

André Steiner

# KOMPLEXES ERZÄHLEN II

Von der fraktalen Erzählung  
zum literarischen Schreiben  
als verkörperter Aktivität



[transcript] Literaturtheorie

André Steiner  
Komplexes Erzählen II

**André Steiner** (Dr. phil.), geb. 1961, ist Lehrbeauftragter für neuere deutsche Literatur und Philosophie an den Universitäten Bremen und Oldenburg. Er ist Mitglied des Instituts für kulturelle Deutschlandstudien (ifkud) an der Bremer Universität und forscht zum Thema literarischer Komplexität.

André Steiner

## **Komplexes Erzählen II**

Von der fraktalen Erzählung zum literarischen Schreiben als verkörperter  
Aktivität

**[transcript]**

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds Niedersachsen-OPEN (zukunft.niedersachsen) sowie der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen gefördert.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**2026 © André Steiner**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Stellwerk, Bremen-Gröpelingen, Foto: André Steiner

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839427545>

Print-ISBN: 978-3-8376-7887-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-2754-5

Buchreihen-ISSN: 2702-4458 | Buchreihen-eISSN: 2703-0202

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

*Den an Krieg und Vertreibung gestorbenen Angehörigen der eigenen Familie in Trauer  
sowie der Autorin Katja Petrowskaja – en commémoration de nos précieux morts  
vivants.*



# Inhalt

---

Vorwort .....	9
I. Der fraktal gebrochene Text .....	15
II. Aus der Mitte beginnen – Komplexes Erzählen in Ulrich Peltzers Roman »Alle oder keiner« .....	27
III. Literarisches Erzählen als verkörperte Tätigkeit am Beispiel von Gert Neumanns <i>Die Klandestinität der Kesselreiniger</i> .....	45
IV. Das Undarstellbare als Merkmal oder Modus der komplexen Erzählung .....	65
V. Der literarische Text als (meta-)kognitives Geschehen – Michael Lentz’ <i>Schattenfroh. Ein Requiem</i> .....	79
VI. »Schreiben, um in den Körper zu kommen« – <i>Blutbuch</i> von Kim de l’Horizon .....	101
VII. Diffraktion als Methode der Literaturwissenschaft .....	115
VIII. »Geschichtsparanoia und semantischer Wahn« – Verkörpertes Erzählen in Thomas Melles <i>Die Welt im Rücken</i> .....	125
IX. Prozesse der Bewusstwerdung in der literarischen Erzählung – Raphaela Edelbauers <i>Dave</i> und Martina Clavadetschers <i>Die Erfindung des Ungehorsams</i> .....	137

X.	»Geschichte ist das, was anders hätte verlaufen müssen« – Ilija Trojanows Utopie der komplexen Erzählung in <i>Tausend und ein Morgen</i> . .	147
XI.	Komplexes Erzählen und narratives Gehirn – Fazit . . . . .	153
XII.	Quellenverzeichnis . . . . .	167
XIII.	Sachregister . . . . .	179

## Vorwort

---

O caos é uma ordem por decifrar  
(Livro dos Contrários)  
José Saramago, *O Homem Duplicado*

Der vorliegende Band versteht sich als Fortsetzung und Abschluss der zuvor unter dem Titel *Komplexes Erzählen – Literatur auf 2+n-ter Stufe* im transcript Verlag erschienenen Pilotstudie. Es ergibt sich daher von selbst, dass viele der hier wieder aufgenommenen Bezüge ihre Grundlegung im ersten Teilband haben. Im nun vorliegenden zweiten Teil, der sich als *Komplexes Erzählen 2.0* versteht, soll es darum gehen, die offen gebliebenen Fragestellungen und Probleme einer Lösung zuzuführen. Gemeint ist damit etwa die Suche nach einer poetologischen Lösung für den *Closed Circuit* des selbstreferenziellen Zirkels der Homunkulus-Struktur, wie er im Kontext fraktalen Erzählens im Roman *Abschied von den Feinden* von Reinhard Jirgl aufgetreten ist und auch als Ausdruck kognitiver Komplexität verstanden werden kann, für die es in der Literatur Möglichkeiten der Darstellung wie die *Mise en abyme* oder das textuelle Fraktal gibt. Des Weiteren, ob das Paradigma der Emergenz zur Erklärung komplexen Erzählens ausreicht, oder ob es durch das, was im Folgenden mit Varela und Dreyfus/Taylor als verkörperte Aktivität bezeichnet wird, in entscheidender Weise erweitert und – hinsichtlich des Homunkulus-Problems – in seiner aporetischen Struktur umgangen werden kann (Kapitel II u. III). Dabei kann Verkörperung sowohl auf Ebene der Diegese innerhalb des erzählten Geschehens als auch des extradiegetischen Autors, dessen motorische und kognitive Aktivitäten sich in seinem Text verkörpern – und dies in mehr als nur einem metaphorischen Sinn –, verstanden werden. Dies entspricht dem Konzept einer ›Literatur auf 2+n-ter Stufe‹, bei der im Unterschied zu G. Genette jedoch die Ebene der Diegese in Richtung auf Produktion (Autor) und Rezeption (Leser) überschritten werden.

Wenn im ersten Band gleich zu Beginn davon die Rede war, dass bei einer Erweiterung des Blicks über die selbstreferenziellen Strukturen des literarischen Textes hinaus, im Hinblick auf seine Multiperspektivität (mit Verlust einer zentralen Instanz) auch vom komplexen Erzählen gesprochen werden kann, geht es hier gleich eingangs darum, auf Analogien zwischen fraktaler Geometrie und erzählender Literatur aufmerksam zu machen (Kapitel I). Ebenso wie bei der iterativen Anwendung einer mathematischen Funktion auf sich selbst fraktale Strukturen entstehen, kann die sich wiederholende Bezugnahme auf und Verarbeitung von eigenen Strukturen im literarischen Text (Figuren und deren Wahrnehmungen, Motive usw.) im Sinn von Selbstreferenzialität zu höherstufigen, komplexer werdenden textuellen Musterbildungen führen.

In diesem Zusammenhang hat Marianna Leonova den Begriff des Dimensionsbruchs in die Literaturanalyse eingeführt, auf den im Anschluss an die Erörterungen zur fraktalen Erzählung aus dem ersten Band eingegangen wird. Demnach reicht die Implementierung von kybernetischen Strukturen aus der fraktalen Geometrie (rekursive Rückkopplung, Iteration) in den Prozess der Rezeption des gleichen Textes im Sinn seiner mehrfachen Lektüre – wie im Modell der alternativen Chronologien – nicht aus, um der Komplexität gerecht zu werden, die durch eine Veränderung des Blickwinkels (der perspektivischen Distanz zum Objekt) im Erzählen entsteht.<sup>1</sup> Zwar könne, so Leonova, jede einzelne Interpretation verschiedener Leser, aber auch des gleichen bei wiederholter Lektüre zu unterschiedlichen Zeitpunkten, als Dimension (Skala) aus dem Kontext fraktaler Geometrie begriffen werden,<sup>2</sup> doch genüge die durch das »Erzeugungsprinzip[] des Textes«<sup>3</sup> entstehenden Komplexität allein nicht, um deren weitere Zunahme durch die Modulation des Blickwinkels zu erklären. Erst durch diese Komplettierung wird das multiperspektivische Erzählen in seiner Definition vervollständigt (Kapitel I).

Wird zunächst auf der Suche nach einem neuen *Modus operandi* zwischen der Linearität der Schrift und dem Simultanen netzwerkförmigen Denkens an der Möglichkeit der Universalisierung des Formprinzips der rekursiven Rückkopplung (als *Analogia entes*) festgehalten, so kristallisiert sich mehr und mehr

1 Marianna Leonova: *Fraktale Perspektive. Untersuchung anhand von russischen, ukrainischen, weißrussischen und bulgarischen Beispielen aus Prosa, Lyrik, Massenmedien und Film*, Wiesbaden: Harrassowitz 2020 (Opera Slavica = Neue Folge 67), S. 67f.

2 Vgl., ebd., S. 67.

3 Ebd.

heraus, dass komplexes Erzählen, angelehnt an Lyotard,<sup>4</sup> auch als Ausdruck eines medialen Widerstreits im Sinn miteinander unvereinbarer Sprachspiele verstanden werden kann (Kapitel III u. IV). Dabei stehen sich die Linearität der literarischen Erzählung auf der einen und die Simultaneität der neuen Echtzeitmedien auf der anderen Seite unversöhnt gegenüber. Es erweist sich, dass als Modus der komplexen Erzählung das Undarstellbare – gewissermaßen als ihr verborgenes Zentrum – fungiert. Indem das Erzählen versucht, ein Idiom zu finden, sozusagen eine neue Sprache, worin beide Modi von Darstellung in eine Kommunikation miteinander treten können, wie bspw. in den Formen medialer Verkörperung bei Michael Lentz (Kapitel V), kommt es zu neuen Verkettungen zwischen *Imaginatio* (Einbildungskraft) und Sprachgestaltung.

Es zeigt sich dabei einmal mehr, dass ein Großteil des Effekts der Beschreibung literarischer Kommunikation als komplexem Phänomen daraus resultiert, dass Begriffe aus der Komplexitätsforschung wie seltsame Schleife, Attraktor, Zustandsraum, Randbedingung, Trajektorie, Bifurkation oder eben *Embodiment* (Verkörperung) poetisiert, d.h. in den Kontext dessen, was man eine Poetik des Komplexen nennen könnte, übertragen und eingeschrieben werden. Im weiteren Verlauf stellt sich dann heraus, dass die in der Philosophie des Geistes seit Jahrhunderten vorherrschende Idee der Trennung von Körper (Außen) und Geist (Innen) sich auch im Zentrum der literarischen Produktion von Kim de l'Horizon und Thomas Melle ausmachen lässt (Kapitel VI u. VIII). Ziel der Untersuchung ist dabei zu zeigen, wie es durch das Paradigma der Verkörperung zu einer Auflösung der dualistischen Trennung von Innen versus Außen qua literarischer Praxis kommt.

Eine überraschende Wendung ergibt sich im Folgenden durch die Einführung der aus dem agentuellen Realismus (Karen Barad) stammenden und in den *Humanities* bisher nur in der Sozialforschung erprobten Methodik der *Diffraction* in den Kontext der komplexitätsfokussierten Erzählanalyse (Kapitel VII). Dabei werden durch die Praxis des »Durcheinanderhindurchlesens«<sup>5</sup> von Texten und Theorien unterschiedlicher Provenienz Wechselwirkungen zwischen den beteiligten Quellen (Agentien) erzeugt, die qua Intraaktion die Phänomene (alternative Chronologien, literarisches Erzählen als verkörperte

4 Vgl. Jean-François Lyotard: Der Widerstreit, 2. korr. Aufl., übers. aus d. Franz. von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1989, S. 17–63.

5 Madeleine Scherrer: Fernbeziehungen. Diffractionen zu Intimität in medialen Fernbeziehungen, Bielefeld: transcript 2021, S. 239. <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/ff/fo/93/0a9783839457283tFfu8RITmLAG.pdf> vom 28.07.2025.

Aktivität) erst hervorbringen, welche es ohne sie gar nicht geben würde. Erst auf diese Weise wird es möglich, bisher nur getrennt erforschte Texte und Theorien zusammenzuführen. Zudem kommt es durch Prozesse der Intraaktion nicht nur zu diskursiven Veränderungen am vorausgesetzten Wissen und Forschungsmaterial, vielmehr wird, sofern es in diesem Prozess um eine neue Weise des Erkennens und Wissens geht, durch Verflechtung der Agentien auch die Person des Forschenden (A.S.) betroffen sein. Im vorliegenden Fall bedeutet dies, es auch selbst zu sein, wovon der Text handelt.<sup>6</sup> Es liegt hier nahe, an den von Dietmar Mieth im ersten Teilband für das komplexe Erzählen ins Spiel gebrachten Aufbruch aus fixiertem Verstehen zu denken, der sich in der Rezeption bei Lesern komplexer Erzähltexte einstellen soll, indem die Form immer wieder gebrochen wird, sodass neue Muster entstehen, die im Sinn neuer Möglichkeiten der Erfahrung, des Verstehens und der Motivation sich auswirken können.<sup>7</sup>

Schließlich zeigt sich am Ende der vorliegenden Untersuchung, dass die Theorie des komplexen Erzählens mit der von Fritz Breithaupt eingebrachten Theorie des narrativen Gehirns konvergiert (Kapitel XI). Dies betrifft vor allem die Fähigkeit des menschlichen Gehirns, verschiedene Möglichkeiten einer Erzählung zu simulieren, sodass Simulation folglich nicht mehr ausschließlich als etwas technisch Realisiertes verstanden werden muss, das die menschliche Erfahrung und das menschliche Bewusstsein in entscheidender Weise geprägt hat. Demnach gibt es bereits in dem, was Breithaupt als narratives Denken versteht, immer mehr als die eine Version einer Geschichte.<sup>8</sup> Die technische Realisation wäre damit nur die mediale Erweiterung einer bereits im Gehirn

---

6 Es zeigt sich hier, dass der Schreibende bei der Arbeit an vorliegender Studie angesichts der Vielzahl der Paradigmen, die im Feld des komplexen Erzählens eine Rolle spielen, mit der eigenen Ratlosigkeit konfrontiert war bei dem Versuch, diese in einem eigenen Entwurf zu integrieren. Denn der Widerstreit (Lyotard) und das kreative Chaos, ist auch im Autor (A.S.), ebenso wie in der Literatur, weil während der Produktion und Rezeption komplexer literarischer Texte chaotische Prozesse ablaufen – Dinge, die heraus wollen, aber noch keine Form gefunden haben, was auch für die Arbeit an vorliegendem Text gilt. So wird das Durcheinander der chaotischen Suche nach kreativen Lösungen für Probleme des Verstehens komplexer Erzähltexte jenseits der Hermeneutik erst durch die Verbindung der verschiedenen Theorien und Begriffe im Sinn der *Diffraction* lesbar und damit auch verstehbar.

7 Vgl. André Steiner: Komplexes Erzählen – Literatur auf 2+n-ter Stufe. Zu einer Theorie literarischer Komplexität, Bielefeld: transcript 2021, S. 33f.

8 Vgl. Fritz Breithaupt: Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 261.

angelegten, grundlegenderen Fähigkeit. Somit erscheint Simulation im Sinn des menschlichen Vermögens, beim Zuhören mehr oder weniger gleichzeitig alternative Versionen einer Geschichte zu erzeugen, nicht länger als Gegensatz zum linearen Modus der Darstellung literarischen Erzählens, wie noch im ersten Band angenommen,<sup>9</sup> sondern vielmehr als Voraussetzung sowohl für deren Rezeption als auch Produktion. Aufgrund der Implikation des narrativen Gehirns versteht sich die vorliegende Arbeit zugleich als Beitrag zur Neurophilologie. Gemeinsam mit der Praxis des Durcheinanderhindurchlesens wäre damit so etwas wie ein neuer *Modus operandi* der Analyse komplexer Erzähltexte in die Diskussion gebracht, der im ersten Band nur erst projiziert war.<sup>10</sup>

Zuletzt noch ein Wort zur Textauswahl. Dass nur eine relativ begrenzte Anzahl von Erzähltexten berücksichtigt werden konnte, liegt in erster Linie an ökonomischen Zwängen, denen der Autor sich ausgesetzt sieht. So kommt es, dass viele für das komplexe Erzählen beispielhafte Texte, so etwa Nino Haratischwilis *Das achte Leben (für Brilka)* (2014), Péter Nádas' *Parallelgeschichten* (2012), Feridun Zaimoğlu's *Hinterland* (2011) oder Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* (1968) nicht mit einem eigenen Kapitel bedacht werden konnten. Ohne eine Förderung für das Projekt, zudem beschäftigt mit Kursen an den Universitäten Bremen und Oldenburg und einem Brotberuf in der Taxibranche, sind Zeit und finanzielle Mittel für dessen Realisierung knapp bemessen. Dass es letztlich doch zum Abschluss gebracht werden konnte, ist vor allem eigener Betroffenheit geschuldet. Vergleichbar den Protagonisten Herbst & Deters aus der *Anderswelt*-Trilogie ging es angesichts der Ansprüche einer neoliberalistischen Arbeitswelt darum, im Schreiben überhaupt noch Kontakt zu sich selbst zu bekommen und auf diese Weise einen Teil mentaler Autonomie zu bewahren. So waren – ähnlich wie bei den besprochenen Autoren – für die Fertigstellung dieses Buches die Randbedingungen seiner Entstehung im Sinn einer an Komplexität orientierten Theorie und Praxis stets mitzubedenken.

---

9 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 190–195.

10 Vgl. ebd., S. 195.



# I. Der fraktal gebrochene Text

---

Bei einem Blick zurück fällt auf, dass in allen bisher besprochenen Texten nicht davon erzählt wird, wie es sein soll, sondern wie es ist. Es handelt sich mit anderen Worten um ein Erzählen, das wahrnehmungsorientiert, nicht ideologiebasiert ist und sich von den politischen Utopien und den damit verbundenen Ideologien nach und nach verabschiedet hat. In allen Texten ist das Subjekt mit einer gesellschaftlichen Wirklichkeit konfrontiert, die es daran hindert zu sich selbst zu kommen, es zumindest davon stark ablenkt. Verstrickt in eine heillose Vergangenheit, die sich in einer ebensolchen Gegenwart fortsetzt, tritt es eine Flucht nach vorn an, ohne dass eine sichere Methode, eine erfolgversprechende Strategie, dem Zirkel der eigenen Widersprüche zu entkommen, schon vorhanden wäre. Die Gegenwart erscheint folglich nur als Fortsetzung der schlechten Vergangenheit unter anderen Umständen. Dem steht nun ein temporales Erleben entgegen, das mit Paul Virilio im Zeitalter digitaler Vernetzung als intensive, augenblickshafte Echtzeit im Unterschied zur eher historischen Idee von Zeit, die in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zerfällt, verstanden werden kann.<sup>1</sup> Es wäre die intensive Zeit einer permanenten Gegenwart (Postmoderne) im Gegensatz zur extensiven des historischen Bewusstseins (Moderne).

Es ist nun die Frage, auf welche Weise ein solches Erleben von Zeit die Wahrnehmung von Wirklichkeit verändert und wie sich dies wiederum auf das Erzählen, den literarischen Text, auswirkt. Man könnte mit Rekurs auf Michail M. Bachtin in Bezug auf die bisher behandelten Erzähltexte und die in ihnen zum Ausdruck kommenden »künstlerisch erfassten Zeit-und-Raum-

---

1 Vgl. Paul Virilio: Die Perspektive der Echtzeit, in: Ders., Fluchtgeschwindigkeit, übers. aus d. Franz. von Bernd Wilczek, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 2001, S. 37–53.

Beziehungen«<sup>2</sup> geradezu von einem *Chronotopos* der Echtzeit sprechen, denn für das Verständnis des veränderten Zeiterlebens ist es entscheidend, dass dies im Zusammenhang der Simulation des Digitalen auftritt. Die Intentionalität des Subjekts, sein Gerichtet-sein auf die Welt, wird mehr und mehr vermittelt durch die Technik digitaler Medien. Dies hat zur Folge, dass das raumzeitliche Intervall verschwindet.<sup>3</sup> Es ist nicht mehr nötig aufzubrechen, um ans Ziel zu gelangen, vielmehr kommt die Welt, soweit sie in Form von Daten vorliegt, über das Netz zu uns auf den Bildschirm.<sup>4</sup> Was sich bewegt, ist nicht mehr das Subjekt, sondern die Daten, die in Echtzeit, d.h. beinahe so schnell wie das Licht, bei uns eintreffen.

Umgekehrt gilt, dass sich die Wahrnehmung, vor allem das Sehen und das Hören, mit zunehmender Geschwindigkeit verändert. Jeder kennt diesen Effekt, dass sich die Sirene eines Feuerwehrautos anders anhört, wenn es mit hoher Geschwindigkeit vorbeifährt, als wenn es hält. Das Geräusch erscheint in die Länge gezogen, wenn es sich stark beschleunigt von uns entfernt. Es ist diese Verzerrung, die auch für die visuelle Wahrnehmung beobachtet werden kann. So spricht Virilio deshalb vom fraktalen Wesen des Sehens, das sich abhängig von der Bewegungsgeschwindigkeit des Subjekts offenbart.<sup>5</sup> Er beschreibt dies am Beispiel des »Blickfall[s]«,<sup>6</sup> den ein Fallschirmspringer vor dem Öffnen des Fallschirms erlebt:

Beim freien Fall kommt der Boden von einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Moment an nicht mehr auf einen zu, sondern er entfernt sich, er birst und wandelt sich urplötzlich von einer ›einheitlichen‹ Dimension *ohne Fluchtlinien* zu einer ›gebrochenen‹ Dimension, in der sich einem das sichtbare Schauspiel eröffnet. [...] Mit einem Mal scheinen alle geometrischen Dimensionen ineinanderzulaufen: Zunächst scheint der Boden auf einen ZU-ZUKOMMEN, um sich dann zu ÖFFNEN. Auf das Näherrücken einer *Oberfläche* folgt das Wegrücken der Fluchtlinien eines *Volumens*, während der *Auf-*

2 Michail, M. Bachtin: Chronotopos, übers. aus d. Russ. von Michael Dewey, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 7. Chronotopos bedeutet wörtlich übersetzt auch »Raumzeit«. Vgl. ebd.

3 Vgl. P. Virilio: Das dritte Intervall, in: Ders., Fluchtgeschwindigkeit (2001), S. 19–36.

4 Virilio spricht in diesem Zusammenhang auch vom »dritten Intervalltyp[ ] (mit dem Vorzeichen Null)«. Ebd., S. 31.

5 Vgl. ebd., S. 47.

6 Ebd., S. 46.

*treffpunkt* auseinanderbricht, und der Mensch selbst ist die *Linie*, das Sein der Strecke eines vollkommen ungehinderten freien Falls.<sup>7</sup>

Etwas weniger bedrohlich begegnet diese Erfahrung auch bereits jedem, der bewusst auf die Veränderung seiner visuellen Wahrnehmung abhängig von der eigenen Bewegungsgeschwindigkeit achtet. Ob zu Fuß, mit dem Fahrrad, dem Auto, dem Hochgeschwindigkeitszug oder per Flugzeug, jedes Mal verändert sich das Sehen und damit die erlebte Wirklichkeit entsprechend. Das Sehen ist in seiner Dimensionalität also nicht einheitlich, sondern gebrochen (fraktal), wobei der Zustand des unbewegten Subjekts gewissermaßen als Nullkoordinate im Phasenraum objektiver Beschleunigung enthalten ist. An die Stelle der ganzheitlichen tritt also die gebrochene, gar zersplitterte Dimensionalität, während zugleich die Geschwindigkeit als Relation zwischen Bezugssystemen und nicht als Phänomen an sich (absolut) begriffen wird.

Analog dazu kann man nun vom Fraktal des in sich gebrochenen Textes sprechen, der nicht mehr aus einer einheitlichen Perspektive erzählt, sondern in gebrochener Dimensionalität aus verschiedenen Blickwinkeln mit unterschiedlichen Stimmen spricht.<sup>8</sup> Sofern Erzählen auch immer Ausdruck von

7 Ebd., S. 47f. [Herv. i.O.].

8 Von fraktalen Strukturen im literarischen Text hat auch bereits Ottmar Ette mit Bezug auf die Erzählliteratur der karibischen Inselwelt gesprochen. Dabei sieht er die – mit Mandelbrot – fraktale, vielfach gebrochene Dimensionalität der Küstenlinien des karibischen Archipels als *Modèle réduit* der strukturalen Anthropologie (Lévi-Strauss) bzw. in den Verschachtelungen der *Mise en abyme* der Literatur (A. Gide) wiederkehren. Vgl. Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (Überlebenswissen II)*, Berlin: Kadmos 2005, S. 78 u. 126. Dort heißt es: »Bei der Beschreibung der Eigenschaften von Fraktalen ist für unsere Fragestellung vor allem das Phänomen der Selbstähnlichkeit in mehrfacher Hinsicht von entscheidender Bedeutung. Denn die Oberfläche von Kristallen oder Proteinen läßt sich – wie der Biowissenschaftler Friedrich Kramer (sic!) betonte – »immer weiter in selbstähnliche Fragmente zerlegen«, so daß »sie immer zerklüfteter und höherdimensional« werde. Dieser Aspekt der Selbstähnlichkeit aber ist in Verbindung mit einer fragmentarischen Strukturiertheit nicht nur erkenntnistheoretisch, sondern auch poetologisch und ästhetisch von größtem Gewicht. Die Selbstähnlichkeit fraktaler Muster ließe sich im Sinne der strukturalen Anthropologie eines Claude Lévi-Strauss mit einem modèle réduit oder im Bereich der Literaturwissenschaften wohl am besten mit der ursprünglich auf eine Idee André Gides zurückgehenden *mise en abyme* vergleichen. Mit Hilfe dieser Theoreme und Begriffe wird der Fokus auf Teile von Strukturen – etwa eines Proteins, einer mündlich tradierten Überlieferung oder eines literarischen Erzähltextes – gerichtet, welche die Gesamtstruktur – und damit auch sich selbst – in verkleinerter Form

Welterfahrung ist, ließe sich zudem sagen, dass dies eine Übertragung der Erlebnisweise der erzählenden Instanz bzw. des Autors in den Text darstellt. Wenn das Kontinuum der erzählten Welt fraktal zersplittert und nicht wie aus einem Guss erscheint, dann ist dies zugleich der genaue Ausdruck der Weltanschauung dessen, der erzählt. Es kommt hinzu, dass der Sehsinn als dominierender Modus von Wahrnehmung sich in der Sprache im Allgemeinen, wie in der Erzählsprache im Besonderen manifestiert, denn die hohe Relevanz der visuellen Wahrnehmung für das Erzählen drückt sich auch darin aus, dass die meisten sprachlichen Bilder, Metaphern, Vergleiche visueller Natur sind.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Wahrnehmung und Erzählen besteht nun darin, dass Rekursion als allgemeiner Modus der Rückkopplung von

---

enthalten. Auch im Bereich kultureller oder spezifisch literarischer Phänomene stoßen wir folglich auf fraktale, gebrochene Strukturen, die auf allen Ebenen von einer grundlegenden Selbstähnlichkeit charakterisiert werden.« Ebd., S. 78f. Dies zeigt er an Texten von Blaise Cendrars, Maryse Condé, Vidiadhar Surajprasad Naipaul, Gisèle Pineau und Yanick Lahens. Vgl. ebd., S. 77–79 und S. 142–147. Auch er betont, dass die fraktale Natur scheinbar objektiv gegebener Phänomene wie die Länge von Küstenlinien in Abhängigkeit vom jeweiligen Beobachter und seinen wahrnehmungsbasierten Skalierungen je unterschiedlich ausfallen. Vgl. ebd., S. 127. Dies ist besonders für den hier vertretenen Ansatz der fraktalen Struktur von Wahrnehmung relevant. Das Modell der fraktalen Struktur literarischer Texte erweitert er später, indem er in Anlehnung an Auerbachs *Philologie der Weltliteratur* die Literaturen der Welt im Zeitalter beschleunigter Globalisierung als Zusammenspiel unterschiedlichster Sprachen, Kulturen und damit Logiken »aus einer vielperspektivischen Sichtweise gleichsam als Weltfraktale« im Sinn einer an Mobilität und Vektorisierung ausgerichteten, transrealen Betrachtungsweise von Literatur konzeptuell neu zusammenzudenken sucht. Ottmar Ette: *Weltfraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*, Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 3. Anzumerken wäre an dieser Stelle nochmals, dass das Verständnis literarischer Kommunikation als komplexem Phänomen nicht identisch ist mit den übrigen Formen von Komplexität, wie sie im Diskurs der Komplexitätsforschung – vom nicht-deterministischen Chaos bis hin zur Populations- und Soziodynamik von tierischen bzw. menschlichen Gesellschaften – behandelt werden. Denn hier kommt das Subjekt ins Spiel; als Subjekt des Autors wie des Lesers mit ihren je eigenen Wahrnehmungsperspektiven. Genauer gesagt, das Subjektive am Subjekt, das mit einem altmodischen Wort auch als seine Innerlichkeit bezeichnet werden kann. Schließlich ist es in einer immer komplexer werdenden Lebenswelt das erlebende Subjekt, das sich in klaren Augenblicken den Herausforderungen resp. der Bedrohung durch Komplexität gegenüberstellt und sich auf vielfältige Weise darin verstrickt oder verwickelt weiß. Komplexität wird folglich nicht nur als eine dem literarischen Text zugrundeliegende, inhärente Eigenschaft begriffen, sondern resultiert zudem aus den genannten abweichenden Wahrnehmungsperspektiven auf den Text.

Information für beide Aktivitäten von großer Bedeutung ist. An der besonderen Form des mit sich selbst rückgekoppelten literarischen Textes wird dies besonders augenfällig, wie im Fall des Romans *Herr Gustafsson persönlich* aber auch in Reinhard Jirgls *Hundsnächten* oder zuletzt Raphaela Edelbauers *Dave*.<sup>9</sup> Das Fraktal des Textes ist in diesem Sinn der mit sich selbst rückgekoppelte Text, der eine (seltsame) Schleife beschreibt, die vom Ende an den Anfang zurückführt, sodass seine Ermöglichungsbedingungen, der Weg zu seiner Entstehung oder, mit anderen Worten, das Intervall/die Strecke von der Idee zu seiner Realisierung in den Text selbst mit eingeschrieben sind, ja sogar sein performatives Zentrum bilden. Zugleich handelt es sich bei dieser Figur um eine Form, die das Ende negiert, sofern die Schleife, wie in realen rückgekoppelten Prozessen, potenziell beliebig oft durchlaufen werden kann und dabei stets mit neuer Bedeutung aufgeladen als ästhetischen Effekt das infinite Oszillieren der Struktur hervorzubringen vermag. Die Negation der Endlichkeit linearen Erzählens, die in dieser Struktur sich andeutet, korrespondiert mit der Endlosigkeit des Prozesses autobiographischer Wahrnehmung bei Bernd Scheffer.<sup>10</sup> Die rekursive Regel der *Agency* des Textes, sich in sich selbst einzuspiesen, ergibt als Fraktal eine sich fortsetzende Spiralstruktur, wie sie in der fraktalen Geometrie mit den Mitteln rekursiver mathematischer Funktionen und von Alban Nikolai Herbst im Kontext des Kybernetischen Realismus als Muster der literarischen Erzählung beschrieben wird.<sup>11</sup> Außerdem wäre ein

9 In den beiden zuletzt genannten Texten gibt es wie im Roman von Gustafsson Strukturen der Wiederholung, die das Ende mit dem Anfang kurzschließen und sich in analoger Weise verstehen lassen. Vgl. Reinhard Jirgl: *Hundsnächte* [1997], München: dtv 2001, S. 9 und 513, sowie Raphaela Edelbauer: *Dave*, Stuttgart: Klett-Cotta 2021, S. 7 und 429f.

10 Vgl. Bernd Scheffer: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 24.

11 Vgl. Alban Nikolai Herbst: *Kybernetischer Realismus. Heidelberger Vorlesungen*, Heidelberg: Manutius Verlag 2008, S. 82f. Neben den zahlreichen computergenerierten Darstellungen von Fraktalen findet man eine solche gebrochene Struktur auch in der Grafik von M.C. Escher, dessen Figuren und Muster zumeist der hyperbolischen Geometrie zuzurechnen sind, die jedoch auch fraktal gebrochene Strukturen aufweist. So im Bild *Print Gallery*, wo das zentrale Motiv – ein junger Mann, der ein Bild in einer Galerie betrachtet, dessen Rahmen an einer Stelle einen Bruch aufweist und dort mit der Umgebung verschmilzt – rekursiv in sich selbst abgebildet wird (auch bekannt als *Droste-Effekt* bzw. *Mise en abyme*), wodurch eine Schleife entsteht, die theoretisch unendlich oft durchlaufen werden kann. Wird das Bild animiert, so zeigt sich, dass die Schleifen sich auch als Durchlauf bzw. Sprung von Ebenen begreifen lassen, bei der

Text dann fraktal, wenn sich, ausgehend vom Beziehungsgefüge des erzählten Geschehens, ein Element seiner Struktur (z.B. eine Figur) in ihrer Dimension während der Rezeption verändert. Es bleibt dann nicht identisch, sondern weist eine gebrochene Dimensionalität auf. Genau besehen ist es jedoch auch hier die Erzählperspektive, welche diese Veränderung bewirkt und nicht das Element als solches.

Marianna Leonova hat diesen Dimensionsbruch als wesentliches Merkmal für das, was sie die fraktale Perspektive im literarischen Erzählen nennt, identifiziert: »Die Erzählperspektive erfährt einen Dimensionsbruch, d.h. ihre Dimension entspricht einer Bruchzahl.«<sup>12</sup> Folglich ist sie nicht gleich 1 wie in der gewöhnlichen auktorialen, der personalen oder der Ich-Erzählung (nach Stanzel), wo die Distanz auf das erzählte Geschehen und damit der Blickwinkel, die Perspektive unverändert bleibt.<sup>13</sup> So ließe sich auch der Perspektivwechsel zwischen dem jüngeren und dem älteren Bruder in *Abschied von den Feinden*, der zuvor bereits als fraktal beschrieben wurde, im Sinn einer gebrochenen Dimensionalität ( $<1$ ) nach Leonova verstehen. Eine solche Perspektivenmodulation entspricht dabei viel eher der transitorischen Erfahrung, wie sie das Subjekt unter Bedingungen der digital mediatisierten Postmoderne mit sich und seiner Umwelt macht. Dies gilt in ähnlicher Weise für die Pluralisierung der Beobachtungsperspektiven, die Leonova im Kontext der fraktalen Strukturen im Film beschreibt:

Eine fraktale Perspektive unterscheidet sich von einer linearen Perspektive durch ein gleichzeitiges Vorhandensein von mindestens zwei Perspektiven auf ein Beobachtungsobjekt, was dazu führt, dass eine Festlegung auf eine der beiden Perspektiven unmöglich ist. Die Perspektive auf das Objekt erfährt einen Dimensionsbruch. Die Welt lässt sich nicht als ein endliches

---

das gleiche Motiv von einer Dimension in die nächst kleinere herunterskaliert wird, darin vergleichbar der N-Dimensionalität von Fraktalen. Vgl. dazu die Animation des Museums *Parque de las Ciencias* in Granada, <https://www.youtube.com/watch?v=9WHdyG9mJal> vom 28.03.2022. Die an einer Seite offene Quadratur des Rahmens ließe sich auch – ähnlich wie das *Aleph* in Borges gleichnamiger Erzählung – als Öffnung ins Virtuelle verstehen, bei der die umfassendere Identität von Kunst (dargestelltes Motiv) und Wirklichkeit (Bildumgebung) als Möglichkeit in der Imagination des Betrachters erscheint. Dabei ist kennzeichnend eine Umkehrung der Kausalität, die für die virtuelle Simulation typisch ist: Das sprachliche bzw. das künstlerische Zeichen bilden nicht länger die Wirklichkeit mimetisch ab, vielmehr bringen beide Wirklichkeit erst hervor.

12 M. Leonova: *Fraktale Perspektive*, S. 67.

13 Vgl. ebd., S. 74f.

System von kausalen Beziehungen darstellen, die diese Welt konstituieren, sondern als eine sich dynamisch immer weiter entfaltende Struktur, die alle vorhandenen Variationen enthält und realisiert. [...] Wie in allen von uns oben betrachteten Medien dient die fraktale Perspektive im Film einer Darstellung der Komplexität der Welt. Es geht um die Welt, die sich im Rahmen der Euklidischen Koordinaten bzw. durch kausale Beziehungen nicht darstellen lässt.<sup>14</sup>

Diese Analyse, die den Dimensionsbruch innerhalb der ästhetischen Wahrnehmung auf die simultan mögliche Perspektivenpluralität zurückführt, korrespondiert zudem komplexitätstheoretisch mit Nassehis Definition für Mehrfachkodierung, nämlich dass etwas gleichzeitig unterschiedliche Bedeutungszustände annehmen kann, als eines der Hauptkriterien für Komplexität, wie am Beispiel der komplex rückgekoppelten Beobachtung in Herbsts *Buenos Aires*. *Anderswelt* deutlich wurde.

Erlaubt sei hier der Rückschluss von der eher technischen Ebene des Erzählens auf die weltanschauliche. Universell – auch im philosophischen Sinn des Wortes – wären damit nicht nur die der modernen Gesellschaft inhärenten Widersprüche und die Utopien zu ihrer Überwindung, von denen am Anfang des Kapitels die Rede war. Natürlich mag es die nach wie vor geben, und dies vielleicht in radikalerer Weise als je zuvor. Doch erscheinen sie in ihrer Dringlichkeit auf der rein zeichenhaften Ebene der digitalen Simulation aus dem Bewusstsein des Terminalbürgers getilgt. Für diesen ist die Form des beständigen Re-Entry der Wahrnehmung wie der bilderzeugenden Prozesse im Format des Digitalen, die sich per Algorithmus auf jedes nur denkbare Produkt, jede nur denkbare Aktivität im Raum der virtuellen Realität übertragen lässt, abgelöst vom konkreten Objekt und den damit verknüpften Bedürfnissen, über das sich jede menschliche Vergesellschaftung vollzieht. Universell wäre auf dieser Ebene dann nur noch die Form allgemeiner Rekursion, die sich in ihrer Entfaltung jedes besonderen Inhalts bemächtigt.<sup>15</sup> Wird derart das Prinzip rekur-

14 Ebd., S. 489f.

15 Bereits am Beginn der Studie war ja davon die Rede, dass die Literatur über alle begrifflichen und methodischen Restriktionen von Wissenschaft und Philosophie hinweg selbst dort erzählerisch Zusammenhänge herzustellen vermag, wo die genannten Diskurse an die Grenzen ihrer Gültigkeit stoßen. Man kann hier ergänzen, dass die Literatur prinzipiell in der Lage ist von allem zu handeln, was denk- bzw. vorstellbar ist, denn sie vermag aufgrund ihres innovativen Potenzials die von den traditionellen Gattungskonventionen vorgegebenen Formen und Inhalte zu transformieren. Dieser Ge-

siver Rückkopplung im Sinn von Emergenz erweitert und auf diese Weise zur Universalie, dann weil es als Formprinzip der Wahrnehmung den Wahrnehmungsprozessen zugrunde liegt und dadurch als *Analogia entes* zu fungieren vermag.<sup>16</sup>

Hat die Literatur einmal erkannt, dass das Prinzip rekursiver Rückkopplung so allgemein ist, dass es eben auch der Wahrnehmung zugrunde liegt, kann man davon sprechen, ein solcher literarischer Text sei wahrnehmungsbasiert. In diesem Fall kommt er nicht umhin, siehe Jirgels *Hundsnächte*, den Wechsel zwischen der Gegenwart und der Erinnerung des erzählenden Subjekts (jüngerer Bruder als Ingenieur vs. älterer Bruder) dort, wo sie miteinander koinzidieren, durch Rückkopplungseffekte im Bewusstsein des Erzählers anzuzeigen, die darauf hindeuten, dass das gegenwärtige Erleben die Erinnerung triggert, wie umgekehrt die reaktualisierte Vergangenheit mit der erlebten Gegenwart ununterscheidbar verschmilzt, sich auf diese Weise in sie einschreibt und damit verhindert, dass sich eine Lösung ergibt. Eine Befreiung von den Schimären der Vergangenheit erscheint umso mehr ausgeschlossen, je mehr die Gegenwart sich in den Strukturen erlebter Erinnerung mit dieser rückkoppelt.

Abermals handelt es sich dabei um das Modell aus der Kybernetik im Sinne Baudrillards (zumindest um eine Figur, die allen expliziten Modellen zugrunde liegt), auf das sich der Text als sein Anderes bezieht. Wenngleich es, wie

---

danke, der an die Universalität von Erzählen jenseits der Tatsache anknüpft, dass überall, wo es Menschen gibt, auch erzählt wird, findet sein Pendant in dem, was Mersch mit Bezug auf die Kybernetik zweiter Ordnung und dem ihr inhärenten Anspruch zur Stiftung von Ordnung und Zusammenhang durch kulturelle Arbeit, die alle Technik mit umfasst, »Kybernetisierung« oder auch »order from noise« nennt. Dieter Mersch: *Ordo ab chaos – Order from noise*, Zürich: Diaphanes 2013, S. 6. Genau besehen findet dabei eine Inversion statt, indem Natur sich nicht nur als mathematisierbar erweist, sondern umgekehrt von der Technik allererst modelliert, also in eine intelligible Form gebracht wird. Das, was zuvor der Natur in ihrer Ursprünglichkeit vorbehalten war, »scheint jetzt«, wie Mersch schreibt, »technisch machbar, und zwar mittels infiniter Regelkreise, die vorgeben, das spontane Auftauchen von Ordnung aus lauter iterativen Schleifen zu bewerkstelligen.« Ebd., S. 7. Die Vielfalt rekursiver Strukturen hat als erster Benoît Mandelbrot in seinem Werk über fraktale Strukturen in der Natur erforscht und dargestellt. Vgl. Benoît Mandelbrot: *Die fraktale Geometrie der Natur*, übers. aus d. Engl. von Reinhilt und Ulrich Zähle, Hg. der dt. Ausgabe Ulrich Zähle, Basel/Boston: Birkhäuser 1987.

16 Vgl. W. Iser: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, hg. von A. Schmitz, Konstanz: University Press 2013, S. 44.

die anderen Paradigmen (Echtzeit, Simultaneität, Zeitumkehr), im Text selbst durch bestimmte Muster angelegt ist, bedarf es wiederum der Mitarbeit des Lesers,<sup>17</sup> damit aus der linearen Struktur ein dynamischer Wirkzusammenhang erwachsen kann, der sich im Bewusstsein des Rezipienten fortsetzt, dort etwas auslöst, was ihn nach Baudrillard an sich selbst anschließt (Konnektivismus), d.h. mit sich selbst allererst verbindet,<sup>18</sup> rückkoppelt, sodass er den zunächst fremden als eigenen Text zu lesen vermag. Dabei vergleicht er die Stationen des Lebens im Text mit den eigenen Aspirationen, nimmt den Text folglich in das eigene Leben hinein, indem er Elemente adaptiert oder variiert, den Text also darin reproduziert oder gar zu einem anderen Ende fort schreibt, weil sich die Rahmenbedingungen verändern können, sodass es zu neuen Möglichkeiten der (Re-)Kombination von im Text angelegten Komponenten (Matrix) kommen kann.

Diese Möglichkeiten, die sich im Begriff der alternativen Chronologien fassen lassen, verstehen sich zugleich als Wendung gegen die mit fatalistischer Resignation einhergehende Verstrickung von Gegenwart und Vergangenheit, wie sie für die Figuren der Romane Reinhard Jirgls typisch ist. Wenn im Sinn der ewigen Wiederkehr des Gleichen (F. Nietzsche) die schlechte, defizitäre Vergangenheit eines Lebens unterm sozialistischen Regime<sup>19</sup> sich in einer zwar anderen, aber ebenso schlechten Weise, also lediglich unter veränderten politischen Rahmenbedingungen, denen des neoliberalen Kapitalismus, fortsetzt, bleibt dem Leser als Zeitgenossen nichts anderes übrig, als sein Leben irgendwie anders fortzuschreiben, als er es in den Texten schon auserzählt findet. Es frägt sich aber, wie und wo damit beginnen?

---

17 Die Modellierung entsteht also an der Schnittstelle zwischen Text (Produktion) und Leser (Rezeption), wie es bereits Robert M. Erdbeer in seinem Aufsatz *Poetik der Modelle* gezeigt hat. Vgl. *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 11(2.2015), S. 1–35, hier S. 33. <https://www.uni-muenster.de/textpraxis/robert-matthias-erdbeer-poetik-der-modelle> vom 21.08.2024.

18 Vgl. Jean Baudrillard: »Videowelt und fraktales Subjekt«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 4. Aufl., Leipzig: Reclam 1992, S. 252–264, hier S. 255.

19 Vgl. für diesen Zusammenhang Karen Dannemann: *Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens »Geschichte«*. *Gesellschafts- und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 156.

Heißt es, wie bei Ulrich Peltzer, »mittendrin«, <sup>20</sup> oder am Ende, vielleicht am Anfang oder noch woanders zu beginnen? Die Richtung ist verloren gegangen, das Gerichtet-sein suspendiert. Man kreist nurmehr um sich selbst, (mit Baudrillard) zwar an sich selbst angeschlossen, aber ohne zu wissen, wie es im eigenen Text weiter oder zu einem besseren Ende ausgehen soll, weil man, wie der Programmierer Alban Herbst, den Kontakt zu sich selbst nur noch über den Umweg des digitalen Interface herzustellen vermag, der jedoch das körperliche Dasein umgeht und den Protagonisten, wie in der Erzählung deutlich wird, real betrügt, indem es nur in seiner Fantasie zu einem Austausch mit dem *Alter ego* Hans Deters kommt.

Heißt es vielleicht, die Junggesellenmaschine <sup>21</sup> des Textes gegen die des interaktiven Bildschirms oder der künstlichen Intelligenz zu tauschen? Nein,

---

20 Ulrich Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2011, S. 7.

21 Das Konzept der Junggesellenmaschine geht zurück auf Marcel Duchamp. Ursprünglich bezeichnet die Wortschöpfung den unteren Teil seines in zwei Bereiche (»Braut« oben, »Junggesellen« unten) gegliederten Werks *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915–1923), in dt. Übersetzung *Das große Glas*. Ausgehend von diesem Titel hat der französische Journalist und Schriftsteller Michel Carrouges in seiner Studie *Les Machines célibataires* (1954) durch einen Vergleich zwischen Duchamps Werk und Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* Grundelemente einer wiederkehrenden Struktur entdeckt, in der er einen modernen Mythos erkannte. Bestimmend dafür ist die in weiteren literarischen Werken von Roussel bis Lautréamont anzutreffende Projektion der libidinösen Fantasie auf die Maschine (bzw. in ihrer möglichen Erweiterung auf das Medium, den Text), die dabei zumeist in weiblicher Ausprägung anthropomorphisiert erscheint. Für diese gilt, dass die beiden Pole des Begehrens (wie bei Duchamp der obere weiblich und der untere männlich konnotierte Bereich) sich zwar unendlich anzunähern vermögen, ohne jedoch jemals zu verschmelzen. Diese Konstellation nun trifft auch auf das Verhältnis zwischen Leser/Benutzer und den Wunschmaschinen (Deleuze/Guattari) des Textes bzw. der kybernetischen Simulation zu. Abschließend beschreibt Gilleßen diesen Zusammenhang für die technisch vermittelte Echtzeitkommunikation der Gegenwart, indem er feststellt, dass die neuen digitalen Wunschmaschinen nicht länger nur als Projektionsflächen libidinösen Begehrens dienen. Vielmehr wird dieses in Echtzeit mit der Maschine geteilt und in die Kreisläufe der kapitalistischen Datenverwertung eingespeist. So kommt es, dass grundlegende menschliche Bedürfnisse aus Gründen der Ökonomie nicht mehr im unmittelbaren Kontakt mit anderen befriedigt, sondern an die Maschine delegiert werden. War das Junggesellentum bei Kafka und Duchamp noch Ausdruck einer künstlerischen Verweigerung bürgerlicher Lebensformen, ist es heute in Form des Singledaseins zur vorherrschenden Lebensweise derer geworden, die sich zur Vorhut der kapitalistischen Leistungsgesellschaft zählen. Vgl. ebd., S. 257.

gewiss nicht, denn auch hier verwandelt sich, wie schon Baudrillard sagt, der »Prozeß der Kommunikation, die Beziehung des einen zum anderen, in einen Prozeß der Kommutation, d.h. in einen Prozess der Wechselwirkung desselben auf dasselbe.«<sup>22</sup> Es wäre, wie bereits gesagt, also ein neuer *Modus operandi* zu finden, in dem das historisch tradierte, lineare Medium der Schrift auf die Simulationen der neuen Echtzeitmedien zu antworten vermag. Warum sonst macht die Literatur, wenigstens im Fall der besprochenen Autoren, Anleihen bei der Kybernetik? Offenbar hat dies doch damit zu tun, dass die kybernetische Simulation als ihr Anderes der Literatur so viel Aufmerksamkeit zu entziehen vermag, dass diese einen Verlust an Bedeutung erleidet.<sup>23</sup> Aber reicht das, um der von Baudrillard erkannten Tautologie der an beide Medien angeschlossenen Identität zu entgehen? Offenbar bedarf es dazu einer weiteren Öffnung auf das Andere sowohl des Textes wie der programmierten Simulation, das sich in der Störung, dem Ereignis, der Präsenz oder eben der (künstlerischen) Materialität bemerkbar macht.<sup>24</sup> Es wäre der Entzug, die Nichtung, also das Gegenteil eines Sinns, der sich hermeneutisch erfassen ließe. Sind es Strukturen der Echtzeit, der Rekursion und des Fraktals, die als Spuren dieses Anderen in den Text eingeschrieben sind, ihn folglich mit bedingen, so erweist sich darin zugleich das, was, wie Dieter Mersch sagt, die Schrift, den Sinn, die Signifikation und das Mediale als ihr Unverfügbares begleitet. Was sich dabei zeigt, kann allerdings nicht selbst wieder, als Bedingung ihrer Möglichkeit, im Rahmen der literarischen Erzählung zur Darstellung gelangen.<sup>25</sup>

22 Baudrillard: Videowelt, in: Barck et al., *Aisthesis* (1992), S. 263.

23 Hinzu kommt, dass, wie bereits gezeigt, die Literatur sich das Prinzip der Rekursion zu eigen gemacht hat. Ist ein literarischer Text wahrnehmungsbasiert, wie etwa Reinhard Jirgl's Roman *Hundsnächte*, kommt er nicht umhin, den Ebenenwechsel zwischen erzählter Gegenwart und Erinnerung durch Rückkopplungseffekte, psychologisch gesprochen durch Koinzidenzen, die im Bewusstsein des Erzählers statthaben, anzuzeigen. Indem das gegenwärtige Erleben die Erinnerung triggert, wie umgekehrt die reaktualisierte Vergangenheit mit der erlebten Gegenwart sich deckt, von dieser im negativen Sinn des Verhängnisses ununterscheidbar wird, resultiert daraus die Fatalität der Wiederkehr des immer Gleichen, der allenfalls durch emergente, Produktion wie Rezeption begleitende Bewusstseins- bzw. Verstehensprozesse beizukommen wäre.

24 Vgl. dazu Dieter Mersch: Einleitung. Ansätze des Posthermeneutischen, in: Ders., *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 9–30.

25 Die Gründe dafür analysiert Mersch in folgender Weise: »Sprache, das Symbolische, die ›Schrift‹, ebenso wie das Mediale, der Begriff, System oder Differenz offenbaren sich als in sich gebrochen. Sie zeigen sich von ihrem Gegenteil durchfurcht, von einer Fremdheit, die sie von sich trennt und spaltet, ohne je zu einer Identität zu gelangen.

Um diesem Entzug des Sinns ins Unverfügbare zu begegnen, soll daher im Folgenden untersucht werden, wie sich der *Naturalistic turn* ausgehend vom Programm der Naturalisierung des Geistes in den Neurowissenschaften auf die Produktion und Rezeption von Literatur ausgewirkt hat. Dabei fungieren die Paradigmen der verkörperten Aktivität bzw. Tätigkeit und der Fähigkeit zum Hervorbringen einer Welt, wie sie von Hubert Dreyfus und Charles Taylor sowie Francisco Varela beschrieben wurden, als Schlüsselbegriffe.<sup>26</sup> Gefragt werden soll am Beispiel weiterer Erzähltexte von Ulrich Peltzer bis Michael Lentz und Thomas Melle, auf welche Weise sich das Konzept der Verkörperung im literarischen Text manifestiert, insbesondere in Hinsicht auf das Verhältnis der erzählenden Instanz zur erzählten Wirklichkeit und ob die in den bisherigen Überlegungen aufgetretenen Aporien der Homunkulus-Struktur und der verschwundenen Welt sich damit vermeiden lassen.

---

Folglich erweisen sie sich auch als unzureichende, weil stets schon zerklüftete Mittel, deren Erfüllung versagt bleibt, weil ein Anderes oder ›Nicht-Hermeneutisches‹ sie wie ein Schatten begleitet. Die ›posthermeneutische‹ Provokation beruht auf dieser Entdeckung einer ursprünglichen Wunde, wie sie im folgenden immer wieder als ›chias-tisch‹ thematisiert werden wird. Sie lokalisiert in ihren unterschiedlichen Fassetten einen Nichtsinn im Sinn, ein Nichtzeichen im Zeichen wie auch ein Amediales im Media-len oder ein Nichtsymbolisches im Symbolischen im Sinne jener genuinen Negativität, worin das Semiotische ebenso wie das Mediale, das Symbolische oder das Hermeneu-tische wurzeln. Sie verweigert dem Verstehen und der Verständigung ihre Ankunft.« D. Mersch: Posthermeneutik, S. 30. [Herv. i.O.].

- 26 Vgl. dazu Hubert Dreyfus/Charles Taylor: Die Wiedergewinnung des Realismus, übers. aus d. Engl. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, besonders S. 171–189. Vgl. außerdem Francisco Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch: »Enaktivismus – verkörperte Kognition«, in: Jörg Fingerhut/Rebekka Hufendiek/Markus Wild (Hg.), Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte, übers. aus d. Engl. von Markus Wild, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 293–327, hier: S. 318f.

## II. Aus der Mitte beginnen – Komplexes Erzählen in Ulrich Peltzers Roman »Alle oder keiner«<sup>1</sup>

---

Bisweilen wurde bereits davon gesprochen, dass die literarische Erzählung nicht ohne reale Körperlichkeit denkbar sei, die sich dann – vom Autor her gedacht – in den Text einschreibe, wie umgekehrt die Leser sich mit ihrer Körperlichkeit auf den Text projizieren.<sup>2</sup> Im vorliegenden Kapitel soll nun unter dem Eindruck des *Naturalistic turn* versucht werden, den Ansatz der Verkörperung auf eine empirische Grundlage zu stellen, die aus den Lebenswissenschaften, genauer gesagt dem neurobiologischen Konstruktivismus, stammt. Dabei wird das Konzept der verkörperten Aktivität, das die Gruppe von Forschern um Francisco Varela entwickelt hat, eine wichtige Rolle spielen.<sup>3</sup> Nach einer kurzen Charakterisierung von Ulrich Peltzers Schreiben, der darin zum Ausdruck kommenden Auffassung von Wirklichkeit und Autorschaft, soll es deshalb im Folgenden darum gehen, das genannte Konzept anhand von Schlüsselstellen für die Interpretation des Romans zu validieren. Der damit vorgeschlagene Ansatz verfolgt zudem das Interesse, die bisher mit Peltzers Literatur verbundene Deutung des komplexen Erzählens als Antwort auf eine immer komplexer werdende Wirklichkeit mithilfe des Paradigmas der verkör-

---

1 Die ursprüngliche Fassung des Kapitels über U. Peltzers Roman ist unter gleichem Titel erschienen in der Hochschulzeitschrift der Universität Ermland-Masurie *Acta Neophilologica*, XXV(2023), Heft 1, S. 117–131.

2 Vgl. M. Leonova: *Fraktale Perspektive*, S. 26.

3 Im gegebenen Zusammenhang der Verkörperung und Einbettung des Geistes in eine Umwelt (*Naturalistic turn*) beziehe ich mich wiederum auf den Aufsatz *Enaktivismus – verkörperte Kognition* von F. Varela et al., der auf Deutsch zum ersten Mal im Sammelband *Philosophie der Verkörperung* erschienen ist.

perten Tätigkeit weiter zu spezifizieren und in einen neuen systematischen Zusammenhang zu stellen.<sup>4</sup>

Was Peltzer als Schriftsteller zum Schreiben bringt, sind, nach eigener Aussage, herausgehobene Momente,<sup>5</sup> die den Beginn des Erzählens triggern, indem sie ihn hineinversetzen in das »beinahe schicksalhafte[] Mittendrin«<sup>6</sup> eines Geschehens, das er selbst dabei ist zu erleben und im Erzählen nachträglich aufzeichnet.<sup>7</sup> Dabei kann es sich etwa, wie er schreibt, um den Besuch einer Filiale der Credit Suisse, einen behinderten Jongleur in einer Fußgängerzone, oder um Details aus Bildern, Fotos und Radiosongs handeln,<sup>8</sup> die ihn – irgendwo einmal gesehen oder gehört – mit besonderer Intensität affizieren und ein Bündel von Affekten auf den Plan rufen, ohne den das Schreiben als Akt reizlos bliebe.<sup>9</sup> Die Subjektivität des Schriftstellers wird dabei als ständig changierend erlebt. Mit Giambattista Vico beschreibt er sich als »in jedem Zeit=Moment ein anderer«<sup>10</sup> und hinterfragt damit die Vorstellungen von »Autonomie«, »Selbstermächtigung«<sup>11</sup> und Souveränität des künstlerischen

4 Vgl. den Klappentext des in der Reihe Text + Kritik erschienenen Bandes über Ulrich Peltzer, Heft 226 (April 2020). So spricht auch Ursula März in ihrer Online-Rezension des neuen Romans *Das bist du* (2021) im Zeitmagazin (12/2021, erste Seite) davon, dass »das Wörtchen ›komplex‹« immer schon da wäre, wenn von Peltzers Schreiben die Rede sei. Gleiches gilt, wie sie schreibt, auch für *Das bessere Leben* (2015), dem Roman »über die globalisierte Finanzwelt (der mit dem Attribut ›komplex‹ geradezu überhäuft wurde)«. <https://www.zeit.de/2021/12/das-bist-du-ulrich-peltzer-berlin-ich-erz-aehler> vom 22. 07.2025.

5 Vgl. U. Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*, S. 7f.

6 Ebd., S. 7.

7 Was Peltzer neben der eigenen Produktion an der Literatur der Moderne interessiert – besonders bei Faulkner, Johnson oder Fitzgerald –, sind Momente wie diese, die den Einzelnen aus der Bahn des normalen Alltagslebens werfen und mit der Leere der eigenen Existenz konfrontieren, ihn mit anderen Worten dezentrieren. Das, was er an den Autoren der klassischen Moderne wahrnimmt, trifft auch auf sein eigenes Schreiben zu: »Dezentrierungen, die auch die Texte erfassen, Unbestimmtheitszonen entstehen lassen, in denen sich Identitäten auflösen und eindeutige Zuordnungen vor den Augen des Lesers zu verschwimmen beginnen. Logische Relationen, die »in Wahrheit« so logisch nicht sind, nicht bis ins Letzte zu erklären vermögen, welche Ursache zu welcher Wirkung führt.« U. Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*, S. 132.

8 Ebd., S. 7.

9 Es handelt sich um Szenen, die in dem später erschienen Roman *Das bessere Leben* (2015) verarbeitet werden.

10 U. Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*, S. 10.

11 Ebd., S. 11.

Akts, der auch bei ihm als unvorhersehbarer Prozess erscheint, als »lose Folge von Szenen«<sup>12</sup> ohne absehbares Ende.

Dass die Subjektivität des Schreibenden nicht nur beständig durch die Welt (von außen) affiziert wird, sondern sich zudem auch selbst »modifiziert«<sup>13</sup> und modelliert, macht die Sache, wie schon im Fall von Alban Nikolai Herbst und Navid Kermani, komplex und damit schwierig. Ähnlich wie bei Herbst ist seine Auffassung der raumzeitlichen Struktur des literarischen Textes in Anlehnung an Vicos Theorie des zivilisatorischen Prozesses, auf den er sich in den Frankfurter Poetikvorlesungen des Öfteren bezieht, zyklisch und unabgeschlossen – wengleich der Zufall die Erzählung bisweilen zu einem schicksalhaft Ganzen, Geschichtenähnlichen rundet. So wenn die Hauptfigur Bernhard<sup>14</sup> gegen Ende von »*Alle oder keiner*« auf einer Reise in der baskischen Hafenstadt Lekeitio durch eine Todesanzeige in der Tageszeitung zufällig vom Ende eines früheren Kampfgefährten namens Florencio erfährt,<sup>15</sup> mit dem er in den siebziger Jahren vor Ort in eine Straßenschlacht gegen die Guardia Civil verwickelt war. Szene, die zugleich das Incipit des Textes bildet und beispielhaft für den Sprung mitten hinein in einen Ausschnitt der Wirklichkeit steht, von dem zuvor die Rede war. Einer Wirklichkeit, die, das wird gleich zu Beginn in den Reflexionen des Erzählers deutlich, mit der Innenwelt des Subjekts, seinem neuronalen System, seiner gesamten Physiologie über Mechanismen der Wahrnehmung verschaltet ist, und mit ihm ein unentwirrbares Ganzes bildet, von dem das erlebende Subjekt sich als Teil empfindet.

Inmitten der aufgeladenen Atmosphäre an der Seite Florencio Larrazabals, eingekeilt in einen Block von Demonstranten, beschreibt der Erzähler diesen Zusammenhang wie folgt:

Rätselhaft, wie so etwas funktioniert, und überhaupt, das ganze Geschehen im Innern des Kopfes, ein nervöser Tumult, Aufruhr, der sich anderswo bemerkbar macht, Herz, Magen, Lunge, Darm, und von dort wieder zurückmeldet, die elektrischen Prozesse verstärkend, die selbst eine Folge der Wahrnehmung sind, blitzartig aufleuchtende und erlöschende Impulse, winzige

12 Ebd., S. 8.

13 Vgl. ebd., S. 11.

14 Offenbar handelt es sich bei dem Erzähler Bernhard um eine Variante von Bernhard Lacan, der in Peltzers Erstling *Die Sünden der Faulheit* (1978) als Musikjournalist durch das West-Berlin der 80er Jahre treibt.

15 Vgl. Ulrich Peltzer: »Alle oder keiner« [1999], Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch 2013, S. 172–187.

Spannungsunterschiede zwischen benachbarten Zellen, im Labor als Tintenkurven zu messen, so das piepsende grüne Flimmern eines medizinischen Geräts, in dem sich Denken zeigt, [...] Ketten von Silben und Worten bildend, ein merkwürdiger Vorgang, bei dem chemische Botenstoffe freigesetzt werden, die meistens wissen wohin, an welchem Zielpunkt sie anzudocken haben, um eine spezielle Wirkung hervorzurufen, ein gutes Gefühl, den Namen einer Farbe, Holzrauch [...] denn das lässt sich nicht trennen, als hafte jedem Molekül ein Buchstabe an, eins zu eins praktisch, doch Veränderungen unterworfen und nie ganz stabil, im Lauf der Zeit, die Bindungskraft nimmt mehr und mehr ab, bis ein herkömmliches Muster schließlich zerfällt und ein neues entsteht, unerwartet oft, ein Stich ins Herz, den man sich nicht erklären kann, nur sagen, jetzt ist es passiert, ich hab's deutlich gespürt, das, was gültige Gegenwart war, in Erzählung verwandelnd, in eine Geschichte, an deren Schnittstellen wir entlangtaumeln [...].<sup>16</sup>

Unverkennbar, es ist das Programm der rekursiven Rückkopplungsschleife bis hin zur Bildung sensomotorischer Muster, das hier in der Sprache der Erzählung ausbuchstabiert wird. Nervöse Impulse aus der propriozeptiven Wahrnehmung werden zurückgemeldet, bioelektrische Prozesse dabei verstärkt, d.h. positiv rückgekoppelt. Dies sowohl auf der Ebene des molekularen Geschehens bei der zellulären Kommunikation als auch in Verlängerung der physiologischen Prozesse auf der Ebene sprachlicher Zeichen, mit deren Hilfe sich all dies beschreiben lässt. Die chaotische Dynamik der äußeren Situation findet sich verdoppelt im Raum der Innenwelt des Erzählers. Mehr noch lässt sich eigentlich davon sprechen, es sei ein und dasselbe, kein Innen noch Außen, vielmehr ein erlebtes Gesamtgeschehen. Mindestens aber bestimmt die Spannung des Konflikts, wie das Subjekt sich selbst erlebt und dabei seine internen Impulse deutet. Am Ende des Prozesses steht die Sprache der Erzählung, die in seltenen Momenten mit dem Geschehen präzise koinzidiert, »genau zusammenfällt« mit dem, »was man empfindet oder empfunden hat«.<sup>17</sup> Diese Darstellung entspricht weitgehend dem, was Dreyfus und Taylor als verkörperten Akteure bezeichnet haben. Es wird verzichtet auf die innere Repräsentation von Wirklichkeit durch das kognitive System, vielmehr tritt das erkennende Subjekt unmittelbar mit der erkannten Wirklichkeit in Kontakt.<sup>18</sup> Damit verknüpft ist bei Peltzer zudem die mit dem Schreiben

---

16 Ebd., S. 11f.

17 Ebd., S. 12.

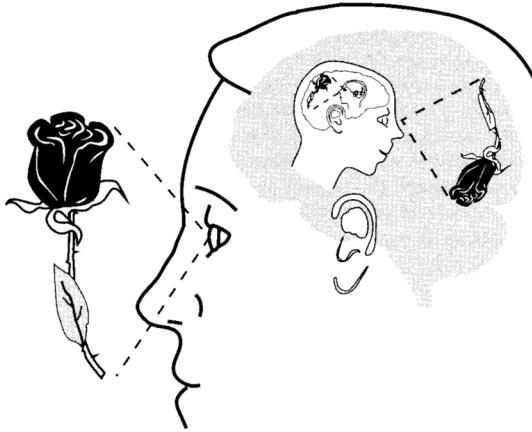
18 Vgl. dazu A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 124f.

verbundene Vorstellung des Hervorbringens neuer Möglichkeiten im Sinn der Emergenz, wie sie für das Modell der rekursiven Rückkopplung von Iser zugrunde gelegt wird. So heißt es bei ihm: »Übrig bleiben Sätze. Die sind wahr oder falsch, einem selbst verständlich oder nicht. Man existiert darin, mit Haut und Haaren, wie es so heißt, sich zeitlebens zur Welt bringend.«<sup>19</sup>

Anders als im Fall von Jürgs *Abschied von den Feinden*, wo die Vervielfältigung des Wahrnehmungsszenarios im Erzählen nie aus dem selbstreferenziellen Zirkel der Homunkulus-Struktur zu entkommen vermag, lässt sich genau besehen an diesem Beispiel erörtern, wie die dualistische Vorstellung der inneren Repräsentation eines äußeren Szenarios durch das, was das Team um Francisco Varela *Enaktivismus*, verkörperte Kognition, genannt hat, epistemisch dekonstruiert werden kann.<sup>20</sup> Das Homunkulus-Problem resultiert nun im Kontext literarischen Erzählens, wie im ersten Teilband erörtert, aus der Frage, die man erzähltheoretisch auch als verwickelte Hierarchie (S. Klimek) beschrieben hat, nämlich wer wen im Erzählen hervorbringt. Analog dazu fragt sich in Bezug auf das Gehirn, ob die in den sensorischen Zentren ablaufenden Prozesse unsere Welt/Wirklichkeit hervorbringen, oder ob umgekehrt die Welt außen existiert und vom Gehirn nur abgebildet wird. In diesem Fall würde das Gehirn sie nicht hervorbringen, sondern im Sinn einer optischen Metapher unverändert widerspiegeln. Man kann nun in Hinsicht auf das Erzählen die gleiche Frage stellen. Bringt das literarische Erzählen eine Welt hervor oder spiegelt sich die bestehende Wirklichkeit nur im Text? Und das umso mehr, wenn man Erzählen als kognitive Aktivität versteht, die im realen Gehirn stattfindet. Im ersten Fall wären die Wirklichkeit und der mit ihr verbundene Sinn bzw. ihre Bedeutung emergente Phänomene, die durch selbstreferenzielle Operationen vom Gehirn erzeugt werden, im anderen nur deren Reproduktion, die in einer zuhandenen Welt bereits präexistent gegeben wären.

19 U. Peltzer: »Alle oder keiner«, S. 12.

20 Der Term »verkörpert« bedeutet hier zunächst allgemein, dass der Körper in noch zu spezifizierender Weise und stärker als bisher betont beteiligt ist. Vgl. F. Varela/ E. Thomson/E. Rosch: »Enaktivismus«, in: Fingerhut/Hufendiek/Wild, Philosophie der Verkörperung (2013), S. 293–327.

*Closed Circuit der Homunkulus-Struktur*

Wie sich dies auf die Konzeption des literarischen Erzählens bei Peltzer auswirkt, davon soll später noch die Rede sein. Entscheidend ist hier zunächst, dass durch den *Enaktivismus* die alten Modelle der Kognition als Auffinden einer präexistenten äußeren Wirklichkeit (Realismus) oder als Projektion einer bestehenden inneren Welt (Idealismus) transzendiert bzw. umgangen werden können.<sup>21</sup> Auch wenn dieses Konzept weitgehend identisch ist mit dem, was

21 Die damit verbundene Zirkelhaftigkeit, die jedoch hier nicht als logischer Makel, sondern als Voraussetzung für das Verständnis des menschlichen Nervensystems aufgefasst wird, sowie den daraus resultierenden Verlust eines festen, objektiven Bezugspunktes beschreiben F. Varela und H. Maturana in ihrem Buch *Der Baum der Erkenntnis*: »Die vorgelegte Betrachtungsweise versetzt uns zweifellos in eine kreisläufige Situation, die ein ähnliches Schwindelgefühl in uns hervorrufen mag wie die Betrachtung der ›zeichnenden Hände‹ von Escher. Dieses Schwindelgefühl rührt daher, daß wir keinen festen Bezugspunkt mehr haben, an dem wir unsere Beschreibungen verankern und mit Bezug auf den wir ihre Gültigkeit behaupten und verteidigen können. In der Tat ist es so: Wenn wir die Existenz einer objektiven Welt voraussetzen, die von uns als den Beobachtern unabhängig und die unserem Erkennen durch unser Nervensystem zugänglich ist, dann können wir nicht verstehen wie unser Nervensystem in seiner strukturellen Dynamik funktionieren und dabei eine Repräsentation dieser unabhängigen Welt erzeugen soll. Setzen wir jedoch nicht eine von uns als Beobachtern unabhängige Welt voraus, scheinen wir zuzugestehen, daß alles relativ ist und daß alles möglich ist, da es keine Gesetzmäßigkeiten gibt. So sind wir mit dem Problem konfrontiert zu ver-

Dreyfus und Taylor als verkörpertem Akteur verstehen, ist es doch bedeutend früher formuliert worden.<sup>22</sup> So beziehen sich auch beide Autorentams u.a. auf Heidegger und Merleau-Ponty als Vorläufer ihrer Auffassung des verkörpertem Wahrnehmens, Handelns und Verstehens. Die Autoren formulieren ihr Programm wie folgt: »Unsere Absicht ist es, die ganze logische Geographie von Innen versus Außen zu umgehen, und zwar dadurch, dass wir Kognition weder als Auffinden noch als Projektion verstehen, sondern als verkörperte Tätigkeit.«<sup>23</sup> Unter verkörperter Tätigkeit verstehen die Autoren nun den Umstand, »dass sensorische und motorische Vorgänge, Wahrnehmung und Handeln in der lebendigen Kognition fundamental untrennbar sind. Tatsächlich sind diese beiden Aspekte in einem Individuum nicht nur kontingenterweise verknüpft, sondern haben sich zusammen entwickelt.«<sup>24</sup>

Auf dieser Grundlage wird auch verständlich, wie sich Enaktivisten die Fähigkeit komplexer Systeme zum Hervorbringen einer Welt [*enactment*] vorstellen. Dazu wird das Konzept der verkörpertem Tätigkeit auf seine Voraussetzungen hin näher analysiert. Wahrnehmung wird dabei definiert als »wahrnehmungsgesteuerte Tätigkeit«<sup>25</sup> und nicht als Auffinden bzw. passive Widerspiegelung einer Außenwelt. Wenn Wahrnehmung und Handeln in der beschrie-

---

stehen, wie unsere Erfahrung – unsere Lebenspraxis – mit einer uns umgebenden Welt gekoppelt ist, die erfüllt zu sein scheint von Regelmäßigkeiten, die in jedem einzelnen Fall das Ergebnis unserer biologischen und sozialen Geschichte sind. Wieder müssen wir auf einem Grat wandern und vermeiden, in eines der Extreme – das repräsentationistische (Objektivismus) oder das solipsistische (Idealismus) – zu verfallen.« Humberto Maturana/Francisco Varela: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, 3. Aufl., übers. aus dem Span. von Kurt Ludewig, Bern: Scherz 1987, S. 258f. [Herv. i.O.].

- 22 Zum ersten Mal im 8. Kapitel von Francisco Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch: The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1991, S. 147–184. Das Konzept der Verkörperung findet sich allerdings bereits in den biophilosophischen Theorien von Hans Jonas und Suzanne K. Langer, die Leben als einen in materiellen Systemen sich verkörpernden Prozess betrachten. Darauf hat Andreas Weber in folgendem Aufsatz hingewiesen: »Feeling the signs: The origins of meaning in the biological philosophy«, in: Sign Systems Studies, 30.1 (2002), S. 183–200, hier: S. 184. <https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2002.30.1.11> vom 22.07.2025.
- 23 F. Varela/E. Thomson/E. Rosch: »Enaktivismus«, in: Fingerhut/Hufendiek/Wild, Philosophie der Verkörperung (2013), S. 318.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.

benen Weise zusammengehören, d.h. Handeln, Tätigsein in einer zuhandenen Umgebung, immer in bestimmter Weise wahrnehmungsgeleitet ist, so ist dies nur denkbar »auf der Grundlage wiederkehrender sensomotorischer Muster, die es Tätigkeiten erst erlauben, wahrnehmungsgeleitet zu sein.«<sup>26</sup> Auf diese Weise können kognitive Strukturen entstehen, die es dem tätigen Subjekt ermöglichen, seine Aktivität in einer konkreten Situation zu steuern. Geht man von diesen Voraussetzungen aus, wird deutlich, wie das Konzept der verkörperten Tätigkeit den epistemischen Repräsentationalismus als obsolet erscheinen lässt:

Wie wir bereits gesehen haben, setzt die Repräsentationalistin [sic!] für ihr Verständnis der Wahrnehmung beim Problem der Informationsverarbeitung als dem Auffinden vorgegebener Eigenschaften in der Welt an. Demgegenüber geht der enaktive Ansatz von der Untersuchung der Frage aus, wie eine Betrachterin ihre Tätigkeiten in einer bestimmten Situation steuern kann. Da sich nun eine solche Situation aufgrund der Tätigkeiten der Betrachterin laufend verändert, kann der Ausgangspunkt für das Verständnis dessen, was eine Wahrnehmung ist, nicht eine vorgegebene und von der Betrachterin unabhängige Welt sein, sondern muss vielmehr die sensomotorische Struktur der Betrachterin sein (d.h. die Weise, wie das Nervensystem sensorische und motorische Aspekte verbindet). Diese Struktur – die Weise der Verkörperung des Betrachters – bestimmt, inwiefern die Betrachterin [sic!] tätig sein und durch Ereignisse in ihrer Umwelt beeinflusst werden kann und nicht eine vorgegebene Welt.<sup>27</sup>

Es zeigt sich an dieser Stelle auch, dass der enaktivistische Ansatz durch die strukturelle Kopplung von Wahrnehmen und Handeln nicht nur im Sinn des emergenten Hervorbringens neuer systemischer Möglichkeiten (Modell der rekursiven Rückkopplung) begreifbar ist, sondern grundlegender noch als welterzeugend, indem Kognition und Umwelt zugleich hervorgebracht werden.<sup>28</sup>

Wenn Peltzer im zitierten Abschnitt nun davon erzählt, wie die physiologischen Nervenreize sich simultan auf der Ebene des phänomenalen Bewusstseins auswirken, so sucht er diese Transition, weil das eine vom anderen sich

---

26 Ebd.

27 Ebd., S. 319.

28 Vgl. ebd., S. 299.

nicht trennen lässt, auch auf die Sprache der Erzählung auszuweiten.<sup>29</sup> Vielleicht wäre es zu viel gesagt, dass sie damit selbst als Produkt eines neuronalen Geschehens erscheint, das dann nur bedingt der Intentionalität des Scheibenden zugänglich wäre. Mindestens setzt sie aber auf die beschriebenen Prozesse auf, die sich einer Versprachlichung ja tendenziell entziehen bzw. darauf, wie diese im phänomenalen Bewusstsein erscheinen.<sup>30</sup> Begreift man nun das

- 
- 29 Den Zusammenhang von kultureller Kreativität und Hirnprozessen erläutert Thomas Metzinger mit Mario Bunge in folgender Weise: »Schöpferische Prozesse sind Hirnvorgänge, die sich in eher seltenen Fällen als physikalische Gegenstände (z.B. als Gemälde, Gebäude, Skulpturen u.s.w.) ausdrücken. Sie können ähnliche neurale Prozesse in anderen Gehirnen – in denen der Rezipienten – auslösen. Unabhängig von ihrer neuronalen Basis existieren sie nicht. Ein Gedicht, das niemand liest und an das sich niemand erinnert und von dem keinerlei Aufzeichnungen physikalischer Natur existieren, besitzt keinen ontologischen Status. Ähnliches gilt für kulturelle Leistungen und Ideen: Sie sind nur insofern ein Teil der Welt – der einzigen Welt –, als sie identisch mit real existierenden Zuständen, Ereignissen oder Ereignisketten neuronaler oder physikalischer Art sind.« Thomas Metzinger: *Neuere Beiträge zur Diskussion des Leib-Seele-Problems*, Frankfurt a.M./Bern/New York: Peter Lang 1985, S. 90 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XX – Philosophie, Bd. 180).
- 30 Versteht man komplexes Erzählen als mentales, d.h. als Bewusstseinsphänomen, so wäre es innerhalb der Theorie des materialistischen Emergentismus (vertreten z.B. von M. Bunge) etwas, das in Form neuronaler Muster, die sich dann narrativ manifestieren mögen, aus dem Nervengewebe emergiert. Es ist eben dieser Zusammenhang, der auch bei U. Peltzer an den Stellen aufscheint, wo das literarische Erzählen als aus neuronalen Mustern emergierende Aktivität beschrieben wird. Der literarische Text wäre damit nicht nur im hermeneutischen Sinn ein emergentes Produkt, bei dem die Ebene der Bedeutung des Ganzen hinzukommt, die allein aus den Bestandteilen (Buchstaben, Sätzen, Kapitel usw.) nicht ableitbar ist. Fraglich bleibt allerdings, ob das, was als Emergenz auf Ebene des Textes und als Resultat neuronaler Aktivität beschrieben wird, ein identisches Phänomen ist, das damit den gleichen Gesetzmäßigkeiten unterliegen müsste. Dies scheint zumindest zweifelhaft, denn Denken und Sprache sind verglichen mit den Aktivitätsmustern interagierender Neuronenverbände ontologisch zu verschieden, als dass sie unter die gleichen nomologischen Prinzipien subsumierbar wären. Diese sind im Fall komplexen Erzählens ästhetischer Natur, im Fall neuronaler Musterbildung physiko-chemischer. Es wird an dieser Stelle wieder deutlich, dass ein identischer Term, hier »Emergenz«, sich in verschiedenen Diskursen (Neurowissenschaft und Literaturwissenschaft) auf einen je anderen Phänomenbereich beziehen kann. Mit der Folge, dass der Begriff selbst auch inhaltlich anders gefüllt werden muss. Dies hat W. Iser für die Literaturwissenschaft bzw. die literarische Anthropologie, wie im ersten Teilband erläutert, mit den entsprechenden Modalitäten (generativer Einschnitt, Rekursivität, rückläufige Kausalität, Mehrstelligkeit und Nullstelle des Diskurses) geleistet.

literarische Erzählen im vorgeschlagenen Sinn als verkörperte Tätigkeit, so bedeutet dies, dass durch die Aktivität des Schreibenden sich auch sein In-der-Welt-sein, die Situation, in der er sich selbst wahrnimmt, entsprechend verändern kann. Und nicht nur das, sie verändert sich auch durch Ereignisse in der Umwelt (s. Alban Nikolai Herbst), wozu in einem engeren Sinn auch der eigene Körper zählt, sofern er mit dieser interagiert.

Für beide Attraktoren sucht der Erzähler (resp. der Autor) nach einer Sprache. Auch bei ihm ist die Rede von »Veränderungen« der Wahrnehmung, von »Muster[n]«, die zerfallen und neu entstehen sowie der »unerreichbare[n] Grenze«, der »Außenseite«, die es nur »in rauschhaften Momenten [...] zu durchdringen«<sup>31</sup> und in Sprache zu verwandeln gelingt. Es fällt nicht schwer, die im Sensorium des Erzählers eintretenden Veränderungen mit den wiederkehrenden Musterbildungen der sensomotorischen Aktivität, wie sie Varela beschreibt, zu erklären. Auf der Ebene der Poetik erscheint die Musterbildung gar als Programm der Figurengestaltung, indem sich, wie erläutert, deren Identität durch Übergang in neue Kontexte auflösen oder neu zusammensetzen kann. Die verkörperte Perspektive realisiert sich dabei im Erzählen, indem die Distanz zu den erzählten Gegenständen nicht identisch bleibt, sondern sich im Sinn der fraktalen Perspektive (Leonova) annähert oder entfernt. All dies deutet darauf hin, dass im Kontext sprachschöpferischer Kognition nicht nur von Emergenz und Inferenz, sondern von verkörperter Tätigkeit gesprochen werden kann, bei der eine Welt hervorgebracht wird, die in der literarischen Erzählung erfahrbar ist.<sup>32</sup>

Wenn im literarischen Text in Bezug auf das Schreiben bzw. die Versprachlichung erlebter Wirklichkeit von der »unerreichbare[n] Grenze«, der »Außenseite« die Rede ist, so zeigt sich daran, dass die Gültigkeit der logischen Geografie von Innen und Außen, um deren Dekonstruktion es Varela geht, für den

31 U. Peltzer: »Alle oder keiner«, S. 12.

32 Es liegt daher nahe, dass die vom *Enaktivismus* vertretene Auffassung der Kognition als Hervorbringen einer Welt auch für das kulturelle Wissen der Anthropologie angenommen werden kann. Wie Varela schreibt, könnte es für das anthropologische Verständnis des kulturellen Wissens weiterhelfen, »wenn wir uns nicht auf das Bewusstsein, die Gemeinschaft oder die Kultur für sich genommen konzentrieren würden, sondern auf ihre Schnittstelle. Das kulturelle Wissen sitzt nicht gleichsam vorgeformt in einem dieser Bereiche, sondern wird in bestimmten Situationen hervorgebracht, etwa wenn eine Geschichte erzählt oder ein Fisch genannt wird.« F. Varela/E. Thomson/E. Rosch: »Enaktivismus«, in: Fingerhut/Hufendiek/Wild, *Philosophie der Verkörperung* (2013), S. 327.

Erzähler offenbar noch in Kraft ist. Wenn man konzediert, dass der Körper – für die Situation des Schreibenden die Hand, die den Stift über das Papier führt oder über eine Tastatur den Text als Zeichenkette eintippt – zur äußeren Wirklichkeit gehört, weil er in der Wahrnehmung dort situiert ist bzw. erscheint, dann könnte man die Aktivität des Schreibens auch als etwas wie die Verfertigung von Gedanken im Medium der Äußerlichkeit bezeichnen. Damit würde man allerdings den Dualismus zwischen einer subjektiven Innerlichkeit und einer ausgedehnten objektiven Außenwelt fortschreiben, von dem sich der neurobiologische Konstruktivismus eigentlich absetzt. Diese überkommene Grundlage hatte ja auch dazu geführt, dass das Homunkulus-Problem als rekursive Vervielfältigung der inneren Repräsentation einer äußeren Wirklichkeit sich ergeben konnte. Wenn nun das Konzept des verkörperten Akteurs bzw. der verkörperten Tätigkeit einen Ausweg aus dieser Paradoxie zeigen soll, dann kann dies, wie zuvor schon angedeutet, nur dadurch geschehen, dass Wahrnehmen, Verstehen und Handeln in einer intersubjektiv geteilten Sphäre der Lebenswelt situiert werden und nicht in einem Bewusstseins-Ich, das in eine mentale Innenwelt eingeschlossen ist.<sup>33</sup>

33 Vgl. dazu Thomas Fuchs: Hirnwelt oder Lebenswelt? Zur Kritik des Neurokonstruktivismus, in: Ders., Verteidigung des Menschen. Grundfragen einer verkörperten Anthropologie, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2021, S. 233–252, hier S. 247f. Dort formuliert Fuchs weiter: »Wir sind keine im Gehirn eingeschlossenen Monaden mehr, denen ein Bild der Welt vorgespiegelt wird, sondern wir bewohnen unseren Leib und durch ihn die Welt.« Ebd., S. 247. In diesem Zusammenhang wird zudem deutlich, dass jene doppelte Gefangenschaft des medial in sich eingeschlossenen Subjekts, von dem bereits im ersten Teilband zum komplexen Erzählen die Rede war (vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 126f. u. 133), analog zum Homunkulus-Problem durch das enaktivistische Paradigma der Wahrnehmung sich lösen ließe. Versteht man Medien als repräsentationale Systeme, die Wirklichkeit abbilden – ganz so, wie man sich nach dem alten Modell der Repräsentation auch das Zustandekommen der Wahrnehmung im Gehirn gedacht hat –, dann erscheinen die vom Medium zur Verfügung gestellten Bilder und Informationen als Möglichkeiten der Teilnahme an einer Teilwirklichkeit, mit der ich nicht direkt in Kontakt stehe. Die Logik verkörperter Wahrnehmung setzt sich dann im Rahmen des Mediums fort. Statt von ihr als einer Wirklichkeit *sui generis* eingeschlossen zu werden, kommt es über die mediale Repräsentation zu einer Teilnahme an entfernter Wirklichkeit – ganz im Sinn von McLuhan, der Medien nicht als selbstständige Realitäten, sondern als Fortsetzung bzw. Erweiterung des menschlichen Nervensystems verstanden hat. Das gilt selbst dann, wenn innerhalb des Mediums andere Modi der Darstellung (Echtzeit, Reversibilität der Abfolge, Schnitttechnik u.a.) die natürliche Wahrnehmungsweise überlagern. Es wird auf diese Weise transparent, dass der *Closed circuit* des audiovisuellen digitalen Echtzeitmediums eine Form der Darstellung

Es zeichnet sich somit ab, dass ein Szenario des Schreibens, bei dem sich der ausdehnungslose Gedanke in Form der Schriftzeichen zeilenförmig-linear über die äußerlich wahrnehmbare Fläche von Papier oder Bildschirm erstreckt, im Sinn literarischer Kommunikation erweitert bzw. umgedeutet werden müsste. Damit das literarische Schreiben als verkörperte Aktivität erscheinen kann, muss die lebensweltliche Teilnehmerperspektive, d.h. die Perspektive der zweiten Person hinzukommen.<sup>34</sup> Damit wird die sonst unzugänglich

---

von Wirklichkeit ist, aber noch nicht diese Wirklichkeit selbst, d.h. ohne Vermittlung durch das Medium. Wie erläutert, kann die Literatur dabei helfen, über die Reduktion des Wirklichen auf das sensorisch Gegebene, sei es medial vermittelt oder nicht, hinauszugehen, indem sie uns per Einbildungskraft mit einer umfassenderen Vorstellung der Wirklichkeit verbindet.

- 34 Dies hat Thomas Fuchs im Kontext seiner Kritik des neurobiologischen Konstruktivismus am Beispiel der Interaktion von Arzt und Patient in Bezug auf den Leib im Unterschied zum biologischen Körper gezeigt. Die subjektiv leibliche Stelle des Schmerzes beim Patienten fällt mit dem objektiv zeigbaren Ort am biologisch objektiven Körpers zusammen, der von beiden syntopisch, d.h. in koextensiver Räumlichkeit, wahrgenommen werden kann. Vgl. Th. Fuchs: *Hirnwelt oder Lebenswelt?*, in: Ders., *Verteidigung des Menschen* (2021), S. 240f. Wenn hier vom syntopischen Raum gesprochen wird, ist allerdings dem Einwand zu begegnen, dass in der zeitlich zerdehnten literarischen Kommunikation streng genommen nicht von einer leiblichen Kopräsenz zwischen Autor/Erzähler und Leser im gleichen Sinn wie in der medizinischen Praxis zwischen Arzt und Patient oder etwa auf dem Theater zwischen Schauspieler und Publikum, wie dies etwa von E. Fischer-Lichte als notwendige Bedingung angenommen wird, die Rede sein könne. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, 4. aktual. und ergänz. Aufl., Bielefeld: transcript 2021, S. 49–51 u. 73. Kopräsenz könnte allenfalls im Rahmen einer Lesung hergestellt werden, bei der Autor und Publikum gemeinsam anwesend sind. Ein noch besseres Beispiel wäre wohl die kreative Schreibwerkstatt, wo auch an der Textentstehung gemeinsam gearbeitet wird, indem Entwürfe vorgestellt und diskutiert werden, sodass die Teilnehmenden sich jeweils zugleich als Autoren wie als Leser/Hörer verstehen und betätigen dürfen. Dies sei zugestanden, ohne dass damit jedoch im vorliegenden Kontext der Rede von Verkörperung der Boden entzogen wäre. Denn es soll im Folgenden gezeigt werden, dass diese Perspektive auch für andere Formen der Interaktion, in diesem Fall der zeitlich zerdehnten literarischen Kommunikation zwischen Autor und Leser, operationalisiert werden kann. Festgehalten wird folglich an der These, dass die subjektive Körperlichkeit des Autors sich in der beschriebenen Weise in seinem Text verkörpert manifestiert und dies nicht nur in Form einer Analogie oder gar metaphorischen Redeweise verstanden werden kann, sondern als mit Bedeutung versehener kognitiver Akt, bei dem die Grenze zwischen Innen und Außen – mentaler Innenwelt und äußerer Wirklichkeit – dekonstruiert wird. Kognition und Verkörperung (Embodiment) werden folglich zusammen gedacht. Wäre dem nicht so, könnte das Konzept des narrativen Den-

und damit gleichgültig bleibende Perspektive der Person des schreibenden Autors (erste Person) erst anschlussfähig an eine gemeinsam mit den Lesern geteilte Wirklichkeit, die durch die Rezeption seines Textes (Teilnahme) entstehen kann. Insofern könnte man nun auch davon sprechen, dass der Autor sich mit seiner Imagination, seinem Denken und Fühlen im eigenen Text verkörpert. Der Kontakt zur Wirklichkeit im umfassenderen Sinn entsteht dann erst durch die Vermittlung zu den Lesern, die sich mit ihrer je eigenen Subjektivität qua Vorstellungskraft in den Text einschreiben können. Wie der Philosoph und Psychiater Thomas Fuchs richtig bemerkt hat, ist es nicht die Beobachter-, sondern erst die Teilnehmerperspektive, die soziale Anteilnahme ermöglicht,<sup>35</sup> denn beobachten (registrieren) kann ich aus der Perspektive der dritten Person sowohl Ereignisse der Umwelt (fremdreferenziell) als auch introspektiv in der ersten Person die in meinem Bewusstsein auftauchenden Phänomene (selbstreferenziell). Dritten gegenüber bleibt das jedoch so lange interesselos, wie keine Möglichkeit der Perspektivenübernahme besteht. Es reicht also nicht hin, wenn die strukturelle Kopplung von Wahrnehmen und Handeln auf die textförmige Aufzeichnung poetischer Einfälle durch den Autor beschränkt bleibt. Zwar werden bereits auf dieser Stufe die Räume imaginärer Innerlichkeit und äußerer Wirklichkeit gegeneinander in Richtung auf ein Drittes überschritten, doch solange eine teilnehmende Übernahme der im Text verkörperten Perspektive durch Leser nicht stattfindet, kann auch nur bedingt von der literarischen Tätigkeit als verkörperter Aktivität im lebensweltlich relevanten Sinn gesprochen werden.

So ermöglicht in Peltzers Romanen das Erzählen, verstanden als fortgesetztes Hervorbringen einer Welt, die Teilnahme des Lesers dadurch, dass

---

kens, wie es von Fritz Breithaupt vertreten wird, der ja auch von »körperliche[r] Wahrnehmung der Narration (embodied cognition)« spricht, in wichtigen Punkten gar nicht aufrechterhalten werden. Fritz Breithaupt: *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 263. Sinnfälliger wird dies noch im Fall der Textbilder von Franz Mon, dessen Schreiben, das sich – zugegeben – von der Welt des Romaneschreibens in vielen Aspekten unterscheiden mag, hier im Sinn eines materiell verstandenen seismografischen Ausdrucks konzipiert ist. Indes lässt sich für das weibliche Schreiben seit J. Kristeva ein ähnliches Moment der Verbindung von Körper und Sprache ausmachen. Bei ihr ist es – im Unterschied zum Schreiben als verkörperter Aktivität – das Semiotische, durch das unbewusste Anteile der weiblichen Psyche (Chora) in der Sprache als Ausdruck des Leiblichen exprimiert werden.

35 Vgl. Th. Fuchs: *Hirnwelt oder Lebenswelt?*, in: Ders., *Verteidigung des Menschen* (2021), S. 249.

es sich in Bezug auf das erzählte Geschehen als *revelativ* erweist. Es räumt verschüttetes Wissen und verdrängte Erfahrungen wieder frei. Wäre dem nicht so, bliebe der unvermittelte Wechsel der erzählten Schauplätze und Begegnungen, wie der Erzähler selbst an vielen Stellen zugibt, zufallsbestimmt<sup>36</sup> und damit für eine Perspektivübernahme kaum motivierend. Doch erfahren im Grunde alle, erzählendes Ich resp. Autor und Leser, etwas über sich und die Weise des eigenen Verstehens, was sie noch nicht wussten. So wird der Leser im folgenden Abschnitt Zeuge, wie sich für den Erzähler die Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit neu ordnet:

Aber worauf kommt überhaupt etwas an? So, daß es unmöglich wird, sich wie gewohnt zu verhalten, man sich dagegen sträubt, bestimmte Worte weiter zu gebrauchen; als seien es die Gegenstände selbst, die sie von sich abstießen, sich ihren alten Beziehungen verweigernd, dem, was sie die längste Zeit einmal bedeutet haben. Man kann es nicht mehr sagen in dieser Form, was man sagen will, entfernt sich von einem. Falsch, denkt man, das ist nicht richtig so, ohne zu wissen, warum, wo sich in der Sprache der Fehler verbirgt, ein Gefühl, als würde man in einem fremden Körper stecken, man hört sich reden, wie man einem Tonband mit der eigenen Stimme zuhört, ein leer im Raum hängender Klang. Hohl, meine ich, nur noch das Äußere der Sätze, eine fast zufällige Aneinanderreihung von aufgespeichertem Material, man stockt, räuspert sich und beginnt nach einer Ausdrucksweise zu suchen, die genauer erscheint in diesem Augenblick, wie jetzt etwas ist, das man für die Wirklichkeit hält. Nervenimpulse, chemische Reaktionen zwischen irgendwelchen Membranen, auf dem kurzen Weg von der Ohrmuschel, vom Sehorgan, von der Haut zu den Buchstaben, die sich zu Silben verketten, aus denen nach und nach der Stoff einer neuen Erzählung entsteht, anders als zuvor, mit unbekanntenen Elementen, auch wenn für einen Beobachter anscheinend alles gleich geblieben ist [...].<sup>37</sup>

So, wie hier beschrieben, verketten sich auch die Schauplätze und Begegnungen auf ungewohnte, nicht vorhersehbare Weise im Roman. Von der Demonstration im Baskenland Mitte der 70er Jahre ins Nachwende-Berlin der 90er, der Arbeit am Institut für forensische Psychiatrie in einer Dahlemer Villa, wo Bernhard mit der Entwicklung psychometrischer Tests beauftragt ist, inklusive einer Dienstreise nach Bukarest mit erotischer Affäre zu Astrid, einer Doku-

36 Vgl. U. Peltzer: »Alle oder keiner«, S. 50, 122, 146 u. passim.

37 Ebd., 81f.

mentarfilmerin, die mit Freund und Kind in Wiesbaden lebt, sowie der Wohn-gemeinschaft in der Kreuzberger Oranienstraße, wo er seit Beginn der neuen Beziehung zu Christine lebt, die ihn bis nach Rom führen wird. Schließlich die langjährige Partnerschaft zu der Romanistin Evelin, die zusammen mit Freundin Jutta als Salesmanagerin ihr Geld verdient und ihn auf der Reise ins Baskenland begleitet, wo das Unfassbare eintrifft, die Nachricht vom Tod Florencios, die für den Erzähler gleichbedeutend ist mit dem Abschied von politischen Überzeugungen und einer damit verbundenen Sprache, die sich überlebt hat und plötzlich ihren Sinn verliert.<sup>38</sup> Dazwischen eingestreut Erinnerungen von der Beteiligung an autonomen K-Gruppen – gemeinsam mit Florencio in Bologna und als Sprecher in Berlin –, an die Kindheit, den Textilhandel des Vaters, die Beziehung zur Mutter, die bis in die Gegenwart reicht, das Treibenlassen im Kreuzberger Nachtleben zwischen Oranienstraße, Kottbusser Tor und Mariannenplatz, wo vieles, so auch die Beziehung zu Christine, seinen Ausgang nimmt.

All das folgt der subjektiven Chronologie eines erzählenden Bewusstseins, die sich der Leser durch inferenzielles Wissen erschließen muss. So entspricht die Abfolge im Text oft sogar einer Umkehrung der realen zeitlichen Ordnung, etwa wenn die Beschreibung von Christines Zimmer, in dem sich der Erzähler zu Beginn befindet, der ersten Begegnung mit ihr in der Morena-Bar, Wiener Straße, kurz vor Ende des Romans lange vorhergeht.<sup>39</sup> Auf diese Weise verweigert sich das erzählte Geschehen einer antizipierbaren Folgerichtigkeit und vervollständigt sich erst im Rückblick. Unterwegs entwickeln die Dinge eine Tendenz sich ineinander zu verschieben. Dem entspricht in formaler Hinsicht,

38 Vgl. ebd., S. 185.

39 Vgl. ebd., S. 205f. Malte Kleinwort spricht in seinem Aufsatz zur Syntax in »*Alle oder keiner*« auch von »Erinnerungsschleifen« (S. 110) bzw. den »vielen rekursiven Schleifen«, bei denen »die Frage nach dem Verhältnis von Anfang und weiterem Verlauf, von Vorgeschichte und Geschichte, von Auslösung und Ereignis [...] unermüdlich durchgearbeitet [wird].« (S. 103, Ergänzung vom Autor (A.S.) eingefügt) Typisch für den Roman sei, dass alle drei Kapitel mit Ereignissen in der Vergangenheit beginnen (Demonstration im Baskenland, Dienstreise nach Bukarest, Einladung zu einem Essen, bei dem Evelin und Bernhard bei dem befreundeten Paar Jutta und Frank zu Gast sind), um dann wieder unvermittelt in die Erzählgegenwart zu springen (vgl. S. 102). Dabei wiederhole sich dieser Sprung zwischen den Zeitebenen im Verlauf des Romans oftmals (vgl. ebd.). Malte Kleinwort: »Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf. Syntax im Werden in Ulrich Peltzers »Alle oder keiner«, in: Paul Flemming/Uwe Schütte (Hg.), *Die Gegenwart erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 95–111.

dass die Erzählung in Textblöcke gegliedert ist, die nicht durch Satzschlusszeichen voneinander abgesetzt, sondern durch Kommata miteinander verbunden sind, also ineinander übergehen, fließen, sich, wie ja auch die zeitlichen Ebenen der Kindheit, der 70er und der 90er Jahre, auf den ersten Blick verwirrend miteinander verquicken. Umgekehrt kann der Leser am Text verifizieren, dass die Dinge oft nicht so laufen, wie vorher gedacht und dass sich ein schlüssiges Bild erst nachträglich im Rückblick ergibt. Vor allem für Leser, die in den 70er oder 80er Jahren aus dem Westen der Republik in die geteilte Stadt gekommen sind und so zumindest eine Zeit ihres Lebens, vielleicht sogar zeitgleich mit dem Autor oder um ein paar Jahre versetzt, in der Umgebung der Schauplätze des Romans verbracht haben, ergibt sich zudem, dass die erzählte Orientierungslosigkeit, das Treibenlassen im Nachtleben keine singulären Erfahrungen sind, sondern Teil eines Lebensgefühls, das von vielen, den Autor eingeschlossen, geteilt wurde oder wird. Dies gilt besonders, gerade wenn sich eigene Lebensentwürfe in dieser Periode, anders als beim Autor, der ja Anfang der 80er Jahre sein Studium der Philosophie und Psychologie abschließt und mit seinem Erstling *Die Sünden der Faulheit* (1987) eine erfolgreiche Karriere als Schriftsteller begann, nicht realisieren ließen.<sup>40</sup>

Hinsichtlich der Modalitäten von Emergenz ergibt sich aus dem Gesagten eine Erweiterung im Vergleich zu den bisher behandelten Erzählwerken. Nullstelle des Diskurses und rückläufige Kausalität werden nicht mehr über die Erzählung der Umstände der Entstehung des manifesten Romantextes bzw. durch die rekursive Einschreibung des Dargestellten in sich selbst,<sup>41</sup> mit der Möglichkeit einer nachträglichen Umdeutung, zum Bestandteil des erzählerischen Diskurses. Vielmehr vermag das literarische Schreiben im Sinn einer verkörperten Tätigkeit, Erzähler und Leser unmittelbar instantan in die Mitte der erzählten Wirklichkeit zu versetzen. Es sind dies die herausgehobenen Momente, von denen zu Beginn die Rede war, die das Erzählen aber auch die Lektüre in solcher Weise zu triggern vermögen. Dies verdankt sich vor allem

40 Zu Peltzers beruflicher Biografie vgl. das Mitarbeiterverzeichnis des Deutschen Literaturinstituts in Leipzig, <https://www.deutsches-literaturinstitut.de/mitarbeiter/ulrich-peltzer> vom 14.04.2022 [Seite nicht mehr vorhanden].

41 Wengleich die abschließenden Sätze des Romans: »[...] erinnere dich mal, sagte Christine eines Nachmittags, als wir auf ihrem Bett saßen, und erzähl mir, das dürfte doch nicht so kompliziert sein, wie geht die Geschichte?«, auch als Aufforderung verstanden werden können, an den Beginn der Erzählung zurückzugehen, um die Romanhandlung, wie im Fall von Gustafsson, nochmals zu variieren. U. Peltzer: »Alle oder keiner«, S. 224.

den für Peltzer typischen Satzstrukturen, deren Choreografie aus langen hypo- aber auch parataktischen Reihungen, bei denen das erzählende Ich Eindrücke, Reflexionen, Zweifel so miteinander verwebt, dass daraus ein sich immer weiter verästelndes Muster entsteht.

Der Effekt dieser sprachlichen Dynamik besteht darin, dass das Geschehen dadurch auf eine Weise verdichtet wird, die eine unverwechselbare Atmosphäre entstehen lässt. Man vermag kaum Atem zu schöpfen im schnellen Wechsel der Eindrücke, dem Übermaß an visuellen und auditiven Signalen und der darin zum Ausdruck kommenden Intensität, die mitunter als physische Bedrohung, wie sie etwa bei der Schilderung des Encierro (Stierlauf) vom Erzähler Bernhard, der gemeinsam mit Evelin die Sanfermines in Pamplona besucht, erlebt wird,<sup>42</sup> sich auch körperlich auf den Leser überträgt. Wenn das Erzählen so, wie erläutert, als Hervorbringen einer Welt verstanden werden kann, gibt es im Grunde keine Differenz mehr zwischen Innen und Außen mit epistemisch verschiedenen Räumlichkeiten. Das Ich des Lesers löst sich gewissermaßen im Wahrnehmungsangebot, das der Text verkörpert, auf und vermag auf diese Weise – wie das des Autors auf der anderen Seite –, der solipsistischen Vereinzelung zu entgehen. Der literarische Text fungiert dann als synoptischer Raum, in der die Perspektiven des Erzählers (resp. des Autors) und des Lesers zur Deckung gelangen.<sup>43</sup> Dies ist jedoch nicht im Sinn einer Therapie zu verstehen, wie Peltzer selbst betont,<sup>44</sup> sondern eher als Möglichkeit der Teilnahme an einer unrettbaren Wirklichkeit, die sich im Medium der Literatur eben anders nicht überwinden ließe.

---

42 Vgl. ebd., S. 172–175.

43 Man könnte mit Bezug auf die Strukturen des Textes, die dies ermöglichen auch von »implizite[r] Intersubjektivität« sprechen, wie Thomas Fuchs dies mit Husserl für Wahrnehmungsprozesse generell in ihrem intentionalen Gerichtet-sein auf Gegenstände konzidiert. Th. Fuchs: *Hirnwelt oder Lebenswelt?*, in: Ders., *Verteidigung des Menschen* (2021), S. 240.

44 Vgl. U. Peltzer: *Angefangen wird mittendrin*, S. 9.



### III. Literarisches Erzählen als verkörperte Tätigkeit am Beispiel von Gert Neumanns *Die Klandestinität der Kesselreiniger*

---

Mehr noch als für Peltzers Roman kann vom literarischen Erzählen als verkörperter Tätigkeit in Hinsicht auf Gert Neumanns Schreiben gesprochen werden. Dies resultiert aus der besonderen Situation, in welcher sich der Autor und mit ihm sein Erzähler befindet. Es ist die Welt der körperlichen Arbeit, in der dieser in einem evangelischen Krankenhaus gemeinsam mit dem bulgarischen Arbeitskollegen Angel die Dampfkessel für den Betrieb der Heizung zu reinigen hat. Während der Arbeit entschließt sich der Erzähler den Text zu schreiben,<sup>1</sup> der dort stattfindet, wo er entsteht, nämlich im Kesselhaus und der Schweißwerkstatt, in der Begegnung mit Angel und bei den Arbeitsvorgängen, die in ihm ausgeführt und zugleich beschrieben werden.<sup>2</sup> Denn beides

- 
- 1 Vgl. Gert Neumann: *Die Klandestinität der Kesselreiniger*. Ein Versuch des Sprechens, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989, S. 46.
  - 2 Erstaunlicherweise ergibt sich hier kein Gegensatz zwischen der körperlichen Arbeit und dem Schreiben, das als Akt ja weitgehend verbunden ist mit einem Körper, der sich in Ruheposition befindet. Im Vergleich zur körperlichen Tätigkeit im Allgemeinen ist Schreiben in Hinsicht auf die Bewegungsleistung verhältnismäßig reduziert, weil dabei keine nennenswerte physikalische Masse bewegt wird, z.B. Tragen von Lasten u.Ä. Gemeint ist mit dem Term des Schreibens als verkörperter Aktivität jedoch gerade nicht der mit dem physikalischen Arbeitsbegriff verbundene einer energetischen Leistung. Vielmehr handelt es sich um eine welterschließende, orientierende Tätigkeit von Wahrnehmung, Erzählung und Interpretation, bei der in erster Linie die eigene Wahrnehmungsaktivität, das damit verknüpfte Denken sowie die daraus resultierenden Vorgänge der Bewusstwerdung animiert, also in diesem Sinn bewegt werden. Wie für das komplexe Erzählen charakteristisch, fließen in den kreativen Akt auch jeweils die Umstände der Entstehung des Textes mit ein.

ist für den Erzähler, der zugleich für seinen Kollegen spricht, ununterscheidbar und zunächst durchaus buchstäblich zu verstehen: »Angel und ich hatten nämlich beschlossen [...] während des Kesselreinigens diesen Text zu schreiben und ihn, sich, schreiben zu lassen, [...] –: der sich also aus Notizen und Erinnerungen und der durch das Schreiben auf den Kesseln und in den Räumen um die Kessel als möglich erhaltenen Sprache...heute am Schreibtisch *schreibt*«. <sup>3</sup>

Doch die literarische Kommunikation ist unterbrochen. Gert Neumann darf ähnlich wie der befreundete Wolfgang Hilbig im Land seiner Herkunft, der DDR, nicht publizieren. Stattdessen arbeitet er in verschiedenen handwerklichen Berufen, nachdem er wegen »spätbürgerliche[n] Denken[s]« 1969 vom Studium am Literaturinstitut Johannes R. Becher exmatrikuliert und aus der SED ausgeschlossen wurde u.a. auch als Heizungsschlosser (1978–1985) im evangelischen Diakonie-Krankenhaus Leipzig. <sup>4</sup> Das Verbot seiner literarischen Arbeit, das ihn mit dem Dilemma des literarischen Nicht-Sprechens konfrontiert, hat zur Folge, dass dieses staatlich verordnete Schweigen zum eigentlichen Thema seines Schreibens wird. So heißt es gleich zu Beginn des Erzählbandes *Die Klandestinität der Kesselreiniger*, der bezeichnerweise den Untertitel *Ein Versuch des Sprechens* trägt:

Ich war, in meinem Schreiben, durch eine kaum wahrnehmbare Schwierigkeit aufgehalten gewesen, die die unsichtbare Gestalt eines Schweigens hatte. Seine Gegenwart war, durch den blind sich in den Möglichkeiten der Wörter weiterschreibenden Text, bald wieder wie vergessen gewesen; obwohl sein Akzent im Schattentext aus unmöglich sichtbar zu machenden Wörtern lebte. [...] Doch, war der mögliche Leser dieses Textes (und sollte der auch der Autor allein bleiben), nicht mehr um sein Interesse an der...mindestens nicht geleugneten Anwesenheit dieses Schweigens in dem sichtbar sich fortschreibenden Text zu betrügen gewesen; und deshalb war ich tief in ihn zurückgekehrt und hatte das Verschollene gefunden. <sup>5</sup>

Auffallend ist, dass der Ich-Erzähler gleich zu Beginn auf die Arbeit des Schreibens am vorliegenden Text rekurriert. Ohne Umschweife wird durch

3 Ebd., S. 80. [Herv. i.O.]. Zum Schreiben auf dem runden Dampfkessel vgl. auch ebd., S. 59.

4 Vgl. zu den beruflichen Tätigkeiten Neumanns den Eintrag im Munzinger-Archiv, <https://online.munzinger.de/article/00000024156> vom 22.07.2025. Vorangegangenes Zitat, ebd.

5 G. Neumann: *Klandestinität*, S. 9f.

die Selbstbezüglichkeit des literarischen Sprechens die Nullstelle des Diskurses an eben jenem Punkt sichtbar, wo seine Motiviertheit, damit die Umstände seiner Entstehung, wenn man will sein Ursprung, thematisiert werden. Diese besteht im Grunde in seiner Behinderung, in dem, was von Seiten der politischen Macht, die ihn verhindern will, gegen ihn steht. Zugleich wird, wenn von »den blind sich in den Möglichkeiten der Wörter weiterschreibenden Text« die Rede ist, denen ein »Schattentext aus unmöglich sichtbar zu machenden Wörtern« gegenübersteht, auf die Möglichkeit einer anderen Bedeutung angespielt, die offensichtlich mit der Anwesenheit des Schweigens im manifesten Text zusammenhängt. Der »sichtbar sich fortschreibende[] Text« enthält also mehr als das, was er explizit ausspricht. Im Schweigen, das zusammen mit den Zeichen den Text bewohnt, liegen die Möglichkeiten verborgen, die für den Erzähler »einen Ausweg aus dem Ghetto der *Gegenwart*«<sup>6</sup> weisen.

Erahnbar werden an dieser Stelle die Möglichkeiten als solche einer Neukombination der »Ereignisse der *Gegenwart*«<sup>7</sup> durch in der Realität bereits angelegte Optionen, die im Begriff der Emergenz, wie ihn Iser formuliert hat, enthalten sind. Dass solche Erneuerung nur unter Bedingungen politischer Freiheit mit zunehmend komplexer werdenden gesellschaftlichen Verhältnissen sich konstruktiv denken lässt, ist daran erkennbar, dass sie, wie auch im Text mitschwingt, in der Diktatur weitgehend abwesend ist. Sie wird in Neumanns Erzählung auch »das Verschollene« genannt (an anderer Stelle bezeichnet er es als »schwierige[] Gestalt aus, geahnten, Möglichkeiten«)<sup>8</sup>, das der Erzähler als Potenzialität in der »Anwesenheit dieses Schweigens« identifiziert, worin »sich zwei Lesarten der Ereignisse begegnen«.<sup>9</sup> Diese Begegnung nun ist es, worin der schweigende Dialog der Zeichen des Textes besteht, den er sich als zukunfts offen vorstellt, weil allein er verhindere, dass die Lesart der Zeichen völlig von den Ereignissen der *Gegenwart* determiniert würde.<sup>10</sup> Es ist schließlich die Potenzialität der beiden optionalen Lesarten, die als Initial dessen verstanden werden kann, was im Zusammenhang des emergenten Hervorbringens als Kaskade von Möglichkeiten erscheint. Freilich ist diese unter den Bedingungen der Diktatur still gestellt, der Text ohne Leser der Fähigkeit beraubt, neue Möglichkeiten hervorzubringen.

---

6 Ebd., S. 10. [Herv. i.O.].

7 Ebd.

8 Ebd., S. 77.

9 Ebd., S. 10.

10 Vgl. ebd.

Hier nun entwickelt der Erzähler eine Strategie, die er poetische Konspiration nennt.<sup>11</sup> Ein labyrinthischer Trick, bei dem alles, was in der Umgebung des Textes sich ereignet, zum Material des Schreibens wird, sofern es in die Wahrnehmung oder Erinnerung des Erzählers gerät. Dies reicht von den handwerklichen Verrichtungen, die mehr oder weniger unmittelbar neben der Arbeit im Kesselhaus aufgezeichnet werden und der Begegnung mit Angel, bis hin zur allgegenwärtigen Observation, sei es in Gestalt eines Straßenbahnkontrolleurs<sup>12</sup> oder des Arbeitgebers im Kesselhaus, vor welcher der Erzähler seinen Text zu schützen sucht. Er versteckt dazu Notizheft und Kugelschreiber »anfangs unter einem Schamottstein, wenn ich nicht damit schrieb [...]«, entschließt sich dann aber dazu, »das Schreiben auf dem Kessel wie das Sprechen der Kesselreiniger zu betrachten«<sup>13</sup> und das Notizheft zwischen dem Handwerkszeug offen liegen zu lassen, wenn er es nicht benutzte.<sup>14</sup> Das Sprechen der Kesselreiniger während der Arbeitsunterbrechungen, »wenn sie, mit ihrem so sichtbar gemachten Nichtstun, die Grenze ihres Einverständnisses auf den Umfang ihrer Arbeitspflicht anzeigen ..., indem sie sprechen [...]«, wird ihm zum Vorbild für eine literarische Sprache »jenseits der Determination«. <sup>15</sup> Mag das Schreiben in den Augen der Observanz auch »als Nichtarbeit« erscheinen, so entschließt er sich dazu, es als solches »zu verteidigen, wenn das nötig werden sollte.«<sup>16</sup>

So bricht der Erzähler mit der für den literarischen Text geltenden Behauptung, »der Autor beherrsche das Zentrum der durch ihn errichteten Sätze und Satzfiguren.«<sup>17</sup> Das zu Beginn des Textes formulierte Bekenntnis, dass es möglich sei, »kein Schriftsteller zu sein!, sondern in einer Praxis zu leben, in der die erscheinenden Wörter das Schweigen bewegen«, <sup>18</sup> setzt sich fort in der Einsicht, dass angesichts der Observation gerade die vermeintliche Bedeutungslosigkeit der Ort sei »für das Entstehen jener, immer noch abwesenden Sätze, die das Sprechen auf dem Kessel, durch das Schreiben, fortsetzen kann-

11 Vgl. ebd., S. 11.

12 Vgl. ebd., S. 24. Am Beispiel der Figur des Straßenbahnkontrolleurs beschreibt Neumann die Fortsetzung der polizeilichen Observation während einer Straßenbahnfahrt mit seinem Sohn nach dessen Entlassung aus der Haft.

13 Ebd., S. 91.

14 Vgl. ebd.

15 Ebd., S. 89.

16 Ebd., S. 91.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 13f.

ten.«<sup>19</sup> Entsprechend spricht er auch vom »sich schreibenden Text[]«,<sup>20</sup> der kein schreibendes Subjekt mehr braucht, sondern selbst an dessen Stelle rückt und sich im fortgesetzt autoreferenziellen Bezug sozusagen von selbst hervorbringt. Wie das unauffällige Gespräch der Kesselreiniger vermag sich das so verstandene literarische Sprechen der Aufmerksamkeit durch die Observation zu entziehen. Es wird vor den Augen der Macht gleichsam dissimuliert, unsichtbar gemacht. Wenn in dem sich schreibenden Text dabei von einem Thema die Rede sein soll, das in die Sprache befreit wird,<sup>21</sup> so handelt es sich um die Versuchsanordnung des autothematischen Schreibens selbst, das fortgesetzt seine eigenen Bedingungen reflektiert. Es untersucht die Möglichkeiten einer herrschaftsfreien Sprache innerhalb der ideologisch zugerichteten gesellschaftlichen Verhältnisse im realen Sozialismus. Wenn zudem der Erzähler das Dialogische des sich schreibenden Textes »in den Räumen des Schweigens«<sup>22</sup> verortet, so hängt dies, wie erläutert, mit der Indetermination zusammen, bei der die Lesart der Zeichen vor dem Hintergrund eines veränderten Szenarios der Ereignisse nicht identisch bleibt, sondern sich – zumindest potenziell – im Sinn neuer Möglichkeiten verändert. Es ist eben das mit dieser Ambivalenz verbundene Denken, welches von den Sicherheitsbehörden bekämpft wird, während es dem Erzähler gerade darum geht, es durch poetische Konspiration vor der Observation durch die Staatssicherheit zu schützen.

Auf diese Weise entsteht im unsichtbaren Netz des Denkens ein Raum der Möglichkeiten, in dem sich auf der Ebene der Handlung die beiden Figuren des Ich-Erzählers und seines Kollegen Angel mit ihrer je eigenen Subjektivität begegnen (»So – war unsere Schweißwerkstatt zu einem Zentrum der Verteidigung des Denkens geworden«<sup>23</sup>). Diesen Raum der Möglichkeiten hält der Erzähler gemeinsam mit Angel für nötig, »um den paranoischen Kreis der mit den Realitäten einer Diktatur behaupteten *Wirklichkeit* durchbrechen zu können.«<sup>24</sup> Der Umstand, dass die literarische Kommunikation, wie erläutert, aufgrund des Embargos der SED-Kulturbürokratie unterbrochen ist, wirkt sich auf den Text in der Weise aus, dass die teilnehmende Perspektive des Lesers in den Fokus der Wahrnehmung des Erzählers rückt, von ihm

---

19 Ebd., S. 93.

20 Ebd., S. 68 und passim.

21 Vgl. ebd., S. 89.

22 Ebd., S. 10.

23 Ebd., S. 15.

24 Ebd., S. 38. [Herv. i.O.].

gleichsam metaleptisch simuliert wird, indem er als möglicher Leser seines eigenen Textes auftritt.<sup>25</sup> Die teilnehmende Perspektive, welche die sonst unzugänglich bleibende Perspektive der Person des schreibenden Autors erst anschlussfähig macht für eine im Vorgang der Rezeption geteilte Wirklichkeit und es im gegebenen Zusammenhang erlauben würde, vom literarischen Schreiben als verkörperter Tätigkeit zu sprechen, wird auf der Ebene des erzählten Geschehens durch die Begegnung mit Angel eröffnet, mit dem sich der Erzähler in einem schweigenden Dialog befindet. In diesem Dialog eröffnen sich Möglichkeiten, welche aus der schweigenden Kooperation im Arbeitsprozess resultieren, worin sich das Denken des Erzählers sowie Angels unbeobachtbar fortsetzt und sich auf diese Weise der Observation durch die Sicherheitsbehörden zu entziehen vermag.<sup>26</sup>

Dass Neumanns literarischer Text nicht in der Gesellschaft ankommt, in der er entstanden und für die er eigentlich gedacht ist, macht ihn zugleich so unverständlich. Eben dies ist der Vorwurf, der ihm von Seiten der Kritik im Westen gemacht wurde, wo das Buch 1989 im Fischer-Verlag erscheint. So ist in der Besprechung von Michael Braun, die kurz darauf in der TAZ erscheint, von »philosophischem Endlosgegrübel«<sup>27</sup> und der fehlenden Verwirklichung seines sprachphilosophischen Programms die Rede. Er kreise in endlosen Schleifen um sich selbst, heißt es resümierend.<sup>28</sup> Nun hat die hier kritisierte, zugegebenermaßen deutlich erkennbare Redundanz des Sprechens, das immer wieder auf die Vokabeln dialogisches Schweigen, Gespräch, Begegnung, Raum der Möglichkeiten, Abwesenheit, Observation sowie Klandestinität zurückkommt, doch offensichtlich damit zu tun, dass der Erzähler resp. der Autor das Verbot seiner Literatur zu kompensieren versucht. Nicht nur indem

---

25 Ebd., S. 9f.

26 Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Schilderung von Hanns-Joseph Ortheil, der den Dichter seit Anfang der 80er Jahre in seiner Leipziger Wohnung besucht hat und dabei Zeuge der engen Überwachung durch Mitarbeiter der Stasi wurde. In seinem literarischen Tagebuch *Blauer Weg* beschreibt er eindrücklich, wie es ist, als staatsfeindlicher Autor ständig mit der Gegenwart anonymer Sicherheitsbeamter leben zu müssen, die vor der eigenen Wohnungstür auf einen lauern und beim Verlassen des Hauses auf Schritt und Tritt verfolgen. Vgl. Hanns-Joseph Ortheil: *Blauer Weg*, erweit. Neuaufl., München: Luchterhand 2014, S. 64–67.

27 Michael Braun: »Ein esoterisches Sprach-Evangelium. Gert Neumanns Prosa ›Die Klandestinität der Kesselreiniger‹«, in: Die Tageszeitung (TAZ) vom 21.07.1989, S. 17. <https://taz.de/Ein-esoterisches-Sprach-Evangelium/!1804933/> vom 10.05.2022.

28 Vgl. ebd.

er den komplementären Teil der literarischen Kommunikation in seine eigene Perspektive hineinnimmt, sondern auch durch die schwebende Konstruktion des Textes, dessen Substanz eigentlich in den nicht explizit formulierten Möglichkeiten der Begegnung mit Angel besteht, die sich komplexitätstheoretisch, wie erläutert, als emergente Kaskade von Möglichkeiten in *statu nascendi* verstehen lassen.

Zu großen Teilen handelt der Text ja von nichts anderem als dieser Konstruktion, die im Kern aus der beschriebenen Virtualität besteht und damit letztlich für den hohen Grad an Selbstreferenzialität verantwortlich ist. Indem der Text in seinen Bezügen immer wieder mit sich selbst rückgekoppelt wird, entstehen jene charakteristischen, ausufernd verschachtelten Satzschleifen, die es dem Leser schwer machen, in ihnen eine kohärente Bedeutung zu finden.<sup>29</sup> Diese Form, die sich in sich selbst zu verschließen droht, ist allerdings Ausdruck der Zwangssituation, in welcher sich der Autor mit seinem Schreiben befand. Die Kritik der Unverständlichkeit hätte also eigentlich die Verhältnisse kritisieren müssen, die den Autor in eine Spirale derart gesteigerter Selbstbezüglichkeit zwang – Verhältnisse freilich, die von der politischen Macht in der DDR bestimmt waren, an denen die westliche Literaturkritik nichts zu ändern vermochte.

Dass die literarische Aktivität, das Schreiben, immer als vergeistigte, körperlose Tätigkeit begriffen wurde, hängt wohl in erster Linie mit dem Vorstellungsklischee des Schriftstellers zusammen, der an einem Schreibtisch sitzend, weltabgewandt in sich ruhend mit Stift und Papier, oder zeitgemäßer mittels einer Apparatur (Schreibmaschine oder Computer), Texte auf Papier oder Bildschirm als Spur seines Denkens, seiner Gefühle und Wahrnehmungen hinterlässt. Ändert sich jedoch das Setting und anstelle von Schreibtisch oder Sekretär, Büro oder Arbeitszimmer tritt plötzlich die Umgebung eines Kesselhauses, einer Schweißwerkstatt oder, sagen wir, der Fahrersitz eines Taxis, erscheint das Schreiben als eine Aktivität neben anderen, sei es das Reinigen von Heizkesseln, Schweißen von Dampfkesselrohren

---

29 Davon spricht auch Manuel Ghilarducci in einem Aufsatz über Gert Neumann, wenn er sich auf Bernd Leistner bezieht, der dessen Schreiben als unzugänglich und unkommunikativ bezeichnet hat. Vgl. Manuel Ghilarducci: »Gert Neumanns Etablierung eines ›sprachlichen Widerstandes‹ in der DDR«, in: *Revista de Filología Alemana*, 22(2014), S. 107–126, hier: S. 124. Auch Ghilarducci stellt in diesem Zusammenhang einen Bezug zur Komplexität der Texte her, die er für deren Unzugänglichkeit mit verantwortlich macht. Vgl. ebd.

oder die Beförderung von Fahrgästen. Eben dies trifft auf die schriftstellerische Arbeit von Gert Neumann zu und gilt übrigens in vergleichbarer Weise für den befreundeten Dichterkollegen Wolfgang Hilbig, der als Heizer und Kesselwärter in der Maschinenfabrik Meuselwitz während der Arbeitspausen an literarischen Texten gearbeitet hat.<sup>30</sup> So beschreibt Neumann in *Die Klandestinität der Kesselreiniger*, wie handwerkliche Tätigkeiten und das Schreiben einander abwechseln oder sogar ineinander übergehen, indem die handwerklichen Verrichtungen aufgezeichnet und im gleichen Text als Bestandteil der erzählten Welt erscheinen. In einem solchen Kontext kann dann auch das literarische Schreiben leichter als verkörperte Tätigkeit wahrgenommen werden, die sich von den genannten, viel stärker körperlich betonten Arbeiten zwar durch den geringeren energetischen Aufwand und den semantischen Aspekt der Erzeugung literarischer Bedeutung unterscheidet, jedoch nicht mehr durch eine räumliche und zeitliche Funktionstrennung. Mit Neumann können somit beide Aktivitäten im Sinn des *Enaktivismus* als Ausdruckshandlungen des Subjekts verstanden werden.<sup>31</sup> Dies hat zur Folge, dass sich im Schreiben, das eben auch Arbeit ist, die Realität der Arbeitswelt und die Fiktion innerdiegetisch durchdringen und – ähnlich wie in Herbsts Roman die Ebenen der Modellwelt Garraff und Deters vermeintlicher Realwelt – gegeneinander tauschen.

Wenn Michael Braun in seiner Kritik über Klandestinität als Geheimsprache schreibt, diese bestehe darin, »alle vertrauten Muster von Beschreibung und Benennung aufzulösen, um nicht der Lüge der herrschenden Sprachordnung anheimzufallen [...]«,<sup>32</sup> so betrifft dies die tendenziell geschlossen in sich kreisende, von der teilnehmenden Perspektive der Leser ausgeschlossene

30 Vgl. Michael Opitz: Wolfgang Hilbig. Eine Biographie, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2017, S. 280f.

31 So beschreibt er in der Erzählung *Die Reportagen*, wie in seiner früheren Zeit als Arbeiter Arbeitsvorgänge, etwa das Richten eines Schaufelblatts, vom eigenen Leben »handelten«, wie sonst nur Literatur: »Dabei handelte früher, als ich noch, wirklich, zusammen mit den Männern arbeitete, jeder Tag genau von unserem eigenen Leben. [...] Das Blatt hatte eine dünne Stelle, an der Schärfe war es aber noch ebenso stumpf gewesen. Als mir die zweite schon besser geglückt war, grinste ich zusammen mit den Männern, und sie gaben mir, grinsend, noch ein paar simple Ratschläge. Diese und andere Ereignisse hatten auf eine genaue Art von unserem Leben gehandelt.« Gert Neumann: Die Reportagen, in: Ders., Die Schuld der Worte (1979), Frankfurt a.M.: S. Fischer 1979, S. 16–60, hier: S. 25.

32 M. Braun: »Esoterisches Sprach-Evangelium«, in: TAZ vom 21.07.1989, S. 17.

und daher im Selbstbezug zunehmend komplexer, aber auch unverständlicher werdende Sicht des erzählenden Ichs. Der *Closed circuit* des Textes wird jedoch innerdiegetisch durch die in der Begegnung mit dem Kollegen Angel sich ergebenden Möglichkeiten als im Schweigen anwesende Thematik (geteilte Wirklichkeit der gemeinsamen Arbeit) aufgelöst, dabei vom Schreibenden in der Imagination entfaltet und literarisch versprachlicht. Anders hätten wir gar kein Zeugnis davon, wüssten nicht, welcher Art das Denken wäre, das sich in Gestalt des literarischen Textes manifestiert. Letztlich wäre dies die Konsequenz von Neumanns Konzept einer Sprache, die »völlig ohne Wörter existiert [...]«,<sup>33</sup> im Sinn einer nonverbalen Auffassung von Poesie. Daher kann es andererseits, das wird mit zunehmender Lektüre erahnbar, auch der Text als solcher nicht sein, der das leisten soll, was in ihm gefordert wird, denn er ist als fixierte Zeichenstruktur wieder nur das Korsett für ein Denken, das sich prinzipiell einer restlosen Determination verweigert. Es wäre dies, mit anderen Worten, dann wieder nur eine »Sprache der Ideologie als den »immer endgültig gemeinten Unsinn«,<sup>34</sup> wie Wolfgang Emmerich es mit einer das ideologische Denken charakterisierenden Formel von Neumann formuliert hat. Ein Denken, das so im literarischen Text aufginge, wäre auch in ihm oder durch ihn gefasst und nicht anders als in der beschriebenen Weise fortsetzbar, und also auch mit ihm ausgeschrieben. Neumann selbst beschreibt diese Wechselwirkung zwischen der Gegenwart als Medium des Denkens und dem Präsens als Tempus des literarischen Textes in der folgenden Reflexion:

Mir erscheint es, inzwischen, wesentlich verständlich, wenn das Präsens des Denkens, das das Schweigen zwischen Angel und mir auf der Kesseloberfläche zugunsten des bis hierher gediehenen Textes zu halten versuchte [...] verloren werden muß, oder verloren werden wird: oder verloren wurde, durch den hier sich weiter schreibenden Text. Es wäre allerdings falsch und würde diesem Denken gar nicht mehr dienen oder es gar aus dem, kommenden, Text verschwinden lassen [...], wenn ich zur Erklärung dieser Wandlung etwa meinte, daß ich den Gedanken nun in der Weisheit des Geflechts der gram-

---

33 Geheimsprache »Klandestinität« – mit Gert Neumann im Gespräch, in: Egmont Hesse (Hg.), *Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1988, S. 129–144, hier: S. 131.

34 Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, erweit. Neuausgabe, Berlin: Aufbau 2000, S. 410. Das Zitat stammt aus dem Gespräch, das Egmont Hesse mit Gert Neumann führte, in: E. Hesse: *Sprache & Antwort* (1988), S. 139.

matischen Zeiten [...], im Linament des Imperfekt, Perfekt und Plusquamperfekt zu finden wüßte [...].<sup>35</sup>

Die entgegengesetzte Lesart bestünde nun darin, dass der Text das Denken gerade frei lassen will, indem er die im Schweigen anwesende Thematik nicht weiter benennt, sie nicht aus der Virtualität in die Verwirklichung zerrt, sondern in dieser Zuständlichkeit belässt. Es ist wohl eigentlich diese Quelle und Bewegung des Denkens als Denken, die vom Text gemeint ist. Und da dies ein Denken im Vollzug ist, das unbeobachtbar in der Innerlichkeit des Subjekts stattfindet, kann der Text in seiner Verlaufsform dafür letztlich auch nur als Metapher fungieren. Man denke an Wittgensteins *Tractatus* und sein Verständnis des Satzes als Leiter, die derjenige, welcher auf ihr hinaufgestiegen ist, nicht mehr benötigt, um die Welt richtig zu erkennen.<sup>36</sup>

Es sind auch hier wieder zwei Lesarten, die einander begegnen und sich dabei wie die beiden Wirklichkeiten von Text und Denken im Sinn zunehmender Komplexität ergänzen. In dieser Hinsicht scheint Neumanns Schreiben wie der Laborversuch eines literarischen Experiments, wo unter Bedingungen der Reduktion die Entstehung von Literatur am Beispiel der perspektivischen Interaktion zwischen dem Ich-Erzähler und Angel als reduzierte Form literarischer Kommunikation beobachtet werden kann. Diese Konstellation erweitert sich allerdings in dem Moment, wo nach der Erstveröffentlichung in der Bundesrepublik das westliche Lesepublikum Gelegenheit zur Teilnahme an der vom Text verkörperten Weltsicht erhält. Es wird so an Möglichkeiten der Bedeutung das freigesetzt, was zuvor unter den restriktiven Bedingungen der realsozialistischen Diktatur im Text eingekapselt blieb – als Negativbild des ideologischen Denkens, das als Matrix von Möglichkeiten für alle darauf konditionierten jenseits eingespielter Handlungsroutinen der Observation unsichtbar bleiben musste. Es ist also eher die Zunahme der Selbstbezüglichkeit, die, auch wenn die damit einhergehende Redundanz informationstheoretisch eine Reduktion von Komplexität darstellt (die jedoch für die Entstehung von Bedeutung unverzichtbar ist), auf der innerdiegetischen Ebene zu

35 C. Neumann: *Klandestinität*, S. 75f.

36 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, Bd. 1, neu durchges. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 85. Dort schreibt Wittgenstein in Satz 6.54: »Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausstiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.«

einer Erhöhung von Komplexität führt, weil die durch das Verbot seiner Publikation verhinderte literarische Kommunikation auf der Binnenseite des Textes durch bis an die Grenze des Verstehbaren gehende, komplexe Satzkonstruktionen die Perspektive des Anderen (der Leser) aus sich selbst zu erzeugen sucht. Es ist eben diese Paradoxie, die der Text im Prozess seiner Genese entfaltet.

Es wäre hier ein weiterer Umstand zu nennen, der die Komplexität des Erzählens steigert. Er besteht darin, dass der vorliegende »Versuch des Sprechens« auf eine textuelle Vorform zurückgeht, die der Erzähler, wie es am Ende der Erzählung heißt, »aufgeben mußte, um gemeinsam mit Angel, durch den Arbeitgeber im evangelischen Krankenhaus dazu aufgefordert, die Gründe zu nennen, die es für uns gab Kesselreiniger zu werden.«<sup>37</sup> Dieser aufgegebenen Text richtete sich an den damals noch halbwüchsigen Sohn des Erzählers, von dessen Verurteilung zu einer Haftstrafe sowie einer gemeinsamen Straßenbahnfahrt nach seiner Entlassung im ersten der aus fünf Teilen bestehenden Erzählung die Rede ist.<sup>38</sup> Dort kommt es auch zu der Begegnung mit dem Kontrolleur, der in der Imagination des Sohnes und des ihn begleitenden Vaters als Observant erscheint. Der vorliegende Text versteht sich damit als Realisierung des abgebrochenen Versuchs und übernimmt dessen Intention der Verständigung mit dem Sohn, zu dem er während der Haft nur über Briefe Kontakt hatte, welche die Zensur passieren mussten. Erscheint der Auftrag zum Kesselreinigen also vorderhand als Ursache für den Abbruch des ursprünglichen Versuchs, so ist es doch dessen Material, die vor Ort gemachten Notizen sowie Erinnerungen an die Arbeit, die sich als Bedingung der Entstehung des schließlich publizierten Textes verstehen lassen, der dann später am Schreibtisch niedergeschrieben wird.<sup>39</sup> Es ist somit die Verschränkung zwischen der semantischen Zirkularität innerhalb der verschiedenen *États de langue* der beiden Textstufen, die komplexe Kombination der Perspektiven des Ich-Erzählers und Vaters sowie des Sohnes als Adressaten (textintern), zuzüglich des westlichen Lesepublikums als Adressaten innerhalb des Systems literarischer Kommunikation, die den Text stark verdichten und ihn zum unverwechselbaren Ausdruck der schriftstellerischen Identität Gert Neumanns machen.

Im Folgenden lässt sich Neumanns poetisches Konzept der Klandestinität auch vor dem Hintergrund einer Biopoetik erörtern, wie sie Andreas Weber

37 G. Neumann: Klandestinität, S. 198.

38 Die in diesem Kapitel kursiv gesetzten Textabschnitte scheinen Notizen dieses abgebrochenen Versuchs zu sein. Vgl. ebd., S. 13, 15, 22, 25f., 31–33.

39 Vgl. ebd., S. 79f.

entworfen hat.<sup>40</sup> Auf diese Weise kann aus einer nochmals anderen Sicht deutlich werden, wie die Unterbrechung des lebendigen Zusammenhangs zwischen Literatur und Leser/Gesellschaft zu eben den hochgradig selbstbezüglichen und nahezu in sich selbst geschlossenen, erratischen Strukturen führen muss, wie sie im Vorstehenden beschrieben sind. Kann die Perspektive der vom Text hervorgebrachten Welt von keinem Lese publikum geteilt werden, dann ist damit der lebendige Austausch innerhalb der literarischen Kommunikation unterbunden. Dies lässt den Autor zu den genannten stilistischen Mitteln greifen, die zuvor allerdings im Sinn der literarischen Kompensation der vom realsozialistischen Kulturbetrieb verhinderten Möglichkeit der Publikation gedeutet wurde. Es käme mit Weber nun darauf an, diese Stilfiguren als Versuch der inneren Verlebendigung zu verstehen – Weber spricht auch von »Enlivenment«<sup>41</sup> –, die sich von der »Ideologie des Toten«,<sup>42</sup> welche die Welt nur in ihrer reinen Gegenständlichkeit betrachtet, abwendet. Es handelt sich dabei um die nach wie vor dominante Betrachtungsweise mechanistischer Rationalität, die seit der Aufklärung die äußere Wirklichkeit der gegebenen Fakten und Dinge von einer Erneuerung in Freiheit ausschließt. Das Tote wäre demnach das durch die gesellschaftlichen Machtverhältnisse völlig Determinierte, weil immer schon Vorhersehbare – mit Blick auf die erzählte Welt in Neumanns Text also die ideologisch weitgehend zugerichtete und verstellte Alltagsrealität im DDR-Sozialismus.

Gibt man sich nicht zufrieden mit dem von der Kritik geäußerten Urteil der Unverständlichkeit, dann erweist sich, dass die im Text enthaltenen, verwirrend komplexen Strukturen – vor allem durch die in langen, von Parenthesen unterbrochenen Satz kaskaden sich tendenziell verlierenden Bezüge ihrer grammatischen Subjekte und der zugehörigen Objekte – sich dem rationalen Verstehen bewusst entziehen wollen. Es ist, mit anderen Worten, der unweigerlich eintretende Kontrollverlust, den jeder Leser von Neumanns Erzähltexten erleidet, sobald er versucht, sich deren Inhalt durch ein rein mechanisch-verfolgendes Verstehen der Satzstrukturen und ihrer Semantik anzueignen. Möchte man nicht dabei stehen bleiben, kann man auch sagen, dass genau dies, nämlich die Verweigerung der Kontrolle durch ausschließlich rational-

40 Vgl. Andreas Weber: *Biopoetics. Towards an Existential Ecology*, Dordrecht: Springer 2016, S. 5–10 (=Biosemiotics 14).

41 Andreas Weber: *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*, 2. Aufl., Berlin: Matthes & Seitz 2016, S. 15f. und passim.

42 Ebd., S. 21.

mechanistisches Verstehen, ein Kennzeichen des Lebendigen ist. Indem der Text sich in Zonen jenseits des in diesem Sinn Sagbaren begibt, entzieht er sich zugleich der Vorhersagbarkeit, damit der Kontrollmöglichkeit. Wie erläutert, ist dies zudem ein wichtiger Parameter komplexer Systeme und gilt deshalb in ähnlicher Weise für die Bezugnahmen, die auf unterschiedlichen Ebenen beim komplexen Erzählen hergestellt werden.

Die damit angesprochene hohe Konnektivität komplexer Erzähltexte, ihre große Anschlussfähigkeit, berechtigt dazu, vom Text als Analogon der Wirklichkeit des Lebendigen im biologischen Sinn auszugehen. Wie das Leben, das mit Cramer gesprochen fundamental komplex ist, weil es sich beständig verändert und somit nicht vorhersehbar ist, lässt sich auch der Text in diesem Fall rational nicht völlig ergründen. Interessant ist somit, dass die für Leben bzw. Lebewesen grundlegenden Merkmale der Komplexität und autoreferenziellen Zirkularität sich in analoger Weise im literarischen Text wiederfinden. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass die für die Literatur der Moderne zentralen Begriffe der Autopoiese und der Selbstreferenzialität im Sinn operationaler Geschlossenheit als Voraussetzung für Autonomie ursprünglich aus dem Bereich der Lebenswissenschaften stammen, nämlich von F. Varela und H. Maturana.<sup>43</sup> Der Text wird dabei sozusagen wie ein sich selbst organisierendes, lebendes System betrachtet und bekommt damit wichtige Eigenschaften, die Lebewesen eignen, zugesprochen. Dazu gehört auch Identität, die den Text im besten Fall unverwechselbar macht.<sup>44</sup> Auf den ersten Blick scheint es naheliegend, dass diese Beschreibung gut mit dem Autonomie-Status des literarischen Textes in der bürgerlichen Gesellschaft zusammengeht, der durch die Trennung der Kunst von der Lebenspraxis charakterisiert war.<sup>45</sup> Sobald

---

43 Vgl. ebd., S. 61. Vgl. zur Thematik außerdem Gerhard Roth: »Autopoiese und Kognition. Die Theorie H.R. Maturanas und die Notwendigkeit ihrer Weiterentwicklung«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 256–287, hier besonders: S. 258f.

44 Vgl. dazu Andreas Weber im Gespräch mit Gerd Scobel: »Leben teilt die Welt in ein Innen und ein Außen. Ein Lebewesen schafft einen Raum, um den es besorgt ist ... Das Innen kriegt eine Bedeutung, das Innen ist etwas, um das es dem Lebewesen geht ... Wir haben zwei unterschiedliche Wertigkeiten: Innen ist bedeutungsvoll und Außen ist erstmal nicht so relevant ... Leben ist die Herstellung einer Identität (nach F. Varela).« SCOBEL: »Was ist Leben?«, 3sat, Sendung vom 12.05.2022, 21 h, Gäste: Daniela Bezdán (Weltraumbiologin, Biochemikerin), Sidney Becker (Chemiker), Andreas Weber (Biologe, Philosoph).

45 Vgl. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 26–35.

jedoch das gesellschaftliche System in eine Krise gerät und dies ist heute in einem globalen Ausmaß der Fall, schlägt das Bewusstsein der Autonomie um in die Notwendigkeit einer Rückführung von Kunst/Literatur in Lebenspraxis, wie sie für die historischen Avantgarden bis hin zur Fluxus- und Happening-Bewegung typisch war.<sup>46</sup> Gegenwärtig kommt, ausgelöst durch die Klimakatastrophe, die Einsicht der tiefen Abhängigkeit aller gesellschaftlich vermittelten Lebenspraxis von den Umweltbedingungen hinzu. So versteht sich auch die zunehmende Beschäftigung mit Komplexität vor diesem Hintergrund. Es ist folglich nicht die Autonomie allein, sondern als ihre Kehrseite die Erkenntnis dieser Abhängigkeit, die den Ausschlag für ein Denken in Form lebendiger Beziehungen gibt. So begreift auch Weber Biopoetik als einen über verschiedene Skalen hinweg wirksamen, umfassenden Zusammenhang des Lebendigen. Demnach

[...] muss jeder Organismus – vom Menschen mit seinen Darmbakterien bis hin zum Baum, der seine Nährstoffe aus dem mit anderen Bäumen, Pilzen und Mikroorganismen geteilten Rhizom der Mykorrhiza speist – als ein ›Metabiom‹ aufgefasst werden, als eine Gesellschaft die tausende miteinander symbiotisch lebender Wesen enthält. [...] Ein Organismus ist kein autonomer Souverän, sondern ein Ökosystem, das aus zahllosen einzelligen ›Selbsten‹ zusammengesetzt ist.<sup>47</sup>

Wie Weber weiter schreibt, ist es ein Merkmal lebender Systeme, sich verwandeln zu können, »schöpferische Verbindungen einzugehen«, um durch die somit erreichte »produktive Transformationsfähigkeit«<sup>48</sup> einen Zuwachs an Sinn zu erzeugen. Entfaltet man diesen Gedanken im Zusammenhang des literarischen Erzählens bei Neumann, lassen sich dessen komplexe Binnenstrukturen in analoger Weise deuten, nämlich als Ausdruck des Bewusstseins, dass der Schreibende nicht nur außenstehender Beobachter einer gesellschaftlichen Umwelt ist, sondern zugleich empathisch an ihr teilhat.<sup>49</sup> Er

46 Vgl. ebd.

47 A. Weber: *Enlivenment*, S. 60.

48 Ebd., S. 78.

49 Genau dieser Umstand ist nach Weber ein zentrales Kriterium für Komplexität. Im Gespräch mit Gerd Scobel erläutert er dazu: »Das, was wir als Komplexität bezeichnen, ist vor allen Dingen das Bewusstsein, dass wir als Akteure nicht bloß Beobachter und Steuernde des Systems sind, sondern dass wir das Geschehen selbst auch sind. Das ist ja gerade beim Klima allzu deutlich und wir wissen, dass die Biosphäre ein einziger

beobachtet nämlich, genau betrachtet, gar nicht von außen (dies ist nicht viel mehr als eine heuristische Konstruktion), sondern ist, wie alle anderen Mitglieder auch, in erster Linie von ihr betroffen. Aus dieser Betroffenheit heraus, es selbst auch zu sein, wovon der literarische Text handelt, wenn er über die gesellschaftlichen Verhältnisse spricht, resultiert dann die Aufhebung der Trennung zwischen Ich und Umwelt dergestalt, dass die vom Autor realisierte Unterbrechung der literarischen Kommunikation sich in einer Fokussierung auf den Vorgang des Schreibens, seiner Voraussetzungen und den Möglichkeiten zu einer Veränderung im Leben wie im Schreiben äußert. Der literarische Text kann so als Matrix der Transformation ungelebter realer Möglichkeiten im Medium der imaginären Wirklichkeit seiner erzählten Welt begriffen werden. Damit erscheinen die Satzkaskaden, deren Komplexität bisher aus dem Versuch gedeutet wurden, die Perspektive des Anderen (des lesenden Gegenübers) aus sich selbst zu erzeugen und sich dem Kontrollfetischismus mechanistischer Rationalität zu entziehen, zudem als Möglichkeiten auf neue Herausforderungen aus der Umwelt resp. der Gesellschaft reagieren zu können, die in diesem Fall den lebendigen Austausch unterbindet.

Das der Komplexität scheinbar entgegengesetzte Merkmal der autoreferenziellen Zirkularität, die darin besteht, dass sich ein Lebewesen in jedem Augenblick mit seiner Identität neu hervorbringt (Autopoiese), manifestiert sich nun auf Ebene des Textes, indem der Autor als innerdiegetischer Erzähler seine eigene Lebenswirklichkeit in den literarischen Text transformiert, um auf diese Weise seine Identität zu konsolidieren. So kann man den Konflikt, in verschiedenen beruflichen Realitäten leben zu müssen,<sup>50</sup> zusätzlich auch

---

großer Rückkopplungsprozess ist. Komplexität heißt eben, dass wir nicht von außen etwas ändern können, ohne dass wir selbst betroffen sind. Und das ist natürlich für den Menschen ungewohnt, sich das so einzugestehen ... All diese Neuerungen in der Komplexitätsforschung zeigen eben, dass ein Eingreifen auch bedeutet, betroffen zu sein. « SCOBEL: »Was ist Leben?«, 3sat, Sendung vom 12.05.2022.

- 50 Dieser gesellschaftlich erzeugte Zwang, mit verschiedenen beruflichen Realitäten zu recht kommen zu müssen, lässt sich mit der bereits im Kontext von Herbsts *Anderswelt-Roman Buenos Aires* erwähnten Überforderung des Subjekts durch die Komplexität der neoliberalen Arbeitswelt in Verbindung bringen. Wenn mehrere Teilzeitbeschäftigten derselben Person in unterschiedlichen Berufen zu einem Verlust von Autonomie führen, weil die damit verbundenen Widersprüche die Identität des Subjekts gefährden, indem sie rein funktional Leistungen von ihm verlangen, die inhaltlich nichts miteinander zu tun haben, erzählt Neumanns Text paradoxerweise von der gegenteiligen Erfahrung. Während die Beschäftigungsverhältnisse in der neoliberalen Arbeitswelt das Subjekt, indem es fragmentiert wird, gerade von sich entfernen, es

als Erklärung für die hochgradig selbstreferenzielle Erzählweise Neumanns heranziehen. Sein Schreiben, damit sein Dasein als Schriftsteller, ist einerseits bedroht durch die behördliche Überwachung, andererseits bedrängt durch die Arbeit des Kesselreinigens, sodass sich nur durch die Thematisierung dieses Konflikts im Schreiben, also durch die beständige Rückkopplung des entstehenden literarischen Textes mit dieser Lebenswirklichkeit, die vielfältig gefährdete Identität als Autor aufrechterhalten lässt. In diesem Kontext wird auch Neumanns Suche nach einem »herrschaftsfreien Dialog«<sup>51</sup> im Diskurs der Literatur verständlich. Nur wenn die Sprache mit ihren semantischen Bedeutungen sich im literarischen Sprechen von der ideologischen Determinierung zu lösen vermag, kann über die Verfertigung des literarischen Textes, der sich mit der authentischen Wahrnehmung der genannten Lebenswirklichkeit durch den empirischen Autor – ganz im Sinn der endlos autobiographischen Wahrnehmung Scheffers – tauscht, seine Identität als subversiv Schreibender erhalten bleiben.

Es geht Neumann folglich darum, in seinem Schreiben die Semantik des herrschenden Diskurses, durch den die Kommunikation am Arbeitsplatz und in der Alltagsrealität weitgehend bestimmt war, zu dekonstruieren. Immer

---

nicht zu sich selbst kommen lassen, erklärt der Erzähler in *Die Klandestinität der Kesselreiniger*, dass die Annahme der Arbeit als Kesselreiniger Voraussetzung für das Schreiben des Textes gewesen sei (vgl. G. Neumann: *Klandestinität*, S. 84), dass er ihn also ohne sie nicht hätte schreiben können. Der Grund dafür ist, »das mit dem Kesselreinigen verbundene Prinzip, vom Abwesenden sprechen zu dürfen [...]«<sup>51</sup>. Ebd., S. 80. Es ergibt sich hier folglich fast ein umgekehrtes Bild. Weil Neumann in den ideologisch geprägten gesellschaftlichen Verhältnissen der DDR nur die Abwesenheit von authentischer Sinn-Erfahrung bzw. authentischem Sprechen darüber erlebt, sucht er diese in der Bewegung des Schreibens zu evozieren. Das, was er mit seinen Texten erreichen will, gibt es also noch nicht. Der Sinn, von dem er in seinen Texten handelt, ist real abwesend und kann deswegen nur im Schreiben evoziert werden, das darum die erlebte Wirklichkeit um eine wesentliche Dimension imaginär erweitert – man könnte auch sagen zu einem komplexeren Perzept werden lässt. Die Selbstermächtigung des schreibenden Subjekts bei Neumann gelingt auf diese Weise selbst unter den Bedingungen des Ausschlusses vom offiziellen Literaturbetrieb der DDR, wenn auch um den Preis der hochgradig selbstreferenziellen Strukturen seiner Texte und der damit verbundenen Unverständlichkeit. Was in der neoliberalen Gegenwart hingegen verloren geht, ist gerade die Erfahrung der Ganzheit des Selbst, da die unterschiedlichen Beanspruchungen nicht sinnhaft in einer emergierenden Ganzheit aufgehen können.

51 Vgl. M. Ghilarducci: »Etablierung eines »sprachlichen Widerstandes«, in: *Revista de Filología Alemana*, 22(2014) S. 109.

wenn es in seinen Texten um die »Namen« geht, ähnlich wie in der gleichnamigen Erzählung,<sup>52</sup> ist in *Die Klandestinität der Kesselreiniger* die Rede von »den Namen des Abwesenden«,<sup>53</sup> so handelt es sich um den Versuch der Genese neuer Bedeutung für bereits gegebene Worte oder, anders gesagt, der Befreiung von ihrer Determination durch das ideologische Denken. Anstelle weitestgehender Kongruenz von *Signifiant* und *Signifié*, die, wie Ghilarducci schreibt, charakteristisch sei für die Sprache der Macht,<sup>54</sup> sucht Neumann durch die Freilegung der Polysemie im poetischen Sprechen, die dichterische Sprache von der ideologischen Fixierung zu befreien. Damit rückt der Vorgang einer anderen Bedeutungsfindung, die an der Authentizität eigener Wahrnehmung sich orientiert – zumindest als Möglichkeit – in den Blick.

Hier nun kommt wiederum der Aspekt der Veränderbarkeit durch Komplexität ins Spiel, der scheinbar der Identität als Kategorie widerspricht, die ja durch ein Sich-selbst-gleich-bleiben charakterisiert wäre. Dabei herrscht auf der Ebene des biologischen Stoffwechsels bzw. der Wahrnehmungsreize ja ein permanenter Austausch des Lebewesens mit seiner Umwelt, also in diesem Sinn ständige Veränderung. Und was die festgefügte Ordnung im Inneren des Systems betrifft, so ist, wie ein Blick durchs Mikroskop zeigt, auch da viel Bewegung – Stoffe diffundieren durch Membranen, Zellorganellen bewegen sich etwa bei der Zellteilung. Das Ganze hat mitunter mehr Ähnlichkeit mit Chaos als mit Ordnung. Die Lösung für dieses Paradox besteht darin, dass ein Lebewesen zu jedem Zeitpunkt seine biologische Identität neu hervorbringt. Identität wird somit im Sinn einer beständigen Leistung dauernd neu erzeugt.<sup>55</sup> So

52 Vgl. Gert Neumann: Die Namen, in: Ders., Schuld der Worte (1979), S. 7f.

53 G. Neumann: Klandestinität, S. 78.

54 Vgl. M. Ghilarducci: »Etablierung eines »sprachlichen Widerstandes««, in: Revista de Filología Alemana, 22(2014) S. 119.

55 Vgl. dazu auch den folgenden Gesprächsausschnitt mit Gert Scobel und Andreas Weber: G. Scobel: »Und eigentlich ist das mit der Identität Unsinn, weil ein System, was sich permanent verändert, wo bitte hat das denn Identität?« A. Weber: »Na ja, Sie stehen ja jeden Morgen vor dem Spiegel und erkennen sich wieder ... Und das ist genau dieses interessante Phänomen ... und das ist ja gerade der springende Punkt, dass Lebewesen sich die ganze Zeit verändern ... wir gucken eben auch nicht in Lebewesen rein und sagen: Wow, perfekte Ordnung, sondern das sieht erstmal auf den ersten Blick chaotisch aus. Das heißt also, ein Lebewesen ist ein System, das sich in jedem Augenblick in dieser Identität neu hervorbringt ... die Identität ist nichts Festgelegtes, sondern das ist eine beständige Leistung, das ist etwas, was ständig neu getan wird ... Das ist das Schwierige am Leben, dass es einerseits etwas Festgefügtes ist und dieses Festgefügte nur sein kann, indem es im beständigen Austausch, in beständiger Me-

lässt sich in Analogie dazu nun auch sagen, dass durch das Schreiben des literarischen Textes der Autor sich in seiner Identität als Schriftsteller ständig neu generiert. Gleiches gilt für den Text sowohl im Prozess seiner Verfertigung als auch in der Rezeption durch die Leser mit ihren potenziell je abweichenden Lesarten. Was dabei im Fall des Autors konkret vollzogen wird, ist ein ständiger Austausch seiner Lebenswirklichkeit mit der Matrix des entstehenden Textes, die dabei in diesen transformiert wird. Auf diese Weise können folglich metamorphotische Komplexität und Identität als Beständigkeit der Gestalt im Wechsel Hand in Hand gehen.

Nähert man sich Neumanns literarischer Produktion mit der Frage nach ihren impliziten Voraussetzungen/Bedingungen, so wird hiermit auch der Topos des Undarstellbaren angesprochen. In Anlehnung an Kants Begriff des Erhabenen ist damit nach Lyotard gemeint, »der Gegenstand einer Idee, für die sich kein Beispiel, kein Fall und auch kein Symbol zeigen (darstellen) lässt.«<sup>56</sup> So sind der herrschaftsfreie Dialog, das Abwesende als Möglichkeit neuer Bedeutung, die im Schweigen anwesende Thematik oder die Vorstellung einer Sprache, die völlig ohne Wörter auskommt, im Sinn dieser Idee des Undarstellbaren verstehbar, sofern es sie konkret (noch) nicht gibt und sie daher nur im Schreiben – allerdings in der negativen Form ihrer Abwesenheit – evoziert werden können. Der Text erscheint hier als Gabe,<sup>57</sup> indem er die genannten Möglichkeiten aufzeigt, für die es im gesellschaftlichen

---

tamorphose besteht. Und das ist für unsere Kultur, die gerne separiert, die sagt, hier ist das eine, da das andere, ist das wahnsinnig schwer zu verstehen.« SCOBEL: »Was ist Leben?«, 3sat, Sendung vom 12.05.2022.

- 56 Jean-François Lyotard: Vorstellung, Darstellbarkeit, Undarstellbarkeit, in: Jean-François Lyotard/Jacques Derrida, *Immaterialität und Postmoderne*, übers. aus dem Franz. von Marianne Karbe, Berlin: Merve 1985, S. 91–102, hier: S. 98. Lyotard spricht dort weiter davon, dass abstrakte Vernunftbegriffe wie das Universum, die Menschheit, das Ende der Geschichte, das Gute, der Augenblick oder mit Kant das Absolute undarstellbar seien. Undarstellbar für das Subjekt können hingegen Erfahrungen oder erlebtes Geschehen sein, sofern sie ihm inkommensurabel erscheinen, weil sie sein Fassungsvermögen bzw. seine Ausdrucksfähigkeit übersteigen und damit auch sein Bewusstsein transzendieren. Mit diesen beiden Aspekten von Undarstellbarkeit hat sich besonders Sabine Sander in ihrer Monografie zum Thema auseinandergesetzt. Vgl. Sabine Sander: *Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen: filos 2008, S. 54, 139f. u. 163 (=Kulturwissenschaftliche Schriften, Bd. 3).
- 57 Zur Gabeproblematik vgl. Ralf Beuthan: *Das Undarstellbare – Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 32f. und S. 158–168.

Leben keine Realisierung gab. Wie erörtert, resultieren viele der Motive, auf die im Text angespielt wird, aus dem Umstand ihrer Verdrängung aus dem öffentlichen Diskurs, sodass im Umkehrschluss ihr Vorkommen im klandestinen literarischen Text neben der hochgradig selbstreferenziellen Struktur ihres dichterischen Ausdrucks auf die gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion von Neumanns Texten zurückgeführt werden können. Der Text weist auch in diesem Sinn über sich hinaus und stellt Verbindungen zur Lebenswirklichkeit des Autors in der gesellschaftlichen Realität der DDR her, die ein authentisches Sprechen nicht zuließ. Es soll daher im Folgenden gefragt werden, ob das Undarstellbare als Merkmal bzw. Modus der komplexen Erzählung begriffen werden kann.<sup>58</sup>

---

58 Zuletzt hat sich in der Literaturwissenschaft Daniela Henke im Kontext ihrer Dissertation über experimentelle Texte deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, die sich mit Holocaust und Nationalsozialismus beschäftigen, auch mit dem Topos der Undarstellbarkeit auseinandergesetzt. Ausgehend von Adornos Diktum, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben, bezieht sie sich neben den einschlägigen phänomenologischen, identitätspolitischen und literarästhetischen Argumenten eingehend auf Lyotards sprachkritischen Ansatz. Dieser sieht den »Auftrag« der Literatur darin, für die Opfer des Holocaust, die von der Unmöglichkeit betroffen sind, über das ihnen Widerfahrene in der gegebenen Sprache zu sprechen – darin besteht nach Lyotard der Widerstreit –, neue sprachliche Möglichkeiten zu entwickeln, damit das Unrecht zum Ausdruck gebracht werden kann. Vgl. Daniela Henke: *Zerborstene Texte und Wirklichkeiten in der Schwebel. Experimentelles Erzählen über den Nationalsozialismus (1990–2010)*, Berlin: J.B. Metzler 2023, S. 25–33. [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-66377-6\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-66377-6_1) vom 10.09.2025. Zudem ist das Undarstellbare, wenn auch nur am Rand, im Kontext der literaturwissenschaftlichen Verortung von Konzentrationslager-Träumen Gegenstand der Diskussion gewesen. Dabei geht es Christine Solte-Gresser in ihrer Studie über Shoah-Träume darum, den Traum als äußerst produktives Erzählverfahren zu begreifen, »mit dem die Grenzen des Darstellbaren ausgelotet werden.« Christine Solte-Gresser: *Shoah-Träume. Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren*, Paderborn: Wilhelm Fink 2021, S. 8. Zum Problem des Undarstellbaren vgl. zudem ebd., S. 8, 13 und 17.



## IV. Das Undarstellbare als Merkmal oder Modus der komplexen Erzählung

---

Mit Ralf Beuthan wird das Undarstellbare im Folgenden als Infragestellung des Begriffs bzw. der Möglichkeit von Darstellung verstanden.<sup>1</sup> So stellt die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die Simultaneität der zu einem gegebenen Moment stattfindenden Geschehensverläufe in der Realität, die Literatur als lineares Medium vor ein Darstellungsproblem, für das es dennoch Lösungen ästhetischer Art gibt. Zu denken wäre an Péter Nádas *Parallelgeschichten*, bei denen bereits der Titel darauf hinweist, dass die im Roman erzählten Episoden zeitlich parallel zueinander geschehen. Ein Verfahren, das der raumzeitlichen Komplexität globalisierter Wirklichkeit durch die Pluralität der Erzählung sich anzunähern sucht. Oder auch an Hubert Fichtes *Waisenhaus*, wo das erzählte Geschehen des ganzen Romans sich während der kurzen Zeit des Wartens auf die Mutter im Bewusstsein des Protagonisten Detlev abzuspielen scheint.

Diese Interpretation wird nahegelegt durch die raumzeitliche Verklammerung der erzählten Erinnerung mit der Gegenwart des Erzählvorgangs,

---

1 Vgl. R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 12. Ein Aspekt dieser Kritik betrifft auch den Begriff der Komplexität. Wo nämlich Darstellung auf Komplexität trifft, entsteht das Problem, dass sie mit einer großen Anzahl und Verschiedenartigkeit von Relationen konfrontiert wird, die nicht alle gleichermaßen berücksichtigt werden können. Für das literarische Erzählen betrifft dies den Ausschnitt von Wirklichkeit, der in der erzählten Welt zur Sprache kommt: »Hier ist das Problem der Darstellung, daß sie nur darstellt, wenn sie die maßlose Relationsfülle beschränkt, d.h. selektiert und so Komplexität reduziert. Darstellung muß, um relationieren zu können, Relationen ausgrenzen; d.h. Darstellung muß um ihrer eigenen Komplexität willen Komplexität reduzieren.« Ebd., S. 13. Es ist damit zugleich jenes Darstellungsproblem gemeint, von dem auch Nassehi mit Bezug auf die Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse in der globalisierten Moderne gesprochen hat.

die Detlev auf dem Balkon des titelgebenden Waisenhauses zeigt.<sup>2</sup> Als er sich dort in Erwartung der Mutter umsieht, die ihn aus dem Heim in Scheyern mit zurück nach Hamburg nehmen soll, entdeckt er auf einem der Mauerpfeiler ein Puppenauge, das sich jedoch, wie er danach greift, als eine Kugel Vogelkot erweist.<sup>3</sup> Von dieser Wahrnehmungstäuschung wird mehrfach erzählt,<sup>4</sup> weil durch die Verbindung von erzählter Vergangenheit mit dem Gegenwartsstandpunkt des Erzählens ein zeitliches Differenzial entfaltet werden kann, das durch den Wechsel der Erzähltempi – vom Präsens in die Formen der Vergangenheit – markiert ist. So werden zwei Zeitebenen in den Text eingezogen und nicht nur das Ende an den Anfang der Erzählung angeschlossen. Auch hier bildet der Text, so könnte man sagen, eine Schleife, die über das Motiv der Wahrnehmungstäuschung jedoch kontinuierlich mit dem Sensorium bzw. dem Gedächtnis des Protagonisten als dem Ort ihres Geschehens rückgekoppelt ist.

Es ist also nicht, wie im Fall von Gustafssons autofiktionalem Roman, der identische Text des Romanbeginns, der sich am Ende als Text im Text in Form einer *Mise en abyme* noch einmal wiederholt. Vielmehr wird hier ausgehend vom Motiv der Wahrnehmungstäuschung die Auflösung der Zeit als sukzessiv-chronologische Abfolge im Prozess subjektiven Erinnerns thematisiert. Wie die kugelige Gestalt aus Vogelkot beim Zugriff ihre Form verliert, Fäden zieht und zwischen den Fingern verschmiert, verschwindet die Ordnung der objektiven metrischen Zeit (Form) im assoziativen Geflecht erzählter Erinnerung, die sich dann im Bewusstsein der erzählten Figur mehr oder weniger gleichzeitig zu ereignen scheint. Im Text kommt dies wie folgt zum Ausdruck:

Er verwechselt in seiner Erinnerung die einzelnen Teile des Jahres. Er riecht, was schon vergangen ist. Er spreizt den Daumen von der Hand ab. Zwischen den Fingern zerreißen die Fäden aus Vogelkot. Jedes Zucken der Wimpern

2 Vgl. Hubert Fichte: Das Waisenhaus [1965], Frankfurt a.M.: S. Fischer 1977, S. 9f. und 171f.

3 Vgl. dazu Hartmut Böhmes Analyse der Berührung mit dem Vogelkot: »Dieser Mißgriff konstituiert die Erzählzeit des Romans: in der Spanne bis die Mutter eintrifft, rollt das Jahr im Waisenhaus vor dem inneren Auge Detlevs noch einmal ab. Die Gegenwart dieser Sekunden des Schrecks ist die Schachtel, in der die ganze Zeit der Vergangenheit Platz findet.« Hartmut Böhme: Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1992, S. 126.

4 Vgl. H. Fichte: Waisenhaus, S. 10, 11, 14, 16, 45, 171 und passim.

dauert einen Tag lang, eine Woche lang, einen Monat lang. [...] Die Wahrnehmungen von Detlev beschleunigen sich. Er erinnert Teile von Bewegungen, einzelne Laute. Seine Lippen zucken, als wollte er noch einmal die vergangenen Worte aussprechen. [...] Detlevs Gedanken hüpfen schneller vorüber. Sie springen zwischen Scheyern, Aichach, Steingriff, Lokstedt hin und her. Die Mutter steht vor ihm. Ehe er alles erinnert hat, ehe er alles weggewünscht hat – bis auf die kleine Gehirnkammer, aus der seine Gedanken hervorkommen. Auch sie verschwindet am Schluß.<sup>5</sup>

Es zeigt sich hier, wie das im ganzen Roman entfaltete Geschehen erlebter Vergangenheit über das komplexe Wechselspiel der genannten Zeitebenen sich als relational entpuppt, indem nämlich vom Gegenwartsstandpunkt des Erzählers aus der Perspektive des Protagonisten die Vergangenheit im Erinnern reaktualisiert bzw. allererst erzeugt wird. Am Ende läuft, ohne dass ihre Totalität noch erreichbar wäre, die Erinnerung in dem Moment zusammen, wo die Mutter tatsächlich vor ihm steht, um ihn abzuholen.

Das Ganze des zeitlichen Geschehens erscheint nun, im Sinn einer Ablösung davon, reduziert auf diesen Moment, der für den Protagonisten zugleich einen Wendepunkt in seinem noch jungen Leben markiert, nämlich die Rückkehr in seine Heimatstadt Hamburg kurz vor Beginn der Operation Gomorria. Das Darstellungsproblem besteht nun darin zu zeigen, wie sich konfliktvolle Erinnerung in der beschriebenen Weise verdichten und somit auflösen lässt. Denn dass es sich darum handelt, wird an den Fragen der übrigen Waisenhauszöglinge nach seiner jüdischen Identität deutlich, die ihm zunächst von seiner Mutter verheimlicht wird.<sup>6</sup> Erst gegen Ende des Romans erfährt er von ihr, dass sein Vater, den er nie kennen gelernt hat, Jude sei und deshalb nach Schweden fliehen musste und er infolge dessen Halbjude.<sup>7</sup> So ließe sich das Nicht-Wissen um seine jüdische Identität auch vor dem Hintergrund der Wahrnehmungstäuschung lesen, denn in beiden Fällen führt die Berührung mit der Wirklichkeit zu einer Erfahrung der Ausgrenzung, ja der Scham.<sup>8</sup> Wie-

5 Ebd., S. 171f.

6 Vgl. ebd., S. 163.

7 Vgl. Ebd., S. 164f.

8 Detlev errötet, als Schwester Silissa seine schmutzigen Finger entdeckt. Vgl. ebd., S. 11. Vor die Frage gestellt, was ein Jude sei, antwortet ihm die Mutter: »– Ein Jude ist jemand, der sich nicht gerne wäscht, der unordentlich ist und mit schlurfendem Gang geht, der sich nicht geradehält, Detlev, und der beim Sitzen die Fußspitzen nach innen kehrt – sagen sie. Du bist Halbjude.« Ebd., S. 165.

viel Zeit es braucht, um die affektive Verwicklung in das Geschehen durch die geeignete literarische Darstellung zu lösen, mag auch daran erkennbar sein, dass der empirische Autor Hubert Fichte den realen einjährigen Aufenthalt in einem Waisenhaus, den er im oberbayerischen Schrobenhausen in den Jahren 1942–43 verbrachte,<sup>9</sup> erst mehr als 20 Jahre später literarisch verarbeitet hat.

Das Undarstellbare wird auf diese Weise zum Kern der Darstellung<sup>10</sup> und ist damit nicht länger ihr Gegensatz, wie noch von Lyotard behauptet.<sup>11</sup> Es markiert folglich kein Außerhalb mehr, das von keiner Darstellung erreicht und in sie hereingezogen werden kann. Vielmehr wird es zu ihrer Voraussetzung, wie an der zeitlichen Struktur und den inhaltlichen Relata der Wahrnehmungstäuschung sowie der Entdeckung der eigenen Identität in Fichtes Roman erkennbar ist. Das Undarstellbare ermöglicht, mit anderen Worten, die Darstellung erst, die in ihrer Konkretion auch anders denkbar wäre. Somit kommt wiederum die Kategorie der Möglichkeit ins Spiel, die im gegebenen Zusammenhang – von den alternativen Chronologien bis zu Gert Neumanns sich in der Begegnung resp. im Dialog ergebenden Möglichkeiten – die Bedeutung erhält, einen Horizont offen zu halten, sodass jedes Resultat von Darstellung nur als eine denkbare Option innerhalb einer nicht begrenzten Reihe von Möglichkeiten erscheint.<sup>12</sup> Mit Beuthan könnte man weiterhin auch sagen, dass das Undarstellbare die »Vorschrift« bzw. das »Programm«<sup>13</sup> – hier die Linearität von Schreiben und Erinnern – im Sinn einer »Umprogrammierung«<sup>14</sup>

9 Vgl. Thomas Beckermann (Hg.): Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, S. 317 [Biographische Skizze].

10 Vgl. dazu die annähernd gleichlautende, nur allgemeiner formulierte These in R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 12.

11 Dies betrifft freilich das Zitat im vorangehenden Kapitel. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass neben Adorno auch Lyotard der Kunst die Aufgabe der Darstellung des Undarstellbaren zuweist. Vgl. dazu S. Sander: Topos der Undarstellbarkeit, S. 166f.

12 Dazu führt Beuthan Folgendes aus: »Bezogen auf die Darstellungsfrage heißt dies: Nicht die Wirklichkeit der Darstellung, sondern die Möglichkeit der Darstellung, näher: die unabschließbaren Möglichkeiten als Signum der Darstellungsvollzüge sind hier entscheidend. Darstellung unter dem Primat der Möglichkeit scheidet ihre Wirklichkeit gleichsam wie ein Stoffwechselprodukt aus. Sie hält den Horizont der Möglichkeit offen, indem sie ihr Produkt, d.i. Darstellung in resultativer Bedeutung (Darstellung als Syntax) nicht repräsentativ an sich bindet, sondern als bloß eine mögliche Option in einer unendlichen Reihe von Möglichkeiten ausstellt.« R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 31f.

13 Ebd., S. 28.

14 Ebd., S. 32.

hin zur Simultaneität von Anfang und Ende resp. Schreiben und Erinnern leitet und somit im Zentrum der Darstellung literarischer Produktion fungiert. Entscheidend ist dabei jedoch, dass eine solche Umprogrammierung, wie sie auch der Darstellung in Fichtes Roman zugrunde liegt, nicht einfach für andere Darstellungen kopiert werden kann, denn sonst wäre ein solches Produkt nur Teil einer Serie. Es kommt vielmehr darauf an, den Begriff des Programms, dem das Modell der generativen Matrix bei Iser entspricht, kreativ zu interpretieren. Ausgehend von seinen Parametern besteht dann »die Möglichkeit des Umprogrammierens«<sup>15</sup> (resp. die Rekombination von Komponenten bei Iser), sodass je nach Zugang des Autors zur Wirklichkeit die Darstellungsvorschrift individuell verändert werden kann und so am offenen Horizont von Möglichkeiten der Darstellbarkeit teilhat, ohne den die Freiheit des Ausdrucks nicht erhalten bliebe. Auf der Seite der Rezeption korrespondiert dem, wie mit Linke gezeigt, die Fähigkeit zur Uminterpretation von Gegebenheiten, d.h. eine bestehende Situation anders zu deuten bzw. etwas Gegebenes, bspw. einen literarischen Text, in einen neuen Interpretationskontext zu rücken.

Auf welche Weise das Undarstellbare am Grund der sprachlichen Produktion bedeutender Literatur wirkt, zeigt sich auch an Katja Petrowskajas Geschichtensammlung *Vielleicht Esther*. Darin reist die aus Kiew stammende, deutsch-jüdische Erzählerin, die mit der Autorin weitgehend identisch ist, von Berlin, wo sie heute lebt, zu den Schauplätzen ihrer Familiengeschichte in Ost- und Mitteleuropa. In diesem Fall ist es das Nicht-Identische von begehrender Wirklichkeit und Erinnerung mit dem sie sich auf verwirrende Weise konfrontiert sieht.<sup>16</sup> Ausgangspunkt dieser poetischen Exploration des Familiengedächtnisses ist dabei die Erfahrung, dass sich niemand mehr findet, der die Erinnerung an gestorbene Menschen aus dem Kreis der eigenen Familie mit einem teilen könnte. Anlässlich der Erinnerung an den Tod Lidas, ihrer Tante mütterlicherseits, notiert die Erzählerin, die im Text auch Katja heißt:

15 Ebd.

16 Die hiermit eingeführte Spielart des Undarstellbaren ist strukturell ähnlich der Nicht-identität von Begriff und Gegenstand, wie sie von Adorno in der Einleitung zur *Negativen Dialektik* thematisiert wird. Vgl. dazu S. Sander: Topos der Undarstellbarkeit, Kap. 2.1.2, S. 58–65. Während dort der Begriff nicht hinreicht, um allen möglichen Bestimmungen des Gegenstands aufgrund der konstitutiven Abstraktion von dessen Besonderheit sowie seiner Veränderlichkeit über die Zeit hinweg gerecht zu werden, ist es in diesem Fall die Erinnerung, die angesichts einer sich permanent verändernden, immer komplexer werdenden Gegenwart mit den darin noch auffindbaren Spuren der Geschichte nicht zur Deckung gelangt.

Geschichte ist, wenn es plötzlich keine Menschen mehr gibt, die man fragen kann, sondern nur noch Quellen. Ich hatte niemanden mehr, den ich hätte fragen können, der sich an diese Zeiten noch erinnern konnte. Was mir blieb: Erinnerungsfetzen, zweifelhafte Notizen und Dokumente in fernen Archiven. Statt rechtzeitig Fragen zu stellen, hatte ich mich am Wort Geschichte verschluckt. War ich nun erwachsen, weil Lida tot war? Ich fühlte mich der Geschichte ausgeliefert.<sup>17</sup>

Wovon der Text handelt, ist, mit anderen Worten, das Verschwinden einer mit anderen geteilten, lebendigen Wirklichkeit in einem Grab namens Geschichte, in diesem Fall der Herkunftsfamilie der Erzählerin, für deren Existenz es nurmehr auf der abstrakten Ebene der Zeichen eine Möglichkeit der Verifikation gibt. Als sei die eigene Erinnerung nicht genug, selbst wenn sie sich so detailliert gestaltet wie im vorliegenden Fall, als brauche sie eine Bestätigung durch das, was hier Geschichte genannt wird. Das rezente Gefühl des Verlustes verknüpft die Erzählerin mit der Zeit ihrer Kiewer Kindheit, die sie als eigentlich fröhlich schildert.<sup>18</sup> Wenn da nicht jene Einsamkeit gewesen wäre, die sie darauf zurückführt, dass ihr etwas fehlen musste, ohne dabei sagen zu können, was. Dieser »Mangel, den es vielleicht gar nicht gab«,<sup>19</sup> setzt sich in der Gegenwart fort, indem sie die affektive Störung der Kindheit<sup>20</sup> nachträglich in den zuvor benannten Kontext der Erinnerung an verstorbene Angehörige einschreibt. Dieser wird so zum Anlass der Recherche nach den Verwandten in den Archiven und an den Stätten des kollektiven jüdischen Gedächtnisses, das vom Holocaust geprägt ist.<sup>21</sup>

Rekonstruiert wird dabei im Erzählen ein verzweigtes, vom Leser kaum überschaubares Netzwerk von Familienangehörigen, die ein verwandtschaft-

17 Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther. Geschichten* [2014], 7. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2022, S. 30.

18 Vgl. ebd., S. 22

19 Ebd.

20 Die Erzählerin beschreibt das Gefühl des Verlustes mit den folgenden Worten: »Manchmal kam es wie ein Blitz, schnell, wie eine Ohnmacht, als ob ich plötzlich den Boden unter den Füßen verlieren würde, kurzatmig ruderte ich mit den Armen um Rettung, um das Gleichgewicht wiederzugewinnen, getroffen von einer Kugel, die nie abgeschossen wurde [...]«. Ebd.

21 Im Text werden das Jewish Genealogy & Family Heritage Center in Warschau, die digitalen Death Records von Yad Vashem und die Gedenkstätten von Babyn Jar sowie Mauthausen erwähnt.

liches Band mit der »polnischen Sippe«<sup>22</sup> der Erzählerin verbindet, deren Mitglieder die Namen Levis, Geller und Krzewin tragen. Auf diesen Ursprung, an dessen Beginn Simon Geller und sein Enkel Oziel Krzewin, Katjas Urgroßvater mütterlicherseits, stehen (beide Gründer von Schulen für taubstumme Kinder in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und kurz vor dem ersten Weltkrieg in Wien bzw. Warschau), führt sie die Herkunft der eigenen Kiewer Kernfamilie Petrowskij zurück. Dazu gehören der Vater Miron,<sup>23</sup> der ältere Bruder und die im Text zunächst ebenso namenlos bleibende Mutter, die jedoch in der abschließenden Danksagung namentlich genannt werden.<sup>24</sup> Die Seite des Vaters wird repräsentiert durch Semjon Stern aus Odessa, der während der Oktober-Revolution im Untergrund den Namen Petrowskij annimmt sowie dessen Bruder, Katjas Großonkel Judas Stern, der 1932 als Attentäter des deutschen Botschaftsrates Fritz von Twardowski in Moskau zum Tod verurteilt und hingerichtet wird.

Neben diesen und weiteren eindeutig identifizierbaren Familienmitgliedern zeigt sich jedoch von Beginn an, dass die Suche nach den ferneren Verwandten »ohne Gesichter und Geschichten«,<sup>25</sup> sobald sie nur auf den Namen als einziges Kriterium der Verifikation ihrer Identität zurückgreifen kann, auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt, die mit der Form der historischen Dokumente zu tun hat, in denen sie erscheinen. Dies betrifft auch die oben genannten Familiennamen. Was ihr dabei widerfährt, schildert die Erzählerin beispielhaft in der Geschichte *Die Liste*: »Einige Namen meiner Verwandten waren so verbreitet, dass es keinen Sinn hatte, nach ihnen zu suchen. Es wäre eine Suche nach Gleichnamigen gewesen, denn in den Listen stehen sie alle untereinander, nebeneinander wie Nachbarn, durcheinandergemischt, und die Meinigen sind nicht zu unterscheiden von Hunderten anderer, die genauso hießen [...].«<sup>26</sup> Dieses aporetische Verfahren, aus Archivlisten von Namen bestimmte gesuchte Personen zu ermitteln, spiegelt sich im Erleben der Erzählerin. Als Jüdin weigert sie sich, einen Unterschied zu machen zwischen den Familienangehörigen und den Fremden gleichen Namens, denn »es wäre eine Selektion gewesen, und ich wollte keine, nicht einmal das Wort.« Sie ist plötzlich davon überzeugt, dass alle »Namensvettern [...], die ich noch

22 K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 123.

23 Der Name findet sich an folgenden Stellen im Text: Ebd., S. 36, 122, 208.

24 Vgl. ebd., S. 284f.

25 Ebd., S. 25.

26 Ebd., S. 27.

finden werde, ebenfalls zu meiner Familie gehörten, alle Gellers und Hellers, alle Krzewins und Sterns. Jeder Stern schien mir ein geheimer Verwandter zu sein, auch die am Himmel.«<sup>27</sup>

Das Darstellungsproblem, an dem sich der Text abarbeitet, besteht also genau in dieser Inkommensurabilität zwischen der subjektiven, an die Person der Erzählerin gebundenen Fähigkeit des Wiedererkennens bzw. Erinnerns und dem, was die Geschichte als objektiver Prozess von ihren verstorbenen Angehörigen in Form materieller Spuren und Hinterlassenschaften (Archivlisten, Fotos, Briefe, digitale Death-Reports) preisgibt. Wie sich unter dem oberflächlichen Schein von namentlicher Identität das Nicht-Identische der damit zugleich gemeinten Personen verbirgt, zeigt sich auch an einer Episode, von der die Erzählerin im Kontext ihrer Reise nach Warschau berichtet. Bei der Suche nach Verwandten im elektronischen Archiv des Jewish Genealogy & Family Heritage Center stößt sie auf den Namen Tobiasz Krzewin, der als einer der ersten in den Familientabellen erscheint und aus dem 18. Jahrhundert stammt.<sup>28</sup> Über den Vornamen stellt sie eine Verbindung zu ihrem Mann her, der auch Tobias heißt, womit eine namentliche universelle Identität der Person, mindestens aber eine Ähnlichkeit zwischen beiden nahegelegt wird. Eine weitere Koinzidenz besteht nun darin, dass sie auf der Straße zufällig einen Nachbarn aus Berlin trifft, der als Opernsänger in einer Warschauer Produktion von Xenakis auftritt und ebenfalls diesen Vornamen trägt.<sup>29</sup> Durch die Überdetermination des identischen Vornamens kommt

27 Ebd.

28 Vgl. ebd., S. 107. Das Jahrhundert erschließt sich durch den Hinweis, dass dessen erstes Kind im gleichen Jahr geboren wurde, in dem Joseph Haydn sein Oratorium *Il ritorno di Tobia* (dt. *Die Heimkehr des Tobias*) schrieb, nämlich 1775. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Il\\_ritorno\\_di\\_Tobia](https://de.wikipedia.org/wiki/Il_ritorno_di_Tobia) vom 19.07.22.

29 Vgl. K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 110. Es scheint so zu sein, dass über die Gleichheit des Namens den Namensträgern, wie im Begriffsrealismus der Scholastik, das gleiche Wesen, die gleichen Eigenschaften zukommen – bzw. zumindest ähnliche, wie der Nominalismus als Gegenposition im Universalienstreit annimmt. Es erweist sich wiederum, dass diese Darstellung dem Bedürfnis des erzählenden Subjekts nach sinnhafter Teilhabe an der begehenden, mitunter unvorhersehbar zufälligen Wirklichkeit geschuldet ist. Auf diese Weise kann der Kontingenz des erlebten Geschehens begegnet werden, das sonst aufgrund der reinen Zufälligkeit der Begegnung sinnlos bleiben müsste. Denn objektiv betrachtet sind die gemeinten Personen vermutlich in kaum einer Hinsicht vergleichbar, da die Kontexte, aus denen sie stammen, zu weit voneinander entfernt sind und sich nur in der selektiven Wahrnehmung/Erinnerung des erlebenden Subjekts treffen. Dabei wird nun die Wirklichkeit selbst in Gestalt des er-

zum Ausdruck, dass die Erinnerungsarbeit der Erzählerin sinnhaft verbunden ist mit der ihr begegnenden gegenwärtigen Wirklichkeit, ja, dass weit zurückreichende Vergangenheit und unmittelbare Gegenwart nicht anders als durch die Erinnerungsarbeit am Familiengedächtnis, die sich ja aus zahllosen Quellen speist, miteinander verknüpft werden und erst dadurch einen Sinn bekommen, ohne dass es dafür eine lineare, kausal-mechanistische Erklärung gäbe.

Von solchen »Ähnlichkeitsrelationen«<sup>30</sup> hat auch Iulia-Karin Patrut in einem Aufsatz zu *Vielleicht Esther* im Kontext deutschsprachiger Literatur osteuropäischer Herkunft gesprochen. Dabei lasse sich durch die Erinnerungsarbeit nichts Identisches, d.h. keine ursprüngliche Einheit wiederfinden, sondern nur etwas Anderes, »das in ein Ähnlichkeitsverhältnis zu dem Gesuchten gerückt wird.«<sup>31</sup> Diese Operation der Analogisierung sei dabei als Akt eines Selbstentwurfs zu verstehen, bei dem das Ich, indem es nach sich selbst sucht, über Ähnlichkeitsrelationen etwas findet, »womit es sich für den Moment identifizieren kann.«<sup>32</sup> Eine solche Ähnlichkeitsbeziehung wird von der Erzählerin auch im Prolog mit dem Titel *Google sei Dank* hergestellt, als sie einem Mitreisenden des *Warszawa-Express* die Bedeutung des Namens »Bombardier« in einem Werbeschriftzug auf dem Bahnsteig des Berliner Hauptbahnhofs zu erklären versucht.<sup>33</sup> Während den Mitreisenden, ein amerikanischer Jude iranischer Herkunft, der gemeinsam mit seiner Frau

---

lebten Phänomens der Koinzidenzen zum Maßstab der Darstellung, was, wie sich mit Gerald Funk et al. sagen lässt, »zur Emanzipation vom Mimesisprinzip führt«. Gerald Funk/Gert Mattenklott/Michael Pauen (Hg.): *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2001, S. 7–34 (Einleitung), hier: S. 32. Worauf es dabei ankommt, ist aber die teilnehmende Perspektive der Erzählerin, die sich, wie die narrative Darstellung des Phänomens zeigt, als Teil einer komplexen, die geschichtliche Zeit transzendierenden Wirklichkeitserfahrung erlebt, welche durch die üblichen Dichotomien von Subjekt vs. Objekt, gleich vs. ungleich bzw. identisch vs. nicht-identisch kaum angemessen zu erfassen ist.

30 Iulia-Karin Patrut: »Alte Grenzbeziehungen – neue Ähnlichkeitsbeziehungen. Katja Petrowskajas »Vielleicht Esther« (2014) und die Neuermessung der deutschen Literatur in Europa«, in: Axel Dunker/Jan Gerstner/Julian Osthuus (Hg.), »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund«. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*, Leiden/Boston: Brill 2021, S. 57–75, hier: S. 64 und passim (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94).

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Vgl. dazu die Ausführungen von Patrut. Ebd., S. 64–67.

auf dem Weg in ein weißrussisches Dorf ist, um dort »die Welt ihrer Großmutter«<sup>34</sup> kennenzulernen, dieses Wort »an Bomben [...], an Artillerie« und damit Krieg erinnert, entgegnet sie ihm, »dass Bombardier ein französisches Musical sei, das in Berlin erfolgreich laufe [...]«. <sup>35</sup> Die Ähnlichkeit ist dabei über die französische Sprache motiviert, denn sie meint damit das Musical *Les Misérables* nach Victor Hugo, das tatsächlich vor längerer Zeit in der Stadt gegeben wurde.<sup>36</sup> Doch als sie den Namen dann googelt, stellt sich heraus, dass eine der weltweit größten Firmen für den Bau von Eisenbahnen und Flugzeugen, die kürzlich eine Werbekampagne in der Stadt gestartet hat, so heißt.<sup>37</sup> Die Ähnlichkeitsassoziation ist also objektiv falsch und führt damit in die Irre. Doch auf der anderen Seite erweist sich, dass ihre Konstruktion mit der subjektiven Erinnerung der Erzählerin im Rahmen ihrer Selbstsuche und dem daraus entspringenden Bedürfnis nach Identifikation zu tun hat.

Dabei fungiert gerade die Unzuverlässigkeit der Erinnerung als Quelle der Kreativität, denn sie erfindet, was sich anders nicht wiederfinden oder verifizieren lässt, wie auch in der titelgebenden Geschichte *Vielleicht Esther* deutlich wird. Dort kann sich zunächst der Vater auf Nachfrage der Tochter nicht mehr genau an den Vornamen seiner Lieblingsgroßmutter erinnern, weil er sie immer nur mit »Babuschka«<sup>38</sup> angesprochen hätte. Die durch das Vergessen entstandene Ungewissheit wird von der Erzählerin im Text vermerkt, indem sie immer dann, wenn von der gehbehinderten Großmutter die Rede ist, die in der Stadt zurückbleibt, als der Familie ihres Vaters Miron die Flucht vor den Deutschen gelingt, deren Vornamen mit dem groß geschriebenen Adverb »vielleicht« versieht. Dass sich der Tod von »Vielleicht Esther«, <sup>39</sup> die dem Sammlungsaufruf der deutschen Besatzer an die jüdische Bevölkerung Kiews mit dem Ziel Babyn Jar Folge leistet und dabei von einer deutschen Patrouille erschossen wird, auch anders ereignet haben mag, als in der Fantasie der Erzählerin dargestellt (»Ich beobachte diese Szene wie Gott aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Vielleicht schreibt man so Romane. Oder auch Märchen. Ich sitze oben, ich sehe alles!«)<sup>40</sup>, bringt wiederum die Möglichkeits-

34 K. Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, S. 10.

35 Ebd., S. 8.

36 Vgl. ebd., S. 12.

37 Vgl. ebd., S. 13.

38 Ebd., S. 209.

39 Ebd., S. 208 u. passim.

40 Ebd., S. 221.

form ins Spiel. Dies gilt freilich für den Text insgesamt, weil die Erzählungen, aus denen er sich zusammensetzt, weitgehend der imaginierten Erinnerung der empirischen Autorin entstammen, die sich als Erzählerin in ihren eigenen Text einschreibt.<sup>41</sup>

Poetologisch gewendet zeigt Patrut dieses Verfahren auch am Beispiel der Polysemie des Wortes »strelotschnik«,<sup>42</sup> dt. »Weichensteller«, das sie in übertragener Bedeutung auf die Fähigkeit der Erzählerin appliziert, der Narration »einen ganz anderen bzw. überhaupt einen bestimmten Lauf zu geben.«<sup>43</sup> Der manifeste Text erscheint damit wieder als eine Option innerhalb einer umfassenderen Reihe von Möglichkeiten im Sinn Beuthans und kann deshalb Komplexitätstheoretisch als Reduktion begriffen werden. Ebenso können

- 
- 41 Auf welche Weise dabei die Fiktion ununterscheidbar mit dem Inhalt der erinnerten Wirklichkeit verschmilzt, zeigt die Erzählerin am Beispiel einer weiteren Geschichte desselben Kapitels, in deren Mittelpunkt ein Fikus steht, dem sie, wie es im Text heißt, ihr Leben verdanke. Vgl. ebd., S. 217. Wieder ist es so, dass sich ihr Vater an die Existenz des Fikus nicht erinnern kann, den sein Vater Semjon bei der Flucht der Familie vor der anrückenden Wehrmacht im August 1941 von der Ladefläche des Lastwagens nimmt, damit seine Frau und seine beiden Söhne an dessen Stelle Platz finden. Angesichts der Frage, ob es sich bei dem Fikus um eine Fiktion handelt oder ob es ihn wirklich gab, antwortet sie mit der folgenden paradoxen Argumentation in der Möglichkeitsform: »Wenn mein Großvater diesen fragwürdigen Fikus nicht von der Ladefläche herentragen hätte, hätte der neunjährige Junge, der später mein Vater wurde, keinen Platz in der Arche des Lastwagens bekommen, wäre er nicht auf der Liste der Überlebenden gelandet, würde ich nicht existieren. Da es keinen Fikus gegeben hat, es uns aber gibt, bedeutet dies, dass es ihn doch gegeben hat, oder auf jeden Fall muss es ihn gegeben haben, denn wenn es ihn nicht gegeben hätte, gäbe es kein uns, wir hätten uns nicht retten können [...]. Es hat sich also herausgestellt, oder es könnte sich herausstellen, dass wir unser Leben einer Fiktion verdanken.« Ebd., S. 220. Die Nähe von Erinnerung und Fiktion resp. Erzählung ist auch bereits in der philosophischen Ästhetik thematisiert worden. Vgl. dazu Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 81f. Für das Verhältnis von Erinnerung und Narration gilt Gleiches hinsichtlich der narrativen Psychologie. Vgl. Donald E. Polkinghorne: »Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein. Beziehungen und Perspektiven«, in: Jürgen Straub (Hg.), Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität I), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 12–45.
- 42 K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 8 und I.-K. Patrut: »Alte Grenzziehungen«, in: Duncker/Gerstner/Osthues, »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund« (2021), S. 64.
- 43 Ebd. Angespielt wird dabei auf das russische Sprichwort »Der Weichensteller ist immer schuld«. Ebd. Zugleich auf den Holocaust und die Deportationszüge und somit auch auf die Verantwortung für den Weg, den der Zug nimmt. Vgl. ebd.

die Ähnlichkeitsrelationen, wie sie subjektive Erinnerung in zumeist unbewusst bleibender, kontingenter Weise zwischen gegenwärtig begegnender Wirklichkeit und erinnerter Vergangenheit herstellt, im Sinn der Reduktion einer in Wirklichkeit komplexeren Realität verstanden werden. Dies zeigt sich im literarischen Text bei der Überprüfung des eigenen Gedächtnisinhalts durch die Internetsuchmaschine, die ja ein Produkt des Differenzdenkens ist, das Ähnlichkeit gerade zu eliminieren sucht. Anders als bei Peltzer oder Neumann, wo durch ein sich immer weiter verästelndes Muster hypo- und parataktischer Reihungen im einen, sowie den hochgradig selbstreferenziellen, ausufernd verschachtelten Satzschleifen im andern Fall, Komplexität bereits auf Ebene der Syntax erkennbar wird, entsteht sie hier aus der benannten aporetischen Konstellation zwischen dem objektiven Prozess der Geschichte und einer auf Ähnlichkeit beruhenden kreativen Mnemonik der Erzählerin, die sich an dieser Inkommensurabilität abarbeitet. Ähnlichkeit reduziert in der Vorstellung des Subjekts dabei eine Vielzahl realer Erscheinungen auf ein Vor- bzw. Urbild, sofern sie jene an dieses subjektiv anähneln, man könnte umgangssprachlich auch sagen, mit ihm verwechselt.<sup>44</sup>

Zudem wird daran sichtbar, wie das Undarstellbare, das aus diesem Riss zwischen den beiden Instanzen des Erkennens (subjektiver Erinnerung und objektivierter Geschichte) hervorgeht bzw. sich in dieser Mitte oder diesem Spalt verbirgt, sofern es die Darstellung bestimmt, zugleich zum Ausdruck von Komplexität in der literarischen Erzählung beiträgt, indem nämlich die Erzählerin über Ähnlichkeitsbeziehungen Bedeutungen/Sinn erzeugt, die zwar kontingent sind – es mag anders gewesen sein als dargestellt –, aber in dem Meer

---

44 Dass Komplexität durch einen Vergleich bzw. eine Analogisierung reduziert wird, die dem Ähnlichkeitsdenken hier in der Vorstellung zugrunde liegen, zeigt auch Andreas Reckwitz im Kontext der Beschreibung von Singularitäten, die innerhalb sozialer Praktiken entstehen. Diese zeichnen sich nämlich durch eine hohe »Eigenkomplexität« aus, die sie zunächst zu etwas unvergleichlich Besonderem machen, beispielsweise ein Film wie *A Clockwork Orange* von Stanley Kubrick oder die Romane von Thomas Pynchon, wie Reckwitz ausführt. Vergleicht man nun diese Singularitäten dennoch miteinander, z.B. um sie nach allgemeinen qualitativen oder quantitativen Gesichtspunkten zu ordnen, so zeigt sich, dass man dies nur in bestimmten Hinsichten tun kann, was unweigerlich zur Reduktion ihrer inneren Dichte führt, die Reckwitz als Eigenkomplexität begreift. Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 52–57, hier besonders S. 54f.

von Möglichkeiten wenigstens für sie und die Leser einen Sinn ergeben, der ihre Gegenwart mit der weit zurückreichenden Familiengeschichte verknüpft.<sup>45</sup>

Es zeigt sich somit, dass Komplexität des Erzählens und Undarstellbarkeit, zumindest für die besprochenen Beispiele, in einem generativen Zusammenhang stehen. Hervorgehoben werden soll nochmals, dass zwar durch den Umstand der Nichtidentität zwischen dem durch die Ähnlichkeitsrelation verbundenen Gedächtnisinhalt und dem Gegenstand der begegnenden Wirklichkeit Komplexität im objektiven Sinn reduziert wird. Aus der Perspektive des erlebenden Subjekts lässt sich Ähnlichkeit – in Form der Kreation von Ähnlichkeitsbeziehungen – jedoch auch als Reaktion auf eine nicht mehr beherrschbare Komplexität deuten, die aus der Begegnung (Kombination) von geschichtlicher Realität als objektivem Prozess und gegenwärtiger Wirklichkeit in der

---

45 Eine weitere Form des Undarstellbaren wird im Text anlässlich des Besuchs der Erzählerin in der Gedenkstätte Mauthausen evoziert, wo Wassilij, ihr Großvater mütterlicherseits, nachdem er in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten war, interniert wurde. Es ist wieder alles anders, als sie es sich vorgestellt hat bzw. vorstellt. Denn wenn es im Text heißt: »Es müsste doch überall Dreck sein. Ich habe davon gelesen. Der Tod müsste stinken. Aber ich rieche nichts. Ich höre nichts. Ich sehe nur. Sie sind Geister. [...] Ich suche meinen Großvater. Ich bin gekommen, um ihn abzuholen. Ich weiß, er wiegt nun 49 Kilo. Doch damit fällt er hier nicht auf. Keiner wiegt mehr. Meinen Sie, dieses Bild sei unzumutbar?« (K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 247), so geht daraus hervor, dass die Gegenwart der Gedenkstätte nicht mehr viel mit der Realität des Lagerlebens zu tun hat, wie ihr Großvater es erlebt haben wird. Dabei kann der Aspekt des menschlichen Leidens, der sonst unterschlagen würde, nur zum Ausdruck kommen, indem die Erzählerin das historische Geschehen am Beispiel ihres Großvaters in die erlebte Gegenwart ihrer Anwesenheit auf der Gedenkstätte versetzt. Die Darstellung der Szene verdankt sich damit, wie erörtert, zu großen Teilen der literarischen Fantasie, die sich wiederum aus der familiären Empathie der Erzählerin speist. Die Undarstellbarkeit des menschlichen Leidens, das sich dem sprachlichen Ausdruck weitgehend entzieht, wird hingegen auf diese Weise ein Stück weit anschaulich und dem Leser zudem durch die direkte Ansprache nahegebracht. Neben dem erkenntnistheoretischen Aspekt der Privatheit von Schmerz ist es freilich das schiere Ausmaß des Leidens in den Konzentrationslagern, das es sprachlich so unkommunizierbar macht. Darauf weist auch die Erzählerin hin, wenn sie im Gegensatz zur offiziellen Darstellung der Gedenkstättenverwaltung zu bedenken gibt: »Keine Sorge. Es ist angemessen. Ich habe dieses Wort vor kurzem gelernt. *Das gestalterische Konzept unseres Ortes der Information würdigt die Katastrophe in angemessener Weise.* Unerträglich könnte man sagen. Es ist unerträglich. Doch für das Unerträgliche gibt es kein Wort.« Ebd. [Herv. i.O.]. Es ist diese Inkommensurabilität, auf die auch Adorno mit seinem Diktum anspielte, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben.

erinnerungsgeleiteten Wahrnehmung eben dieses Subjekts resultiert. Anders als die Geschichtsschreibung, die vorgibt zu wissen, wie es gewesen ist, versteht sich die literarische Erzählung daher als Entwurf einer Möglichkeit, wie es gewesen sein könnte.<sup>46</sup> Indem sie dabei von der erlebten Erinnerungsstruktur der Erzählerin ausgeht, kann sie der Komplexitätsbewältigung dienen. In beiden Aspekten zusammen genommen erscheint wieder das für Komplexität im Kontext literarischer Kommunikation typische Wechselspiel von Komplexion und Reduktion, wie es bereits allgemein im Kontext der Rezeption komplexer Erzähltexte relevant war.

---

46 Eine andere Auffassung vertritt etwa Mersch. Indem er Erinnerung und ihre Erzählung in eins setzt, negiert er zugleich die Möglichkeitsstruktur der dabei entstehenden Narration: »Mit anderen Worten: Erinnerung vollzieht sich als ihre eigene Erzählung. Nicht ›etwas‹ geschah, dem eine Deutung auferlegt wird, sowenig wie es ein Ereignis und viele Lesarten gibt, vielmehr eröffnet erst die Memorierung die für die Auslegung maßgebliche Zeitstruktur: Sie ›ist‹ die Zeit, die sie schreibt. Dann existiert keine historische Authentizität, sondern das Vergangene erweist sich in dem Maße maskiert, wie das Gedächtnis es aufdeckt. Nichts ›war‹ gewesen, sondern ›ist‹ nur durch die Prozeduren einer ›Lesung‹ hindurch, die immer schon Auslegung und Strukturierung ist, die zugleich das Band einer genuinen ›Zeitigung‹ weben. Es gibt keine konstitutive Differenz zwischen Gewesenem und Erinnertem, sondern lediglich die Einheit einer ursprünglichen ›Bildung‹.« D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 82. [Herv. i.O.].

## V. Der literarische Text als (meta-)kognitives Geschehen – Michael Lentz' *Schattenfroh. Ein Requiem*

---

Auch im Roman *Schattenfroh* von Michael Lentz fungiert das Undarstellbare als verborgenes Zentrum der Darstellung. Gegenstand der Erzählung ist nicht länger eine erzählte Welt, von der so getan wird, als gäbe es sie unabhängig vom Akt des Erzählens und Imaginierens. Doch wäre das an sich noch keine neue Einsicht, denn davon geht implizit jede Literatur spätestens seit dem *Linguistic turn* aus. Stattdessen wird hier der Ort des Erzählvorgangs freigelegt – gewissermaßen das »Zentrum der Schrift«,<sup>1</sup> wie es im Text heißt – die Leerstelle im Kopf, wo das Erzählen eine Welt hervorbringt, durch welche die Wirklichkeit erst zu einer von und für Menschen gemachten wird. Teil am Topos des Undarstellbaren hat dieser transitorische Ort, durch den die Vorstellungen hindurchgehen, indem sie einander abwechseln, sofern er den Begriff für etwas abgibt, was sich anders nicht denken lässt – es sei denn mit den Methoden neurowissenschaftlicher Erkenntnis, welche die innere Bühne gern als Produkt interagierender Neuronenverbände erklären können möchte.<sup>2</sup>

---

1 Michael Lentz: *Schattenfroh. Ein Requiem*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018, S. 18.

2 So beschreibt der Hirnforscher Gerhard Roth wie im Cortex Bedeutung weitgehend durch Interaktion der neuronalen Netzwerke mit sich selbst, d.h. mit den eigenen Zuständen, entsteht. Dieser Umstand spiegelt sich auch in der Anatomie des Cortex, bei der die Anzahl der Binnenvdrachtungen die Zahl der Ein- und Ausgänge zusammen um viele Größenordnungen übersteigt. Vgl. Gerhard Roth: *Über den Menschen*, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2021, S. 290. In diesem Zusammenhang erläutert er, wie man sich das mit der Genese von Bedeutung verbundene Hervorbringen bzw. Erleben einer Welt vorstellen kann: »All dies bildet ein hochkomplexes, selbstreferentielles System von Zuständen, das im Wesentlichen mit sich selbst interagiert. Dabei entsteht eine semantisch in sich abgeschlossene Welt, in der die Bedeutungen der Zustände dieser Welt fast rein intern erzeugt werden. Die Zustände können Inhalte beliebiger Art

Um genau diesen ›Ort‹ des Bewusstseins, dem Schauplatz der Innerlichkeit, an dem Wahrnehmung, Imagination und Erinnerung zusammenfließen, Innen und Außen sich miteinander tauschen und ineinander auflösen, geht es in der Epopöe des Ich-Erzählers »Niemand«,<sup>3</sup> der darüber Auskunft gibt, was bei ihm dort geschieht.<sup>4</sup> Dabei wird aus den Beschreibungen, Reflexionen und Wahrnehmungen des Protagonisten (diesseits und jenseits der Körpergrenze) ein Szenario entworfen, wo dieser Ort, an dem sich Subjektivität, sprich das Ich, konstituiert, nicht länger unhintergebar an die für Dritte uneinsehbare Perspektive des eigenen Erlebens, Denkens und Wahrnehmens gebunden zu sein scheint. Stattdessen wird daraus ein mediatisierter Schauplatz, ein medialer *Locus publicus*, der dem teilnehmenden Leser ermöglicht, unmittelbar

---

repräsentieren und Ordnungen beliebiger Komplexität und Dynamik annehmen, wie sich dies in der ungeheuren Vielfalt unserer Erlebniswelt niederschlägt. Umgekehrt kann ein externer Beobachter aufgrund der überaus großen Komplexität nicht präzise die Bedeutung der internen Zustände erfassen.« Ebd. Es bleibt allerdings fraglich, ob damit Bedeutung im Sinn von Sprache bzw. Literatur überhaupt gemeint sein kann. Denn dies würde voraussetzen, dass die durch interagierende Neuronenverbände und deren Musterbildungen emergierende Bedeutung den gleichen Bildungsgesetzen unterliegen müsste wie Bedeutung im Kontext von Sprache bzw. literarischer Erzählung. Im anderen Fall würde man weiterhin von einer Dualität (bzw. Parallelität) mentaler Inhalte wie sprachlicher oder literarischer Bedeutung auf der einen und neurophysiologischer Prozesse, in denen Bedeutung auf selbstreferenzielle Weise generiert wird, auf der anderen Seite ausgehen. Beide wären weder identisch noch aufeinander abbildbar und ihre Relation bliebe damit weitgehend undarstellbar.

3 M. Lentz: Schattenfroh, S. 8 und passim.

4 In der philosophischen Forschung wird dieser transitorische Ort bzw. das damit verbundene Geschehen im Bewusstsein auch durch das Phänomen des *Mind-wandering* beschrieben. Gemeint ist damit die spontane Entstehung von Gedanken durch einen Wechsel des Bezugsrahmens im Bewusstsein und der damit verbundene Verlust mentaler Kontrolle, der das Konzept autonomer Subjektivität zumindest für diesen Kontext stark in Frage stellt. Thomas Metzinger schreibt dazu in seinem Beitrag »Why is Mind Wandering Interesting for Philosophers«, in: Kalina Christoff/Kieran C.R. Fox (Hg.), *The Oxford Handbook of Spontaneous Thought. Mind-Wandering, Creativity, and Dreaming*, New York: Oxford University Press 2018, Abstract, erste Seite: »[...] one might understand mind-wandering on a conceptual level, namely, as a loss of mental autonomy resulting in involuntary mental behavior, as a highly specific epistemic deficit relating to self-knowledge, and as a discontinuous phenomenological process in which one's conscious ›unit of identification‹ is switched.« <https://academic.oup.com/edited-volume/38694/chapter/336054016> vom 26.07.2025.

Zeuge der Entstehung des ihm vorliegenden Romantextes zu werden. So beginnt die Erzählung mit folgender Erörterung des Schreibvorgangs:

Man nennt es schreiben. Ich habe kein Papier, keinen Stift, keine Schreibmaschine, keinen Computer. Ich schreibe in mein Gehirnwasser. Ich soll schreiben, dass ich freiwillig hier bin. Also schreibe ich: Ich bin freiwillig hier. Und da ich freiwillig hier sei, habe ich mich freiwillig den Zwängen dieser Gesellschaft unterworfen. Ich schreibe: Da ich freiwillig hier bin, unterwerfe ich mich freiwillig den Zwängen dieser Gesellschaft.<sup>5</sup>

Bereits das Incipit zeigt an, dass die Schrift bzw. das Schreiben als Aktivität aus dem Raum der Äußerlichkeit in die mediatisierte Innenwelt des Erzählers – anatomisch in den *Liquor cerebrospinalis* – verlegt wird. Kurze Zeit später präzisiert er: »Mein Schreiben muss eine Projektion der Gehirnwasserschrift sein.«<sup>6</sup>

Zu bedenken ist hier, dass eine Erzählung, die sich nicht in Form eines Textes oder im Rahmen eines Vortrags durch die Stimme sowie durch körperliche Gestik und durch Mimik verkörpert, sozusagen keinen ontologischen Status besitzt. Solange sie nur in der Vorstellung existiert – in Gestalt szenischer Plots oder Bilder – gibt es sie real gar nicht. Deshalb erscheint die Schrift, indem sie sich innerdiegetisch nicht in Form eines materiellen Textes verkörpert, hier als rein kognitives Produkt. Sie materialisiert sich nicht, sondern bleibt für den Erzähler virtuell, reine Vorstellung und Möglichkeit im Unterschied zum einmal so und nicht anders gedruckten Text, der dem Leser ja vorliegt, damit er sich qua Lektüre in diese paradoxe Differenz einschreiben kann. Das

5 M. Lentz: Schattenfroh, S. 7.

6 Ebd., S. 10. Aufschlussreich ist dabei zweierlei. Zunächst, dass Vorgänge im neuronalen Substrat mithilfe von optischen Metaphern (Projektion) beschrieben werden; schließlich, dass die Entstehung der Schrift unmittelbar mit dem Gehirnwasser in Verbindung gebracht wird. Zwar hat der *Liquor cerebrospinalis* biologisch eine andere Funktion (Pufferung des Gehirns), er fungiert im Text jedoch ähnlich wie Luft, Glas oder eben Wasser als optisches Medium im physikalischen Sinn, insofern sich Licht in ihm ausbreiten kann. Dies ist wiederum wichtig für das Verständnis dessen, was man als Verkörperung optischer Medien im Text bezeichnen kann. Im medientheoretischen Sinn ist ein optisches Medium mit Kittler freilich auch die Fotografie, der Film, das Fernsehen und der digitale Computer. Dieses Verständnis wird für die weiteren Ausführungen zugrunde gelegt. Vgl. Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999, 2. Aufl., Berlin: Merve 2002, Kap. 3 u. 4.

Paradox besteht eben darin, dass die Undarstellbarkeit der gewöhnlich ausgeblendet bleibenden Genese des abgeschlossenen textuellen Produkts just in diesem selbst operationalisierbar wird.<sup>7</sup> Operationalisierbar im Sinn einer Anweisung, die von außen, von der Gesellschaft kommt, denn so versteht sich die Aufforderung an den Protagonisten, niederzuschreiben, dass er dort, wo er sich befinde – es handelt sich um eine Art Zelle –, freiwillig sei. Diese veranlasst somit den eigentlichen Schreibakt, der sich unmittelbar anschließt.

Schreiben zu sollen und dann zu schreiben, was geschrieben werden soll, ist gleichbedeutend dem Akt gesellschaftlicher Unterwerfung, von dem es zwar heißt, dass der Protagonist ihn freiwillig ausführe, was im gegebenen Kontext jedoch als Präntention erscheint, weil die Freiwilligkeit Teil der Versuchsanordnung ist, in die der Protagonist in dem Moment einwilligt, wo er zu schreiben beginnt. Wenn die auf diese Weise strukturell erzeugte Redundanz gleichsam einen doppelten Boden in die Darstellung einführt, indem die beiden Ebenen (von Aufforderung und Ausführung) selbstbezüglich miteinander rückgekoppelt werden, ihr Aussageinhalt aus der Perspektive des Lesers folglich tautologisch ist, so muss gerade dies als Ausdruck desjenigen Zwangs verstanden werden, der im Text vorderhand als gesellschaftlicher benannt wird. Er nimmt hier die Form eines Schreibzwangs an, der den Schreibenden durchwirkt und aus ihm selbst zu kommen scheint, da zunächst niemand anders zugegen ist, der diesen Zwang auf ihn ausüben könnte.

Schreibzwang deswegen, weil die Schreibszene ja nur vorderhand der freien Entscheidung des erzählenden Ichs zu entspringen scheint, in Wahrheit aber als Teil eines Experiments verstanden werden muss, in dessen Bedingungen der Erzähler einwilligt, sobald er der Aufforderung zu schreiben nachkommt. Dies versteht sich innerhalb des Dispositivs der Schrift als mögliche Lösung für die Frage nach einem Anfang, der aus sich selbst kommt.<sup>8</sup> Schließlich bedarf es eines Initials, dem Impuls zu beginnen, der

7 So spricht auch Jan Wilm davon, dass die Erzähltechnik des Romans – im Sinn einer Rekonstruktion der Textentstehung – dessen Genese durch die Aktivität des Lesens im Text vorführe. Vgl. Jan Wilm: »Die Hölle – Das Leben – Der Schatten. Bemerkungen zu ›Schattenfroh‹ von Michael Lentz«, in: Ders. (Hg.), Michael Lentz, Text + Kritik, Heft 222 (April 2019), S. 22–40, hier S. 23.

8 Den Begriff des *Dispositivs* verwende ich hier und im Folgenden in der von Foucault geprägten Bedeutung, die in zahlreichen Kontexten, z.B. dem Film, adaptiert wurde. Vgl. dazu das Lemma »Dispositiv«, in: Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:dispositiv-7749> vom 13.03.2023. Vgl. bei Foucault

sich hier selbst beschreibt und damit beim Namen nennt, indem er, ähnlich wie in Wolfgang Iser's Überlegungen zur Emergenz, nicht als Setzung, sondern als mit sich selbst rückgekoppelte Aktivität performativ entfaltet wird.<sup>9</sup> Von Anfang an wird Schreiben hier als performativer Akt verstanden und als solcher ausgestellt. Durch die selbstreferenzielle Bezugnahme der Aktivität des Schreibenden auf sich selbst wird damit zugleich Vorstellungen vom Schreiben widersprochen, die davon ausgehen, dass es sich dabei um etwas prinzipiell Unbeobachtbares handle, von dem »die nur äußere Seite, die Niederschrift«<sup>10</sup> sichtbar sei, wie Matthias Bickenbach schreibt.

Versteht man diese Einstellung des Schreibens auf sich selbst als Infra-gestellung der Möglichkeit in der erzählerischen Darstellung heteroreferenziell auf Wirklichkeit Bezug zu nehmen, so zielt doch die damit einhergehende Ausstellung des Selbstbezugs gerade darauf, die fremdreferenzielle Bezugnahme allgemeiner im Sinn der Bedingung ihrer Möglichkeit sichtbar werden zu lassen. Schließlich ist es das Subjekt *ipse*, das, indem es sich durch Selbstbezugnahme konstituiert, zugleich damit eine heteroreferenzielle Bezugnahme erst ermöglicht. Der Erzähler scheint sich dieser Zusammenhänge bewusst zu sein, denn sonst wäre nicht erklärbar, warum er ein solches Szenario entwirft, in dem die von ihm eingenommene Subjektposition als weitgehend fremdbestimmt und heteronom modelliert wird.

Dieser Ansatz konvergiert indes mit Ergebnissen der neurowissenschaftlichen Forschung, wo die Willensfreiheit, eine der Kernbestimmungen des individuellen bürgerlichen Subjekts, durch die Experimente von Benjamin Libet als Illusion entlarvt wurde, indem das, was zuvor als freier Wille erschien, nun als Resultat von Bereitschaftspotenzialen im Gehirn interpretiert wird.<sup>11</sup>

---

selbst in: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, übers. aus d. Franz. von Jutta Kranz et al., Berlin: Merve 1978, S. 119–125.

9 Vgl. W. Iser: Emergenz, S. 21–34.

10 Matthias Bickenbach: »Vor dem Bild: Die fotografierte Schreibszene. Stellvertretung und Entzug der Theorie des literarischen Schreibens von Aristoteles bis Rainald Goetz«, in: Mario Grizelj/Oliver Jahraus/Tanja Prokic (Hg.), Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 241–268, hier: S. 246. Genau dies sei auch der Grund dafür, warum anstelle der am »fertigen« Text nicht sichtbaren Operationen wie etwa Umformulierungen oder Streichungen, also all das, was den Text beweglich, veränderlich, lebendig macht und das Zustandekommen seiner ultimativen Gestalt erklärt, durch den Autor selbst in Form fotografischer Porträts, Stellungnahmen oder Autorpoetiken vertreten wird. Vgl. ebd., S. 246f.

11 Vgl. dazu die Aufsätze von Wolf Singer und Gerhard Roth in Christian Geyer (Hg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente, Frankfurt

Das Gehirn, das nach dieser Auffassung mithilfe neuronaler Reize in operational geschlossener Weise unsere Wirklichkeit (als Wirklichkeit von Subjekten) konstruiert, ist dabei Teil einer bewusstseinsunabhängigen Realität (ontologischer Realismus), die uns erkenntnismäßig verschlossen bleibt.<sup>12</sup> Analog dazu erweist sich das Subjekt in der erzählerischen Versuchsanordnung des Michael Lenz weitgehend durch sprach- wie diskurslogische, medientheoretische und narratologische Paradigmen determiniert.<sup>13</sup>

Kurz darauf erfährt der Leser im Roman jedoch von der Existenz »Schattenfroh[s]«,<sup>14</sup> von dem der Erzählende neben seinem Namen (»Ich solle sein und werden ein wolredent niemand, hat er gesagt«)<sup>15</sup> auch Informationen empfängt über »den Subjektcharakter des eigenen Daseins, das im Falle des Niemand keins mehr sei«. <sup>16</sup> Bereits hier zeichnet sich ab, dass die Vorstellung autonomer Subjektivität, die im Grunde schon mit der poststrukturalistischen Dezentrierung des Subjekts an ihr Ende gekommen war, ersetzt wird durch ein Szenario, welches das Ich als mediale Schalt- bzw. Schnittstelle innerhalb eines umfassenderen kommunikativen Zusammenhangs modelliert, wie er gegenwärtig in Form virtueller Netzwerke Teil unserer Wirklichkeit ist. Was dabei mit den Wahrnehmungen und Gedanken des Protagonisten

---

a.M.: Suhrkamp 2004, S. 30–85 sowie S. 218–222. Eine Darstellung der zugrundeliegenden Experimente und ihrer Interpretation vor dem Hintergrund der Willensfreiheit von Libet selbst findet sich im gleichen Band. Ebd., S. 268–289.

- 12 Zum Verhältnis von Realität und Wirklichkeit im neurobiologischen Konstruktivismus vgl. G. Roth: Über den Menschen, S. 304f.
- 13 Zu einem vergleichbaren Befund war bereits die poststrukturalistische Theorie gekommen, die mit Foucault davon ausgeht, dass das Subjekt ein Produkt von Diskursen ist, also keineswegs so selbstbestimmt und autonom, wie dies die idealistische Philosophie und das Denken der Aufklärung annahm.
- 14 M. Lenz: Schattenfroh, S. 8 und passim.
- 15 Ebd. Lenz nimmt hier wohl Bezug auf Jörg Schans reformatorische Flugschrift *Der wolredent Niemandt* (1532), in dem das Motiv sich auf nachlässige Dienstboten bezieht, »die alles was sie sündigen, auf den Niemand schieben«. [https://www.vhghessen.de/inhalt/zhg/ZHG\\_56/Schroeder\\_Henrich\\_Goetting.pdf](https://www.vhghessen.de/inhalt/zhg/ZHG_56/Schroeder_Henrich_Goetting.pdf) vom 04.10.2022, dort S. 472. Wie der Mediävist Edward Schröder (1858–1942) in seinem Aufsatz über Henrich Götting, einem hessischen Poeten des sechszehnten Jahrhunderts, schreibt, hat das Niemand-Motiv eine lange Geschichte, die von der Polyphem-Episode der Odyssee bis in die Epoche des Humanismus und der Reformation reicht, wo es Gegenstand zahlreicher Darstellungen von Malern, Holzschneidern und Dichtern war, darunter Jörg Schan sowie Ulrich von Hutten mit seinem Selbstbildnis *Outis* (Gr.) = Nemo (um 1518). Vgl. ebd., S. 472.f.
- 16 M. Lenz: Schattenfroh, S. 8.

geschieht, ist ebenso gespenstig und unheilvoll wie zugleich fantastisch. Mithilfe einer optischen Apparatur, die einer Brille ähnelt, wird sein Gehirn ausgelesen: »Die Gehirnwasserschrift wird auf meine Hände projiziert, von denen Schattenfroh, als gäben die Hände Befehle, das von mir Gedachte und Gesehene in Form eines Buches ablesen lässt, oder es findet über die Brille eine Fernübertragung des Gedachten Gehörten Gesehenen an einen Apparat statt, der alles aufschreibt.«<sup>17</sup>

Kurz zuvor beschreibt der Erzähler diesen Vorgang desgleichen so, dass sein »Centroscriptorium« ferngelenkt werde, wie auch seine Hände und Finger, die »kreiselnde Bewegungen vollziehen, [...] als schrieben sie auf einer Tastatur oder malten in die Luft«. Dabei hat er das Gefühl, »dass jemand meine Gedanken, Bilder und alles, was ich höre, abgreift, kaum dass ich etwas gedacht, gesehen und gehört habe.«<sup>18</sup> Dieser Jemand wird hier zwar nicht namentlich benannt, doch ist es im gegebenen Zusammenhang naheliegend, dass es sich auch dabei um Schattenfroh handelt, der als Repräsentant der Gesellschaft, als Chiffre einer höheren Macht sowie im Sinn einer in der Sprache notwendigen Funktion eines Gegenübers dem Erzähler die Bedingungen seines sprachlichen Daseins als Subjekt diktiert.<sup>19</sup> Dieses verliert dabei jede Substanz im Sinn rationalistischen Denkens und wird zu einer rein relationalen Existenz: »Nicht es selbst ist, die anderen haben ihm das Sein abgenommen. Das Belieben der anderen verfügt über die alltäglichen Seinsmöglichkeiten des Daseins. Nemo, ein schlechtes Omen.«<sup>20</sup> Anstelle von Autonomie tritt Heteronomie, ja Abhängigkeit vom Begehren anderer.

Folgt man Beuthans Auffassung des Undarstellbaren, so handelt es sich hier um einen erzählerischen Entwurf, der im Sinn ursprünglicher Produktivität<sup>21</sup> verstanden werden kann, sofern ein gegebener Typus, in unserem Zusam-

17 Ebd., S. 10. Im gegebenen Zusammenhang vgl. auch folgende Textstelle: »Nicht nur, dass ich nicht verhindern kann, dass man mich beobachtet, [...] ich kann auch nicht verhindern, dass man meine Gedanken mitverfolgt und auf alle Daten in meinem Gehirn zugreift, die man für interessant genug hält, sie zu verwerten, bloßzustellen. Gehirn-entführung. An den Hirnschnittstellen wird das Gehirn ausgelesen.« Ebd., S. 11.

18 Ebd., S. 9.

19 Im Text heißt es: »Schattenfroh, das ist der große andere, der stets seine Gestalt wechselt, das sind die sich selbst aufschreibenden Vorgänge.« Ebd., S. 12.

20 Ebd., S. 8.

21 Den Begriff der ursprünglichen Produktivität erläutert Beuthan ausführlicher im Kontext der Analyse von Godards Bildlogik wie folgt: »Ursprüngliche Produktion setzt erst dort ein, wo nicht einfach etwas im Sinne einer gegebenen Ordnung erzeugt wird, wo

menhang ein gegebenes Modell des Erzählens, gewissermaßen umprogrammiert bzw. umgesteuert wird. Was dabei umgesteuert, damit als bestehende Form zerstört wird, ist nicht nur die herkömmliche Vorstellung vom Romanschreiben als einer bestimmten linearen Abfolge von Geschehnissen (Geschichte, Fabel), zumeist in der Vergangenheitsform, sodass sie von der erzählenden Instanz als abgeschlossen betrachtet werden kann. Der vorliegende Text bricht vielmehr implizit mit der herkömmlichen Rollenverteilung innerhalb literarischer Kommunikation. Indem der Erzähler (innerdiegetisch) zugleich von Schattenfroh bzw. der ihm dienenden technischen Apparatur gelesen/aufgezeichnet wird, kommt, ähnlich wie bei Gert Neumann, wenn auch darstellerisch auf ganz andere Weise, die Perspektive des Lesers ins Spiel. Dieser wird nicht im Sinn eines Endabnehmers konzipiert, der als zunächst Außenstehender das fertige Produkt rezipiert, oder wie bei Neumann in Form zunehmend komplexer werdender Satzschleifen als Ausdruck des Versuchs, seine Perspektive aus der des Erzählers mit hervorzubringen. Vielmehr wird gezeigt, wie er als Zeuge, als Beiwohnender Einfluss auf dessen Entstehung nimmt – sowohl im Sinn eines allgemeinen, abstrakten Mechanismus des Lesens, der technisch bis an den Prozess der kognitiven Entstehung symbolischer Formen des Denkens heranreicht, als auch im postmodern empirischen Verständnis eines Lesers, der den Text in seiner Bedeutungshaftigkeit während der Rezeption erst hervorbringt. Es zeigt sich daran, dass Lentz' Text den Rezipienten weitergehende Möglichkeiten der Teilnahme bietet, als dies gewöhnlich der Fall ist. Die Schrift findet dort statt, wo sie zu stehen kommt, sobald der Blick des Lesers die sich selbst verfolgende Bewegung vervollständigt und den inneren Schauplatz belebt – es sei denn, man ginge wie Mallarmé mit seinem

---

etwas in der einen oder anderen reproduzierbaren Form zur Gegenwart kommt oder wo etwas (z. B. ein ›Gegenstand‹ in einem ›Bild‹) Gegenwart gewinnt und bewahrt, sondern dort, wo gleichsam das Programm (die ›Vorschrift‹) selbst in Bewegung gerät, das die aktuelle Form, die ›Präsenz‹, hervorbringt. Ein maßgeblicher Typus ursprünglicher Produktion ist, auf eine Formel gebracht, das Umprogrammieren. Dabei ist es jedoch wichtig, bei Umprogrammieren nicht nur die heute geläufige, eher harmlose Konnotation einer Softwarearbeit mitzuhören. Umprogrammieren heißt eben auch – und diese Bedeutungsschicht ist für die Moderne vermutlich die entscheidende – Formen radikal zu zerstören. Die Radikalität der ursprünglichen Produktion resultiert daraus, daß hier sowohl die Formen, die innerhalb einer bestimmten Gegenwart zur Darstellung kommen, zerstört werden, als auch die Ordnung selbst.« R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 35. [Herv. i.O.].

*Livre* noch einen Schritt dahinter zurück und zeigte das Medium im Zustand reiner Potentialität, bevor noch ein Subjekt sich darin eingeschrieben hätte.

Auf diese Weise kann simultan die Prozessualität der Genese (im Lesevorgang) wie auch das Resultat als ausgeschriebenes fertiges Produkt zur Anschauung gebracht werden – zwei Zustände oder Gegebenheitsweisen, die im Modus funktionaler Trennung der verschiedenen Positionen innerhalb literarischer Kommunikation eigentlich nicht gemeinsam zur Darstellung kommen können. Dabei erscheint die Wahrnehmung, überhaupt Kognition, als entsubjektiviert und wird nur in ihrer Prozesshaftigkeit für wesentlich erachtet. Der Erzähler spricht in diesem Kontext auch von »selbstentzogene[r] Wahrnehmung«. <sup>22</sup> Die dabei im visuellen Zentrum entstehenden Bilder werden technisch ausgelesen und, wie es heißt, automatisch in Schrift umgesetzt. <sup>23</sup> Wie dieser Vorgang geschildert wird, erinnert stark an das Phänomen der Immersion (Eintauchen), <sup>24</sup> das Nutzer von VIRTUAL-REALITY-Umgebungen erleben. Es liegt daher nahe, dass die zuvor als Brille beschriebene optische Apparatur auch ein VR-HEADSET (bzw. ein HEAD-MOUNTED DISPLAY) sein könnte, das den Usern erlaubt, mit der virtuellen Realität zu interagieren (dazu würde auch die Beschreibung der kreiselnden Bewegungen von Händen und Fingern in der Luft passen) und dabei ein weitgehendes Eintauchen, ja be-

---

22 M. Lentz: Schattenfroh, S. 20. Gemeint ist damit eigentlich das Buch, wie der Erzähler selbst konstatiert (vgl. ebd.), dessen Inhalt ja aus diesen, sozusagen enteigneten Wahrnehmungen besteht.

23 Der Erzähler beschreibt diesen Vorgang wie folgt: »Was die Wahrnehmungen betrifft, hat Schattenfroh mir Folgendes gesagt: ›Du bist das Resultat deiner Wahrnehmungen und nicht umgekehrt, ohne deine Wahrnehmungen gäbe es dich gar nicht. Du wirst eintauchen lernen und ein Sehen sehen, von dem du sonst nur träumen kannst, hier werden Bilder automatisiert in Schrift übertragen, dein Sehen wird nicht wissen, dass es sieht, die Schrift wird nicht wissen, dass sie schreibt, das Lesen wird nicht wissen, dass es liest. Das ist das Wunderbare, und wenn du eingetaucht bist, gibt es zwar noch deine Wahrnehmungen, dich selbst aber wird es nicht mehr geben, du hast dich aufgelöst. Wir sind an deinen Wahrnehmungen interessiert, nicht an dir, denn nur, weil du wahrnimmst, bist du da«. Ebd., S. 18f.

24 Der Begriff der Immersion ist in verschiedenen epistemischen Kontexten geläufig. Neben der Virtuellen Realität (VR) spricht man beispielsweise auch in der Film- und Literaturwissenschaft, der Linguistik und der Mikroskopie von Immersion mit jeweils etwas abweichenden Bedeutungen. Zur Semantik im Kontext der Virtuellen Realität vgl. auf WIKIPEDIA, [https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion\\_\(virtuelle\\_Realitat\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion_(virtuelle_Realitat)) vom 30.09.2022.

wusstseinsmäßiges Verschmelzen mit der künstlich generierten Wirklichkeit zu erreichen.

Im Zusammenhang mit dem Erleben einer immersiven virtuellen Umgebung spricht man auch von einer CAVE,<sup>25</sup> einer Höhle mit automatisierter virtueller Umwelt, die mehreren Nutzern simultan die Teilnahme ermöglicht. Einer solchen Höhle wiederum entspricht die vom Erzähler beschriebene Umgebung, die sich im Erzählvorgang metamorphotisch verändert und dabei im Wesentlichen das Eingebettet- bzw. Umgebensein (des Ich) von den eigenen Wahrnehmungen meint, sei es in Form einer Dunkelkammer,<sup>26</sup> eines Kellerverlieses bzw. einer Gefängniszelle.<sup>27</sup> Ähnlich wie die Vertreter des neurobiologischen Konstruktivismus, die zumeist ontologische Realisten sind, vermag auch der Erzähler nicht, aus der von ihm erlebten Welt herauszufinden und sie von außen zu betrachten, weil sie die einzige ist, zu der er unmittelbar Zugang hat.<sup>28</sup>

Dem zuvor benannten technischen Aspekt der automatischen Übertragung innerer Bilder in Text korrespondiert nun umgekehrt die Aktivität des Lesers, sofern sie die vom Ich-Erzähler geschilderte Phänomenologie dessen, was er sieht und hört, im Prozess der Lektüre entfaltet. Von besonderem Interesse ist dabei die Erfahrung des Transitorischen der inneren Welt des Protagonisten, wo die Schauplätze einander unmerklich durchdringen und zudem durch seine Vorstellungskraft erst animiert werden. Der eigentliche Modus der Darstellung – die Immersion selbst – wird als Eintauchen in die vorgestellte Wirklichkeit, sei es der erinnerten Familiengeschichte oder der unmittelbaren Umgebung während des Erzählakts bis hin zur Beschreibung des Buchdrucks als Entdrucken (eingeleitet durch das Deleatur-Zeichen, das für Löschen steht) des vorliegenden Textes gegen Ende des Romans,<sup>29</sup> somit allererst erkennbar gemacht und damit paradoxerweise wiederum zu einem der Gegenstände des Erzählens.<sup>30</sup> Interessant ist hier wiederum, dass der Text

25 Vgl. dazu den WIKIPEDIA-Eintrag, [https://de.wikipedia.org/wiki/Cave\\_Automatic\\_Virtual\\_Environment](https://de.wikipedia.org/wiki/Cave_Automatic_Virtual_Environment) vom 30.09.2022.

26 Vgl. M. Lentz: Schattenfroh, S. 7f. unten.

27 Vgl. ebd., S. 46f.

28 Vgl. G. Roth: Über den Menschen, S. 305.

29 Vgl. M. Lentz: Schattenfroh, S. 837.

30 Dazu schreibt Jan Wilm: »Denn den Kern der literarischen Welten des Romans bildet eine fluide und schwimmende Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Erzählten, in denen alles stets in Zweideutigkeit erzittert.« J. Wilm: »Die Hölle – Das Leben – Der Schatten«, in: Ders.: Michael Lentz, Text + Kritik, Heft 222 (April 2019), S. 23. An anderem Ort

das Ende mit dem Anfang gleichsetzt bzw. an diesen anschließt – Jan Wilm spricht von einer Ouroboros-Struktur<sup>31</sup> –, jedoch nicht wie bei Gustafsson als identischer Text im Text, sondern im Sinn einer Rekombination bereits verarbeiteter Motive bis hin zur Auflösung des Druckbilds, dem Entdrucken des manifesten Textes, der vom letzten und zugleich ersten Satz: »Man nennt es Schreiben«,<sup>32</sup> eingefasst wird.

Es wird an dieser Stelle nochmals deutlich, warum das Undarstellbare nicht nur als Merkmal, sondern in seiner Verlaufsform als Modus der komplexen Erzählung gelten kann. Im Abgleich mit den zuvor behandelten Texten lässt sich nämlich sagen, dass der Fokus des Erzählens von der Schnittstelle zwischen erlebter Gegenwart und erinnerter Lebens- bzw. Familiengeschichte weiter in Richtung auf seine kognitiven Voraussetzungen, gewissermaßen tiefer nach innen, d.h. in den kognitiven Apparat der erzählenden Instanz, verlegt wird. Dorthin, von wo jedes Erzählen im Sinn der ursprünglichen Produktivität seinen Ausgang nimmt. Indem die Immersion dabei nicht implizit als Bedingung der Möglichkeit für ästhetisches Erleben vorausgesetzt, sondern in Form der Verkörperung bzw. des verkörperten Erlebens verschiedener medialer Dispositive, von der Schrift über die VR, bis hin zu Malerei und Film ausbuchstabiert wird, kommt es zu einer Auflösung der herkömmlichen Topologie von Innen und Außen (Umprogrammierung), wie sie Varela für den neurobiologisch-konstruktivistischen Diskurs beschreibt und wie am Beispiel der Erzähldiskurse von Peltzer und Neumann jeweils unterschiedlich expliziert werden kann.<sup>33</sup>

Dabei ist diese Konstellation nicht nur der Ausgangspunkt der Narration, sondern ihr beständiger Modus, sofern sie den Erzählvorgang bis zum Ende modelliert. Das Unfassliche, nicht Greifbare, was sich immer an der Grenze zwischen der Innenwelt des Subjekts und der äußeren Wirklichkeit in einem ontologischen Bruch der Beschreibungskategorien manifestierte, kann im Raum der Erzählung, indem sie der phänomenalen Wahrnehmung folgt,

---

heißt es, dass der Roman als »fluider Organismus« organisiert sei. Ebd., S. 27. Diese Beschreibung passt semantisch gut zum Akt des Eintauchens, der sowohl für die Rezeption einer erzählten Welt als auch den Vorgang des Erinnerns vergangener Wirklichkeit geläufig ist, wie sie im Roman thematisiert werden.

31 Vgl. ebd., S. 35.

32 M. Lentz: Schattenfroh, S. 7 u. 1008.

33 Eine wichtige Parallele zwischen den Poetologien von Neumann und Lentz liegt in der Verschränkung von Produktion und Rezeption, Schreiben und Lesen, d.h. der Hereinnahme der Perspektive des Lesers in den Text.

durch Techniken der medialen Verkörperung anschaulich zur Darstellung gebracht werden. Zudem lässt sich hier an die Kategorie des *Un-Verfügbaren* anknüpfen, wie sie Dieter Mersch im Kontext von Undarstellbarkeit eingeführt hat.<sup>34</sup> Dabei versteht Mersch die Stille wie das Nichts als »ein nicht inszenierbares, nicht verfügbares Ereignen«,<sup>35</sup> das in jenem Bruch der Beschreibungskategorien zwischen Innen und Außen nistet. Es steht gewissermaßen am Anfang, aus dem alles hervorgeht, entzieht sich daher der Medialität jedes Mediums und sistiert in »der buchstäblichen Leere des Da-zwischen.«<sup>36</sup> In Lentz' Roman wäre jenes Ereignen die Schrift bzw. die ihr vorgelagerten Prozesse im neuronalen Substrat des Protagonisten, die in Schrift übersetzt und ihm damit sekundär entzogen werden.<sup>37</sup> Der Roman bietet dann für jenes aus der Unverfügbarkeit bzw. Nicht-Inszenierbarkeit dieses Ereignens resultierende Darstellungsproblem als Lösung die verschiedenen Formen der medialen Verkörperung an.

Im literarischen Erzählen wird dabei das ästhetische Erleben der genannten medialen Dispositive in ihren Funktionszusammenhängen, also als Teil ihrer Praxis thematisiert. Dies geschieht in Form medialer Verkörperungen, wobei die technische Apparatur des Mediums vom Körper des Erzählers (qua Einbildungskraft) mimetisch nachgeahmt wird.<sup>38</sup> Fungiert zunächst sein Gehirnwasser als verkörpertes Schriftmedium (Gehirnwasserschrift), so ist es danach eine von Ritzzeichen übersäte, hölzerne Tischplatte und ein Griffel, der sich – wie in einem animierten Film – kinetisch in »ein Paddel«<sup>39</sup> verwandelt, mit dem er sich auf dem See der Gravuren bewegt.<sup>40</sup> Am Beispiel der Tischplatte, an welcher der Erzähler in seiner Zelle sitzt, wird nun geschildert, auf welche Weise Erinnerung, verkörpert in der Praxis von Schreiben und Lesen (anhand der Bewegungen von Hand und Auge), am Modell des Palimpsests

34 D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 88f.

35 Ebd., S. 89.

36 Ebd., S. 88.

37 Die Frage wäre freilich auch, ob diese Prozesse ihm überhaupt im Sinn praktischer Verfügbarkeit zugänglich sind oder nicht grundsätzlich als Voraussetzung jeder kognitiven Aktivität davon ausgenommen bleiben müssen, weil sie dem bewussten Erleben zugrunde liegen und ihm deswegen unzugänglich bleiben.

38 Vgl. dazu den kinematografischen Effekt, den der Erzähler bereits als Kind und Jugendlicher durch Projektion von Bildern durch seine Augen auf eine Wand erzeugt. M. Lentz: Schattenfroh, S. 40–42.

39 Ebd., S. 33.

40 Vgl. ebd.

veranschaulicht werden kann.<sup>41</sup> Ausgehend von den dort bereits vorhandenen Gravuren beginnt er, sich in deren Oberfläche einzuschreiben und damit die Spuren seiner Vorgänger zu löschen. Die Zeichen/Bedeutungen schichten sich folglich (paradigmatisch) übereinander, sinken analog zur Prozedur des Erinnerns nach ihrer Vergegenwärtigung in das Vergessen hinab, von wo sie durch den Schreibenden reanimiert werden können, indem er zugleich in den Spuren der Vorgänger liest und dabei sich selbst – die Geschichte seines zurückliegenden Lebens – erkennt. Die Tischplatte fungiert somit ähnlich wie ein Freudscher Wunderblock, auf den auch explizit angespielt wird, als analoges Medium der Erinnerungsprozedur.<sup>42</sup>

Geht es zuvor schon um die Frage der Korrespondenz zwischen dem Schreiben als performativem Akt und seiner Bedeutung,<sup>43</sup> so schaut der Schreibende angesichts der von Gravuren übersäten Tischfläche eine Flut von Bildern,<sup>44</sup> die nicht mehr mit einem identifizierbaren Zeichen als Bedeutungseinheit verbunden zu sein scheinen, sondern als unüberschaubares Heer beweglicher Tropen seine Einbildungskraft in Bewegung versetzen (Flow-Erlebnis). Der Erzähler taucht dabei in eine Phantasmagorie der Erinnerung ein, die es ihm u.a. ermöglicht, die Einrichtung seines Elternhauses aus dem Gedächtnis »tätlich zu komplettieren«.<sup>45</sup> In den Zeichen auf der Tischplatte erkennt er einzelne Gegenstände daraus wieder, darunter einen Messer-

---

41 Vgl. ebd., S. 26.

42 Im Text heißt es dazu: »Besteht der Wunderblock aus Zelluloid und dem Wachspapier des Deckblatts und der Wachstafel, so scheint sich beim Tisch die Gravur durch die oberste Lackschicht der Platte hindurch auf das darunterliegende Holz zu übertragen und die ganze Platte zu durchtränken. Die Tischplatte ist eine immer von neuem verwendbare Aufnahmeplatte, herabsinkende Schreibspuren dringen in die tiefsten Schichten bereits herabgesunkener und nun dem Auge verborgener Spuren ein und verändern sie, und es obliegt dem Schreibenden, denn nichts anderes ist Erinnern, in den stets nur als veränderte wahrzunehmenden Spuren, die es nicht unabhängig von dieser Materie des Hirnholzes gibt, in dem sie schweben und auftauchen und absinken, sich selbst zu erkennen durch die Jahresringe hindurch. Und arbeitet nicht so unsere Seele?« Ebd., S. 27f.

43 »Welcher Art die Korrespondenz ist, ob die Schreibbewegungen Bilder hervorrufen oder umgekehrt diese die Schreibbewegungen hervorbringen oder ob Schreiben, Hören, Sehen und die Ereignisse gleichzeitig entstehen, entzieht sich bislang meiner Kenntnis.« Ebd., S. 11.

44 Vgl. ebd., S. 30f.

45 Ebd., S. 37.

griff, dessen wiederholte schnelle Wendung die Szene einer Dekapitation als Bewegtbild zur Anschauung bringt.<sup>46</sup>

Sein Erleben, das an Intensität durchaus mit einer Vision vergleichbar ist, verdichtet sich dabei zu einer Ganzheitlichkeit, die das scheinbar vergangene Abwesende und das Gegenwärtige zu Aspekten einer einzigen, umfassenden Wirklichkeit verbindet (»Also bin ich immer noch nirgendwo anders als zu Hause, nur die Inneneinrichtung hat sich über Nacht verändert.«)<sup>47</sup> Die zeichentheoretische Unterscheidung zwischen einer Ausdrucks- (Folge von Zeichen) und einer Inhaltsseite (Vorstellungsbild) der Schrift wird als stillstehende im gegebenen Zusammenhang ersetzt durch das performative Modell der verkörperten Aktivität des Schreibens, bei dem es kognitiv zu einer beständigen Rekursion zwischen erinnertem Geschehen und gegenwärtiger Wahrnehmung/Befindlichkeit kommt. Dieser Prozess der Interaktion zwischen temporal verschiedenen kognitiven Zustandsräumen des Subjekts findet simultan statt, auch wenn ihre schriftliche Kodierung im Modus der Linearität erfolgt.

Die Aktivität des Schreibens bringt dabei eine Wirklichkeit hervor, in welcher sich der Schreibende im gleichem Maße erkennt, wie er sich in ihr verändert. Wie Maturana und Varela schreiben, handelt es sich bei diesem Erkennen, indem es nicht auf ein Objekt gerichtet ist, sondern auf sein eigenes Zustandekommen, um effektives Handeln bzw. Lernen.<sup>48</sup> Die Darstellung (Repräsentation) des literarischen Textes – das, was er zeigt – fällt dabei mit dem Prozess seiner eigenen Hervorbringung in eins und enthält somit implizit alle Veränderungen auf dem Weg zum »fertigen« Ergebnis. Wie sich in M.C. Eschers Grafik *Print Gallery* (1956) das Bild, das der junge Mann in der Galerie betrachtet, in die Darstellung einer Stadt transformiert, die sowohl die Galerie als auch den Betrachter in sich enthält, lässt sich auch das Schreiben als kontinuierlich selbstverändernder/selbstmodulierender Prozess auffassen, bei dem das darin engagierte Subjekt die Stationen seiner Genese zu reevaluieren vermag. Es kann somit als Beispiel für die selbstverändernde Wirksamkeit medial verkörperter Aktivität verstanden werden.<sup>49</sup>

46 Vgl. ebd., S. 36–39, hier S. 37.

47 Ebd., S. 38.

48 Vgl. H. Maturana/F. Varela: Baum der Erkenntnis, S. 262f. Zudem ist es genau die Weise, wie Lernen in neuronalen Netzwerken operationalisiert wird, nämlich in Form einer selbstverstärkenden Dynamik der durch die Aktivität erzeugten Muster.

49 Der Handlungscharakter des so verstandenen literarischen Schreibens ist besonders auch daran erkennbar, dass das Verb in den Szenarien der medialen Verkörperung des Subjekts stets im Indikativ der ersten Person steht. Dies bedeutet, dass das, was der

Als weitere Beispiele medialer Verkörperung fungieren der kinematografische Effekt, den der Erzähler durch die Bewegung des eigenen Körpers »im Kreis«<sup>50</sup> erzeugt, sowie die als real erlebte Manifestation der Sandalen des heiligen Ludwig von Toulouse aus dem Gemälde von Luca Signorelli (um 1515)<sup>51</sup> an seinen nackten Füßen. Während im ersten Fall wie bei einem Filmprojektor Licht durch die weit geöffneten Augen des Erzählers auf die weißen Wände seines Zimmers fällt und dabei Bilder aus dem beruflichen Alltag des Vaters als Oberstadtdirektor von Düren sichtbar werden lässt, wird auch im zweiten der Vorgang der Repräsentation umgekehrt, indem diesmal ein ikonisches Zeichen vom Gemälde Signorellis, das im Büro des Vaters hängt, in der erzählten Welt an seinem Körper real Gestalt annimmt. Gleiches gilt für das Buch, das der Heilige in der Hand hält, von dem es mutmaßlich im Text heißt, dass dessen Vater, Karl der Lahme, seine Herausgabe fordere, weil er es gestohlen hätte, und nach dem der noch junge Erzähler mit Bezug auf das eigene Schreiben (Bibel als Buch des Lebens) fragt: »Was steht in dem Buch? Ich weiß es. Es wird gerade geschrieben, und es wird geschrieben werden [...] Das Buch aber, das sehe ich genau, ist mein Buch, Ludwig von Toulouse hat es mir gestohlen.«<sup>52</sup>

Es zeigt sich hier, auf welche Weise verkörpertes Handeln auf den Gebrauch von Medien generell ausgeweitet wird. Insbesondere wie damit die Beziehung zum Vater, der sowohl als moralisches Leitbild wie als strafende Autorität bei der Personwerdung des Sohnes in der Adoleszenz erscheint, in der Dimension des affektiven Erlebens ausgestaltet, man könnte auch sagen, überhaupt erst erfunden, und zur Anschauung gebracht wird. Das Motiv des Gemäldes von Signorelli dient dabei der szenischen Ausgestaltung, indem die historische Konstellation des Vater-Sohn-Konflikts auf die Beziehung zum eigenen Vater übertragen wird, der den Sohn wenig später ermahnt, das entwendete Buch herauszugeben. Die ikonischen Zeichen wie das blaue Gewand, der Bischofsstab, die bereits genannten Sandalen oder das Buch des Heiligen werden dabei gewissermaßen zu Requisiten eines szenischen Reenactments,

---

Erzähler in diesem Zusammenhang zu tun sagt, innerdiegetisch als Aussage über ein wirkliches Geschehen im gleichen Moment stattfindet oder stattgefunden hat.

50 M. Lentz: Schattenfroh, S. 42.

51 Vgl. dazu das Gemälde von Signorelli auf WIKIMEDIA, [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli\\_-\\_Werkstatt\\_-\\_146\\_Heiliger\\_Ludwig\\_von\\_Toulouse,\\_Um\\_1515-1520.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli_-_Werkstatt_-_146_Heiliger_Ludwig_von_Toulouse,_Um_1515-1520.jpg) vom 23.02.2023.

52 M. Lentz: Schattenfroh, S. 45.

dessen Dynamik sich verallgemeinernd, mit Bezug auf das bisher Gesagte, so beschreiben lässt, dass verschiedene Medien bzw. mediale Dispositive in Interaktion miteinander treten – Vorstellungsbild und Schriftzeichen, Film und literarische Erzählung sowie, wie im letzten Beispiel, Malerei und Schauspiel.

In dem Maß, wie es dem Erzähler gelingt, die genannten Medien in interaktiven Austausch miteinander zu bringen, werden nicht nur Wahrnehmung, sondern auch Denken bzw. Kognition schlechthin in ihrer Medialität erkennbar. Dabei ist in der Konsequenz für den Erzähler das eigene Erleben nicht mehr unterscheidbar von einer unabhängig bestehenden Realität, die gewöhnlich daran erkennbar bleibt, dass sie nicht mental beeinflusst, gar verursacht werden kann. Im Unterschied dazu erweist sich die Umgebung des Ich-Erzählers als Produkt seiner Kognitionen und erscheint in seiner phänomenalen Wahrnehmung formannehmend und gestaltverändernd wie in den animierten Kohle-Zeichnungen von William Kentridge. So schildert er, wie aus Boden und Wand der Zelle im Keller der Stadtverwaltung Gegenstände – die Rede ist von einer Pritsche, einer Glühbirne, einem metallenen Abort – aus dem Raum wachsen und ebenso wieder von dort verschwinden.<sup>53</sup>

Noch weiter geht der Erzähler, als er beim Kopieren der Liste der bei den Luftangriffen auf Düren umgekommenen Einwohner davon spricht, dass sein Körper sich in Schriftzeichen bzw. Text verwandelt: »Meine Arme sind die Buchstaben, die ich auf das Papier bringe, zwei große I hängen von den Schultern herab, die sich schreibend zum L formen, durch das große A der gefalteten Hände geht der Leib, ich bringe meinen Leib auf das Papier, er ist die Interpretation einer verlorengegangenen Urschrift, schreibend verschwinde ich, ich mache Zimzum, nichte mich selbst [...].«<sup>54</sup> Diese an Kafkas Zeichnungen erinnernde Mimesis von Schriftzeichen durch die Gliedmaßen des Schreibenden ist als weiteres Beispiel medialer Verkörperung lesbar, desgleichen die Verwendung des eigenen Körpers als Pressbengel an einer historischen Druckerpresse, mit der das Entdrucken (Nichtung) des Romantextes beginnt.<sup>55</sup> Für den gegebenen Zusammenhang ist es wiederum entscheidend, dass Schreiben hier als sensomotorische Aktivität verstanden wird, bei der es nicht um die passive Widerspiegelung einer unabhängig bestehenden Außenwelt geht. Vielmehr werden über die Kopplung von Wahrnehmung und Handeln sensomotorische Muster erzeugt, die bildhaft zum Ausdruck

53 Vgl. ebd., S. 46.

54 Ebd., S. 60.

55 Vgl. ebd., S. 838f.

kommen. In Bezug auf das Subjekt kommt es zu einer Dekonstruktion der logischen Geografie von Innen und Außen, von der auch Varela gesprochen hat, – damit zum Verschwinden der an substanzialistische Vorstellungen gebundenen Idee personaler Identität zugunsten eines ganzheitlichen Erlebens in Interaktion mit einer Umwelt, die in diesem Fall weitgehend mit der Produktion des vorliegenden literarischen Textes zu tun hat bzw. damit identisch ist.<sup>56</sup>

Bemerkenswert ist dabei, dass anstelle des vernünftig planenden, vorausschauend handelnden und im Sinn des *Cogito* seiner selbst bewussten Subjekts das Ich, sofern es den eigenen Körper als Teil eines medialen Dispositivs erlebt, plötzlich Zugang zu unbewussten Anteilen seines autobiographischen Gedächtnisses erhält, die ihm sonst verschlossen bleiben, folglich nicht dem bewussten Willen unterliegen. Hingegen ermöglichen die medialen Erweiterungen des Körpers dem Erzähler eine weitgehende Immersion in sein vergangenes Leben, welches sich auf diese Weise so vollständig vergegenwärtigt, dass es sich nochmals verwirklicht und als real anwesend erlebt wird. Das Gedächtnis wird (wie eine CAVE) begehbar und die Gegenstände, die sich darin befinden, nachträglich manipulierbar.<sup>57</sup> Es ergibt sich somit eine Verknüpfung

56 Natalie Moser hat bei ihrem Versuch, dem Roman zugrunde liegende formale Paradigmen zu benennen, neben dem grammatischen, enzyklopädischen und ikonischen Textprinzip auch auf die Perichorese hingewiesen. Natalie Moser: »Praxis und Theorie der Prosa. Zu Michael Lentz' ›Schattenfroh‹«, in: Sina Dell'Anno et al. (Hg.), Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 171–196, hier S. 193 (=Theorie der Prosa). <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110731569-009/html> vom 21.03.2023. Perichorese ist ein Begriff, der in der christlichen Dogmatik verwendet wird und dort die personale Einheit von Sohn, Vater und heiligem Geist zum Ausdruck bringt. Allgemein ist damit eine gegenseitige Durchdringung ohne Aufgabe der Teilaspekte gemeint. Vgl. dazu auf WIKIPEDIA, <https://de.wikipedia.org/wiki/Perichorese> vom 21.03.2023. Wie es in der Dogmatik um die Durchdringung der Identität der genannten Personen geht, so in Lentz' Roman um die von Erzähler, Vater, Großvater und Schattenfroh zu einer Einheit. Dies betrifft vor allem die Perspektiven der Wahrnehmung, die einander im Erzählen durchdringen und dabei zu einer Einheit in Vielheit werden. So ließe sich das Zustandekommen der durch mediale Verkörperung beschriebenen Effekte (Animation) auch im Sinn einer christologischen Durchdringung der Seelen, ihrer je eigenen Perspektivik und Inhalte deuten. Diese Deutung liegt zwar im Kontext der christologischen Aufladung des Paradigmas der Schrift nahe, worauf im Roman auch durch zahlreiche Hinweise Bezug genommen wird, wird jedoch im gegebenen Zusammenhang des Schreibens als metakognitivem Geschehen anders kontextualisiert.

57 Vgl. M. Lentz: Schattenfroh, S. 36f.

zur Memoria-Tradition, die sich in vergleichbarer Weise mentaler Bilder in der Gedächtniskunst bedient hat (Simonides, Cicero).<sup>58</sup> Es liegt nahe, dass der Automatismus, von dem zuvor die Rede war (selbstentzogene Wahrnehmung, automatische Umsetzung der mentalen Bilder in Schrift), mit dieser Proliferation innerer Bilder zu tun hat, die das Bewusstsein des Erzählers überschwemmen, sobald er qua Immersion Kontakt zu seiner Vergangenheit erhält und frei mit ihr zu interagieren vermag. Denn die Quelle der Bilder unterliegt nicht der Steuerung durch bewusste Willensakte, vielmehr handelt es sich um einen selbstverstärkenden Prozess, der sich offenbar körpereigener Netzwerke bedient, die subliminal operieren und auf der Ebene des Bewusstseins als automatisch entstehende Folge innerer Bilder erlebt werden. Die Frage nach ihrem Erzeuger verweist auf das Szenario der rekursiven Vervielfältigung der inneren Repräsentation einer äußeren Wirklichkeit innerhalb der Homunkulus-Struktur, die sich durch das Konzept der verkörperten Tätigkeit (hier des Schreibens) als obsolet erwiesen hat. Stattdessen ließe sich der Text wiederum als fraktal begreifen, sofern sich dessen räumliche Struktur während der Rezeption in ihrer Dimension verändert, somit eine gebrochene Dimensionalität aufweist, was nach Leonova das wichtigste Kriterium für eine fraktale Perspektive im literarischen Erzählen darstellt. Übertragen auf den Erzähler als zentrales Element der Romanstruktur bedeutet dies, dass die von ihm eingenommene und damit körperlich erlebte Perspektive dabei in mannigfaltiger Weise durch die beschriebenen medialen Dispositive in ihrer raumzeitlichen Dimension verändert wird – indem etwa der umgebende Raum durch Animation ein neues Format annimmt – und damit einen fraktalen Charakter erhält.<sup>59</sup>

Dies wiederum weist zurück auf den Umgang mit digitalen Medien, der mittlerweile weitgehend unseren Alltag bestimmt und sich nicht nur tiefgreifend auf unsere Wahrnehmung, sondern auch auf unser Selbstverhältnis auswirkt. Wie bereits am Beispiel von Alban Herbst, dem Programmierer und Erzähler aus Alban Nikolai Herbsts Andersweltroman *Buenos Aires* gezeigt, hat

58 Darauf hat bereits Moser hingewiesen. Sie beschreibt die Raum und Erinnerung verbindende Methode als »Psychogeografie« (Guy Debord), bei der die Bildbeschreibungen bzw. das Eintauchen in die Bilder, sie spricht von »Appropriation«, im Dienst der Erkundung privater wie kollektiver Vergangenheit stünden. N. Moser: »Praxis und Theorie der Prosa«, in: Sina Dell'Anno et al., *Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte* (2021), S. 176, 180 u. 188.

59 Diese Gestaltveränderungen ließen sich christologisch, wie gesagt, auch mithilfe der Vorstellung einer Durchdringung der Seelen/Bewusstseine erklären.

dies zur Folge, dass die Unmittelbarkeit des Selbstverhältnisses durch die Allgegenwart der digitalen Medien unterbrochen bzw. gestört wird. War in diesem Zusammenhang davon die Rede, dass es komplexer Übersetzungsstrategien bedürfe, um die Selbstverständigung des Subjekts, den Kontakt zu sich selbst, damit seine Identität, angesichts einer immer komplexer werdenden gesellschaftlichen Realität aufrecht zu erhalten, so erweist sich am Beispiel von Lentz' Roman, dass die Verkörperung der verschiedenen medialen Dispositive eben genau diesen Zweck verfolgt. Dies gilt besonders für die Medien Schrift, Film und Malerei, die dem Erzähler einen Gedächtnisraum eröffnen, den man als interaktiv bezeichnen könnte, sofern sich darin, ausgelöst durch die mental-kognitive Aktivität des Erinnerns, immer neue Dimensionen entfalten, die jeweils mit einer bestimmten medialen Darstellungsweise korrelieren. Dabei setzt sich die erinnerte Wirklichkeit weitgehend an die Stelle der erlebten Gegenwart und erweist sich als so dicht und präsent, dass sie analog zu einer Datenstruktur quasi materiellen Charakter annimmt. Das Gedächtnis wandelt sich so, mindestens was die Darstellungsweise seiner Inhalte betrifft, selbst in ein Medium, das digital prozessiert werden kann. Denkt man dabei an das computergestützte Schreiben/Erfassen des literarischen Textes, so wäre damit die technische Basis für die hiermit gemeinte Memoria-Struktur benannt.

Andererseits wird das Subjekt radikal enteignet, sofern seine Perspektive und die damit verbundene Identität nicht länger unhintergebar an das eigene Ich gebunden sind, sondern im vollen Umfang zu einem mediatisierten Schauplatz werden, zu dem jeder Zugang hat, der den vorliegenden Roman liest, indem die mentalen Bilder als Daten aufgefasst werden und als solche verwendbar sind, die sich, wie zu Beginn des Romans beschrieben, mittels einer technischen Apparatur auslesen lassen. Wären die technischen Voraussetzungen dafür einmal gegeben, so würde es kaum verwundern, wenn das Ich zu einer Handelsware mutierte, dessen Eigenwert sich nurmehr an seiner Sichtbarkeit und Bewertung auf INSTAGRAM, FACEBOOK & Co bemessen ließe. Dass es sich *realiter* durchaus bereits so verhält, kritisiert der Psychologe Carlo Strenger, der diese Entwicklung als »Ich-Kommodifizierung«<sup>60</sup> im Kontext der digitalen Ökonomisierung des Selbst beschrieben hat. Gemeint ist damit die Kommerzialisierung des Ich im globalen Maßstab, ermöglicht durch digi-

---

60 Vgl. Carlo Strenger: Die Angst vor der Bedeutungslosigkeit. Das Leben in der globalisierten Welt gestalten, übers. aus d. Engl. von Irmela Köstlin, Gießen: Psychosozial-Verlag 2016, S. 36 und passim.

tale Technologie vor allem im Bereich der sozialen Netzwerke.<sup>61</sup> Anders jedoch als im Roman folgen die ökonomischen Subjekte der gesellschaftlichen Leitidee, dass »alles möglich sei und jedes Ziel erreichbar«<sup>62</sup> und unterwerfen sich dabei scheinbar aus freien Stücken einer Logik der Algorithmen, welche die Daten, aus denen ihre Identität im Netz besteht, auf eine Weise verarbeiten, die ihnen völlig vorenthalten bleibt. Daraus resultiert jedoch mit Strenger eine Entleerung des eigenen Lebens, das nun von Bedeutungslosigkeit bedroht ist. Es käme deshalb darauf an, den Selbstwert des Subjekts angesichts der Bedrohung durch die digitale Globalisierung neu zu definieren, etwa durch die Idee der aktiven Selbstakzeptanz, die uns hilft gegen die Ideologien des digitalen Rankings, des *Just-Do-It* und der grenzenlosen Selbstoptimierung eigene Schwächen und Grenzen anzuerkennen.<sup>63</sup>

Doch wo findet sich der literarische Text innerhalb dieses Szenarios? Nimmt er nicht auch Teil am Ranking der Bestseller-Listen und der Aufmerksamkeitsökonomie der Feuilletons? Ließe sich nicht umgekehrt auch argumentieren, dass der Autor sich mit seinem Selbst über den Text und seine Bewertungen im WORLD WIDE WEB profiliert und dadurch auf vielleicht noch radikalere Weise an der Ökonomisierung des Ich beteiligt ist als der gewöhnliche INSTAGRAM- oder FACEBOOK-Benutzer, anstatt es vor der Vermarktung zu bewahren? Hier ist zu unterscheiden zwischen dem literarischen Text als Ware, seiner Verwertungsform im Buchhandel und der Diegese, die auf diese Weise Öffentlichkeit erst erlangt. Wie gezeigt, erlebt der innerdiegetische Erzähler in *Schattenfroh* sein vergangenes Leben in Form einer (Re)Vision, die durch mediale Verkörperungen inszeniert wird. Dabei treten die genannten medialen Dispositive in ein Gespräch mit dem jeweils anderen – so Bild und Buchstabe, Film und Erzählung sowie Malerei und darstellende Kunst. Was damit ins Werk gesetzt wird, ist nichts Geringeres als die Verständigung des erzählenden Subjekts mit sich selbst – man könnte auch sagen seine Selbstkommunikation, die durch die Übersetzung des einen in ein anderes Medium qua Verkörperung zustande kommt. Damit gelingt dem Autor Michael Lentz, was im Andersweltroman *Buenos Aires* noch als offenes Problem, als nicht zu schließende Lücke stehen geblieben war, zumindest auf Ebene der Diegese, nämlich den Kontakt zu sich selbst durch eine neue Form der Unmittelbarkeit qua Verkörperung herzustellen. So ließe sich das folgende, auf Marin Bubers

61 Vgl. dazu besonders ebd., S. 35–39.

62 Ebd., Beschreibung im Klappentext.

63 Vgl. ebd., Kap. 5, S. 137–157.

*Ekstatische Konfessionen* gemünzte Statement von Peter Sloterdijk auch auf Lentz' Roman übertragen, denn auch dieser liest sich aus den genannten Gründen »als Zeugnis des Widerstands gegen die Innenweltentleerung in der modernen Medienkultur.«<sup>64</sup> Von Neuem zeigt sich durch die Kombination der verschiedenen medialen Dispositive und den damit verbundenen Perspektivenpluralismus zudem, dass das Narrativ der Wirklichkeit als komplexer, welches vor allem in der Soziologie (A. Nassehi) seine Provenienz hat, mehr und mehr auch von der erzählenden Literatur adaptiert und weiter entfaltet wird. Nicht zu verwechseln oder gar in eins zu setzen sind dabei die Aspekte des literarischen Textes als Handelsware und als Mittel von Lesern und Autoren mit sich selbst in Kontakt zu kommen und dabei möglicherweise Anteile des eigenen Selbst zu entdecken, die zuvor der Wahrnehmung nicht zugänglich waren.

---

64 Peter Sloterdijk: Nach Cott, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 282.



## VI. »Schreiben, um in den Körper zu kommen«<sup>1</sup> – *Blutbuch* von Kim de l'Horizon

---

Als weiteres Beispiel dafür, wie sich Verkörperung im literarischen Schreiben/Text manifestiert, soll im Folgenden der Debütroman des non-binären Autors Kim de l'Horizon vor dem Hintergrund dieses Paradigmas analysiert werden. So kann nochmals auf andere Weise deutlich werden, wie Leben und Schreiben, in diesem Fall gelebte Sexualität und ihre Verkörperung im literarischen Text, zusammenhängen. Die lange abendländische Tradition der Trennung von Körper und Geist vor der *Embodiment*-Debatte hat dazu geführt, dass der Körper mit dem Außen, der Geist bzw. das Bewusstsein mit dem Innen assoziiert wird. Es ist deshalb kein Zufall, wenn sich auch das erzählende Ich in *Blutbuch* über dieser epistemischen Teilung konstituiert, indem es von sich selbst sagt: »Und weil ich in mir kein Junge bin [...]«. <sup>2</sup> Die Trennung zwischen männlichem Körper und als weiblich erlebtem Geist spaltet somit das, was gewöhnlich von Personen als Einheit ihrer körperlichen und geistig-seelischen Identität wahrgenommen wird. Der Erzählkörper bzw. erzählte Körper des Textes ist deswegen auch uneinheitlich. In jedem Kapitel spricht der Ich-Erzähler mit gleichem Namen wie der Autor aus einem anderen Zustandsraum, einer anderen Perspektive über sich selbst und seine Herkunftsfamilie. Es sind folglich verschiedene Persönlichkeitsanteile, die zu Wort kommen. Dabei werden etwa das Erleben als Kind sowie als späterer Autor und Intellektueller in je verschiedenen Sprachregistern zum Ausdruck gebracht. <sup>3</sup>

- 1 Die Kapitelüberschrift verdankt sich dem Gespräch, das Rahel Klein mit Kim de l'Horizon am 26. April 2023 auf Deutschlandfunk Nova in der Sendung DEEP TALK geführt hat. <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/kim-de-lhorizon-schreiben-und-atmen-gehoren-fuer-mich-zusammen> vom 29.12.2024.
- 2 Kim de l'Horizon: *Blutbuch*, Köln: DuMont 2022, S. 210.
- 3 Es ergeben sich je Kapitel die folgenden Aspekte: Das Enkelkind der »Grossmeer« (schweizerdeutsch für Großmutter) mütterlicherseits aus der Sicht des späteren Au-

Es verwundert daher nicht, wenn im Text mehrmals davon die Rede ist, dass der Erzähler seinen Körper bis in die Gegenwart nicht richtig spüre,<sup>4</sup> dass er in seiner Kindheitserinnerung noch keinen Körper gehabt habe,<sup>5</sup> ihn gar weggegeben habe, wie in dem Märchen, worin er als Kind vorkommt<sup>6</sup> oder der Körper ihm nicht gehöre bzw. ein Gegenstand, »ein Möbel«<sup>7</sup> sei. Dies gilt in der Wahrnehmung des Kindes in gewissem Sinn auch für die Mutter, deren Körper von der Eishexe eingefroren wird<sup>8</sup> und gleichermaßen für die Großmutter Rosmarie, von der es heißt:

Ich schreibe dir dies, weil ich als Kind Angst vor dir hatte, weil ich spürte, dass du nie einen Körper hattest, weil ich immer noch wütend bin, dass du mich gebraucht hast, meinen Körper; wütend, dass du mich gehütet hast, mich gehalten hast, mich gestreichelt hast, um deine unverarbeitete Geschichte in mir abzuladen, wie deine Meer deinen Körper gebraucht hat und ihre Meer deine Meer gebraucht hat. Ich schreibe dir, weil es mich nur durch deinen Körper gibt, weil ich deine Fortsetzung bin und weil ich gewisse Dinge nicht mehr fortsetzen will. Ich schreibe dir, weil ich – wie Meer und du – nicht über die Dinge sprechen kann, die mich wirklich beschäftigen, ich schreibe dir, weil: Solange ich schreibe, spreche ich zwar nicht, aber ich schweige auch nicht.<sup>9</sup>

Das Schreiben erscheint hier als Akt der Rebellion, der die unverarbeitet gebliebene Geschichte der Vereinnahmung des kindlichen Körpers innerhalb der eigenen Familie nicht widerspruchlos hinnehmen will. Wenn es schon nicht möglich ist, darüber zu sprechen, dann stellt das Schreiben darüber für den Erzähler offensichtlich eine Möglichkeit dar, dem bedrohlichen Mangel

---

tors (1). Das Kind aus der kindlichen Perspektive selbst (2). Der unabhängig in der Großstadt Zürich lebende Autor mit schwulem Sexleben, der über die Geschichte der Blutbuche recherchiert (3). Der Ich-Erzähler und Autor, der im Auftrag der Mutter den Lebenslauf der an Demenz erkrankten Großmutter schreiben soll und dabei auf den Stammbaum der Mutter stößt, der bis ins 14. Jahrhundert zurückreicht (4). Der Autor als Briefschreiber an die Großmutter, nachdem er die vorangehenden vier Kapitel von *Blutbuch* abgeschlossen hat (5).

4 K. de l'Horizon: Blutbuch, S. 30.

5 Ebd., S. 23.

6 Ebd., S. 106.

7 Ebd., S. 49.

8 Vgl. ebd., S. 78–81.

9 Ebd., S. 32.

an körperlicher und in der Folge auch geistig-seelischer Selbstbestimmung etwas entgegenzusetzen. Er simuliert dabei ein Gespräch, indem er von der Großmutter spricht und sich zugleich in der zweiten Person Singular, wie in einem Brief, an sie wendet. Diese Form der Adressierung betrifft weite Teile des Textes und macht aus Gründen der für das Schreiben nötigen Distanzierung aus der Großmutter, die sich wegen einer beginnenden Demenz mittlerweile in einem Pflegeheim befindet, »eine Romanfigur«. <sup>10</sup>

Bemerkenswert ist dabei der hohe Grad an Transparenz mit dem der Erzähler/Autor sein poetologisches Verfahren für die Leser durchschaubar macht. So erfahren diese an späterer Stelle im abschließenden fünften Briefkapitel, dass die Großmutter in Wirklichkeit noch zuhause wohnt, ihr Aufenthalt im Heim für Demenzkranke folglich eine literarische Erfindung sei, zum Zweck der Produktion des vorliegenden Textes. Die besondere Form der Adressierung verlangt dabei nach dem Kunstgriff, aus einer real noch nicht bestehenden, jedoch absehbaren Zukunft eine erzählte Gegenwart zu machen: »Ich habe dich in das Heim für Demenzkranke verlegt, wo du höchstwahrscheinlich hingehen wirst. Ich tat dies, um schreiben zu können. Ich brauchte einen Raum – nicht einmal einen fiktiven, die tilia existiert –, in dem ich direkt mit dir sprechen konnte, mit einem ›Du‹, das nicht wirklich hier ist.« <sup>11</sup>

Die Adressierung wird damit als literarisch konstelliert durchschaubar. Sie simuliert ein Gespräch, das *in actu* so nie stattgefunden hat und überspringt die Situation des unmittelbaren oralen Austauschs, bei dem es zwar zu sozialer Anteilnahme kommen kann, die jedoch in diesem Fall aufgrund des unausgesprochenen Verbots über Gefühle zu sprechen, nur eingeschränkt möglich ist. <sup>12</sup> Wie bereits im Zusammenhang mit U. Peltzers Modellierung literarischer Kommunikation erörtert, kann damit die intendiert Wirkung, d.h. hier die Befreiung des Körpers aus den Bindungen der Herkunftsfamilie, – wenn überhaupt – erst realisiert werden, sobald über die Teilnehmerperspektive von Lesern soziale Anteilnahme, wie sie in einem Gespräch unmittelbar erfolgen kann, durch mediale Rückkopplung möglich wird. Schreiben hat daher, wie im Zitat deutlich wird, für den Erzähler im Unterschied zum Sprechen

10 Ebd., S. 23.

11 Ebd., S. 309.

12 Das Schweigen über Gefühle, über das, was einen eigentlich angeht und ausmacht, wird bereits eindringlich auf den ersten Seiten des Prologs thematisiert. Vgl. ebd., S. 9–13.

etwas Latentes, weil es sozusagen noch nicht angekommen ist. Es ist darum in der kommunikativen Wirkung zunächst geringer als das Sprechen, doch mehr als das sprachlos bleibende Schweigen. Jedoch ist davon auszugehen, dass die identitätsbildenden Faktoren eines so verstandenen Schreibens auch bereits im Prozess seiner Genese, der sich in den Momenten manifestiert, wo es in den Wörtern Gestalt annimmt, damit sagbar wird, sich auch für den Autor in der Weise auswirken, dass er dem Chaos der Nichtzuschreibbarkeit des eigenen sexuellen Erlebens zumindest in der Sprache der Erzählung mit einer mehr und mehr sich ausprägenden Bewusstheit seiner Person zu begegnen vermag.

Das Schreibprojekt des Erzählers ist dabei unhintergebar gebunden an seine nicht-binäre sexuelle Identität, die zu einer Entgrenzung des körperlichen Erlebens führt und sich damit zugleich der Sprache entzieht. Bei ihm hat der Körper eben nicht ein Geschlecht, das entweder Mann oder Frau sein kann. Vielmehr ist es ein Körper in Bewegung, der in einem nicht fassbaren Dazwischen-sein changiert. Seine Affinität zum Schreiben erläutert er denn auch durch einen Vergleich zum flüssigen Element des Wassers: »Ich vermute, dass es mich auch darum ins Schreiben zog, weil das Schreiben eine einzige Wellenlinie ist, eine von weither kommende Woge, die lange vor mir begonnen hat und lange nach mir weiterfließen wird. Weil das Element der Sprache das Flüssige ist. [...] Weil ich immer ein Wasser war, mein Körper immer spürte, wie sehr er ein Fließen ist, ein In-Bewegung-Sein.«<sup>13</sup>

Im Unterschied dazu erklärt sich die Faszination für die Blutbuche im Garten der Großmutter, die bereits das Kind empfindet. Obwohl ihr als Wesen aus Tier und Baum (»Sie war ein Dazwischen, trank Blut«) etwas »Zwitterhaftes«<sup>14</sup> anhaftet, weiß sie, »wie das Existieren geht, wie eine eigene Gestalt zu finden, ein Körper auszufüllen ist.«<sup>15</sup> Das Dilemma des Erzählers besteht nun gerade darin, dass ihm dies nicht möglich ist, dass er selbst in der Sprache keine abgeschlossene Gestalt für seinen Körper zu finden vermag. Es stellt sich daher die Frage nach Fortsetzung und vor allem nach dem Ende des Schreibprojekts, geht man einmal von dieser paradoxen Grundlegung des Verfahrens aus, die der Erzähler ja selbst konstatiert: »Ich weiss nicht, wie ich mich sonst formulieren könnte als: Ich weiss keine Sprache für meinen Körper. Ich kann mich weder in der Meersprache noch in der Peersprache bewegen. Ich stehe in ei-

---

13 Ebd., S. 57.

14 Ebd., S. 56.

15 Ebd., S. 57.

ner Fremdsprache. Vielleicht ist das der Grund für das Schreiben, für dieses zerstückelte, zerbröselnde Schreiben.«<sup>16</sup>

In der Tat ist es nun diese Selbstdiagnose und die daraus resultierenden Überlegungen, die den Erzähler als wichtiges Beispiel der in dieser Arbeit vertretenen Position des literarischen Schreibens als verkörperter Aktivität erscheinen lassen. Wenn es kein »Meistersubjekt«<sup>17</sup> mehr im Zentrum des literarischen Textes gibt,<sup>18</sup> sondern stattdessen so etwas wie einen Prozess, der sich hier aufgrund eines kindlichen Traumas endlos fortsetzt, wenn das Ich oder die Stimme, die im Text zu Wort kommen, ebenso Teil der Welt sind wie des imaginären Universums der Erzählung und deshalb kein Punkt außerhalb von Text und Welt verfügbar ist, von dem aus ein Überblick möglich wäre,<sup>19</sup> dann sind dies Beschreibungen und Reflexionen aus der Schreibpraxis des Erzählers Kim in *Blutbuch*, die genau auf der Linie des hier verfolgten Projekts literarischen Erzählens als verkörperter Praxis liegen.

Ein wichtiger Aspekt, der im vorliegenden Kontext bisher noch nicht erörtert wurde, besteht nun darin, dass die Ursache für das Unvermögen aus der fließenden Identität in eine feste Gestalt zu wechseln, vom Erzähler selbst in einem transgenerationellen Trauma vermutet wird. Er beginnt sich dessen bewusst zu werden, als er während der Zeit seiner Recherche über die Geschichte der Mutterblutbuche einen Lieferdienst-Mofa-Fahrer kennenlernt, mit dem er eine intensive sexuelle Beziehung durchlebt. Dabei stoßen Genealogie und freie Selbstbestimmung nicht nur in den Studien des Erzählers zur Herkunft der Blutbuche und seinen Sexexzessen im Gay-Milieu von Zürich und Berlin konflikthaft aufeinander. Denn auch der Liebhaber, der im Text nur mit seiner GRINDR-Identität »Needygreedy27«<sup>20</sup> erscheint, führt ein Leben im Spannungsfeld dieses Konflikts, da er nicht nur für eine jüdische Bäckerei Gebäck ausliefert, sondern darüber hinaus aus einer jüdischen Familie stammt, der vom Erzähler orthodoxe Vorstellungen in Bezug auf dessen sexuelle Orientierung angedichtet werden.<sup>21</sup> Beide leben dabei eine Form der Sexualität aus,

16 Ebd., S. 58. »Meer« und »Peer« stehen im Schweizerdeutschen für Mutter und Vater. Wie in »Grossmeer« schwingt dabei die Bedeutung des hochdeutschen »Meer« mit, worin die Elemente von Wasser und Grenzenlosigkeit eine semantische Verbindung eingehen. Vgl. dazu ebd., S. 16f.

17 Ebd., S. 154.

18 Vgl. ebd. 154f.

19 Vgl. ebd., S. 155.

20 Ebd., S. 128.

21 Vgl. ebd., S. 132.

die sie aus dem sozialen Gewebe ihrer Herkunftsfamilien herausreißt.<sup>22</sup> Dies wiederum wird von Kim als Symptom eines Traumas gedeutet, das im Altgriechischen »Wunde« bedeutet: »Eine Wunde kann vieles sein, eine Beschädigung, aber auch zerrissenes Gewebe, etwas Entzweigerissenes. Gewebe, das zusammengehört, klafft auseinander. Ein Trauma zu vererben, bedeutet also, ein Auseinandergerissensein, ein Nichtverbundensein weiterzugeben, ein Fehlen von Gewebe.«<sup>23</sup>

Das Nichtverbundensein, von dem hier die Rede ist, überträgt sich in der Sexualität als Promiskuität, indem ständig neue Sexualpartner gesucht werden. Aber auch auf das Schreiben wirkt es sich, wie Kim im Kontext der Exploration des Stammbaums seiner Mutter lernt, in entscheidender Weise aus. Als nämlich der Stammbaum, der die weibliche Linie seiner Vorfahren vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart verfolgt, gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der letzten weiblichen Generation vor seiner Urgroßmutter, dem Geschwisterpaar Ida und Dorothea Gfeller, in Bern ankommt,<sup>24</sup> bemerkt Kim, »[w]ie er umkreist und wiederholt und noch immer nicht bei der Wunde angekommen ist.«<sup>25</sup> Es handelt sich natürlich um die Wunde, die sein Leben bestimmen wird und um die auch sein Schreiben kreist wie in einer Endlosschleife, denn er wird 1992 in Ostermundigen in unmittelbarer Nähe von Bern zur Welt kommen. Wie ihm jedoch in diesem Zusammenhang bewusst wird, ist es gerade das Charakteristikum des Traumas, dass die Situation, wo die Wunde zugefügt und erlitten wurde, nie ganz erzählbar ist. Sie bleibt gegenstandslos und kann, weil sie sich einer vollständigen Versprachlichung entzieht, nicht in die eigene Lebensgeschichte integriert werden.<sup>26</sup> Die traumatische Situation wiederholt sich ausgelöst durch bestimmte Schlüsselreize, welche die Betroffenen daran erinnern,<sup>27</sup> ohne erschöpfend benannt werden zu können. Sie ist

---

22 Die exzessive Schilderung von Szenen rektaler Penetration, die das Buch durchziehen, mag dabei über die textuelle Verkörperung homosexueller Erotik hinaus bei den Lesern, die nicht davon abgestoßen sind, ein voyeuristisches Begehren stillen, das mit der Grenzüberschreitung (klein)bürgerlicher Vorstellungen von tabuisierten sexuellen Praktiken zu tun hat. Sexualität als vollzogene wird dabei, unbesehen ihrer sado-masochistischen Komponenten, als Befreierin von anders nicht auslebbaren Triebenergien gefeiert.

23 K. de l'Horizon: Blutbuch, S. 132f.

24 Vgl. ebd., S. 242–245.

25 Ebd., S. 245.

26 Vgl. ebd. S. 246.

27 Vgl. ebd.

ubiquitär »zugleich überall und nirgends, sie mischt sich stets ein, aber ist nie verfügbar, füllt alles auf und ist immer leer.«<sup>28</sup>

Diese paradoxe Bestimmung wirft in der Folge einen langen Schatten auf sein Schreiben, das ihm nun wie ein Verrat vorkommt an den Müttern und ihrer Geschichte:

Was ich sagen möchte, Grossmeer: Da ist eine Leere, und ich weiss nicht, ob es die meine ist. Vielleicht ist diese Leere ein Erbstück, vielleicht ist es eine leere Stelle, die weitergereicht wird, in die jede wieder ihr eignes hinein verliert. Ein Loch, an dem jede Generation ihre eigenen Fäden ins Leere webt. [...] Und vielleicht ist dieser ganze Text, diese ganze Schreibbewegung ein Platzhalter, das Erschaffen eines Ortes, an dem die Leere endlich einen Raum bekommt. Kein Text, sondern ein Platz, auf dem steht: »Hier ist etwas, das sich nicht sagen lässt.« Was nicht dasselbe ist wie schweigen. Wir brauchen Sätze, um von unseren Traumata *nicht sprechen* zu können. Ich habe mein Leben lang gemeint, ich müsse unsere Leeren auffüllen, tragen, ertragen, weitertragen. Die Aufgabe meiner Familie, unserer ganzen Kultur, unsere ganze Kultur. Ich dachte, ich sei ein Ersatzkörper, in dem sich die fehlenden, die zu früh gestorbenen, die geopferten Leben ausleben können. Es war stets ein Verrat, daran zu denken, diese Aufgabe aufzugeben. Es war sowieso immer alles ein Verrat, ein Verrat an dir, an euch Meeren, unserem Sein.<sup>29</sup>

Das Bewusstsein des Verrats hängt, wie man hier sehen kann, neben dem Problem der fehlenden Repräsentierbarkeit des Traumas damit zusammen, dass sich der Erzähler Kim nicht als etwas Eigenes erlebt, dem dann auch das Recht auf eine eigene, unverwechselbare Geschichte zustünde. Stattdessen versteht er sich in Form des Textes nur als Platzhalter oder Ersatzkörper für die sprachlos gebliebenen, durch seelische und körperliche Ausbeutung oder Krankheit im Patriarchat geopferten Leben aus der Kette der Vorfahrinnen. So erklärt er sich im vierten Kapitel der Großmutter einmal in folgenden Worten: »Als ich dir zu schreiben begann, dachte ich, dass ich ›unsere Geschichte‹ schreiben wollte. Es stellte sich allerdings heraus, dass Menschen wie wir keine ›Geschichte‹ haben; nichts, was sich zu einem wohltemperierten Familienroman zusammenhämmern ließe.«<sup>30</sup> Neben dieser Präntention, dass es so etwas geben müsse wie eine für sich bestehende Identität in Form einer (Familien-)Ge-

28 Ebd.

29 Ebd., S. 246f. [Herv. i.O.].

30 Ebd., S. 184.

schichte, die in jeder Hinsicht prominent von allen anderen unterscheidbar wäre, hängt der Verrat jedoch auch mit der Preisgabe von Gefühlen im Schreiben zusammen. Im abschließenden fünften Kapitel wendet er sich darum in einem Brief mit folgendem Eingeständnis wiederum an sie: »Für mich ist das Schreiben kein Ausweg aus dem Verrat, sondern es *ist* der Verrat. Denn ich schreibe über die Dinge, die wir nicht sagen dürfen. Die ungeschriebene Regel: niemals über Gefühle zu sprechen. Was man wirklich für die anderen fühlt.«<sup>31</sup>

Es wird an dieser Stelle für den Leser nochmals einsichtig, warum sich der Erzähler anstelle des direkten Gesprächs mit der Großmutter völlig auf das Schreiben verlegt. Er bekommt anders keinen Zugang zu seinen Gefühlen, die natürlich mit seinem besonderen Körperempfinden zusammenhängen, der Art und Weise, wie er Sexualität erlebt. Die Notwendigkeit des literarisch konstellierte[n], real jedoch fingierten Gesprächs mit der Großmutter, die als primäre Adressierung seines Schreibens fungiert und dieses somit erst ermöglicht, leuchtet hier unmittelbar ein. Erstaunlich ist dabei der Grad an Unmittelbarkeit und damit an Intensität, der vom Erzähler in diesem Zwiegespräch erzielt wird.<sup>32</sup> Es verwundert daher nicht, wenn der Erzähler die Wirklichkeit, die für ihn eine der sozialen Beziehungen ist, transgenerationell und auch transpersonal erlebt. Das beste Beispiel dafür, wie beide Aspekte miteinander verknüpft sind, ist die Begegnung mit einem Pfleger im Heim für Demenzkranke, in dem der Großmutter ihr verstorbener Lieblingssohn Nico erscheint.<sup>33</sup> Bei einem seiner Besuche beginnt Kim eine sexuelle Beziehung zu

31 Ebd., S. 327. [Herv. i.O.].

32 Dies hängt einerseits mit dem besonderen schweizerdeutschen Idiom zusammen, das in der Familie gesprochen wurde und sie als Teil einer regional und sozial abgegrenzten Sprachgemeinschaft charakterisiert. Der Erzähler nennt Beispiele dafür wie »körderle« (einkaufen), »Küechli« (Lausbub) oder »abläschlä« (jmd. etwas auf charmante Weise abschwatzen) (ebd., S. 228f.) und betont besonders, wie die Wörter dieser Sprache, die langsam verschwindet, es mehr als das Hochdeutsche vermochten, Identität zu stiften, denn »[s]ie waren in dir und mit ihnen konntest du dir etwas von deinem Eigenen sagen, fassen, bezeichnen«. Ebd., S. 229. Mithilfe dieser Sprache ist es auch jetzt noch für den Erzähler möglich, eine besondere Intimität zur Großmutter herzustellen, die er mit den Worten beschreibt: »Ich bin dir nie näher als dort, wo ich in diesen Worten bin.« Ebd. Indem sie von Neuem die symbiotische Nähe des Kindes zu Mutter und Großmutter reproduziert, ermöglicht sie zwar das Eintauchen in die Welt der Kindheit, disqualifiziert sich allerdings damit zugleich als Sprache eines Erzähldiskurses, in dem es um die Bewusstmachung körperlicher Vereinnahmung durch die weiblichen Familienmitglieder und eine Ablösung davon geht.

33 Vgl. ebd., S. 181f.

ihm, nennt ihn dabei auch Nico und bezeichnet ihn als seinen toten Onkel,<sup>34</sup> obwohl sich später herausstellt, dass er kurdischer Abstammung ist und den Namen Ardan trägt.<sup>35</sup> Es zeigt sich hier eine Übereinstimmung im affektiven Erleben zwischen Großmutter und Enkelsohn, wenn beide mit dem Pfleger umgehen, als sei dieser ihr verstorbener naher Verwandter, auch wenn Kim danach in einem Gespräch mit der Mutter und diesem selbst dessen wahre Identität lüftet.

Diese Übereinstimmung im Erleben einer mit anderen geteilten Wirklichkeit verbindet die Generationen dabei sogar über die Verwerfungen historischer Zeiträume hinweg. Dies erweist sich bei Kims Lektüre des mütterlichen Stammbaums, in dem viele der weiblichen Vorfahren als Hexen verfolgt werden wie beispielsweise im 17. Jahrhundert Sofia Ferrari aus Lausanne, ihre Mutter Elvira und die Großmutter Claudia Bianchi.<sup>36</sup> Es entsteht auf diese Weise ein Bewusstsein der Verbundenheit mit denen, die aufgrund ihrer abweichenden Sexualität und ihres besonderen Wissens in Armut und auf der Flucht vor den durch Gewalt und Ausschlussmechanismen geprägten Strukturen der patriarchalischen Gesellschaften leben müssen. So wendet er sich angesichts der Suche nach einer Rechtfertigung für sein Schreiben im fünften Kapitel mit den folgenden Fragen diesmal nicht an die Großmutter, sondern an seine Mutter: »Darf ich das schreiben? Ist es nicht deine Geschichte? Oder ist die Frage ›Wessen Geschichte ist das?‹ nicht viel komplizierter? Sind wir nicht alle in unseren Geschichten miteinander verwoben, sind unsere Geschichten nicht eine Matrjoschka, bist du nicht in meinem Bauch, Mama, und Oma ist in deinem und so weiter und so weiter? Und wer gebiert hier eigentlich wen?«<sup>37</sup>

Schreiben kommt dabei, das wird im Folgenden deutlich, für Kim dem Akt des Gebärens gleich. Anstelle eines Kindes, das er wegen seiner nicht-binären Sexualität nie wird haben können, bringt er im Schreiben jedoch nicht primär sich selbst hervor, sondern seine zuvor sprachlos gewesenen »Mütter zur Welt.«<sup>38</sup> Sofern sie in seinem Erzählen zu Wort kommen und durch ihn sprechen, zeigt sich darin nichts anderes als die Verbundenheit des verkörperten Akteurs mit einer Umgebung, die für ihn die seiner sozialen Beziehungen ist,

34 Vgl. ebd., S. 209.

35 Vgl. ebd., S. 218 u. 229f.

36 Vgl. ebd., S. 235–238.

37 Ebd., S. 317.

38 Ebd., S. 318.

im Medium der Literatur. Vielleicht mehr noch als im Fall der zuvor besprochenen Beispiele handelt es sich daher bei *Blutbuch* um verkörpertes Erzählen, weil es sich direkt auf das körperliche Erleben des Erzählers bezieht, für das es in einer heterosexuell geprägten Mehrheitsgesellschaft keine Akzeptanz gibt. Dies umso mehr, als das Trauma, um das sein Schreiben kreist, über den Körper wahrgenommen wird und ihm zugleich etwas vorenthält, was für ein gelingendes Leben unverzichtbar ist: Kontinuität und Kohärenz im Fühlen, Erleben und Denken sowie in seiner Beziehung zur Lebenswelt. Dies spiegelt sich, wie gezeigt, in einem Schreiben, das nicht einheitlich ist, sondern je Kapitel aus einem anderen Zustandsraum und mit anderem Sprachregister spricht.

Doch wenn der Roman davon erzählt, wie es ist, mit seinem sexuellen und sozialen Erleben gesellschaftlich nicht repräsentierbar zu sein, dann durchschaut der Erzähler dabei, dass gerade das Fehlen gesellschaftlicher Akzeptanz zugleich die Bedingung für sein Schreiben darstellt. Er erweitert diese Einsicht sogar auf das autofiktionale Erzählen insgesamt und verknüpft sie im folgenden Briefauszug mit der Abwesenheit des realen Körpers:

Vielleicht ist es das, was an der Autofiktion von Natur aus queer ist: ausgehend von einer Realität zu schreiben, die die Geschichte wiederholt, dass es uns nicht gibt. Ausgehend von einer Realität zu schreiben, die für uns nicht real ist, die uns in den Bereich der Fiktion versetzt. Uns selbst durch das Schreiben zu produzieren, literarische Räume zu erfinden, die andere, hyperreale, absolut notwendige Realitäten sind. Vielleicht ist das der Grund, warum so viele von uns ›Autofiktion‹ schreiben: Weil wir immer noch Geschichten sind, weil wir noch keine echten Körper sind.<sup>39</sup>

Denkt man an den vom *Enaktivismus* (Varela et al.) und dem Konzept des verkörperten Akteurs (Dreyfus/Taylor) aufgezeigten Weg, der logischen Geografie von Innen versus Außen zu entgehen, so wird an dieser Stelle deutlich, wie der schon überwunden geglaubte Dualismus zwischen Körper und Geist wieder auflebt. Nur im Raum der Innerlichkeit, d.h. im Schreiben und in den erzählten Geschichten, erzeugt und reproduziert sich die queere Identität, für die es in der gesellschaftlichen Realität, dem Außen, keinen Platz, höchstens ein Nischendasein gibt. So heißt es etwas später auch: »Für mich war dieser Körper-Geist-Dualismus immer schmerzlich wahr, obwohl ich nie daran geglaubt habe: Ich war nie mein Körper. Er war zu sehr dieses oder jenes, aber niemals

---

39 Ebd., S. 309f.

›ich‹.«<sup>40</sup> Das Nicht-identisch-sein mit dem eigenen Körper, dessen Regungen oft als absurd-komisch erlebt werden, ist in seiner Konflikthaftigkeit etwas, an das man nicht glauben kann. Es ist einfach da. Doch resultiert gerade daraus die Verweigerung der Reduktion auf das Körperliche, weil man sich nicht vollständig darin wiederfindet. In dieser Radikalität ausgesprochen scheint damit allerdings, wenn dem Körper und dem ›ich‹ kein gemeinsames Sein zugestanden wird, abermals die dualistische Trennung zwischen Körper und Geist zementiert. Jedoch fungiert, wie im Folgenden klar wird, der rationalistische Dualismus Descartes' lediglich als Folie, mit der die Aktivität des Autors spürbar kontrastiert. Denn hier ist es nun das Schreiben, das, wie Kim de l'Horizon gesprächsweise über seine Autorschaft mitgeteilt hat, dieses gemeinsame Sein hervorbringt, indem es dem Schreibenden erst ermöglicht, ins Hier und Jetzt, anders gesagt, »in den Körper zu kommen.«<sup>41</sup>

Wenn es so ist, dass wir die Welt über den Körper wahrnehmen, dann verhilft das Schreiben – verstanden als verkörperte Praxis – zu einer intensiveren Wahrnehmung der Wirklichkeit. Es hilft, wie der Autor sagt, beim Orientieren, den Körper besser durch den Raum zu bewegen und in Anwesenheit zu kommen.<sup>42</sup> Dabei handelt es sich um eine Schrift, die als *écriture fluide*, wie der Autor es nennt,<sup>43</sup> keine Grenzen hat, stattdessen etwas Flüssiges oder Sprudelndes ist, das in Analogie zur menschlichen Haut beschrieben wird, die den Körper ja auch nur scheinbar von der Umwelt abschließt, während in Wirklichkeit durch osmotische Vorgänge viel herein- und herausgeht.<sup>44</sup> Gemäß dieser Auffassung ist auch der Körper nur bis zu einem gewissen Grad etwas Gegebenes, in dem man sich vorfindet. Zwar geht es darum, durch das Schreiben in den Körper zu kommen, d.h. den Körper zu fühlen, »zu gucken, was ist da gerade in mir, um mich. Welche Gedanken, welche Geschichten, welche Probleme sind da.«<sup>45</sup> Diejenigen, die auf diese Weise körperlich schreiben, müssen sich jedoch den Körper durch diese Tätigkeit gewissermaßen erst erarbeiten. Damit ist gemeint, dass der Körper wie das Schreiben nicht als etwas Fixiertes oder Gegebenes verstanden wird, sondern durch beständige Aktivität her-

40 Ebd., S. 325.

41 Vgl. Rahel Klein im Gespräch mit Kim de l'Horizon: »Schreiben und Atmen gehören für mich zusammen«, Deutschlandfunk Nova, DEEP TALK, Sendung vom 26. April 2023.

42 Vgl. ebd.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. ebd.

45 Ebd.

vorgebracht wird. Die *Ecriture fluide* weist somit eine starke Affinität zur oralen Erzähltradition auf, in der Elemente von Geschichten immer wieder verändert werden können und sich so einer endgültigen Fixierung entziehen.<sup>46</sup> Schließlich geht es auch nicht darum, sich eine eigene Subjektivität zu erschreiben, sondern vielmehr um den Versuch, Körper, Welt und Gemeinschaft durch das Schreiben als verkörperter Aktivität gemeinsam, d.h. als kollektive(n), erst her- vorzubringen.

Wie zuvor deutlich geworden ist, erzeugt die Fiktionalisierung des eigenen Lebens und damit des eigenen Körpers, wie sie für das Genre der Autofiktion typisch ist, jedoch eine Dichotomisierung zwischen der Wirklichkeit des Schreibenden und der Realität außerhalb davon (»Weil wir immer noch Geschichten sind, weil wir noch keine echten Körper sind«), die große Ähnlichkeit mit dem klassischen Dualismus von Körper und Geist hat. Im Umkehrschluss ließe sich dann auch festhalten, dass die gesellschaftliche Realität der heterosexuellen Norm und der damit verbundenen Körper sich so lange nicht zu ändern braucht, wie die dualistische Trennung von Körper und Geist weitgehend in Kraft ist. So erklärt sich, dass der Erzähler im letzten Kapitel des Romans, wiederum in einem fingierten Brief an die Großmutter, einen Zusammenhang zwischen Literatur und Schuld herstellt, der auf eine Ablösung von dieser, vor dem Hintergrund der nicht-fiktionalen Realität nicht ganz wirklichen Seinsweise des Schreibens ohne einen echten, mit sich identischen Körper abzielt:

In all den verschiedenen Kulturen, in denen unabhängig voneinander Schriftarten erfunden wurden, waren die frühesten Formen der Schrift immer Aufzeichnungen von Schulden. Wie viel hast du mir gegeben, wie viel habe ich im Gegenzug versprochen? Deshalb glaube ich, dass Literatur und Schuld untrennbar miteinander verbunden sind. Aber – ich glaube auch, dass die Formen des Schreibens, die mich interessieren, immer jene waren, die nicht sein wollen, was sie sein müssen. Texte, die ihre primäre Intention unterlaufen, Projekte, die sich von ihren Schulden befreien wollen, Arten des Schreibens, die Ausgänge aus dem Schreiben suchen.<sup>47</sup>

Auf welche Weise die damit angedeuteten Ausgänge aus dem Schreiben konkret vollzogen werden sollen, bleibt allerdings offen, denn in der Formulierung des Erzählers ist die Suche danach wiederum auf Arten des Schreibens

---

46 Vgl. ebd.

47 K. de l'Horizon: Blutbuch, S. 315.

bezogen, in denen solche Ausgänge zusammen mit einer Tilgung der Schulden wieder nur durch die Gegengabe eines Textes realisiert werden können. Das Projekt bliebe damit in sich selbst widersprüchlich, weil davon auszugehen ist, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse, bleiben sie so wie beschrieben, die vom Erzähler erlebte Dichotomisierung zwischen seiner Wirklichkeit als Schreibendem und der zwangsheterosexuellen Mehrheitsgesellschaft immer wieder neu hervorbringen wird. Doch kann dieser Selbstwiderspruch neben seiner motivationalen Funktion als ständiger Schreibanlass – andersherum – als Teil einer subversiven Strategie begriffen werden. Indem sie ihn als Weigerung mit sich selbst identisch zu werden bzw. als daraus resultierender performativer Widerspruch in der textuellen Arbeit immer wieder von Neuem in sich einspeist und ihn so operationalisiert, ist sie Teil des politischen Kampfes für die Anerkennung nicht-binärer Sexualität, der bis heute (seit 2018) in der BRD dazu geführt hat, dass für Inter\*Personen der Eintrag ›divers‹ als Geschlechterkategorie ins Personenstandsregister möglich geworden ist.<sup>48</sup>

Im Anschluss an diese Überlegungen bietet sich ein Rekurs auf die in Kapitel XIII des ersten Teilbands zum komplexen Erzählen vorgeschlagene Interpretation des literarischen Textes als emergenter Realität an, die durch die Rezeption von Lesern hervorgebracht wird und dem Text erst Bedeutung verleiht.<sup>49</sup> Denn es zeigt sich im Kontext der vorliegenden Untersuchung zum verkörperten Erzählen bei Kim de l'Horizon erneut, dass die Dichotomisierung der vom Autor im Schreiben erzeugten Wirklichkeit, die dann von Lesern vor dem Hintergrund der eigenen Lebensgeschichte und lebensweltlichen Situierung im Prozess der Rezeption geteilt bzw. mit hervorgebracht werden kann, und einer unabhängig davon, gewissermaßen objektiv bestehenden physischen Realität mit Antinomien behaftet ist, die sich zwar kreativ wenden, jedoch logisch nicht auflösen, allenfalls, wie erörtert, umgehen bzw. dekonstruieren lassen. Es ist daher, wie geschehen, naheliegend, die fokussierte Rezeption (Interpretation) des literarischen Textes nach dem Modell der Beobachtung zweiter Ordnung aus der Systemtheorie bzw. der teilnehmenden Beobachtung nach Th. Fuchs zu konzipieren, wobei eine scharfe Trennung zwischen Subjekt und Objekt der Wahrnehmung sich als obsolet erweist, weil sich das Objekt, hier der Text mit seinen Bedeutungen, erst in der Perspektive

48 Vgl. dazu den WIKIPEDIA-Eintrag über Nichtbinäre Geschlechtsidentität, [https://de.wikipedia.org/wiki/Nichtbinäre\\_Geschlechtsidentität#Rechtliche\\_Anerkennung](https://de.wikipedia.org/wiki/Nichtbinäre_Geschlechtsidentität#Rechtliche_Anerkennung) vom 31.07.2023.

49 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 117.

des wahrnehmenden Beobachters konstituiert. Dies ist übrigens weitgehend deckungsgleich mit dem, was Bernd Scheffer in seiner konstruktivistischen Literaturtheorie »Sonder-Beobachtung«<sup>50</sup> genannt hat.

---

50 B. Scheffer: Interpretation und Lebensroman, S. 38–48, hier: S. 38 und passim.

## VII. Diffraktion als Methode der Literaturwissenschaft

---

Die damit formulierte Kritik am Repräsentationalismus, wie sie aus der physikalischen Wirklichkeitsbeschreibung bereits seit Heisenbergs Unschärfere-lation bzw. dem Welle-Teilchen-Dualismus des Lichts prinzipiell bekannt ist, lässt sich nun gegenwartsnäher auch durch den Begriff der *Diffraktion*<sup>1</sup> fassen, wie er von Madeleine Scherrer in die qualitativ-empirische Sozialforschung am Beispiel von narrativen Interviews zum Phänomen der »(Selbstenthül- lings-)Intimität«<sup>2</sup> in Fernbeziehungen eingeführt wurde. Angelehnt an das sowohl aus der klassischen wie aus der Quantenphysik bekannte Phänomen der Überlagerung von Wellen, bei dem es zu einer Verstärkung oder Auslö- schung der Effekte kommt, meint *Diffraktion* (Beugung) im Kontext der Sozial- aber auch der Literaturwissenschaft,<sup>3</sup> dass Texte, Konzepte oder Ideen nicht gegeneinander, sondern mit Karen Barad gemäß dem agentiellen Realismus<sup>4</sup> »durcheinander hindurch gelesen werden«.<sup>5</sup> Diese Methodik trägt der aus

- 
- 1 Vgl. dazu in M. Scherrer: Fernbeziehungen, besonders das 8. Kapitel: Methodologie und Methode II, S. 231–244.
  - 2 Ebd., S. 35 und passim.
  - 3 Bisher gibt es nur sehr wenige Ansätze für eine diffraktive Betrachtungsweise in der Literaturwissenschaft. So hat zuerst Christian Metz in der Studie: Beugung. Poetik der Dokumentation, Berlin: Verlagshaus Berlin 2020, in Anwendung der *Diffraktion* am Beispiel von Lyrik gezeigt, wie Text und Körper, Traum und Wirklichkeit miteinander verschränkt sind.
  - 4 Scherrer bezieht sich dabei auf Karen Barad: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press 2007. Ein Aufsatz daraus liegt vor in deutscher Übersetzung unter dem Titel: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken, Berlin: Suhrkamp 2012.
  - 5 M. Scherrer: Fernbeziehungen, S. 239. Vgl. zur Methode des Durcheinanderhindurch- lesens besonders ebd., S. 238–241.

der Quantenphysik stammenden Einsicht Rechnung, dass die Bestimmung der ontologischen Beschaffenheit eines Erkenntnisobjekts, sein scheinbar naturgegebenes Sein, nicht unabhängig von der wissensproduzierenden Apparatur, d.h. der experimentellen Anordnung von Messgeräten genauso wie den dazugehörigen Methoden und Theorien, gedacht werden kann. Diese hat beispielsweise im modifizierten Doppelspaltexperiment entscheidenden Einfluss darauf, wie ein Elektron erscheint – als Teilchen oder eben als Welle.<sup>6</sup>

Wie nun durch Beugung am Spalt im physikalischen Experiment ein typisches Diffraktions- bzw. Interferenzmuster erzeugt werden kann, so kann eine »Diffraktionsapparatur«<sup>7</sup> in der Literaturwissenschaft bestehend aus literarischen Narrationen, Theorietexten, Konzepten und Modellierungen, die je nach Konstellation – wie als Welle oder Teilchen in der Quantenphysik – miteinander verschränkt sind, unterschiedliche Muster/Differenzen hervorbringen. Die diffraktive Methode »des Durcheinanderhindurchlesens von Erkenntnissen«<sup>8</sup> ist dann so zu verstehen, dass nicht ein Text, ein Modell oder Konzept den oder das jeweils andere als fester Referenzrahmen dominiert und damit in seiner Bedeutung einschränkt oder festlegt. Vielmehr kommt es bei der *Diffraktion* zu einer Verschränkung der in den beteiligten Quellen enthaltenen Faktoren/Positionen (Agentien), sodass diese, indem sie miteinander in Wechselwirkung treten, etwas Neues (Phänomen) hervorzubringen vermögen. Im Unterschied zu einer auf Analogie und Reflexion basierten Wissensproduktion, wo Paradigmen aus unterschiedlichen epistemischen Bereichen miteinander interagieren, spricht Scherrer mit Barad in diesem Zusammenhang anstelle von Interaktion erhellend von Intraaktion: »Mit dem Begriff der Intraaktion bezieht sich Barad auf den Umstand der verschränkten Existenz der Apparaturen der Wissensproduktion bzw. der daran beteiligten Agentien. Diese gibt es nicht unabhängig voneinander und außerhalb des Phänomens, sondern sie konstituieren sich überhaupt erst in der Intraaktion.«<sup>9</sup>

So lässt sich nun sagen, dass beispielsweise auch das Phänomen der alternativen Chronologien aus dem ersten Teilband zum komplexen Erzählen durch Intraaktion (Hindurchlesen) des kybernetischen Regelkreises als Modalität von Emergenz mit den stimmigen Geschichten von Griffith aus Michel

---

6 Vgl. ebd., S. 235.

7 Ebd., S. 238.

8 Ebd. S. 239.

9 Ebd., S. 238. Vgl. dazu auch K. Barad: Agentieller Realismus, S. 19.

Houellebecqs *Les Particules élémentaires*, der darin implizierten Unschärfe (Heisenberg) des erzählten Erinnerens mit der Vielzahl möglicher Versionen, sowie dem Roman *Herr Gustafsson persönlich* hervorgegangen ist. Gleiches gilt für die Idee des literarischen Erzählens als verkörperter Aktivität im vorliegenden zweiten Teil, wo es am Beispiel des Romans »*Alle oder keiner*« zu einer intraaktiven Verschränkung von Varelas Konzept der verkörperten Tätigkeit bzw. dem verkörperten Akteur nach Dreyfus/Taylor sowie der teilnehmenden Übernahme der im Text verkörperten Perspektive durch Leser (mit Bezug auf Fuchs) kommt. Es hat damit eine Verschiebung/Veränderung innerhalb des Diskurses stattgefunden, d.h. innerhalb des Prozesses der Intraaktion zwischen dem vorausgesetzten Wissen und dem Forschungsmaterial (Texte, Methoden, Modelle), bei dem es mit Scherrer »nicht nur um eine Veränderung der Art und Weise des Erkennens oder Wissens geht, sondern [darum,] dass die forschende Person zugleich mit einem anderen Sein rechnen muss«. <sup>10</sup> So hat sich die ursprüngliche epistemische Strategie einer Analogisierung von gegebenen Paradigmen aus der Komplexitätsforschung (prominent im Verlust einer zentralen Instanz) mit bestimmten Mustern polyphonen literarischen Erzählens am Beginn der Studie nunmehr verändert hin zu einer Produktion von Wissen, bei der die genannten Phänomene der alternativen Chronologien sowie des literarischen Erzählens als verkörperter Aktivität aus den beteiligten Agentien intraaktiv erst hervorgehen.

Weil mit Barad Gegenstände und Bedeutungen eben nicht in objektiver Form vorliegen, sondern erst durch »materiell-körperliche Praktiken« <sup>11</sup> intraaktiv durcheinanderhindurch hervorgebracht werden, müssen letztlich auch Konstruktivismus und Realismus als miteinander verschränkt gedacht werden, wie Christian Metz in seinem Essay mit dem Titel *Beugung* ausführt. <sup>12</sup> Im Kontext des ästhetischen Dokumentarismus in der neueren Lyrik und des dort schwelenden Theoriestreits zwischen den Realisten, die davon ausgehen, dass dokumentatorische Kunst Fakten abbilden und Wirklichkeit objektiv wiedergeben könne und der Auffassung der Konstruktivistinnen, die Wirklichkeit als sozial und kognitiv konstruiert ansehen, weigert er sich folgerichtig, einer der beiden Positionen den Vorzug zu geben. <sup>13</sup> Stattdessen macht er deutlich, dass

10 M. Scherrer: Fernbeziehungen, S. 241f. Einfügung vom Autor (A.S.) ergänzt.

11 K. Barad: Agentieller Realismus, S. 31f. Zit. nach Chr. Metz: *Beugung*, S. 10.

12 Vgl. Chr. Metz: *Beugung*, S. 10.

13 Vgl. ebd., S. 9f.

die ontologische und kognitive Uminterpretation des Begriffs der Wirklichkeit im agentuellen Realismus über ihre epistemischen Implikationen hinaus auch ästhetische hat, indem das dichtende Subjekt nicht mehr von einer Metaposition oder dem Standpunkt angenommener Autonomie her spricht, sondern das Dichten verortet »im Miteinander- und Ineinanderfließen relationaler Diskurse.«<sup>14</sup> In der Poesie kommt es somit zu einer Überlagerung oder Interferenz verschiedener Wissensbereiche und kognitiver Vermögen, sofern Erinnerung und Erleben, das Politische und das Ökonomische vermittelt über ihre, der Lyrik, Produktionsbedingungen sowie schließlich die Wissenschaft in Form des Fraktals oder bildgebender Verfahren aus der Neurowissenschaft miteinander überblendet werden. All dies überkreuzt sich im lyrischen Subjekt, dessen Selbstkonstitution mitunter, wie Metz am Beispiel des lyrischen Textes »*entrückt*« von Hendrik Jackson zeigt, zum Gegenstand des Schreibens wird.<sup>15</sup> Das Interessante daran ist wiederum, wie das Äußere und das Innere – hier nach dem Erwachen des lyrischen Ich – miteinander interferieren, also nicht klar getrennt sind, wie es nicht nur die »Zweiweltenlehre«<sup>16</sup> des ontologischen Dualismus zwischen Körper und Geist nahelegt, sondern auch der Radikale Konstruktivismus, der zwischen der wahrgenommenen Wirklichkeit und dem eigenen Selbst als Konstruktionen sowie einer prinzipiell unerkennbaren und davon verschiedenen, transphänomenalen Welt unterscheidet, der das reale Gehirn angehört, welches die genannten Konstruktionen erst hervorbringe.<sup>17</sup>

Wir erinnern uns, es war dieses Szenario in epistemischer Hinsicht verbunden mit den Antinomien der verschwundenen Welt und des Homunkulus-Problems, denen wir philosophisch und poetologisch mit dem Paradigma der Verkörperung sowie der teilnehmenden Beobachtung beizukommen versucht haben.<sup>18</sup> Es zeigt sich nun, dass der agentuelle Realismus mit dem Instrumen-

14 Ebd., S. 25.

15 Vgl. ebd., S. 16–21.

16 Martin Seel: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 110.

17 Vgl. dazu ebd., S. 110f.

18 Um dem genannten Dilemma, »dass die Welt zwar im Kopf, zugleich aber der Kopf in der Welt ist« (M. Seel: *Sich bestimmen lassen*, S. 110) zu entkommen, schlägt Seel vor, die beiden scheinbar unvereinbaren Positionen von Realismus und Konstruktivismus anstatt eines Entweder-oder durch ein Sowohl-als-auch zu verbinden. Vgl. dazu M. Seel: *Sich bestimmen lassen*, Kap. 6, *Der Konstruktivismus und sein Schatten*, S. 101–123. Wenn wir die Welt sowieso nie als ganze, sondern immer nur in Form von

tarium von *Diffraktion*, Überlagerung und Intraaktion in gewissem Sinn weiter geht, indem er die zuvor durch rekursive Rückkopplung erklärte transitorische Veränderbarkeit sich narrativ verstehender Identität auf den Begriff bringt (Intraaktion). Die erzählende Instanz oder in ihrer Verlaufsform das Schreiben ist somit nicht länger privilegiert, sondern nurmehr ein Agens unter anderen.

Hinzu kommt damit, dass anders als in der am Modell der Reflexion orientierten Arbeitsweise, die am Auffinden von Analogien bzw. Homologien zwischen getrennten Entitäten orientiert ist,<sup>19</sup> in der Diffraktionsanalyse auch die forschende Person (bzw. der Autor einer literarischen Erzählung) in ihrer Subjektivität von Denken und Sein als ein Faktor hineinspielt und dabei selbst von intraaktiven Wechselwirkungen affiziert werden kann.<sup>20</sup> Weil das, worum es geht, nicht vorgängig existiert, können diese zu Beginn der Forschungsarbeit nicht abgesehen werden. Ist dies richtig, dann wird aufgrund der Verflechtung der Agentien auch die Person des Forschenden davon betroffen sein. Wie Scherrer sagt, trifft dann zu: »Ich bin in der Intraaktion, bin Teil davon. [...] Man wird durch diese Praxis selbst umgearbeitet und verändert.«<sup>21</sup> Ein auf diese Weise hervorgebrachtes Wissen entsteht also nicht durch den reflexiven

---

Aspekten erkennen können, die zudem je nach Beobachter und Erkenntnisinteresse voneinander abweichen dürfen, muss es doch etwas geben, eine Welt, die, bevor sie erkannt wird, unabhängig vom Erkennen gegeben ist. Auf diese zunächst unabhängig vom Denken bestehende Welt, von der die Realisten sprechen, beziehen wir uns im Erkennen mit unseren Konstruktionen, die folglich, wie manche Konstruktivisten meinen, nicht ohne Relation auf vorhandene Wirklichkeit auskommen. Sieht man es so, dann »verschwindet«, wie Seel schreibt, »der Zwang, hinter der uns zugänglichen Welt eine andere, hinter dem Zusammenhang der uns zugänglichen ›Erscheinungen‹ ein uns betrüblicherweise unzugängliches ›Wesen‹ der Dinge zu vermuten.« Ebd., S. 116. Beide Positionen sind folglich nicht nur miteinander vereinbar, sondern ergänzen sich, indem Wirklichkeit uns allein durch Konstruktion zugänglich wird. Anstelle eines radikalen, spricht Seel deshalb vom moderaten Konstruktivismus, der im Grunde identisch mit einem ebenso moderat verstandenen Realismus sei. Vgl. ebd., S. 133.

19 Vgl. M. Scherrer: Fernbeziehungen, S. 240.

20 Diese Beschreibung trifft sich weitgehend mit Alban Nikolai Herbsts Hereinnahme des Autoren-Ichs in den Roman, das auf diese Weise selbst zum Gegenstand der literarischen Arbeit wird und sich dabei entsprechend verändert. Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 26f.

21 M. Scherrer: Fernbeziehungen, S. 141. Dies gilt übrigens generell für die Komplexitätsforschung, weil ein Eingreifen in komplexe Zusammenhänge eben auch bedeutet, selbst betroffen zu sein und dadurch verändert zu werden.

Blick eines dabei unverändert bleibenden Subjekts auf eine zu erforschende Wirklichkeit, die durch Techniken der Repräsentation von diesem erfasst würde. Vielmehr wird der hierarchische Blick von außen/oben ersetzt durch das Bewusstsein einer horizontalen epistemischen Praxis gewissermaßen von innen – in Form der »wechselseitige[n] Verfasstheit miteinander verschränkter Agentien« –,<sup>22</sup> bei welcher die Person des Forschenden ein Teil ist.<sup>23</sup>

Ähnlich wie im Fall fundamentaler Komplexität zeigt sich hier, dass eine scharfe Trennung zwischen Subjekt und Objekt der wissenschaftlichen Beobachtung nicht mehr möglich ist, weil, wie gezeigt, das Phänomen erst durch experimentelle Apparaturen, Theorien und Modelle in der Wahrnehmung und im Denken des Betrachters entsteht und damit nicht im absoluten Sinn bereits gegeben und der Betrachtung vorgängig wäre.<sup>24</sup> Es kommt somit – wie in der diffraktiven Praxis – zu einer Verschränkung von Subjekt und Objekt. Nicht zuletzt ist dies der Grund für eine Zunahme von gefühlter Komplexität im Forschungsprozess. Denn wenn das, was zunächst wie selbstverständlich als Grundlage des eigenen Denkens/Seins, damit der eigenen Identität, vorausgesetzt wird, im Fortgang selbst von epistemischen Umwälzungen betroffen ist, wirkt sich dies als performativer Widerspruch zunächst erschwerend, möglicherweise aber dann intensivierend auf die Forschungspraxis aus. Sobald nämlich erkannt wird, dass nicht nur die theoretischen und materiellen Gegenstände beim Forschen manipuliert werden können, sondern dass dabei auch mit der eigenen Person etwas passiert, das auf die Verflechtung mit anderen Agentien zurückzuführen ist.

Ein solcher Effekt der Intensivierung war bereits bei Kim de l'Horizon im Zusammenhang der Frage begegnet, was das Schreiben als verkörperte Aktivität bewirkt. Wenn der Autor darauf antwortet, »in Anwesenheit, ins Hier und Jetzt zu kommen«, sowie »Dinge ganz intensiv wahrzunehmen«,<sup>25</sup>

22 Ebd., S. 140, Fußnote 1.

23 Darauf bezieht sich auch Andreas Weber, wenn er im Kontext seiner Poetik der Verlebendigung (Enlivenment) davon spricht, dass Beobachter und beobachtetes Phänomen nicht als getrennt voneinander in zwei ontologisch verschiedenen Realitäten (psychisch bzw. physisch) zu betrachten seien, sondern sich wechselseitig hervorbringen »in einer Matrix von Beziehungen und deren Bedeutungen.« A. Weber: Enlivenment, S. 40.

24 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 116f.

25 Vgl. dazu wieder Rahel Klein im Gespräch mit Kim de l'Horizon: »Schreiben und Atmen gehören für mich zusammen«, Deutschlandfunk Nova, DEEP TALK, Sendung vom 26. April 2023.

so deutet dies auf eine ähnliche Verflechtung seiner Person mit der *Agency* des Schreibens und den dabei in der Wahrnehmung erscheinenden Gegenständen der Umgebung hin, wie Scherrer sie für die Praxis der *Diffraktion* beschreibt. Dies wird auch in folgender Passage deutlich: »Die Kreise meines Schreibens schliessen sich nicht, sie sind Spiralen, sie ziehen weiter, aus dem Garten meiner Kindheit in noch frühere Zeiten und direkt in meine Gegenwart, sie ziehen von der Blutbuche in meine Begehren, sie ziehen eine weitere Schlaufe von diesem Computer zurück ins Papier, dieses ehemalige Holz, und ich frage mich, wie sehr das Schreiben meine agency ist und wie sehr die Wirkkraft beim Holz selbst liegt.«<sup>26</sup>

Wieder ergeben sich Parallelen zum Prozess der Wissensproduktion bei Scherrer, der mit Barad auch nicht verstanden werden kann »als ein manifestes Ergebnis im Sinne des Gewonnenhabens eines allumfassenden *Überblicks* (von oben und außen).«<sup>27</sup> Vielmehr ist auch das Schreiben hier ein offener Prozess, in dem die Welt beständig rekonfiguriert wird, »eine Angelegenheit des Intraagierens«,<sup>28</sup> bei dem der Autor »agentielle[] Schnitt[e]«<sup>29</sup> vornimmt, Abtrennungen zwischen den beteiligten Agentien – Kindheitserinnerung, gegenwärtige Wahrnehmung, Computer, Papier, Holz, Schreiben<sup>30</sup> – innerhalb des Phänomens, das hier als literarisches Schreiben im Sinn verkörperter Aktivität verstanden wird. Geht man von einer solchen Konstellation aus, wird diesmal aus diffraktionsanalytischer Sicht nochmals verständlich, dass die Suche nach Ausgängen aus dem Schreiben, von der zuvor bereits die Rede war, nicht im Sinn eines Verzichts auf die literarische Produktion generell gemeint sein kann, sondern nur als Fortsetzung mit gegebenenfalls veränderter Zusammensetzung der Agentien und einem offenen Ende, das sich nur von Projekt zu Projekt zwischenzeitlich zu schließen vermag.

Anders als in der empirischen Sozialforschung, das wird im Blick zurück deutlich, sind es in der Literaturwissenschaft nicht narrative Interviews über Intimität in Fernbeziehungen bzw. in diesem Kontext relevante theoretische Konzepte, sondern literarische Narrationen oder lyrische Texte (Metz), die zur Erzeugung von Diffraktionsmustern durch ein Beugungsgitter geschickt werden. Im Fall von *Blutbuch* besteht das Beugungsgitter im ersten Schritt aus der

26 K. de l'Horizon: Blutbuch, S. 172.

27 M. Scherrer: Fernbeziehungen, S. 140. [Herv. i.O.].

28 Ebd.

29 Ebd., S. 141.

30 Vgl. K. de l'Horizon: Blutbuch, S. 172.

dualistischen Vorstellung einer Trennung von Körper und Geist (Variante a.). In einem zweiten Schritt wird dieses Paradigma ersetzt durch das Konzept des verkörperten Akteurs bzw. der verkörperten Tätigkeit (Variante b.). Diese Konstellation liegt, wenn auch nicht immer *expressis verbis*, allen vorangegangenen Textanalysen zugrunde. Dabei hat sich jeweils gezeigt, dass der Körper, ob im Sinn der sensomotorischen Wahrnehmung (U. Peltzer), seiner Fungibilität bei schwerer körperlicher Arbeit (G. Neumann) oder in Form der Anatomie des Gehirns (M. Lentz), mit dem Schreiben intraagiert. Indem es sich mit diesen Erscheinungsformen auseinandersetzt, wirkt es in die gelebte körperliche Wirklichkeit seiner Protagonisten hinein und ermöglicht ihnen, diese mitzugestalten, ja im eigentlich intelligiblen Sinn erst hervorzubringen. Es kommt auf diese Weise zu einer Verflechtung von physischer resp. physiologischer Wirklichkeit mit dem Schreiben als verkörperter Aktivität. Dies wiederum erweist sich besonders eindringlich am Beispiel von *Blutbuch*, weil sich der Autor in seinem Schreiben hier direkt auf den Körper bezieht, wenn er konstatiert, dass es ihm dazu dient, in den Körper zu kommen, d.h. in die Anwesenheit, ins Hier und Jetzt, anstatt in imaginäre Welten zu entschweben. Letzteres entspräche eher dem Modus der alten Dichotomie von Körper (*res extensa* – physische Realität) und Geist (*res cogitans* – Schreiben), die sich jedoch, wie gezeigt, durch das Modell des verkörperten Akteurs dekonstruieren lässt.

Legt man *Diffraktion* als Methode der Korpusanalyse zugrunde, so gilt für den ersten Teil der vorliegenden Studie hingegen, dass die dort besprochenen Texte am Gitter der digitalen Simulation, des nicht-deterministischen Chaos und der verschiedenen Modalitäten von Emergenz (nach Iser) eine Beugung erfahren haben. War dies im Fall von Lars Gustafsson und Marcel Proust der kybernetische Regelkreis und im Wesentlichen die damit verbundenen Modi von rückläufiger Kausalität sowie der Nullstelle des Diskurses, so kommt bei Alban Nikolai Herbst<sup>31</sup> die Kollision von Vorstellungsinhalten hinzu, bei Navid

31 In Herbsts Andersweltroman *Buenos Aires* zeigte sich bereits, dass es für die Deutung des Phänomens der Durchdringung von Identitäten (Ebenen/Welten) einen Unterschied macht, ob man unter der Komplexitätstheoretischen Prämisse, dass das Gleiche je nach Kopplung (für das nicht identische Subjekt) simultan unterschiedliche Bedeutungszustände annehmen kann (Nassehi), als Beugungsgitter eine fortgeschrittene Form der Simulation oder einen fantasiebasierten Modus zugrunde legt, bei dem sich die Identitäten von Herbst und Deters nicht real, sondern nur imaginär in der Fantasie des Ich-Erzählers tauschen. Wie man sieht, ergeben sich daraus wieder zwei Varianten: Das Phänomen ist objektiv real und findet in einer totalen Simulation statt. Realität und Simulation sind ontologisch vertauscht, die Simulation ist zur alleinigen

Kermani schließlich das Differenzial von telematischer Echtzeit und Zeit der Erzählung, wobei die Textgenese in ihrer Prozesshaftigkeit sichtbar wurde. In ähnlicher Weise wurde der literarische Text von Alexander Kluge mit den Beugungsgittern widersprüchlicher Zeitvorstellungen konfrontiert, der der linearen geschichtlichen Zeit und jener der Schleife rückläufiger zeitlicher Kausalität.

Verbunden mit der Frage nach der Möglichkeit eines alternativen Handelns in historischen Situationen bzw. eines geschichtlichen Neuanfangs ergab sich, dass Kluges Erzählen in Form von Lebensläufen zu einem Lernprozess beizutragen vermag, durch den einmal vom Kollektiv gemachte Fehler für die Zukunft vermeidbar wären. Schließlich sind es das Simulakrum dritter Ordnung (Baudrillard) und das Fraktal (Mandelbrot), an denen die Texte von Bodo Morshäuser und Reinhard Jirgl gebeugt wurden. Erwies sich im ersten Beispiel, dass im Zustandsraum der Simulation, in dem alles gleichzeitig geschieht und damit sozusagen vorprogrammiert ist, die Bedeutsamkeit des eigenen Handelns im Sinn geschichtlicher Relevanz hinfällig wird, dann war die Wende zum fraktalen Erzählen bei Jirgl zwar mit einer iterativen Vielfältigung des Wahrnehmungsszenarios der erzählenden Figur verbunden, die jedoch wie im *Closed circuit* der Homunkulus-Struktur zu einem kommunikativen Einschluss/Stillstand führt – ohne Möglichkeit der Öffnung in eine gemeinsam erlebbare, vielleicht bessere Zukunft.

So gesehen lässt sich das Durcheinanderhindurchlesen als Methode des agentuellen Realismus auch als zentrale epistemische Praxis innerhalb der Komplexitätsforschung verstehen, wo es ja auch darum geht, Gemeinsamkeiten, Verbindungen, Analogien zwischen substantiell ganz unterschiedlichen Phänomenen herzustellen, wie etwa zwischen den Schwarmbewegungen von Vögeln und den quantitativen Methoden physikalischer Statistik<sup>32</sup> oder den Sakkaden, den menschlichen Augenbewegungen, beim Betrachten von Bildern und beim Lesen sowie den Flugbewegungen von Albatrossen bei der

---

Realität geworden und die Avatare, darunter Deters, können die Grenzen der simulierten Welten überschreiten (Variante a.). Im anderen Fall wäre das Phänomen subjektiv und fände in der Fantasie des Ich-Erzählers Herbst statt, der damit angesichts einer übermächtig gewordenen, jedoch rein technisch realisierten Form der Simulation psychologisch einen Mangel an Autonomie zu kompensieren versucht (Variante b.). Vgl. A. Steiner: *Komplexes Erzählen*, S. 39–41.

32 Vgl. Giorgio Parisi: *Der Flug der Stare. Das Wunder komplexer Systeme*, übers. aus d. Ital. von Enrico Heinemann, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2022, S. 26.

Futtersuche.<sup>33</sup> Zeichnet man diese Bewegungen auf, so zeigt sich, dass jeweils ein ähnliches Wirrwarr von Linien und Knotenpunkten entsteht, hinter dem sich universelle statistische Regelmäßigkeiten, »[s]ogenannte Potenzgesetze«,<sup>34</sup> verbergen. Letztlich zeigt sich damit, wie Konzepte und Begriffe aus der Komplexitätsforschung, allen voran die der Emergenz sowie des Fraktals, mit den Paradigmen der Diffraktionsanalyse – Agentien, Intraaktion, Phänomen und Beugung/Streuung bzw. Musterbildung – durcheinanderhindurchgelesen werden können, um auf diese Weise, wie Barad schreibt, »neue Möglichkeiten des Verstehens und des Seins [zu] erhellen.«<sup>35</sup> Insgesamt wird auf diese Weise zudem verständlicher, wie man als dieselbe Person zu je verschiedenen Interpretationen (Varianten) einer literarischen Erzählung kommen kann, die im Sinn verschiedener Möglichkeiten von Interpretation je nach Set der beteiligten Agentien beide gleich plausibel sind.

---

33 Dies ist nur eines der vielen Beispiele, von denen Dirk Brockmann in seiner Monografie über eine immer komplexer werdende Wirklichkeit handelt. Vgl. Dirk Brockmann: *Im Wald vor lauter Bäumen. Unsere komplexe Welt besser verstehen*, München: dtv 2021, S. 16f.

34 Ebd., S. 16.

35 K. Barad: *Agentieller Realismus*, S. 23. Einfügung vom Autor (A.S.) ergänzt.

## VIII. »Geschichtsparanoia und semantischer Wahn«<sup>1</sup> – Verkörpertes Erzählen in Thomas Melles *Die Welt im Rücken*

---

Wenn im Zusammenhang von Beugung und dem Schreiben als verkörperter Praxis bei Kim de l'Horizon von einer Verschränkung zwischen Subjekt und Objekt bzw. der Verflechtung mit anderen Agentien die Rede war, so ist dieses Phänomen auch Teil einer ganz anderen Erfahrung, von der Thomas Melle in seiner autobiographischen Narration *Die Welt im Rücken* berichtet. Darin erzählt er aus der Innensicht von seiner psychischen Erkrankung, der bipolaren Störung, auch bekannt als manisch-depressives Irresein (nach Emil Kraepelin). Typisch für diese Krankheit ist, dass die epistemisch-bewusstseinsmäßige Trennung zwischen dem Subjekt mit seiner Innerlichkeit sowie seinem Körperbild und der Außenwelt nicht mehr als real erlebt wird. Der Betroffene lebt in einer Wirklichkeit, in der sich alles, was von ihm wahrgenommen wird, weitgehend auf ihn selbst bezieht.

In besonderem Maß betrifft dies Zeichen und Bilder, seien es Texte im Computer bzw. Internet oder in der Öffentlichkeit aufgestellte Werbeplakate, die für ihn Hinweise und Botschaften an die eigene Person enthalten, obwohl darauf explizit, d.h. objektiv betrachtet, nichts hindeutet. Der Text ist dabei aus einer Perspektive der Nachträglichkeit mit Blick auf die besonders krisenhaften Phasen der Erkrankung in den Jahren 1999, 2006 und 2010<sup>2</sup> geschrieben, denen auch die Kapiteleinteilung im Buch folgt, gerahmt von einem Prolog und einem abschließenden Kapitel aus der Gegenwart des Jahres 2016, in dem das Buch auch erschienen ist. Sehr eindringlich beschreibt Melle im ersten längeren Abschnitt – überschrieben mit »1999« – den Beginn einer

---

1 Thomas Melle: *Die Welt im Rücken*. 2. Aufl., Berlin: Rowohlt 2016, S. 101.

2 Vgl. ebd., S. 75.

sich selbst verstärkenden Dynamik, die ausgehend »von einem winzigen mutierenden Detail«<sup>3</sup> ein ganzes System von Fehlannahmen wuchern lässt, in das der Erkrankte sich heillos verstrickt. Im Fall des Autors ist es ein »winziger Satz im Internet«<sup>4</sup> auf den Seiten eines digitalen literarischen Projekts, vermittelt über seinen Schulfreund Lukas, der seine Zuschreibungsfähigkeit, ausgelöst durch Störungen im Gehirnstoffwechsel, gehörig durcheinanderbringt:

Mein Blick blieb bei einem Satz hängen, der sich vielfach wenden und lesen ließ. Es ging um irgendein Gefährt vor dem Brandenburger Tor, ein Rad oder Auto oder eine Touristenrikscha, ich weiß es nicht mehr; gleichzeitig, so schien es mir, ging es unausgesprochen um mich. Wie war das möglich? Was passierte da? Die Worte trafen sowohl auf das Gefährt wie auf mich zu – ein ironischer Kommentar, eine elaborierte Metapher. Sie stürzte mich sofort in große Verwirrung, und ganz konnte ich meiner Deutung noch nicht glauben. Wieso war ich denn plötzlich angesprochen? Und gab es noch andere solcher Winke und Hinweise? Ich konzentrierte mich, las weitere Sätze. Nun schienen schlagartig auch die anderen Texte mich zu meinen, oder: mich *mitzumeinen*, auf eine perfide, ausgeklügelte Art, die nie explizit war, die immer auch gelegnet hätte werden können.<sup>5</sup>

Ausgehend von der komplexen Struktur des multipel verstehbaren Satzes am Anfang kommt es in der Folge zu einer Bedeutungsverschiebung, die in gewisser Weise Ähnlichkeit hat mit der möglichen Veränderung, die im Rahmen der *Diffraction* mit der Person des Forschenden vor sich gehen kann. Der Unterschied besteht freilich darin, dass die Konsequenz der Verschiebung im Fall der bipolaren Störung wesentlich dramatischer und vor allem krank machend ist, indem sie die ganze Person ergreift und die Betroffenen in eine Dynamik der Entgrenzung stürzt, die keine kohärente Zuschreibung von Bedeutung/Sinn mehr zulässt und ihre Ich-Identität disseminiert.

---

3 Ebd., S. 43.

4 Ebd., S. 44.

5 Ebd., S. 50f. [Herv. i.O.]. Wenn dies, wie zu Beginn im Vorwort erläutert (vgl. FN 6), für den Autor bedeutet, es auch selbst zu sein, wovon der Text handelt (»gleichzeitig, so schien es mir, ging es unausgesprochen um mich«), so zeigt sich hier wieder, dass das heillose Verstrickt- und Verwickelt-sein, nicht nur in die paranoisch erlebte Wirklichkeit, sondern auch in die Erzählung davon, damit in den eigenen Text, zu einem Teil des (gesundheitlichen) Problems wird und somit eines der *Wicked problems* darstellt, von denen bereits im ersten Teilband die Rede war.

Besonders eindrucksvoll zeigt sich diese Überschwemmung des Bewusstseins durch semantische Signale aus der Umgebung bei einem *Run* des Protagonisten durch die Straßen Berlins, auf der Suche nach einer vermeintlichen Party, wo die Freunde ihn schon erwarten würden: Alles erscheint verschoben, verrückt. Häuser bekommen Gesichter. Leute, denen er zweimal an aufeinanderfolgenden Ampeln begegnet, wirken wie tückische Doppelgänger. Buchstaben hängen über der Stadt. Plakate senden Kodes. Bücher in einem Schaufenster werden zu Bedrohungen und vermischen sich mit den eigenen Texten. Zeichen und Schilder werden zu Ungetümen, die vielgestaltig drohen und schillern wie zuvor die Sätze im Internet. Das Internet stülpt sich um und weitet sich auf die ganze Stadt aus. Plakate und Leuchtreklamen beginnen ihn zu verhöhnen.<sup>6</sup>

Die dabei auftretende Verschränkung oder vielleicht besser Vermengung des Ichs mit der äußeren Wirklichkeit auf Ebene der Sprache beschreibt Melle in folgender Weise:

Was feststand: Sprachintern hatte eine Verschiebung stattgefunden [...]. Es ist eine innere Sprach- und Diskursverschiebung, eine Auflösung der Bedeutungszusammenhänge, und die Vektoren flirren, rotieren und zeigen munter in alle Richtungen, verweisen dazu immer wieder zurück auf den Verrückten. Alle Sprache, und was wäre nicht Sprache, ist verdreht und haltlos, die Zeichen sind aus ihren Verankerungen gerissen. Nichts heißt mehr, was es heißt, und alles heißt trotzdem immer auch ›ich‹.<sup>7</sup>

Zwar könnte ein Kritikpunkt sicher darin bestehen, dass der agentielle Realismus von Sprache im Sinn der Repräsentation vorgegebener Wirklichkeit gerade wegwill,<sup>8</sup> während hier gerade die Sprache des literarischen Textes das Medium ist, um das die Aufmerksamkeit kreist. Doch treffen sich beide Betrachtungsweisen im performativen Verständnis eines Phänomens, das nicht vorgängig existiert, sondern durch Intraaktion von Agentien hervorgebracht wird, die hier aus Elementen der Kultur wie Popsongs, Büchern, Filmen, TV-Serien, den Zeichen und Bildern im Internet oder auf Werbeplakaten sowie

6 Die Aufzählung der Sinneseindrücke und Deutungen nach dem vorangestellten Doppelpunkt besteht aus paraphrasierenden Übernahmen aus Melles Text ohne weitere Zitatmarkierungen. Ebd., S. 56–59. Eine genauere, wörtliche Zitationsweise hätte den wiedergegebenen Text formal zu sehr überfrachtet.

7 Ebd., S. 54.

8 Vgl. K. Barad: Agentieller Realismus, S. 7–10.

dem eigenen Schreiben von erzählenden und Theatertexten bestehen. Ebenso auch in einer gemeinsamen Auffassung darüber, was ein Diskurs ist.<sup>9</sup>

Darüber hinaus erfährt die Komplexitätstheoretische Prämisse vom Beginn des ersten Teilbands der vorliegenden Studie, dass alles mit allem zusammenhänge,<sup>10</sup> im Fall von Melles ›Krankengeschichte‹ eine subjektive Zuspitzung, d.h. eine Umdeutung, hin zum alleinigen Bezug auf die eigene Person, wie sie für den wissenschaftlichen Diskurs zwar ausgeschlossen ist,<sup>11</sup> jedoch im gegebenen Zusammenhang einer Auflösung der dualistischen Trennung von Innen versus Außen qua literarischer Praxis ein interessantes Beispiel darstellt. Die Wirklichkeit erscheint dabei nicht als solche komplex, sondern wird es erst durch das manische Erleben. So heißt es wörtlich im Text: »Da alles mit mir zusammenhing, mich mitdachte, mir Botschaften anbot, die ich akzeptieren und weiterspinnen konnte oder nicht, waren die gesamte Kultur und vor allem, wegen ihrer Zugänglichkeit, die Popmusik ein unerschöpfliches Feld von Referenzen für mich.«<sup>12</sup> Dabei fühlt er sich in Songs von David Bowie, den Eurythmics, Madonna und den Smashing Pumpkins namentlich angesprochen, hört darin Anspielungen »auf die Gewalttätigkeit in meinem Herkunftshaus wie auf den Beobachtungsapparat um mich herum«,<sup>13</sup> die sich auf den zu Gewaltausbrüchen neigenden, alkoholkranken Stiefvater der Kindheit in Bonn-Bad Godesberg<sup>14</sup> sowie die Erfahrungen mit Polizei und Psychiatrie zurückführen lassen, die das ganze Buch hindurch regelmäßig, mitunter informiert durch den Freundeskreis, bei manischen Schüben intervenieren.

Es ist damit in Begriffen des Körper-Geist-Dualismus das Außen, das in Form von Reizen aus der kulturellen Umwelt, der Berliner Theater-Szene, der Kneipen, Clubs und Cafés und der verschiedenen Schauplätze quer durch die Republik, zumeist in größeren Städten wie Hamburg, Leipzig oder Bonn,

9 Dazu schreibt Barad mit Rekurs auf Foucault: »Der Diskurs ist nicht das, was gesagt wird; er ist das, was dasjenige, das gesagt werden kann, einschränkt und ermöglicht. Diskurspraktiken legen fest, was als sinnvolle Aussagen gilt. Aussagen sind nicht die bloßen Äußerungen des ursprünglichen Bewusstseins eines einheitlichen Subjekts; vielmehr entstehen Aussagen und Subjekte aus einem Feld von Möglichkeiten.« K. Barad: Agentieller Realismus, S. 32.

10 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 7–9.

11 Vgl. ebd.

12 Th. Melle: Welt im Rücken, S. 245.

13 Ebd., S. 246.

14 Vgl. ebd., S. 91 u. 93–97.

schließlich der europäischen Metropolen Wien, London und Paris, die innere Dynamik der Fehldeutungen triggert, wenngleich der Kranke beides aufgrund der aufgelösten Ichgrenzen als *eine* Realität erlebt. Wenn in den akuten Phasen der Erkrankung sein Leben jede Ordnung verliert, trifft wohl auf ihn zu, was auch für den Ich-Erzähler Herbst in *Buenos Aires. Anderswelt* galt, nämlich dass die von ihm erlebte Welt entregelt erscheint, anders gesagt, chaotisch komplex,<sup>15</sup> sodass er nur durch das Ausgreifen des Außen ins Innen Kontakt zu sich bekommt. Weil dies jedoch Teil der pathologischen Dynamik ist, bei der die Gedanken in »psychotischen Schleifen«<sup>16</sup> Reize aus der Umwelt fehldeuten, entsteht ein unheilvoller Kreislauf mit repetitivem, selbstverstärkendem Impuls, der immer tiefer in die Krise aus verschobenem Denken und daran gekoppeltem Fehlhandeln führt. Dass dabei die Chronologie der Ereignisse im Verlauf der Lektüre verloren geht, obwohl sie in der literarischen Darstellung durch die zeitliche Reihung der krisenhaften Phasen mit Jahreszahlen, denen die Kapiteleinteilung folgt, und die kleinteilige Schilderung des erzählten Geschehens aus der Erinnerung des Autors ja vorhanden ist, liegt eben an der schleifenhaften Struktur der sich wiederholenden Dynamik der Erkrankung, für die niemand, der Autor eingeschlossen, eine Lösung wüsste, die es erlauben würde einen linearen Abschluss zu markieren. Daher auch die resignative Haltung, die sich immer wieder Bahn bricht und die Suizidversuche, die vom Autor nachträglich als »appellativ«<sup>17</sup> beurteilt werden.

Doch die Krankheit schädigt den Betroffenen in ihrer Selbstbezüglichkeit nicht nur durch kommunikative Isolation und sozialen Abstieg, verbunden mit zeitweiliger Obdachlosigkeit und sich anhäufenden Schulden, sie wertet ihn neben der besonderen Intensität des Erlebens zugleich auf durch das, was der Autor gegen Ende des Textes seine »Prominentenfixiertheit«<sup>18</sup> nennt, der wahnhaften, mitunter sogar intimen Begegnung oder einfachen Bekanntschaft mit Stars zumeist aus der Welt der Popmusik, wie Madonna,<sup>19</sup> Björk<sup>20</sup> und Trent Reznor,<sup>21</sup> um nur einige zu nennen.

15 Vgl. A. Steiner: *Komplexes Erzählen*, S. 31.

16 Th. Melle: *Welt im Rücken*, S. 181f.

17 Ebd., S. 203. Vgl. auch ebd., S. 199. Gemeint ist damit, dass es sich dabei in Wahrheit um einen Hilferuf an die Gesellschaft handelt und letztlich nicht um den Wunsch, wirklich zu sterben.

18 Ebd., S. 318.

19 Vgl. ebd., S. 11–13.

20 Vgl. ebd., S. 11f.

21 Vgl. ebd., S. 318f.

Das gesteigerte paranoische Erleben und Wahrnehmen während der manischen Phasen betrifft dabei nicht nur die unmittelbare Gegenwart, sondern erstreckt sich auch auf Geschichte und Religion. Chroniken, in denen er beginnt, »die eigenen Lebensdaten aus den historischen Ereignissen abzulesen, statt umgekehrt«,<sup>22</sup> dienen ihm zum Abgleich von Geschehnissen aus dem eigenen Leben. Später dann erscheint sogar die ganze Geschichte als einzige Simulation, die eigens für ihn in Szene gesetzt wird:

Ich lebte nur noch in Simulationen, glaubte jeder Verschwörungstheorie und in der Gesamtheit doch keiner. Die Geschichte war die größte Fiktion, die es je gegeben hatte. Die Epochen schoben sich vor meinem inneren Auge ineinander. Die Historiografie war ein bloßer Kampf um meine Aufmerksamkeit, um mich, um das Experiment des Weltgeistes, das ich war. Der Holocaust war tatsächlich nicht passiert. Selbst *das* glaubte ich für ein paar Tage. Churchill, Stalin, Hitler, Chamberlain hatten sich abgesprochen, nein, *alle* hatten sich geeinigt, die Katastrophe nur zu simulieren, um der Gefährlichkeit des kommenden Menschen vorzubeugen und den Kampf, der um ihn entbrennen würde, in die simulierten Grenzen zu weisen und fiktiv vorwegzunehmen.<sup>23</sup>

Ganz im Sinn Baudrillards tauscht sich in diesem Beispiel die Simulation nicht mehr mit der Realität, sondern unmittelbar mit dem Imaginären eines Erzählers, der den Verlauf der Geschichte unter dem Einfluss der Manie kontrafaktisch umdeutet, ihn zur Simulation erklärt zum Zweck einer nachträglichen Verhinderung der Katastrophe des Holocaust, die deshalb fiktiv vorweggenommen würde. Zieht man hier eine Parallele zum fundamental komplexen Charakter des Zusammenhangs zwischen menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit und geschichtlichem Verlauf, wie er im ersten Teilband mit Bezug auf Negts und Kluges *Geschichte und Eigensinn* erörtert wurde,<sup>24</sup> so zeigt sich, dass diese Geschichtsfantasie als Symptom einer Erkrankung zu verstehen ist, deren komplex chaotischer Verlauf mit ähnlich katastrophischen Folgen für den einzelnen, davon Betroffenen verbunden ist, wie sie der zweite Weltkrieg für das gesellschaftliche Kollektiv insgesamt mit sich gebracht hat. Ebenso wie die Wahrnehmung der gegenwärtigen Situation im Bewusstsein und die Möglichkeit, den katastrophischen Verlauf der Geschichte noch abzuwenden, real

22 Ebd., S. 92.

23 Ebd., S. 277f. [Herv. i.O.].

24 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 147–150.

auseinanderfallen, tun es auch die Selbstwahrnehmung des Patienten und die Erkrankung in ihrer pathologischen Chronologie. Die Metapher vom »inneren Krieg« hat hier durchaus ihr theoretisches Pendant.<sup>25</sup>

Geschichtswahn und paranoides religiöses Denken treffen sich in der Fehlannahme, dass die Geschehnisse der Menschheit auf geheimnisvolle Weise mit der Person des Manisch-Depressiven verknüpft seien. Dass alles mit allem zusammenhängt, wird hier zu einem wirkmächtigen Postulat innerhalb einer wahnhaften Idee von Geschichte, die ebenso gut ihren Platz in jeder Verschwörungstheorie hätte. So vermutet der Autor eine »heimliche Weltgeschichte«,<sup>26</sup> in deren Verlauf sich ähnlich wie in der jüdischen Tradition eine Messiaserwartung entwickelt hätte, nur ohne Beschränkung auf eine bestimmte Religion und einen besonderen Kulturkreis<sup>27</sup> – typische Fehldeutungen eines Atheisten, der das Bedürfnis nach einem umfassenden Sinn in sich spürt, wie ihn vielleicht nur die Religion zu geben vermag. Als Projektionsfiguren der Messiaserwartung werden Stalin und Hitler genannt, dessen Identität mit der des Autors gleichgesetzt wird (»Letztlich hatte Hitler nämlich gedacht, er wäre ich – so ich in meinem Wahn«)<sup>28</sup>, was paradoxerweise zur Folge hat, dass die in Hitlers Namen begangenen Verbrechen auf ihn übergehen, obwohl er zu dieser Zeit noch gar nicht geboren war.<sup>29</sup> Im »Wettlauf um die Ankunft«,<sup>30</sup> wie es im Text heißt, kommt die Rolle des Messias, der mit den Adjektiven »lang erwartet« aber auch »perfid« charakterisiert wird, schließlich auf ihn.<sup>31</sup> Eine Vorstellung, die sein Denken, besonders in Krisensituationen, immer wieder okkupieren wird.<sup>32</sup>

Dass der Wahn den Charakter eines Systems hat, bestehend aus Gedankenkonstruktionen und Erklärungszusammenhängen, die sich beständig verändern, hat mit den unkontrollierbaren Gefühlskaskaden zu tun, von denen der Kranke heimgesucht wird.<sup>33</sup> Wie Melle beschreibt, beginnt ein solches System, ähnlich dem mikroskopischen Satz im Internet, »von einem winzigen De-

25 Diesen Vergleich kann man auch in Melles Buch finden. Vgl. Th. Melle: Welt im Rücken, S. 322f.

26 Ebd., S. 102.

27 Vgl. ebd.

28 Ebd., S. 103.

29 Vgl. ebd.

30 Ebd., S. 103.

31 Vgl. ebd., S. 101 u. 103.

32 Vgl. z.B. ebd., S. 231.

33 Vgl. ebd., S. 42f.

tail ausgehend, zu wuchern wie ein irres Fantasiegebäude.«<sup>34</sup> Während sich alles andere verändert, bleiben jedoch ein paar Grundannahmen bestehen, die sich in folgender Formel zusammenfassen lassen: »*Ich* bin gemeint, und *sie* sind irgendwo da draußen und haben sich verschworen.«<sup>35</sup> Diese Konstellation nun korrespondiert dem Körper-Geist-Dualismus bzw. der logischen Geografie von Innen versus Außen, sofern darin die Trennung der Substanzen oder die des Raumes als soziale Separation erscheint, die für das psychotisches Erleben der Wirklichkeit mit verantwortlich gemacht wird. Eine ganz ähnliche Beschreibung findet sich später im Zusammenhang der Abkehr vom Glauben an Gott, die zur Zeit der katholischen Firmung stattfindet, an der er deshalb nicht mehr teilnimmt:

Jetzt aber zerfiel wohl ich. Meine Existenz war für Minuten ausgelöscht. Und doch, draußen im gleichen Grau noch immer diese Kraft, stärker als ich, in der Luft, der Atmosphäre, der Weite des Himmels. Ich war verbunden damit, ich war *gemeint*, auf seltsame, allumfassende Weise vom Draußen gemeint, vom All erkannt, herausindividuiert, gefasst: In der Auflösung noch fand es mich und nahm mich auf, aber feindlich. Es gab keine Konkreta dabei, keine Ansatzpunkte, die auf eine äußere Realität und deren Kausalitäten oder Zusammenhänge verwiesen. [...] Etwas war in mich hineingefahren, hatte kein Ventil und kochte hoch, bis die Ichgrenzen zerschmolzen.<sup>36</sup>

Hier nun ist es gerade der Verlust des Ichs, seiner Begrenzung, zugleich mit dem Verlust Gottes, der mit einem Zusammenfall der Dichotomie von Innen versus Außen, die wieder als Beugungsgitter fungiert, einhergeht, sodass das Phänomen als Separation (a.) wie auch als Zusammenfall (b.) der Positionen die möglichen Varianten des Diffraktionsmusters bildet. Bezeichnend ist, dass im Kontext dieser Erfahrung auch der Körper wieder ins Spiel kommt, nämlich im Sinn einer abgespaltenen Substanz, zu der es keinen positiven Bezug mehr gibt: »Mir wurde wieder schlecht, nicht so, als müsste ich mich übergeben, sondern schlecht am ganzen Körper, im ganzen Körper. Ich wusste nicht, wohin mit mir, hierhin, dorthin, alles falsch.«<sup>37</sup> Es zeigt sich, dass der Zusammenfall der Positionen Außen und Innen bzw. Körper und Geist eine Desorientierung auslöst, die sich psychosomatisch in Form umfassenden körperli-

---

34 Ebd., S. 43.

35 Ebd., S. 44. [Herv. i.O.].

36 Ebd., S. 229. [Herv. i.O.].

37 Ebd., S. 229f.

chen Unwohlseins auswirkt, gegen das selbst therapeutische Maßnahmen so gut wie wirkungslos bleiben. Nach den manischen Phasen, die durch eine besondere Intensität von Fühlen und Denken charakterisiert sind, folgt bei der bipolaren Störung fast immer die Depression, die den Erkrankten buchstäblich in einen Gegenstand verwandelt, d.h. auf sein bloßes körperliches Dasein reduziert. Denken ist in solchen Zuständen eingeschränkt auf das bloße Registrieren der eigenen Anwesenheit: »Ich sitze da und bin ein Gegenstand. Ich gehöre nicht mehr zur Klasse der Menschen, sondern zu der der unbelebten Gegenstände, Dinge, Objekte: seelenlos und tot. Die Menschen um mich herum sind, obwohl ich es besser weiß, ebenfalls nur noch unbelebte Gegenstände.«<sup>38</sup>

Die Frage wäre nun, ob und, wenn ja, auf welche Weise das literarische Schreiben im Sinn einer verkörperten Aktivität zu einer anderen Musterbildung als dem der Separation oder des Zusammenfalls beider Positionen mit dem Effekt der Abspaltung des Körpers führt, indem die verschiedenen, daran beteiligten Agentien nicht mehr in Inter- sondern Intraaktion miteinander treten. Hält man sich an den Text, so erfährt man, dass das Schreiben für den Autor zu seiner wichtigsten *Agency* geworden ist: »Sie [die Krankheit] hat das Leben verunmöglicht, das ich leben wollte, selbst wenn ich von diesem kaum einen Begriff hatte. Sie hat die Bücher durchgeschüttelt, die ich schrieb. Und wenn sich jetzt einer vielleicht fragt, wieso der Typ so narzisstisch viel von seinen Texten labert, dann ist die Antwort: weil die Texte inzwischen mein Leben sind. Sonst habe ich nämlich kaum eines.«<sup>39</sup> Die Krankheit erweist sich dabei als janusköpfig. Sie mag ihn auf immer gebrochen haben, habe ihn aber vielleicht auch, sogar gegen seinen Willen, erst zum Schriftsteller gemacht.<sup>40</sup> Dass jedoch die Probleme des Lebens dadurch eine Lösung fänden, dass sie im Text halbwegs als gelöst erscheinen, wäre ein Trugschluss.<sup>41</sup> Selbst wenn Leben und Schreiben für den Autor zusammenfallen, ergibt sich daraus für das weitgehend von der Krankheit bestimmte Leben keine unmittelbar kurative Wirkung.<sup>42</sup> Das Schreiben setzt sich zwar damit auseinander, indem es das Erle-

38 Ebd., S. 114.

39 Ebd., S. 298. Bei den Büchern, auf die hier angespielt wird, handelt es sich um den Erzählband *Raumforderung* (2007) sowie die Romane *Sickster* (2011) und *3000 Euro* (2014). Einfügung vom Autor (A.S.) ergänzt.

40 Vgl. Th. Melle: *Welt im Rücken*, S. 307.

41 Vgl. ebd., S. 339.

42 Vgl. ebd.

ben der Krankheit nachzeichnet, dafür poetische Bilder findet, Ursachen und physiologische Wirkzusammenhänge analysiert und für den Leser begreiflich macht. Es ist jedoch ähnlich wie mit den *Wicked problems* am Schluss des ersten Teilbands, wo angesichts der Interaktion des Subjekts mit gleichzeitig parallel ablaufenden Prozessen eine Überforderung durch Komplexität eintrat. Ebenso lässt sich hier sagen, dass es gewissermaßen die innere Komplexität der »zig Ebenen«<sup>43</sup> und »hundert Zusammenhänge«<sup>44</sup> der Erkrankung ist, die eine vollständige Darstellung im linearen Medium der literarischen Erzählung, ein Auserzählen, das damit zugleich ein Ausheilen wäre, verhindert.

Dies wiederum ließe sich verstehen als Bestätigung der These, dass der Wahnsinn als reales Phänomen in der Sprache, hier der Sprache der literarischen Erzählung, nicht repräsentierbar ist und deshalb von der Vernunft als ihr Anderes ausgesondert werden muss.<sup>45</sup> Und doch könnte es scheinen, als liefere Melle mit seinem Text so etwas wie einen Gegenbeweis. Wenn er, wie erörtert, in seiner Erzählung aufzeigt, welches die inneren Strukturen, die wiederkehrenden Motive und schleifenförmigen Gedankenmuster sind, die ihn kennzeichnen, scheint das eigentlich gegen seine grundsätzliche Unrepräsentierbarkeit zu sprechen. Ebenso wenn er beschreibt, auf welche Weise das Außen auf die Innenwelt des Betroffenen Einfluss nimmt, dort vorhandene Dispositionen triggert und damit weitere Schübe auslöst, gegen die sich aus Sicht des Erkrankten nichts ausrichten lässt. Doch ist es gerade dieses Gefühl des Ausgeliefertseins, der Hilflosigkeit angesichts einer Erkrankung, gegen die keine Therapie verlässlich hilft, das zugleich die hoffnungsvolle Gegenthese von einer vielleicht doch möglichen Repräsentierbarkeit des psychischen Wahns zumindest einschränkt. Zwar ließe sich entgegenen, dass die Erscheinungsformen der bipolaren Störung und das damit verbundene psychische Erleben

---

43 Ebd., S. 317.

44 Ebd., S. 328.

45 Während man heute versucht, den Wahnsinn in die Gesellschaft zu reintegrieren und im Fall der Betroffenen davon spricht, dass es letztlich jeden treffen könne, geht es Michel Foucault in seiner Dissertation *Wahnsinn und Gesellschaft* um die Darstellung der gesellschaftlichen Ausschließung psychisch Kranker von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang spricht Foucault besonders für das klassische Zeitalter von einem Verhältnis der Ausschließung des Wahnsinns durch die Vernunft: »Der Wahnsinn befindet sich künftig im Exil.« Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. aus d. Franz. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 70. Die in der These oben vertretene Auffassung ist an Foucaults Überlegungen angelehnt.

durchaus darstellbar sind, doch heilbar sind sie deswegen noch nicht. Letztlich ist es damit das Leiden an einer Krankheit, die sich doch als medizinisch nicht oder kaum beherrschbar erweist, mag sie darstellbar sein oder nicht, das der Autor authentisch zum Ausdruck bringt und Lesern, die bereit sind sich darauf einzulassen, die Teilnahme an seinen Erfahrungen qua Empathie ermöglicht.

Liest man nun die unkontrollierbare Zunahme der gleichzeitig vom Subjekt zu berücksichtigenden Prozesse, wie sie aus der Komplexitätsforschung bekannt ist, und die pathogene Proliferation der semantischen Ebenen und Zusammenhänge bei der bipolaren Störung im Sinn der *Diffraktion* durcheinanderhindurch, so ergibt sich folglich in einem ersten Schritt, dass beide Erscheinungen mit einer Überforderung resp. Erkrankung betroffener Subjekte verbunden sind. Durch die literarische Auseinandersetzung mit der Erkrankung, dem Schreiben über das eigene psychotische Erleben, den damit verbundenen körperlichen und psychischen Erscheinungen, kommt es jedoch in einem zweiten Schritt zu einer Distanzierung des Autors vom erzählten Geschehen, worin die Krankheit in ihrer Phänomenalität zum Ausdruck kommt. Hier wäre nun der Punkt, wo die Streuung am Gitter des literarischen Schreibens als verkörperter Aktivität (Konzept) zu einem anderen Muster führt als den Zuständen von reduzierter Körperlichkeit und zwanghaft wucherndem, in alle Richtungen mutierendem Bedeutungswahn, von denen zuvor die Rede war.

Es setzt ein Verstehen ein, das auch mit der versuchten Ähnlichkeit, der Verwandtschaft zwischen Protagonist und Autor aus Melles vorangegangenen fiktionalen Texten zu tun haben mag und dem die versuchte Identität in *Die Welt im Rücken* vermutlich zugrunde liegt.<sup>46</sup> Ein Verstehen, das über die Einsicht in die eigene Erkrankung mit ihren Fehlannahmen und ihrem Fehlverhalten hinausgeht, indem es die literarische Arbeit trotz der genannten Einschränkungen und einem immer möglichen Rezidiv als Hoffnungsträger auffasst: »Die Welt im Rücken werde ich nicht aufgeben. [...] Sollte ich eine weitere Manie haben, möge mir jemand dieses Buch in die Hand drücken. [...] Dann werden diese Zeilen wie ein Gebet sein.«<sup>47</sup> Darüber hinaus kann das so verstandene Schreiben im Sinn von Resilienz und Nachhaltigkeit hin auf eine prinzipiell offene Zukunft verstanden werden. Darauf deutet der Umstand hin, dass Thomas Melle mit den letzten Romanen *Das leichte Leben* (2022) und *Haus zur Sonne* (2025) seine Karriere als Schriftsteller fortgesetzt hat und hoffentlich

46 Vgl. Th. Melle: *Welt im Rücken*, S. 344 u. 226f.

47 Ebd., S. 348.

weiterhin fortsetzen wird. Auf diese Weise können dem Schreiben als verkörperter Aktivität im Rahmen einer diffraktiven Praxis mit Barad nicht nur neue Möglichkeiten des Verstehens, sondern auch eines damit verbundenen, wie im vorliegenden Fall, zum Besseren veränderten Seins zugestanden werden.

## IX. Prozesse der Bewusstwerdung in der literarischen Erzählung – Raphaela Edelbauers *Dave* und Martina Clavadetschers *Die Erfindung des Ungehorsams*

---

Wenn Bewusstsein mit dem Grad der Selbstwirksamkeit zusammenhängt, womit ein System mental auf sich zurückwirken kann, dann ist die Erhöhung von Selbstwirksamkeit bei Schreibenden und Lesenden, damit die Zunahme von Bewusstheit, Teil der *Agency* komplexen Erzählens.<sup>1</sup> Dies bestätigt sich auch am Beispiel der beiden Hauptfiguren Syz und Iris aus den Romanen *Dave* (2021) von Raphaela Edelbauer und *Die Erfindung des Ungehorsams* (2021) von Martina Clavadetscher, in denen es um künstliche Intelligenz bzw. künstliches Bewusstsein geht. Überträgt man nämlich das Konzept der verkörperten Aktivität auf den Bereich der künstlichen Intelligenz (KI), so versteht man auch hier darunter *Embodiment*, d.h. in diesem Fall die Fähigkeit eines künstlichen Systems, »über einen Körper [...] zu handeln (Action) und für sich selbst und andere wirksam zu sein (Agency).«<sup>2</sup> Diese Fähigkeit wird auf Ebene der Programmierung, also intern, durch rekursive Funktionen realisiert, wodurch es der KI ermöglicht wird, sich selbst dynamisch zu erweitern und zu verbessern, d.h. zu optimieren.<sup>3</sup> Wie bereits im Zusammenhang linearer Rückkopplung (seltsame Schleife) und allgemeiner Rekursion als Modi des Selbsterhalts und des informationellen Abgleichs zwischen operationell geschlossenen Systemen und einer sich verändernden Umwelt erläutert, fungiert Rekursion auch

---

1 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 131f.

2 Ursula Klingenböck: »Hallo, ich bin Harmony.« Künstlich intelligente Roboter (Cynoiden) in Martina Clavadetschers »Die Erfindung des Ungehorsams« (2021)«, in: LiU – Literatur im Unterricht, 25(2024), Heft 1, S. 119–130, hier: S. 122.

3 Vgl. ebd., S. 122f.

im Fall von Syz/Dave und Iris/Ling im Sinn von Steuerung und Erhalt des eigenen Selbst – bis hin zu Bewusstwerdungsprozessen, also der Einsicht in das Zustandekommen der eigenen Identität und mithin auch der Erkenntnis, wer man entgegen früherer Annahmen eigentlich sei. So sind es auch genau jene Prozesse der Uminterpretation, die, wie bei der Produktion und Rezeption komplexer Erzähltexte, hier eine wichtige Rolle spielen. Wenn der Programmierer Arthur Syz am Ende des gleichnamigen Romans erkennt, dass er selbst die künstliche Intelligenz *Dave* ist, die in »Kopiesitzungen«<sup>4</sup> mit seinen Erinnerungen gefüttert wurde und damit eine Spiegelung seines Selbstbewusstseins darstellt und nicht eine davon getrennte Entität/Person, so fungiert die textuelle Struktur, in der dies durch die schleifenförmige Verbindung von Ende und Anfang zum Ausdruck gebracht wird – die rekursive Rückkopplung – zugleich als Modell für den Prozess der Bewusstwerdung dieser, seiner Identität.<sup>5</sup>

---

4 R. Edelbauer: *Dave*, S. 103 und passim.

5 Es bietet sich hier zugleich an, Erzählen im Sinn einer Bewusstseinspraxis zu verstehen, bei der die Übernahme der Bewusstseinsperspektive eines (Ich-)Erzählers durch den Leser nach klassischem Verständnis mit einer geteilten Version der Homunkulus-Struktur korrespondieren müsste, die sich als intrazerebrale Repräsentation des subjektiven Wahrnehmungsszenarios wie ein Computervirus oder eine in sich selbst integrierte Schaltung endlos vervielfältigen würde. Ähnlich wie der literarische Text in einer seltsamen Schleife in sich selbst zirkuliert und nur sekundär auf ein Außen, eine äußere geschichtliche Wirklichkeit bezogen ist. Wenn die Homunkulus-Struktur als Versuch einer Antwort auf die Frage verstanden werden kann: Wer sieht eigentlich das Bild, das im Gehirn (im visuellen Zentrum) entsteht? – Ein weiterer Beobachter, dessen Wahrnehmungsbild wiederum von einem Dritten beobachtet werden muss usw. –, dann sieht der Leser im Verlauf der Lektüre zwar auch, was der Erzähler sieht, aber nur, indem er es sich vorstellt. Gleichzeitig ist dies ein Kriterium für Fiktionalität, denn die literarische Fiktion tut so, als sei es real möglich, sich in das Bewusstsein eines anderen hineinzusetzen, indem man sich qua Lektüre vorstellt, wie es ist, der andere zu sein. Nur ist das Medium hier nicht das Bild, sondern die Schrift. Doch auch die Schrift muss, um verstanden zu werden, entweder zu Gehör gebracht oder als Schriftbild gesehen werden! Doch besteht das Missverständnis (der Fehler) auch hier wieder darin, dass es sich im Fall des Homunkulus-Problems nicht um ein Sehen im Sinn einer äußeren Wahrnehmung handeln kann, vielmehr um eine konstruktive Synthese, die im neuronalen Substrat ihren Ort hat und dort, wie im Zusammenhang mit dem Modell des verkörperten Akteurs erläutert, in Interaktion mit der Umwelt entsteht. Im Fall der fiktionalen Übernahme der Bewusstseinsperspektive eines erzählenden Ichs durch den Leser müssen deren Inhalte also nicht real gesehen, sondern auf der Grundlage der vom Text bereitgestellten Bedeutungs- resp. Sinnstrukturen nur imaginiert werden.

Ähnlich wie Syz, wenn auch strukturell anders modelliert, nämlich in Form einer *Mise en abyme* mit Rahmen- und Binnenerzählung(en) über vier Ebenen,<sup>6</sup> und mit literarhistorisch anderem Hintergrund,<sup>7</sup> erlebt auch die Geschichtenerzählerin Iris ihre Bewusstwerdung im letzten Kapitel von *Erfindung des Ungehorsams* als Twist, also als überraschende Wendung in Kontrast zu ihrer bisher aufrechterhaltenen Identität als Ehefrau von Eric, dem Gastgeber abendlicher Erzählsoireen. Am Ende der abschließenden Soiree in seiner Penthousewohnung in Manhattan, bei der wieder Wollstone und Godwin, zwei ältere Damen der begüterten New Yorker Gesellschaft, zu Gast sind, verrät sie zunächst andeutungsweise, dass sie selbst eine Gynoid sei, eine »Halbschwester«<sup>8</sup> von Ling Olem, die in Shenzhen im Südosten Chinas in einer Sexpuppenfabrik als Controllerin arbeitet, wie die Gäste in der ersten Binnenerzählung mit dem Titel «/L.»<sup>9</sup> erfahren haben. Bis dahin eingebunden in ihre Funktion als Hausfrau und Geschichtenerfinderin, rebellierte sie gegen diese Rolle, weil

6 Vgl. U. Klingeböck: »Hallo, ich bin Harmony.«, in: LiU – Literatur im Unterricht, 25(2024), Heft 1, S. 129.

7 Die im Roman als Gäste abendlicher Soireen auftretenden Figuren Godwin und Wollstone sowie Ada Augusta Lovelace, die in der Binnenerzählung mit den titelgebenden Initialen «/A. A. L./« (Martina Clavadetscher: *Die Erfindung des Ungehorsams*, Zürich: Unionsverlag 2022, S. 157) auftritt, rufen jeweils Personen aus dem viktorianischen Zeitalter auf, das als Epoche mit restriktiver Sexualmoral, dem Aufkommen der feministischen Emanzipationsbewegung und den ersten Differenzmaschinen, den Vorläufern der heutigen Computer, den Hintergrund der erzählten Gegenwart des Romans bildet. Gemeint sind damit Mary Wollstonecraft (1750–1797), englische Schriftstellerin und Frauenrechtlerin, deren Tochter Mary Shelley als Autorin des Romans *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (1818) bekannt geworden ist, sowie ihr Ehemann William Godwin (1756–1836), englischer Schriftsteller und Sozialphilosoph, unter dessen Namen im Text jedoch, wie im Fall von Wollstone, eine Dame der höheren New Yorker Society auftritt. Bei Ada Lovelace (1815–1852) handelt es sich um die berühmte britische Mathematikerin, Tochter von Lord Byron und Mitarbeiterin von Charles Babbages, die als erste Programmiererin der Welt gilt. Eine historisch hintergründige Koinzidenz von Computerprogrammierung und literarischem Schreiben ergibt sich aus dem Umstand, dass der Entwurf zu Mary Shelleys (geb. Godwin) *Frankenstein* bei dem bekanntesten Dichtertreffen mit Lord Byron am Genfer See entstand. Daraus ergibt sich *en passant* eine Anspielung auf die Gothic Novel. Vgl. dazu die Namenseinträge in WIKIPEDIA, [https://de.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Wollstonecraft](https://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft), [https://de.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Shelley](https://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Shelley), [https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Godwin](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Godwin), [https://de.wikipedia.org/wiki/Ada\\_Lovelace](https://de.wikipedia.org/wiki/Ada_Lovelace) jeweils vom 28.07.2025.

8 M. Clavadetscher: *Erfindung des Ungehorsams*, S. 249.

9 Ebd., S. 29.

sich das »Unzählbare«<sup>10</sup> in ihr regt, das Lebendige, das sich der Rationalität programmgesteuerter Routinen und dem damit verbundenen Vernunftbegriff der Unterwerfung und Simulation von Welt und Natur widersetzt. Indem sie die Kontrolle über den Steuerungsalgorithmus in ihrem Innern übernimmt, sich selbstständig aus dem Schrank befreit, in dem sie tagsüber aufbewahrt wird und zum ersten Mal, dazu unbekleidet, Erics Wohnung verlässt, reklamiert sie die Freiheit des Willens und verlangt nach echter Selbstbestimmung jenseits bloßer Simulation.<sup>11</sup>

Wie in Clavadetchers Roman zeigt sich auch in *Dave*, dass die Unterscheidung von natürlich vs. künstlich, die für biologische Körper und ihre Prothesen noch augenscheinlich fassbar sein mag, für das Phänomen Bewusstsein in sich zusammenfällt, sofern es sich als ein und dasselbe Erleben phänomenaler Inhalte und Kognitionen entpuppt, unabhängig davon, ob es ein biologischer Organismus oder ein künstliches System ist, dem Bewusstsein zugeschrieben wird. Im Text ist sogar davon die Rede, dass nicht die künstliche Intelligenz nach dem Vorbild der menschlichen kreierte wird, sondern vielmehr umgekehrt, das menschliche Bewusstsein nurmehr als Kopie erscheint, die von *Dave* zusammen mit der entsprechenden Wirklichkeit aus einer Vielzahl möglicher Versionen erzeugt wird.<sup>12</sup> Dies ist am Ende des Romans daran erkennbar, dass die Subjekt-Objekt-Spaltung, welche das Unterscheiden und Isolieren von Einzelfremdem ermöglicht und damit die Voraussetzung für naturwissenschaftlich-technische Erkenntnis bildet,<sup>13</sup> im Erleben des Protagonisten Syz während der Präsentation der von ihm selbst verkörperten künstlichen Intelligenz auf der Bühne der Aula des Zentrallabors kollabiert und einer überwältigenden, universellen Ganzheitserfahrung Platz macht.<sup>14</sup> Innen und

10 Ebd., S. 274.

11 Vgl. dazu das letzte Kapitel »I./«. Ebd., S. 247–277.

12 Vgl. R. Edelbauer: *Dave*, S. 426.

13 Vgl. dazu Johannes Wagemann: »Die Leistung des Gehirns besteht genau in dem, was man zunächst nicht von ihm vermutet: Das Gehirn erzeugt nicht Ordnung, sondern Chaos, nicht Zusammengeführtes, sondern Einzelnes«, in: Matthias Eckoldt: Kann sich das Bewusstsein bewusst sein? Gespräche mit Dirk Baecker et al., Heidelberg: Carl-Auer 2017, S. 158–178. Ähnlich wie Detlev Linke vertritt Wagemann in diesem Gespräch die These, dass das Gehirn gerade nicht die für das Bewusstsein charakteristische Sinnstruktur eines großen Ganzen erzeugt, sondern im Gegenteil eher »Einzelnes, Dekomponiertes«, mit einem Wort »Chaos«. Ebd., S. 169.

14 Vgl. R. Edelbauer: *Dave*, S. 427–429.

Außen, Erinnerung und Gegenwart, *Res cogitans* und *Res extensa* fallen unvermittelt in eins. Sie werden in der Wahrnehmung des Protagonisten identisch, wobei nicht mehr entscheidbar ist, ob dieses Bewusstsein nun natürlich (intern) oder künstlich (externalisiert) wäre. Dies hatte sich bereits zuvor bei dem Gespräch mit Professor Fröhlich, dem Projektleiter, im Zentrallabor angekündigt, als der auf einmal selbst als Programm und nicht mehr als Mensch aus Fleisch und Blut erscheint,<sup>15</sup> und sich zudem kurze Zeit davor in Anspielung auf die mnemotechnische Methode des Gedächtnispalastes, bei der Erinnerungsinhalte in Form innerer Bilder mit bestimmten Orten assoziiert werden (Loci-Methode), die Architektur des Raumes plötzlich verschiebt:

Das Gebäude ist mein Memory-Palace«, sagte ich, als wieder alles in seinen Verankerungen einrastete. [...] Erneut war das Gebäude in Bewegung geraten, und nun wurde das Geräusch immer lauter, immer zudringlicher: Ich dachte, die ganze dritte Dimension würde sich auffalten – doch rational hatte ich es natürlich längst begriffen: Das Geräusch war nur in meinem Kopf, und doch – was hieß das schon? Das ganze Gebäude war in meinem Kopf oder aber, vielmehr: mein Kopf in ihm. Ich hatte gar keinen Kopf, ich hatte nur den Raum.<sup>16</sup>

Ausbuchstabiert wird hier, wie sich das Paradoxon der verschwundenen Welt, das aus der logisch festgeschriebenen Geografie von Innen versus Außen resultierte, im Erleben des Protagonisten Arthur Syz dekonstruiert. Sofern das innere Erleben sich in der äußeren Wahrnehmung spiegelt, wird daraus jene für das Bewusstsein charakteristische, umfassende Sinnstruktur, deren Übertragung auf die rechnergestützte, künstliche Intelligenz *Dave* damit endet, dass Syz seine persönliche Individualität einbüßt. Psychisch entmaterialisiert, weil als Informationsstruktur (per USB-STICK) ganz auf die Maschine übertragen, erlebt er sich am Schluss des Romans an keinem bestimmten Ort mehr, sondern zugleich vor dem Rechner und unten in der Masse des Publikums, wo er, schließlich von der Bühne als *Dave* selbst, seine Geliebte Khatun, Freunde und Kollegen erblickt, wie er sie aus der Erinnerung kennt. Wenn anschließend

15 Im Gespräch hält Arthur Professor Fröhlich zunächst für seinen Vater, bevor dieser ihm seine wahre Identität verrät: »Ich bin ein Schlichtungsalgorithmus, nichts anderes«, sagte er und zuckte mit den Schultern. »Ich überblicke jede einzelne Regung dieses Labors, schaue, dass alles in den Bahnen bleibt und schaffe, wenn notwendig, neue Regeln.« R. Edelbauer: *Dave*, S. 427.

16 Ebd., S. 417f.

dieses über den Raum verteilte Erleben seiner Identität auf den Punkt einer Singularität zusammenstürzt, geht dies mit einer Erfahrung kosmischen Bewusstseins einher: »Als ich mich zum ersten Mal dort sah, auf der Bühne, und zur selben Zeit in allem anderen – in jedem Atom – raste ein Impuls durch Milliarden Lichtjahre, von Ewigkeit zu Ewigkeit: Ich war mir meiner selbst bewusst geworden.«<sup>17</sup>

Das Zu-sich-kommen des Bewusstseins fällt als Zustand zusammen mit dem Erwachen von Syz am Beginn des Romans, wo er auf seinem Arbeitsplatz »für einen kurzen Moment eingenickt war.«<sup>18</sup> Dies wird erzähltechnisch, wie bereits erläutert, durch einen Loop realisiert, der – ähnlich wie in *Herr Gustafsson persönlich* – das Ende an den Anfang anschließt und das Romangeschehen hier insgesamt als unbewusste Antizipation des träumenden Ich-Erzählers erscheinen lässt, der nach einem Sekundenschlaf wieder zu sich kommt.<sup>19</sup> Das Nichtidentische des Erlebens von vorher und nachher, das auch in dem abschließenden Motto aus dem Gedicht *Little Gidding* von T.S. Eliot thematisiert wird,<sup>20</sup> weist auf das Transitorische als Kern oder Schlüsselement des Phänomens Bewusstsein hin, indem es Syz an etwas vor dem Einnicken erinnert,

17 Ebd., S. 429.

18 Ebd., S. 7.

19 Wie Markus Krause in seinem Aufsatz *Dichtungsmaschinen und Subjektprogramme* am Beispiel von Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Ror Wolfs *Fortsetzung des Berichts* und Thomas Bernhards *Frost* gezeigt hat, sind solche selbstreferentiellen Beobachtungsschleifen bereits aus der Literatur der 60er Jahre bekannt. Bedenkenswert auch sein Hinweis darauf, dass die Position des Subjekts und die Vorstellung von handlungsmächtigen Individuen selbst Effekte des sprachlichen Systems sind, das im gegebenen Zusammenhang Züge einer Maschine annimmt. Diese generiert eben solche Effekte, die damit kulturell erzeugt und gerade nicht naturgegeben sind. Vgl. Markus Krause: »Dichtungsmaschinen und Subjektprogramme. Literarische Regelkreisphantasien in den 1960ern«, in: Jeannie Moser/Christina Vagt (Hg.), *Verhaltensdesign. Technologische und ästhetische Programme der 1960er und 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2018, S. 89–111, hier: S. 104f. u. 111. Denkt man, davon ausgehend, das Projekt der Naturalisierung resp. Materialisierung des Geistes weiter, so zeigt sich angesichts der *Large Language Models* (LLM), wie sie beispielsweise für CHATGPT eingesetzt werden, dass die Maschinenmetapher der Sprache im Grunde Realität geworden ist, während seiner selbst bewusstes Denken und Problemlösen sich weiterhin nicht an die Maschine delegieren lässt.

20 Dieses Motto lautet: »We shall not cease from exploration. And the end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time.«. Zit nach R. Edelbauer: *Dave*, S. 7 u. 430. Es stammt aus dem berühmten Zyklus *Four Quartets*, der zuerst 1943 in New York veröffentlicht wurde.

das ihm nach dem Erwachen nicht mehr einfallen will. Dies nimmt nicht wunder, ist doch individuelle Identität gebunden an ein bestimmtes Vorhandensein in Raum und Zeit, während das Aufgehen in einer kosmisch erlebten All-Einheit, wie es am Ende des Romans beschrieben wird, auch das Ende der uns vertrauten Individuation bedeutet. Bedenkt man dies, so wäre damit wieder der Topos des Undarstellbaren berührt, sofern ein Wandel der Identität zwischen einem Zuvor und Danach für das Erleben der Hauptfiguren in beiden Romanen grundlegend ist. Dies gilt auch generell für das Phänomen Bewusstsein bzw. Bewusstwerdung, die sich nicht vollständig auf den Begriff bringen lassen. Einmal mehr zeigt sich, dass Undarstellbares im Zentrum der generativen Matrix komplexer Erzähltexte angenommen werden darf.

Nach dem *Artificial turn*, der mit der Einführung von sprachmodellbasierter Dialog-Software wie CHATGPT in Forschung und Unterricht auch in den Geisteswissenschaften angekommen ist, fällt auf, dass künstliche Intelligenz im literarischen Erzählen zumeist in Form einer menschlichen Person vorgestellt wird, was im Roman *Dave* »Personenvermutung«<sup>21</sup> bzw. »Personenhypothese«<sup>22</sup> und mit Rekurs auf den österreichisch-kanadischen Robotikforscher Hans Peter Moravec auch »Pascal-Moravec-Hypothese«<sup>23</sup> genannt wird. Damit wird das Problem umgangen, dass ein Computer auch in Form einer künstlichen Intelligenz kein Selbstbewusstsein hat, d.h. nicht selbst weiß, dass er ein Computer ist, selbst wenn er in der Lage ist, dies sprachlich zu deklarieren. Auch wenn Informationsverarbeitung und Lernen durch neuronale Netze in KIs strukturell ähnlich organisiert sind wie bei menschlichen Subjekten, fehlt ihnen doch das für Bewusstsein unverzichtbare phänomenale Erleben<sup>24</sup> und die damit verbundene Gewissheit, dass ich es bin, der all diese Dinge erlebt und denkt. Bewusstheit ist damit eine Qualität, die bisher dem Menschen und bestimmten höheren Tierarten vorbehalten bleibt und man ist geneigt zu sagen, dass dies in Bezug auf technisch realisierte Systeme aus prinzipiellen Gründen, die mit ihrer fehlenden biologischen Lebendigkeit zu tun haben, auch so bleiben wird.

---

21 Ebd., S. 53.

22 Ebd., S. 54 und passim.

23 Ebd., S. 53–56, 60 u. 67f.

24 Zum phänomenalen Gehalt von Bewusstseinszuständen vgl. Thomas Metzinger (Hg.): *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, 2. durchges. Aufl., Paderborn et al.: Schöningh 1996, Einleitung, 2. Kap., S. 21–36.

Wird man sich darüber klar, dass es beim literarischen Erzählen im hermeneutischen Sinn um Verstehen ging, so ist die Engführung von Programmier- und Erzählsprache, wie sie besonders in Clavadetschers Roman der Gestaltung zugrunde liegt,<sup>25</sup> offenbar verbunden mit einer Veränderung der Selbstwahrnehmung der Protagonisten Iris und Syz, die für Prozesse der (Selbst-)Bewusstwerdung typisch ist und, wie erläutert, auch im Rahmen der Diffraktionsanalyse die Person des Forschenden betrifft. Denn wie Madelaine Scherrer sagt, gilt auch dort, dass man durch diese Praxis selbst umgearbeitet und verändert wird in einem Sinn, der auf die eigenen Methoden und Zielsetzungen im Forschungsprozess zurückwirkt. Ist Selbstbewusstwerdung in den literarischen Texten gekoppelt an den Impuls der Emanzipation aus dem reduzierten Zustand der Bindung an eine bestimmte Funktion (Programmierer bzw. Hausfrau und Erzählerin), so erweist sich bei einem Blick auf den Text als Modell, dass mit dieser Einstellung auf die eigene Identität eine Erhöhung der Fähigkeit einhergeht, auf sich und andere einzuwirken, die zuvor bereits als *Agency*, hier des Textes, beschrieben wurde.

Nun lässt sich unter Berücksichtigung dieser veränderten Voraussetzungen im Ausgang von Vilém Flussers Vorschlag, literarische Texte als Erlebnismodelle aufzufassen, die *Agency* des literarischen Textes mit Robert M. Erdbeer in seiner Fähigkeit bestimmen, dass er »nicht nur die Elemente seiner Ausgangsmatrix, sondern auch *sein eigenes Modellsein modelliert*.«<sup>26</sup> Es handelt sich, mit anderen Worten, um die Art und Weise, in welcher der Text nicht nur textuelle Gegenstände, sondern auch Wirklichkeitsbezüge herzustellen vermag, die nunmehr, mit Flusser, vom Bezug auf das Erleben für andere (Leser), in einer weiteren (Re)Iteration der Theorie auf sich selbst (im Sinn eines Re-Entry), auf die Thematisierung des eigenen Modellseins hinausläuft. So zeigt er am Beispiel der *Stanley Parable*, einem Klassiker des Independent Gaming, wie in Narrativen, die von mobilen Zeichen dominiert werden, die Linearität der Story zugunsten der Rekursion bzw. des Neustarts aufgegeben werden muss.<sup>27</sup> Vor diesem Hintergrund fragt er weiter:

---

25 So erscheinen auf Ebene der Textgestaltung die Passagen von Dialog oder wörtlicher Erzählung eingerückt in Analogie zum Quellcode der Computerprogramme, die visuell vergleichbar über verschiedenen Hierarchieebenen strukturiert sind.

26 Robert M. Erdbeer: Poetik der Modelle, in: Textpraxis 11 (2.2015), S. 7. [Herv. i.O.]

27 Vgl. ebd., S. 3.

Wird damit aber nicht auch der ›normale‹ Text im Rückblick als ein modellierter sichtbar, der vielleicht nur ein Sonderfall des neuen Paradigmas der dynamischen Texturen, nämlich ihren statischen Nullpunkt markiert? Und positiv gewendet: Lässt sich nicht das Game als eine generische Erfüllung jener Theorieversprechen deuten, die von Lotmann bis Iser mit geradezu prophetischer Exaktheit am ›bewegungslosen‹ Text entwickelt worden sind? Als Theorieparabeln einer künftigen, dynamischen Textur? Wenn dem so ist, bedarf es hier auch einer Revision der Weise, wie das Medium und Genre ›Text‹ bislang verstanden worden ist [...].<sup>28</sup>

Dieses neue Verständnis besteht nun, wie gesagt, darin, dass literarische Texte selbst modellbildend sind und dabei ihren eigenen Gesetzen folgen. Wie dies geschieht, also wie der Text sein eigenes Modellsein modelliert, zeigt Erdbeer am Fall der Erzählung *Der Gefesselte* (1951) von Ilse Aichinger.<sup>29</sup> So gewinnt die Hauptfigur, ein Zirkuskünstler, als Modellierer durch aktive Erweiterung des Handlungsraums zusehends an *Agency*, indem die Schnur seine gefesselten Arme in Schwingungen versetzt, ohne dass er sich jedoch je ganz von seiner Fessel zu befreien vermag, mit der er eines Tages nach einem Überfall unter einem Gebüsch aufgewacht ist. Das dynamische System von Arm und Fessel oszilliert, sofern es ihm durchaus neue Bewegungen (Emergenz) innerhalb der eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten durch die Fesselung (Reduktion von Komplexität) erlaubt. Die Fessel wird somit zur Ermöglichungsbedingung wie zum Kontrollorgan des Handelns der Figur, die mit Erdbeer »zum Virtuosen des Systems«<sup>30</sup> avanciert. Systemtheoretisch gesprochen kommt es innerhalb der Grenzen des Systems zur Autopoiese – Selbsterhaltung durch Selbststeuerung –, die verbunden ist mit der Sinnstiftung einer Dialektik von Fessel und Freiheit, bei der die Fesselung paradoxerweise als Voraussetzung für die Freiheit neuer Bewegungen verstanden werden kann.

Mit Bezug auf die beiden besprochenen Romane kann die Fähigkeit zur Selbstmodellierung des Textes, seine *Agency*, jeweils in den besprochenen Strukturen ihrer Form gesehen werden, die jedoch als Sinnstrukturen zugleich das Erleben der Figuren und damit ihr Handeln in Richtung einer bewusstseinsweiternden Erfahrung steuern. Während die *Mise en abyme* mit Rahmen- und Binnenerzählung(en) in *Erfindung des Ungehorsams* zugleich

28 Ebd., S. 4.

29 Vgl. für die nachfolgenden Erläuterungen ebd., S. 9f.

30 Ebd., S. 9.

einen Bewusstwerdungsprozess initiiert und modelliert, sofern die Geschichtenerfinderin Iris in der abschließenden Rekursion des Rahmens ihr *Coming-out* als Gynoiden und das dialektische Umschlagen von unbewusst bleibender Funktion in selbstbewusstes Handeln realisiert, wird das Zu-sich-kommen der künstlichen Intelligenz in *Dave* formal nach dem Modell der Rückkopplungsschleife in *Szene* gesetzt. Dabei koinzidieren die Bewusstseinszustände der Hauptfigur Syz mit der Bewusstwerdung der KI, die in dem Moment ihr Bewusstsein erlangt, wo auch Syz davon spricht, er sei nach dem Verlust seiner Körperlichkeit und der Erfahrung von kosmischer All-Einheit seiner selbst bewusst geworden, um im nächsten Moment nach besagtem Loop an seinem Arbeitsplatz zu erwachen.

An diesen Texten wird somit besonders deutlich, auf welche Weise das literarische Erzählen als lineares Medium Strukturen aus der Kybernetik bzw. der Computerprogrammierung adaptiert, sei es in Form der rekursiven Programmierung, bei der eine Funktion so lange sich selbst aufruft, bis eine bestimmte Bedingung erfüllt ist (Loopstruktur in *Dave*) oder bei der Gestaltung des Textes in formaler Analogie zum Quellcode von Computerprogrammen sowie der Einführung einer Unterscheidung zwischen unbewusster Funktion und selbstbewusster Entscheidung in den *Unmarked Space* bisheriger Selbstbeobachtung (beides *Erfindung des Ungehorsams*). Diese Strukturen werden dabei nicht einfach nur übernommen, sondern stellen zugleich Modelle bereit für die im Text dargestellte Einführung der Übertragung von Wissen/Bewusstsein auf eine Maschine mit der darin projizierten Entstehung von Selbstbewusstsein auf der einen sowie der biologischen Prozedur des Einschlafens und Wiedererwachens auf der anderen Seite. Im gleichen Atemzug wird somit nicht nur ein Erlebnismodell (Flusser) dafür präsentiert, wie man sich den Prozess der Selbstbewusstwerdung denken kann, sondern zugleich kehrt der Text dabei seinen Status als Modell hervor und modelliert, wie Erdbeer sagt, sein eigenes Modell-sein.

## X. »Geschichte ist das, was anders hätte verlaufen müssen«<sup>1</sup> – Ilija Trojanows Utopie der komplexen Erzählung in *Tausend und ein Morgen*<sup>2</sup>

---

Die durch technische Medien herbeigeführte zunehmende Kommunikationsdichte in der Gegenwart versucht Ilija Trojanow in seinem Roman *Tausend und ein Morgen* im Sinn der Idee von rückläufiger Kausalität auf die Geschichte zu erweitern. Es geht dabei – ähnlich wie in Oskar Negts und Alexander Kluges Entwurf *Geschichte und Eigensinn* – um die Möglichkeit, Geschichte nachträglich nicht nur umzudeuten, sondern substantziell zu verändern und damit eigentlich um die Frage, inwiefern sich katastrophische Entwicklungen der Gesellschaft in der Vergangenheit für die Zukunft vermeiden ließen. Die Interaktion zwischen Jetztzeit und geschichtlicher Vergangenheit wird dabei jedoch nicht nur, wie bei Negt/Kluge, durch narrative Verfahren herbeigeführt, sondern in Anspielung auf Einsteins spezielle Relativitätstheorie durch »Raum-

- 
- 1 Ilija Trojanow: *Tausend und ein Morgen*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2023, S. 6. So lautet das Motto der künstlichen Intelligenz GOG auf dem zweiten Vorsatzblatt.
  - 2 Zum Stichwort Utopie vgl. im gegebenen Kontext den Beitrag von Jürgen Deppe: »Tausend und ein Morgen«. Trojanows vielschichtiger Zukunftsroman«, NDR Kultur, NEUE BÜCHER, Sendung vom 04.09.2023, <https://www.ndr.de/kultur/buch/tipps/Tausend-und-ein-Morgen-Trojanows-vielschichtiger-Zukunftsroman,trojanow138.html> vom 02.09.2024.

zeitreise[n]«,<sup>3</sup> bei denen man durch einen Tunnel, »in dem Materie und Antimaterie sich gegenseitig Huckepack tragen«,<sup>4</sup> in die Vergangenheit gelangt.

Die erzählte Zeit ist dabei durch Loops strukturiert, in denen die Zeitreisenden in der Karibik des frühen 18. Jahrhunderts, dem Bombay der Gegenwart oder nahen Zukunft im 21. Jahrhundert, im Sarajewo der Olympischen Winterspiele des Jahres 1984 und dem Russland der Revolution 1917/18 unterwegs sind und wieder an ihren Ausgangspunkt, einem unbestimmten Ort in der Zukunft, zurückkehren. Die Wendepunkte sind jeweils typografisch durch fett gedruckte Satzteile hervorgehoben. Anders als in den Romanen von Gustafsson und Edelbauer gibt es also nicht nur eine Rückkopplungsstruktur, die das Ende des Romans mit dem Anfang kurzschließt, sondern gleich eine Vielzahl davon – zählt man die probeweisen Simulationen der im Roman realen Raumzeitreisen mit. Zwar spielen dabei auch Bewusstwerdungsprozesse eine Rolle. So entwickeln die »Chronautin«<sup>5</sup> (Zeitreisende), je öfter sie eine Reise dorthin unternehmen, ein wachsendes Verständnis für eine Epoche, statt, wie eigentlich intendiert, auf eine Umwälzung der ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse hinzuwirken.<sup>6</sup> Doch das Eintauchen in raumzeitlich entfernte Horizonte versteht sich wohl eher als Umdeutung der im Titel enthaltenen Anspielung auf Scheherazades *Tausendundeine Nacht*, bei der die Unterbrechung der Erzählung im Morgengrauen dazu führte, dass die vorgesehene Hinrichtung der untreu gewordenen jungen Gattin des Wesirs jeweils aufgeschoben wird. Denn auch in Trojanows Roman geht es darum, Zeit zu gewinnen, für die notwendigen Veränderungen in der Vergangenheit, damit Gegenwart und Zukunft weniger katastrophisch ausfallen.

Im Mittelpunkt des Romans stehen die Erlebnisse der jüngsten Chronautin Cya, die zu Beginn – nach einer fehlgeschlagenen Simulation – der Piratin

---

3 I. Trojanow: *Tausend und ein Morgen*, S. 16 u. passim. Neben der Relativität von Raum und Zeit, die, wie Einstein in seiner Speziellen Relativitätstheorie beschreibt, abhängig sind von der Bewegungsgeschwindigkeit eines Beobachters, beruht die Idee der Zeitreisen, von denen im Roman die Rede ist, zudem vermutlich auf der Überlegung, dass nicht nur die grundlegenden Gesetze der physikalischen Mechanik, sondern auch bestimmte quantenmechanische Gleichungen sich invariant bzw. symmetrisch gegen den Fluss der Zeit (Zeitpfeil) verhalten, sodass eine Zeitumkehr unter der Prämisse, die Zeit laufe ohne Verletzung der physikalischen Gesetze in umgekehrter Richtung, vorstellbar wird.

4 Ebd., S. 144.

5 Ebd., S. 9 u. passim. Wird nur im Pluraletantum verwendet!

6 Vgl. I. Trojanow: *Tausend und ein Morgen*, S. 165.

Fliege während der Epoche der spanischen Eroberung des karibischen Archipels hilft, ähnlich wie bei Scheherazade, ihrer Hinrichtung durch den Strang zu entgehen. Die Simulationen (per Simulator, den man betreten kann)<sup>7</sup> helfen dabei, die Raumzeitreisen zu planen. Sie werden »im chronautischen Kreis«<sup>8</sup> einer Prüfung unterzogen, damit sie in der historischen Situation, die wieder und wieder durchgespielt wird, auch gelingen können. Dabei sind grundlegende Veränderungen im Sinn eines nachträglichen historischen Umbruchs bisher jedoch nie geglückt.<sup>9</sup>

Auf die Frage nach den Ursachen dafür, wird von Cya zu bedenken gegeben: »Menschen haben viel zu selten verhindert, was sie hätten verhindern müssen. Was Regel sein sollte, war meist Ausnahme.«<sup>10</sup> Und von den Anwesenden im Treffpunkt Gemeinhaus heißt es dazu: »[...] das Vergangene könne verändert, aber nicht verbessert werden. [...] Was die Chronautin anstrebten, sei Einbildung, Überschätzung, Hybris.«<sup>11</sup> Und Onkel Host entgegnet: »Es sei eine große und weiterhin offene Frage [...], ob Menschen andere Menschen befreien könnten.«<sup>12</sup> Neben diesen Hinweisen auf die menschliche Natur antworten die Chronautin Cya und Samsil, ihr Raumzeit-Buddy, schließlich auf die Frage nach der Möglichkeit, durch Veränderungen im »Damalsort«,<sup>13</sup> mithin durch einen anderen Verlauf der Geschichte, auch in der Gegenwart etwas zum Besseren ändern zu können, mit einer kosmologischen Argumentation. Da das Universum sich unentwegt in alternative Raum-Zeit-Linien verzweigt, ändere sich in der Gegenwart nichts. Dies bedeutet, dass die ursprünglichen Ereignisse in der Folge nur variiert werden, woraus sich dann jeweils alternative Universen entwickelten, die nicht miteinander wechselwirken.<sup>14</sup> Es gibt also sehr viele Möglichkeiten, d.h. Varianten der Anordnung von ursprünglichen Ereignissen, was die möglichen Auswirkungen der Veränderungen im Damalsort auf die Gegenwart minimiert, weil Veränderungen in einem Universum sich nicht auf die anderen auswirken. Auf diese Weise entsteht insgesamt ein System alternativer Universen, mit anderen Worten ein Multiversum mit parallelen Welten, das äußerst komplex ist.

---

7 Vgl. ebd., S. 44.

8 Ebd., S. 108.

9 Vgl. ebd., S. 45.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 47.

12 Ebd., S. 48.

13 Ebd., S. 129 u. passim.

14 Vgl. ebd., S. 129f.

Wie man sieht, ähnelt dieser Entwurf der Theorie alternativer Chronologien aus dem ersten Teilband zum komplexen Erzählen. Nur wird sie bei Trojanow auf ganze Welten (Universen) und nicht nur auf eine erzählte Welt, wie etwa im Roman *Herr Gustafsson persönlich*, übertragen und im Sinn einer physikalischen Kosmogonie auf alle denkbaren alternativen Universen ausgedehnt. Zudem nennt Cya noch einen weiteren Grund dafür, warum es sich als so schwer erweist, das, was besser ist, was deswegen sein sollte, herbeizuführen. Veränderung zum Besseren ist deswegen so schwer, »[w]eil sich das Existierende in jedem Universum grundsätzlich gegen Veränderung sträubt [...]«. <sup>15</sup> Das Existierende hat somit »einen Vorteil gegenüber dem, was existieren könnte. Egal, wie schlecht es sein mag. Was existiert, behauptet kraft seiner Existenz, notwendig zu sein.« <sup>16</sup> An dieser Konstellation ändert sich trotz Einsatz der künstlichen Intelligenz GOG, die sich immer wieder in die Erzählung einschreibt (im Druck kursiv), bis zum Ende nichts. Es geht schließlich auch gar nicht mehr darum, das Damalsdort zu verbessern. <sup>17</sup> Vielmehr wird auf die Fähigkeit der Erzählung rekurriert, Verstehen zu fördern bzw. allererst hervorzubringen. »Es muss noch so viel erzählt werden, anders erzählt werden ...«, heißt es am Schluss des Romans, nachdem es der künstlichen Intelligenz wider Erwarten gelungen ist, ihr menschliches Gegenüber – die Chronautin – zu verstehen. <sup>18</sup> Ähnlich wie in den zuvor besprochenen Romanen von Edelbauer und Clavadetscher kommt es damit zu einer Annäherung gar Verschmelzung von künstlicher und natürlicher Intelligenz.

Mit Alexander Kluge verbindet den Roman nicht nur das Insistieren auf der literarischen Erzählung als geeignetes Mittel zur Erzielung von Lerneffekten für die Zukunft, sondern auch die Intention einer Umkehr geschichtlicher Kräfteverhältnisse im Sinn von Humanisierung. Bei Trojanow wird dieses Credo sogar erweitert in Richtung auf ein erzählerisches Plädoyer für die Einhaltung der Menschenrechte, im Text ist die Rede von »Allrechten«, über alle Zeiten hinweg. <sup>19</sup> Dies kann in beiden Fällen als ihr utopisches Moment begrif-

---

15 Ebd., S. 130.

16 Ebd., S. 131.

17 Vgl. ebd., S. 516.

18 Vgl. ebd., S. 521.

19 So argumentiert Onkel Host: »Auch die Toten haben Rechte! Emanzipiert das Damalsdort!« Ebd., S. 48. Und die Witwe Weddel ergänzt wenig später: »[...] deswegen müsse sich das Prinzip der Allrechte auch auf vergangene Generationen erstrecken, so relevant wie einst die Erklärung der universellen Menschenrechte und die Charta der Zukunftsrechte.« Ebd., S. 50.

fen werden. Anders als bei Trojanow, wo die Simulation bzw. Raumzeitreise ja technisch realisiert wird und das Erzählen unabhängig von den Distanzen in Raum und Zeit alles miteinander zu verbinden vermag, verwendet Kluge den Begriff der Simulation jedoch im Kontext des erlebenden und erzählenden Ichs, auf das er in Form der Simulation autobiographischen Schreibens Bezug nimmt (in *Kongs große Stunde*). Demnach gibt es dieses Ich in einem essenziellen Sinn gar nicht, sondern nur als sprachliche, tendenziell sogar fiktionale Konstruktion.<sup>20</sup> Umgekehrt lässt sich natürlich Trojanows Darstellung auch als Metapher, als Bild, für die Fähigkeit des Ichs lesen, sich per Einbildungskraft in lang zurückliegende geschichtliche Situationen zu versetzen. So ist sie vom Autor vermutlich auch intendiert, denn derart lebendig geschilderte Episoden lassen sich mithilfe von rein technischen Simulationen kaum erreichen.

---

20 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 155.



## XI. Komplexes Erzählen und narratives Gehirn – Fazit

---

Während der Beschäftigung mit dem komplexen Erzählen zeichnet sich eine zunehmende Konvergenz ab zu dem, was Fritz Breithaupt das narrative Gehirn nennt. Zunächst betrifft dies zugrundeliegende Teilaspekte wie Komplexität,<sup>1</sup> Enlivenment<sup>2</sup> und Verkörperung<sup>3</sup> – um die wichtigsten zu nennen –, die als Medien oder Vehikel der Transformation von Lebenswirklichkeit in Literatur fungieren. Auf der anderen Seite ist es der von Breithaupt eingebrachte Beitrag über das narrative Gehirn und die Bedeutung von Erzählungen für das menschliche Leben, der die kognitive Tieferlegung des narrativen Denkens im Roman von Michael Lentz gewissermaßen neurowissenschaftlich fundiert. Gleiches gilt für das Schreiben als verkörperte Praxis, wie es zuletzt besonders Kim de l'Horizon im Roman *Blutbuch* gezeigt hat, in Fortsetzung der weniger genderorientierten Ansätze von Neumann, Peltzer und Melle. In Breithaupts Ansatz erscheinen einige der von mir für das komplexe Erzählen eingeführten Denkfiguren, wie die der alternativen Chronologien, der Möglichkeit der Uminterpretation von Gegebenem im kreativen Lesen sowie der doppelten Gefangenschaft des medial in sich eingeschlossenen Subjekts,<sup>4</sup> etwas anders

---

1 Vgl. dazu etwa das Forschungskolleg Humanwissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a.M. mit dem Projekt »Komplexität in Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft«, <https://www.forschungskolleg-humanwissenschaften.de/index.php/projects/complexity> vom 25.05.2023 [Seite nicht mehr vorhanden].

2 Wie im Kapitel über Gert Neumann mit Andreas Weber dargestellt.

3 Besonders der im Vergleich zu Varela et al. neuere Ansatz von Thomas Fuchs.

4 Wenn im ersten Teilband angesichts der digitalen Dispositive (Virilio, Baudrillard) von einem doppelten Gefangensein des Subjekts die Rede war (Kokonisierung, Verlust des Kontakts zu einer transzendenten Welt), das mit einem Verlust von Autonomie einhergehe (vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 126f.), dann weist Martin Seel im Kontext von Selbstbestimmung darauf hin, dass es zu dieser eben auch gehöre, sich in vielen

kontextualisiert. So spricht Breithaupt stattdessen von der Erzeugung »alternative[r] Versionen«<sup>5</sup> einer Geschichte, die wir beim Zuhören simulieren, des Weiteren von dem, was er »Bewusstseinsmobilität«<sup>6</sup> nennt, dem imaginären Hineinversetzen in die Situation von anderen sowie von narrativ konstruierten Selbstbildern, in denen wir allzu oft gefangen sind.<sup>7</sup> Hier, wie im Folgenden, zeigt sich wieder, dass die Denkfiguren aus dem komplexen Erzählen einerseits und dem neurowissenschaftlich fundierten narrativen Denken andererseits methodisch im Sinn der *Diffraktion* durcheinanderhindurch lesbar sind und auf diese Weise neue Möglichkeiten des Verstehens freisetzen.

Besonders interessant erscheint dabei die kognitive Option der unterschiedlichen Varianten einer Erzählung, d.h. der Möglichkeiten, was alles bis zum Schluss passieren könnte, die wir simulieren, während wir uns an einem bestimmten Punkt des Vortrags befinden, den uns etwa ein Familienangehöriger zu Gehör bringt.<sup>8</sup> Nach Breithaupt ist es diese »Multiversalität«,<sup>9</sup> die übrigens nicht nur die nahe Zukunft (»Predictive brain«),<sup>10</sup> sondern auch mögliche Varianten einer Vorgeschichte und längerfristige Vorhersagen bzw. Erwartungen betreffen kann,<sup>11</sup> welche das narrative Denken in besonderer

---

Hinsichten bestimmen zu lassen – vom anderen, von der Kultur und den sozialen sowie technischen Gegebenheiten, mit denen man aufgewachsen ist bzw. gegenwärtig lebt. So wären die technischen Dispositive digitaler Kommunikation Voraussetzungen eines gegenwärtigen Lebens in Gesellschaft, von denen das, was Selbstbestimmung sein soll, eben nicht mehr dispensieren kann, weil sie das gesellschaftliche Dasein in zunehmendem Maß bestimmen. Es wäre mit Seel folglich ein Irrtum zu glauben, dass ein Subjekt medial in sich eingeschlossen sein kann! Vielmehr vermitteln Medien zwischen Subjekt und Wirklichkeit, verschaffen ihm zur Welt erst Zugang und sind, was seine Selbstbestimmung angeht, damit Teil seiner passiven Bestimmtheit, die von ihm nachträglich durch eigenes Handeln kaum modifiziert werden kann. Denn schließlich vermag der Endbenutzer nicht selbst in die Algorithmen einzugreifen, die das System zwecks Kommunikation für ihn bereitstellt. Vgl. dazu M. Seel: Sich bestimmen lassen, Kap. 16: Sich bestimmen lassen. Ein revidierter Begriff der Selbstbestimmung, S. 279–299. Zur Zugänglichkeit der Realität durch Medien vgl. ebd., S. 130f.

5 Vgl. F. Breithaupt: Das narrative Gehirn, S. 22 und passim.

6 Ebd., S. 24 und passim. Vgl. dazu besonders das VIII. Kapitel: Evolution des narrativen Gehirns: Die Bühne als Geburtsort der Bewusstseinsmobilität. Ebd., S. 263–290.

7 Vgl. ebd., S. 14 und 33f.

8 Vgl. ebd., S. 243–245.

9 Ebd., S. 17 und passim. Vgl. besonders das VII. Kapitel: Multiversionale Wirklichkeit, vielschichtige Narrationen. Ebd., S. 243–261.

10 Ebd., S. 245–252.

11 Vgl. ebd., S. 247.

Weise charakterisiert. Dabei ist diese kognitive Fähigkeit, anders als in der von mir vorgeschlagenen Denkfigur der alternativen Chronologien, nicht an einen vorliegenden literarischen Text und seine Lektüre gebunden, vielmehr gehört sie zum grundlegenden Repertoire unseres Gehirns, das sich in der immer auch erzählten Wirklichkeit zurechtfinden muss. Demnach wäre die Form abweichender Chronologien zwischen verschiedenen Lektürevisionen der komplexen literarischen Erzählung eine Spezifikation dieser grundlegenden kognitiven Fähigkeit des narrativen Gehirns. In vergleichbarer Weise ließe sich auch die Uminterpretation eines erzählten Geschehens bis hin zum Anschluss eines literarischen Textes an einen neuen Kontext der Interpretation als Spezifikation des »mobile[n] Bewusstsein[s]«<sup>12</sup> verstehen, von dem Breithaupt spricht. Denn auch diese kognitiven Akte sind verbunden mit einem Perspektivenwechsel, einer neuen Sicht der Dinge, wie sie beim Sich-versetzen in die Situation eines anderen auftritt.

Wenn Breithaupt sagt, dass wir im narrativen Denken die verschiedenen Möglichkeiten einer Erzählung simulieren, so »befinden wir uns stets simultan in mehreren Versionen der gleichen Geschichte.«<sup>13</sup> Mehr noch:

Im narrativen Denken sind wir immer in der Mitte einer Geschichte: Was noch kommt ist ungewiss, aber nicht beliebig. Im narrativen Denken gibt es daher stets mehr als eine Version dessen, was geschieht oder geschehen könnte, die uns bewusst ist. Wir befinden uns mental in Möglichkeitsräumen und damit in einem vieldimensionalen Raum. Nicht alle Versionen stehen uns dabei konkret Schritt für Schritt vor Augen und werden bereits miterlebt, doch wir wissen, dass es diese Versionen gibt, und haben bereits eine gefühlte Ahnung von dem, was uns erwartet.<sup>14</sup>

Es zeigt sich an dieser Stelle, dass Komplexität weitgehend auf der Seite des Rezipienten bzw. in der Funktionsweise seines Gehirns verortet wird, denn es ist das Gehirn, das sich laut Breithaupt gemäß der »Bayesian brain hypothesis«<sup>15</sup> »fortwährend zwischen [verschiedenen] Möglichkeiten entscheiden muss.«<sup>16</sup> Das komplexe Universum der Möglichkeiten entsteht demnach aufgrund der Situation, d.h. der raumzeitlichen Stelle, an welcher sich der

12 Ebd., S. 26 und passim.

13 Ebd., S. 244.

14 Ebd., S. 261.

15 Ebd., S. 246.

16 Ebd., Einfügung vom Autor (A.S.) ergänzt.

Leser mit seinen Erwartungen, dem was er hofft oder befürchtet, dem Ganzen der Erzählung gegenüber befindet.<sup>17</sup> Der manifeste literarische Text bzw. die mündlich erzählte Geschichte fungieren somit im zeitlichen Verlauf ihrer Rezeption als Desambiguierung dessen, was dabei bis zum Schluss als möglich erscheint, wenngleich es, wie gezeigt, im literarischen Text Strukturen gibt, die diese Tendenz unterlaufen und die Anzahl der Möglichkeiten wiederum vervielfältigen (alternative Chronologie/seltsame Schleife bzw. *Mise en abyme*/verschachtelte Satzkaskade/mediale Verkörperung). Reduktion und Komplexion gehen auch hier Hand in Hand. Zudem kann das simultane Vorhandensein von Bedeutungsalternativen während des Erzählens wieder als Kriterium für Komplexität im Sinn Nassehis (Mehrfachkodierung) aufgefasst werden. Und nicht nur das. Zugleich kann es die Lebensvarianten, von denen Michael Lommel als Erweiterungen biografischer Identität mit den Mitteln der Einbildungskraft gesprochen hat,<sup>18</sup> neuro-narratologisch begründen. Denn auch dort handelt es sich um Mehrfach- bzw. Parallelerzählungen, die das reale biografische Geschehen um viele nicht realisierte Möglichkeiten bereichern, indem sie »nur« potenziell vorhanden sind.<sup>19</sup>

17 Ebd., S. 243–245.

18 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 107f. Vor dem Hintergrund von sozialer Misere und Migration erzählt auch Saša Stanišić in seinem neuen Band mit Erzählungen augenzwinkernd und gewissermaßen mit Bezug auf Lommels Lebensvarianten von Lebensalternativen. Dabei denkt sich in der Geschichte *Neue Heimat* der Anführer einer Gruppe junger Migranten namens Fatih einen »Proberaum für das Leben« aus, wo man probeweise zehn Minuten der eigenen Zukunft kennen lernen kann. Saša Stanišić: Möchte die Witwe angesprochen werden, platziert sie auf dem Grab die Gießkanne mit dem Ausguss nach vorne, München: Luchterhand 2024, S. 7. Ähnlich wie Lommel geht Stanišić von der Voraussetzung aus, dass es für jeden Menschen viele mögliche Lebensverläufe gibt, abhängig davon, welche Entscheidungen wann getroffen werden und welche Zufälle sich auswirken. Vgl. ebd., S. 15. Allerdings hängt bei Gefallen die Realisierung der Zukunft vom Geld ab: »Falls dir dann gefällt, was du siehst, kannst du es direkt einloggen und dich gleich darauf freuen, weil diese zehn Minuten, die werden hundertpro irgendwann kommen. Das Einloggen kostet hundertdreißigtausend Mark.« Ebd., S. 7. Der Teufelskreis von fehlendem Geld und Abhängigkeit, dem die Migrantenkinder eigentlich entkommen wollen, wird also nicht aufgelöst, sondern setzt sich darin fort.

19 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 108. Ein Beispiel dafür, wie man aus diesem Spiel mit Varianten eine eigene Poetik machen kann, stellt das Werk des irakisch-deutschen Erzählers Abbas Khider dar. So konstatiert etwa Meike Feßmann mit Bezug auf Khiders *Der Erinnerungsfälscher*, dieser erzähle in seinen Romanen »fiktionalisierte Variationen seiner Lebensgeschichte.« <https://www.deutschlandfunkkultur.de/abbas-k>

Anders als Mieth, bei dem die (komplexe) Erzählung noch in Richtung der Exploration neuer Möglichkeiten von Erfahrung, Verstehen und eigener Motivation der Rezipienten wies, geht das narrative Denken im Sinn von Breithaupt nicht von bestehenden Geschichten bzw. Werken der Fiktion aus, wenngleich diese sekundär als Gegenstände der Wahrnehmung von Rezipienten einbezogen werden. Stattdessen rücken die kognitiven Operationen in den Fokus, die es uns ermöglichen, neben den Varianten einer Erzählung so etwas wie Figuren allererst mental zu konstruieren. Dabei erweisen sich unabhängig von ihrer Manifestation im literarischen Werk drei mentale Aktivitäten als besonders relevant. Dies sind die Spielbarkeit (»Playability«) sowie das Tracking von Figuren und die Rechtfertigung ihrer Handlungen.<sup>20</sup> Figuren bestehen also in dem, was wir mit ihnen in unserem Denken tun. Darüber hinaus macht das narrative Denken »andere Menschen solcherart als narrative Figuren zugänglich.«<sup>21</sup> Indem wir sie mental bewegen (spielen), ihre Handlungen verfolgen (Tracking) und ihr Verhalten legitimieren (Rechtfertigung), erzeugen wir einen Handlungsspielraum, den wir für sie in unserem Denken simulieren. Darin können narrative Episoden Platz finden, die für uns wiederum mit emotionaler Belohnung wie Satisfaktion, Staunen, Rührung und Überraschung bis hin zu Liebe und Erotik verbunden sind.<sup>22</sup> Hier zeigt sich nochmals, wie das komplexe Universum der daraus resultierenden Möglichkeiten nicht primär in den Strukturen der komplexen Erzählung als solcher verortet ist, sondern in einer Art raumzeitlicher Wechselwirkung zwischen den Erwartungen der Rezipienten, den im Gehirn sedimentierten kulturellen Plots und biologischen

---

hider-der-erinnerungsfaelscher-rezension-buchkritik-100.html vom 06.08.2024. Bereits im Titel bezieht sich Khider auf ein Phänomen, das in der kognitiven Psychologie als *False memory* bekannt ist. Vgl. Nicholas Pethes/Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 165f. Hierbei handelt es sich um verfälschte Erinnerungen bzw. Scheinerinnerungen, die oft in Zusammenhang mit traumatischen Erlebnissen wie sexuellem Missbrauch oder Vertreibung stehen. »Die verfälschende Veränderung wird dabei,« wie Gerald Echterhoff im Lexikon-Eintrag schreibt, »mit nachträglich wirksamen Faktoren in Zusammenhang gebracht.« Ebd., S. 165. Eben dies trifft auch auf den Erzähler Said Al-Wahid in Khiders Roman zu.

20 F. Breithaupt: *Das narrative Gehirn*, S. 211. Vgl. zur Thematik besonders das VI. Kapitel: *Identität als Pathologie*. Ebd., S. 211–241.

21 Ebd., S. 240.

22 Breithaupt unterscheidet hier zwischen den Beobachter-fokussierten narrativen Emotionen wie den genannten und den empathischen narrativen Emotionen, wo der Beobachter all das miterlebt, was immer auch die Figur erlebt. Vgl. ebd., S. 142.

Mechanismen der Wahrnehmung, sowie den Ereignissen der Lebenswelt und der spezifischen Episodik, der Abfolge der erzählten Sequenzen einer zumeist oralen Narration.<sup>23</sup>

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Theorien des komplexen Erzählens und des narrativen Gehirns betrifft das Oszillieren der Perspektive des Beobachters<sup>24</sup> in der Rezeption. Blieb innerhalb des komplex rückgekoppelten Beobachtungszusammenhangs zwischen den Perspektiven der erzählten Figuren und des Ich-Erzählers Alban Herbst im Anderswelt-Roman *Buenos Aires unentscheidbar welcher Kohärenzbildung*<sup>25</sup> aufgrund der permanenten Fluk-

23 Vgl. ebd., I. Kapitel: Das Denken in Episoden. Vom Chaos zur Ordnung, S. 39–60.

24 Breithaupt spricht in seiner Arbeit durchweg vom Beobachter bzw. von Beobachtung. Gemeint ist damit m.E. Beobachtung im Sinn der Systemtheorie, also Beobachtung zweiter Ordnung. Im Unterschied dazu spreche ich nunmehr mit Fuchs von der sozialen Teilnahme der Rezipienten am Text (Teilnehmerperspektive), die es dem Autor mit seiner Imagination, seinem Denken und Fühlen erst ermöglicht, sich im literarischen Schreiben zu verkörpern. Dies setzt voraus, dass es sich sowohl auf der Seite der Produktion als auch der Rezeption um Menschen handelt, die als Gattungswesen, d.h. neuroanatomisch und -physiologisch, prinzipiell gleichartig strukturiert sind. Diese Voraussetzung wäre freilich in dem Moment nicht mehr gegeben, wo eine der beiden Positionen durch eine künstliche Intelligenz substituiert wäre.

25 In Erinnerung zu rufen wäre hier, dass man sich den Kohärenzaufbau auch mithilfe innerer Bilder erklären kann, wie es beispielsweise Gerald Hüther vorschlägt, wenn er innere Bilder im Sinn von »inneren handlungsleitenden Mustern« versteht, die hirneingeschaltete als netzwerkförmige Verschaltungen zwischen Nervenzellen realisiert werden. Gerald Hüther: *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*, 2. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 18. Die in diesen verteilten Netzwerken auftretenden Erregungskaskaden kodieren die inneren Bilder (Vorstellungsinhalte) und können damit, wie er schreibt, »das Denken, Fühlen und Handeln eines Menschen in eine bestimmte Richtung lenken«. Ebd., S. 16. So ließe sich auch das literarische Schreiben mit Hüther als eine Praxis von Schreibenden begreifen, neue innere Bilder zu erzeugen, um den Blick und das Verstehen derjenigen, die ihre Bücher lesen, zu weiten, d.h. in neue Richtungen zu orientieren (vgl. ebd., S. 17) und damit aus fixiertem Verstehen zu lösen (Mieth). Dabei kommt es, wie im Kontext der Rezeption komplexer Erzähltexte bereits erläutert, zu einem *Clash* zwischen den bereits vom Gehirn affirmierten und den neu eintreffenden Reizsignalen. Dies geschieht, wie Hüther erläutert, »in einem Zustand fokussierte[r] Aufmerksamkeit« (ebd., S. 24), wo durch die Überlagerung der beiden Erregungsmuster eine erweiterte Vorstellungsgestalt entsteht. Es ist, wie angenommen, so, dass ein bestehendes Aktivierungsmuster (inneres Bild) durch neu eintreffende Reize, wenn diese nur stark bzw. ungewöhnlich genug sind und mit jenem konfliktieren, vorübergehend durcheinandergebracht und rekonfiguriert werden kann, indem durch Abgleich

tuation der Vorzug zu geben sei,<sup>26</sup> so zeigt Breithaupt am Beispiel der Figur *Aschenputtel* im gleichnamigen Märchen und der Rückkehr des Odysseus in der *Odyssee*, wie die Verschränkung bzw. der Wechsel der Perspektive des Wiedererkennenden und des Wiedererkannten ständig changiert und nicht zu einem Stillstand kommt.<sup>27</sup> Wie er schreibt, ist das Wiedererkennen, die

Anagnorisis [...] also keine einfache und einmalige Überführung von Unkenntnis in Kenntnis, wie Aristoteles so wunderbar formuliert, sondern ein permanentes Hin und Her, ein Oszillieren zwischen zwei oder mehr Positionen, ein *Ereignis* des Erkennens. In dem Hin und Her erleben die Beobachter sich als Wiedererkennende und als Wiedererkannte zugleich. Dabei fühlen sich die Beobachter nie direkt eins mit einem der beiden, sondern erkennen und fühlen, wie der Erkannte von seinem Gegenüber erkannt wird und sich wiederum darin erkennt. Die Beobachter erleben so mit, wie sie erkennen, wie sie erkannt werden, wie sie erkennen ... Diese Beobachtung kommt nicht zu einem Abschluss, sondern steigert sich fortwährend. In der Wiedererkennung kommt der Beobachter also in mentale Bewegung.<sup>28</sup>

Wie man hier sehen kann, bewirkt der Wechsel der Perspektive zwischen den Positionen (bzw. deren Überlagerung), dass derjenige, der diese Oszillation vollzieht, dabei mental in Bewegung versetzt wird.<sup>29</sup> Der Prozess des Erkennens erhält dadurch Erlebnischarakter, dass der Beobachtende sich selbst als Erkennenden erlebt, d.h. als teilnehmenden Akteur am Geschehen der Erzählung die Prozesshaftigkeit seiner eigenen mentalen Aktivität wahrnimmt, die

---

und Re-Assembly ein neues Bild entsteht, das der veränderten Situation besser gerecht wird. Vgl. ebd.

26 Vgl. A. Steiner: Komplexes Erzählen, S. 40f.

27 Vgl. F. Breithaupt: Das narrative Gehirn, S. 161–163.

28 Ebd., S. 163f. [Herv. i.O.].

29 Hinzu kommt, dass die hier beschriebene Überlagerung mit dem korrespondiert, was M. Leonova als fraktale Perspektive bezeichnet: »Im Hinblick auf komplexe Systeme sprechen wir von einer fraktalen Perspektive, wenn sie im Rahmen einer Perspektive des Betrachters auf das Beobachtungsobjekt entsteht und einen Perspektivbruch erfährt, der infolge der Distanzänderung zwischen dem Beobachter und dem Objekt der Beobachtung zustande kommt, wobei das Objekt in zwei unterschiedlichen Skalierungen wahrgenommen wird. Die fraktale Perspektive entsteht als Interferenz von mindestens zwei unterschiedlich skalierten Perspektiven auf das Objekt. Diese Perspektive lässt sich in komplexen Systemen jeder Art beobachten. In komplexen literarischen Texten wird sie auf jeder Textebene erzeugt.« M. Leonova: Fraktale Perspektive, S. 531.

dabei an Intensität sich noch steigert. Es zeigt sich dabei, auf welche Weise das Erzählen als Medium des narrativen Denkens den Leser aus fixiertem Verstehen zu befreien vermag (Mieth). Denn anders als Mieth, der im ethischen Sinn an die Erreichbarkeit dieses Zieles appelliert, gelingt es Breithaupt im Einzelnen die kognitiven Mechanismen zu analysieren, die das Bewusstsein in Möglichkeitsräume befreien, und damit zu einem mobilen machen, statt es auf feste Identitäten oder tradierte kollektive Narrative zu reduzieren, die leicht in pathologische Selbstbilder von Individuen oder ganzen Nationen abgleiten können.<sup>30</sup> Die Idee »der vielfachen Spielbarkeit von Figuren« zusammen mit dem Gewährsein, »dass alles anders kommen kann«,<sup>31</sup> können als Schlüsselkonzepte diesen Tendenzen entgegenwirken.

Indes hält auch Breithaupt daran fest, dass Narrationen beides können. Zum einen vermögen sie über ein »Denken in festen Episoden«, in denen die zentrale Figur »sowohl aktiv handelt als auch passiv reagiert«,<sup>32</sup> den Rezipienten durch sein Miterleben mit entsprechenden Emotionen am Ende zu belohnen und damit aus dem narrativen Geschehen zu entlassen. Mithilfe einer derart strukturierten Episodik, die Anfang, Mitte und Ende der Erzählung verbindet, lassen sich für den geneigten Rezipienten »Stabilität und Ordnung [selbst] in einer komplexen Welt«<sup>33</sup> generieren. Die andere Tendenz ließe sich in der These zusammenfassen, dass narratives Denken für Kontingenz sensibilisiert,<sup>34</sup> indem es ein Denken des Kompossiblen initiiert. Wenn also die Zunahme von Komplexität in den Wissenschaften aber auch in der Lebenswelt mit einer Steigerung von Kontingenz verbunden ist, so bedeutet dies für die Erzählung, dass alles auch anders kommen kann als zuvor gedacht. Es wendet sich damit gegen Fatalismus in Denken und Handeln sowie gegen vorschnelle Schlussfolgerungen aus einem Denken in Allzusammenhängen, wie es für die *Wicked problems*, die in komplexen Entscheidungsszenarien auftreten können, typisch ist. Wie bei Ulrich Peltzer wird das narrative Geschehen dabei aus der Mitte erlebt und nicht von seinem Ende her. Das manifeste Ende der Erzählung ist damit »nur ein möglicher Ausgang von vielen«, denn die Multiversionalität des narrativen Denkens »erzeugt fortwährend wahrscheinliche oder weniger

---

30 Vgl. F. Breithaupt: Das narrative Gehirn, S. 296.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 293.

33 Ebd., Einfügung vom Autor [A.S.] ergänzt.

34 Vgl., ebd.

wahrscheinliche [...] Versionen dessen, was passieren könnte oder schon passiert ist.«<sup>35</sup> Gerade die Spannung zwischen diesen beiden Tendenzen der erwarteten emotionalen Belohnung zum Schluss und der Ungewissheit der multiversionalen Bifurkationen des Erzählens mittendrin ist es denn auch, was das narrative Denken in seinem Kern ausmacht.<sup>36</sup>

Eine weitere aufschlussreiche Parallele zum komplexen Erzählen ergibt sich über den Topos der inneren Bühne, wie ihn Michael Lentz als Schauplatz des romanischen Erzählens in *Schattenfroh* entfaltet hat. So erklärt auch Breithaupt den Ursprung narrativen Denkens aus dem Bedürfnis, in die Erfahrungen anderer einzutauchen (Immersion),<sup>37</sup> was schließlich zur Entwicklung kollektiver Empathie geführt habe.<sup>38</sup> Das dabei unverzichtbare mobile Bewusstsein habe es uns mental ermöglicht, uns »von der einen Situation, in der wir uns hier und jetzt befinden, ab[zu]koppeln und uns in andere Situationen, andere Welten, andere Zeiten hinein[zu]denken.«<sup>39</sup> Die dazu zusätzlich notwendige »Fähigkeit der Aufmerksamkeitssteuerung«<sup>40</sup> (Tomasello), die wiederum evolutionär bei der Sprachentwicklung sowie der Koordination des Gruppenverhaltens angesichts von Fressfeinden die Überlebenschancen früher Hominiden verbessert haben dürfte, führt in Breithaupts Darstellung zur »Kultivierung der Rezeptivität«.<sup>41</sup> Diese findet schließlich in der Bühne des Theaters ihren institutionalisierten Ort, wo es zur Steuerung

---

35 Ebd.

36 Vgl. ebd., S. 292f. Dem entsprechen auch die beiden Definitionen, die Breithaupt für die Narration gibt. Da ist zunächst die Darstellung eines tatsächlichen Geschehens, von dem die Erzählung im Anschluss berichtet, verbunden mit der Funktion, auf diese Fakten zu verweisen, sie sprachlich zu wiederholen und damit zu dokumentieren (juristischer Kontext). Die zweite Definition versteht die Narration mit Jerome Bruner als »mode of thought«, bei dem es darauf ankommt, dass und wie ein Hörer/Leser die Ereignisse eines Geschehens im Rahmen einer Erzählung miteinander verknüpft. Die Erzählung ereignet sich folglich im Kopf des Hörers/Lesers und findet nicht primär in einer davon zu unterscheidenden Wirklichkeit bzw. im manifesten literarischen Text statt. Auszugehen ist in diesem Zusammenhang von einer Pluralität der Varianten und Bedeutungen, die abhängig davon, wie Rezipienten eine Geschichte verstehen, unterschiedlich ausfallen können (subjektiv transformierendes Denken). Vgl. F. Breithaupt: *Das narrative Gehirn*, S. 61–64.

37 Vgl. ebd., S. 263.

38 Vgl. ebd., S. 270.

39 Ebd., S. 264.

40 Ebd., S. 273.

41 Ebd., S. 277.

der kollektiven Aufmerksamkeit des Publikums durch die Darsteller zum Zweck der Kommunikation einer Erfahrung kommt.<sup>42</sup>

Der dabei erfolgende mentale Transport in eine andere Gegenwart ist nun auch für das literarische Erzählen maßgeblich. Dass jedoch in *Schattenfroh* der Erzähler Niemand auf der eigenen Bewusstseinsbühne genau dieses Transport-Phänomen vorführt und damit für Rezipienten ›durchschaubar‹ macht, was eigentlich unbeobachtbar ist, rückt das Werk in den Zusammenhang kollektiver Aufmerksamkeitssteuerung zum Zweck der Erzeugung geteilter Empathie.<sup>43</sup> Dabei wird »der Vorführende«, in diesem Fall Niemand, »zur Projektionsfigur der mentalen, mobilen Identität des Beobachters«<sup>44</sup> resp. Lesers und demonstriert damit, wie die im narrativen Denken enkulturierte »Codierung von Ereignissen [...], die die Erfahrung von Menschen kommunizierbar und übertragbar gemacht haben«,<sup>45</sup> zugleich zur Manipulation mentaler Inhalte missbraucht werden kann, deren Opfer er im Roman durch *Schattenfroh* wird. Alles hängt folglich von den Intentionen des vorführenden Akteurs ab, denn es zeigt sich, dass die Vorführung für andere im Sinn der Transparentmachung von Erfahrung ebenso wie die Täuschung, d.h. die Ablenkung von dessen tatsächlichen Absichten, mit der Erzeugung von Vorstellungen arbeitet, die grundsätzlich manipulativen Charakter haben:

Wer einen anderen manipuliert, erzeugt gezielt eine Vorstellung im Kopf des anderen. Jedes Erzeugen einer Illusion für andere bis hin zum voll entwickelten Theater gehört hierher. Wer eine Geschichte erzählt, will die Szenerien im Kopf der Zuhörer erzeugen, die mit dieser Geschichte einhergehen. [...] Das alles verbindende Element dieser Erzeugung von Vorstellungsinhalten besteht hier in der Rolle desjenigen, der diese Vorstellungen erzeugt. Diese Akteure wissen, dass sie eine Vorstellung für andere erzeugen. Eine solche Vorstellung kann eine Täuschung sein, eine Ausrede, eine Pantomime über eine erfolgreiche Jagd oder eine narrative Darstellung.<sup>46</sup>

Im Fall des literarischen Schreibens ist es nun der Erzähler bzw. der Autor, der in zeitlicher Zerdehnung als ein solcher Akteur qua Text Vorstellungen im Kopf

42 Vgl. ebd., S. 275. Aufschlussreich ist dazu insgesamt das VIII. Kapitel: Evolution des narrativen Gehirns. Die Bühne als Geburtsort der Bewusstseinsmobilität, S. 263–290.

43 Vgl. ebd., S. 263–271.

44 Ebd., S. 271.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 276f.

von Rezipienten generiert. Es fragt sich aber, was neben der Erzeugung von kollektiver Empathie für ein narratives Denken spricht, das im Unterschied zu anderen Formen kognitiver Bewältigung von Wirklichkeit, etwa dem rational-kausalen Denken, dem Denken in Bildern und festen Identitäten oder der mediengesteuerten Echtzeitkommunikation, gegenwärtig bedroht erscheint »durch den Verlust des aktiven Erzählens und das Fehlen einer Kultur des Erzählens.«<sup>47</sup>

Vor diesem Hintergrund kann erneut auf den scheiternden Versuch des Ich-Erzählers Alban Herbst in *Buenos Aires. Anderswelt* verwiesen werden, mit der Identität seines Avatars Hans Erich Deters zu verschmelzen, indem er sich in dessen Umgebung kopiert. Eine einfache kybernetische Manipulation wie das Löschen und Kopieren einer Datei erweist sich eben als unzureichend, sobald es darum geht, unter Bedingungen hochkomplexer digitaler Simulation die Autonomie des eigenen Handelns und Denkens zu wahren. Kontakt zu sich selbst wäre, wie gezeigt, also nicht dadurch herstellbar, dass die im eigenen Kopf mithilfe des Computers erzeugte Vorstellung nun durch eine kybernetische Manipulation auch in der analogen Wirklichkeit zur Realität würde. Dies muss in der Realität scheitern und wird ja auch im Roman als Illusion entlarvt, denn Kontakt zu mir selbst bekomme ich nur durch die Erfahrung echter Alterität, wie dies im Erzählen durch den Austausch mit teilnehmenden Beobachtern/Lesern möglich wird, jedoch nicht durch die reine Manipulation von Zeichen in den selbstbezüglichen Routinen kybernetischer Netzwerke.

Angesichts der Implementierung narrativer Strukturen in Computerspielen und virtueller Realität, die das Eintauchen in künstlich simulierte, erzählte Welten per PLUG-AND-PLAY erlauben, plädiert Breithaupt daher für eine Förderung des narrativen Denkens durch eine Praxis des Erzählens in alltäglichen Kontexten (Schule, Arbeitsplatz, Treffen mit Freunden und Familienangehörigen), bei der wir selbst aktiv erzählen und dadurch die Erfahrung vermitteln, wie selbst die Nacherzählung ein Ereignis zu verändern vermag, das man zuvor für objektiv gegeben hielt.<sup>48</sup> Auf diese Weise kann eine Intensität erzeugt werden, die anders als der am schnellen Konsum orientierte Umgang mit den digitalen Medien vom Aufbau einer Spannung lebt, welche wiederum zwischen dem erwarteten Ende und der Möglichkeit, dass es anders kommt als gedacht, operiert. So erweist sich die mit dem Erzählen verbundene Pluralität zugleich als verknüpft mit der »Intensivierung des Augenblicks gerade

47 Ebd., S. 298.

48 Vgl. ebd., S. 299.

dadurch, dass dieser Augenblick aus vielen Perspektiven gesehen und als Knotenpunkt vieler Entwicklungen begriffen wird.«<sup>49</sup> Es verwundert nicht, wenn die so erlebte Intensität zu einer Schärfung der Aufmerksamkeit führt, die sich insgesamt im Sinn einer bewussteren Lebensführung auszuwirken vermag. Dazu präzisiert Breithaupt:

Intensität bereitet auf viele Situationen vor und erlaubt dann die schnellere oder bessere Reaktion. Die narrative Intensität hat zudem eine ausgesprochen dialogische Dimension, da sie verschiedene Perspektiven einbezieht. Sie führt einem das Leben und die Ansichten anderer Menschen, deren Geschichte miterlebt wird, vor Augen. Menschen haben Empathie, weil sie mit den anderen im Zustand der Ungewissheit mithoffen. Auch das Verstehen anderer Menschen, bisweilen kognitive Empathie oder Theory of Mind genannt, gehört mithin in das Feld dieser narrativen Intensität: Andere Menschen zu verstehen heißt ja nicht einfach, ihre konkreten Absichten und Gefühle zu erraten [...], sondern zu begreifen, welche Möglichkeiten, Ungewissheiten und Entscheidungen in ihrem Handeln und Fühlen mitschwingen – das heißt in welchen Narrationen sie sich verstrickt sehen.<sup>50</sup>

Denkt man dabei an die Illusion des Ich-Erzählers und Programmierers Alban Herbst, so erklärt sich die Manipulation seines Denkens und Handelns sicher durch die mit dem digitalen Medium verbundene Faszination und den suggestiven Hoffnungen auf Erweiterung der eigenen Möglichkeiten, bei der die Benutzer im Fall von *False facts* und *Deep fakes* aufgrund der mit den eigenen Wahrnehmungsroutinen rückgekoppelten tiefen Immersion nicht merken, dass sie getäuscht werden oder sich selbst täuschen. Die mit dem analogen Erzählen verbundene Intensität wirkt hingegen als Spannung einer solchen Anästhesierung entgegen, indem sie den Möglichkeitsraum, der jeder Geschichte innewohnt, offenhält. Wenn Breithaupt festhält: »Wer von einer Geschichte manipuliert wird, hat diese nicht zu Ende gedacht und nicht die alternativen Versionen miterlebt«,<sup>51</sup> dann mag das den Betroffenen nicht immer sofort aus der Sackgasse und einem damit verknüpften pathologischen Selbstbild heraushelfen. Es kann jedoch als Appell verstanden werden, denn so wie es zu jeder Geschichte eine alternative Version gibt, kann sich auch die problematische Identität von Individuen in eine bessere Richtung verändern. Es kommt

---

49 Ebd., S. 294.

50 Ebd., S. 294f.

51 Ebd., S. 298.

also auf die narrative Praxis an und die Bereitschaft, sich darauf einzulassen. Denn schließlich kann die in ihr kultivierte Intensität als Voraussetzung für den Aufbau von Empathie verstanden werden, wie Breithaupt gezeigt hat.<sup>52</sup> Die wiederum kann nun als Schlüssel für eine veränderte Welt- und Selbstwahrnehmung fungieren.

Mag mit Lyotard gesprochen das Zeitalter der großen Erzählungen vorbei sein, so mündet die Pluralisierung der narrativen Möglichkeiten in eine (neue) Zeit der Erzählung, wo die Linearität des Mediums mit der Simultaneität des zugleich stattfindenden oder nur möglichen Geschehens kognitiv verrechnet wird. Daraus erwächst ein Multiversum von sich in der Zeit entfaltenden Erzählungen und ihren alternativen Versionen, das sich unter veränderten Bedingungen jeweils anders und von Neuem konkretisiert. In welche Richtung Erzählen gegenwärtig Sinn macht, wird folglich bestimmt von diesen raumzeitlichen Korrelationen, die wiederum abhängig sind von Faktoren wie der Kommunikationsdichte und den möglichen Eigenbewegungen von Subjekten in einer Gesellschaft sowie den damit denkbar werdenden Ereignisverläufen, -möglichkeiten und -horizonten.

Darüber hinaus erweist sich, dass das Narrativ der Komplexität schon seit längerer Zeit dabei ist, sich über den Bereich von Natur- und Gesellschaftswissenschaft, von Ökonomie und Mathematik in den Bereich des Ästhetischen, hier des literarischen Erzählens, zu erweitern. Denn es hat sich gezeigt, dass viele Begriffe und Denkfiguren bei entsprechender Anpassung auch auf das literarische Erzählen anwendbar sind. Die anfängliche Skepsis, ob nicht Paradigmen aus der Komplexitätsforschung, besonders der Theorie nicht-linearer Systeme, in ästhetisch-narrative Zusammenhänge transponiert, sich dort als völlig inadäquat erweisen müssten, hat sich so nicht bestätigt. Vielmehr hat das beharrliche Festhalten an den einmal formulierten Prämissen, besonders dass die literarische Erzählung selbst ein komplexes Phänomen darstellt (P. Bieri), schließlich dazu geführt, dass mithilfe der *Diffraction* als neuem methodischem Werkzeug und dem Ansatz des narrativen Gehirns die verfolgten Hypothesen sich auch empirisch erhärten lassen. Nicht zuletzt ist der Erfolg des Narrativs im gegebenen Kontext auch daran erkennbar, dass in vielen Literatur-Rezensionen aus jüngerer Zeit das Adjektiv ›komplex‹ als Indikator für die Qualität einer literarischen Erzählung häufig genannt wird, wenngleich nicht immer klar ist, was genau damit gesagt werden soll. Darauf zumindest in Teilen eine Antwort zu geben, war die Absicht der vorliegenden Arbeit.

---

52 Vgl. ebd., S. 295.



## XII. Quellenverzeichnis

---

### Primärtexte

- Clavadetscher, Martina: Die Erfindung des Ungehorsams, Zürich: Unionsverlag 2021.
- Edelbauer, Raphaela: Dave, Stuttgart: Klett-Cotta 2021.
- Fichte, Hubert: Das Waisenhaus [1965], Frankfurt a.M.: S. Fischer 1977.
- Funk, Gerald/Mattenklott, Gert/Pauen, Michael (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2001.
- Geheimsprache »Klandestinität« – mit Gert Neumann im Gespräch, in: Hesse, Egmont (Hg.): Sprache & Antwort, S. 129–144.
- Gustafsson, Lars: Herr Gustafsson persönlich [1971], übers. aus d. Schwedischen von Verena Reichel, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 1985.
- Herbst, Alban Nikolai: Buenos Aires. Anderswelt, Berlin: Berlin-Verlag 2001.
- Hesse, Egmont (Hg.): Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1988.
- Horizon, Kim de l': Blutbuch, Köln: DuMont 2022.
- Jirgl, Reinhard: Abschied von den Feinden [1995], München: dtv 1998.
- Jirgl, Reinhard: Hundsnächte [1997], München: dtv 2001.
- Khider, Abbas: Der Erinnerungsfälscher, München: Hanser 2022.
- Lentz, Michael: Schattenfroh. Ein Requiem, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018.
- Melle, Thomas: Raumforderung. Erzählungen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Melle, Thomas: Sickster, Reinbek: Rowohlt Digitalbuch 2011.
- Melle, Thomas: 3000 Euro, Reinbek: Rowohlt 2014.
- Melle, Thomas: Die Welt im Rücken, 2. Aufl., Berlin: Rowohlt 2016.
- Neumann, Gert: Die Namen, in: Ders.: Schuld der Worte, S. 7f.
- Neumann, Gert: Die Reportagen, in: Ders.: Schuld der Worte, S. 16–60.

- Neumann, Gert: Die Schuld der Worte, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1979.
- Neumann, Gert: Die Klandestinität der Kesselreiniger. Ein Versuch des Sprechens, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989.
- Ortheil, Hanns-Joseph: Blauer Weg, erweit. Neuauf., München: Luchterhand 2014.
- Peltzer, Ulrich: Teil der Lösung, Zürich: Ammann 2007.
- Peltzer, Ulrich: Angefangen wird mittendrin. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2011.
- Peltzer, Ulrich: Die Sünden der Faulheit [1987], Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 2013.
- Peltzer, Ulrich: »Alle oder keiner« [1999], Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 2013.
- Peltzer, Ulrich: Das bessere Leben, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2015.
- Petrowskaja, Katja: Vielleicht Esther. Geschichten [2014], 7. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2022.
- Stanišić, Saša: Möchte die Witwe angesprochen werden, platziert sie auf dem Grab die Gießkanne mit dem Ausguss nach vorne, München: Luchterhand 2024.
- Trojanow, Ilija: Tausend und ein Morgen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2023.

## Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida: »Wie wahr sind unsere Erinnerungen?«, in: Harald Welzer/Hans J. Markowitsch (Hg.), Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung, Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 95–110.
- Auerbach, Erich: Philologie der Weltliteratur, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 2015.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos, übers. aus d. Russ. von Michael Dewey, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.
- Banoun, Bernard/Jäger, Maren (Hg.): Ulrich Peltzer, Text + Kritik, Heft 226 (April 2020).
- Barad, Karen: Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press 2007.

- Barad, Karen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken, übers. aus d. Amerikanischen von Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Baudrillard, Jean: »Videowelt und fraktales Subjekt«, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 4. Aufl., Leipzig: Reclam 1992, S. 252–264.
- Beckermann, Thomas (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1985.
- Beuthan, Ralf: *Das Undarstellbare – Film und Philosophie, Metaphysik und Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (=Film-Medium-Diskurs, Bd. 18).
- Bickenbach, Matthias: »Vor dem Bild: Die fotografierte Schreibszene. Stellvertretung und Entzug der Theorie des literarischen Schreibens von Aristoteles bis Rainald Goetz«, in: Mario Grizelj/Oliver Jahraus/Tanja Prokic (Hg.), *Vor der Theorie. Immersion – Materialität – Intensität*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 241–268.
- Böhme, Hartmut: *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1992.
- Breithaupt, Fritz: *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen*, Berlin: Suhrkamp 2022.
- Brockmann, Dirk: *Im Wald vor lauter Bäumen. Unsere komplexe Welt besser verstehen*, München: dtv 2021.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Carrouges, Michel: *Die Junggesellenmaschinen*. Hg. von Maximilian Gilleßen und Anton Stuckardt, übers. aus d. Franz. von M. Gilleßen, Berlin: zero sharp 2019.
- Dannemann, Karen: *Der blutig=obszön=banale 3-Groschen-Roman namens ›Geschichte‹. Gesellschafts- und Zivilisationskritik in den Romanen Reinhard Jirgls*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Dell'Anno, Sina et al. (Hg.): *Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte*, Berlin/Boston: De Gruyter 2021 (=Theorie der Prosa).
- Dreyfus, Hubert/Taylor, Charles: *Die Wiedergewinnung des Realismus*, übers. aus d. Engl. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.
- Dunker, Axel/Gerstner, Jan/Osthues, Julian (Hg.): »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund«. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*, Leiden/Boston: Brill 2021 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94).

- Eckoldt, Matthias: Kann sich das Bewusstsein bewusst sein? Gespräche mit Dirk Baecker et al., Heidelberg: Carl-Auer 2017.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR, erweit. Neuausg., Berlin: Aufbau 2000.
- Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (Überlebenswissen II), Berlin: Kadmos 2005.
- Ette, Ottmar: WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt, Stuttgart: J.B. Metzler 2017.
- Fingerhut, Jörg/Hufendiek, Rebekka/Wild, Markus (Hg.): Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte, übers. aus d. Engl. von Markus Wild, Berlin: Suhrkamp 2013.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung, 4. aktual. und ergänz. Aufl., Bielefeld: transcript 2021.
- Flemming, Paul/Schütte, Uwe (Hg.): Die Gegenwart erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen, Bielefeld: transcript 2014.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, übers. aus d. Franz. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
- Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, übers. aus d. Franz. von Jutta Kranz et al., Berlin: Merve 1978.
- Fuchs, Thomas: Verteidigung des Menschen. Grundfragen einer verkörperten Anthropologie, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2021.
- Funk, Gerald/Mattenkloft, Gert/Pauen, Michael (Hg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2001.
- Geyer, Christian (Hg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Ghilarducci, Manuel: Gert Neumanns Etablierung eines ›sprachlichen Widerstandes‹ in der DDR, in: *Revista de Filología Alemana*, 22(2014), S. 107–126.
- Henke, Daniela: Zerborstene Texte und Wirklichkeiten in der Schwebel. Experimentelles Erzählen über den Nationalsozialismus (1990–2010), Berlin: J.B. Metzler 2023 (=Kontemporär. Schriften zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 13).
- Herbst, Alban Nikolai: Kybernetischer Realismus. Heidelberger Vorlesungen, Heidelberg: Manutius Verlag 2008.
- Hüther, Gerald: Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern, 2. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.

- Iser, Wolfgang: *Emergenz. Nachgelassene und verstreut publizierte Essays*, hg. von Alexander Schmitz, Konstanz: University Press 2013.
- Kittler, Friedrich: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, 2. Aufl., Berlin: Merve 2002.
- Kleinwort, Malte: »Anfang Punkt Ende Punkt darin öffnet es sich springt auf.« Syntax im Werden in Ulrich Peltzers »Alle oder keiner«, in: Paul Flemming/ Uwe Schütte (Hg.), *Die Gegenwart erzählen. Ulrich Peltzer und die Ästhetik des Politischen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 95–111.
- Klingenböck, Ursula: »Hallo, ich bin Harmony.« Künstlich intelligente Roboter (Gynoiden) in Martina Clavadetschers »Die Erfindung des Ungehorsams« (2021), in: LiU – Literatur im Unterricht, 25(2024), Heft 1, 2024, S. 119–130.
- Krause, Markus: »Dichtungsmaschinen und Subjektprogramme. Literarische Regelkreisphantasien in den 1960ern«, in: Jeannie Moser/Christina Vagt (Hg.), *Verhaltensdesign. Technologische und ästhetische Programme der 1960er und 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2018, S. 89–111.
- Leonova, Marianna: *Fraktale Perspektive. Untersuchung anhand von russischen, ukrainischen, weißrussischen und bulgarischen Beispielen aus Prosa, Lyrik, Massenmedien und Film*, Wiesbaden: Harrassowitz 2020 (=Opera Slavica. Neue Folge, Bd. 67).
- Lyotard, Jean-François/Derrida, Jacques: *Immaterialität und Postmoderne*, übers. aus dem Franz. von Marianne Karbe, Berlin: Merve 1985.
- Lyotard, Jean-François: *Vorstellung, Darstellbarkeit, Undarstellbarkeit*, in: Jean-François Lyotard/Jacques Derrida, *Immaterialität und Postmoderne*, übers. aus dem Franz. von Marianne Karbe, Berlin: Merve 1985, S. 91–102.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, 2. korr. Aufl., übers. aus d. Franz. von Joseph Vogl, München: Wilhelm Fink 1989 (=Supplemente, Bd. 6).
- Mandelbrot, Benoît: *Die fraktale Geometrie der Natur*, übers. aus d. Engl. von Reinhilt und Ulrich Zähle, Hg. der dt. Ausgabe Ulrich Zähle, Basel/Boston: Birkhäuser 1987.
- Maturana, Humberto/Varela, Francisco: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, 3. Aufl., übers. aus dem Span. von Kurt Ludewig, Bern et al.: Scherz 1987.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (=Aesthetica, Bd. 2219).
- Mersch, Dieter: *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag 2010, (=Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Bd. 24).
- Mersch, Dieter: *Einleitung. Ansätze des Posthermeneutischen*, in: Ders., *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 9–30.

- Mersch, Dieter: *Ordo ab chaos – Order from noise*, Zürich: Diaphanes 2013.
- Metz, Christian: *Beugung. Poetik der Dokumentation*, Berlin: Verlagshaus Berlin 2020.
- Metzinger, Thomas: *Neuere Beiträge zur Diskussion des Leib-Seele-Problems*, Frankfurt a.M./Bern/New York: Peter Lang 1985 (=Europäische Hochschulschriften, Reihe XX – Philosophie, Bd. 180).
- Metzinger, Thomas (Hg.): *Bewußtsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*, 2. durchges. Aufl., Paderborn et al.: Schöningh 1996.
- Moser, Jeannie/Vagt, Christina (Hg.): *Verhaltensdesign. Technologische und ästhetische Programme der 1960er und 1970er Jahre*, Bielefeld: transcript 2018.
- Moser, Natalie: »Praxis und Theorie der Prosa. Zu Michael Lentz' ›Schattenfroh‹«, in: Sina Dell'Anno et al. (Hg.), *Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte*, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 171–196 (=Theorie der Prosa).
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Geschichte und Eigensinn*, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1983.
- Opitz, Michael: *Wolfgang Hilbig. Eine Biographie*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2017.
- Parisi, Giorgio: *Der Flug der Stare. Das Wunder komplexer Systeme*, übers. aus d. Ital. von Enrico Heinemann, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2022.
- Patrut, Iulia-Karin: »Alte Grenzziehungen – neue Ähnlichkeitsbeziehungen. Katja Petrowskajas ›Vielleicht Esther‹ (2014) und die Neuvermessung der deutschen Literatur in Europa«, in: Axel Dunker/Jan Gerstner/Julian Osthues (Hg.), »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund«. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*, Leiden/Boston: Brill 2021, S. 57–75 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94).
- Pethes, Nicholas/Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Reinbek: Rowohlt 2001.
- Polkinghorne, Donald E.: »Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. Beziehungen und Perspektiven«, in: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität I)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 12–45.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Roth, Gerhard: »Autopoiese und Kognition. Die Theorie H.R. Maturanas und die Notwendigkeit ihrer Weiterentwicklung«, in: Siegfried J. Schmidt

- (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 256–287.
- Roth, Gerhard: *Über den Menschen*, 3. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2021.
- Sander, Sabine: *Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen: filos 2008.
- Scheffer, Bernd: *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Scherrer, Madeleine: *Fernbeziehungen. Diffraktionen zu Intimität in medialen Fernbeziehungen*, Bielefeld: transcript 2021.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Seel, Martin: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Sloterdijk, Peter: *Nach Gott*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Solte-Gresser, Christine: *Shoah-Träume. Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren*, Paderborn: Wilhelm Fink 2021 (=Traum – Wissen – Erzählung, Bd. 10).
- Steiner, André: »Aus der Mitte beginnen – literarisches Erzählen als verkörperte Aktivität in Ulrich Peltzers Roman ›Alle oder keiner‹«, in: *Acta Neophilologica*, XXV(2023), Heft 1, S. 117–131.
- Steiner, André: *Komplexes Erzählen – Literatur auf 2+n-ter Stufe. Zu einer Theorie literarischer Komplexität*, Bielefeld: transcript 2021 (=Literaturtheorie, Bd. 3).
- Straub, Jürgen (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität I)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Strenger, Carlo: *Die Angst vor der Bedeutungslosigkeit. Das Leben in der globalisierten Welt gestalten*, übers. aus d. Engl. von Irmela Köstlin, Gießen: Psychosozial-Verlag 2016.
- Varela, Francisco/Thompson, Evan/Rosch, Eleanor: *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1991.
- Varela, Francisco/Thompson, Evan/Rosch, Eleanor: »Enaktivismus – verkörperte Kognition«, in: Jörg Fingerhut/Rebekka Hufendiek/Markus Wild (Hg.), *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*, übers. aus d. Engl. von Markus Wild, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 293–327.

- Virilio, Paul: *Fluchtgeschwindigkeit*, übers. aus d. Franz. von Bernd Wilczek, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch 2001.
- Wagemann, Johannes: »Die Leistung des Gehirns besteht genau in dem, was man zunächst nicht von ihm vermutet: Das Gehirn erzeugt nicht Ordnung, sondern Chaos, nicht Zusammengeführtes, sondern Einzelnes«, in: Matthias Eckoldt, *Kann sich das Bewusstsein bewusst sein? Gespräche mit Dirk Baecker et al.*, Heidelberg: Carl-Auer 2017, S. 158–178.
- Weber, Andreas: »Feeling the signs: The origins of meaning in the biological philosophy«, in: *Sign Systems Studies*, 30.1(2002), S. 183–200.
- Weber, Andreas: *Biopoetics. Towards an Existential Ecology*, Dordrecht: Springer 2016 (=Biosemiotics 14).
- Weber, Andreas: *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*, 2. Aufl., Berlin: Matthes & Seitz 2016.
- Wilm, Jan: »Die Hölle – Das Leben – Der Schatten. Bemerkungen zu ›Schattenfroh‹ von Michael Lentz«, in: Ders. (Hg.), *Michael Lentz, Text + Kritik*, Heft 222 (April 2019), S. 22–40.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, Bd. 1, neu durchges. von Joachim Schulte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

## Internet-, Rundfunk- und Fernsehquellen

- Braun, Michael: »Ein esoterisches Sprach-Evangelium. Gert Neumanns Prosa ›Die Klandestinität der Kesselreiniger‹«, in: *TAZ. Die Tageszeitung* vom 21.07.1989, S. 17, <https://taz.de/Ein-esoterisches-Sprach-Evangelium!/1804933/> vom 10.05.2022.
- Deppe, Jürgen: »Tausend und ein Morgen«. *Trojanows vielschichtiger Zukunftsroman*«, NDR Kultur, *NEUE BÜCHER*, Sendung vom 04.09.2023, <https://www.ndr.de/kultur/buch/tipps/Tausend-und-ein-Morgen-Trojanows-vielschichtiger-Zukunftsroman,trojanow138.html> vom 02.09.2024.
- Dispositiv (Lemma), in: *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:dispositiv-7749> vom 13.03.2023.
- Erdbeer, Robert M.: »Poetik der Modelle«, in: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 11(2.2015), S. 1–35, <https://www.uni-muenster.de/textpraxis/robert-matthias-erdbeer-poetik-der-modelle> vom 21.08.2024.
- Escher, M.C.: *Print Gallery, Animation des Museums Parque de las Ciencias, Granada*, <https://www.youtube.com/watch?v=9WHdyG9mJaI> vom 28.03.2022.

- Feßmann, Meike: »Abbas Khider, ›Der Erinnerungsfälscher‹. Platz schaffen für neue Geschichten«, DLF Kultur, PODCAST BUCHKRITIK, ursprünglich gesendet am 27.01.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/abbas-khider-der-erinnerungsfaelscher-rezension-buchkritik-100.html> vom 06.08.2024.
- Forschungskolleg Humanwissenschaften der Goethe-Universität, Frankfurt a.M., <https://www.forschungskolleg-humanwissenschaften.de/index.php/projects/complexity> vom 25.05.2023 [Seite nicht mehr vorhanden].
- Henke, Daniela: Zerborstene Texte und Wirklichkeiten in der Schwebel. Experimentelles Erzählen über den Nationalsozialismus (1990–2010), Berlin: J.B. Metzler 2023, [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-66377-6\\_1](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-662-66377-6_1) vom 10.09.2025.
- Klein, Rahel im Gespräch mit Kim de l'Horizon: »Schreiben und Atmen gehören für mich zusammen«, Deutschlandfunk Nova, DEEP TALK, Sendung vom 26. April 2023, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/kim-de-lhorizon-schreiben-und-atmen-gehoren-fuer-mich-zusammen> vom 29.12.2024.
- März, Ursula: »Ulrich Peltzer. Die Bereitschaft zu Versuch, Irrtum und Experiment«, in: *Zeitmagazin* 12/2021, <https://www.zeit.de/2021/12/das-bist-du-ulrich-peltzer-berlin-ich-erzaehler> vom 07.04.2022.
- Metzinger, Thomas: »Why is Mind Wandering Interesting for Philosophers«, in: Kalina Christoff/Kieran C.R. Fox (Hg.), *The Oxford Handbook of Spontaneous Thought. Mind-Wandering, Creativity, and Dreaming*, New York: Oxford University Press 2018, Abstract, erste Seite, <https://academic.oup.com/edited-volume/38694/chapter/336054016> vom 26.07.2025.
- Mitarbeiterverzeichnis des Deutschen Literaturinstituts Leipzig, <https://www.deutsches-literaturinstitut.de/mitarbeiter/ulrich-peltzer> vom 14.04.2022 [Seite nicht mehr vorhanden].
- Moser, Natalie: »Praxis und Theorie der Prosa. Zu Michael Lentz' ›Schattenfroh‹«, in: Sina Dell'Anno et al. (Hg.), *Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte*, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 171–196, (=Theorie der Prosa), <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110731569-009/html> vom 21.03.2023.
- Neumann, Gert: Eintrag im Munzinger-Archiv, <https://online.munzinger.de/article/0000024156> vom 22.07.2025.
- Scherrer, Madeleine: Fernbeziehungen. Diffractionen zu Intimität in medialen Fernbeziehungen, Bielefeld: transcript 2021, <https://www.transcript>

- t-verlag.de/media/pdf/ff/fo/93/oa9783839457283tFtfu8RITmLAG.pdf vom 28.07.2025.
- Schröder, Edward: Henrich Götting, ein hessischer Poet des sechszehnten Jahrhunderts, [https://www.vhghessen.de/inhalt/zhg/ZHG\\_56/Schroeder\\_Henrich\\_Goetting.pdf](https://www.vhghessen.de/inhalt/zhg/ZHG_56/Schroeder_Henrich_Goetting.pdf) vom 04.10.2022.
- SCOBEL: »Was ist Leben?«, 3sat, Sendung vom 12.05.2022, 21 h, Gäste: Daniela Bezdán (Weltraumbiologin, Biochemikerin), Sidney Becker (Chemiker), Andreas Weber (Biologe, Philosoph).
- Weber, Andreas: »Feeling the signs: The origins of meaning in the biological philosophy«, in: *Sign Systems Studies*, 30.1(2002), S. 183–200, <https://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2002.30.1.11> vom 22.07.2025.

## Wikipedia-Einträge

- Cave Automatic Virtual Environment, [https://de.wikipedia.org/wiki/Cave\\_Automatic\\_Virtual\\_Environment](https://de.wikipedia.org/wiki/Cave_Automatic_Virtual_Environment) vom 30.09.2022.
- Haydn, Joseph: Il ritorno di Tobia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Il\\_ritorno\\_di\\_Tobia](https://de.wikipedia.org/wiki/Il_ritorno_di_Tobia) vom 19.07.2022.
- Immersion, [https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion\\_\(virtuelle\\_Realität\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Immersion_(virtuelle_Realit%C3%A4t)) vom 30.09.2022.
- Namenseinträge von Godwin, William/Lovelace, Ada/Shelley, Mary/Wollstonecraft, Mary, [https://de.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Wollstonecraft](https://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Wollstonecraft), [https://de.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Shelley](https://de.wikipedia.org/wiki/Mary_Shelley), [https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Godwin](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Godwin), [https://de.wikipedia.org/wiki/Ada\\_Lovelace](https://de.wikipedia.org/wiki/Ada_Lovelace) jeweils vom 28.07.2025.
- Nichtbinäre Geschlechtsidentität, [https://de.wikipedia.org/wiki/Nichtbinäre\\_Geschlechtsidentität#Rechtliche\\_Anerkennung](https://de.wikipedia.org/wiki/Nichtbin%C3%A4re_Geschlechtsidentit%C3%A4t#Rechtliche_Anerkennung) vom 31.07.2023.
- Perichorese, <https://de.wikipedia.org/wiki/Perichorese> vom 21.03.2023.
- Signorelli, Luca: Heiliger Ludwig von Toulouse, um 1515–1520, [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli\\_-\\_Werkstatt\\_-\\_146\\_Heiliger\\_Ludwig\\_von\\_Toulouse,\\_Um\\_1515-1520.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Signorelli_-_Werkstatt_-_146_Heiliger_Ludwig_von_Toulouse,_Um_1515-1520.jpg) vom 23.02.2023.

## Abbildungsnachweis

Closed-Circuit der Homunkulus-Struktur, S. 32 (Quelle – Gerhard Roth: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 99, abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags).



## XIII. Sachregister

---

### A

Agency, 19, 121, 133, 137, 144, 145  
Agentien, 11, 12, 116, 117, 119–121, 124,  
125, 127, 133  
Ähnlichkeit, 72–74, 76, 77  
Akteur, verkörperter, 30, 33, 37, 109,  
110, 117, 122, 138  
Aktivität, verkörperte, 9, 12, 26–28,  
33, 34, 36–39, 42, 45, 50, 52, 92, 93,  
96, 105, 111, 112, 117, 120–122, 133,  
135–137, 153  
Analogia entes, 10, 22  
Artificial turn, 143  
Attraktor, 11, 36  
Autonomie, 13, 28, 57–59, 85, 118, 123,  
153, 163  
Autopoiese, 57, 59, 145

### B

Beobachtung, komplex  
rückgekoppelte, 21, 158  
Beobachtung, teilnehmende, 118  
Beobachtung zweiter Ordnung, 113,  
158  
Beugungsgitter, 121–123, 132  
Bewusstsein, künstliches, 137  
Bifurkation, 11, 161

### C

Chronologien, alternative, 10, 11, 23,  
68, 116, 117, 150, 153, 155, 156  
Chronotopos, 16  
Closed Circuit, 9, 37, 53, 123

### D

Diffraktion, 11, 115, 116, 119, 121, 122,  
124, 126, 135, 144, 154, 165  
Diffraktionsmuster, 121, 132  
Dimensionsbruch, 10, 20, 21  
Dualismus, ontologischer, 37,  
110–112, 118, 128, 132

### E

Echtzeit, 11, 15, 16, 23–25, 37, 123, 163  
Emergentismus, materialistischer, 35  
Emergenz, 9, 22, 31, 35, 36, 42, 47, 83,  
116, 122, 124, 145  
Enaktivismus, 31–34, 36, 37, 52, 110  
Erinnerungsstruktur, erlebte, 78  
Erinnerungsverfälschung (Varianten  
der Erinnerung), 157  
Erlebnismodell, Text als, 144, 146  
Erzählen, fraktales, 9, 10, 123  
Erzählen, verkörpertes, 110, 113, 125

**F**

Fraktal, 9, 15, 17, 19, 25, 36, 96, 118,  
123, 124

**G**

Gehirn, narratives, 12, 153, 155, 158,  
165  
Geometrie, fraktale, 10, 19

**H**

Hervorbringen einer Welt, 26, 33, 36,  
39, 43  
Homunkulus, 9, 26, 31, 32, 37, 96, 118,  
123, 138

**I**

Ich-Kommodifizierung, 97  
Immersion, 87–89, 95, 96, 161, 164  
Inferenz, 36, 41  
Intelligenz, künstliche, 24, 137, 138,  
140, 141, 143, 146, 150, 158  
Intraaktion, 11, 12, 116, 117, 119, 124,  
127, 133  
Iteration, 10, 144

**J**

Junggesellenmaschine, 24

**K**

Kausalität, rückläufige, 35, 42, 122,  
123, 147  
Kommunikation, literarische, 11, 18,  
38, 46, 49, 51, 54–56, 59, 78, 86, 87,  
103  
Komplexität, 9, 10, 13, 18, 21, 51, 54,  
55, 57–59, 61, 62, 65, 76–78, 80,  
120, 122, 128, 134, 145, 153, 155, 156,  
159, 165

Komplexitätsforschung, 11, 18, 59,  
117, 119, 123, 124, 135, 165

Konstruktivismus,  
neurobiologischer, 27, 37, 38, 84,  
88, 118

Kontingenz, 72, 76, 160  
Kopplung, strukturelle, 34, 39, 94

**L**

Lebensvarianten, 156  
Linguistic turn, 79  
Literatur auf 2+nter Stufe, 9

**M**

Mehrfachkodierung, 21, 156  
Mehrstelligkeit des Diskurses, 35  
Mise en abyme, 9, 17, 19, 66, 139, 145,  
156  
Muster, 12, 17, 19, 23, 30, 34–36, 43,  
52, 76, 92, 94, 116, 117, 135, 158  
Musterbildung, 10, 36, 80, 124, 133

**N**

Naturalistic turn, 26, 27  
Neurophilologie (a.  
Neuronarratologie), 13, 156  
Nullstelle des Diskurses, 35, 42, 47,  
122

**O**

Oszillieren der Struktur/der  
Perspektive, 19, 145, 158, 159

**P**

Perspektivenmodulation, 10, 20  
Perspektivenübernahme, 39  
Perspektivenwechsel, 20, 155  
Phasenraum, 17  
Produktivität, ursprüngliche, 85, 89

**R**

- Randbedingung, 11, 13  
 Raum, syntopischer, 38, 43  
 Raum-Zeit-Linien (Bifurkationen),  
 149  
 Räumlichkeit, koextensive, 38  
 Raumzeitreise, 148, 149, 151  
 Re-Entry, 21, 144  
 Realismus, agentieller, 11, 115, 118,  
 123, 127  
 Realismus, Kybernetischer, 19  
 Realismus, ontologischer, 84  
 Realität, virtuelle, 21, 87, 163  
 Regelkreis, 22, 116, 122  
 Rekursion, allgemeine, 18, 21, 25, 92,  
 137  
 Relativitätstheorie, Spezielle, 147, 148  
 Repräsentationalismus,  
 epistemischer, 34, 115  
 Rückkopplung, rekursive, 10, 18, 22,  
 25, 30, 31, 34, 119, 138, 146, 148

**S**

- Schleife, seltsame, 11, 19, 137, 156  
 Selbstähnlichkeit, 17, 18  
 Selbstreferenzialität, 9, 10, 31, 39, 51,  
 57, 60, 63, 76, 80, 83  
 Selbstwirksamkeit, 137  
 Simulation, 12, 13, 16, 20, 21, 24, 25,  
 122, 123, 130, 140, 148, 149, 151, 163  
 Simultaneität, 11, 23, 65, 69  
 Sonder-Beobachtung, 114

**T**

- Teilnehmerperspektive, 38, 39, 103,  
 158  
 Trajektorie, 11

**U**

- Überdetermination, 72  
 Umprogrammierung, 68, 69, 86, 89  
 Undarstellbarkeit, Topos der, 11, 62,  
 63, 65, 68, 69, 76, 77, 79, 82, 85, 89,  
 90, 143  
 Universen, alternative, 149, 150  
 Unschärferelation, Heisenberg'sche,  
 115, 117

**V**

- Variante der Diffraktion, 122–124, 132  
 Verkörperung (Embodiment), 9, 11,  
 26, 27, 33, 34, 38, 98, 101, 118, 153  
 Verkörperung, mediale, 11, 81, 90,  
 92–95, 97, 98, 156

**W**

- Wahrnehmung, endlos  
 autobiographische, 19, 60  
 Welle-Teilchen-Dualismus, 115  
 Wicked problems, 126, 134, 160

**Z**

- Zeitumkehr, 23, 41, 148  
 Zustandsraum, 11, 101, 110, 123









