

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.¹ 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«² 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.³ 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.⁴ 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.⁵ Er beschreibt dies am Beispiel des »Blickfall[s]«,⁶ 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 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.⁷

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.⁸ 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 Welt-Fraktale« im Sinn einer an Mobilität und Vektorisierung ausgerichteten, transarealen 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 Jirgl's *Hundsnächten* oder zuletzt Raphaella Edelbauers *Dave*.⁹ 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.¹⁰ Die rekursive Regel der *Agency* des Textes, sich in sich selbst einzuspeisen, 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.¹¹ 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 Raphaella 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.«¹² 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.¹³ 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.¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶

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,¹⁷ 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,¹⁸ 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 Regime¹⁹ 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 fragt 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«, ²⁰ 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 ²¹ 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 wir 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.«²² 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.²³ 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.²⁴ 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.²⁵

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 Verhältnisses 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.²⁶ 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.