



KONTEMPORÄR

BAND 7

Elias Kreuzmair

# Pop und Tod

Schreiben nach der Theorie



J.B. METZLER

---

# Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

## Band 7

### **Reihe herausgegeben von**

Christian Klein, Wuppertal, Deutschland

Matías Martínez, Wuppertal, Deutschland

### **Wissenschaftlicher Beirat**

Moritz Baßler, Münster, Deutschland

Wolfgang Emmerich, Bremen, Deutschland

Sven Hanuschek, München, Deutschland

Josef Haslinger, Leipzig, Deutschland

Klaus Kastberger, Graz, Österreich

Susanne Komfort-Hein, Frankfurt am Main, Deutschland

Paul Michael Lützeler, Saint Louis, USA

Gesa Schneider, Zürich, Schweiz

Eckhard Schumacher, Greifswald, Deutschland

Hubert Winkels, Köln, Deutschland

In „Kontemporär“ erscheinen Monographien und Sammelbände zu Autoren und Themen, die seit den 1990er Jahren die deutschsprachige Gegenwartsliteratur prägen. Die Bände nutzen die Möglichkeiten einer Literaturwissenschaft, die kontemporär zu ihrem Gegenstand ist. Sie stellen zentrale Debatten ins Zentrum oder widmen sich einzelnen Autorinnen und Autoren aller Gattungen, führen in das Gesamtwerk ein, berücksichtigen aber auch die jeweilige Werkpolitik innerhalb des literarischen Feldes und die Rezeption.

Weitere Bände in der Reihe <http://www.springer.com/series/15854>

---

Elias Kreuzmair

# Pop und Tod

Schreiben nach der Theorie



**J.B. METZLER**

Elias Kreuzmair  
Institut für Deutsche Philologie  
Universität Greifswald  
Hansestadt Greifswald  
Deutschland

ISSN 2520-8799                      ISSN 2520-8802 (electronic)  
Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur  
ISBN 978-3-662-61710-6              ISBN 978-3-662-61711-3 (eBook)  
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-61711-3>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

© MARKA/Alamy/mauritus images

Planung/Lektorat: Oliver Schütze

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

## Danksagung

Ohne die Unterstützung, die Kritik und den Rat derer, die mich in den Jahren seines Entstehens begleitet haben, wäre dieses Buch nicht so und vielleicht überhaupt nicht geschrieben worden. Sie haben dazu beigetragen, dass die vorliegende Studie an der Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald als Dissertation angenommen wurde. Mein Dank gilt zuerst Eckhard Schumacher für die Betreuung der Arbeit, für Förderung und Vertrauen weit über diese Betreuung hinaus. Für entscheidende Anregungen und Hinweise sowie die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Moritz Baßler. Wichtige Begleiter\*innen auf dem Weg waren Marcus Coelen, Clemens Pornschlegel und Heide Volkening. Für die Aufnahme in die Reihe *Kontemporär* danke ich Christian Klein und Matías Martínez, für stete Erreichbarkeit und unkomplizierte verlagsseitige Unterstützung Oliver Schütze. Neben meinen wechselnden Kolleg\*innen am Institut für Deutsche Philologie der Universität Greifswald gebührt folgenden Personen besonderer Dank für Hilfe und Unterstützung in den verschiedenen Phasen des Denkens, Lesens und Schreibens: Klaus Birnstiel, Fabian Bross, Felix Fuchs, Lutz Hagestedt, Martin Höppl, Wolfgang Hottner, Petra Judith Kirchberger, Maren Lickhardt, Jan Lietz, Philip Pfaller, Adrian Renner, Marco Riedel, Elena Stingl und Heinrich Wälischmiller. Nicht nur für die Unterstützung bei Korrekturen, sondern auch in allen anderen Lebenslagen danke ich Lisa Wälischmiller. Gewidmet ist das Buch meinen Eltern, die in mehr als einem Sinn für seine Möglichkeit verantwortlich sind.

# Inhalt

<b>Einleitung</b>	<b>IX</b>
<b>1 Voraussetzungen: Pop, Literatur, Theorie</b>	<b>1</b>
1.1 Pop und Leben: Poetologische Grundkonflikte . . . . .	1
1.2 Pop, Roman, Theorie . . . . .	8
1.3 Über den apokalyptischen Ton in der Literaturtheorie der 1960er Jahre . . . . .	15
1.4 Zusammenhänge: Roman, Theorie, Tod . . . . .	22
<b>2 Von der Ontologie zur Hantologie</b>	<b>29</b>
2.1 Literatur, Theorie, Tod (Maurice Blanchot) . . . . .	29
2.2 Ontologie der Literatur (Michel Foucault) . . . . .	43
2.3 <i>Empiètements</i> : Skandale des Literarischen (Roland Barthes)	56
2.4 Grammatologie und Hantologie (Jacques Derrida) . . . . .	69
2.5 Literatur, Theorie, Leben – und Tod . . . . .	77
<b>3 Pop und Tod</b>	<b>83</b>
3.1 Nachleben I: <i>Faserland</i> (1995) . . . . .	83
3.2 Tödlichkeit der Medien: Rainald Goetz' <i>Abfall für alle</i> (1999)	106
3.3 Trauerarbeit: Thomas Meineckes <i>Musik</i> (2004) . . . . .	123
3.4 Tödlichkeit der Form: Rainald Goetz' <i>Klage</i> (2008) . . . . .	148
3.5 Nachleben II: Thomas Meineckes <i>Lookalikes</i> (2011) . . . . .	166
3.6 Schreiben nach der Theorie . . . . .	181
<b>4 Pop als Lebensform</b>	<b>189</b>
<b>Siglenverzeichnis</b>	<b>195</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>197</b>
<b>Register</b>	<b>209</b>

# Einleitung

„[Henry] Miller schrieb sinngemäß, er sei dem eigenen Tod immerzu dicht auf den Fersen; eine jede Sekunde sei wie die letzte seines Lebens. Warhol dagegen, jeder Tag sei wie der erste Tag seines Lebens, er habe keinerlei Erinnerung.“<sup>1</sup> In diesen zwei Sätzen von Thomas Meinecke ist ein Zusammenhang zwischen Schreiben, Theorie und Leben gefasst, der für das Aufeinandertreffen von Literatur, Pop und Theorie seit den 1990er Jahren entscheidend ist. Im Zentrum dieses Zusammenhangs steht eine Theorie des Lebens, für die der Bezug auf den Tod zentral ist: Der Tod wird als nächste Zukunft und als Möglichkeit der Neugeburt imaginiert. Er ist mit Miller die Negation eines Jenseits des Jetzt und mit Warhol zugleich Potential der Geburt. Anstelle eines antithetischen Verhältnisses von Leben und Tod steht eine Logik des Leben-Todes, die die Relation von Leben und Tod als das einer Ökonomie fasst. Diese Theorie des Lebens zeigt sich nicht nur in Meineckes Romanen, sondern auch in Christian Krachts *Faserland* (1995) und in Rainald Goetz' Blog-Projekten. Bei allen Unterschieden in Form und Thema bildet sie eine wesentliche Gemeinsamkeit von Texten, in denen Pop und Literatur aufeinandertreffen.

Wie ein weiteres Zitat aus Meineckes poetologischem Essay „Ich als Text (Extended Version)“ (2000) verdeutlicht, ist die poststrukturalistische Theoriebildung ein maßgeblicher Ausgangspunkt für diese Schreibweisen. Dort konstatiert Meinecke: Es sei „[v]iel zu früh, den althergebrachten, eines nun wahrlich wohlverdienten Todes gestorbenen Autor wieder auferstehen zu lassen.“<sup>2</sup> Diesem „Tod des Autors“ stellt Meinecke in seinen Überlegungen ein „Ich als Text“ gegenüber, das am im ersten Absatz beschriebenen Leben Teil hat.<sup>3</sup> An dieser Stelle wiederholt sich die Figur, die zuvor zur Beschreibung des literarischen Wirklichkeitszugriffs entworfen wurde. Das „Leben“ des

---

<sup>1</sup> Thomas Meinecke: Ich als Text (Extended Version). In: Ute-Christine Krupp/Ulrike Janssen (Hrsg.): *Zuerst bin ich immer Leser: Prosa schreiben heute*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 14–26, hier S. 18.

<sup>2</sup> Ebd., S. 20.

<sup>3</sup> Die vorliegende Studie verwendet den „Gender Gap“, angezeigt durch einen Asterisk. Zugleich sei in der Formulierung vom „Tod des Autors“ angedeutet, dass auch in diesem Zusammenhang der Konnex zwischen Roman und Männlichkeit besteht, der dessen Geschichte prägt.

Ichs in der Gegenwart des Textes hat den „Tod des Autors“ zur Voraussetzung, der nicht ontologisches Faktum ist, sondern in jedem Schreibakt, der das „Ich als Text“ hervorbringt, wieder neu erzeugt wird. So wie das Schreiben der Gegenwart sich doppelt auf den Tod bezieht, so steht auch das „Ich als Text“ in einem doppelten Bezug zum Tod: Er ist einerseits konzeptuelle Voraussetzung, andererseits, in dessen Vollzug, notwendige und bewusste Konsequenz des Schreibens.

Das Konzept des „Ich als Text“, oder wie es Meinecke im gleichen Text noch nennt, des „Autors als Leser“ ist die Radikalisierung von Roland Barthes' ursprünglichem Entwurf, der sich im letzten Satz seines Essays zum „Tod des Autors“ kristallisiert: „Die Geburt des Lesers muß mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (TA 63).<sup>4</sup> Der „Leser“ ist in Barthes' Konzeption nicht historische Figur, sondern der Ort, an dem sich die Stimmen des Textes sammeln. Wie den „Autor“ begreift Barthes ihn als Funktion des Textes. Der „Tod des Autors“ ist nicht als absolut und endgültig zu verstehen, sondern als ein sich wiederholender Prozess, der einen „Leser“ hervorbringt. „Autor“ und „Leser“ bedingen sich gegenseitig, das drückt auch das Modalverb in Barthes' Formulierung aus: „Die Geburt des Lesers *muß* mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (TA 63). Meinecke koppelt diesen „Leser“ wieder an sein Konzept von Autorschaft und verknüpft auf diese Weise Pop, Literatur und poststrukturalistische Theorie.

Für Barthes' Begriff des Schreibens sind zwei Konzepte wesentlich: Intertextualität und Performativität. Im Akt des Schreibens tritt der *scripteur* in einen intertextuellen Raum ein und bringt sich im Zuge dessen hervor. Dies gilt auch für Barthes' eigenen Text, der damit zudem insofern performativ zu nennen ist, als dass er das, was er schreibt, auch vollzieht. Von der Nietzsche-Anspielung im Titel über unmarkierte Zitate aus Texten von Julia Kristeva und Jacques Derrida bis zu markierten Zitaten von Balzac und Baudelaire ist Barthes' Essay von Intertextualität geprägt. In der Lektüre des Essays, die vom „Tod des Autors“ zur „Geburt des Lesers“ führt, wird der Prozess nachvollziehbar, der in dieser Lektüre selbst realisiert wird, nämlich die Verknüpfung der beiden Positionen. Der Tod, der sich im Eingehen des oder der Schreibenden in den intertextuellen Raum der Kultur ereignet, ermöglicht die „Geburt des Lesers“ im Nachvollzug des Geschriebenen. Damit geht eine zeitliche Verschiebung einher. Nicht mehr die Vergangenheit im Sinn von

<sup>4</sup> „Der Tod des Autors“ wird im Folgenden mit der Sigle TA nachgewiesen, verwendet wurde folgende Ausgabe: Roland Barthes: Der Tod des Autors [engl. 1967, franz. 1968]. In: *Das Rauschen der Sprache*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 57–63.

Biographemen eines oder einer Autor\*in steht im Zug der Lektüre im Vordergrund, sondern die Aktualisierung des Textes im Moment des Lesens. In jeder Lektüre wird unter Voraussetzung des Todes ein neues Leben hervorgebracht, neue Leser\*innen geboren. Der Autor als Schreiber hingegen ist stets seinem eigenen Tod auf den Fersen. Sobald er aufhört zu schreiben, tritt der „Tod des Autors“ ein. Dass Meinecke anstelle eines Schreibers oder Autors ein „Ich als Text“ setzt, den Autor als Leser entwirft, bedeutet eine Verschiebung dessen, was Barthes als Prozess des literarischen Schreibens und Lesens entwirft, in den Text. Was nicht nur Meinecke, sondern auch Kracht und Goetz in ihren Texten aufführen, ist das Drama des Schreibens. Die meist autofiktionalen Figuren der Romane sind auf Grundlage einer Theorie der Literatur als Theorie des Lebens entworfen. Oder andersherum: Die poststrukturalistische Literaturtheorie wird in den Pop-Romanen als Theorie des Lebens aktualisiert.

Das mag auf den ersten Blick als unzulässige Generalisierung einer sehr spezifischen Praxis – nämlich der literarischen – erscheinen, lässt sich jedoch als legitim begreifen, wenn man den Kontext, in den Barthes’ „Tod des Autors“ gehört, näher betrachtet. Denn in den 1960er Jahren entwerfen unter anderem Michel Foucault, Jacques Derrida und Barthes Literaturtheorien als Metaphysikkritik und in der Folge als Theorien des Lebens. In Foucaults Versuchen, eine „Ontologie der Sprache“ zu entwickeln, die sich in der modernen Literatur zeigen würde, in [*Von der*] *Grammatologie* (1967) von Derrida und in vielen Texten von Barthes lässt sich diese Verknüpfung beobachten. In Derridas dekonstruktiver Bewegung von der Ontologie zur Hantologie, die gespenstische Verhältnisse jenseits metaphysischer Dualismen in den Blick nimmt, zeigt sich deutlich der Zusammenhang von literatur- und sprachtheoretischen Theoremen mit einer metaphysikkritischen Position. Diese Positionierung zeigt sich auch auf der Ebene der Form: Auffällig an den Theorie-Texten ist, dass sie sich in ihrer Schreibweise sehr durchlässig für den Bereich des Literarischen zeigen. Was in der Philosophie sonst oft als Rhetorik beiseite geschoben wird, vertreten Foucault, Derrida und Barthes affirmativ als Teil der Theorie. Sie tun dies, weil ihre Texte eine spezifische Form der Metaphysikkritik sind und ihre Konzepte auch eine neue Form des Schreibens erfordern. Zugleich macht sie gerade diese Eigenschaft anschlussfähig für literarische Texte.

Die Rede vom „Schreiben nach der Theorie“ bezeichnet insofern eine zeitliche Einordnung, ein Wissen der Literatur über – insbesondere poetologische – Theoreme und zentrale Motive poststrukturalistischer Texte. Das Verhältnis von Poststrukturalismus und Literatur geht weder in einer bloßen Rezep-

tion auf noch ist sie die Realisierung der Theorie in der Literatur. Vielmehr gibt es einen gemeinsamen Problemzusammenhang, um den die Texte kreisen. Diesen kann man als einen „charakteristischen Zusammenhang“ von Roman, Theorie und Leben bezeichnen, wie er für die Geschichte des modernen Romans als Paradigma des Literarischen zentral ist.<sup>5</sup> Sie wird hier auf eine Weise fortgeschrieben, die am besten durch ihre Abgrenzungsbewegungen zu charakterisieren ist: Wie kann man anti-humanistisch, anti-teleologisch und zugleich nicht präsenzmetaphysisch denken und schreiben? Anstelle eines „biologischen Bedürfnis[ses]“<sup>6</sup>, wie es Campe mit Lukács für die moderne Ästhetik herausstellt, steht ein *bio-thanatographischer* Zusammenhang, der die Formprozesse der Pop-Texte prägt. Steht Pop im Titel der Studie für das Potential der Differenz, so steht der Tod für den Entzug, der zugleich die Möglichkeit der Differenz ist. Diese Verhältnisse werden über eine Semantik des Leben-Todes reflektiert – bei Foucault, Derrida und Barthes wie bei Kracht, Goetz und Meinecke.

Ziel dieser Studie ist es, diesen spezifischen Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben zu beschreiben. Im Aufeinandertreffen von Theorie, Pop und Literatur ist in der Ausbildung dieses Zusammenhangs insbesondere eine Abgrenzung vom existenzialistischen Humanismus Jean-Paul Sartres und Konzepten einer *littérature engagée* sowie dem populären Realismus mit souveränen Erzählinstanzen zu beobachten. Ihre Frage ist, wie man über Gegenwart schreiben kann, wenn man Geschichtsphilosophie, Präsenzmetaphysik und Subjektkult entsagt. Dafür stehen Formulierung wie die von dem „Tod der Philosophie“, dem „Ende der Geschichte“, dem „Ende des Menschen“ und dem „Tod des Autors“. Die Voraussetzungen und Kontexte dieses Schreibens nach der Theorie sowie die Notwendigkeit, den Zusammenhang von Pop, Roman und Theorie näher zu betrachten, werden im ersten Kapitel erläutert. Das zweite Kapitel erzählt eine kurze Geschichte der poststrukturalistischen Literaturtheorie als Metaphysikkritik und berücksichtigt dabei sowohl das konzeptuelle als auch das poetologische Wissen der Theorie. Im dritten Kapitel wird die Dynamik von Pop und Tod an Romanen von Kracht, Goetz und Meinecke aufgezeigt. Der Einsatzpunkt der Studie verweist damit auf mehrfache Weise auf unerforschtes Gebiet: Erstens in der Skizzierung einer Geschichte poststrukturalistischer Literaturtheorie als Metaphysikkritik, die wesentlich als eine Verschiebung von ontologischen Überlegungen zu ei-

<sup>5</sup> Vgl. Rüdiger Campe: Form und Leben in der Theorie des Romans. In: Armen Avanesian u. a. (Hrsg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2009, S. 193–211.

<sup>6</sup> Ebd., S. 194.

ner Hantologie zu bestimmen ist. Zweitens in einer Neufassung dessen, was Pop-Literatur seit den 1990er Jahren ist: Das intensive Leben in der Gegenwart steht in systematischer Abhängigkeit von der Arbeit des Todes. Drittens in der Verknüpfung dieser beiden Aspekte – popliterarische Romane sind *novels after theory*<sup>7</sup> – und ihrer Anbindung an die Formgeschichte des Romans.

---

<sup>7</sup> Zur *novel after theory* vgl. Judith Ryan: *The Novel After Theory*. New York: CUP 2012.



# 1 Voraussetzungen: Pop, Literatur, Theorie

## 1.1 Pop und Leben: Poetologische Grundkonflikte

*Wenn Pop mehr ist als nur Vermarktung von hübschen Ideen und eine Show von talentierter Ausschierausgeherei, dann ist es tatsächlich ein Abflug zu neuen Ufern, nämlich dahin, wo Wahrhaftigkeit nicht länger nur auf dem Papier steht, bloß als Buchstabe und Wort, sondern wo Wahrhaftigkeit Lebendigkeit bedeutet.<sup>8</sup>*

Emphatisch betont der Schriftsteller Hadayatullah Hübsch in Johannes Ullmaiers Band *Von Acid nach Adlon und zurück* die Verbindung von Pop und Leben. Pop stehe, so Ullmaier in diesem Sinn, im Zeichen von „Vitalität, Intensität, Geschwindigkeit und Leichtigkeit“<sup>9</sup>. Diese Assoziation mit Lebendigkeit und Intensität ist ein Topos der Pop-Kritik. Sie klingt auch im Satz „Pop und Literatur – wann immer die beiden aufeinandertreffen, knallt es“<sup>10</sup> an und sie ist der Grund, den Texten der sogenannten Pop-Literatur eine Schockwirkung zuzuschreiben: „Die Pop-Autoren liefern mit ihren Werken eine erschreckend realistische Lebensunmittelbarkeit.“<sup>11</sup> Dieser Überschuss an „Intensität“, „Lebensunmittelbarkeit“ und „Lebendigkeit“ wird in der Forschung, beispielsweise in Bezug auf die Texte von Rainald Goetz, als Vitalismus reflektiert. Ihnen wohne, so schreibt Natalie Binczek, „[e]in Vitalismus, der dem Augenblick verschrieben ist“<sup>12</sup>, inne.

Mit Eckhard Schumacher kann man diesen „Augenblicksvitalismus“ als

<sup>8</sup> Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001, S. 45.

<sup>9</sup> Ebd., S. 14, Hervorhebung im Original fett.

<sup>10</sup> Kerstin Gleba/Eckhard Schumacher: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): *Pop seit 1964*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, S. 11–14, hier S. 11. Der Begriff ‚Pop-Literatur‘ wird in dieser Studie weniger als eine nach vermeintlich bestimmenden Kriterien kanonisierte Gruppe von Werken verstanden, sondern als eine lose Gruppe von Texten gefasst, die aus dem angesprochenen ‚Aufeinandertreffen‘ von Pop und Literatur entstanden ist.

<sup>11</sup> Sandra Mehrfort: *Popliteratur: Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe: Info 2008, S. 48.

<sup>12</sup> Natalie Binczek: „Wo also ist der Ort des Textes?“ – Rainald Goetz’ Abfall für alle. In: Peter Gendolla u. a. (Hrsg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 291–318, hier S. 297. Auch Plass beschreibt Goetz’ Projekt in diesem Sinn: Vgl. Ulrich Plass: Realismus und Vitalismus. Rainald Goetz und seine Kritiker. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 43.170 (Juni 2013), S. 39–52.

eine doppelte Gegenwartsfixierung beschreiben. „Lebendigkeit“ ist nicht nur thematisch, sondern wird insbesondere durch Verfahren des Zitierens und Montierens und in der Überlagerung von Themen und Verfahren hervorgebracht. Der Akt des Schreibens erscheint so als Experiment, das verschiedene Möglichkeiten der Lektüre und ein performatives Potential impliziert. Entscheidende Konsequenz dieser Experimente ist die strukturelle Offenheit der Texte.<sup>13</sup> Die „Lebendigkeit“ dieser Texte speist sich so einerseits aus ihren Gegenständen und deren Aktualität, andererseits aus ihren Verfahren. Der Horizont dieser Verfahren ist die strukturelle Offenheit des Textes. Die „Lebendigkeit“ der Pop-Texte entspringt aus dieser Offenheit, der Möglichkeit, dass die Produktion der Differenzen immer weitergeht, statt an irgendeiner Stelle durch einen transzendentalen Sinn arretiert zu werden. Sie wird in auto-reflexiven Passagen in den Texten als „Leben“ reflektiert, das – wie an Meines Überlegungen in „Ich als Text (Extended Version)“ gesehen – nicht ohne einen „Tod“ zu denken ist. Diese Spannung zwischen „Leben“ und „Tod“, der in der Erzeugung der offenen Struktur der Texte und der Reflexion ihrer Verfahren eine zentrale Funktion einnimmt, ist für das Aufeinandertreffen von Literatur und Pop zentral. Wie entsteht dieser Konflikt?

Andy Warhol sitzt im Auto:

The farther west we drove, the more Pop everything looked on the highways. Suddenly we all felt like insiders because even though Pop was everywhere—that was the thing about it, most people still took it for granted, whereas we were dazzled by it—to us, it was the new Art. Once you ‚got‘ Pop, you could never see a sign the same way again. And once you thought Pop, you could never see America the same way again.<sup>14</sup>

Pop verändere, so schreiben Hackett und Warhol in *POPism* (1980), wenn man es erst einmal verstanden habe, den Blick auf die Welt. Die Landschaft aus Schildern und Zeichen bietet sich nicht nur als Material an, sie *ist* Kunst, indem sie nicht Gegenstand der Repräsentation, sondern der Präsentation wird.

Brigitte Weingart hat ausgehend von diesem Zitat beschrieben, wie Warhol Pop als Wahrnehmungsweise konzipiert. Pop sei „eine Art des Sehens“<sup>15</sup>, die

<sup>13</sup> Vgl. Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 205.

<sup>14</sup> Andy Warhol/Pat Hackett: *POPism. The Warhol '60s*. Cambridge u.a.: Harper & Row 1993, S. 39.

<sup>15</sup> Brigitte Weingart: „Once you ‚got‘ Pop you could never see a sign the same way again“. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke). In: Dirck Linck (Hrsg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 191–214, hier S. 192.

in ihrer vermeintlichen Zugänglichkeit das Potential einer Universalisierung in sich trage. Diese Möglichkeit der Universalisierung wird aber stets nur für einen exklusiven Blick – „we all felt like insiders“ – sichtbar. Das Sehen ist kein Akt der aktiven Gestaltung, sondern passiv und empfangend. Es steht im Gegensatz zur Reflexion, die das Gesehene ordnen könnte. Es gibt kein Außerhalb, von dem aus der Fluss der Dinge, die vor dem Fenster des fahrenden Autos vorüberziehen, räumlich oder zeitlich zu organisieren wäre. Pop zu denken heißt also, nicht von einem statischen, geordneten Raum auszugehen, sondern von einer dynamischen, nicht festgelegten, aber Differenzen produzierenden Ebene. Diese räumliche Vorstellung von Pop ist an die zeitliche gebunden, die sich auch in Meineckes Essay zeigte. Zeitlich zu ordnen hieße, die Dinge in eine Reihenfolge – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – zu bringen. Der Akt des Sehens kennt aber erst einmal nur die Gegenwart des Sehens. Diese Fixierung auf Gegenwart ergibt sich nicht nur aus dem Vorsatz, Gegenwart zum Thema zu machen, sondern ist in diesem Modus der Wahrnehmung immer schon impliziert.

In Sachen Sehen, so wieder Weingart, ist die bildende Kunst gegenüber der Literatur im Vorteil. Weil die bildende Kunst die Zeichen des Alltags – Straßenschilder, Leuchtreklamen, Zeitungsausschnitte – unmittelbar in ihre Artefakte integrieren und diese Zeichen des Alltags dann als zeichenhaft ausstellen könne, habe sie eine „privilegierte Situation des Materialumgangs“<sup>16</sup>. Mit diesem Problem haben sich verschiedene Umgangsweisen gefunden: Ein Weg sind die poptypischen *expanded books*, die auf die Medienkonkurrenz der Bilder mit einer Integration von Fotografien in literarische Texte reagieren, wie dies beispielsweise Rolf Dieter Brinkmann in *Rom, Blicke* (1979) oder Goetz in *Kronos* (1993) getan haben. Weingart demonstriert allerdings anhand von Peter Handkes *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969), inwiefern sich auch Texte ohne Bilder auf Signifikanten in ihrer Materialität besinnen können: Indem sie mit sprachlichen *objets trouvés* arbeiten, die nicht nur transkribiert, sondern gelegentlich auch im Text reproduziert werden.

Um zu beschreiben, wie diese Gegenstände in Texte integriert werden, hat sich ein breites Vokabular herausgebildet, das jeweils leicht differierende Methoden der Aneignung bezeichnet: Protokoll, Remix, Sampling, Montage, Collage, Kopie, Referenz, Zitat, Pastiche. Diese Methoden betonen jeweils eine andere Ausprägung aneignender Verfahren: das Protokoll die Schrift-

<sup>16</sup> Ebd., S. 193. Zur Geschichte dieser Appropriationsbewegungen in der Relation von Pop und Literatur Sascha Seiler: „Das einfach wahre Abschreiben der Welt“. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

lichkeit, der Remix die Verbindung mehrerer Texte, das Sampling das Isolieren eines einzelnen Versatzstücks, die Montage als filmische Metapher die Abfolge mehrerer Perspektiven, die Kopie den Bezug des Versatzstücks zur Quelle, die Referenz betont die Fortsetzbarkeit, das Zitat die Referenzhaftigkeit und der Pastiche die Überschreibung, also die Reproduktion eines Ursprungsgegenstands mit Differenzen. Entscheidend ist für alle diese Formen der Aneignung, dass sie nicht auf Originalität zielen, sondern auf Referenzhaftigkeit und Iterabilität, auf Signifikanten statt auf ein transzendentes Signifikat. Pop-Schreibweisen arbeiten mit verschiedenen Verfahren der Aneignung und infolgedessen mit Bezügen auf andere Medien – seien es Film, Fernsehen, Zeitung oder digitale Medien. Sie setzen auf Intermedialität und Intertextualität als Verfahren der Aneignung von Welt. Der Passivität des Sehens steht also die Aktivität der Aneignung, der Selektion und Kombination gegenüber, die die Wirklichkeitsreferenz des Pop als sekundär kennzeichnet.

Diese Verfahren korrespondieren mit der metonymischen Bewegung der Pop-Texte, die sie von im weitesten Sinn metaphorisch zu nennenden Schreibweisen abhebt.<sup>17</sup> Nicht das Eigentliche soll ergründet werden, die Frage ist nicht, wo etwas herkommt oder wofür etwas steht, sondern was als nächstes kommt, wie das Spiel der Differenzen fortgeschrieben werden kann. Dieses Paradigma zeigt sich exemplarisch in Verfahren wie der Liste oder der enzyklopädischen Aufzählung. Gegenstand dieser Listen und Aufzählungen – Gegenstand der Aneignung – ist in der Regel Material aus der jeweiligen Schreibgegenwart. Ob der Kontext dieses Materials *high* oder *low* ist, spielt eine untergeordnete Rolle.<sup>18</sup> Die Unterscheidung von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit ist für Pop auch in Hinblick auf „eigentliche Kunst“ und eine vermeintlich inferiore Kulturindustrie unbedeutend: Die *signs* vom Highway stehen erst nach Warhol im Museum.

Nicht erst dreißig Jahre später, aber insbesondere in den Texten von Christian Kracht, wird die Subversion der Dichotomie von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit noch weitergedacht: Wenn Texte wie *Faserland* vermeintlich doch nach einem eigentlichen Leben hinter der Welt des Konsums suchen,

<sup>17</sup> Für Haas' *Komm, süßer Tod* (1998) zeigt das: Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck 2002, S. 197. Schumacher bezeichnet Meineckes Verfahren als metonymisch: Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 185. Vgl. grundsätzlich zur Unterscheidung von Metapher und Metonymie in diesem Sinn: Roman Jakobson: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik [1956]. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 163–174.

<sup>18</sup> Zu dieser Unterscheidung und ihrer Subversion: Thomas Wegmann/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „*High*“ und „*low*“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012.

dann geschieht dies nicht ungebrochen: „Die auf Handlungsebene dargestellte Suche nach ‚Eigentlichkeit‘ wird durch unzuverlässige, zu Täuschung und Ironie neigende Erzählinstanzen vermittelt und damit gleichsam in Anführungszeichen gesetzt.“<sup>19</sup> In fast schon frühromantischer Manier, gilt dies auch dann, wenn autofiktionale Figuren auftreten.<sup>20</sup> Denn für die Autofiktionen, etwa bei Goetz oder Meinecke, kann angenommen werden, was Krumrey exemplarisch für einige Texte der Gegenwartsliteratur feststellt: „[D]ass das Einschreiben des Autors mit seiner Biographie die postmoderne Intertextualität nicht ersetzt, sondern sie auf den Bereich der Lebenswelt des Autors bzw. seine Medienbiographie hin erweitert.“<sup>21</sup> Die Pop-Texte betonen insbesondere die Unentscheidbarkeiten und Graubereiche zwischen Fakt und Fiktion, die durch die autofiktionalen Figuren entstehen und die sich als eine Form von Ironie charakterisieren lassen. Die Autofiktionen von Goetz und Meinecke sind, wie zu zeigen sein wird, keine Gegenbewegungen zu intertextuellen Schreibweisen, die diese gegen subjektive Kategorien wie Erfahrung und Erlebnis ausspielt. Vielmehr markieren und kommentieren die autofiktionalen Figuren noch einmal explizit ein Konzept von Autorschaft, in dem dieser nicht als transzendentes Signifikat die Fäden des Textes in der Hand hält, sondern als Texteffekt erscheint.

Der zentrale Konflikt des popliterarischen Schreibens spielt sich auf mehreren Ebenen ab. Lebendigkeit und Gegenwartsemphase stehen Sekundarizität und Mittelbarkeit gegenüber. Er besteht wesentlich in der Konfrontation der unmittelbaren, passiven Wahrnehmung und der Ausstellung von Mittelbarkeit in der Selektion des Wahrgenommenen. Dass diese Konfrontation – das kann zumindest für die hier untersuchten Texte gelten – produktiv wird, liegt daran, dass die konstitutive Nachträglichkeit der Schrift nicht unreflektiert bleibt. Vielmehr ist genau die Ökonomie der Vergegenwärtigung ein zentraler Reflexionsgegenstand der Texte. Diese Verfahren, die zur Assoziation popliterarischer Texte mit Lebendigkeit führen, haben stets einen prekären Status:

<sup>19</sup> Christoph Rauen: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 220.

<sup>20</sup> Schumacher stellt ironische Verfahren von Rainald Goetz und Christian Kracht in den Kontext von Friedrich Schlegels Ironiekonzept: Vgl. Eckhard Schumacher: *Ironie der Ironie. Über Rainald Goetz, Christian Kracht und Friedrich Schlegel*. In: Dirk von Petersdorff/Jens Ewen (Hrsg.): *Konjunkturen der Ironie – um 1800, um 2000*. Heidelberg: Winter 2017, S. 209–224.

<sup>21</sup> Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V & R Unipress 2015, S. 196. Zur Geschichte des Begriffs Autofiktion beziehungsweise Autorfiktion: Martina Wagner-Egelhaaf: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013.

So eröffnen sich Formen der Darstellung, die nicht nur den Effekt von Aktualität und Gegenwärtigkeit produzieren, sondern zugleich die Möglichkeit der Vergegenwärtigung der Gegenwart, der Repräsentation – oder auch der Präsentation – eines ‚Jetzt‘ im Text in Frage stellen.<sup>22</sup>

Es geht in diesen Texten also nicht darum, „präsenzmetaphysisch aufgebläse[n] [...] Erwartungshaltungen“<sup>23</sup> zu entsprechen, sondern sie entfalten ihre Dynamik, indem sie auch den Entzug von Gegenwart im Schreiben über Gegenwart reflektieren. Gerade der Versuch, sein zwangsläufiges Scheitern und die Reflexion seiner Unmöglichkeit sind Gegenstand popliterarischen Schreibens.

Pop ist als Modus der Wahrnehmung unmittelbar und gegenwartsfixiert, in seiner Aneignung fremder Zeichen jedoch zugleich an sekundäre Formen gebunden. Ihre textuelle Entsprechung findet diese Ausgangssituation in intertextuellen und intermedialen Verfahren einerseits, und in performativen Verfahren andererseits. Ausgehend von den in der Einleitung am Beispiel von Meineckes Selbstreflexion vorgestellten Beobachtungen lässt sich diese Grundkonstellation des Pop noch einmal konkretisieren. Denn trotz der angesprochenen Verwandtschaften in Bezug auf die Verfahren sind Pop-Texte, gerade wenn man an Christian Kracht, Rainald Goetz und Thomas Meinecke denkt, sehr unterschiedlich in Form und Thema. Nichtsdestotrotz haben sie etwas gemeinsam, was über eine Gruppierung von Verfahren, die in einer poetologischen Analyse hypothetisch rekonstruiert werden können, hinausgeht. Sie semantisieren diese grundlegende Ökonomie in Begriffen von Leben und Tod. Die Grundkonstellation ist immer schon mit diesen Begriffen verflochten.

Damit setzt die vorliegende Studie nicht nur in Bezug auf Überlegungen zum Zusammenhang von Pop, Roman und Theorie, sondern auch in der Untersuchung von Todesfiguren in der Gegenwartsliteratur neu an. Die Reflexion der Theorie des Lebens in den popliterarischen Texten muss jenseits der Diskussion von Autorpoetiken erfolgen, auch wenn in solchen der Tod als poetologische Metapher in der deutschsprachigen Literatur zu verschiedenen Zeiten präsent ist. Kohl führt in ihrer Übersichtsstudie Belegstellen bei Kafka, Heine und Friedrich Schlegel an.<sup>24</sup> Hinzuweisen ist zudem auf einen Topos poetologischer Reflexion, den Kohl nur am Rande berührt, zu dem die Reflexionen der hier diskutierten Romane aber zumindest in entfernter Ver-

<sup>22</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 50 f.

<sup>23</sup> Ebd., S. 24.

<sup>24</sup> Vgl. Katrin M. Kohl: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 190 f., 406, 576.

wandschaft stehen: Im zweiten Korintherbrief findet sich die Formulierung „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.“<sup>25</sup> Diese Formel taucht regelmäßig – beispielsweise bei Goethe, bei Friedrich Schlegel oder Schleiermacher – in poetologischen Diskursen auf.<sup>26</sup> Sie weist eine konzeptuelle Nähe zur Todesmetapher in popliterarischen Texten auf, weil sie Schrift mit dem Tod assoziiert und ein Modus der Verlebendigung angesprochen ist. Stellenweise lässt sich die popliterarische Rede vom Tod als eine säkulare Fortschreibung dieser Wendung lesen, wenn sie auch in ihrem Zusammenhang über den Status einer poetologischen Metapher hinausgeht.

Auch in der gegenwartsliterarischen Todesforschung standen zuletzt weniger poetologisch-theoretische Fragestellungen im Zentrum, sondern solche nach der Darstellung verschiedener Formen des Sterbens, der Sterbehilfe, des Suizids sowie des Trauerns. Dabei wurden, gelegentlich mit soziologischem Interesse, verschiedene Todestraditionen und Todesbilder auf Texte der Gegenwartsliteratur bezogen. Popliterarische Texte spielen in diesen Studien jedoch selten eine Rolle.<sup>27</sup> Das mag an der Assoziation von Pop mit Lebendigkeit liegen, aber auch daran, dass diese Gegenstände selten auf einer thematischen Ebene relevant werden, was Pop-Texte vom realistischen Roman unterscheidet: „Die Popliteratur der 1990er Jahre hatte diese Art schwerer Zeichen [Gewalt, Borderline-Zustände, Krebs, AIDS; EK] weitgehend vermieden und sich damit wohltuend vom zur selben Zeit propagierten ‚neuen‘ realistischen Erzählen unterschieden.“<sup>28</sup> Es kann also gelten: „Was wir in der Pop-Literatur nicht ohne weiteres erwarten, ist die Konfrontation mit dem Tod“<sup>29</sup>. Schwanders Aufsatz, aus dem dieses Zitat stammt, bildet allerdings eine von zwei Ausnahmen, die sich dem Tod in popliterarischen Texten widmen, wobei Schwanders Lektüren – unter anderem von *Faserland* – den Tod

<sup>25</sup> 2. Korinther 3,6.

<sup>26</sup> Vgl. Walther Killy: Der veste Buchstab – gut gedeutet. 2. Korinther 3,6 und die Dichter. In: Trutz Rendtorff (Hrsg.): *Charisma und Institution*. Gütersloh: Mohn 1985, S. 66–83.

<sup>27</sup> Vgl. Corina Caduff/Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod. In: dies. (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. München: Wilhelm Fink 2017, S. 115–124, Anna Katharina Neufeld/Ulrike Vedder (Hrsg.): *Zeitschrift für Germanistik* 25, 3 2015 sowie Schertler, Eva-Maria: *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: StudienVerlag 2011, Oliver Sill: *Das unentdeckte Land. Todesbilder in der Literatur der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis 2011 und Dana Pfeiferová: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesens 2007.

<sup>28</sup> Moritz Baßler/Heinz Drügh: Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale. In: *Pop. Kultur und Kritik* 1.1 (2012), S. 60–65, hier S. 64.

<sup>29</sup> Hans-Peter Schwander: „Dein Leben ist eine Reise mit dem Ziel Tod ...“ Tod in der neuen Pop-Literatur. In: *Der Deutschunterricht* 24.1 (2002), S. 72–84, hier S. 72. Zu Schwanders Lesart von *Faserland* vgl. S. 85.

als moralische Wertung der Oberflächenästhetik des Pop verstehen.

Die zweite Ausnahme bilden Deglers Studien, die sich nicht nur dem Tod und dem Sterben widmen, sondern eine Pathologie der Pop-Literatur entwickeln, der er eine kritische Haltung zum beschleunigten Kapitalismus zuschreibt. Der Körper wird in Deglers Lesart zum Ort der Aushandlung von Konflikten zwischen Subjekt und spätkapitalistischem System, deren finale Konsequenz potentiell der Tod des geplagten Körpers ist.<sup>30</sup> Genauso wie bei Schwander ist der Tod Resultat oder Horizont einer Lebensweise, anders als bei diesem ist der Tod weniger Konsequenz moralischer Verfehlungen, sondern Folge der Ohnmacht gegenüber einem politischen System. Die autoreflexive Dimension der Todesfigur thematisieren weder Schwander noch Degler. Zu bedenken ist jedoch auch, dass Schwander und Degler den Tod als Zeichen von Tiefe lesen, der den Sinn des Textes garantiert. Er würde dann nicht die Dynamik der Oberflächen-Schreibweisen beschreiben, sondern jene festschreiben und das performative Potential der Texte, das gerade in der Rückkopplung von Signifikation und Verfahren in Erscheinung tritt, würde zugunsten der Signifikation in den Hintergrund rücken. Gegen diese Arretierung des Sinns im Tod stellt die vorliegende Studie, die Auffassung des Todes als Element eines spezifischen Lebenskonzeptes, das sowohl die Schreibweise reflektiert als auch Teil der Bewegung des Textes ist. Pop als Lebendigkeit, Unmittelbarkeit, Gegenwart ist nur in seiner Beziehung zum Tod denkbar.

## 1.2 Pop, Roman, Theorie

Die Gegenwartsfixierung und die Suspendierung moralischer Urteile wurden in der Kritik popliterarischer Texte als Mangel an Tiefe gelesen. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat den unter dem Label Pop-Literatur gefassten Texten in einer ironischen Reaktion auf diese Diagnose eine „Poetik der Oberfläche“ zugeschrieben: „Sie reflektiert die Gegenwart nicht nur thematisch, sondern auch strukturell und ist damit trotz einer dezidiert genussbetonten und bisweilen auch kommerziell erstaunlich erfolgreichen ‚Poetik der Oberfläche‘ alles andere als ‚oberflächlich‘.“<sup>31</sup> Die Verfahren der Aneignung, die metonymische Bewegung und die Verfahren der Ironie als Formen

<sup>30</sup> Vgl. Frank Degler: Krankheit, Tod und die letzten Dinge. In: Frank Degler/Ute Paulokat (Hrsg.): *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 97–105, auch ders.: Sekrete Kommunikation. Das Motiv der Körperflüssigkeit in der Neuen deutschen Popliteratur. In: Frank Degler/Christian Kohlroß (Hrsg.): *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert: Röhrig 2006, S. 265–287.

<sup>31</sup> Olaf Grabienski u. a. (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 1.

der Darstellung von Gegenwart und zur Erzeugung von Gegenwartseffekten privilegieren die Textoberfläche, wenn sie die Konstruktionsbedingungen und die Materialität des Textes immer wieder in den Blick rücken lassen. Es wird kein Jenseits des Textes imaginiert, das seine Verfasstheit garantieren würde. Zugleich sind Oberfläche und Oberflächlichkeit, gerade im Kontext von Grenzüberschreitungen zwischen *high* und *low*, auch von thematischer Relevanz: „Zitate, Beobachtungen, Klischees und alltägliche Merkwürdigkeiten werden nicht ideologiekritisch oder tiefenhermeneutisch analysiert, sondern über Oberflächenbeschreibungen aufgenommen und in sachlich protokollierender oder gezielt manierierter Form reproduziert.“<sup>32</sup> Diese zentrale Stellung der Oberfläche in den Schreibweisen von Pop hebt diese von modernen Poetiken im weiteren Sinn – und ihrer Tiefenemphase – ab, womit sie im Kontext dessen positioniert wird, was als postmoderne Literatur bezeichnet wurde.<sup>33</sup>

Pop-Schreibweisen wenden sich damit auch gegen die lange dominierende Strömung der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, die mit den Autoren der Gruppe 47 assoziiert ist. Goetz beschreibt in „Subito“ (1985), die Differenzen zwischen den Schreibweisen von Autoren wie Heinrich Böll und Günther Grass und Pop-Schreibweisen mit emphatischen Gestus wie folgt: Dieses „[...] Nullenpack soll ruhig noch jahrelang den *Big Sinn* vertreten. Wir müssen etwas Wichtigeres tun. Wir müssen ihn kurz und klein zusammenschlagen, den Sausinn, damit wir die notwendige Arbeit tun können.“ Das heißt: Die „[...] Wahrheit schreiben von allem, die keinen Big Sinn nicht hat, aber notwendig ist, notwendig ist das einfache wahre Abschreiben der Welt.“<sup>34</sup> In „Subito“ steht dem Diskurs engagierter Literatur, die in Goetz’ Abgrenzung zu einem Klischee verkommt, die „Wahrheit“ der Partikularität des Alltags gegenüber. Dieser Alltag erscheint als das nicht zu kontrollierende, nur in seiner Unförmigkeit handhabbare und schreibbare widerständige Material, das es sich textuell anzueignen gilt. Der kritischen Distanzierung von der Gegenwart wird eine Haltung entgegengestellt, die in der Affirmation von Gegenwart den Modus seines Schreibens findet. Auch Meinecke

<sup>32</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 34.

<sup>33</sup> Vgl. Vera Bachmann: *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2012, S. 7–21. Zu postmoderner Literatur und ihrem Oberflächenbezug vgl. Gerhard Regn: *Postmoderne und Poetik der Oberfläche*. In: Klaus W. Hemper (Hrsg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 52–74.

<sup>34</sup> Rainald Goetz: *Subito* [1983]. In: *Hirn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 9–21, hier S. 19. Hervorhebung im Original in Kapitälchen. Grass bleibt ein konstantes Gegenmodell zur eigenen Poetik: vgl. K 160 f., 323 f. *Klage* wird im Folgenden unter der Sigle K nach folgender Ausgabe zitiert: ders.: *Klage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

hat diese Haltung in seinem Pamphlet „Neue Hinweise: In Westeuropa Dämmerlicht“ (1981) programmatisch formuliert: Wir werden „[...] immer alles dransetzen, Ja zur Modernen Welt zu sagen [...]“ während der Nein-Sager (egal ob Natur- oder Maschinen-Romantiker) immer nur Nein zur Modernen Welt sagt und immer blinder wird gegen diese Welt und also sein Nein zur bloßen Farce entartet<sup>35</sup>. Das affirmative „Ja zur Modernen Welt“ findet sich auch in Krachts *Faserland*, genauso wie die explizite Abgrenzung von Figuren, die mit einer moralischen Kritik der Gegenwart assoziiert werden – siehe „SPD-Nazi“ (F 57).<sup>36</sup>

Im Verhältnis von Pop und Literatur zeigt sich ein Bezug auf Gegenwart, der nicht von kritischer Distanzierung geprägt ist, also auch nicht auf die Universalisierung des Plots als „Bedeutung“ eines Textes zielt: Popliterarische Texte können „ein gegenwartsdiagnostisches Potential freilegen [...], ohne es durch Erklärungen, Meinungsbekundungen oder andere Verständnishilfen zugleich wieder zum Stillstand zu bringen.“<sup>37</sup> Als ein Mittel zu dieser Gegenwartsdiagnose wird die Annäherung nicht nur an jeweils mit Neuheit aufgeladenen Medien, sondern auch an journalistische Schreibweisen gesucht. Eine besondere Nähe weisen popliterarische Texte zu den Erscheinungsformen des New Journalism auf: Enthaltung von moralischen Urteilen, Distinktionsbedürfnis, Gegenwartsbezug, Lob der Oberfläche und eine radikale Subjektivität zwischen Fakt und Fiktion, die auf Formen der teilnehmenden Beobachtung setzt.<sup>38</sup> Auch wenn popliterarische Texte – wie realistische – durch eine metonymische Organisation gekennzeichnet sind, geht diese Organisation immer nur bis zum nächsten Bruch, der die metonymische Organisationsweise als solche bezeichnet. Pop-Romane sind deshalb nicht dem Paradigma eines „Neuen Erzählens“ (nach) der Postmoderne zuzuordnen, wie es in der Theorie des postmodernen Romans propagiert wird.<sup>39</sup> Sie sind auf eine Weise zugleich moderner – in ihrer Thematisierung des Entzugs – und postmoderner – in ihren Reflexionsschleifen – als die postmoderne Literatur.

Wie Baßler in *Der deutsche Pop-Roman* demonstriert hat, lassen sich Pop-

<sup>35</sup> Thomas Meinecke: *Neue Hinweise: In Westeuropa Dämmerlicht* [1981]. In: Charis Goer u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam 2013, S. 159–165, hier S. 161.

<sup>36</sup> *Faserland* wird im Folgenden nach der Ausgabe Christian Kracht: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995 zitiert und mit der Sigle F nachgewiesen.

<sup>37</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 14.

<sup>38</sup> Vgl. Bernhard Pörksen: Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo. In: Joan Kristin Bleicher/Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 307–336, hier S. 313–331. Vgl. dazu auch Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 40 f.

<sup>39</sup> Deswegen kommen sie hier auch nicht vor: Michaela Kopp-Marx: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München: C.H. Beck 2005.

Schreibweisen als Gegen- oder zumindest Alternativentwurf zu realistischen lesen. Pop-Romane zielen nicht auf einen Plot, ihre Verfahren und Medien sind nicht transparent, sie stellt vielmehr die eigene Konstruiertheit und die Sprachlichkeit der Diskurse, auf die sie sich bezieht, aus. Die Geschichte, die realistische Texte erzählen, lässt sich als Plot und Historie verstehen, die im Partikularen des Plots immer das Allgemeine der Historie meint. Der Tod von Held\*innen beziehungsweise Antagonist\*innen am Ende eines Romans ist eines der Elemente, das auf diese Verbindung zielt.<sup>40</sup> Der Tod hat in diesem Fall die Funktion das Ganze des Lebens als Ganzes erscheinen zu lassen und damit einen transzendentalen Sinn zu sichern. In ihm zeigt sich das universale moralische Urteil. Wenn sich popliterarische Texte realistischer Verfahren bedienen – wie beispielsweise in *Faserland* – dann bewegen sie sich immer im Bereich einer Subversion dieses Verfahrens. Nur insofern kann man einige Pop-Texte als realistische Schreibweisen verorten und sie „Formen eines radikalisierten Realismus“<sup>41</sup>, dem „postmodernen Realismus“ oder dem „dekonstruktiven Realismus“ zuordnen.<sup>42</sup>

Realismen in verschiedenen gegenwärtigen – und zum Teil auch vergangenen – Erscheinungsformen sind in verschiedenen Graden der Zuspitzung und Idealisierung jedoch vor allem Gegenstand der Abgrenzung für Pop-Texte. Diese Einschätzung gilt insbesondere für die Gattung des Romans, das bevorzugter Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Pop-Forschung ist. Die oft auch programmatische Distanzierung von anderen Gegenwartsromanen, postmodernen, realistischen, postmodern-realistischen, besteht jedoch nicht nur in deren Abwertung. Im Gegenteil: Die Distanzierung von diesen realistischen Formen geschieht durch eine Aneignung, die diese als Formen markiert und Brüche entwirft. Pop-Romane haben die Tendenz, auch den Roman der Gegenwart als Material zu betrachten, zu befragen und zugleich fortzuschreiben.

Wenn Pop Leben ist, wenn der Tod nicht die Funktion hat, transzendentalen Sinn und moralische Urteile zu sichern, sondern Produktion und Reflexion von Form auszustellen, wie verhält es sich dann mit ihnen? In welchem Verhältnis stehen Formreflexion, Leben und Tod? Eine Möglichkeit, dieses Verhältnis zu bestimmen, bietet die Romantheorie. Insbesondere Campe hat herausgestellt, dass „Roman, Theorie und Leben [...] einen für die Gegeben-

<sup>40</sup> Vgl. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 69–93.

<sup>41</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 28.

<sup>42</sup> Vgl. Moritz Baßler: Die Unendlichkeit realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart. In: Carsten Rohde/Hansgeorg Schmitz-Bergmann (Hrsg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 27–45, hier S. 44 f.

heit der modernen Literatur zumindest in der europäischen Tradition charakteristischen Zusammenhang<sup>43</sup> bilden. Mit dieser Diagnose bezieht er sich zunächst auf den Ort des Romans in der Geschichte des Literarischen. Der Roman erscheint als Paradigma der modernen Literatur, die nicht mehr an Regelpoetiken gebunden ist. Aus Campes Sicht ist die Rede von einer Poetologie oder eine Poetik des Romans widersinnig, da der moderne Roman gerade die Form ist, die aus den Gattungspoetiken herausfällt. Dem widerspricht der bisherige Gebrauch dieses Begriffes in dieser Studie insofern nicht, als dass „Poetologie“ hier die retrospektive Rekonstruktion gemeinsamer Verfahren einer Gruppe von Texten bezeichnet und nicht deren einer Regelpoetik folgende Form.<sup>44</sup> Es ging also auch bisher nicht um eine Rhetorik des Pop-Romans, sondern um Verfahren als Mittel der Hervorbringung textueller Dynamiken. Der Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben wird von Campe anstelle einer Poetologie präsentiert. Die Form, oder wie Campe mit Lugowski schreibt, die „Unform“ des Romans ergebe sich aus der Unbestimmtheit des Lebens.<sup>45</sup> Die Theorie des Romans sei aus diesem Grund auf eine Theorie des Lebens angewiesen, die die rhetorische Emphase von Lebendigkeit, wie Campe an verschiedenen Beispielen zeigt, aktualisiert. Es geht also um die Frage nach dem Roman als einer nach der Lebensform.<sup>46</sup>

Diese Theorie über Roman, Theorie und Leben formuliert Campe sehr global. An einigen Höhenkamm-Beispielen differenziert er zwar zwischen Bildungsroman und Institutionenroman, es ist aber fraglich, inwiefern Romane einerseits so global unbestimmt sind, dass ihre Form nur über die Unbestimmtheit des Lebens erklärt werden kann, sie zugleich aber im Wesentlichen in den zwei Formen Bildungs- und Institutionenroman aufgehen.<sup>47</sup> Zu-

<sup>43</sup> Campe: Form und Leben, S. 193.

<sup>44</sup> Auch Campe spricht in späteren Aufsätzen wieder von „Poetologie“ beziehungsweise „Neopoetologie“: Ders.: Die Form der Person im Roman: Poetologie nach der Poetik mit Georg Lukacs, Clemens Lugowski und Käte Hamburger. In: Armen Avanesian/Jan Niklas Howe (Hrsg.): *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Berlin: Kadmos 2014, S. 165–194.

<sup>45</sup> Vgl. Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Berlin: Junker und Dünhaupt 1932, S. 12.

<sup>46</sup> Campe bezieht sich in der Frage der „Lebensform“ auf Überlegungen von Agamben. Vgl. Campe: Form und Leben, S. 196.

<sup>47</sup> Vgl. Ders.: James Joyces *A Portrait of The Artist as a Young Man* und die zwei Seiten des Romans: Bildung Institution. In: *IASL* 41.2 (2016), S. 256–275, Ders.: Das Bild und die Folter. Robert Musils *Törleß* und die Form des Romans. In: Ulrike Bergemann/Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 121–147 und Ders.: Robert Walsers Institutionenroman. *Jakob von Gunten*. In: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald (Hrsg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 235–250.

dem ist es unwahrscheinlich, dass sich Roman und Theorie in einem Raum bewegen, der nur durch sie selbst bestimmt ist. Zuletzt bezieht sich Campe auf den modernen Roman seit dem 18. Jahrhundert, dessen Ausformungen bis zu den Großromanen der literarischen Moderne diskutiert werden. Wenn – wie weiter oben angedeutet – die Pop-Romane zumindest in Bezug zu der Postmoderne stehen, dann ist allein aus diesem Grund zu fragen, ob für diesen Fall nicht von einer Veränderung der Prämissen auszugehen ist. Anders formuliert: Wenn der Lebensbegriff der Moderne in der Postmoderne Revisionen und Fortschreibungen erfährt, ist dann nicht auch davon auszugehen, dass sich auch Romane von einer neuen Theorie des Lebens her schreiben? Dass die Differenz, die sich zwischen realistisch-modernen Schreibweisen und Pop in Bezug auf Tod und Leben andeutete, unmittelbar mit der Reflexion der Form zusammenhängt? Dass „Poetik der Oberfläche“, Leben und Tod zusammengehören? Wenn diese Fragen, wie zu zeigen sein wird, mit Ja beantwortet werden können, dann ist nicht von einer Poetik der Pop-Literatur, sondern von einer Theorie des Pop in literarischen Texten zu sprechen. Es ist dann nicht die Rede von Verfahren, die bestimmte Qualitäten – einen Oberflächenbezug beispielsweise – teilen, sondern von Aushandlungsprozessen der Form im Roman, die sich im Hinblick auf eine Theorie des Lebens vollziehen.

Die Pop-Texte seit den 1990er Jahren stehen im Kontext der Poststrukturalismusrezeption im deutschsprachigen Raum, sie sind *novels after theory*.<sup>48</sup> Sie reflektieren poststrukturalistische Entwürfe von Autorschaft, Textualität und Subjektivität und beziehen sich implizit, explizit und teils in programmatischer Weise auf poststrukturalistische Theorie. Bei Kracht, Goetz und Meinecke lassen sich ohne Weiteres Bezüge zu Texten poststrukturalistischer Theoretiker\*innen feststellen, da diese in den Texten namentlich erwähnt werden: In *Faserland* wird anlässlich einer Diskussion über Filme Gilles Deleuze als Filmkritiker eingeführt (F 42), Goetz' *Abfall für alle* (1999) setzt mit einem Verweis auf Foucaults *Ordnung des Diskurses* (1971) ein (vgl. A 13).<sup>49</sup> Die Bezüge in Meineckes Texten, zum Beispiel in *Tomboy* (1998) oder *Musik* (2004), auf Foucault sind zahlreich, auf das Barthes-Zitat in „Ich als Text (Extended Version)“ wurde in der Einleitung verwiesen.<sup>50</sup>

Goetz, Meinecke und, mit Einschränkungen, auch Kracht kommen mit

<sup>48</sup> Vgl. Ryan: *The Novel After Theory*.

<sup>49</sup> *Abfall für alle* wird im Folgenden nach Rainald Goetz: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 unter der Sigle A zitiert.

<sup>50</sup> Vgl. Thomas Meinecke: *Tomboy*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 [1998], S. 94, 115, zu den Verweisen in *Musik* siehe Kapitel 4.4.

dem von der französischen Theorie affizierten Milieu in Deutschland in Berührung.<sup>51</sup> Frühe Texte der drei Autoren werden in diesem Umfeld produziert, publiziert und rezipiert. Im Fall einer der ersten Veröffentlichungen von Goetz, dem autobiographischen Essay „Der macht seinen Weg“, weist beispielsweise der Veröffentlichungsort auf eine Verbindung hin: Er erscheint in der Zeitschrift *Kursbuch*, einem relevanten Ort der Theoriediskussionen jener Jahre.<sup>52</sup> Meinecke, in den 1980er Jahren Student der Theaterwissenschaften in München, schreibt Kolumnen für die Wochenzeitung *Die Zeit*, in denen er sich satirisch mit diesem Milieu auseinandersetzt.<sup>53</sup> Eine besondere Bewandnis hat es mit Kracht: Zwar veröffentlicht er Texte in der Heidelberger Studierendenzeitschrift *Schlagloch*, was für eine Verbindung zum deutschsprachigen Diskurs spricht.<sup>54</sup> Relevanter für seine Theorie-Rezeption dürfte jedoch das Studium von Film und Literatur am College of Liberal Arts der Pennsylvania State University und später am Sarah Lawrence College in Bronxville, New York Ende der 1980er Jahre sein.<sup>55</sup>

Es sind zwei wesentliche Gründe anzuführen, gerade poststrukturalistische Texte als theoretischen Bezugsrahmen der Pop-Romane zu diskutieren und ihre Bezeichnung als *novels after theory* noch stärker zu akzentuieren. Erstens der Verweis auf eine Rezeption dieser Texte in den Pop-Romanen selbst und zweitens die Frage nach dem historischen Ort dieser Romane. Die Pop-Romane implizieren eine Theorie des Romans – und auch des Romans, der sie nicht sind – als Theorie des Lebens. Im poststrukturalistischen Kontext finden sich nicht nur die Texte, die – zuallererst ist hier an Foucault zu denken – die Erforschung des modernen Begriffs des Lebens maßgeblich angestoßen haben. Dort finden sich auch Versuche, diesen Begriff neu, anders und auf andere Weise zu denken. Dies gilt insbesondere für Autoren wie Foucault, Derrida oder Barthes, die ihre Theorie des Lebens, zumindest zeitweise, mit einer Theorie der Literatur verknüpfen. Wenn Pop-Texte zweitens auf intertextuelle und performative Verfahren zurückgreifen und diese dort in Verbindung mit der Rede von Leben und Tod stehen, findet eine Aktualisierung statt, die

<sup>51</sup> Vgl. zur Rezeptionsgeschichte der poststrukturalistischen Theorie im deutschsprachigen Raum Klaus Birnstiel: *Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Eine kurze Geschichte des Poststrukturalismus in Theorie und Literatur*. München: Fink 2016, S. 351–411.

<sup>52</sup> Rainald Goetz: Der macht seinen Weg. Privilegien, Anpassung, Widerstand. In: *Kursbuch* 14.54 (1978), S. 31–43.

<sup>53</sup> Teilweise wiederveröffentlicht in Thomas Meinecke: *Mode & Verzweiflung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

<sup>54</sup> Christian Kracht: Die Tücken der Ellipse, Folge 1. In: *Das Schlagloch. Heidelberger Studentenzeitung* 5.15 (1991), S. 9 und Ders.: Die Tücken der Ellipse, Folge 2. In: *Das Schlagloch. Heidelberger Studentenzeitung* 5.16/17 (1991), S. 9.

<sup>55</sup> Zur amerikanischen Poststrukturalismusrezeption vgl. Birnstiel: *Meeresufer*, S. 309–349.

nicht nur die Konzepte, sondern auch ihren historischen Ort und mit ihm ein Denken des Lebens erneut aufruft, das in spezifischer Verknüpfung mit dem Tod steht. Texte wie Barthes' „Tod des Autors“ sind Kristallisationspunkte dieser Geschichte und dieses Denkens in literaturtheoretischen Texten, die Pop-Romane im Bereich des Literarischen. Durch die Verknüpfung mit der poststrukturalistischen Theorie des Lebens lässt sich das Aufeinandertreffen von Literatur und Pop als eine spezifische Form postmetaphysischen Denkens lesen.

### 1.3 Über den apokalyptischen Ton in der Literaturtheorie der 1960er Jahre

Der Tod ist ein „*Topos* der französischen Nachkriegsphilosophie“<sup>56</sup>. Auch für den Poststrukturalismus ist diese Einschätzung unmittelbar evident. In den Texten Derridas ist der Tod ein konstantes Thema,<sup>57</sup> jede\*r Literaturwissenschaftler\*in kennt Barthes' Essay „Der Tod des Autors“ oder Foucaults Formulierung vom Ende des Menschen im Schlussteil von *Die Ordnung der Dinge* (1966). Derrida hat diesen „neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“ in einem Vortrag diskutiert. An einer Stelle gibt er – den apokalyptischen Ton parodierend – eine lange Aufzählung der Diskurse des Endens, die die Philosophie verfolgen:

Ich sage Euch die Wahrheit, das ist nicht nur das Ende von diesem, sondern auch und zuerst von jenem, es ist das Ende der Geschichte, das Ende des Klassenkampfes, das Ende der Philosophie, der Tod Gottes, das Ende der Religionen, das Ende des Christentums und der Moral (was die größte Naivität war), das Ende des Subjekts, das Ende des Menschen, das Ende des Abendlands, das Ende des Ödipus, das Ende der Welt, Apocalypse now, ich sage Euch, in der Sintflut, dem Feuer, dem Blut, dem erdschütternden Beben, dem Napalm, das aus Hubschraubern vom Himmel fällt, so wie die Prostituierten, und dann auch das Ende der Literatur, das Ende der Malerei, der Kunst als Sache der Vergangenheit, das Ende der Psychoanalyse, das Ende der Universität, das Ende des Phallogozentrismus und was weiß ich noch alles.<sup>58</sup>

Derrida spricht, das gehört zu den wesentlichen Qualitäten dieses Textes, nicht nur über andere, sondern auch über sich selbst. Der Vortrag themati-

<sup>56</sup> Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*. München: Wilhelm Fink 2003, S. 123.

<sup>57</sup> Vgl. Martin Hägglund: *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. Stanford: SUP 2008 sowie Byung-Chul Han: *Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod*. München: Fink 1998, S. 203–236, auch Michael Wetzel: *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010, S. 19 und Johanna Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 138 f.

<sup>58</sup> Jacques Derrida: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie [1983]. In: *Apokalypse*. Übers. v. Michael Wetzel. Wien: Passagen 2000, S. 11–79, hier S. 49 f.

siert den apokalyptischen Ton nicht nur, er bringt ihn auch selbst hervor.<sup>59</sup> Derrida kommentiert sich selbst und kommentiert zugleich seinen Kommentar, der in der Wiederholung des Wortes „Komm“ gegen Ende des Vortrags gipfelt, dessen Zitathaftigkeit sich mit jeder Wiederholung etwas mehr verliert. Die markierte Intertextualität des Zitats – „Komm“ – verschiebt sich im Lauf des Textes zum performativen Appell an seine Leser\*innen. Derridas Vortrag kommentiert jedoch nicht nur diesen selbst, sondern ist auch als Kommentar zu anderen Teilen seines Werkes sowie der poststrukturalistischen Literaturtheorie der 1960er lesbar. Dort stehen der „apokalyptische Ton“ der Existenzialphilosophie und eine auf Intertextualität und Performativität fußende Sprachtheorie in einem engen Zusammenhang.

Was in der deutschsprachigen Rezeption Poststrukturalismus heißt, ist ein vages historisches Konstrukt, das seinen Ursprung in der zeitlichen Nähe der Rezeption bestimmter Theoretiker\*innen hat. Gemein ist den Texten von „Theoretiker[n] wie Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Louis Althusser, Julia Kristeva oder Roland Barthes“<sup>60</sup> beziehungsweise von „Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul de Man“<sup>61</sup> bei allen methodischen, thematischen und politischen Differenzen aber eine Distanzierung vom Humanismus ihrer Vorgängergeneration. Die Texte der genannten Autor\*innen können als „Variation der Humanismuskritik“<sup>62</sup>, eines „antisubjektive[n] Paradigma[s]“<sup>63</sup> gelesen werden.

Der historische Ausgangspunkt dieses Paradigmas liegt in der Todesfixierung der französischen Nachkriegsphilosophie, in deren Kontext auch Foucault, Barthes und Derrida in den 1960er Jahren neue Schreibweisen entwickeln. Foucault hat das Projekt, eine nicht-dialektischen Sprache der Philosophie zu finden, wie er in einem Essay über Georges Bataille formuliert.<sup>64</sup> Barthes erprobt in *Die Sprache der Mode* (1967) oder *S/Z* (1970) neue Formen wissenschaftlichen Schreibens im Zuge seiner nachstrukturalistischen Lektüren. Auch Derrida betont immer wieder, insbesondere rückblickend,

<sup>59</sup> Vgl. Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 265–278.

<sup>60</sup> Johannes Angermüller: *Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 9.

<sup>61</sup> Birnstiel: *Meeresufer*, S. 22.

<sup>62</sup> Angermüller: *Nach dem Strukturalismus*, S. 157.

<sup>63</sup> Vgl. Birnstiel: *Meeresufer*, S. 215–228.

<sup>64</sup> Vgl. Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert/François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 81.

dass die Dekonstruktion neue Schreibweise erforderte und erfordere.<sup>65</sup> Das intellektuelle Feld in Frankreich war zwischen 1945 und 1970 von vier wesentlichen Strömungen geprägt, wobei diese in unterschiedlichen Kombinationen und Abgrenzungsverhältnissen auftraten: Existenzialismus, Katholizismus, Marxismus und schließlich Strukturalismus. Derrida beispielsweise stand im Laufe seiner akademischen Sozialisation in Bezug zu all diesen Ausprägungen des Denkens: „From existentialism to post-structuralism, Derrida’s career tracked the development of French philosophy and can stand in metonymically for the intellectual history of the period.“<sup>66</sup> Nach 1945 dominieren Sartre und sein Existenzialismus das Feld. Insbesondere der am 23. Oktober 1945 gehaltene Vortrag „Der Existenzialismus ist ein Humanismus“ provoziert Reaktionen von allen Seiten: Sowohl Marxist\*innen als auch Katholik\*innen und katholische Sozialist\*innen beanspruchen den Begriff in der Folge für sich, wobei es unter den Katholik\*innen wiederum solche gibt, die einen christlichen Existenzialismus proklamieren. Nach dieser Phase, in der sowohl Kritiker\*innen des Existenzialismus als auch Sartre das Etikett ‚Humanismus‘ für sich beanspruchen, wendet sich kurz darauf die Zielrichtung der Attacken: Nun greifen die Kommunist\*innen Sartre an, indem sie von Husserls Phänomenologie ausgehend gegen Sartres Denken des Menschlichen die Objektivität der Wissenschaft postulieren und sich dezidiert anti-humanistisch geben. Zugleich wenden sich die Christ\*innen Heidegger zu, um in ihrer Lektüre ihr Augenmerk auf eine Möglichkeit Gott zu denken zu richten, im Zuge derer sie die Anmaßungen des Menschen und in Folge dessen den Humanismus zurückweisen.<sup>67</sup>

Im Lauf des 19. Jahrhunderts hatte sich die Existenzialphilosophie, zu denken ist beispielsweise an Kierkegaard, als dominierende Strömung durchgesetzt. Heideggers Überlegungen in *Sein und Zeit* (1927) bilden einen Endpunkt dieser Denkweise. Heidegger postuliert in den Paragraphen 46 bis 53 den Tod als die „*eigenste* Möglichkeit des Daseins“ und damit das „Sein zum Tode“.<sup>68</sup> Der Tod wird also als Möglichkeit des Lebens gedacht. Heidegger grenzt sich damit wie andere Existenzialphilosoph\*innen von der metaphysischen Projektion eines Lebens nach dem Tod ab, wie es in der christlichen Mythologie wesentlich ist. Sartre entwirft seine Theorie des Todes als Kri-

<sup>65</sup> Vgl. exemplarisch Jacques Derrida: *Fines hominis* [1968]. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Randgänge der Philosophie*. Übers. v. Henriette Beese. Wien: Passagen 1972, S. 133–157, hier S. 156.

<sup>66</sup> Edward Baring: *The Young Derrida and French Philosophy, 1945–1968*. Cambridge: CUP 2011, S. 2 f.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 21–47.

<sup>68</sup> Vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006 [1927], S. 235–267.

tik an Heidegger. Er positioniert sich in *Das Sein und das Nichts* (1943) insofern gegen Heidegger, als dass er die Absurdität und die Kontingenz des Todes betont.<sup>69</sup> Bei Sartre ist der Tod wesentlich ein Anderes als das Leben: Der Tod „geschieht uns von draußen und verwandelt uns in Draußen“<sup>70</sup>. Daher sei dem Tod ein Moment der Unbegreiflichkeit eingeschrieben, der dem Konzept eines eigentlichen Lebens, das durch ein „Vorlaufen in den Tod“ im Sinn Heideggers ermöglicht wird, entgegensteht.

Die Poststrukturalist\*innen radikalisieren hingegen Heideggers Idee eines „Vorlaufens in den Tod“. Der poststrukturalistische Antihumanismus speist sich aus einer Kritik der sartreschen Philosophie, die an Heidegger anschließt. So urteilt Derrida noch in seinem Vortrag „Fines hominis“ von 1972:

Was man so benannt hatte, vorgeblich neutral und unbestimmt, war nichts anderes als die metaphysische Einheit von Mensch und Gott, der Bezug des Menschen auf Gott, der Entwurf, wie Gott zu werden als konstituierender Entwurf der menschlichen Wirklichkeit. Der Atheismus ändert nichts an dieser grundlegenden Struktur. Das Beispiel von Sartres Versuch bewahrheitet in bemerkenswerter Weise jene Behauptung Heideggers, nach der ‚jeder Humanismus metaphysisch bleibt‘, wobei Metaphysik ein anderer Name für Onto-Theologie ist.<sup>71</sup>

Mit Heidegger wird der existenzialistische Humanismus der Metaphysik zugerechnet, gegen die sich Derrida, Foucault und auch Barthes positionieren. Gerade Derrida und Foucault arbeiten an einer programmatischen Überwindung metaphysischen Denkens. Letztlich speisen sich sowohl Dekonstruktion als auch Diskursanalyse aus diesem Impuls.

Kann für die Metaphysikkritik von Foucault und Derrida gelten, dass sie in ihren konzeptuellen Dimensionen gut erforscht ist, so wird die Verknüpfung von Literaturtheorie und Tod, die auch Barthes Texte betrifft, eher zurückhaltender diskutiert. Zunächst ist auffällig, dass die poststrukturalistische Todestheorie keine große Rolle in aktuellen thanatologischen Überlegungen spielt. Gegenwärtige Überblickswerke gehen auf Derrida beispielsweise nur als Heideggerexegeten ein, ohne dessen Fortschreibung Heideggers genauer in den Blick zu nehmen.<sup>72</sup> Insofern dominiert in diesem Bereich neben der analytischen Philosophie, die dem Poststrukturalismus jegliche intellektuel-

<sup>69</sup> Vgl. Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hrsg. v. Traugott König. Übers. v. Hans Schöneberg/Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993 [1943], S. 914–950.

<sup>70</sup> Ebd., S. 937.

<sup>71</sup> Derrida: *Fines hominis*, S. 139.

<sup>72</sup> So etwa bei Bernard N. Schumacher: *Der Tod in der Philosophie der Gegenwart*. Darmstadt: WBG 2004 oder Héctor Wittwer u. a. (Hrsg.): *Sterben und Tod. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2010.

le Satisfaktionsfähigkeit abspricht,<sup>73</sup> noch immer Sartres Heidegger-Kritik. Wenn über den Tod im Poststrukturalismus gesprochen wird, dann tendenziell kritisch:

Der Diskurs des Poststrukturalismus droht an solchen Stellen [Derridas Sprachtheorie] zu verlieren, das zu retten sein dringliches Anliegen ist, die Qualität der sprachlichen Differenzierung nämlich. Das Problem zeigt sich speziell am inflationären Gebrauch der Todesmetapher, der eine Unterscheidung der eingeführten Denk- und Redeebenen oft kaum noch zulässt.<sup>74</sup>

Wie auch an anderer Stelle wird den Texten Obskurantismus und eine Vermischung philosophischer und literarischer Verfahren vorgeworfen, die zu Unverständlichkeit führe. An dieser Stelle gilt dies auch für dem Poststrukturalismus zugewandte Positionen.

Auch Gunia spart im einzigen Aufsatz zum Verhältnis von Literaturtheorie und Tod den angesprochenen Hintergrund aus und lässt eine kritische Positionierung erkennen, wenn er in Bezug auf Texte von Foucault, Derrida und Barthes schreibt: „Der Tod hat darin zunächst nichts mit dem rein physischen Tod, also nichts mit dem Aussetzen lebensnotwendigen Körperfunktionen, zu tun. Der Tod ist vielmehr ein schillernder, fast schon magisch-esoterischer Begriff.“<sup>75</sup> Damit diagnostiziert Gunia in Bezug auf den Tod zunächst den gleichen Obskurantismus, den auch Bossinade konstatiert hatte. Jenseits dieses Vorwurfs fragt Gunia jedoch nach der Funktion des Todes. Der Tod verweise bei Derrida, Foucault und Barthes „immer auf ein anderes Leben, auf eine neue Lebendigkeit: auf die Geburt des Textes (Barthes), das Sein der Sprache (Foucault), oder die Vieldeutigkeit der Schrift (Derrida)“<sup>76</sup>. Gunia verfolgt dieses Verhältnis jedoch nicht weiter, sondern hebt die Affizierung der Theorie mit dem Tod als rhetorische Strategie hervor: „Der Tod ist das existenzialisierende Prinzip der Theorie.“<sup>77</sup> Infolgedessen wird die Literarizität der theoretischen Texte betont, die mit den Mitteln der Paradoxie und der Übertreibung vor allem aus Gründen der Provokation arbeiteten. In den Hintergrund tritt mit dieser Einschätzung jedoch, dass die Texte von Foucault, Derrida und Barthes mit den angesprochenen Verfahren arbeiten, nicht

<sup>73</sup> Vgl. Thomas Nagel: *Other Minds. Critical Essays 1969-1994*. New York u.a.: OUP 1995, S. 9.

<sup>74</sup> Bossinade: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*, S. 139.

<sup>75</sup> Jürgen Gunia: Die Souveränität der Sprache. Der Tod als Denkfigur in der neueren Literaturtheorie: Barthes, Foucault, Derrida. In: Verena Begemann (Hrsg.): *Der Tod gibt zu denken. Interdisziplinäre Reflexionen zur (einigen) Gewissheit des Lebens*. Münster: Waxmann 2010, S. 111–133, hier S. 111 f.

<sup>76</sup> Ebd., S. 127.

<sup>77</sup> Ebd., S. 128.

nur um zu provozieren, sondern weil es für sie konzeptuelle Gründe gibt, auf diese Schreibweisen zurückzugreifen. Schon zu zitieren ist in diesem Kontext nicht banal und es ist kein Zufall, dass gerade literaturtheoretische Texte eine Tendenz zum Literarischen zeigen.

Ein Blick auf die Geschichte der Termini Intertextualität und Performativität zeigt, dass diese Zusammenhänge auf andere Weise in den Blick zu nehmen sind. Haftet ihnen die Aura ahistorischer Fachbegriffe an, so weist ihnen ihre Historisierung einen Ort zu, der sie nicht als bloße Fachterminologie erscheinen lässt. Hat sich ausgehend von Gérard Genettes *Palimpseste* (1982) die Reflexion und Systematisierung von Textbeziehungen als fester Bestandteil literaturwissenschaftlicher Praxis etabliert, steht die Einführung des Begriffs der Intertextualität in die literaturtheoretische Diskussion durch Julia Kristeva noch in einem anderen Kontext. Der Begriff ist Teil einer marxistisch geprägten Metaphysikkritik und mit einem emphatischen Literaturbegriff verknüpft. Zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt sind die vermeintlich ahistorischen Konzepte eine Sache auf Leben und Tod.

Kristeva führt den Begriff der Intertextualität ausgehend von den Schriften des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin ein. Sie adaptiert dessen Konzept der Dialogizität und erweitert es wesentlich. Schon die Überlegungen Bachtins zielen nicht auf eine technische Analyse literarischer Verfahren, sondern bringen die Dialogizität im Roman – insbesondere bei Rabelais – mit einer epistemologischen Wende in Verbindung. Die dialogische Literatur sei „postkopernikanisch“, Bachtin grenzt sie mit dieser Einordnung von einer mittelalterlichen monologischen und logozentrischen Weltansicht und Literatur ab. Zugleich schreibt er ihr ein subversives politisches Potential zu.<sup>78</sup> Diese doppelte Einordnung wird von Kristeva insofern aufgegriffen, als dass sie ihre strukturalen Analysen als Teil einer marxistisch geprägten Auseinandersetzung mit Literatur versteht. Wenn sie in „Probleme der Textstrukturierung“ schreibt, für „[...]den Sachkenner ist Intertextualität ein Begriff, der anzeigt wie ein Text die Geschichte ‚liest‘ und sich in sie hineinstellt“<sup>79</sup>, dann darf das als Verweis auf die marxistische Geschichtsphilosophie verstanden werden, die im Verlauf des Aufsatzes explizit thematisiert wird.<sup>80</sup> Die „Intertextualität als Ideologem“ stellt die Basis für die Verortung literarischer Texte in gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusam-

<sup>78</sup> Vgl. Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. v. Rainer Grübel. Übers. v. Rainer Grübel/Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 251–300.

<sup>79</sup> Julia Kristeva: Probleme der Textstrukturierung [1967]. In: Hans Blumensath (Hrsg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243–262, hier S. 255.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 259.

menhängen dar. Intertextualität setzt anstelle eines intentionalen Konzept des Schreibens eine „Ambivalenz der Schreibweise“, die für Kristeva wesentlich für die Geschichtlichkeit eines Textes ist: „Der Terminus ‚Ambivalenz‘ impliziert das Eindringen der Geschichte (der Gesellschaft) in den Text und des Textes in die Geschichte.“<sup>81</sup> Wenn man den Text, wie Kristeva in einem anderen Aufsatz, als „Mosaik von Zitaten“<sup>82</sup> begreift, rekurriert man also nicht nur auf eine bestimmte Eigenschaft, sondern aktualisiert auch ein bestimmtes politisches und geschichtsphilosophisches Potential. Es ist dieser Begriff der Intertextualität, der von Barthes, Foucault und Derrida aufgegriffen wird. Intertextualität erscheint als Konzept und Verfahren als Markierung einer bestimmten philosophisch-politischen Position.

Ähnliches gilt für den Begriff der Performativität. Die aktuellere Diskussion über ihn geht auf John L. Austins Unterscheidung von konstativen und performativen Sprechakten in seiner Vorlesung *How To Do Things With Words* (1962) zurück.<sup>83</sup> Austin postuliert die Unterscheidung in der zweiten Vorlesung, problematisiert sie jedoch im weiteren Verlauf immer stärker. Die Ausgangsunterscheidung stützt sich darauf, dass konstative Sprechakte Dinge feststellen, während performative Sprechakte durch ihre Äußerung etwas bewirken – einen Eheschluss beispielsweise. Sie vollzögen das Ausgesagte im Zuge der Aussage. Austin hat einen Katalog von Kriterien angeführt, die performative Sprechakte qualifizieren. Sie sind in hohem Maße kontextabhängig und in eine Fiktion von totaler Intentionalität eingebunden, wie Derrida in „Signatur Ereignis Kontext“ (1972) gezeigt hat. In seiner Kritik Austins – eine Erweiterung von dessen Selbstkritik – führt Derrida seine in *[Von der] Grammatologie* angestellten Überlegungen zur Schrift fort. Performative Sprechakte sind setzend, indem sie das ausführen, was sie beschreiben, und in diesem Sinn selbstreferenziell, haben zugleich aber auch iterativen Charakter. Sie sind genauso zitathaft und dem Prozess der Dissemination unterworfen wie andere Äußerungen.<sup>84</sup> In der Verknüpfung mit dem Begriff der Dissemination ist der Begriff der Performativität als Teil von Derridas Me-

<sup>81</sup> Ders.: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1967]. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 345–375, hier S. 351.

<sup>82</sup> Ebd., S. 348.

<sup>83</sup> Vgl. John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. Dt. Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 1972.

<sup>84</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* [1990]. In: *Limited Inc.* Übers. v. Werner Rapp. Wien: Passagen 2001, S. 15–45, hier S. 32–45. Zur Begriffsgeschichte: Uwe Wirth: *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. dems. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 9–60.

taphysikkritik zu verstehen und Teil eines epistemologischen Entwurfs, der „Leben“ auf spezifische Weise auffasst. Derrida reflektiert in seiner Austin-Kritik, was spätestens seit [Von der] *Grammatologie* nicht nur seine Schreibweise prägt, sondern auch zentraler Baustein seiner Kritik des Logozentrismus und seines Endlichkeitsdenkens ist, die wesentlich von diesen Überlegungen zur Sprache abhängig ist.

Das Resultat der antihumanistischen Aufbruchstimmung ist ein Konzept von Sprache nach dem Modell der Schrift als unpersönliche, überindividuelle Instanz, deren Funktionsweise vor allem in literarischen Texten zur Anschauung kommt. In den Texten von Foucault, Derrida und Barthes kommt es in diesem Zusammenhang – wie in der Einleitung am „Tod des Autors“ angedeutet – zu einer kontraintuitiven Umkehrung. Am Anfang steht nicht die Geburt oder das Leben, sondern der Tod. Das gilt für Foucaults Sprachontologie genauso wie für Derridas Sprachtheorie. Nur unter der Voraussetzung des Todes lässt sich überhaupt vom Leben sprechen. Präsenz, das Reale oder das Leben werden hingegen zu Entzugsfiguren. Nicht der Tod ist jetzt der Name des Unbegreiflichen, sondern das Leben. Damit positionieren sich Foucault, Derrida und Barthes jenseits der traditionellen Auslegungen des Todesbegriffs: Er bezeichnet nicht einen Zustand nach dem Leben – das Totsein –, nicht das Sterben, also den Übergang zum Nicht-mehr-Leben und auch nicht die personifizierte Ursache des Lebens-Endes. Er ist vielmehr der Name der sich permanent aktualisierenden Möglichkeit, vom Leben zu sprechen und in diesem Sprechen Differenzen zu erzeugen.

#### 1.4 Zusammenhänge: Roman, Theorie, Tod

Was heißt es, in einem doppelten Sinn, *nach* dieser Theorie zu schreiben? Die *novels after theory* von Kracht, Goetz und Meinecke nehmen einerseits Theoreme und Konzepte aus poststrukturalistischen Schriften auf. Sie entwickeln in Autorfiktionen Konzepte von Autorschaft weiter, sie greifen das Konzept der Intertextualität in der offensiven Verwendung von Zitaten für die Produktion ihrer Texte auf und setzen zugleich auf die Performativität ihrer Texte, um Gegenwart nicht nur zu beschreiben, sondern auch hervorzubringen. Neben der Aufnahme und Weiterentwicklung von poststrukturalistischen Konzepten, und darin geht das Verhältnis über die von Ryan beschriebenen *novels after theory* hinaus, zeigt sich in ihnen jedoch auch der metaphysikkritische Impuls poststrukturalistischer Texte, der mit diesen Verfahren und Konzepten verknüpft ist. Gerade in der Semantisierung der Verfahren mit Leben und Tod in ihrer Reflexion in den Romanen lässt sich beobachten, dass hier nicht

nur neue Schreibweisen erprobt werden, sondern diese auch in einem weiteren philosophisch-theoretischen Kontext stehen. Die Pop-Texte von Kracht, Goetz und Meinecke schreiben sich von einer poststrukturalistischen Theorie des Lebens her.

Dieses Verhältnis lässt eine noch präzisere Beschreibung des Orts dieser Texte zu. Durch die Beschreibung der Verknüpfung von poststrukturalistischer Theorie, Pop und Literatur lassen sie sich in die Geschichte und Theorie des Romans einfügen. Wenn der moderne Roman, seine Formprozesse und seine Theorie auf eine Theorie des Lebens angewiesen sind, dann ist zu fragen, wie sich diese Theorie im wechselseitigen Austausch formiert und verändert, aber auch wie Korrespondenzen zustande kommen. Im Zuge der Beantwortung dieser Frage lässt sich für die Pop-Texte sowohl die Rede von einer postmodernen Poetik der Oberfläche als auch der Begriff der *novel after theory* als ihre Theorie entscheidend neu akzentuieren. Diese Neuakzentuierung geht vom Begriff des Todes aus, dessen Eigenheiten seine Stellung gerade erst ermöglichen:

Der Todesbegriff ist eigentlich ein leerer Begriff, ein Begriff, dem keine Anschauung korrespondiert; ein ‚flatus vocis‘ für ein Ereignis, das wir nicht verstehen und niemals werden verstehen können. Nach der Bedeutung des Todesbegriffs gefragt, müssen wir schweigen. ‚Tod‘ heißt alles und nichts; es bleibt nämlich offen, was alles gemeint sein kann, wenn vom Tod gesprochen wird.<sup>85</sup>

Thomas Macho zieht mit diesen Sätzen die Bilanz einer Diskussion verschiedener Entwürfe philosophischer Thanatologie. Die Alternative, die dieser bleibe, sei es zum Tod entweder zu schweigen oder Metaphysik zu betreiben. Macho bezieht sich insbesondere auf den Husserl- und Heidegger-Schüler Eugen Fink, der 1969 die Studie *Die Metaphysik und der Tod* veröffentlicht hatte.<sup>86</sup> Finks Analyse bezeichnet die Ausgangsbedingungen von Foucaults, Derridas und Barthes' Rede vom Tod. Macho zeigt in *Todesmetaphern*, dass es kein Sprechen über den Tod gibt, das dessen Eigentliches bezeichnen würde. Es lässt sich nur nach den Erfahrungen fragen, die die Metapher des Todes substituiert. Welche Erfahrung substituiert der Tod im Fall des Zusammenhangs von Pop, Literatur und Poststrukturalismus? Die Erfahrung der Veräumlichung und Verzeitlichung durch Sprache, die mit der Erfahrung der eigenen Endlichkeit in eins fällt. Diese Erfahrung wird zur einzigen Möglichkeit, überhaupt „Leben“ zu begreifen. Das heißt, dass der Tod dort Meta-

<sup>85</sup> Thomas Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 181.

<sup>86</sup> Vgl. Eugen Fink: *Metaphysik und Tod*. Stuttgart: Kohlhammer 1969.

pher von Grenz- und Unsagbarkeitserfahrungen ist, die sich aus einer spezifischen Theorie des Lebens ergeben. In diesem Sinn lässt sich die hier vorgestellte These reformulieren: In Theorie und popliterarischen Texten ist der Tod Metapher für das, was die Bewegung des Schreibens hervorbringt, „Leben“, „Gegenwart“ und Lesen ermöglicht. Aus diesem Befund ergibt sich ein mehrfaches Verhältnis von Literatur und Theorie. Wie bereits erwähnt, mussten sich poststrukturalistische Autor\*innen häufig dem Vorwurf des Obskurantismus und der Unverständlichkeit stellen. Dieser Vorwurf entspringt gerade der performativen Dimension dieser Texte. Durch Unentscheidbarkeiten, durch intertextuelle Verfahren, die Polyphonien erzeugen und dem Spiel mit Widersprüchen werden konventionelle Verstehensmöglichkeiten suspendiert. Wie Schumacher gezeigt hat, korrespondieren diesen Verfahren häufig Figuren des temporalen Aufschubs. Erst zukünftige Leser\*innen werden verstehen, was Derrida mit „Komm“ gemeint haben wird.<sup>87</sup> Zunächst produzieren diese Verfahren – und darauf soll hier das Augenmerk liegen – eine Irritation der Leser\*innen, die diese in die unmittelbare Gegenwart des Textes zurückwirft. In der Lektüre werden Unentscheidbarkeiten, Mehrstimmigkeiten und Widersprüche nicht nur an künftige Leser\*innen delegiert, sondern provozieren zunächst die Reflexion auf den Text und die Lektüre selbst. Dieser Fokus auf den Moment der Lektüre entspricht dem metaphysikkritischen Denken der Endlichkeit und einer Theorie des Lebens, die dieses als Gegenwart denkt, der bereits ein Entzug vorausgegangen ist. Die Erfahrung der Unverständlichkeit ist dann diesem Entzug analog. Auf dieses poetologische Wissen der Theorie können literarische Texte zurückgreifen.

Die Kürze dieses ersten Kapitels verdankt sich zu Teilen der Tatsache, dass viele grundlegende poststrukturalistische Theoreme in den folgenden Lektüren von Texten von Maurice Blanchot, Foucault, Derrida und Barthes zentrale Rollen spielen, sodass sie dort – im Zusammenhang mit der Reflexion der Schreibweisen – zu ausführlicherer Diskussion kommen. Vor diesem Hintergrund wird im zweiten Kapitel eine Historisierung poststrukturalistischer Literaturtheorie vorgenommen. Die Metaphysikkritik der diskutierten poststrukturalistischen Überlegungen äußert sich in einer Theorie des Lebens, die ohne Sprache, Text und Literatur nicht zu denken ist. Sie hat ein Konzept von Sprache zur Folge, das eng an den Tod gebunden ist. Der Tod ist jedoch nicht ein Übertritt in ein Jenseits, sondern motiviert immer wieder das Erscheinen eines neuen Lebens. Dieser Theorie des Lebens korrespondieren die Verfahren, die immer wieder die Zitathaftigkeit der Rede ihrem setzenden Charakter gegenüberstellen und auf diese Weise Performativität als zentrales Konzept

<sup>87</sup> Vgl. Schumacher: *Ironie der Unverständlichkeit*, S. 259–278.

propagieren. Was von Teilen der Rezipient\*innen als hermetisch oder obskur wahrgenommen wurde, aktualisiert in der performativen Dimension der Texte ein poetologisches Wissen der Theorie über Formen des Lebens.<sup>88</sup>

Zu erzählen ist zunächst eine kurze Geschichte der Literaturtheorie als Metaphysikkritik. Am Anfang dieser Geschichte in mehreren knappen Lektüren steht Maurice Blanchots „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ (1947/48). Blanchot positioniert sich in diesem Essay mit Heidegger sowohl gegen Sartres Philosophie als auch gegen Sartres Literaturtheorie. Er ist Ausgangspunkt eines Denkens, das Literaturtheorie und Metaphysikkritik vereint. In „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ entwirft Blanchot einen Zusammenhang von Literatur, Leben und Tod, der für die Texte von Foucault, Derrida und Barthes eine wesentliche Inspirationsquelle bildet. Er zeichnet nicht nur zentrale Theoreme ihrer Überlegungen zur Literatur vor, zu beobachten ist auch, dass diese Theoreme untrennbar mit der performativen Dimension der Texte verbunden sind. In Frage stehen bei Blanchot immer auch die Grenzziehungen zwischen Literatur und Theorie. Michel Foucaults Schriften zur Literatur aus den 1960er Jahren ist die Nähe zu Blanchot deutlich anzumerken: Die Spuren von Blanchots Denken zeigen sich nicht nur in Essays wie „Das Denken des Außen“ (1966), der sich unmittelbar Blanchots Texten widmet, sondern grundieren viele seiner anderen literaturkritischen Texte. Der Weg zur Diskursanalyse führt über eine Sprachontologie, die in diesen Texten andeutungsweise entworfen wird. Der metaphysikkritische Impetus geht im Zuge dessen phasenweise in ein Verständnis von Literatur als Metaphysik über. Roland Barthes ist, im Gegensatz zu Foucault, bisher nicht unbedingt als Metaphysikkritiker beschrieben worden. Dabei kreisen auch seine literaturtheoretischen Texte um entsprechende Fragen. Ausführlicher wird dies an seinen beiden Essays „Der Tod des Autors“ und „Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe“ demonstriert. Barthes entwickelt eine Theorie der Literatur, die einer nicht-dialektischen Logik des Leben-Todes folgt und für die der Begriff des *empiétement* – des Übergreifens des einen ins andere – eine zentrale Rolle spielt. Jacques Derrida bezeichnet diese Logik des Leben-Todes in *[Von der] Grammatologie* als „Ökonomie des Todes“. Zwar ist seine Studie nicht unbedingt der Literaturtheorie zuzuordnen, anstelle einer „Ontologie der Literatur“ betreibt er eine Literarisierung der Ontologie, die auf spezifische Weise das geschriebene Leben ins Zentrum rückt. Im Zuge dessen führt Derrida einige Überlegungen systematischer aus,

<sup>88</sup> Insofern bestehen Verbindungen zur Frage einer „Poetologie des Wissens“, wie sie von Joseph Vogl vorgeschlagen wurde. Vgl. Joseph Vogl (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink 1999.

die sich bei Foucault oder Barthes nur andeuten. Die zugrundeliegenden Gemeinsamkeiten der Konzepte können dann im von ihm an anderer Stelle geprägten Begriff ‚Hantologie‘ gefasst werden. Mit Derrida lässt sich das zentrale Element der Theorie des Lebens greifen: Sie basiert auf einer Logik des Leben-Todes – einer hantologischen Logik.

Dieses Wissen wird im Aufeinandertreffen von Pop und Literatur seit den 1990er Jahren aufgegriffen und transformiert. Geht man mit Campe von der engen Verknüpfung von Roman, Theorie und Leben aus, findet man an dieser Stelle eine Etappe in der Geschichte dieser Konstellation. Die Theorie des Lebens, die sich in den Pop-Romanen zeigt, aktualisiert das poststrukturalistische Denken. Dieser Befund wird insbesondere dort sichtbar, wo sich Todesmotive finden. Über Campes Formulierung der Verknüpfung geht das Verhältnis von Poststrukturalismus und Pop-Romanen allerdings insofern hinaus, dass die Theorie auch ein poetologisches Wissen über Verfahren aufweist. Das markierte Spiel mit den zitathaften und setzenden Aspekten sprachlicher Äußerungen produziert auch in den Pop-Romanen Unentscheidbarkeiten, Mehrstimmigkeiten und Widersprüche, die eine strukturelle Offenheit der Texte zur Folge haben. Durch diese strukturelle Offenheit grenzen sich die Romane von anderen Texten der Gegenwartsliteratur ab. Zugleich zeigt sich auf diese Weise ihr Ort in einer spezifischen Episode des postmetaphysischen Diskurses, der durch die Konzepte des Poststrukturalismus dominiert wird. Insofern sind diese Romane doppelt Romane nach der Theorie: Weil sie Konzepte *und* poetologisches Wissen des Poststrukturalismus aufgreifen. Die folgenden Lektüren verstehen sich in diesem Sinn als Formulierung einer Theorie des Pop in literarischen Texten. Damit ist das Vorhaben der Studie nicht nur eine Historisierung der Theorie, sondern auch eine Bestimmung des Orts von Pop in der Geschichte des Romans. In einen Zusammenhang gebracht wird der Lebensbegriff der Theorie und die Lebensformen des Pop.

Das Spiel mit Setzung und Iteration zeigt sich schon im ersten Satz von *Faserland*: „Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe [...]“ (F 15). Es führt die Erzählinstanz ein und zitiert zugleich das Motto des Romans aus Becketts *Der Namenlose* (1953). Jedes Kapitel des Romans wiederholt diese Setzung eines Ichs, der Ich-Erzähler erwacht mit jeder Episode fast erinnerungslos zu einem neuen Anfang. Selbst der Protagonist, der uns als unvermittelt-authentischer Erzähler gegenübertritt, trägt, wie hier erstmals nachgewiesen wird, deutliche Züge einer Figur aus einem anderen Text, dem „neuen Mann ohne Eigenschaften“ aus *Die wilden Achtziger* (1987) von Trendforscher Matthias Horx. Die komplexe Dynamik aus

der Suggestion von Unmittelbarkeit und markierter Sekundarität als Formprozess des Romans spiegelt sich autoreflexiv im Tod als Metapher der Formung, die zugleich Bedingung dafür ist, dass das „Leben“ des Protagonisten hervorgebracht wird. Leben erweist sich als von der Form bedroht, durch Brüche kann die Offenheit erzeugt werden, die das Leben als Formprozess ermöglicht. Das Spiel von Setzung und Subversion in Krachts Roman folgt einer hantologischen Logik, die sich vor allem im Umgang mit intertextuellen Referenzen zeigt.

Im Vergleich mit Krachts *Faserland* tritt die Frage nach dem Verhältnis von Roman, Theorie und Leben in Rainald Goetz' Weblog-Projekten expliziter zutage. *Abfall für alle* und *Klage*, das zwar als „Tagebuchessay“ bezeichnet wird, aber doch vom Roman handelt, sind immer schon Theorie und Praxis eines Schreibens, das gerade in der aus dem Verhältnis von Experiment und Reflexion entstehenden Spannung produktiv wird. Zugleich garantiert diese Spannung die strukturelle Offenheit der Texte, die ihren Fokus auf verschiedene Modi der Beobachtung, Thematisierung und Hervorbringung von Gegenwart legen. Für *Abfall für alle* ist Goetz' Frankfurter Poetikvorlesung mit dem Titel „Praxis“ zentral. Einerseits reflektiert sie über die Praxis des Schreibens, andererseits erscheint sie im Text als Transkription und zeigt damit Spuren mündlicher Praxis, der wiederum das Geschriebene gegenübersteht. Unter der Überschrift „Tod“ heißt es in einer Praxis-Vorlesung:

Daß die *Schrift*, in ganz bestimmtem Sinn, und eine von ihr in genau diesem Sinn bestimmte Art zu schreiben [...] eine gewaltige Obsession dem Tod entgegen hat, bearbeitet, sich der verdankt, und von ihr abhängt und gegen sie protestiert, sich auflehnt. Und sich schließlich ihr doch fügt. (A 271)

Diese „Todes-Obsession“ ist auf mehreren Ebenen – der medialen, zeitlichen, erzählerischen – die zentrale Triebkraft dieses, so der Untertitel, „Roman[s] eines Jahres“. In Goetz' zweitem Weblog-Projekt *Klage* hingegen stellt sich die Frage des Schreibens als eine des Realismus. Fragmente eines Romans mit dem auf den Bereich des Todes deutenden Titel „Der Henker“ stehen neben tagebuchartigen Eintragungen und Reflexionen über eine Schreibhaltung, die der Gegenwart gerecht werden soll. In beiden Texten nimmt die autofiktionale Erzählinstanz, von deren Leben erzählt wird, und die Aushandlung ihrer Position eine zentrale Stellung ein. Die tagebuchartige Form der Texte dient nicht der Konstitution eines kohärenten Selbst, sondern bedingt als Form die tägliche Neugeburt wie den täglichen Tod des Sprechenden – Schreibenden – Ichs, das sich in Geister- und Doppelgängerfiguren immer wieder selbst begegnet. Die Konfrontation von Leben und Form als Tod und

seine Reflexion werden als Theorie eines Lebens lesbar, die in seiner Produktion von Brüchen, Unentscheidbarkeiten und Polyphonien und seiner strukturellen Unabschließbarkeit deutliche Analogien zur poststrukturalistischen Theorie aufweist. Zugleich hat die Schreibweise auf Rezeptionsebene zur Folge, dass die Zeit des Lesens als Gegenwart in den Blick rückt. Die Ablehnung kritischer Zeitgenossenschaft produziert eine affirmative Haltung zur Gegenwart in Form eines als „lebendig“ inszenierten Textes. In *Abfall für alle* sind es insbesondere intermediale Referenzen, in denen die Verfasstheit des Textes und dessen Status zwischen Leben und Tod reflektiert wird.

Thomas Meineckes Romane *Musik* und *Lookalikes* werden wie Goetz' Blog-Projekte von einer Gegenwartsfixierung geleitet. Die in der Einleitung anhand des Zitats zu Henry Miller und Andy Warhol thematisierte doppelte Gebundenheit des Lebens – der Gegenwart – an den Tod wird in *Musik* auf mehrfache Weise aufgegriffen. Die Protagonist\*innen sind schreibende Figuren, die innerhalb der Fiktion das, was gelesen wird, immer erst in diesem Moment hervorbringen. Diese Figuren betreiben – so eine Selbstbeschreibung an einer Stelle – „Trauerarbeit“ an der Gegenwart, versuchen also die Gegenwärtigkeit vergangener Gegenwarten zu rekonstruieren, indem sie diese als gegenwärtig hervorbringen. Die Selbstreflexion dieses Verfahrens – angedeutet in der Rede von der Trauerarbeit – ist durch Todesmetaphern gekennzeichnet, die so zur bewegenden Kraft der immer neuen Produktion von Gegenwart werden. Diese Selbstreflexion wird durch die autofiktionale Anlage einer der beiden Hauptfiguren überlagert, wodurch sich die Reflexion der Gegenwartsfixierung und ein Diskurs über Autorschaft überlagert, der die Todesmotive fortsetzt. Diese Verfahren erfahren in *Lookalikes* eine Aktualisierung und Radikalisierung. Nun tritt eine Romanfigur mit dem Namen Thomas Meinecke auf und anstelle der Trauerarbeit etablieren die Lookalike-Figuren aktuelle Versionen von Protagonist\*innen vergangener Gegenwarten der Popkultur. Was in *Musik* noch als Überlagerung zweier Diskurse wahrnehmbar war, ist in *Lookalikes* von Anfang an verbunden. Konzepte von Autorschaft und Subjektivität werden einerseits im Text aktualisiert und als gegenwärtig präsentiert, andererseits wird die textuelle Gegenwärtigkeit als Produkt von Formprozessen reflektiert. Die Strategien des Erzählens zielen demgegenüber immer auf die Hervorbringung von neuem Leben in einem strukturell offenen Text – auf immer neue Möglichkeiten eines „Nachlebens“.

## 2 Von der Ontologie zur Hantologie: Kurze Geschichte der Literaturtheorie als Metaphysikkritik

### 2.1 Literatur, Theorie, Tod (Maurice Blanchot)

Die Texte von Maurice Blanchot vermischten auf „unerhörte und unentwirrbare Weise philosophische Meditation und poetische Fiktion“<sup>89</sup>, schreibt Jacques Derrida in seinem Nachruf auf den Kritiker, Theoretiker und Schriftsteller. Er nehme einen „place indécise entre la critique et la littérature“<sup>90</sup> ein, sagt schon 1964 Roland Barthes in einem Interview auf die Frage nach Blanchot. Blanchots Texte rücken durch ihre Zwischenstellung Theorie als Schreibweise in den Fokus und hatten einen kaum zu unterschätzenden Einfluss auf Foucault, Derrida und Barthes.<sup>91</sup> Während Blanchot in Frankreich seit seinen ersten größeren Publikationen wahrgenommen wurde und schon gegen Ende seines Lebens eine Reihe von Überblicksdarstellungen erschienen, ist sein Name im deutschsprachigen Raum erst in den letzten beiden Jahrzehnten bekannter geworden.<sup>92</sup> Der steigende Bekanntheitsgrad Blan-

<sup>89</sup> Maurice Blanchot/Jacques Derrida: *Ein Zeuge von jehér. Nachruf auf Maurice Blanchot. Der Augenblick meines Todes*. Übers. v. Susanne Lüdemann/Hinrich Weidemann. Berlin: Merve 2003, S. 17. Es handelt sich dabei um den in *Libération* veröffentlichten Nachruf, vgl. Jacques Derrida: *Un témoin de toujours*. In: *Libération*, 26. Feb. 2003.

<sup>90</sup> Roland Barthes: *Littérature et signification*. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964, S. 258–276, hier S. 267: Blanchot nehme eine „unentschiedene Stellung zwischen Kritik und Literatur“ ein. Das Interview ist in Auszügen übersetzt, allerdings ohne die Passage, die das Zitat zu Blanchot enthält: Ders.: *Literatur und Bedeutung*. In: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 151–170.

<sup>91</sup> Vgl. zu den Einflussbeziehungen Monique Antelme u. a. (Hrsg.): *Blanchot dans son siècle*. Lyon: Parangon 2009. Blanchot schrieb selbst wieder über jene Generation: Vgl. Maurice Blanchot: *Michel Foucault. Tel quel je l'imagine*. Montpellier: Fata Morgana 1986 und Ders.: *Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida*. In: *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 115.2 (1990), S. 167–173.

<sup>92</sup> Zu nennen wären für den französischsprachigen Raum Philippe Fries: *La théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris: L'Harmattan 1999, Manola Antonioni: *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*. Paris: Kimé 1999 oder Anne-Lise Schulte Nordholt: *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Genf: Droz 1995. Zur Rezeption Blanchots in Deutschland siehe die Ausführungen von Stéphane Michaud: *Blanchot et l'édition: le cas de l'Allemagne*. In: Christophe Bident/Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 195–197. Für den Zeitraum nach 2003 sind insbesondere die Studi-

chots liegt vor allem darin begründet, dass seine Schriften eine Vorgeschichte der Texte im deutschsprachigen Raum prominenterer französischer Theorie-Autoren wie eben Foucault, Barthes und Derrida bilden.

Ein paradigmatischer Text in Bezug auf diese Einflussbeziehung ist der Essay „Die Literatur und das Recht auf den Tod“, der in zwei Teilen 1947 und 1948 in der Zeitschrift *Critique* erscheint. Die beiden Teile erscheinen zu einem Zeitpunkt, zu dem sich Blanchot mit den Romanen *Thomas l'Obscur* (1941) und *Aminadab* (1942), und der Kritikensammlung *Faux Pas* (1943) als Stimme im intellektuellen Feld etabliert hatte.<sup>93</sup> Sie stehen im Kontext einer weitläufigen Zeitschriftendebatte, an der auch Sartre beteiligt war und aus deren Zusammenhang dessen Essaysammlung *Was ist Literatur?* (1948) hervorging.<sup>94</sup> In späteren Versionen der Texte und auch in den deutschen Übersetzungen werden beide unter dem Titel des zweiten gemeinsam publiziert, ohne dass ihre ursprüngliche Teilung noch markiert wird. In aktuellen Publikationen des Essays ist die Grenze zwischen den beiden Texten nicht einmal durch einen Absatz kenntlich gemacht, sie ist in der Geschichte seiner Publikation verloren gegangen.<sup>95</sup> Es handelt sich – trotz der zunächst getrennten Publikation der Teile – um eine literaturtheoretische Grundsatzklärung. In ihr sind wesentliche Annahmen festgehalten, die in ihrer Verknüpfung von Schreiben, Tod und Leben für die folgende Theorie-Generation prägend sind. Zugleich wird in diesem Text erprobt, was man als theoretische Schreibweise bezeichnen kann. Es handelt sich nicht um einen „tic d'écriture“<sup>96</sup> oder um

---

en Andreas Gelhard: *Das Denken des Unmöglichen*. München: Fink 2005, Miriam Fischer: *DAS UNDENKBARE DENKEN. Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots*. Freiburg: fwpf 2006 und Hans-Jost Frey: *Maurice Blanchot: das Ende der Sprache schreiben*. Basel: Urs Engeler Editor 2007 zu erwähnen.

<sup>93</sup> Vgl. dazu Christopher Bident: *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Paris: Champ Vallon 1998, S. 151–298. Der erste Teil erscheint als Maurice Blanchot: *Le règne animal de l'Esprit*. In: *Critique* 2.18 (1947), S. 387–405, der zweite als Ders.: *La littérature et le droit à la mort*. In: *Critique* 3.20 (1948), S. 30–47.

<sup>94</sup> Vgl. Gerhard Poppenberg: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 9–21, Sartres Beiträge sind im Einzelnen hier aufgeführt: Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?* Hrsg. und übers. v. Traugott König. Reinbek: Rowohlt 1981 [1948], S. 240.

<sup>95</sup> Vgl. DLR 69, Maurice Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. In: *Von Kafka zu Kafka*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 11–51, hier S. 31, Ders.: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve 1982, S. 73, Ders.: *La littérature et le droit à la mort*. In: *La part du feu*. Paris: Gallimard 1980, S. 291–331, hier S. 311 und Ders.: *La littérature et le droit à la mort*. In: *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard 1981, S. 11–61, hier S. 35. „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ wird im Folgenden mit der Sigle „DLR“ gefolgt von der Seitenzahl zitiert. Es wurde folgende Ausgabe verwendet: Ders.: *Die Literatur und das Recht auf den Tod* [1947/1948]. In: Marcus Coelen (Hrsg.): *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*. Übers. v. Marcus Coelen. Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, S. 47–92.

<sup>96</sup> Dominique Combe: *Rhétorique de Blanchot*. In: Christoph Bident/Pierre Vilar (Hrsg.): *Mau-*

etwas, was man als „rhétorique paradoxale“<sup>97</sup> beschreiben könnte, sondern um eine untrennbare Verknüpfung von konzeptueller und sprachlicher Ebene des Textes, der sich nicht als Rhetorik, verstanden als sprachliche Figuren zur Verstärkung des Arguments, marginalisieren lässt. Vielmehr sind die Reflexionen Blanchots ohne die Art und Weise, wie sie vorgebracht werden, nicht denkbar. Blanchots Schreiben steht am Ausgangspunkt eines emphatischen Verständnisses von Theorie als Schreibweise.

Blanchots Essay steht nicht nur im Kontext von Sartres *Was ist Literatur?*, sondern reagiert auch auf die Hegel-Rezeption in Frankreich seit den 1930er Jahren. Die Studie *Génèse et structure de la phénoménologie de l'Esprit de Hegel* (1946) von Jean Hyppolite ist ein entscheidender Impuls für „Die Literatur und das Recht auf den Tod“. Der erste Teil des Essays war unter dem Titel „La règne animal de l'esprit“ zunächst als Besprechung von Hyppolites Buch gedacht. Wichtiger noch als Hyppolites Studie ist jedoch Alexandre Kojèves Hegel-Lektüre. Kojève interpretiert Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) mit Heidegger als eine „Philosophie des Todes“.<sup>98</sup> Wie Gelhard gezeigt hat, radikalisiert Blanchot Hegels Denken ausgehend von Kojève bezüglich zweier grundlegender Konzepte: Abstraktion und Attraktion. Abstraktion heißt Negation des Wirklichen, also letztlich die Freiheit sich von allem zu entfernen, alle Verbindungen zu kappen, die ihre paradigmatische Form im Selbstmord findet. Schriftsteller\*innen haben in Blanchots Lesart die Macht, mit Hilfe der Sprache alles Bestehende zu negieren, ihr schöpferischer Impuls ist zugleich einer der maximalen Abstraktion. Das Konzept der Attraktion bezieht sich dann darauf, dass diese Negation nicht so absolut ist, wie sie zu sein scheint, da Schreiben an die Sprache gebunden ist. Es gibt also eine entscheidende Bedingung dieser Freiheit. Die Sprache als Medium kappt auch die Bezüge zu den Dingen, sodass das, was als Werk entsteht, in dieser Hinsicht grundsätzlich defizitär ist. Das Begehren der Schreibenden nach dem Werk muss scheitern. Anstelle des Werks steht die Entwerkung – das *désœuvrement*.<sup>99</sup> Statt einer Vereinigung mit dem Begehrten bleibt, was im Versuch der Vereinigung entstanden ist. Wenn der Tod in verschiedenen

---

*rice Blanchot. Récits critiques.* Tours: Farrago 2003, S. 271–282, hier S. 280.

<sup>97</sup> Ebd., S. 282.

<sup>98</sup> Vgl. Alexandre Kojève: *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau.* Paris: Gallimard 1947.

<sup>99</sup> Zu Blanchots Hegel-Rezeption vgl. Andreas Gelhard: Abstraktion, Attraktion – Maurice Blanchot liest Hegel. In: Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Der französische Hegel.* Berlin: Akademie 2007, S. 65–76, siehe auch Mathieu Dubost: La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel. In: Éric Hoppenot/Alain Milon (Hrsg.): *Maurice Blanchot et la philosophie.* Paris: PUP-O 2010, S. 87–101.

Lektüren von „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ als absolutes Außen des Schreibens (Poppenberg), als Selbstmord, der Paradigma des Schreibens ist, (Gelhard), als allen Metamorphosen und Metaphern vorausgehender unbegrifflicher Begriff (Limet), oder als minimale Ambiguität einer immer anderen Möglichkeit (Gasché) gefasst wird, deutet sich darin seine Beziehung zu diesem Doppelverhältnis der Schreibenden zur Sprache an.<sup>100</sup> Einerseits bezeichnet er als Metapher der vermeintlich absoluten Negation die Freiheit des Schreibens, andererseits die Kappung der Verbindung zum Ding, das ein Begehren nach jenem auslöst.

Vor diesem Hintergrund sind die Verfahren des Textes zu sehen: In „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ werden verschiedene Szenen imaginiert, verschiedene Stimmen und Figuren treten auf und werden aneinandergereiht, die Prosopopöie ist ein elementares Verfahren des Textes.<sup>101</sup> Der Zusammenhang der verschiedenen Teile des Essays wird über diese Verfahren gestiftet und nicht primär über solche einer argumentativen Logik. Die Kohärenz des Essays ergibt sich nicht aus einer streng durchgeführten Argumentation oder einer Kohärenz garantierenden Stimme, sondern aus dem Dialog der Figuren. In Bezug auf diese Verfahren, die sich in späteren Texten Blanchots noch weiter ausdifferenzieren werden, ist „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ ein exemplarischer Text.<sup>102</sup> Wenn die Verbindung zum Ding gekappt ist, dann wird es zum zentralen literarischen – und in Blanchots Fall auch zum theoretischen Verfahren – Unbelebtem eine Stimme zu verleihen. Was in der folgenden Lektüre von „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ unternommen wird, ist es, die Bewegungen des Textes in ihrer Verknüpfung von argumentativer und sprachlicher Logik nachzuvollziehen. Die Herausforderung besteht darin nachzuzeichnen, was Derrida in Bezug auf die fiktionalen Texte Blanchots mit dem Begriff „atopische Phronomie“<sup>103</sup> belegt hat: Dass es in vielen von Blanchots Texten keinen festen Ort des Sprechens gibt, nur eine Bewegung von Stimmen, die sich aufeinander beziehen. Im Folgenden

<sup>100</sup> Vgl. Poppenberg: *Ins Ungebundene*, S. 19, Gelhard: *Das Denken des Unmöglichen*, S. 268, Yun Sun Limet: La mort, l'impossible métaphore. In: Christoph Bident/Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 283–296, hier S. 284 und Rodolphe Gasché: The felicities of the paradox: Blanchot on the null-space of literature. In: *Maurice Blanchot. The demand of writing*. London u.a.: Routledge 1996, S. 35–69, hier S. 66.

<sup>101</sup> Vgl. zur Figur der Prosopopöie auch Bruno Clément: Le deux, le dialogue ; l'entretien, l'infini. In: Éric Hoppenot/Dominique Rabaté (Hrsg.): *Maurice Blanchot*. Paris: L'Herne 2014, S. 288–294, hier S. 293.

<sup>102</sup> Beispielhaft für weitere Konfigurationen dialogischer Figuren bei Blanchot: Maurice Blanchot: *L'entretien infini*. Paris: Gallimard 2009 [1969], dessen erster Teil mit „La parole plurielle“ überschrieben ist, und Ders.: *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard 2008 [1973].

<sup>103</sup> Jacques Derrida: *Gestade*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Monika Buchgeister u. a. Wien: Passagen 1994, S. 30.

geht es um die atopische Phoronomie eines theoretischen Textes Blanchots, um den Zusammenhang von Schreiben, Tod und Leben, der in diesem Text angelegt ist, beschreiben zu können.

Die ersten Sätze des Essays markieren durch eine beiläufige Referenz auf Sartres *Was ist Literatur?*, wie sich Blanchot zu dessen Ausführungen positioniert. Indem er die Passivität des Schriftstellers zum Paradigma der Literatur macht und damit Sartres Privilegierung des *prosauteurs*, also des Prosaschriftstellers, gegenüber dem *poète* widerspricht.<sup>104</sup> „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ setzt aus diesem Grund mit der Inszenierung dessen ein, was ihm selbst vorausgeht: einer Schreib-Szene. Durch die Positionierung der Szene am Anfang des Textes markiert Blanchot ihre Selbstreferentialität. Sie signalisiert, dass der Text sein Geschriebensein und seine Sprachlichkeit nicht verdrängt, sondern dass sie ihm immer schon miteingeschrieben sind. Die Schreib-Szene wird als Dialog zwischen einem Schriftsteller und seiner Feder präsentiert.<sup>105</sup> Der Schriftsteller ruft ihr zu: „Halt inne! Was weißt du über dich selbst?“ (DLR 47), als wolle er ihr ein Bekenntnis entlocken. Er liest die Bewegungen der stummen Feder, die kein Bewusstsein hat und somit nichts bekennen kann. „Und dennoch, schreibst du [die Feder]: schreibst ohne Unterlass, legst mir dar, was ich dir diktiere, enthüllst mir, was ich weiß; die Anderen, indem sie dich lesen, bereichern dich um das, was sie dir nehmen, und geben dir, was du sie lehrst“ (DLR 47). Die Feder wird zur Metapher der Sprache und ihrer Medialität. Ein auf den ersten Blick als Werkzeug erscheinendes Element der Schreib-Szene hat in den Prozess und das Resultat des Schreibens immer schon eingegriffen. Der Schriftsteller ist nicht das aktive Element des Schreibens, ihm kommt in der Schreib-Szene, die er auslöst, eine passive Rolle zu. Diese Rolle besteht vor allem darin, „Halt inne“ zu rufen, den Schreibfluss also zu unterbrechen, anstatt ihn zu initiieren und zu beherrschen.

Machtlos ist der Schriftsteller auch in Bezug auf den Akt des Lesens, wie er pathetisch konstatiert: „Du hast nun das gemacht, was du nicht gemacht hast; was du nicht geschrieben hast, ist geschrieben: Du bist zum Unauslöschlichen verdammt“ (DLR 47). Die Appelle an die stumme Feder kulminieren in diesen antithetischen Formulierungen und der finalen Kondemnation. Je länger der Schriftsteller seine Appelle und Fragen aneinanderreicht, desto deutlicher wird ihre doppelte Adressierung. Der Schriftsteller spricht

<sup>104</sup> Vgl. dazu Gelhard: *Das Denken des Unmöglichen*, S. 13–24.

<sup>105</sup> In Bezug auf „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ wird die männliche Form von Autor und Schriftsteller verwendet, da Blanchot nur die männliche Form verwendet und sich nur auf Autoren bezieht.

nicht nur mit der Feder, sondern richtet seine Worte auch an sich selbst. *Er* hat zuletzt, wie sich in der Vielgestaltigkeit der Lektüren seiner Leser\*innen herausstellt, das geschrieben, was er gar nicht beabsichtigt hat zu schreiben. *Sein* Name ist „unauslöschlich“ mit dem Geschriebenen verknüpft, über das er keine Kontrolle hat. Der finale Ausruf ist genauso an ihn selbst wie an die Feder gerichtet. Diese Momente des Zweifels und der Selbstinfragestellung, die aus der Erkenntnis einer „soveränen Abhängigkeit“<sup>106</sup>, so Poppenberg, des Schriftstellers von der Sprache erwachsen, sind in Blanchots Konzeption charakteristisch für den Status der Literatur. Der zweite Absatz von „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ erklärt jene Infragestellung zur paradigmatischen Figur des Literarischen: „Nehmen wir an, dass die Literatur in dem Moment beginnt, wo die Literatur eine Frage wird“ (DLR 47). Dort, wo der Status von Literatur fraglich werde, setze die Literatur ein. Blanchot entwickelt seinen Literaturbegriff aus einer Reihe von Widersprüchlichkeiten: Vom Schreibenden, der nicht schreibt, über das Geschriebene, das nicht geschrieben werden sollte, zur Literatur, die dann Literatur ist, wenn infrage steht, ob sie es ist.

Blanchot löst in der Folge der ersten drei Absätze die Literatur Schritt für Schritt aus den Händen des Schriftstellers und zwar nicht nur auf thematischer Ebene, sondern auch in einem subtilen Spiel mit textuellen Figuren. Kulmination dieses Spiels ist im ersten Satz des dritten Absatzes die Personifizierung der Literatur: Sie hat „Sorge [...] für sich selbst“ (DLR 47). Im nächsten Satz wiederum hat „[d]iese Selbstbekümmernung [...] gut reden vom Nichts der Literatur“ (DLR 47), die Sorge bekommt also selbst wiederum eine Stimme verliehen. Diese Geste der Prosopopöie vollzieht das, was sich in der Schreib-Szene im ersten Absatz schon andeutete. Das Stimme-Geben wird zur Grundoperation des Literarischen. Zugleich betont die Schreib-Szene die Eigengesetzlichkeit der Literatur, dem die Passivität des abhängigen Schreibenden gegenübersteht. Der Schriftsteller erscheint als Objekt des Literarischen. Im vierten Absatz wird die Literatur zu einem Subjekt, das Rechte hat, um sie dann für etwas zu erklären, das „illegitim“ ist, also der herrschenden – symbolischen – Ordnung entgegen steht. Dieser Status wird im nächsten Absatz gleichzeitig bestätigt und gesteigert: „Die Literatur ist nicht nur illegitim, sondern nichtig, und diese Nichtigkeit stellt vielleicht eine außergewöhnliche, wundersame Kraft dar, unter der Bedingung, dass sie im Reinzustand hervortritt“ (DLR 48). Literatur ist für Blanchot also deshalb illegitim, weil sie als negative Kraft die herrschende Ordnung in Frage stellt. Sie negiert die Wirklichkeit in der Schöpfung möglicher Welten. Blanchot

<sup>106</sup> Poppenberg: *Ins Ungebundene*, S. 39.

nennt das, hier zeigt sich seine Hegel-Lesart, die „schöpferische Ambition“ der „Negationsbewegung“ (DLR 48).

In den ersten Absätzen treten drei Objekte auf, denen Figurenstatus zugeschrieben wird: der Schriftsteller, die Feder und die Literatur. Der Schriftsteller tritt in der Schreib-Szene – und hier ist die Konnotation des französischen *scène* als Bühne mitzudenken – auf und hält seinen Monolog. Dieser selbst-reflexive Monolog erweist sich als Dialog mit der Feder, die nicht spricht, jedoch in der stetigen Vermehrung der Buchstaben des Textes und damit in einer weiteren autoreflexiven Implikation der Schreib-Szene, ihre Arbeit verrichtet und als Subjekt dieser Arbeit erscheint. Die Literatur, erst als Subjekt von Rechten, dann in ihrer Illegitimität, erscheint wiederum als stummer, abwesend-anwesender Partner des Dialogs, den der Text von Blanchot selbst führt. Wie der Schriftsteller mit seiner Feder spricht, so richtet der Text einen Appell an die Literatur als sein Anderes, um ihr die Regeln ihrer Funktionsweise und ihrer Verfahren zu entlocken.

Auf diesen Status der versuchsweisen Befragung des Literarischen deuten auch die sich wiederholenden Adverbien wie „vielleicht“, die die Behauptungen von Blanchots Sätzen stets wieder ein wenig zurücknehmen und relativieren. So setzt auch der vierte Absatz wieder ein: „Vielleicht hat die Literatur nicht das Recht, sich für illegitim zu halten“ (DLR 48). Es ist eine tastende Bewegung, die ihre Vorläufigkeit immer wieder markiert. In dieser Schreibweise liegt ein Spiel von Erscheinung und Entzug, eingeschränkter Behauptung und apodiktischen Formulierungen. Das Spiel hat eine doppelte choreographische Qualität: in den Bewegungen der inszenierten Figuren und im Zusammenspiel der Figuren und Szenen. Der starken Behauptung des Schriftstellers – „Du bist zum Unauslöschlichen verdammt“ – stehen die von Einschränkungen begleiteten Formulierungen zum Subjekt der Literatur gegenüber. In diesem Spiel bereitet sich der Entwurf des Schriftstellers als „Herr über alles“ vor, der dabei jedoch „nichts als das Unendliche“, das im „Unauslöschlichen“ anklingt, besitzt und dem „das Endliche fehlt“ (DLR 63), also wiederum nur innerhalb einer spezifischen Beschränkung agieren kann. Dieser konzeptuellen Bestimmung der Tätigkeit des Schriftstellers entspricht auf der Ebene textueller Figuren der Gegensatz von apodiktischer Behauptung und Zurücknahme.

Die zweite Schreib-Szene in „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ verstärkt diese Konzeption des Schriftstellers und wie die erste ist sie durch die Absolutheit ihrer Sätze gekennzeichnet. In ihr ergeht eine Liste von „verschiedenen absoluten und absolut unterschiedlichen Befehlen“ (DLR 59) an den Schriftsteller, denen er zu gehorchen habe. Der erste „Befehl“ wird mit

einer Inquit-Formel eingeleitet: „Die eine sagt ihm: Du wirst nicht schreiben, nichts wirst du bleiben“ (DLR 59). Eine zweite Stimme tritt auf: „Die andere: Kenne nichts als die Wörter“ (DLR 59). Auf diesen Auftakt hin erheben sich verschiedene, sich widersprechende Stimmen, die nicht mehr angekündigt, sondern mit Spiegelstrichen markiert werden. Der Ausfall der Einführung der Stimmen hat zur Folge, dass eine minimale Differenz in Bezug auf die Ebenen des Sprechens entsteht. Sie erzeugen einen Unmittelbarkeitseffekt. Die widerstrebenden Stimmen im Kopf des Schriftstellers werden durch diesen Unmittelbarkeitseffekt zu Stimmen, die in der Lektüre hervortreten. Als Stimmen aus dem Nichts, die keinen festen Ursprung haben, verweisen sie zugleich wieder auf die Geste der Prosopopöie als grundlegende literarische Geste.

Es folgen Reflexionen zum Verhältnis von Schriftsteller und Werk, die der Arbeit des Schriftstellers den Status einer „Arbeit *par excellence*“ (DLR 60) zuschreiben, da sie nichts als Negation des Bestehenden sei: „Das Buch, geschriebenes Ding, tritt ein in die Welt, in der es sein Werk der Veränderung und Negation verrichtet“ (DLR 61). Die Literatur ist Macht der Negation und Ohnmacht zugleich: „Der Einfluss des Schriftstellers ist an das Privileg gebunden, Herr über alles zu sein. Aber Herr ist er nur über das Ganze, er besitzt nichts als das Unendliche, das Endliche fehlt, die Grenze entweicht ihm“ (DLR 63). Der Schriftsteller kann also nicht darüber verfügen, was Blanchot als „alltägliche[ ] Wirklichkeiten“ und „aktuelle[ ] Ereignisse“ (DLR 63) bezeichnet und die er unter die Kategorie des Endlichen subsummiert. Die Autor\*innen der engagierten Literatur erliegen in diesem Sinn einer Täuschung, indem sie glauben, mit ihren literarischen Texten auf die „alltäglichen Wirklichkeiten“, auf das Endliche Einfluss gewinnen zu können.

Kurz nach dem Beginn des zweiten Teils widmet sich Blanchot der Frage der Materialität des Schreibens. Dem Schriftsteller gehe schließlich auf, dass ihm nichts als das Wort bleibe und das Sein oder die Leibhaftigkeit des bezeichneten Dings nicht ins Werk hinüberzuretten ist. Es ist dieser Moment, von dem Blanchot schreibt: „Alles Physische spielt nun die wichtigste Rolle: der Rhythmus, die Schwere, die Gestalt und schließlich das Papier, auf dem man schreibt, die Tintenspur, das Buch“ (DLR 75). Die Gegenständlichkeit der Worte ist ein zentrales Element des Konzepts von Sprache, das Blanchot im Essay entwickelt. Im Bewusstsein der Abwesenheit des Bezeichneten wird die Dinghaftigkeit der Worte relevant: als Anwesenheit der Abwesenheit, die über sich selbst hinausgeht.

Das zeigt sich in der Textgestaltung: Der Materialität der Schrift ist durch den kursiven Satz des gesamten Textes hervorgehoben. Anstelle der Mar-

kierung einzelner Stellen, Sätze oder Wörter ist der ganze Text, mit wenigen Ausnahmen, auf die zurückzukommen sein wird, kursiviert.<sup>107</sup> In ihrer Abweichung von der Norm kann die Kursivierung als Spur einer Verschiebung wahrgenommen werden. Die Buchstaben sind durch ihre Kursivierung in ihrer Materialität Symbole ihrer Beweglichkeit, also ihres semiotischen Potentials, das in jeder Lektüre wieder und weiter ausdifferenziert wird. Dieser Akt wird in der Kursivierung – in der Choreographie der Schriftzeichen – symbolisch vorweggenommen und affirmiert. Der Text signalisiert in der Reflexion seiner Lesbarkeit ein Wissen darum, in ein Spiel von Entzug und Erscheinen, von Anwesenheit und Abwesenheit einzutreten. Da die Schriftzeichen in ihrer Kursivierung für etwas stehen, was nicht da ist, wiederholen sie symbolisch das Verhältnis, das den Zeichen eingeschrieben ist. Sie stehen für etwas Abwesendes, indem sie anwesend sind, sie sind Anwesendes einer Abwesenheit, das in Bewegung gerät.

Neben der Kursivierung sticht die einzige Leerzeile heraus, die den letzten Satz, der die Beantwortung der Frage „Was ist Literatur?“ zusammenzufassen versucht, vom Rest des Textes trennt. Dieser letzte Satz lautet:

In diesem ersten Doppelsinn, der am Grunde jedes Sprechens wie eine noch nicht erkannte Verurteilung und ein noch nicht sichtbares Glück liegt, findet die Literatur ihren Ursprung, da sie die Form ist, die er gewählt hat, um sich im Rücken des Sinns und des Werts der Worte zu zeigen, und da die Frage, die er stellt, die Frage ist, die von der Literatur gestellt wird. (DLR 92)

Der erste oder initiale, wie es im Französischen heißt, Doppelsinn, der das Sprechen ermöglicht, ist die Gleichzeitigkeit von zwei Bedingungen, die sich schon in Bezug auf Blanchots Hegel-Lektüre andeuteten. Die erste ist die Möglichkeit des Todes als Möglichkeit des Sprechens, insofern Sinn nur unter der Bedingung der Unabhängigkeit von Sprache und Benanntem entstehen kann und diese Abwesenheit des Benannten dem Sprechen über einen oder eine Tote\*n analog ist. Die zweite ist die Unmöglichkeit des Todes – als Metapher einer absoluten Grenzziehung – im Sprechen, insofern der Prozess des Bedeutens sich ins Unendliche ausdehnt, weil kein definitiver Sinn

<sup>107</sup> Im Band *Das Neutrale*, in dem „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ zu finden ist, sind einige Texte kursiv, andere aber *recte*, was jeweils dem Satz in der französischen Erstpublikation entspricht. Man kann die Nutzung dieses Verfahrens auf Breton und die Surrealisten zurückführen wie Coelen in den Nachbemerkenungen anmerkt: Marcus Coelen: Nachbemerkenungen und Hinweise. In: Maurice Blanchot (Hrsg.): *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2010, S. 227–251, hier S. 231. „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ ist mit Ausnahme der Erstveröffentlichungen der noch voneinander unabhängigen Teile in *Critique* und der im Merve-Verlag erschienenen Übersetzung in allen in Fußnote 95 angeführten Ausgaben kursiviert.

bestimmt werden kann. Der initiale Doppelsinn besteht in der Gleichzeitigkeit der Möglichkeit und der Unmöglichkeit des Todes. Dieser Ursprung des Sprechens wird im Alltag nicht unbedingt sichtbar, kann aber in literarischen Texten als Frage erscheinen. Dadurch ergibt sich eine Verkettung, die die Literatur mit der Frage nach der Sprache und dem Sprechen und, insofern diese die Möglichkeit des Todes evoziert und mit der Unmöglichkeit des Todes konfrontiert ist, mit der Frage nach dem Sein in Berührung bringt.

Die Leerzeile bringt dieses Verhältnis zur Anschauung, indem sie für das Negativ – das Weiße der Leerzeile gegen das Schwarze der Buchstaben – steht, das die Rede und den nächsten Satz ermöglicht, der damit als Metapher des Sprechens im Allgemeinen erscheint. In ihr wird die Kraft der Negation sichtbar, die dem literarischen Schreiben nach Blanchot innewohnt, dem alltäglichen Sprechen aber unbewusst ist, auch wenn dieses durch ebene Kraft ermöglicht wird. Die Leerstelle der Leerzeile steht für den Doppelsinn vor dem Sinn. Wenn die Literatur – insbesondere in der Reflexion ihrer Bedingungen – auf den Tod zu sprechen kommt, ist sie also in der Lage etwas über Sprache als grundlegende Struktur unserer Wahrnehmung zu sagen, was in Alltagssituationen nicht zur Sprache kommt. Zugleich lässt sich die Unterbrechung, die die Leerzeile in den Text des Essays einfügt, auch als eine Markierung seiner Mehrstimmigkeit lesen. Diese Mehrstimmigkeit wird abschließend noch einmal markiert, indem eine weitere kommentierende Stimme hinzugefügt wird. Dessen zusammenfassender Gestus steht im Gegensatz zur Asymmetrie der Teile vor und nach der Leerzeile, sodass dessen Beharren auf der Form der Frage – „die Frage, die er stellt, [ist] die Frage [...], die von der Literatur gestellt wird“ – nicht nur auf den Sinn der Literatur, sondern auch auf die Evokation der Sinnstiftungsprozesse in literarischen Texten durch die Form des Essays verweisen. Denn dieser geht weder im zusammenfassenden Kommentar in *einem* Satz auf noch in der Gesamtheit der vorher formulierten Aspekte literarischen Schreibens und der Sprache.

Im literarischen Schreiben ist der Schriftsteller „Herr über das Ganze“ des Imaginären, über alle möglichen Welten, die jeweils in ihrer Ganzheit entworfen werden. Für Blanchot ist nur ein Moment denkbar, in der es eine realhistorische Entsprechung der literarischen Situation gibt: die Revolution. In diesem Moment ist alles möglich, in ihm treffen Individuum und Geschichte, konkrete individuelle Freiheit und abstrakte allgemeine Freiheit aufeinander und gehen ineinander über. Diesen Moment bestimmt Blanchot in seinem Pathos und seiner Fülle als paradigmatisch für das, was sich in der Schreibszene vollzieht: „Die revolutionäre Handlung ist in allen Punkten derjenigen Handlung analog, die in der Literatur verkörpert ist: Übergang von nichts

zum Ganzen, Bejahung des Absoluten als Ereignis und jedes Ereignisses als absolut“ (DLR 68). Bemerkenswert an diesem Satz ist, dass Blanchot, dessen Ziel es ist, nach der Literatur zu fragen, nicht diese durch eine Analogie zur Revolution erklärt, sondern umgekehrt die Revolution in ein Analogieverhältnis zur Literatur setzt. Die Revolution erscheint als literarische Situation schlechthin. In der Analogie von Revolution und Literatur kehren auch Formulierungen voller Pathos und Fülle wieder, wie sie in den vorhergehenden Beschreibungen von Schreib-Szenen zu beobachten waren. Den ersten Kulminationspunkt bildet in diesem Abschnitt der Schlachtruf der Revolution, der in Blanchots Analogie auch zum Schlachtruf der Literatur wird: „*Die Freiheit oder der Tod*“ (DLR 66). Der Schlachtruf ist im Original im Gegensatz zur Übersetzung *recte* gesetzt und hebt sich so vom sonstigen Schriftbild ab, um seine zentrale Stellung zu betonen. Blanchot führt im Folgenden die Analogie von Revolution und Literatur fort und zeigt am Beispiel der Französischen Revolution und der *Terreur* in Anlehnung an Hegel, wie das Recht auf den Tod zur Voraussetzung der absoluten Freiheit wird. Der Tod des einzelnen Individuums wird bedeutungslos, weil es im Zustand absoluter Freiheit nicht mehr auf den einzelnen Tod ankommt. Er wird „der leere Punkt dieser Freiheit, die Manifestation dieser Tatsache, dass eine solche Freiheit noch abstrakt, ideel (literarisch), Armut und Plattheit ist“ (DLR 67). Es ist also nicht nur der revolutionäre Akt, der sich für Blanchot als literarisch erweist, sondern auch die Kehrseite der französischen Revolution, die folgende *Terreur*-Herrschaft.<sup>108</sup>

Mit einer Zusammenfassung dieses Verhältnisses endet der erste Teil des Textes:

Die Literatur betrachtet sich in der Revolution, sie rechtfertigt sich in ihr, und wenn man auch sie *Terreur* genannt hat, dann genau deshalb, weil sie diesen historischen Moment zum Ideal hat, wo ‚das Leben den Tod erträgt und sich im Tod selbst erhält‘, um von ihm die Möglichkeit und die Wahrheit des Sprechens zu erhalten.

<sup>108</sup> Der Bezug von Literatur und *Terreur* wird von Jean Paulhan etabliert: Jean Paulhan: *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les Lettres*. Hrsg. v. Bernard Baillaud. Paris: Gallimard 2011 [1941] (= *Œuvres complètes*, Bd. 3). Vgl. a. Maurice Blanchot: *Comment la littérature est-elle possible ?*. Paris: José Corti 1942, S. 9, wiederveröffentlicht in Ders.: *Faux pas*. Paris: Gallimard 2004 [1943], S. 92–101. Zu den unterschiedlichen Konzeptionen der Analogie von *Terreur* und Literatur bei Blanchot und Paulhan vgl. Bident: *Blanchot*, S. 253–256. Zu Blanchots Paulhan-Rezeption siehe auch Jérôme Roger: La dispute des *Fleurs de Tarbes*: Blanchot lecteur de Paulhan. In: Christoph Bident/Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 297–314. Derrida spitzt diesen Zusammenhang im Wort „litératerreur“ zu: Vgl. Jacques Derrida: Maurice Blanchot est mort. In: Christoph Bident/Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 595–623, hier S. 605.

Das ist die ‚Frage‘, die sich in der Literatur zu erfüllen sucht und die ihr Wesen ist.  
(DLR 69)

Gegen Sartres Literaturkonzeption resümiert Blanchot also, dass dieser immer schon auf der falschen Ebene über Literatur spreche, weil er sich die Frage „Was ist Literatur?“ stellt und damit aus der Perspektive Blanchots übersieht, dass es gerade das Wesen der Literatur ist, diese Frage zu provozieren. Die Frage selbst ist ein Effekt dessen, was Literatur *ist*. Jede definitive Beantwortung, die diesen Effekt nicht berücksichtigt, muss damit in Blanchots Ansicht irren, da sie das Wesen des Literarischen verfehlt. Mit dieser Einsicht setzt Blanchot auch den Zusammenhang von Literatur und Politik grundsätzlicher an. Indem er die Revolution und die *Terreur* als die literarischen Momente schlechthin beschreibt, während er den Einfluss des literarischen Schreibens auf das alltägliche gesellschaftliche und politische Geschehen negiert.

Ohne Absatz setzt mit dem Satz „Die Literatur ist an die Sprache gebunden“ (DLR 69) der kürzere zweite Teil des Essays ein. Dieser hat seinen ersten Höhepunkt in etwas, was man eine Sprechszene nennen könnte: „Ich sage: Diese Frau [...]“ (DLR 69). Der unvermittelte Einsatz des Personalpronomens in der ersten Person markiert einen Bruch in der bisherigen Inszenierung der Sprecherposition im Essay. Eine Pointe dieses Ausdrucks ist, dass der durch die erste Person behauptete originale Sprechakt eine Variation eines Satzes von Mallarmé aus *Crise de vers* (1886–95) ist: „Je dis: une fleur!“<sup>109</sup> Durch den intertextuellen Bezug wird die Bindung des Subjekts an die Sprache als eine Instanz, die sich außerhalb von ihm befindet, demonstriert.

Die Sprechszene erweist sich nicht nur als ein Zitat Mallarmés, sondern auch als ein Zitat Hegels, der wiederum einen imaginären Adam sprechen lässt. Das individuelle Sprechen wird auf eine Urszene des Benennens zurückgeführt. Dieser ursprüngliche Akt des Benennens ist die Benennung der Tiere durch Adam, wie ihn Hegel anführt.<sup>110</sup> Die Zitathaftigkeit dieser Äußerung lässt Blanchots „Je dis: une femme“ kaum mehr als Akt der Benennung, der in einem Referenzverhältnis zu einer Wirklichkeit stehen könnte, erscheinen. Blanchot markiert diese Abwesenheit des Dings, indem er bei der nächsten Nennung seine Worte in Anführungszeichen setzt: „Wenn ich

<sup>109</sup> Stéphane Mallarmé: *Crise de vers* [1886–1895]. In: *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Bertrand Marchal. Bd. 2. Paris: Pléiade 2003, S. 204–213, hier S. 213: „Ich sage: eine Blume!“ Später zitiert Blanchot Mallarmés Satz unverändert (vgl. DLR 74).

<sup>110</sup> Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Jenaer Systementwürfe I*. Hrsg. v. Klaus Düsing/Heinz Kimmmerle. Hamburg: Meiner 1975, S. 288.

„diese Frau‘ sage [...]“ (DLR 70). Die Substitution von Mallarmés Blume durch die Frau verstärkt also nicht nur, wie Collot hervorhebt, den Grad der Negation des Referenten,<sup>111</sup> sondern markiert es auch als Glied in einer Kette von Zitaten und als intertextuellen Verweis, der die Unpersönlichkeit der Sprache hervorhebt.

Was jedoch an keiner Stelle in Anführungszeichen gesetzt ist, ist das Wort „ich“. Während über den Akt der Benennung reflektiert wird und als Beispiele Hegels Tiere und eben die Frau gewählt werden, vollzieht sich das, was beschrieben wird, in Bezug auf den Namen Maurice Blanchot. Es ist die einzige Möglichkeit, in seinem Schreiben zur Anschauung zu bringen, was er beschreibt, da in diesem Genre zwischen theoretischer Reflexion und tendenziell fiktionalen Beispielen, der Ort des Schreibenden der einzige ist, der eine eindeutige Referenz besitzt. Das betont Blanchot, wenn er wiederholt bezeugt: „Natürlich tötet meine Sprache niemanden“ beziehungsweise „Meine Sprache tötet niemanden“ (DLR 70). Indem er im Kontext dieser Reflexionen „Ich“ sagt, demonstriert Blanchot die Grenze und Funktion des sprachlichen Todesbezugs wie er ihn entwirft. Dadurch dass Mallarmés „Ich“ sein „Ich“ sein kann, veranschaulicht Blanchot, dass es eben die Möglichkeit des Todes ist, die in der Sprache aufgehoben ist. Im Zusammenspiel mit der Dissemination des Sinns, die durch die Unmöglichkeit einer absoluten Grenze des fiktionalen Textes beschrieben ist und in der metaphorischen Rede von der Unmöglichkeit des Todes gefasst ist, bezeichnet sie das grundlegende Verfahren der Sprache, das im Literarischen zur Anschauung kommt. Diese These wird durch das ambivalente Spiel mit Zitat und Wirklichkeitsreferenz, mit Authentizitäts- und Artifizialitätseffekt vorgeführt.

Der Text setzt sein Spiel fort, indem die Möglichkeit des Suizids als Ausgangspunkt des Schreibens eingeführt wird: „Einzig der Tod erlaubt mir, das, was ich erreichen will, zu ergreifen; in den Worten ist er die einzige Möglichkeit ihres Sinns“ (DLR 71). An dieser Stelle erreicht der Text in einer Überlagerung von Existenzialisierungs- und Authentizitätseffekten eine hohe Intensität. Der zweite Teil von „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ erweist sich als eine Steigerung dessen, was im ersten Teil inszeniert wurde. „Diese Frau“ dagegen wird zum Beispiel literarischen Sprechens, indem sie sich nicht auf eine Wirklichkeitsreferenz zurückführen lässt. Im Zitat Mallarmés löst er bei den Leser\*innen genau den Effekt aus, den Blanchot für die Sprache literarischer Texte in Anspruch nimmt: „Die Sprache der Literatur

<sup>111</sup> Vgl. Michel Collot: *Enquête sur une double disparition*. In: Christoph Bident/Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 259–269, hier S. 261, auch Derrida: *Maurice Blanchot est mort*, S. 599.

ist die Suche dieses Moments, der hier vorhergeht“ (DLR 74). Diese Suche nach einem vorangehenden Moment führt in diesem Fall nicht zu einer Frau und der Möglichkeit ihres Todes, sondern zu einem literarischen Symbol, der Blume, die Mallarmé zur Veranschaulichung seiner Poetik in *Crise de vers* einführt.

Auf die banale Konstatierung der Gebundenheit von Literatur an Sprache folgt also durch die Reihung zweier Szenen der Benennung die Verknüpfung von Sprache und Tod. Literatur ist an dieser Stelle doppelt mit dem Tod verbunden. Im ersten Teil entsteht die Relation aus der Analogie von revolutionärem Akt und Schreibakt, im zweiten Teil aus der eben angesprochenen Verbindung von Literatur und Sprache. Nachdem Blanchot das literarische Schreiben als Arbeit der Negation, die dem Schreibenden eine unbegrenzte Herrschaft erlaubt, eingeführt hat, beschreibt er auch als wesentliches Element von Sprache eine Negationsbewegung. Analog zu dieser thematischen Konstellation, die Blanchot etabliert, findet sich zum Schlachtruf der Revolution, „Freiheit oder Tod“, im zweiten Teil des Essays eine Entsprechung. Es ist ein Zitat aus der Vorrede zu Hegels *Phänomenologie des Geistes*: „Leben, das ihn [den Tod] erträgt und sich in ihm erhält“<sup>112</sup>. Das Zitat taucht an vier Stellen, jeweils leicht variiert, in unterschiedlichem Schriftbild und in verschiedenen Auszeichnungsarten auf (DLR 69, 74, 83, 91).<sup>113</sup> In der ersten und zweiten Version in Anführungszeichen und kursiv wie der restliche Text, beim zweiten Mal *recte* und ohne Anführungszeichen, beim dritten Mal steht „dieses“ statt „das“ als erstes Wort und das gesamte Zitat ist wiederum *recte* gesetzt. In dieser Abfolge lassen sich verschiedene Appropriationsstufen des Zitats erkennen – von der Markierung der Referenz bis zum unmarkierten Eingriff in das Zitat. Das Zitat wird – wie ein Großteil der Zitate in den Texten Blanchots – in keinem der Fälle nachgewiesen, auch der Name Hegel fällt nur im weiteren Kontext. Dass das Zitat bei der zweiten und dritten Erwähnung *recte* steht, belegt einerseits seine zentrale Stellung in Blanchots Argumentation und andererseits seine Verbindung zur Parole „Freiheit oder Tod“, die ebenfalls auf diese Weise hervorgehoben wird. Während die Revolutionsparole die Macht der Negation hervorhebt, steht das Hegel-Zitat vom Leben im Tod für die Gebundenheit der schöpferischen Negation an die Sprache. Der Zusammenhang von Leben und Schreiben ist dann nur noch als einer denkbar, der immer schon durch den Tod gebrochen ist. Jede Referenz

<sup>112</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 [1807] (= Werke 3), S. 28.

<sup>113</sup> Vgl. dazu auch die Figur des Lazarus, die den Tod ins Leben einführt und eine Zwischenfigur darstellt (DLR 73f.).

literarischer Texte auf den Tod ist immer auch eine Reflexion der eigenen Bedingungen.

Dieses Konzept des Schreibens wird in „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ nicht nur konzeptuell formuliert, sondern auch in den textuellen Verfahren reflektiert. In den Verfahren und Möglichkeiten der Intertextualität, der Mehrstimmigkeit, der Prosopopöie, der Materialität der Schrift und durch sich widersprechende Formulierungen zeigt sich eine Bewegung des Textes, die über das Ausgesagte hinausgeht, zugleich einige der Aussagen aufgreift und doch signalisiert, dass ein absolutes Verstehen und ein endgültiger Sinn stets aufgeschoben bleiben wird. Zugleich formt sich hier das Stimme-Geben als zentrale literarische Operation, die vor dem Hintergrund des Todes als Metapher der Negation, Leben hervorbringt.<sup>114</sup> Diese Geburt geschieht jedoch nicht als Verlebendigung im Sinn der Rhetorik, sondern als ein Sprechen im Raum des Todes. Dieses Konzept des Schreibens wie die Schreibweise Blanchots ist von nachhaltigem Einfluss auf die Texte von Foucault, Barthes und Derrida. Das Leben wird immer von seiner Sprachlichkeit, die zugleich sein Bezug zur Endlichkeit ist, heimgesucht. Die Form des Lebens und seine Formfindungsprozesse sind an sein Verhältnis zum Tod gebunden. Das Leben zu schreiben, kann nur unter der Bedingung geschehen, dass es immer schon auf den Tod bezogen ist.

## 2.2 Ontologie der Literatur (Michel Foucault)

Im September 1963 leitet Michel Foucault eine von der Zeitschrift *Tel Quel* in Cerisy-La-Salle organisierte Diskussionsrunde zum Roman, an der neben anderen die Schriftsteller Philippe Sollers und Edoardo Sanguineti teilnehmen. In einer kleinen Einleitung fasst Foucault unter Berufung auf Bataille und Blanchot die Frage, der sich der zeitgenössische Roman gegenüber sehe, wie folgt zusammen: „Was heißt denken, was heißt diese außerordentliche Erfahrung des Denkens?“<sup>115</sup> Romane griffen diese Frage vor allem in einer bestimmten Variante auf: „Was heißt sehen und sprechen?“<sup>116</sup> Der Traum,

<sup>114</sup> Von Derrida ausgehend formuliert Bettine Menke eine ganz ähnliche These wie Blanchot: vgl. Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink 2000.

<sup>115</sup> Michel Foucault: Diskussion über den Roman [unter der Leitung von M. Foucault, mit G. Amy, J.-L. Baudry, M.-J. Durry, J. P. Faye, M. de Gandillac, C. Ollier, M. Pleyner, E. Sanguineti, P. Sollers, J. Thibaudeau und J. Tortel, in: *Tel Quel*, Nr. 17, Frühjahr 1964, S. 12–54. (in Cerisy-la-Salle, September 1963, eine von der Gruppe *Tel Quel* zum Thema „Eine neue Literatur?“ organisierte Diskussion.)] In: *Dits et Ecrits. Schriften*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 449–512, hier S. 451.

<sup>116</sup> Ebd., S. 451.

der Wahnsinn, die Unvernunft, die Wiederholung, das Doppel und die Wiederkehr – all diese Motive verwiesen auf die Verwicklung der Romane von Raymond Roussel, Blanchot oder Sollers in diese Frage. In ihnen würden die Grenzen und Grenzüberschreitungen deutlich, die sichtbar machten, was Denken hieße. Im Gegensatz zu Blanchot, der zu klären versucht, was Literatur ist, entwirft Foucault Literatur als Teil des philosophischen Diskurses. Foucault liest – gerade in den 1960er Jahren – Literatur als Ontologie und formuliert zugleich eine Ontologie der Literatur. Literatur ist wesentlich an Sprache gebunden, kann in Foucaults Augen aber etwas über Sprache als das grundlegende System unserer Existenz aussagen, was an anderer Stelle nicht gesagt werden kann.

Obwohl Literatur bei Foucault ähnlich ungeschichtlich erscheint wie bei Blanchot, so wird doch expliziter formuliert, was bei Blanchot nur über seine Referenzen zu erschließen ist. Die Literatur, die zur ontologischen Reflexion fähig ist, ist die Literatur der sozialhistorischen Moderne:

Vielleicht hat das, was man in aller Strenge ‚Literatur‘ nennen muss, ihren Anfang genau dort, am Ende des 18. Jahrhunderts, als eine Sprache erschien, die in ihrem Blitzschlag jede andere Sprache wieder aufnimmt und verzehrt und so eine dunkle, aber beherrschende Figur entstehen lässt, in der der Tod, der Spiegel und das Doppel, die unendliche Wellenbewegung der Wörter regieren. (SL, 97f.)<sup>117</sup>

In seinen Schriften zur Literatur aus den 1960er Jahren fragt Foucault in diesem Sinn nach den Bedingungen der Möglichkeit der Literatur der sozialhistorischen Moderne und ihrer Selbstreflexion. Er schreibt über Nietzsche und Blanchot, de Sade, Rousseau und Hölderlin, Mallarmé, Roussel und Bataille. Die verstreut veröffentlichten Essays schließen in verschiedener Weise an seine größeren Studien der 1960er Jahre an. Als paradigmatisch kann das Verhältnis der im gleichen Jahr erschienenen Bücher *Raymond Roussel* (1963) und *Die Geburt der Klinik* (1963) gelten. Sie lassen sich jeweils ausgehend vom Zusammenhang von Blick, Sprache und Tod lesen.<sup>118</sup> In der modernen

<sup>117</sup> Foucaults *Schriften zur Literatur* werden im folgenden zitiert mit der Sigle „SL“ gefolgt von der Seitenzahl zitiert. Verwendet wurde folgende Ausgabe: Foucault: *Schriften zur Literatur*. Hinweise auf das Original in eckigen Klammern nach folgender Ausgabe: ders.: *Dits et écrits : 1954–1988*. Hrsg. v. Daniel Defert/François Ewald. Paris: Gallimard 1994.

<sup>118</sup> Vgl. Philipp Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005, S. 42, auch Ders.: „Une analyse structurale du signifié“. Zur Genealogie der Foucault’schen Diskursanalyse. In: Franz X. Eder (Hrsg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden: Springer VS 2006, S. 115–129. Zu den Kontinuitäten auch Franziska Humphreys: *Im Antlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961–1969)*. Berlin: Kadmos 2016 und Arne Klawitter: *Die „fiebernde Bibliothek“*. *Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur*. Heidelberg: Synchron 2003.

Klinik enthüllt der ärztliche Blick in den toten Körper den Weg zum und die Wege des Lebens. Erst im Tod kann das Leben sichtbar und sagbar werden. Im Fall Roussels eröffnet der Tod einen neuen Blick auf sein Werk, der, worauf gleich zurückzukommen sein wird, den Zusammenhang von Sprache und Tod enthüllt. Diese Kontinuitäten zwischen den historischen und den literaturkritischen Arbeiten Foucaults standen lange im Hintergrund, weshalb die Rezeption der Schriften zur Literatur aus den 1960er Jahren in zwei Phasen zu unterteilen ist: Der Vorwurf des Obskurantismus und des Romantizismus wurde gerade im deutschsprachigen Raum ab 2000 von Studien abgelöst, die die Kontinuität in Foucaults Texten betonen und die Schriften zur Literatur als Vorarbeiten zur Diskursanalyse lesen.<sup>119</sup> In der Literatur als „Gegendiskurs“<sup>120</sup>, wie es in *Die Ordnung der Dinge* (1966) heißt, werden das Wissen und die Bedingungen dieses Wissens reflektiert, ihr kommt in diesem Sinn eine Sonderstellung zu.

Worin besteht für Foucault dieses moderne Wissen? Darin, dass der Mensch sich seit dem „Tod Gottes“ in der Figur des Menschen als Gegenstand und Urheber dieses Denkens selbst begreift, dabei aber nicht realisiert, dass mit Gott auch der Mensch verschwindet. Eine der Konsequenzen dieser Konstellation ist es, dass Sprache, deren Ursprung dann nicht mehr göttlich garantiert ist, wie Foucault in einem Text über Hölderlin schreibt, mit einem Schweigen und nicht mit einer göttlichen Anwesenheit beginnt: „Die Sprache hat damit eine souveräne Gestalt erhalten; sie tritt hervor, als sei sie von anderswoher gekommen, von dort, wo niemand spricht [...]“ (SL 45). Die Erfahrung dieser Abwesenheit, so Foucault, charakterisiere den spezifischen Strang der Literatur der Moderne, den er in seinen literaturkritischen Schriften immer wieder aufgreift und als Zusammenhang von Sprache und Tod beschreibt. Der Tod lässt in diesen Texten verschiedene Grenzerfahrungen denkbar und die Unbestimmbarkeit von Grenzlinien formulierbar werden: „Der Tod ist für Foucault eine Art Linse, durch die er seine Betrachtung der

<sup>119</sup> Zur Rezeption Gerhard Unterthurner: *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung. Wahnsinn – Literatur – Phänomenologie*. Wien: Turia + Kant 2007, S. 203–206, auch Klawitter: *Die „fiebrernde Bibliothek“*, S. 33–40. Ein aktuelleres Beispiel für den Romantisierungsvorwurf ist Achim Geisenhanslüke: Foucault in der Literaturwissenschaft. In: Clemens Kammler/Rolf Parr (Hrsg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften*. Heidelberg: Synchron 2007, S. 69–81, hier S. 72. Kontinuitäten betonen Humphreys: *Im Antlitz der Sprache*, François Favreau: *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon: ENS Éditions 2012, Sarasin: *Michel Foucault zur Einführung*, Ulrich Johannes Schneider: *Michel Foucault*. Darmstadt: WBG 2004 und der schon erwähnte Klawitter: *Die „fiebrernde Bibliothek“*.

<sup>120</sup> Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [1966], S. 76.

historischen Veränderungen des Sprechens und ihren unendlichen Wiederholungen vornimmt, dessen Serien [...] er exemplarisch in seinen Lektüren untersucht<sup>121</sup>, schreibt Klawitter über den Ort des Todes in Foucaults Schriften der Zeit. Der Tod erscheine selbst „als Interpret“<sup>122</sup>, so Humphreys. Dass dann je verschiedene Erfahrungen sichtbar werden, lässt die Rede vom Tod nicht unberührt. Dieser zeige sich als ein „complex, irreducibly fragmenting and dynamic object“<sup>123</sup>, dessen hervorragende Eigenschaft seine Beweglichkeit als Ort des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens zugleich ist, als der er Transformationen unterliegt: „Der Tod gerät so zum Außen der Sprache, das jedes Sprechen permanent mit seinem eigenen Verschwinden, seiner Auflösung in der Anonymität unpersönlichen Sprechens [...] konfrontiert und jede stabile Aussageposition verunmöglicht.“<sup>124</sup> Damit ist nicht nur eine zentrale Figur in den literarischen Texten, die Foucault diskutiert, bezeichnet, sondern auch ein fundamentales Problem von Foucaults eigenem Schreiben formuliert: Wenn seine Texte diese Verunmöglichung stabiler Aussagepositionen behaupten, müssen sie selbst ihre Instabilität reflektieren. Sie tun dies in den angesprochenen Motiven, in Strategien der Wiederholung, des Doppels, in metaphorischen Sprechweisen und in dem Motiv des Todes. Die Fragen nach einer der Theorie spezifischen Schreibweise, die sich bei Blanchot stellen, stellen sich also erneut. Nur ist der Zusammenhang von Schreiben, Leben und Tod keiner, der nur die Literatur betrifft, sondern das Signum einer Epoche, mithin des Denken des Menschen sowie des modernen philosophischen Diskurses. Aus diesem Grund interessiert sich Foucault auch für Phänomene, über die sich das Denken vom Rande aus bestimmen lässt: Wahnsinn, Unvernunft und Tod.

Unter diesen Bedingungen das Leben zu schreiben, heißt die Souveränität der Sprache anzuerkennen und zugleich die Möglichkeit zu haben diese Souveränität in den angesprochenen Figuren und Motiven zu reflektieren. Exemplarisch zeigt sich das in *Raymond Roussel*, Foucaults zunächst wenig beachteter Studie aus dem Jahr 1963. Ausgangspunkt der Überlegungen ist der Selbstmord Roussels im Jahr 1933. In Folge des Suizids wurde der poetologisch-autobiographische Text *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* veröffentlicht. In seiner Studie evoziert Foucault einen doppelten „Augenblick des Todes“ (RR 8), in dem der Tod als Ereignis in Roussels

<sup>121</sup> Klawitter: *Die „fiebernde Bibliothek“*, S. 117.

<sup>122</sup> Humphreys: *Im Antlitz der Sprache*, S. 129.

<sup>123</sup> Arun Iyer: Art. „Death“. In: Leonard Lawlor/John Nale (Hrsg.): *The Cambridge Foucault Lexicon*. New York: CUP 2014, S. 94–98, hier S. 98.

<sup>124</sup> Humphreys: *Im Antlitz der Sprache*, S. 39.

Leben und der Tod als „Geheimnis“ seiner Schriften in eins fallen.<sup>125</sup> Dieser Augenblick lässt Roussels Texte in ihrem Zusammenhang mit Roussels psychischer Krankheit, die zum Selbstmord führte, für Foucault exemplarisch werden. Roussels Krankheit erscheint ihm als „Krankheit“ des modernen Menschen.

Foucault erkennt in *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* eine programmatische Verwirrung und Verkehrung der Positionen. Der Teil der Texte Roussels, dessen Verfahren erklärt werden, ist der Teil, deren Produktion am weitesten zurückliegt. Je näher die Publikation der Texte an Roussels Tod liegt, desto weniger erläutert Roussel sie: „Je näher die Offenbarung [révélation] sich selber kommt, desto tiefer verstrickt sie sich in ein Geheimnis“ (RR 8). Roussels poetologische Auskünfte in *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* haben eine doppelte Funktion – sie enthüllen und verbergen. Sie geben den Blick frei auf die Verfahren der frühen Schriften, markieren aber durch diese Preisgabe das Fehlen solcher Erläuterungen für die späteren Texte. Diesen Erläuterungen wiederum war der Tod schon eingeschrieben, indem sie von Roussel für die posthume Publikation bestimmt waren. Die Wörter nehmen den Tod vorweg, der sich später erfüllt, in dem sie aber nicht aufgehen. Durch *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* werde die Lektüre der Texte Roussels einer Unruhe unterworfen, die sich aus der Frage ergäbe, ob sie Resultat eines noch nicht entdeckten Verfahrens seien oder nicht.

Die Eigentümlichkeit der Verfahren Roussels besteht darin, dass sie nicht mimetisch motiviert sind, sondern auf innersprachlichen Zusammenhängen beruhen. Das bekannteste der Verfahren ist es, die Homophonie und Homonymie von Wörtern zur Entwicklung einer Erzählung zu nutzen: Die Erzählung *Parmi les noirs* (1909) verläuft vom Satz „les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard [die Briefe des Weißen über die Banden des alten Plünderers]“ zum Satz „les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard [die Buchstaben in Weiß auf den Banden des alten Billardtischs]“. Der Effekt dieses Verfahrens ist es nach Foucault,

den Diskurs von allen diesen falschen Zufällen der ‚Inspiration‘ [...] zu reinigen, um ihn mit der unerträglichen Evidenz zu konfrontieren, daß die Sprache aus dem Grunde einer vollkommen erleuchteten und unmöglich zu beherrschenden Nacht zu uns kommt. (RR 49)

<sup>125</sup> Raymond Roussel wird im folgenden zitiert mit der Sigle „RR“ gefolgt von der Seitenzahl. Verwendet wurde folgende Ausgabe: Michel Foucault: *Raymond Roussel*. Übers. v. Renate Hörisch-Hellgrath. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1963]. Hinweise auf das Original in eckigen Klammern nach folgender Ausgabe: ders.: *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard 1963.

Die Inszenierung des sprachlichen Spiels der minimalen Differenz, das das Erzählen ermöglicht, verweist auf ein Außen – jene „erleuchtete[n] Nacht“. Dieses Außen ist von aller Bedeutung frei, indem es sich nicht auf historische Vorbilder oder mimetische Strategien bezieht, sondern auf die Sprache selbst.

Im Tod Roussels spiegelt sich durch das, was in *Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe* steht und durch das, was dort eben nicht steht, der Tod als Grenzbereich der Sprache – die literarische als eschatologische Erfahrung: „Es geht um diese plötzliche Leere des Todes in der Sprache des Alltags und sogleich um die Geburt von Sternen, die die Distanz der Poesie definieren“ (RR 56). Die Vernichtung der Dinge durch das Sprechen – „die plötzliche Leere des Todes in der Sprache des Alltags“ – eröffnet die Möglichkeit der modernen Literatur und zeugt zugleich von deren Begrenzungen. Roussels Texte sind in Foucaults Lesart eine Reflexion dieser Bewegung. Sie vollführen eine Bewegung, die, wie Klawitter es beschrieben hat, in einer Selbstimplikation des Sprechens zur Selbstdarstellung der Sprache wird.<sup>126</sup> Sie sind nicht selbstreferentiell, sie beziehen sich nicht auf sich selbst, sondern sind selbstimplizit, das heißt sie implizieren das Prinzip des Sprechens – das Sein der Sprache.

Foucault beschreibt im Folgenden das Verhältnis, in dem unterschiedliche Phasen im Werk Roussels zu diesen sprachlichen Grenzerfahrungen stehen. Roussels Leben und Werk zeigt für Foucault, dass Existenz und Sprache nicht trennbar sind: „Es gibt kein der Existenz und der Sprache gemeinsames System; aus einem ganz einfachen Grund, weil nämlich die Sprache und nur sie allein das System der Existenz bildet“ (RR 185). Leben kann also nur insofern sichtbar werden, als dass es sprachlich gefasst ist. Dieser Status des Lebens zeige sich in einem bestimmten Zusammenhang: „Die Dinge, die Worte, der Blick und der Tod, die Sonne und die Sprache bilden eine einzigartige, gedrängte, kohärente Figur, genau dieselbe, die wir sind“ (RR 191). Die Sprache lässt in ihrem Licht die Dinge erscheinen und rahmt den Blick. Der Tod ist als Außen der Sprache die Voraussetzungen dieser Konstellation und ermöglicht zugleich ihre Reflexion, wie sie im Werk Roussels geschieht.

Das letzte Kapitel der Studie, aus dem diese Aussagen stammen, ist in einem Dialog abgefasst.<sup>127</sup> Die Stimmen werden nicht eingeführt, sondern

<sup>126</sup> Klawitter: *Die „fiebrernde Bibliothek“*, S. 89–103.

<sup>127</sup> Foucault greift in dieser Zeit häufig in abschließenden Teilen von Texten auf die Form des Dialogs zurück. So auch in der *Archäologie des Wissens* (1969) und in seiner Einleitung zu Rousseaus *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, die im Folgenden noch Gegenstand der Betrachtung sein wird. Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 [1969], S. 283–301 und SL 26–27.

beginnen ihren Dialog unvermittelt. Foucault arbeitet damit an einer letzten Verdopplung: Im Laufe von *Raymond Roussel* wurden verschiedene Figuren der Spiegelung und Verdopplung in Roussels Texten analysiert, in der Analyse wurden die Wörter der Primärtexte dann in die sie kommentierenden Begriffe transformiert bis schließlich im finalen Kapitel im Verfahren des Dialogs die Stimmen sich verdoppeln und Foucault damit sein Verfahren impliziert, nämlich das der Verdopplung. Diese Befragung von Sprache und Tod künde von einer Situation, in der der Mensch seine Endlichkeit erkenne: „Sie macht aus der Krankheit dieses Mannes [Roussel] unser eigenes Problem. Und sie erlaubt uns, mittels seiner eigenen Sprache über ihn zu sprechen“ (RR 191f.). Foucaults Analyse der Verdopplungen und Wiederholungen im Werk Roussels arbeitet selbst wieder mit diesen Verfahren. Sie verdoppelt Roussels Vokabular, schreibt dessen Metaphern fort und sie verdoppelt die Stimme im Dialog. Auf diese Weise liest Foucault literarische Texte als philosophische Texte, die in ihrer Reflexion des Sprechens und des Sehens, auf fundamentale Bedingungen des menschlichen Denkens verweisen. Um zu begreifen, was es heißt, Leben zu schreiben, braucht es die Einsicht in die Sprachlichkeit der Existenz, die zu den angesprochenen Formen führt: der Traum, der Wahnsinn, die Unvernunft und der Tod, die Wiederholung, das Doppel und die Wiederkehr. Die Einsicht in die Unhintergebarkeit der Sprache zeigt sich nach Foucault in diesen der Heimsuchung verwandten Motiven.

Besonders deutlich wird dieses Verhältnis in einer Einführung in eine Ausgabe von *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, die Foucault 1962 veröffentlicht.<sup>128</sup> Jean-Jacques Rousseau hat das Verhältnis von Sprechen und Schreiben in vielfacher Weise diskutiert und unter unterschiedlichen Vorzeichen inszeniert. Er hat eine Reihe von autobiographischen Projekten verfolgt – die *Confessions* (1782–89), eben die *Dialogues* (1776) und die *Rêveries* (1782) –, die sich immer wieder aufeinander beziehen, oft im Modus der Selbstkritik.<sup>129</sup> Dieser Modus resultiert aus der von Rousseau häufig thematisierten Angst, von seinen Zeitgenossen abwertend oder nicht angemessen beurteilt zu werden. Dabei erzeugt er einen sich spaltenden und sich in seiner Selbstbezüglichkeit verdoppelnden Diskurs, der eine Vielfalt von Stimmen hervorbringt. Was sich immer wieder zeigt, ist die Unmöglichkeit, das Leben so zu schreiben, dass es singular bleibt und nicht der Souveränität der

<sup>128</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Paris: A. Collin 1962.

<sup>129</sup> Die vollen Titel lauten *Les Confessions, Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues* und *Les Rêveries du promeneur solitaire*, alle enthalten in: Ders.: *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Bernard Gagnebin/Marcel Raymond. Bd. 1. Paris: Gallimard 1959.

Sprache unterworfen ist. Seine Texte sind, gerade weil sie autobiographisch sind, permanent vom Tod in der Sprache bedroht. Das Stimme-Geben, das auch Blanchot als zentrale literarische Operation beschrieben hat, erscheint in dieser Konstellation noch prekärer.

In der Beschreibung einer Lesung im Jahr 1771, also einer Form, die wesentlich von der Stimme abhängt, gipfelt die Angst Rousseaus in dem Wunsch, alle, die ihn beurteilen, ohne sein Werk zu kennen, zu ersticken. Foucault kommentiert diesen Wunsch wie folgt: „Ein Spiel des Erstickens beginnt, das nicht vor der Wiederentdeckung des offenen, atembaren, regellosen, verschachtelten, aber nicht verschlungenen Bereichs von Spaziergang [promenade] und Träumerei [rêverie] enden wird“ (SL 7). Rousseau übertrage die Metapher und das sich aus ihr ergebende Spiel des Erstickens aus der Situation der Mündlichkeit der Lesung in die Schrift, da er diesem Medium misstrauete. Sobald etwas geschrieben stehe, sei es in Rousseaus Vorstellung unvermeidbar, dass andere es sich aneigneten. Entscheidend ist, dass Foucault die Bezeichnung für eine Konstellation in Rousseaus Texten aus diesen gewinnt. Zugleich konstituiert er damit einen Bezug des Schreibens und Sprechens zu einem tödlichen Außen. Durch diesen Bezug erhalten Rousseaus Paranoia eine existentielle Dimension. Das „Spiel des Erstickens“ als Beschreibung eines poetologischen Aspekts entwickelt über seine Bezugnahme auf den Tod eine ontologische Dimension.

Foucault beschreibt ein komplexes Verhältnis mehrerer Stimmen in den *Confessions* und in den *Dialogues*, die er in vier Figuren einteilt, von denen drei einen Bezug zum Tod haben. In diesem Bezug beschreiben sie das, was Foucault den „Raum der Sprache“ nennt:

Die Stimme der *Confessions*, die aus einem gefährdeten Text aufsteigt, eine Stimme, die stets bedroht ist, von ihrem Träger abgeschnitten und dadurch erstickt zu werden; eben jene Stimme, die im Schweigen versinkt und an einem fehlenden Echo erstickt; der Text der *Dialogues*, der eine unvernommene Stimme einschließt und diese, damit sie nicht stirbt, einem absoluten Hören darbietet; derselbe Text, der von jenem Ort verstoßen wurde, an dem er wieder zum gesprochenen Wort werden könnte, und der aufgrund der Unmöglichkeit, sich Gehör zu verschaffen, vielleicht dazu verurteilt ist, sich selbst zu ‚umfassen‘. (SL 10)

Entscheidend sind an dieser Stelle weniger die genauen Verhältnisse dieser Stimmen zueinander, sondern die Bewegung, in der sie Foucault inszeniert. Er beschreibt eine mehrfache Verdopplung von Stimmen, die immer wieder an den Tod grenzen. Das Sprechen ist für Rousseau nach Foucault eine prekäre Angelegenheit, die in die Grenzerfahrung des Erstickens mündet. Diese Konstellation kulminiert im Text, der sich selbst „umfasst“ oder „umarmt“,

der sich also – „vielleicht“ – auf sich selbst faltet. Wie schon bei Roussel identifiziert Foucault einen Modus der Selbstimplikation des Sprechens.

Rousseaus Rede vom Ersticken liest Foucault als die Konfrontation mit dem Tod als Außen der Sprache, die in verschiedenen Nuancierungen auftritt. Das geschriebene Leben wird immer wieder vom Tod eingeholt. Dieses Gleiten des Todes – und dieses macht die Räumlichkeit des Raums der Sprache erst aus – findet Foucault in einer nächsten Wendung wiederum in Rousseaus Text figuriert:

Diese vier Figuren des Erstickens lösen sich erst an dem Tag, an dem in der Erinnerung wieder der freie Raum des Lac de Bienne lebendig wird, der gemächliche Rhythmus des Wassers und dieses ununterbrochene Geräusch, das weder gesprochenes Wort ist noch Text und die Stimme zu ihrer Quelle, zum Gemurmel des Tagtraums zurückführt [...]. (SL 10)

Das folgende Rousseau-Zitat ruft dieses „ununterbrochene Geräusch“ als „Geräusch der Wellen“ und „Bewegtheit des Wassers“ wieder auf. Die metaphorische Bezeichnung der Bewegung des Todes löst nach Foucault wie ein Zauberspruch Rousseaus Schreibskrupel. Zugleich löst sie Foucaults begriffliche Probleme, indem sie Benennung und Affirmation dessen sind, was er zuvor in der Beschreibung der vier Figuren impliziert hat. Der Kommentar faltet sich in verdoppelnden Bewegungen auf den Text. Das zeigt sich auch im letzten Abschnitt von Foucaults Text: Die *Dialogues* werden mit einem Dialog kommentiert. So verdoppelt sich das Verfahren des Primärtexts wie die Stimme von Foucaults Kommentar.

Das „Spiel des Erstickens“ ist die erste Bewegung, die in Foucaults Einführung in die *Dialogues*, die der Text ursprünglich ist, über den Tod von Foucault zu Rousseau und zurück führt. Die zweite Bewegung geht von der Idee des posthumen Ruhms, die Rousseau in den *Dialogues* konzipiert, aus. Rousseau berichtet von der Erwägung, das Manuskript auf den großen Altar von Notre-Dame zu legen, woran ihn aber neben anderen Überlegungen ein Gitter vor dem Chor zurückhält:

Der Gott, von dem Jean-Jacques erwartete, dass er ihm seine unzerteilbare und siegreiche Einheit zurückerstatte, zieht sich hinter das Gitter zurück, so wie jenseits des Todes dieses Überleben ohne Ende leuchtet, in dem man das Andenken Rousseaus ‚in der ihm gebührenden Ehre wiederhergestellt‘ erblicken wird und seine Bücher als ‚nützlich‘ anerkannt werden, ‚aufgrund der Wertschätzung, die man ihrem Autor schuldet‘. (SL 15)

Der Tod erscheint als Außen des Sprechens und als Garantie der Bedeutung, die sich dem Sprechen momentan entzieht, was Foucault als Prinzip der Spra-

che identifiziert. Diese Konstellation nutzt Foucault, um die *Dialogues* als Variation auf ontologische Themen einzuordnen: „Die *Dialogues*, ein autobiographischer Text, haben im Grunde die Struktur der großen theoretischen Texte: Es geht darum, in einer einzigen Denkbewegung die Inexistenz zu begründen und die Existenz zu rechtfertigen.“ Rousseau versuche also mit seinem Text zu begründen, warum etwas sei und nicht vielmehr nichts. Der Tod ist der Ort, an dem das individuellste – der eigenen Tod – universalisiert und eine implizite Ontologie in der Literatur lesbar wird. Dabei bleibt die Bewegung offen, die Reflexion von Rousseaus Poetologie und literarischer Ontologie entfalten sich im Wechsel, ohne ineinander aufzugehen.

Dieser thematische Zusammenhang findet sich auch im 1963 publizierten Text mit dem Titel „Vorrede zur Überschreitung“, der in einer Sonderausgabe der Zeitschrift *Critique* erschien, die Georges Bataille gewidmet war. Er bestimmt sich wiederholende Grenzerfahrungen als zentral für de Sades blasphemische und pornographische Texte. Die Sexualität, so Foucault, sei einer der Orte permanenter Grenzerfahrung, die für den Menschen die Erkenntnis der eigenen Endlichkeit zur Folge habe. In diesem Zusammenhang denkt Foucault über das Problem des Theorie-Schreibens – eines philosophischen Schreibens nach Hegels Dialektik – nach.

In Bezug auf Bataille begreift Foucault den Tod Gottes nicht nur als Signum der Grenzerfahrung, sondern als Potential des Denkens: „Bataille wusste sehr wohl, welche Denkmöglichkeiten dieser Tod eröffnen konnte und in welche Unmöglichkeit er ebenso das Denken verstrickte“ (SL 67). Was Bataille nach Foucault wusste, könnte man die Dialektik des Gottestodes nennen: Einerseits befreit der Tod Gottes die Menschen von dieser Beschränkung des Denkens, andererseits wirft er ihn auf die Erfahrung immer neuer Beschränkungen zurück: „Der Tod Gottes gibt uns nicht einer begrenzten und tatsächlichen Welt zurück, sondern einer Welt, die sich in der Erfahrung der Grenze auflöst, die in dem Exzess entsteht und vergeht, der sie übersteigt“ (SL 67). Der Modus der Grenzerfahrung würde also zur Signatur des modernen Menschen. Im Gegensatz zu denen Hölderlins, Rousseaus und Roussels zeigen Batailles Texte die Grenzerfahrung und die Verknüpfung von Sprache und Tod nicht nur auf, sondern versuchen auf sie zu reagieren.<sup>130</sup>

Die Texte Batailles, die aus Foucaults Sicht als Gegenwartsliteratur gelten können, versuchen, eine dem Tod Gottes angemessene philosophische Sprache zu entwickeln. Was sich bei Roussel in der Metapher der Sonne andeutete

<sup>130</sup> Foucault bezieht sich sowohl auf literarische Texte Batailles wie *L'Abbé C.* (1950) oder *Le bleu du ciel* (1957) als auch auf theoretische Reflexionen, beispielsweise auf *L'Érotisme* (1950) oder *La littérature et le Mal* (1957).

(vgl. RR 178–192), beschreibt Foucault nun in Bezug auf die Metapher des Auges bei Bataille, versteht Batailles Texte jedoch nicht als nur als literarische, sondern auch als philosophische: Die Metapher des Auges zeichne „den Raum einer Zusammengehörigkeit von Sprache und Tod – dort, wo die Sprache ihr Sein in der Überwindung ihrer Grenzen entdeckt: die Gestalt einer nicht-dialektischen Sprache der Philosophie“ (SL 81). Der Unterschied von Foucaults Bewertung von de Sade, Rousseau, Hölderlin und Roussel auf der einen und Bataille auf der anderen Seite liegt in diesem Zusammenhang. Während de Sade beispielsweise den Tod Gottes und die Reflexion der Endlichkeit des Menschen in gewisser Weise als Ausgangsbedingung nimmt und seine Schriften diesen immer wieder implizieren, findet sich bei Bataille eine Suchbewegung. Diese Bewegung identifiziert Foucault als diejenige, die ihn selbst umtreibt – der Frage nach dem Ende der Philosophie als Ende der Metaphysik, nach dem „Zusammenbruch der philosophischen Subjektivität“ (SL 75). Die Ausgangslage wird für ihn vom Gedanken einer souveränen Sprache bestimmt, wobei der dadurch entstehende „Raum der Erfahrung“ auf mehrere Weise vom Tod bestimmt ist. Das heiße, so Foucault, dass „das Subjekt, das spricht, anstatt sich auszudrücken, sich aussetzt, auf die Begegnung seiner eigenen Endlichkeit zugeht und sich unter jedem Wort an seinen eigenen Tod verwiesen findet“ (SL 84). Das Motiv des Todes schafft also die Einheit einer doppelten Erfahrung: Einerseits der des Todes Gottes, andererseits die nach Foucault auf diesen Tod folgende Konfrontation des sprechenden Subjekts mit seinem eigenen Tod in der permanenten Erfahrung der Grenze, die sich mit Foucaults Bataille-Lektüre als Potential begreifen lässt. Die Dialoge, die Verdopplungen, die Todesmotive in Foucaults eigenen Texten sind als Fortsetzung von Batailles Projekt zu verstehen.

Blanchots Texte sind in dieser Zeit immer wieder Anregung für Foucault. Während Bataille der Stichwortgeber für die Reflexion des eigenen Schreibens ist, steht Blanchot in Foucaults Überlegungen für die Frage nach literarischen Reaktionen auf die Einsicht in die Ontologie der modernen Literatur. Im Essay „Die Sprache, unendlich“ (1963) stellt Foucault die Frage nach den literarischen Folgen dieser Einsicht – ausgehend von Blanchot:

Schreiben, um nicht zu sterben, wie Blanchot sagte, oder vielleicht sogar sprechen, um nicht zu sterben, ist eine Aufgabe, die gewiss so alt ist wie das Sprechen selbst. Für die Zeit noch einer Erzählung bleiben Entscheidungen mit tödlichen Konsequenzen unvermeidlich in der Schwebe. (SL 86)

Dieser Gedanke Blanchots führt Foucault zu einer Vermutung, in der die weiter oben beschriebenen Reflexionen anklingen, sie aber doch transformie-

ren: „Vielleicht gibt es im Sprechen eine wesentliche Zusammengehörigkeit zwischen dem Tod, der endlosen Fortsetzung, und der Repräsentation der Sprache durch sich selbst“ (SL 87). Diese Zusammengehörigkeit von Tod, Sprechen und dem Gedanken einer endlosen Fortsetzung der Sprache und ihrer Repräsentation durch sich selbst wirft die Frage auf, wieso sich Literatur, wenn man sie wie Foucault vom Tod Gottes ausgehend denkt, nicht permanent mit dieser Frage beschäftigt. Blanchots Idee vom Sprechen gegen das Sterben lässt diejenigen Texte, die sich nicht direkt auf Figuren der Überschreitung oder der Grenze zurückführen lassen, ebenfalls als in dieses Schema integrierbar erscheinen. Das führt mitunter zu paradoxen Formulierungen, weil Figuren etwas zeigen sollen, dadurch dass sie es nicht zeigen: Er wolle Figuren untersuchen, „die den Bezug, den die Sprache zum Tod unterhält, verbergen, das heißt verraten – Bezug der Sprache zu jener Grenze, an die sie sich richtet und gegen die sie errichtet wird“ (SL 89). Es zeigt sich ein psychoanalytisches Modell der Analyse, in dem der verdrängte Tod sich durch Formen der Selbstrepräsentation verrät – diese Symptome für eine Abwesenheit auf ontologischer Ebene sind. Foucault entwirft das Projekt, von Figuren der *mise en abyme* aus die Grundzüge des Literarischen herauszuarbeiten und verwendet zum ersten Mal selbst die Rede von einer Ontologie: „Ich frage mich, ob man nicht ausgehend von diesen Phänomenen einer Selbstrepräsentation der Sprache eine Ontologie der Literatur schreiben oder zumindest von ferne umreißen könnte“ (SL 89). Der Zusammenhang der Selbstimplikation des Sprechens mit einer literarischen Ontologie wird an dieser Stelle programmatisch formuliert. Zugleich bedeutet diese Zuspitzung, dass die Tätigkeit des literarischen Schreibens in der Moderne, sobald sich diese in den Texten von Bataille, Blanchot und anderen Zeitgenossen Foucaults ihrer selbst bewusst wird, immer auf den Tod bezogen ist.

1966 widmet Foucault Blanchots Texten einen eigenen Essay mit dem Titel „Das Denken des [Dr]ußen“.<sup>131</sup> Er kann zugleich als Resümee seiner literaturtheoretischen Überlegungen in den 1960er Jahren gelesen werden. Wieder beginnt er mit der Analyse einer Verdopplung, dem Satz „Ich spreche“, der das, was er vollzieht, auch aussagt. Die Pointe des Textes ist die These, dass das „Sujet“ der Literatur (das darin sprechende Subjekt und das, wovon es spricht) [...] nicht eigentlich die Sprache in ihrer Positivität, sondern die Leere, in der es seinen Raum findet, wenn es sich in der Nacktheit des ‚Ich spreche‘ äußert“ (SL 210) ist. Diese Leere bezeichnet Foucault als

<sup>131</sup> Der Essay heißt im Original „La pensée du dehors“, weswegen eine Übersetzung mit „Das Denken des Draußen“ angemessener scheint. In „Draußen“ findet sich die Bewegung, die in „de-hors“ mitgedacht ist.

Draußen der Sprache, in dem das sprechende Subjekt mit dem Tod Gottes verschwunden sei. In diesem Moment hätte es sich einer ihm äußerlichen, souveränen Sprache gegenübergesehen, in der es keinen Platz mehr finden konnte.

Foucault ruft noch einmal seine Geschichte der Denker des Draußen auf und ordnet ihnen jeweils Wege zum Draußen zu: de Sade (Begehren), Nietzsche (Macht), Artaud (Stofflichkeit des Denkens), Bataille (Überschreitung), Blanchot (Anziehung) (vgl. SL 216). In Blanchots Texten sei also die Attraktion des Draußen zu beobachten, die sich auch in „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ andeutet. Diesem Draußen versuche er sich in seinen Texten immer weiter anzunähern, auch im Versuch ein subjektloses Sprechen zu inszenieren. Foucault greift nun Figuren wieder auf, die sich in der Diskussion der Metamorphosen in Roussels Texten schon gezeigt hatten, die vom Tod zum Leben und vom Leben zum Tod führten. Das Wesen der Sprache ergebe sich in ihrem Bezug zum Tod, der gleichzeitig ein Anfang ist: Die Sprache zeigt sich nach Foucault „als wechselseitige Transparenz des Anfangs und des Todes“ (SL 233), als Schweigen, aus dem sie sich immer wieder hervorbringt. Dieses „Oszillieren“ der Sprache zwischen Anfang und Tod erzeuge sich und verschwinde im Raum des Draußen, der das Wesen der Sprache sei – das „reine Außen“.

In „Das Denken des [Dr]außen“ wird noch einmal deutlich, dass die von Foucault besprochenen Autoren in zwei Gruppen zu unterteilen sind: Während die Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der „modernen Krankheit“ schrieben, kann sie für die Literatur des 20. Jahrhunderts als explizite Voraussetzungen gelten. Auch wenn die Bedingungen dieselben sind, kann auf sie reagiert werden. Foucault wird danach das Interesse an einer „Ontologie der Literatur“ verlieren. Zwar greift er das Verhältnis von Tod und Schreiben im Autor-Vortrag noch einmal auf, die zentralen Punkte sind aber andere. Die „Verwandtschaft des Schreibens mit dem Tod“ ordnet er als „vertraut“ ein. Ein „jahrtausendaltes Thema“ habe sich umgekehrt, die Erzählung diene nicht mehr dazu, die Unsterblichkeit des Helden zu besingen, sondern das Schreiben sei „heute an das Opfer gebunden, sogar an das Opfer des Lebens, an das freiwillige Auslöschen, das in den Büchern nicht dargestellt werden soll, da es sich im Leben des Schriftstellers selbst vollzieht“ (SL 239). Folglich habe das „Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, [...] das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen“ (SL 239). Was Foucault vorher noch stets mit dem Verweis auf Nietzsche oder Blanchot und oft mit einem einschränkenden „Vielleicht“ formuliert hatte, wird hier selbstbewusst konstatiert. In dem Moment, in dem das Konzept

des Diskurses – spätestens mit der Veröffentlichung von *Die Ordnung der Dinge* (1966) – für Foucault in den Vordergrund rückt, setzt eine Deontologisierung in seinen Schriften ein. Das Projekt einer Ontologie der Literatur weicht anderen konzeptuellen Ansatzpunkten seiner Arbeiten. Der zentrale Gedanken jener Ontologie, dass das Leben am Ende der Moderne nur zu schreiben und zu begreifen ist, wenn es durch den Tod gegangen ist, auf den es in verschiedenen Figuren immer wieder zurückgeworfen wird, bleibt jedoch bei Foucault dort, wo seine diskursanalytischen Schriften an seine früheren Projekte anschließen, virulent. Was Foucault aber in seinen Schriften zur Literatur in den 1960er Jahren entworfen hat, ist eine Ontologie der Literatur, die wesentlich dadurch gekennzeichnet ist, dass der Tod vor dem geschriebenen Leben kommt und in Figuren und Motiven immer wieder auf ihn zurückgeführt wird. Diese Ontologie der modernen Literatur erfährt gerade in den 1960er Jahren mit Bataille und insbesondere Blanchot einen Moment, in dem sie sich ihrer selbst bewusst wird. Die Bestimmung der Ontologie steht in diesem Moment im Zeichen potentieller neuer Formen, die auf diese Bestimmung reagieren.

### 2.3 *Empiétements*: Skandale des Literarischen (Roland Barthes)

Im Jahr 1959 formuliert Barthes in einem kurzen Text mit dem Titel „Littérature et méta-langage“, der in der Zeitschrift *Phantomas* erschien, einige Sätze, die für sein Schreiben über Literatur als zentral gelten können:

Et précisément, comme cette interrogation se mène, non pas de l'extérieur, mais dans la littérature même, ou plus exactement à son extrême bord, dans cette zone asymptotique où la littérature fait mine de se détruire comme langage-objet sans se détruire comme méta-langage, et où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet, il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de vivre [...].<sup>132</sup>

Barthes formuliert an dieser Stelle drei grundlegende Einsichten: Erstens ist, was Literatur sei, vom Literarischen her zu bestimmen. Wie Blanchot – und gegen Sartre – spricht Barthes davon, dass nicht von außen zu fragen sei, was

<sup>132</sup> Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964, S. 107: Und genau dann, wenn man diese Frage stellt, nicht von Außen, sondern in der Literatur selbst, oder genauer an ihrem äußersten Rand, in dieser asymptotischen Zone, in der die Literatur vorgibt, sich als Objektsprache zu zerstören, ohne sich als Metasprache zu zerstören und wo die Suche nach einer Metasprache sich im letzten Moment als neue Objektsprache bestimmt, ergibt es sich, dass unsere Literatur seit hundert Jahren ein Spiel mit ihrem eigenen Tod ist, das heißt eine Art zu leben [...].

Literatur ist, sondern eine Annäherung von innen geschehen müsse. Zweitens führt diese Art der Bestimmung zwangsläufig zu einer Kontamination der Metasprache durch die Objektsprache, die diese Differenz schließlich aufhebt. Davon zeugt auch ein wiederkehrendes Unbehagen an der Metasprache in den Texten von Barthes.<sup>133</sup> Drittens ist, was Literatur ist, seit Mitte des 19. Jahrhunderts – und hier unterscheidet sich Barthes' Datierung von Foucaults – in einer Tod-Leben-Semantik zu beschreiben. Das heißt, dass von innen her über Literatur zu sprechen bedeutet, Literatur als Leben zu begreifen, das in einer spezifischen Form auftritt, als Leben, das durch den Tod gegangen ist. Das Leben der Literatur erscheint, mit einem Begriff Derridas, als Supplement eines eigentlichen Lebens, das unverfügbar bleibt.

Derrida hat in seinem Nachruf auf Barthes betont, dass dessen Texte durch ein „Denken des Todes“ geprägt seien: „Vom Roman bis zur Photographie, vom *Nullpunkt der Literatur* (1953) bis zu *Die helle Kammer* (1980) hat ein [bestimmtes Denken des Todes] alles in Bewegung oder eher in Fahrt gebracht“<sup>134</sup>. Was sich hier andeutet, ist, dass der Tod genau an der Schnittstelle des Problems der Metasprache sitzt. Er ist sowohl Eigenschaft von Barthes' Gegenständen vom Roman bis zur Photographie, die das Interesse an genau diesen Gegenständen motiviert, als auch, wie an dem Beispiel aus „Littérature et méta-langage“ gesehen, Teil des beschreibenden Vokabulars.

„Theorie“ [...] ist für Barthes immer Theorie von Supplementärem“<sup>135</sup>. Am Beispiel des Obtusen, einem Begriff, den Barthes in einem Essay über „einige Photogramme von S.M. Eisenstein“ aus dem Jahr 1970 entwickelt, zeigt Anselm Haverkamp, dass Barthes Derridas Überlegungen zur Supple-

<sup>133</sup> Davon zeugen etliche Stellen: Vgl. bspw. ders.: *Das semiologische Abenteuer* [1974]. In: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 7–12, hier S. 11–12; ders.: *Leçon / Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im College de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 [1978], S. 55–67; ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [1982], S. 47–66. Zur Entwicklung des Verhältnisses von Objekt- und Metasprache in Barthes' Texten und seine Stellung zwischen *science* und *littérature* vgl. Ottmar Ette: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 244–326.

<sup>134</sup> Jacques Derrida: *Die Tode des Roland Barthes* [1981]. In: Hans-Horst Henschen (Hrsg.): *Roland Barthes*. Übers. v. Dieter Hornig. München: Boer 1988, S. 31–73, hier S. 54, Übersetzung angepasst. Bezogen auf das *Tagebuch der Trauer* (2006) führt Éric Marty diese Figur aus: Éric Marty: *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Seuil 2010. Auch Samoyault umkreist sei im Prolog zu ihrer Biographie: Timophaine Samoyault: *Roland Barthes. Die Biographie*. Übers. v. Maria Hoffmann-Dartevelle/Lis Künzli. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 7–27.

<sup>135</sup> Anselm Haverkamp: *Die vergessene Pointe. Barthes' Anagrammatik des Obtusen*. In: Angela Oster/Karin Peters (Hrsg.): *Jenseits der Zeichen. Roland Barthes und die Widerspenstigkeit des Realen*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 89–99.

mentarität bereits kurz nach der Veröffentlichung von *[Von der] Grammatologie* rezipiert hatte.<sup>136</sup> Begriffe wie das Obtuse oder später der des *punctums* in *Die helle Kammer* (1980) seien „latente Begriffe“, die in „einer Insistenz im (und in der Form des) Buchstäblichen, des semiologisch Kodierten, semantisch Bestimmten, die auf der Schwelle zur Schärfe (noch zu schweigen von einem manifesten Sinn) verharrt[en]“<sup>137</sup>. Barthes bewegt sich immer wieder auf Begriffe zu, die Latenz inszenieren und keine Auflösung in die Logik des Arguments verlangen, sondern einen Evidenzeffekt des Nicht-Fassbaren erzielen, das auf der Schwelle zum Sinn bleibt. Die widersprüchliche und widersinnige Simultanität von Leben und Tod ist durch ihre existenzielle Aufladung die stärkste dieser Figuren. Für diesen Moment ist die Logik des Supplementären außer Kraft gesetzt.

Das Leben der Literatur ist ein Überschuss, der nur unter der Bedingung des Todes auftritt. Diese Bedingung wird dann, ohne unbedingt benannt zu werden, sichtbar, wenn in widersprüchlichen Formulierungen die Entstehung manifesten Sinns blockiert wird. Die nächste Nähe zum Unverfügbaren in Barthes' Texten wird durch solche Strategien hervorgebracht, die den Sinn in der Latenz zu verharren zwingen. Der Tod, der eine Art zu leben ist, ist in Bezug auf literarische Texte die zentrale Figur dieser Strategie. Wenn sie sichtbar wird, zeigt sich zugleich die Bedingung des Literarischen – was Literatur ist – als auch die Bedingung des Lebens, das als nur sprachlich verfügbar gedacht wird. Gegenstand der folgenden Überlegungen sind zwei Texte, ein sehr bekannter und ein unbekannter, in denen sich die Kippmomente von Literaturtheorie in Versuche einer metaphysikkritischen Bestimmung des Lebens deutlich zeigen. Durch „Der Tod des Autors“ (1967) wurde die Figur weit über die Literaturwissenschaft hinaus zum Allgemeinwissen, wobei die Bedeutung des Lebens und der begriffliche Zusammenhang bisher unterschätzt wurde. In „Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe“ (1973) findet sich mit dem *empiétement* ein Begriff, der mit dem *punctum* und dem Obtusen in einer Reihe stehen kann, sich aber aus der Diskussion eines literarischen Textes vor dem Horizont metaphysikkritischer Überlegungen herleitet.

Nach dem Titel ist es folgender Satz in „Der Tod des Autors“, in dem die erst einmal nur polemische Rede vom Tod als Teil einer weitergehenden literaturtheoretischen Überlegung markiert wird:

<sup>136</sup> Vgl. Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, S. 47–66. Der „stumpfe Sinn“ ist der Versuch einer Übersetzung von „sens obtus“. Warum dieser Versuch nicht ganz glücklich ist, diskutiert Haverkamp: *Die vergessene Pointe*, S. 90–94.

<sup>137</sup> Ebd., S. 92.

[S]obald eine Tatsache mit intransitiver Absicht *erzählt* wird, und nicht mehr, um direkt auf das Wirkliche einzuwirken, das heißt, letztlich außerhalb jeder anderen Funktion als der Handhabung des Symbols, kommt es zu dieser Versetzung [dé-crochage], verliert die Stimme ihren Ursprung, tritt der Autor in seinen eigenen Tod ein [...] (TA 57).

Der Tod tritt nicht als Ereignis auf, der alles Leben ausschließt und beendet, sondern er konstituiert die Möglichkeit der Produktion von Literatur seit der literarischen Moderne. Es geht in Barthes' Text nicht nur um eine Absetzung von der französischen Literaturkritik der Nachkriegszeit sowie von dem der Hermeneutik geläufigen Modell der Interpretation, die in der Rezeption des Textes die Hauptrolle spielte, sondern auch darum, eine bestimmte Dimension der Produktion literarischer Texte der Moderne zu beschreiben. Barthes benennt diese Dimension als „Tod des Autors“ und ordnet sie damit gleichzeitig als unsagbare Erfahrung ein, die nur als abwesende in Erscheinung tritt. Wie bei Blanchot und Foucault wird das Konzept der Stimme und des Stimme-Gebens zur Grundoperation des Literarischen. Der Fokus liegt aber auf dem Tod, der am Ausgangspunkt der Stimme steht.

Die historische Argumentationslinie des Essays, die den Tod des Autors als Konsequenz literarischer Schreibweisen – „vermutlich war dem immer so“ (TA 57) – spätestens seit der Literatur der Moderne, insbesondere seit Mallarmé ansetzt, wird durchkreuzt von der systematischen Linie, die den Tod des Autors als Gegenentwurf zu einer bestimmten Interpretationspraxis proklamiert: „Obschon das Reich des ‚Autors‘ noch sehr mächtig ist (die neue Kritik hat es häufig nur gefestigt) haben bestimmte Schriftsteller selbstredend schon seit langem versucht, es ins Wanken zu bringen“ (TA 58). Ausgehend von der systematischen Linie müsste jede Lektüre literarischer Texte vom Tod des Autors ausgehen, während ihn die historische Linie als Produkt des Schreibens und der spezifischen Schreibweise der Moderne postuliert. Der Tod des Autors wird also einmal aus Sicht der Schreibenden und einmal aus Sicht der Lesenden, der Kritik, bestimmt, ohne dass diese Bestimmungen symmetrisch wären. Es bleibt bei der Unsagbarkeit der Erfahrung, dessen Resultat, der Text, diese nur als Abwesenheit erscheinen lässt. Offen bleibt also, wie sich die Vermittlung zwischen Partikularem – der Idiorrhymie des Individuums würde Barthes sagen – und Universalem der Sprache als das unbeherrschbare Ereignis des Literarischen vollzieht.<sup>138</sup>

Barthes' zentrales Argument aus systematischer Sicht ist es, dass die Ele-

<sup>138</sup> Zum Begriff „Idiorrhymie“ vgl. Roland Barthes: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976-1977*. Hrsg. v. Eric Marty. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 42–47.

mente literarischer Texte prinzipiell mehrdeutig und in einem globalen intertextuellen Raum verortet sind. Sie können nicht auf einen ihnen vorgängigen Sinn reduziert werden. Das Lesen gewinnt auf diese Weise gegenüber dem Schreiben an Bedeutung: „Der Text; er besitzt keineswegs ein Sein, das vor oder über seinem Schreiben läge, er ist mitnichten das Subjekt, dessen Prädikat sein Buch wäre; es gibt keine andere Zeit als die der Äußerung, und jeder Text ist ewig *hier* und *jetzt* geschrieben“ (TA 60). Gegenüber essentialistischen Textbegriffen und hermeneutischen Versuchen Sinn zu fixieren, hebt Barthes die performativen Aspekte der Lektüre hervor. Der Text realisiert sich immer nur in der Gegenwart des Lesens, in denen seine Bezüge und seine Spuren aufscheinen.

Der zweite wichtige Punkt bezüglich Barthes' Textbegriff ist, dass er ihm eine supplementäre Logik zuschreibt. Diese folgt der These von der intertextuellen Verfasstheit aller Texte und wird bezüglich der Relation von Literatur und „Leben“ entwickelt: „Das Leben imitiert immer nur das Buch, und dieses Buch ist selbst nur ein Geflecht aus Zeichen, verlorene, endlos aufgeschobene Imitation“ (TA 61). Das, was Leben und insbesondere das, was Kultur – „dieses Buch“ – genannt wird, ist nach Barthes vom Tod beherrscht, insofern es als dessen Aufschub gedacht wird. Dem Buch gehen, sofern man die Welt nur als zeichenhaft verfasst denkt, weitere Zeichen voraus. Diese Zeichen können das, was Leben genannt wird, immer nur über weitere Zeichen, also mittelbar, adressieren. Insofern ist mit Barthes alle Kultur, sofern sie zeichenhaft verfasst ist, in Bezug auf den Tod zu verstehen. Die Zeichen der Literatur werden als unendlicher Aufschub des Lebens gedacht, an dessen Stelle sie sich setzen, dessen Entzug – dessen Tod – sie aber auch bedeuten.

Damit ist nicht nur die supplementäre Logik des Literarischen, sondern auch die supplementäre Logik des Essays beschrieben. Gunia hat die Pointe des Titels „Tod des Autors“ herausgestellt, der nicht nur als polemischer Angriff auf bestimmte Formen der Literaturkritik zu lesen sei: „[D]as intertextuelle Spiel verweist ja auf den Tod nicht lediglich als Metapher, sondern als Zitat.“<sup>139</sup> Indem im Zitat von Nietzsches Tod Gottes die Zitathaftigkeit des Schreibens betont wird, werde negiert, dass es einen „Roland Barthes“ als originelles Autor-Subjekt gebe: „[I]n diesem Sinne ist auch der Autor Barthes ‚tot‘, d.h. auf fundamentale Weise abwesend“<sup>140</sup>. Wie Ette gezeigt hat, lassen sich noch weitere Referenztexte ausmachen. Dabei handelt es sich zum

<sup>139</sup> Gunia: Souveränität der Sprache, S. 117.

<sup>140</sup> Ebd. Zu Barthes' Nietzsche-Rezeption vgl. Daniela Langer: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 177–183.

einen um Kristevas Überlegungen zur Intertextualität und zum anderen um Derridas Konzept der Spur. Ette zeigt, inwiefern der erste Teil des Textes vor allem auf Kristeva referiert: Deutlich wird diese Referenz beispielsweise in der Formulierung „Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen“ (TA 61). Von solchen Sätzen aus lassen sich leicht Bezüge zu Kristevas „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“ (1967) herstellen.<sup>141</sup> Der zweite Teil des Essays, vor allem der Schlussteil, nimmt hingegen Derridas Denken der Spur auf, das er unter anderem im ebenfalls 1967 erschienenen *[Von der] Grammatologie* entwickelt hatte, wenn beispielsweise das „Entziffern“ von Spuren gegen das „Entwirren“ von Sinn gestellt wird (vgl. TA 62 f.). Ette zeigt, inwiefern Barthes durch die Inthronisierung des Lesers eine unorthodoxe und widersprüchliche Fortsetzung von Derridas Spur-Begriff hervorbringt, die sich zwar noch auf dieses Konzept, und zwar wörtlich, bezieht, jedoch nicht ganz in seinem Sinne ist.

Durch die Figur des Lesers sammelt Barthes das, was Derrida als endlose Bewegung der Dissemination offen lässt, wieder in eine – wenn auch hypothetische – Essenz:

Damit tritt das totale Wesen des Schreibens hervor: ein Text besteht aus vielfachen, mehreren Kulturen entstammenden Schreibweisen, die untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Gefecht eintreten; nun gibt es aber einen Ort, an dem sich diese Vielfalt sammelt, und dieser Ort ist nicht, wie bisher gesagt wurde, der Autor, sondern der Leser [...]; er ist nur dieser *jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht. (TA 62 f.)<sup>142</sup>

Der Leser ist es schließlich, der „alle Spuren“ zusammenhält.<sup>143</sup> Der Leser ist bei Barthes jedoch eine abstrakte Figur: „Der Leser ist ein Mensch *ohne* Geschichte, *ohne* Biographie, *ohne* Psychologie [...]“ (TA 63, Hervorhebung EK). Mit dem Leser entwirft Barthes einen Ort des Lebens, der im Prozess der Lektüre erscheint. Am Ende des „Tod des Autors“ steht also eine Fülle, deren Bestimmung sich entzieht. Tod des Autors und Geburt des Lesers bezeichnen gemeinsam das, was das Unbestimmbare am Literarischen ist: Dass ein Text in einem bestimmten Moment sowohl universal als auch partikular sein kann,

<sup>141</sup> Vgl. dazu Ette: *Roland Barthes*, S. 296–300, auch Carlo Brune: *Roland Barthes. Literatursemiotologie und literarisches Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 135–151.

<sup>142</sup> Ette zitiert die an dieser Stelle nur geringfügig abweichende ältere Übersetzung. Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [engl. 1967, franz. 1968]. In: Fotis Jannidis u. a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Übers. v. Matias Martínez. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193, hier S. 192.

<sup>143</sup> Vgl. dazu Ette: *Roland Barthes*, S. 300–305.

dann nämlich, wenn er geschrieben oder gelesen wird.

Dem Tod stellt Barthes, wie oben angedeutet, im letzten Absatz seines Textes wieder das Leben entgegen: „Die Geburt des Lesers muß mit dem Tod des ‚Autors‘ bezahlt werden“ (TA 63). Weder jener Tod noch jene Geburt sind jedoch Teil eines irgendwie zu referenzierenden Ereignisses. Dass diese Verpflichtung zur Bezahlung besteht, heißt, dass „der Leser“ eine Idealisierung und Zuspitzung ist, die die andere Seite des literarischen Textes andeutet, aber genauso unverfügbar ist wie der Autor. Vielmehr kommt es auf den Prozess des in der Lektüre laufend vollzogenen Handels an, der zwischen „Tod des Autors“ und „Leben des Lesers“ oszilliert, ohne jemals in dem einen oder anderen aufzugehen. Es geht nicht um die Aufhebung des „Todes des Autors“ im „Leben des Lesers“, nicht um eine dialektische Operation, sondern um das permanente Kippmoment. In diesem Sinn nimmt die Literatur einen gespenstischen Zwischenstatus ein. Wie das Obtuse für den Film, das *punctum* für die Photographie, ist der Leben-Tod für die Literatur die Grenze des Begreifbaren, die auf die Unbeschreibbarkeit des Moments verweist, der Subjektivität des Schreibens und Institutionalität der Sprache in Verbindung bringt. Derrida hat das gespenstische Moment in Barthes' Texten in seinem Nachruf angedeutet, wenn er in Bezug auf *Die helle Kammer* schreibt: „Gespenster: der Begriff des anderen im selbst, das *punctum* im *studium*, der ganz andere, in mir lebendige Tote“<sup>144</sup> und damit den Autor Barthes meint. Auch Doubrovsky kommt zu einer ganz ähnlichen Formulierung: „Die Schrift, und Barthes weiß das besser als irgendjemand sonst, bleibt vom Gespenst der Person heimgesucht.“<sup>145</sup> Das Gespenst als „Leser-Autor“ und in seinem Zwischenstatus des Leben-Todes ist Signum des Literarischen.

Das gespenstische Literarische, das deutet sich in „Der Tod des Autors“ nur an, kann das Leben, das nur als Text greifbar wird, fassen und stellt einen Versuch dar, nach der Schließung der Metaphysik theoretisch zu schreiben. Sehr deutlich wird diese Verknüpfung in der „Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe“, die zunächst in einem Band mit Beispielanalysen erschienen ist.<sup>146</sup> Im Begriff des *empiétement* findet sich dort ein Schlagwort, das genau diese Verknüpfung bezeichnet. Die „Textanalyse“ bildet den letzten

<sup>144</sup> Derrida: Die Tode des Roland Barthes [1981], S. 40.

<sup>145</sup> Serge Doubrovsky: Eine tragische Schreibweise [1981]. In: Hans-Horst Henschen (Hrsg.): *Roland Barthes*. Übers. v. Hans-Horst Henschen. München: Boer 1988, S. 139–180, hier S. 149.

<sup>146</sup> Roland Barthes: Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. In: Claude Chabrol (Hrsg.): *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse 1973, S. 29–54. Wenn in eckigen Klammern im deutschen Zitat auf den Originaltext verwiesen wird, stammen die Zitate aus dieser Ausgabe.

Text des Bandes *Das semiologische Abenteuer* (1985), was insofern passend ist, weil sich in ihm, der allgemeinen Stoßrichtung seiner Texte der 1960er und der beginnenden 1970er Jahre folgend, die Strategie der Subversion von Dichotomien, der Produktion von Unentscheidbarkeiten und Widersprüchen und allgemein der Problematisierung metasprachlicher Rede über Literatur in besonderer Deutlichkeit zeigen. Das Verfahren der Analyse folgt im Wesentlichen dem auch in *S/Z* (1970) zur Anwendung gekommenen: Einzelne Textabschnitte werden kommentiert und verschiedenen Codes zugeordnet. Poes „The Facts in the Case of M. Valdemar“ in Baudelaires Übersetzung „La Vérité sur le cas de M. Valdemar“ ist eine geschickte Wahl als Gegenstand einer exemplarischen Untersuchung, weil sie über eine Reihe von Unentscheidbarkeiten in Grenzbereiche vordringt, indem sie immer wieder auf widersprüchliche Figuren um das Paar Leben/Tod zurückkommt. Der Text bietet Barthes die Möglichkeit, weit über die Vorstellung eines Verfahrens der Lektüre hinaus zu gehen. Die für den Text zentrale Figur des Leben-Todes macht ihn für Barthes als eine Reflexion über das Zwischenwesen des Literarischen und den Ort literarischen Sprechens lesbar. Dabei betont er, dass es in seiner Analyse immer um den Zusammenhang von Struktur und Bewegung des Sinns ginge, sodass diese widersprüchlichen Konstellationen als Teil einer supplementären Logik verstanden werden können, die in ihnen zugleich für einen Moment suspendiert wird. In der Textanalyse findet sich für diesen nichtdialektischen Moment der Begriff *empiètement*. Eine Übersetzung von *empiètement*, die alle Konnotationen des Wortes im Französischen aufnimmt ist schwer möglich. Aus diesem Grund bleibt das Wort im Folgenden unübersetzt. Grundsätzlich bezeichnet es das Hinüberreichen des Einen in den Bereich des Anderen. Im juristischen Diskurs kann es Hausfriedensbruch, aber auch die Überschreitung von Machtbefugnissen bedeuten. Der *Larousse* führt als Beispiel das Übergreifen des Meeres auf das Land an. Das Verb *empiéter* wird mit „eingreifen“, „sich ausdehnen“, „hinüberreichen“, „verlaufen“ und „überschneiden“ übersetzt.<sup>147</sup> *Empiètement*, das ist dort, wo das eine in das andere hinüberreicht, dorthin, wo es nicht sein sollte und unentscheidbar wird, in welchem Bereich man sich befindet. Anstelle der Aufhebung steht das reziproke Übergreifen eines Begriffs in seinen Gegensatz.

Die Formulierungen im einleitenden Teil von Barthes' Analyse zeigen, dass die Möglichkeit der Reflexion grundlegender Dimensionen des Schreibens und Lesens anhand von Poes Erzählung von Anfang an mitgedacht wird. In einem ersten Schritt macht Barthes die Eignung des „Valdemar“ für sein Vorhaben am Thema fest und fragt in der Begründung seiner Wahl rhetorisch:

<sup>147</sup> Vgl. Art. »Empiéter«. In: *Pons Großwörterbuch Französisch-Deutsch* (2006), S. 237.

„[W]em ginge ein Text nicht nahe, dessen ausdrücklicher ‚Gegenstand‘ der Tod ist?“ (TP 269)<sup>148</sup> Damit wird Poes Erzählung universale Relevanz zugeschrieben, gerade über den ‚Gegenstand‘ Tod, der über die Literatur zum Leben führen soll. Einige Sätze später, in der Begründung, warum eine französische Übersetzung des Textes verwendet wird, spricht Barthes die disziplinäre Ortlosigkeit des Textes – und seiner Analyse – an: „Wir nehmen den Text, wie er ist, wie wir ihn lesen, ohne uns darum zu kümmern, ob er in einer Fakultät eher zu den Anglisten als zu den Romanisten oder den Philosophen gehört“ (TP 270). Unklar ist also, wie die institutionelle Zuordnung von Text und Lektüre, also des von Barthes’ vorgestellten Verfahrens, ist. Die Formulierung markiert die Verschränkung von Text und Leseakt. Denn, wie zu sehen sein wird, gilt die disziplinäre Ortlosigkeit nicht nur für den Text als Gegenstand der Lektüre, sondern auch für sein Thema.

In der folgenden Analyse wendet sich Barthes zunächst dem Titel zu: Das französische „Vérité“ deutet auf einen hermeneutischen, das englische „facts“ auf einen empirischen Code (vgl. TP 271 f.). Beide verwiesen damit auf den Code „Rätsel“, kündigten also die Enthüllung eines Geheimnisses im Lauf der Erzählung an. In einer weiteren Anmerkung zum Titel ordnet Barthes ihm noch einem „metasprachlichen Code“ zu: Es sei im Gegensatz zum vorliegenden Fall auch möglich, die Wahrheit zu sagen, Fakten zu präsentieren, ohne dies vorher eigens anzukündigen. Im Fall von Poes Erzählung werde durch die Ankündigung aber die Spannung gesteigert. In der Differenz von Originaltitel und Übersetzung findet sich genau die Differenz, die in der Erzählung auf dem Spiel steht. Der Versuch des Erzählers, empirische Metaphysik zu betreiben, ist bei Poe mit dem Titel im Diskurs der Empirie, bei Baudelaire aber schon im Titel im Diskurs der Philosophie angesiedelt. Dass Barthes nicht nur die philologischen Disziplinen, sondern auch die Philosophie für kompetent hält, den Text zu untersuchen, da er genau zwischen die Disziplinen fällt, ist in diesem Sinn zu verstehen. Text und Lektüre stehen in einem Analogieverhältnis zueinander, insofern sie sich beide jenseits der disziplinären Ordnung positionieren.

Im letzten Absatz der Einleitung wird die Frage der Disziplinen mit der

<sup>148</sup> Die „Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe“ wird im Folgenden mit der Sigle „TP“, gefolgt von der Seitenzahl, zitiert. Es wurde folgende Ausgabe verwendet: Roland Barthes: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe [1973]. In: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 266–298. Die Zitate aus der deutschen Übersetzung von Poes Erzählung stammen von dort. Von den Übersetzern wurde folgende Ausgabe verwendet: Edgar Allan Poe: *Die Tatsachen im Fall Valdemar*. In: *Das gesamte Werk in zehn Bänden*. Hrsg. v. Kuno Schumann/Hans Dieter Müller. Übers. v. Hans Wollschläger. Bd. 4. Olten u.a.: Walter 1976, S. 839–853.

Frage nach dem Tod verknüpft. Dass der Text sich diesem Thema widme, erfordere die Auseinandersetzung mit spezifischen Verboten:

Das heißt, wir werden eine besondere Zensur aufheben müssen: die, die mit dem *Unheil* verbunden ist. Wir werden es tun, indem wir uns einreden, daß jede Zensur für die anderen gilt: außerhalb jeder Religion vom Tod zu sprechen, heißt sowohl das religiöse Verbot als auch das rationalistische Verbot aufheben. (TP 270)

Barthes kündigt also eine Überschreitung an, die in Poes Text liege und die den Kommentar zwingt, über diese zu sprechen: Das religiöse Verbot, den Tod außerhalb der Religion zu thematisieren und das rationalistische Verbot, über den Tod zu sprechen. Es handelt sich um ein Sprechen am falschen Ort. Das Sprechen über den Tod ist in Barthes' Lesart also im Kern der disziplinierten Überschreitung, als die das Literarische verstanden werden kann und die dann auch für die Lektüre literarischer Texte gelten muss.

Barthes kommt kurz darauf zum ersten Mal zur wichtigsten der Unentscheidbarkeiten, die Poes Erzählung durchziehen. Er kommentiert den Satz: „*Aufgrund des Wunsches aller Beteiligten, der Öffentlichkeit die Affaire zumindest fürs erste, oder bis wir weitere Gelegenheiten zur Untersuchung fanden, vorzuenthalten – aufgrund unserer diesbezüglichen Bemühungen gelangte (...)*“ (TP 274). In diesem Satz sei, so Barthes, nicht entscheidbar, ob er dem wissenschaftlich-deontologischen oder dem symbolischen Code zuzuordnen sei. Einerseits bezieht sich diese Einordnung auf die Ärzte, die einen wissenschaftlich nicht erklärbaren Fall nicht publik machen wollen, andererseits auf das Tabu des „Mort vivante“, von dem man aus Angst nicht spricht. Die Unentscheidbarkeit zwischen den Codes spiegelt die Konkurrenz der Disziplinen, die hier inszeniert wird: wissenschaftlich-philosophisches Schreiben lässt sich vom symbolischen, also tendenziell literarischen, Schreiben nicht unterscheiden. Exakt diese Ununterscheidbarkeit, schreibt Barthes, mache die gute Erzählung aus (vgl. TP 274). Die Erläuterung dieser Ununterscheidbarkeit geht bei Barthes von der Erwähnung des „Mort vivante“ aus, der in dieser Erzählung zentralen Ununterscheidbarkeit, aus, der Barthes erst ganz am Ende seiner Analyse einen besonderen Platz zuweist.

Anhand des Teilsatzes „Es sind, kurz und bündig, die folgenden [Fakten]“ postuliert Barthes dann eine Dynamik, die wiederum das Verhältnis von literarischem und wissenschaftlichem Diskurs betrifft. In der Ankündigung der knappen Darstellung der Fakten sieht Barthes den Versuch, das Supplement des literarischen Diskurses zu begrenzen, das sich jenseits der Fakten bewegt: „sich brüsten, daß man kurz spricht, heißt in gewisser Weise gegen das Sprechen auftreten, den *Zusatz [supplément]* des Diskurses, das heißt das Sym-

bolische, beschränken [...]“ (TP 277). Im literarischen Text Poes wird also eine erzählende Bewegung inszeniert, die das Thema der konkurrierenden und sich überschneidenden Sprechweisen wieder aufgreift. Die Bewegung des Erzählens ergibt sich aus der Ökonomie des literarischen Sprechens, die durch Faktualitätseffekte moduliert wird. Gleichzeitig wird dem literarischen Sprechen insgesamt ein supplementärer Charakter zugewiesen, das Literarische als Symbolisches in Opposition zum vermeintlich „kurzen“ und prägnanten Sprechens bestimmt.

Wissenschaftlicher und symbolischer Code treffen sich erneut im Sujet des Todes, wenn Barthes folgenden Satz kommentiert: „[...] [daß in der Reihe der bislang untersuchten Experimente] *bemerkenswerter und höchst unerklärlicherweise eines doch stets unterlassen worden sei*[...]“ (TP 279)<sup>149</sup>. Diese Lücke der Forschung fällt mit dem Tabu des Todes in eins. Der Bereich des Todes entpuppt sich an dieser Stelle wiederum als ein doppelt besetzter Bereich, der sowohl im symbolischen als auch im wissenschaftlichen Code von zentraler Bedeutung ist. Er bestimmt die Grenzen beider Bereiche, indem er das symbolisiert, über das nicht gesprochen werden darf. Den Tod denken, heißt also, die Grenzen des symbolischen wie des wissenschaftlichen Codes zu denken. Innerhalb der Erzählung kehrt also in Barthes Lesart das wieder, was er in der Einleitung für seine folgende Lektüre behauptet hat: So wie diese sich disziplinar nicht zuordnen lässt, so entsteht auch die Dynamik der Erzählung dadurch, dass sie nicht nur als Ganze, sondern auch ihre Sätze im Einzelnen disziplinar nicht zuordenbar sind.

Was die Erzählung vermeintlich als ihre Wahrheit enthüllt, ist die Antwort auf die Frage, wie lange die Hypnose den Tod aufhalten kann. Der Erzähler stellt diese Frage selbst. Die Antwort auf diese Frage gilt jedoch nur innerhalb bestimmter Grenzen, weil der Hypnotiseur die Hypnose von sich aus beendet. Wie lange kann die Hypnose den Tod aufhalten? „Man kann also annehmen: unendlich, oder auf unbestimmte Zeit innerhalb der Grenzen der Beobachtung“ (TP 281). Der Erzähler greift in einen Vorgang ein, der möglicherweise einen unendlichen Aufschub des Todes zur Folge gehabt hätte. Die eigentliche anvisierte Auflösung der postulierten Frage im Rahmen der Erzählung bleibt also aus. Die Antwort wird aufgeschoben und kann für den Aufschub jeglicher Vereindeutigungen des Sinns stehen.

Aus medizinischer Sicht, so Barthes, sei Valdemar in diesem Moment schon tot. Also, so folgert er, den Status des Textes überhöhend, ist der Skan-

<sup>149</sup> Im französischen Original lautet die Passage wie folgt: „il y [dans la série des expériences avec le magnétisme] avait une très-remarquable et très in explicable lacune : [...]“ (Barthes: Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, S. 39).

dal dieses Textes auch ein logischer Skandal. Die Erzählung setze sich fort, nachdem der Protagonist tot sei, ohne dass es sich um eine religiöse Auferstehungserzählung handle. Die Erzählung werde zum Supplement des Lebens: „Dieser Skandal ist der des Zusatzes [supplement]: Damit es einen Zusatz [supplement] an Erzählung gibt, bedarf es eines Zusatzes [supplement] an Leben: Einmal mehr ist der *Gegenwert* der Erzählung das Leben“ (TP 284). So lange noch erzählt wird, so lange ist Valdemar noch nicht tot. Literatur wird hier einmal mehr als der Ort bestimmt, an dem ein Leben unter der Bedingung des Todes möglich sei. Der zentrale Satz der Erzählung lautet „Ich bin tot“, geäußert vom Hypnotisierten. An ihm expliziert Barthes noch einmal, was der Kern des Skandals der Erzählung ist: „Die Umkehrung der Metapher in den Wortlaut ist *gerade bei dieser* Metapher unmöglich. [...] Es handelt sich also, wenn man so will, um einen Skandal der menschlichen Rede (*langage*)“ (TP 290). Indem sich Aussage und der Prozess des Aussagens widersprechen, produziert die Erzählung eine unmögliche und unauflösbare Situation. Die Beschreibung dieser Situation erfordert ein neues, nicht-dialektisches Vokabular, das diese Unentscheidbarkeit zu benennen vermag:

[H]ier liegt der Paroxysmus der Transgression, die Erfindung einer unerhörten Kategorie: des *Wahr-Falschen*, des *Ja-Nein*; *Tod-Leben* wird als ein unteilbares, un-kombinierbares, undialektisches *Ganzes* gedacht, denn die Antithese impliziert keinen dritten Begriff; es handelt sich nicht um eine doppelseitige Entität, sondern um einen unzertrennlichen und neuen Begriff.“ (TP 291)

Die Erzählung bringt in Barthes' Lesart eine Reihe von Antithesen hervor, die nicht in einem dritten Term aufgehen, sondern als untrennbar gedacht werden müssen. Poes Erzählung erfordert, weil sie über die Grenzbereiche der Möglichkeiten der menschlichen Rede hinausgeht, eine neue Metasprache. Die zentrale Qualität dieser neuen Metasprache muss sein, mit diesen Unentscheidbarkeiten und Widersprüchlichkeiten in einer Weise umgehen zu können, die diese nicht in einen höheren Begriff auflöst, sondern aushält. Dieses Aushalten schließt mit ein, dass auch in der metasprachlichen Formulierung keine Distanz zum Text eingenommen wird, um ihn so auf einen Sinn festzulegen, sondern dass sich diese Metasprache aus dessen Vokabular speist. Damit ist Barthes genau an dem Punkt, den er im einleitenden Zitat aus „*Littérature et méta-langage*“ anspricht: der Versuch, metasprachlich zu agieren, führt zu einer unentwirrbaren Überlagerung von Meta- und Objektsprache.

Auch die Benennung des Prinzips, das er gerade angesprochen hat, nimmt Barthes aus dem Text von Poes Erzählung. Es taucht dort schon im ersten

Absatz der eigentlichen Erzählung über das Experiment auf.<sup>150</sup> Barthes bestimmt den *empiétement* wie folgt:

[D]as Übergreifen [l'empiétement] ist eine paradigmatische Verwirrung, eine Verwirrung des Sinns; im Paradigma *Leben/Tod* wird der Balken normalerweise ‚gegen‘ (*versus*) gelesen; man bräuchte ihn nur als ‚über‘ zu lesen, und schon findet das Übergreifen [l'empiétement] statt und das Paradigma ist zerstört; das geschieht hier; es gibt ein unstatthafes Hineinragen eines Raums in einen anderen. Interessant ist, daß das Übergreifen [l'empiétement] auf der Ebene der Sprache erfolgt. (TP 289)<sup>151</sup>

Barthes verknüpft dieser „unerhörte“ *empiétement* von Leben und Tod untrennbar mit dem Erzählen. Er bezeichnet den Moment, in dem es zu einer Blockade der Sinnproduktion kommt. Der *empiétement* zerstört das Paradigma der Aufhebung, Poes Text erzählt diese Zerstörung und wird damit zugleich als eine Allegorie des Literarischen lesbar.

Von der Analyse des *empiétements* geht Barthes über zu allgemeineren Aussagen über das literarische Erzählen: „Die Unentscheidbarkeit ist keine Schwäche, sondern eine strukturelle Bedingung der Narration: Es gibt keine eindeutige Bestimmung der Äußerung: In einer Aussage *sind* mehrere Codes, mehrere Stimmen *da*, ohne Vorrang“ (TP 297). Dem Erzählen ist diese Unentscheidbarkeit, die Dynamik der *empiétements* wesentlich, weil sie immer zwischen den Codes wechselt. Wenn die Unentscheidbarkeit paradigmatisch für das Erzählen ist, wird der hypnotisierte Monsieur Valdemar zum Paradigma des Autors. Im letzten Satz seiner Analyse weist Barthes auf diesen Zusammenhang hin und stiftet damit gleichzeitig eine weitere Verbindung zum vorher behandelten Essay: „Das Schreiben tritt genau dort auf, wo das Sprechen verstummt, das heißt, von dem Augenblick an, wo man nicht ermitteln kann, *wer spricht*, und nur mehr feststellt, daß *es zu sprechen beginnt*“ (TP 297). Die Stimme, die im literarischen Diskurs hervortritt, bleibt eine ohne Ursprung, ein Leben, das sich im Tod erhält. Der *empiétement* von Leben und Tod wird zur Grundfigur des Literarischen.

Die Literatur von innen danach zu befragen, was sie ist, führt zu einer Semantik der Untoten, der lebenden Toten, des Gespensts. Barthes löst die

<sup>150</sup> Barthes: Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, S. 33.

<sup>151</sup> Im englischen Original steht „encroachment“ (Edgar Allan Poe: The Facts in the Case of M. Valdemar. In: Thomas Olive Mabbot (Hrsg.): *Collected Works*. Cambridge, MA: The Belknap Press 1978, S. 1233–1243, hier S. 1233), also „Übergriff“. Im Deutschen wird der Tod und das Leben personifiziert, es ist von der „Hand des Todes“ beziehungsweise der „Hand des Lebens“ die Rede, die „zurückgehalten“ werden beziehungsweise „nachgeben“. Der *empiétement* ist im Übergang der Sprachen verloren gegangen. Später steht „Übergreifen“ (TP 289).

Kontamination von Meta- und Objektsprache, indem er – wie Foucault – eine nichtdialektische Sprache seines Kommentars zu finden sucht. Anstelle der Aufhebung steht der *empiétement*. Wie Film und Photographie folgt auch die moderne Literatur seit Mallarmé nach Barthes' Ansicht einer supplementären Logik. In kurzen Arretierungen des Sinns, das heißt in Widersprüchlichkeiten, die sich nicht auflösen lassen, aber auch keiner Auflösung bedürfen, offenbart sich diese Logik. Wenn diese Logik am Grund dessen liegt, was man im Allgemeinen Leben nennt, weil dieses immer schon sprachlich bestimmt ist, ist die moderne Literatur der Ort, an dem sich die fundamentale Einsicht offenbaren kann, dass dies so ist. In diesem Sinn kann sie als ein Sprechen nach der Schließung der Metaphysik verstanden werden. Ein Sprechen, das sich in die Lücke fügt, die diese gelassen hat. Die Poe-Erzählung ist aber auch deswegen paradigmatisch, weil sie diese Lücke immer wieder bezeichnet und verfehlt. Dass Literatur nach Barthes etwas über das moderne Subjekt zu offenbaren in der Lage ist, das zeigt sich auch im „Tod des Autors“. Als grundlegend für das Literarische wird hier der permanente Tauschprozess zwischen „Geburt des Lesers“ und „Tod des Autors“ beschrieben. Dieser Prozess ist nicht so zu verstehen, dass der Leser an die Stelle des Autors tritt. Vielmehr ist die Markierung dessen Abwesenheit genauso präsent wie die Anwesenheit des Lesers, dessen Leben im Tod. Im Rückgriff auf Konzepte von Kristeva und Derrida kommt Barthes zu einer eigenen „Ontologie“ der Literatur, die sich an den gleichen Problemkomplexen entlangbewegt wie die Foucaults. Die Semantik des Gespenstischen, an deren Ausgangspunkt der *empiétement* von Leben und Tod im Literarischen liegt, legt es jedoch nahe, nicht von einer Ontologie zu sprechen – sondern von einer Hantologie.

## 2.4 Grammatologie und Hantologie (Jacques Derrida)

In *Marx' Gespenster* (1993) bestimmt Derrida den Begriff ‚Hantologie‘ wie folgt: „Eine Kategorie, die wir für irreduzibel halten, und zwar in erster Linie irreduzibel auf all das, was durch sie erst möglich wird: die Ontologie, die Theologie, die positive oder negative Onto-Theologie.“<sup>152</sup> Das Gespenst, so Derrida, kommt vor Gott, dem Menschen und seinen Imaginationen von Identität, Einheit und ungebrochener Präsenz. Es löst das Verlangen, jene zu denken, erst aus. In den Texten von Blanchot, Foucault und Barthes ist der Leben-Tod und die Semantik des Gespenstischen ein Motiv, das zu verfolgen ist, weil es für ihre Literaturtheorien zentral ist, das aber an keiner Stelle

<sup>152</sup> Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. v. Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 77.

systematisch entwickelt wird. Bei Derrida hingegen findet sich mit dem Begriff Hantologie, den er in *Marx' Gespenster* (1993) einführt, nicht nur eine Bezeichnung für diese Phänomene, die Logik des Leben-Todes zieht sich durch den gesamten Komplex seiner Schriften. Sie ist ein fundamentaler Teil seiner Kritik der westlichen Metaphysik.<sup>153</sup> In seiner Studie *[Von der] Grammatologie* (1967) entwickelt Derrida sprach- und schrifttheoretische Überlegungen, die den systematischen Versuch darstellen, auf das Problem einer nicht-dialektischen Sprache der Philosophie (Foucault) beziehungsweise das Problem von Objekt- und Metasprache (Barthes) zu reagieren und zugleich mit der hantologischen Logik des Leben-Todes die Präsenzmetaphysik auf ein ihr vorangehendes Prinzip zurückzuführen. Von der Ontologie der Literatur führt die Geschichte der Literaturtheorie als Metaphysikkritik zur „literarischen“ – im Sinn einer sprachzentrierten – Ontologie.

Derrida verknüpft seine Rede von der „Schließung [clôture] der Metaphysik“ – als Gegenbegriff zum „Ende der Metaphysik“ – mit einer Kritik des „Logozentrismus“ der westlichen Philosophie (vgl. G 11–15).<sup>154</sup> Mit diesem Begriff nimmt Derrida die Privilegierung des gesprochenen Wortes, die Fetischisierung von Präsenz und das Prinzip der Identität in den Blick, die er als Fundamente der westlichen Metaphysik identifiziert. Im Zuge dessen entfalten Derridas Texte eine Absetzungsbewegung vom Absoluten und dem Subjekt als Absoluten, das im Existenzialismus noch eine zentrale Stellung einnahm. Dekonstruktion ist in diesem Sinn die Rekonstruktion der Naturalisierung philosophischer und kultureller Konzepte.<sup>155</sup>

Im ersten Kapitel „Das Ende des Buches und der Anfang der Schrift“ kritisiert Derrida ausführlich die Wertung des Verhältnisses von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der abendländischen Metaphysik. Im Zuge dieser Kritik beschreibt er zunächst die Topoi dieser Texte: „Die Schrift im geläufigen Sinn ist toter Buchstabe, sie trägt den Tod in sich. Sie benimmt dem Leben den Atem“ (G 33). Damit greift Derrida in der Gegenüberstellung von Geist und Buchstabe das Paulus-Wort „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“<sup>156</sup> auf. Die Schrift als Tod steht in dieser Denkweise der Be-

<sup>153</sup> Vgl. dazu Hägglund: *Radical Atheism*.

<sup>154</sup> *[Von der] Grammatologie* wird im Folgenden mit der Sigle G gefolgt von der Seitenzahl zitiert. Verwendet wurde folgende Ausgabe: Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [1967]. Verweise auf das Original in eckigen Klammern aus dieser Ausgabe: Ders.: *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit 1967.

<sup>155</sup> Zu Derridas Metaphysikkritik vgl. Johannes-Georg Schüle: *Metaphysik und ihre Kritik bei Hegel und Derrida*. Hamburg: Meiner 2016, S. 35–136.

<sup>156</sup> 2. Kor 3,6. Zum Bezug Derridas zur theologischen Geist-Buchstabe-Debatte vgl. Gunia: Sou-

reich der Mündlichkeit – des „Atems“ – gegenüber, dessen Präsenz durch das Schreiben verloren gehe. Derrida adressiert den Zusammenhang von Stimme, Präsenz und Sein, der für metaphysische Entwürfe zentral sei. Noch in Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817) findet er diese Konstellation bestätigt:

Woran übt aber die Schrift selbst, in ihrem nicht-phonetischen Moment, Verrat? Am Leben. Gleichzeitig bedroht sie den Atem, den Geist und die Geschichte als Selbstbezug des Geistes. Sie ist deren Ende, Endlichkeit und Paralyse. Sie benimmt den Atem, macht in der Wiederholung des Buchstabens die geistige Schöpfung steril und beraubt sie im Kommentar oder in der *Exegese* ihrer Bewegung; sie ist auf einen engen Raum beschränkt, ist einer Minderheit vorbehalten und somit das Todes- und Differenzprinzip des Seins. (G 47)

Das Bild, das Derrida entwirft, zeigt das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in der westlichen Metaphysik als eines, das auf einer strikten Gegenüberstellung basiert, die mit den Begriffen Leben und Tod semantisiert wird. Entweder man folgt der Reihe Sein-Leben-Präsenz-Stimme-Mündlichkeit oder der Reihe, die Tod und Schriftlichkeit verknüpft. Wo Schrift ist, kann kein Leben sein, in den von Derrida kritisierten metaphysischen Entwürfen geht hingegen das selbstpräsente Leben der Schrift voran. Diese Logik prägt auch die Stellung des Kommentars und der Exegese. Der Kommentar löscht in ihr die Lebendigkeit des gesprochenen Wortes aus und ist mit dem Tod assoziiert. Damit wendet sich Derrida nicht nur gegen die Privilegierung der Mündlichkeit, sondern auch gegen Theorien der Bedeutung, die ein transzendentes Signifikat entwerfen, das die Bedeutung der Signifikanten garantiert. In Derridas Schrifttheorie stellen sich die Verhältnisse auf beiden Ebenen anders dar. Bedeutung entsteht in einer unendlichen Bewegung der Differenz zwischen Signifikanten und was Leben heißt, ist immer schon Teil einer Ökonomie des Todes. In einem vielzitierten Absatz am Ende des ersten Teils von *[Von der] Grammatologie* kondensieren sich die Resultate der sprachtheoretischen Reflexionen, die Derrida aus seiner Metaphysikkritik gewinnt:

Die Verräumlichung als Schrift ist das Abwesend- und Unbewußt-Werden des Subjekts. Durch die Bewegung ihres Abweichens [dérive] begründet die Emanzipation des Zeichens rückwirkend den Wunsch [désir] nach der Präsenz. Dieses Werden – oder dieses Abweichen [dérive] – überkommt das Subjekt nicht als etwas, das es wählen oder in das es sich passiv hineindrängen lassen könnte. Als Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Tod ist dieses Werden gerade die Begründung der Subjektivität – auf allen Organisationstufen des Lebens [niveaux d'organisation de la

---

veränität der Sprache, S. 123, auch Johannes von Lüpke: Art. Geist und Buchstabe. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. Tübingen: Mohr 42000, S. 578–582.

vie], das heißt der *Ökonomie des Todes*. Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch. Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten. (G 120 f.)

Die Schrift produziert in Derridas Einführung von Saussure und Freud keine Anwesenheit und nicht die Selbstbewusstheit des Subjekts, sondern dessen Abwesend- und Unbewußt-Werden.<sup>157</sup> Diese Bewegung der *dérive*, das heißt diese Verschiebung oder Ableitung, ist der Grund für das Verlangen nach Präsenz. Dieses Verlangen wird umso gravierender, da Subjektivität nur in der Bewegung des Todes konstituiert wird: Indem das sprechende Subjekt ausgelöscht wird, entsteht Subjektivität, diesen Zusammenhang setzt Derrida als Prinzip „aller Organisationsstufen des Lebens“, das sich nicht nur auf das sprechende Subjekt, sondern auch auf alle anderen Referenten von Äußerungen bezieht. Das Verhältnis von Leben und Tod ist jetzt keines mehr der Opposition – wie noch in der kritisierten Metaphysik –, sondern eines einer ständigen Begegnung. Leben ist die permanente Austarierung des Verhältnisses zum Tod, die nur in den testamentarischen Graphemen sichtbar wird. Die Grapheme sind als Spuren von etwas, das war, für eine Zeit, die noch nicht ist, zu lesen. Im Nicht-Mehr und im Noch-Nicht sind die beiden Zeitformen angesprochen, die für die Hantologie zentral sind. Der Leben-Tod und diese Zeitformen zeigen sich in Derridas Theorie der Schrift in unmittelbarem Zusammenhang.

Im zweiten Teil von *[Von der] Grammatologie* präzisiert Derrida seine Rede von einer Ökonomie des Todes durch die Einführung der Begriffe der *différance* und des Supplements. Im Dialog mit Rousseau hat Derrida analysiert, inwiefern jener an einen Punkt kommt, an dem ihm das Leben nur möglich sei, wenn er sich als „toten Mann“ betrachte. Die literarische Selbstbeschreibung – der „suicide littéraire“ wie Derrida in Blanchots Vokabular schreibt –, die doch nur Schein und Symbol ist, erscheint als zentrale Möglichkeit der Wiederaneignung von Präsenz. Um die Deutungshoheit über sein Leben wiederzuerlangen, schreibt Rousseau Texte, die zeigen sollen, wie er wirklich ist. Die Schrift steht also plötzlich nicht mehr auf Seiten der Uneigentlichkeit, sondern der Eigentlichkeit, was den oben geschilderten Konzeptualisierungen von Präsenz und Schrift in der westlichen Metaphysik widerspricht.

<sup>157</sup> Den Zusammenhang von Freuds Überlegungen und der Ökonomie des Todes verfolgt Derrida an anderer Stelle weiter: Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift [1966]. In: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché/Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 302–350. Vgl. dazu Céline Surprenant: The Obverse Side of Jacques Derrida's ‚Freud and the Scene of Writing‘. In: Simon Morgan Wortham/Chiara Alfano (Hrsg.): *Desire in Ashes. Deconstruction, Psychoanalysis, Philosophy*. London, New York: Bloomsbury Academic 2016, S. 121–137.

Die Widersprüchlichkeit dieser Konstellation, so Derrida, ergebe sich aus der Terminologie der Metaphysik, die in der Opposition Präsenz/Absenz denken müsse. Um sie zu beschreiben, brauche es das Vokabular der Ökonomie:

Der Arbeit der Schrift und die Ökonomie dieser \*Differenz [von Anwesenheit/Abwesenheit] können nicht von dieser klassischen Begrifflichkeit, dieser Ontologie oder jener Epistemologie beherrscht werden. Sie unterlegen ihr vielmehr ihre verborgenen Prämissen. Die \*Differenz *widersteht* nicht der Aneignung, sie setzt ihr keine äußere Grenze. Im Anfang *leitete* sie die Entfremdung *ein* [*entamer*], am Ende gelingt ihr die Wiederaneignung nur *bruchstückhaft* [*laisser entamée la réappropriation*]<sup>158</sup>. Bis zum Tod. Der Tod ist die Bewegung der \*Differenz, insofern diese Bewegung notwendig endlich ist [en tant qu'il est [...] fini]. Das besagt, daß die \*Differenz den Gegensatz zwischen der Anwesenheit und der Abwesenheit ermöglicht. Ohne diese Möglichkeit der \*Differenz würde das Verlangen nach Präsenz als solcher nicht zum Leben erweckt werden. (G 247 f.)<sup>159</sup>

Die Ökonomie der *différance* bringt die Gegensätze von Anwesenheit und Abwesenheit, von Leben und Tod erst hervor. Mit dem Begriff *différance* bricht Derrida mit der Terminologie der Metaphysik, um zu beschreiben, dass dort, wo Leben zu sein scheint, dieses nie als selbstpräsenzte Gegenwart, sondern immer als schon im Verhältnis zum Tod stehend, zu denken ist. Aus diesem Grund gelingt jede Wiederaneignung nur bruchstückhaft, sie ist immer schon vom Tod durchkreuzt. Erst diese Konstellation bringt überhaupt das Verlangen nach einer vermeintlich hinter der Sprache stehenden eigentlichen Präsenz hervor.

Für das, was sich in der Ökonomie des Todes anstelle der Anwesenheit setzt, führt Derrida den Begriff des Supplements ein:

Das Supplement fügt sich hinzu, es ist ein Surplus; Fülle, die eine andere Fülle bereichert, die Überfülle [*comble*] der Präsenz. Es kumuliert und akkumuliert die Präsenz. Ebenso treten die Kunst, die *techné*, das Bild, die Repräsentation, die Konvention usw. als Supplement der Natur auf und werden durch jede dieser kumulierenden Funktionen bereichert. [...] Aber das Supplement supplementiert [Mais le supplement supplée]. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich *an-(die)-Stelle-von*; wenn es auffüllt [*comble*], dann so, wie

<sup>158</sup> „Entamer“ kann sowohl mit „einleiten“ als auch „angreifen“, „erschüttern“ oder „anbrechen“ übersetzt werden. Die Homophonie von „entamer“ und „entamée“ verbirgt an dieser Stelle, dass die zweite grammatische Form nur Bruchstück des ersten ist, die Wiederaneignung also nicht vollständig gelingt. Die Wörter sind im Original kursiviert: Vgl. Derrida: *De la grammatologie*, S. 206. Dazu und zur Verknüpfung dieses Wortes mit der *clôture* der Metaphysik: Michael Naas: *Entamer, Entamé, To Initiate or Open Up, to Breach or Broach*. In: Sean Gaston/Ian Maclachlan (Hrsg.): *Reading Derrida's Of Grammatology*. London, New York: Continuum 2011, S. 119–123.

<sup>159</sup> „\*Differenz“ ist die Übersetzung von Derridas Neologismus „différance“. Aufgrund der Verbreitung des französischen Wortes auch im deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskurs wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit auf das Original zurückgegriffen.

wenn man eine Leere füllt [comble]. Wenn es repräsentiert und Bild wird, dann wird es Bild durch das vorangegangene Fehlen einer Präsenz. [...] Das Zeichen ist immer das Supplement der Sache selbst. (G 250)

Das Supplement fügt sich also hinzu und setzt sich zugleich an die Stelle von etwas. Mit dem Begriff versucht Derrida zu beschreiben, wie das Zeichen als Repräsentation von etwas wahrgenommen werden kann, wenn es doch in seiner Zeichentheorie keinen Referenten, kein Wesen oder Ding an sich gibt. Sondern nur: Repräsentation der Repräsentation, also Bild des Bildes. In seiner Überfülle vermag es aber den Wunsch nach Präsenz auszulösen, das dann nur die Leere, an dessen Stelle das Supplement sich setzte, entdecken kann. Das Supplement ist auf diese Weise ein zentrales Element der Ökonomie der *différance*, die, wie oben beschrieben, jene Rede von Absenz und Präsenz erst ermöglicht. Es hat eine doppelte Funktion, indem es einerseits Präsenz versagt andererseits aber auch Schutz vor der reinen Präsenz bietet: „Der Genuß *selbst*, ohne Symbol und ohne Zutat, der uns die reine Präsenz selbst verschaffen [...] würde, wenn etwas Derartiges überhaupt möglich wäre, wäre nur ein anderer Name für den Tod.“ (G 268) Denn das, was jenseits der unendlichen Ketten der Supplement zu erkennen ist, ist nicht die Sache selbst, sondern deren Bewegung, die Arbeit des Todes.

Das Verhältnis des Todes zu den Ketten der Supplemente ist von grundlegender Relevanz. Im dritten Kapitel des zweiten Teils von *[Von der] Grammatologie*, das den Titel „Genese und Struktur des *Essai sur l'origine des langues*“ trägt, diskutiert Derrida Rousseaus Sprachursprungstheorie. Rousseau unterscheidet den erwachsenen Menschen durch die Furcht vor dem Tod vom Kind und vom Tier. Menschlichkeit konstituiere sich in dieser Erkenntnis. Derrida versucht nun zu zeigen, dass Einbildungskraft und Tod in Rousseaus Theorie im gleichen Zusammenhang auftauchen:

In ihrem Grunde ist die Einbildung das Verhältnis zum Tode. Das Bild ist der Tod. Diese Behauptung ist wie folgt bestimmbar – oder unbestimmbar –: *das* Bild ist *ein* Tod, oder *der* Tod ist *ein* Bild. Die Einbildung befähigt das Leben, sich mit seiner eigenen Repräsentation zu affizieren. Das Bild vermag nur insofern zu repräsentieren und den Repräsentanten zum Repräsentierten hinzuzufügen, als die Präsenz des Repräsentierten in der Welt schon über sich selbst gebeugt ist, als das Leben auf sich wie auf seinen eigenen Mangel, sein eigenes Verlangen nach einem Supplement verweist. Die Präsenz des Repräsentierten konstituiert sich, indem sie sich selbst jenes Nichts hinzufügt, das Bild, die Ankündigung ihrer Vertreibung in ihrer eigenen Repräsentation, in ihrem Tod. Die *Eigentümlichkeit* des Subjekts besteht in nichts anderem als in dieser repräsentativen Expropriation. In diesem Sinne ist die Einbildung ebenso wie der Tod *repräsentativ und supplementär*. (G 314)

Das Bild ist ein Tod, weil der Ursprung der Einbildungskraft nach Rousseau das Verhältnis zum eigenen Tod ist. Der Tod ist ein Bild, weil diese Antizipation eine Repräsentation des Todes erfordert, die nicht der Tod selbst sein kann. Indem sich in dieser Bewegung Subjektivität konstituiert, das Subjekt sich vorstellbar wird, beschreibt dieses Verhältnis das Grundmuster jeglicher Einbildungskraft, dem der „repräsentativen Expropriation“. Das Leben ist immer schon vom Tod durchkreuzt, nur so vorstellbar und dann nicht in selbstpräsent vorhanden, sondern nur als Mangel begreifbar. Das Verlangen nach Präsenz entsteht aus der Struktur der Subjektivität wie sie Derrida entwirft und knüpft das Leben untrennbar an den Tod.

Derridas Kritik der Metaphysik, die zugleich eine entscheidende Revision ihrer Logik ist, führt von der Spur zur *différance* zum Supplement. Diese Begriffe sind mit einer Leben-Tod-Semantik verknüpft, insofern sie die Denkbarekeit gewisser Strukturen der Subjektivität als Leben aufzeigen. Am Ende seiner Studie bringt Derrida diese grundlegenden Konzepte noch einmal in eine Reihe: „Wie immer bearbeitet der Tod, der weder eine zukünftige noch eine vergangene Gegenwart ist, das Innere der Rede als seine Spur, seine Reserve, seine innere und äußere \*Differenz: als sein Supplement“ (G 540). Der Tod ist das Supplement der selbstgegenwärtigen Rede und das Supplement der gegenwärtigen, der lebendigen Gegenwart. Dass der Tod Supplement des Lebendigen ist, heißt nicht, dass es – wie es sich etwa bei Barthes andeutet – eine widersprüchliche Gleichzeitigkeit von Leben und Tod gibt, sondern dass der Tod seine Arbeit anstelle eines Ursprungs vollzieht und eine aus Sicht der Metaphysik unreine, gebrochene Form des Lebens hervorbringt, die nicht mit sich selbst identisch ist. Die westliche Metaphysik erscheint aus Derridas Perspektive – so endet [*Von der*] *Grammatologie* – als der Traum, dass dem nicht so wäre. Die letzten Sätze stammen aus Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire*. Sie werden hier mit Anführungszeichen wiedergegeben, um zu kennzeichnen, dass es sich um ein zitiertes Zitat handelt:

„... mit viel Aufwand will man die Träume etwelcher schlechter Nächte für Philosophie ausgeben. Man wird mir sagen, daß auch ich träume; das ist richtig: was die anderen dabei jedoch übersehen, ist, daß ich meine Träume für Träume ausbebe und es dahingestellt sein lasse, ob sie für aufgeweckte Leute etwas Brauchbares enthalten“ (Zitiert nach G 541).

Man kann dieses Zitat als Selbstaussage Rousseaus lesen, die durch Derridas Lektüre seiner Schriften jetzt eine neue Dimension gewonnen hat und zugleich als Kommentar des Kommentars. Zum einen kann man das Zitat vor dem Hintergrund von Derridas Überlegungen zur Stellung Rousseaus ins

Verhältnis setzen. Zwar ist er Teil des präsenzmetaphysischen Zusammenhangs, sieht sich aber immer wieder mit den Widersprüchlichkeiten dieses Zusammenhangs konfrontiert, expliziert diese und versucht mit ihnen umzugehen. Zum anderen stellt Derrida mit dem Zitat aus, „that the logocentric epoch of philosophy is itself a fiction, a Rousseauian dream“<sup>160</sup> und, dass auch sein Text von den Implikationen seiner Sprachtheorie betroffen ist. Zu träumen heißt auch, das, was man schreibt, nicht beherrschen zu können: „[D]er Schriftsteller schreibt *in* einer Sprache und *in* einer Logik, deren System, Gesetze und Eigenleben von seinem eigenen Diskurs definitionsgemäß nicht absolut beherrscht werden können“ (G 273). Diesen Traum dann als Traum auszugeben, heißt diese Traumhaftigkeit des eigenen Diskurses zu markieren, wie Derrida es nicht nur durch dieses Rousseau-Zitat tut.

In diesen zitierten letzten Sätzen zeigt sich noch einmal pointiert, wie Derrida auf das auch von Foucault und Barthes diskutierte Problem einer Metasprache reagiert. Große Teile von *[Von der] Grammatologie* sind eine Überschreibung Rousseaus, eine Bearbeitung und Rekontextualisierung seines Vokabulars, die dann in ihrer Wiederholung einen Unterschied machen. Diese spezifische Form der Annäherung hat Derrida in einer kurzen Reflexion zu seiner Methode als „exorbitant“ bezeichnet (vgl. G 272–282). In kreisenden Bewegungen nähert er sich der logozentrischen Metaphysik an, um sie in seiner Wiederholung anders zu akzentuieren und den Traum, der in ihr geträumt wird, hervorzuheben. Der Begriff des Supplements ist auch deswegen so entscheidend, weil er von Rousseau kommend zugleich dessen blinden Fleck bezeichnet und die Funktionsweise des Kommentars beschreibt, der sich den Texten Rousseaus hinzufügt und sich zugleich als deren Lektüre an ihre Stelle setzt. Das so geartete Spiel von Wiederholung, Fortsetzung und Setzung erinnert nicht zufällig an Derridas Überlegungen zur Performativität. Während der Kommentar in der Logik der Metaphysik auf Seiten des Todes stand, ist er in der Logik des Leben-Todes Teil der unbegrenzten Verflechtungen von Texten und daher genauso Teil der Ökonomie des Todes wie der Text, den er kommentiert und ihm in diesem Sinn gleichrangig. Während Derrida auf der einen Seite die Möglichkeit ungebrochener Präsenz negiert, wertet er den Kommentar im Vergleich zur metaphysischen Hermeneutik auf. Er ist nicht mehr der Tod des unmittelbar verkündeten Wortes, sondern folgt wie dieser der Logik des Leben-Todes, hat also Teil am Leben.

In der Formel „La Vie La Mort“, so der Titel eines Seminars an der *École Normale Supérieure* im Jahr 1975, kann man eine Chiffre für das erkennen,

<sup>160</sup> Seán Burke: *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: EUP<sup>3</sup>2008, S. 160.

was Derrida in *Marx' Gespenster* als Hantologie entworfen hat.<sup>161</sup> Eine Fortsetzung und Steigerung von Derridas Überlegungen findet sich dann in dem in *Gestade* enthaltenen Text „Überleben“ (1979). Es handelt sich wieder um eine zunächst als Beispielanalyse angelegte Lektüre eines Gedichts von Shelley und einiger Texte von Blanchot. Im „Überleben“ findet Derrida einen positiven Begriff für die Logik des Leben-Todes: „Ein Prozeß, unentscheidbar, wie der *arrêt de mort*, weder Leben noch Tod, vielmehr ÜBER-LEBEN (*SUR VIVRE*), genau jener Prozeß, der zum Prozeß von Leben und Tod gehört, ohne dazu zu gehören.“<sup>162</sup> Schon [*Von der*] *Grammatologie* ist allerdings von der Logik des Leben-Todes durchdrungen. Dies gilt nicht nur für Konzepte wie Spur, *différance* oder Supplement, sondern auch für den Teil des Textes, in dem Derrida Rousseau eine Stimme gibt, seine Worte in neue Kontexte und dadurch in eine immerwährende Zwischenposition bringt, die den Tod zur Voraussetzung hat und nur in ihm Leben hervorbringen kann. Wie Poesvaldemar geistert der untote Rousseau durch Derridas Text. Was bei Barthes Paradigma der Literatur war, ist bei Derrida die Logik der Existenz. Nicht seit 1850, nicht wie bei Foucault auf die Moderne begrenzt, sondern zumindest so lange diese Logik die westliche Metaphysik hervorgebracht hat.

## 2.5 Literatur, Theorie, Leben – und Tod

Was ist Literatur? Diese Frage darf nicht von außen an sie herangetragen werden, sondern muss von innen gestellt werden. Wenn man dies tut, so behaupten Blanchot, Foucault, Barthes und Derrida, zeige sich, dass sich in der Reflexion des Literarischen Einsichten finden lassen, die weit über das Feld der Literatur hinausreichen und grundlegende Aspekte menschlicher Existenz reflektieren. Wie insbesondere bei Blanchot und Barthes zu sehen, richtet sich die Strategie, von innen nach der Literatur zu fragen, gegen Sartres Herangehensweise. Ihm wird doppelt widersprochen – in Bezug auf seinen Literaturbegriff und in Bezug auf seinen Todesbegriff. Literatur richtet ihren Blick, so kann dieses von den Autor\*innen der literarischen Moderne geprägte Literaturverständnis reformuliert werden, nicht zuerst auf gesellschaftliche Zusammenhänge, sondern auf sich selbst, aber gerade deswegen kann sie Wesentliches über uns aussagen. Die Aussagekraft literarischer Texte liegt für die vorgestellten poststrukturalistischen Positionen gerade in ihrer Selbstbezüglichkeit als sprachliche Artefakte. Weil sie Sprache zugleich als „System

<sup>161</sup> Vgl. Vicki Kirby: Tracing Life. In: *The New Centennial Review* 9.1 (2009), S. 107–126. Kirby kann sich auf die Notizen Derridas für das Seminar stützen.

<sup>162</sup> Jacques Derrida: Überleben. In: *Gestade*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Monika Buchgeister/Hans-Walter Schmidt. Wien: Passagen 1994, S. 119–217, hier S. 179.

unserer Existenz“ verstehen, kann ihnen Literatur als ein zentraler Reflexionsort dieser Existenz erscheinen. Diese grundlegende Annahme schließt einen Todesbegriff, der diesen wie Sartre außerhalb des Lebens verortet, aus. Sie impliziert vielmehr einen Todesbegriff, der dem Tod immer schon Relevanz im Leben gibt und so eine Relation von Leben und Tod nahelegt, die jenseits eines starken Oppositionsverhältnisses der beiden Terme steht.

Man könnte danach fragen, inwiefern die so geartete Verständnis von Literatur schon voraussetzt, dass das Konzept der Autonomieästhetik existiert, vielleicht sogar dass es eine *poésie pure* im Sinn Mallarmés gegeben hat. Denn die Autonomisierung der Ästhetik im 18. Jahrhundert und ihre Extremformen bilden den Ausgangspunkt der Überlegungen der diskutierten Theorietexte. Blanchot thematisiert die Frage der Periodisierung nicht explizit, deutet sie aber in seinen Beispielen und insbesondere in der Analogisierung von Literatur und Französische Revolution an. Foucault setzt seine These zur modernen Literatur dann explizit im 18. Jahrhundert an, Barthes datiert den Beginn der von ihm beschriebenen Phänomene in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Derrida spricht von der „Epoche Rousseau“ und fokussiert damit ebenfalls das 18. Jahrhundert als Ausgangspunkt der „Schließung der Metaphysik“.

Blanchot beginnt mit einer Unabhängigkeitserklärung des Schriftstellers: Er betont die Macht – das Recht auf den Tod –, die jener im Schreiben habe. Die Möglichkeit, alles zu negieren, liege in der schriftstellerischen Arbeit. Zugleich sieht er die Beschränkungen, die dem Schriftsteller durch die Sprache auferlegt sind. Seine Abhängigkeit entreißt ihm das, was er zu beherrschen glaubt. Die grundlegende literarische Operation wird das Stimmegeben, Literatur zum Leben, das sich im Tod erhält. In „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ sind viele konzeptuelle Überlegungen und Motive vorgezeichnet, die Foucault, Barthes und Derrida weiterführen werden: die Einsicht, dass es keine totale Intentionalität des Sprechens gibt, der „Tod des Autors“, der Tod als Draußen der Sprache, die Kappung der Verbindung zum Ding, die zum Begehren nach Präsenz führt und nicht zuletzt die Logik des Leben-Todes als Grundbewegung des Literarischen.

Die Einsicht in die Unmöglichkeit totaler Intentionalität ist auch eine Einsicht darin, dass sich der eigene Text nicht beherrschen lässt. Das heißt: Dass sich nicht über eine wie auch immer selbstidentische Stimme Kohärenz herstellen lässt, dass sich nicht alle blinden Flecken des eigenen Arguments tilgen lassen. Die Theorie-Texte reagieren darauf, indem sie, um noch einmal Rousseau zu zitieren, „ihre Träume als Träume ausgeben“. Sie stellen aus, dass Effekte der Materialität der Schrift, assoziative Verbindungen zwischen

Signifikanten und Mehrdeutigkeiten zu einem letztlich immer aufgeschobenen Verständnis führen. Den Texten eignet auf diese Weise eine Zukünftigkeit, deren explizite Markierung immer wieder zu Irritationen und dem Zurückgeworfenwerden auf den Prozess der Lektüre führt. In diesem Sinn muss auch die vorliegende Lektüre als eine mögliche unter anderen angesehen werden. Die Irritationen in der Lektüre verschärfen sich noch dadurch, dass aus den angeführten Gründen letztlich jede Metasprache in Bezug auf literarische Texte eine Fiktion bleiben muss. Auf dieses Ausgangsproblem kommen die diskutierten Texte immer wieder zurück. Mit unterschiedlichen Strategien reagieren Blanchot, Foucault, Barthes und Derrida auf diese Schwierigkeit, wobei dialogische und mehrstimmige Verfahren sie strategisch hervorheben anstatt rhetorisch zu dissimulieren. In diesem Sinn verweist die Performativität der Texte auf die Einsicht in ihre unhintergehbare Sprachlichkeit, die Präsenzphantasmen entgegensteht. Das ist das poetologische Wissen der Theorie.

Was Foucault in seinem Versuch einer „Ontologie der Literatur“ beschreibt, kennzeichnet diese als literaturtheoretisches und philosophisches Projekt. In literarischen Texten zeige sich die Verfasstheit des modernen Subjekts und die Grenzen seines Denkens. Zu wissen, was Leben sei, erfordere den Weg über den Tod, Leben sei nur vom Tod aus sichtbar. Auch Barthes zeigt in seiner Analyse von „The Facts in the Case of Valdemar“, dass es genau diese Konstellation ist, die das literarische Sprechen ausmacht. Wie Foucault sieht Barthes den Status von Literatur zwischen Leben und Tod nicht als Defizit, sondern als Potential. Literatur hat in diesem Verständnis die Möglichkeit, über das zu sprechen, was uns ganz wesentlich ausmacht, nämlich unsere Sprachlichkeit. Diesem Gedanken gibt Derrida in *[Von der] Grammatologie* eine ausgreifendere philosophische Rahmung. Gerade ihre Sprachlichkeit und insbesondere ihre Schriftlichkeit habe die Metaphysik verdrängt. In moderner Literatur – siehe Rousseau – trete zumindest implizit zutage, was Voraussetzung von Metaphysik ist. Insofern lassen sich die besprochenen literaturtheoretischen Ansätze als Metaphysikkritik verstehen und insofern sind die intertextuellen und performativen Verfahren der Texte auch Teil metaphysikkritischer Strategien.

Dabei vergessen Barthes, Foucault und Derrida jedoch nicht die zentralen Themen der Metaphysik. Das Verhältnis von Leben und Tod tritt nicht zufällig in der Semantisierung des Verhältnisses von Subjekt, Schreiben und Sprachlichkeit auf. Es sind Grundbegriffe der Metaphysik, in denen Metaphysikkritik und Literaturtheorie ineinander übergehen. Zentral für den kritischen Impuls ist die Logik des Leben-Todes, die am deutlichsten Derrida

formuliert hat. Sie tritt aber auch in Foucaults analytischem Ansatz über den Tod zum Leben zu gelangen oder in Barthes' Begriff des *empiétements* und der Hervorhebung des Ineinandergreifens von Leben und Tod auf. Die Ontologie wird zur Hantologie, die sich der Heimsuchung, den Zwischenzuständen und der „La Vie La Mort“ widmet. Auch in der Form zeigt sich dies: als Stimmen zwischen Leben und Tod müssen nach poststrukturalistischer Lesart auf verschiedenen Ebenen letztlich alle schriftlichen Äußerungen verstanden werden, nicht nur die Rede des Hypnotisierten aus Poes Erzählung. Besonders augenscheinlich wird das in der Aneignung von anderen Texten, die nicht nur Blanchot in verschiedenen Graden der Markiertheit durchspielt. Der Effekt, der hier vorgeführt wird, zielt immer wieder auf die Demonstration der Anwesenheit einer abwesenden Stimme.

Wie lassen sich diese Überlegungen zwischen Literaturtheorie und Metaphysikkritik romantheoretisch lesen? Wie in Kapitel 1.2 dargestellt, entwickelt Campe die These eines spezifischen Zusammenhangs von Roman, Theorie und Leben für den modernen Roman von seinen Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Theorie des Lebens tritt an die Stelle von regelpoetischen Gesetzmäßigkeiten. Nicht zufällig zielt er damit auf einen ähnlichen Zeitraum wie Derrida, Barthes oder Foucault. Campe schließt sein Projekt zum Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben explizit an Foucaults Überlegungen zu einer „Ontologie der Literatur“ an und verweist dabei auf dessen Blanchot-Essay „Die Sprache, unendlich“.<sup>163</sup> Seine Überlegungen stellen eine Meta-Theorie des Romans dar. Foucaults, aber auch Blanchots, Barthes' und Derridas Überlegungen sind insofern ebenfalls als Meta-Theorie des Romans zu verstehen, als sie sich weniger auf Genres denn auf die Sprachlichkeit von Literatur als höherer Ebene beziehen. Die Literatur von innen zu befragen, heißt auch, zunächst auf ihr äußerliche Kategorien wie Genrebezeichnungen zu verzichten. Anschlussfähig für den romantheoretischen Diskurs und für die Reflexion der Formprozesse des Romans ist der Leben-Tod-Diskurs dennoch, nicht nur weil beispielsweise Foucault stellenweise auch explizit auf den Roman eingeht. Die Anschlussfähigkeit liegt gerade in der doppelten Adressierung von Literatur und Leben.

Diese Adressierung geschieht nun nicht mehr vor dem Hintergrund eines biologischen Paradigmas, das für Campes Überlegungen entscheidend war, sondern im Rahmen einer Hinwendung zur Sprache. Wenn „[ä]sthetische Formtheorie [...] seit dem Roman von einem biologischen Bedürfnis gekenn-

<sup>163</sup> Vgl. Campe: Form und Leben, S. 193, FN 2.

zeichnet [ist], das vom Leben her gedacht Bedürfnis nach Form und von der Ästhetik aus gesehen eines nach Biologie ist“<sup>164</sup>, so ist zu vermuten, dass sich jenes Bedürfnis verschoben hat. Es deutet sich damit eine kleine Wende im Wissen des Romans im Übergang von der Ontologie zur Hantologie an – ein *linguistic turn* der Romantheorie. Im Verhältnis zu den popliterarischen Texten wäre diese Verschiebung nicht nur oder nur zum Teil als eine gemeinsame Entwicklung von Romanen und Theorie zu qualifizieren, sondern ein Schreiben nach der Theorie zu beobachten. Es wäre also, wie Foucault in Bezug auf Bataille, Blanchot oder Sollers hervorhebt, zu fragen, wie literarische Texte – Romane – auf die Verfasstheit der modernen Literatur reagieren. Was machen sie aus der Einsicht, dass es die Logik des Leben-Todes gibt, die jetzt nicht mehr als verdrängt, sondern als Voraussetzung des Schreibens gelten kann?

Die Sprachlichkeit des Lebens als Arbeit des Todes in der Sprache wäre Voraussetzung jeden Schreibens des Lebens. Die hantologische Logik der Texte würde ein Leben zeigen, das seine eigene Zerstörung immer schon in sich trägt – ein Todestrieb der Form. Diesem Schreiben zwischen vermeintlich eigenen und fremden, auf jeden Fall geisterhaften Stimmen, versuchen die folgenden Lektüren von Texten aus dem Zusammenhang von Literatur und Pop auf die Spur zu kommen.

---

<sup>164</sup> Vgl. Ebd., S. 195.



## 3 Pop und Tod

### 3.1 Nachleben I: *Faserland* (1995)

„Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe [...]“ (F 15). Schon im ersten Satz von *Faserland* deutet sich eine doppelte Bewegung an.<sup>165</sup> Der Erzähler kennzeichnet erstens mit einer Hic-nunc-ego-Origo seinen Standpunkt. Durch den kolloquialen Stil wird Nähe zwischen Erzählinstanz und Leser\*innen suggeriert, die Medialität der Schrift soll zugunsten der Fiktion der Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben in den Hintergrund treten.<sup>166</sup> Diese Aspekte des Satzes ließen sich ohne Weiteres als Kennzeichen eines Präsensromans im Allgemeinen und eines Pop-Romans, der sich emphatisch auf Gegenwart bezieht, sich jedoch realistischer Verfahren bedient, im Speziellen einordnen. Er weist von einem als gegenwärtig inszenierten Moment aus nach vorne. Das Erzählen im Präsens konstituiert sich in seiner Prozessualität: Erleben und Erzählen fallen vermeintlich in eins.

Es gibt jedoch auch – zweitens – einen Vektor in eine andere Richtung, der von diesem Anfang ausgeht. Schließlich ist er leicht als Variation eines Satzes zu erkennen, der schon zwei Seiten vorher zu finden ist. Krachts Debüt eröffnet mit einem Bezug auf den Nouveau Roman. Ihm sind die ersten drei Sätze aus Becketts *Der Namenlose* (1953) vorangestellt, deren erster wie folgt lautet: „Vielleicht hat es so begonnen“ (F 13). Der Beginn von Krachts Roman lässt sich als Variation dieses Satzes lesen – die vermeintlich authentische Singularität des Anfangs wird durch diesen Bezug konterkariert. Die Behauptung eines unmittelbaren Erlebens tritt gegenüber der Zitathaftigkeit der Rede zurück. Der Beginn von *Faserland* markiert also sowohl den Anfang einer vermeintlich einmaligen Erzählung im Präsens als auch den Beginn einer Arbeit des Überschreibens, die nicht nur dem Beckett-Zitat gilt. Schumacher hat diese Arbeit des Überschreibens in Bezug auf *Imperium* (2012) als ein

<sup>165</sup> Einige Vorüberlegungen zu diesem Kapitel finden sich hier: Elias Kreuzmair: Die wilden Neunziger. Zu Intertextualität und Autoreflexion in *Faserland*. In: Matthias N. Lorenz/Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited: Rezeption und Irritation*. Berlin: Frank & Timme 2018, S. 205–227.

<sup>166</sup> Vgl. Jörg Döring: „Redesprache trotzdem Schrift“. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht. In: ders. (Hrsg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 226–233.

Prinzip von „Differenz und Wiederholung“ beschrieben und auf die Form des Pastiche verwiesen.<sup>167</sup>

Der Anfang offenbart eine grundlegende Inkongruenz von Sagen und Zeigen. Während die Erzählerrede Gegenwärtigkeit und Einzigartigkeit suggeriert, zeigt sich auf der Differenzebene des Textes, dass dieser Effekt auf einer Bezugnahme auf einen anderen Text basiert. Die Wirklichkeit des Textes konstituiert sich in der Geste des Erzählens und im Gegenwartseffekt. Diese werden jedoch vom ersten Moment als textuell, also als mittelbar, ausgestellt. Wenn aber Wirklichkeit – „Leben“ – der poststrukturalistischen Theorie folgend Text ist, wenn sie diese Konstruktionsbedingung, die hier ausgestellt wird, mit Literatur teilt, wie lässt sich Literatur von ihr unterscheiden? Wie lässt sich eine Differenz einführen, ohne dass das Literarische seine Teilhabe am Lebendigen verliert?

Nicht nur *Faserland*, um das es hier zunächst gehen wird, sondern auch die Texte von Goetz und Meinecke stellen diese Fragen. Sie beantworten sie mit unterschiedlichen Strategien, die sich zum Teil schon im Anfang von *Faserland* erkennen lassen. Wie im ersten Kapitel erwähnt, gibt es dabei Abgrenzungsbewegungen in drei Richtungen. Erstens gegenüber einem Formphantasma, das mit Geschlossenheit assoziiert ist, zweitens gegenüber realistischen Schreibweisen, denen diese Geschlossenheit unterstellt wird, drittens gegenüber dem New Journalism, der dem popliterarischen Schreiben gerade wegen seiner konzeptuellen Nähe zur Gefahr wird. Pop-Literatur grenzt sich von diesen textuellen Gegenentwürfen ab, um sich als lebendige Literatur zu inszenieren. Diese Lebendigkeit bleibt jedoch nie ungebrochen. Sie folgt vielmehr einer hantologischen Logik. In *Faserland* zeigt sich das Andere des Lebendigen im Motiv des Wassers als Allegorie der Form, im Gespenst von Matthias Horx und im Grabstein von Thomas Mann. An diesen drei Aspekten lässt sich zeigen, wie der Roman autoreflexiv operiert – wie er sich aus seinem Anderen hervorbringt.

Dass *Faserland* mit autoreflexiven Strategien arbeitet, hat bereits Anke Biendarra herausgestellt. Es sei „von einer gebrochenen Erzählperspektive auszugehen, durch die sich der scheinbar realistische Report als eine rein fiktive und imaginierte Reise im Kopf des Erzählers ausweist.“<sup>168</sup> Die Brüche in der Perspektive ließen diese als solche erkennbar werden. Andrzej Kopacki hat

<sup>167</sup> Vgl. Eckhard Schumacher: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*. In: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2012*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 129–146.

<sup>168</sup> Anke Biendarra: Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: *German Life and Letters* 55 (Apr. 2002), S. 164–179, hier S. 68.

mit Verweis auf metafiktionale Elemente im Roman die Figur der Möbiusschleife herangezogen und gezeigt, dass in *Faserland* „weder die Fiktion ihre Fiktivität noch der Held seine erzählerische Rolle“<sup>169</sup> verbirgt. Anschließend an diese Vorarbeiten lässt sich die autoreflexive Dimension des Romans in Bezug auf die Performativität des Präsensromans und insbesondere in Bezug auf die intertextuellen Verweise auf Horx' *Die wilden Achtziger* sowie Manns *Der Tod in Venedig* (1912) präzisieren und über den Bezug auf die Logik des Leben-Todes nicht nur erweitern, sondern grundlegend neu bestimmen.

Dies schließt mit ein, dass die Todesmotive in *Faserland* neu diskutiert werden müssen. Die bisherige Forschung hat im Wesentlichen drei Vorschläge zu ihrer Lektüre gemacht: Sie liest sie als Teil einer moralischen Wertung der Lebensführung der Protagonisten, als Kapitalismuskritik beziehungsweise als Problematisierung postmoderner Subjekttheorien. Auf die Tatsache, dass der Tod in *Faserland* eine bedeutende Rolle spielt, hat Hans-Peter Schwander zuerst verwiesen. Schwander problematisiert nicht einzelne Aspekte des Romans, sondern diskutiert eine allgemeine Tendenz der von ihm so genannten „neuen Pop-Literatur“, die nicht nur „Action, Spaß und Easy-Going“<sup>170</sup> beschreibe, sondern auch eine dem entgegengesetzte Tendenz beinhalte. Der Tod in *Faserland*, und Schwander meint damit den vermeintlichen Suizid des Protagonisten im Zürichsee, lasse sich als eine moralische Konsequenz des Romans lesen. Schwander kommentiert das Finale des Textes wie folgt: „Darin liegt eine versteckte Moral, auch wenn sie nur negativ bestimmt ist und keine Alternative bereithält [...]“<sup>171</sup>. In dieser Lesart wäre *Faserland* ein Plädoyer gegen das oberflächliche Leben, das seinen Höhepunkt in einem Bilanzselbstmord findet.

Ähnlich, jedoch wesentlich differenzierter, argumentiert Frank Degler, der *Faserland* und andere Pop-Romane mit einer Pathologie der Konsumgesellschaft in Verbindung bringt. Körperlichkeit – vor allem in ihren Manifestationen Krankheit und Tod – stünde in diesen Romanen für eine Unterbrechung in der Zirkulation der Zeichen und Waren im Spätkapitalismus. In popliterarischen Texten der 1990er gehe es „auf der Ebene ihrer sozialpsychologischen Diagnosen [...] um die zur Alltäglichkeit gewordene anormale Reaktion der Körper auf die[...] im Kapitalismus ins Unerträgliche gesteigerte Zirkula-

<sup>169</sup> Andrzej Kopacki: Christian Kracht, *Tristesse Royale* und die Möbiusschleife. In: *Convivium* 2008, S. 261–285, hier S. 268. Wiederabdruck in: Ders.: Christian Kracht, *Tristesse Royale* und die Möbiusschleife. In: Edward Bialek/Monika Wolting (Hrsg.): *Erzählen zwischen geschichtlicher Spurensuche und Zeitgenossenschaft. Aufsätze zur neueren deutschen Literatur*. Dresden: Neisse 2015, S. 239–265.

<sup>170</sup> Schwander: Tod in der neuen Pop-Literatur, S. 77.

<sup>171</sup> Ebd., S. 83.

tionsgeschwindigkeit der Zeichen.<sup>172</sup> Auch diese Lesart tendiert dazu, die Schlussszene als eine tödliche moralische Konsequenz der Erzählung zu qualifizieren. Für die vorliegende Fragestellung interessanter ist die Studie von Stefan Bronner, der für Krachts erste drei Romane feststellt: „Krachts Romansprache trägt den Tod in sich, ‚denkt‘ ihn in jeder Zeile mit als ein sie konstituierendes Faktum.“<sup>173</sup> Agamben folgend setzt er Tod und Sprache insofern synonym, als dass, wie es sich auch im vorhergehenden Kapitel andeutete, in der poststrukturalistischen Theorie beide als Möglichkeitsbedingungen des Subjekts fungieren.<sup>174</sup> Dazu zählt das Postulat, dass das Subjekt nur in der Sprache existiere, wie es beispielsweise Foucault in Bezug auf Roussel formuliert hat (vgl. Kap. 2.2). Jene Existenz habe, an eine Formulierung Heideggers anschließend, die unmögliche Möglichkeit des Todes als Bedingung. Bronner stellt *Faserland* in den Kontext einer literarischen Kritik postmoderner Konzepte von Subjektivität, die davon ausgeht, dass das Subjekt – ob literarisch oder nicht – grundsätzlich imaginiert ist.<sup>175</sup> Insofern deuten die Elemente, die auf ein Außerhalb der Sprache in Form eines in der Kracht-Sekundärliteratur viel diskutierten ‚leeren Zentrums‘ verweisen, auf den Tod.<sup>176</sup> Dieser werde nicht fassbar, sondern könne nur in Form einer Annäherung an die Leere erfahren werden:

So wird der Tod in *Faserland* im Sinne des literarischen Denkkonzepts einerseits von einem alles beendenden Einschnitt zu einem irrealen Ereignis, das immer schon präsent ist und so auf die Ewigkeit des Seins verweist, andererseits zum Zeugnis eines alternativen Denkens des Subjekts.<sup>177</sup>

Der Roman werde so zur Illustration einer Kritik kohärenter Narrative von Subjektivität. Innerhalb dieses kritischen Modells wird der Todesbezug der Romansprache zu einem globalen Moment von Sprache und Subjektivität.

<sup>172</sup> Degler: Krankheit, Tod und die letzten Dinge, S. 104. Vgl. auch ders.: *Sekrete Kommunikation*.

<sup>173</sup> Stefan Bronner: *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen: Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen Faserland, 1979 und Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Francke 2012, S. 17.

<sup>174</sup> Bronner bezieht sich in diesem Punkt hauptsächlich auf Giorgio Agamben: *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*. Übers. v. Andreas Hiepkko. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

<sup>175</sup> Die subjektkritische Lesart hat Vorläufer: vgl. u. a. Richard Langston: *Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose*. In: *German Quarterly* 79.1 (2006), S. 50–70.

<sup>176</sup> Vgl. als Ausgangspunkt der Diskussion um das leere Zentrum: Sven Glawion/Immanuel Nover: *Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘*. In: *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln: Böhlau 2009, S. 101–120.

<sup>177</sup> Bronner: *Vom taumelnden Ich*, S. 186.

Während dem Befund zuzustimmen ist, dass der Tod ein zentrales Motiv von *Faserland* bildet, gerät in dieser Lesart jedoch aus dem Blick, dass die spezifische Verflechtung des Todes in *Faserland* zunächst nicht nur auf die Subjekttheorie der Postmoderne verweist, sondern ihre Funktion in der Verknüpfung der verschiedenen Ebenen der Autoreflexion hat. Vor der Theorie des Subjekts steht eine Logik der Form, die zugleich eine Logik des Lebens ist. Insofern kann diese Lektüre an Bronner anschließen, kehrt aber zugleich dessen Herangehensweise um: Zu fragen ist nicht von der Theorie aus, sondern von der Literatur aus, das heißt der Form und ihren Prozessen.

Eine Besonderheit von *Faserland*, vor allem im Vergleich zu den anderen hier diskutierten Texten, ist es, dass, zumindest vordergründig, die Fiktion einer realistischen Erzählung erweckt wird. Bisher unbeachtet blieb jedoch, dass es sich nicht nur um einzelne Bruchstellen handelt, die den Erzähler und den Status der Erzählung betreffen, sondern dass die Figur der Metalepse viel grundlegender in den Roman eingeschrieben ist und auch Nebenfiguren, Prätext und vermeintlich realistische Elemente des Romans betrifft. So produziert der Roman Gegenwartseffekte nicht etwa wie Goetz auf der Ebene einzelner sprachlicher Sequenzen, durch die Wiederholung des Wortes „jetzt“ oder durch Ziffernfolgen (vgl. Kap. 3.2), sondern auf der Ebene des Erzählens, das im Präsens stattfindet. Armen Avanesian und Anke Hennig haben in verschiedenen Veröffentlichungen einige Aspekte dieser besonderen Form angesprochen, die hier kurz rekapituliert werden sollen.<sup>178</sup> Sie attestieren dem Präsensroman eine mehr als 100 Jahre dauernde Geschichte vom neusachlichen über den Nouveau Roman, auf den Kracht durch das Beckett-Zitat anspielt, bis in die Gegenwart.<sup>179</sup> Die Stellung popliterarischer Präsenstexte innerhalb dieser Gattungsgeschichte ist nach Avanesian und Hennig eher marginal. Sie identifizieren beispielsweise in Goetz' *Rave* „die Position eines transhistorischen Avantgardismus, der die unendliche Teilbarkeit des Moments feiert“<sup>180</sup>, schließen also die angesprochenen Strategien aus ihrer Geschichte aus. Krachts Roman hingegen wird das Potential zugestanden, Teil dieser Geschichte zu sein, wenn auch nur in eingeschränkter Weise.<sup>181</sup>

Avanesian und Hennig rekonstruieren ihre Gattungstypologie aus dem Einsatz des Präsens als eigenständiges Erzähltempus. Diese durchgängige

<sup>178</sup> Insbesondere in Armen Avanesian/Anke Hennig: *Präsens. Poetik eines Tempus*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2012 und Dies. (Hrsg.): *Der Präsensroman*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013.

<sup>179</sup> Dies.: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *Der Präsensroman*. Berlin: De Gruyter 2013, S. 1–24, hier S. 1.

<sup>180</sup> Ebd., S. 2.

<sup>181</sup> Vgl. Ebd., S. 8. Auch dies.: *Präsens*, S. 80, FN 133.

Anwendung des Präsens unterscheiden sie vom historischen Präsens des 19. Jahrhunderts, das nur intermittierend in einzelnen Passagen einer Erzählung im Präteritum auftritt. Dadurch entstehe eine grundsätzliche Verschiebung im Vergleich zum historischen Präsens, schließlich sei eine der Begründungen für Präteritum-Erzählungen die „Gleichzeitigkeitsaporie“<sup>182</sup> präsentischen Erzählens: Da Erleben und Erzählen nicht gleichzeitig stattfinden könnten, müsse im Präteritum erzählt werden. Präsensromane überwinden diese Gleichzeitigkeitsaporie und erzeugten damit eine spezifische Verschiebung im Erzählen. Die Trennung zwischen der Ebene des Erzählens und der Ebene der erzählten Geschichte sei im Präsensroman aufgehoben. Die entscheidende Folge dieses Bezugs sei die Fiktionalisierung des Erzählakts selbst – Erzählen und Erzähltes ließen sich nicht mehr trennen.

*Faserland* ist nicht ganz eindeutig in das Schema einzuordnen, das Avanesian und Henning vorschlagen. Zum einen bedient der Roman sich dessen, was sie das „synchrone Präsens“ nennen. Es strebt insbesondere im Kontext der Medienkonkurrenz nach Gegenwarts- und Gleichzeitigkeitseffekten. Die Performativität des Erzählens, die sich durch die synchrone Konstitution des Erzählakts und des Erzählten zeigt, hat in *Faserland* zunächst diese Funktion. Durch diese Konfiguration des Erzählens wird darüber hinaus eine Differenz zum realistischen Roman, der zur Erzählung im Präteritum tendiert, eingeführt. Im Gegensatz zu diesem wird der Gegenwartseffekt des Präsenserzählens erst als solcher möglich. Zum anderen zeigt sich in *Faserland* auch das, was Avanesian und Hennig das „asynchrone Präsens“ nennen:

Anstatt die Gegenwart mit einer immer größeren Zahl sinnlicher Appelle zu verdichten, fächert das asynchrone Präsens die Gegenwart auf, differenziert den gegenwärtigen Moment in sich selbst und öffnet damit die Gegenwart hin zur anderen Zeit der Vergangenheit.<sup>183</sup>

Nicht mehr die Medienkonkurrenz und nicht mehr Unmittelbarkeit sind das Ziel des asynchronen Präsens, sondern die Ausstellung von Ungleichzeitigkeiten. Diese Ungleichzeitigkeiten zeigen sich in *Faserland* in den Bezügen zu Manns und Horx' Texten. Das Verfahren des Pastiche eröffnet in Bezug auf die Vergangenheit der Literaturgeschichte einen Raum, in dem sowohl die Gegenwart des Erzählers als auch die Vergangenheiten von *Der Tod in Venedig* und *Die wilden Achtziger* existieren können. Der Roman nimmt in der

<sup>182</sup> Vgl. Avanesian/Hennig: *Präsens*, S. 53–62. Vgl. auch Dorrit Cohn: „Ich döse und ich wache“. Die Normabweichung gleichzeitigen Erzählens. In: Armen Avanesian/Anke Hennig (Hrsg.): *Der Präsensroman*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 125–138.

<sup>183</sup> Avanesian/Hennig: Einleitung, S. 22.

Geschichte des Präsensromans also eine Zwischenstellung ein. Der Raum, den das synchrone Präsens eröffnet, wird durch eine Allegorie autoreflexiv gefasst, die die Stimme des Erzählers als lebendige gegenüber dem Prozess ihrer Formung hervortreten lässt. Es ist das Motiv des Wassers, das an den Rändern der Erzählung hervortritt.

*Faserland* ist von Wasser umgeben. Die erzählte Welt wird durch die Nordsee am Beginn und den Zürichsee am Ende definiert. Zwischen diesen beiden Gewässern bewegt sich der Protagonist auf dem Landweg von Stadt zu Stadt. Die Antithese von Land/Wasser steht für das Verhältnis von Erzählen und Form. Sobald der Protagonist ins Wasser eintaucht, überschreitet er die Grenzen der von ihm erzählten Welt. In diesem Sinn schließt die Allegorie an die von Biendarra und Kopacki angedeuteten Bruchstellen der Erzählung an. So kommt dem Wasser in diesem dichotomen Verhältnis die Rolle zu, sein Gegenteil zu ermöglichen: Die Landmasse ist innerhalb der Diegese definiert, weil sie durch das umgebende Wasser begrenzt ist. Auf einer metaphorischen Ebene wiederum ist Wasser das die Erzählung ermöglichende Element. Das Wasser ist in *Faserland* mit dem Tod assoziiert und tritt in dem Moment auf, wenn der Körper einer Figur und das Wasser als Figuration der Form der Erzählung aufeinandertreffen.

Dass die Differenz zwischen Land und Wasser für *Faserland* eine zentrale Rolle spielt, deutet schon der Titel an. Dieser markiert in einem Akt der Setzung den Ort der Erzählung, indem er den Signifikanten „Land“ hervorhebt, dessen Gegenbegriff das das Land umgebende Wasser bildet. Entsprechend beginnt *Faserland* mit einer Grenzziehung. Das Deutschland des Romans wird von einer Fischbude vom Rest der Welt, von dem, was hinter dem Meer ist, abgetrennt: „Am obersten Zipfel von Sylt steht sie, direkt am Meer, und man denkt, da käme jetzt eine Grenze, aber in Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude“ (F 15). Mit dieser Pointe – Fischbude statt Grenze – setzt nicht nur der Roman und seine pejorative Darstellung Deutschlands ein, sondern auch die den Text durchziehende Motivkette des Wassers.

Die Grenze konstituiert Deutschland genauso wie den Beginn des Erzählens. Diese Doppelfunktion setzt sich durch den gesamten Roman hindurch fort. In der Fischbude treffen zentrale Diskurse des Romans aufeinander: Zum einen der über Deutschland, zum anderen – vermittelt durch den Alkoholismus des Protagonisten – der über die Identitätssuche, und zuletzt der autoreflexive Diskurs, indem die formale Grenzziehung, die der Beginn eines Romans ist, durch die Thematisierung der Grenze verdoppelt wird. Wasser eignet sich als Metapher deshalb, weil es selbst keine Form hat, sondern durch

seine Formlosigkeit Formen hervorhebt und das Element so für das Negativ der Erzählung stehen kann.

Ein weiteres Beispiel für diese Funktion ist eine Szene im Hotel „Frankfurter Hof“. Nachdem der Protagonist sich und seine Kleidung mit Erbrochenem verunreinigt hat, nimmt er eine heiße Dusche, um sich gleich darauf noch eine Badewanne einzulassen. In dieser schläft er ein. Nach einer Leerzeile setzt die Erzählung wieder ein: „Irgendwann wache ich wieder auf. Das Wasser in der Badewanne ist kalt“ (F 80). Als er sein Hotelzimmer wieder betritt ist es aufgeräumt und gesäubert. Diese äußere Reinigung scheint parallel zu einer inneren Reinigung abgelaufen zu sein – er berichtet, dass sein Alkoholkonsum auch dieses Mal keine körperlichen Folgen für ihn gehabt habe. Indem der Text auf den berühmten Strich aus Arthur Schnitzlers *Lieutenant Gustl* (1900) anspielt, tritt die Inszenierung des Wassers als Grenze des Textes wieder auf. Die Leerzeile, die den Schlaf des Protagonisten markiert, steht auch für dessen Untergehen im Wasser. Das Wasser-Motiv markiert das Geformt-Werden im Prozess des Erzählens. Das Leben stößt auf den selbstzerstörerischen Impuls, der ihm in seiner Formwerdung innewohnt.

Auch in einer Erinnerungssequenz, in der sich der Erzähler an einem Strand mit dem sprechenden Namen „Super Paradise Beach“ (F 142) befindet, spielt Wasser eine maßgebliche Rolle. Die Situation am „Super Paradise Beach“ führt zu einem starken Unwohlsein beim Erzähler: Panik vor dem Begehren der dort sich sonnenden Männer, Kopfschmerzen von der Hitze auf der Insel und seine nicht geringe Trunkenheit mischen sich – bis es plötzlich zu einem erlösenden Moment kommt: „Mitten an diesem gräßlichen Ort, mit bleicher Haut, umringt von ungefähr einer Milliarde nackter brauner Männer, sehe ich, ganz weit draußen, im heller werdenden Blau des Meeres einen Dampfer vorbeifahren“ (F 144). Für kurze Zeit enthebt das „hinten, wo der Horizont fast schon weiß ist“ (F 144), vorbeifahrende Schiff den Erzähler seiner Sorgen: „Meine Kopfschmerzen gehen weg, die Panik wegen den Schwulen geht weg, alles geht wieder in Ordnung. Es ist fast so, als ob ich keine Angst mehr haben müßte im Leben“ (F 144 f.). Nimmt man die bisherige motivische Konfiguration des Wassers als Anhaltspunkt, muss man gar nicht so weit gehen, im Weiß des Horizonts das Weiß der Seite wiederzuerkennen, obwohl diese Assoziation nahe läge. Der Erzähler taucht in dieser Szene nicht ganz ins Wasser ein, sondern verharrt „halb im Wasser, halb auf dem Sand“ (F 143). Dieses Verharren ist über die Angst, als Objekt des homosexuellen Begehrens zu erscheinen, innerhalb der Erzählung motiviert. Gleichzeitig reiht sich dieser Stillstand in die Bedeutung des Wassers als Element der Grenze ein. Eintauchen ins Wasser ist mit dem Aussetzen der Erzählung gleichge-

setzt: Das gilt hier genauso wie in der Badewannen-Szene oder am Schluss des Romans. Den Moment der Einheit und Ruhe, den der Erzähler aus der Beobachtung des Dampfers zieht, lässt sich dann als Selbsterkenntnis des Erzählers in doppelter Weise lesen: Einerseits als ein vermeintliches Finden von Identität, deren Suche die Erzählung des Romans antreibt, andererseits als Erkenntnis seiner Position am Rande der Erzählung. Diese Erkenntnis kann seinen Ort nur an der Schwelle zum tödlichen Element Wasser haben, halb im Sand, halb im Wasser. Ein Schritt weiter bedeutete den Tod, der Schritt zurück setzt die Erzählung wieder in Gang. Diese Szenen schaffen ein intradiegetisches Bewusstsein dafür, dass das Leben des Erzählers ein Leben im Tod ist. Immer wieder begegnen ihm Anzeichen der hantologischen Logik seines Lebens.

Dass das Eintauchen ins Wasser mit dem Tod besetzt ist, ergibt sich aus mehreren Romanszenen. Bedrohlich erscheint das Wasser schon in der Legende von der Stadt Rungholt. Die Legende ist nach dem Beginn des Romans die zweite Stelle, an der Wasser eine signifikante Rolle einnimmt. Rungholt ist angeblich im 18. Jahrhundert in Folge einer Sturmflut im Meer versunken. Der Protagonist schildert die Begebenheit als Schauergeschichte, die den Kindern auf Sylt erzählt worden sei. Signifikant an dieser Stelle ist vor allem das, was mit den Rungholtern passierte: „Jedenfalls sind alle Einwohner damals ertrunken, und das Geheimnis dabei war, daß man, wenn man bei Westwind genau hinhörte, die Kirchturmglöcken von Rungholt hören konnte, wie sie unter dem Meer den Christen zum Gebet läuteten“ (F 21). Schon bei seiner zweiten Erwähnung ist das Element ‚Wasser‘ mit dem Tod durch Ertrinken verknüpft. Diese Verknüpfung wird später wieder aufgerufen, als Rollo tot im Bodensee aufgefunden wird. Der Protagonist erfährt davon in Zürich aus der Zeitung: „Und dann lese ich den Artikel über den Millionärssohn, der während einer Party am Bodensee ertrunken ist“ (F 158). Rollo ertrinkt während oder nach einem Fest, das er anlässlich seines Geburtstags veranstaltet hat. Der Erzähler hat die Veranstaltung zu diesem Zeitpunkt schon verlassen. Der Tod ist in dieser Szene zum einen mit dem Element des Wassers verknüpft und zum anderen – über das Element des Wassers – mit dem Text als Bedingung des Erzählens, das durch die Zeitung als vermittelndes Medium markiert ist.

Weitere Stellen, an denen das Verhältnis von Wasser und Erzählung auf einer Meta-Ebene reflektiert wird, sind die quasi-idyllischen Sequenzen mit Isabella Rossellini. Diese Idyllen spiegeln in ihrer Nähe zum Wasser die Anlage des gesamten Romans, dessen Anfang und Ende um dieses Element konstruiert sind, das als Signal der Autoreflexion funktioniert. Auch auf der me-

tadiegetischen Ebene wiederholt sich die metaleptische Funktion des Wassers. Es bildet die Ebene, auf der der Protagonist seine Phantasien entwickelt. Erst erträumt er sich und die Schauspielerin „auf den Äußeren Hebriden oder auf den Kerguelen, jedenfalls auf so einer Insel, wo es ständig windet und stürmt“ (F 61), dann beschreibt er sie beide „in einer kleinen Holzhütte, am Rande eines kalten Bergsees, der unterirdisch mit Schneewasser gespeist wird“ (F 160). Die idyllischen Orte sind umgeben von Wasser, es fließt um die Insel wie unter der Holzhütte. Auf metadiegetischer Ebene erscheint die Land/Wasser-Differenz, die für den ganzen Roman die Prozessualität der Formwerdung markiert, erneut. Zugleich markiert das Auftreten des Wasser-Motivs in diesen Szenen ein verdrängtes Wissen des Protagonisten über die Bedingungen seines Lebens.

Der zuvor angesprochene Tod von Rollo bildet den Auftakt zu einer Verdichtung von Todesmotiven im finalen Teil des Romans. Der Protagonist macht sich auf den Weg zu einer Kirche, die er aber verschlossen vorfindet. Kurz darauf folgt die Fahrt zum Ort der Toten, dem Friedhof: „Es wird jetzt ernsthaft Abend. Die Luft wird von Minute zu Minute kühler“ (F 164) heißt es, auf dem Friedhof ist eine „alte Frau auf Krücken“, sie „geht zwischen den Gräberreihen hin und her, und bleibt dann vor einem Grab stehen“ (F 164), auf seiner Suche nach dem Grab Thomas Manns verlöschen die Streichhölzer stetig, bis keines mehr übrig ist. Kurz darauf ist die Frau nicht mehr auffindbar, was sie zu einer phantomhaften Erscheinung macht (vgl. F 164). Durch diese Motive, aber vor allem durch Rollos Tod, wird die Lesart des Endes als Selbstmord so plausibel: Der Tod durch Ertrinken muss dem Erzähler im letzten Abschnitt des Romans sehr gegenwärtig sein.

Zu erwähnen ist, dass der erste und der letzte Absatz in fast spiegelbildlicher Entsprechung um die Episoden der Erzählung von Nord nach Süd angeordnet sind. Der Roman beginnt mit dem Satz: „Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke“ (F 15). „Also“, das erste Wort dieses Satzes, verweist auf die schließende Bewegung des Textes, indem es in den letzten beiden Worten wieder aufgenommen wird: „Schon bald“ (F 166) – „al - so“ wird zu „s(ch)o(n) - (b)al(d)“. Auch das zweite Wort des Romans, „es“, findet sich am Ende des Romans wieder. Der Bootsfahrer „überlegt eine Weile und dann sagt er ja, er würde es schon machen“ (F 166; Hervorhebung EK), wobei hier im Gegensatz zum Beginn der Bezug des Pronomens durch den Kontext definiert ist. Sogar das „stehe“ und „trinke“ (F 15) findet in der Kombination aus „steige“ und „setze“ (F 166) im letzten Absatz Wiederhall. Diese schließende Bewegung wird nicht zuletzt durch das Wasser des Zürichsees ausgelöst.

Schon Lothar Bluhm hat aus ganz anderen Gründen darauf hingewiesen, dass es in der Forschung plausible gegenläufige Ansichten zum Ende des Romans gebe, als sie von den eingangs erwähnten Forschungspositionen vorgebracht werden.<sup>184</sup> Mit Blick auf die Formallegorie des Wassers lässt sich Bluhms Feststellung, dass das Romanende ambivalent sei, noch einmal reformulieren. Es deutet nicht nur auf eine intertextuelle und motivische Überdeterminierung, die die Möglichkeit einer Deutung durchkreuzt. Das Ende inszeniert ein Leben im Tod und rekapituliert damit zugleich die hantologische Logik des Romans. Es ist der Ort, an dem die Figur verschwinden muss, ob lebend oder tot – hier ist die Erzählung zu Ende, weil der Text zu Ende ist und der Text ist zu Ende, weil die Erzählung zu Ende ist. Insofern lässt sich das Ende als metaphorische Reflexion und Inszenierung der Form der Erzählung lesen, die eben im Wasser gefasst ist. Die bevorstehende Bootsfahrt kommt einer asymptotischen Annäherung des Erzählers an eine Schließung der Form nahe. Die Erzählung kann am Nullpunkt wieder von vorne beginnen, neu im Präsens erzählt werden und sich von der Oberfläche des Todes absetzen. Die Möglichkeit, die in der Ambivalenz des Romanausgangs liegt, ist die, dass die Lebendigkeit der Erzählung wieder von vorne inszeniert werden kann. Die Erzählung inszeniert sich als eine, die bis zum letzten Moment ihre Prozessualität gegen die Schließung durch Form ausspielt und final in der Unentschiedenheit dieser beiden Kräfte verbleibt. Der Protagonist steht als lebender Toter für diese Kräfteverhältnisse.

Jene Offenheit des Erzählens ist der Offenheit des Textes äquivalent, die in Hinblick auf den Raum, den die Asynchronizität des Präsenzerzählens eröffnet, zum Vorschein kommt. *Faserland* ist eine Überschreibung einer Vielzahl von Texten der westlichen, vor allem der nordamerikanischen und deutschsprachigen Literatur. Die Zeitschrift *Bunte* bemerkte den Pastichecharakter des Romans und gab ihrer Rezension den Titel „Goethilein“, was auf einen prominenten Stichwortgeber hindeutet.<sup>185</sup> An unvermuteter Stelle findet sich also ein Hinweis auf den intertextuellen Raum, auf den der Roman Bezug

<sup>184</sup> Vgl. Lothar Bluhm: Zwischen Auslöschung und Salvierung. Intertextuelle Ambivalenzen im Romanausgang von Christian Krachts *Faserland*. In: Lothar Bluhm/Achim Hölter (Hrsg.): *Produktive Rezeption. Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2010, S. 91–104. Gegenläufig zum Beispiel Johannes Birgfeld: Christian Kracht als Modellfall einer Reiseliteratur des globalisierten Zeitalters oder Vorschlag zu einer Neubewertung des angeblichen Dandys und Popliteraten Kracht. In: Jean Marie Valentin (Hrsg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses, Paris 2005*. Bern u. a.: Peter Lang 2007, S. 405–411. Was weiterhin niemanden daran hindert, von einem „romantische[n] Tod im Bergsee“ (Immanuel Nover: *Referenzbegehren: Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht*. Wien: Böhlau 2012, S. 179) auszugehen.

<sup>185</sup> Christian Kracht. Goethilein. In: *Bunte*, Feb. 1995, S. 12.

nimmt. Tatsächlich sind mehrere Referenzen auf Texte Goethes zu finden, vom motivischen Auftauchen des schwarzen Hundes (vgl. F 16 f., 164 f.), den man mit dem schwarzen Pudel aus den Szenen „Vor dem Tor“ und „Studierzimmer“ aus *Faust I* (1808) in Verbindung bringen kann, über die Ähnlichkeiten zu *Die Leiden des jungen Werther* (1774) bis zum Ende, das als Anspielung auf gleich zwei Gedichte von Goethe gelesen wurde, „Auf dem See“ (1789) und „Wandrer's Nachtlied (Ein Gleiches)“ (1780).<sup>186</sup> Als weitere Referenztexte des Romans wurden an anderer Stelle Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991), Robert Harris' *Fatherland* (1992) und Irvine Welshs *Trainspotting* (1993) genannt. Verbindungen wurden auch zum Ton und zu Texten von Ernest Hemingway, Truman Capote und Thomas Mann – insbesondere zum *Tod in Venedig* – gezogen.<sup>187</sup>

Mann und Horx bilden innerhalb dieses intertextuellen Geflechts Ausnahmen. Zum einen weil sich besonders deutliche Bezüge zu ihren Texten finden lassen, zum anderen treten beide auch als Figuren im Text auf. In den Auftritten ihrer Autoren wird eine wesentliche Eigenschaft von Zitaten problematisiert: Wie das Gespenst unterlaufen sie jegliche ontologische Festlegung. Welchem Text gehören sie an? Dem, der sie zitiert oder dem, aus dem sie zitiert werden? Was bedeutet es, nur einen Stil oder eine Stimmung zu zitieren, so wie es Kracht am Ende von *Faserland* macht? Wo beginnt das Zitat, wo hört es auf? Die Unentscheidbarkeit dieser Fragen gehört zum Wesen des Zitats. „Der Spuk der Zitate“ heißt folglich ein Aufsatz von Julian Wolfreys,

<sup>186</sup> Vgl. Bluhm: *Ambivalenzen*, S. 96. Bei Bluhm findet sich auch eine kommentierte Auflistung weiterer Verweise. Einen Überblick über die in *Faserland* vermuteten und nachgewiesenen Bezüge geben entsprechende Einträge im Register der Kracht-Bibliografie: Matthias N. Lorenz (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*. Bielefeld: Aisthesis 2014.

<sup>187</sup> Vgl. Nover: *Referenzbegehren* (Ellis); Oliver Jahraus: *Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13–23, hier S. 16 (Harris); Andreas Schumann: „das ist schon ziemlich charmant“. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 150–164, hier S. 154; (Welsh)Lutz Hagedstedt: *Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 131–149, hier S. 141 (Hemingway) und Sebastian Domsch: *Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral*. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 165–178, hier S. 168 f. (Capote). Auf den Bezug zu Manns Novelle verweist unter anderem Fabian Lettow: *Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein*. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001, S. 292.

in dem er sich der Praxis des Zitierens im Allgemeinen und in Derridas Texten im Speziellen widmet.<sup>188</sup> Dort entwickelt er ein Vokabular des Gespenstischen und Geisterhaften, um Zitatverhältnisse zu beschreiben. Horx und Mann nehmen als Figuren in *Faserland* diesen gespenstischen Charakter des Zitats auf und inszenieren ihn innerhalb der Erzählung.

Krachts Texte beziehen sich des öfteren auf die Romane und Erzählungen von Thomas Mann, *Faserland* ist also kein Einzelfall. Gemeinsam mit Eckhart Nickel hat Kracht ihm eine Anekdote in ihrem fiktionalen Reiseratgeber *Ferien für immer* (1999) gewidmet. Sie treffen den Lübecker Autor, der sich in eine Robbe verwandelt hat, in einem Biergarten.<sup>189</sup> Die Mann-Verehrung der beiden Autoren ist auch zentrales Element einer pseudo-autobiographischen Skizze über ihre Freundschaft, die sich aus einer gemeinsamen Vorliebe für Manns *Zauberberg* (1924) entwickelt habe.<sup>190</sup> Diese gelegentlich gebrochene Apologie zeigt sich auch in *Faserland*. Vor allem im Schlussteil des Romans bezieht sich der Erzähler explizit auf Mann und seine Texte.

Die Suche nach Thomas Manns Grab bildet, wie schon erwähnt, den Auftakt des letzten Abschnitts des Romans (F 162–166). Das Scheitern der Suche schließt motivisch an die ziellose Reise des Protagonisten an und ist ein Element der kulturpessimistischen Deutschlandkritik des Erzählers. Sie setzt sich an dieser Stelle insofern fort, als dass er beschreibt, wie ein Hund auf ein Grab defäkiert, das vermeintlich dasjenige Thomas Manns ist. Die Wertung von Mann und seinen Texten ist im Roman, im Gegensatz zu Jahraus' These vom durchgestrichenen Zitat, jedoch tendenziell positiv.<sup>191</sup> Der Protagonist hebt Manns Texte gegenüber denen von Hermann Hesse, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt hervor (vgl. F 162).

Blum deutet bereits an, inwiefern diese Passagen des Romans als Bezugnahmen auf Manns *Tod in Venedig* gelesen werden könnten: „Wie Gustav von Aschenbach [...] [wird] Krachts Erzählfigur auf seinen letzten Reisestationen durch literarische Todesfigurationen geleitet, die ikonographisch und motivisch einen Übergang ins Jenseits signalisieren [...].“<sup>192</sup> Die Liste der

<sup>188</sup> Vgl. Julian Wolfreys: Der Spuk der Zitate. „...eine Serie von Kontiguitäten...“ In: *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 163–175.

<sup>189</sup> Vgl. Christian Kracht/Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*. München: dtv 2001, S. 127.

<sup>190</sup> Vgl. Eckhart Nickel: Travels with my aunt. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 61–75, hier S. 64.

<sup>191</sup> Vgl. Jahraus: *Ästhetischer Fundamentalismus*, S. 18.

<sup>192</sup> Blum: *Ambivalenzen*, S. 95.

Bezüge lässt sich noch erweitern: Schließlich ähneln sich die Protagonisten in ihrer von rauschhaften Zuständen beförderten Fluchtbewegung. Beispiele für die Todesfigurationen sind vor allem die bereits erwähnten Stellen aus dem letzten Teil des Romans: „Es wird jetzt ernsthaft Abend. Die Luft wird von Minute zu Minute kühler“, heißt es, auf dem Friedhof befindet sich eine „alte Frau auf Krücken“, sie „geht zwischen den Gräberreihen hin und her, und bleibt dann vor einem Grab stehen“ (F 164). Auf seiner Suche nach dem Grab Thomas Manns erlöschen die Streichhölzer des Protagonisten, eins nach dem anderen, bis keines mehr übrig ist und er im Dunkeln umherirrt.

Die Protagonisten beider Texte sind auf einer Flucht, die nicht von einer unmittelbaren Bedrohung, sondern von geistiger Erschöpfung motiviert ist und jeweils von Rauschzuständen begleitet wird: Im Fall der *Faserland*-Hauptfigur vom Alkoholrausch, der „Flüchtling“<sup>193</sup> Gustav Aschenbach dagegen erfährt „das Glück eines späten und tiefen Rauschs“<sup>194</sup> der Liebe. Daran lässt sich eine weitere Gemeinsamkeit anschließen: Parallelen zwischen Krachts Roman und Manns Novelle ergeben sich auch in Bezug auf die Problematisierung homoerotischen Begehrens. In *Faserland* ist die Thematisierung dieses Begehrens weniger eindeutig, aber es sei gerade an die Episode mit Eugen (vgl. F 101–110) und die stets scheiternden Annäherungsversuche des Protagonisten an weibliche Nebenfiguren erinnert, die als Hinweis auf eine mögliche Homosexualität gelesen wurden.<sup>195</sup>

Dazu teilen die beiden Texte neben dem Tod ein weiteres Motiv. In *Tod in Venedig* spielt Wasser schon ortsbedingt eine zentrale Rolle. Über Aschenbach heißt es: „Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vieltgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheuren sich zu bergen begehrt [...]“<sup>196</sup> Das Meer ist in der Novelle – befördert von ihrem Setting im von Wasser geprägten Venedig – Reflexionsraum für die Figur des Künstlers. Auch in *Faserland* ist es von Sylt über Mykonos bis zum Bodensee und schließlich zum Zürichsee ein zentrales Motiv, das, wie gezeigt, als Reflexionsraum des Erzählers und des Erzählens gelesen werden kann.

<sup>193</sup> Thomas Mann: Der Tod in Venedig [1912]. In: *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 42012, S. 174–254, hier S. 214.

<sup>194</sup> Ebd., S. 232.

<sup>195</sup> Die Diskrepanz in der Bewertung dieses Aspektes zeigen die Aufsätze David Clarke: Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 41.1 (2005), S. 36–54 und Louise Forssell: „Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen [...]“ Christian Krachts *Faserland*. In: *Studia Neophilologica* 83.1 (2011), S. 104–120.

<sup>196</sup> Mann: Der Tod in Venedig [1912], S. 204.

Das Motiv des Wassers steht schließlich zu dem Motiv der Überfahrt in Verbindung, das Bezug auf die griechische Mythologie nimmt. Aschenbach trifft schon bei der Anreise – in Gestalt eines widerspenstigen Gondoliere – auf Charon, der Protagonist von *Faserland* erst ganz am Ende des Romans.<sup>197</sup> Bluhm sieht gleich in zwei Figuren Bezüge zum Fährmann: Im Taxifahrer, der den Erzähler zum Friedhof in Zürich bringt, und im Bootsführer aus der letzten Szene des Romans.<sup>198</sup> In *Faserland* findet sich Charon also am Höhepunkt der Fluchtbewegung, die in verwandter Weise auch Aschenbach vollzieht.

*Faserland* lehnt sich gerade in seinen finalen Passagen, aber auch in mehreren Motiven, die sich im ganzen Roman zeigen, eng an Manns Novelle an. Zu denken ist vor allem an die Topoi der Flucht und des Rausches. Gemeinsam ist den Texten auch das Motiv des Wassers, das nicht nur in der Charon-Anspielung aufgerufen wird. Im Gegensatz zu den Bezügen auf Texte wie Welshs *Trainspotting* werden die Rezipient\*innen für die Bezüge auf Manns Texte durch Nennung seines Namens sensibilisiert. Nicht nur im Titel, sondern auch am Ende der Novelle findet sich zudem der Tod. Das Leben des Helden geht mit der Erzählung zugrunde. Mann, „strukturell deutlich in der Tradition des Realismus“<sup>199</sup>, kann damit auch als Beispiel dafür stehen, wovon sich *Faserland* abgrenzt. Auf Distanz gehalten wird eine Literatur, die auf einer fundamentalen Verdrängung der spezifischen Relation von Text und Darstellung basiert. Wenn es „der automatisierte Übergang von der Text- zur Darstellungsebene [ist], der den Realismus als Verfahren definiert“<sup>200</sup>, setzt *Faserland* genau an dieser Stelle an. Zwar wird das Verhältnis nicht explizit angesprochen, doch an Stellen wie dem ersten Satz oder eben im Bezug auf Manns Novelle doch so offensichtlich, dass seine Störung kaum ignorierbar bleibt.

Diese Verbindung aus Überschreibung und expliziter Thematisierung des intertextuellen Bezugs findet sich in einer ähnlichen Konstellation auch in Bezug auf Matthias Horx' *Die wilden Achtziger*. Horx nennt sich selbst „Trend- und Zukunftsforscher“ und ist hauptsächlich als Publizist und Vortragsredner tätig.<sup>201</sup> Unter seinen Publikationen finden sich Schriften wie *Zu-*

<sup>197</sup> Vgl. ebd., S. 193–196 und F 166.

<sup>198</sup> Vgl. Bluhm: *Ambivalenzen*, S. 95.

<sup>199</sup> Moritz Baßler: *Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt 2015, S. 148.

<sup>200</sup> Ebd., S. 404.

<sup>201</sup> Vgl. die Informationen auf der Website Matthias Horx. *Trend- und Zukunftsforscher*. 2020. URL: <http://www.horx.com> (besucht am 06. 04. 2020).

*kunft wagen* (2013) oder *Das Megatrend-Prinzip* (2011).<sup>202</sup> Er hat eine konkrete Verbindung zu Christian Kracht: Beide arbeiteten in den 1980er Jahren in der Redaktion der Zeitschrift *Tempo*.<sup>203</sup> Gegen Ende dieser Zeit schreibt Horx die ersten seiner Trendforschungsbücher, die sogenannte „Zeitgeist-Trilogie“. Diese besteht aus *Das Ende der Alternativen* (1985), *Die wilden Achtziger* (1987) und *Aufstand im Schlaraffenland* (1989).<sup>204</sup> Vor allem die ersten beiden Bücher waren erfolgreich und wurden mehrmals aufgelegt. Alle diese Texte mischen autofiktionale und journalistische Schreibweisen wie die der Reportage. Für *Die wilden Achtziger* lassen sich weitreichende Bezüge zu *Faserland* nachweisen, die Struktur, Verfahren und Themen des Romans betreffen.

Horx formuliert das Ziel seiner Reise in der Einleitung von *Die wilden Achtziger* – streng genommen dem Untertitel des Buches, „Eine Zeitgeistreise durch die Bundesrepublik“, widersprechend – so: „Ich werde nicht den Zeitgeist suchen, sondern eher sein Gegenteil: Die Normalität“ (WA 15).<sup>205</sup> Auf seiner Reise durch die 1980er Jahre trifft er auf „Geniale Versager“, „Profis und Dilettanten“ und „[d]ie Aristokraten der Liebe“, setzt sich mit der „Nörgel-Gesellschaft“, der Frage „Kinder oder keine“ und der „Unmöglichkeit der Wende“ – Helmut Kohls geistig-moralischer Wende von 1982 wohlgermerkt – auseinander, versucht also ein Panorama der bundesrepublikanischen Gesellschaft zu beschreiben.<sup>206</sup> Die Motivation von Horx’ Buch ist es, einen Eindruck davon zu vermitteln, wie die Gegenwart in der westdeutschen Bundesrepublik Deutschland ge- und erlebt wird, immer vor der Folie von Horx’ Selbsteinordnung als Teil einer Generation „nach 1968“.

Die textuelle Verflechtung mit *Faserland* beginnt mit dem Reiseweg, den sowohl Horx als auch der Erzähler des Romans – stets seine Kontingenz betonend – wählen. Wie der Erzähler von *Faserland* ist der Erzähler in *Die wilden Achtziger* von Norden nach Süden unterwegs. Sogar der Ausgangspunkt ist

<sup>202</sup> Vgl. Matthias Horx: *Zukunft wagen. Über den klugen Umgang mit dem Unvorhersehbaren*. Frankfurt am Main: DVA 2013; Ders.: *Das Megatrend-Prinzip. Wie die Welt von morgen entsteht*. Frankfurt am Main: DVA 2011.

<sup>203</sup> Vgl. Pörksen: *Tempojahre*, S. 307–311.

<sup>204</sup> Vgl. Matthias Horx: *Das Ende der Alternativen oder Die verlorene Unschuld der Radikalität. Ein Rechenschaftsbericht*. München: Hanser 1985; Ders.: *Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeistreise durch die Bundesrepublik*. München: Hanser 1987 und Ders.: *Aufstand im Schlaraffenland. Selbsterkenntnisse einer rebellischen Generation*. München: Hanser 1989. Für den Hinweis auf mögliche Parallelen dieser beiden Texte danke ich Eckhard Schumacher.

<sup>205</sup> *Die wilden Achtziger* wird im Folgenden unter der Sigle WA nach folgender Ausgabe zitiert: Ders.: *Die wilden Achtziger*.

<sup>206</sup> Die zitierten Personenkategorien und Themenfelder sind den Überschriften der einzelnen Kapitel von *Die wilden Achtziger* entnommen.

jeweils Sylt (vgl. F 15, WA 14). Da der Gegenstand von Horx' Untersuchung die BRD ist, wird der Osten Deutschlands als Reiseziel gar nicht erst in Betracht gezogen – eine weitere Parallele zu *Faserland*: Auch in Krachts Debüt bewegt sich der Erzähler nur von westdeutscher Stadt zu westdeutscher Stadt, Ostdeutschland taucht nur andeutungsweise in einer pauschalisierenden Formulierung über „die großen ungewaschenen Massen aus dem Osten“ (F 112) und in Bezug auf die „Zonen-Eltern“ (F 77) der vom Erzähler verachteten Figur Varna auf. Auch wenn die konkreten Routen wesentlich voneinander abweichen und Horx aus naheliegenden Gründen nicht in die Schweiz reist, so ist doch erkennbar, dass die groben topographischen Merkmale Deutschlands in *Faserland* denen des Deutschlands in Horx' Reisebericht gleichen, wobei die Tilgung Ostdeutschlands aus Krachts Roman unter deutlich anderen Vorzeichen steht als bei Horx.

Wie Kracht arbeitet auch Horx mit sprachlichen Miniaturporträts, durch die er seinen Reisebekanntschaften Gestalt gibt. Horx' Erzähler bezeichnet diese Gewohnheit als „*Menschenträumen*“ (WA 138). Er berichtet, dass er beispielsweise die Bewohner der vor dem Zugfenster vorbeiziehenden Häuser imaginiere und eine skizzenhafte Biographie für sie entwerfe. Damit deutet Horx nicht nur ein ähnlich ambivalentes Verhältnis von Fakt und Fiktion an, wie es für *Faserland* konstatiert wurde, er beschreibt auch ein Schreibverfahren, das man in Krachts Roman finden kann. David Clarke hat auf dieses Verfahren verwiesen, indem er bemerkt, dass die Beobachtung des Protagonisten größtenteils auf andere gerichtet sei und der Roman viele „miniature portraits of distinctive social types“ enthalte.<sup>207</sup> Beispiele wären die sarkastische Charakterisierung des Taxifahrers, dessen Unzufriedenheit mit seiner sozialen Stellung sich in Xenophobie äußert (vgl. F 41), oder des selbstgerechten Betriebsratsvorsitzenden (vgl. F 57), die als Typen des sozialen Lebens in Deutschland porträtiert werden. Der Protagonist von *Faserland* bietet in diesem Sinn ein Panorama der frühen 1990er Jahre, wie Horx eines für die 1980er präsentiert. Der Unterschied ist hierbei, dass Kracht dieses Panorama mit Fiktionalitätsmarkern versieht, diese Markierung aber immer wieder unterlaufen wird und so Authentizitätseffekte erzeugt, während Horx Faktualität behauptet, an den entscheidenden Stellen seines Textes aber fiktionale Techniken benutzt, um eine Prognose über die 1990er Jahre zu generieren.

Die weitreichendste Referenz auf *Die wilden Achtziger* ist mit der Figur des Protagonisten gegeben. Im vorletzten Kapitel seiner Zeitgeistanalyse löst Horx sich ganz von seinem diagnostischen Projekt und widmet sich der Pro-

<sup>207</sup> Clarke: *Dandyism and Homosexuality*, S. 42.

gnose. Im Intercity trifft er auf eine Person, die er, so die Überschrift des Kapitels, den „neue[n] Mann ohne Eigenschaften“ nennt. Er wird als Prototyp eines neuen Menschen der 1990er skizziert. Der Entwurf dieses neuen Menschen ist weniger in einem literaturhistorisch fundierten als in einem ganz wörtlichen Verständnis ein „Mann ohne Eigenschaften“, was ihn in der oft hervorgehobenen Eigenschaftslosigkeit mit dem Protagonisten von *Faserland* verbindet. Horx preist den „neuen Mann ohne Eigenschaften“ in einem „Loblied der Identitätslosigkeit“.<sup>208</sup>

„Der neue Mann ohne Eigenschaften“ gibt über seine berufliche Betätigung nicht mehr an, als dass er damit beschäftigt sei, Geld zu verdienen. Er mache „[n]ichts Bestimmtes“ (WA 136), habe aber „[s]o ziemlich alles“ (WA 138) gemacht – und meint damit, sämtliche Lebensmodelle der achtziger Jahre erprobt zu haben, von der Wohngemeinschaft in der Großstadt bis zum Landleben auf einem selbst renovierten Bauernhof. Der „neue Mann ohne Eigenschaften“ ist der Entwurf eines Menschen, der nach den achtziger Jahren kommt, deren Lebensmodelle er überwunden hat. Nach der Überwindung dieser Lebensmodelle zeigt sich in Horx’ Prognose ein Wohlstand ohne Ursprung, von dem auch der Protagonist von *Faserland* zu zehren scheint.

Die aktuelle Entwicklungsstufe des „neuen Mann[es] ohne Eigenschaften“, so wie er Horx’ Erzähler im Zug begegnet, hat bis in kleine Details Gemeinsamkeiten mit dem Erzähler von Krachts Roman, der dann gewissermaßen als Ureinwohner der 1990er erscheint: Was *Faserlands* Protagonist die Barbour-Jacke, ist dem „neuen Mann ohne Eigenschaften“ sein „Computer-Porsche“, beide legen großen Wert auf Geschmacksentscheidungen. Wie der nikotinversessene Erzähler des Romans von 1995 raucht er, wenn auch aus Gründen der Distinktion ein „kubanisches Zigarillo“ (WA 139) und keine Zigaretten. Und wie bei dem Erzähler von *Faserland* geht der Wille zur Distinktion so weit, dass er, um die Tragweite seiner eigenen Differenz zu anderen zu beschreiben, Vergleiche mit dem Nationalsozialismus zieht, in diesem Fall in Bezug auf Einkaufstouren bei einem schwedischen Möbelkonzern: „[W]enn du wissen willst, wie die neuen KZs aussehen, dann mußt du da hingehen, an einem verkaufsoffenen Sonntag“ (WA 141). Die Distinktion durch Konsum ersetzt die Suche nach sinnhaften Entwürfen von Identität, die Horx für die 1980er Jahre beschreibt.

Mit dieser These ist auch der letzte und wichtigste Abschnitt des Kapitels zum „neuen Mann ohne Eigenschaften“ verknüpft. Horx’ Bekanntschaft

<sup>208</sup> Der vollständige Titel des zehnten Kapitels lautet: „Der neue Mann ohne Eigenschaften. Loblied der Identitätslosigkeit“ (WA 135).

aus dem Intercity besitzt in jeder größeren Stadt ein auf die gleiche Weise eingerichtetes „genormtes Appartement“ (WA 142). Das verschafft ihm die Möglichkeit, ohne Bindung an einen festen Ort zu leben. Dass der Erzähler in *Faserland* ohne einen festen Wohnsitz auskommt, lässt sich als Radikalisierung dieses Konzepts der Bindungslosigkeit lesen. Die suchende Bewegung, die die Erzählung von *Faserland* antreibt, speist sich aus dieser noch gesteigerten Bindungslosigkeit. Die Lebensweise des „neuen Manns ohne Eigenschaften“ steht – wie die des Protagonisten von *Faserland* – in einem direkten Bezug zu dem Konzept von Identität, das Horx im Gespräch mit dem „neuen Mann ohne Eigenschaften“ verhandelt.

Horx präsentiert in der Auseinandersetzung mit seinem fiktiven Gesprächspartner zwei Tendenzen, die seiner Ansicht nach grundlegend für die zukünftige Entwicklung seien. Diese Tendenzen basieren auf der Feststellung, dass die aktuelle Generation sich über die Authentizität von Identitätsmodellen selbst belüge. Für die 1990er sagen Horx und seine Zugbekanntschaft ein anderes Modell voraus: Man werde einsehen, dass nur die Simulation einer oder mehrerer Identitäten möglich wäre, was unter den Schlüsselbegriffen ‚Polyvalenz‘ und ‚Multiperspektivik‘ diskutiert werden würde. Die Unterhaltung der beiden Zugfahrenden schließt wie folgt: „Wir redeten noch ein bißchen über die Kunst, keine Eigenschaften auszubilden, sich den Lebenskonzepten zu entziehen, unsichtbar zu werden“ (WA 142). Die 1990er werden nach Horx also von einer Abkehr von Authentizität und einem Spiel von Identitäten geprägt sein.

*Faserland* inszeniert und problematisiert dieses Konzept von Identität: Die Frage nach dem Authentischen und das Verschwinden gehören zu den zentralen Motiven des Romans. Die stets spontanen Aufbrüche des Protagonisten in *Faserland*, über die seine jeweiligen Freunde oder Bekannten nicht informiert werden, sind eine Variante dieses von Horx aktualisierten Topos des Verschwindens, die im überdeterminierten Ende im Zürichsee ihren Höhepunkt hat. Motive des Entzugs und daraus resultierender Uneindeutigkeiten – ein Beispiel wäre wiederum die Ambivalenz des Schlusses – prägen den Roman. In Horx' *Die wilden Achtziger* findet sich so ein zentrales Element von Krachts Poetik präfiguriert: Sowohl in Bezug auf die Texte als auch in Bezug auf die Autorinszenierung wurde auf den Topos des Verschwindens verwiesen.<sup>209</sup> Mehr noch als Manns *Der Tod in Venedig* – und mehr noch als

<sup>209</sup> Vgl. bspw. Glawion/Nover: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘. Der Topos des Verschwindens wird nicht nur in Bezug auf die Texte, sondern auch auf die Autorinszenierung diskutiert: Vgl. Eckhard Schumacher: Omnipräsentes Verschwinden. Christian Kracht im Netz. In: Johannes Birgfeld/Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht*.

andere kanonische Texte, auf die sich *Faserland* bezieht – haben *Die wilden Achtziger* als Prätext für Krachts Debütroman zu gelten. Das betrifft nicht nur die Topographie des Romans und einige Schreibverfahren, sondern auch zentrale Konzepte von Identität und Identitätsausbildung. Die Prognose eines neuen Konzepts von Identität für die 1990er Jahre wird in *Faserland* einerseits übernommen und zusammen mit anderen Referenztexten zu einem neuen Text geformt.

Eine besondere Stellung haben die Prätexte von Mann und Horx aber nicht nur, weil das textuelle Geflecht zwischen *Faserland* und *Tod in Venedig* sowie *Faserland* und *Die wilden Achtziger* jeweils besonders dicht ist, sondern auch, weil Horx und Mann im Roman im Gegensatz zu anderen Autoren von Referenztexten explizit genannt werden. Die Markierung dieser Referenzen lässt sich als eine Form von Autoreflexion lesen. In der Suche nach Manns Grab, die im letzten Abschnitt des Romans inszeniert wird, wird ein Verhältnis von Distanz und Nähe durchgespielt. Der Protagonist nähert sich dem Grab an, meint es zu finden, doch kann seinen Erfolg aufgrund der Dunkelheit nicht mehr verifizieren. Das unauffindbare Grab ist Bild der Stellung zwischen An- und Abwesenheit, die erstens das Verhältnis von Autor und Werk und zweitens in einer Metonymisierung des Autornamens das Verhältnis Text und Prätext bestimmt. Manns Text ist in *Faserland* begraben, insofern er an- und abwesend ist: Es lassen sich keine wörtlichen Zitate finden, sondern nur die angesprochenen Motive, die das Verweissystem in Gang setzen, das im Verfahren des Überschreibens entstanden ist. Mann spukt auf diese Weise in Krachts Roman.

Diese Konstellation lässt sich noch ein zweites Mal in *Faserland* beobachten. Während Mann als Begrabener erwähnt wird, tritt Matthias Horx als Figur auf. Er begegnet dem Erzähler im Interregio.

In diesem Moment geht die Tür des Bistros auf, und einer kommt herein, der genauso aussieht wie Matthias Horx. Ich sehe ihn mir von der Seite an und in diesem Moment sehe ich, daß es tatsächlich Matthias Horx ist. [...] Der Horx ist immer in so schwarze wallende Mäntel gehüllt und hat ganz schütteres langes weißes Haar, und er sieht tatsächlich haargenau so aus wie der irre Wanderprediger in dem Film *Poltergeist 2*. (F 88)<sup>210</sup>

Wie durch das Adverb „tatsächlich“ auch auf Figurenebene markiert, handelt es sich bei Horx um eine der vielen historischen Personen, die in Krachts Roman erwähnt werden. Im Gegensatz zu Mann tritt Horx als lebende Figur auf,

---

Zu *Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 187–203.

<sup>210</sup> Vgl. Brian Gibson: *Poltergeist II: The Other Side*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer 1986.

die jedoch durch ihre Attribute und die Umstände ihres Auftretens wie Mann dem Jenseits zugeordnet wird. Die Charakterisierung als „irre[r] Wanderprediger“ lässt sich mit mehreren Formen des Unzeitgemäßen in Verbindung bringen, die auf Horx zutreffen. Zunächst in Bezug auf die Zukunft: Am Ende der einzelnen Kapitel von *Die wilden Achtziger* wird Horx zum Seher und sagt basierend auf den vorher geschilderten Beobachtungen voraus, was in den 1990ern sein wird.<sup>211</sup> Aus seiner Rolle als autodiegetischer Erzähler einer Erforschung der 1980er ist er zur Figur der Zukunft geworden, die er zu prophezeien versucht. Er tritt als ein Wiedergänger zwischen den Zeiten auf und einer Figur gegenüber, deren Auftreten er vorhergesagt hat.

Die Bezeichnung als irrer Wanderprediger markiert die zeitliche Unordnung, die im Verhältnis zwischen *Die wilden Achtziger* und *Faserland* besteht. Horx ist nie aus dem Intercity ausgestiegen, in dem er die Unterhaltung mit dem „neuen Mann ohne Eigenschaften“ führte, sondern endlos weitergefahren, bis er zehn Jahre später – alt und irr – auf den Erzähler von *Faserland* trifft und sich in der von ihm prophezeiten Zukunft der 1990er befindet. Dort wiederholt sich seine Begegnung mit dem „neuen Mann ohne Eigenschaften“, nur dass dieser nicht in seiner, sondern in Krachts Version auftritt. Es entsteht ein doppeltes Wiedergänger-Verhältnis: So wie Horx als Trendforscher nach immer gleichen Schemata die Zukunft prophezeit und deswegen zehn Jahre nach *Die wilden Achtziger* im Zug sitzt, ist der Protagonist von *Faserland* ein Wiedergänger des „neuen Mann[s] ohne Eigenschaften“. Horx und der Protagonist von *Faserland* sind aus verschiedener Perspektive Wiedergänger – Spukfiguren.<sup>212</sup>

Die Aufmerksamkeit wird gezielt auf diesen Zusammenhang gelenkt, wenn der Erzähler davon berichtet, dass sein Freund Nigel und er, „ein Musical für Matthias Horx schreiben werden, das wir Horxiana! genannt haben“ (F 88). Horx soll darin als unsteter Geist auf Rollschuhen umherfahren, der keine Trends mehr aufspüren kann. Der Titel des Musicals ist an den biblischen Ruf „Hosianna“ angelehnt, der in der katholischen Liturgie mit dem Osterfest verknüpft ist und in der Bibel als Jubelruf, der den Einzug Jesu in Jerusalem begleitet, zu finden ist.<sup>213</sup> Die Figur Horx wird in einer für den Roman typischen Bewegung der Überdeterminierung – Wanderprediger, Trendforscher,

<sup>211</sup> Vgl. WA 63 oder 103.

<sup>212</sup> Eine Rezension des Romans schreibt dementsprechend von „Horx, diese[m] Zeitgeist-Gespenst“, vgl. Thomas Groß: Aus dem Leben eines Mögenichts. In: *taz*, 23. März 1995, S. 20.

<sup>213</sup> Vgl. Matthäus 21,9; Markus 11,8–10; Johannes 12, 12–13.

„Phantom“ (F 89), Jesus – mit Attributen überladen, die auf eine Stellung zwischen zwei Zeiten und Welten deuten.

Der Erzähler beschreibt seine Beziehung zur Figur Horx schließlich als eine regelrechte Obsession: „Ich muß dazu, glaube ich, erklären, daß dieser Horx so eine ganz große Negativ-Faszination auf mich ausübt“ (F 89). Trotzdem kann er nicht anders, als sich ihm zuzuwenden: „Ich drehe mich also zu ihm hin, [...] und sage: Prost, Matthias“ (F 89). Die Faszination des Erzählers für Horx wird damit erklärt, dass dieser es stets verweigerte, die bewusst unbrauchbaren Vorschläge des Erzählers für angebliche neue Trends, die er dem Trendforscher unterschieben wollte, in seine Texte aufzunehmen. In der spöttischen Überhöhung steckt also der Wunsch nach Anerkennung, die dem Erzähler nie zuteil geworden ist. Dass dabei dezidiert der Wunsch des Erzählers erwähnt wird, „daß sich dieser schwachsinnige Horx das jetzt *aufschreibt*“ (F 89, Hervorhebung EK), ist als Hinweis auf die intertextuelle Beziehung zwischen *Faserland* und *Die wilden Achtziger* zu verstehen. Denn genau das hat Kracht in Umkehrung dieses Verhältnisses getan: Er hat die Vorschläge für Trends der 1990er, die Horx in *Die wilden Achtziger* darlegt, aufgenommen und auf- und weitergeschrieben. Vor dem Hintergrund der intertextuellen Bezüge lassen sich die Bezeichnung von Horx als Phantom und irrer Wanderprediger, ganz ähnlich wie das Grab Manns und dessen unklarer Ort, als eine Metaphorisierung von Textverhältnissen lesen: Der Gespenst der Texte von Horx spukt in *Faserland*. Dieser Spuk des Zitierten wird in einem Diskurs um Anerkennung situiert.

*Faserland* spielt in Bezug auf Mann und Horx mit Verhältnissen der Hyper- und Metatextualität. Durch das Verfahren des Überschreibens entsteht der asynchrone Raum des Präsenzerzählens. Die Prätexte nehmen einen gespensterhaften Status zwischen An- und Abwesenheit ein, der in den Nebenfiguren Horx und Mann figuriert wird. Die hier beschriebenen Bezüge zu *Die wilden Achtziger* und die Konzepte aus *Die wilden Achtziger* sind Ausgangspunkt für einen neuen Text, der Horx' Idee der 1990er wiederholt, aber nicht bestätigt. *Faserland* ist bis zu einem bestimmten Grad mit *Die wilden Achtziger* verflochten, Horx' „Zeitgeist-Reise“ wird jedoch an keiner Stelle wörtlich zitiert oder genannt. Genau diese Entsprechung deutet Kracht in Horx' Auftritt in *Faserland* an. Horx ist nicht nur ein „irre[r] Wanderprediger“, weil er eine unmögliche Gleichzeitigkeit herstellt, wenn er seine eigene Figur zehn Jahre nach ihrem ersten Treffen wieder trifft. Er wird auch als ein „irrer Wanderprediger“ dargestellt, weil er in *Faserland* spricht, ohne selbst Urheber der Stimme zu sein, so wie ein Prediger nicht mit der eigenen, sondern mit derjenigen Gottes spricht. In der Stellung zwischen Leben und Tod,

zwischen An- und Abwesenheit also, die die Figur Horx im Roman einnimmt, ist das intertextuelle Verhältnis von *Faserland* und *Die wilden Achtziger* gefasst. Insofern kann der Roman als Versuch gelesen werden, sich in den literarischen Kanon einzuschreiben und sich zugleich, trotz der Nähe, sich von den Schreibweisen des New Journalism abzugrenzen. Diese dienen ihm, wie am Beispiel Horx gezeigt, als Ressource für Lebendigkeit und Gegenwartigkeit. Sie werden jedoch nicht vorbehaltlos affirmiert, sondern in der Ridikülisierung Horx' zurückgewiesen und durch die Rekontextualisierung im Roman transformiert.

Entgegen der in der Forschung angeführten These, es handle sich bei dem Romanschluss um die Ankündigung eines Suizids, und entgegen Bronners Subjektkritik-These, wird in den Todesmotiven die Logik des Leben-Todes deutlich erkennbar, die am Grund der Formprozesse des Romans steht. Der Bruch mit dem realistischen Roman wird auf mehrfache Weise vollzogen: Einmal im Wechsel des Erzähltempus vom Präteritum zum Präsens, innerhalb dessen reflektierende Erzählerrede als Fiktionsbruch wahrgenommen werden würde. Zum Zweiten in der Allegorie des Wassers als Todesdrohung, das als formlose Form Leben immer wieder hervorbringt, indem es der Negativität der Form in der Erzählung einen Ort gibt. Im Gegensatz zum realistischen Roman endet *Faserland* nicht mit dem Tod des Helden, sondern entwirft Zukunft als Gegenwart: „Bald sind wir in der Mitte des Sees. Schon bald“ (F 166). Dieser Gebrauch des Präsens stellt die Prozessualität und die Offenheit des Erzählens auf Dauer.

Auf Textebene findet sich eine analoge Offenheit, die durch die asynchrone Dimension des Präsenserzählens möglich wird. *Der Tod in Venedig* und *Die wilden Achtziger* stehen für die Gleichzeitigkeit aller vergangenen fiktionalen Gegenwarten der Literaturgeschichte. Auch in diesem Punkt greift der Roman zum Mittel der allegorischen Selbstreferenz. Die Spukgestalten von Mann und Horx figurieren das Verhältnis von Text und Prätext. Zugleich wird durch die Distanzierung der Autoren *Faserland* vom Realismus Manns und von der vom New Journalism geprägten Schreibweise von Horx abgegrenzt. *Faserlands* Lebendigkeit erhebt sich – zumindest in seiner Selbstinszenierung – gegen drei Dimensionen: gegen die Geschlossenheit der Form, die Verfahren und Topoi des Realismus und jene des New Journalism. Gedacht werden die Distanzen sowohl zur Form als auch Literaturgeschichte und zum New Journalism als Tod. Das Problem der Form ist eines des Zusammenhangs von Leben und Tod. Das Leben zu schreiben, heißt ihm Form geben, die als Bewegung des Todes im geschriebenen Leben immer schon eingeschlossen ist.

*Faserland* steht in Krachts Werk für sich. Ein solch enger Bezug auf bestimmte Prätexte ist für kein anderes Werk nachgewiesen. *Faserland* ist der einzige von Krachts Romanen, der als Präsenroman eine doppelte Gegenwartsfokussierung – in seinen Erzählstrategien und in seinen Themen – zeigt. Anders als in den nachfolgenden Romanen ist die Gegenwart in Krachts Debüt der Ausgangspunkt einer Frage nach Konzepten postmoderner Identität, die sich mit 1979 und in *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) von der Form der Gegenwartserzählung löst und diese mit dystopischen, utopischen beziehungsweise alternativgeschichtlichen Entwürfen konterkariert. Die Gegenwart ist dann im Gegensatz zur beschriebenen Konstellation im Fall von *Faserland* nur noch negativer Bezugspunkt, das, was im Roman nicht erscheint. In Goetz' *Abfall für alle* hingegen steht eine „Geschichte der Gegenwart“ im Zentrum.

### 3.2 Tödlichkeit der Medien: Rainald Goetz' *Abfall für alle* (1999)

*Abfall für alle* kann von drei Dimensionen aus gedacht werden. Die erste ist die der Zeit: *Abfall für alle* ist der „Roman eines Jahres“, so der Untertitel. Der Genitiv lässt sich als *objectivus* und als *subjectivus* verstehen: Das Jahr ist Gegenstand des Romans, wird aber zugleich als Ko-Autor inszeniert.<sup>214</sup> Die zweite Dimension ergibt sich aus der Frage nach der Form. Sie zieht sich von den Reflexionen über das Verhältnis von Schrift, Leben und Subjekt bis zur Frage nach dem hybriden Status des Textes zwischen Weblog, Tagebuch und Roman, nicht zuletzt anlässlich der Frankfurter Poetikvorlesungen mit dem Titel „Praxis“, die in der Buchversion Teil des Textes sind und in denen der stetige Impuls zur Selbstreflexion, gerade in Bezug auf die Frage „Was ist das eigentlich, ein Roman?“ (A, Klappentext), noch stärker ist. Die dritte Dimension ist die des Subjekts: Im Zentrum des „Buch[s] [...], das ich bin“ (A, Klappentext), steht eine autofiktionale Figur, die die Perspektive der Einträge und die Ordnung des Textes zu bestimmen scheint. All diese Dimensionen sind in der Autoreflexion des Textes Medien der Lebendigkeit, wobei die Medialität der Medien zugleich als Tödlichkeit semantisiert wird.

Schon in den Peritexten wird mehrmals auf den Tod referiert. Es sei „von seiten des Todes her gesehen“ erzählt worden und zwar davon, „[w]ie es war,

<sup>214</sup> Vgl. auch Elke Siegel: Remains of the day. Rainald Goetz's internet diary "Abfall für alle". In: *The Germanic review* 81.3 (2006), S. 235–254, hier S. 252. Für einen Überblick über Sekundärliteratur zu *Abfall für alle* bis ins Jahr 2011 siehe die Bibliographie in Heinz-Ludwig Arnold/Charis Goer (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München: Boorberg 2011 (= *Text+Kritik*, H. 190).

als man noch nicht tot war“, heißt es im Klappentext. Das Motto zitiert aus Warhols Tagebüchern und verweist ebenfalls auf den Tod. Es wird der Satz zitiert, mit dem die Herausgeberin Pat Hackett, der Warhol sein Tagebuch diktierte, vom Tod des Künstlers berichtet: „But early sunday morning / for reasons that are in litigation / he died“ (A 9).<sup>215</sup> Gegen Ende des Textes ist von den „Beerdigungs-Formalitäten, für hier“ (A 856) die Rede, an anderer Stelle wird *Abfall für alle* als „Todessymphonie“ (A 103) bezeichnet. Diese Stellen zeugen von der Relevanz des Todesmotivs für *Abfall für alle* und von der Notwendigkeit dieses Motivs für die Autoreflexion des Textes. Die Inszenierung der Widersprüchlichkeit, die in dieser hantologischen Logik liegt, ist ein zentrales Verfahren der Textproduktion. Das Geschriebene – das Geformte – wird stets in einem anderen Satz oder einem anderen Eintrag als das Tote widerrufen.<sup>216</sup> Fundamental für *Abfall für alle* ist die Bewegung, in der sich die Lebendigkeit des Textes in Abgrenzung zum Tod hervorbringt.

Die Todesmotive dienen in der Inszenierung dieser Lebendigkeit einerseits, das Andere des Textes sagbar zu machen, und zugleich dazu, das Gesagte zu existenzialisieren. Die Inszenierung des Textes als lebendig hängt von der Denkbarkeit eines Anderen ab, das in den Todesmotiven aufgerufen ist. Dies ist in Bezug auf drei oben erwähnten Dimensionen des Textes zu beobachten: Erstens in Bezug auf die Inszenierung von Zeit. Gegenwart wird in Richtung Vergangenheit und in Richtung Zukunft durch die Imagination des Todes begrenzt. Zweitens in Bezug auf die Reflexion der Form, die Lebendigkeit erzeugen muss. Drittens in Bezug auf Autorschaft, der in der Konfrontation von „Tod des Autors“ und autofiktionaler Figur wiederum Lebendigkeit garantieren soll. Im Gegensatz zu *Faserland* erfolgt die Selbstreflexion nicht über selbstreferentielle Allegorien und Metaphern, sondern in fortlaufenden poetologischen Reflexionen über den entstehenden Text. Zwar ist wie bei Krachts Roman die Gattung paratextuell markiert, diese Markierung wird durch die Bezüge zu den Formen des Weblogs und des Tagebuchs aber zumindest unterlaufen, sodass diesbezüglich besser von einer hybriden Gattungszuordnung die Rede ist. Den Totalitätsanspruch des Romans dele-

<sup>215</sup> Die als Motto für *Abfall für alle* gewählte Stelle findet sich auf der letzten Seite des Tagebuchs, das überhaupt als Referenztext für Goetz' Projekt gelten kann: Andy Warhol: *The Andy Warhol Diaries*. Hrsg. v. Pat Hackett. New York: Warner 1989, S. 807.

<sup>216</sup> Insofern schließt diese Lesart – freilich auf einer anderen Ebene – an Schumachers Überlegungen zur „textgenerativen Qualität“ von Widersprüchen und Paradoxien in *Abfall für alle* an. Vgl. Eckhard Schumacher: From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur. In: Jochen Bonz (Hrsg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt am Main 2001, S. 190–213, hier S. 209. Siehe auch Ders.: „Das Populäre. Was heißt denn das?“ Rainald Goetz' ‚Abfall für alle‘. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur*. München: Boorberg 2003, S. 158–171, hier S. 167.

giert der Text an die Zeit. Die Festlegung, dass der Weblog sieben Abschnitte mit jeweils sieben Wochen lang laufen werde und so zum „Roman eines Jahres“ werde, ist ein spezifischer Formvorsatz, der letztlich auch eingehalten wird. Nicht nur deswegen ist *Abfall für alle* ein Text, der Zeitgenossenschaft für sich in Anspruch nimmt. Gelegentlich zwar auch im Sinn einer Zeitkritik, vor allem aber in der Form des Alltagsprotokolls und indem der Text sein performatives Potential ausspielt, um Gegenwart erfahrbar zu machen.

Die angesprochene Dreidimensionalität des Textes findet sich auch in den wesentlichen Beiträgen der Forschung abgebildet. Sie alle deuten die Rolle des Todes an, ohne jedoch den Zusammenhang auszuformulieren oder die verschiedenen Bereiche zu verknüpfen, in denen der Tod relevant wird. Schumacher beschreibt die Ausgangsposition von *Abfall für alle* als Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit: „Aus der Perspektive der Schrift wird Tag für Tag, täglich neu [...] die tendenziell ungerichtete [...] Erwartungshaltung ausbuchstabiert, die der ständig wiederholte Blick auf die Uhr, der das Schreiben bestimmt, freisetzt.“<sup>217</sup> Die Emphase liegt auf dem zeitlichen Aspekt des Textes: von „Tag für Tag, täglich neu“ zum „ständig wiederholten Blick auf die Uhr, der das Schreiben bestimmt“. Ausgehend von dieser Bestimmung identifiziert Schumacher zwei wesentliche Prinzipien des Textes, Unterbrechung und Wiederholung. Der „Vorstellung von Gleichmäßigkeit und Kontinuität“, die durch die periodische Erscheinungsweise evoziert werde, setze sich performativ „die Form der Unterbrechung“ entgegen.<sup>218</sup>

Das zweite Prinzip, die Wiederholung, macht Schumacher am Beispiel des immer wieder prominent im Text auftauchenden „jetzt“ fest. Es sei die kleinste Einheit einer sich zitierend fortsetzenden Wiederholung von Formen wie der Ellipse, Minutenprotokollen oder textuellen *snap-shots*, die dem Text seinen Rhythmus gäben.<sup>219</sup> Neben den sich aus dem Spiel von Unterbrechung und Wiederholung ergebenden textuellen Formen führt Schumacher noch eine dritte Schreibweise an, die diese Formen ergänzt: „[Q]uasireligiöse und mythische Tonlagen, die die ‚Zeitgestalt des absoluten Präsens‘ über kontemplative und meditative Schreibweisen [...] in durchaus metaphysische Vorstellungen von zeitentrückter Präsenz überführen [...]“<sup>220</sup>. Die Textgestalt entsteht vor dem Gerüst der stetig vergehenden Zeit durch Formen der

<sup>217</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 113.

<sup>218</sup> Ebd., S. 121.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., S. 126. Für eine ausführliche Beschreibung dieser Verfahren und ihrer Analogien zu DJ-Techniken vgl. Markus Tillmann: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Transcript 2013, S. 169–266.

<sup>220</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 152.

Unterbrechung und Wiederholung, die durch die Beschwörung von Momenten der Präsenz vermeintlich für Augenblicke ausgesetzt werden. Diese Momente sind von ihrer Prekarität gekennzeichnet, da „jedes ‚JETZT‘ [...] der Möglichkeit aus[gesetzt ist], das letzte gewesen zu sein.“<sup>221</sup> Der Tod wäre die finale Unterbrechung der Wiederholungen, die sich in jeder Unterbrechung ankündigt und durch jede Wiederholung wieder ein Stück weiter hinausgeschoben wird. Zu zeigen ist, dass genau diese Möglichkeit in mehreren symbolischen Gesten des Textes aufgerufen und zugleich aufgeschoben wird. In *Abfall für alle* finden sich zahlreiche symbolische Formen für das noch nicht eingetretene Ende. Anders formuliert: Es deutet sich an, dass der Tod nicht metaphysisch als absolute Opposition zum Leben gedacht wird, sondern das Leben im Text nur in Bezug auf den Tod entsteht. Der Tod ist immer schon am Werk, sodass die Logik von *Abfall für alle* als eine hantologische zu beschreiben ist.

Auf diese Weise lässt sich die Frage des drohenden Endes mit Binczeks Überlegungen zur Form als zentrales Problem von *Abfall für alle* verknüpfen. Binczek argumentiert auf der Ebene der Gattungsfrage: „Der Text sucht sich einer gattungstypologischen Festlegung und Differenzierung zu verweigern, um stattdessen eine Einsicht in ‚deren Kombination unter dem einen Hauptnenner Gegenwart‘ [A 654] zu gewähren.“<sup>222</sup> Gegen die Festschreibung auf eine Form – paratextuell werden Weblog, Tagebuch oder Roman als Optionen nahegelegt – manifestiere sich eine Offenheit des Textes: „Ein Projekt eben, das die Einheit des Textes und ihre Fundierungskategorien auf mehreren Ebenen als Problem offenlegt.“<sup>223</sup> *Abfall für alle* sei immer wieder als der Versuch zu lesen, den Text zu überschreiten, der aber zwangsläufig misslingen müsse, indem auch die Überschreitung nur als textuelle Praxis gedacht werden könne. Zentrale Geste des Textes sei also „die rekursive Bewegung, die die Schrift zunächst auf ein Ereignis [...] hin zu öffnen versucht, um letztlich doch wieder zur Schrift und zum Text, den durchschrittenen ökonomischen Umweg dabei dokumentierend, zurückzukehren [...]“<sup>224</sup>. Dieses Fazit lässt sich an Schumachers Lektüre entlang der Figuren von Unterbrechung und Wiederholung anschließen, insofern „die rekursive Bewegung“ sich als ein wiederholendes Lesen bestimmen lässt, das auf die schriftliche Inszenierung einer Unterbrechung des Textes durch das Ereignis folgt. Im

---

<sup>221</sup> Ebd., S. 129.

<sup>222</sup> Binczek: Ort des Textes, S. 292.

<sup>223</sup> Ebd., S. 304.

<sup>224</sup> Ebd., S. 311.

Unterschied zu Schumacher denkt Binczek diese Figuren aber von textualitätstheoretischen Kategorien aus.

Auch an Binczeks Lektüre lässt sich anschließen. Die Leben/Tod-Dichotomie dient zur Formulierung einer Intensitätsdifferenz, die sich aus den unterschiedlichen Publikationsformen von *Abfall für alle* herleitet, ist also als Ökonomie zu begreifen. Der Medientransfer vom Weblog zum Buch wird von Binczek als ein Unterschied von Leben und Tod beschrieben: „Legt das Buch eine abgeschlossen-unveränderliche [...] Anordnung von Zeichen vor, so ‚lebte‘ das Netzprojekt [...] von seiner unabgeschlossenen Projekthaftigkeit [...] [.] die sich stets für die Einschreibung der jeweiligen Aktualität offen hielt.“<sup>225</sup> Darin sieht Binczek eine entscheidende Differenz, die den Weblog selbst zum unwiederholbaren Ereignis macht: „Literatur in ihrer prozessualen Beschaffenheit nicht nur zu reflektieren, sondern auch in der Genese sichtbar, erlebbar zu machen, ist zwischen zwei Buchdeckeln nicht möglich.“<sup>226</sup> Während bei Binczek eine Logik des Leben-Todes auf metasprachlicher Ebene aufgerufen wird, lässt sich zeigen, dass auch in *Abfall für alle* diese Differenzen so benannt werden. In den Todesmotiven wird die Relation zwischen Schreibendem, den Ereignissen des Lebens, denen der Weblog und vor allem das Schreiben im Medium Internet für Binczek noch zugehörig sind, und der finalen Erscheinungsweise des Projekts, dem Buch, formulierbar. Durch ihn lässt sich der Intensitätsunterschied denken, der zwischen den beiden Publikationsformen von *Abfall für alle* besteht. Verfolgt man diese Spur, ist zu erkennen, dass die Differenz Weblog/Buch nur eine von mehreren ist, die in einem Spiel von Öffnung und Schließung die Offenheit und den Prozesscharakter des Textes referenzieren, um diesen als lebendig auszustellen.

Der Ort, an dem Form und Reflexion von Form erzeugt wird, ist in *Abfall für alle* mit dem autofiktionalen Ich-Erzähler verbunden. In einem aktuellen Versuch über *Abfall für alle* hat Kreknin die Poetik der Werkgruppe *Heute Morgen* als „hybride metaleptische Selbstpoetik“<sup>227</sup> bestimmt. Hybrid des-

<sup>225</sup> Binczek: Ort des Textes, S. 296. In diesem Sinn lässt sich auch Köhnens Auffassung einer „Optik der digitalen Schrift“ in *Abfall für alle* verstehen: Vgl. Ralph Köhnen: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. München: Wilhelm Fink 2009, S. 520–524.

<sup>226</sup> Binczek: Ort des Textes, S. 296.

<sup>227</sup> Innokentij Kreknin: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 219. Nach seiner Analyse von *Abfall für alle* entwirft Kreknin zusätzlich den Begriff einer „mimetisch-metaleptischen Selbstpoetik“ für *Heute morgen*, den er in einer den Begriff kommentierenden Fußnote aber unmittelbar zugunsten des vorher verwendeten Begriffs wieder zurücknimmt. Vgl. ebd., S. 238.

wegen, weil in *Abfall für alle* „eine ausgestellte Identität von Autor-Figur und Autorfunktion festgemacht werden kann, die sowohl referentiell als auch fiktional konfiguriert ist, ohne dass diese beiden Modi eine irgendwie endgültige Aushandlung erfahren.“<sup>228</sup> Tatsächlich zeige sich diese Poetik in *Abfall für alle* noch stärker, weil die Autofiktion ungebrochen bleibe, während beispielsweise in *Dekonspiratione* eine Differenzierungsmöglichkeit fiktionaler und referentialisierbarer Passagen angeboten werde, indem ein krisenhafter Einbruch der Wirklichkeit in den Text inszeniert werde.<sup>229</sup> *Abfall für alle* sei „in erster Linie die ‚Geschichte eines Subjekts‘“<sup>230</sup>. Kreknin steht damit in der Tradition einer Goetz-Exegese, die den Text vom schreibenden Subjekt her denkt. Schon Baßler hatte bemerkt: „Auch wenn Titel wie *Abfall für alle* (1999) das nicht gerade nahelegen – im Grunde erfordert Goetz' schriftstellerisches Projekt ein Originalgenie, zumindest eine originale Sprache, erste Worte.“<sup>231</sup> Diese autofiktionale Anlage des Textes unterwirft es der autothanato-biographischen Logik des Tagebuchschriftstellers.<sup>232</sup>

Genau darauf verweist das Motto aus den *Andy Warhol Diaries*: „But early sunday morning/for reasons that are in litigation/he died“ (A 9). Der Tod am frühen Sonntagmorgen ruft den Titel des Werkkomplexes, zu dem *Abfall für alle* gehört, auf: „[E]arly [...] morning“ stellt einen Bezug zu „Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe“ (A 3) oder kurz „Heute morgen“ (A 4) her.<sup>233</sup> In diesem Bezug ver-

<sup>228</sup> Ebd., S. 236.

<sup>229</sup> Ab dem mit „Krise“ betitelten vierten Teil handelt der Text vom Autor Rainald Goetz und seinen Versuchen, ob einer veränderten politischen Lage ebendiesen Text zu beenden. Vgl. Rainald Goetz: *Dekonspiratione*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [2000], S. 129–207.

<sup>230</sup> Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 240.

<sup>231</sup> Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 145 f. Vgl. für diese Linie auch Sabine Kyora: Literarische Inszenierungen von Subjekt und Geschichte in den Zeiten der Postmoderne. In: Stefan Deines u. a. (Hrsg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin: De Gruyter 2003, S. 263–274, hier S. 265–267 oder Christoph Hägele: *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*. Innsbruck: StudienVerlag 2010, S. 142–210, dessen Fragestellung aber eher subjekttheoretisch als literaturwissenschaftlich ist. Eckhard Schumacher: „Adapted from a true story“. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' „Heute Morgen“. In: Heinz-Ludwig Arnold/Charis Goer (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München: Boorberg 2011 (= *Text+Kritik*, H. 190), S. 77–88, hier S. 85 f. weist darauf hin, dass *Abfall für alle* auch in Bezug auf die Autorfigur aus der nicht aufgehobenen Differenz von „Text und Wirklichkeit“ entsteht, in dem das ‚Ich‘ im Text „als vielfach verwendbarer *shifter*“ funktioniert.

<sup>232</sup> Vgl. die Überlegungen von Butzer zum Tagebuch und zum Weblog als Form: Günter Butzer: *Sich selbst schreiben. Das Tagebuch als Weblog avant la lettre*. In: Helmut Gold u. a. (Hrsg.): *@bsolut privat! Vom Tagebuch zum Weblog*. Frankfurt am Main: Edition Braus 2008, S. 94–96, hier S. 95.

<sup>233</sup> Es ist die fünfte von Goetz bestimmte Werkgruppe und innerhalb dieser Gruppe ist *Abfall für alle* Buch 5. Bei dem Titel handelt es sich um ein Zitat aus Harald Schmidts *late night show*,

deutlich das Motto das Prinzip des Tagebuchs, täglich, jeden Morgen neu anzufangen – während das Warhol-Zitat auf die bio-thanatographische Anlage dieses Vorhabens verweist. Nicht ein Spannungsbogen oder eine Entwicklung des Protagonisten bestimmt den Rahmen des Schreibens, sondern nur die in tägliche, minuten- der sekundenlange Abschnitte unterteilte Zeit. Gerade die Anlage des Romans als Weblog kehrt die hantologische Logik umso stärker hervor. Wobei man dieses Verhältnis auch umgekehrt lesen könnte: Gerade die hantologische Logik erfordert Formen des Romans, die die Spannung von Leben und Tod auf diese Weise auszustellen vermögen.

Wie stark die Imagination des autofiktionalen Ich-Erzählers von diesem Gedanken bestimmt ist, wird im Eintrag vom 16. März 1998 deutlich: „Beim Blättern in der Zeitung, da ist die Seite mit den Todesanzeigen. Mal kucken, ob ich schon tot bin. Das war aber kein Witz, sondern ein völlig ernst gemeinter Gedanke, ganz kurz. Dann kam er mir bißchen komisch vor“ (A 121).<sup>234</sup> Was in diesen wenigen Sätzen treffend formuliert ist, ist die Ungewissheit, die das Projekt *Abfall für alle* begleitet. Diese Ungewissheit ist an die Offenheit der Konstruktion des Romans geknüpft, die einer hantologischen Logik gehorcht. Die Zeitung und *Abfall für alle* sind hier verwandte Texte: Die Regelmäßigkeit des täglichen Periodikums entspricht der Regelmäßigkeit der Einträge in *Abfall für alle*, dem „tägliche[n] Textgebet“ (A 357). In einem Moment der Konvergenz der Ebenen von Schreiben, Leben und Selbstbeobachtung produziert das schreibende Ich die Fehlleistung, die Zeitung für den eigenen Text zu halten und nach seiner Todesanzeige zu suchen, die das Abbrechen des Textes und seine immer wieder selbstzerstörerische Bewegung anzeigt.

Die Fixierung auf die Gegenwart macht jedoch nicht nur die Abgrenzung zur Zukunft zum Problem. Auch das Vergangene kann nicht als das Gegenwärtige gelten und ist somit in seiner Differenz zum Gegenwärtigen, das emphatisch immer wieder mit dem Leben identifiziert wird, dem Bereich des Todes zuzurechnen. Gelebtes Leben erscheint dem Schreibenden in der retrospektiven Reflexion als tot. Es gibt mehrere kurze Episoden, die diesen Gedanken aufnehmen. Im Eintrag vom 04. März 1998 regt die Blüte von Blumen entsprechende Assoziationen an: „Seit heute Morgen riechen die Tulpen in der Küche nach Blüte. Blumen, die Boten des Todes“ (A 91 f.). Das Aufblühen der Blumen steht so für das Vergehen der Zeit, und diese Assoziation löst die Verknüpfung der blühenden Blumen mit dem Tod aus. Ihre Blüte, die

---

die des öfteren Gegenstand von *Abfall für alle* ist. Vgl. Seiler: *Pop-Diskurse*, S. 292.

<sup>234</sup> Das Design auf [www.rainaldgoetz.de](http://www.rainaldgoetz.de) zeigte eine deutliche Verwandtschaft mit der schlichten Gestaltung von Todesanzeigen: Vgl. Krekнин: *Poetiken des Selbst*, S. 227.

für die Gegenwart steht, erinnert schon an das Kippen jener Gegenwart in die Vergangenheit, das im nächsten Moment geschehen wird. Explizit wird an dieser Stelle auf „heute Morgen“ verwiesen, den Titel des Werkkomplexes.

In einer eigentümlichen sprachkomparatistischen Reflexion stellt sich dieser Zusammenhang im Eintrag vom 02. Mai 1998 dar:

1631. Time. I'm Time. Was heißt, in time, daß das tödliche ‚T‘ da am Anfang steht, nicht, wie bei uns in Zeit am Schluß. Es heißt natürlich nichts. Es ist halt so ein Befund. Der irgendwie gehört zur Härte der deutschen Sprache. Zu ihrer abstrakten Denk-Tatsachen-Nähe. Ihrer Finsternis. (A 246)

Die Frage, was es hieße, dass das „tödliche ‚T‘“ am Ende des Wortes ‚Zeit‘ steht, während es in ‚time‘ am Anfang steht, wird in der regulierenden Selbstbeobachtung sofort als unsinnig verworfen, um dann zu konzedieren, dass diese Position des ‚Ts‘ zu den Eigenheiten der deutschen Sprache gehöre. Ein im Schreibprozess in der Regel unbewusster Aspekt des Sprachlichen, der dann bemerkt und reflektiert wird, schreibt auch den Tod in die protokollierten Gegenwartsabschnitte ein. Ähnlich wie im Fall der Todesanzeige wird auch an dieser Stelle deutlich, wie sich der Tod als Assoziation und Gedanke geradezu aufzudrängen scheint. Der Tod durchkreuzt das Gegenwartsprotokoll immer wieder und zeigt an, dass dieses Protokoll niemals mit dieser Gegenwart zur Deckung kommen wird. Das Noch-Nicht entspricht in diesem Fall diesem Modus.

Der Aspekt bleibt in der Selbstreflexion des Schreibens keineswegs unbeachtet. Er wird in *Abfall für alle* zum Prinzip erklärt. Darauf verweisen die schon zitierten Sätze aus dem Klappentext:

Schließlich war, ein Traum, der wahr geworden ist, das Buch entstanden, das ich bin. Das ich immer schreiben wollte, von dem ich immer dachte, wie könnte es gelingen, das einfach festzuhalten, wie ich denke, lebe, schreibe. Von seiten des Todes her gesehen. (A, Klappentext)

Dem „Buch [...], das ich bin“, also dem geschriebenen Ich, steht der Blick vom Tod aus gegenüber, der retrospektiv für die Perspektive steht, die durch das schreibende Ich erzeugt worden ist. Das „tödliche ‚T‘“ der Zeit, so kann man in Zusammenschau der beiden Stellen folgern, kennzeichnet die Position einer erzählenden Instanz. Der Tod durchkreuzt die Verschriftlichung des Ichs zwangsläufig.

Diese Lesart wird durch eine zweite Todes-Stelle im Klappentext verstärkt, die eine leichte Verschiebung einführt:

[...] der Wahn / Tag für Tag, die Erzählung / Zahlen und Ziffern / *alles ist Text* / und über und unter und in allem: Melancholie // Keiner weiß, was als nächstes passiert. Davon erzählt Abfall für alle. Wie es war, als man noch nicht tot war und nicht daran dachte, wie es weiter geht. Augenblick. Moment. Und jetzt? (A, Klappentext)<sup>235</sup>

Als Bereich des Todes erscheint an dieser Stelle die gegenwärtige Position des Beobachters, der Überlegungen zur Fortsetzung der Textproduktion anstellt. Denn erst nach Abschluss des Textes kann der Schreibende den Ort des Erzählens als die „Seite des Todes“ erkennen. Das heißt, dass durch die lebendige Gegenwart immer schon eine Spur des Todes führt. Dabei wird die angesprochene Situation – „Keiner weiß, was als nächstes passiert“ – durch die Reihung kürzester Sätze reinszeniert: „Augenblick. Moment. Und jetzt?“ Referenziert wird an dieser Stelle also auf den zeitlichen Horizont des Noch-Nicht. Auch der folgende Satz aus dem Eintrag von 04.07.1998, dreieinhalb Monate später, ist so zu verstehen: „Die eigene Geschichte interessiert einen doch erst, wenn man tot ist. Solange man lebt ist man *in ihr*, beschäftigt damit, sie von Gegenwartsseite her zu schaffen“ (A 449). Die Oszillation zwischen den Zeitformen Noch-Nicht und Nicht-Mehr deutet darauf hin, dass das Leben nur als Leben–Tod schreibbar ist und Gegenstand der Reflexion werden kann. Die Überlegungen betreffen das zentrale poetologische Problem von *Abfall für alle*: Die Inszenierung von Gegenwart im Text gehorcht einer handlogischen Logik.

Die Frage nach der Erzählinstanz wird aus diesem Grund zu einem neuralgischen Punkt. Um das Leben und die eigene Geschichte im Medium der Schrift hervorzubringen, braucht es eine Instanz, die dieses Leben erzählen kann. Goetz weist diese Position dem Abstrakten Zeit, speziell der vergehenden Gegenwart zu. Immer wieder finden sich Formulierungen wie diese: Er wolle „definitiv *keinen* Erzähler. Diese Stelle muß offen bleiben. Das ist die Schwierigkeit des Erzählens, in my eyes. Wer spricht? Es muß eher *geschehen*“ (A 485). Oder: „[D]as soll einfach so passieren, wie es sich ergibt. Die Zeitform der Erzählung folgt dem Irgendwie-Impuls des erzählerischen Sprechens, der Absicht, das zu Erzählende darzulegen“ (A 522). Und: „1925. Was darf sich wiederholen? Was nicht//[...]//1009. Was sich wiederholt, darf sich auch wiederholen. Was man selber wiederholt, eher nicht“ (A 572). Das Es oder Man, auf das immer wieder referenziert wird, wird als Erzählinstanz adressiert und idealisiert, die mit dem Schreibenden nichts zu tun hat. In diesem Sinn ist *Abfall für alle* auch „Roman eines Jahres“, dessen Erzähler der

<sup>235</sup> Die Hervorhebungen in *Abfall für alle* stehen im Original in Versalien, in der vorliegenden Arbeit werden sie kursiv wiedergegeben.

Zeit „nichts als der Durchgangsaugenblick zu sein“ (A 619) wünscht. Damit wird benannt, was man als die Arbeit des Todes im Text bezeichnen könnte.

Sehr deutlich zeigt sich diese Ökonomie in der folgenden Reflexion über die Zeit: Sowohl Tod als auch Literatur werden in axiomatischen Sätzen in Abhängigkeit von der Zeit definiert: „Tod: Geduld der Zeit / Geduld als Emphase der Passivität“ (A 137). Diese Formulierung schließt an die Sätze aus dem Klappentext an. Der Tod wird als Emphase der Passivität der Zeit definiert. Analog dazu erscheint Literatur als „Gemüt der Zeit“ (A 142), also als emotionaler, tendenziell unbewusster Ausdruck des Zeitgeschehens. Diese implizite Reflexion der Zeit in Literatur schließt dann auch den Bezug zum Tod als „Geduld der Zeit“ ein, die in einem Schreiben „von seiten des Todes her gesehen“ (A, Klappentext) manifest wird. Dabei rekurriert *Abfall für alle* auf eine spezifische Zeitform, nämlich die der Gegenwart. Auch dieser Bezug wird an einer Stelle des Textes noch einmal explizit gemacht: „Die Zeit ist die Natur der Gegenwart“ (A 176). Verkettet man diese Stellen probeweise, erhält man den Satz: Der Tod ist die Emphase der Passivität der Natur der Gegenwart. Dieser Satz beschreibt nicht nur den Tod als Metonymie der Vergänglichkeit oder des Vergehens von Zeit, hier Gegenwart, sondern markiert in der Formulierung von der „Emphase der Passivität“ die Position der abstrakten Erzählinstanz, die „von seiten des Todes“ erzählt.

Anschließend an Binczeks Überlegungen und an die Überlegungen zur Perspektive des Todes, die das abgeschlossene Werk offenbart, gibt es eine weitere Konstellation, die auf die hantologische Logik von *Abfall für alle* verweist. Text und Werk können in *Abfall für alle* sowohl ‚lebendig‘ als auch ‚tot‘ sein, in den Begriffen drückt sich ein Intensitätsunterschied aus. In Anspielung auf Benjamin wird postuliert: „[...] das Werk ist eben *nicht* die Totenmaske der Konzeption, sondern ihre Weltform, ihre Lebendgestalt, ihr Leben“ (A 164).<sup>236</sup> Radikaler noch ist eine Distanzierung von Vorbildern wenige Seiten später, die wiederum „Leben“ und „Tod“ aufruft:

Wenn man nicht bereit ist, alles Bisherige nochmal zu zerstören, kann man sich gleich in den Rinnstein legen, zum Sterben, vor das Shakespeare's Inn, wie Brinkmann. Dann lebt das blöde Werk endlich sein Totenleben. Und alle sind zufrieden. Nur ich nicht. Ich glaube an die Lebenden, nicht an die Toten. (A 173 f.)

Soll der Roman von der Gegenwart und vom Leben in der Gegenwart handeln, so wird sich in ihm nicht Gegenwart und Leben finden, sondern der

<sup>236</sup> Die Rede vom Werk als „Totenmaske der Konzeption“ greift eine Formulierung Benjamins auf: Vgl. Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Hrsg. v. Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 [1928], S. 34.

Versuch, Gegenwart und Leben zu verschriftlichen. Dieser Versuch wird an diesen Stellen in zwei Varianten auf einen Begriff gebracht: Die „Lebendgestalt“ des Werkes ist die andere Seite seines „Totenlebens“. In diesen paradoxen Wortschöpfungen, die das Flüssige des Lebens mit dem Festen der Gestalt und das Abgeschlossene des Todes mit der Offenheit noch gelebten Lebens verbinden, finden die gegenläufigen poetologischen Reflexionen in *Abfall für alle* ihren Ausdruck. Es ist der grundlegende Widerspruch, dem sich Goetz in seinem Schreiben aussetzt: die Verschriftlichung der lebendigen Gegenwart im Bewusstsein dessen, dass die Medialität der Schrift einen unvermittelten Transfer des „Lebens“ in das literarische Werk verunmöglicht. In ihm zeigt sich im Kleinen, was die Abgeschlossenheit eines Werkes im Großen bedeutet. Im Verhältnis von Schrift und Gegenstand des Schreibens nimmt die Schrift folglich die Position des Todes ein: „Ich bin, wie Schrift, nicht live: *dead*“ (A 228). Dies nicht nur, weil sie die Erzählperspektive des Todes hervorbringt, sondern weil sie das Medium der Form ist, die in ihrer retrospektiv zu rekonstruierenden Fixierungsfunktion das als lebendig Apotrophierte festschreibt. Deutlich zeigt sich diese Textkonzeption auch in der Frage, ob aus dem gerade entstehenden Text gelesen werden soll. Denn die vermeintliche Lebendigkeit und Authentizität, die eine Lesung garantieren soll, wird gerade als Ziel und Funktion des geschriebenen Textes dargestellt:

Ich will aber lieber, daß alles, was da zu sehen wäre, *im Text* selber stattfindet, ganz direkt, im Vermittelten, daß alle Energie und Zeigelust *übersetzt* wird in die Maschinerie der Worte, daß die Live-Infusion und Real-Lebendigkeit da ins Tote rein geht, und dann da stehen würde, schriftlich, fertig. Vorlesen kann ich das Zeug immer noch später, wenn die Schrift in mir vielleicht gestorben ist. (A 668)

Die „Live-Infusion“ und „Real-Lebendigkeit“ wird in das Tote der Schrift überführt, während sich dieses Geschriebene für den Schreibenden noch lebendig anfühlt, solange es Teil der gerade erlebten Gegenwart und als Text noch unabgeschlossen ist.

Deutlicher noch wird diese Verknüpfung in einem Satz, der einige Seiten weiter vorne, ebenfalls in der zweiten Praxis-Vorlesung, steht: „Wer spricht denn da? Der Text. Keiner der vielen sonnigen Helden. Eine Finsternis, die Schwärze und der Tod der Schrift selbst. // Der Gegenstand dieser Schrift ist: das Leben der mündlichen Rede“ (A 254). Der Text wird synonym mit dem „Tod der Schrift“ gesetzt, die wiederum dem „Leben der mündlichen Rede“ als Gegenstand des Textes gegenübersteht.<sup>237</sup> Die Schrift und die Form brin-

<sup>237</sup> Vgl. auch die Stelle in der vierten Praxis-Vorlesung, die mit „Das Leben“ überschrieben ist und einen kurzen Partydialog zu diesem Thema inszeniert, in dessen Rahmen der Protagonist

gen nicht nur eine als Tod imaginierte Erzählinstanz hervor, sondern sind schon in ihrer Funktion des Festschreibens tödlich.

Diese Funktion, die als Verhältnis von Tod und Schrift gedacht wird, thematisiert eine längere Passage in den Praxis-Vorlesungen ausdrücklich:

*Tod*

Daß also an der Stelle, wo beim letzten Mal die *Stille* und das Problem des Paradoxes, wie davon gesprochen werden könnte, von diesem großen Schreiber-Lebens-Existential, von diesem Erhebungsort der *Asozialitätskunst* Schrift -

heute also das Problem des Todes steht, der unweigerlichen *Totheit* der Schrift, die hier steht, vor mir, wie gesagt, auf dem Papier, stumm, und erst dann Realität wird hier, wenn ich das Geschriebene gelesen, neu zu denken versucht und ausgesprochen habe.

Daß die *Schrift*, in ganz bestimmtem Sinn, und eine von ihr in genau diesem Sinn bestimmte Art zu schreiben – und ich weiß sehr gut, daß es ganz viele ganz andere gibt, mit vollem Recht – eine gewaltige Obsession dem Tod entgegen hat, bearbeitet, sich der verdankt, und von ihr abhängt und gegen sie protestiert, sich auflehnt. Und sich schließlich ihr doch fügt.

Anschrift. *Form*. Sich *fügen*.<sup>238</sup> (A 271)

Goetz' Konzeption der Schrift verknüpft diese mit dem Tod. Wie er im zweiten Absatz des Zitats schreibt, besteht das Potential der Verlebendigung im Aussprechen, ihre „Totheit“ ist also nur ein Aspekt. Im dritten zitierten Absatz wird die Schrift anthropomorphisiert. Sie besitzt eine Obsession, und dieses Verständnis von Schrift wird ausdrücklich auf den spezifischen Fall des eigenen Schreibens eingegrenzt, „dem Tod entgegen“. Diese Anthropomorphisierung der Schrift lässt an die Reflexionen über die Erzählinstanz denken, die weiter oben angesprochen wurde. Zugleich zeigt sich in der Reihung von Verben, die dieser Obsession zugeordnet werden, fast performativ, dass die „Totheit der Schrift“ das Geschriebene nicht unmittelbar ‚tötet‘, sondern dass sich gerade die Konfrontation Schrift und Geschriebenem im Spannungsverhältnis von Tod und Leben produktiv wird. All diese Passagen zeigen, dass *Abfall für alle* in eine hantologische Logik verstrickt ist und diese Logik immer wieder reflektiert. Dieser Zusammenhang wird hier sehr anschaulich: Der Form, in Versalien, wird das reflexive Verb „sich fügen“ an die Seite gestellt, ebenfalls in Versalien. In der Dynamik zwischen der Form und dem

---

die Auskunft gibt, er schreibe Bücher über „mein Leben“ (A 321).

<sup>238</sup> Das Wort „Anschrift“ deutet darauf hin, dass es sich bei den Folgenden drei Wörtern um eine Tafelanschrift handelte. Der Satz des Zitats ist dem Original nachempfunden.

Sich-Fügen erzeugt die Form den Text in ihrer Offenheit und in der Reflexion ihrer Konstruiertheit. Hervorzuheben ist, dass es in diesen Texten nicht *die* Form gibt, sondern nur die Formvariationen, die Ausdruck des Sich-Fügens sind. Das, was zunächst als Leben und Tod in Opposition steht, wird dann in einer Zwischenposition aufgehoben, in der Lebendigkeit des Todes und der toten Lebendigkeit der Literatur. Schreiben heißt dann, wie in der vierten Praxis-Vorlesung gefolgert wird, „Akzeptanz von Tod“ (A 339). Diese Reflexionen kulminieren in der Rede von der „Tödlichkeit der Medien“ (A 549). Medien, hier als technische Apparate der Konservierung und Übertragung gedacht, löschen das, was im Live-Moment präsent war, in der Übertragung aus, so zumindest die an moderne Entzugsfiguren erinnernde Medienkritik in *Abfall für alle*. Infolge dieser Einsicht muss der Protagonist sein Schreiben auch als einen „Vertödlungsprozeß“ (A 549) verstehen. *Abfall für alle* ist der Versuch, diesen Vertödlungsprozeß in seiner Prozessualität sichtbar zu machen. Das Phantasma des Romans ist es, in seiner Prozessualität den ‚Tod‘ aufzuschieben, der dem Schreiben doch immer schon innewohnt.

All diese Dimensionen der hantologischen Logik lassen sich für *Abfall für alle* als eine Reflexion auf die Tödlichkeit der Medien fassen: Erzählinstanz als Medium der Gegenwart, die Schrift als Medium des Schreibens, die Form als Konkretisierung des Geschriebenen unter seinen medialen Bedingungen. All diese Konstellationen verweisen auf die Ökonomie des Todes. Diese „Tödlichkeit der Medien“ wird in intermedialen Bezügen weiter thematisiert. Gerade über den Bezug auf andere Medien werden die Bedingungen des eigenen Schreibens sichtbar. Die Enden vieler Einträge bestehen aus wie Gedichte arrangierten Zitaten, deren Formelhaftigkeit auf eine Herkunft aus Fernseh- oder Radiosendungen deutet. Diese unmarkierten und unkommentierten Transkripte umkreisen das Thema des Todes: „*Die Pilger / sind nach den / tagelangen heiligen Handlungen / zu Tode erschöpft*“ (A 185) heißt es an einer der ersten Stellen dieser Art. Wenige Seiten später endet ein Eintrag mit Worten, die eine Referenz auf die oben besprochene Stelle mit der eigenen Todesanzeige sind: „daß jeder Tag / der eigene Todestag / werden kann // für eine endgültige Entwarnung / sei es deshalb noch zu früh // gute Nacht“ (A 200). Weiter heißt es: „[I]ch konnte mich jedoch / sofort aus den Flammen retten // nun soll ich auf natürliche Weise verwesen“ (A 476). Oder: „[A]m Ende der Gedenkfeier / verharrt das Publikum minutenlang / in betroffenenem Schweigen“ (A 515). Manche dieser kurzen poetisierten Mitschriften thematisieren neben der Frage des Todes und der Zeit auch Literatur: „[D]och seine Romane sind geblieben / immer noch erscheinen sie in hohen Auflagen / vom Leben erzählen sie / von der Liebe und / vom Tod“ (A 376). Der Tod

wird hier als essentieller Gegenstand von Literatur bestimmt. So auch in diesem pathosgeladenen letzten Satz des Eintrags vom 16.08.1998, der gleichzeitig den Abschluss des vierten Teils bildet: „[A]m Grab eines Engels / wird sich unsere Poesie entzünden“ (A 530).<sup>239</sup> Diese zitat- und formelhaften Sätze sind als Autoreflexionen in mehrfacher Hinsicht zu lesen. Sie fokussieren das Fernsehen als wichtige Quelle und gleichzeitig die oben angesprochene, Tödlichkeit dieses Mediums, die in den stellenweise paradoxen Kombinationen von Satzketten umso deutlicher hervortritt. Diese dokumentieren das Scheitern am Anspruch, auf eine Weise *live* zu übertragen, die das Fernsehen als Medium vergessen macht. Die Verfehlung des eigenen Anspruchs wird dem Fernsehen nicht angelastet, sondern hebt es auf eine Ebene mit Literatur. Das gilt gerade für Goetz' Texte, die sich nicht nur schon immer intensiv mit dem Fernsehen befasst haben, sondern in der Problematisierung der Live-Sendung ihre eigene Problemstellung erkennen.<sup>240</sup> Im Kontext der poetologischen Reflexionen in *Abfall für alle* erscheinen die Fernsehtranskripte zuletzt als Fragmente der Wirklichkeit, die in ihrer Unmittelbarkeit und ihrer Inszenierung von Unmittelbarkeit und Unförmigkeit Gegenwartseffekte erzeugen, die auf thematischer Ebene zugleich die „Tödlichkeit der Medien“ reflektieren.

Auch die Offenheit des Textes findet sich in den Fernsehmitschriften noch einmal problematisiert. Zuletzt ist die überindividuelle Dimension des Massenmediums, auf die das Formelhafte des Zitats anspielt, eine Möglichkeit, die angestrebte Erzählinstanz zu inszenieren. Diese tritt vor der allgemeinen erzählenden Macht der vergehenden Gegenwart eigentlich zurück. In diesen Zitaten greift der Schreibende nur arrangierend in die Formeln des Fernsehens ein, die ein überindividuelles Sprechen repräsentieren. In der Thematisierung des Todes in diesen Zitaten lassen sich auch sie auf die Ankündigung im Klappentext beziehen, hier werde „von seiten des Todes her“ erzählt. Indem das Fernsehen vom Tod spricht, thematisiert es die Position des Mitschreibenden in seiner Abhängigkeit von der übergeordneten Erzählinstanz. Zuletzt stehen die Fernsehmitschriften, da sie am Ende der Einträge positioniert werden, implizit für den Abschluss des Tages, konstituieren also das Ende des Eintrags. Der Tod in den Mitschriften ist dann ein Tod, der von außen – mit einer anderen Stimme – kommt und symbolisch die Unterbrechung erzeugt, auf die der Neuanfang am nächsten Tag folgt. Während die Fernseh-

<sup>239</sup> Vergleichbare Stellen finden sich auch auf den S. 539, 598, 631, 666 und 774.

<sup>240</sup> Vgl. etwa *1989*, das ausschließlich aus ausführlichen Fernsehmitschriften besteht, die auch formal Bezüge zu den angesprochenen Stellen aus *Abfall für alle* aufweisen. Rainald Goetz: *1989. Material 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

mitschrift in vielen Variationen auftritt, häuft sich in der zweiten Hälfte von *Abfall für alle* eine wesentlich prägnantere Formel am Ende der Tageseinträge. Es ist das Wort „Licht“, das in der Online-Version des Textes unter jedem Eintrag stand.<sup>241</sup> Es tritt zunächst häufig als „Licht aus“ auf, später fällt das „aus“ weg und es steht nur noch „Licht“.<sup>242</sup> Dieses Wort ist auch das letzte der gedruckten Version des Textes. Zudem steht das Wort nicht nur auf der Rückseite der meisten Ausgaben von *Abfall für alle*, sondern ist auch das letzte Wort der Buchversion und stand unter jedem Eintrag der Netzversion.<sup>243</sup> Licht kann nicht nur als ein Bezug auf die angeblichen letzten Worte Goethes, sondern auch als Metonymie geläufiger Legenden von Nahtoderfahrungen gelesen werden.<sup>244</sup> In *Abfall für alle* wird zweite Lesart an einer Stelle nahe gelegt (vgl. A, 598). Kreknin argumentiert, sich gegen diese Lesart wendend, jedoch, dass Licht ein „direkter Bezug auf die Autorinstanz [sei], die als Figur und Funktion den Text intern und extern organisiert“<sup>245</sup>. Anstatt die Metapher als Stellvertreterin des Autors zu lesen soll hier den sie begleitenden Todesassoziationen gefolgt werden, um sie als Chiffre einer selbstreferentiellen Denkfigur zu identifizieren, die das Verhältnis von Subjekt und Form sagbar macht und somit sowohl in Bezug auf die Frage der Zeit als auch auf die Frage der Form anschlussfähig ist. Anstatt der Privilegierung von einer Dimension liegt hier der Fokus auf dem Tod als Möglichkeit, verschiedene Konstellationen von Schreibendem, Zeit und Form zu denken.

An einer zentralen Stelle macht Goetz drei Dimensionen des Wortes ‚Licht‘ aus:

1. Schönes Wort, in dem viel drin steckt, z.B. alle via ich. 2. Titel der immer noch in Arbeit befindlichen Wochentage-Oper von Stockhausen. Das heißt, man kann nicht sehr gut drei Wochentage nebeneinander hinschreiben, ohne völlig richtigerweise an *Licht* denken zu müssen. Und 3. ist das angeblich doch das Ende. (A 598)

Im ersten Teil der Begriffsbestimmung wird wieder das Verhältnis von ei-

<sup>241</sup> Vgl. Abbildung 10 in Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 227.

<sup>242</sup> Licht aus: A 406, 407, 614, 730, 747, 767. Licht: A 787, 793, 797, 843, 861 und final S. 864.

<sup>243</sup> Vgl. Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 233–235 und Abbildung 10 auf S. 227. Vgl. auch die Ausführungen in Ders.: *Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz*. In: Olaf Grabienski u. a. (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 143–164.

<sup>244</sup> Zum „Licht“ und seiner Rolle in Nahtoderfahrungen vgl. Kenneth Ring: *Further Studies of the Near-Death-Experience*. In: Bruce Greyson/Charles P. Flynn (Hrsg.): *The Near-Death Experience. Problems, Prospects, Perspectives*. Springfield, Illinois: Thomas Books 1984, S. 30–36, hier S. 33 f.

<sup>245</sup> Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 234.

nem Schreibenden, der in einem Kollektiv enthalten ist, thematisiert: „alle via ich“. Diese Stelle korrespondiert wiederum mit dem Titel – *Abfall für alle* – und dem Ende des Textes. Dort steht: „allen alles // Licht“ (A 864). Das Gemeinsame dieses Kollektivs ist das Leben in der zeitgleich vergehenden Gegenwart. Damit formuliert der erste Teil der Begriffsbestimmung noch einmal den paradoxen Ort des Schreibens, der vom Klappentext an Gegenstand von Reflexionen ist. Im zweiten Teil wird über Stockhausens *Licht* der Bezug des Wortes zur Gegenwart und zur Zeit thematisiert, der im Kollektiv des ersten Teils schon angedeutet war.<sup>246</sup> Der dritte Teil bezieht sich auf den Diskurs über Nahtoderfahrungen wie auf den angeblich letzten Satz Goethes.<sup>247</sup> Angesprochen ist in diesem Wort damit noch einmal die Verbindung von Tod und Literatur. Stellt man dann die „Licht aus“-Stellen in diese Reihe und nimmt „Licht“ als Verkürzung der Formel, findet sich in der Positionierung am Eintragsende wieder die Referenz auf das täglich drohende Ende und zugleich der Verweis auf den Tod, der das Leben der Gegenwart des vergangenen Tages schon durchkreuzt hat.

Zuletzt hat in Goetz' Mythologie der Schrift diese selbst ein illuminierendes Potential: „Der Text ist *stumm*, er *leuchtet* in der *Stille*, wenn er *sichtbar* ist als *Schrift*, darauf basiert das, das ist ihr *Ding*, und seine *Welt*“ (A 852).<sup>248</sup> Dieser Satz lässt die Anrufung des Lichts am Ende der Einträge auch als Metapher für das Ende des Textes für diesen Tag lesbar werden: das Leuchten des Textes erstirbt. Die andere Seite dieser Licht-Mythologie bilden die schwarzen Seiten, die die sieben Teile von *Abfall für alle* in der Druckversion voneinander trennen.<sup>249</sup> Die synästhetische Metapher von einem stummen Leuchten des Textes ist zuletzt eine weitere Variation der Begriffe für den Status des Textes. Die Schrift entfaltet sich im literarischen Schreiben zwischen Leben und Tod, wie vorher schon in der Rede von „Lebendgestalt“ oder „Totenleben“ erkennbar wurde. Einerseits verweist diese Mythologie der Schrift auf den Geist/Buchstabe-Diskurs, andererseits ist sie Teil einer Verkettung im Zeichen der Logik des Leben-Todes.

Es trifft die Bedeutung der Licht-Metapher also nicht ganz, wenn Krenkin schreibt: „[D]ie Signifikanz des *Lichts* [kann] in diesem Projekt hergeleitet werden als direkter Bezug auf die Autorinstanz [...], womit das *Licht*

<sup>246</sup> Der Opern-Zyklus war als Goetz *Abfall für alle* schrieb noch ungeschlossen. Stockhausen beendete ihn im Jahr 2003 mit der Oper „Sonntag“.

<sup>247</sup> Vgl. zu den Legenden über Goethes letzte Worte: Karl S. Guthke: *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*. München: Beck 1990, S. 88–94.

<sup>248</sup> Vgl. auch die Rede von der Stummheit der Schrift im Zusammenhang mit ihrer „Lebendgestalt“ weiter oben, S. 117.

<sup>249</sup> Vgl. A 11 f., 135 f., 283 f., 435 f., 531 f., 623 f. und 751 f.

zu einem Markierungszeichen der Selbstpoetik des Subjekts ‚Rainald Goetz‘ wird.<sup>250</sup> Licht markiert genau den Moment, in dem die Poetik über das Subjekt hinausweist, es nicht um ein Individuum geht, sondern um seine unvermeidliche mediale Transformation in ein Kollektives der Medien. Dabei ist sowohl an die Kommunikationsmedien Fernsehen und Weblog zu denken als auch an die Schrift und zuletzt an die Zeit, die den ‚Roman eines Jahres‘ schreibt. Dieses Diffundieren im Kollektiv stellt auch die Verbindung zum Tod her, die sich, wie gezeigt, im Wort ‚Licht‘, in den Fernsehmitschriften und in den Überlegungen zur Position der Erzählinstanz zeigt.

Die Inszenierung des Textes als lebendig hängt von der Denkbarkeit eines Anderen ab, das in den Todesmotiven aufgerufen ist und das den Text durchzieht. Dies ist in Bezug auf drei Dimensionen des Textes zu beobachten: Erstens in Bezug auf die Inszenierung von Zeit. Gegenwart wird in Richtung Vergangenheit und in Richtung Zukunft durch die Imagination des Todes begrenzt. Beispielhaft sind hier die Passage zur Todesanzeige, die das vermeintlich ‚jenseitslose Jetzt‘ (A 328) des Textes affirmiert sowie die Reflexion über das, was im Vergehen der Zeit und im Akt des Schreibens verloren geht. Gegenwart zeigt sich im Text als Effekt, aber viel öfter im Modus des Noch-Nicht und Nicht-Mehr. Dieses Thema ist – zweitens – unmittelbar verbunden mit den Medienreflexionen, die in verschiedenen Passagen von *Abfall für alle* angestellt werden. Medien im Allgemeinen, aber auch Schrift im Speziellen haben eine ‚Obsession dem Tod entgegen‘, die ihren Drang zu einer abgeschlossenen Form anspricht. *Abfall für alle* wird als Text inszeniert, der in der eigenen Prozessualität die Formfrage offen hält, durch Gegenwärtseffekte aber auch selbst für vermeintliche Unmittelbarkeit sorgen kann. Zugleich hat der Akt des Schreibens, durchaus mit Bezug zur poststrukturalistischen Schrifttheorie, zur Folge, dass – drittens – der Schreibende hinter das Geschriebene zurücktritt, was vor allem in der Metapher des Lichts gefasst ist, die wiederum ambivalent besetzt ist: Einerseits mit Lebendigkeit und der Sichtbarkeit des Vergehens von Zeit, andererseits mit dem kommenden Tod. In dieser Ambivalenz versucht der Text, eine ‚Lebendgestalt‘ zu erhalten. Der kommende Tod taucht symbolisch nicht nur in der Lichtmetapher auf, sondern auch in den Fernsehfragmenten, die am Ende einiger Einträge stehen.

Der als den Text umgebend gedachte Tod ermöglicht seine Lebendigkeit. Der Existenzialisierungseffekt des Todes steigert die Intensität dieser Lebendigkeit, die sie hervorbringt. Eine hantologische Logik durchläuft den Text

---

<sup>250</sup> Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 234.

vielmehr als seine Bewegung. Sie dient dazu, in autoreflexiven Abschnitten das Verhältnis von schreibendem Subjekt, Erzählinstanz, Vergehen der Zeit, von Medien, Schrift und Schreiben zu bestimmen. Sie ist in stetigen Verschiebungen der Dynamik des Textes untergeordnet. Im Euphemismus der Licht-Metapher ist der Akzent ein anderer als in der Aussage, die Schrift sei der Tod oder es werde „von seiten des Todes“ erzählt. In der Produktion von Differenz allerdings wird die Bewegung fortgesetzt. Die Abhängigkeit dieser Differenzproduktion von Prozessen der Formung zeigt sich im Text als Tödlichkeit der Medien und wird insbesondere in intermedialen Bezügen als solche sichtbar. Schon die Entscheidung den Weblog als Buch zu veröffentlichen, rückt in der Transformation die grundlegende Funktion dieser Bezüge in den Blick.

Wie in *Faserland* zeigt sich in *Abfall für alle* der Zusammenhang von Roman, Leben-Tod und Theorie. Anders gesagt: Die Reflexion der Logik des Leben-Todes ist in diesen beiden Fällen eine, die an der Frage der Gattung ansetzt. *Faserland* bezieht sich auf den realistischen Roman und auch für *Abfall für alle*, „Roman eines Jahres“, bildet diese Gattung die Referenz. Die Pop-Romane setzen jedoch unterschiedlich an. Krachts Strategie, die wesentlich auf den Verfahren des Pastiche basiert, arbeitet mit intertextuellen Bezügen, die die vordergründige erzählerische Ebene des Romans durchbrechen. Goetz' Projekt hingegen ist stärker von intermedialen Bezügen aus gedacht, die sich schon in der Transformation vom Weblog zum Buch zeigen. Als Gemeinsames dieser beiden Strategien lässt sich die Semantisierung der Selbstreflexion dieser Strategien in den Begriffen Leben und Tod lesen. In dieser Semantik zeigt sich die hantologische Logik, die den Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben-Tod bestimmt. Die Frage nach diesem Zusammenhang stellt sich in Bezug auf das Verhältnis von Leben, Schreiben und autofiktionalem Erzählen noch einmal auf ganz andere Weise in Thomas Meineckes Roman *Musik* – als Trauerarbeit.

### 3.3 Trauerarbeit: Thomas Meineckes *Musik* (2004)

*Musik* führt ein Schattendasein in der Forschung zu den Texten Meineckes. Im Zentrum der Forschungsliteratur stehen bisher vor allem sein zweiter und dritter Roman. Das mag daran liegen, dass *Tomboy* (1998) Themen und Schreibweisen des dekonstruktiven Feminismus, namentlich Judith Butlers, als Gegenstand und Schreibstrategie einführt und *Hellblau* (2001) als Differenzierung dieser Vorgehens- und Schreibweisen an einem erweiterten thematischen Spektrum wahrgenommen wird. *Musik*, der Roman über das

schreibende Geschwisterpaar Kandis und Karol, wird in diesem Zusammenhang als ein Text gesehen, der die vorher entwickelten Techniken und Themen in etwas verschobener Ausgangssituation nur perpetuiert. Dabei widmet sich *Musik* mit dem titelgebenden Thema einem Gegenstand, der nicht nur als solcher, sondern auch als poetologische Reflexionsfigur für Meineckes Texte von zentraler Bedeutung ist. Musik funktioniert in *Musik* als kulturwissenschaftlicher und poetologischer „Meta-Diskurs“<sup>251</sup>. In verschiedenen Musik-Diskursen findet der Roman ein zentrales Thema, sein poetologisches Programm und Anlass zur Problematisierung dieses Programms zugleich. Die Konnotationen von Pop-Musik mit Gegenwärtigkeit, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit sind auch für das „Leben“ des Textes, das aus wiederkehrenden Todesreflexionen hervorgebracht wird, relevant.

Zu bestimmen ist im Folgenden der Ort des Todes in diesem von intertextuellen Bezügen geprägten und strukturell offenen Text, der mit seinen Strategien auf ein performatives Potential zielt. Zu zeigen ist, wie die Hervorbringung von Differenzen und Zwischenposition als Hervorbringung von Lebendigkeit aus der hantologischen Logik sich erst entwickelt und inwiefern der Existenzialisierungseffekt des Todes zur Inszenierung der Lebendigkeit des Textes dient. Dazu wird das Spiel mit autofiktionalen Elementen und die Reflexion der Autorschaft im Roman sowie seine Erzählanlage genauer untersucht, um dann zu verfolgen, wie in Zitaten und Montagen der Tod immer wieder aufgerufen wird, um die Voraussetzungen des Textes in anderen Texten zu reflektieren. Die Rekonstruktion und textuelle Reinszenierung vergangener Gegenwart, die das *Movens* von *Musik* sind, lösen paradoxe Reihungen aus, die um Latenzfiguren und Zwischenzustände kreisen. Der Leben-Tod, so die These, benennt zugleich den Status des Textes, der in einer permanenten rekursiven Bewegung den Abstand zwischen Schreiben und Lesen immer neu entwirft und neue Fundstücke auf sich selbst bezieht.

In Bezug auf *Musik* hat Baßler mit einer Aussage doppelt recht, die er in Bezug auf *Tomboy* trifft: „Der Diskurs ist die Musik, und nicht umgekehrt.“<sup>252</sup> „Nicht umgekehrt“ heißt an dieser Stelle: Baßler grenzt sich mit

<sup>251</sup> Florence Feiereisen: Identitäten im Remix. Literarisches Sampling im Fadenkreuz von Postmoderne und Postkolonialismus. In: Evi Zemanek/Susanne Krones (Hrsg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 281–293, hier S. 286. Vgl. auch dies.: *Der Text als Soundtrack – der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 145. Bis auf kürzere Abschnitte in den Arbeiten von Feiereisen beziehen sich die im folgenden zitierten Sekundärtexte fast ausschließlich auf Meineckes zweiten und dritten Roman, *Tomboy* und *Hellblau*.

<sup>252</sup> Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, S. 135.

dieser Aussage auch von einer Tendenz der Forschung zu Meineckes Texten ab. Das Lexikon der elektronischen Musikproduktion und -kritik funktionierte früh als ein terminologischer Referenzpunkt zur Beschreibung von Meineckes Texten.<sup>253</sup> Immer wieder wurden Begriffe wie Sound, Sample und Mix ins Feld geführt und auch in literaturwissenschaftlichen Kontexten zur Beschreibung seiner Texte verwendet. Dass Meinecke sich zur Reflexion seines Schreibens dieser Metaphorik bedient, ist ein Grund dafür.<sup>254</sup> Ein weiterer liegt darin, dass in diesen Metaphern das terminologische Äquivalent zu den verhandelten Themen gefunden zu sein schien: So schreibt Feiereisen, sie

meine, dass Meinecke nicht nur auf der Inhaltsebene Diskurse der postkolonialen Debatte und Postmoderne einflicht, sondern dass die von ihm verwendeten literarischen DJ-Techniken des Mixings, Remixings und Scratchings vorgefundener Samples auch auf formaler Ebene dem Fundus der Postmoderne und der postkolonialen Debatte entstammen.<sup>255</sup>

Mag die Beobachtung dieser Korrespondenz auch treffend sein, so wurde die Notwendigkeit, über Schreibverfahren und Ästhetik der Texte in DJ-Metaphern zu sprechen, immer wieder bezweifelt. So kommt Picandet in einem Aufsatz zum Thema – insbesondere bezüglich der Beschreibung von Verfahren und der Inszenierung von Autorschaft – zu einem ähnlichen Fazit wie Baßler: „Insofern ist das Schlagwort vom Autor als DJ eingängig und im Großen und Ganzen auch stimmig, allerdings von eher geringem heuristischen Nutzen.“<sup>256</sup> Sie verweist auf die erprobte Terminologie der Literaturwissenschaft, deren Instrumentarium zur Beschreibung genügend differenziert scheint: „Zitathaftigkeit, Intertextualität, Collage, Montage und Pastiche gab es allesamt lange vor der Erfindung des Samplers“<sup>257</sup>. Die vorgeschlagene literaturwissenschaftliche Terminologie kommt auch im Folgenden zur Anwendung.

<sup>253</sup> Eine der ersten Belegstellen ist folgendes Interview mit Meinecke von 1998: Charlotte Brombach/Ulrich Rüdener: Gesampeltes Gedankenmaterial. Der Romancier Thomas Meinecke im Gespräch mit Charlotte Brombach und Ulrich Rüdener. In: *Frankfurter Rundschau*, 21. März 1998, S. SZ3.

<sup>254</sup> Vgl. das in der vorherigen Fußnote genannte Interview und Meinecke: Ich als Text (Extended Version), S. 18, 20, 22–24.

<sup>255</sup> Feiereisen: Identitäten im Remix, S. 282 f.

<sup>256</sup> Katharina Picandet: Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel von Thomas Meineckes Roman *Hellblau*. In: Olaf Grabienski u. a. (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 125–142, hier S. 138.

<sup>257</sup> Ebd., S. 138.

Was für Folgen haben diese Verfahren für die Abgrenzung von Meineckes Schreibweise von realistischen? Schon Schumacher beschreibt die Verfahren Meineckes als „Verfahren des Auflistens und der Inventarisierung, des Ab-, Mit- und Umschreibens“<sup>258</sup>, also nicht in Metaphern der Musikproduktion und -kritik. Aufzählen rücke an die Stelle des Erzählens. Genau aus diesen metonymisch operierenden Verfahren ergebe sich ein performatives Potential der Texte:

Sie verlassen sich nicht auf die Attraktivität, Aktualität oder Repräsentativität der beschriebenen Gegenstände, sondern entfalten über Verfahren des Zitierens und der Materialmontage ein performatives Potential, das den Akt des Schreibens ebenso wie die Möglichkeiten der Lektüre als das Ergebnis einer Versuchsanordnung erkennbar werden lässt, deren Ausgang strukturell offen bleibt.<sup>259</sup>

Attraktivität, Aktualität, Repräsentativität – in der Abwehr gerade des letzten dieser Schlagwörter lässt sich Meineckes Schreiben als eines erkennen, das eine Ästhetik der Oberfläche hervorbringt. Zitate dienen nicht dazu, einen Tiefenbezug oder eine ausdrückliche Referenz auf den zitierten Text zu etablieren. Entscheidend ist vielmehr, dass sie zusammen mit den anderen Versatzstücken die Oberfläche des Romantextes strukturieren. Der Roman-text konstituiert sich im Verhältnis der verschiedenen Versatzstücke zueinander und nicht im Bezug zu den Intertexten. Die einzelnen Zitate beziehen sich zwar auf verwandte Themen, bringen jedoch jeweils einen eigenen Akzent ein, wobei die Differenz der Zitate – ähnlich wie bei Goetz – so weit gehen kann, dass sie sich widersprechen. Die Zielrichtung des Zitierens in Meineckes Texten zeigt sich auch darin, dass er die Zitate bearbeitet, zwischen direktem und indirektem Zitat, zwischen Zitaten mit oder ohne Nachweis wechselt. Wie Birnstiel schreibt, dienen die Zitate nicht dazu, „ein eigenes Argument des Romans gleichsam nachträglich [zu] legitimieren (etwa in Form von Autoritätszitaten)“<sup>260</sup>. Sie konstituieren vielmehr das Argument des Romans, das in seinem Beharren auf der Beschreibung der Oberfläche und der Möglichkeit divergierender Positionen in einem Text besteht. Das performative Potential der Textstellen, das sie in ihrer Differenz entwickeln, ist wichtiger als ihre Herkunft. Im Gegensatz zu *Faserland*, dessen intertextuelle Bezüge eher latent sind, sind Meineckes Romane von einer affirmativen und dezidiert intertextuellen Schreibweise geprägt.

<sup>258</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 184.

<sup>259</sup> Ebd., S. 205.

<sup>260</sup> Birnstiel: *Meeresufer*, S. 300.

Dieses performative Potential wird in *Musik*, wie auch in anderen Texten Meineckes, durch eine zentrale Strategie vergrößert: Nie steht etwas geschrieben, sondern das Geschriebene wird so inszeniert, als würde immer gerade erst geschrieben, nie ist etwas schon zitiert, sondern es wird immer gerade erst gelesen. Diese Konstellation erreicht Meinecke, indem seine Protagonist\*innen oft Schreibende sind. In *Musik* entwickelt das Geschwisterpaar Kandis und Karol jeweils ein Schreibprojekt. Kandis schreibt über eine lose zusammenhängende Gruppe von Figuren, während Karol sich mit der Rolle der Kategorien „sweet“ und „hot“ in der Beschreibung von Musik und ihrer Produzent\*innen beschäftigt. Diese Konstellation inszeniert nicht nur die Gegenwärtigkeit des Geschriebenen, sondern lässt in seiner Offenheit auch immer die Bedingungen des Schreibens mit hervortreten. Sie hemmt den Impuls, Meineckes Text in einem hermeneutischen Sinn verstehen zu wollen, da auf der Textebene offengelegt wird, was man vermeintlich hinter dem Text vermuten würde. Zudem wird auch diese Offenlegung des Verfahrens in keiner Weise auratisiert und die Wege zu neuem Material werden nicht in der Art einer Detektivgeschichte gestaltet. Die Erweiterung des Materials wird vielmehr durch zufällige Begebenheiten und Funde strukturiert.

Die Offenlegung der Konstruktionsprinzipien betrifft auch die Frage der Autorschaft. Meinecke teilt sein Geburtsdatum, den 25. August, mit Kandis und einigen ihrer Figuren. Würde man jedoch Kandis mit Meinecke identifizieren, wäre dies eine naive Art der Lektüre und würde zudem den Anteil ihres Bruders Karol unterschlagen. Die Identität der Geburtsdaten ist Teil einer Strategie. Diese zeigt sich darin, dass „einerseits jede Identitätszuschreibung nur unter den Vorzeichen von Konstruktion und Fiktionalität erscheint, andererseits aber auch Realitätsrückkopplungen ausgelöst werden, die im fiktionalen Kontext gezielt Authentizitätseffekte produzieren.“<sup>261</sup> Durch diese kalkulierten Uneindeutigkeiten wird die Möglichkeit unterminiert, eine authentische Autorfigur aus dem Text zu lesen, da die Grenzen zwischen authentischer und fiktionaler Erzählung nicht klar bestimmbar sind. Ähnlich wie im Fall der Konstruktionsbedingungen des Textes provoziert die Durchlässigkeit der Ebenen ihre Vermischung, die anstelle einer hierarchischen Ordnung von Textebenen eine Textoberfläche entstehen lassen.

All diese Strategien, die Zitate, die Autorfiktion, das Auflisten und Aufzählen und die Durchlässigkeit der Ebenen konstituieren Meineckes Ästhetik der Oberfläche. Diese Ästhetik ist jedoch nicht nur Selbstzweck, sondern steht in einem engen Verhältnis zur Gegenwartsfixierung seiner Texte:

---

<sup>261</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 200.

Der Konzentration auf die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Jetzt korrespondiert in räumlicher Hinsicht eine erhöhte Aufmerksamkeit für die Oberfläche, der wiederum eine Vernachlässigung [...] der nicht selten mit gedanklichem Tiefgang identifizierten Suche nach einem unter der Oberfläche verborgenen, in der Tiefe vermuteten Sinn [korrespondiert].<sup>262</sup>

Der narrativen Rekonstruktion der im weiten Sinn musikalischen, das heißt flüchtigen Momente, entspricht nur die Wahl des Präsens als Erzähltempus und die Oberflächenfixierung der Texte. Meineckes Romane wollen auch historisch keine Tiefendimension erzeugen, sondern der Sentimentalität der realistischen Erinnerungsliteratur die positiv aufgeladene Präsentation vergangener Gegenwarten *als* Gegenwarten entgegenstellen. Mit den oben angesprochenen Schreibverfahren arbeiten Kandis und Karol – und Meinecke mit Hilfe dieser Figuren – an der Erzeugung von Gegenwartseffekten. In diesem Zusammenhang kann der Kunstgriff, dass es sich bei den Hauptfiguren um Schreibende handelt als Maßnahme gesehen werden, die Distanz zum aktuellen Moment der Gegenwart so gering wie möglich zu halten. Indem auch noch das Schreiben als Teil des Textes inszeniert wird, wird vermeintlich noch der nächstmögliche Moment vor der Fertigstellung des Textes eingefangen. Es ist der Moment, in dem der Prozess des Schreibens in die Resultathaftigkeit des Geschriebenseins kippt, sodass die Gegenwärtigkeit des Geschriebenen nur durch das Weiterschreiben aufrecht erhalten bleibt. Aus diesem Grund beenden Kandis und Karol ihre Buchprojekte im Roman auch nicht. Das Ende des Schreibens – gerade in Karols Fall – bleibt aufgeschoben. In diesem Aufschub des Geschriebenseins, der die strukturelle Offenheit des Textes erzeugt, manifestiert sich der Text als Oberfläche. Kandis und Karols Projekte konstituieren eine Form von Zeitgenossenschaft im Mit- und Nachschreiben, die nie die Abgeschlossenheit erreicht, die sie als Zeitkritik etablieren könnte.

Der Versuch, den aktuellen Moment der Gegenwart in seiner Flüchtigkeit und Vergänglichkeit zu fassen, gehört zu den zentralen Motiven von Meineckes Schreiben. Dieser Versuch provoziert aber auch eine Nähe zum Tod. Im Gespräch mit Karol bezeichnet Kandis diese Arbeit als „Trauerarbeit“:

Wie schwierig es doch im Nachhinein ist, [...] die innovativen Momente, in denen sich gesellschaftliche Errungenschaften sonisch, nämlich immer zuerst in der Musik ankündigen, [...] in historisch zeitgenössischer Perspektive [...] nachzuvollziehen respektive [...] narrativ zu rekonstruieren. Kandis: Und doch liegt in dieser aufwühlenden Art von Trauerarbeit der eigentliche Antrieb für deine andererseits auch ewige Sehnsucht nach musikalischen Neuerungen. Auch sie sei ge-

<sup>262</sup> Schumacher: *Gerade Eben Jetzt*, S. 33.

radezu süchtig nach jenen Glücksmomenten, die bislang ungehörte Musiken in ihr ausgelöst hätten. (M 34)<sup>263</sup>

Trauerarbeit, ein Begriff von Freud, der auch im Untertitel von Derridas *Marx' Gespenster* zu finden ist, wird also früh in einer ganz eigenen Auffassung als zentrales Movens des Textes etabliert. Kandis und Karol nehmen sich der Rekonstruktion der Flüchtigkeit nicht nur musikalischer Moden an und stellen ihr einen Willen zur Gegenwart entgegen. Trauerarbeit ist die Sache der Überlebenden, sie ist nur *post mortem* zu bewerkstelligen. Der Begriff beschreibt den Versuch, den Punkt zu rekonstruieren, an dem das Neue neu war. Wenn es sich beim erzählenden Aufzählen, in der metonymischen Bewegung der Textoberfläche um Trauerarbeit handelt, bestimmt der Tod den Moment, in dem ein Ereignis erzählbar geworden ist. Gleichzeitig ist er in dem Moment zu suchen, an dem die Gegenwartseffekte des Schreibens den Punkt erreichen, an dem die Gegenwärtigkeit ins Vergangene kippt. All diese Schreibverfahren schließen an das von Barthes entworfene Autorschaftskonzept des *scripteurs* an. Auch deshalb, weil die Schreibenden stets selbst diesen Effekten ausgesetzt sind, indem sie sich im Schreiben hervorbringen, während sie gleichzeitig im Geschriebenen zurücktreten.

Diese Referenz auf mit dem „Tod des Autors“ verbundene Konzepte ist in Bezug auf Meineckes Texte gelegentlich bemerkt worden. Es ist jedoch keine adäquate Beschreibung dessen, was sich in *Musik* vollzieht, zu sagen, Meinecke träte „als Autor von *Musik* in den Hintergrund und tauch[e] als Autorin in *Musik* wieder auf, die sich als Bovenschen-Leserin für weibliches Schreiben interessiert“<sup>264</sup>. Es greift auch zu kurz, die Rolle poststrukturalistischer Autorschaftskonzepte darauf zu reduzieren, dass „[s]owohl Barthes als auch Foucaults („Was ist ein Autor?“) Theorien zum Ende der Autorschaft [...] als Diskurse in das Meineckesche Gesamtwerk eingemixt [...]“<sup>265</sup> werden. Auch für *Musik* kann am ehesten gelten, was Renz über *Tomboy* geschrieben hat: „Der Tod des Autors ist in *Tomboy* – im Sinne der literarischen Figur als Urheber der eigenen Rede verstanden – keineswegs Grundlage oder Gesetz der Darstellung, sondern allenfalls ihr Grenzbereich. An einzelnen Stellen stößt der Roman zu dieser Grenze vor.“<sup>266</sup> Eine Überschreitung die-

<sup>263</sup> *Musik* wird im Folgenden unter der Sigle M nach folgender Ausgabe zitiert: Thomas Meinecke: *Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 [2004].

<sup>264</sup> Feiereisen: *Text als Soundtrack*, S. 144. Zur Auseinandersetzung mit Bovenschen in *Musik* siehe S. 132.

<sup>265</sup> Ebd., S. 156. Fraglich ist zudem, ob von einem „Ende der Autorschaft“ zu sprechen ist. Ernst spricht deshalb von einer Relativierung des „Todes des Autors“ in *Tomboy* und *Hellblau*. Vgl. Thomas Ernst: *Literatur und Subversion*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 275 f.

<sup>266</sup> Tilo Renz: *Wer spricht – und wie?* Thomas Meineckes *Tomboy* als literarische Theorie der

ser Grenze, sollte sie überhaupt denkbar sein, ist in Meineckes Texten auch nicht vorgesehen. Zu beobachten ist vielmehr das Spiel mit der Möglichkeit, eine infinitesimale Approximation. Meineckes Verfahren entspricht Barthes' Programm (vgl. Kap. 2.3), wie es in dieser Studie dargestellt wurde: als eine unauflösbare Spannung von Tod und Leben, die gerade in ihrer Widersprüchlichkeit produktiv wird.

Die Selbstinszenierung Meineckes hat eine Verschiebung der Position des Autors vom Subjekt zum Objekt des Textes zum Ziel, die sich als explizites beziehungsweise implizites Programm durch alle poetologischen Schriften Meineckes zieht.<sup>267</sup> Für *Musik* ist diese Konstellation von besonderer Bedeutung, weil zwischen Meinecke und Kandis gewisse Überschneidungen bestehen. In einem sich auf *Musik* als Roman und als Gegenstand beziehenden Zitat greift Meinecke eine zentrale Aussage Kandis' auf: „Es ist fast eine Art Trauerarbeit, wenn man nacherzählen möchte, was eigentlich neu an Roxy Music war, wenn es dann später Bands wie Blur sowieso gab.“<sup>268</sup> Den „Tod des Autors“ gegen das „Leben der Figur“ zu stellen, ist nur eine von mehreren Strategien des Romans, die immer wieder den Text als Leben gegenüber einem Tod hervorbringen. Der Tod ist Ausgangspunkt des Erzählens, insofern er dessen Möglichkeit bestimmt. Er ist der Endpunkt des Erzählens, an dem die Gegenwärtigkeit eines Moments ins Vergangene kippt. Er findet sich zuletzt im Verhältnis von Schreibendem und Geschriebenen. An allen drei Punkten erscheint er nicht als Begrenzung auf ein Außen hin, sondern als spiegelnder Reflex der Oberfläche, die diese wieder auf sich selbst zurückwirft. Im Spiel des Schreibens folgt auf den Tod immer wieder ein weiterer Neuanfang und nicht das Ende. In seinen Verschlingungen gleicht der Text einer Möbiusschleife: Immer, wenn man glaubt, die Grenze oder andere Seite gefunden zu haben, findet man sich zuletzt doch auf derselben Oberfläche.

Schreiben über Gegenwart heißt auch: Schreiben vom Datum aus. Das gilt für *Musik* im übertragenen wie im wörtlichen Sinne. Kandis beschreibt die Geburts- beziehungsweise Todestage ihrer Figuren als initialen Moment ihres Schreibprozesses. Indem sie sich dabei – wie auch Karol – der Biografien historischer Personen bedient, gehen beide Protagonisten von etwas Gegebenem, *datum*, aus. Dabei ist auch der Aspekt von Bedeutung, dass es sich

---

Geschlechter. In: Olaf Grabienski u. a. (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 71–89, hier S. 79.

<sup>267</sup> Explizit in Meinecke: Ich als Text (Extended Version) und implizit – in Titel und Form – in Ders.: *Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.

<sup>268</sup> Anke Biendarra: „Ich bin wie der Thelonious Monk im Bebop – einer, der anders spielt“. In Interview mit Thomas Meinecke. 2007. URL: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10946](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10946) (besucht am 06. 04. 2020).

um Biografien Toter, also wörtlich um *Lebensbeschreibungen* Toter, handelt, die Gegenstand des Romans sind. Wie angedeutet bildet diese Tatsache die Voraussetzung dieses Schreibens. Um den Eindruck zu vermeiden, dass im Roman klare Grenzverläufe konstruiert würden, werden die Stellen, die in der einen oder anderen Weise zum Tod vorstoßen und von ihm wieder einen neuen Anfang nehmen, in chronologischer Reihenfolge besprochen. Zudem wurde in der Lektüre der Versuchung widerstanden, immer wieder Zuflucht zu Intertexten und ihren weiteren Kontexten zu nehmen, um herauszustellen, dass *Musik* als Text-Oberfläche – der Sound von *Musik* – im Zentrum steht und nicht die vielfältigen Sinnangebote der Intertexte.

*Musik* beginnt mit einer Liste: „Ludwig I., König von Bayern. Lola Montez. Ludwig II., König von Bayern. Clara Bow. Ruby Keeler. Leonard Bernstein. Claudia Schiffer. Und ich. Sieben Figuren suchen einen Autor, suchen eine Autorin [...]“ (M 7). Das Prinzip dieser Liste bleibt vorerst, bis zum dritten Absatz, unklar. Am Ende des ersten Absatzes wird die Liste wiederaufgenommen und die Offenheit der Ausgangslage affirmiert: „Ludwig I., Lola, Ludwig II., Clara, Ruby, Leonard, Claudia und Kandis, zwischen schwarz-weiß marmorierten Pappdeckeln. Was werden wir uns hier oben, jenseits der Baumgrenze in der alpinen Todesstille, zu erzählen haben?“ (M 8). Unmerklich ist die Autorin ihren Figuren in diesem ersten Absatz näher gekommen, markiert durch das Ausfallen der Nachnamen. Gleichzeitig erfüllt dieser Absatz in unkonventioneller Weise den Anspruch, der in der Regel an ihn gestellt wird: eine Verbindung zwischen Leser\*innen und Text herzustellen. Indem diese die Nachnamen von Lola, Clara, Ruby, Leonard und Claudia ergänzen können, haben sie mit der Arbeit der Lektüre begonnen.

Zum ersten Mal begegnet man am Ende des Absatzes auch dem Signifikanten, der die hier vorgestellte Lesart von *Musik* leiten soll: dem Tod. In der zitierten Formulierung steht die „alpine Todesstille“ in einem antithetischen Verhältnis zum Erzählen. Aus dieser Opposition zwischen der Stille des Todes und der Bewegung des Erzählens entsteht die Möglichkeit eines Romans. Im Sinne der oben beschriebenen Bewegung wird der Tod als Voraussetzung des Schreibens eingeführt. Das Vergangensein und der mit ihm einhergehende Zustand der Arretierung, der Stille, geht der Aktualisierung voraus.

Die Vorgängigkeit des Todes vor der Aktualisierung zeigt sich auch im Prinzip der Liste, wie Kandis' Bruder Karol erläutert: „Seit ich Kandis zu ihrem letzten Geburtstag eine Liste mit Namen von Personen, die am gleichen Tag wie sie geboren wurden, überreicht habe, ist sie wie besessen davon“ (M 9). Entscheidend ist aber nicht, dass das Datum der *Geburtstage* auf den

gleichen Tag fällt. Kurz zuvor nämlich hatte Kandis festgestellt: „Auch Todestage sind Gedenktage“ (M 9) und ihre Liste um Friedrich Nietzsche und die R & B-Sängerin Aaliyah erweitert. Später stellt sie in einem Interview die Idee, diese Liste als Ausgangspunkt zu nehmen, selbstbewusst als ihre Schreibstrategie vor (vgl. M 335–337). Entscheidend ist bezüglich dieser Strategie nicht nur die Zufälligkeit der Auswahl, die als Konstruktionsprinzip offengelegt wird, sondern auch die Assoziation der Geburts- und Todestage mit der Tätigkeit des Gedenkens. Dieses Gedenken resultiert nicht in sentimentaler Erinnerung, sondern im Versuch der Aktualisierung.

Es ist jedoch nicht so, dass dieses Pathos, mit dem der Schreibakt durch seine Assoziation mit der Todesstille aufgeladen ist, in *Musik* als eine Rahmenerzählung inszeniert wird. Kandis' Arbeit in der Alpenhütte ist bezogen auf ihre Textproduktion relativ unergiebig: „Weit bin ich nicht gekommen [...]“ (M 20). Später schreibt sie über ein Telefonat mit ihrem Verlag: „Ich berichte von Fortschritten, an die ich selbst noch nicht glauben mag“ (M 38). Damit stehen die Fortschritte ihres Romans im Gegensatz zum Roman *Musik*, der seinen Anfang in den mit Berichten von Karol montierten Überlegungen Kandis' nimmt. Es ist also auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass der Tod nicht einen Grenzverlauf absteckt, sondern vielmehr, wie im Folgenden zu zeigen, in zahlreichen Annäherungen immer wieder momenthaft auftaucht. So verlässt Kandis die Todesstille der Alpen, um ihre Arbeit an anderen Orten fortzusetzen, zu unterbrechen und wieder fortzusetzen. Gerade in diesem Wechselspiel zeigt sich die hantologische Logik des Romans.

Was spielt es dabei für eine Rolle, dass auch Kandis' Geburtstag auf das gleiche Datum wie der ihrer Figuren fällt? Sie erscheint damit in einem Raum, der wiederum vom Tod gekennzeichnet ist: „Immer wieder und anhand aller möglichen Texte müssen wir uns Silvia Bovenschens philologische Frage nach der Demarkationslinie, dem phallogischen Todesstreifen, zwischen schreibenden und beschriebenen Frauen stellen“ (M 14)<sup>269</sup>, schreibt sie und befindet sich dabei genau in diesem Todesstreifen. Als schreibende Figur ist sie schreibende Frau, als Figur gleichzeitig – auch durch das Bovenschen-Zitat – beschriebene Frau. Um diese Oszillation möglich zu machen, verbreitert Meinecke die metaphorische Demarkationslinie zu einem *Todesstreifen*. Kandis erscheint in einem Grenzbereich, weil sie weder nur beschriebene noch nur schreibende Frau ist. Genau das markiert auch ihr Geburtsdatum: Durch dieses Datum steht sie in einer Reihe mit ihren Figuren. Zugleich deu-

<sup>269</sup> Einschlägig bezüglich Bovenschens Rekonstruktion dieser Differenz ist: Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

tet das Geburtsdatum, indem es auch dasjenige Meineckes ist, über den Roman hinaus und verlockt zu einem Verständnis von Kandis' Schreiben als authentischem Bericht über Überlegungen Meineckes. Durch diesen Authentizitätseffekt oszilliert sie zwischen einem Status als Figur und Autorin, in einem Bereich, der auch durch Barthes' Rede vom „Tod des Autors“ zu einem „Todesstreifen“ geworden ist, und affirmiert gerade die Oszillation.

Dieses Thema wird zunächst nur implizit weiterverfolgt. Die nächste Todesstelle findet sich im Kontext eines Referats von Hans-Jürgen Syberbergs zweiteiligem Fernsehfilm *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972)<sup>270</sup> durch Kandis:

So berichtet der Autor und Regisseur des filmischen Requiems für einen jungfräulichen König auch davon, daß das Publikum, wenn Ludwig, der in diesem Film drei Tode sterben muß, nach seiner Wiederauferstehung vom Schafott der Geschichte den Königsmantel aufschlägt und vor dem Alpen-Himalaja-Panorama auf dem Dach der Residenz, High Camp, zu jodeln beginnt, immer wieder in spontanen Beifall ausbricht. (M 88)

Dieses Zitat schließt zunächst an die räumliche Semantik der Eingangsszene an, die sich in der „alpinen Todesstille“ manifestiert: Ludwig jodelt „vor dem Alpen-Himalaja-Panorama auf dem Dach der Residenz, High Camp“. Gleich dreifach – so wie er drei Tode stirbt – wird hier die Konnotation „Höhe“ aufgerufen, die sich gerade im Bezug auf die Alpen mit Kandis' Schreibszenen verbindet. Im Gegensatz zum Romanbeginn herrscht hier jedoch keine „alpine Todesstille“, sondern man vernimmt den Gesang König Ludwigs. Der freie Umgang mit Ludwigs historischen Lebensdaten in Syberbergs Film wird als historischer Moment der Ludwig-Rezeption mit den dokumentarischen Verfahren von *Musik* kontrastiert. Der Roman zieht sein Aktualisierungspotential nicht aus der Inszenierung einer Biographie Ludwigs, die fiktive Elemente enthält, sondern aus der Kompilation von historischen Materialien und Anekdoten. Nachdem sie ihre Darstellung von Syberbergs Filmen beendet hat, fügt Kandis dem Absatz folgende Sätze an: „Da kommen Karol und Ursula vom Schwimmen zurück. Verstört beschreiben sie, wie, nur wenige Meter neben ihren Handtüchern und abgelegten Kleidungsstücken, ein toter Mann aus dem Starnberger See geborgen wurde“ (M 90). Diese vermeintlich authentische Episode wirkt in Relation zum Referat des Syberberg-Films wie ein Einbruch von Gegenwart. Der Gegenwartseffekt wird durch die an dieser Stelle erzeugte und durch den Toten im See wieder

<sup>270</sup> Vgl. Hans-Jürgen Syberberg: *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*. Deutschland: ZDF 1972.

kollabierende Differenz zwischen der extradiegetischen Ebene der Schreibenden und der intradiegetischen Ebene der von ihr beschriebenen Intertexte hervorgebracht. Der Gegenwartseffekt tritt dann an dem Punkt auf, an dem sich die Ebene der Schreibszene und die des Geschriebenen in einem zeitlich paradoxen Rückkopplungseffekt treffen. Der Tod funktioniert an dieser Stelle nicht nur als thematische Verbindung der Ebenen, sondern steht zugleich für den Kippmoment der Gegenwart, in dem der aktuelle Moment zum vergangenen wird.

Anschließend an die Reflexionen über den „phallogischen Todesstreifen“ wiederum, denken Kandis und Karol weiterhin über das Verhältnis von Autorschaft, Text und Körper nach. Kandis' Freund Tom tritt als naiver Leser auf:

Er hätte da noch einige Fragen. Was mich, zum Beispiel, auf den Titel, Figurine, gebracht hätte. Zu wieviel Prozent er mich aus der Protagonistin herauslesen dürfe. Ich antwortete mit Foucault: Die Literatur ist der Ort, an dem der Mensch zugunsten der Sprache verschwindet. Wo das Wort erscheint, hört der Mensch auf zu existieren. (M 169)<sup>271</sup>

Die Rede vom Tod des Menschen in der Sprache, die Kandis aufruft, lässt sich noch einmal als Kokettieren mit der eigenen Position verstehen. Kandis verschwindet nicht nur im literarischen Text, sondern wird zuerst von ihm hervorgebracht: Sich im „phallogischen Todesstreifen“ zu bewegen, wird damit von einem Grenzfall weiblichen Schreibens zum Schicksal der Schreibenden in ihrem Verhältnis zum literarischen Text im Allgemeinen.

Wenige Seiten später führt Karol mit seinen Kolleg\*innen ein Gespräch, das das Verhältnis von Mensch, Körper und Schrift von der anderen Seite her in den Blick nimmt: „Wir fragen uns: Kann ein menschlicher Körper jemals ein unbeschriebenes Blatt sein? Und befinden abermals: Niemals“ (M 173). Der Mensch und sein Körper, den Kandis mit Foucault im literarischen Text verschwinden lässt, erscheint bei Karol in seinen Reflexionen über Mode und Madonna gerade als Träger von Text: als beschriebenes Blatt. Das Aufgehen des Menschen im literarischen Text ist nur *ein* Grenzfall im „Todesstreifen“, dessen anderer Pol der Körper dieses Menschen als beschriebenes Blatt ist. Da die Figuren in *Musik* weniger als Agenten mit psychologischer Tiefenreflexion taugen, sondern – wie bezüglich der Meinecke-Romane häufig konstatiert – als Träger bestimmter Diskurse funktionieren, kann man die Formulierung vom Körper als beschriebenes Blatt auch als Metapher ihrer

<sup>271</sup> Das Foucault-Zitat findet sich in Michel Foucault: Ist der Mensch tot? [Gespräch mit C. Bonnefoy]. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 697–703, hier S. 702.

Rolle sehen. Die divergierenden Äußerungen von Kandis und Karol lassen sich auf der Differenzebene des Textes als Strategie gegen den Tiefsinn der Hermeneutik lesen. Indem die Positionen zur Frage nach dem Verhältnis von Schreibenden, Autorschaft, Körper und Text sich ständig verändern und hier sogar in einem antithetischen Verhältnis stehen, lässt sich in diesem Text keine eindeutige Position lesen, die über die Bestimmung der Differenz dieser Positionen und den Aufschub des Sinns hinausgehen würde.

Die Reflexionen über dieses Problemfeld werden wenige Seiten später wieder in Richtung der Frage der Weiblichkeit und ihrer Imaginierung in literarischen Texten verschoben. In einer Besprechung einer Neuübersetzung von D. H. Lawrences Roman *Women In Love* (1920) durch die österreichische Schriftstellerin Marlene Streeruwitz definiert jene Literatur im Allgemeinen und den Roman im Speziellen durch die vermeintlich widersprüchliche simultane Präsenz von Leben und Tod im Text:

Nicht Auszudrückendem soll ein Ausdruck verschafft werden. Die Gleichzeitigkeiten des Gegensatzpaares Leben und Tod sollen sichtbar gemacht werden. Form finden. Der Roman ist dann Literatur. Ist ein Roman. Der Roman ist Literatur innerhalb eines autonomen westlichen Literaturbegriffs“ (M 176).<sup>272</sup>

Die Form des Romans ist bei Streeruwitz an die gleichzeitige Sichtbarkeit von Leben und Tod gebunden. Dabei ergibt sich dieses Gegensatzpaar aus einem weiteren Paar im Satz zuvor. Die Gleichzeitigkeit von Leben und Tod folgt aus einem Schreiben, das aus dem Versuch entsteht, „nicht Auszudrückendes“ auszudrücken. Diese paradoxe Ausgangssituation wird in der Opposition von Leben und Tod reformuliert. Wie in der antithetischen Inszenierung von „Todesstille“ und Erzählen tritt das „nicht Auszudrückende“ als Fundament des Ausdrucks auf. Noch näher an Kandis' Projekt rückt Lawrences Schreiben, wenn man berücksichtigt, dass Streeruwitz zuvor als das „nicht Ausdrückbare“ den weiblichen Körper und seine Geschichte eingeführt hat: „Der weibliche Körper bleibt der Widerspruch. Dieser Körper und seine Geschichte. Die bleiben ausgespart“ (M 175).

*Musik* stellt Fragen nach dem Roman, nach männlichem und weiblichen Erzählen, nach männlichen und weiblichen Körpern, nach Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt. In diesem Kontext kann man Streeruwitz' Ausführungen eine weitere Lesart hinzufügen: Leben wären die Gegenwartseffekte, der Tod, die Vergänglichkeit der Gegenwart und der Todesstreifen des Schrei-

<sup>272</sup> Marlene Streeruwitz: Als weißer Mann kann eine Frau schon überzeugen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Jan. 2003. Streeruwitz bespricht folgende Übersetzung des Romans: D. H. Lawrence: *Liebende Frauen*. Übers. v. Petra-Susanne Räbel. Zürich: Manesse 2002.

bens. Indem die Produktion der Gegenwartseffekte wie gezeigt immer mit deren Vergänglichkeit verknüpft ist, das Schreiben als produktiver Akt immer mit der Faktizität des Geschriebenseins konfrontiert ist, macht der Text genau die „Gleichzeitigkeit des Gegensatzpaares Leben und Tod“ sichtbar. Streeruwitz Reflexionen lassen sich als indirekter metafiktionaler Kommentar lesen, der auf die hantologische Logik des Romans von Meinecke verweist.

Die „Sichtbarkeit von Leben und Tod“ zeigt sich in *Musik* jedoch auf ganz andere Weise als Streeruwitz für Lawrences Text beschreibt. Als zentrales Mittel führt die Schriftstellerin das auktoriale Erzählen an, das die Möglichkeit schafft, von der Leerstelle der Geschlechter zu erzählen:

Die Ebene der literarischen Konstruktion wird als Transportmittel des kulturtheoretischen Ziels sichtbar. Die auktoriale Erzählform erzwingt diese Trennung. Auktoriales Erzählen stiftet sich patriarchal aus dem Übersehen des Patriarchalen. Auktoriales Erzählen ist die Erzählung über die Leerstelle der Geschlechterpositionen (M 176).

Wirkt Streeruwitz' Bestimmung auch sehr apodiktisch, so lässt sie sich doch mit der Erzählanlage in *Musik* kontrastieren: Der monologische Aspekt auktorialer Erzählformen wird hier durch das dialogische Erzählen, das sich in den thematischen Verknüpfungen zwischen Kandis' und Karols Schreibprojekten, ihren Gesprächen und Korrespondenzen äußert, durchbrochen. Man könnte einwenden, dass dennoch eine Leerstelle entstehe: die Position des Autors Thomas Meinecke, der als männlicher auktorialer Erzähler zwar nicht in Erscheinung tritt, aber Kandis und Karol überhaupt erst eingesetzt hat. Diesen Einwand unterläuft *Musik* jedoch dadurch, dass im Text – vom Geburtsdatum bis zu Interview-Äußerungen – Nähe zwischen Kandis und Meinecke erzeugt werden. Durch diese Authentizitätseffekte lässt sich der Autor nicht mehr als die Integrität des Textes garantierende Leerstelle bestimmen. Auch er nimmt eine Zwischenposition ein, in der er weder in der Manier des Genies Herrschaft über den Text ausübt noch im Gestus antiauktorialer Postulate sein Verschwinden im literarischen Text behauptet.

In Streeruwitz' Matrix des Erzählens ergibt sich eine Reihung von Oppositionen: Leben/Tod, Ausdrückbares/nicht Ausdrückbares, männlicher Körper/weiblicher Körper, Übersicht des auktorialen Erzählers/Leerstelle. Der Tod erscheint in dieser Matrix auf Seiten dessen, was im Text auf fundamentale Weise unsichtbar bleibt, das aber in einem dialektischen Verhältnis zur Hervorbringung seines Oppositums steht. Er taucht letztlich als Leerstelle auf, die die Abwesenheit des weiblichen Körpers und seiner Geschichte kennzeichnen soll. Der Tod markiert bezüglich der „Demarkationslinie [...]

zwischen schreibenden und beschriebenen Frauen“ eindeutig die Position der beschriebenen Frau, die keine eigene Stimme hat und keinen geschichtlichen Körper besitzt. Die Pointe des Zitats liegt im Kontext von *Musik* dann darin, dass es diese Beschreibung von Geschlechterverhältnissen in eine komplexe Reihe von Konstellationen einordnet. Die Abgrenzung vom Zitat funktioniert als Moment der Autoreflexion. Streeruwitz beschreibt als Frau das Schreiben eines Mannes, das Kandis dann als Frau in ihren Text inkorporiert, der wiederum von einem Mann geschrieben wurde. Wobei diese Konstellation kein eindeutiges Eigentumsverhältnis am Text oder eine Herrschaft einer der Schreibenden über den Text impliziert. Vielmehr wird durch das Zitat die ganze Komplexität des „phallogischen Todesstreifen“ als Zwischenreich des Schreibens aktiviert.

Autoreflexive Implikationen hat auch ein Zitat aus dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari verfassten Theorieklassiker *Tausend Plateaus* (1980). Sie schreiben über Musik, also den Gegenstand des Romans:

Musik ist Freude. Aber sie gibt uns zwangsläufig ein Gefühl für das Sterben, weniger für das Glück, sondern dafür, glücklich zu sterben, zu vergehen. Jedesmal wenn ein Musiker In Memoriam schreibt, handelt es sich nicht um ein inspirierendes Motiv oder eine Erinnerung, sondern im Gegenteil um ein Werden, das mit seiner eigenen Gefahr konfrontiert wurde, das sich darauf eingelassen hat, abzustürzen, um dadurch wiedergeboren zu werden: Kind-Werden, Frau-Werden, Tier-Werden. (M 253 f.)<sup>273</sup>

Das Zitat aus *Tausend Plateaus* lässt sich – mit einer leichten Akzentverschiebung – als Reformulierung des Programms von *Musik* lesen. Deleuze und Guattari weisen Musik einen Status zwischen Freude und Vergänglichkeit zu. Sie werten den Aspekt der Vergänglichkeit in ihrer Reflexion als positiv: Musik gebe uns „zwangsläufig ein Gefühl für das Sterben [...], dafür glücklich zu sterben“. In Bezug auf die Schreibprojekte von Kandis und Karol lässt sich dies als Kommentar zu ihrer Arbeit der Aktualisierung lesen. Sie schreiben „In Memoriam“, es sei an Kandis’ Lesart von Geburts- und Todestagen als Gedenktage und die Referenz auf Syberbergs „*Requiem* [Hervorhebung EK] für einen jungfräulichen König“ erinnert.<sup>274</sup> Diese Trau-

<sup>273</sup> Das Zitat ist leicht bearbeitet und findet sich hier: Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. Übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992 [1980], S. 408 f. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der ausgelassene letzte Nebensatz, da in ihm explizit auf den Signifikant ‚Tod‘ referenziert wird. Er lautet: „[I]nsofern sie der Inhalt der Musik selber sind und bis zum Tod gehen“.

<sup>274</sup> Hingewiesen sei auf den Song „In Loving Memory“ auf dem Album *First Take Then Shake* von Meineckes Band FSK, das wie *Musik* 2004 erschien. In diesem Song wird unter anderem Aaliyah in memoriam besungen. Vgl. FSK: *First Take Then Shake*. Deutschland: Disko B

erarbeitet ist jedoch keine melancholische Rekonstruktion vergangener Zeiten, sondern entfaltet enormes produktives Potential, das in den zwei Buchprojekten zum Ausdruck kommt. Dabei ist die Autoreflexion über den Intertext wieder leicht verschoben: Im Zitat aus *Tausend Plateaus* bezeichnet Musik das Ausdrucksmittel, in *Musik* ist Musik Titel, Gegenstand und poetologische Metapher zugleich. Ähnliches zeigt sich auch im Aspekt des Frau-Werdens: Meinecke wird in seinem Schreiben zur Frau, indem er Kandis als Alter Ego entwirft. Dieses Frau-Werden ist wesentlich buchstäblicher als Deleuze und Guattari es andeuten und wird innerhalb des Romans durch die Kandis gleichberechtigte Figur Karol wieder unterlaufen. Der Weg führt also erneut von einem zugespitzten, eindeutig klingenden Zitat zu einem Zwischenbereich, den *Musik* unter anderem durch den Einsatz dieses Zitats erst erzeugt.

Gegenüber der komplexen Konstellation, die sich aus der Reflexion dieses Zitats ergibt, ist der Bezug der folgenden, über eine Führung zur nationalsozialistischen Vergangenheit des Wolfratshausener Viertels Waldram berichtende Stelle sehr klar. Eine Überlebende berichtet über jüdische Menschen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Displaced-Persons-Camps untergebracht waren, wie Kandis in einem Bericht über die Führung schreibt: „Sie nannten unentwegt Namen von Personen, deren Geschichte immer mit dem Tod endete“ (M 249). Hier wird wieder der Zusammenhang von Trauerarbeit und Erzählen in den Fokus gerückt. Das Erzählen von den Toten ist die Sache der Überlebenden. Das „immer“ im Zitat deutet die repetitive Struktur des Erzählens an, die immer wieder Neuanfänge macht, um immer wieder auf den Tod zu stoßen.

Diese Logik findet sich auch in der Dynamik der Moden, die auch in den Themen von Kandis und Karol eine Rolle spielt. Tatsächlich bezieht sich auch Meinecke im oben schon zitierten Interview unmittelbar nach der Stelle zur Trauerarbeit auf diese Dynamik:

Das [die Trauerarbeit] hat etwas fast Bedrückendes, weil man oft nicht in der Lage ist, noch mal wieder an den Punkt zurückzuspulen, wo es noch nicht passiert war. Das betrifft ja genauso gut andere ästhetische Formen, zum Beispiel Mode. Wann habe ich denn eigentlich zum ersten Mal eine Röhrenjeans getragen?<sup>275</sup>

In *Musik* finden die Moden der Bekleidung und die Moden der Musik oft gemeinsame Berücksichtigung, ist der Begriff der Musik, wie oben angedeutet,

---

2004.

<sup>275</sup> Anke Biendarra: „Ich bin wie der Thelonious Monk im Bebop – einer, der anders spielt“. Ein Interview mit Thomas Meinecke. 2007. URL: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10946](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10946) (besucht am 06. 04. 2020).

doch immer im erweiterten Sinn zu verstehen. So verwundert es nicht, dass der Tod dann wieder auftaucht, wenn Karol, dessen Schreibprojekt sich an musikalischen Beispielen entlang entwickelt, Walter Benjamin zur Mode zitiert: „Sie kitzelt den Tod und ist schon eine andere, neue, wenn er nach ihr sich umsieht, um sie zu schlagen“ (M 296). Benjamin beschreibt genau den Moment, den Karol in seiner projektierten Studie retrospektiv rekonstruieren möchte. Das Kitzeln des Todes bezeichnet den Augenblick, in dem das Neue das Gegenwärtige ist. Wenn die Vergänglichkeit des Neuen offenbar wird, es also als das Alte erscheint, so ist die Mode schon wieder einen Schritt weiter. Das vormalig Neue ist dann einen metaphorischen Tod gestorben, der es Karol ermöglicht, sein Projekt der Aktualisierung und Reinszenierung zu beginnen, das wiederum auf einer wechselseitigen Abhängigkeit von Gegenwart und Tod basiert.

Die räumliche Semantik der Eingangsszene und die Assoziation der Alpen mit der Todesstille wird in der Folge durch ein Zitat aus dem Alpen-Text des Soziologen Georg Simmel wiederaufgerufen. Es fügt den Alpen eine metaphysische Dimension hinzu. Kandis schreibt, die letzten Sätze von Simmels Essay zitierend, an Karol:

Denn das Leben sei die unaufhörliche Relativität der Gegensätze, die Bestimmung des einen durch das andere und des anderen durch das eine, die flutende Bewegtheit, in der jedes Sein nur als ein Bedingtein bestehen könne. Aus dem Eindruck des Hochgebirges aber sehe uns eine Ahnung und ein Symbol entgegen, daß das Leben sich mit seiner höchsten Steigerung an dem erlöse, was in seine Form nicht mehr eingehe, sondern über ihm und ihm gegenüber sei. (M 310)<sup>276</sup>

Wenn das Leben „die unaufhörliche Relativität der Gegensätze“ ist, „die Bestimmung des einen durch das andere und des anderen durch das eine“, dann ist das Leben durch den Tod bestimmt. Innerhalb dieser Matrix sind die Alpen bei Simmel mit einer metaphysischen Todesahnung konnotiert. Kandis' Schreiben in der „Todesstille“ der Alpen nimmt die Zuordnung auf, indem auch in dieser Konstellation die Höhe der Alpen mit dem Tod assoziiert ist. Gleichzeitig sind die Alpen in *Musik* keinesfalls auf diese Weise metaphysisch überhöht. Im Gegenteil: Der göttliche, den Menschen übersteigende Beobachtungspunkt ist von einer weltlichen, schreibenden Figur eingenommen, die diese Position nur als Teil einer Scharade beansprucht. Man kann in der Kontrastierung des Simmel-Zitats mit den in *Musik* vorgenommenen Zuschreibungen eine pointierte Wiederaufnahme der Rede vom „Tod des Au-

<sup>276</sup> Vgl. Georg Simmel: Zur Ästhetik der Alpen [1919]. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 162–170, hier S. 141. Die Alpen sind bei Simmel als „Form“ Gegenbegriff von „Leben“.

tors“ sehen. Kandis nimmt die Position des Autors ein, um in ihrem Schreiben ein anderes Verständnis von Autorschaft auszuformulieren, diese Position gelegentlich aber auch zu unterlaufen. Die Hybris des „Tods des Autors“ wird hier, wie an den anderen Stellen reinszeniert, kommentiert – und unterminiert.

Wie ein achronologisches Echo von Streeruwitz' Reflexionen zum Zusammenhang von Roman, Leben und Tod erscheinen hunderte Seiten später einige Sätze von D. H. Lawrence, die Kandis von ihrem Freund Tom vorgelesen werden:

Uns verband ein seltsames Einvernehmen: Vielleicht ahnten wir beide den ungebornen Körper des Lebens, der im Körper dieses Halbtodes, den wir Leben nennen, verborgen ist; und daher beseelte uns beide eine stumme Feindseligkeit gegen die alltägliche Welt und ihre toten Gesetze (M 356).

Lawrence bestimmt hier einen „Körper des Lebens“, der in einem Spannungsverhältnis zwischen Leben und Tod – „dieses Halbtodes, den wir Leben nennen“ – als Verborgenes und Ungeborenes erscheint. Dieser „Körper des Lebens“ wird in einer weiteren Verschiebung in Opposition zu den „toten Gesetze[n]“ aufgefasst. Dieser Gegensatz von totem Geschriebenen, dem Gesetz, zum lebendig Beschriebenen, „den wir Leben *nennen*“, wird in einem Leben, das noch geboren werden muss, aufgehoben. Die pathetische Beschreibung, Tom liest einen längeren Ausschnitt, gilt einer Freundschaft zwischen einem Mann und einer Frau, die vor allem durch den Gedanken einer Möglichkeit eines freieren Lebens in einer unbestimmten Zukunft zusammengehalten wird. Bemerkenswert ist an dieser Stelle zudem, dass Tom Lawrences Text seine Stimme leiht und nicht Kandis Lawrence direkt zitiert.

Darin wird der Versuch erkennbar, die Verhältnisse umzukehren. Toms männliche Stimme – er liest vor – erscheint als Ergänzung eines weiblichen Schreibens. Diese Funktion von Toms Stimme korrespondiert seinem gelegentlich im Roman deutlich werdenden Wunsch, die Beziehung zu Kandis zu intensivieren, was diese stets ablehnt. An dieser Stelle, die sich auf den letzten Seiten des Romans findet, verschiebt er diesen Wunsch in eine literarische Utopie und trägt ihn Kandis auf diese Weise noch einmal vor. Wie der Erzähler in Lawrence wünscht er sich eine Aufhebung des „phallogischen Todesstreifens“ zugunsten eines *anderen* Lebens, in dem das todbringende männliche Gesetz suspendiert ist, das in *Musik* zumindest in dieser Konstellation von einer Frau repräsentiert wird. Wieder erscheint das Zitat als ein fernes Echo der Themen von *Musik*. Durch dieses Echo wird die Aufmerksamkeit auf die Konstruktionsprinzipien und die Konstellationen im Roman

gelenkt, die sich dann als different erweisen und die sich nicht mit Absolutheit bestimmen lassen, sondern explizit offen bleiben.

Ein ähnliches Spiel mit den Rollen ist in der Inszenierung eines Zitats von Cixous zu beobachten. Bemerkenswert ist an dieser Stelle zunächst, wie die Erzählperspektiven sich in ihrer Umgebung verschieben. Im Absatz vor den Ausschnitten aus dem Interview referiert ein Leser, vermutlich Karol, einen Text von Kandis: „Kandis schreibt von Sonnenaufgängen an einem Himmel, der rosa und hellblau zugleich ist“ (M 365). Das Referat erstreckt sich über einen Absatz. Kandis erscheint als eine über ihr Schreiben beschriebene Frau. Darauf folgt ein Absatz mit Ausschnitten aus einem Interview mit Cixous, der sich zunächst nicht Kandis oder Karol zuordnen lässt: Beschreibt Karol an dieser Stelle weiter, was Kandis geschrieben hat? Oder ist dieses Interview Material für Kandis' Schreiben? Die zweite Vermutung erweist sich retrospektiv, im nächsten Absatz, als die richtige. Kandis führt Cixous' Reflexionen fort, indem sie mit James Joyce einen Mann als Beispiel für ihre Beschreibung weiblichen Schreibens einführt: „So merkwürdig es sein mag, der Schriftsteller, der meines Wissens nach am weitesten in dieser [...] Form der Schreibweise gelangte, ist James Joyce“ (M 366).

Der Ausschnitt aus dem Cixous-Interview befindet sich genau zwischen der Beschreibung einer Frau durch einen Mann und der Beschreibung eines Mannes durch eine schreibende Frau. Cixous äußert sich metaphorisch gesprochen aus dem „phallogologischen Todesstreifen“. In diesem Zusammenhang ist das Ende des absatzlangen Zitats von Bedeutung:

Ein weiblicher Text beginnt auf sämtlichen Seiten gleichzeitig. Er erkennt sich, ausgehend von einer weiblichen libidinösen Ökonomie, auch darin wieder, daß er ohne Ende ist. Ein weiblicher textueller Körper hört nicht auf, er setzt sich fort, und wenn sich der Band schließt, geht die Schrift weiter und stürzt den Leser in den Abgrund. (M 366)

Im Grunde beschreibt dieses Zitat, was der Text performativ vorführt: Die Endlosigkeit des Textes zeigt sich darin, dass Karols Lektüre von Kandis' Text in einer ironischen Verschiebung ansatzlos zur Betrachtung des „Altpapier[s]“, das zum Anzünden des Feuers bereitliegt“ (M 365), übergeht, auf dem Fotos von Claudia Schiffer zu sehen sind, die eine Figur von Kandis' Roman ist. Genauso ansatzlos erweitert sich der Horizont des Textes vom Konkretum des Altpapiers zu den abstrakten Reflexionen Cixous' und dann zu Kandis' Überlegungen über Cixous' Reflexionen. Hier werden Übergänge zwischen dem materiellen Text und Texten im weiteren Sinn, also beispielsweise Fotos von Schiffer, inszeniert. Gleichzeitig wird ein unendliches Netz

an Texten angedeutet – von Karol zu Cixous zu Kandis zu Joyce und weiter.

Die Unendlichkeit der textuellen Verknüpfungen wird bei Cixous mit der Metapher der Körperlichkeit weiblicher Texte in Verbindung gebracht. Es ist eine dritte Variante des Verhältnisses von Körper und Text. Der schreibende Körper verschwindet nicht im Text, er erscheint nicht als der beschriebene Körper, sondern der Text selbst wird als Körper eingeführt. Dieser „weibliche textuelle Körper“ verfolgt „den Leser“ und „stürzt ihn in den Abgrund“. Was bei Barthes die „Geburt des Lesers“ ist, ist bei Cixous sein Sturz in den Abgrund des Textes. Die Metaphorik des Todes setzt sich von der „alpinen Todesstille“, die den Ausgangspunkt von *Musik* und des Romans der Autorin Kandis bildet, über den „Todesstreifen“, in den sie sich in ihrem Status zwischen Subjekt und Objekt des Textes begibt, hin zum „Abgrund“, in den „der Leser“ stürzt, fort. Dabei sei hervorgehoben, dass Kandis und Karol in ihrem Schreiben meist als Lesende auftreten, sodass ihre Zuordnung auf der Karte der Todesfiguren sich immer wieder verschiebt.

Eine weitere Wendung erfolgt im Anschluss an ein weiteres Cixous-Zitat auf der folgenden Seite. Kandis betrachtet sich im Spiegel:

Was ist das eigentlich für eine Instanz, frage ich mich, nackt, beim Blick in den Badezimmerspiegel, die den Fluß meiner Gedanken ordnen will? Sich manchmal sogar herausnimmt, zu bestimmen: Hier wird jetzt nicht weitergedacht. Und das dann auch durchzusetzen vermag (M 367).

Diese Reflexion über ihre Autonomie lässt sich als Andeutung einer Metalepse lesen. Kandis entwickelt ein Bewusstsein der Lesbarkeit ihrer Gedanken, das sich nach zwei Seiten auslegen lässt. Einmal, im Sinne Cixous, als die Unendlichkeit des Textes, die durch die Erfahrungen der Leserin bestimmt ist. Zum anderen als die Andeutung der ordnenden und kompilierenden Hand des Schreibers Meinecke, der ihre Position im Text überhaupt erst ermöglicht.

Diese Ahnung wird nicht zufällig so inszeniert, dass sie im Zusammenhang mit dem nackten Körper der Autorin auftritt. Die Frage, die hier aufgeworfen wird, knüpft abermals an die Reflexionen über den Körper als beschriebenes Blatt, den Text als Körper und das Verschwinden des Körpers im Text an. Auch hier erscheint Kandis in einer oszillierenden Zwischenposition: Das Attribut, „nackt“ würde auf die Unbeschriebenheit ihres Körpers deuten. Die Zuweisung erfolgt jedoch über den Blick in den Badezimmerspiegel und erweist sich damit als eine *Beschreibung* des Körpers, die durch den Blick von Außen auf sich selbst entsteht. Zuletzt bildet der Spiegel und die Spiegelung die Metapher einer Reihe von Verhältnissen: Erstens des Verhältnisses von Kandis und der Instanz, die ihre Gedanken ordnet. Zweitens des Verhältnis-

ses von Leser\*innen und Text. Drittens des Verhältnisses des Autors Thomas Meinecke und des Romans *Musik* im Allgemeinen und im Speziellen in Bezug auf Kandis.

Immer wieder tritt in den Reflexionen der Gegenwärtigkeit, der – man kann hier an die räumliche Semantik des Romans denken – höchste Punkt der Gegenwärtigkeit als Kippmoment in den Tod und als Reflexion der Endlichkeit hervor: bei Deleuze und Guattari in Bezug auf Musik, bei Simmel in Bezug auf die Alpen, die für die Gegenwart von Kandis' Schreiben stehen, bei Benjamin in Bezug auf Mode. Im Sinn dieser Reflexionen endet *Musik* mit einem Zustand zwischen Leben und Tod: „Bodenpersonal. Offenbar bewußtlos. Hoffentlich nicht tot“ (M 371). Dieser letzte Satz ist zuerst eine Referenz auf den Beginn des Romans und die „alpine Todesstille“, die Kandis den Beginn ihres Schreibprojektes ermöglichte. Die Endgültigkeit des metaphorischen Todes im Vergessen wird durch den Aufruf dieses Zwischenzustands suspendiert und in das Gedächtnis der Literatur aufgehoben. Gleichzeitig markiert dieser Schluss sehr deutlich seine Offenheit: Karol wird im Gegensatz zum leblosen Körper auf dem Rollfeld in Kürze abheben. Auch in seiner räumlichen Semantik zielt der Schluss also auf die ersten Seiten des Romans. Zuletzt führt er noch einmal eine Distanz zwischen dem Schreiben, wofür Karols bevorstehender Flug metaphorisch stehen kann, und dem Tod als Voraussetzung dieses Schreibens ein. Der Tod ist der Gegenwart dicht auf den Fersen, aber die Protagonist\*innen von *Musik* sind ihm – zumindest in der Inszenierung des Romans – noch ein Stück voraus.

„Ich habe noch nicht mal die Vorstellung, daß es bei einem Buch so etwas wie Anfang oder Ende geben muß, das würde ich am liebsten abschaffen“<sup>277</sup>, sagte Meinecke in einem Interview. Tatsächlich lässt sich die problematische Stellung von Anfang und Ende nicht nur in *Musik* finden. Schon in Bezug auf *Faserland* und *Abfall für alle* wurde deutlich, dass Anfang und Ende für die offene Struktur des Pop-Romans problematisch sind. Sie sind es insofern, als dass sie markieren müssen, dass sie nicht den Ursprung einer authentischen Stimme fingieren, sondern auf schon Gesagtes verweisen und zugleich die Gegenwärtigkeit jener Stimme suggerieren sollen: *Faserland* beginnt mit Präsens und Beckett, *Abfall für alle* mit inszenierter Mündlichkeit und Foucault – ein intertextueller Verweis sorgt jeweils für einen initialen Bruch im Erzählen. Einerseits wird die offene Struktur der Texte jeweils nicht aufgegeben, andererseits wird das Ende als Ende markiert, indem anstelle des Tods des/der Held\*in ein symbolischer Tod gesetzt wird, der einen Zwischenzu-

<sup>277</sup> Ullmaier: *Von Acid nach Adlon*, S. 42.

stand erzeugt. Anfang und Ende schließen also einen Moment des Bruchs ein. Auch in den Anfängen und Schlüssen von Meineckes Romanen lässt sich ein Muster erkennen: Die Enden greifen auf symbolische Tode als uneigentliche Form der Schließung zurück und halten so die grundlegende Spannung, die sich aus der hantologischen Logik ergibt, offen und verweisen zugleich auf diese.

Schon die erste Erzählung Meineckes, *Holz* (1988), eröffnet mit einer Szene an einem zugefrorenen See.<sup>278</sup> Der erste Roman, *The Church of John F. Kennedy* (1996), beginnt mit „Blätterwerk“ und „Obst-Plantagen“, die sich „am Ufer des Bodensees“ befinden,<sup>279</sup> *Tomboy* mit der Beschreibung von Steinbrüchen im Odenwald, *Hellblau* mit den Vorkehrungen für einen anstehenden Hurrikan und *Musik* mit der Schilderung von Kandis' Lage in der Almhütte.<sup>280</sup> Auch im folgenden Roman, *Jungfrau* (2008), findet sich in den ersten Sätzen der Verweis auf den „Schnee auf den höheren Zügen des Hochgebirges“<sup>281</sup>. Dass in *Lookalikes* (2011) Wind und Schnee am Anfang stehen und diese meteorologischen Begebenheiten in einer Großstadt beobachtet werden, verweist auf das Prinzip dieser Anfänge. Auch in den anderen Texten folgt auf die Beschreibung von Naturphänomenen stets ein Bruch, der die Frage nach der Natürlichkeit der Natur stellt: Der „Schnee auf den höheren Zügen des Hochgebirges“ in *Jungfrau* beispielsweise wird als Spiegelung in einem Hochhaus betrachtet. Der Gestus der Brechung legitimiert diese Anfänge, die ein grundlegendes Thema der Texte, Konstellationen und Aushandlungen der Dichotomie Natur/Kultur, der Artifizialität des Natürlichen und der Natürlichkeit des Artifizialen erzählerisch einführen. Strukturell nimmt diese Dichotomie auch die Ökonomie von Leben und Tod vorweg.

Vorweggenommen wird in dieser strukturellen Analogie auch die Konstellation, die sich an den Romanenden zeigt, eine Koinzidenz von Buchende, Romanende und Tod. Das Ende des Schreibens und das Ende des Buchs fallen mit textuellen Konstellationen zusammen, die sich als die Thematisierung verschiedener Dimensionen der Schrift in der Rede vom Tod lesen lassen. In Meineckes erster Erzählung deutet sich dieser Zusammenhang nur an: *Holz* wird vom Kapitel „Im toten Winkel“ abgeschlossen, in dessen vorletztem Satz man vom „gezielten Todesschuß“ lesen kann, der dem Erzähler „zum

<sup>278</sup> Thomas Meinecke: *Holz. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 [1988], S. 9.

<sup>279</sup> Ders.: *The Church of John F. Kennedy*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 7.

<sup>280</sup> Vgl. ders.: *Tomboy*, S. 7 f. und ders.: *Hellblau*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 [2001], S. 7. Siehe auch den Hinweis in *Feiereisen: Text als Soundtrack*, S. 154.

<sup>281</sup> Thomas Meinecke: *Jungfrau*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 7.

diffusen Salutschuß“ gerät.<sup>282</sup> Diese Spannung wird im letzten Satz aufgehoben und als Initiationsakt kenntlich gemacht: „Ich war ein Berliner.“ Dieses Bekenntnis kann gerade im Erscheinungsjahr und vor dem Hintergrund des geteilten Deutschlands als Beanspruchung einer Zwischenposition gelesen werden. Der Protagonist ist jedoch, obwohl Schriftsteller, weniger Schreiber als vielmehr klassischer Erzähler im Präteritum, sodass die Relationen von Schreiben und Gegenwart, die für *Musik* und die anderen Romane Meineckes gelten können, hier nicht zum Tragen kommen.

Deutlicher wird der finale Bruch in *Tomboy*. Der Roman endet wie folgt: „Morgen: Die Nacht der Engel. Wir könnten dich abholen. Ich werde bereit sein, sagte Vivian. Was werden wir tragen?“<sup>283</sup> Die Offenheit dieses Endes wird nicht nur durch das finale Interrogativ markiert, sondern auch im Tempus angedeutet. In Bezug auf die Frage des Endens noch signifikanter ist der Name der Veranstaltung, zu der die Gruppe gehen wird. Dass sie die „Nacht der Engel“ heißt, lässt sich als Ankündigung eines symbolischen Tods lesen, der dem Romanende eingeschrieben ist. Ähnlich wie in *Abfall für alle* wird der Gedanke an eine Zukunft mit dem Tod verbunden. Zugleich wird das Ende des Textes symbolisch als Tod markiert, was als Abgrenzung zum klassischen Ende des realistischen Romans zu lesen ist: dem Tod der Held\*in, wie ihn Benjamin noch als charakteristisch für den Roman beschrieb.<sup>284</sup>

In *Hellblau* wird der letzte Satz mit einer Referenz auf ein Vorbild verknüpft. Das Ende des Romans zitiert die Inschrift auf Hubert Fichtes Grabstein: „Einst bin ich ein Knabe, ich bin auch ein Mädchen gewesen, Busch und Vogel und Fisch, der warm aus den Wassern emporschnellt. Auf Fichtes Grabstein soll das Fragment im griechischen Original stehen.“<sup>285</sup> In *nuce* tritt das Verhältnis zwischen dem konservierenden Aspekt der Schrift, die hier wie zur Verdeutlichung auf einem Grabstein steht, und der Möglichkeit der Verlebendigung durch Schrift hervor, die sich in der dem Schriftsteller zugeschriebenen Wandlungsfähigkeit zeigt. Der Grabstein Fichtes schließlich spielt auf einen ganz realen Tod eines Autors an, dessen Schriften ihn überlebt haben. In dieser Konstellation erscheint der konservierende Aspekt

<sup>282</sup> Ders.: *Holz. Erzählung*, S. 109.

<sup>283</sup> Ders.: *Tomboy*, S. 251. Das Ende ist eine Referenz auf den Song „All Tomorrow’s Parties“ von The Velvet Underground. In ihm heißt es: „And what costume shall the poor girl wear / To all tomorrow’s parties“. Vgl. The Velvet Underground: *The Velvet Underground & Nico*. USA: Verve 1967.

<sup>284</sup> Vgl. Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Hrsg. v. Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 103–128, hier S. 120.

<sup>285</sup> Meinecke: *Hellblau*, S. 336.

der Schrift als positives Element. Der Schluss von *Hellblau* führt also wie das Ende von *Tomboy* die Aporien der Aktualisierung vergangener Gegenwarten noch einmal vor Augen. Vergleichbar mit dem Anfang von *Faserland* – aber auch in Anlehnung an die dort geschilderte Suche nach Thomas Manns Grabstein – wird eine intertextuelle Verknüpfung etabliert, die der Endgültigkeit des Endes entgegenläuft, während sie symbolisch den Tod aufruft.

Während der folgende Roman, *Jungfrau*, der mit dem Verschwinden des Protagonisten Lothar Lothar im Auditorium Maximum der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität endet,<sup>286</sup> aus dieser Reihe fällt, lässt sich der Zusammenhang für *Lookalikes* wieder herstellen. Die letzten Sätze lauten: „*Haitianische Bevölkerung greift nepalesische UN-Blauhelme an, da sie die Cholera auf der Insel eingeschleppt hätten*“ (L 393).<sup>287</sup> Zunächst ist das ein Hinweis auf eine offene Konstellation: Es wird von einem Angriff berichtet, dessen Ausgang nicht bekannt ist. Der Absatz ist durch Kursivierung und Einrückung hervorgehoben. Solche Hervorhebungen werden in *Lookalikes* in der Regel für Zwischenüberschriften verwendet, beispielsweise wenn ein Interviewausschnitt mit „*Grace Jones, Interview, New Musical Express, 1983*“ (L 391) überschrieben ist. Diese Zwischenüberschriften enden wie die letzte nie mit einem Satzzeichen. Die Formatierung verweist somit ebenfalls auf die Offenheit des Endes, auf die Möglichkeit, dass hier noch etwas kommt.

Zugleich schwingt in diesem letzten Satz eine doppelte Todesdrohung mit: Die haitianische Bevölkerung ist durch den Ausbruch der Cholera bedroht, die nepalesischen Soldat\*innen durch die haitianische Bevölkerung. Eine Spannung entsteht, da sich dieser letzte Satz im Präsens auf den Moment eines Ereignisses bezieht, dessen Ausgang ungewiss ist. Verglichen mit dem vorhergehenden Abschnitt, der vom Treffen zweier Elvisimitator\*innen berichtet, löst die nachrichtliche Distanz zum Ereignis einen Faktualitätseffekt aus. Dieser Faktualitätseffekt verstärkt sich, wenn dem/der Leser\*in bewusst ist, dass die Sätze Bezug zu realen Ereignissen im Jahr 2010 haben.<sup>288</sup> Im Verhältnis zu vielen vorangehenden Episoden wirkt dieser Schluss als Fiktionsbruch, der erneut im semantischen Feld des Todes verortet ist, auch wenn

<sup>286</sup> Lothar Lothar ist unter anderem eine Anspielung auf das in den 1980er Jahren aktive Münchner Musikprojekt Lorenz Lorenz.

<sup>287</sup> *Lookalikes* wird im Folgenden unter der Sigle L nach folgender Ausgabe zitiert: Thomas Meinecke: *Lookalikes*. Berlin: Suhrkamp 2011.

<sup>288</sup> Nach dem folgenschweren Erdbeben in Haiti im Jahr 2010 kam es zu einem Cholera-Ausbruch, der zu den schwersten der jüngeren Geschichte zählt. Die Verbindung zwischen dem Ausbruch und den in Haiti stationierten UN-Truppen aus Nepal war bis Anfang 2016 nicht endgültig geklärt. Tatsächlich kam es nach Gerüchten, dass die Truppen etwas mit dem Ausbruch zu tun hätten, zu gewaltsamen Protesten, bei denen mehrere Menschen ums Leben kamen.

die Todesart deutlich anders konnotiert ist als im Fall von *Tomboy*. Während die Anfänge von Meineckes Romanen zentrale Themen seines Schreibens reflektieren – die Dekonstruktion der Dichotomie Natur/Kultur – wird das Problem des Endens in mehreren Romanen durch einen symbolischen Tod gelöst, der auf die Dekonstruktion der Opposition von Leben und Tod und die hantologische Logik der Romane verweist.

Die Rahmung der Romane durch Anfang und Ende fügt sich damit in die Analyse des Todesmotivs in *Musik*. Der Text des Romans wird immer wieder von einem Tod differenziert, der diesen als Leben und als existentiell hervorbringt. Diese Reihe von Zitaten und Zitaten von Zitaten demonstriert, wie in *Musik* mit Verschiebungen und Wiederholung, mit Repetition und Differenz gearbeitet wird. Der Tod erhält in dieser textuellen Matrix keinen festen Ort, sondern deutet jeweils einen Grenzbereich des Textes – beispielsweise in der Reflexion über den Körper als Entität jenseits der Textualität – an, von dem aus er sich in Bewegung setzt. Die Frage nach der Autorschaft und die nach der Rekonstruktion von Gegenwart, dem Schreiben *in memoriam*, finden im Tod zwar keine Antwort, aber immer neue Anlässe zur Iteration. Dabei markiert der Tod nicht ein Jenseits des Schreibens oder des Textes, sondern eben den Punkt, an dem die Erzählung und die Reflexionen immer wieder auf ihren Ausgangspunkt zurückgeworfen werden. Er markiert einen Kipppunkt im Schreiben über Gegenwart, der die Konsistenz der Oberflächenästhetik aufrechterhält. Im Auf-, Um- und Mitschreiben tritt er als spiegelnder Reflex an der Oberfläche hervor. Trauerarbeit, Todesstreifen und Requiem, Verschwinden, Absturz und Wiederauferstehen beschreiben die metonymische Verknüpfungen auf der Ebene der Oberfläche, die ihr finales und zugleich vorläufiges Ende in einem Zwischenzustand findet. „Hoffentlich nicht tot“ – der Moment vor dem Abflug ist ein Moment zwischen Leben und Tod. Diese Formel weist an prominenter Stelle auf die Selbstreflexion des Romans, die auf verschiedenen Umwegen auf seine hantologische Logik stößt.

Die Trauerarbeit an der Gegenwart löst also teilweise paradoxe Reihungen aus, die um Latenzfiguren und Zwischenzustände kreisen. Der Leben-Tod benennt zugleich den Status des Textes, der in einer permanenten rekursiven Bewegung den Abstand zwischen Schreiben und Lesen immer neu entwirft und neue Fundstücke auf sich selbst bezieht. In vielen Passagen bleibt unklar, ob Kandis und Karol gerade schreiben oder lesen. Darin gleicht *Musik* entfernt *Abfall für alle*, das ebenfalls den Abstand zwischen Produktion und Rezeption zu verkürzen sucht, nur dass diese Prozesse in *Musik* noch einmal reinszeniert werden. Die strukturelle Offenheit des Textes zeigt sich auch in der Breite der intertextuellen Versatzstücke, die nicht nur die Projekte von

Kandis und Karol betreffen, sondern immer auch die Verfasstheit des Textes. Die Frage des Eigenen und des Anderen, die in der Intertextualität angesprochen ist, gilt auch für das Subjekt, insbesondere in Bezug auf das Subjekt der Autorschaft. Der Text inszeniert Autorschaft in der semi-autofiktionalen Figur Kandis als Bewegung. Auch in diesem Punkt gibt sich der Text strukturell offen. Während in *Abfall für alle* die Wiederholung des Ichs stets einen neuen Ansatz markiert, wird hier in Form einer ontologischen Metalepse, durch die Verknüpfung von Kandis und Meinecke, ein Bruch eingefügt.

Der Umgang des Textes mit der Reflexion von Körpern ähnelt hingegen eher dem in *Faserland*. Körper erscheinen – erinnert sei an den Toten aus dem See und die Reflexion über beschriebene Körper – als Grenzfiguren der Textualität. Wie schon in Bezug auf den paradoxen Zustand des Leben-Todes ergeben sich Nähen zu Barthes' Reflexionen und ihrem Bezug auf das Reale. Die Dimensionen des Todesmotivs – als Reflexionfigur, der Effekt als Existenzialisierung eines „Lebens“ des Textes und als dessen Bewegung – zeigen sich beispielhaft in den Verknüpfungen, die sich über andere Texte immer wieder ergeben. Über sie ist das Andere im eigenen Text verankert und kann in immer neuen rekursiven Schleifen die Lebendigkeit des Textes garantieren. Im Gegensatz zu *Faserland*, in dem die intertextuellen Referenzen die Authentizitätsbehauptung des Romans immer wieder unterlaufen, werden diese Referenzen in *Musik* offensiv ausgestellt, wenn auch die Grenzen der Zitate nicht immer ganz deutlich werden. Auffällig ist, dass die hantologische Logik gerade dort sichtbar wird, wo mit und durch andere Texte gesprochen wird, wo also die Zitathaftigkeit des Sprechens besonders vor Augen steht. Wenn Aneignungen fremder Stimmen stattfinden, erweisen sich nicht nur diese als zitierbar, sondern sie zeugen auch davon, dass die eigene Stimme den gleichen Bedingungen unterworfen sind. Insofern ist die Logik des Leben-Todes für die Formprozesse in *Musik* maßgeblich. Auf wieder andere Weise zeigt sich auch in Goetz' *Klage* die hantologische Logik. Allerdings stehen weniger intertextuelle Bezüge im Vordergrund, sondern Versuche, eine Form für das angestrebte Schreibprojekt eines Realismus jenseits des Realismus zu finden und für dieses Projekt unterschiedlich zu inszenieren und zu reflektieren.

### 3.4 Tödlichkeit der Form: Rainald Goetz' *Klage* (2008)

Im Zentrum von *Klage* steht im Gegensatz zu *Abfall für alle* nicht die Frage nach einer „Geschichte der Gegenwart“. Die Frage nach der Gegenwart als Texteffekt wird mit dem Abschluss des Werkkomplexes „Heute mor-

gen“ nachrangig, im Komplex „und müsste ich gehen in dunkler Schlucht“, von Goetz auch kurz als „Schlucht“ beziehungsweise „Buch 6“ seines Werkes bezeichnet, verschieben sich Gegenstand und poetologische Ausrichtung des Schreibens.<sup>289</sup> Trotzdem ergeben sich Anschlüsse: *Klage*, als erster Teil von „Schlucht“, eröffnet diesen Komplex, indem die Frage nach der Form, die schon in *Abfall für alle* und insbesondere in „Praxis“ Gegenstand war, noch einmal neu gestellt wird. Die performative Inszenierung von Gegenwart ist nur noch ein Element dieser Fragestellung, die sich dem Verhältnis von Schreiben und Leben widmet. Die Grenzen und Möglichkeiten von Zeitgenossenschaft werden hingegen neu diskutiert. Der nachträglich mit der Bezeichnung „Tagebuchessay“ belegte Text zeichnet sich dadurch aus, dass er eine in Abschnitte von einzelnen Tagen segmentierte Reflexion darüber ist, wie das Verhältnis von Faktualität, Fiktionalität und Form zu modulieren sei.<sup>290</sup> Darauf deuten schon die hybriden Genres Tagebuch und Essay hin. Das Schriftstellertagebuch, und um ein solches handelt es sich, kann sowohl Ort der Reflexion und des Berichts über das Tagesgeschehen und das eigene Schreiben sein als auch Ort von Erzählanfängen und Entwürfen, das heißt von fiktionalen Texten. Der Essay wurde immer wieder als Form zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben bestimmt, nimmt wie das Tagebuch also eine Zwischenstellung in Bezug auf das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität ein.<sup>291</sup> Zwar bezeichnet sich der Text nicht als Roman, wie zu sehen sein wird, enthält er aber romanhafte Passagen und die Frage, wie ein Roman zu schreiben sei, steht nichtsdestotrotz in seinem Zentrum.

Die Einordnung in das Genre „Tagebuchessay“ hebt im *Tagebuch* das strukturgebende Element der Zeit hervor, das auch thematisch relevant ist. Zeitgenossenschaft in einem emphatischen Sinn wird in *Klage* als Bedingung gelingenden Schreibens markiert. Der Bezug auf das *Tagebuch* betont den Medientransfer – die Einordnung lautet eben nicht Blogessay – und lenkt den Blick durch den Bezug auf die Form des Essays auf die reflektierenden Passagen des Textes. Diese paratextuelle Inszenierung wird durch das ebenfalls erst für die Taschenbuchausgabe erstellte Register unterstützt, das als

<sup>289</sup> Der Titel des Werkkomplexes „und müsste ich gehen in dunkler Schlucht“ leitet sich von Psalm 23 ab: Vgl. Lothar Müller: *Writer's Blog*. In: *Merkur* 63.3 (2009), S. 249–254, hier S. 250. In der überarbeiteten Schlachter-Übersetzung steht anstelle von „in dunkler Schlucht“ „im finstern Todestal“: Vgl. *Die Heilige Schrift*. Übers. v. Franz Eugen Schlachter. Neu bearb. Ausgabe. Genf: Genfer Bibelgesellschaft 1990, S. 441.

<sup>290</sup> Die Bezeichnung als „Tagebuchessay“ findet sich spätestens ab der ersten Auflage der Taschenbuchausgabe von *Klage*, nicht jedoch in der Erstauflage der Hardcoverausgabe.

<sup>291</sup> Zum Zusammenhang von Essay, Pop und Literatur sowie Goetz' Schreibweise vgl. Georg Stanitzek: *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8 2011, S. 219–222.

Anspielung auf die Einrichtung der Bände der Reihe „suhrkamp taschenbuch wissenschaft“ gelesen werden kann, also mit nicht-literarischen Texten assoziiert ist. Zugleich deuten Fiktionalisierungsstrategien wie die Entwicklung einer Figur mit dem Namen Kyritz (vgl. K 11 et passim) auf die Literarizität des Textes hin. Innerhalb der poetologischen Reflexionen steht dann weniger Gegenwart und das Scheitern ihres unmittelbaren Transfers in den Text im Zentrum, das durch verschiedene Modi des Sprechens performativ reinszeniert wird, sondern das, was in *Abfall für alle* unter der Überschrift „Tod“ in der zweiten Praxis-Vorlesung verhandelt wurde, nämlich die Frage der Form (vgl. Kap. 3.2).

Die archivierende und dabei fixierende Funktion von Schrift müsse also als Problem der Form verhandelt werden. *Klage* ist in seiner mehrfachen Hybridität – Weblog und Buch, Tagebuch und Essay, die wiederum jeweils hybride Formen sind – der Entwurf von Nicht-Form. Der „Tagebuchessay“ ist das Negativ einer literarischen Form, die in ihr als Möglichkeit entwickelt wird, und steht als solche in Goetz’ poetologischer Matrix auf der Seite des Todes, was aber ermöglicht, Formen der Lebendigkeit zu entwickeln. Wenn *Abfall für alle* ein Roman ist, der durch die Totalität der Zeit in der Form eines Jahres beziehungsweise der vorher festgelegten 343 Tage eine Garantie für seine Form findet, wird *Klage* noch konsequenter als offener Text inszeniert. In diesem Sinn ließe sich auch das Register als alternative Möglichkeit, den Text zu lesen, verstehen, die der linearen chronologischen Lektüre eine an einzelnen Schlagwörtern orientierte entgegenstellt. Dabei ist jedoch Nicht-Form nicht als Antonym von Form zu verstehen, sondern als eine Möglichkeit von Form, die in der Negation von Form als Phantasma von Geschlossenheit und Totalität entsteht, wie sie in der Romantheorie beispielsweise bei Lukács oder Lugowski für verschiedene Phasen der Literaturgeschichte diskutiert wird.<sup>292</sup> Im hybriden Genre des Tagebuchessays inszeniert der Text einerseits poetologische Reflexionen, andererseits auch eine versuchsweise Einlösung der diskutierten Formen. *Klage* wird so – vor allem im Verhältnis von Gegenwartsberichten und dem Romanprojekt „Der Henker“ – als negative Form bestimmt, die geschlossenen Formen überlegen sein soll.

Am Anfang steht die Offenheit des Weblogs, dessen Ende zunächst nicht absehbar war und die ihren vorläufigen Abschluss im letzten Eintrag mit der Abschiedsfeier findet, der dadurch das Register wechselt und seinen Status Richtung Gebrauchstext verschiebt. Diesen Status verliert der Text mit

<sup>292</sup> Vgl. Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Bielefeld: Aisthesis 2009 [1916], S. 21–53 und Lugowski: *Form der Individualität*.

dem Medientransfer zum Buch. Dort erscheint er dann als rekontextualisiertes Material. Neben diesen und anderen geringeren Modifikationen im Zuge des Transfers ins Buch, fällt in der gedruckten Version vor allem ein Eintrag auf. Nach dem 29. Mai 2008 findet sich anstelle eines Eintrags für den folgenden Tag einer mit dem Titel „und dem Kalkül Umbruch in Buch *Klage*“, dessen Datum mit „Mittwoch, 30. Juli 2008“ (K 422, Hervorhebung EK) angegeben ist. Nach diesem Eintrag folgen die Einträge für den Juni 2008. Er durchbricht nicht nur die Chronologie der Einträge, sondern enthält Hinweise auf die Seitenumbrüche in dem Buch, in dem er enthalten ist, stellt also eine Form der *mise en abyme* dar. Indem auf die Herstellung der Buchfassung – immerhin mit dem Hinweis „aber jener Tag war noch fern“ (K 422) – Bezug genommen wird, wird bis auf diese grundlegende Ebene eine Form von Transparenz inszeniert, die zugleich mit allen Ansprüchen auf Fiktionalität bricht. Die letzte Modifikation ist dann die Ergänzung der Genrebezeichnung „Tagebuchessay“ und das Erstellen eines Registers für die Taschenbuchversion. *Klage* sträubt sich gewissermaßen gegen seine formale Abgeschlossenheit. So lange wie möglich werden immer wieder kleine Änderungen in neue Versionen integriert: Der Text will sich seiner Form nicht fügen.

Die Frage des Sich-Fügens in die Form wird vor allem in Bezug auf drei thematische Felder verhandelt: zum Ersten in der Frage des Rechts, insofern juristische Erwägungen und Entscheidungen literarische Texte zu formalen Entscheidungen – Streichungen und Schwärzungen – zwingen können; zum Zweiten in der Frage nach der Literaturgeschichte, insbesondere des Realismus, und zum Dritten im Verhältnis des Romanprojekts „Der Henker“ zu *Klage*. Im Zuge dessen werden die verschiedenen Modi des Schreibens am Text selbst immer wieder diskutiert und inszeniert. Es entsteht eine Performativität der Formen, die sich von der Performativität der Verfahren in *Abfall für alle* unterscheidet. Weniger das sich entziehende Ereignis der Gegenwart wird im Todesmotiv gefasst, sondern vor allem die schließende Wirkung der Form und das Scheitern dieser Schließung. Betont wird die selbstzerstörerische Wirkung, die im Hervorbringen von Leben im Text immer schon eingeschlossen ist. Wenn die Figur Kyritz, auf die noch zurückzukommen sein wird, im ersten Eintrag von *Klage* davon spricht, nicht an „Leid und Tod“ (K 11) erinnert zu werden, referenziert diese Notiz – deutlich wird das auch in dem in diesem Eintrag formulierten sechsteiligen Programm – genau jene Totalität der Form, die in *Klage* immer wieder als bedrohlich für das Literarische imaginiert wird. Zugleich markiert dieser Eintrag, dass es genau um die Frage der Totalität der Form gehen wird, um einen drohenden Tod, der das Schreiben in *Klage* in Bewegung versetzt, und diese Schreibkrise oder „Schreib-

hemmung“, wie Lothar Müller sie titulierte hat, bestimmt.<sup>293</sup> Schon im Klappentext, der aus einer Kaskade von Negationen besteht, wird formuliert, dass *Klage* Nicht-Form und Negativität enthalten wird, also die Form der Unform zum Prinzip erklärt: „Aussageflucht, Narrationsmüll, Nichtideen, das All und Nichts der Dinge und des Todes: ah, aua, ach“ (K, Klappentext).<sup>294</sup> Der hier ironisch in die Exklamationen „ah, aua, ach“ gekleidete Titel *Klage* wird gleichgesetzt mit Formen, die eine negative Bestimmung haben. Zugleich wird ein Bezug zu einer Totalität – „das All und Nichts der Dinge und des Todes“ – etabliert, der den Tod einschließt. Dies beschreibt die Position von *Klage* als poetologische Reflexion, die in ihrer Inszenierung Negativität als Form zeigt und vermeintlich alle Schreibweisen, die sie aufruft, in sich selbst enthält.

Der Titel *Klage* eröffnet einen semantischen Raum, der in der Elegie und dem Elegischen eine literarische Dimension hat, der über das juristische Wortfeld von Klage, Urteil und Strafe mit dem fiktiven Roman „Der Henker“ verbunden ist, der aber zuallererst dieses Feld selbst referenziert. Dieser Kontext erscheint prominent zum ersten Mal unter dem Titel „§269 ZPO Klagerücknahme“ (K 18) im Eintrag vom 08. Februar 2007, also auf den ersten Seiten von *Klage*. Dieser Titel bezieht sich auf einen Rechtsstreit mit einem Mobilfunkanbieter, der auch im Klappentext kurz erwähnt wird und dessen Beilegung durch die Transkription eines Faxes besagten Anbieters illustriert wird. Name von Adressat und Absender sowie im Schreiben erwähnte Mobilfunknummer sind ganz beziehungsweise teilweise getilgt, um die entsprechenden Persönlichkeitsrechte zu wahren. Das heißt, dass in der Präsentation von Material aus dem juristischen Feld selbst wieder rechtliche Überlegungen zur Anwendung kommen, die die Form der Übernahme beeinflussen. Damit zeigt sich in dieser Präsentation alltäglichen Materials eine Grenze zwischen literarischem und juristischem Text, deren Differenz an dieser Stelle vor allem in der Abstraktion und damit in der Reduktion von Wirklichkeitsreferenz markiert ist. Der Akt der Literarisierung bestünde dann in der Abstraktion von der Partikularität des Alltags. Zugleich zeigt dieses Beispiel an, dass diese Abstraktionsbewegung in *Klage* so minimal wie möglich gehalten werden soll.

<sup>293</sup> Vgl. Müller: *Writer's Blog*, S. 251.

<sup>294</sup> Die Frage, ob *Klage* im Sinn von Lugowskis Definition des Romans als „Uniform par excellence“ (Lugowski: *Form der Individualität*, S. 12) sei, bleibt von der Selbstzuordnung des Textes zum Hybridgenre des „Tagebuchessays“ unbenommen. Die Reihung von Negationen im Klappentext erinnert im Übrigen an den Text auf der Rückseite von Joachim Lottmanns *Mai, Juni, Juli* (1987), das ebenfalls von der Suche eines Schriftstellers nach der Form berichtet.

Das Verhältnis von Literatur und Recht wird im Folgenden immer wieder aufgegriffen, insbesondere in Bezug auf zwei Romane: Zum einen Maxim Billers *Esra* (2003) und zum anderen Florian Havemanns *Havemann* (2007). Beide Romane sind im Blogzeitraum Gegenstand juristischer Auseinandersetzungen. Im Fall von *Esra* wird eine Verfassungsbeschwerde des Verlages vor dem Bundesverfassungsgericht verhandelt, die sich auf das Verhältnis von Kunstfreiheit und Persönlichkeitsverletzungen bezieht und schließlich abgewiesen wird. Im Fall von *Havemann* gab der Suhrkamp-Verlag aufgrund rechtlicher Schritte eines oder einer Protagonist\*in eine Unterlassungserklärung ab und zog das Buch aus dem Buchhandel zurück. Im Jahr 2008 wird der Roman dann in einer gekürzten Fassung wiederveröffentlicht. Am Beispiel dieser beiden Fälle wird in *Klage* eine Poetologie entwickelt, deren hauptsächlichstes Interesse die Bestimmung der Bewegung von Faktualität zur Fiktionalität sowie die Differenz der Texte des „Lebens“ und zu literarischen Texten ist. Diese Bewegung ist im Folgenden präzise zu rekonstruieren, um sie daraufhin zur Uniform von *Klage* in Bezug zu setzen.

Zunächst begleitet *Klage* die Verhandlung der Verfassungsbeschwerde, die anlässlich von *Esra* eingereicht wurde. Den Auftakt der Reflexion bildet der Eintrag vom 20. Juni 2007, der den Titel „Esra“ trägt. Er berichtet von einem Gespräch eines Paares in einem Berliner Café, das mit den Protagonist\*innen von *Esra* verglichen wird. Die Beobachtung des Berliner Straßenlebens geht dann in die Selbstreflexion über, die in folgende Einsicht überführt wird: „Schreiben, notierte ich, ist ja Rücknahme des Gesagten, Korrektur am Gedachten, Widerspruch zu sich selbst“ (K 160). Der Modus der Abstraktionsbewegung ist in Bezug auf den Schreibenden selbst ein anderer als in Bezug auf sein Material: Die Reduktion findet auch hier statt, aber als Korrektur.

Die eigentliche Diskussion des Falls *Esra* kündigt sich dann mit dem Titel „Die Esra-Entscheidung“ für den Eintrag vom 23. Oktober 2007 an. Am Ende des Eintrags erwirbt der Erzähler die Ausgabe der *FAZ*, in der über den Fall berichtet wird „[...] und wir redeten wieder über Moral, Recht, Kunst und das Private, über: die Esra-Entscheidung“ (K 235). Wirklich thematisch wird die Verhandlung der Verfassungsbeschwerde aber erst am nächsten Tag, der mit „Esra reloaded“ überschrieben ist. „Esra reloaded“ ist im Zuge dessen die Bezeichnung für eine vom Erzähler empfohlene überarbeitete Version des Romans. Denn, das seien die Konsequenzen des Urteils zugunsten des Persönlichkeitsschutzes, „Literatur muss *gemeiner* werden. Oder eben *gütiger*“ (K 236).<sup>295</sup> Diese Konsequenz wird im folgenden Eintrag unter dem Titel

<sup>295</sup> Die Hervorhebungen in *Klage* stehen im Original in Versalien, in der vorliegenden Arbeit werden sie kursiv wiedergegeben.

„Vorschriften zum Schutz der Ehre“ weiter ausgeführt: „Das jetzt vom Bundesverfassungsgericht durch die *Esra*-Entscheidung der Literatur auferlegte *Gemeinheitsgebot* heißt in Konsequenz: der *Böse* weiß sich beobachtet“ (K 237). Die böse Figur müsse durch Fiktionalisierung so zugespitzt sein, dass die Distanz zur wirklichen Person so groß ist, dass keine Wiedererkennbarkeit mehr gegeben sei. Die „*Güteverpflichtung*“ (K 237) wiederum verpflichte Schreibende im gegenteiligen Fall dazu, „dem Schwachen nicht weh zu tun, in seine Position sich auch hineinzuversetzen, um ihn zu verstehen, als innere Orientierung beim Schreiben“ (K 237). Entwickelt wird also eine Ethik des Schreibens, das Wirklichkeit vor dem Hintergrund transkribiert, dass immer mitbedacht werden müsse, „was darf ich sagen, was nicht“ (K 238). Dies gilt einerseits als Gebot für *Klage* selbst (vgl. K 289), andererseits auch für die historische Person Rainald Goetz, wie eine Szene, die im Rahmen der Verhandlung des Schmerzensgeldprozesses wegen *Esra* stattfindet, zeigt: In dieser bittet der Erzähler der Szene den Praktikanten der *Süddeutschen Zeitung*, das von ihm Gesagte nicht in seine Berichterstattung über den Prozess einzubeziehen (vgl. K 282). Behauptet wird hier eine Vorläufigkeit des mündlich Gesagten, das ohne einen Reduktions- und Korrekturprozess nicht in schriftliche Aufzeichnungsformen eingehen dürfe.

Daraus ergebe sich eine Ethik der Kunst: „Nein, Kunst ist kein Titel, der blanko Rechte zuspricht, sondern im Gegenteil zuerst ein Anspruch an das Werk, das Kunst sein will“ (K 286). Literatur ist demnach, folgt man den poetologischen Reflexionen in *Klage*, zunächst nicht an eine bestimmte Form gebunden oder an einen spezifischen Grad von Fiktionalisierung, sondern die angemessene Transkription und Reduktion von Wirklichkeit, also ethisch zu bestimmen. Weder die bloße Transkription erfüllt die Kriterien noch der rein fiktionale Text: Zentral ist für diese Form von Angemessenheit das Kriterium der Plausibilität, die am einfachsten über das Schreiben über sich selbst zu erreichen sei, die jedoch in Konkurrenz zu den Schreibweisen des New Journalism steht: „Der direkteste und letztlich beste, spezialfiktionale Plausibilitätsgenerator ist natürlich das direkte, ganz normale Ich“ (K 288).

Dieser Zusammenhang wird am Beispiel von *Havemann* noch deutlicher, dessen Stoff das Leben des Vaters des Autors Florian Havemann bildet, das Leben von Robert Havemann. Insofern bewegt sich der Roman im Grenzbereich zwischen Fakt und Fiktion. An ihm wird die Diskussion einer Ethik der Schrift in *Klage* fortgesetzt. Zum einen wird die Frage nach der Angemessenheit weiter elaboriert, zum anderen wird deutlich, inwiefern diese Angemessenheit auch eine Frage der Form ist. Insbesondere wenn in der Lektüre eines literarischen Textes der Grad der Wirklichkeitsnähe wegen mangelnden

Wissens nicht bestimmt werden kann, ergibt sich die Frage, welches Kriterium dann die Qualität und die Gelungenheit eines Textes beglaubigen kann. Dieses Kriterium ist eines der Form.

Über *Havemann* heißt es: „[D]ies ist ein Text der Wahrheit. Der Wahrheit, weil er denkt, forscht, zweifelt, weil er leicht ist und eilig, flüchtig, widersprüchlich in sich, weil er kreist, fragt, nachfasst, denkt“ (K 404). „Wahrheit“ als Wirklichkeitsnähe, das heißt als angemessener Grad von Fiktionalisierung, wird also dadurch bestimmt, dass ein Text nicht für sich in Anspruch nimmt, kohärent und konsistent zu sein, sondern diese Ansprüche sowohl reflexiv als auch performativ immer wieder zurücknimmt, sich widerspricht und neu aushandelt. Betont wird auch an dieser Stelle wieder, dass die Kunst des literarischen Schreibens darin bestünde, nur minimal zu reduzieren. Darin sei der *Havemann* sogar seinem Autor voraus:

Florian Havemann, im Reden, auch normal, nicht auf dem Komplexitätsstand seines *Havemann* als Buch, verteidigte sich falsch: mit der Kunst der Kunsthaftigkeit des *Havemann*. Das aber war keine Antwort auf die eine zentrale Frage, die grundsätzliche Textfrage: wie [!] soll verfahren werden mit dem Beobachtungsverbot? Aufhebung: Staatssicherheit. Einhaltung: Kleinfamilientaburegel. Aufhebung: Literatur. Beachtung der Taburegel: Leben. (K 407)

Das Beobachtungsverbot, das sich thematisch im *Havemann* in der Diskussion des Verhältnisses von Robert Havemann zum Ministerium für Staatssicherheit in der DDR findet und dann im Verbotsprozess gegen das Buch auf eine andere Weise wieder diskutiert wurde, zu beachten, wäre eine Regel alltäglicher Kommunikation. Die Aufhebung des Verbots hingegen wird als Möglichkeit literarischer Texte markiert.

Kriterien gelungener literarischer Texte wären an dieser Stelle also die möglichst tabulose Beobachtung des Lebens und eine Form, die diese Beobachtung nicht als Gewissheit, sondern in ständigen Widersprüchen und in Selbstreflexion präsentiert. Die Aufgabe der Kunst sei es, „unverbotbare Form für die Wahrheit zu finden“ (K 407, Hervorhebung EK). Durch diese Definition von Kunst wird die künstlerische Arbeit zur Redaktionsarbeit, die im Formkalkül „Echtwelt“ und Text zueinander ins Verhältnis setzt:

Die Beleidigung, die in der Echtwelt stimmt und deshalb trifft, explodiert im Text zur Überwahrheit, regnet auf das Ganze eines Textes als herrlich flirrender Echtweltstaub *glänzend* hernieder, ja. Deshalb fällt es einem als Autor so schwer, darauf zu verzichten. Und vom ersten Buch an habe ich eben das gemacht: verzichtet, codiert, gestrichen, abgeschwächt. (K 409 f.)<sup>296</sup>

<sup>296</sup> Vgl. a. K 201: „Die Realität der Figuren gibt beim Schreiben eine Asymptote der Wahrheit

Der Effekt der direkten Transkription der Wirklichkeit und der unbearbeiteten Wiedergabe von Gesagtem würde durch den maximalen Faktualitätsgrad einen unmittelbaren Evidenzeffekt erzeugen und wird in *Klage* als ein Ziel literarischer Texte beschrieben. Dieser Anspruch der Literatur muss jedoch gegen den Anspruch des Gesetzes und der Wirklichkeit abgewogen werden, sodass Schreiben zur Redaktionsarbeit wird.

Die Folgen und Verfahren dieser an *Havemann* entwickelten Schreibweise werden schon früh in *Klage* benannt: „Ichextinktion, Privatsphärenschutz, Realreportage; / Fiktionsfiktion, Leserorientierung, Spannung; Nichtverrat; / Offenheit, Wahrheit, Direktheit, Antipoesie; / simple Szenen, Dinge, Worte, die man sofort kennt; // und Neuheit, Jetzttheit, Aktualität“ (K 113). Diese Suspendierung des Erzählers als lenkende Instanz, die Berücksichtigung von „Gemeinheits-“ und „Güteverpflichtung“, die Anlehnung an journalistische Formen, Fiktionsfiktionen mit dem Ziel der „Antipoesie“, Zugänglichkeit und Gegenwartsbezug – in wenigen Schlagworten fasst diese Reihung wesentliche Aspekte der Schreibweise von *Klage* zusammen. Als Gegenentwurf dieser Poetik erscheint dann eine Literatur, die sich selbst nicht in Frage stellt und deren Texte in ihrer Ungebrochenheit als Muster und Klischees erscheinen:

[D]as ist mein ewiger Einwand gegen ausgedachte, erfundene Literatur, dass ihre Details banal sind, notorisch schlecht ausgedacht, unpräzise in dem Sinn, dass sie nur Muster wiederholen, die der wirklich erlebten Erfahrung eines echten *Nervösor* [...] jedoch widersprechen. Aber natürlich wird gerade auch der der Realität besonders triftig abgelauschte Erfahrungsgestus, zu schriftlicher Sprache festgefroren, blitzschnell das Klischee seiner selbst, also unbrauchbar für Literatur. (K 413)

Ziel ist – diese Bezeichnung taucht schon früh in *Klage* auf (vgl. K 14) – ein Realismus, der seine Setzungen permanent selbst widerruft, ohne den Anspruch auf Totalität aufzugeben:

Realismus ist ein aggressiv gegen sich selbst gerichtetes, sich selbst verbrauchendes und zerstörendes ästhetisches Konzept. Und auch darin könnte man die Bestätigung einer realistischen Ästhetik sehen, dass Selbsterstörung der Praxis des Lebens entspricht, das sich selbst lebendig, als Experiment versteht, ohne es sich im Fragmentarischen, im Provisorium gemütlich zu machen, gerade im Ausgriff auf ein Ganzes von Geschichte. (K 413)

Weder geht es in dieser Ästhetik darum, Welt als etwas Fragmentarisches zu begreifen, das nur im Fragment seine literarische Form finden kann, noch

darum, literarische Form als etwas Geschlossenes zu entwerfen und in dieser Totalität eine Epochalität zu behaupten, die immun gegen die Fragmentarizität der Erfahrung ist. Das heißt auch zu akzeptieren, dass „der Praxis des Lebens“ ein selbstzerstörerisches Element innewohnt.

*Klage* ist der Ort, an dem die Frage nach einem anderen Realismus versuchsweise gestellt und „von seiten des Todes“ zu beantworten versucht wird. Diese Perspektive findet wiederum ihre Form nicht nur im Bezug auf das Verhältnis von Literatur und Recht, sondern auch auf die Möglichkeiten der Literaturgeschichte. Der Titel *Klage* referenziert dabei auch die Elegie beziehungsweise das Elegische, stellt deren streng distichischer Form zwar dem Entzug von Form entgegen, teilt aber die Thematisierung einer Verlusterfahrung. Der Titel *Klage* benennt nicht nur die Zentralität des Verhältnisses von Literatur und Recht für die im Text entwickelte Poetik, sondern beklagt auch den Verlust einer Figur, die das formulierte Projekt tragen und als Medium der Form funktionieren könnte. Diese Einsicht wird am Ende der Diskussion des Falls *Havemann* explizit so formuliert:

[W]üsste ich denn inzwischen genug über die Welt und die Menschen, dass ich einen solchen Professor der Rechte als Figur durch einen Roman von mir gehen lassen könnte? Es war mit den Jahren automatisch ein Interesse an Lebensverläufen entstanden, an den Gegebenheiten des Charakterlichen und Schicksalshaften, an Charakteren also und Biographien, an fremder Individualität im Verlauf über längere Zeiten hin, dafür hatte sich ein Gespür ausgebildet, für den Rohstoff also des *Romans* sozusagen, während gleichzeitig, durch das Übergehen des Ichs in die Objektivität seines Lebens hinaus, ein zentraler *Ichverlust* sich ereignet hatte, und zwar genau dort, von wo zuvor der Roman gekommen, das Reden und Erzählen hervorgesprudelt, der Text dem Ich entsprungen war. Dort war etwas weg, und draußen in der Welt war etwas dazugekommen. Was heißt das für den Text? Das wird für den Fall der hier denkenden Figur Henker nur im Experiment einer möglicherweise zukünftigen *Praxis* ermittelt werden können. (K 421 f.)

Dieser Eintrag findet sich fast am Ende von *Klage*. Er geht dem oben erwähnten zu den Umbrüchen des Buches, also zu einer materiellen Formfrage, voran. Das deutet daraufhin, dass er als ein Resultat der im „Tagebuchessay“ vorgebrachten Überlegungen gelten kann, die in zukünftigen Projekten eine Realisierung erfahren werden.<sup>297</sup>

Die Frage wäre aber, ob man dann nicht *Klage* zu sehr aus dem Bewusstsein heraus liest, dass die folgenden Bücher von Goetz *Loslabern* (2009) und der Roman *Johann Holtrop* (2012) sind, der eben ohne „Ich“ arbeitet. Nicht nur die folgende *mise en abyme*, sondern auch die Referenz auf die „hier denkende Figur Henker“ in obiger Passage deuten doch darauf hin, dass schon

<sup>297</sup> So liest Kreknin diese Passage: Vgl. Kreknin: *Poetiken des Selbst*, S. 268.

*Klage* zumindest Ansätze der entwickelten Form vorführt, die durch die poetologischen Reflexionen – ganz in ihrem Sinn jedoch – wiederum gebrochen sind. Schließlich ist *Klage* auch nur insofern Schreibkrise oder Schreibhemmung, als dass Text produziert wird. Auch die Fragmente des Romans „Der Henker“ sind nicht nur Referenz auf eine Vergangenheit des Schreibens, sondern produktiv in der Schreibgegenwart des „Tagebuchessays“. Die Frage wäre, inwiefern die Reflexion der Form mit einer Performanz der Formen einhergeht. Wie wäre *Klage* im Licht dieser poetologischen Reflexionen zu lesen?

*Klage* beginnt mit einer Schreib-Szene:

Beim Heben des Kopfes wird der Dunkelraum sichtbar, den ich in letzter Zeit in verschiedene Richtungen hin auszumessen versucht habe, notiert Kyritz, vielleicht vergeblich. / 1 Text / 2 Politik / 3 Geschichte / 4 Liebe / 5 Familie / 6 Justiz // Ein Gewitter zieht auf. Kurze Zeit später setzt heftiger Regen ein. Kyritz wollte hier nur für einen Augenblick Frieden finden, ohne an Leid und Tod erinnert zu werden. (K 11)

Das Programm, das Kyritz „in letzter Zeit in verschiedene Richtungen hin auszumessen versucht“ hat, lässt sich leicht mit den Werkkomplexen von Goetz in Verbindung bringen. Den sechs von Goetz so genannten Büchern „Irre“, „Krieg“, „Kontrolliert“, „Festung“, „Heute morgen“ und „Schlucht“ ließe sich jeweils ein Punkt des Programms zuordnen. Der Roman *Kontrolliert* (1988), der den Untertitel „Geschichte“ trägt und die RAF thematisiert, würde so beispielsweise „Geschichte“ zugeordnet, *Rave* aus *Heute morgen* als Reflexion der Nachtlebenfamilie dem Punkt „Familie“ und *Klage*, das „Schlucht“ eröffnet, aus den oben erläuterten Gründen dem Bereich „Justiz“.

Welchen Unterschied macht es, dass hier nicht ein autodiegetischer Erzähler notiert, sondern Kyritz? Die Distanz, die im ersten Eintrag etabliert wird, eröffnet den Raum für die Frage der Form. Zugleich ist sie selbst eine Formung im Sinn der in *Klage* reflektierten Poetik, die mit den Konventionen des Weblogs bricht und eine Figur einführt, die gemäß der „Güteverpflichtung“ Goetz durch Kyritz ersetzt, wohingegen das Datum, das als Überschrift verwendet wird, Faktualität signalisiert. Die Geste des Kopfhobens ist für die Positionierung der Figur des Kyritz zentral. Sie symbolisiert die Differenz zwischen einem „toten“ und einem „lebendigen“ Text, die im zweiten Eintrag bekräftigt wird, indem sie in der Ersetzung des Ichs durch Kyritz eine minimale Differenz einfügt und das Zitat aus *Abfall für alle* aufgreift: „[J]ede Idee, die sich nicht am Sozialen bricht und dabei verwirren, zerstören oder beglaubigen lässt, gibt es gar nicht. Auch das sieht man an Brinkmanns Zorn.

Asozialität heißt Tod“ (K 11). Der „asozialen“ Idee wird die Existenz abgesprochen, nur im Sozialen gibt es Leben. Diese Lesart des Kopfhebens wird durch zwei weitere Stellen bestätigt. Nachdem zwischen 26. Mai und 05. Juni 2007 keine Einträge erschienen sind, beginnt der Eintrag vom 06. Juni wie folgt: „Beim Heben des Kopfes sah ich mit Staunen: es war eine Woche vergangen [...]“ (K 146). Es ist wieder eine Situation angesprochen, in dem der Protagonist sich von der Öffentlichkeit abgewendet hat und sich in einem Zustand befunden hat, der in der poetologischen Semantik des Textes mit dem „Tod“ assoziiert ist. Diese Assoziation bestätigt sich mit dem Eintrag vom 05. Oktober 2007. Am 04., 06. und 07. Oktober, also an den den Eintrag umgebenden Tagen, fehlen Aufzeichnungen. Unter der Überschrift „Dr. Tod“ wird das Heben des Kopfes noch einmal dem Leben zugeordnet: „Ich wusste gar nichts darüber, wie schön es war, tot zu sein, ich war ja noch am Leben. Ich konnte mich noch bewegen, noch sprechen und lesen, atmen und ausatmen, *den Kopf heben* und den Mund öffnen, die Muskeln waren nervlich steuerbar“ (K 225, Hervorhebung EK). Kopfheben und Leben werden in diesem Eintrag unmittelbar verknüpft. Wenn Kyritz in der Schreib-Szene im ersten Eintrag nicht an „Leid und Tod“ erinnert werden will, wird deutlich, dass hier schon genau das Problem der Modulation von Distanz zwischen Wirklichkeit, ihrer Transkription und dem literarischen Text angesprochen ist, die im Entzug von Wirklichkeit – in der Imagination eines rein fiktionalen Textes – „Tod“ heißt, im Fall des Gelingens aber mit „Lebendigkeit“ belegt wird.

Insofern ist die Figur des Kyritz strukturell nach dem Modell des Doppelgängers modelliert, wie ihn Freud in „Das Unheimliche“ beschreibt. Der Doppelgänger wurde, laut Freud, im Kindesalter aus Angst vor dem Tod erschaffen. Er ist eine Figur, die man vermeintlich selbst ist, die den Tod jedoch nicht zu fürchten hat, eine unsterbliche Version des Selbst. Begegnet man nun im Erwachsenenalter einem Doppelgänger, so erinnert man sich nach Freud an die Kinderangst, die dessen Entstehung motiviert hat. Die Unheimlichkeit des Doppelgängers liegt also in der Reminiszenz an die eigene Sterblichkeit.<sup>298</sup> Der Tod liegt im Zurückliegenden, in der Geste, die ihn erschaffen hat. Von dieser Geste löst sich die Figur Kyritz nie ganz, gemäß der in *Klage* entwickelten Poetik wird der Status von Kyritz als Figur immer wieder an sein Vorbild rückgebunden, und zwar so, dass nicht nur die Lesenden verun-

<sup>298</sup> Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919]. In: *Psychologische Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich u. a. Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 241–274, hier S. 258–261. Vgl. a. Rank, der sich ausführlich auch Dostojewskis „Der Doppelgänger“ (1846) widmet: Otto Rank: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925, S. 38–48, zum Zusammenhang von Todesangst und Doppelgänger S. 111–116.

sichert werden, sondern auch die Figur selbst immer wieder als verunsichert gezeigt wird. Die Figur Kyritz wird im Laufe von *Klage* nicht konsistent entwickelt, vielmehr wird immer wieder mit der Nähe von Goetz und Kyritz gespielt, vielfach bleibt es unentscheidbar, wer spricht, wenn „Ich“ gesagt wird: eine fiktive oder eine autofiktionale Figur. Es gibt keine eindeutige Unterscheidung, nur einen permanenten Zwischenzustand. Bei allen Bemühungen um ein reines, ungebrochenes Leben wird dieses doch immer wieder vom Tod durchkreuzt.

Die Konstellation wird im Doppelgängermotiv, das *Klage* durchzieht, aufgenommen. Implizit zeigt es sich in der Thematisierung verschiedener literarischer „Helden“: „Damals war ich Tasso, noch davor Robespierre, [...] immer Prinz von Homburg“ (K 12).<sup>299</sup> Explizit zeigt sich das Motiv in einem Bericht über eine Ausstellungseröffnung, wo es heißt: „Am Boden sitzt mein Doppelgänger, wenn man nahe an ihn herantritt, erschauert er, und seine geöffnete Hand bebzt nach“ (K 23).<sup>300</sup> Das Verhältnis des Originals zum Doppelgänger wird schon hier als angstvoll thematisiert. Das paranoide Verhältnis weitet sich im folgenden aus und wird durch die literarische Referenz zu Dostojewskis Erzählung „Der Doppelgänger“ (1846) und deren Protagonisten Goljadkin erweitert:

Ich ging in den Keller, ich ging hoch in den Speicher, hatte den Strick in der Hand, und die Leiter führte schon zum Balken hoch, keineswegs würde ich diese Dinge jetzt jedoch verknüpfen und zuende bringen oder denken, ich dachte vielmehr an den Herrn Goljadkin, Figur einer gehetzten parapsychotischen Stimmung, von der mein Kyritz sich manchmal geängstigt, manchmal auch nur rein geistig, sozusagen theoretisch angezogen fühlte, vom inneren Duktus des parapanoiden Erlebens her quasi. *Angst*. (K 170)

In dieser Passage gibt sich das vermeintlich Original des Doppelgängers Kyritz im Possesivpronomen als sein Schöpfer zu erkennen. Die literarische und vor allem fiktive Figur Goljadkin funktioniert als Verbindung zwischen Kyritz und autofiktionalem Ich. Die Anspielung auf den Selbstmord deutet daraufhin, dass die Versuchung besteht, das autofiktionale Ich zugunsten von Kyritz völlig aus dem Text zu verbannen. Das Figur-Werden ist mit dem Tod bezeichnet, das heißt, dass Abgeschlossenheit auch in dieser Variation des Formproblems den „Tod“ bedeutet. In einer weiteren Goljadkin-Passage

<sup>299</sup> Vgl. a. K 11, 14, 16, 17, 56, wo jeweils Filme oder Texte und deren „Helden“ diskutiert werden.

<sup>300</sup> Der Eintrag bezieht sich auf die Ausstellung „Monster“ von RothStauffenberg, bei der unter anderem eine lebensgroße, auf dem Boden sitzende Puppe zu sehen war: vgl. *Monster Are you Lonesome*. 2007. URL: <http://www.esterschipper.com/exhibitions/18/> (besucht am 06. 04. 2020).

wird das Spiel mit der Verunsicherung und dem Infragestellen – der „Selbstzerstörung“ des Realismus – noch einmal geringfügig verschoben: „Als Herr Goljadkin abends versehentlich beim Zähneputzen in den Spiegel sah, sah er vor lauter Erschöpfung nur noch das Gespenst des Doppelgängers seiner selbst. Die Kammer, in der er hier lebte, war feucht und kalt“ (K 230 f.). In der Selbstbezeichnung als „Herr Goljadkin“, der das „Gespenst des Doppelgängers“ ist, verschiebt sich die in der ersten Goljadkin-Passage etablierte Verbindung zwischen autofiktionalem Ich, Kyritz und Goljadkin, sodass plötzlich Goljadkin spricht. Auch diese Stelle zeigt die Strategie der Verunsicherung in Bezug auf die Sprecherposition, aus der sich eine Vorläufigkeit ergibt, die nie zugunsten einer Position beendet wird und somit der entwickelten Poetik entspricht.

An Komplexität gewinnt diese Konstellation noch, wenn man auch das Romanprojekt „Der Henker“ in die Reflexion einbezieht. Im semantischen Feld des Rechts ist der Henker mit der Strafe, und zwar der Todesstrafe, für ein Verbrechen assoziiert. Er folgt auf Klage, Verhandlung und Urteil – er ist die letzte Konsequenz für die Verurteilten. Zum ersten Mal taucht „Der Henker“ im Eintrag vom 08. Februar 2007 auf, also eine Woche nach Beginn der Aufzeichnungen:

Die Verlobung wird in Biederstein gefeiert, im Haus der Schwiegereltern in Schwabing, morgen. Franz Harnack, so heißt hier der Bräutigam, ein junger Leutnant von gerade 24 Jahren, hat seine besten Tage, aber natürlich weiß er selbst das nicht, heute allerdings schon hinter sich. Der Henker. (K 18)

Dieses Fragment ist das erste von mehreren, in denen aus der Familiengeschichte der Harnacks erzählt wird und Daten zu dieser aufgelistet werden (vgl. K 40, 52, 62, 63, 68, 72, 94, 394 f.). Dabei taucht eine Cornelia Kyritz (vgl. K 63) sowie der zweitgeborene Bruder der Doppelgängerfigur (vgl. K 94) auf. Die Daten und Anekdoten beziehen sich größtenteils auf die Zeit der zwei Weltkriege. Offensichtlich ist ein Familiengeheimnis und der Umgang mit diesem ein zentrales Element (vgl. K 29). Zudem soll der Roman zumindest teilweise als Collage aus Gesprächstranskriptionen entstehen (vgl. K 187 f.). Das autofiktionale Ich reklamiert dieses Romanprojekt, allerdings erst ziemlich spät, für sich:

Vor zwei Jahren war ich im Winter zum Arbeiten in kleine ostdeutsche Provinzstädte gefahren, hatte in zum Teil unfassbar trashigen Gasthöfen und Pensionen für ein paar Tage meinen Arbeitsplatz aufgebaut gehabt und dort morgens an der etwa 64. Niederschrift meines Familienromans *Der Henker* geschrieben. [...] Ich schrieb den Text der Niederschrift mit der Hand in große orangefarbene Hefte von

Brunnen, anfangs zuversichtlich, aber bald war doch auch hier wieder unabweisbar die Bilanz: es wird auch diesmal nichts. (K 304, vgl. a. K 393)

Dies lässt die Lesart zu, dass die Fragmente das Resultat eines gescheiterten Romanprojekts sind, die am Anspruch auf Totalität oder zumindest eine geschlossene Form, darauf deutet die wiederholte Niederschrift, gescheitert sind.

Kyritz ist der eigentliche Protagonist des Romans, der „Tagebuchessay“ kann so stellenweise als der Teil des Romans gelesen werden, der in der Schreibgegenwart von *Klage* handelt:

Der für diese Welt [Politik] zuständige Held heißt Dr. Rudolf Kyritz, Jahrgang 1951, Jurist, unverheiratet, keine Kinder. Arbeit im sogenannten BMI als Ministerialrat, Referat O3, Abteilung O, Protokoll Inland. Quereinsteiger, keine richtige Karriere, pflegt vielfältige musische Interessen. Der Job war nie sein Leben, macht seine Arbeit aber gerne. Der Henker. (K 27)

Dies führt dazu, dass es Überschneidung zwischen faktualen Ereignissen und dem Romanprojekt gibt. So tritt „Klaus-Dieter Fritsche, 53, Geheimdienstkoordinator im Bundeskanzleramt, früher Vizepräsident des Bundesamtes für Verfassungsschutz“ (K 75) nicht nur als Teil der Berichterstattung über den Untersuchungsausschuss zum Fall „Kurnaz“ auf, „sondern auch als Nebenfigur in dem Roman *Der Henker*, der die Lebens- und Familiengeschichte des Dr. R. Kyritz, 56, zum Gegenstand hat“ (K 75). Der Roman als fiktionale Form reklamiert historische Personen als Figuren für sich.

„Der Henker“ ragt in die Gegenwart der Tagebucheinträge von *Klage*, die dann als letzter Abschnitt der Lebensbeschreibung gelesen werden können. In dieser Funktion wird Kyritz zum Doppelgänger des autofiktionalen Ichs. Während weiter oben schon gezeigt wurde, dass die Versuchung besteht, das autofiktionale Ich ganz durch Kyritz zu ersetzen und diese Möglichkeit ihre Metapher im Tod findet, ist dieses Verhältnis auch in der umgekehrten Konfiguration mit dem Tod belegt. Das deutet sich zunächst in der latenten Todesdrohung gegen Kyritz an, der wieder durch das Ich ersetzt werden könnte. Schon der Verweis auf das Todesurteil gegen den „brandenburgische[n] Held[en]“ (K 17) ist zwar Teil eines Resümées von Kleists *Der Prinz von Homburg* (UA 1821), kann aber auch auf Kyritz bezogen werden. Schließlich leitet sich sein Name von einer brandenburgischen Ortschaft ab.<sup>301</sup> Auch wenn eine Frau ihn im Vorfeld einer Kabinettsitzung, die Kyritz besucht, darauf hinweist, dass er jetzt zu gehen habe, klingt die Todesdrohung an:

<sup>301</sup> Vgl. Müller: *Writer's Blog*, S. 250.

„Um 9 Uhr 25 tritt eine kostümbekleidete Frau, die noch nicht der Tod sein kann, von rechts an Kyritz heran: / – Sie müssen jetzt gehen bitte“ (K 25, vgl. a. K 400). Diese Vorahnung wird in der Passage noch einmal bekräftigt: „Keiner geht dem Tod verloren, komme, bin schon da, gedenke nicht zu fliehen“ (K 26).

Der Höhepunkt dieser Todesnähe von Kyritz ist eine Hinrichtungsszene:

Es war warm geworden, stürmisch fegte der Januar daher. Kyritz wurde vorgeführt. In der Kammer leuchtete grell ein weißes Licht von der Decke. Die Exekution müsse nicht begründet werden, denn es sei so beschlossen, dass in den Kopf hineingeschossen werden solle, bevor dieser abgehackt und so ganz und endgültig vom Rumpf des Körpers abgetrennt werden würde. Die Ausführungen über diese prozessual angeblich nicht zu beanstandenden Vernichtungsbeschlüsse waren flüsternd und auf deutsch vorgetragen worden, die Dekapitation habe bereits unter Ausschluss der Öffentlichkeit in den frühen Morgenstunden des heutigen Tages stattgefunden. Der Vorhang der formelhaften Rede war dann zur Seite gezogen worden, und dahinter erschien, maskiert als Mensch, der hier handelnde Exekutor. Der Prozess wurde für abgeschlossen erklärt. Er war sehr ruhig und innerhalb von nicht mehr als vier Minuten abgehandelt worden. Dem Kyritz wurde gesagt, wegzugehen vom Fenster. Das Fenster wurde geöffnet, und aus dem dritten Stock war der Leichnam heraus geworfen worden, nach unten gestürzt und auf dem Boden tot für immer aufgeschlagen. (K 319)

Die einleitende Schilderung des Wetters stellt einen Bezug zur Schreib-Szene am Beginn von *Klage* her. Dort zieht ein Gewitter auf, auch hier ist es, trotz Wärme, stürmisch. Kyritz wird vor ein Gericht geführt, es wird also eine Klage verhandelt. Zunächst wird mitgeteilt, dass seine Hinrichtung durch eine Abfolge mehrerer tödlicher Verfahren schon beschlossen sei. Einige Sätze später wird deutlich, dass ein Teil der tödlichen Handlungen schon durchgeführt worden ist. Bei dem vorhergehenden habe es sich jedoch nur um eine sprachliche Inszenierung gehandelt, womit ein deutlicher Hinweis gegeben ist, dass diese Passage allegorisch zu lesen ist. Der Rede vom „hier handelnden Exekutor“ lässt sich dann als Verweis auf die in *Klage* als Schöpfer der Figur Kyritz auftretende Erzählinstanz lesen, stellt aber gleichzeitig einen Bezug zum Roman „Der Henker“ her, in dem Kyritz die Rolle des Henkers zufällt. Nach dem Auftritt des „Exekutors“ wird dann nicht, wie es anfangs noch scheint, Kyritz zum Opfer dieses Prozesses, ein anderer Leichnam wird an seiner Stelle durch das Fenster entsorgt. Um wessen Leichnam es sich handelt, bleibt unklar.

Die Szene lässt sich mit dem Doppelgängermotiv in Verbindung bringen. Abermals wird in Bezug auf den Tod das beschriebene komplexe Verhältnis von autofiktionalem Ich und Figur Kyritz inszeniert. Wer wessen Henker – Exekutor – ist, ist nicht zu entscheiden, die Figur des Autors entsteht mit dem

Werk. Die Hinrichtung umkreist den Idealzustand der Poetologie in *Klage*: Dass es unentscheidbar bleiben muss, ob und vor allem an welchen Stellen ein literarischer Text faktual oder fiktional ist. Nur dann ist er vor Prozessen wegen Persönlichkeitsrechtsverletzungen gefeit, wird aber zugleich nicht als rein fiktionales Werk wahrgenommen, das eine fiktive, abgeschlossene Welt erzählt. Kyritz kommt nach seiner Beinahe-Hinrichtung noch weiter im Text vor (vgl. K 399). Erst am Ende von *Klage*, am 13. Juni 2008, heißt es: „Es war die Zeit des Kyritz abgelaufen“ (K 426). Erneut zeigt sich, dass sich auch auf der Figurenebene des Weblogs die Verhältnisse nicht in eine Richtung auflösen lassen: Kyritz ist nach seiner Hinrichtung nicht tot, er ist höchstens ein lebender Toter.

*Klage* endet am 19. Juni 2008 mit einer weiteren Schreib-Szene. Die Passage beginnt mit einem Fazit zu den poetologischen Reflexionen, die aus Überlegungen zur Literaturkritik abgeleitet wird: „[D]ass genau das der Idealort wäre für den Text: am Rand, wo er die Literatur, egal in welche Richtung hin, zu verlassen anfängt, ohne damit schon ganz fertig zu sein. Er ist wohl noch Literatur, aber eine fragliche [...]“ (K 428). Kyritz taucht in diesem Eintrag nicht auf, es spricht ein autofiktionales Ich. Während in Kyritz' Fall das eher mit Handschrift verbundene Verb „notieren“ verwendet wird, wird an dieser Stelle auf die komplexen technischen Voraussetzungen des Schreibens und insbesondere des Bloggens verwiesen:

Suites werden initialisiert / Werkzeuge werden geladen / Verbindungen werden hergestellt // Dienstregistrierung wird gestartet / Startdienste werden ausgeführt //  
 Noch einmal also: die Programme starten. Photoshop, Safari, Entourage, Word und Indesign, Finder startet sich von selbst. (K 428)

Beschrieben werden die Voraussetzungen des Schreibens, das Schreiben selbst wird jedoch nicht thematisiert. Stattdessen schließt an das Starten der Programme direkt das Wort „*Textaktion*“ (K 428) an, woraufhin Überlegungen zur den Blog *Klage* abschließenden Lesung folgen. Die Bewegung führt vom Schreiben direkt in die Wirklichkeit der Lesung, deren Ankündigung dann den finalen Eintrag in *Klage* bildet. So werden in dieser letzten Schreib-Szene Schreiben und Leben – außerhalb des Textes – symbolisch zusammengeführt, also der Fluchtpunkt der poetologischen Reflexionen noch einmal benannt.

„Zeitgenosse des Jahres“ wurde Goetz in einer Rezension von *Klage* genannt.<sup>302</sup> Dies gilt nicht nur deshalb, weil der Weblog und dann das Buch von knapp 16 Monaten Berlin-Mitte berichten, sondern auch weil die Zeitgenossenschaft literarischer Texte ein zentrales Objekt der Reflexion ist. Vor allem in den Differenzierungsversuchen zwischen dem Anspruch des Rechts und dem Anspruch der Literatur in Bezug auf die Fälle *Esra* und *Havemann* wird deutlich, dass ein Realismus der minimalen Differenz angestrebt wird. Damit schließt die vorliegende Untersuchung einerseits an Überlegungen an, die schon in Goetz' früheren Texten das Problem des Realismus im Sinn des Verhältnisses von fiktionalem Text und faktualer Welt als zentrales erkannten,<sup>303</sup> andererseits deutet diese Poetik der minimalen Differenz auf die „Ethik der Schrift“, die für das Folgeprojekt *Loslabern*, wenn auch mit etwas erweitertem Skopus, beschrieben wurde.<sup>304</sup> Auch Goetz selbst hat in einem kurzen Text die Schreibweise in „Schlucht“ als „spekulativen Realismus“ bezeichnet, allerdings erst Jahre nach *Klage*.<sup>305</sup>

Im hybriden Genre des Tagebuchessay inszeniert der Text einerseits diese poetologische Reflexion, andererseits auch eine versuchsweise Einlösung der diskutierten Formen. *Klage* wird so – vor allem im Verhältnis von Gegenwartsberichten und dem Romanprojekt „Der Henker“ – als negative Form bestimmt, die geschlossenen Formen überlegen sein soll. Diese geschlossenen Formen werden in der poetologischen Semantik von *Klage* als Orte des Todes eingeordnet. Sie stabilisieren einerseits die Konnotation der Schreibweise mit Lebendigkeit, hält zugleich aber als beständige Drohung den Text in Bewegung. Das zeigt sich auch darin, dass in der Arbeit am Text eine feste Form möglichst lange hinausgezögert wird. Dieser Gestus ordnet Goetz' Schreibweise einmal mehr als eine ein, die sich in Abgrenzung vom populä-

<sup>302</sup> Vgl. Burkhardt Müller: *Zeitgenosse des Jahres*. 2010. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/vanity-fair-blogger-rainald-goetz-zeitgenosse-des-jahres-1.215895> (besucht am 06. 04. 2020).

<sup>303</sup> Neben den im ersten Kapitel angesprochenen Einordnungen von Baßler und Schumacher von Pop-Texten als „radikalisierten“ oder „dekonstruktiven“ Realismus vgl. Remigius Bunnia: Überlegungen zum Begriff des Realismus am Beispiel von Uwe Johnsons „Jahrestage“ und Rainald Goetz' „Abfall für alle“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 35.3 (2005), S. 134–152 und Albert Meier: Realismus abstrakter Art. Rainald Goetz' transironische Poetik. In: Ivar Sagmo (Hrsg.): *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, S. 175–184.

<sup>304</sup> Dort bezieht sie sich nicht nur auf Verfahren der Transkription und Textproduktion, sondern auch auf die gleichberechtigte Beachtung von High- und Low-Phänomenen: Vgl. Stefan Greif: *loslabern*. Rainald Goetz' „maximale Ethik der Schrift“ und die Genesis der Popkultur. In: Thomas Wegmann/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 183–198.

<sup>305</sup> Vgl. Rainald Goetz: *Spekulativer Realismus*. In: *Texte zur Kunst* 25.93 (2014), S. 134–143.

ren Realismus bewegt. *Faserland* ist eine Subversion dieses Realismus, *Abfall für alle* der Versuch des Entwurfs eines anderen Romans, der seine Form durch strikte zeitliche Vorgaben – ein täglicher Eintrag, 343 Tage Laufzeit – zu gewinnen versucht. In *Musik* hingegen tritt die Reflexion der literaturhistorischen Dimension in den Hintergrund, Intertextualität, Performativität und Gegenwartsbezug werden positiv gedacht, nicht in der ständigen Infragestellung des Geschriebenen, sondern in der Ausstellung der Konstruktionsverfahren des Romans. Ein negatives Moment ist dann nur der Entzug der vergangenen Gegenwart, die in der Trauerarbeit rekonstruiert wird. *Klage* versucht hingegen noch einmal realistischen Roman und Zeitgenossenschaft im Sinn des Pop-Romans zusammenzubringen und beklagt das Scheitern an der Form. Die hantologische Logik der poetologischen Überlegungen führt zu hantologischen Motiven auf der Figurenebene. In *Lookalikes* werden die Verfahren von *Musik* noch etwas weiter ausdifferenziert, um sich auch vom letzten negativ besetzten Aspekt dieser Schreibweise zu entfernen: Es gilt sich vom poetologischen Paradigma der Trauerarbeit zu lösen.

### 3.5 Nachleben II: Thomas Meineckes *Lookalikes* (2011)

Wie *Musik* ist *Lookalikes* ein Roman über Tote. Anders als Meineckes früherer Roman ist er jedoch nicht vom Modus der Trauerarbeit geprägt. Wenn in *Lookalikes* von Josephine Baker, dem frühen Elvis, dem späten Elvis, Marlon Brando, Greta Garbo oder Serge Gainsburg, alles große Tote der Popkultur, erzählt wird, geht es nicht um die Rekonstruktion eines vergangenen Moments der Gegenwart durch Figuren, die zugleich Schreiber\*innen und Leser\*innen sind. Die Figuren, über die Kandis und Karol in *Musik* schreiben, sind zum großen Teil zwar ebenfalls Tote mit einem popkulturellen Nachleben: Ludwig I., Lola Montez, Ludwig II., Clara Bow, Ruby Keeler und Friedrich Nietzsche.<sup>306</sup> Was *Lookalikes* aber von *Musik* unterscheidet, ist, dass die großen Toten nicht nur in Form von Anekdoten und Quellenzitaten auftreten, sondern dass sie in den *Lookalikes* noch einmal eine andere Form der Aktualisierung erfahren. In *Lookalikes* laufen „Josephine Baker“, „Serge Gainsbourg“ oder „Marlon Brando“ durch die Düsseldorfer Straßen, ein „Thomas Meinecke“ unternimmt eine Forschungsreise nach Brasilien und all diese Figuren kommen miteinander in Kontakt. Dieser Aspekt wurde durch die bisherige Forschung kaum gewürdigt, obwohl er für den Roman zentral ist. Die Forschungsliteratur konzentriert sich auf intermediale Elemente und

<sup>306</sup> Meinecke erwähnt seinen früheren Roman im Zusammenhang mit Nietzsche in *Lookalikes*: vgl. L 217.

hypertextuelle Textstrukturen sowie insbesondere auf den Bezug auf Hubert Fichte.<sup>307</sup>

Durch die *Lookalikes* wird ein Nachleben popkultureller Figuren inszeniert, das als Prinzip des Schreibens an die Stelle der Trauerarbeit tritt. Diese Akzentverschiebung zeigt sich in mehreren Aspekten. Zunächst ist die intertextuelle Schreibweise aus dieser Perspektive noch einmal in den Fokus zu rücken. Als deren Spezialfall lässt sich dann die Autorfiktion in *Lookalikes* betrachten, die sich vor dem Hintergrund der Rede vom „Tod des Autors“ einerseits (vgl. 2.3) und der Annäherung an Hubert Fichte andererseits als eine doppelte Form des Nachlebens identifizieren lässt. Jene Autorfiktion stellt wiederum eine Variante des zentralen Motivs des Romans dar, das der *Lookalikes*. Zugleich markiert es den Modus des Nachlebens als generelle Konfiguration sprachlicher Adressierungen von Subjekten, wie es Derrida in [*Von der*] *Grammatologie* beschrieben hatte (vgl. Kap 2.4). Auch die *Lookalikes* noch lebender Originale befinden sich also im Modus des Nachlebens.

Zuletzt wird das Prinzip des Nachlebens in der Relation von Pop und Religion wiederaufgegriffen. Die synkretistischen Religionen Südamerikas werden zum Reflexionsraum für Pop. In *Lookalikes* teilen sie die Fokussierung auf den Modus des Nachlebens, das anstelle eines Lebens nach dem Tod, wie es in christlichen Religionen imaginiert wird, tritt. Die Imagination eines Todes, der der Lebendigkeit des Textes als Bedingung und Bewegung vorangeht, ist in *Lookalikes* strukturell noch wichtiger als in *Musik*. Der Roman eröffnet einen Raum der Zeitgenossenschaft, in dem die Leser\*innen zu *Lookalikes* der lesenden *Lookalikes* werden, die vergangene Gegenwarten als gegenwärtig aktualisieren. Die Produktion von Differenzen wird als Gegenstand des Genießens inszeniert, der sich unter anderem auch in der Lektüre zeigt. Das Eigene im Fremden zu erkennen, wird zum Verfahren, durch Differenzen Anschlüsse zu erzeugen, die weiterverfolgt werden können. Im Modus des Nachlebens, der Bewegung der Annäherung und der Differenzierung zugleich ist, werden auf verschiedenen Ebenen symbolische Tode inszeniert, die im Gegensatz zu teleologischen Erzählungen religiöser Art

<sup>307</sup> Den Fichte-Bezug diskutieren Charis Goer: Thomas Meinecke liest Hubert Fichte. Pop und Interkulturalität in „*Lookalikes*“. In: Michael Hofmann (Hrsg.): *Unbegrenzt. Literatur und interkulturelle Erfahrung*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 205–214 und Maik Bierwirth: Referenz und Relevanz. Wertung durch Wiederholung am Beispiel von Thomas Meineckes Hubert Fichte-Palimpsest in *Lookalikes*. In: Maik Bierwirth u. a. (Hrsg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 97–110, die hypertextuellen Textstrukturen insbesondere Björn Hayer: *Mediale Existenzen – existenzielle Medien? Die digitalen Medien der Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 225–283.

nicht auf ein Fortleben in einem Jenseits, sondern auf Kontinuität in einem Diesseits zielen.

Das Cover von *Lookalikes* zeigt eine Zeichnung von Michaela Melián. Es handelt sich um die Darstellung zweier gleich aussehender Taschen, deren Nähte sich deutlich durch einen roten Faden vom rosafarbenen Viereckmuster abheben. Die Nähte der Tasche sind durch mehrere rote Fäden verbunden, deren lose Enden vor allem auf der rechten Hälfte des Bildes zu sehen sind. Links oben bilden sie ein dichteres Gewirr. Das Cover kündigt an, dass es in diesem Roman, wie bei Meinecke üblich, keine chronologische und teleologisch organisierte Erzählung zu lesen gibt, sondern mehrere thematische rote Fäden zu verfolgen, die sich verwirren und kreuzen.

Durch das Motiv der zwei gleich aussehenden Taschen greift das Cover zugleich die Figur des Lookalikes auf, die in die roten Fäden des Textes verflochten sind. Es ist nicht zu entscheiden, welche der Taschen das Original und welche die Kopie ist. Die Abbildung deutet also auf ein Verständnis von Identität, die die Idee des Originals suspendiert. Sieht man genauer hin, bilden Kopie und Kopie gar nicht zwei unabhängige Elemente des Bildes, sondern ein zusammenhängendes. Verfolgt man die Fäden, wird erkenntlich, dass sie im Original der Zeichnung nicht mit einem Stift oder Kreide gezeichnet sind, sondern tatsächlich in ein Blatt Papier eingewoben sind. Im Original muss er leicht erhaben sein, sodass, sobald man seinen Blick auf die Fäden konzentriert, sichtbar wird, dass sich beide Taschen als zusammenhängende Form auf einer flachen Ebene befinden und immer schon miteinander zusammenhängen. Aus dieser Perspektive teilen sie sogar mehrere Nähte.

Das Cover ist programmatisch: Lookalike und Original sind nicht zwei getrennte Elemente, sondern finden im Geflecht des Textes und der Intertexte zusammen. In *Lookalikes* bilden sie einen Text, der nicht die Differenz von Kopie und Original akzentuiert, sondern Ähnlichkeits- und Verwandtschaftsbeziehungen bis zur Ununterscheidbarkeit erzeugt. Es geht um Übergänge, nicht um Grenzziehung und diese Übergänge schaffen eine Kontinuität über den Tod hinaus, ein textuelles Nachleben der prominenten Figuren in ihren Lookalikes. Intertextualität wird so zugleich als Grundlage sprachlicher Subjektivierungsverfahren der Lookalikes wie auch der Schreibweise des Romans herausgestellt. Die Lookalikes, die teilweise Doppelleben führen, sind „Doubled doubles“ (L 27) – so wird *The Signifying Monkey* von Henry Louis Gates, Jr., ein Klassiker der afro-amerikanischen Literaturtheorie, der sich wesentlich intertextuellen Beziehungen widmet, auf den ersten Seiten von *Lookalikes* zitiert.

Die Analogie von Thema und Verfahren funktioniert in beide Richtungen: Die *Lookalikes* werden durch das Verfahren der Intertextualität hervorgebracht und zugleich lässt sich das Verfahren intertextuellen Schreibens als eines beschreiben, das in seiner Verwendung von Zitaten auf Ähnlichkeitsverhältnissen beruht. Die gleichen Worte in einem anderen textuellen Kontext sind denen in der textuellen Umgebung des Ausgangstextes ähnlich. Anstelle des Vokabulars des Gespenstischen, das sich bei Barthes im Leben-Tod oder in *Faserland* zeigt, steht die Rede von den *Lookalikes*. In der Figur des *Lookalikes* kristallisiert sich die intertextuelle Poetik des Romans, wobei diese Kristallisation durch den Modus des Nachlebens einen eigenen Akzent setzt.

Die Münchner Romanistin Barbara Vinken empfahl *Lookalikes* als „Buch des Jahres“ in der *Süddeutschen Zeitung* vom 23. Dezember 2011 mit folgenden Worten: „Ein Roman, wenn man es denn so nennen will, der schlicht trans- ist: Zeiten, Geschlechter, Rassen, Kontinente durchschreibt.“<sup>308</sup> Die transgressive Bewegung von *Lookalikes* geht jedoch noch weiter: Sie durchschreibt nicht nur Zeiten, Geschlechter, Rassen und Kontinente, der Roman ist auch noch auf eine andere Weise „trans“: In seinem Umgang mit der Grenze zwischen Autor und Figur, zwischen Fakt und Fiktion. Diese transgressive Bewegung wird bereits in den Paratexten etabliert. Man könnte schon das Buchcover doppelt lesen: Entweder im Sinne der üblichen Trennung in Autorenname und Titel und ohne sie – als Thomas Meinecke-*Lookalikes*. Betrachtet man den vorderen und hinteren Klappentext der ersten Auflage der Hardcover-Ausgabe, sieht man dort bereits eine Verdopplung angedeutet, die für den Roman zentral ist. Auf der einen Seite findet sich die Aussage „Thomas Meinecke ist eine Romanfigur“, auf der anderen „Thomas Meinecke ist Schriftsteller“. Passend dazu ist im Autorenfoto eine Spiegelung Meineckes im Autodach, auf das er sich stützt, auszumachen.

Wie angekündigt wird dann eine Romanfigur mit dem Namen des Autors eingeführt. Lässt man den Klappentext beiseite, tritt „Thomas Meinecke“ zunächst als Abwesender auf, als Adressat: „Barbara Vinken hat Thomas Meinecke eine Nachricht geschickt“ (L 16).<sup>309</sup> Dann beginnt die Romanfigur, markiert durch nichts als eine leere Zeile, zu sprechen. Sie setzt genauso zu sprechen an, wie die Erzählstimme mit dem Romananfang plötzlich einsetzt, ohne dass wir diesen Einsatz wirklich bemerken: „Josephine Baker is listening to the wind“ (L 9), ist der erste Satz von *Lookalikes*. Sowohl Vinken als auch Meinecke treten in der vorher zitierten Stelle nur als Absender\*in

<sup>308</sup> Bücher des Jahres 2011. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. Dez. 2011, S. 5.

<sup>309</sup> Wenn von der Romanfigur „Thomas Meinecke“ die Rede ist, wird der Name in Anführungszeichen gesetzt.

beziehungswise Adressat\*in von schriftlichen Nachrichten auf. In diesen Nachrichten spricht Thomas Meinecke im Gegensatz zu allen späteren Stellen in der ersten Person. Beispielhaft wird hier die Spaltung in Autor und Erzähler, wie sie in Texten mit Ich-Erzähler vorliegt, vollzogen: Der Autor ist abwesend und sagt doch „Ich“. Der naheliegende kontextualisierende Bezug, der zum Namen „Thomas Meinecke“ hergestellt werden kann, ist dessen Nennung auf dem Cover des Romans, ergänzt vom eventuellen Weltwissen der Leser\*innen über den Schriftsteller.

Die nächste Erwähnung des Namens folgt in der Überschrift eines Abschnitts: „*Thomas Meinecke liest Hubert Fichte: Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia. Haiti. Trinidad*“ (L 33). Nach dem Zitat von Umschlag- und Klappentext von Xango und zweier Zeitschriftenartikel, die Fichte über die Situation Brasiliens in den 1970er Jahren schrieb – jeweils mit dem Kommentar des Lesers Meinecke versehen – folgt zwei Seiten später Meineckes Geburt:

Sofort auf der ersten Seite des ersten Kapitels von *Xango* (*Bahia de Todos os Santos*) der Vergleich der beiden Hafenstädte Salvador da Bahia und Hamburg in puncto Geschlechtskrankheiten: [Hier direktes Zitat aus *Xango*] *Auch soll nicht Bahia an der Spitze der Statistik über Geschlechtskrankheiten stehen. Dort steht die Freie und Hansestadt Hamburg* [Ende des – bis auf ein Satzzeichen – direkten Zitats aus *Xango*] (in deren Mitte des 19. Jahrhundert begründetem, ursprünglich auf Geschlechtskrankheiten spezialisiertem Krankenhaus Sankt Georg Thomas Meinecke 1955 zur Welt kam). (L 35)

In der Verknüpfung seiner Geburt mit der Rede von Geschlechtskrankheiten inszeniert sich Meinecke selbstironisch als Autor. Zugleich verkehrt er Barthes' Metaphern vom „Tod des Autors“ und der „Geburt des Lesers“, indem es hier der Autor ist der – wenn auch als Romanfigur – geboren wird.

In diesem Abschnitt vollzieht sich eine doppelte Verknüpfung, die zentral für diesen Roman ist: Einerseits wird der Text von Fichte mit dem Text von Meinecke verknüpft, andererseits wird an dieses Textgeflecht wiederum der Name „Thomas Meinecke“ angebunden. Letzterer erfährt wiederum durch die Angabe des Geburtsjahres eine Verknüpfung mit der historischen Person Thomas Meinecke, der, Zitat Umschlagtext, „1955 in Hamburg geboren“ wurde. Zugleich wird die Romanfigur „Meinecke“ unmerklich mit dem Text des Romans verbunden: Die Erzählperspektive wechselt im nächsten Abschnitt zum Serge Gainsbourg-Lookalike, ohne dass die Leser\*innen diesen Wechsel zunächst bemerken können. Durch diesen unmarkierten Wechsel der Erzählperspektive wird die Figur Thomas Meinecke in die Gleichrangigkeit verschiedener Stimmen eingebettet, dem auch die Gainsbourg-

Erzählung entspringt. „*Thomas Meinecke has crossed the line*“ (L 73) heißt es einige Seiten darauf – was einerseits ein queeres Stichwort ist, wie später im Roman betont wird, andererseits aber die Grenzüberschreitung, die dieser Form der Autofiktion – der Autofiktion als Autorfiktion – inhärent ist, anklingen lässt. Später im Roman wird diese Frage an einem anderen Beispiel thematisiert: „*Wer redet hier eigentlich?*“ (L 368), wird gefragt. Darauf folgt ein Ausschnitt aus einem gefälschten Interview des berühmten Journalisten Tom Kummer mit der Photographin Nan Goldin, also ebenfalls ein Text, in dem eine historische Person fiktionalisiert wurde.

Die Grenzziehung zwischen Werk und Autor, die durch das Auftauchen des Autorennamens im fiktionalen Text und dessen Verknüpfung mit faktischen Daten erodiert, lässt sich auf zweifache Weise reformulieren: als Grenze zwischen dem vermeintlichen Innen des Romans, und dem vermeintlichen Außen der restlichen Welt, oder auch als Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Das Faktische, der Autorenname auf dem Buchcover und im Umschlagtext wird, durch diese Art der Verflechtung mit dem Romantext, mit dem Fiktionalen infiziert. Anstelle des außerhalb stehenden Autorennamens, der die Grenze zwischen Fakt und Fiktion im Normalfall garantiert, entsteht dort eine Leerstelle, da der Autorenname Teil der Fiktion geworden ist. Diese Konstellation wird im Text explizit so diskutiert. Wieder ein Fichte-Zitat mit Meinecke-Kommentar:

Leonore darf photographieren. [Ungekennzeichnetes Fichte-Zitat] (Erschreckt läßt Thomas Meinecke das Buch in seinen Schoß sinken. Wer soll denn *Leonore* sein? Bislang kennt er Leonore Mau aus Fichtes Romanen nur als Irma. Ist Jäcki denn in *Xango* Hubert in der ersten Person? Thomas erwägt erstmals sich selbst als Romanfigur *in der dritten Person* und unter seinem tatsächlichen Namen einzuführen. Gewöhnungsbedürftiger, irritierender Gedanke.) (L 75)

Thomas Meinecke als naiver Leser – so stellt es sich zunächst dar. Meinecke ist erschreckt, die Fotografin Leonore Mau hier als Leonore Mau zu finden.

Meinecke beschreibt hier genau das Einreißen der Grenze zwischen Fakt und Fiktion und nimmt es als etwas in den Blick, das Erschrecken auslöst. Schließlich dauert es noch zwanzig Seiten, bis es endlich heißt: „Thomas Meinecke ist jetzt eine Romanfigur“ (L 95). Und kein Autor mehr? Das ist die Frage, die sich an diesen Satz anschließt. Aber war er der Autor, der wirklich spricht – der Autor als wahrhafter Erzähler? In genau diese Unsicherheit bringt uns die Autorfiktion, die eine Leerstelle erzeugt. Die Signatur des Textes, der Eigennamen, der eigentlich die Stabilität der Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion garantiert, wird selbst mit dem Literarischen infiziert.

Spätestens mit dem Satz „Thomas Meinecke ist jetzt eine Romanfigur“ wird alles von dieser Aussage infiziert – auch Klappentext, Umschlagtext, Motto und sogar der Titel, sämtliche Paratexte also. Im Prinzip unterscheidet sich die Figur „Thomas Meinecke“ darin nicht von den anderen *Lookalikes*, die sich ebenfalls über Texte und Filme über die Biographien ihrer Idole rückversichern, dass sie *wirklich* wie Josephine Baker oder wie Elvis sind. Bei der Figur „Meinecke“ funktioniert diese Rückversicherung jedoch durch die Paratexte, deren Status prekär wird – und nicht durch den Text des Romans. Diese Art der Rückversicherung wird dadurch unterstützt, dass auch innerhalb dieses Textes die Stimmen nicht immer klar zuzuordnen sind. Die Frage „Wer spricht?“ ist selten eindeutig zu beantworten. Einerseits nimmt Thomas Meinecke stellenweise die Position eines übergeordneten Erzählers ein, andererseits scheint er teilweise weniger zu wissen als seine Figuren. Die Schriftstellerin Clarice Lispector, so wird ausdrücklich im Text gesagt, kennt Meinecke zunächst gar nicht (vgl. L 274). Trotzdem kann etliche Seiten zuvor das Serge Gainsbourg-Lookalike ihre Biographie lesen (vgl. L 145). Die intertextuellen Verfahren ermöglichen es dem Roman, eine eigene Dynamik intratextueller Verknüpfungen zu etablieren.

In einem kurzen Ausschnitt aus dem letzten Interview mit Lispector wiederum ist das Verschwinden der Romanfigur „Thomas Meinecke“ aufgehoben. Dreizehn Seiten nachdem die Figur ihren letzten Auftritt hatte, erklärt Lispector auf die Frage, ob sie nicht mit jedem neuen Werk wiedergeboren werde: „Nun. Jetzt bin ich erst mal tot. Wir werden sehen, ob ich wiedergeboren werden kann. Jetzt bin ich erst mal tot. Ich spreche aus meinem Grab“ (L 373). Stellvertretend für die Figur „Thomas Meinecke“ bestimmt Lispector die Beziehung von Werk und Autor beziehungsweise Autorin als eine, die in der allegorischen Bestimmung ihrer Position als aus dem Grab sprechende lebende Tote gefasst ist. Es braucht eine andere Instanz, die den Tod anstelle von Meinecke benennt und die Figur „Meinecke“ symbolisch wieder an seinen Platz rückt. Nur auf diesem Umweg kann die Abwesenheit konstatiert werden.

Warum führt Meinecke „Meinecke“ aber überhaupt ein? Was ist der Unterschied zwischen „Thomas Meinecke“ und dem schreibenden Geschwisterpaar Kandis und Karol in *Musik*? Zur Fiktion der Gleichzeitigkeit von Schreiben und Erzählen kommt ein Authentizitätseffekt, der sich in der beschriebenen Korrespondenz des Namens auf dem Buchcover und der Romanfigur zeigt. Als vermeintlich authentische Figur wird „Thomas Meinecke“ als Autor inszeniert, der die auf dem Buchcover gezeigten sprichwörtlichen roten Fäden gerade *nicht* in der Hand hat. Er ist nur Figur unter anderen, manche

Teilbereiche der Erzählung in *Lookalikes* berührt er gar nicht. Zugleich zeigt sich die Figur als exzerprierender Leser, der verschiedene Texte verknüpft, seien es Transkriptionen von Gesprächen, Facebook-Nachrichten oder Barthes' *Fragmente einer Sprache [discours] der Liebe*. Damit negiert Meinecke jeglichen Anspruch des Autors, die sinnstiftende Figur eines Textes zu sein, und bestimmt sich selbst als Texteffekt. Es ist die vielleicht letzte Konsequenz aus Meineckes poetologischem Postulat am „Ich als Text“ zu arbeiten. Was die Figur „Thomas Meinecke“ zeigt, ist, was schon in Barthes' „Tod des Autors“ angelegt war: „Leben“ und „Tod“ des Autors sind beide Effekt des Textes und Resultat spezifischer Schreibverfahren, die in dem unter anderem durch Barthes' Metaphern bestimmten Feld als widersprüchliche Figur des Leben-Todes beschrieben werden müssen: Das Leben des Autors *ist* zugleich der Tod des Autors, das Leben im Text als Leser, als Lookalike ohne Original, immer ein Nachleben. Definiert wird das Nachleben „Meineckes“ nicht nur durch den Bezug zur historischen Person Meinecke. Der „*Popliterate* Meinecke“ (L 74) führt sich selbst als Wiedergänger eines „*Pionier[s] der Popliteratur*“ (L 74) ein: Hubert Fichte. *Lookalikes* lesen, das heißt auch mit „Meinecke“ Fichte und Fichte als „Meinecke“ wie „Meinecke“ als Fichte lesen. In manchen Passagen verschwimmen die Stimmen: Die Erzählstimme lässt sich nicht klar zuordnen, sie wechselt unbemerkt von Absatz zu Absatz, Zitate aus den Werken Fichtes werden gar nicht oder erst im Nachhinein als solche zu erkennen gegeben. Fichte, dessen Texte schon in *Hellblau* eine wichtige Rolle spielen,<sup>310</sup> wird ausgiebig zitiert:

An etwa 40 Stellen wird in *Lookalikes* auf Fichte referiert, dabei wird er ca. 30-mal (abhängig von der Zählweise) direkt zitiert – zum Teil sind die Übergänge zwischen direkten und indirekten Zitaten fließend. Insgesamt umfassen die Fichte-Zitate ca. 16 Seiten des Romans.<sup>311</sup>

Diese enge intertextuelle Verflechtung dient vor allem dazu, zwei entscheidende Gemeinsamkeiten in den Interessen von „Thomas Meinecke“ und Hubert Fichte beziehungsweise dessen Alter Ego Jäcki herauszustellen: „zum einen ein[em] nicht-essentialistische[s] Kulturverständnis, das ein besonderes Augenmerk auf Hybridität richtet, und zum anderen eine[r] phänomenologisch-sinnliche[n] Ästhetik, die sich auf die Oberflächen der kulturellen Phänomene konzentriert“<sup>312</sup>, worauf später noch zurückzukommen sein wird. Die Inszenierung von „Meinecke“ als Fichte-Lookalike stellt

<sup>310</sup> Vgl. unter anderem das Ende des Romans wie in Kap. 3.3 diskutiert.

<sup>311</sup> Bierwirth: Referenz und Relevanz, S. 99.

<sup>312</sup> Goer: Meinecke liest Fichte, S. 209.

zunächst noch einmal das Verständnis von Autorschaft heraus, von dem auch der Auftritt des Autors als Figur unter anderen zeugt. Es ist eines, das sich nicht auf Originalität beruft, sondern Strategien der Annäherung und Aneignung affirmiert und damit Teil jenes „nicht-essentialistischen Kulturverständnis“ ist. Wie Bierwirth betont, ist Meineckes Aneignung von Fichte nicht ganz bruchlos.<sup>313</sup> Dass Fichte in der Erfahrung blutiger Opfer ein Nacherleben der eigenen Geburt sieht, kommentiert „Meinecke“ beispielsweise ablehnend: „Och nö, denkt sich Thomas, der den Schriftsteller Fichte dem Journalisten Fichte vorzieht, und dem es hier eher ganz stark um *Oberflächen des Immateriellen* geht [...]“ (L 151). Nicht nur in Annäherung, sondern auch in Abgrenzung von Fichte formuliert „Meinecke“ also seine Standpunkte, die zumindest stellenweise als autoreflexive Elemente des Romans gelesen werden können. So wie „Meinecke“ Fichte dafür lobt, dass er „bahnbrechend die Autorposition verändert hat, verschoben hat“ (L 340), geht es in „Meineckes“ Projekt wiederum darum, Differenzen in Fichtes Beobachtungen und Verfahren einzuführen. Diese Produktion von Differenzen ist der dominierende Modus von *Lookalikes*. Nachleben zeigt sich nur in der *aktualisierenden* Aneignung, die nicht bloße Imitation ist, sondern Unterschiede einführt: „Fichte überschrieb Amado, ich überschreibe Fichte, denkt Thomas Meinecke. *Das Leben als Palimpsest. Mal darüber nachdenken*“ (L 83). Auch die letzten Worte, die die Romanfigur „Thomas Meinecke“ in *Lookalikes* spricht, beziehen sich auf Fichte. Sie sind ein Zitat aus einem Interview mit dem Schriftsteller Thomas Meinecke, der sich in diesem Moment kaum von der Figur unterscheidet: „I secretly hoped that one day Hubert Fichte would walk into the *Kaffeestube*, but he had always been a loner and wasn't really part of the group“ (L 360). In seinem letzten Auftritt hebt das Fichte-Lookalike „Meinecke“ also gerade dessen Einzelgängertum hervor und markiert damit, ähnlich wie das Lispector-Interview in Bezug auf „Meineckes“ Autorschaft, symbolisch das vorläufige Ende der Relation der Verdopplung.

Dieser Modus bestimmt auch die weiteren Protagonisten des Romans. Im Unterschied zu Kandis und Karol verfolgen sie die großen Toten der Popkultur nicht nur, sondern sie *sind* diese auch, zumindest im Rahmen der Romanlektüre. Beispielhaft zeigt sich dieser Effekt am Anfang des Romans, dessen erste kursive Zeile wie eine Push-Nachricht oder ein Tweet den Roman eröffnet: „*Josephine Baker is listening to the wind*//Lauscht auf den Wind auf ihrem winzigen Küchenbalkon, lauscht in die Nacht hinein und wundert sich, wie es so still werden kann in der Großstadt. (Josephine Baker is listening to the still of the night [...])“ (L 9). Während im ersten, kursiv gesetzten

<sup>313</sup> Vgl. Bierwirth: Referenz und Relevanz, S. 104.

Satz, noch unklar ist, wer hier gemeint ist, Josephine Baker oder „Josephine Baker“, markiert der Sprachwechsel und der Übergang zum *recte* gesetzten zweiten Satz, der zudem durch eine Leerzeile vom ersten getrennt ist, einen Bruch. Die Assoziationen mit Prominenz, die der Name Josephine Baker auslöst, werden durch den Verweis auf „ihren winzigen Küchenbalkon“, der auf beengte Wohnverhältnisse deutet, gestört. Der Bericht über die Gedanken von „Josephine Baker“ lässt dann Züge einer Figur entstehen, die nicht unbedingt mit der historischen Person übereinstimmen. Der Satz in Klammern nimmt jedoch die erste Zeile wieder auf, durch die Klammern etwas zurückgesetzt, wie ein leiseres Echo, und rahmt die einführende Inszenierung einer Figur, die „Josephine Baker“, aber eventuell nicht Josephine Baker ist. Zugleich wird durch die variierte Wiederholung des ersten Satzes das Motiv der Lookalikes noch einmal eingeführt. Im zweiten, längeren Absatz reflektiert „Baker“ dann über Außenstehende, die sie als Lookalike von Grace Jones identifiziert hätten. Durch diese Abgrenzungsbewegung wird sie als Figur etabliert.

„Bakers“ Selbstreflexion wird von „Serge Gainsbourg“, einem weiteren Lookalike, mit den Worten kommentiert: „Bestimmt ließen sich Unterschiede [zwischen Baker und Jones] finden [...], aber gehe es hier letzten Endes nicht um das *Gattungswesen* Frau?“ (L 9f.). „Gainsbourg“ markiert damit abermals zwei zentrale Themen des Romans: Die Suche nach Differenzen und das Verhältnis von Kopie und Original, das immer wieder strategisch verkehrt wird. „Gainsbourg“ tritt zuerst als Lookalike, als Leser der Zeitschrift *Brigitte* und als Hörer des Albums *Rock Around the Bunker* auf, sodass innerhalb des Romans die Kopie vor dem Original existiert und als dessen Ableitung erscheint. Durch die Identität des Eigennamens lässt sich jedoch „Serge Gainsbourg“ nicht ohne Serge Gainsbourg denken. Auch wenn „Serge Gainsbourg“ und „Justin Timberlake“ über Josephine Baker sprechen, nachdenken und nachlesen (vgl. L 185–190), stellt sich der Effekt ein, dass man ihr Gespräch mit „Josephine Baker“ verbindet. Umso mehr, da „Timberlake“ eine Affäre mit „Baker“ hat (vgl. L 201). Auch hier zeigt sich die Strategie des Überschreibens, die „Meinecke“ schon in Bezug auf Fichte ins Spiel gebracht hatte.

Dass es in *Lookalikes* nicht darum geht, Identität zu erzeugen, sondern Differenzen und Brechungen, zeigt auch das Verhältnis von „Thomas Meinecke“ und den Lookalikes. Das demonstriert insbesondere die Episode, in der „Josephine Baker“ mit ihrer Mutter nach Salvador da Bahia reist. Sie nehmen das gleiche Flugzeug wie „Meinecke“ und geraten ins Gespräch mit dem Autor. Er findet: „[S]ie [„Baker“] sieht aus wie die junge Grace Jones (oder wie eine heutige Josephine Baker)“ (L 76). „Meinecke“ nimmt damit

wieder auf, was auf der ersten Seite des Romans Fremden auf der Düsseldorfer Königsallee in den Mund gelegt wurde. Später findet er eine Tänzerin in Brasilien „total Josephine Baker“ (L 126). In einer kurz darauf folgenden Episode scheint er die beiden, Mutter und Tochter werden als sehr ähnlich aussehend beschrieben (vgl. L 93), nicht mehr zu kennen. Sie warten auf einem Sofa in der Lobby von Thomas' Hotel auf ihren nächsten Einsatz und sehen ihm „erwartungsvoll bis *fragend* hinterher“ (L 137). Diese ironischen Brechungen deuten darauf hin, dass es eine Ebene gibt, auf der sich „Meinecke“ im Roman vermeintlich als Meinecke zu erkennen gibt, dass also eine weitere Differenz in die Figur „Meinecke“ eingeführt wird.

Wie „Justin Timberlake“ und „Shakira“ ist auch „Meinecke“ Kopie eines noch lebenden Originals. Ihre Funktion unterscheidet sich jedoch nicht wesentlich von den anderen Lookalikes. Der Unterschied zwischen noch lebenden und schon toten Vorbildern ist gering. Wie beiläufig und auf einem Umweg kommt „Shakira“ im Gespräch mit Hilmar auf diese Dimension zu sprechen. Da sie sich einer „Freiwilligen Lacan-Gruppe“ angeschlossen haben, interessieren sie sich auch für Žižeks *The Pervert's Guide to Cinema* (2006):

Das Faszinierende an Teilobjekten im Sinne körperloser Organe sei, sagt Slavoj Žižek, der diese *autonomen Teilobjekte*, wie Shakira (am Telefon mit Hilmar) rekapituliert, etwa in David Lynchs Spielfilm *Mulholland Drive* ausmachen konnte, daß sie den *Todestrieb*, wie Sigmund Freud ihn nannte, verkörpern. Der Todestrieb als jene Dimension, die in der Literatur eines Stephen King die Dimension der Untoten, der lebenden (wenngleich kaum lebendigen) Toten, markiert: etwas, das am Leben bleibt, nachdem es gestorben ist. (L 201)<sup>314</sup>

Man kann die Lookalikes, ob mit lebendigen oder toten Vorbildern, als solche Untoten begreifen, Effekte des Todestriebs, der sich im Nachleben zeigt. Sie stehen nicht selbst für die Fülle des Lebens, sondern sind Effekt gelebten Lebens. So lässt sich auch die Rede von den „autonomen Teilobjekten“ als Metapher für die Lookalikes lesen. Sie sind zwar unabhängig von ihrem Vorbild, wenn beispielsweise „Shakira“ in die „Freiwillige Lacan-Gruppe“ geht, bleiben dabei aber dennoch Ableitung. Die Lookalikes stehen zu ihrem „Original“ in einer Pars-pro-toto-Relation, ihre Verbindung ist die annähernde Übereinstimmung des Aussehens.

Die Produktion von Differenz, die sich in diesem Abgleich zeigt, wird als Pop-Programm hervorgehoben: „Alles immer vergleichen müssen in der

<sup>314</sup> Hilmar Mock hat ein Buchprojekt zu autonomen Teilobjekten in Literatur und Film. Sein Name leitet sich im Übrigen von der Marke Hilmar aus Manchester ab, die in den 1960er Jahren – siehe Buchcover – Handtaschen aus falschem, engl. *mock*, Leder produzierte. Er trägt also die Imitation schon im Namen.

popistischen Verweishölle. Immer ein Äquivalent finden wollen. Und sich dann aber an den kleinstmöglichen Unterschieden *ergötzen*“ (L 310). Zu beachten ist die religiöse Dimension, die sich in der Hervorhebung des Worts „ergötzen“ zeigt. Wenn Pop als Religion funktioniert, dann geht es in *Lookalikes* nicht um die Wiederaneignung von Präsenz. Stand in *Musik* die Wiederaneignung von Differenz, die das Neue einmal war, im Vordergrund, geht es in *Lookalikes* um die Affirmation von Differenzen, die durch das Schreiben – im Abgleich von Fichtes Texten mit der brasilianischen Gegenwart oder von Lookalike und „Original“ – erst produziert werden.

Jenes Ergötzen an den Differenzen deutet auf die Verbindung, die Meinecke schon in früheren Romanen zwischen seiner Pop-Poetologie und bestimmten religiösen Praktiken zu ziehen versucht hat. Zu denken ist beispielsweise an *Jungfrau*, dessen Protagonist ein Theologiestudent ist und in dem Pop und Religion schon einmal ausführlicher in einen Zusammenhang gebracht wurden. Im Gegensatz zu Hubert Fichte, der in den religiösen Zeremonien in Brasilien zumindest unter anderem nach Ursprungserfahrungen sucht beziehungsweise solche in den Ritualen erkennt, liegt der Fokus von „Meinecke“ in *Lookalikes* – das Zitat wurde weiter oben schon erwähnt – auf den „Oberflächen des Immateriellen“ (L 151). Dieser programmatischen Reflexion folgend kann es in Bezug auf die Candomblé-Zeremonien nicht um immersive religiöse Erfahrungen gehen, sondern höchstens um die Beobachtung der Immersion, die „Wollust der *Transsubstantiation*“, wie an gleicher Stelle steht, also der Genuss einer nicht sichtbaren Wesensveränderung, in deren Rahmen das Eine zum Anderen wird, während es das Eine bleibt.

Diese Formulierung verwendet „Meinecke“ auch im Resümé seines ersten Candomblé-Besuchs, wenn er das Prinzip der „Wollust der *Transsubstantiation*“ verwendet, um sein Interesse an ihm fremden Kulturen zu beschreiben. Die Rede vom Einen im Anderen spielt hierbei eine zentrale Rolle:

Komisch, daß ich im Vorfeld ein Gefühl wie bei einer *Mutprobe* hatte, sagt er, als er sich wieder gefangen hat, ich fühlte mich die ganze Zeit über sehr sicher. (Er hatte sich, vorsichtshalber, eine kleine Madonnenfigur in die Hosentasche gesteckt.) *Aber schade, daß außer den kolonialen Kostümen so gar keine synkretistischen Spuren zu sehen waren.* Thomas liebt an Kulturen gerade das Hybride. *Das Eine im Anderen zu meinen.* (L 152)<sup>315</sup>

Deutlich markiert ist in diesem Abschnitt – „Mutprobe“ und „Madonnenfigur“ – noch einmal der Wille zur Distanz und zur Fremdheit, der die Beobach-

<sup>315</sup> Die Formulierung „*Das Eine im Anderen meinen*“ (L 108) taucht vorher im Roman schon einmal auf, was das Gewicht dieses Satzes erhöht.

tung der „Oberflächen des Immateriellen“ ermöglichen soll. Eine Mutprobe ist der Ausflug insofern, als dass die halb fremden Götter des Candomblé von „Meinecke“ Besitz ergreifen könnten. Die Madonnenfigur in der Hosentasche versichert ihn seiner Standhaftigkeit.

Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich auch die Beschreibung des zweiten Candomblé lesen:

Eigentliche Sensation: Die Besessenen (in ihren naiven Kostümen wie aus Spielwarenabteilungen) *sind* die Götter selbst (und selbst eigentlich gar nicht da), wie die Hostie der Leib Christi ja wirklich *ist*. (Sich darauf einzulassen, bereitet dem Schriftsteller katholische Freude.) (L 301)

Wieder wird also eine Bewegung der Transsubstantation angesprochen. Besonders bemerkenswert an dieser Beschreibung des Rituals ist, dass es sich auf die Lookalikes beziehen lässt. Der Roman erscheint als Versuch, das Ereignis der Transsubstantation an den Pop-Göttern herbeizuführen. Die Lookalikes wären die Kostümierten, in die die Götter gelegentlich fahren und zwar genau dann, wenn in der Lektüre für einen Moment unklar ist, von wem eigentlich die Rede ist: von Josephine Baker oder „Josephine Baker“.

Jener Moment, in dem Josephine Baker als Effekt intratextueller Verknüpfungen „Josephine Baker“ ist, produziert einen Übergang, der in der Candomblé-Zeremonie als Zustand zwischen Leben und Tod markiert ist. Über die Besessenen heißt es: „Dienerinnen rütteln an ihnen und breiten dann weiße Leintücher über ihren Leibern aus, als seien sie tot“ (L 149). Es ist daran zu erinnern, dass es genau jene Figur des Todes ist, die auch für „Meinecke“ gilt, wenn auf dem Umweg über Lispector Autorschaft als Durchgang durch einen Tod entworfen wird. Dass dieser Tod nur symbolisch ist, zeigt eine kurze Szene, die auf dem Rückweg vom Candomblé passiert: „Unweit des Regierungsviertels plötzlich Unmengen von Polizeifahrzeugen sowie einige auf dem Grünstreifen liegende menschliche Körper. Wiebke hat die gar nicht gesehen. Hoffentlich nicht tot, denkt Thomas“ (L 152). Der Tod als Übergang wird also vom realen Tod unterschieden, analog zu den Lookalikes gibt es „Tod“ und Tod. Der Tod ist jedoch im Gegensatz zu Josephine Baker, deren Leben als Text als Bezugspunkt von „Josephine Baker“ funktioniert, kein Text, sondern – wie Derrida herausgestellt hat (vgl. Kap. 2.4) – das Ende der Bewegung der Differenz. Deshalb ist die Referenz auf die „liegenden menschlichen Körper“ entscheidend, die, wie schon in *Musik*, die Oberfläche des möglichen immateriellen Ereignisses des Todes darstellt.<sup>316</sup>

<sup>316</sup> Vgl. Kap. 3.3 für die Analyse einer bis in einzelne Formulierungen ähnliche Episode in *Musik*.

Zugleich markiert die Kontrastierung der „Toten“ des Candomblé und der „hoffentlich nicht“ Toten auf dem Rückweg, dass die religiösen Zeremonien von „Meinecke“ als gegenwärtige Rituale begriffen werden. Sie zielen nicht auf eine Jenseitsvorstellung, ein Leben nach dem Tod oder auf Erlösung. In diesem Sinn lässt sich auch eine Szene nach einer Jazz Jam Session lesen, deren Trommler in den vorangehenden Sätzen mit denen des Candomblé verglichen wurden: „Bei seiner Rückkehr ins Hotel parkt ein Krankenwagen mit eingeschalteter Warnblinkanlage in der Einfahrt, und ein Arzt (oder Sanitäter) beugt sich über eine der *Schönen der Nacht*, die jetzt ausgestreckt (eventuell ohnmächtig) auf einem der Sofas liegt“ (L 220). Wieder wird die eine todesnahe Gegenwart der Körper markiert, die mögliche eschatologische Assoziationen konterkariert. In diesem Sinn ist das schon angesprochene Ende zu lesen, das auch durch seinen Satz und seine Kursivierung vom übrigen Text abgehoben ist und ebenfalls Todesgefahr aufruft. Wie ein *memento mori* verweisen sie auf den letzten Moment der Gegenwart. Nur in ihrer Produktion von Gegenwart im feierlichen Ritual können die religiösen Praktiken Teil einer Pop-Poetologie sein.

Dass die Pop-Schreibweise Meineckes in diesem Zeichen steht, zeigt eine weitere Stelle, an der „Meinecke“ aus Fichtes *Explosion* zitiert:

Jäcki überlegte, ob es nicht tödlich sein könnte, wenn man an etwas teilnahm, das den Tod bedeutete, mit echtem Blut und einer ziemlichen Aufregung, Blackouts, Trancen, Gehirnwäschen und so weiter, aber nicht, um dann in einem nächsten Ritus aufzuerstehen mit neuem Namen, sondern nur, um es zu veröffentlichen, in den Entwickler zu tauchen und ins Fixierbad. Ob nicht die Begehung, *die Benennung* (Hervorhebung von Thomas) tödlich sein könnte. (L 302f.)

Das Zitat ist leicht bearbeitet. Am auffälligsten ist, dass Meinecke einen Einschub im ersten Satz unterschlägt. Im Original heißt es: „Jäcki überlegte, ob es nicht *überhaupt, also quasi metaphysisch* tödlich sein könnte [...]“<sup>317</sup> Außerdem endet der Absatz bei Fichte mit einem Komma, um in der nächsten Zeile hinzuzusetzen: „Sprich es nicht aus.“ Während Jäcki also noch zweifelt, ob ihm die Gegenwart nicht in ihrer Fixierung entgehe, markiert „Meineckes“ Hervorhebung noch einmal seine Aktzentuierung der Relation von Differenz und Gegenwart: *Lookalikes* ist dem Nachleben in der unablässigen Produktion und im unablässigen Genuss von Differenzen in der Lektüre gewidmet. Zwar ist die Benennung tödlich, *dieser* Tod ermöglicht aber ein Nachleben.

<sup>317</sup> Hubert Fichte: *Explosion. Roman der Ethnologie*. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 192, Hervorhebung EK.

Gerade im Fall der Lookalikes ist die Benennung nicht tödlich, sondern eine Strategie der Verlebendigung.

So ist auch zu erklären, dass „Meinecke“ respektive „Thomas“, anders als Fichte, dem er „Blutrünstigkeit“ unterstellt, das ihm als Sehenswürdigkeit empfohlene *Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues* nicht besuchen will: „Sezierer und Sezierter sähen sich so ähnlich, schrieb Hubert Fichte, daß es wirke, als schneide ein bleiches Double des Toten sich selber auf. Aber Thomas verspürt gar kein Bedürfnis, dorthin zu gehen“ (L 226). Dieser Tod ist ein anderer als der „Tod des Autors“, er entspricht auch nicht dem Status der untoten Lookalikes. In ihm zeigt sich nicht die Möglichkeit der Differenz, sondern die Möglichkeit, dass ihre Bewegung endet, von Identität, von zwei Toten statt einem Nachleben.

*Lookalikes* lässt sich als Experiment lesen, das von Meinecke bereits etablierte Schreibverfahren fortführt und zuspitzt, indem es die Frage nach Pop als postmetaphysische Form des Religiösen stellt. Eine besondere Akzentuierung erfahren intertextuelle Schreibverfahren im Modus des Nachlebens, das sich im Motiv der Lookalikes verdichtet. Zentrale Figur ist „Thomas Meinecke“. Die Autorfiktion wird als ein Nachleben der historischen Person Thomas Meinecke einerseits und andererseits des Autors Hubert Fichte inszeniert. Damit bildet diese Figur einen Kristallisationspunkt in Bezug auf das zentrale Motiv der Lookalikes. In der Konfrontation von Pop-Schreibweisen und den Zeremonien der synkretistischen brasilianischen Religionen schließlich zeigt sich der Modus des Nachlebens als Mittel zur Produktion von Differenzen. Insofern ist Positionen entschieden zu widersprechen, die in *Lookalikes* ein Verfahren im Umgang mit kulturellen Relationen vertreten sehen, die darauf abzielen „kulturelle Translation weitestgehend zu dezimieren.“<sup>318</sup> Im Gegenteil ist die Produktion von Differenzen gerade das, was als Gegenstand des Genießens inszeniert wird, der sich unter anderem auch in der Lektüre zeigt. Gerade das Eigene im Fremden zu erkennen, das Eine im Anderen, ist ein Verfahren, um durch Differenzen Anschlüsse zu erzeugen, die weiterverfolgt werden können. Durch den Modus des Nachlebens, der Annäherung und Differenzierung zugleich ist, werden auf verschiedenen Ebenen symbolische Tode inszeniert, die im Gegensatz zu teleologischen Erzählungen religiöser Art nicht auf ein Fortleben in einem Jenseits, sondern auf Kontinuität in einem Diesseits zielen – an der Oberfläche der Zeichen. Durch sie wird das „Ergötzen an den Unterschieden“ möglich, das explizit positiv gewertet wird. Die Lookalikes treten nicht als Geister

<sup>318</sup> Hayer: *Mediale Existenzen*, S. 282.

der Vergangenheit auf, wie Horx oder Mann in *Faserland*, sie sind keine Doppelgänger, die mit Todesängsten belegt sind, wie Kyritz in *Klage*. Sie zeigen kein ungebrochenes „Leben“, sondern verweisen auf den Tod als Name für den Ausgangspunkt und als Name für die ermöglichende Bewegung der Differenz, die als Lebendigkeit gelesen werden kann. Sie sind eine weitere Variante der Figuren, die aus der hantologischen Logik entstehen und dabei weniger bedrohlich als Gespenster und Doppelgänger. Dieser positiven Besetzung der Figur des Lookalikes entspricht dem Experiment, das in *Lookalikes* im Zentrum steht: Pop als dezidiert postmetaphysische Praxis des Genusses von Differenzen zu schreiben.

### 3.6 Schreiben nach der Theorie

In welchem Verhältnis stehen Literatur, Pop und Poststrukturalismus? Was bedeutet es, nach einer Theorie zu schreiben, der zufolge „Leben“ Text ist? Was macht den Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben unter diesen Bedingungen aus? Die Lektüren der Pop-Texte haben gezeigt, dass diese die Fragen beantworten, indem sie sich in Abgrenzung von den Schreibweisen des New Journalism, der Verfahren des Realismus und gegen Idealbilder engagierter Zeitgenossenschaft positionieren. Gerade indem Formen der Schließung auf verschiedenen Ebenen vermieden werden, kann eine Lebendigkeit des Textes behauptet werden, die durch die Referenz auf den Tod immer wieder dynamisiert wird. Genau diese Logik ist es, die zugleich die wesentliche Erkenntnis der literarische Texte über dieses „Leben“ darstellt. Die Lektüren können damit als eine Antwort auf die Frage verstanden werden, die Foucault an die Texte von Raymond Roussel, Maurice Blanchot oder Philippe Sollers gestellt hatte: Was sich nämlich verändere, wenn man ausgehend von der Einsicht in die Bedingungen der Literatur der sozialgeschichtlichen Moderne schreibe? Was sich also verändere, wenn Sprache zwar diese Bedingung bleibe, man aber davon wisse? Oder bezogen auf den Roman und seine Theorie formuliert: Wie verschiebt sich der Zusammenhang von Schreiben und Leben, wenn nicht mehr die Biologie das zugrundeliegende Paradigma ist, sondern Text?

Wie an dem – mit Ausnahme von *Faserland* und *Abfall für alle* – bisher kaum erforschten Material demonstriert werden konnte, haben die popliterarischen Texte eine ganz andere Antwort auf diese Fragen als Foucaults Gewährsautoren. In den diskutierten Texten zeigen sich verschiedene Ausformungen eines Schreiben nach der Theorie, das durch die Logik des Leben-Todes bestimmt ist. Das heißt: Bei aller Differenz der Formen und Verfahren

lässt sich diese Logik als Gemeinsamkeit bestimmen. Die Rede vom Leben-Tod steht nicht in metasprachlicher Distanz zu den Texten von Kracht, Goetz und Meinecke, sondern erscheint in ihnen, in verschiedenen motivischen Verknüpfungen, als Semantisierung ihrer Formprozesse und in der Reflexion dieser Prozesse. *Novels after theory* sind die diskutierten Texte deshalb, weil sie den zentralen Zusammenhang von Text, Leben und Literatur aus der Theorie aufnehmen und in dessen Fortschreiben zugleich die theoretischen Intuitionen von Foucault, Barthes und Derrida in einem wesentlich anderen Kontext bestätigen und ausdifferenzieren.

In *Faserland* greift Kracht auf das Präsens als Erzähltempus zurück, das mit der Ungleichzeitigkeit von Erleben und Erzählen bricht, also auf der Ebene des Erzählens die Fiktion einer abgeschlossenen *histoire*, die dann im Präteritum, geschildert wird, entgegenwirkt. Dieses Gleichzeitigkeitsparadox des präsentischen Erzählens reflektiert der Roman, indem er auf die grundsätzliche Nachträglichkeit der Schrift verweist. Wird an einigen Stellen der setzend-performative Aspekt von Sprache hervorgehoben, so wird an anderen ihre Zithaftigkeit markiert. Besonders augenscheinlich wird diese Reflexion an Stellen, die – wie der erste Satz des Romans – beides tun und so diese scheinbar widersprüchlichen Qualitäten der Sprache vor Augen führen. Das Konzept reiner Anwesenheit und Phantasmen ungebrochener Intentionalität werden damit von diesem ersten Satz an suspendiert. Der Roman markiert diese Einsicht noch einmal in Bezug auf seine beiden bedeutendsten Intertexte, Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und Matthias Horx' *Die wilden Achtziger*. Indem deren Autoren als Figuren zwischen Leben und Tod und zwischen An- und Abwesenheit inszeniert werden, reflektiert der Roman seine eigenen Bedingungen, die er auch an anderer Stelle immer wieder transparent macht. Deutlich wird dieser Zusammenhang auch im Motiv des Wassers, das eng mit dem Todesmotiv verknüpft wird und Romangeographie wie Erzählen rahmt. Die Verbindung von Wasser und Tod markiert die selbstzerstörerische Kraft, die dem Sprechen und dem Leben innewohnt: Indem in der Erzählung etwas lebendig wird und ein Leben erzählt wird, tritt dieses zugleich in den Tod ein. Die Logik des Leben-Todes wird über das Wassermotiv, das von der ersten Seite des Romans bis zur Schlusszene reicht, die diese Logik noch einmal ausstellt, im Text aufgezeigt und sowohl als die eigene als auch als die des Lebens reflektiert.

Wie in Krachts Roman ist in Goetz' *Abfall für alle* vom ersten Satz an der Fokus auf die Gegenwart zu erkennen. Einerseits zielt der Text auf die Fiktion von Gegenwärtigkeit, andererseits wird auch hier diese Fiktion gebrochen. Diese Bruchstellen sind dem Text in seiner Fragmentarizität und

seinen schnellen Wechseln von textuellen Formen – im Gegensatz zu *Faserland* – unmittelbar anzusehen. Zudem wird das eigene Schreiben in seinem Vollzug permanent reflektiert, nicht nur im Rahmen der Poetikvorlesung „Praxis“. Das Vergehen der Zeit wird im Verlauf des Erzählens mit dem Form-Werden des Sich-Ereignenden im Schreiben analogisiert, sodass sich Schreiben und Leben als Text zu überlagern beginnen. Diese Analogie wird wesentlich von der autofiktionalen Erzählerfigur gestiftet, die ihr Abwesend-Werden im Schreiben in verschiedenen Motiven transzendiert, die auf den Tod deuten: Zeit, Licht und schließlich der Tod selbst. Die Frage nach der Form und dem Form-Werden kommt insbesondere in verschiedenen intermedialen Bezügen zum Tragen. Das gilt für den grundlegenden Medienwechsel vom Weblog zum Buch, aber auch für die intermedialen Bezüge in den einzelnen Einträgen, beispielsweise auf TV und Radio. Die Todesmotive im Kontext der intermedialen Bezüge lassen sich ausgehend von „Praxis“ und anderen poetologischen Reflexionen als Teil einer Selbstthematisierung des Schreibens lesen. Wieder zeigt sich in diesen Motiven die Analogie von Leben im Text als poetologischem Problem und dem Leben im Tod als Teil einer Theorie des Lebens. Als Prinzip der Reflexion von Vergehen der Zeit, Autofiktion und Medialität in *Abfall für alle* lässt sich im Zusammenhang dieser Motive eine hantologische Logik ausmachen.

Stößt der Erzähler in *Abfall für alle* unweigerlich immer wieder auf die Unmöglichkeit, Gegenwart ungebrochen in Text zu transformieren, geht Meinecke in *Musik* insofern schon von dieser Unmöglichkeit aus, als dass seine Protagonistin Kandis ihr Schreiben als „Trauerarbeit“ bezeichnet. Diese Trauerarbeit geschieht im Hören, Lesen und Schreiben der Figuren des Romans, wobei immer gerade gehört, gelesen und geschrieben wird und so weniger eine Rekonstruktion von Vergangenheiten als eine Aktualisierung vergangener Gegenwarten inszeniert wird, die der Erzählgegenwart gleichwertig ist. Reflektiert wird das Schreiben und insbesondere dieser Modus des Schreibens über zahlreiche intertextuelle Bezüge zu Texten von Walter Benjamin, Georg Simmel, Hélène Cixous und anderen, die Todesmotive aufrufen. Das aktualisierende Schreiben wird im Zuge dieser Reflexion nicht als tödliches Geformtwerden eingeordnet, sondern als Möglichkeit Zwischenzustände zu erzeugen, wie sie im Satz „Hoffentlich nicht tot“ angesprochen sind. Das Abwesendwerden des Autors, die abwesende Stimme, die man im Text vernimmt, wird in *Musik* über die Figur Kandis immer wieder offensiv ausgestellt. Indem sie autofiktionale Elemente – sie teilt den Geburtstag mit Meinecke – aufweist, verweist sie auf die anwesende Abwesenheit des Autors. *Musik* kreist um Zwischenzustände, kommt in Schleifen immer wieder

auf das Schreiben, die Stimme und die Beschreibung von Körpern zurück, die über motivische Verbindungen in einem „Todesstreifen“ verortet werden. Diese Bewegungen dienen dazu, eine Reduktion des Textes auf einen vom Autor garantierten Sinn zu vermeiden, indem die Unmöglichkeit totaler Intentionalität ausgestellt wird. Das Schreiben im „Todesstreifen“ lässt sich mit Blick auf die Anfänge und insbesondere die Enden von Meineckes Texten als eine Zentralfigur seiner Poetik identifizieren. Die Todesbezüge auf den letzten Seiten seiner Texte sind ein Gegenmodell zum Tod des Helden in konventionellen Romanen, in ihrer Uneigentlichkeit verweisen sie auf die zugrundeliegende Logik, weil sie auf das Leben im Tod deuten. Das heißt, sie verwerfen das Konzept einer Eigentlichkeit und grundlegenden Alterität des Todes in Bezug auf das Leben.

Die Frage, die sich in den Texten immer wieder – auch in den Autofiktionen – andeutet, ist die nach dem Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität, das seine prägnante Adressierung im Begriff des Realismus findet. Gefasst findet sich in diesem Konzept einerseits das Verhältnis von Text und Wirklichkeit und andererseits, meist in Abgrenzung, ein Epochenbegriff. Schon in *Abfall für alle* war diese Frage für Goetz Gegenstand der Reflexion, in *Klage* tritt sie deutlich ins Zentrum der Überlegungen. Dort wird eine Schreibweise diskutiert, die explizit als eine Form des „Realismus“ benannt wird, sich jedoch innerhalb des Textes nur experimentell entwickeln lässt und Realismus im Wesentlichen als die Transkription von „Welt“ versteht, deren Grenzen durch die ethischen Maximen eines „Gemeinheitsgebots“ beziehungsweise einer „Güteverpflichtung“ reguliert werden. Aus diesem Programm entsteht eine Forderung der minimalen Differenz von Text und Wirklichkeit, deren Konsequenzen jeweils nach ethischen wie juristischen Maßgaben ausgelotet werden müssen. Bedingung dieses Realismus ist eine Offenheit zur Gegenwart hin, die in *Klage* insbesondere auf der Ebene des Genres – von der Bezeichnung als „Tagebuchessay“ bis zum Roman „Der Henker“ – wie des Erzählers ausgeführt und reflektiert werden. Im Zentrum steht in dieser Reflexion die autofiktionale Figur des Kyritz, die durch Angstzustände und suizidale Gedanken gekennzeichnet ist. Diese Angstzustände und Gedanken beziehen sich auf den Akt des Schreibens als eine Verdopplung, wie sie insbesondere in den Doppelgänger-Motiven und in der Hinrichtungsszene thematisiert werden. In der Doppeldeutigkeit des Wortes Exekution als Hinrichtung und Ausführung, ein Begriff, der über den Computerbefehl „execute“ unmittelbar mit dem Schreiben des Weblogs verbunden ist, zeigt sich abermals die enge Verbindung von Textproduktion und ihrer Reflexion in Todesmotiven. Im Zentrum steht dabei das Offenhalten des Textes für Impulse von Außen,

die sich gegen die sich im Schreiben vollziehende Arbeit des Todes im Text durch dessen Formung richtet. In der Reflexion der Konstruktionsbedingungen wie in den zentralen Motiven des Textes zeigt sich eine hantologische Logik, die als Prinzip der Formprozesse zugleich zentral für die inszenierte Form des Lebens ist.

*Lookalikes* hebt sich von den anderen Texten durch eine Radikalisierung in Bezug auf seine Affirmation der Gegenwart ab. Zwar wird auch in den anderen Texten ein affirmatives Verhältnis zur Gegenwart sichtbar, in Meineckes Roman von 2011 wird jedoch die Gegenwart in ihrer Gebrochenheit bejaht. Während die gespenstigen Figuren in *Faserland* und die Doppelgänger in *Klage* eher bedrohlich bis komisch wirken und auch der Modus der Trauerarbeit in *Musik* eher negative Konnotation aktiviert, wird in den *Lookalikes*, zu denen auch die autofiktionale Figur Thomas Meinecke zählt, vergangene Gegenwart und gegenwärtige Gegenwart maximal nah aneinander gerückt, ohne dass Elemente von Trauer oder Bedrohung auftauchen. Im Kontext der Beschreibung religiöser Praktiken wird ein Modus des Nachlebens entwickelt, der in der Produktion von Differenz sowohl die Kontinuitäten als auch die Unterschiede betont. Das „Ergötzen an den Unterschieden“, das ein zentrales Motiv des Romans bildet, hat zwischen gegenwärtiger und vergangener Gegenwart, verschiedenen kulturellen Zusammenhängen und synkretistischen Religionen zwar die Arbeit des Todes als Bedingung, auch dieser wird aber affirmiert. In *Lookalikes* verdichtet sich die hantologische Logik als eine Affirmation des Zwischen, von Zwischenfiguren und Figuren des Zwischen und verschiebt den Blick von Bedrohung, Angst und Trauer auf das Potential der Differenz.

Es ist noch einmal daran zu erinnern, was der poetologische Grundkonflikt ist, der sich aus dem Zusammentreffen von Literatur und Pop ergibt: Vermeintliche Lebensunmittelbarkeit und Gegenwartsemphase treffen auf sekundäre Wirklichkeitsreferenz. Im performativen Potential der Texte ergeben sich bei Kracht, Goetz und Meinecke an den verschiedensten Stellen Rückkopplungseffekte, insofern das Schreiben und Erzählen immer prekär und stellenweise problembehaftet bleibt. Der Gegenwartsemphase – dem „Vitalismus“ – der Texte ist in diesem Zusammenhang immer wieder mit der Unmöglichkeit des ungebrochenen Zugriffs auf ebendiese Gegenwart konfrontiert. Auf der Ebene Sprache bildet sich dieses Verhältnis in ihrer kontextuell zu konkretisierenden einerseits zitierenden und andererseits setzenden Qualität ab, auf der Ebene der Verfahren in der Relation von intertextueller Aneignung und performativem Potential, in der Semantik der Selbstbeschreibung in ‚Leben‘ und ‚Tod‘. Diese Ausgangssituation ist Gegenstand permanen-

ter Reflexion und führt immer wieder zur Überlagerungen der verschiedenen Ebenen.

Nicht nur für *Faserland* sind intertextuelle Bezüge ein wesentliches Konstruktionsprinzip. Auch in Goetz' und vor allem Meineckes Texten spielen intertextuelle und intermediale Bezüge eine zentrale Rolle. Die strukturelle Offenheit der Texte, die der Schließung der Form entgegenarbeitet, wird über diese Verfahren etabliert. Das Konzept der Textualität der Welt liegt auch den anderen intertextuellen Bezügen zugrunde. Horx und Mann in *Faserland* und „Baker“, „Gainsbourg“ oder „Elvis“ in *Lookalikes* sind Effekte intertextueller Beziehungen zu faktischen Biographien, die sie und ihre Erzählungen als Text auffassen. Sie benennen die Möglichkeit der Unmöglichkeit der Unterscheidbarkeit zwischen Fakt und Fiktion in diesen Texten, die Goetz auch im Stichwort „Fiktionsfiktion“ aufruft. In diesen Bereich fallen auch die Auto- und Autorfiktionen. Sie nehmen den Konstruktionscharakter autobiographischer Erzählungen – die Legende einer Schriftstellerin beispielsweise – zum Ausgangspunkt und integrieren diese in den fiktionalen Text. Der Bruch, der in dieser Aneignung entsteht, weist diese als solche aus. Die Autofiktionen sind als Spezialfall der intertextuellen Verfahren der Texte einzuordnen.

In diesem Sinn ist die Autorfiktion eine logische Folge einer Schreibweise, die einen globalen Begriff von Intertextualität zur Voraussetzung hat und auf das performative Potential von Texten setzt. Deutlich wird gerade im Fall von *Klage*, aber auch im Fall von Meineckes Romanfiguren, dass dieses Schreiben immer auf Grenzsituationen des Fiktionalen zielt. Krachts, Goetz' und Meineckes Texte entwerfen keine souveränen Erzähler\*innenfiguren, die einen Objektivierungsanspruch gegenüber dem Erzählten hätten. Der vermeintlichen Objektivität der Erzählfigur gegenüber dem Erzählten stellen sie eine vom New Journalism abgelernte radikale Subjektivität entgegen. Allerdings positionieren sie sich nicht entlang „der schlichten Gegenüberstellung von (ohnehin unerreichbarer) Objektivität und (ohnehin gegebener und somit unvermeidlicher) Subjektivität“<sup>319</sup>, wie sie viele Texte aus dem New-Journalism-Kontext kennzeichnet. Vielmehr wird der literarische Text als der Ort begriffen, an dem sich die sprachliche Bedingtheit von Subjektivität eben in dieser Geste zeigt. Jene sprachliche Bedingtheit wird in *Faserland* genauso sichtbar wie in *Abfall für alle*, besonders in den dort zu findenden Appellen an die Transzendenz der Zeit und in der Allegorie des Lichts. Auch das Doppelgängerverhältnis von Kyritz und autorfiktionalem Ich und Meineckes *flat characters*, insbesondere die Lookalikes in *Lookalikes*, deuten auf dieses

---

<sup>319</sup> Pörksen: Tempojahre, S. 327.

Verhältnis hin. Insofern kann man von einem Wissen der Literatur über den Lebensbegriff der Theorie und die poetologische Komplexität des Schreibens über Gegenwart sprechen.

Die Vorgehensweise von Kracht, Goetz und Meinecke kennzeichnet etwas, was man textuellen Kannibalismus nennen könnte. Sie verleiben sich Gattungen, Formen und Schreibweisen ein und präsentieren diese in Bruchstücken und mit Brüchen. Augenscheinlich wird das beispielsweise am fragmentarischen Roman „Der Henker“ in *Klage*. Insbesondere vermeintlich geschlossene Formen des populären und poetischen Realismus sowie des New Journalism sind wiederholt Gegenstand der Aneignung. In *Abfall für alle* taucht die Vorstellung einer totalen Form in der Opposition zwischen der Partikularität des Abfalls und der Ganzheitsvorstellung des „für alle“ schon im Titel auf. Diese Geschlossenheit der Form ist jedoch nicht unbedingt als etwas zu denken, was eine faktische Eigenschaft eines wie auch immer gearteten konventionellen realistischen Romans ist, sondern eher als ein Phantasma dieser Texte zu begreifen, über das sie sich von einem imaginären Realismus abgrenzen. Obwohl es zur Aneignung von Formen kommt, zielen die popliterarischen Texte gerade nicht auf eine Transparenz von Text- und Darstellungsebene, sondern inszenieren ein Spiel der wechselseitigen Durchkreuzung. Während die Verfahren des populären Realismus darauf zielen, „bewohnbare Strukturen“<sup>320</sup> zu schaffen, sind die popliterarischen Texte in diesem Sinn unbewohnbar. Text und Lebensform sind in ihnen nicht ungebrochen denkbar, sondern tragen immer ein Element produktiver Selbstzerstörung in sich, die von der hantologischen Logik grundiert ist.

Alle diskutierten Texte beziehen sich auf die Gattung des Romans, die historisch und theoretisch eng mit dem Schreiben von Lebensformen verknüpft ist. Entweder die Texte nennen sich selbst Roman oder, das ist für Goetz' *Klage* der Fall, sie lassen sich als Auseinandersetzung mit dieser Gattung lesen. Sie bearbeiten sowohl das Problem, wie ein Roman zu schreiben sei, als auch das Problem, wie über das Leben zu schreiben sei. Campes Rede vom Zusammenhang von Roman, Theorie und Leben, die für die Literatur der sozialgeschichtlichen Moderne Gültigkeit beansprucht, erfährt hier eine Verschiebung. Denn die Lebensformen der Pop sind nicht mehr ohne einen spezifischen Bezug zum Tod zu schreiben und zu denken. Es ist jedoch nicht zu entscheiden, ob das eine dem anderen vorgängig ist: Ob also das Schreiben des Lebens zur Logik des Leben-Todes führt oder ob das Leben einer Logik des Leben-Todes unterworfen ist, die dann beschrieben wird. Gerade

<sup>320</sup> Baßler: *Deutsche Erzählprosa*, S. 405.

dass diese Frage unentschieden bleiben muss, ist Teil der Situation, in der Roman, Theorie und Leben-Tod in einem Zusammenhang stehen. Anstelle eines „biologischen Bedürfnisses“ der Ästhetik steht ein *bio-thanatographischer* Komplex, der sich aus der Kopplung von Sprache und Existenz ergibt.

Einerseits bewegen sich die popliterarischen Texte entlang der von den theoretischen Schriften von Blanchot, Foucault, Barthes und Derrida entworfenen Linien. Literatur kann dann als Reflexionsraum eines Lebens als Text gelten, die Entdeckung der hantologischen Logik als Ausdruck dieser Reflexion. Andererseits bewegen sich die Text in eine ganz andere Richtung als sie beispielsweise Foucault imaginierte. Auch wenn es etwa über die Verwendung des Präsens als Erzähltempus Anschlusspunkte zum Nouveau Roman gibt, wenden sich die popliterarischen Texte in eine radikal andere Richtung als die Texte von Raymond Roussel, Maurice Blanchot oder Philippe Sollers: Dort findet Foucault Wiederholung, Verdopplung, und Figuren der *mise en abyme*, die Aushöhlung der Sprache, die diese als Bedingung der Sichtbarkeit jeglichen Lebens markiert, indem sie sich gerade von Versuchen von allem Nicht-Literarischen wegbewegen. Kracht, Goetz und Meinecke folgern dagegen gerade aus dem globalen poststrukturalistischen Textualitätsbegriff, dass auch nicht-literarische Texte zum Material werden und in den Text integriert werden können. Stärker noch: Um die Verknüpfung von Roman und Leben fortzusetzen, ist das Schreiben gerade auf die Manöver angewiesen, die konventionelle Grenzziehungen wie die zwischen Fakt und Fiktion oder Autor und Figur in Frage stellen.

Der Befund lässt sich als eine literarische Theorie des Pop zuspitzen – und zwar im doppelten Sinn. Erstens handelt es sich um eine Theorie darüber, wie Pop in Literatur geschrieben wird. Sie geht von der Logik des Leben-Todes aus und erschöpft sich damit nicht in einer Summe von Verfahren, sondern bestimmt Pop als Lebensform, die in literarischen Texte geschrieben und reflektiert wird. Zweitens handelt es sich um eine Theorie, die von den popliterarischen Texten über eine bestimmte Lebensform geschrieben wird. „Leben“ ist in der Lesart der popliterarischen Texte immer schon sprachlich oder wenigstens medialisiert und damit geformt. Wenn aber „Leben“ in der Lesart der Pop-Literatur immer schon sprachliche Form ist, dann ist das experimentelle Aufeinandertreffen von Literatur und Pop der Versuch, die Konstruktions- und Gelingensbedingungen dieser Form sichtbar zu machen. Das zentrale Moment dieser Lebensform ist, wie Meinecke in *Lookalikes* am deutlichsten formuliert hat, das „Ergötzen an den Unterschieden“.



## 4 Pop als Lebensform

Schreiben nach der Theorie: In Meineckes „Ich als Text (Extended Version)“ ist an zwei Stellen von Geburt und Tod die Rede. Zum einen in der Beschreibung von Pop als Form des Lebens. Mit Henry Miller ist Meinecke dem Tod immer dicht auf den Fersen, mit Andy Warhol wird er jeden Tag neu geboren. Jeder Tag ist so zugleich der letzte und der erste, der Tod erscheint als Ermöglichung neuen Lebens. Zum anderen tauchen Tod und Geburt im Verweis auf Barthes’ „Tod des Autors“ auf. Wieder zeigt sich kein Entweder-Oder von Geburt und Tod, sondern eine widersprüchliche Gleichzeitigkeit: Der „Tod des Autors“ ist zugleich die „Geburt des Lesers“. In beiden Fällen geht es nicht um eine Auflösung des einen im anderen, sondern um ein nicht-dialektisches Verhältnis der beiden Begriffe. Ein Tod produziert bei Meinecke und Barthes immer neues Leben, Leben im Tod, er ist die Bedingung des Lebens. Was also sowohl bei Barthes als auch bei Meinecke beschrieben wird, ist ein produktives Spannungsverhältnis von Leben und Tod. Da weder Meinecke noch Barthes mit ihren Überlegungen alleine stehen, lässt sich die Relation zwischen Pop, Literatur und poststrukturalistischer Theorie wie folgt formulieren: Der Lebensbegriff der poststrukturalistischen Theorie wird in den Formen des Lebens aufgegriffen und aktualisiert, die in populär-literarischen Texten entfaltet werden.

Dieses Resultat lässt sich aus dem Zusammenhang von Hantologie, Romantheorie und Pop schließen. In der Skizzierung einer Geschichte poststrukturalistischer Literaturtheorie als Metaphysikkritik, die wesentlich als eine Verschiebung von ontologischen Überlegungen zu einer Hantologie zu bestimmen ist, konnte gezeigt werden, wie sowohl in der Literaturtheorie als auch in der metaphysikkritischen Grammatologie Derridas ein bestimmter Lebensbegriff entwickelt wird, der mit Sprache und Literatur in einem engem Zusammenhang steht. Dieser Lebensbegriff beruht wesentlich auf einer Engführung von Sprache und Tod. Die Sprache ist das „System der Existenz“ (RR 185), wie Foucault in *Raymond Roussel* schreibt, und steht damit als Begrenzung des Lebens an der Stelle des Todes. Diese These erlaubt es Foucault, in den Todesmotiven der Literatur der sozialgeschichtlichen Moderne eine Reflexion dieser Bedingung des Lebens zu sehen. Da Sprache System der Existenz ist, kann Literatur in einem existentiellen Sinn zum Reflexions-

ort der Bedingungen und der Formen des Lebens werden. Die Verknüpfung von Literatur, Sprache und Tod ist das Koordinatensystem, in dem sich nicht nur Foucault, sondern auch Blanchot, Derrida und Barthes bewegen.

Blanchot verdichtet in „Die Literatur und das Recht auf den Tod“ literaturtheoretische und metaphysikkritische Thesen, um über Literatur zu sprechen. Er verschränkt in seinen Überlegungen einen von Mallarmé und dem Surrealismus geprägten Literaturbegriff mit einer von Kojève inspirierten Hegellektüre und Heideggers Existentialphilosophie. Mit seiner auf einem spezifischen Verständnis der künstlerischen Autonomie beruhenden Argumentation bezieht er Position gegen Sartres Überlegungen zu einem gesellschaftsorientierten Literaturbegriff. Foucault versteht Literatur zwar als Gegendiskurs, hebt aber hervor, dass ihr Potential nicht in der direkten Bezugnahme auf Welt, sondern in der Reflexion der Beschreibbarkeit von Welt überhaupt liegt. Das heißt, in der Einsicht, dass die Sichtbarkeit der Dinge an Sprache gebunden ist. Damit wird die Behauptung universalisiert, die Blanchot noch ausschließlich für die Literatur in Anspruch genommen hatte.

Barthes denkt Literatur in ähnlicher Weise und fokussiert, von Kristeva ausgehend, insbesondere das Konzept einer globalen Intertextualität, das Literatur unmittelbar mit anderen gesellschaftlichen Bereichen in Verbindung setzt. In der Formulierung dieser Zusammenhänge findet sich bei Blanchot, Foucault und Barthes eine Leben-Tod-Semantik, die implizit andeutet, was stellenweise auch explizit formuliert wird: Dass sich diese Konzepte von Literatur in einem Bereich bewegen, der traditionell von metaphysischen Überlegungen besetzt war. Mit Derridas Thesen in *[Von der] Grammatologie* öffnet sich die Verknüpfung von Literaturtheorie und Metaphysikkritik wieder zur metaphysikkritischen Reflexion hin und entwickelt die Verbindung zum Literarischen auf programmatische Weise. Derrida setzt dem Oppositionsverhältnis von Leben und Tod, Anwesenheit und Abwesenheit und weiteren metaphysischen Gegensatzpaaren ein hantologisches Denken entgegen, das sich aus seiner Sprachtheorie speist. Leben ist für Derrida, wie er in späteren Texten expliziert, nur als „Über-Leben“ denkbar. Diese Begriffsschöpfung lässt sich als eine andere Akzentuierung des Lebens im Tod beziehungsweise, noch verdichteter, des Leben-Todes verstehen.

Blanchot, Foucault, Barthes und Derrida haben in ihrem Schreiben mit einem zentralen Problem zu tun: Indem sie von einer grundlegenden Bedingungsfunktion des Sprachlichen ausgehen, müssen sie die Möglichkeit einer totalen Intentionalität des Sprechens verneinen und diese auch für ihre eigenen Texte suspendieren. Unter anderem über mehrstimmige und dialogische Formen markieren sie diese Einsicht in diesen Texten. Das heißt, dass sie

auch ein poetologisches Wissen transportieren und nicht nur ein konzeptuelles. Die intertextuellen und intermedialen Bezüge der popliterarischen Texte und auch die Gespenster, Doppelgänger und Lookalikes lassen sich als Aufnahme und Weiterentwicklung dieses Wissens lesen. Auch sie verweisen deutlich auf die Einsicht in die Unmöglichkeit totaler Intentionalität, indem sie die anwesende Abwesenheit anderer hervorheben. Sie reflektieren damit zugleich eine sprachtheoretische Einsicht und verknüpfen sie mit dem poststrukturalistischen Lebensbegriff.

Mit der Kopplung von Sprache und Leben steht ein Zusammenhang in Frage, der in der Geschichte der modernen Literatur in den Zuständigkeitsbereich des Romans fällt. Wenn für den Roman der sozialgeschichtlichen Moderne und dessen Theorie die Frage nach dem Leben als etwas Biologischem im Zentrum stand, zeichnet sich im Verhältnis der poststrukturalistischen Theorie zu den popliterarischen Texten eine Verschiebung im Lebenswissen des Romans ab. Leben, das seine Form wesentlich Sprache verdankt, bringt auch andere Formen des literarischen Schreibens hervor.

Der Zusammenhang von Pop-Roman, poststrukturalistischer Theorie und der Logik des Leben-Todes fasst die Dimensionen dieser Verschiebung. Anstelle von Roman, Theorie und Leben stehen Roman, Theorie und Leben-Tod, anstelle des biologischen Bedürfnisses der Ästhetik ein biothanatographischer Zusammenhang, der Roman und Theorie betrifft. Die Pop-Texte und ihre Reflexionen über den Roman können insofern als ein Schreiben nach der Theorie gelesen werden, das in diesem Sinn als postmodern zu bezeichnen ist: Es setzt sich in der Fassung des Lebens vom Roman der sozialgeschichtlichen Moderne ab. Dieses Verständnis akzentuiert zum einen den Begriff der *novel after theory* auf neue Weise und vermag es zum anderen, die popliterarischen Texte mit der Formgeschichte des Romans zu verbinden.

Im Unterschied zum modernen Roman und seiner Theorie zeichnen sich die Romanpraxis und die romantheoretischen Überlegungen der popliterarischen Texte durch den Bezug auf ein immer schon sprachlich vermitteltes Leben aus. Zwar gleicht der Bezug auf das Leben und seine Form als Gegenstand literarischer Texte ihren Vorgängern, er ist aber zugleich deutlich anders gelagert. Die Verschiebung ergibt sich aus einem Bezug auf das Leben, das dieses nicht als etwas Biologisches, sondern als etwas bereits Sprachliches imaginiert. Leben zu schreiben heißt dann, in einen reflexiven Prozess der Versprachlichung einzutreten. Genau dieser Impuls zeigt sich in den aneignenden Verfahren des Pop, die daraufhin häufig in Reflexionen über das Schreiben überführt werden. Eine Variante dieser Strategie lässt sich in den

Texten von Goetz und Meinecke finden: Eine Aneignung von Textmaterial, das selbst schon über die Sprachlichkeit des Lebens reflektiert.

Auch wenn sich die Verfahren zu einer „Poetik“ gruppieren lassen, so muss man doch in den Blick nehmen, in was für einem Kontext diese Verfahren stehen und wie dieser Kontext in den Texten aktiviert wird. Die hantologische Logik der Texte lässt sie als Reflexionen erscheinen, die von den metaphysikkritischen Lebensbegriffen poststrukturalistischer Theorie ausgehen. Die intertextuellen wie intermedialen Verfahren und die Arbeit mit dem performativen Potential der Texte lässt sich vor diesem Hintergrund gerade als Teil dieser Metaphysikkritik lesen, die spezifische Lebensformen hervorbringt. Sie verweisen einerseits auf Derridas Überlegungen zum Verhältnis von Zitierbarkeit und Performativität der Sprache, aber auch auf den insbesondere von Derrida und Barthes rezipierten Intertextualitätsbegriff von Kristeva. Mit diesem lassen sich die intertextuellen Bezüge als eine Verortung in gesellschaftlichen, theoretischen und literarischen Diskursen verstehen. Wenn sich die Texte von Kracht, Goetz und Meinecke auf Popsongs, Fernsehsendungen und Radiobeiträge beziehen, ist diese Dimension immer mitzudenken.

Während Ryan bei ihren Überlegungen zur *novel after theory* auf den zweiten Teil der Bestimmung fokussiert, lässt sich in diesem Fall auch für den ersten Teil eine Verschiebung feststellen, die gerade durch die Aufnahme von konzeptuellem und poetologischem Wissen aus der im zweiten Teil angesprochenen Theorie zustande kommt. Zugleich lässt sich für den zweiten Teil der Formel eine andere Akzentuierung feststellen: Ryan diskutiert Konzepte der Textualität, Konzepte psychologischer Theorien wie das Spiegelstadium oder gesellschaftstheoretische Überlegungen, die sie verschiedenen Stimmen der Theorie zuordnet und auf die die von ihr diskutierten Romane reagieren. Diesen Feldern ist in Bezug auf die diskutierten popliterarischen Texte ein weiteres hinzuzufügen, das zugleich die ersten beiden Bereiche durchkreuzt. Gerade die Verknüpfung von Konzepten der Textualität und der Subjektivierung, insofern sie die Formierung des Lebens betreffen, machen die Theorie-Rezeption und -reflexion im Aufeinandertreffen von Literatur und Pop aus. Diese Rezeption ist weniger als ein „talking back to theory“ zu verstehen, wie Ryan den Schlussteil ihrer Studie überschreibt, sondern als ein Erkunden von und Experimentieren mit Konzepten und deren Potential.

Diese Resultate der Untersuchung ermöglichen zuletzt einen anderen Blick auf die Verbindung von Literatur und Pop. Gründe für die Produktivität dieses Zusammentreffens wurden vielfach und an anderer Stelle ausführlich geschildert (vgl. Kap. 1). Die Studie hat diesen Gründen – vom Roman und der Theorie aus gedacht – noch einen hinzugefügt: Literatur denkt mit Pop For-

men des Lebens, die einerseits an einen theoretischen Diskurs anschließen und greift andererseits auf einen für die Geschichte des Romans wesentlichen Zusammenhang zurück. Zugleich sind die Texte von Kracht, Goetz und Meinecke offen für eine breiteres Verständnis von Pop als Lebenspraxis. Die sich zeigende hantologische Logik und ihr Zusammenhang mit dem Genießen der Differenzen, kennzeichnet ein Projekt, das sich gegen präsenzmetaphysischen Phantasmen und Imaginationen der Reinheit stellt. Pop erscheint als Lebensform, die nicht nur literarisch auf die Einsichten der poststrukturalistischen Theorie reagiert, sondern auch eine ethische Dimension hat, die die hantologische Logik als Prinzip des Lebens adressiert. Diese ethische Dimension beruht auf dem Umgang von Pop mit Nicht-Identität, Differenz und Hybridität, die im Wissen um die hantologische Logik des Lebens nicht als Mängel aufgefasst werden.

Dies schließt in zwei Aspekten an ein breiteres Verständnis von Pop an: Tatsächlich haben sich, erstens, Popkulturen, wenn auch nicht ausschließlich, immer wieder als Ort erwiesen, an dem Anderes, Deviantes und Progressives möglich ist, selbst wenn dies nur eine Möglichkeit ihrer Aktualisierung ist.<sup>321</sup> Die Produktion von Differenzen und ihr Genießen lässt sich auch hier als Prinzip erkennen. Zweitens leben die Mythen der Popkultur auch von ihren großen Toten von Josephine Baker bis Andy Warhol, von Ludwig II. bis zu Aaliyah, in der Faszination für den sogenannten „27 Club“ bis zum Album „Pop & Tod I + II“ (Buback, 2016) der Band Die Heiterkeit. Hier deutet sich an, dass die Verknüpfung des Diskurses der Metaphysik und ihrer Kritik mit Pop, die in dieser Studie als Theorierezeption und -fortführung für einen Teilbereich literarischen Schreibens diskutiert wurde, auch auf anderen Wegen zustande kommt. Zudem, vielleicht aus diesem Grund, scheint Pop in seiner Vielschichtigkeit und Komplexität, in seinen unterschiedlichen Ausformungen die Möglichkeit zu bieten, als Strategie der Lebensführung zu reüssieren. Dies zeigt sich nicht nur in Romanen jenseits des hier hauptsächlich fokussierten Suhrkamp-Pop. Was diese Strategien mit den diskutierten literarischen Texten verbindet, ist ihre emphatische Verständnis von Pop – Pop als Lebensform.

<sup>321</sup> Der locus classicus der Kritik dieses Zusammenhangs ist Tom Holert/Mark Terkessidis (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin: ID-Archiv 1996.

# Siglenverzeichnis

**A** = Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

**DLR** = Blanchot, Maurice: Die Literatur und das Recht auf den Tod [1947/1948]. In: Marcus Coelen (Hrsg.): *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*. Übers. v. dems. Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, S. 47–92.

**F** = Kracht, Christian: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

**G** = Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [1967].

**K** = Goetz, Rainald: *Klage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

**L** = Meinecke, Thomas: *Lookalikes*. Berlin: Suhrkamp 2011.

**M** = Ders.: *Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 [2004].

**RR** = Foucault, Michel: *Raymond Roussel*. Übers. v. Renate Hörisch-Hellgirath. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1963].

**SL** = Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

**TA** = Barthes, Roland: Der Tod des Autors [engl. 1967, franz. 1968]. In: *Das Rauschen der Sprache*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 57–63.

**TP** = Barthes, Roland: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe [1973]. In: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 266–298.

**WA** = Horx, Matthias: *Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeist-Reise durch die Bundesrepublik*. München: Hanser 1987.

# Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*. Übers. v. Andreas Hiepko. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Angermüller, Johannes: *Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich*. Bielefeld: Transcript 2007.
- Antelme, Monique, Gisèle Berkman, Christophe Bident, Jonathan Degenève, Leslie Hill, Michael Holland, Olivier Le Trocquer, Jérémie Majorel und Parham Shahrjerdi (Hrsg.): *Blanchot dans son siècle*. Lyon: Parangon 2009.
- Antonioli, Manola: *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*. Paris: Kimé 1999.
- Arnold, Heinz-Ludwig und Charis Goer (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München: Boorberg 2011 (= *Text+Kritik*, H. 190).
- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Dt. Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam 1972.
- Avanessian, Armen und Anke Hennig: *Präsens. Poetik eines Tempus*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2012.
- Dies. (Hrsg.): *Der Präsensroman*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013.
- Dies.: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *Der Präsensroman*. Berlin: De Gruyter 2013, S. 1–24.
- Bachmann, Vera: *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript 2012.
- Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. v. Rainer Grübel. Übers. v. Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Baring, Edward: *The Young Derrida and French Philosophy, 1945–1968*. Cambridge: CUP 2011.
- Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964.
- Ders.: Littérature et signification. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil 1964, S. 258–276.
- Ders.: Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. In: Claude Chabrol (Hrsg.): *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse 1973, S. 29–54.
- Ders.: *Leçon / Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im College de France. Gehalten am 7. Januar 1977*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 [1978].
- Ders.: Das semiologische Abenteuer [1974]. In: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 7–12.
- Ders.: Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe [1973]. In: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 266–298.
- Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [1982].
- Ders.: Der Tod des Autors [engl. 1967, franz. 1968]. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Übers. v. Matías Martínez. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- Ders.: Der Tod des Autors [engl. 1967, franz. 1968]. In: *Das Rauschen der Sprache*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 57–63.
- Ders.: Literatur und Bedeutung. In: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 151–170.
- Ders.: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesung am Collège de France 1976–1977*. Hrsg. v. Éric Marty. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck 2002.
- Ders.: Die Unendlichkeit realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart. In: Carsten Rohde und Hansgeorg Schmitz-Bergmann (Hrsg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 27–45.
- Ders.: *Deutsche Erzählprosa 1850-1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt 2015.
- Baßler, Moritz und Heinz Drügh: Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale. In: *Pop. Kultur und Kritik* 1.1 (2012), S. 60–65.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Hrsg. v. Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 103–128.
- Ders.: *Einbahnstraße*. Hrsg. v. Detlev Schöttker. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009 [1928].
- Bident, Christopher: *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*. Paris: Champ Vallon 1998.
- Biendarra, Anke: Der Erzähler als ‚Popmoderner Flaneur‘ in Christian Krachts Roman *Faserland*. In: *German Life and Letters* 55 (Apr. 2002), S. 164–179.
- Ders.: „Ich bin wie der Thelonious Monk im Bebop – einer, der anders spielt“. Ein Interview mit Thomas Meinecke. 2007. URL: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10946](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10946) (besucht am 06. 04. 2020).
- Bierwirth, Maik: Referenz und Relevanz. Wertung durch Wiederholung am Beispiel von Thomas Meineckes Hubert Fichte-Palimpsest in Lookalikes. In: Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman (Hrsg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 97–110.
- Binczek, Natalie: „Wo also ist der Ort des Textes?“ – Rainald Goetz’ Abfall für alle. In: Peter Gendolla, Norbert M. Schmitz, Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg (Hrsg.): *Formen interaktiver Medienkunst. Geschichte, Tendenzen, Utopien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 291–318.
- Birgfeld, Johannes: Christian Kracht als Modellfall einer Reiseliteratur des globalisierten Zeitalters oder Vorschlag zu einer Neubewertung des angeblichen Dandys und Popliteraten Kracht. In: Jean Marie Valentin (Hrsg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses, Paris 2005*. Bern u.a.: Peter Lang 2007, S. 405–411.
- Birstiel, Klaus: *Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Eine kurze Geschichte des Poststrukturalismus in Theorie und Literatur*. München: Fink 2016.
- Blanchot, Maurice: *Comment la littérature est-elle possible ?*. Paris: José Corti 1942.
- Ders.: Le règne animal de l’Esprit. In: *Critique* 2.18 (1947), S. 387–405.
- Ders.: La littérature et le droit à la mort. In: *Critique* 3.20 (1948), S. 30–47.
- Ders.: La littérature et le droit à la mort. In: *La part du feu*. Paris: Gallimard 1980, S. 291–331.
- Ders.: La littérature et le droit à la mort. In: *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard 1981, S. 11–61.
- Ders.: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve 1982.
- Ders.: *Michel Foucault. Tel quel je l’imagine*. Montpellier: Fata Morgana 1986.
- Ders.: Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida. In: *Revue philosophique de la France et de l’étranger* 115.2 (1990), S. 167–173.
- Ders.: Die Literatur und das Recht auf den Tod. In: *Von Kafka zu Kafka*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Frankfurt am Main: Fischer 1993, S. 11–51.
- Ders.: *Faux pas*. Paris: Gallimard 2004 [1943].
- Ders.: *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard 2008 [1973].
- Ders.: *L’entretien infini*. Paris: Gallimard 2009 [1969].
- Ders.: Die Literatur und das Recht auf den Tod [1947/1948]. In: Marcus Coelen (Hrsg.): *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*. Übers. v. Marcus Coelen. Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, S. 47–92.

- Blanchot, Maurice und Jacques Derrida: *Ein Zeuge von jeher. Nachruf auf Maurice Blanchot. Der Augenblick meines Todes*. Übers. v. Susanne Lüdemann und Hinrich Weidemann. Berlin: Merve 2003.
- Bluhm, Lothar: Zwischen Auslöschung und Salvierung. Intertextuelle Ambivalenzen im Romanausgang von Christian Krachts *Faserland*. In: Lothar Bluhm und Achim Hölter (Hrsg.): *Produktive Rezeption. Beiträge zur Literatur und Kunst im 19., 20. und 21. Jahrhundert*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2010, S. 91–104.
- Bossinade, Johanna: *Poststrukturalistische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2000.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Brombach, Charlotte und Ulrich Rüdener: Gesampeltes Gedankenmaterial. Der Romancier Thomas Meinecke im Gespräch mit Charlotte Brombach und Ulrich Rüdener. In: *Frankfurter Rundschau*, 21. März 1998.
- Bronner, Stefan: *Vom taumelnden Ich zum wahren Übermenschen: Das abgründige Subjekt in Christian Krachts Romanen Faserland, 1979 und Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*. Tübingen: Francke 2012.
- Brune, Carlo: *Roland Barthes. Literatursemiotik und literarisches Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Bücher des Jahres 2011. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. Dez. 2011, S. 5.
- Bunia, Remigius: Überlegungen zum Begriff des Realismus am Beispiel von Uwe Johnsons „Jahrestage“ und Rainald Goetz' „Abfall für alle“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 35.3 (2005), S. 134–152.
- Burke, Seán: *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: EUP<sup>3</sup> 2008.
- Butzer, Günter: Sich selbst schreiben. Das Tagebuch als Weblog avant la lettre. In: Helmut Gold, Christiane Holm, Eva Bös und Tine Nowak (Hrsg.): *@bsolut privat! Vom Tagebuch zum Weblog*. Frankfurt am Main: Edition Braus 2008, S. 94–96.
- Caduff, Corina und Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod. In: dies. (Hrsg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. München: Wilhelm Fink 2017, S. 115–124.
- Campe, Rüdiger: Robert Walsers Institutionenroman. *Jakob von Gunten*. In: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hrsg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 235–250.
- Ders.: Das Bild und die Folter. Robert Musils *Törleß* und die Form des Romans. In: Ulrike Bergemann und Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 121–147.
- Ders.: Form und Leben in der Theorie des Romans. In: Armen Avanesian, Winfried Menninghaus und Jan Völker (Hrsg.): *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2009, S. 193–211.
- Ders.: Die Form der Person im Roman: Poetologie nach der Poetik mit Georg Lukacs, Clemens Lugowski und Käte Hamburger. In: Armen Avanesian und Jan Niklas Howe (Hrsg.): *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*. Berlin: Kadmos 2014, S. 165–194.
- Ders.: James Joyces *A Portrait of The Artist as a Young Man* und die zwei Seiten des Romans: Bildung Institution. In: *IASL* 41.2 (2016), S. 256–275.
- Christian Kracht. Goethilein. In: *Bunte*, Feb. 1995, S. 12.
- Clarke, David: Dandyism and Homosexuality in the Novels of Christian Kracht. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 41.1 (2005), S. 36–54.
- Clément, Bruno: Le deux, le dialogue ; l'entretien, l'infini. In: Éric Hoppenot und Dominique Rabaté (Hrsg.): *Maurice Blanchot*. Paris: L'Herne 2014, S. 288–294.

- Coelen, Marcus: Nachbemerkungen und Hinweise. In: Maurice Blanchot (Hrsg.): *Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2010, S. 227–251.
- Cohn, Dorrit: „Ich döse und ich wache“. Die Normabweichung gleichzeitigen Erzählens. In: Armen Avanesian und Anke Hennig (Hrsg.): *Der Präsensroman*. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, S. 125–138.
- Collot, Michel: Enquête sur une double disparition. In: Christoph Bident und Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 259–269.
- Combe, Dominique: Rhétorique de Blanchot. In: Christoph Bident und Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 271–282.
- Degler, Frank: Sekrete Kommunikation. Das Motiv der Körperflüssigkeit in der Neuen deutschen Pöpliteratur. In: Frank Degler und Christian Kohlroß (Hrsg.): *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*. St. Ingbert: Röhrig 2006, S. 265–287.
- Ders.: Krankheit, Tod und die letzten Dinge. In: Frank Degler und Ute Paulokat (Hrsg.): *Neue Deutsche Pöpliteratur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 97–105.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. Übers. v. Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992 [1980].
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit 1967.
- Ders.: Fines hominis [1968]. In: Peter Engelmann (Hrsg.): *Randgänge der Philosophie*. Übers. v. Henriette Beese. Wien: Passagen 1972, S. 133–157.
- Ders.: Die Tode des Roland Barthes [1981]. In: Hans-Horst Henschen (Hrsg.): *Roland Barthes*. Übers. v. Dieter Hornig. München: Boer 1988, S. 31–73.
- Ders.: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 [1967].
- Ders.: Freud und der Schauplatz der Schrift [1966]. In: *Die Schrift und die Differenz*. Übers. v. Rodolphe Gasché und Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 302–350.
- Ders.: *Gestade*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Monika Buchgeister, Hans-Walter Schmidt und Friedrich A. Kittler. Wien: Passagen 1994.
- Ders.: Überleben. In: *Gestade*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Übers. v. Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt. Wien: Passagen 1994, S. 119–217.
- Ders.: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie [1983]. In: *Apokalypse*. Übers. v. Michael Wetzel. Wien: Passagen 2000, S. 11–79.
- Ders.: Signatur Ereignis Kontext [1990]. In: *Limited Inc*. Übers. v. Werner Rappl. Wien: Passagen 2001, S. 15–45.
- Ders.: Maurice Blanchot est mort. In: Christoph Bident und Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 595–623.
- Ders.: Un témoin de toujours. In: *Libération*, 26. Feb. 2003.
- Ders.: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übers. v. Susanne Lüdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Die Heilige Schrift*. Übers. v. Franz Eugen Schlachter. Neu bearb. Ausgabe. Genf: Genfer Bibelgesellschaft 1990.
- Domsch, Sebastian: Antihumaner Ästhetizismus. Christian Kracht zwischen Ästhetik und Moral. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 165–178.
- Döring, Jörg: „Redesprache trotzdem Schrift“. Sekundäre Oralität bei Peter Kurzeck und Christian Kracht. In: ders. (Hrsg.): *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 226–233.
- Doubrovsky, Serge: Eine tragische Schreibweise [1981]. In: Hans-Horst Henschen (Hrsg.): *Roland Barthes*. Übers. v. Hans-Horst Henschen. München: Boer 1988, S. 139–180.
- Dubost, Mathieu: La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel. In: Éric Hoppenot und Alain Milon (Hrsg.): *Maurice Blanchot et la philosophie*. Paris: PUP-O 2010, S. 87–101.
- Art. »Empieter«. In: *Pons Großwörterbuch Französisch-Deutsch* (2006), S. 237.

- Ernst, Thomas: *Literatur und Subversion*. Bielefeld: Transcript 2011.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Favreau, François: *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon: ENS Éditions 2012.
- Feiereisen, Florence: Identitäten im Remix. Literarisches Sampling im Fadenkreuz von Postmoderne und Postkolonialismus. In: Evi Zemanek und Susanne Krones (Hrsg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 281–293.
- Dies.: *Der Text als Soundtrack – der Autor als DJ. Postmoderne und postkoloniale Samples bei Thomas Meinecke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
- Fichte, Hubert: *Explosion. Roman der Ethnologie*. Frankfurt am Main: Fischer 1993.
- Fink, Eugen: *Metaphysik und Tod*. Stuttgart: Kohlhammer 1969.
- Fischer, Miriam: *DAS UNDENKBARE DENKEN. Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots*. Freiburg: fwpf 2006.
- Forssell, Louise: „Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen ...“ Christian Krachts *Faserland*. In: *Studia Neophilologica* 83.1 (2011), S. 104–120.
- Foucault, Michel: *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard 1963.
- Ders.: *Die Ordnung der Dinge*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [1966].
- Ders.: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 [1969].
- Ders.: *Raymond Roussel*. Übers. v. Renate Hörisch-Helligrath. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 [1963].
- Ders.: *Dits et écrits : 1954–1988*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald. Paris: Gallimard 1994.
- Ders.: Diskussion über den Roman [unter der Leitung von M. Foucault, mit G. Amy, J.-L. Baudry, M.-J. Durry, J. P. Faye, M. de Gandillac, C. Ollier, M. Pleyne, E. Sanguineti, P. Sollers, J. Thibaudeau und J. Tortel, in: *Tel Quel*, Nr. 17, Frühjahr 1964, S. 12–54. (in Cerisy-la-Salle, September 1963, eine von der Gruppe Tel Quel zum Thema „Eine neue Literatur?“ organisierte Diskussion.)] In: *Dits et écrits. Schriften*. Übers. v. Hans-Dieter Gondek. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 449–512.
- Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Ders.: Ist der Mensch tot? [Gespräch mit C. Bonnefoy]. In: *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 697–703.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919]. In: *Psychologische Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 241–274.
- Frey, Hans-Jost: *Maurice Blanchot: das Ende der Sprache schreiben*. Basel: Urs Engeler Editor 2007.
- Fries, Philippe: *La théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris: L'Harmattan 1999.
- FSK: *First Take Then Shake*. Deutschland: Disko B 2004.
- Gasché, Rodolphe: The felicities of the paradox: Blanchot on the null-space of literature. In: *Maurice Blanchot. The demand of writing*. London u.a.: Routledge 1996, S. 35–69.
- Geisenhanslüke, Achim: Foucault in der Literaturwissenschaft. In: Clemens Kammler und Rolf Parr (Hrsg.): *Foucault in den Kulturwissenschaften*. Heidelberg: Synchron 2007, S. 69–81.
- Gelhard, Andreas: *Das Denken des Unmöglichen*. München: Fink 2005.
- Ders.: Abstraktion, Attraktion – Maurice Blanchot liest Hegel. In: Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Der französische Hegel*. Berlin: Akademie 2007, S. 65–76.
- Gibson, Brian: *Poltergeist II: The Other Side*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer 1986.

- Glawion, Sven und Immanuel Nover: Das leere Zentrum. Christian Krachts ‚Literatur des Verschwindens‘. In: *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln: Böhlau 2009, S. 101–120.
- Gleba, Kerstin und Eckhard Schumacher: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): *Pop seit 1964*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007, S. 11–14.
- Goer, Charis: Thomas Meinecke liest Hubert Fichte. Pop und Interkulturalität in „Lookalikes“. In: Michael Hofmann (Hrsg.): *Unbegrenzt. Literatur und interkulturelle Erfahrung*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2013, S. 205–214.
- Goetz, Rainald: Der macht seinen Weg. Privilegien, Anpassung, Widerstand. In: *Kursbuch* 14.54 (1978), S. 31–43.
- Ders.: *1989. Material 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Ders.: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Ders.: *Dekonspiratione*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [2000].
- Ders.: Subito [1983]. In: *Hirn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 9–21.
- Ders.: *Klage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Ders.: Spekulativer Realismus. In: *Texte zur Kunst* 25.93 (2014), S. 134–143.
- Grabienski, Olaf, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.
- Greif, Stefan: *loslabern*. Rainald Goetz’ „maximale Ethik der Schrift“ und die Genesis der Popkultur. In: Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 183–198.
- Groß, Thomas: Aus dem Leben eines Mögenichts. In: *taz*, 23. März 1995.
- Gunia, Jürgen: Die Souveränität der Sprache. Der Tod als Denkfigur in der neueren Literaturtheorie: Barthes, Foucault, Derrida. In: Verena Begemann (Hrsg.): *Der Tod gibt zu denken. Interdisziplinäre Reflexionen zur (einzigsten) Gewissheit des Lebens*. Münster: Waxmann 2010, S. 111–133.
- Guthke, Karl S.: *Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens*. München: Beck 1990.
- Hägele, Christoph: *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*. Innsbruck: StudienVerlag 2010.
- Hagedstedt, Lutz: Die absolute Freiheit und der Schrecken. Erinnerungskultur und Gegenwartsbezug bei Christian Kracht. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 131–149.
- Hägglund, Martin: *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*. Stanford: SUP 2008.
- Han, Byung-Chul: *Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod*. München: Fink 1998.
- Haverkamp, Anselm: Die vergessene Pointe. Barthes’ Anagrammatik des Obtusen. In: Angela Oster und Karin Peters (Hrsg.): *Jenseits der Zeichen. Roland Barthes und die Widerspenstigkeit des Realen*. München: Wilhelm Fink 2012, S. 89–99.
- Hayer, Björn: *Mediale Existenzen – existenzielle Medien? Die digitalen Medien der Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Jenaer Systementwürfe I*. Hrsg. v. Klaus Düsing und Heinz Kimmerle. Hamburg: Meiner 1975.
- Ders.: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 [1807] (= Werke 3).
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006 [1927].
- Holert, Tom und Mark Terkessidis (Hrsg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin: ID-Archiv 1996.
- Horx, Matthias: *Das Ende der Alternativen oder Die verlorene Unschuld der Radikalität. Ein Rechenschaftsbericht*. München: Hanser 1985.
- Ders.: *Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeistreise durch die Bundesrepublik*. München: Hanser 1987.
- Ders.: *Aufstand im Schlaraffenland. Selbsterkenntnisse einer rebellischen Generation*. München: Hanser 1989.

- Ders.: *Das Megatrend-Prinzip. Wie die Welt von morgen entsteht*. Frankfurt am Main: DVA 2011.
- Ders.: *Zukunft wagen. Über den klugen Umgang mit dem Unvorhersehbaren*. Frankfurt am Main: DVA 2013.
- Humphreys, Franziska: *Im Antlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961-1969)*. Berlin: Kadmos 2016.
- Iyer, Arun: Art. ‚Death‘. In: Leonard Lawlor und John Nale (Hrsg.): *The Cambridge Foucault Lexicon*. New York: CUP 2014, S. 94–98.
- Jahraus, Oliver: Ästhetischer Fundamentalismus. Christian Krachts radikale Erzählexperimente. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 13–23.
- Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik [1956]. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 163–174.
- Killy, Walther: Der veste Buchstab – gut gedeudet. 2. Korinther 3,6 und die Dichter. In: Trutz Rendtorff (Hrsg.): *Charisma und Institution*. Gütersloh: Mohn 1985, S. 66–83.
- Kirby, Vicki: Tracing Life. In: *The New Centennial Review* 9.1 (2009), S. 107–126.
- Klawitter, Arne: *Die „fiebernde Bibliothek“. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur*. Heidelberg: Synchron 2003.
- Kohl, Katrin M.: *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*. Berlin, New York: De Gruyter 2007.
- Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. München: Wilhelm Fink 2009.
- Kojève, Alexandre: *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*. Paris: Gallimard 1947.
- Kopacki, Andrzej: Christian Kracht, *Tristesse Royale* und die Möbiusschleife. In: *Convivium* 2008, S. 261–285.
- Ders.: Christian Kracht, *Tristesse Royale* und die Möbiusschleife. In: Edward Bialek und Monika Wolting (Hrsg.): *Erzählen zwischen geschichtlicher Spurensuche und Zeitgenossenschaft. Aufsätze zur neueren deutschen Literatur*. Dresden: Neisse 2015, S. 239–265.
- Kopp-Marx, Michaela: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München: C.H. Beck 2005.
- Kracht, Christian: Die Tücken der Ellipse, Folge 1. In: *Das Schlagloch. Heidelberger Studentenzeitung* 5.15 (1991), S. 9.
- Ders.: Die Tücken der Ellipse, Folge 2. In: *Das Schlagloch. Heidelberger Studentenzeitung* 5.16/17 (1991), S. 9.
- Ders.: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.
- Kracht, Christian und Eckhart Nickel: *Ferien für immer. Die angenehmsten Orte der Welt*. München: dtv 2001.
- Krekmin, Innokentij: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz. In: Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 143–164.
- Ders.: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lotmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin: De Gruyter 2014.
- Kreuzmair, Elias: Die wilden Neunziger. Zu Intertextualität und Autoreflexion in *Faserland*. In: Matthias N. Lorenz und Christine Riniker (Hrsg.): *Christian Kracht revisited: Rezeption und Irritation*. Berlin: Frank & Timme 2018, S. 205–227.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1967]. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972, S. 345–375.
- Dies.: Probleme der Textstrukturierung [1967]. In: Hans Blumensath (Hrsg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243–262.

- Krumrey, Birgitta: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V & R Unipress 2015.
- Kyora, Sabine: Literarische Inszenierungen von Subjekt und Geschichte in den Zeiten der Postmoderne. In: Stefan Deines, Stephan Jaeger und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Historisierte Subjekte – Subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*. Berlin: De Gruyter 2003, S. 263–274.
- Langer, Daniela: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. München: Wilhelm Fink 2005.
- Langston, Richard: Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose. In: *German Quarterly* 79.1 (2006), S. 50–70.
- Lawrence, D. H.: *Liebende Frauen*. Übers. v. Petra-Susanne Räbel. Zürich: Manesse 2002.
- Lettow, Fabian: Der postmoderne Dandy – die Figur Christian Kracht zwischen ästhetischer Selbststilisierung und aufklärerischem Sendungsbewusstsein. In: Ralph Köhnen (Hrsg.): *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identitäten als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2001.
- Limet, Yun Sun: La mort, l'impossible métaphore. In: Christoph Bident und Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 283–296.
- Lorenz, Matthias N. (Hrsg.): *Christian Kracht. Werkverzeichnis und kommentierte Bibliografie der Forschung*. Bielefeld: Aisthesis 2014.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Berlin: Junker und Dünhaupt 1932.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Bielefeld: Aisthesis 2009 [1916].
- Lüpke, Johannes von: Art. Geist und Buchstabe. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. Tübingen: Mohr 42000, S. 578–582.
- Macho, Thomas: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Mallarmé, Stéphane: Crise de vers [1886–1895]. In: *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Bertrand Marchal. Bd. 2. Paris: Pléiade 2003, S. 204–213.
- Mann, Thomas: Der Tod in Venedig [1912]. In: *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 42012, S. 174–254.
- Marty, Éric: *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Seuil 2010.
- Matthias Horx. Trend- und Zukunftsforscher. 2020. URL: <http://www.horx.com> (besucht am 06.04.2020).
- Mehrfört, Sandra: *Popliteratur: Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*. Karlsruhe: Info 2008.
- Meier, Albert: Realismus abstrakter Art. Rainald Goetz' transironische Poetik. In: Ivar Sagmo (Hrsg.): *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, S. 175–184.
- Meinecke, Thomas: *The Church of John F. Kennedy*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.
- Ders.: *Mode & Verzweiflung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.
- Ders.: *Holz. Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 [1988].
- Ders.: Ich als Text (Extended Version). In: Ute-Christine Krupp und Ulrike Janssen (Hrsg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 14–26.
- Ders.: *Tomboy*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 [1998].
- Ders.: *Hellblau*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 [2001].
- Ders.: *Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 [2004].
- Ders.: *Jungfrau*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Ders.: *Lookalikes*. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Ders.: *Ich als Text. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Ders.: Neue Hinweise: In Westeuropa Dämmerlicht [1981]. In: Charis Goer, Stefan Greif und Christoph Jacke (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart: Reclam 2013, S. 159–165.

- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink 2000.
- Michaud, Stéphane: Blanchot et l'édition : le cas de l'Allemagne. In: Christophe Bident und Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 195–197.
- Monster Are you Lonesome. 2007. URL: <http://www.estherschipper.com/exhibitions/18/> (besucht am 06. 04. 2020).
- Müller, Burkhardt: Zeitgenosse des Jahres. 2010. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/vanity-fair-blogger-rainald-goetz-zeitgenosse-des-jahres-1.215895> (besucht am 06. 04. 2020).
- Müller, Lothar: Writer's Blog. In: *Merkur* 63.3 (2009), S. 249–254.
- Naas, Michael: *Entamer, Entamé*, To Initiate or Open Up, to Breach or Broach. In: Sean Gaston und Ian Maclachlan (Hrsg.): *Reading Derrida's Of Grammatology*. London, New York: Continuum 2011, S. 119–123.
- Nagel, Thomas: *Other Minds. Critical Essays 1969-1994*. New York u.a.: OUP 1995.
- Neufeld, Anna Katharina und Ulrike Vedder (Hrsg.): *Zeitschrift für Germanistik* 25, 3 2015.
- Nickel, Eckhart: Travels with my aunt. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 61–75.
- Nover, Immanuel: *Referenzbegehren: Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht*. Wien: Böhlau 2012.
- Paulhan, Jean: *Les fleurs de Tarbes ou La terreur dans les Lettres*. Hrsg. v. Bernard Baillaud. Paris: Gallimard 2011 [1941] (= *Œuvres complètes*, Bd. 3).
- Pfeiferová, Dana: *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Praesens 2007.
- Picandet, Katharina: Der Autor als Disk(urs)-Jockey. Zitat-Pop am Beispiel von Thomas Meineckes Roman *Hellblau*. In: Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 125–142.
- Plass, Ulrich: Realismus und Vitalismus. Rainald Goetz und seine Kritiker. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 43.170 (Juni 2013), S. 39–52.
- Poe, Edgar Allan: Die Tatsachen im Fall Valdemar. In: *Das gesamte Werk in zehn Bänden*. Hrsg. v. Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Übers. v. Hans Wollschläger. Bd. 4. Olten u.a.: Walter 1976, S. 839–853.
- Ders.: The Facts in the Case of M. Valdemar. In: Thomas Olive Mabbot (Hrsg.): *Collected Works*. Cambridge, MA: The Belknap Press 1978, S. 1233–1243.
- Poppenberg, Gerhard: *Ins Ungebundene. Über Literatur nach Blanchot*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Pörksen, Bernhard: Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo. In: Joan Kristin Bleicher und Bernhard Pörksen (Hrsg.): *Grenzgänger: Formen des New Journalism*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 307–336.
- Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925.
- Rauen, Christoph: *Pop und Ironie. Popdiskurs und Pöpliteratur um 1980 und 2000*. Berlin, New York: De Gruyter 2010.
- Regn, Gerhard: Postmoderne und Poetik der Oberfläche. In: Klaus W. Hemper (Hrsg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart: Franz Steiner 1992, S. 52–74.
- Renz, Tilo: Wer spricht – und wie? Thomas Meineckes *Tomboy* als literarische Theorie der Geschlechter. In: Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon (Hrsg.): *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Pöpliteratur der 1990er Jahre*. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 71–89.
- Ring, Kenneth: Further Studies of the Near-Death-Experience. In: Bruce Greyson und Charles P. Flynn (Hrsg.): *The Near-Death Experience. Problems, Prospects, Perspectives*. Springfield, Illinois: Thomas Books 1984, S. 30–36.

- Roger, Jérôme: La dispute des *Fleurs de Tarbes* : Blanchot lecteur de Paulhan. In: Christoph Bident und Pierre Vilar (Hrsg.): *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Farrago 2003, S. 297–314.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*. Hrsg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Bd. 1. Paris: Gallimard 1959.
- Ders.: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Paris: A. Collin 1962.
- Ryan, Judith: *The Novel After Theory*. New York: CUP 2012.
- Samoyault, Timophaïne: *Roland Barthes. Die Biographie*. Übers. v. Maria Hoffmann-Darteville und Lis Künzli. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Sarasin, Philipp: *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005.
- Ders.: „Une analyse structurale du signifié“. Zur Genealogie der Foucault'schen Diskursanalyse. In: Franz X. Eder (Hrsg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*. Wiesbaden: Springer VS 2006, S. 115–129.
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hrsg. und übers. v. Traugott König. Reinbek: Rowohlt 1981 [1948].
- Ders.: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hrsg. v. Traugott König. Übers. v. Hans Schöneberg und Traugott König. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993 [1943].
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*. München: Wilhelm Fink 2003.
- Schertler, Eva-Maria: *Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: StudienVerlag 2011.
- Schneider, Ulrich Johannes: *Michel Foucault*. Darmstadt: WBG 2004.
- Schüle, Johannes-Georg: *Metaphysik und ihre Kritik bei Hegel und Derrida*. Hamburg: Meiner 2016.
- Schulte Nordholt, Anne-Lise: *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Genf: Droz 1995.
- Schumacher, Bernard N.: *Der Tod in der Philosophie der Gegenwart*. Darmstadt: WBG 2004.
- Schumacher, Eckhard: *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Ders.: From the garbage, into The Book: Medien, Abfall, Literatur. In: Jochen Bonz (Hrsg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt am Main 2001, S. 190–213.
- Ders.: „Das Populäre. Was heißt denn das?“ Rainald Goetz' „Abfall für alle“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband: Pop-Literatur*. München: Boorberg 2003, S. 158–171.
- Ders.: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Ders.: Omnipräsentes Verschwinden. Christian Kracht im Netz. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 187–203.
- Ders.: „Adapted from a true story“. Autorschaft und Authentizität in Rainald Goetz' „Heute Morgen“. In: Heinz-Ludwig Arnold und Charis Goer (Hrsg.): *Rainald Goetz*. München: Boorberg 2011 (= *Text+Kritik*, H. 190), S. 77–88.
- Ders.: Differenz und Wiederholung. Christian Krachts *Imperium*. In: Hubert Winkels (Hrsg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2012*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 129–146.
- Ders.: Ironie der Ironie. Über Rainald Goetz, Christian Kracht und Friedrich Schlegel. In: Dirk von Petersdorff und Jens Ewen (Hrsg.): *Konjunkturen der Ironie – um 1800, um 2000*. Heidelberg: Winter 2017, S. 209–224.
- Schumann, Andreas: „das ist schon ziemlich charmant“. Christian Krachts Werke im literarhistorischen Geflecht der Gegenwart. In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 150–164.
- Schwander, Hans-Peter: „Dein Leben ist eine Reise mit dem Ziel Tod ...“ Tod in der neuen Pop-Literatur. In: *Der Deutschunterricht* 24.1 (2002), S. 72–84.

- Seiler, Sascha: „Das einfach wahre Abschreiben der Welt“. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Siegel, Elke: Remains of the day. Rainald Goetz's internet diary "Abfall für alle". In: *The Germanic review* 81.3 (2006), S. 235–254.
- Sill, Oliver: *Das unentdeckte Land. Todesbilder in der Literatur der Gegenwart*. Bielefeld: Aisthesis 2011.
- Simmel, Georg: Zur Ästhetik der Alpen [1919]. In: *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 162–170.
- Stanitzek, Georg: *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8 2011.
- Streeruwitz, Marlene: Als weißer Mann kann eine Frau schon überzeugen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 17. Jan. 2003.
- Surprenant, Céline: The Obverse Side of Jacques Derrida's ‚Freud and the Scene of Writing‘. In: Simon Morgan Wortham und Chiara Alfano (Hrsg.): *Desire in Ashes. Deconstruction, Psychoanalysis, Philosophy*. London, New York: Bloomsbury Academic 2016, S. 121–137.
- Syberberg, Hans-Jürgen: *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König*. Deutschland: ZDF 1972.
- The Velvet Underground: *The Velvet Underground & Nico*. USA: Verve 1967.
- Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: Transcript 2013.
- Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001.
- Unterthurner, Gerhard: *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung. Wahnsinn – Literatur – Phänomenologie*. Wien: Turia + Kant 2007.
- Vogl, Joseph (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Fink 1999.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013.
- Warhol, Andy: *The Andy Warhol Diaries*. Hrsg. v. Pat Hackett. New York: Warner 1989.
- Warhol, Andy und Pat Hackett: *POPism. The Warhol '60s*. Cambridge u.a.: Harper & Row 1993.
- Wegmann, Thomas und Norbert Christian Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012.
- Weingart, Brigitte: „Once you ‚got‘ Pop you could never see a sign the same way again“. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke). In: Dirck Linck (Hrsg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 191–214.
- Wetzel, Michael: *Derrida*. Stuttgart: Reclam 2010.
- Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hrsg. v. dems. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 9–60.
- Wittwer, Héctor, Daniel Schäfer und Andreas Frewer (Hrsg.): *Sterben und Tod. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2010.
- Wolfreys, Julian: Der Spuk der Zitate. „...eine Serie von Kontiguitäten...“ In: *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 163–175.

# Register

## A

- Aaliyah ..... 132, 193  
Affirmation .... 9, 122, 126, 131, 133, 177, 185, 188  
Agamben, Giorgio ..... 12, 86  
Aktualisierung .... *siehe auch* Gegenwart, 131–133, 167, 183  
Allegorie .... 68, 84, 89–93, 105, 107, 186  
Althusser, Louis ..... 16  
Angermüller, Johannes ..... 16  
Antihumanismus ..... 16–20, 22  
Appropriation .... 3–4, 6, 42–43, 174, 192  
Arbeit ..... 35–36, 73, 74, 131  
Artaud, Antonin ..... 55  
Attraktion ..... 31, 55, 126  
Aufschub ..... 24, 65–66, 128, 135  
Austin, John L. .... 21  
Autoreflexion .... 35, 84–93, 106–107, 119, 136–138  
Autorfiktion ..... 4–5, 22, 41, 110–111, 113–115, 127–130, 158–164, 169–174, 186–187  
Autorschaft .... X, 32–33, 55, 58–62, 78, 110–117, 119–122, 124–127, 129–131, 134–137, 167, 169–174  
Außen der Sprache .. 46–48, 50, 51, 54–55  
Avanessian, Armen ..... 87–89

## B

- Bachtin, Michail ..... 20, 61  
Baker, Josephine . 166, 169, 172, 174–176, 178, 186, 193  
Balzac, Honoré de ..... X  
Barthes, Roland . XI, 18–19, 25–26, 56–69, 188  
*Das semiologische Abenteuer* . 62–68  
Der Tod des Autors X–XI, 15, 58–62, 129–133, 170, 189  
*Die helle Kammer* ..... 57, 62  
*Die Sprache der Mode* ..... 16  
*Fragmente einer Sprache der Liebe* 173

*Nullpunkt der Literatur* ..... 57

*S/Z* ..... 16, 63

Textanalyse einer Erzählung von

Edgar Allan Poe .... 58, 62–68

Bataille, Georges ..... 16, 43, 44, 52–81

Baudelaire, Charles ..... X, 63, 64

Baßler, Moritz .. 4, 7, 10–11, 97, 111, 124, 165

Beckett, Samuel ..... 26, 83, 87, 143

Benjamin, Walter . 115, 138–139, 143, 145, 183

Bernstein, Leonard ..... 131

Biendarra, Anke ..... 84, 89, 130, 138

Bierwirth, Maik ..... 167, 174

Biller, Maxim ..... 152–154, 165

Binczek, Natalie ..... 1, 109–110, 115

Birstiel, Klaus ..... 14, 16, 126

Blanchot, Maurice .... 43–46, 53–55, 72, 77–79, 181, 188

Die Literatur und das Recht auf den

Tod ..... 25–26, 29–43, 190

Bloom, Lothar ..... 92–97

Bossinade, Johanna ..... 15, 19

Bovenschen, Silvia ..... 129, 132

Bow, Clara ..... 131, 166

Brando, Marlon ..... 166

Brinkmann, Rolf Dieter ..... 3, 115, 158

Bronner, Stefan ..... 86–87, 105

Büchner, Georg ..... 160

Burke, Seán ..... 76

Butler, Judith ..... 123

Böll, Heinrich ..... 9

## C

Campe, Rüdiger ... XII, 11–13, 26, 80–81, 187–188

Capote, Truman ..... 94

Choreographie ..... 35, 37

Cixous, Hélène ..... 141–143, 183

Clarke, David ..... 96, 99

Combe, Dominique ..... 31

*Critique* ..... 30, 37, 52

**D**

- Degler, Frank ..... 8, 85–86  
 Dekonstruktion ..... 17, 18, 70, 147  
 Deleuze, Gilles ..... 13, 16, 137–138, 143  
 Derrida, Jacques ... 16, 57, 61, 75, 95, 188  
   *Fines hominis* ..... 17, 18  
   *Grammatologie* ..... XI, 21, 25, 61,  
     69–77, 167, 190  
   *Marx' Gespenster* ... 69, 70, 77, 129  
   Signatur Ereignis Kontext ..... 21  
   Überleben ..... 77  
   Von einem neuerdings erhobenen  
     apokalyptischen Ton in der  
     Philosophie ..... 15–16  
 Dialog ..... 20, 28, 32, 48–51, 61, 136, 190  
 Diskursanalyse ..... 18, 25, 45, 56  
 Dissemination ..... 21, 41, 61  
 Doppelgänger *siehe auch* Verdopplung, 27,  
   28, 44, 159–163, 174–177,  
   180–181, 184, 191  
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch ... 159,  
   161  
 Döring, Jörg ..... 83  
 Dürrenmatt, Friedrich ..... 95

**E**

- Elegie ..... 152  
 Ellis, Bret Easton ..... 94  
*Empièment* ..... 25, 58, 63–69  
 Entzug ..... 22, 35  
 Ernst, Thomas ..... 129  
 Eschatologie ..... 48  
 Ette, Ottmar ..... 57, 61  
 Existenzialismus ..... XII, 17–18, 70  
 Existenzialphilosophie ..... 16–18, 190

**F**

- Feiereisen, Florence ... 124–125, 129, 144  
 Fichte, Hubert 145, 167, 170–174, 177, 180  
 Fink, Eugen ..... 23  
 Foucault, Michel ... 43–56, 78–80, 86, 134,  
   188, 190  
   *Die Geburt der Klinik* ..... 44  
   *Die Ordnung der Dinge* ..... 15, 45  
   *Die Ordnung des Diskurses* ..... 13  
   *Raymond Roussel* ..... 44, 46–49  
   *Schriften zur Literatur* 25, 49–56, 129  
 Freud, Sigmund *siehe auch* Psychoanalyse,  
   72, 129, 159–160, 176  
 Frisch, Max ..... 95

**G**

- Gainsbourg, Serge 166, 170, 172, 175, 186

- Garbo, Greta ..... 166  
 Gates, Henry Louis Jr. .... 168  
 Gegenwart *siehe auch* Aktualisierung, 2–3,  
   5–6, 73–75, 84, 87, 111–113,  
   119–122, 127–130, 133–134,  
   143, 185–186  
 Geist/Buchstabe ..... 6–7, 70–71, 121  
 Gelhard, Andreas ..... 30–33  
 Genette, Gérard ..... 20  
 Gespenst ..... 27, 62, 65, 68–70, 94–95,  
   102–105, 161, 181, 191  
 Gleba, Kerstin ..... 1  
 Goer, Charis ..... 167, 173  
 Goethe, Johann Wolfgang . 7, 94, 120, 121,  
   160  
 Goetz, Rainald ..... IX, XI, XII, 1, 5  
   *Abfall für alle* . 13, 27, 106–123, 143,  
   182–183  
   *Dekonspiratione* ..... 111  
   *Der macht seinen Weg* ..... 14  
   *Johann Holtrop* ..... 157  
   *Klage* ... 27, 148–166, 181, 184–185  
   *Kontrolliert* ..... 158  
   *Kronos* ..... 3  
   *Loslabern* ..... 157, 165  
   *Rave* ..... 87, 158  
   *Subito* ..... 9  
 Goldin, Nan ..... 171  
 Grabienski, Olaf ..... 8  
 Grass, Günther ..... 9  
 Grenze 45, 48, 50, 52, 67, 89–90, 130–135,  
   148, 170–171  
 Gruppe 47 ..... 9  
 Guattari, Félix ..... 16, 137–138, 143  
 Gunia, Jürgen ..... 19–20, 60–61, 71

**H**

- Hackett, Pat ..... 2, 107  
 Hägglund, Martin ..... 15, 70  
 Handke, Peter ..... 3  
 Hantologie ... 25–26, 49, 67, 69–77, 79–81,  
   93, 118–119, 121–132,  
   147–148, 165–166, 180–181,  
   189–191  
 Harris, Robert ..... 94  
 Havemann, Florian ..... 153–157, 165  
 Havemann, Robert ..... 154, 155  
 Haverkamp, Anselm ..... 57  
 Hayer, Björn ..... 167, 180  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ... 31–32,  
   36–43, 52, 63, 67, 71, 190  
 Heidegger, Martin ... 17–19, 25, 31, 86, 190  
 Heine, Heinrich ..... 6

Die Heiterkeit ..... 193  
 Hemingway, Ernest ..... 94  
 Hennig, Anke ..... 87–89  
 Hesse, Hermann ..... 95  
*High/Low* ..... 4, 9, 133  
 Hölderlin, Friedrich ..... 44, 45, 52, 53  
 Horx, Matthias ... 26, 84, 88, 97–105, 181,  
 182, 186  
*Die wilden Achtziger* ..... 85  
 Hübsch, Hadayatullah ..... 1  
 Humphreys, Franziska ..... 44–46  
 Hyppolite, Jean ..... 31

**I**

Idiorhythmie ..... 59  
 Intentionalität ..... 21, 78, 184, 190  
 Intermedialität . 4, 117–119, 133, 150–151,  
 183, 186, 191–192  
 Intertextualität . 4–5, 20–21, 40–43, 59–62,  
 92–105, 124–127, 133–143,  
 168–169, 173–174, 190–192  
 Ironie ..... 4–5  
 Iterabilität ..... 4, 21–22, 26, 147

**J**

Jahraus, Oliver ..... 95  
 Jakobson, Roman ..... 4  
 Jones, Grace ..... 146, 175  
 Joyce, James ..... 141

**K**

Kafka, Franz ..... 6  
 Kapitalismus ..... 8, 85–86  
 Keeler, Ruby ..... 131, 166  
 Kierkegaard, Søren ..... 17  
 Killy, Walther ..... 7  
 King, Stephen ..... 176  
 Klawitter, Arne ..... 44, 46, 48  
 von Kleist, Heinrich ..... 160, 162  
 Kohl, Helmut ..... 98  
 Kohl, Katrin M. .... 6  
 Kojève, Alexandre ..... 31, 190  
 Kommentar ... *siehe auch* Metasprache, 51,  
 65, 69, 71, 75–76, 78–79  
 Kopacki, Andrzej ..... 84, 89  
 Körperlichkeit ... 8, 85, 89–90, 134–137,  
 140–143, 148, 178–180  
 Kracht, Christian ..... XI, XII, 5  
*1979* ..... 106  
*Faserland* 26, 83–106, 122–123, 143,  
 148, 182, 186  
*Ich werde hier sein im Sonnenschein  
 und im Schatten* ..... 106

*Imperium* ..... 83  
 Kreknin, Innokentj 110–112, 119–122, 157  
 Kristeva, Julia ... X, 16, 20–21, 61, 69, 190,  
 192  
 Krumrey, Brigitte ..... 5  
 Kummer, Tom ..... 171

**L**

Lacan, Jacques ..... 16, 176  
 Lawrence, D.H. .... 135–141  
 Lesen ..... X–XI, 24, 33, 59, 61–62, 131,  
 140–142  
 Lispector, Clarice ..... 172, 174, 178  
 Liste ..... 4, 126, 131  
*Littérature engagée* ..... *siehe auch* Sartre,  
 Jean-Paul, XII, 9, 36, 181  
 Logozenismus .. 20–22, 70, 76, 132, 134,  
 137, 140, 141  
 Lookalike ..... *siehe* Doppelgänger  
 Ludwig I. .... 131, 166  
 Ludwig II. .... 131, 166, 193  
 Lugowski, Clemens ..... 12, 150, 152  
 Lukács, Georg ..... XII, 150

**M**

Macho, Thomas ..... 23–24  
 Mallarmé, Stéphane . 40–42, 44, 59, 69, 78,  
 190  
 de Man, Paul ..... 16  
 Mann, Thomas ..... 84, 181, 186  
*Der Tod in Venedig* ... 85, 88, 94–97,  
 102, 105, 182  
*Der Zauberberg* ..... 95  
 Marxismus ..... 17, 20, 69, 77  
 Materialität ..... 3, 9, 36–37, 43, 78  
 Mau, Leonore ..... 171  
 Mehrfort, Sandra ..... 1  
 Meinecke, Thomas ..... XI, 5  
*Hellblau* ..... 123, 129, 144, 145  
*Holz* ..... 144–145  
 Ich als Text (Extended Version)  
 IX–XI, 2, 13, 125  
*Jungfrau* ..... 144, 146, 177  
*Lookalikes* ..... 28, 144, 146–147,  
 166–181, 185–186  
*Mode und Verzweigung* ..... 14  
*Musik* ... 13, 28, 123–148, 166, 178,  
 183–185  
 Neue Hinweise: In Westeuropa  
 Dämmerlicht ..... 10  
*The Church of John F. Kennedy* . 144  
*Tomboy* ..... 13, 123, 129, 144–146  
 Melián, Michaela ..... 168

Menke, Bettine ..... 43  
 Metalepse ..... 87, 110  
 Metaphysikkritik ... 15–22, 24, 62, 69–77,  
 79–80, 189–191  
 Metasprache ..... *siehe auch* Kommentar,  
 56–57, 62–64, 67, 69, 76,  
 78–79  
 Miller, Henry ..... IX, 28, 189  
*Mise en abyme* ..... 54, 151, 157, 188  
 Moderne 12–13, 44–48, 52, 55, 59, 78, 191  
 Montez, Lola ..... 131, 166  
 Müller, Burkhardt ..... 165  
 Müller, Lothar ..... 149, 152, 162  
 Mündlichkeit/Schriftlichkeit 50, 70–72, 83,  
 116–118, 140–141

**N**

Naas, Michael ..... 73  
 Negation ..... IX, 31–36, 38, 42, 151–152  
 New Journalism . 10, 84, 98, 105, 181, 187  
 Nickel, Eckhart ..... 95  
 Nietzsche, Friedrich *siehe auch* Tod Gottes,  
 X, 44, 55, 60, 132, 166  
 Nouveau Roman ..... 83, 87, 188

**O**

Oberfläche . 8–13, 125–131, 147, 173–181  
*Objets trouvés* ..... 3  
 Obskurantismus ..... 19, 24, 25, 45  
 Obtuses ..... 57–58, 62  
 Ökonomie ... 5–6, 65–67, 71–73, 110–115,  
 141, 144

**P**

Palimpsest ..... 20, 174  
 Pastiche 3–4, 84, 88, 93, 97, 102, 104, 123,  
 125  
 Performativität . 21–22, 60, 78–79, 85, 108,  
 127, 185–186  
*Phantomas* ..... *siehe auch* Gespenst, 56  
 Phronomie, atopische ..... 32  
 Picandet, Katharina ..... 125  
 Poe, Edgar Allan ..... 58, 62–68  
 Pop Art ..... 2–3  
 Pop-Literatur ..... IX, 1–8, 26, 189–193  
 Poppenberg, Gerhard ..... 30–32, 34  
 Pörksen, Bernhard ..... 10, 98, 186  
 Postmoderne 5, 8–13, 84–87, 124–125, 191  
 Poststrukturalismus XI–XII, 13–22, 77–81,  
 189–191  
 Presley, Elvis ..... 146, 166, 172, 186  
 Protopopöie ... *siehe auch* Stimme, 32–36,  
 43, 49–51, 59

Präsenroman ..... 83, 85, 87–89, 106  
 Psychoanalyse *siehe auch* Freud, Sigmund,  
 54, 159

*Punctum* ..... 57–58, 62

**R**

Rauen, Christoph ..... 5  
 Realismus 10–12, 105, 126–128, 148–157,  
 187  
 Recht ..... 152–156, 163  
 Renz, Tilo ..... 130  
 Revolution ..... 38–40  
 Romantheorie ... 8–13, 15, 43–44, 80–81,  
 87–89, 109–110, 135–137,  
 161–163, 187–188  
 Rousseau, Jean-Jacques . 44, 49–53, 72–76,  
 79  
 Roussel, Raymond . 43–49, 52, 53, 86, 181,  
 188  
 Ryan, Judith ..... XIII, 13, 22, 192

**S**

de Sade, D.A.F. .... 44, 52, 53, 55  
 Sanguineti, Edoardo ..... 43  
 Sartre, Jean-Paul ... *siehe auch* *Littérature*  
*engagée*, XII, 17–18, 25,  
 77–78, 190  
*Das Sein und das Nichts* ..... 18  
 Der Existenzialismus ist ein  
 Humanismus ..... 17  
*Was ist Literatur?* . 30–31, 33–34, 37,  
 40, 57  
 de Saussure, Ferdinand ..... 72  
 Schiffer, Claudia ..... 131, 141  
*Schlagloch* ..... 14  
 Schlegel, Friedrich ..... 5–7  
 Schleiermacher, Friedrich ..... 7  
 Schnitzler, Arthur ..... 90  
 Schreib-Szene . 32–36, 131–132, 158, 164  
 Schreiben nach der Theorie XI–XII, 13–15,  
 22–23, 181–193  
 Schriftlichkeit . *siehe*  
 Mündlichkeit/Schriftlichkeit  
 Schrifttheorie *siehe auch* Sprachtheorie, 5,  
 27, 71–72, 116–122  
 Schumacher, Eckhard . 1–2, 4–6, 9–11, 16,  
 24, 83, 98, 102, 107–111,  
 125–128  
 Schwander, Hans-Peter ..... 7–8, 85  
 Seiler, Sascha ..... 3, 112  
 Selbstmord ..... *siehe* Suizid  
 Shakira ..... 176  
 Shelley, Mary ..... 77

Simmel, Georg . . . . . 139–140, 143, 183  
 Sollers, Philippe . . . . . 43, 44, 81, 181, 188  
 Sprachtheorie . . . *siehe auch* Schriftheorie,  
 20–22, 37–38, 47–48, 53–55,  
 69–76, 134–135  
 Stanitzek, Georg . . . . . 149  
 Stimme . . . . . *siehe auch* Prosopopöie, 50,  
 58–59, 140–141, 184  
 Stockhausen, Karlheinz . . . . . 120  
 Streeruwitz, Marlene . . . . . 135–137, 140  
 Strukturalismus . . . . . 4, 17  
 Subjekttheorie . . . 48, 53, 75, 86–87, 89–91,  
 99–102, 111, 127, 192  
 Suizid . . . . . 31, 32, 41, 46, 72, 92, 160, 184  
 Super Paradise Beach . . . . . 90  
 Supplement . . . 24, 57–58, 60–61, 65–67, 69,  
 72–77  
 Syberberg, Hans-Jürgen . . . . . 133, 137

**T**

Tagebuch . . . . . 27–28, 107, 112, 149–152  
*Tel Quel* . . . . . 43  
*Terreur* . . . . . 38–40  
 Textualität . . . . . *siehe* Intertextualität  
 Thanatologie . . . . . 18–19, 23–24  
 Theologie . . . 18, 65, 69, 70, 103, 108, 167,  
 177–180  
 Theorie als Schreibweise 29, 31–33, 35, 46,  
 52–53, 57–58, 78–79  
 Timberlake, Justin . . . . . 175, 176  
 Tod des Autors . . . . . *siehe* Autorschaft  
 Tod Gottes *siehe auch* Nietzsche, Friedrich,  
 45, 51–53, 60

Todesmetaphern . . . 7, 19–20, 23–24, 28, 32  
 Totalität . . . . . 108, 150, 156, 162  
 Trauerarbeit . . . . . 28, 123–129, 148, 183

**U**

Überschreitung . . . . . 52–53, 65, 67, 89, 109,  
 129, 169  
 Ullmaier, Johannes . . . . . 1, 143  
 Unmittelbarkeit . . . . . *siehe* Gegenwart

**V**

Verdopplung . . . *siehe auch* Doppelgänger,  
 49–51, 53, 168, 188  
 Vinken, Barbara . . . . . 169  
 Visualität . . . . . 2–3  
 Vitalismus . . . . . 1

**W**

Warhol, Andy . . . . . IX, 4, 28, 189, 193  
*POPism* . . . . . 2  
*The Andy Warhol Diaries* . . . . . 107,  
 111–112  
 Weblog . . . 27–28, 109–110, 149–152, 184  
 Wegmann, Thomas . . . . . 4  
 Weiblichkeit . . . . . 135–137, 141–143  
 Weingart, Brigitte . . . . . 2–3  
 Welsh, Irvine . . . . . 94  
 Wirth, Uwe . . . . . 21

**Z**

Zeitgenossenschaft 28, 108, 128, 148–150,  
 165, 167, 181  
 Žižek, Slavoj . . . . . 176