

Adam Sobek

Adam-Mickiewicz-Universität, Posen (Polen)

Zur Ästhetisierung der Reproduzierbarkeit und der Realitätsauflösung in der neuesten deutschen Popliteratur

Stellt man sich die Frage nach brauchbaren Kommunikationsmodellen in der Popliteratur, so stößt man auf eine Sammlung von Begriffen, die die Popliteratur in ihrer definitorischen Dichte eher verdünnen, als sie erschöpfend umreißen. Neben der Popularisierung der Pop-Literatur zwingt sich notgedrungen die Frage nach dem *Wie*, d.h. über welches Medium und in welcher Form die Rezipienten in ihrer maximalen Menge adressiert werden. Von Bedeutung ist demnach auch die Suche nach dem Kanal, auf dem die Botschaft transponiert wird und der den Zugang zum Gesendeten ermöglicht¹. Mit täglich aktualisiertem Internet-Projekt², der speziellen Öffentlichkeitsform des Internets, der Sprache der Medien, Transkriptionen sowie der angestrebten Erfassung der Realität des unverschönerten Alltags werden verschiedene Variationen der Wahrnehmung und der Reproduzierbarkeit des wahrgenommenen Alltags auf diversen Ebenen verarbeitet und festgehalten. „Das einfache Abschreiben der Welt“³ nimmt sehr oft Formen an, die in der Rezeption schwierig sind und verfremdend wirken. Die unterschiedlichen

¹ Vgl. dazu. E. Schumacher, *Das Populäre. Was heißt denn das? Rainald Goetz' „Abfall für Alle“*, [in:] *Text + Kritik. Sonderband, Pop-Literatur*, hrsg. von H.L. Arnold, J. Schäfer, Bonn 2003, S. 158–171, hier S. 159.

² Gemeint ist hier Rainald Goetz' Text *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt am Main 1999.

³ Die Bezeichnung ist eine unverhohlene Anspielung auf Rainald Goetz' umfangreichen Text *Abfall für Alle. Roman eines Jahres*, den Rainald Goetz vom 04.02.1998 bis zum 10.01.1999 verfasste, indem er die Welt einfach und wahr im Internet unter der Netzadresse www.rainaldgoetz.de abschrieb. Der umfangreiche Text, der 1999 auch als 864 Seiten umfassendes Buch erschien, entstand Tag für Tag mit dem Ziel, eine neuartige literarische Nutzung des Internets anzubieten. Vgl. dazu. G.M. Oswald, *Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, hrsg. von W. Freund, W. Freund, München 2001, S. 29–43, hier S. 31.

Erzählmodi mit denkbaren ästhetisch-stilistischen Mitteln tragen oft dazu bei, die Welt durch deren Abschreiben unausweichlich aufzulösen. Der Autor des 1999 erschienenen Textes *Abfall für Alle* postuliert in seinem literarischen Programm folgende Zweckmäßigkeit der Literatur:

Wir müssen etwas Wichtigeres tun. Wir müssen ihn [Big Sinn — Ergänzung v. A.S.] kurz und klein zusammenschlagen, den SauSinn, damit wir die notwendige Arbeit tun können. Die ist was viel Schwereres, die notwendige Arbeit ist: Die Wahrheit schreiben von allem, die keinen BigSinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt⁴.

In meinem Beitrag versuche ich die Stimmungsbilder des Ausklingens subjektiver Erinnerungen aufzuzeigen, die das kollektive Gut und Gedächtnis der Nachkriegsgeneration ausmachen⁵. Grundlage der Analyse sind Thomas Hettches

⁴ R. Goetz, [in:] *Subito*, zit. nach G.M. Oswald, *Wann ist Literatur Pop? Eine empirische Antwort*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, op. cit., S. 31.

⁵ Das Erinnerte bildet eines der wichtigsten Momente auf der Struktur bildenden und erzählerischen Ebene in den Prosatexten der neuesten deutschsprachigen Pop-Literatur. Die Ästhetisierungsversuche eigener Erinnerungen machen die Texte der Autoren nicht nur zu autobiographischen Quellentexten, sondern sie werden zu einer Art "literarischer Kreation" vergangener Zeiten, verloren gegangener Topoi, nicht mehr erfassbarer Wirklichkeit, sei es einer DDR-Generation, sei es einer Generation, der der schmerzhafteste Verlust der Heimat anhaftet. Zu den Hauptvertretern der jüngeren Generation der Schriftsteller, bei denen die Schilderung der erinnerten Welt den narrativen Gegenstand ausmacht, sind unter anderem: Thomas Brussig *Helden wie wir* (1995) und *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1998), der die Erinnerung in witzig-ironischen Tönen in Gang setzt. Des Weiteren sind Erzähltexte von Jacob Hein *Mein erstes T-Shirt* (2001), Claudia Rusch *Meine freie deutsche Jugend* (2003) sowie *Aufbau Ost — Unterwegs zwischen Zinnowitz und Zwickau* (2009) und André Kubiczek *Junge Talente* (2002) und *Oben leuchten die Sterne* (2006) zu nennen, in denen die Autoren das Prädikament des Erinnerten zum Hauptanliegen auf der Ebene der *histoire* bestimmen. Jana Hensels Prosawerke, vor allem der Text *Zonenkinder* (2002) ist gelungenes Beispiel dafür, wie der Erzähler auf das kollektive Rückdenken ganzer Generation der DDR-Jugendlichen mit besonderem Akzent hinweist. Simon Urbans *Plan D* (2011) fiktionalisiert eine Parallelwelt der sozialistischen Utopie mit kontrafaktischen Implikationen sowie dem alternativen Geschichtsverlauf. Irina Brežnas Texte *Die undankbare Fremde* (2012) und *Die Sammlerin der Seelen. Unterwegs in meinem Europa* (2003) sowie *Die beste aller Welten* (2008) sind musterhafte Vorlagen, wie man Erinnerungen und Autobiographie poetisiert und aufarbeitet. Ähnlichkeiten zu Brežnas ästhetischen Mitteln und Stoff weist die Erzählweise von Ilma Rakusa in ihrem narrativen Text *Mehr Meer. Erinnerungspassagen* (2009) auf, in denen die Autorin die Kategorie der poetischen Autobiographie insbesondere hervorhebt. Die Anwesenheit von autobiographischen Elementen ist auch in Peter Schneiders Prosawerk *Die Lieben meiner Mutter* (2013) sowie in Texten von der österreichischen Autorin Anna Mitgutsch *Abschied von Jerusalem* (1995), *Das Haus der Kindheit* (2000), *Familienfest* (2003), in denen viele autobiographische Bezüge zu verzeichnen sind. Den Familienerinnerungen und dem Familiengedächtnis ist der fiktional-literarische Prosatext *Himmelskörper* (2003) von Tanja Dücker gewidmet, in dem die Autorin mit genuin literarischen Mitteln über den Gedächtnisdiskurs reflektiert. Die Behandlung der Vergangenheit als ein Vorwand zum intellektuellen Experiment wird ebenso in den neuesten Prosatexten von Michael Tetzlaff *Ostblöckchen. Eine Kindheit in der Zone* (2007) Daniel Wiechmann *Immer bereit. Von einem Jungen Pionier, der auszog, das Glück zu suchen* (2007) sowie Dietmar Dath *Waffenwetter* (2007), *Deutschland macht dicht* (2010), *Abschaffung der Arten* (2008), *Deutsche Demokratische Rechnung* (2015) illustriert. Die Aufzeichnung vom Geschehenen, das die

Werke *Ludwig muss sterben* (1989) und *Totenberg* (2012). In den beiden Werken spielen die Erzähler mit den Erzähl-Modi die wichtige Rolle und lassen erkennen, dass die dargestellten Figuren ihre eigene Geschichte nicht einholen und ihre Erinnerungen kaum aufarbeiten können.

Der deutsche Schriftsteller (1964) Thomas Hettche führt den Leser in der Sammlung von Essays *Totenberg* (2012) zu den Themen seines Lebens, indem er den Leser zu Menschen mitnimmt, die ihn in Begegnungen bei der Aufstellung einer intellektuellen Autobiographie unterstützen. Zehn Begegnungen, die ebenso viel über den Autor wie über unsere Zeit erzählen. Als Erzähler und Essayist erweist sich Thomas Hettche In *Totenberg* (2012) als Wanderer zwischen den Welten, der autobiographisch gefärbte Skizzen mit theoretischen Diskursen verbindet. *Totenberg* (2012) ist ein Textkonzept unterschiedlicher Sprachvariationen, in dem es treffende Beschreibungen deutscher Landschaften, zahlreiche Porträts und eingehende Auseinandersetzungen mit Positionen gibt, denen der Autor seine Aufmerksamkeit schenkt. Darunter findet man ein aufschlussreiches Gespräch mit Professor Landfester über Tradierungsmöglichkeiten, sowie die Endlichkeit unserer Kultur.

Im Gespräch mit seiner ehemaligen Professorin für Literaturwissenschaft Christa Bürger wird der Autor mit folgendem Bekenntnis konfrontiert: „Es ist schon denkbar, dass jener Krieg auch in meine Kindheit noch hineingefunden haben sollte, und sei es in der Weise, wie er vergessen wurde. [...] Aber Heimat? Meine Kindheit? Nirgendwo ist Heimat, überall Modernisierung und Zerstörung. Meine Kindheit soll vergessen werden.“⁶ Die Erinnerungen an die Ereignisse aus dem Krieg erscheinen ihr als „Buchenwälder ihrer Kindheit“⁷, die sie nicht als Erinnerungsorte pflegt, sondern metaphorisch abzuholzen versucht. Paradoxerweise, je bemühter sie ist, den Erinnerungen ein Ende zu setzen, desto prägnanter stechen sie sich in ihr Gedächtnis hinein. Die Erinnerungen erscheinen bei ihr als ein notwendiger Teil ihrer Existenz, auch wenn das Erinnernte jeweils durch aktuelle Affekte und Motive beeinflusst wird. Aleida Assmann stellt dabei fest,

Kriegs-, Nachkriegsjahre, die Revolte der 68er Generation umfasst, ist in den Texten von Sophie Dannenberg *Das bleiche Herz der Revolution* (2004) und Uwe Timm *Am Beispiel meines Bruders* (2006) auffallend. Die (De-)Generationsgeschichten beider Autoren machen die Vergangenheit im öffentlichen Diskurs gegenwärtig. Darüber hinaus sind folgende Arbeiten und Untersuchungen empfehlenswert: C. Gansel, P. Zimniak, *Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien*, Wrocław–Dresden 2006; M. Stefański, *Die 68er-Generation vor Gericht. Untersuchungen zu den Konfliktkonstruktionen in den Texten der 85er-Generation*, Frankfurt am Main 2013; G. Graf, „Was ist die Luft unserer Luft?“ *Die Gegenwart der Vergangenheit in neuesten deutschen Romanen*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, op. cit., S. 17–28; G. Jaśkiewicz, *Genuss und Qual im vereinigten Deutschland oder Erinnerung an die DDR nach 1990 an ausgewählten Beispielen*, [in:] *Genuss und Qual. Przyjemność i cierpienie*, hg. G. Jaśkiewicz, J. Wolski, Rzeszów 2014, S. 248–255 und K. Ackermann, S. Greif, *Pop im Literaturbetrieb. Von den sechziger Jahren bis heute*, [in:] *Text + Kritik. Sonderband, Pop-Literatur*, op. cit., S. 55–68.

⁶ T. Hettche, *Totenberg*, Köln 2012, S. 19.

⁷ *Ibidem*, S. 28.

dass die Erinnerungen zum Unzuverlässigsten gehören, was ein Mensch besitzt⁸. Von daher fasst man die Erinnerung als aktuellen Vorgang des Einprägens und Rückrufens spezifischer Inhalte auf, in dem der Bezug zur Gegenwart bewirkt, dass sie keine genaue Entsprechung der Vergangenheit, sondern eine bewusste Konstruktion⁹ sei. Demzufolge muss von einer endlichen Vergangenheit die Rede sein, denn der Ausgangspunkt ist immer die Gegenwart und es kommt unweigerlich zu einer Entstellung beziehungsweise einer Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung¹⁰. Der dargestellte Versuch, die Vergangenheit zu begraben und zu vergessen gleicht zwangsläufig der Vergangenheitsbeschwörung und ist folglich für die Erzählerin identitätsstiftend. Aleida Assmann resümiert die Erinnerung folgend:

Der Erinnerung entspricht eine Haltung, die weit entfernt ist von Affirmation, Aneignung, Einfühlung, Verwandtschaft, Bestandssicherung und bürgerlichem Besitzstreben. Angesiedelt zwischen Bewahren und Vergessen, zeichnet sich die Erinnerung durch Distanz und ein kritisches Verhältnis aus, das gesättigt ist mit geschichtlicher Erfahrung¹¹.

Der Text *Ludwig muss sterben* (1989) wird von der Kritik unterschiedlich rezipiert. Man wirft dem Schriftsteller eine gewisse Naivität und Erfahrungsmangel vor, in so einem jungen Alter mit der Sprache zu spielen, andererseits erkennt man die Vielschichtigkeit der Erzählstruktur mit zahlreichen Deutungsmöglichkeiten an. Mit Einsatz von Analepsen baut der Autor eine nahezu analytische Erzählung auf, in der die Begebenheiten der Vorgeschichte rätsellösende Erklärungen für den späteren Erzählvorgang abliefern. Das strukturelle, sowie das semantische Vorhaben, das sehr poetisch und stellenweise schwer verständlich ist, lässt sich auch mit folgendem Zitat belegen:

Die Unendlichkeit der narrativen Spannung, die den Essays zu entnehmen ist, spiegelt sich dann in der Unendlichkeit der Subjektivität des Erzählers wider. Das moderne Experiment des Scheiterns an der Erzählbarkeit eines Gegenstands bleibt gerade deshalb an die Idee der Bannung des Zufalls durch die unendliche Subjektivität gebunden. Als invertierte Variante

⁸ A. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 64.

⁹ Vgl. dazu: A. Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, [in:] *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, hrsg. von A. Assmann, D. Harth, Frankfurt am Main 1991, S. 14.

¹⁰ Dazu siehe auch G. Graf, „Was ist die Luft unserer Luft?“ *Die Gegenwart der Vergangenheit in neuesten deutschen Romanen*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, op. cit., S. 17–28. Der Autor des Beitrags wertet sieben Prosawerke von vier Autoren aus: Thomas Lehlings *Frühling* (2001), *Zweiwasser oder die Bibliothek der Gnade* (1993), *Die Erhöhung* (1995); Marcel Bayers *Flughunde* (1995); Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) und Christopher Ransmayrs *Morbus Kitahara* (1995). Aufgrund des thematischen Spektrums wird die Vergangenheit in den genannten Texten stilistisch differenziert aufgezeigt und macht das Geschehene über die Handlung der Hauptfiguren bis in unsere Zeiten präsent.

¹¹ A. Assmann, *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer*, Weimar–Wien 1999, S. 77.

des endlichen Erzählers generiert solches Scheitern durch den beschriebenen Untergang des Erzählers noch einmal dessen verlorenen Raum als seine Negativität¹².

In Thomas Hettches Roman *Ludwig muss sterben* (1989) gibt sich das erzählende Ich den Beobachtungen seiner Protagonisten wie durch ein Objektiv hin. Der Erzähler beginnt seine Geschichte mit dem „Ich sagte“¹³, was von einer starken Erinnerungssicherheit zeugt und die sprachliche Gewandtheit unter Beweis stellt. Das erzählende Ich befindet sich in einer psychiatrischen Anstalt, aus der er für ein Wochenende, vom Freitag bis Dienstag aus der Psychiatrie entlassen wird, um die Zeit bei seinem Bruder Ludwig zu verbringen. Eine besondere Rolle kommt einer solarbetriebenen Uhr zu, die mit dem Beginn, also dem *Anti-Ende* der Erinnerung im Zimmer des abwesenden Bruders des Ich-Erzählers auf ein markantes Ende zugeht. Aufgrund der kaputten Anzeige sprengt sie den Rahmen der vierundzwanzig Stunden und beschleunigt so die Handlungszeit bis zum Verstummen des Erzählers selbst. Dennoch gleicht die Situation des Erzählens einer Wiederholungsstruktur. In einer spontanen und unerwarteten Raffung der narrativen Darstellung wird der Leser nochmals auf das unscheinbare Anfangsfoto aufmerksam gemacht. Mit dem statischen Motiv beendet der Erzähler den komplizierten Handlungsverlauf, regt jedoch den Leser durch dessen erneute Betrachtung dazu an, den Roman noch einmal, jetzt mit dem Wissen, dass der Protagonist tot ist, kritischer zu lesen.

In den Haupterzählstrang wird eine Liebesgeschichte von Ludwig und Lene eingesetzt. Die Figuren lernen sich in einem italienischen Urlaubsort kennen und bleiben wegen Ludwigs Krankheit, der offenbar herzkrank und nach einem Infarkt ist, an der ligurischen Küste. So kommt der sterbenskranke Hauptprotagonist in ihre Wohnung und beginnt in Büchern und einem Anatomieatlas zu lesen. Plötzlich tauchen zwei Besucher auf, die aus einem Anatomieatlas gestiegen sind und Zuhörer der Geschichte werden. Es wird dem Leser jedoch nicht klar, ob sie wirklich oder Wahnvorstellungen des Erzählers sind. Der literarisch-ästhetische Eingriff lässt den Ich-Erzähler wie ein Medium erscheinen, aber diesmal im spirituellen Sinne, das keinen Einfluss darauf hat, was sich auf der Ebene der Realität in ihm abspielt. Auch wenn der Leser den Eindruck bekommt, dass es noch die Möglichkeit gibt, durch die Macht der Sprache und die der narrativen Darstellung einer Liebesgeschichte, Ludwig zu retten, so wird doch bald deutlich, dass der Hauptprotagonist unumgänglich sterben muss. Schließlich schläft der Ich-Erzähler mit dem jungen, den Tod symbolisierenden Mädchen, das „die absehbar tragische Wiederholung seines Todes einläutet“¹⁴. Da der Tod nicht mehr verbalisiert, sondern „realisiert“ wird, so entfällt dem Anatomiearzt seine notwendige Präsenz, die den Ich-Erzähler wieder allein in seinem Zimmer zurücklässt. Mit dem Ap-

¹² L. Scholz, *Die Unvermeidbarkeit der Geschichte*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, op. cit., S. 126–132, hier S. 127.

¹³ T. Hettche, *Ludwig muss sterben. Roman*, Frankfurt am Main 1989, S. 7.

¹⁴ L. Scholz, *Die Unvermeidbarkeit der Geschichte*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, op. cit., S. 129.

pell an den Leser, qualifiziert der Ich-Erzähler den Rezipienten als potenziellen Mörder seiner Protagonisten, aber auch als mögliches Opfer seiner Zuhörer. So wendet er sich an den Leser mit den Worten:

ich spüre dich, komm zeig dich, zieh dich aus, erzähl dich, erzählt mir doch, wie es ist, mit dir zu schlafen, zeig dich, erzähl mir, wie es ist, mit mir zu schlafen, zeig mich den Wörtern, ich bin es, der sie wendet, wie Kiesel im Mund, sie wie Erde frisst und ausstößt, bewege mich fort so, blind, rolle hin und her in ihnen, die Geschichte hinter mir und vor mir, kein Bild mir mehr ähnlich, keine Zeit, kein Tod hier. Du aber, du. Musst sterben. Dort¹⁵.

Der namenslose Ich-Erzähler, von dem man auch sonst nicht viel erfährt, skizziert somit die Grenze, die den Raum des Erzählens in zwei Seiten teilt: die des Lebenden und die des Toten. Weitere Dichotomien wie die der Bewegung und die des Stillstandes, des Redens und des Schweigens sind ebenfalls die Markierung des medialen Raums.

Innerhalb der reichen Palette an stilistisch-ästhetischen Mitteln gibt es noch ein weiteres Motiv, das die Figuren als persönliche Erfindung des phantasierenden Erzählers bestreitet. Im deutlich markierten zeitlich-räumlich Koordinatensystem wird vom Anatomiearzt auf die Erkenntnis verwiesen, dass der Mensch eine junge Erfindung ist, was auch zur Erfahrung der Endlichkeit des Erzählers wird:

Die Welt ist nicht gemacht nach dem Wort, das am Anfang war, das meines war für mich, und du lachtest mich aus, sagtest, dass es mir nicht gelingen werde, ein Versmaß in allem zu finden und ich glaubte es, weil überall da, wo du es vorausgesagt hast, keine Worte waren. Doch jetzt weiß ich es, etwas anderes ist da, keine Stummheit, wie du es mir immer erklärtest, und auch wenn sich keine Wörter finden lassen, ist doch der Raum, in den die Augen stoßen, leer¹⁶.

Leander Scholz pointiert den Gedanken folgenderweise:

Das menschliche Wort, schon die Einheit von lebendigem Geist und totem Buchstaben, ist nicht mehr das Verbürgende des Verstehens. Der Erzähler, bevor er noch mit dem Erzählen beginnen kann, ist selbst schon erzählt worden. Der Versuch, mit seinen Figuren, die er beobachtend betreut, in einen Dialog zu treten, scheitert. Die Geschichte spielt sich ohne ihn ab. Menschen wachsen aus einem Buch¹⁷.

Es lässt sich also konstatieren, dass es nicht mehr das historisch verbürgte Geschehen im Handlungssystem für das erzählende Ich determinierend ist, seine Protagonisten zu erfinden und glücklich, unglücklich, terminal oder ewig zu machen. In der erzählerischen Konvention ist es die ganze Sprache, die die Hauptfiguren beobachtet: „Wörter beziehen sich neu, unausgedacht und vermehren sich metastasierend, wuchern so, wie es nie gedacht war.“¹⁸ Es fällt also auf, dass das aktive und kreative Erzählen vom Erzähler aufgehoben wird. Das geschieht auch binär, auf zwei Ebe-

¹⁵ T. Hettche, *Ludwig muss sterben*, op. cit., S. 112.

¹⁶ *Ibidem*, S. 134.

¹⁷ L. Scholz, *Die Unvermeidbarkeit der Geschichte*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, op. cit., S. 131.

¹⁸ T. Hettche, *Ludwig muss sterben*, op. cit., S. 23.

nen; der des *Discourses* und der der *Histoire*. Der Erzähler wird notgedrungen zum Voyeur abqualifiziert, weil er „nur noch schauen, zuschauen und hoffen kann, bis er sich schließlich wünscht, von seinen eigenen Figuren entdeckt, ertappt zu werden“¹⁹.

Auf eine interessante Weise nähert sich der Autor der Problematik des Endes in einem seiner Essays Papyrii. Auch wenn der Text als ein Plädoyer für die analoge Medienkultur zu verstehen ist, so versucht er vor dem Hintergrund der Mediendigitalisierung über die Überlieferung antiker Texte zu sprechen. Die Beschleunigung im Zeitalter der Netzkultur gibt ihm den Anlass, über den unumgänglichen und unaufhaltbaren Wandel als einen ästhetischen Übergang zu begreifen: „Selber denken tut man, wenn man allein ist, nicht beobachtet wird, wenn nicht sofort jemand auf meine Gedanken reagiert“²⁰. Insofern versteht er das Verschwinden der analogen Medienkultur nicht allein als einen ästhetischen Verlust, sondern als eine mentale Veränderung, der er das Gespräch von Angesicht zu Angesicht entgegenhält. So wie im Falle jener ägyptischen Papyrii, die einst aus dem Schlamm des Nils geborgen wurden und heute im Philosophikum der Universität Gießen in einem alten Schrank lagern, könnte auch, nach Meinung des Autors von unserer humanistischen Kultur nach dem Übergang ins digitale Zeitalter nicht mehr übrig bleiben. In seinem Gespräch mit dem Altphilologen Professor Landfester setzt sich der Erzähler kritisch mit den Bildungsstätten und literarischen Einrichtungen, die die Bildungsbedürfnisse von Studenten nur unzulänglich fördern:

Wie sehr das literarische Kunstwerk selbst im Kern von diesem Prozess der Auszehrung betroffen wird, [...], zeigt sich an den eklatanten Veränderungen der Weise, wie Bücher gelesen werden. Auffällig an den Leserrezensionen des Onlinebuchhandels, die zunehmend die literarische Kritik ablösen, ist, dass jedes Buch rezipiert wird, als wäre es das erste, das man liest. Inter-textuelle Bezüge, Anspielungen, Traditionen werden nicht mehr erkannt, eine gelungene Lektüre ist vor allem eine, bei der keine Verunsicherung der eigenen Kompetenz die Leseerfahrung stört²¹.

Der Erzähler fürchtet und bestätigt paradoxerweise das Absterben der Literarizität, indem er die Hoffnung auf die Aufbewahrung der schöngestigen Produkte als naiv hinstellt und das kulturelle Erbe der Menschheit zur Last abqualifiziert. „Zeiten grundlegender medialer Brüche, die wir gerade erleben, zeichnen sich dadurch aus, dass den Menschen plötzlich all das, was ihnen eben noch kostbar war, zum Ballast wird, mit dem sie im besten Fall lediglich Pietät noch verbindet.“²².

Die Poetik des Endes nimmt eine sonderbare Form in Hettches Roman *die Liebe der Väter* (1989), sowie im Essayband *Totenberg* (2012) an. Die vom Erzähler wahrgenommene Haltlosigkeit, der Zerfall der Werte kommen in den beiden Texten klar zum Ausdruck. So gibt es viele bedeutende Retrospektiven mit historischem Inhalt, als ob eine Wendung in die Vergangenheit den verloren gegangenen Halt zu bieten

¹⁹ L. Scholz, *Die Unvermeidbarkeit der Geschichte*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, *op. cit.*, S. 131.

²⁰ T. Hettche, *Totenberg*, Köln 2012, S. 204.

²¹ *Ibidem*, S. 188.

²² *Ibidem*, S. 190.

imstande gewesen wäre. In den beiden Texten fällt ins Auge, wie sehr die Kindheit als verlorene Zeit wieder gesucht wird. Die sehnsüchtige Erinnerung gilt aber damit auch einer Zeit, die wegen der historischen Implikationen nicht positiv darzustellen ist.

Es wird die Geschichte von dem Ich-Erzähler Peter dargestellt, der sich selbst für einen verhinderten Vater hält, den seine Ex-Frau Ines mit dem Vorwurf belastet, den Kontakt zu seiner Tochter unzulässig zu pflegen. Andererseits sieht er sich auch selbst als behindert an, weil er nicht weiß, ob er zum Vatersein überhaupt noch fähig ist und sein kann. Seine Selbstzweifel resultieren aus mehreren Bewusstseinszuständen: erstens aus Schuldgefühlen gegenüber der Tochter, die nicht gewollt war und aus einer eher zufälligen Episode entstanden ist. Die geliebte Tochter hat der Ich-Erzähler nach zwei Jahren mit Ines schließlich doch verlassen, was die wachsende Entfremdung zur Tochter zur Folge hatte: „Annika ist mir fremd, und ich habe Angst vor ihr. Weil ich sie liebe. Ich hoffe immer, dass sie es nicht merkt.“²³ Die Einsicht, dass „jede Anwesenheit des Abwesenden immer zu wenig ist“²⁴ festigte das Fremdsein des Erzählers seiner Tochter gegenüber. Die innere Verzweiflung kompensiert er mit der strengen Erziehung und Aufgabenstellung an die Tochter. Die innere Spannung und seelische Verletzung kommen in einer hilflosen Ohrfeige für die Tochter zum traurigen Ausdruck und werden zu einer verhängnisvollen Zäsur in ihren Vater-Tochter-Verhältnissen. Ein Schlag des Vaters ins Gesicht seiner unehelichen Tochter begräbt all diese Hoffnungen auf die Wiederherstellung einer intakten Beziehung. Der Schlag reißt sie aus dem süßen Kindheitstraum heraus und schließt die Phase ab, den Vorstellungen vom idealen Vater zu verfallen. Darin zeigt sich die umgedrehte Perspektive eines Kampfes. Nicht die Tochter sondern der Hauptprotagonist als Vater muss um die Anerkennung und Zuneigung seiner Tochter kämpfen. Der Erzähler bemerkt in seiner Tochter das Kindheitsmuster, das er jetzt aus der zeitlichen Perspektive bei sich analysiert. Die Schwierigkeit der Beziehung besteht unter anderem darin, dass er in dem ganzen Familiendrama eher um seine Vergangenheit besorgt ist, als um die Gegenwart seiner Tochter, die die letzten Momente ihrer Kindheit erlebt. Auf eine besondere Weise gelangen sie, der Vater und die Tochter ans Ende der bisherigen Verhältnisse und der gegenseitigen Wahrnehmung. Das Bekenntnis des Vaters eröffnet eine neue Optik der Einander-Betrachtung. Das erlebende Ich betont die Schwierigkeit der Schuldannahme mit folgenden Worten:

Ungeschickt versuche ich sie zu umarmen und erschrecke beinahe, dass sie sich von mir halten muss. Dies ist der heutige Tag. Ich muss daran denken, an wie vielen Tagen ich nicht da war und an wie vielen ich wegging. Spüre meine Tränen und presse die Augen fest zusammen, um nicht zu weinen. Diesmal will ich nicht lügen. Ich musste aber gehen, Annika, flüstere ich ihr ins Haar. Wenn ich länger geblieben wäre, hätte ich mein Leben aufgegeben²⁵.

²³ T. Hettche, *Die Liebe der Väter. Roman*, Köln 2010, S. 34.

²⁴ *Ibidem*, S. 45.

²⁵ *Ibidem*, S. 217.

Thomas Hettche geht in *Totenberg* (2012) exemplarisch den weit reichenden Kindheitserinnerungen nach, all diesem „Geröll der Vergangenheit“²⁶, so wie der Erzähler sie nennt, die sich immer weiter in einer verdichteten Form festigen und in dessen Spuren und Narben man im Nachhinein noch „glückhafte Momente voller Verwunderung und Wiedererkennen, Reste der eigenen verlorenen Welt“²⁷ finden kann. Das Hauptanliegen des Essays *Unsere eigene Gestalt* im Essayband *Totenberg* (2012) besteht darin, die eigene Gestalt interpretieren zu wollen. Das interpretatorische Vorhaben ist als ein starkes Stück Autobiographie anzusehen, das ent- und gleichzeitig verhüllt. Als Leitmotiv erweist sich in der Textsammlung die Frage, was wir von der Vergangenheit wissen, wie wir uns überhaupt erinnern. Auch wenn die Erinnerungen zu unserer Identität beitragen, dann lösen sie zwangsläufig die folgende Fragestellung aus: Wie können wir damit weiterleben und davon weiter erzählen? Die Fragen, die die Vergangenheit angehen, gelten der Gegenwart. Anders ausgedrückt würde das heißen: Abgeschlossene Vorgänge und Zustände, die pauschal und pragmatologisch mit Vergangenheit überschrieben werden, sind in allen Dingen und Gefühlen gegenwärtig. Es zeigt also die scheinbare Endlichkeit und „Abgrenzbarkeit“ der beiden Zeiterfassungen.

Dem Ende der Kindheit folgt also eine unreflektierte und sogar eine kaum vergewärtigte Phase des Reif-Werdens. Die Ablösung des naiven und vertrauten Alters der Kindheit vom Reifealter wird insbesondere in den Handlungen des erwachsenen Individuums hervorgehoben. Das Ende wird aber einem wichtigen Neuanfang gleichgesetzt. Der Rekurs auf die Rückbesinnung des Ich und die Ich-Verortung basieren auf der Annahme und der Selbstbewusstwerdung der eigenen Endlichkeit. Doch bei dem Versuch, das eigene Ende zu paraphrasieren, gar zu fassen, stößt der Zurückschauende und (sich) Erinnernde oftmals an die Grenzen dessen, was sprachlich vorstellbar und möglich ist. Demzufolge liefert eine der Figuren folgende Erklärung: „Alles wird durch das Leben erzählt. Das Narrativ ist lediglich eine andere Ordnungsform.“²⁸. In der „quasi“ mimetischen Darstellung ist ein verzweifelter Versuch der Rekonstruktion des Beendeten, des Abgeschlossenen zu sehen.

Schlussfolgerungen

Am Ende wird das Buch das letzte Wort haben. Die These, deren Autor Günter Grass ist²⁹, belegt die Ausholungen, die man dem Text *Totenberg* (2012) von Thomas Hettche entnehmen kann. Nimmt man die Position des Gesprächspartners des interviewenden Erzählers an, so muss man sich zwanghaft mit der Ter-

²⁶ T. Hettche, *Totenberg*, op. cit., S. 28.

²⁷ *Ibidem*, S. 26.

²⁸ *Ibidem*, S. 112.

²⁹ Vgl. dazu: <http://www.grass-medienarchiv.de/index.php/guenter-grass> (letzter Zugriff am 14.11.2014, 21:10 Uhr).

minalität unserer Kultur und deren kostbaren, identitätsstiftenden Artefakten und sonstigen Erzeugnissen gedanklich auseinandersetzen. Der Kenner der Antike rekurriert auf einen aussagekräftigen Vergleich und verweist auf die Mortalitätsdauer von älteren Trägern wie z.B. die eines Buches und die der neuesten, digitalen Verbreitungsmedien. Bücher verfaulen graduell, sind dem Vernichtungsprozess über Jahre hinweg unterworfen. Dieser Interwall lässt jedoch Rettungsversuche zu, indem man Bewusstsein und Mut entwickelt, die Kultur zu vervielfältigen. Als Anti-Wahrungsprozess nennt Landfester die moderne Akkumulation der literarischen Kunstwerke mit Hilfe von den modernsten digitalen Informationsträgern. Die Terminalität und die Tragik ihrer Existenz erblickt er gerade in der Verbanung der Verwesungsgefahr, die bei einem Papyrus, dem Druckpapier ansetzen muss. Die selbstbegründende Überzeugung der Menschheit von der Unendlichkeit, gar der Ewigkeit aller Kunstwerke wird unsere Kultur unwiederbringlich löschen. Mit einem Untergang verschwinden zwar (und hoffentlich) nicht alle Kunstwerke, sondern die Fähigkeit und Kenntnisse, die Träger entschlüsseln zu können. In dem Moment verdrängt die Civitas Humana den wichtigsten Aspekt, nämlich den Rettungsreflex.

Im Roman *Ludwig muss sterben* (1989) bleibt die Poetik des Endes mit Metaphern umgesetzt. Wie in einer Fantasy-Narration wird der Tod getäuscht, der das beschlossene Sterben eines Kranken durch seine Positionierung am Krankenlager bestimmt, indem der Protagonist den Sterbenden umdreht. Er wendet ihn dem Geisterreich zu, damit er als Gespenst weiter leben darf. Dadurch wird der Erzähler selbst zum nächsten Komplizen des Todes, der die erlebten Sequenzen zur narrativen Erinnerung macht. Nur ihre eigene Geschichte einholen und an bestimmte Adressaten weiterleiten, ihre Erinnerungen aufarbeiten, das können die Figuren in ihrem Handlungssystem nicht mehr. So schlägt am Ende der Topos vom lebensrettenden Erzählen mit dessen skizzierten Werten in sein Gegenteil um. In der Ohnmacht des Erzählens wird der Erzähler — trotz des Einsatzes bestimmter formaler wie inhaltlicher Mittel — durch den kognitiven, praktischen und vor allem emotionalen Voyeurismus zum aktiven Komplizen des Todes.

Schon der Titel ist programmatisch und legt erzählerische Prämissen nahe, dass das Sterben des Hauptprotagonisten nicht nur dauernd geschieht sondern auch, dass der Tod in seinem Koordinatensystem vermessen wird. Die Macht des erzählenden und entscheidenden Ich vermag jedoch nicht, die Grenzen der eigenen Endlichkeit sprachlich festzuhalten. Auch wenn der Erzähler mit verschiedenen Erzählmodi experimentiert, so kommt jenes *Memento Mori*, das sich in verschiedenen Motiven durch den Roman zieht, in gewisser Weise als seine Grenze der Möglichkeiten vor. Der Appell spricht den Leser direkt an und ist mit dem betretenen Raum des Medialen, in dem sich Ludwigs Tod ereignet, verknüpft.

In *Totenberg* (2012) wird konstatiert, dass der Leser seine eigene Endlichkeit durch die Unerschöpflichkeit eines literarischen Werkes erfährt, das immer

ein endliches bleibt. Die Empfindung der (Un)endlichkeit wird folgendermaßen erläutert:

Das Ende ist ein Geschenk. Und das ist das einzige, was man weiß: Jenseits des Nichts befindet sich eine Sphäre der Geschenke. Doch beschenkt wird nur, wer seine Wünsche vergisst. Eigentlich ist, was ein Schriftsteller im Laufe der Jahre wirklich zu erlernen versucht, nichts als die Fähigkeit zu solchem Vergessen³⁰.

Das Erzählen von Erinnerungen wird zu einer großen Geschichte der Beziehungen zwischen dem Vater und seiner Tochter Annika im Roman aus dem Jahr 2010. Gerade das Erzählen von verschiedenen Erinnerungen wird zum konstruktiven Element des Textes. Auf seiner Grundlage werden die Identitäten gestiftet und die notwendige Konfliktlösung besteht darin, die Vergangenheit des erzählenden Ich hervorzuheben, dem Erinnerten gerecht zu werden und der Tochter das lebensnotwendige Erinnerungskönnen beizubringen.

Es sind immer wieder die gleichen Motive und Muster, die unsere Gegenwart mit den Codes aus der Vergangenheit definieren. Die (Un-)Fähigkeit, von den Gespenstern der Vergangenheit zu erzählen, sowie sich daran zu erinnern, ergibt sich aus Generationskonflikten, mythischen Ekstasen und moralischen Parabeln³¹. Sie finden seit 1945 bei Heinrich Böll, Wolfgang Koeppen, Günter Grass, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Thomas Bernhard ihren ästhetischen Ausdruck und lassen die Ökonomie des Vergessens in das Gebot der Erinnerung umschlagen. Die in den Romanen dargestellten Fabeln in ihrer Diversität mit dem Figurenensemble sind lediglich als Modalitäten des Erzählens zu betrachten.

Aesthetic Forms of Reproducibility and Reality Dissolution in the Recent German Popular Literature

Summary

The author of this paper attempts to analyse the range and the phenomenon of the end and the finiteness of our culture and its artefacts, which are differently depicted and demonstrated in Thomas Hettche's novels, such as *Ludwig muss sterben* (1989), *Die Liebe der Väter* (2010) and the collection of riveting essays published as *Totenberg* (2012).³² The German writer inquires about the particular forms of a narrative as well as the function and placement of a narrator. In addition, the novelist elaborated a number of story-telling strategies, which allow him to present various modalities of

³⁰ T. Hettche, *Totenberg*, *op. cit.*, S. 189.

³¹ Vgl. dazu G. Graf, „Was ist die Luft unserer Luft?“ *Die Gegenwart der Vergangenheit in neuesten deutschen Romanen*, [in:] *Der Deutsche Roman der Gegenwart*, *op. cit.*, S. 28.

³² Among all the novels by Hettche just two of them have been translated into English so far, these are: *The Arbogast Case (Der Fall Arbogast)*, 2001, translated by Elizabeth Gaffney, Farrar Straus & Giroux, New York 2003 and *What We Are Made Of (Woraus wir gemacht sind)*, 2006, translated by MacMillan UK, London 2008.

remembering and conserving the past and to render it more reproducible as well. Besides, the author of the above-mentioned works underlines the special place of historical memory, which affects the way of perceiving the past not only by a single person, but also by imagined communities with the awareness of self-finiteness. The renunciation of looking back and remembering would mean a considerable and deepest breach in the history of our civilization.

Formy estetyzacji odtwarzalności rozproszonej rzeczywistości w najnowszej niemieckiej literaturze popularnej na podstawie wybranych utworów Thomasa Hettche

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest próba opisanego zasobu strategii narracyjnych występujących w tekstach literackich niemieckiego autora Thomasa Hettche. Autor powieści *Ludwig muss sterben* i *Die Liebe der Väter* oraz zbioru esejów *Totenberg*³³ posługuje się stylistycznymi narzędziami, przywołując w swych opowieściach przeszłość w różnych formach jej estetyzacji. Spotykane wariacje szkicowania minionych czasów oraz zjawiska przemijania zmierzają do remitologizacji obrazu wojny, a także odczarowania wspomnień z własnego dzieciństwa. W artykule przedstawione zostały także sposoby traktowania przeszłości jako pretekstu do eksperymentu myślowego, włączając w to zarówno apologię, jak i demitologizację obrazu przeszłości. Obok wymienionych dzieł Thomasa Hettche autor artykułu wskazuje również na wybrane utwory innych autorów niemieckojęzycznych, których teksty są funkcjonującym w przestrzeni społecznej świadectwem wyobrażenia o czasach i zjawiskach minionych.

³³ W języku polskim ukazała się dotychczas tylko jedna powieść *Sprawa Arbogasta* (*Der Fall Arbogast*, 2001) tłumaczona przez Mariana Leona Kalinowskiego, Muza SA, Warszawa 2006.