

experimental

Herausgegeben von Rüdiger Heins

Sonderausgabe

**Wenn ein Gespräch
über Bäume
wieder möglich wird...**

Prof. Dr. Mario Andreotti

Online- und Radio-Magazin für Literatur und Kunst
INKAS - **I**Nstitut für **K**re**A**tives **S**chreiben - www.inkas-institut.de



Foto: Hans-Jürgen Buch

EDITORIAL

Liebe Leserinnen und Leser,

die bewusste Benutzung von Worten bereichere unser Leben, davon ist der Glücksforscher Mihaly Csikszentmihalyi überzeugt. Unsere traditionelle Form des Erzählens, das „gesprochene Wort“, hat einen besonderen Unterhaltungswert und hebt das Wohlbefinden. Die verbale Kommunikation, bei der interaktiv Worte sich zu wertvollen Informationen verdichten, ist im Grunde genommen Hauptzweck einer Unterhaltung.

Das Essay von Mario Andreotti „Wenn ein Gespräch über Bäume wieder möglich wird“ beschreibt genau diesen interaktiven Vorgang in seiner literarischen Entfaltung. Es gelingt dem Essayisten Andreotti mit ausgesuchten Beispielen aus der Weltliteratur, dem Leser die Essenz literarischer Entfaltungsmöglichkeiten, wissenschaftlich abgeleitet, zu entschlüsseln.

Ein gelungener Essay, wie ich finde, denn schließt er doch eine narrative Lücke – ein Missing Link – zwischen bestehender Literatur und begleitender Germanistik.

Schreiben befreit die Seele. Diese Metapher formuliert für viele Menschen, die sich dem Schreiben widmen, eine Möglichkeit, verkrustete Erinnerungen zu rekonstruieren, um Gefühlen freien Lauf zu lassen, sie ins „Fließen“ zu bringen. Flow beim Schreiben – Flow mit Worten.

„Dichtung ist eine der besten kreativen Nutzungen von Sprache. Da Verse dem Verstand ermöglichen, Erfahrungen in kondensierter Form zu bewahren, sind sie ideal, um das Bewusstsein zu formen.“ Formuliert der Chikagoer Psychologieprofessor Csikszentmihalyi. Schreiben also Ausdruck ursprünglicher Kreativität. Konzentration auf innere Schichten der Seele kann autobiografische Momente wieder beleben, damit sie in einem schöpferischen Prozess geordnet werden können. Mario Andreottis essayistische Sichtweise ist aus diesem Blickwinkel betrachtet eine hervorragende Ergänzung für schreibende und lesende Literaturliebhaber.

Viel Spaß dabei

Ihr Rüdiger Heins

www.ruedigerheins.de



Rüdiger Heins



Wenn ein Gespräch über Bäume wieder möglich wird...

Von der literarischen Tradition über die Moderne zur Postmoderne

„Es ist eigentlich eine böse Zeit! Das Lachen ist teuer geworden in der Welt, Stirnrunzeln und Seufzen gar wohlfeil... Die Menschen haben lange Gesichter und schwere Herzen, und wenn sich zwei Bekannte begegnen, zucken sie die Achseln und eilen fast ohne Gruß aneinander vorbei; es ist eine böse Zeit!“ Mit diesen Worten beginnt „Die Chronik der Sperlingsgasse“, Wilhelm Raabes erster Roman, der 1857 erschien. Es sind Worte, die angesichts einer gewaltigen europäischen Wirtschaftskrise mit stetig steigenden Arbeitslosenzahlen, aber auch angesichts der prekären Situation im Nahen Osten, der von Syrien über Israel und den Gaza-Streifen bis zum Iran zu einem einzigen großen Pulverfass zu werden droht, mindestens von ihrem Sinngehalt her auch in unseren Tagen wieder geschrieben werden könnten. „Wieder“ sage ich. Die Historiker haben längst gezeigt, dass es in der Geschichte, beinahe in regelmäßigem Wechsel, immer wieder pessimistische, ja gar nihilistisch anmutende Zeitströmungen gegeben hat. Eine derartige Zeitströmung – man hat geradezu von einer Epoche des Weltschmerzes gesprochen – findet sich kurz nach 1848, also zur Zeit des Philosophen Arthur Schopenhauer. Auf sie spielt das eingangs erwähnte Zitat von Wilhelm Raabe an.

Unser 20. und 21. Jahrhundert stellt, geistesgeschichtlich gesehen, als Ganzes eine eher pessimistische Epoche dar. Begriffe wie „Sinn-“ und „Orientierungskrise“, ja gar wie „Sinnleere“ und „geistige Obdachlosigkeit“ machen allerdings deutlich, dass der Pessimismus unserer Zeit, wenn ich mir vor derhand diesen etwas unscharfen Begriff erlauben darf, von ganz anderer Qualität ist als beispielsweise jener zur Zeit der Romantik. Er ist eine unweigerliche Folge jenes geistigen Pluralismus, der sich seit Friedrich Nietzsche an die Stelle der Religion gesetzt hat und der so, vor allem seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, zu einer umfassenden Orientierungskrise führte. Diese Orientierungskrise hat ihrerseits zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten menschlichen Verhaltens bewirkt: Da sind zunächst jene, die sich aus möglichen Antworten auf die Sinnfrage des Lebens nichts machen, ja die eine solche Frage erst gar nicht stellen. Ihr Credo ist das ihrer materiellen Sicherheit, ihrer Karriere in Beruf und Gesellschaft, um die sie sich Tag für Tag sorgen. In dieser Sorge gehen sie vollkommen auf, so dass für Sinnfragen, für Neuorientierungen schlechterdings kein Raum mehr bleibt.

Und da sind die andern, die, freilich als weit kleinere Gruppe, aus der heutigen Orientierungslosigkeit, aus der Sinnkrise mit aller Vehemenz auszubrechen versuchen. Sie tun das vielfach auf eine Art, die man gerne als „fundamentalistisch“ bezeichnet. Diese zweite Gruppe von Menschen hat sich seit den späten 1970er Jahren in den verschiedensten Vereinigungen organisiert: Das reicht von der jüdischen Ultraorthodoxie über den sich äußerst kämpferisch gebenden Islamismus bis zu den verschiedenen christlichen Gruppierungen, die deutlich fundamentalistisch gefärbt sind: etwa zu den Evangelikalen im Protestantismus oder zu Bewegungen wie der des „Opus Dei“ innerhalb der katholischen Kirche, ganz zu schweigen von traditionalistischen Gruppierungen wie jener der „Priesterbruderschaft St. Pius X“, die im Zusammenhang mit der Aufhebung der Exkommunikation von vier ihrer Bischöfe, in den letzten Jahren erneut von sich reden machte. Auch politische Gruppierungen und Parteien wären da zu nennen: bei uns in der Schweiz etwa die SVP, die Schweizerische Volkspartei, die sich zur Hüterin angeblich urschweizerischer Werte gemacht hat und die gegen einen allfälligen Beitritt der Schweiz zur Europäischen Union donnert. Dass auch die Grünen, die sich gerne fortschrittlich geben, in

ihrer andauernden Katastrophenerwartung fundamentalistische Züge zeigen, sei nur am Rande vermerkt.

Nun erachte ich es selbstverständlich nicht als meine Aufgabe, hier über diese einzelnen weltanschaulichen und politischen Gruppierungen zu informieren. Dazu wäre ich fachlich auch gar nicht kompetent. Es ging und geht mir in dieser Sache nur um eines: klarzumachen, dass es sich bei diesem deutlichen Erstarken konservativer Bewegungen seit den 1970er Jahren um eine typisch postmoderne Erscheinung handelt. „Postmoderne“ – damit ist jener ominöse Begriff gefallen, mit dem wir es in diesem Essay zu tun haben. Seit gut 30 Jahren ist es gleichsam Mode geworden, im Zusammenhang mit zeitkritischen, aber auch mit literarischen Fragen von einer „Postmoderne“ zu sprechen. Doch was ist unter diesem Namen eigentlich zu verstehen? Der Begriff „Postmoderne“ setzt voraus, dass es eine Moderne gibt, die wir inzwischen hinter uns haben. Oder anders gesagt: Man kann von einer „Postmoderne“ nur dann sprechen, wenn klar ist, was unter der sogenannten „Moderne“ zu verstehen ist.

Nun bin ich weder Kulturanthropologe, also Philosoph, noch Soziologe, sondern Germanist. Und als solcher möchte ich mich ganz bewusst auf die Literatur beschränken, auch wenn das nicht ohne Ausblicke auf den Bereich der neuesten Geistes- und Sozialgeschichte geschehen kann. Meine Frage lautet in diesem Sinne ganz konkret: Was versteht man denn unter „Moderne“ in der Literatur – und was dementsprechend unter einer „postmodernen Literatur“?

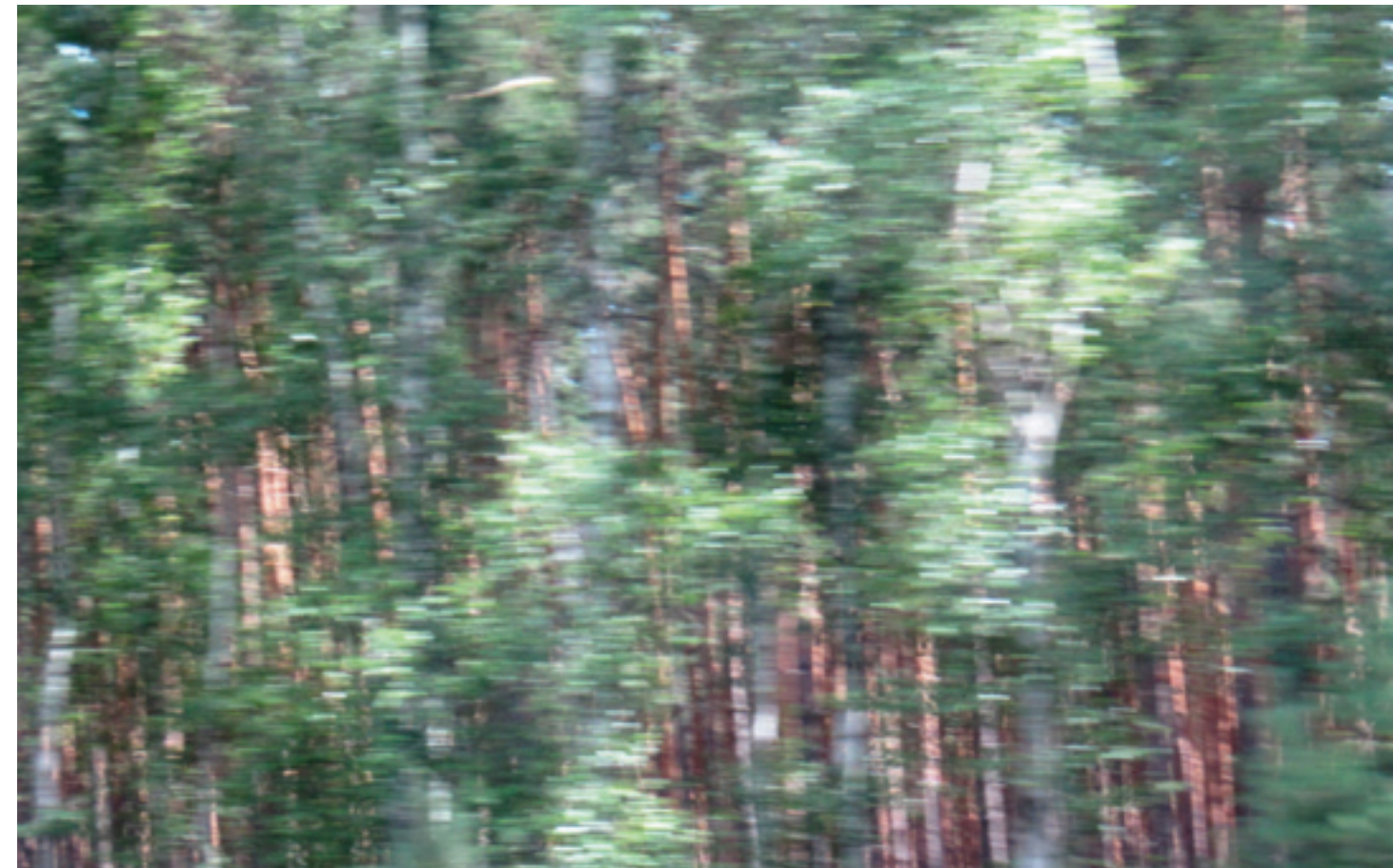


Foto: Rüdiger Heins

Doch da ergibt sich bereits eine Schwierigkeit: In der neueren Literaturgeschichte ist nämlich „Moderne“ nicht gleich „Moderne“. Für die einen Literaturhistoriker geht der Begriff der „Moderne“ in dem der „Gegenwart“ fast vollständig auf, so dass sie die Begriffe „moderne Literatur“ und „Literatur der Gegenwart“ oder, etwas weiter gefasst, des 20. und 21. Jahrhunderts praktisch bedeutungsgleich verwenden. Autoren wie Heinrich und Thomas Mann, Hermann Hesse, Siegfried Lenz u.a., die bei genauerem Hinschauen in ungebrochener Erzähltradition stehen, gelten dann eben als modern. Für andere wiederum ist die literarische Moderne mit ganz bestimmten



was sich in bestimmten Texten, die man dann eben als „modern“ bezeichnet, gegenüber andern, herkömmlichen Texten grundsätzlich verändert hat. Die geistesgeschichtliche Basis unserer Beurteilung bildet dabei die Frage nach jenem neuen Menschenbild und nach jener völlig neuen Wirklichkeitserfahrung, die seit der Wende zum 20. Jahrhundert unsere Epoche bestimmen.



Strömungen des 20. Jahrhunderts identisch, etwa mit jener der Avantgarde in der ersten Jahrhunderthälfte oder des Hermetismus nach dem Zweiten Weltkrieg.

Wir wählen hier zur Bestimmung der literarischen Moderne einen andern, einen dritten Weg, wie ich ihn bereits in meinem Buch *Die Struktur der modernen Literatur* aufgezeigt habe. Wir beurteilen die literarische Moderne nicht nach einem bestimmten Zeit oder Epochenkriterium, sondern danach,

Dieses Neue ist – oder besser – war derart evident, dass wir von einem geistesgeschichtlichen Paradigmenwechsel sprechen können.

Versuchen wir nun diesen Paradigmenwechsel, der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt und kurz nach 1900 seinen ersten Kulminationspunkt erreicht, etwas genauer zu beschreiben. Das bedingt allerdings, dass wir uns in ein paar kurzen Ausführungen klarmachen, wie die geistige Situation in den Jahrhunderten zuvor, vom Mittelalter über den Barock und die Aufklärung bis hin zur Romantik, ausgesehen hat. Selbstverständlich kann es dabei nur um die Andeutung einiger großer Linien gehen. Man kann die abendländische, insbesondere die deutsche Literaturgeschichte, etwas vereinfacht mit der Entwicklung eines Kindes und eines Jugendlichen vergleichen? Einen solchen Vergleich möchte ich mit Ihnen denn auch wagen, immer mit dem Ziel vor Augen, analog zur Entwicklungspsychologie des Kindes einige zentrale Stadien des geistesgeschichtlichen Wandels festzuhalten.

Ein Kind in den ersten drei Lebensjahren nimmt die Welt fast durchwegs auf mythologische Weise wahr. Es erlebt beispielsweise einen Ball nicht einfach als Ball, sondern als „lieben“ oder als „bösen“ Ball, je nachdem, ob ihm der Ball in die Arme rollt oder mit Wucht an den Kopf knallt. Die Entwicklungspsychologie hat für diese vermenschlichte Sichtweise der Welt bekanntlich den Begriff „physiognomisches Weltbild“ geschaffen. Ein ähnlich physiognomisches Weltbild hat nun auch der Mensch der älteren Zeit.

Innerhalb der abendländischen Geistesgeschichte ist das etwa die Zeit bis um 1700, literaturgeschichtlich gesprochen also die Zeit bis zum Ende des Barock. Für dieses physiognomische Weltbild, wie ich es hier einmal nenne, waren zwei Momente entscheidend:

1. der Glaube, dass die Welt zeitliches Abbild einer ewigen, göttlichen Ordnung und daher in sich harmonisch sei; und
2. die Vorstellung, dass Gott als „summum ens“, als Sinnzentrum der Welt, den Zusammenhalt dieser Welt garantiere. Nicht der Mensch empfand sich als Sinnmitte des Kosmos, sondern für ihn hatte Gott diesen Platz inne. Der Mensch war nur insofern Mensch, als er ein Geschöpf seines Schöpfers, creatura eines creators, ist. Allein galt er nichts.



Reinhard Stammer Styx 40x50cm 2012

Gesellschaftscharakter des Menschen

Ähnlich wie das Kind im ersten Trotzalter, also im dritten und vierten Lebensjahr, sein ‚Ich‘ entdeckt und sich dann durch Schreien und Stampfen entsprechend bemerkbar macht, beginnt sich der Mensch seit der Renaissance, vor allem aber seit der Aufklärung selber zu entdecken. Gott rückt dabei mehr und mehr an den Rand. Was bleibt, ist der Glaube an eine letztlich harmonische Welt. Doch diese Harmonie der Welt wird nicht mehr so sehr durch Gott als vielmehr durch den Menschen selbst garantiert. Empfand sich der Mensch des Mittelalters, mit den andern Lebewesen zusammen, bloß als einen Teil dieser Welt, als einen Mikrokosmos, so empfindet sich der neuzeitliche Mensch als das eigentliche Sinnzentrum des Seienden. Die Welt ist für *ihn*,



Reinhard Stammer Another scary encounter 70x100cm 2009

auf *ihn* hin geschaffen; er ist, theologisch mehrfach sanktioniert, die Krone der Schöpfung.

Aus dieser Anschauung heraus entsteht seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, also etwa seit der deutschen Klassik, so etwas wie ein menschliches Autonomiebewusstsein: Der Mensch glaubt, kraft seiner angeblichen Autonomie, die an sich unaufhebbarsten Widersprüche dieser Welt vermitteln, gewissermaßen harmonisieren zu können. So ergibt sich in Bezug auf den Menschen eine Art *Heldenprinzip*, das für die gesamte bürgerliche Kultur bis heute zentral geworden ist.

Dieses Heldenprinzip, verbunden mit einem ungemeinen Harmoniebedürfnis, beherrscht unser Denken weitgehend. Das erklärt zu einem großen Teil, warum bei uns Begriffe wie „Persönlichkeit“, „Selbständigkeit“, „Selbstverwirklichung“, „Eigenverantwortlichkeit“ und dergleichen mehr einen derart hohen Prestigewert haben, auch wenn diese Begriffe der alltäglichen menschlichen Realität auf Schritt und Tritt widersprechen.

Kehren wir damit nochmals zum Beispiel des Kindes zurück. Es hat sein Ich und so sich selbst entdeckt. Doch spätestens in der Pubertäts- und Adoleszenzzeit spürt der Jugendliche, dass er nicht eine von der ihn umgebenden

„Wirklichkeit“ unabhängige Größe ist, sondern dass er vielmehr in diese „Wirklichkeit“ integriert, durch sie bestimmt und geformt wird. Ganz ähnlich beginnt sich der Mensch seit dem 19. Jahrhundert, genauer seit dem Anfang des Industriezeitalters, zu erleben. Er muss zunehmend spüren, dass er von sozioökonomischen und existentiellen Kollektivkräften abhängig ist, denen gegenüber sich sein Anspruch auf Freiheit und Autonomie als bloße Fiktion entpuppt. Im Endeffekt hat diese Erfahrung zu Karl Marx geführt. Vor allem aber erfährt der Mensch – etwa im Zusammenhang mit dem Fortschritt der Naturwissenschaften –, dass er innerhalb des gesamten Kosmos ein winziger, unbedeutender Teil ist, dem dieser Kosmos letztlich gleichgültig, gesichtslos gegenübersteht. Friedrich Nietzsche hat diese Erkenntnis in einem provokanten Satz formuliert, wenn er 1886 schreibt: *„Es sind schon viele Tierarten verschwunden; gesetzt, dass auch der Mensch verschwände, so würde nichts in der Welt fehlen.“* Und Alfred Döblin, einer der besten Nietzsche-Kenner seiner Zeit, hat, Nietzsches Satz gleichsam auf die Dichtung anwendend, 1917 die berühmt gewordenen Worte geschrieben: *„Es ist verkehrt anzunehmen, der Mensch sei Gegenstand des Dramas oder des Romans. Sie haben beide weder mit den Menschen noch der Wichtigkeit eines einzelnen Helden oder seiner Probleme etwas zu tun.“* Und schließlich hat kein Geringerer als der Schriftsteller Botho Strauß Döblins Worte direkt umgesetzt, wenn er in seinen Dramen durch die vielen Türen, Fenster und übergroßen leeren Zimmer die periphere Position des Menschen räumlich inszeniert. In seinem Roman „Rumor“ aus dem Jahre 1980, heißt es denn auch:

„Der Mensch muss wissen, dass er seinen Platz wie ein Zigeuner am Rande des Universums hat.“

Damit stehen wir mitten in der Thematik der philosophischen und literarischen Moderne.

Diese Thematik zeichnet sich durch *drei zentrale Elemente* aus, die sich, etwas verkürzt, wie folgt darstellen lassen:

1. In dieser Welt ist kein bestimmter Sinn erkennbar, auf den hin das menschliche Leben, ja das Seiende überhaupt, ausgerichtet wäre. Auf die Literatur übertragen, heißt das: Bekommt etwa in einem traditionellen Roman oder Drama alles, selbst das Negativste, vom Schluss her seinen Sinn, so entfällt in modernen Dichtungen eine solch harmonisierende Sinngewandtheit weitgehend. Dies weckt dann beim Leser oftmals den Eindruck, moderne Texte seien pessimistisch, seien destruktiv oder gar nihilistisch.
2. Der Mensch ist nicht die Einheit stiftende Kraft, das Sinnzentrum der Welt. Oder etwas abstrakter ausgedrückt: Das menschliche Subjekt gestaltet nicht die ‚Wirklichkeit‘, sondern die ‚Wirklichkeit‘ bringt sich selbst und das Subjekt in einem dialektischen Prozess hervor. Dies bedeutet das Ende der überkommenen Vorstellung von menschlicher Autonomie. Vor allem aber bedeutet es das Ende der Auffassung, das Individuum bestimme den Gang der Geschichte. Die Verhältnisse sind derart übermächtig geworden, dass der Mensch unserer Zeit durch sie gleichsam kollektiviert, ja entpersönlicht wird. Das globale, völlig unüberschaubar gewordene Ausmaß unserer heutigen politischen und wirtschaftlichen Krisen macht diese Ohnmacht des Einzelnen einmal mehr deutlich. Was heißt das nun auf die moderne Literatur bezogen? Sicher dies: Den traditionellen Helden, der sich als Individuum in der Begegnung mit der Welt behauptet, gibt es nicht mehr. Moderne Dichtung bedeutet in diesem Sinne vor allem den Abschied vom Helden. In Bezug auf den Roman meint das übrigens auch: den Abschied vom individuellen, persönlichen Erzähler. Nur so lässt sich die Verwendung von zum Teil völlig neuen Stilmitteln wie erlebter Rede, innerem Monolog, Textmontage, Perspektivenwechsel usw. in der Moderne erklären.

3. Die älteren Philosophen und Dichter hatten noch geglaubt, dass es so etwas wie ein festes Wesen des Menschen gebe, das der Zeit quasi entzogen sei, so dass der Mensch sich stets gleich bleibe. Diese Auffassung teilt die Moderne nicht mehr. Nach ihr erfährt der Mensch nur durch die Geschichte, was er ist. Weil er eine geschichtliche Größe ist, gibt es kein festes Wesen des Menschen. Damit fallen Begriffe wie „individueller Charakter“ und „Persönlichkeit“, an denen wir innerhalb unserer bürgerlichen Kultur aus einem gewissen Harmoniebedürfnis heraus fast krampfhaft festhalten, weitgehend dahin. In diesem Sinne hat die Sozialpsychologie schon in den 1960er Jahren vorgeschlagen, nicht mehr von einem individuellen, sondern höchstens noch von einem Gesellschaftscharakter des Menschen zu sprechen.



Reinhard Stammer, Angst-Fear 40x40cm 2012



Reinhard Stammer, Movement 160x240cm 2012

Auf die Dichtung hat sich diese neue, eben moderne Auffassung vom Menschen insofern unmittelbar ausgewirkt, als seit den zehner und zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, also seit dem Expressionismus, eine gewaltige Montageliteratur entsteht. Was ist denn die „Montage“ – anthropologisch gesehen – anderes als das in die Literatur umgesetzte Eingeständnis, dass es so etwas wie einen festen Kern des menschlichen Ich, wie ein statisches Bewusstsein, von dem ein Descartes, ein Kant, ein Hegel noch ausgegangen waren, schlicht und einfach nicht gibt. Dass wir bei solchen Gedanken neben Nietzsche auch an Sigmund Freud, der von der Auflösung der personalen Einheit des Ich in Es, Ich und Über-Ich gesprochen hat, erinnert werden, versteht sich fast von selbst.



In ein paar groben Zügen habe ich aufzuzeigen versucht, was sich hinter dem Begriff der „Moderne“ geistesgeschichtlich und literarisch allenfalls verstehen lässt. Ich habe aber noch nicht gesagt, wo man zeitlich auf diese Moderne stößt. Da ist vor allem auf zwei Epochen zu verweisen: auf eine erste Epoche kurz nach 1900, die in Deutschland an sich bis zum Beginn des Nationalsozialismus, also bis in die 1930er Jahre hinein, dauert. Diese erste Epoche setzt – geistesgeschichtlich gesprochen – mit der Erschütterung des Glaubens an die Festigkeit, die Autonomie des menschlichen Ich ein, wie sie vor allem von Nietzsche und von Freuds Psychoanalyse ausgegangen ist.

Neben dieser ersten modernen Epoche gibt es eine zweite, die gleich nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt und die, wenn ich recht sehe, bis fast in die Mitte der 1970er Jahre dauert. Von verschiedenen Literaturhistorikern wird sie als die Epoche der Moderne schlechthin bezeichnet, was, zumindest aus der Sicht einer strukturalen Literaturwissenschaft, wie ich

sie vertrete, nicht ganz stimmt. Die literarische Moderne – ich sage das hier bewusst etwas apodiktisch – beginnt nicht 1945, sondern schon kurz nach 1900, etwa mit Hofmannsthals Chandosbrief und mit den frühen Erzählungen von Döblin, Schnitzler, Musil, Carl Einstein und Kafka.

Von der literarischen Moderne zur Postmoderne

Umwertung unserer Gefühls- und Denkwelt

Gleichwohl empfindet man aus heutiger Sicht die beiden Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg geistesgeschichtlich, vor allem aber literarisch, als eine besonders moderne Epoche. Warum?

Die fünfziger Jahre sind einigen von uns noch in bester Erinnerung: sie standen noch vollkommen im Schatten des Zweiten Weltkrieges, jenes furchterlichen Weltgeschehens, über das man in denkwürdig-schwerem Ton sprach. Unsere Dörfer lagen noch ziemlich am Haufen, umringt von mächtigen Obstbäumen; ihr Bild war etwa das gleiche wie hundert Jahre zuvor. In meinem Heimatkanton Tessin fuhr zwischen Bellinzona und Luino noch eine Dampfeisenbahn, aus der wir Kinder jedes Mal mit verrussten Händen und Gesichtern ausstiegen. Die Arbeiter fuhren mit Hosenschnallen auf schwarzen Rücktrittvelos zur Fabrik; die Buben waren kurzhaarig und gescheitelt; wenn es hochkam, trugen sie „Röhrlhosen“, was schon fast gefährlich war. In den Alpen lagen die Skirummelplätze von morgen noch verschlafen hinter dem bläulichen Rauch der Holzfeuerungen; die späteren Barbesitzer gingen im Winter mit einer schwarzen Zipfelkappe in den Wald, um zu holzen. Als am Ende des Jahrzehnts in der Schweiz die erste Boulevardzeitung

erschien, herrschte landesweit eine moralische Empörung, die uns heute fast unbegreiflich vorkommt. Mit einem Wort: die Welt der fünfziger Jahre schien noch fast ganz in sich gekehrt zu sein.

Das galt nun weitgehend auch für die Literatur dieser Zeit. Zwar hatte diese Literatur zu einem neuen Ton, einer neuen Sprache gefunden; doch begann sie an sich selber, gleichsam an ihrer Existenzberechtigung, zu zweifeln. Adornos Verdikt, nach Auschwitz liessen sich keine Gedichte mehr schreiben, war noch allen in Erinnerung. Dieser Zweifel in eigener Sache war denn auch mehr als verständlich: Was hatte denn die Literatur im Hinblick auf die Bekämpfung des übersteigerten Nationalismus, des Faschismus, vor allem des faschistischen Rassenwahns, dem Regimegegner, „Nichtarier“ und sog. „Untermenschen“ im eigenen Land und im besetzten Ausland millionenfach zum Opfer fielen, erreicht? Für sie galt offensichtlich, was für Humanismus und Christentum insgesamt zutraf: Sie alle hatten versagt; sie waren nicht imstande gewesen, jene gewaltigen kollektiven Kräfte aufzuhalten, die in den zwölf Jahren Nazi Herrschaft über Europa hereingebrochen waren. Wo waren all die Kräfte ‚des menschlichen Ichs, an die Kant und Schiller noch vorbehaltlos geglaubt hatten?

Wo war die menschliche Vernunft, die im Sinne der Aufklärer, etwa in dem eines Lessing, den Menschen stets zum Guten führen sollte? Wo war überhaupt jener von Natur aus gute Mensch, von dem Goethe in seiner „Iphigenie“ noch zu träumen gewagt hatte? Sagen wir es kurz: der Traum vom menschlichen Subjekt, von seiner lenkenden, sinngebenden Kraft, war nach dem Zweiten Weltkrieg endgültig ausgeträumt! Und wie reagierte die Literatur auf diese menschliche Ernüchterung? Ich habe es bereits angedeutet: Sie begann an sich selber zu zweifeln, zweifelte vor allem an ihrer gesellschaftlichen Funktion, wie das Gottfried Benns berühmter Marburger Lyrikvortrag vom Jahre 1951 besonders deutlich gezeigt hat. Mit dem Etikett „hermetisch“, das bekanntlich soviel wie „dunkel, schwer zugänglich, verschlüsselt“ meint, haben die Germanisten diese Literatur, vorab die Lyrik, versehen, mit einem Begriff notabene, der an sich aus der italienischen Lyrikforschung stammt.

Und dann kamen die sechziger Jahre, die sowohl gesellschaftlich-politisch als auch geistesgeschichtlich-literarisch einen unübersehbaren Einschnitt bedeuteten. Zunächst ein paar Worte zur gesellschaftlichen Situation der sechziger Jahre:

Ziemlich genau um 1960 setzte der wirtschaftliche Spurt ein. Innerhalb anderthalb Jahrzehnten wuchsen auf Kuhwiesen kleine Manhattans, aus Bauerndörfern wurden Satellitenstädte. Auf Glanzpapier flatterten Firmenbroschüren ins Haus, die rituell Umsatzsteigerungen meldeten; ein Jahr ohne Zusatzraten wäre ein Schadenfall gewesen. Der Lebenskomfort wurde allgemein: wer gestern noch ‚wertkonservativ‘ gegen ein Auto war, besaß morgen zwei. Die Zeit war eine steile Treppe, jedes Jahr ein Tritt, und wahrscheinlich war unterschwellig klar, dass oben ein Dachbalken sein würde. Man machte sich daran, alles und jedes in den Griff zu bekommen; es war überhaupt die Zeit der Macher, für die eben alles, die Bildung so gut wie die Liebe, machbar geworden war.

Zu den sechziger Jahren gehörte der Vietnamkrieg, auch er letztlich ein Versuch, etwas in den Griff zu bekommen. Und zu ihnen gehörte notabene die Studentenrevolte: sie nahm die ‚Gesellschaft‘ wie ein Objekt ins Visier, um sie effektgerichtet, also auf modernistische Art zu verändern; die Teleologie des marxistischen Denkens kam ihr entgegen, insofern nämlich, als die Zukunft ‚im Prinzip‘ konstruierbar war. „No future“ – das sagte damals noch niemand.



In der geistesgeschichtlichen Forschung wurden für die Moderne, gerade im Hinblick auf die sechziger Jahre, wiederholt vier Charakteristika genannt, die wie folgt lauten:

1. Das Charakteristikum der Aufklärung: Danach ist die Moderne im weitesten Sinne aufklärerisch.
2. Das Charakteristikum des Fortschrittsglaubens.
3. Das Charakteristikum der Emanzipation, verstanden als Befreiung aus religiösen und politischen Zwängen.
4. Das Charakteristikum des Kampfs um Wohlstand.

Wenn auch die mit diesen vier Kriterien zusammenhängende Einschränkung der Moderne auf die 1960er Jahre – geistesgeschichtlich gesehen – problematisch ist, so vermitteln die Kriterien selber doch ein gutes Bild davon, was sich unter der „Moderne“ verstehen lässt. Von hier aus will ich denn auch versuchen, das Wesen der „Postmoderne“ zu fassen. Allerdings wird, gerade im Hinblick auf die Literatur, etwa der Begriff „Aufklärung“ näher zu bestimmen sein: er meint in der Moderne nämlich etwas anderes, als beispielsweise Lessing und Kant darunter verstanden haben; er besagt, vor allem von Bertolt Brecht aus gesehen, die Historisierung des menschlichen Bewusstseins, d.h. das radikale Bekenntnis zur absoluten Zeitlichkeit, gleichsam zur bedrohten Endlichkeit des Menschen, ohne sie durch den Rückzug auf ein ‚Ewiges‘, auf einen das Leben angeblich sichernden Ordo zu verschleiern. Das widerspricht aber gerade jener idealistischen Vorstellung von der Autonomie des Menschen, welche die Aufklärung des 18. Jahrhunderts zum Zentrum ihres Weltbildes gemacht hatte.

Wenn ich nun den Grundcharakter der Literatur der 1960er Jahre skizzieren müsste, so könnte dies unter folgenden zwei Gesichtspunkten geschehen:

1. Die Literatur der sechziger Jahre verstand sich als eine Literatur, die radikal gesellschaftlich, politisch orientiert war. Sie wollte eine durch und durch engagierte Literatur sein, engagiert im Sinne einer Veränderung unserer kapitalistischen Gesellschaft in Richtung eines demokratischen Sozialismus, wie man das damals nannte. Einige Autoren, unter ihnen etwa Günter Wallraff, zweifelten an der Möglichkeit, durch die Literatur gesellschaftlich etwas verändern zu können, und forderten deshalb ihre Abschaffung. So ganz ernst konnte das nicht gemeint sein, auch wenn in den späten sechziger Jahren allenthalben vom Tod der Literatur die Rede war. Noch extremer verfuhr jene, die damals gar der Literaturwissenschaft den Tod wünschten, die Verse wie den folgenden von sich gaben: „Macht die blaue Blume rot, schlägt die Germanistik tot.“
2. Die Literatur der sechziger Jahre war eine vorwiegend experimentelle Literatur. Experimentieren, Laborieren, Manipulieren, Arrangieren: so hießen damals die entscheidenden Schlagworte der Autoren. Das entsprach ganz dem Geist des Machens, des In-den-Griff-Bekommens, von dem wir bereits gesprochen haben. Die Produkte dieser



Reinhard Stammer: People are people 50x50 2012

alles anderen als romantischen Literaturauffassung sind Ihnen bekannt: Sie reichen von der experimentellen Prosa etwa eines Helmut Heissenbüttel oder eines Arno Schmidt über das, was Eugen Gomringer und Ernst Jandl „konkrete Poesie“ genannt haben, bis hin zu jener angeblich klassenlosen Pop-Art, die nach dem Motto „All is pretty“ gewaltige Coca-Cola-Flaschen, Elvis-Presley-Porträts, überdimensionale Hot-Dogs, Pin-up-Girls, Gipsabgüsse von Schreibmaschinen und dergleichen mehr zu Kunst erklärte. Bodo Heimanns bitteres Bonmot, Makulatur sei möglicherweise das letzte Stadium der Literaturgeschichte, schien sich unter diesen Umständen fast zu bewahrheiten.

Das war grosso modo die Situation der deutschen Literatur, bevor es zum Umschwung der 1970er Jahre kam: zum Übergang von der Moderne zur sog. Postmoderne. Meiner Meinung nach kommt das Jahr 1973 als Erstkandidat für die postmoderne Wende in Frage: Nachdem die arabische Ölsperre autofreie Sonntage zur Folge hatte, erlebten die Spaziergänger auf unsern Stadtautobahnen die ersten nicht mehr ganz modernen Gefühle. Ein Jahr später sprach alles, fast wie heute, von Rezession; die Wirtschaftskommentare jammerten; täglich sondierten die Medien im plötzlichen Nebel der Entwicklung, ob die ‚Talsole‘ schon erreicht sei.



Reinhard Stammer: Beings 40x40cm 2012

Zwischen den Zeilen stand aber auch der Satz: Klar, dass das mal kommen musste. Kurz: In den siebziger Jahren stellte sich atmosphärischer Missmut ein. Das Wort „Umwelt“ kam auf, meistens verwendet mit leicht pädagogischer Drohbärde. Ebenso beflissen wandte man sich vom „Leben“ ab und dem „Überleben“ zu. Etwa zur gleichen Zeit schlich sich in die Dudenredaktion das neue Wort „Frust“ ein. Bald darauf sollte man an den Wänden das apokalyptisch anmutende „No future“ lesen können.

Kein Zweifel: ein neues Bewusstsein war entstanden, ein postmodernes Bewusstsein. Nach 1980 etablierte sich dieses postmoderne Bewusstsein auch ausserhalb der Avantgarde. Allzu bekannt sind die Stationen seither geworden, als dass ich sie hier im Einzelnen erörtern müsste: Waldsterben, Reaktorangst, Ressourcenschädigung usw. dämpften das Vertrauen in den linear gedachten Fortschritt. Das Jahr 1986 – Challenger-Katastrophe, Tschernobyl, Sandoz-Unfall – markierte den zeitlichen Höhepunkt dieses globalen Vertrauensverlustes.



Noch auf eine postmoderne Bewusstseinswende muss ich an dieser Stelle hinweisen, bevor ich den Begriff der „Postmoderne“ selber zu erläutern versuche. Es handelt sich um die Wende im religiös-metaphysischen Bereich, wie sie vor allem seit den 1980er Jahren sichtbar wurde:

Während in den sechziger und noch in den frühen siebziger Jahren die Religion an gesellschaftlicher Wirkung deutlich eingebüsst hatte, ist seit den achtziger Jahren eine Art Wiederbelebung des Religiösen festzustellen. Dabei handelt es sich freilich nicht um eine kirchlich gebundene Religiosität, sondern um eine Religiosität in weitgehend unkirchlicher Form. Alle möglichen esoterischen Gruppierungen, von der »New-Age«-Bewegung mit ihrer romantischen Sehnsucht nach dem ‚goldenen Zeitalter‘ bis hin zu den verschiedenen Reinkarnationslehren, die gegenwärtig Hochkonjunktur haben, stehen für diese Religiosität. Dass sich dabei auch religiöse Abarten, wie Okkultismus und Satanskult, neu beleben konnten, sei nur

nebenbei erwähnt. Im kirchlichen Raum selber zeigte sich die neu gewonnene Religiosität vor allem im Erstarken fundamentalistischer Strömungen. Überblickt man die letzten dreißig Jahre, so stellt man, etwas pauschal gesprochen, eine Remythisierung unseres Denkens, ja unserer ganzen Kultur, eine Art Auferstehung des Mythos fest. Und zwar in dem Sinne, dass die aus der Aufklärungstradition stammenden und in den sechziger Jahren hochgehaltenen Leitbegriffe „Vernunft“, „Geschichte“ und „Fortschritt“ gleichsam verabschiedet werden und an deren Stelle eben der Mythos tritt. Dass seit gut fünfzehn Jahren Fantasy-Romane, also Romane und deren Verfilmungen, die, wie der „Herr der Ringe“ oder gar „Harry Potter“, in einer archaischen Welt der Zauberei spielen, vor allem bei den jugendlichen Lesern zu den absoluten ‚Rennern‘ gehören, dürfte kein Zufall sein. Die beiden eben genannten Romane wurden bis heute weltweit rund 150 Millionen Mal verkauft. Nicht umsonst hat Fritz J. Raddatz 1984 in der „Zeit“ einen grossen zweiteiligen Artikel veröffentlicht, in dem er das Ende der Aufklärung und eine „Umwertung unserer Gefühls- und Denkwelt“ im Zeichen des Mythos konstatierte. Damit hat er das Wesen der Postmoderne treffend charakterisiert.

„Postmoderne“ – diesen Begriff habe ich nun mehrfach gebraucht. Es handelt sich um einen Begriff, der in der westlichen Welt wie ein Gespenst umgeht und den die einen als reines Schlagwort für eine Modephilosophie halten, während die andern in ihm einen Schlüssel zum

Verständnis der modernen Welt sehen. Was meint er aber eigentlich, dieser Begriff, der nicht etwa aus der Philosophie oder der Literaturwissenschaft, sondern aus der Architektur stammt? Dort besagt er, etwas verkürzt ausgedrückt, die Mischung verschiedener Baustile, so dass Altes und Neues miteinander verbunden, historische Elemente in parodistischer Absicht zitiert werden. Diese Definition, vor allem die Zitierung historischer Elemente, dürfen Sie ruhig im Hinterkopf behalten, wenn wir uns nun fragen, was unter der „Postmoderne“ in der Geistes- und Literaturgeschichte zu verstehen sei.

Der Begriff „Postmoderne“ setzt – wie schon gesagt – logischerweise voraus, dass es eine Moderne gab.

Von dieser Voraussetzung her ließe sich die Postmoderne zunächst kurz und bündig als „Abschied von der Moderne“ definieren. Als einen solchen Abschied versteht sie sich denn auch. Doch „Abschied von der Moderne“ – das sei deutlich gesagt – meint hier nicht einfach einen epigonalen Rückfall hinter die Moderne. Ebenso wenig lässt sich der Begriff der „Postmoderne“ als totaler Antimodernismus verstehen, als eine Art Ausstieg aus der Moderne, wie ihn die typischen Aussteiger der späten siebziger und achtziger Jahre aufgefasst haben wollten. Zu sehr laufen in wesentlichen Bereichen unserer Zivilisation noch immer ungebremsst Modernisierungsprozesse ab, als dass wir heute pauschal von einer anti-modernistischen Epoche sprechen könnten.

Aber was meint man denn nun wirklich, wenn man von „Postmoderne“ spricht? Etwas Sonderbares, wie mir scheint. „Postmoderne“ bedeutet – wie bereits gesagt – nicht den Abschied von der Moderne; es handelt sich bei ihr nicht um eine neue Epoche, die mit ihrer Vorgängerin, der Moderne, gleichsam aufräumt; sie räumt nicht auf, sondern sie lässt die Moderne gewissermaßen auf sich beruhen, lässt sie, bildlich gesprochen, wie aus Appetitlosigkeit liegen, so dass die Moderne selber ihren einstigen Elan einbüsst. Der Epochenwandel gleicht demjenigen zwischen der Spätantike und dem Frühmittelalter, wo die römischen Monumente auch nicht abgebrochen, sondern als Trümmerblöcke zwischen den fränkischen Gutshöfen, umgeben von Hühnergegack, liegen gelassen wurden. Die Grenze zwischen Gestern und Heute – das wissen nicht nur die Historiker – ist kein Schnitt; sie gleicht eher einem ausgerissenen Stoffband. In unseren Städten wurden in den letzten dreißig Jahren sog. Wohnstrassen – man bedenke den Widerspruch im Wort – eingerichtet, auf denen die Autos, Symbole der Rasanz, zwar quergestellt, aber verbleiben dürfen, und dazwischen stehen Bänke auf der früheren Fahrbahn, auf denen Mütter mit ihren Kindern sitzen. Das ist, in ein Bild übersetzt, die Situation der Postmoderne.

Als kurz gefasste Definition der „Postmoderne“ lässt sich damit etwa Folgendes sagen: Die „Postmoderne“ ist jene Epoche, in der wir uns seit den späten siebziger Jahren befinden, um damit die ungelösten Probleme der Moderne gewissermaßen hinter uns zu lassen. Die Postmoderne erscheint in diesem Sinn als eine Art Korrektiv der Moderne, als Reaktion auf deren Überforderung. Sie meint aus dieser Sicht jenes Zeitalter, in dem die epochalen Glaubensüberzeugungen der Moderne, z. B. der hier schon mehrfach angesprochene Fortschrittsglaube, erschüttert werden und ihre Tragfähigkeit einbüssen. Aus dieser Definition geht übrigens recht deutlich hervor, dass der Begriff „Postmoderne“ mehr das Schwinden der bisherigen Überzeugungen als etwas wirklich Neues, z. B. eine neue Epoche, meint. Die Postmoderne, sagen wir es deutlich, ist in diesem Sinne ein Kind unserer allgemeinen Verunsicherung, unserer Orientierungskrise. Das erklärt auch, warum gerade heute fundamentalistische Strömungen aller Art, die dem Mann, der Frau von der Strasse vermeintliche Sicherheiten anbieten, aufs Ganze gesehen so erfolgreich sind. Doch davon sprachen wir bereits.

Nun ist im Titel meines Essays nicht einfach von „Moderne“ und „Postmoderne“, sondern von



literarischer Moderne und Postmoderne die Rede. Das zwingt mich abschließend, ein paar Worte zur postmodernen Literatur, also zur Literatur der letzten rund 40 Jahre, zu sagen.

Wagen wir, verehrte eXperimenta Leserinnen und Leser, einen Vergleich mit der Literatur der Moderne. Vielleicht erinnern sich einige von Ihnen, dass man in den 1950er und 60er Jahre, ja zum Teil schon früher, gerne von einer Krise des Romans, einer Krise des Theaters, vom sogenannten Anti-Roman und vom Anti-Theater oder Anti-Stück sprach. Was verstand man unter solch negativ klingenden Begriffen eigentlich? Im Grunde etwas ganz Einfaches: die Auffassung nämlich, dass der Roman, das Theater an ein Ende gekommen sei: Ende des Erzählens, Ende des dramatischen Spiels, ja Ende der Kunst überhaupt. Nichts geht mehr; die Gattung ist zu Ende gedacht. Wenn ein Peter Handke in seinem 1966 uraufgeführten Sprechstück „Publikumsbeschimpfung“, um gleich ein Beispiel zu geben, mit Sätzen wie „Hier wird nicht dem Theater gegeben, was des Theaters ist. Ihre Schaulust bleibt ungestillt. Dies ist keine andere Welt als die Ihre“ den fiktionalen Raum des Theaters bewusst durchbricht und wenn er drei Jahre später im Stück „Das Mündel will Vormund sein“ die Dialoge der Figuren gar durch reine Pantomimik ersetzt, dann ist das eine Demonstration dieses Endes. Die literarische Moderne meint in diesem Sinne das Ende der Tradition, die Unmöglichkeit, weiterhin konventionelles Theater zu produzieren, konventionelle Romane zu schreiben. Was bleibt, ist die Satire, die Parodie auf die traditionelle Kunst als ein Ausdruck ihrer Unmöglichkeit. Soweit, wie bereits gesagt, die Moderne.

Was ändert sich nun in der Postmoderne, werden Sie sich, liebe Leserinnen und Leser, fragen? Etwas ganz Entscheidendes: Zwar weiß auch der postmoderne Autor, dass das konventionelle Theater, der konventionelle Roman an ein Ende gekommen sind, aber im Blick darauf, dass schon immer Theater gespielt, schon immer erzählt worden ist, weiß er auch, dass dennoch weitergespielt, dennoch weitererzählt werden kann. Damit dieses Weiterspielen, dieses Weitererzählen freilich gelingt, müssen Autor und Publikum, Erzähler und Leser gleichsam einen Pakt miteinander schließen: sie müssen beide anerkennen, dass es sich nur um ein Spiel handelt und sie müssen sich beide auf die Regeln dieses Spiels einlassen. Was das konkret heißt, möchte ich Ihnen an zwei ganz unterschiedlichen literarischen Beispielen zeigen.

Das erste Beispiel stammt aus der Erzählprosa, und zwar ganz bewusst von einem nichtdeutschen Autor. Vergessen wir nicht, dass die deutsche Postmoderne ihre entscheidenden Impulse durch die Erfolge nichtdeutscher Autoren empfangen hat. Was wären deutschsprachige Erfolgsautoren wie Patrik Süskind, Christoph Ransmayr, Michael Ende, Robert Schneider, Felicitas Hoppe, Peter Stamm und Tim Krohn ohne einen Umberto Eco, einen Italo Calvino, einen Jacques Derrida, eine Isabel Allende oder einen Salman Rushdie?



Geistreiche Leselabyrinth

Nun aber zu dem von mir angekündigten nicht-deutschen Autor. Es handelt sich um den italienischen Essayisten und Romancier Italo Calvino, der 1979 mit seinem Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ Aufsehen erregt hat. Warum? Ganz einfach deshalb, weil es gar kein Roman ist, sondern eine Ansammlung verschiedenster Romananfänge: Der Leser beginnt zu lesen und merkt plötzlich, dass sich eine ganze Passage

wiederholt, dass auf die Seite 32 wieder die Seite 17 folgt. Verärgert darüber, dass er die Lektüre nicht fortsetzen kann, sucht der Leser am nächsten Tag die Buchhandlung auf, um das Buch, bei dem es sich offenbar um einen Fehldruck handelt, umzutauschen. Dort erhält er vom Buchhändler

in der Tat ein neues Exemplar und als er wieder zu lesen beginnt, merkt er, dass er gar nicht den Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“, sondern den Roman eines polnischen Autors liest. Gleichwohl liest er weiter. Plötzlich stößt er auf zwei leere Seiten. Offenbar wurden die Bogen versehentlich nur einseitig bedruckt. Als er wieder weiterlesen kann, erkennt er anhand der Orts- und Personennamen, dass es sich gar nicht um den Text eines polnischen Autors handelt, sondern um den einzigen erhaltenen Roman eines kimmerischen Dichters mit dem Titel „Über den Steilhang gebeugt“. Als er versucht, diesen Roman zu übersetzen, merkt er sofort, dass es sich nicht um einen Roman handelt, sondern um einen ganz anderen Text, nämlich um eine Art Tagebuch. Und so geht das fast unendlich weiter: Immer beginnt der Leser in einem Roman zu lesen, und immer wieder muss er merken, dass es sich nicht um den Roman handelt, den er vor sich zu haben glaubte. Calvino's Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ – man beachte diesen syntaktisch unvollständigen Titel – besteht aus lauter Romananfängen – bis der Leser am Schluss merkt, dass er doch den Roman von Italo Calvino gelesen hat.

Italo Calvino treibt mit seinen Lesern, indem er ein geistreiches Leselabyrinth entwickelt, ein Spiel. Indem der Leser nie über einen Romananfang hinauskommt, ist er gezwungen, das konventionelle Erzählen kritisch zu reflektieren, es – und darauf kommt es an – in ironischer Distanz *neu* zu sehen. Es geht im postmodernen Roman also nicht wie im modernen darum, die Unerzählbarkeit der heutigen Welt zu demonstrieren, sondern darum, sich, gerade weil das Erzählen an ein Ende gekommen ist, weiterhin ans Erzählen zu machen, aber im Bewusstsein, dass man dieses Erzählen jetzt anders, eben als reines Spiel, sieht. Die Literaturwissenschaft hat für dieses postmoderne Spiel mit *verschiedenen* Texten in *einem* Text den Begriff „Intertextualität“ geprägt, einen Begriff, den Sie sicher schon gehört haben.

Soweit, liebe eXperimenta Leserinnen und Leser das erste Beispiel zur Postmoderne.

Das zweite literarische Beispiel stammt aus der Lyrik. Es ist ein Gedicht des 2006 verstorbenen deutschen Schriftstellers Robert Gernhardt und trägt den geradezu barock anmutenden Titel „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten italienischen Gedichtform“. Das Gedicht, das sich zunächst wie ein poetischer Ulk liest, lautet folgendermaßen:

**Sonette find ich so was von beschissen,
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;
es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen,
dass wer Sonette schreibt. Dass wer den Mut**

**hat, heute noch so dumpfen Scheiss zu bauen;
allein der Fakt, dass so ein Typ das tut,
kann mir in echt den ganzen Tag versauen.
Ich hab da eine Sperre. Und die Wut**

**darüber, dass so'n abgefuckter Kacker
mich mittels seiner Wichserein blockiert,
schafft in mir Aggressionen auf den Macker.**

**Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert.
Ich tick es echt nicht. Und will's echt nicht wissen
Ich find Sonette unheimlich beschissen.**

Von der Form her ist dieses Gedicht ein Sonett. Das Gedicht sagt es ja auch selber: Das ist ein Sonett. Die vierzehn Zeilen verteilen sich auf zwei Quartette und zwei Terzette. Nun wissen wir aber, dass das Sonett, bedingt vor allem durch seine strenge metrische Form, in der modernen Lyrik, spätestens nach Rainer Maria Rilke und Stefan George, mit wenigen Ausnahmen, als unzeitgemäß, als veraltet galt. Wenn nun ein Robert Gernhardt die aus Italien stammende, über 600 Jahre alte Sonettform gegen Ende des 20. Jahrhunderts wieder aufnimmt, so bedeutet das zunächst eine Rückkehr zur lyrischen Tradition. Wenn er diese Sonettform inhaltlich aber gleichzeitig negiert – „Sonette find ich so was von beschissen“ –, wenn hier also Form und Inhalt auseinanderfallen, dann ist das Ganze nur noch als parodistisches Spiel zu werten, ähnlich etwa dem Spiel, das der österreichische Autor Christoph Ransmayr in seinem vermeintlich historischen Roman „Die letzte Welt“ veranstaltet, wenn er dort den römischen Dichter Ovid, bekanntlich ein Zeitgenosse von Kaiser Augustus, völlig anachronistisch „vor einen Strauss schimmernder Mikrophone“ treten und zu den Bürgern von Rom sprechen lässt. Beide Male haben wir es mit einem typisch postmodernen Schreiben zu tun: Wiederaufnahme historischer Formen – bei Gernhardt ist es die Form des Sonetts, bei Ransmayr die des historischen Romans –, aber so, dass daraus ein parodistisches Spiel mit diesen Formen wird.

An diesen beiden Beispielen ließ sich sehr schön zeigen, was das Wesen der literarischen Postmoderne ist: Nicht Verleugnung der Moderne und Rückkehr zur Tradition, kein vormoderne Schreiben also. „Postmoderne“ meint etwas anderes; sie meint das Bestreben, sich der Gestaltungsmittel der Tradition zu bedienen, aber nicht naiv, sondern gewissermaßen durch die Brille der Moderne.

Soweit einige Ausführungen zur literarischen Postmoderne. Sind wir noch mitten in dieser Postmoderne, oder geht die Epoche ihrem Ende zu? Längst fehlt es nicht mehr an Diagnosen, die an der Postmoderne Alterungserscheinungen festgestellt haben. Man spricht dann gerne von einer Krise der Postmoderne, so wie man einst, zu Beginn der Nachkriegsmoderne, von einer Krise des Romans, des Theaters gesprochen hat. Und bereits sind die Schnelldenker wieder am Werk und reden halb ironisch, halb ernst von einer postmodernen Moderne oder gar von einer Post-Postmoderne. Es scheint überhaupt, als ob die „Post“-Begriffe heute Hochkonjunktur hätten. Neben der „Postmoderne“ ist da allenthalben von „Poststrukturalismus“, von „Posthistorie“, von „Postindustrialismus“, von „post-dramatischem Theater“ usw. die Rede; fehlt da nur noch, dass wir demnächst noch von einem post-bayrischen Allgäu sprechen.

Wie es um all diese Postismen auch bestellt sein mag, eines ist sicher: Nach der Postmoderne kommt wieder die Moderne; freilich eine andere Moderne, als wir sie als sog. *klassische* Moderne vor und *nach* dem Zweiten Weltkrieg kennen – eine Moderne, die beispielsweise nicht mehr behauptet, das Erzählen mache keinen Spaß mehr, weil unsere heutige Welt unerzählbar geworden sei, die im Gegenteil eine neu gewonnene Unbefangenheit des Erzählens, ja ein neues Vertrauen in die Fiktion, in die Möglichkeit, unsere gesellschaftliche Wirklichkeit literarisch darzustellen, an den Tag legt. Schönste Beispiele für dieses neue Vertrauen in die Erzählbarkeit unserer Welt, für diese neue Lust am Erzählen sind in der neueren und neuesten deutschsprachigen Prosa etwa die Romane und Erzählungen von

Judith Hermann, Martin Walser, Marlene Streeruwitz, Norbert Gstrein, Daniel Kehlmann, Michael Kohlmeier, Peter Stamm, Joachim Zelter, Felicitas Hoppe und Rüdiger Heins. Um hier nur einige von zahlreichen möglichen Beispielen zu nennen.

An dieser Stelle würde es mich reizen, ein paar weitere Merkmale der Moderne *nach* der Postmoderne, etwa die Wiederkehr sprachexperimenteller, hermetischer Texte in der Lyrik oder die Verlagerung vom Autoren- zum Regietheater im Drama, aufzuzeigen. Das habe ich im Buch *Die Struktur der modernen Literatur* getan. Lassen Sie mich abschließend nur noch *einen* Gedanken äußern: Ob eine Literatur modern, postmodern oder gar post-postmodern ist, erweist sich, wenn sie gut gemacht ist, letztlich als nebensächlich. Hauptsache ist und bleibt, dass die Literatur *lebt*, komme sie nun als kanonisiertes Meisterwerk, als noch ungelenker poetischer Versuch in einer Schülerzeitung oder als ‚Heile-Welt‘-Dichtung à la Dr. Stefan Frank, „dem Arzt, dem die Frauen vertrauen“, daher.

Literatur: Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur. Erzählprosa und Lyrik. UTB Band 1127, 4., vollst. neu bearb. und aktual. Aufl., Bern, Stuttgart, Wien 2009 (Haupt)



Prof. Dr. Mario Andreotti, geb. 1947, lehrt in St. Gallen und Zürich neuere deutsche Literatur und ist Gastdozent an der Pädagogischen Hochschule Vorarlberg. Er ist überdies Mitglied verschiedener Literaturkommissionen und publiziert regelmässig zu Themen seines Faches. Sein Buch *Die Struktur der modernen Literatur* gilt als Standardwerk der literarischen Moderne.

Bastian Exner

ANZEIGE



In Schweigen gehüllt

Ein Roman von Rüdiger Heins

„Wir haben denn in Rüdiger Heins' Werk einen modernen Montage-roman vor uns, der dem Lesernicht nur einen Einblick in die komplexe, in sich widersprüchliche Psyche eines Menschen ermöglicht, der auf seine Weise Liebender und Mörder zugleich ist, sondern auch in eine bürgerliche Gesellschaft, die für Menschen an ihrem Rand keinen Platz hat. Das macht das Werk weit über eine reine Detektivgeschichte in der Tradition von Georges Simenon hinaus zu einem spannungsgeladenen, äusserst lesenswerten Zeitroman.“

Prof. Dr. Mario Andreotti ist Dozent für neuere deutsche Literatur in St. Gallen und Zürich und Autor des UTB Bandes „Die Struktur der modernen Literatur“.

Rüdiger Heins, In Schweigen gehüllt; 18,90 €

ISBN: 978-3-937150-12-3; im Buchhandel erhältlich.

Studium Kreatives Schreiben

„Die Spreu vom Weizen zu trennen lernte ich schmerzlich, weinte Tränen um manchen Text. Ließ mich mitreißen, wenn alles im Fluss war, mich mit hineinziehen in die Tiefen, in den Strudel, der endlos schien. Alles um mich verschwand, nur noch das eine zählte: Schreiben. Schreiben. Schreiben. Kurzum: Ich würde es wieder tun!“ **Marlene Schulz, Taunusstein**



Das 1997 im Netzwerk für alternative Medien- und Kulturarbeit e. V. gegründete INKAS Institut für KreAtives Schreiben ist eine anerkannte Bildungseinrichtung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Gründer und Studienleiter ist Rüdiger Heins www.ruedigerheins.de. Ein Schwerpunkt des Instituts ist das viersemestrige Studium „Creative Writing“. Durch gezielte Übungen, kontinuierliches Schreiben und die Beschäftigung mit Literaturgeschichte wird die Kreativität der Studierenden geweckt und in literarische Formen gebracht. Ab dem dritten Semester können sich die Studierenden mit fachkundiger Unterstützung in Form eines Lektorats an ihr erstes Buchprojekt wagen. Der institutseigene Verlag edition maya bietet zudem regelmäßig die Beteiligung an Anthologien. Veröffentlichungen sind auch in der Online-Literaturzeitschrift **eXperimenta** www.experimenta.de möglich. Das didaktische Konzept sieht die intensive Vermittlung von Creative Writing vor. Außerdem werden die Grundlagen in den Lehrfächern zeitgenössische Lyrik und Prosa sowie Sachthemen der Literatur in den Wochenendseminaren vermittelt. Diese finden in der Regel einmal im Monat von Freitag- bis Samstagabend statt. Das Studium steht allen Interessierten unabhängig ihrer Vorbildung offen. Regelmäßig werden öffentliche Lesungen vom Institut angeboten, an denen sich die Studierenden mit eigenen Texten beteiligen können.

Seminargebühr pro Monat: 160,- €

Anmeldung: info@inkas-id.de

Weitere Informationen: www.inkas-institut.de

Seminarleiter: Rüdiger Heins www.ruedigerheins.de



Foto: Hans-Jürgen Buch

Eine Reflexion von Marlene Schulz

Ich lernte sie alle kennen:

Die Lust des Schreibens war die erste, die mir zur Seite stand, die neben mir wachte, war ich müde, die mich in ihre Arme schloss, war mir nach Nähe.

Die Fremde in mir entdeckte ich neu als hätte ich sie zuvor noch nie gesehen. Zeigte mir ihr Gesicht, ließ mich ihre Masken sehen, ihre Konturen, vom Alter gezeichnet.

Mit dem Duft der Amazone ritt ich auf hohem Ross, begleitete sie auf ihren Streifzügen, ihren Kämpfen mit harten Gegnern, manchmal im Wettstreit mit sich selbst oder nur mit dem einen, dem Meister.

Die erste Liebe mischte sich unter den Duft meiner Kindheit, entfachte das Feuer der Freude, weckte alle Sinne: Sehen. Hören. Schmecken. Riechen. Fühlen.

Den Moment des Augenblicks lernte ich kennen, drehte und wendete ihn, ließ ihn nicht los, versuchte ihn zu ergründen, verweilte mit ihm im Jetzt und genoss.

Entdeckte die Langsamkeit und die narrative Landkarte des Glücks. Mein Glück war das Schreiben. Gab mich nicht geschlagen, verwandelte Gelesenes, Gehörtes, Gefühltes, Gedachtes in Scheine, beschäftigte mich mit François Villon, Gerd Fuchs, Robert Lax, William Carlos Williams, Emily Dickinson, William Shakespeare, Allen Ginsberg, Gertrude Stein, John Berger, Regina Ullmann, Jerome Salinger, Adelheid Duvanel, Silvia Plath, Ted Hughes.

Am Vorlesen hatte ich Freude, sah die gebannten Gesichter der anderen, ihr Lächeln, ihr Gähnen, ihr Gespanntsein, ihre lange Weile und ihre Unterschiedlichkeit, die mein Schreiben Früchte treiben ließ, zur Ernte rief.

Mit Haiku, Senryu, Zeilenbruch und Cutup wurde ich bekannt, mit dem Sonett schloss ich Freundschaft auf steinigem Weg hinauf zum Gipfel, einem steilen Berg, die Spitze gelegentlich vernebelt. In der Shortstory fühlte ich mich zuhause, schrieb innere Monologe und Zweiminutentexte.

Sinnieren über Schreibzeiten, Schreiborte und der Versuch über meinen Schreibtisch zwangen mich, dem Schreiben einen Platz, seinen – den ihm gebührenden – Raum zu geben. Diesen Teil in mir wachsen zu lassen und gedeihen.

Die Spreu vom Weizen zu trennen lernte ich schmerzlich, weinte Tränen um manchen Text. Ließ mich mitreißen, wenn alles im Fluss war, mich mit hineinziehen in die Tiefen, in den Strudel, der endlos schien. Alles um mich verschwand, nur noch das eine zählte: Schreiben. Schreiben. Schreiben.

Kurzum: Ich würde es wieder tun!

Marlene Schulz





Foto: Hans-Jürgen Buch

Reinhard Stammer Love affairs 30x40cm 2012



Reinhard Stammer ist seit Jahrzehnten als Bildkünstler tätig. Bereits 1967 fand in Glücksburg eine Ausstellung mit Bildern des damals 15-jährigen statt. Später entschied sich Stammer jedoch gegen ein Kunststudium konzentrierte sich auf andere Projekte wie dem von ihm gegründeten P.A.R.C. Verlag. Erst in Folge privater Schicksalsschläge begann er im neuen Jahrtausend wieder schwerpunktmäßig in der Malerei zu arbeiten.

Reinhard Stammer und seine Arbeit als Künstler werden regelmäßig in der experimenta thematisiert (z.B. in der Ausgabe 09/2012). Auf seiner Internetseite reinhard-stammer.de stellt er sich selbst und seine Arbeiten vor. Im Jahr 2013 wird es in Mumbai (Februar), London (Mai) und Berlin (Dezember) Ausstellungen mit seinen Werken geben.

Impressum

eXperimenta Online und Radio Magazin für Literatur und Kunst www.experimenta.de

Herausgegeben vom INKAS – Institut für KreAtives Schreiben im Netzwerk für alternative Medien- und Kulturarbeit e. V., Dr. Sieglitz Straße 49 in 55541 Bingen. E-mail: redaktion@experimenta.de

Herausgeber: Rüdiger Heins und Carolina Butto Zarzar. Chefredaktion: Gabi Kremeskötter. Redaktion: Bastian Exner, Sabine Reitze

Layout und Gestaltung: Hans-Jürgen Buch. Künstlerische Beratung: Rüdiger Heins

Redaktionsanschrift: eXperimenta, Dr. Sieglitz Str. 49, 55411 Bingen. Auflage: 18.239

Einsendungen erwünscht! Literarische Beiträge bitte mit Bild und Kurzvita an: redaktion@eXperimenta.de. Für eingesandte Beiträge übernehmen wir keine Haftung. Die Rechte der namentlich gekennzeichneten Beiträge liegen bei den Autor(inn)en. Alle sonstigen Rechte beim INKAS Institut für KreAtives Schreiben mit Sitz in Bad Kreuznach und beim Netzwerk für alternative Medien- und Kulturarbeit e. V.

Für die Inhalte und die künstlerische Aussage der Texte, Fotografien und Illustrationen sind die Urheber selbst verantwortlich. Sollte gegen geltendes Urheberrecht verstoßen worden sein, bitten wir um sofortige Benachrichtigung. © ID Netzwerk für alternative Medien- und Kulturarbeit e. V.

ISSN 1865-5661, URN: urn:nbn:de:0131- eXperimenta-2013-11S5

Fotografien und Illustrationen: Hans-Jürgen Buch, Rüdiger Heins, Reinhard Stammer. Titelbild: Hans-Jürgen Buch

Die Druckausgabe kann für 10,- € zzgl. Porto und Verpackung bestellt werden bei: print-listl@gmx.de

experimental

Herausgegeben von Rüdiger Heins und Carolina Butto Zarzar

Kreativität ist oft
eine Mischung aus Talent, Interesse und Erfahrung ...
... und bedarf nicht unbedingt vieler Köche.



Design.Concept
Hans-Jürgen Buch

Dipl. Designer

design.concept@unitybox.de

Online- und Radio-Magazin für Literatur und Kunst
INKAS - INstitut für KreAtives SchreibeN - www.inkas-institut.de