

## **Ein weites Feld, dicht besiedelt – Tendenzen des deutschsprachigen Romans seit 1989**

**(Dr. Christoph Jürgensen, Universität Göttingen)**

Das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde von einem symbolträchtigen Ereignis eingeläutet: Die Öffnung der Berliner Mauer am 9. November 1989 markierte das Ende der Blockbildung zwischen Ost und West und damit das Ende der großen Ideologien und Utopien. Aber nicht nur in der politischen, sondern auch in der kulturellen Landschaft Deutschlands bewirkte die historische Zäsur tief greifende Veränderungen. Am 4. November hatte es noch eine Kundgebung auf dem Berliner Alexanderplatz gegeben, auf der Intellektuelle wie Gregor Gysi und Friedrich Schorlemmer, aber auch Schriftsteller wie Stefan Heym, Christa Wolf oder Heiner Müller für eine grundsätzliche Reform des sozialistischen Staats gesprochen und damit ihre angestammte Rolle als intellektuelle und moralische Instanzen einer kritischen Gegenöffentlichkeit eingenommen hatten. Doch schon wenig später offenbarte sich, dass die intellektuelle Elite der DDR mit dieser Forderung nichts weiter als ein „hohes Maß an Wirklichkeitsindifferenz unter Beweis gestellt“ hatte: Gegen ihre einstigen Vordenker wählte die Mehrheit der Bevölkerung bei den Volkskammerwahlen am 18. März 1990 die konservativen Parteien, was allgemein als Votum für die schnelle Einführung der Marktwirtschaft und für die deutsche Einheit verstanden wurde.

Am Widerspiel dieser beiden Ereignisse wird augenfällig, dass das Ende der deutschen Teilung auch das Ende des Intellektuellen und Schriftstellers als repräsentativer Figur bedeutete, eines Typus, der die Nachkriegsliteratur in Ost- und Westdeutschland gleichermaßen dominiert hatte. Damit waren die Koordinaten zur Beurteilung und Positionierung von Literatur unsicher geworden und die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der zeitgenössischen Literatur musste neu verhandelt werden. Dieser Zusammenhang führte im Verlauf der 90er Jahre zu einer Reihe äußerst kontrovers geführter, lang andauernder und fast über den gesamten Feuilletonsektor ausgedehnter Auseinandersetzungen, die insgesamt eine Neujustierung der literarischen Öffentlichkeit bewirkten.

Den Ausgangspunkt dieser Debatten bildete die Veröffentlichung von Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt*. Der schon 1979 entstandene, aber unter dem Eindruck der Wende überarbeitete und erst im Juni 1990 publizierte Text schildert einen Tag aus dem Leben einer autonomen Schriftstellerin unter der ständigen, sie zunehmend verängstigenden Stasi-Observation. Bereits vor Publikation des Buches erschienen die ersten Verrisse, die die Erzählung als Versuch der

„Staatsdichterin“ Wolf lasen, sich nachträglich zur vom Regime verfolgten Systemgegnerin zu stilisieren und ihr Anbiederung an den Zeitgeist unterstellten. Schnell weitete sich die Kontroverse allerdings auf eine Abrechnung mit der DDR-Literatur insgesamt aus und mündete schließlich in eine umfassende Kritik der deutschen Nachkriegsliteratur, die der westdeutschen Literatur eine ebenso große Notwendigkeit für eine Neubestimmung attestierte wie derjenigen im Osten. Vor allem richtete sich diese Kritik gegen die Wortführer des literarischen Diskurses wie Günter Grass, die das Ästhetische dem Politischen untergeordnet hätten und sich angeblich „immer auf der richtigen Seite wusste[n]“ – eine Haltung, auf die das abfällige Wort von der „Gesinnungsästhetik“ gemünzt wurde. Mit dem Ende der Nachkriegsliteratur sei diese Form der auf die Erfahrung des Faschismus bezogenen Erinnerungsarbeit nicht mehr notwendig, sei die Rolle des Autors als moralischer Instanz obsolet geworden: „Eine aufgeklärte Gesellschaft,“ so FAZ-Herausgeber Frank Schirrmacher apodiktisch, „kennt keine Priester-Schriftsteller. Christa Wolf hat, wie Günter Grass, auch von der angedeuteten quasireligiösen Mentalität west- und ostdeutscher Besucher von Dichterlesungen gelebt. Das ist hoffentlich vorbei. Auch sie werden sich daran gewöhnen müssen, was Literatur in einer säkularisierten Gesellschaft darstellt: keine Droge für Unterdrückte, kein quietistisches Labsal. Vielmehr verschärfter Anspruch an imaginative Potenz.“

In weiteren, jeweils scharf geführte Debatten – etwa den Streit um Botho Strauß' Essay *Ein anschwellender Bocksgesang*, Handkes Pro-Serbien-Texte oder Martin Walsers Rede zur Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels, in der er eine „Instrumentalisierung des Holocaust“ abgelehnt und damit für helle Empörung gesorgt hatte – in diesen Debatten also setzte sich die Neubestimmung der Funktion von Literatur und ihren Autoren fort. Bei allen Differenzen im Detail verbindet diese Literaturstreits, dass in ihnen zwar hauptsächlich politische Fragen diskutiert wurden, dass die beteiligten Autoren dabei aber auf das Eigenrecht des Ästhetischen und des subjektiven Standpunkts beharrten. Folglich aktualisierten sie nicht die ‚alte‘ Rolle des Schriftstellers als Repräsentanten der ‚richtigen‘ Position, bewiesen aber immerhin die andauernde, gesellschaftlich notwendige Kraft zur Provokation, die noch immer von sprachmächtigen, mit Phantasie und Wahrnehmungsvermögen begabten Einzelgängern auszugehen vermag.

Als (vorläufiges) Ergebnis des Selbst- und Fremdverortungsprozesses der Schriftsteller lässt sich konstatieren, dass der historische Bruch des Jahres 1989 belebend gewirkt hat. Zwar hat die Literatur in Folge der politischen Veränderungen, der Ausdifferenzierung der modernen Lebenswelt sowie der Abgabe wesentlicher Funktionen an Film, Fernsehen und Internet ihren Anspruch auf Wahrheit und Repräsentativität verloren. Dennoch ist das befürchtete Ende der

Gutenberg-Galaxis nicht nur ausgeblieben, sondern der Verlust an Meinungsführerschaft und politischer Bedeutsamkeit korrespondiert augenscheinlich sogar einer Befreiung der Literatur. Damit scheint sich eine Diagnose bestätigt zu haben, die Heiner Müller der Literatur nach der Wende bereits 1991 stellte: „Aufklärung war der Versuch, den Turm zu Babel wiederaufzubauen. Man glaubte, in der Vernunft die gemeinsame Sprache wieder entdeckt zu haben. Das war die Unterdrückung aller anderen Sprachen durch die Rationalität. Das Urtrauma unserer Zivilisation ist die Sprachverwirrung, der Verlust einer gemeinsamen Verständigungsbasis. Jetzt ist der Turm – das Projekt Aufklärung – eingestürzt. Man kann den Turm nicht wieder aufbauen, aber man kann ihn in Bewegung übersetzen. Mit dem Tod der Reflexion, als konstituierender Macht, sind alle anderen Sprachen wieder freigesetzt. Sie können jetzt wieder gesprochen werden.“

Was 1991 noch eine Hoffnung gewesen sein musste, lässt sich im Rückblick inzwischen bestätigen. Beobachten lässt sich eine Pluralität der Schreibweisen und Themen, der einander oft überlagernden Strömungen und Entwicklungen, die kaum einen ordnenden Zugriff erlaubt – und die notorische Rede der Literaturkritik von einer Krise der deutschen Gegenwartsliteratur deutlich widerlegt. Versuchen möchte ich dennoch, eine repräsentative Auswahl dieser vielstimmigen Literatur in einem nach Oberthemen bzw. Diskursen gegliederten Kapitelfächer vorzustellen. Im Einzelnen werden das folgende Komplexe sein: die sogenannte Wendeliteratur, eine Literatur des Erinnerns an Holocaust und Faschismus, dann behelfsweise unter dem Oberbegriff ‚transkulturelle Literatur‘ zu versammelnde Romane sowie schließlich die neue deutsche Popliteratur. Konzentrieren werde ich mich dabei auf die Literatur der Neunziger Jahre und nur jeweils kurze Schlaglichter auf die ‚Nullerjahre‘ des neuen Jahrtausends werfen, weil sich hier im Wesentlichen diejenigen Tendenzen fortsetzten, die auch das Jahrzehnt nach der Wende dominiert haben – und weil der Versuch eines Überblicks eingestandener Maßen immer schwieriger wird, je näher wir an unsere Gegenwart heranrücken.

## 1. Wendeliteratur

In den zurückliegenden beiden Jahrzehnten ist eine kaum zu überschauende Zahl von Romanen und Erzählungen entstanden, die sich als ästhetische Reaktionen auf die historischen Ereignisse von Mauerfall und Vereinigung der beiden deutschen Staaten verstehen lassen. Allerdings ist im Rückblick eine anfängliche Diskrepanz zwischen der Erwartungshaltung des Feuilletons auf der einen und der literarischen Produktion auf der anderen Seite auffällig: Denn die Forderung nach *dem* Wenderoman entstand zwar nahezu gleichzeitig mit dem Fall der Berliner Mauer, wie sich

an einem Bericht von Hans Christoph Buch ablesen lässt. Direkt im Anschluss an einen Vortrag, den er am 9. November 1989 an einer amerikanischen Universität gehalten hatte, wurde ihm die Frage gestellt: „[W]ann erscheint der große Roman über den Tag, an dem die Mauer fiel? Haben Sie das fertige Manuskript schon in der Tasche?“ Buch beschied diese Frage aber abschlägig, und zwar nicht nur im Hinblick auf die eigene Produktion: „Leider mußte ich meine Zuhörer enttäuschen. Der große Roman über die Berliner Mauer ist bis heute nicht geschrieben worden, genausowenig wie der große Roman über die Französische Revolution oder die Studentenrevolte von 1968. Und der große Roman über den Tag, an dem die Mauer fiel, wird vielleicht nie geschrieben werden. Solche historischen Ereignisse haben Schriftsteller als Chronisten nicht nötig [...].“

Und tatsächlich hielten sich die ehemaligen Autoren der DDR vor allem Anfang der 90er Jahre mit literarischen Reaktionen auf die jüngsten zeitgeschichtlichen Ereignisse zurück, wofür wohl im Wesentlichen der geringe historische Abstand, die veränderten Rahmenbedingungen des Literaturbetriebs und der deutsch-deutsche Literaturstreit um Christa Wolf verantwortlich zeichnen. Bei den Kollegen aus dem Westen hingegen war die Wende grundsätzlich kein literarisches Datum, jedenfalls keines, das an die tiefliegenden Schichten rührt, aus denen Literatur hervorgeht. Immerhin lassen sich drei Texte anführen, die sich bereits Anfang der 90er der jüngsten deutschen Vergangenheit widmeten: In der Erzählung *Die Birnen von Ribbeck* (1991) präsentiert F. C. Delius auf dem Schauplatz des durch Fontanes Gedicht berühmten Dorfes und in Form eines Endlossatzes den Protest eines Bauern gegen die ‚feindliche‘ Übernahme des Ostens durch den Westen. Symbolisch verdichtet zeigt sich diese Okkupation daran, dass die Westler zu einem Fest zu Ehren Fontanes und der deutschen Einheit einen Birnbaum mitbringen, obgleich es im Dorf bereits einen gibt, und ihn schließlich wie eine Fahne auf besetztes Gebiet pflanzen, ohne die Ostdeutschen nach der historisch verbürgten Stelle zu fragen. Ebenfalls 1991 erschien der Roman *Stille Zeile sechs* (1991) von Monika Maron. Maron erzählt hier die Geschichte der Historikerin Rosalind Polkowski (bekannt schon aus ihrem Roman *Die Überläuferin* von 1986), die sich vom Altkommunisten Beerenbaum seine Memoiren diktieren lässt und nach anfänglicher Teilnahmslosigkeit zunehmend eine zwischen Hass und Zuneigung schwankende Beziehung zu dem alten Mann entwickelt. Anschaulich zeigt sich an diesem Text das problematische Verhältnis der Generationen zueinander, und im Tod des Alten verbildlicht sich am Ende der Tod des Systems. Die Auseinandersetzung mit der Vätergeneration steht auch im Zentrum von Kurt Drawerts Essay-Roman *Spiegelnd. Ein deutscher Monolog* (1992). Ein namenlos bleibender Erzähler berichtet von traumatischen Sozialisationserfahrungen, die sich vorrangig im Medium der Sprache abspielten und auf eine Unterordnung unter die

Sprachgewalt des Vaters hinauslief, und er berichtet von dem Versuch, sich dieser Sozialisation bzw. der Sprache der Väter zu entziehen. Dafür müsste er allerdings den manipulatorisch-institutionalisierten Sprachdiskurs der herrschenden Ordnung in der DDR verlernen und zu einer neuen Sprache gelangen, und der Roman lässt offen, ob dies gelingen kann.

Die Wende war zu Beginn des Jahrzehnts also kein dominierendes Thema der deutschen Literatur, aber oder deshalb verstummte die Forderung nach dem ‚großen Wenderoman‘ nicht. Zu stark waren sowohl der Wunsch der Öffentlichkeit nach der gültigen ästhetischen Auseinandersetzung mit der historischen Zäsur von Wende und nationaler Vereinigung als auch die Annahme zu verbreitet, dass historische Umbrüche grundsätzlich ästhetische Folgen haben müssten. Nur so lässt sich etwa die Klage des Spiegel-Redakteurs Volker Hage verstehen, die Wende habe „den deutschen Schriftstellern die Sprache verschlagen“.

Mitte der 90er Jahre löste sich diese (unterstellte) Paralyse allerdings geradezu in einen literarischen ‚Wendebloom‘ auf, der wohl infolge der wachsenden Distanz und einer nachrückenden, relativ unbelasteten Autorengeneration verzeichnet werden konnte. Um nur einige zu nennen: Fritz Rudolf Fries beispielsweise brachte 1994 den Roman *Die Nonnen von Bratislava. Ein Staats- und Kriminalroman* heraus, der das Ende der DDR in einem burlesken Wirbel an Episoden verarbeitet – so ist das Bonner Wasserwerk von einer Bombe bedroht und im Berliner Palast der Republik wird eine „Demokratische Republik Deutschland“ ausgerufen, und Volker Braun veröffentlichte mit *Der Wendehals* (1995) einen satirischen Dialog zwischen einem arbeitslosen „ICH“ und einem „ER“, nämlich dem zunächst ‚abgewickelten‘ und dann erfolgreich in die Wirtschaft gewechselten, titelgebenden Wendehals.

Für das markanteste Ereignis dieses ‚Booms‘ sorgte dann sicher Günter Grass mit der Veröffentlichung seines bis ins 19. Jahrhundert ausgreifenden und verschiedene Zeitebenen verschränkenden Romans *Ein weites Feld*, die 1995 zu einem „literarischen Scherbengericht“ führte. Im Mittelpunkt des Werkes stehen der Fontane-Wiedergänger Theo Wuttke, genannt „Fonty“, der das kulturelle und geschichtliche Wissen der Fontane-Zeit wachhält, und sein „Tagundnachtschatten“ Hoftaller, ein ewiger Spitzel, der die Figur aus Hans Joachims Schädlichs Roman *Tallhover* (1986) aufnimmt. Im Wechselspiel zwischen den Zeiten und aus dem Blickwinkel der Geschlagenen und Beladenen versucht Grass folglich nicht nur, die jüngste deutsche Geschichte zu bilanzieren, sondern in der Parallelisierung der Epochen – etwa der Reichsgründung 1870/71 und der Wiedervereinigung 1989/90 – zugleich die deutsche Geschichte als Kontinuum begreifbar zu machen und vor gefährlichen Entwicklungen zu warnen. Von der Literaturkritik und namentlich von Literaturpapst Reich-Ranicki wurde Grass

heftig angegriffen, wobei die Kritik sich vornehmlich auf die politische Dimension des Textes konzentrierte und ästhetische Phänomene nur am Rande behandelte.

Aber nicht nur ältere, arrivierte Autoren stellten die Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Geschichte in den Mittelpunkt ihres Schreibens, sondern auch eine Reihe jüngerer Schriftsteller – wobei sie dem Vielklang der häufig als ‚trocken‘ und kopflastig gescholtenen deutschen Prosa einen neuen, humoristisch-ironischen Ton hinzufügten. Stellvertretend für diesen neuen Ton kann Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir* (1995) stehen. Der Erzähler Klaus Uhlzsch, ein tölpeliger, simpliciadischer Antiheld und Stasi-Mitarbeiter, erzählt von seiner Kindheit und Jugend in der DDR, was Anlass gibt, in grotesken Anekdoten die Geschichte des ostdeutschen Staates Revue passieren zu lassen. Vor allem aber erfährt der Leser, wer wirklich für den Fall der Berliner Mauer verantwortlich war: Klaus Uhlzsch habe den Grenzsoldaten sein – nach einer Operation monströs vergrößertes – Glied gezeigt, woraufhin sie vor Verwirrung die Sicherung der Grenze aufgaben. Damit stellt Brussig den bekannten, die öffentliche Wahrnehmung dominierenden Fernsehbildern vom Fall der Berliner Mauer das bizarre Bild vom mauersprengenden Penis entgegen, womit der gesamtdeutsche Ursprungs-Mythos vom Volk, das die Mauer aus eigener Kraft ‚gesprengt‘ habe, effektiv ironisiert bzw. durch eine mythische Maueröffnung konterkariert wird. In ähnlich humoristischer Weise, aber weniger schrill in der Instrumentierung erzählt Brussig in *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) in kurzen Episoden vom alltäglichen Leben einiger Jugendlicher in der DDR, von FDJ-Treffen, Tanzstunden und den kleinen Aufständen gegen die allgegenwärtige Spießbürgerlichkeit. Unverkennbar ist dabei ein Hang zur Idyllisierung der DDR, was Brussig zwar verschiedentlich Kritik einbrachte, aber offensichtlich den Nerv des breiten Publikums traf, wie der außerordentliche Erfolg sowohl des Buches als auch der Verfilmung durch Leander Haußmann noch im selben Jahr demonstrieren.

Kontrastiv zu den humoristischen, ‚hellen‘ Zugängen zur jüngsten Geschichte etwa bei Brussig verhalten sich die finsternen Erzählwelten von Autoren, die sich zugespitzt als Vertreter einer ‚Ostmoderne‘ bezeichnen lassen. Zu nennen wären hier etwa Gert Neumann, Wilfgang Hilbig oder Reinhard Jirgl. Beispielhaft für diese Strömung innerhalb des Diskurses zu Reinhard Jirgl: Seit 1975 hatte Jirgl ausschließlich für die Schublade geschrieben, da es für seine Texte in der DDR wegen ihrer ‚marxistischen Geschichtsauffassung‘ keine Veröffentlichungsmöglichkeit gab. Erst durch den politischen Umbruch änderte sich diese Situation für Jirgl und er konnte einige Manuskripte aus seiner gut gefüllten Schublade publizieren, wenn auch vorläufig ohne damit eine größere Resonanz beim Publikum zu erreichen. Die literarische Öffentlichkeit wurde erst 1993 mit der Verleihung des Alfred Döblin-Preises auf Jirgl aufmerksam, der ihm für einen

Auszug aus *Abschied von den Feinden* zuerkannt wurde. Als der Roman dann 1995 erschien, machte er Furore bei der literarischen Kritik, die ihn als beklemmende Allegorie auf die Wende- und Nachwendezeit feierte.

So anschaulich wie exemplarisch zeigt sich in *Abschied von den Feinden*, wie Jirgl die Bruchsituation der Wende ästhetisch ausbuchstabiert. Im Mittelpunkt des Romans steht ein verfeindetes, ostdeutsches Brüderpaar, dessen heikles Verhältnis zueinander die Erinnerung an die biblische Folie der Kain- und Abel-Geschichte aufruft. Die Brüder erzählen in sich überlagernder Weise von der Deportation der Mutter, den Demütigungen im Waisenhaus, der Flucht des einen in den Westen und der Stasiarbeit des anderen im Osten und dem Mord an einer von beiden Brüdern geliebten Frau – und schließlich davon, dass beide Lebensentwürfe scheitern, weil sie von ihrer Vergangenheit, von den Traumata ihrer Kindheit nicht loskommen. Jirgl schildert dieses deutsch-deutsche Drama, das sich wie ein Kompendium aller Schrecken der untergegangenen DDR liest, in einer eigenwilligen, an Arno Schmidt erinnernden Syntax und Orthographie, sowie einem poetischen Realismus der Grausamkeit. Das Verhältnis der Menschen zueinander ist dieser literarischen Diagnose zufolge geprägt von Gewalt, Tod und Grausamkeit, und das Oeuvre von Jirgl liefert eine Vielzahl von eindrucksvollen Momentaufnahmen, die einen dieser Charakterisierung entsprechenden Alltag des staatlichen Terrors in der DDR zeichnen und zugleich ein eindringliches Porträt der „Jekyll u Hyde“-Mentalität der DDR-Bürger entwerfen. In weiteren Romanen wie der gewaltigen, zwischen 1985 und 1990 entstandenen Trilogie *Genealogie des Tötens* oder dem Roman *Die Unvollendeten* von 2003 hat Jirgl dieses Schreibprogramm seither konsequent fortgesetzt und ist dafür 2010 mit dem Büchner-Preis ausgezeichnet worden.

Alles in allem war das Ende der deutschen Teilung bzw. waren dessen Folgen offenkundig *das* zentrale Thema in der Literatur der 90er Jahre. Inzwischen ist das Interesse an diesem Diskurs zwar produktions- wie rezeptionsseitig etwas geringer geworden, aber keineswegs ist es stillgestellt. Dies zeigte sich beispielweise sehr deutlich, als Uwe Tellkamps *Der Turm*, der mit Blick auf eine Dresdner Zauberberg-Gesellschaft die letzten sieben Jahre der untergehenden DDR im Stil von Thomas Manns *Buddenbrooks* auf tausend Seiten nachzeichnet, von der Kritik einmütig als ‚Wenderoman‘ gefeiert wurde, seinem Autor den Deutschen Buchpreis 2008 einbrachte und sich in den Buchhandlungen buchtäblich zu ‚Türmen‘ aufstapelte.

## 2. Holocaust und Faschismus – Die Gegenwart des Vergangenen

Aber nicht nur durch die Verarbeitung der deutsch-deutschen Vergangenheit arbeitete die Literatur an der Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses der Deutschen mit, sondern auch die in den vorherigen Jahrzehnten dominierende Auseinandersetzung mit Holocaust und Faschismus setzte sich fort. Dass diese Phase deutscher Geschichte keineswegs verarbeitet ist, dass sie gleichsam nicht vergangene Vergangenheit ist, zeigte sich etwa an der heftigen öffentlichen Diskussion um Daniel Goldhagens Studie *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust* (1996), die die These von der individuellen Mitschuld des Einzelnen verfolgt.

An wirkmächtigen literarischen Veröffentlichungen sind in diesem Zusammenhang vor allem autobiographische und dokumentarische Texte zu nennen. Eine beträchtliche Resonanz erzielte etwa die postume Veröffentlichung von Viktor Klemperers Tagebüchern unter dem Titel *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933-1945* (1995). Der Romanist Klemperer, nach dem Krieg mit seiner Studie *LTI (Lingua Tertii Imperii, Sprache des Dritten Reiches, 1947)* bekannt geworden, schreibt aus privater Perspektive und zunächst nur für sich von dem Leben eines Verfolgten unter der Diktatur und wird dabei quasi unter der Hand zu einem Chronisten der Epoche. Eine vergleichbare Wirkung in der Öffentlichkeit erreichte Walter Kempowski mit seiner äußerst voluminösen Stimmensammlung *Echolot* (1993-2005). Kempowski setzt hier u.a. Feldpostbriefe, private Aufzeichnungen, Tagebücher und behördliche Notizen zu einer Collage zusammen, die sich zu einem ‚kollektiven Tagebuch‘ verdichten. Kennzeichnend für das *Echolot* wie überhaupt den Diskurs über die Gegenwart der Vergangenheit ist, dass jeweils eine Vielfalt von Perspektiven eingenommen und dem Leser als ‚Zugang‘ zur Geschichte angeboten wird. Da diese Perspektivenvielfalt irreduzibel ist, kann sie prinzipiell keine ‚Gesamtansicht‘ auf den Krieg liefern. Nicht um die *eine*, gültige Geschichtsdeutung ist es dieser Literatur also zu tun, sondern vielmehr um eine Pluralisierung der Perspektiven, mit einem Wort: um Subjektivierung. Zu einem literarischen Ereignis wurde dann ein Werk, das auf der Schnittstelle zwischen Authentizität und Fiktionalität angesiedelt ist: Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* (1992). Die in den USA lebende Germanistin Klüger berichtet hier von ihren Erlebnissen als siebenjähriges jüdisches Mädchen in den Konzentrationslagern Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau und Christianstadt. Zum außergewöhnlichen Erfolg des Buches hat wohl beigetragen, dass Klüger im Bewusstsein, in einer langen Tradition der Shoa-Literatur zu stehen, keine Aufklärungsarbeit mehr leistet bzw. Fakten liefert, sondern stattdessen eine radikal subjektive Perspektive einnimmt. In überraschend witzigem und unsentimentalen Ton erzählt Klüger von



der Deportation, von der Ankunft an der Rampe des KZ, aber auch vom sozialen Miteinander, das sich im Lager unter der Herrschaft des Terrors entwickeln konnte. Eingearbeitet in diese Erinnerungen, die sich als exemplarischer ‚Roman‘ vom bedrohten Leben unter dem Faschismus lesen lassen – *eine* Jugend lautet bezeichnenderweise der Untertitel des Textes –, sind eine Vielzahl von luziden Reflexionen, die immer wieder die Brücke in die Gegenwart schlagen.

Ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre hatte dann auch die Diskussion um die deutschen Opfer des Zweiten Weltkrieges beträchtliche Konjunktur, nachdem diese Problematik lange ein tabuisierter Bereich des öffentlichen Diskurses war: Vor dem Hintergrund der deutschen Kriegsverbrechen geriet derjenige, der nach den Leiden der deutschen Zivilbevölkerung durch Flucht, Vertreibung oder alliierte Flächenbombardements fragte oder diese gar als Unrecht bewertete, in den Verdacht, die *eine* Schuld gegen die *andere* aufrechnen und Geschichtsrevisionismus betreiben zu wollen. Daher vermied die Geschichtswissenschaft eine intensive Aufarbeitung des Komplexes, und auch die literarische Auseinandersetzung mit diesem Thema blieb marginal.

In den Fokus der literarischen Öffentlichkeit gelangten die deutschen Opfer des Krieges dann durch den Befund des Schriftstellers W. G. Sebald im Jahr 1997, dass das ‚area bombing‘ der Alliierten mit wenigen Ausnahmen wie Hans-Erich Nossacks *Untergang* oder Hubert Fichtes *Detlevs Imitationen*, ‚*Grünspan*‘ in der Erinnerungsarbeit der deutschen Nachkriegsliteratur keinen angemessenen Niederschlag gefunden habe. Dieser Vorwurf entzündete erstens eine heftige Debatte über die Rechtmäßigkeit dieser Perspektive und führte zweitens zu einer Wiederddeckung und Neulektüre von Texten wie Gert Ledigs *Vergeltung* (1956). *Vergeltung* schildert in knappen, im Montageverfahren zusammenfügten Einzelszenen das Inferno eines siebenminütigen Luftangriffs auf eine deutsche Großstadt. Während der Roman anlässlich der Wiederveröffentlichung im Jahr 1999 euphorisch aufgenommen wurde, war er bei der Erstveröffentlichung bei der Literaturkritik durchgefallen, die von „makabrer Schreckensmalerei“ und „abscheulicher Perversität“ sprach. Diese anfängliche Ablehnung lässt sich wohl damit erklären, dass Ledig in *Vergeltung* keine Geschichtsdeutung betreibt bzw. keinen metaphysischen Ausweg anbietet, wie es typisch für den Roman der 50er ist. Auch verzichtet der Text auf jeden mitfühlenden Erzählerkommentar, so dass der Leser direkt mit den in quälender Anschaulichkeit ausgemalten Bildern des Schreckens konfrontiert wird.

Äußerst wirkmächtig für ein nachhaltiges Interesse an diesem Problembereich war dann die Novelle *Im Krebsgang* (2002) von Günter Grass. Grass nähert sich auf fiktionalem Wege dem Schicksal der Vertriebenen und im Besonderen dem akribisch genau recherchierten Untergang des Flüchtlingsschiffs „Wilhelm Gustloff“, bei dem Tausende Flüchtlinge starben. Die Aufnahme bei Publikum und Kritik war im Gegensatz zur Reaktion auf *Ein weites Feld* durchaus

positiv: Zustimmung wurde eine aus dem zeitlichen Abstand resultierende Veränderung in der Geschichtswahrnehmung festgestellt, die endlich eine angemessene, die Naziverbrechen weder verharmlosende noch gegen das anderen zugefügte Leid aufrechnende Erinnerung an die Opfer der Vertreibung und des Bombenkrieges erlaube. Fast zeitgleich mit Grass' Novelle erschien übrigens unter dem Titel *Der Brand* eine Studie des Historikers Jörg Friedrich über den Bombenkrieg der Alliierten gegen die Deutschen, die national wie international heftig und teils sehr emotional diskutiert wurde.

Auch für die Autorengenerationen, die den Nationalsozialismus nicht unmittelbar erlebt haben, waren die Jahre von 1933-1945 immer wieder Gegenstand des Erzählens. Der 1965 geborene Marcel Beyer beispielsweise verbindet in seinen Texten eine literarische Phänomenologie der Sinneswahrnehmungen mit der Zeitgeschichte. In seinem von der Kritik hochgelobten und inzwischen in zwölf Sprachen übersetzten Roman *Flughunde* (1995) nimmt Beyer die Propaganda-Methoden der Nazis am Beispiel und aus der Perspektive des (historisch verbürgten) Akustikers Hermann Karnau in den Blick. Dieser Karnau ist das Sinnbild eines technokratischen Wissenschaftlers, der Menschen vollständig auf ihre Funktion reduziert. Als Techniker im Stab von Goebbels ist er zuständig für die Beschallung von NS-Großveranstaltungen, privat allerdings entwickelt er sich immer mehr zu einem Stimmen-, ‚Sammler‘, der seine Mikrofone in Folterkellern und Lazaretten aufstellt und sogar foltert, um die Schreie aufnehmen und so das ganze Spektrum der menschlichen Stimme kartografieren und archivieren zu können.

Vollständig erfunden ist hingegen der *plot* von Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* (1995), der in Deutschland schnell ein großer Verkaufserfolg wurde, inzwischen in 25 Sprachen übersetzt ist und sogar auf Platz eins der Bestsellerliste der *New York Times* landete. Der Roman erzählt – hart an der Grenze zur Kolportage – die Liebesgeschichte zwischen dem fünfzehnjährigen Michael und der deutlich älteren Hanna, die auf dem ritualisierten Dreiklang „Vorlesen, Duschen, Lieben“ aufbaut. Nach einem Streit verschwindet Hanna spurlos, und Michael trifft sie erst Jahre später als Angeklagte in einem KZ-Prozess wieder, den der Jurastudent als Zuschauer verfolgt. Hanna war, erfährt er nun, Aufseherin in einem Nebenlager von Auschwitz – und sie ist Analphabetin, was sie als Makel begreift, der unentdeckt bleiben soll. Michael nimmt die Beziehung zu Hanna wieder auf, indem er Kassetten mit Werken der Weltliteratur bespricht und ihr ins Gefängnis schickt. Mit dieser Konstellation widmet sich der Roman an einem exemplarischen Fall den ‚normalen‘ Menschen hinter der abstrakten Vorstellung vom Terrorregime, vor allem setzt er sich aber mit der Frage einer angemessenen Aufarbeitung der Vergangenheit und dem Verhältnis der Generationen auseinander. Am Fall Hannas erkennt Michael, wie unauflöslich der Zusammenhang von Schuld und Scham, von

Liebenswürdigkeit und Grausamkeit sein kann – und wie ungerecht und undifferenziert folgerichtig die kollektive Verurteilung einer ganzen Generation ist, die von den sogenannten 68ern vollzogen wurde.

### 3. Zwischen den Kulturen, zwischen den Sprachen

Mit Etiketten wie ‚Interkulturelle Literatur‘, ‚Migrantenliteratur‘ oder ‚Literatur in der Fremde‘ hat die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren versucht, diejenigen Texte unter einem Oberbegriff zu versammeln, deren Autoren zwar Deutsch schreiben, aber nicht deutschstämmig sind. Alle diese Begriffe haben sich allerdings als problematisch herausgestellt, weil durch sie erstens wesentliche poetologische und biographische Unterschiede zwischen Autoren aus so unterschiedlichen Herkunftsländern wie der Türkei oder Japan verwischt werden und mit ihnen zweitens eine Polarität von Herkunftsland- und ‚Schreibland‘ behauptet wird, die gerade für die jüngere Autorengeneration nicht gilt: Für sie gilt stattdessen, dass es keine identitätsstiftende Bindung an einen Ursprungsort außerhalb Deutschlands gibt und sich ihre Werke vielmehr als Versuche verstehen lassen, mittels der Literatur im Raum *zwischen* den Kulturen und *zwischen* den Sprachen ein drittes, alternatives Identitätskonstrukt zu entwickeln. Statt einer Form der Alterität kennzeichnet diese Literatur folglich ein Schreiben über die Sprach- und Nationalitätsgrenzen hinweg, so dass sich hier vielleicht am besten von einer transkulturellen Literatur sprechen lässt.

Eine solche transkulturelle Literatur gab es in der Bundesrepublik natürlich bereits vor den 90er Jahren. Neben der Literatur von Gastarbeitern bzw. Gastarbeiterkindern der zweiten und dritten Generation fand in der zweiten Hälfte der 80er Jahre als wesentliches Moment im literarischen Feld beispielsweise die Einwanderung einer Reihe von Autoren statt, die der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien angehörten und vor den Repressionen des Ceaușescu-Regimes nach Deutschland flohen. Die prominenteste Figur dieser Literaten-Gruppe ist sicher Herta Müller – spätestens, seit ihr Werk 2009 durch die Auszeichnung mit dem Nobelpreis für Literatur eine unüberbietbare Weihe erfahren hat: Von ihrem Prosadebüt *Niederungen* (1982), in dem aus der Perspektive eines Kindes das totalitäre System in Rumänien geschildert wird, kreist ihr Werk um die Auseinandersetzung mit Rumänien und den dort erlittenen Traumata, um die allgegenwärtige Bedrohung und die daraus resultierende Angst, die die Sprache und das Reflexionsvermögen nachhaltig beschädigt hat. In *Der Fuchs war damals schon der Jäger* (1992) etwa symbolisiert der titelgebende Fuchs die Allgegenwart des Staates bzw. des Geheimdienstes Securitate, der eine Gruppe von Oppositionellen zermürbt. Und auch in *Herztier* (1994) erzählt Müller von einer

Clique, die der Widerstand gegen die Diktatur zunächst eint, die vom politischen Feind allerdings gezielt auseinander gebracht wird. Schließlich reisen fast alle Mitglieder der Gruppe nach Deutschland aus, wo sie erfahren, dass zwei ihrer Freunde unter ungeklärten Umständen ums Leben gekommen sind. Von dem Satz „Ich bin bestellt“ nimmt dann der Roman *Heute wäre ich mir lieber nicht begegnet* (1997) seinen Ausgang, der in noch größerer Nähe zur eigenen Biographie vom Terror und seinen Folgen berichtet: Die Erzählerin ist in der Straßenbahn auf dem Weg zum Verhör bei dem sadistischen Major Albu, und während der Fahrt schweifen ihre Gedanken zurück in ihre Kindheit, zu der Ehe mit jenem Mann, der verantwortlich für die Deportation ihrer Großeltern war, an eine gescheiterte Flucht und ihre alte Liebe Paul. Verloren in Gedanken an ihre traumatischen Erfahrungen verpasst sie die richtige Haltestelle und muss aus dem Fenster beobachten, wie jener Paul vertraulich mit einem Feind spricht – auch hier legt Müller also einen illusionslosen Bericht aus dem beschädigten Leben vor.

Auch die 1945 in Prag geborene und 1971 als Reaktion auf den Prager Frühling in die BRD emigrierte promovierte Literaturwissenschaftlerin Libuse Monikova widmet sich in ihrem Werk den Beschädigungen durch einen politisch repressiven Staat, wie schon der vielsagende Titel ihres literarischen Debüts, *Eine Schädigung* (1981), verrät. Gegen diese ‚Schädigungen‘ des Einzelnen und die unglückliche Realgeschichte ihres Heimatlandes insgesamt hat Monikova allerdings ästhetische Umschreibungen der Wirklichkeit gesetzt. Besonders eindrucksvoll ist ihr dieser Versuch einer poetischen Gegengeschichte in *Die Fassade* (1987) gelungen: Der Roman erzählt von vier Künstlern, die jahrelang die Fassade des Renaissanceschlusses von Friedland restaurieren, indem sie die Sgraffiti des Kassettenreliefs erneuern. Bei ihrer Arbeit halten sich diese listigen Nachfahren des Soldaten Schwejks allerdings nicht an die ursprünglichen Bilder, sondern aktualisieren sie stattdessen aus ihrer Sicht und ‚schreiben‘ auf diese Weise eine eigene Geschichte in Bildern. Handelt *Die Fassade* folglich von der Selbstbehauptung in der Kunst, so steht im Zentrum von *Treibeis* (1992) hingegen eher deren Scheitern. Den Prager Lehrer Jan Prantl hat es nach Grönland verschlagen, und die Ansiedelung des Textes an der geographischen Peripherie verweist auf symbolischer Ebene deutlich darauf, dass der Protagonist auch seelisch weit von der Heimat entfernt ist.

Während Monikovas Bücher allesamt auf eine Auseinandersetzung mit der Geschichte ihres Heimatlandes bezogen sind und daher von der Literaturkritik als ‚tschechische Romane in deutscher Sprache‘ titulierte wurden, entwickelt Yoko Tawada ihre poetischen Ausdrucksmöglichkeiten wesentlich von einer Position zwischen den Kulturen aus: Tawada, 1960 in Tokio geboren, hat nicht nur in Deutschland und in Japan studiert, sondern überdies sowohl ein japanisches als auch ein deutsches Oeuvre vorgelegt, Werkkomplexe, die markant

voneinander abweichen. Nachhaltig geprägt wurde diese ‚doppelte Buchführung‘ von ihrem ersten Deutschlandbesuch bzw. der Reise nach Deutschland im Jahr 1979: „Ich habe bei meiner ersten Fahrt nach Europa mit der Transsibirischen Eisenbahn meine Seele verloren. Als ich dann mit der Bahn wieder zurückfuhr, war meine Seele noch in Europa unterwegs. Ich konnte sie nicht fangen. Als ich erneut nach Europa fuhr, war sie auf dem Weg nach Japan. Danach bin ich so oft hin- und hergeflogen, daß ich überhaupt nicht mehr weiß, wo meine Seele gerade ist.“ In symbolischer Gestaltung artikuliert sich hier der Kern von Tawadas Poetik der Transkulturalität. Manifestiert hat sich dieses ästhetische Programm seither etwa in dem paradoxen Titel ihrer ersten deutschsprachigen Publikation *Nur da wo du bist da ist nichts* (1987) oder in dem Geschichtenband *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen* (2000), in dem sie Ovids *Metamorphosen* mit dem japanischen *Kopfkissenbuch* der Hofdame Sei Shonagon kombiniert. Die vielleicht wichtigste, in jedem Fall aber größte Gruppe innerhalb dieser vielstimmigen transkulturellen Literatur bilden, wenig überraschend, die türkischstämmigen Autoren. Um nur zwei ganz unterschiedliche Protagonisten aus diesem Teildiskurs herauszugreifen: So sorgte die seit 1965 hauptsächlich in Deutschland lebende Emine Sevgi Özdamar nach zwei Arbeiten für das Theater (*Karagöz in Alamania*, 1986, uraufgeführt, und *Keloglan in Alamania*, 1992, die beide türkische Gastarbeiterschicksale vorführen) mit drei Romanen für Furore, die sich als Trilogie lesen lassen: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998), und *Seltsame Sterne starren zu Erde* (2003). Erzählt wird die Geschichte einer jungen Türkin, die – wie sich im Titel des ersten Romans bereits andeutet – wie eine Nomadin zwischen der Türkei und Deutschland hin- und herreist und dabei einen Selbstfindungsprozess durchläuft. Dieser Handlungsstruktur entsprechend fängt jeder der drei Romane mit einer Reise an und endet auch mit einer Reise, und dieses Pendeln ihrer Protagonistin zwischen Kulturen und Sprachen erlaubt es Özdemir, dem Leser den Okzident mit den Augen des Ostens und den Orient mit den Augen des Westens sehen zu lassen und ihm so neue Perspektiven sowohl auf die fremde und als auch auf die eigene Kultur zu vermitteln.

Kennzeichnet alle bislang porträtierten Autoren und ihre Werke ein vorsichtiges und unsicheres Suchen nach einer Position zwischen Geburtsland und neuer Heimat Deutschland, so betrat Feridun Zaimoglu die literarische Szene hingegen mit einem selbstbewussten, ja provokatorischen Gestus: Sein Debüt *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (1995) versammelt Interviews mit Einwanderern der zweiten und dritten Generation, deren idiomatische Sprechweise aus deutschem, türkischem und amerikanischem Slang Zaimoglu nicht dokumentarisch aufgezeichnet, sondern die er vielmehr zur ‚Kanak Sprak‘ transformiert hat.

Dieser Versuch, für eine stigmatisierte Ethnie Öffentlichkeit herzustellen und ihr eine eigene, Zusammenhang stiftende Sprache und einen Namen zu geben, fand große Resonanz in der Öffentlichkeit und trug Zaimoglu die (leicht ironische) Auszeichnung als „Malcolm X der deutschen Türken“ ein. In Werken wie dem Roman *Abschaum – Die wahre Geschichte des Ertan Ongun* (1997), unter dem Titel *Kanak Attack* in Jahr 2000 verfilmt, oder *Koppstoff – Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft* (1998) hat Zaimoglu den Erfolg dieser transkulturellen Strategie unter Beweis gestellt, was allerdings dazu führte, dass der Blick auf die ästhetischen Qualitäten seiner Texte von der Debatte über Zaimoglus Rolle als Propagandist verstellt wurde. Der an Goethes *Werther* angelehnte Briefroman *Liebesmale, scharlachrot* (2000) lässt sich in diesem Zusammenhang als Versuch verstehen, nun primär als *Autor* wahrgenommen zu werden – ein durchaus erfolgreicher Wandel in der Selbstinszenierung, denn seither wird Zaimoglu zumeist als ‚Deutscher Schriftsteller‘ bezeichnet. Vor gut einer Woche erst hat Zaimoglu übrigens einen neuen Roman veröffentlicht, und zwar bezeichnenderweise einen *Ruß* betitelten Ruhrpott-Krimi.

#### 4. Neue deutsche Pop-Literatur

Mitte der 90er reüssierte die Generation derer in der literarischen Öffentlichkeit, die um 1968 geboren wurden und ihr generationentypisches Profil damit in einer Zeit des relativen Wohlstands und nach den Ideologien ausbildeten. Ein gelungenes, gleichermaßen kritisches wie affirmatives Porträt dieser Generation hat der Journalist Florian Illies in seinem Bestseller *Generation Golf* (2000) skizziert, wobei bereits der Titel seines Buches den Kern der Diagnose präsentiert: Als Label für ‚seine‘ Generation fungiert kein historisch bedeutsamer Ort oder ein markantes Datum, sondern ein Markenname – das Design bestimmt also das Bewusstsein. Dementsprechend stellt Illies eine postideologische, hedonistische Generation vor, deren Leben von Konsum und Moden bestimmt wird und der die Entscheidung zwischen einer grünen und einer blauen Barbour-Jacke wichtiger ist als die zwischen CDU und SPD.

Dieses Lebensgefühl drückte sich insbesondere in einer Reihe von Texten aus, für die sich die Bezeichnung ‚Pop-Literatur‘ durchgesetzt hat. Dieser Begriff erscheint aus zweierlei Gründen sinnvoll: Zum einen kennzeichnet diese Texte, dass ihr Referenzrahmen allgemein die Populärkultur und speziell die Popmusik ist; zum anderen inszenierten die Autoren sich bzw. ihre Werke geradezu als ‚Pop-Events‘, woran die Medien kräftig mitwirkten. Zeitweise waren Pop-Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange oder Florian Illies nicht nur Lieblinge des Feuilletons, sondern darüber hinaus auch wiederholt zu Gast in

Fernsehsendungen wie der (bei der Zielgruppe äußerst beliebten) *Harald-Schmidt-Show*, so dass die Autoren fast einen Kultstatus erreichten und sich die Grenze zwischen Produkt, Image der Autoren und Vermarktung wiederholt auflöste.

Das Initialereignis dieser literarischen Strömung leistete Christian Kracht mit seinem Roman *Faserland* (1995). Im Stile eines Roadmovies sowie in Anlehnung an Bret Easton Elliss *Less Than Zero* (1985) und Salingers *Catcher in the rye* (1951) singt der Roman das alte Lied davon, dass es kein richtiges Leben im falschen gibt, indem er seinen jugendlichen Protagonisten von Norden nach Süden, von Sylt bis zum Zürichsee durch das titelgebende ‚Faserland‘ reisen und dabei seine verlorene Generation bei sinnentleerten Drogen- und Sexexzessen betrachten und seinen Weltekel artikulieren lässt. Angesichts des universalen Verblendungszusammenhangs (den er natürlich so nicht benennen würde) bleibt der Erzähler einsam unter den Menschen, und nach dem Selbstmord seines letzten Bekannten reist er schließlich im Porsche in die Schweiz. Das Schlussbild zeigt, wie der Erzähler sich in die Mitte des Zürichsees rudern lässt, nachdem er vergeblich nach dem Grab von Thomas Mann gesucht hat, und es bleibt offen, ob er Selbstmord begeht. Der Roman löste kontroverse Reaktionen aus: Während die eine Seite den neureichen Erzähler mit dem Autor Kracht identifizierte und ihm Dandyhaftigkeit vorwarf, nahm die andere Seite (namentlich etwa Ilies und Stuckrad-Barre) die über Markennamen vorgenommene Positionierung des Erzählers positiv, ja geradezu als Befreiung auf und schrieb diese Haltung in eigenen Texten fort. Kracht selbst befeuerte diese Diskussion dadurch, dass er immer wieder mit der Ähnlichkeit von Autor und Figur spielte und etwa in Interviews behauptete, die gleiche Kleidung wie sein Protagonist zu favorisieren. Wenn der Text auf diese Weise sowohl in thematischer wie in inszenatorischer Hinsicht zum Auftakt der neuen deutschen Pöpliteratur wurde, lässt sich doch feststellen, dass der Roman eine eindeutig defizitär angelegte Figur vorführt, die offenkundig unter ihrer unterdrückten Homosexualität leidet – verwiesen sei hier nur auf die Suche nach Thomas Manns Grab. Dementsprechend ist der Roman keineswegs derart auf die Oberfläche bzw. Markenästhetik als Distinktionsmerkmal konzentriert, wie es ihm sowohl Apologeten wie Gegner attestierten, sondern weist vielmehr eine an andere Camouflage-Texte anknüpfende Tiefendimension auf – und ist folglich nur sehr bedingt ein Werk derjenigen literarischen Strömung, die er auslöste. Mit umgedrehten Vorzeichen verlief dann die Diskussion um Krachts zweiten Roman *1979* (2001), der für die Literaturkritik zum Anlass wurde, das Ende der Pöpliteratur auszurufen. Erzählt wird hier die Reise zweier junger Männer nach Persien und Tibet, die für den einen tödlich und für den anderen in der Unterwerfung unter den chinesischen Staatsterrorismus endet. Allerdings findet sich auch in *1979* ein Mode- und Musikdiskurs ebenso wie Anspielungen auf Werke und Autoren der Hoch- wie der Trivialkultur,

die von Ernst Jünger bis zu den Comic-Figuren Tim & Struppi reichen, so dass dem Text insgesamt eine programmatische Nähe zu anderen Werken der Popliteratur nicht schlangweg abzusprechen ist.

Eindeutig als Popliteratur sind hingegen die Texte von Benjamin von Stuckrad-Barre zu klassifizieren. Stuckrad-Barre, der als Redakteur beim *Rolling Stone* und als Gagschreiber für Harald Schmidt arbeitete, wurde mit seinem Debüt *Soloalbum* (1998, verfilmt 2002) augenblicklich zu *dem* Repräsentanten der deutschen Pop-Literatur. Der Roman erzählt in der Ich-Form von einem jungen Mann, der von seiner Freundin verlassen wird, sich daraufhin von der Gesellschaft abkapselt und seinem Welthass freien Lauf lässt. Zur Pop-Literatur wird diese eher banale, gängige Adoleszenz-Geschichte zum einen dadurch, dass der Erzähler zur Selbstpositionierung ständig ‚Hitlisten‘ für Kleidung, Musik, Eigenschaften und Gruppenritualen aufstellt und dabei quasi zum Archivisten der Gegenwartskultur wird, und zum anderen dadurch, dass die identitätsstiftende Funktion von Popmusik im Allgemeinen und der britischen Band *Oasis* im Besonderen, nach deren Liedern alle Kapitel des Buches benannt sind, betont wird. Erfolgreich fortgesetzt hat Stuckrad-Barre dieses Verfahren in Büchern wie der Textsammlung *Remix* (1999) oder *Livealbum* (1999), dem Bericht von einer Lesereise, deren Titel bereits die Dominanz des Pop-Diskurses betonen.

Zu erwähnen ist in diesem Kontext aber vor allem ein Ereignis: Unter großem Medieninteresse versammelten sich im April 1999 Kracht, Stuckrad-Barre, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Joachim Bessing im Berliner Luxushotel Adlon zu einem 30 Stunden währenden Gespräch über die ‚Lage der Nation‘, das später unter dem Titel *Tristesse Royale* und dem zugleich ironischen und selbstbewussten Untertitel *Das popkulturelle Quintett* als Buch herausgegeben wurde. Die Gespräche in diesem „Gründungsmanifest des Neo-Dandyisms“ drehten sich in bewusst provokanter, inszeniert snobistischer Haltung vor allem um die Mechanismen der Medienkultur, in der Kultur nur noch als Zitat aus Zitaten produziert würde, um die richtigen Marken und Popbands, um Fernsehen, Werbung und die Meinungslosigkeit der Gesellschaft.

Neben diesen Autoren und ihren Texten, die hauptsächlich wegen ihrer Themen und der performance-artigen Selbstinszenierung unter dem Label ‚Pop-Literatur‘ firmieren und die öffentliche Diskussion über die Strömung dominierten, entwickelte sich noch eine Sonderform dieser Strömung, die sich aus erzähltheoretischer Sicht der Pop-Literatur zurechnen lässt. Texten wie *Rave* (1998) von Rainald Goetz, *Gut laut* (1998) von Andreas Neumeister oder *Musik* (2004) von Thomas Meinecke ist gemeinsam, dass sie im Kern eine Transformation von Verfahren der Popmusik in Literatur darstellen – und folglich als ‚Pop‘-Literatur im engen Sinne des Wortes zu



verstehen sind. Im Zentrum von Rainald Goetz' Erzählung *Rave* etwa steht die selbstreflexive Frage, wie „ein Text klingen“ müsse, „der von unserem Leben handelt“. Da das Leben des Erzählers im Wesentlichen in der Teilhabe an der audio-visuellen Erlebniswelt der Ravekultur besteht, präsentiert sich dem Leser folgerichtig eine disparate Aneinanderreihung scheinbar zusammenhangloser Text-Sequenzen, die sich als Äquivalent zur Syntax der Musikmaschine lesen lassen, „die auch keinen Sinn im hermeneutischen Verständnis hervorbringt. Es geht im Grunde um den „Bum-bum-bum des Beats“. Dementsprechend versucht Goetz vor allem in denjenigen Passagen, die das unmittelbare situative Erleben des Erzählers darstellen, den Sinn in ‚reinen Sound‘ aufzulösen.

Eine verwandte Poetik prägt auch Thomas Neumeisters *Gut laut*. Aus der Ich-Perspektive eines musikbesessenen „Kettenhörers“ präsentiert sich mittels der Imitation einer Tonbandaufnahme quasi eine ‚Textmaschine‘, die biografisches Material mit Historischem verschachtelt, popmusikalische Versatzstücke wie Namen, Titel oder Liedzeilen aus 30 Jahre Popgeschichte zitiert, um dann erneut in die Jetztzeit zurückzukehren. Diese Verknüpfung zeitlich auseinander liegender biografischer, kultureller oder historischer Begebenheiten erfolgt dabei in Textsegmenten wie beispielsweise in Fettdruck exponierten Lexemen, in Lexemlisten und syntaktischen Einheiten, die teilweise monoton über eine ganze Seite wiederholt werden, womit insgesamt die popmusikalischen Verfahren des *samplens* und des *tape-mixens* adaptiert werden. Der Erzähler fungiert hier gewissermaßen als Disk-Jockey, denn so wie ein DJ Tonquellen aus verschiedenen musikalischen Epochen kombiniert, verwendet der ‚Text-Jockey‘ in Neumeisters *Gut laut* kulturelle oder biografische Versatzstücke der Vergangenheit und führt sie in der Gegenwart zusammen. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Thomas Meinecke, der bezeichnenderweise nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als DJ arbeitet. Auch er lagert also verschiedene Textschichten übereinander, mischt dabei sozusagen die Spuren neu und rhythmisiert die Syntax auf eine Weise, die die Sampling-Technik nachbilden soll. „Das alles ist bei meinem Schreiben ähnlich wie beim Plattenauflegen,“ charakterisiert Meinecke dieses poetische Prinzip selbst, „nur ist da kein Plattenkoffer, sondern ein Bücherregal, Kisten mit Büchern oder Büchertürme auf dem Fußboden, neben mir oder auf dem Tisch, und da ziehe ich mir das so raus, wie es mir passt, in einer bestimmten Reihenfolge, die schon auch intuitiv abläuft.“ Festhalten lässt sich damit, dass zumindest für diese spezifische Spielart der Pop-Literatur die häufig vom seriösen Feuilleton geäußerte Kritik der leichten Lesbarkeit und der mangelnden narrativen Innovation nicht gilt. Vielmehr präsentieren diese Texte avancierte Versuche, die Möglichkeiten verschiedener Medien produktiv für neue poetologische Konzepte zu nutzen.

## 5. „The show must go on“: Ausblick

Insgesamt ist hoffentlich deutlich geworden, auf wie vielfältige und lebendige Weise sich die deutschsprachige Literatur seit der Wende entwickelt hat. Dementsprechend verstummte um die Jahrtausendwende endlich das Lamento von der Krise der deutschen Gegenwartsliteratur, ja diese Haltung des Feuilletons schlug geradezu in ihr Gegenteil um. Beispielhaft konstatierte Thomas Kraft unter dem bezeichnenden Titel „The show must go on“: „Die junge deutsche Literatur befindet sich erkennbar im Aufwind.“

Unvermeidbar ist, dass ihm Rahmen meiner Ausführungen viele wichtige Autorinnen und Autoren nicht angeführt werden konnten. Genannt seien hier etwa Christoph Ransmayr, der mit seiner Ovid-Anverwandlung *Die letzte Welt* (1988) einen der größten Bucherfolge der 80er Jahre feiern konnte; oder Elfriede Jelinek, die in Romanen wie *Lust* (1989) oder *Gier* (2000) sprachmächtig und provokant das Verhältnis der Geschlechter zueinander vermessen hat und dafür im Jahr 2004 mit dem Literatur-Nobelpreis ausgezeichnet wurde; oder Daniel Kehlmann, der 2005 mit *Die Vermessung der Welt*, seiner fiktiven Doppelbiographie des Mathematikers Gauß und des Naturforschers Humboldt bekanntlich monatelang Platz 1 der Spiegel-Bestsellerliste behaupten konnte.

Und ebenfalls noch nicht die Rede war von einem Diskurs, der zwar schon in den 90er Jahren einsetzt, sich aber erst durch das zweite große historische Ereignisse der vergangenen beiden Jahrzehnte voll entwickelte – und zwar durch die Terroranschläge auf die Twin Towers vom 11. September 2001. Bereits seit Ende der 90er Jahre hatte sich unter Formeln wie ‚Irony is over‘ eine allgemeine Tendenz des literarischen Diskurses weg von Popliteratur und Spaßgesellschaft und hin zu sozialkritischer Ernsthaftigkeit angedeutet, die durch *Nine Eleven*, wie das gängige Geschichtszeichen lautet, enorm verstärkt wurde. So veröffentlichte beispielsweise eine Autorengruppe um Matthias Politycki kurz nach den Anschlägen ein resonanzträchtiges Positionspapier, das sich unter dem zugkräftigen Titel *Relevanter Realismus* gegen „solipsistische Selbsterkundungen“ wendete und eine „relevante Narration“ forderte: „Ein aus dem Druck zeitgenössischer Erfahrung resultierendes Erzählen könnte versuchsweise als „Relevanter Realismus“ bezeichnet werden. Ebenso weit entfernt von Pseudoavantgarde wie von Zeitgeisterei, arrangiert der Relevante Realist seinen Stoff so kunstvoll zur Fiktion, daß sie beim oberflächlichen Lesen mit einem Abbild der Realität verwechselt werden könnte: inszenierter Realismus. Darunter freilich wirkt das, was wir als Standpunkt von jedem wesentlichen Buch

fordern, wirkt die ästhetisch-moralische Verantwortung eines Schriftstellers, der alles Stoffliche arrangiert, um damit ein erzählerisches Ziel zu erreichen.“

Belegen möchte ich die Dominanz dieser Haltung abschließend mit einem kurzen Blick auf den Deutschen Buchpreis, der seit 2005 ausdrücklich jeweils den ‚besten Roman des Jahres‘ prämiieren will oder zu prämiieren glaubt. Die Richtung gab gleich die erste Vergabe des Preises an Arno Geiger im Jahr 2005 vor: Ausgezeichnet wurde er für seinen Familien- und Generationenroman *Es geht uns gut*, dem es laut Jury gelinge, „Vergänglichkeit und Augenblick, Geschichtliches und Privates, Erinnern und Vergessen, in eine überzeugende Balance zu bringen“ und „ebenso genau wie leicht vom Gewicht des Lebens zu sprechen.“

Noch deutlicher wurde diese Favorisierung realistischer, gleichermaßen auf deutsche Geschichte und Gegenwart bezogener Schreibprogramme mit der Preisvergabe im folgenden Jahr an Katharina Hacker bzw. ihren *Nine Eleven*-Roman *Die Habenichtse*. Ich zitiere die Begründung: „In einer flirrenden, atmosphärisch dichten Sprache führt Katharina Hacker ihre Helden durch Geschichtsräume und in Problemfelder der unmittelbarsten Gegenwart, ihre Fragen sind unsere Fragen: Wie willst Du leben? Was sind deine Werte? Wie sollst und wie kannst Du handeln? Die Qualität des Romans besteht darin, diese Fragen in Geschichten aufzulösen, die sich mit den plakativen Antworten von Politik und Medien nicht zufriedengeben.“ Gefordert war und gefördert wurde mithin eine ebenso ernsthafte wie realistische, gesellschaftlich relevante deutsche Literatur, die zum ‚wahrhaftigen‘ Leitmedium des gesellschaftlichen Diskurses über Werte stilisiert wurde. Ausgezeichnet wurde folglich nicht nur *ein* Roman, sondern vielmehr ein vorbildhaftes Beispiel für einen relevanten Realismus.

Nicht überraschen können von hier aus die weiteren Preisträger: 2007 durfte sich Julia Franck für ihren historischen Familien- und Generationenroman *Die Mittagsfrau* feiern lassen, der „vor dem Hintergrund zweier Weltkriege (...) die verstörende Geschichte einer Frau erzählt, die ihren Sohn verlässt, ohne sich selbst zu finden“, und Matthias Schreiber, zugleich Mitglied der Jury und Kulturredakteur des SPIEGEL, warb in seinem Hausmagazin für den Text mit dem Hinweis auf seinen „stechenden Realismus“, „psychologisch genau beobachtet und zugleich exemplarisch für die Zeit“. Von Uwe Tellkamps 2008 prämiertem Panoama der untergehenden DDR habe ich vorhin schon gesprochen. Und als konsequente Fortsetzung dieser Linie ist die Auszeichnung von Kathrin Schmidts Roman *Du stirbst nicht* im Jahr 2009 verstehen, der von einer Neuaneignung der Welt nach einer Hirnblutung erzählt und dabei, folgt man dem Komitee, „die individuelle Geschichte einer Wiederkehr vom Rande des Todes so unaufdringlich wie kunstvoll in den Echoraum der historisch-politischen Wendezeit“ stellt. Ebenso konsequent wird 2010 mit

Melinda Nadj Abonjis *Tauben fliegen auf* ein Roman konsekriert, der „mit dem Blicks des Kindes“ und großer „Empathie und Humanität“ eine Welt schildere, auf der der „Schatten der Geschichte und der sich anbahnenden jugoslawischen Kriege liege“, und damit einhergehend das Bild „eines gegenwärtigen Europa im Aufbruch, das mit seiner Vergangenheit noch lange nicht abgeschlossen hat“.

Damit ist mittlerweile ein Preiskanon etabliert, der solche Texte umfasst, die ‚kleine‘ und ‚große‘ Geschichte ineinander spiegeln, die an den virulenten zeitgenössischen Diskursen ausgerichtet sind und sich kritisch-engagiert zu ihnen verhalten. In wenigen Wochen wird nun ein neuer Text zum ‚Besten Roman des Jahres‘ ausgerufen – und es wird sich zeigen, ob sich diese Tendenz erneut bestätigt.