perspektive auf eine Post-Postmoderne? Ich kann ehrlich gesagt noch keine „zentralen Prinzipien und Formen einer zeitgenössischen Romanpoetologie“<sup>28</sup> erkennen, in denen sich die Überwindung jener Konstellation andeutet, die in der eben erfolgten kleinen Geschichtserzählung nachgezeichnet wurde. Wir befinden uns offenbar noch immer im Dispositiv der literarischen Moderne, und die in ihr realisierten drei basalen Optionen literarischer Figuration stehen uns inzwischen in Form eines synchronen Tableaus – also im Modus der Postmoderne – zur Verfügung (die Figur der Überwindung durch Historischwerden wäre dagegen klassisch modern gedacht). Sie konkurrieren miteinander unter Marktbedingungen.

Am wenigsten Konjunktur hat unter den dreien derzeit vermutlich die avantgardistische Option, durch einen radikal neuen Zeichengebrauch die Wirklichkeit radikal konstruktivistisch zu verändern, eine Kunst des Ganz Anderen, des Risses; die Revolution, politisch gesprochen. Dagegen hat sich, wie gesagt, die realistische Option als Dominante bürgerlicher Gegenwartsliteratur durchgesetzt. Wie ihr theoretisches Gegenstück, die Hermeneutik, tut sie immer aufs Neue und mit wechselnden Reflexionsniveaus so, also ob die Wirklichkeit, ihre Diegese, das Natürlichste von der Welt wäre und deshalb auch mit unseren normalen Frames und Skripten erzählt und verstanden werden könnte, ohne sich groß zu verkünsteln. Keine Experimente! Das macht sie verständlich und damit verkäuflich und lässt zugleich alle Optionen für bürgerliche Distinktion und Kulturteilhabe offen. Das Spektrum realistischen Erzählens ist inzwischen reich und breit gefächert, von den Selbstverständigungs- und Ich-Texten zur High Fantasy, von der trivialhistorischen *Wanderbure* zum Familienroman, von der neo-religiösen Wahrheitssuche zum populären Magischen Realismus usw. Der Vorwurf, sich hier jeweils mit der ‚naivsten bildpolitischen Variante‘, eben der realistischen, zufriedenzugeben, bleibt freilich im Raum.

Die intelligentere Alternative dazu bleibt denn also vielleicht doch die, die man gemeinhin als postmoderne bezeichnet. Auch hier werden lesbare Texte produziert, aber eben im Bewusstsein der unhintergehbaren eigenen Zitathaftigkeit, was ja nur bedeutet: im Bewusstsein der eigenen Textualität,

28 Vgl. Tagungsankündigung bzw. im vorliegenden Band: Rohde. Vorwort, S. 12.

verstanden als ‚Gewebe von Zitaten‘. Die Forschung ist sich längst einig, dass bereits die ästhetische Moderne diese Züge ausgeprägt hatte, lange vor der entsprechenden Theorie dazu. Postmoderne wird von konservativer Seite oft mit Beliebigkeit, Spiel und mangelndem Ernst assoziiert; aber auch hier ist inzwischen ein breites Spektrum von Schreibweisen entstanden, von den produktiven Genre-Pastiches Pynchons, Danielewskis oder Wolf Haas‘ über die paralogischen Geschichtskonstruktionen Tarantinos oder Krachts bis hin zum Schreiben „nach den Medien“, wie Hubert Winkels es fordert<sup>29</sup>; von der enzyklopädischen Pop-Sophistication über Punk-Attitüden bis zum Diskursroman usw. Nur weil sie kein authentisches Sinnzentrum behauptet, ist diese Literatur nicht zwangsläufig weniger welthaltig als die realistische. Wenn es hier, auch in der Theorie, eine Entwicklung gegeben hat, dann vielleicht die von einer Dekonstruktion, der es primär darum ging, falsche Authentizitäten zu entlarven, hin zu einer kulturpoetischen Dekonstruktion, zum kreativen Modus des kulturellen Spiels.

Derridas Ausführungen zur Struktur, Zeichen und Spiel in einem der Gründungstexte des Poststrukturalismus lassen sich, so scheint mir, produktiv auch auf das Feld literarischer Optionen beziehen, wie es bis heute vor uns liegt: Die postmoderne oder Pop-Option wäre dann charakterisiert durch die „Bejahung einer Welt aus Zeichen ohne Fehl, ohne Wahrheit, ohne Ursprung“, „die einer tätigen Deutung offen ist. Diese Bejahung bestimmt demnach das Nicht-Zentrum anders denn als Verlust des Zentrums. Sie spielt, ohne sich abzusichern.“ Unter Marktbedingungen stellt sich ja ohnedies relativ schnell heraus, welche Spielweisen auf Nachfrage stoßen und welche nicht. Der unendliche Realismus spielt dagegen „ein sicheres Spiel: dasjenige, das sich beschränkt auf die Substitution vorgegebener, existierender und präsenter Stücke“. Er „träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil.“<sup>30</sup> Ja, man muss sagen, qua Verfahren träumt der Realismus nicht nur davon, sondern behauptet immer wieder, tatsächlich über einen solchen natürlichen Wahrheitszugang zu verfügen, wenn nicht auf der Bedeutungsebene, dann doch

29 Vgl. Hubert Winkels. „Grenzgänger. Neue deutsche Pop-Literatur“. *Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995-2005*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005. S. 111-156.

30 Jacques Derrida. *Die Schrift und die Differenz*. Aus dem Französischen v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 441.

zumindest auf der Darstellungsebene. Das ist ja gerade das Problem: Der realistische Text weiß immer schon, was eine Person ist, eine Frau, ein russischer Priester, Schmerz, eine Entführung, ein Vernichtungslager. In einer unheimlich gewordenen Welt ohne verlässliches Sinnzentrum stützt er sich auf verlässliche Strukturen, und Strukturen, so Roland Barthes, sind per definitionem ‚bewohnbar‘.

## VII

Hier nähern wir uns nun, nach dem historischen Schnelldurchlauf, auch den systematischen Aspekten einer Unendlichkeit realistischen Erzählens. Die Genette'sche Narratologie geht ja noch davon aus, dass die Diegese, die erzählte Welt, eine Funktion der Erzählung selbst sei. Unter Marktbedingungen stellt sich das jedoch signifikant anders dar: Ist erst einmal eine interessante Diegese erfunden (etwa der Wilde Westen, Middle Earth, Wisteria Lane, Aventurien, Westeros oder Springfield, um nur einige zu nennen), dann steht sie für eine virtuell unendliche Zahl von Geschichten zur Verfügung und geht diesen voraus. Realistische Diegesen tendieren zur Serialität – und das gilt *a fortiori* für ihre postmodernen Ausprägungen. Indem hier Referentialität und metonymisches Erzählen tendenziell entkoppelt werden, können bewohnbare Welten auf dem Markt angeboten werden, deren Signifikanz nicht in der direkten oder metaphorischen Relation zu unserer Welt besteht, sondern allein in der Attraktivität ihrer Bewohnbarkeit. Im Medienkontinuum von der Romanserie über die Film- oder Fernsehserie zum Rollenspiel ohne und mit Computer bildet sich dabei ein neues Dispositiv aus, das man das ludische nennen könnte.

Eine Poetik der Gegenwart hätte sich dieser dritten Art von Texten theoretisierend anzunehmen. Sie verfährt realistisch insofern, als sie souverän über das kulturelle Wissen (um Frauen, Entführungen, Vernichtungslager etc.) verfügt, doch behandelt sie diese „Vulgata des Wissens“ (Barthes) stets als eine Funktion der Diskurse, der kulturellen Codes, kurz: des realistischen Archivs – als Spielmaterial eben. Es entfällt der Gestus, den Roland Barthes so treffend als „die empörte ‚Vorführung‘ der *Anrechte* des Realen auf die Sprache“<sup>31</sup> bezeichnet hat, und den wir von der älteren Literatur von Grass und Wolf bis Herta Müller, aber auch bei neokonservativen Autoren

31 Barthes. *Mythen des Alltags* (wie Anm. 1), S. 308.

wie, sagen wir, Martin Mosebach, Matthias Politycki oder Andreas Maier erkennen können. An die Stelle eines solchen ‚Realen‘ treten Angebote von Realitäten, von mehr oder minder artifiziellen Diegesen, die sich auf dem Markt bewähren müssen. Und das scheint mir die weniger triviale Option zu sein. Die Trivialität des Realismus zeigt sich ja nicht auf der Inhaltsebene, sondern liegt in seinem Verfahren. Wie man mit realistischer Schreibweise die Wirklichkeit von Gespenstern, Aliens oder Zombies behaupten kann, so kann man damit auch die Wirklichkeit von Sinn beschwören, von Geheimnis, Leiden und Tiefe – wie es eine nicht enden wollende Nachkriegsliteratur bis heute tut. Zu den Risiken von Pop und Postmoderne (wenn man das denn noch so nennen möchte) gehört dagegen, sich dem Trivialitätsverdacht auszusetzen, weil hier (auch) triviale Genres, Medien und Formen sowie Inhalte offen benutzt und ausgestellt werden. Dem Film verzeiht man diese Abkehr von hochkulturellen Formaten bezeichnender Weise eher als der Literatur, Tarantino eher als Kracht. Pop affirmiert zudem in Form des besagten Re-Entrys auch seine eigene Warenförmigkeit, was der bürgerlichen Nachfrage nach Authentizität zuwiderläuft. Gute und schlechte Literatur, das versteht sich von selbst, gibt es natürlich in allen drei Formen.

Die ludische Poetik führt somit auch eine bestimmte ästhetische Einstellung mit sich und erfordert eine spezifische Art von Lektüre – ein zweites Risiko von Texten dieser Art besteht einfach darin, *that people don't get it*. „Once you got Pop“, schrieb Andy Warhol, „you could never see a sign the same way again.“<sup>32</sup> Susan Sontag drückt es so aus, dass Camp alles in Anführungszeichen setzt („not a lamp, but a ‚lamp‘, not a woman, but a ‚woman‘“<sup>33</sup>). Das sind nicht die Anführungszeichen klassischer Ironie, eher sind es die Marker einer diskursiven Bedingtheit, die dann jeweils sehr unterschiedlich interpretiert und konnotiert sein kann – eine neue, post-avantgardistische Ästhetik der Ambiguität. Mit dieser bekommen die Hüter der öffentlichen Meinung gelegentlich ähnliche Probleme wie die Zensoren der totalitären Systeme mit der Ambiguität der emphatischen Moderne.

In diesem einen Punkt ist das zitierte Manifest zum ‚relevanten Realismus‘ dankenswert deutlich: „Die Forderung nach mehr Relevanz“, heißt es dort,

32 Andy Warhol/Pat Hackett. *POPism. The Warhol' 60s*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. S. 39f.

33 Susan Sontag. „Notes on ‚Camp‘“. *Against Interpretation and Other Essays* (wie Anm. 26). S. 275-292, hier S. 280.

leiten wir nicht nur aus unserem Alter ab, sondern auch aus dem Zustand einer ‚unheimlich‘ gewordenen Welt. Ihre Bewohnbarkeit beizubehalten und weiter zu erschließen ist die Aufgabe des Romans. Dies setzt voraus, dass der Schreibende eine erkennbare Position bezieht, die moralische Valeurs mit ästhetischen Mitteln beglaubigt.<sup>34</sup>

Dies tun postmoderne Texte nun in der Tat nicht. Moralische Valeurs sind ihnen genauso Funktionen des Diskurses wie andere Positionen auch. Deshalb beschleicht Rezipienten, die es nicht ‚getten‘, etwa bei Christian Kracht ein moralisches Unbehagen (wie Georg Diez im *Spiegel* oder jüngst, auf deutlich höherem Niveau, Jan Süselbeck anlässlich seines Romans *Imperium*<sup>35</sup>; man denke auch an Lars von Trier). Wer koloniale oder gar antisemitische Diskurse zum ästhetischen Spielmaterial macht, muss der nicht „der Türsteher der rechten Gedanken“ sein?<sup>36</sup> Dass diese ästhetischen Mittel womöglich überhaupt nicht die Funktion haben könnten, moralische Valeurs zu beglaubigen, dass sie vielmehr als ludische Paralogien fungieren, in Krachts neuem Roman überdies unter deutlich parodistischen Vorzeichen, diese Idee kommt solchen realistischen Lesern gar nicht.

Denn realistische Lektüren sind hermeneutische und damit tendenziell gläubige Lektüren, Lektüren, die um ein Sinnzentrum kreisen; und wir glauben dem realistischen Narrativ so gern, weil es uns erzählt, was wir ohnehin schon wissen: Nazis sind böse, Gauß war ein deutsches Genie, Russen sind grausam, aber auch tief gläubig und Wanderhuren hatten es im Mittelalter schwer. „Das Moralische versteht sich immer von selbst“<sup>37</sup>, könnte man mit Friedrich Theodor Vischers *Auch Einer*, einem Metaroman des Poetischen Realismus, bemerken. Postmoderne Paralogien dagegen können, so unterhaltsam sie bei Tarantino, bei Kracht oder in Joachim Lottmanns para-realer Autofiktion auch daherkommen, offenbar immer noch nachhaltig verstören, und sei es dadurch, dass sie die petrifizierten Wahrheiten, „die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken“<sup>38</sup>, immer

34 Dean u.a. Was soll der Roman (wie Anm. 5).

35 Jan Süselbeck. „Wollt ihr den totalen Kracht?“. *Jungle World*, 15.3.2012.

36 Vgl. Georg Diez. „Die Methode Kracht“. *Der Spiegel*, 13.2.2012.

37 Friedrich Theodor Vischer. *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*. Stuttgart/Leipzig: DVA, 1908, S. 33.

38 Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bde. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München u.a.: dtv/de Gruyter, 1988. Bd. 1, S. 880.

wieder neu dezentrieren, indem sie fiktive Wahrheiten schaffen, in deren Vergleich sich die faktualen jeweils neu bewähren müssen. Sie können aber auch die uns umgebende Kultur in ihrer diskursiven Komplexität erfassen und an ihr mitschreiben. So unterschiedliche Gegenwartsautoren wie Dietmar Dath, Wolf Haas, Wolfgang Herrndorf, Christian Kracht, Joachim Lottmann, Thomas Melle, Thomas Meinecke, René Pollesch, Leif Randt, Rocko Schamoni, Frank Schulz, Philipp Tingler und Oliver Uschmann, um mal etwas Farbe zu bekennen, sehe ich in diesem Sinne erfolgreich am Werk.

## VIII

„Der Romanautor“, behauptet Hans-Ulrich Treichel, „ist Realist, egal, welchen Stil er bevorzugt.“<sup>39</sup> In der Tat scheint es, als bleibe Erzählen als Kunst des Metonymischen auf ewig an den Realismus gekoppelt. Dabei sind systematisch drei mögliche Poetiken zu unterscheiden:

- 1) Realismus *proper*: Der Text schreibt sich über kulturell eingeführte Frames und Skripte fort, die nach Art des Barthes'schen Mythos als natürliche zugleich Referentialität und Wahrheit behaupten und die Zeichenebene zum Verschwinden bringen. Die Aporie, die dabei in Bezug auf das Poetische des Textes entsteht, resultiert im Kippmodell des ‚Poetischen Realismus‘ und seiner neueren Varianten. Realistische Texte dieser Art sind verfilmbar.
- 2) Anti-Realismus: Der Text stellt die kulturell eingeführten Frames und Skripte und das mit ihnen transportierte Bild der Wirklichkeit radikal infrage. Experimentelle, anti-metonymische Textverfahren legitimieren sich über den esoterischen Zugang zu einer Primärwirklichkeit, die sich (so die Hoffnung) in neuen Formen durchsetzen wird, verweisen jedoch letztlich vor allem auf sich selbst.
- 3) Postmoderner Realismus: Der Text schreibt sich über kulturell eingeführte Frames und Skripte fort, vermeidet jedoch die Naturalisierung und stellt stattdessen die Künstlichkeit seiner Zeichenverwendung aus: Referentialität und metonymisches Verfahren werden entkoppelt. Dies ließe sich erneut unterteilen in einen

- (3a) dekonstruktiven Realismus: Der Text demonstriert die Künstlichkeit aller Welten und destruiert Eigentlichkeitsvorstellungen aller Art; und einen
- (3b) ludischen oder Pop-Realismus: Der Text schafft bewohnbare Spielwelten, die auf serielle Produktion angelegt sind, und bietet diese auf dem Markt an. Hier kann sozusagen eine Naturalisierung auf zweiter Ebene ansetzen, die z.B. in der diegetischen Qualität von Computerspielwelten ihren Ausdruck findet.

<sup>39</sup> Hans-Ulrich Treichel, „Der Roman schaut in fremde Zimmer hinein“. *Die Zeit*, 23.6.2005.