

Die Postmoderne nimmt kein Ende – oder doch? Metamoderne und metamoderne Textstrukturen der Ultraromantik

Stephan Brüssel

1. Vom Ende der Postmoderne. Einleitung

Die Frage steht im Raum: Ist die Postmoderne vorbei? Abgeschlossen, überwunden, abgenutzt? Überfliegt man die Forschung zum Thema, so ist der Fall klar: Die Postmoderne ist vorbei. Und doch muss man sich gleichfalls eingestehen: Die Frage steht noch immer im Raum. Warum eigentlich? Warum besteht nach wie vor Bedarf, darüber zu debattieren, wie, wann und womit die Postmoderne an ihr Ende kam?

Wirft man einen Blick auf die aktuelle Literaturproduktion und greift zwei Diskurszentren mit den schillernden Bezeichnungen ›Ultraromantik‹ und ›Metamoderne‹ heraus, so beginnt man zu ahnen, woher dieser Umstand rührt: Das Ende der Postmoderne scheint derzeit nämlich vielmehr *Gegenstand* eines ästhetischen Aushandlungsprozesses zu sein – ist aber eben nicht vollzogen. Das jedenfalls führt Leonhard Hieronymis programmatisch konzipierte Textsammlung aus dem Jahr 2017 geradezu offensiv vor, indem sie gar diesen Aspekt explizit macht: *Ultraromantik*, so ließe sich als These anschließen, lotet die Schnittstelle zwischen der Postmoderne und anders- und neuartigen Textstrategien aus und formiert damit ein für das letzte Jahrzehnt typisches ›Metatext‹-Ungetüm, gekennzeichnet durch den Hang zur Archivierung, die Grundierung als Manifest, Selbstreflexion und -dekonstruktion, den Touch von ›Quirkiness‹ bei gleichzeitigem Rhizom-Charakter, die Spannung zwischen modernem Enthusiasmus und Emphase und postmoderner Gleichgültigkeit – Merkmale, die gesondert oder in Kombination auf die verfahrensgeschichtliche bzw. medienkulturgeschichtliche Gemengelage eines weitläufigen Umbruchs hindeuten, der mancherorts mit dem Begriff der Metamoderne umschrieben worden ist.

Es ergeben sich damit weitere Fragen, die der Beitrag aufrollt und zu beantworten versucht: Wo befinden wir uns in der gegenwärtigen Medienkultur? Wie konzipiert diese sich selbst? Wie ordnet sich ›Kunst‹ in diesen Zusammenhang ein? Was hat es mit der Metamoderne auf sich? Und wie lässt sich vor diesem Hintergrund die Ultraromantik lesen?

In einem ersten Schritt sollen einige Aspekte zur aktuellen Lage im Literaturbetrieb und insbesondere zur Postmoderne vor dem mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund des Niedergangs des modernen Zeitregimes (nach Assmann) versammelt werden. Eröffnet wird dadurch die Möglichkeit, das ›Ende‹ der Postmoderne vor einem allgemein temporalsemiotischen Codierungszusammenhang zu beleuchten, der die gegenwärtige Situation maßgeblich mitprägt. In einem zweiten Schritt wird der Begriff der ›Metamoderne‹ (nach Vermeulen/van den Akker) nachgezeichnet und der Übergang von der Postmoderne zu einem Nachfolgersystem konturiert. In einem dritten und letzten Schritt folgt die Analyse von Hieronymus *Ultraromantik* innerhalb dieses abgesteckten Feldes.

2. Ist die Zeit aus den Fugen? – Die Postmoderne und der Niedergang des modernen Zeitregimes

Die Diskussion rund um die jüngste Literatur und den Literaturbetrieb, um die beteiligten Akteur:innen und ihre Werke sowie um mutmaßlich darin enthaltene Ideologeme läuft in internationalen Feuilletons und in sozialen Netzwerken derzeit auf Hochtouren. Und das spätestens seit Ende 2017. Sie dreht sich insbesondere um zwei Gruppierungen, die Mitte der 2010er Jahre hervorgetreten sind: die selbst ernannten ›Rich Kids of Literature‹ rund um den Korbinian Verlag auf der einen und die Gruppe um Simon Strauß und den ›Jungen Salon‹ auf der anderen Seite. Beide erheben den Anspruch, jeweils den postulierten ›Neuanfang‹ der deutschsprachigen Literatur in Gang gesetzt zu haben: Die ›Rich Kids‹ mit »Selbstbekranzung und Totalerneuerung im Champagneraustausch«¹, mit dem Rückhalt eines »popkulturnahen Verlag[s]«², in Hipster-Manier, »irgendwie links, völlig verschiedene soziale Hintergründe, Berliner Mischung, Bohemianstrich«³. Der ›Junge Salon‹ mit »dem Ruch des Elitären, irgendwie bildungsbürgerlich, sich auf einen vorgeblich unpolitischen, reinen Ästhetizismus berufend«⁴.

Dabei zeigen sich zwei Aspekte als besonders brisant: Erstens ist dies die ›Politisierung‹ von Literatur hinsichtlich einer ›politideologischen Lesart‹ literarischer Texte und einer Sichtweise auf Autor:innen als politische Agenzien; zweitens der Umstand einer medial breit gefächerten, insbesondere aufgrund des Internets und der sozialen Netzwerke beschleunigten und vor allem hochgradig emotionalisierten Diskursivierung der Problemverhandlung.⁵ Beide Punkte sind zwar ernstzunehmende Phänomene, lenken

1 Oertel, Friederike: »Poetische Influencer«. Auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/literaturbetrieb-poetische-influencer-1.3757625> (letzter Abruf 31.01.2022).

2 Oltermann, Philip: »Germany's Romantic literary revival built on Blade Runner and seven deadly sins«. Auf: <https://www.theguardian.com/world/2017/nov/10/compromises-compromise-merkel-generation-reinvents-german-romanticism> (letzter Abruf 23.01.2022).

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Süsselbeck, Jan: »Die ›Literaturstreitsstafette‹ als ›Medieninszenierung‹? Über die Affektivität von Feuilleton-Debatten und ihr Echo im Internet«. Auf: <https://literaturkritik.de/literaturstreitsstafette-als-medieninszenierung-ueber-affektivitaet-feuilleton-debatten-ihr-echo-internet,24817.html> (letzter Abruf 23.01.2022).

aber vom kardinalen Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft ab: den literarischen Texten selbst.

Dabei, so der unmittelbare Eindruck, scheint die Medienkultur sich nicht nur im Aufruhr, sondern auch im Umbruch zu befinden. Mit dem Aufkommen der sogenannten Neo- oder Ultraromantik, die als neue literarische Strömungen lanciert werden, macht sich eine Debatte breit, die weniger den Status von Literatur selbst aushandelt als vielmehr ihre Funktionalität (bzw. ideologische Instrumentalisierung) ins Blickfeld rückt. Und das nicht unberechtigt. Etwa von Oltermann (2017) werden antiliberalen Tendenzen im ›Jungen Salon‹ erkannt und diskutiert. In einer Reihe weiterer Artikel wird der Frage nachgegangen, ob und inwiefern Strauß ›rechte und nationalistische Positionen im deutschen Literaturbetrieb [...] salonfähig‹⁶ macht, inwiefern er die ›Agenda der Rechten‹⁷ bedient, wenn er in seinem Roman *Sieben Nächte* (2017) ›Schicksalsgemeinschaften, Geheimbünde, mythologische Verzauberungen, utopische Glutkerne, tiefe Wunden, Schmerz, Hass, Wut, wehende Deutschlandfahnen, Machtgefühle, erhobene Arme und die Sehnsucht nach dem großen Neuanfang‹⁸ beschwört. Von anderer Warte aus fühlt sich der infolge feuilletonistischer Dynamiken seinerseits als ›Schöpfer und Entdecker‹⁹ der Ultraromantik ausgerufenen Leonard Hieronymi übergeben und überhaupt ungehört.¹⁰ Die Dynamik der (im Kern sehr wichtigen) Diskussion ist jedoch in erster Linie dadurch charakterisiert, dass sie sich vom Ausgangspunkt – der literarischen Texte – entfernt und auf selbstreferenzielle Art und Weise Diskursproblematiken zuwendet: Es scheine sich ein ›Ressentiment gegen die Kritik an Rassismus Bahn zu brechen‹¹¹, ein Tatbestand, den Süselbeck in die Forderung an die Literaturwissenschaft überführt, verstärkt die ›Untersuchung der Effekte solcher emotionalisierender Rhetorik‹¹² in den Blick zu nehmen, um, wie er begrifflich pointiert, derartige ›Emotions-, ›Affekt- und ›Gefühlskulturen‹ analytisch fassbar zu machen. Man bemerkt: Mit diesen ›Kultur-‹-Begriffen ist der Objektbereich erweitert von einem Bereich literarischer Texte hin zu einem Bereich literaturkritischer Texte unter anderem in den sozialen Netzwerken. Wie gesagt: Das ist richtig und wichtig, geht es schließlich zum einen um die Sensibilisierung der Literaturwissenschaft für derartige Phänomene und zum anderen um die Frage der Handhabe aufseiten aller Beteiligten. Doch lenken wir die Aufmerksamkeit auf die literarischen Erzeugnisse selbst, so fällt ebenfalls zweierlei ins Auge: die Frage nach einer Selbstpositionierung, besonders in Abgrenzung von dem, das als ›vergangen‹ erklärt wird, und die Anschlussfrage, wo der historische Standort der eigenen Positionierung liegt. Die Selbstpositionierung wird, wie zu ersehen, mit

6 Uthoff, Jens: »Debatte um Schriftsteller Simon Strauß: Kultureller Clash«. Auf: <https://taz.de/Debatte-um-Schriftsteller-Simon-Strauss!/5475631/> (letzter Abruf 23.01.2022).

7 Grabovac, Alem: »Debatte zum Schriftsteller Simon Strauß: Treibstoff für die Reaktionären«. Auf: <https://taz.de/Debatte-zum-Schriftsteller-Simon-Strauss!/5472546/> (letzter Abruf 23.01.2022).

8 Ebd.

9 Krafft, Charlotte: »Hyperironie«. In: Katharina Holzmann/Sascha Ehler (Hg.): *Das Wetter. The Very Best of Vol. I*. Berlin: Korbinian 2018, S. 122-126, hier S. 122.

10 Nachzulesen ist seine Stellungnahme zu dieser Situation im Vorwort zur zweiten Auflage seiner *Ultraromantik*. Hieronymi, Leonhard: *Ultraromantik*. Berlin: Korbinian 2017.

11 Süselbeck: »Die ›Literaturstreitsstafette‹ als ›Medieninszenierung?‹.

12 Ebd.

verschiedenen Schlagwörtern versehen; vor allem aber findet sie vor der Kontrastfolie der Postmoderne statt. Die Standortbestimmung wiederum ist insbesondere vor dem Hintergrund des aktuellen Zeitregimes der Moderne zu lesen bzw. vor dem Hintergrund seines *Niedergangs*. Kurzum – und damit zurück zum Ausgangspunkt: Was ist die Postmoderne? Und was folgt aus dem Niedergang des modernen Zeitregimes?

Als unbedarfte:r Forscher:in blättert man zunächst im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* – und erhält Aufschluss: »Postmoderne. Die auf ein neues Zeitbewußtsein gegründete Gegenwart, verstanden als Folgezeit nach dem Ende einer Sequenz von Epochen gedachte Moderne.«¹³ Das ›Zeitbewusstsein‹ basiere auf einem weitreichenden Rückblick verbunden mit der Tendenz zur Archivierung und Umpolung: »Nicht die kulturelle Moderne des 20. Jhs. ist die Epoche, zu der die ›Postmoderne‹ im Kontrast stehen soll, sondern die mit dem Ende des Mittelalters einsetzende Epochen-Sequenz ›Moderne‹, also: die gesamte Mentalitätsgeschichte seit der Frühen Neuzeit.«¹⁴ Die ›Moderne‹ wird also sozusagen gespeichert, angeschlossen und im eigenen Systemzusammenhang verarbeitet. Zugleich kippt das Zeitbewusstsein zwischen dem Spiel mit Vergangenheitsformen der überkommenen Moderne – Archivierung und Umpolung – einerseits und der Expansion und Überfrachtung der Gegenwart andererseits:

»Mit der Postmoderne wird die in der Moderne auf ein Minimum verengte Gegenwart nun wieder zu einer breiten ›Gegenwart der Simultaneitäten‹ ausgedehnt. Die breite Gegenwart ist eine Dimension des Erlebens, Verhaltens und Handelns, in der die Vergangenheit als beständig abrufbar, reproduzierbar – sozusagen ›in die Gegenwart importierbar‹ – zur Verfügung steht, während die Zukunft – wo nicht gänzlich verschlossen – als ungewiß und oft bedrohlich erlebt wird. Die Literatur der Postmoderne entfaltet sich in dieser Konstruktion von Zeit.«¹⁵

Es ist daher nur folgerichtig, dass neben der Neukonzeption von Subjektivität eine temporale Selbstreflexion als wesentliches Signum diagnostiziert werden kann: Was bin ich, und was bin ich in der Zeit? Eine ›Gegenwart der Simultaneitäten‹ könne als »Produkt eines Subjekt-Typus [verstanden werden], der zu schwach ist, um eindeutige Selektions-Entscheidungen zu treffen.«¹⁶ Oder auch könne die Postmoderne als »Verlust der Fähigkeit identifiziert [werden], vielfache Erfahrungen in ›übergreifenden Erzählungen‹ (Lyotard) mit allgemeinem Verbindlichkeitsanspruch zusammenzufassen.«¹⁷ Zur Folge habe dies eine ›Krise der Repräsentation‹ aufgrund der Unfähigkeit dieses Subjekts, »die Welt der Dinge zu erfahren und in verschiedenen medialen Dimensionen darzustellen«¹⁸. ›Subjektivität ohne Objekt‹, die Krise der Repräsentation, die breite Gegenwart und die Reflexion von Zeit – alles das lässt sich am »mehrfach codierten Spiel mit Gattungstraditionen«¹⁹ ablesen, am ausgeprägten »Zitat- und An-

13 Gumbrecht, Hans Ulrich: »Postmoderne«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, Berlin: de Gruyter 2007, S. 136-140, hier S. 136.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 137.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 139.

spielungscharakter« und am »Bedürfnis nach Dechiffrierung und Kommentierung«²⁰. Technologismus, Dehumanisierung, Erotizismus, Fragmentarisierung, Offenheit und Hybridisierung (Ihab Hassan) weisen ebenfalls in diese Richtung. Gleiches gilt für den betonten Konstruktivismus und die Erzeugung von »Hyperrealitäten«, die aus der »Substitution des Realen durch Zeichen des Realen«²¹ resultieren. Es ließen sich – allein für den deutschsprachigen Bereich – zahlreiche weitere Positionen und Merkmalszuschreibungen von Brinkmann und Heißenbüttel, über Rühmkorf, Süskind und Ortheil bis hin zu Petersdorff und Sloterdijk ergänzen.²²

Zu konstatieren ist: Von »der« Postmoderne zu sprechen, wird der Sachlage nicht gerecht. Vielmehr scheint sich die Übereinkunft durchzusetzen, dass es sich dabei um ein »Buzzword« für ein heterogenes und vielschichtiges Feld handelt, das mit nur einer Zuschreibung unzureichend erfasst wäre. Hassan, Baudrillard, Fiedler, Jameson usw., wie auch die genannten deutschsprachigen Autoren – sie alle verweisen auf wesentliche Sphären der Postmoderne, ohne dass diese aber auf einen Nenner gebracht werden könnten. Dabei ist aus heutiger Sicht entscheidender, dass das viel beschworene Ende überhaupt nicht leicht zu fassen ist, sich eher Momente der »Umpolung« ausfindig machen lassen, Richtungsweisungen und Umdeutungsprozesse, Sinnneuzuschreibungen, kurz: strukturell greifbare Momente der reflexiven Auseinandersetzung mit der »Moderne« und der »Postmoderne«.

Temporale Selbstreflexion, die in der Postmoderne eine neue Dimension erreicht und sich mit deren »Ende« fortsetzt, ist in dieser Hinsicht in einem größeren Beziehungsgefüge zu lokalisieren – nämlich als Kulminationspunkt eines strukturell greifbaren Übergangs von der Postmoderne in einen anderen Systemzustand. Als strukturbildendes Merkmal ist sie aus der gegenwärtigen Literatur nicht wegzudenken, ja, sie ist zentral. In einem der genannten Beiträge zur aktuellen Literaturdebatte liest man von »Present Shock«, von »kulturpessimistischer Krisenrhetorik«, von »Totalisierung der Gegenwart«, »Nowness« und einer Kultur der »Jetztzeitigkeit«²³. Ganz unterschiedliche literarische Texte greifen die Reflexion von Zeit auf und setzen sie bedeutungstragend ein: Daniel Kehlmanns *Du hättest gehen sollen* (2016), Marc-Uwe Kling's *Qualityland* (2017), Leif Randts *Planet Magnon* (2015), Hendrik Otrembas *Kachelbads Erbe* (2019) und Hieronymus *Ultraromantik*, um nur die bekanntesten zu nennen. Zeitreflexion und Selbstpositionierung sind aktuell unlösbar miteinander verschränkt.

In einem breiteren kulturtheoretischen und -geschichtlichen Zusammenhang spricht Aleida Assmann vom Niedergang des modernen Zeitregimes. Was einst das Brechen mit der Zeit und die Zeitstufendifferenzierung war, die Fiktion des Anfangs, die kreative Zerstörung der Vergangenheit und das Bewahren der Vergangenheit im Historischen, die Beschleunigung mit einhergehender »Verkürzung der Gegenwart« und impliziertem Fortschrittspostulat – alles das wird (tendenziell) über Bord geworfen, neu definiert oder zumindest kritisch revidiert. Seit den 1980er Jahren, so

20 Ebd.

21 Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve 1978, S. 9.

22 Vgl. Wittstock, Uwe: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994.

23 Alle Zitate aus: Süselbeck: »Die »Literaturstreitsstafette« als »Medieninszenierung?«.

Assmann, befindet sich das moderne Zeitregime in einer Krise, um das Jahr 2000 herum haben sich »Konturen einer neuen Zeitorientierung herausgebildet«²⁴: Die Zeit sei »aus den Fugen!«²⁵. Die Zukunft wird als Bedrohungsszenarium gedacht, die Vergangenheit kann nicht abgeschlossen werden, die Gegenwart expandiert in eine breite diachrone und synchrone Simultaneität. Wie schon Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Artikel im *Reallexikon* (nebst einschlägigen Forschungsbeiträgen²⁶) hebt auch Assmann auf ein »Zeit-Chaos«²⁷ ab, das mit »gegenwärtiger Desorientierung« und neuer »Memorialkultur« vermenget sei – ein Reflexionsmoment der »Betonung der Gegenwart«²⁸, von der aus »Vergangenheit« und »Zukunft« zu re-modellieren seien:

»Diese Krise hat vor allem mit neuen Formen des Umgangs mit der Vergangenheit zu tun, die neuerdings im großen Stil gesellschaftlich wiedereingesetzt und für die Konstruktion von Identitäten reklamiert wird. Wohin wir schauen, werden Erfahrungsraum und Erwartungshorizont überbrückt und Vergangenheit und Gegenwart wieder eng miteinander verkoppelt.«²⁹

Interessant dabei: »Das moderne Zeitregime ist nicht gänzlich außer Kraft gesetzt, aber im Zuge der Pluralisierung von Zugängen zur Vergangenheit in bestimmte Schranken verwiesen.«³⁰ Mit dem Abschied des modernen Zeitregimes sei es die selbst auferlegte und vornehmliche Aufgabe der Gegenwartskultur, die drei Zeitstufen in ein neues »ausgewogenes Verhältnis zu bringen«³¹. Neuartige Probleme und Problemlösungsansätze jedenfalls finden sich Assmann zufolge in der Kompensationstheorie, der Reparatur von »Modernität« und der Revision der Kategorien »Kultur«, »Identität« und »Gedächtnis« – alles dies »Felder«, in denen das »offene[...] Abenteuer«³² einer Neujustierung des Konzeptes von »Zeit« bestritten werde, verbunden mit den Fragen, was wir von der Vergangenheit und der Zukunft erwarten, und auch, was Vergangenheit und Zukunft von uns wollen.³³

Vor diesem generellen Hintergrund gewinnen Aussagen, wie die folgenden, besonderes Gewicht: »Postmodernism is dead ... but something weirder has taken its place.«³⁴ Gleiches gilt auch für vorsichtigere Stimmen: »We do not wish to suggest that all post-modern tendencies are over and done with. But we do believe many of them are taking

24 Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des modernen Zeitregimes. München: Hanser 2013, S. 246.

25 Ebd., S. 247.

26 Vgl. Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2010 u. Ders.: Nach 1945 – Latenz als Ursprung der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp 2012.

27 Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen, S. 265.

28 Ebd., S. 272.

29 Ebd., S. 280.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 323.

32 Ebd.

33 Vgl. ebd., S. 324.

34 Searle, Adrian: »Altermodern Review. The Richest and Most Generous Tate Triennial Yet«. Auf: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/02/altermodern-tate-triennial> (letzter Abruf 23.01.2022).

another shape, and [...] a new ›sens‹, a new meaning [Herv.i.O.]«³⁵. Also: Temporale Selbstreflexion ist genau hier verankert, in einem Reflexionsmoment, das Übergänge ›zum Thema‹ hat, Umbrüche gar, die paradoxerweise prozessual und nicht abrupt gedacht werden, zwar diskontinuierlich sind, aber eingebettet in tieferliegenden Kontinuitätslinien.³⁶

Wir wären damit bei der Frage angelangt, wie Literatur sich in diesem Rahmen verhält: Wie diskursiviert sie derartige Probleme als eine Form der ästhetischen Kommunikation und welche Lösungsvorschläge unterbreitet sie? Anders gefragt: Welche Strukturen bildet sie aus und wie verhält sie sich zu vorgegebenen Strukturmodellen, z.B. hinsichtlich der Ästhetiken der Identität und der Gegenüberstellung³⁷? Und um das entscheidende Stichwort zu nennen: Was hat es eigentlich mit der ›Metamoderne‹ auf sich?

3. Metamoderne, Metaxis, Neoromantik: Textuelle Reflexionsmomente als Umbruchsstruktur

Angenommen sei: Die Ultraromantik in ihrer codierten Form als schriftlich fixierte Textkompilation, veröffentlicht von Leonhard Hieronymi, ist als Variante der Metamoderne zu beschreiben. Sie setzt sich poetologisch von der Postmoderne ab und fügt sich zugleich strukturell ein. Bevor wir demnach also auf die konkrete Beschaffenheit literarischer Diskursivierung anhand des Beispiels zu sprechen kommen können, wäre dieses kontemporäre diskursive Setting zu kartografieren. Und der Anschluss zu den bisherigen Gedanken liegt durchaus auf der Hand: Die ›Metamoderne‹ bringt Texte hervor, die Reflexionsmomente als Strukturen des Umbruchs thematisieren. »Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find. [...] Like a donkey it chases a carrot that it never manages to eat because the carrot is always just beyond its reach.«³⁸ Welch ein starkes Bild. Die Metamoderne ist der Esel, der der Karotte nachjagt, in dem Bewusstsein, sie niemals erreichen zu können. In Texten ergibt sich eine ›Schwebe‹, ein Moment des ›Schwankens‹ und des ›Vielleicht‹ – und vielleicht gar der Ausdruck einer Sehnsucht: »[T]he metamodernism discourse consciously commits itself to an impossible possibility.«³⁹ Die Beobachtung, die Vermeulen/van den Akker vor bereits über zehn Jahren gemacht haben, ist – so muss man auch mit Blick auf die weitere Entwicklung in den 2010er Jahren in Deutschland eingestehen – zutreffend. Welches Konzept entwerfen die Autoren?

35 Vermeulen, Timotheus/van den Akker, Robin: »Notes on metamodernism«. In: *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010), S. 1-14, hier S. 4.

36 Vgl. stellvertretend für die Erfassung dieser ›paradoxen‹ Situation Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. New York/London: Routledge 2002, S. 165-166 u. S. 181.

37 Zu den Ästhetiken der ›Identität‹ und der ›Gegenüberstellung‹ vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: UTB 1981, S. 408-419.

38 Vermeulen/van den Akker: »Notes on metamodernism«, S. 5.

39 Ebd.

Sie ...

- ... setzen die Metamoderne äquivalent mit einer ›Struktur des Gefühls‹, die von postmodernen Organisationsformen abweicht und gleichfalls vielfältig in Erscheinung tritt;⁴⁰
- ... differenzieren bei ihrer Bestimmung die Ebenen des Epistemologischen, Ontologischen und Historischen;⁴¹
- ... nennen Schlagwörter wie ›Mythos‹, ›Metaxis‹, ›Melancholie‹, ›Exhibitionismus‹, ›informierte Naivität‹, ›pragmatischer Idealismus‹ und ›Quirkiness‹;⁴²
- ... schreiben der Metamoderne ein Oszillationsmoment zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie zu, zwischen Hoffnung und Melancholie, Naivität und Scharfsinn, Empathie und Apathie, Einheit und Pluralität, Totalität und Fragmentierung, Anschaulichkeit und Mehrdeutigkeit;⁴³
- ... verbinden schließlich die Metamoderne mit den Begriffen des ›New romanticism‹ und des ›Neoromanticism‹.⁴⁴

Wie zu erahnen, ist ›Metamoderne‹ gleichbedeutend mit einem (Selbst-)Bewusstsein um die eigene Position in der (Medienkultur-)Geschichte. Sie impliziert die Reflexion der eigenen Situierung in Auseinandersetzung mit Moderne und Postmoderne und hebt auf die Installation einer Metaebene ab, auf der spezifische Struktureinheiten realisiert und als solche thematisiert und verhandelt werden, namentlich jene ›Schwebek‹ in Form einer Umbruchsstruktur: Postmoderne Strukturmuster und Konzepte laufen durchaus noch mit, ebenso wie Muster und Konzepte der Moderne – genau diese Gemengelage jedoch generiert neuartiges Bedeutungspotenzial: »Each time the metamodernism enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm.«⁴⁵ Historisch gesehen könnte – bei einigen eingestandenem Überschneidungen⁴⁶ – die Metamoderne als Nachfolgersystem der Postmoderne gelten: Sie kann jene überhaupt nur reflexiv mitverhandeln ›aufgrund‹ der Dominanzphase der Postmoderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die in den 1990ern, spätestens in den 2000er Jahren in einer Reduktionsphase auslief. In epistemologischer Hinsicht ist jedoch entscheidend, dass eben postmoderne Konzepte ›in Kombination‹ mit alternativen Konzepten die Basis eines andersartigen Systems formieren. Ontologisch gesehen – also den semiotischen ›Output‹ betreffend – stehen metamoderne Texte demnach also ›dazwischen‹: zwischen Moderne und Postmoderne. Sie sind geprägt durch die Struktur der Meta-

40 Vgl. ebd., S. 2.

41 Vgl. ebd., S. 2 u. 6.

42 Vgl. ebd., S. 5-6 u. 12.

43 vgl. ebd.

44 Vgl. ebd., S. 8-12.

45 Ebd., S. 6.

46 Vgl. die genannten Titel von Medientexten der ›Master‹- und ›Ultralist‹- bei Hieronymi: Ultraromantik sowie die in ihrer historischen Rahmung stellenweise fragwürdige Studie von Boehm, Robert: Jenseits der Postmoderne. Die Geburt der Metatragödie. Baden-Baden: Tectum 2020.

xis⁴⁷. Man müsste ergänzen: Es geht um poetologische und axiologische sowie um strukturelle und medienkulturgeschichtliche Gesichtspunkte. Denn ganz offenkundig wird mit Blick auf die deutschsprachige Literatur etwa seit dem Jahrhundertwechsel und verstärkt seit der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts ein massiver Aufwand betrieben, sich von der Postmoderne abzugrenzen und neu zu positionieren; einhergehend freilich mit Werteneuansetzungen und der Umsemantisierung von Werten. Eben daher rühren die terminologischen Schwankungen, die ja durchaus an postmoderne Begriffsbildungen und Wertesetzungen andocken. Die Postmoderne scheint in historischer Perspektive tatsächlich überwunden. Es finden sich zwar, auch in den 2010er Jahren noch, Ausläufer wie Benjamin Steins *Replay* oder Ulrich Hofmanns *The End*⁴⁸. Gleichzeitig sind jedoch – und dies ausdrücklich bei aller Bezüglichkeit zur Postmoderne – neuartige literarische Strukturen zu beobachten (wie in Christian Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und Schatten* [2008], Randts Romanen *Planet Magnon* und *Allegro Pastell* [2020], Klings *Qualityland*, Otrembas *Über uns der Schaum* [2017] und *Kachelbads Erbe* oder eben Hieronymies *Ultraromantik*). Mit ›a new structure of feeling‹ müsste daher so etwas wie ein ›Stimmungsbild‹ ebendieser Lage gemeint sein. Oder anders gesagt: Es handelt sich um bestimmte literarästhetische und literaturbezogene Strukturen, die retrospektiv angelegt sind, bekannte Strukturmuster applizieren, sie zugleich jedoch metareflexiv unterminieren oder erodieren, und ebendiesen, den eigenen Status metaisieren, indem sie semiotisch eine Metaebene einziehen, »von der aus

-
- 47 Herleitungen des Begriffes findet sich bei Falconer, Liz: »Metaxis. The Transition between Worlds and the Consequences for Education [Research Repository. University of the West of England Bristol]«. Auf: <https://uwe-repository.worktribe.com/output/957720/metaxis-the-transition-between-worlds-and-the-consequences-for-education> (letzter Abruf 23.01.2022). u. Linds, Warren: »Metaxis. Dancing (in) the in-between«. In: Jan Cohen-Cruz/Mady Schutzman (Hg.): *A Boal Companion. Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. New York/London: Routledge 2006, S. 114-125, hier S. 114-115.
- 48 Vgl. Brüssel, Stephan: »Wirklichkeitsbrüche. Theorie und Analyse mit Blick auf Texte der Frühen Moderne und Postmoderne«. In: *Studia Germanica Posnaniensia* 34 (2013), S. 173-186, hier S. 182-184 u. ders.: *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 80-82.

eine Metareferenz erfolgt«⁴⁹. Eine ›neue Gefühlsstruktur‹ wäre dann der ›Effekt‹, der mit dieser Anordnung einhergeht.

Aufhorchen lässt bei alledem der Bezug zur Romantik. Mit ›Neoromantik‹ verbinden Vermeulen/van den Akker Novalis' Postulat der ›Romantisierung‹ mit dem Romantik-Konzept bei Isaiah Berlin und heben auf »the Romantic attitude«⁵⁰ ab, eine ›Haltung‹, die sie als Oszillation zwischen verschiedenen Polen begreifen. Sie ziehen diese Argumentation an einer strukturellen Analogie auf, die sie zwischen dem Literatursystem der (deutschen?) Romantik und Neuansätzen einer ›romantischen Konzeptualisierung‹ der jüngsten Medienkultur beobachten und die in diversen Kunstformen und einer großen Stilvielfalt in verschiedensten Medien zutage tritt. Als Beispiele nennen sie David Lynchs Film *BLUE VELVET* (USA 1995), David Thorpes Gemälde *Covenant of the East* (2003) oder verschiedene Fälle aus der Architektur.⁵¹ Das Resümee: »What these strategies and styles have in common with one another is their use of tropes of mysticism, estrangement, and alienation to signify potential alternatives; and their conscious decision to attempt, in spite of those alternatives«, untenableness.«⁵² Mystizismus, Entfremdung, Alienation eröffnen das Feld alternativer Paradigmen, das gleichermaßen aufgebaut und als unhaltbar bestimmt wird – eine ›oszillierende Spannung‹, die sich daraus ergibt mit einem positiven Grundzug des ›Verlangens‹⁵³. ›Neoromantik‹ solle demzufolge aufgefasst werden als »re-signification«⁵⁴ der Romantik, nicht als deren ›Wiederaneignung‹, sondern als ›Neurelationierung‹ von Zeichenrepertoires und ihrer Bedeutungen.

Dabei bleibt freilich noch immer offen, wie genau solche Strukturen aussehen und der metamoderne Text beschaffen ist und ›funktioniert‹: Was etwa hat *Der Sexuallkristall* oder *Formalin* – um einmal die beiden Erzählungen in *Ultraromantik* zu nennen – mit der Romantik zu tun? Was mit der Metamoderne? Inwiefern lassen sich darin metamoderne

49 Wolf, Werner: »Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien«. In: Janine Hauthal (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*, Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 25-64, hier S. 38. Die Metareferenz (oder: Metareflexivität) kann verstanden werden als »Sonderfall der Selbstreflexivität, bei der innerhalb eines semiotischen Systems von einer Metaebene Aussagen [...] über dieses System als solches oder über Teilaspekte desselben gemacht oder impliziert werden. Dergleichen Metaaussagen setzen das Bewußtsein von der Natur des Aussageobjektes nicht als natürlich gegebenes, sondern als (Teil) eines semiotischen Systems voraus.« (Ebd.) Mit Krah gesprochen sind derartige Metatexte – also Texte, die solcherart selbstreflexive Metastrukturen aufweisen – vornehmlich dann anzutreffen, wenn Strukturwandlungsprozesse einsetzen: »Als These sei formuliert, dass eine Thematisierung und Diskussion sich besonders an den historischen Orten finden dürfte, an denen das jeweilige Literatursystem eben nicht als statisches, selbstverständliches erscheint – letztlich also in Kontexten, die im Zusammenhang mit literarischem (medialem) Wandel stehen [...]: als Phänomen literarischer Verunsicherung des Gegebenen, als Forcierung/Propagierung oder Verhinderung/Ausblendung von Wandel.« (Krah, Hans: »Einführung«. In: *Zeitschrift für Semiotik* 27, (1-2/2005), S. 3-21, hier S. 9; vgl. auch S. 12).

50 Vermeulen/van den Akker: »Notes on Metamodernism«, S. 8.

51 Vgl. ebd., S. 11-12.

52 Ebd., S. 9.

53 Vgl. ebd., S. 10.

54 Ebd., S. 12.

reflexive Umbruchstrukturen wiederfinden, wie das, was Vermeulen/van den Akker ›atopische Metaxis‹⁵⁵ nennen?

4. **Ultraromantik: Von Manifesten, magischen Ringen in Zeitreisekapseln und Damien Hirst als Hologramm**

Der Ausgangspunkt dieses Beitrags bestand darin, dem viel beschworenen Ende der Postmoderne nachzugehen. Man trifft dabei inzwischen, so lässt sich unschwer erkennen, unweigerlich auf den Sammelbegriff der Metamoderne, der deshalb attraktiver als Alternativbegriffe wie Digi- oder Pseudomoderne⁵⁶, Hypermoderne⁵⁷, Automoderne⁵⁸ oder Altermoderne⁵⁹ ist, da er – wenngleich selbst recht vage – u.a. auf ein temporalreflexives Kernmerkmal von Medientexten der aktuellen Gegenwartskultur abhebt: die Installation nämlich von Umbruchstrukturen als tragende Säulen des Bedeutungsaufbaus. Metafiktionalität scheint daher ein deutliches Kennzeichen derartiger Texte zu sein⁶⁰. Während mit den genannten Alternativkonzepten entweder zu weite Felder (Hypermoderne) oder zu enge (Digimoderne) abgesteckt werden, bietet diese Kategorie insofern heuristischen Mehrwert, als die ihr zugeschriebenen Merkmale es erlauben, strukturelle Analogien in Medientexten aufzuspüren, die auf eine einzeltextübergreifende Systemlage hindeuten. Und sie erscheint nicht allein als wissenschaftliches Konzept tragfähig, sondern hat sich in der Semiosphäre der Künste zunehmend Bahn geschlagen, abzulesen an der Tendenz zum Ausruf von Manifesten, die mutmaßlich immer dann als Textform genutzt werden, wenn die allgemeine Systemlage ›zu heiß‹ wird bzw. Dynamiken der Peripherie stabil angelegte Texte und Codes des Zentrums bedrohlich in Bedrängnis bringen.⁶¹

Manifeste lassen sich in dieser Hinsicht als Texte auffassen, die Dynamiken zu regulieren versuchen, indem sie sie anfeuern und zugleich in bestimmte konzeptuelle Richtungen lenken. Sinnfällig ist dahingehend ein Beitrag, den Luke Turner 2011 im direkten Anschluss an Vermeulen/van den Akker vorgelegt hat. Turner listet in wort- und bildstarker und meistens unverständlicher – man möchte sagen: ›metamoder-

55 Vgl. ebd., S. 12.

56 Vgl. Kirby, Alan: *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. New York/London: Continuum 2009.

57 Vgl. Lipovetsky, Gilles: *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press 2005.

58 Vgl. Samuels, Robert: »Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education«. In: Tara Mcpherson (Hg.): *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*. Cambridge/MA: The MIT Press 2008, S. 219-240.

59 Vgl. Bourriaud, Nicholas (Hg.): *Altermodern*. Tate Triennial 2009. London: Tate Publishing 2009.

60 Vgl. Boehm: *Jenseits der Postmoderne*, S. 15. Zu weiteren mutmaßlichen Kennzeichen metamoderner Texte vgl. ebd., S. 13-25.

61 Zu den Begrifflichkeiten rund um die Semiosphäre und ›kalten‹ und ›heißen‹ Zonen vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 163-202 u. Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt: Fischer 2012, S. 128-137.

ner⁶² – Manier acht Punkte, deren erster sogleich den entscheidenden Impuls setzt: »1. We recognise oscillation to be the natural order of the world.«⁶³ – Die Metaxis, das Oszillierende, Schillernde, Schwebende also; und dies gewissermaßen als Leitlinie gesetzt. Denn, so heißt es weiter: »3. Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with diametrically opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action.«⁶⁴ Auch Turner positioniert die Metamoderne also epistemologisch zwischen Moderne und Postmoderne, an denen sie sich gleichermaßen bedient und absetzt (vgl. auch Punkt 2 seines Manifests): daher rührt die Oszillation, die bereits bei Vermeulen/van den Akker anklingt. In der Allegorie der Maschine, so liest man, fordert Turner das Moment der Oszillation als Erzeugungsmechanismus ein. Sie rufe »unvollständige Systeme« hervor, ermögliche Blicke in »versteckte polare Außenbereiche«, wobei das Schwanken zwischen verschiedenen (ideellen) Positionen entscheidend sei, ebenso wie die schillernde Verschaltung von »Unmittelbarkeit« und »Abwesenheit«, von »Nostalgie« und »Futurismus«. Gerade Kunst sei prädestiniert zur Semiotisierung metamoderner Ideen, und mehr noch: Es sei ihre Aufgabe, »to explore the promise of its own paradoxical ambition by coaxing excess towards presence.« Sie basiere auf einer »scientific-poetic synthesis« und vereine »informierte Naivität« mit »magischem Realismus«. Turner plädiert schließlich für einen »pragmatischen Romantizismus«. Metamodernismus solle daher – ganz gemäß dem Credo: »We must go forth and oscillate!« – definiert werden als »the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons.«⁶⁵

Nun ist an dieser Stelle ja die Hypothese aufgestellt worden, dass die Metamoderne im deutschsprachigen Raum ebendarin ihr Kernmerkmal aufweist, die Postmoderne mitzudenken und genau dadurch die Unentschiedenheit über deren Ende textstrukturell aufzurufen. Und das ist der springende Punkt: Metamoderne (literarische) Strukturen sind Textstrukturen, die – in ihrem Anspruch auf Oszillation und vornehmlich in temporalreflexiver Ausformung – diesen Umbruch in einen anderen Systemzustand poetologisch aushandeln.

Leonhard Hieronymis *Ultraromantik*, 2017 (und 2018) im Korbinian Verlag erschienen, enthält neben einem Vorwort, ein dreiteiliges Manifest (!) inklusive »Master«- und »Ultralist« (mit Referenztiteln) sowie zwei literarische Texte. Hervorzuheben sind die überbordenden Titel, und der insgesamt sprachlich ausgeschmückte Paratext. Die Anführungszeichen auf der ersten Seite und auf der Rückseite des Buchdeckels markieren den Text als »Rede aus einem Guss«. Gestaltet ist das Büchlein in einem akzentuierten

62 Es haben sich Foren gebildet, in denen »Übersetzungen« des Manifestes vorliegen, so etwa auf *reddit.com*: »Metamodernism in layman's terms«. Auf: https://www.reddit.com/r/askphilosophy/comments/zj7uon/metamodernism_in_laymans_terms/ (letzter Abruf 23.01.2022).

63 Turner, Luke: »Metamodernist//Manifesto«. Auf: www.metamodernism.org/ (letzter Abruf 23.01.2022).

64 Ebd.

65 Alle Zitate: Ebd.

und teils invertierten Schwarz-Weiß-Design.⁶⁶ Auch in semantischer Hinsicht fallen die Paratexte ins Auge: »Vorwort zur zweiten Auflage. Das zweite Jahr oder der Sieg der Honigdachse«⁶⁷. Oder: »Dies ist das Manifest der Ultraromantik inklusive einer Erklärung und der Master- und Ultralist, worin Leonard Hieronymi die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus den Fängen ihrer eigenen Lethargie befreit.«⁶⁸ Der Gestus, den Vermeulen/van den Akker anhand einer breiten Quellenlage aufzuspüren versuchen und der sich bei Turner in actu vorfindet, wird demnach erkennbar von Hieronymi appliziert und in den programmatischen Begriff der ›Ultraromantik‹ transponiert. Auch die Kompilation bestehend aus literaturbezogenen und literarischen Texten, wie sie der Berliner Autor vorlegt, verfolgt den Anspruch auf künstlerische Neuausrichtung. »Sapi-enti sat!«⁶⁹ – Für den kritischen Blick des nichteingeweihten Literaturwissenschaftlers jedoch offenbart sich im Manifest dreierlei als kennzeichnend:

Erstens ist dies die selbst auferlegte Regulationsfunktion und poetologische Selbstverortung.⁷⁰ Die Ultraromantik, so betont Hieronymi gleich im ersten Satz des Vorworts, sei »eine neue literarische Bewegung, die die zeitgenössische deutschsprachige Literatur retten sollte«⁷¹; das Manifest sei dazu da, die »Gegenwartsliteratur aus den Fängen ihrer eigenen Lethargie«⁷² zu befreien. ›Ultraromantik‹ wird also in den Worten Jurij Lotmans als Semiosphäre entworfen, ausgestattet mit Zeichen, Codes, Texten und Zeichennutzer:innen. Wenn sich Hieronymi im Nachfolgenden dann für Fiktionen als Mittel der Wahrheitsfindung stark macht und die Ultraromantik zusammensetzt aus den jeweiligen Verständnisweisen von ›Romantik‹ und ›Science-Fiction‹, wenn er dies zusammenführt mit dem Augmented-Reality-Konzept, mit Cyberpunk und einem Konzept von ›Heimat‹, dann legt er eine poetologische Stoßrichtung fest, die er explizit macht, indem er sie programmatisch konkretisiert. Wie gesagt: Die Maßnahme trägt klar regulative Züge, nicht nur dem eigenen Anspruch nach, sondern auch auf Ebene einer kultursemiotischen Auswertung. Denn, so wird offensichtlich, die ›neueste‹ Gegenwartsliteratur (zu der sich Hieronymi mit seiner Produktion zählt) ist sich ihrer eigenen Position bewusst, ja, sie bindet den Metadiskurs über Redeweisen und -gegenstände ausdrücklich in den eigenen Kontext ein. Belegt auch durch das folgende Eingeständnis: »Schnelligkeit, große Handlungssprünge und postmoderne Merkmale sind der Ultraromantik nicht fremd. Im Gegenteil. Die Ultraromantik scheut die Postmoderne nicht, sie ist ihr egal. Wenn es um die Postmoderne oder den Poststrukturalismus geht, kennt die Ultraromantik keinen Intellekt, dann fehlt ihr der Antrieb zur

66 Vgl. auch das (allgemeine) Corporate-Design anhand von publizierten Titeln des Korbinian Verla- ges. Auf: <https://korbinian-verlag.de/> (letzter Abruf 23.01.2022).

67 Hieronymi: Ultraromantik, S. 10.

68 Ebd., S. 25.

69 Ebd., S. 109.

70 Den Hang zur Textsorte des Manifests unterstreicht Hieronymi auch an anderer Stelle (vgl. Ders.: Materialien zur Kritik Jodie Fosters. Berlin: Korbinian 2020.), wo er auf die in den 1990er Jahren »beginnende Starre des Erzählens« (S. 5) eingeht und eine »ekstatische Wahrheit« fordert: »das Manipulieren von Techniken, von Stil und Bildern« (S. 7).

71 Hieronymi: Ultraromantik, S. 7.

72 Ebd., S. 25.

Auseinandersetzung.«⁷³ Was also ist die Ultraromantik? In den Worten Hieronymis: » [E]igentlich nichts Neues, sie ist bloß eine Sehnsucht, also ein Phänomen, das sich [...] ewig im Kreis dreht und wiederholt.«⁷⁴ Dazu greift sie – zumindest laut Programm – die ›Romantik‹ auf und verbindet sie mit Elementen des Science-Fiction-Genres. Und sie lässt die Postmoderne sozusagen epistemologisch ›mitlaufen‹.

Dies aber muss zweitens klar hervorgehoben werden: Die Postmoderne wird nicht zur Vergangenheit erklärt (wie es dem Zeitregime der Moderne eigen wäre), sondern zu einem anderen System, einem alteritären ›Zeichenraum‹ deklariert. Überhaupt wird sie explizit genannt. Das bedeutet zum einen, dass eine Auseinandersetzung mit ihr anscheinend als notwendig erachtet wird (denn ansonsten würde man eben nichts darüber lesen können). Zum anderen besteht die Auseinandersetzung vor allem in der eigenen Selbstpositionierung: Die Existenz postmoderner Diskurse wird eingestanden und akzeptiert. Die Auseinandersetzung wird angestoßen und zugleich unterminiert. Das ist auch der Grund für die besondere Beachtung postmoderner Elemente.

Drittens das immense Archiv: Master- und Ultralist sind hierarchisiert und umfassen einen – gemessen am schmalen Umfang des Buches – auffallend großen Bestand an Referenzwerken. Die höherrangige Masterlist enthält acht kommentierte Titel aus den Bereichen Film, Musik und Literatur der Jahre von 1977 bis 2013: *BLADE RUNNER* (1982, R. Scott), *The Enchanter Persuaded* (2006, S. Caves), *Eine Milliarde Jahre vor dem Weltuntergang* (A. u. B. Strugazki, 1977), E. T. *THE EXTRA-TERRESTRIAL* (1982, S. Spielberg), *THE WILD BLUE YONDER* (2005, W. Herzog), *Upstream Color* (2013, S. Carruth), *Ich werde hier sein im Sonnenschein und Schatten* (2008, C. Kracht) und *DONNIE DARKO* (2001, R. Kelly).

Komplettiert werden diese ›Mastertitel‹ durch eine ergänzende Ultralist, die das Spektrum noch einmal erweitert. Eine Auswahl: *Kongres Futurologiczny* (1971, S. Lem), *Die Schule der Atheisten* (1972, A. Schmidt), *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972, D. Bowie), *SOLARIS* (1972, A. Tarkowskij), *Eumeswil* (1977, E. Jünger), *STAR WARS* (1977, G. Lucas), *Transpluto* (1982, H. W. Franke), *GHOSTBUSTERS* (1984, I. Reitman), *It* (1986, S. King), *THE TERMINATOR* (1984, J. Cameron), *BACK TO THE FUTURE* (1985, R. Zemeckis), *Maria Schnee. Eine Idylle* (1988, E. Henscheid), *Selected Ambient Works Volume II* (1994, Aphex Twin), *Die Zerstörung der europäischen Städte* (1994, H. Krausser), *Post* (1995, Björk), *Rushmore* (1998, W. Anderson), *Rave* (1998, R. Goetz), *THE VIRGIN SUICIDES* (1999, S. Coppola), *Kid A* (2000, Radiohead), *You Shall Know Our Velocity* (2002, D. Eggers), *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (2004, M. Gondry), *THE DARK KNIGHT* (2008, C. Nolan), *WALLE* (2008, A. Stanton), *Indigo* (2012, Clemens J. Setz), *Ultraviolence* (2014, Lana del Rey), *THE LOBSTER* (2015, Y. Lanhimos), *Planet Magnon* (2015, L. Randt), *Über uns der Schaum* (2017, H. Otremba), *Stella Maris* (2017, I. Feimer). Allein durch diese Zusammenstellung lässt sich erahnen, auf welche Konzepte, Denkmodelle, Genremuster und Ästhetiken die Ultraromantik abzielt: elektronisch-sphärische Musik (Ambient und Techno), dystopische Werke, Liebesgeschichten mit verworrenen Paarbeziehungen, skeptische Superhelden, philosophische Science-Fiction, amerikanische

73 Ebd., S. 30.

74 Ebd., S. 9.

Popkultur der 1980er Jahre usw. – das Ganze in Form eines »intermediale[n] Baukasten[s]«⁷⁵. Die Kommentare legen den jeweiligen Bezug zur Ultraromantik offen. Den Titeln wird ein ›Vorläufer-Status zugeschrieben, es handele sich nicht um »Werke der Ultraromantik«⁷⁶ und doch nehmen sie sie vorweg: Hieronymi listet »das Ultraromantische auf, bevor es die Ultraromantik gibt«⁷⁷. Etwa aus dem Film *BLADE RUNNER* werden die letzten Worte der Figur Roy Batty – ›Tears in Rain‹ – hervorgehoben: »Romantische Sehnsucht, Sternenkriege, Schönheit, Tod und Unendlichkeit scheinen [in ihnen] in konziser Form nebeneinander.«⁷⁸ Werner Herzogs *THE WILD BLUE YONDER* vereine die »Hauptthemen der Ultraromantik: Geheimnisse und Wahnsinn, Abenteuer, Schnelligkeit, Natur, Fremdheit und Poesie.«⁷⁹ Krachts *Ich werde hier sein im Sonnenschein und Schatten* wird als Initialtext des »Dystopie- Hypes in der deutschsprachigen Literatur«⁸⁰ genannt und als »Hauptwerk der Übergangsphase zur Ultraromantik«⁸¹ bezeichnet.

Führt man alles dies zusammen, lassen sich wiederum drei vorläufige Folgerungen ableiten. In diachroner Blickrichtung ließe sich sagen, – und dies ist mit Hieronymi offensichtlich aus einer historischen Distanz heraus möglich –, setzt die Ultraromantik in den 1970er Jahren ein. Man könnte daher erstens – und mit aller gebotenen Vorsicht – von einer Konstituierungsphase sprechen, die ihrerseits bis in die 2000er hineinreicht und in einer Dominanzphase der 2010er Jahre mündet. Die Annahme dieser Phaseneinteilung wird jedenfalls dadurch gestützt, dass die Anzahl der genannten Titel ab 2000 merklich zunimmt.⁸²

In anderer Perspektive wird der Ultraromantik zweitens der Status eines Systems zugeschrieben, wird sie als Semiosphäre etabliert, bestehend aus Zentrum und Peripherie, versehen mit Leitsemantiken und Paradigmen (bzw. Zeichenvorräten), Codierungsformen, Übersetzungsphänomenen und anderen Dynamiken, getragen von beteiligten Zeichennutzer:innen und produzierten Medientexten verschiedenster Art. Der semiosphärische Charakter des Ganzen wird dadurch gestützt, dass sich Hieronymis Abhandlung thematisch ausdrücklich um intermediale Austauschprozesse dreht, dass er offensichtlich ›das Ultraromantische‹ als transmediales (also medienübergreifendes) Phänomen auffasst und dass das vorliegende Manifest selbst auf die Netzstruktur des Rhizoms hindeutet.

Die dritte Folgerung: Expliziert wird eine Traditionslinie, in die sich die Strömung einfügt und mit derer Hilfe sie sich einen poetologischen Eigenwert aneignet. Doch nicht nur die Legitimation ist entscheidend, auch wird der eigene (programmatische)

75 Ebd., S. 41.

76 Ebd.

77 Ebd.

78 Ebd., S. 43.

79 Ebd., S. 45.

80 Ebd., S. 46.

81 Ebd.

82 Der dahinterstehende literaturhistoriografische Ansatz lässt sich nachvollziehen bei Schönert, Jörg: »1815-1848 als eine konturlose Epoche oder als Zeitraum mit Konturen aus drei Epochen?«. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Literaturgeschichte als Problemfall. Zum literarhistorischen Ort Annette von Droste-Hülshoff und der ›biedermeierlichen‹ Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Hannover: Wehrhahn 2017, S. 27-40, hier S. 30-31.

Anspruch erkennbar, diese Linie fortzuführen. Der ästhetische Grad, an dem sich neue Texte zu messen haben, ist verglichen mit der semiotischen Dichte und dem popkulturellen Impact mancher der genannten Referenzen relativ hoch. Trotzdem ist, wie angrissen, die Strategie augenfällig, mit Hilfe der Remodellierung der Semiosphäre ein abrufbares Archiv anzulegen. Dies scheint nicht ganz unberechtigt zu sein, besteht ein wesentliches Prinzip doch genau darin, das Archiv immer wieder zu aktualisieren, wie andernorts ebenfalls zu beobachten, etwa in *WRECK-IT RALPH* (RALPH REICHTS, USA 2012, R. Moore), *STRANGER THINGS* (USA 2016–, M. u. R. Duffer u.a.), Clemens J. Setz' *Indigo* (2013), Klings *Qualityland* (2017/2020) oder *READY PLAYER ONE* (USA/IND 2018, S. Spielberg).

Hieronymi macht demnach keinen Hehl daraus, dass sein Programm die Ultraromantik auch als Strukturgebungsmuster literarischer Texte vorsieht: Ultraromantik nennt er die literarische Strömung wie für ihn das Ultraromantische das dominante Merkmal der Texte ist.

Die erste der beiden Erzählungen – *Der Sexualekristall* – bietet zwei Überraschungen. Im Hochsommer 2003 findet der namenlose Erzähler in einem Kinosaal zunächst einen geheimnisvollen Kristallring und lernt eine – ebenfalls namenlos bleibende – junge Frau kennen, mit der er die Nacht verbringt und seine Unschuld verliert. Etwas lapidar wird davon erzählt, dass die Beziehung bis in den September hinein Bestand hat und schließlich in beiderseitigem Einverständnis endet. Überraschend ist erstens der Umgang des Textes mit dem Element des Ringes, der zunächst als fantastisches Element eingeführt wird und beim Protagonisten wie auch bei seiner Partnerin extreme Sexualgelüste auslöst: »Ich stellte mein Bier ab und bückte mich, es war ein billiger aus Edelstahl hergestellter und mit einem kleinen hellblauen Kristall besetzter Ring. [...] Den Ring hatte ich an den Mittelfinger meiner linken Hand gezogen, während meine Genitalien von einem unbändigen Ziehen durchwühlt wurden [...]«⁸³ Es handelt sich demnach also um ein latent magisches Element – und der:die Romantikforscher:in weiß: Es schläft ein Lied in allen Dingen. Wie der Ring hier der Erweckung des adoleszenten Sexualtriebes (»[d]er Sexualekristall leuchtete funkelnd auf und traf mich«⁸⁴) und der ersten Kontaktaufnahme zwischen den Figuren (»den Kristallring vor ihr auf die Erde fallen lassen«⁸⁵) dient, so umstandslos verschwindet er wieder und wird – nachdem eine Elster ihn am »zweiten Tag vor der letzten Nacht der sexuellen Exegesen«⁸⁶ gestohlen hatte – erneut zum billigen Spielzeug herabgestuft. Ein emphatisches Potenzial »flammt« nur kurz auf und ist nicht von Dauer.

Die zweite Überraschung dann im letzten Absatz: »Und jetzt, dreitausend Jahre später, jetzt weiß ich nicht, was ich fühlen soll. Ich fühle nichts mehr.«⁸⁷ Ende des Textes. Der massive temporalsituative Versatz der Erzählsituation ist ein Beleg für eine offensichtliche Möglichkeit innerhalb der dargestellten Welt, das menschliche Leben übernatürlich zu verlängern; und er belegt die zeitreflexive Grundausrichtung der

83 Ebd., S. 70.

84 Ebd., S. 71.

85 Ebd., S. 73.

86 Ebd., S. 76.

87 Ebd., S. 77.

Erzählung. Dem Erzähler ist etwas abhandengekommen: Seine Fähigkeit, zu fühlen. Das sprunghafte und exzessive Durchleben der ›Paraphilie‹ (wie der Erzähler es selbst nennt) wird aus der (zeitlichen) Distanz heraus mehr registriert denn nachvollzogen – und doch scheint es ja als Erzählanlass nicht von geringfügigem Interesse zu sein. Der Text reißt damit ein Spannungsfeld auf zwischen Emphase und Resignation, zwischen Ekstase und Gefühlskälte, zwischen Rausch und Nüchternheit und letztlich auch zwischen (erzählter) Vergangenheit und (erlebter) Gegenwart, ein Feld, das er über sein Ende hinaus bestehen lässt, ja, mit seinem Ende überhaupt erst als solches installiert. Sinnfällig dabei: Erotizismus, Urbanismus, Dehumanisierung, Technizismus, das Spiel mit Traditionen, Genres und Medien – alles Merkmale auch von postmodernen Texten. Die Metamodernität hier, so ließe sich aber im Anschluss an die obigen Ausführungen sagen, besteht genau darin, diese Semantiken und Muster einzubinden und zugleich in die ›Schwebe‹ zu versetzen, indem sie relativiert (›Romantisierung‹, Technikbegeisterung, Erotizismus usw.) oder offengelassen werden (das Science-Fiction-Narrativ).

Die Erzählung *Formalin* wiederum führt eine hochtechnisierte Welt vor, in der die Sterblichkeit überwunden worden ist – dies aber durchaus nicht ohne Abstriche. Ein Metallarbeiter aus Hessen erhält den Auftrag, den Sarg für Damien Hirst zu bauen, um dessen Leiche im Meer zu versenken und damit ein letztes Werk des Künstlers zu komplettieren: *Treasures From the Wreck of the Unbelievable*. Erzählt wird eine Geschichte über Freundschaft, über das Verhältnis von Kunst und Handwerk und letztlich über den Tod und künstlich verlängertes Leben: »Seitdem die Unendlichkeit mehr oder weniger möglich war, sprach man über Todesursachen wie über etwas Peinliches.«⁸⁸

Es ließe sich dreierlei sagen: Zum einen fällt die ›Person‹ des diegetischen Erzählers auf, die sich als schwankende Persönlichkeit offenbart. Ebendies zeigt sich im wiederholten Wechsel zwischen (Alkohol-)Rausch und Ausnüchterung, ebenso wie in offenen eingestandenen »Stimmungsschwankungen«⁸⁹: »[E]in seltsamer Schmerz lag auf meiner Brust, der wahrscheinlich Heimweh war, ein Gefühl, das ich noch nie hatte unterdrücken können.«⁹⁰ Das zeigt sich auch in der Beziehung zum englischen Freund und Kollegen James, die einerseits als innig und fast herzlich beschrieben wird und sich andererseits in unerklärlichem Misstrauen äußert: »Er wollte mich bestimmt nicht vergewaltigen (so schätzte ich ihn wirklich nicht ein – aber das weiß ja heutzutage auch keiner mehr so genau).«⁹¹ Und es äußert sich im ständigen Hinterfragen der eigenen Position im Rahmen der Vorbereitung von Hirsts Schlussprojekt, dem der Erzähler einmal einen hohen, ein andermal einen niedrigen Stellenwert zuschreibt. Kurz: Das ›Personen‹-Konzept, mit dem man es hier zu tun hat, ist ein inkonsistentes, ein Konzept des Unsteten, des Unbelastbaren, des Unsicheren. So selbstbewusst die Figur auftritt, so voller Selbstzweifel ist sie zugleich. Eine Struktur der ›Metaxis‹ in der ›Person‹, die als Erzählinstanz zugleich diese Grundkonstitution in das Erzählen selbst einspeist: Die Subjektivität des Erzählens macht hier – wie in *Der Sexualekristall* – unübersehbar einen

88 Ebd., S. 86.

89 Ebd., S. 90.

90 Ebd.

91 Ebd., S. 94.

maßgeblichen Bedeutungsanteil aus. Zweitens wird ein kunstreflexiver Problemkomplex verhandelt, wenn es um die Nachhaltigkeit von ästhetischen Artefakten geht, um den Anteil des Handwerklichen bzw. Fabrizierens an der Schaffung von Kunst oder um die Gegenüberstellung von (im Digital-Virtuellen triumphierenden) Damien Hirst und (in der »Interims-Unsterblichkeit«⁹² totgeweihten) Jeff Koons, die als Künstlersubjekte offenkundig unterschiedliche Daseinsvarianten wählen: einmal das ›Leben im Tod‹ (Hirst), ein andermal den ›Tod im Leben‹ (Koons). Und damit ergibt sich ein dritter Gesichtspunkt. Denn die Erzählung thematisiert Kunst, die so angelegt ist, dass sie die biologischen Körper von Lebewesen konserviert – und daran scheitert, indem sie mit ihrem Träger in Todesnähe gerückt und am Ende fallen gelassen wird. Wobei eine offensichtlich neuartige Kunstform einen Schritt weitergeht und die Digitalisierung integriert: »Ich lebe. Digital.«⁹³, sagt das Hologramm des Künstlerkopfs Hirsts. Das titelgebende Formalin wird damit ex post zu einem überkommenen Medium künstlerischer Fixierung erklärt, von dem sich die neue, letzten Endes rauschhaft obsiegende Kunstform absetzt: »Der Verfall unterlag in diesem Moment dem ewigen Leben, die Schönheit begann sich zu verformen, der Digitalrausch kollabierte und bildete in unendlicher Geschwindigkeit etwas Neues, während sich die Scheintüren im *Windmill Tump* öffneten und der menschliche Körper für immer scheiterte.«⁹⁴ Diese neue Kunst bietet gleichermaßen dem Toten ein ›Leben nach dem Leben‹ wie sie eine generell positive Zukunft der Möglichkeiten eröffnet:

»Nächste Woche würden wir uns mit Koons in New York treffen und seine Kunst unsterblich reparieren. Und hatte man denn nicht vor ein paar Wochen irgendwo da oben, im jetzt blauen Weltall, ein neues Metall gefunden? Wir freuten uns auf das alles und schwiegen, während ein feiner Wind unsere rotgebackenen Nasen umspannte.«⁹⁵

Man kann und sollte an dieser Stelle mit der Buchrückseite ergänzen: »Die Gegenwart nicht zu wollen, muss bedeuten, der Zukunft eine Chance zu geben.« – Das »[f]inis operis«⁹⁶ letztlich in selbstreflexiver Funktion der *Ultraromantik* selbst. Damit werden nicht allein im Rahmen der dargestellten Welt in *Formalin* Zeit und Zeitlichkeit in der Kunst ausgehebelt, auch inszeniert sich die Ultraromantik selbst als eine Art ›Kunst der Zukunft‹. Zugegeben: Ein Zug der Kompilation, den man am Ende anerkennen muss.

5. Das andere Ende der Postmoderne: *Ultraromantik* als ›Vertextung‹ der Metamoderne

In seinen Vorworten greift Hieronymi die Diskussion rund um die neue Rechte und die Falschzuschreibung des Begriffs ›Ultraromantik‹ auf und positioniert sich dazu, grenzt

92 Ebd., S. 101.

93 Ebd., S. 99.

94 Ebd., S. 104.

95 Ebd.

96 Ebd., S. 107.

sich ab, tut ›beleidigt‹, postuliert, erklärt, setzt Maßstäbe. Kurz: Der Autor betreibt einen immensen Aufwand, um die Ultraromantik im Diskurs zu installieren; oder anders: den Diskurs ›geradezurücken‹. Überhaupt ist zurzeit einiges los im Literaturbetrieb. Das zeigt vor allem die aufgerollte Debatte um den ›Jungen Salon‹ und die ›Rich Kids of Literature‹.

Worum es in den Ausführungen hier gehen sollte, war der Versuch, eine Standortbestimmung aus literaturwissenschaftlicher Sicht vorzunehmen, eine seismografische Messung vor allem von Strukturwandlungsprozessen. Denn die Diskussionen rund um das Ende der Postmoderne sind nach wie vor präsent. Warum sind sie das? – Das konnte hier in Auseinandersetzung mit der Metamoderne zumindest ein stückweit nachvollzogen werden. Antwort nämlich: Der Diskurs um die Postmoderne war und ist fester Bestandteil der Konstitution der Metamoderne. Diese integriert Postmoderne wie auch Moderne und erzeugt dadurch ein metaisierendes Amalgam. Und was genau macht sie aus? Das Oszillieren zwischen Moderne und Postmoderne und die Codierung von ›Metastrukturen‹. In dem Bild von Vermeulen/van den Akker ist die Metamoderne der ›Esel, der die Karotte nicht erreicht‹ und es trotzdem versucht. Die einzige Sicherheit über den eigenen historischen Status besteht in seiner Unsicherheit. Daher der Hang zur Reflexion, daher auch das ›Übermaß‹ an Selbstreflexion und Metaisierung.

Leonard Hieronymis Textkompilation scheint dahingehend als Versuch auf, sich im Feld der Metamoderne zu positionieren, sich mit diesem Begriff einen Namen zu machen, um sie herunterzubrechen auf einen griffigen wie schillernden Terminus: den der Ultraromantik. Die Ultraromantik kann als ›Vertextung‹ metamodernen Denkens gelesen werden, als Umsetzung der Idee der Metamoderne. So lässt sich das Bedürfnis erklären, sich zur gegenwärtigen Situation der Medienkultur zu positionieren, sich im Manifest auszudrücken, eine Zeichensphäre explizit zu machen und zugleich literarischen Input zu liefern. Bei alledem, so wird deutlich, wird das Ende der Postmoderne verhandelt und ist gleichzeitig nicht vollzogen. Die Metamoderne bleibt – epistemologisch und ontologisch – auf die Postmoderne angewiesen. Es überlagern sich poetologische Selbstpositionierung mit zeitreflexiver Erfassung der Mentalitätsgeschichte: Das Manifest und die seltsame ›integrierte Desintegration‹ der Postmoderne belegen dies eindrücklich. Daher kann allenfalls von einem Ende der Postmoderne als ›Signum der Metamoderne‹ gesprochen werden: Als ›Konzept‹, auf das es infolgedessen reduziert wird, als Konzept ohne eigene Tragfähigkeit bleibt es uns offensichtlich auch weiterhin noch erhalten.

