

Postironie/New Sincerity: Eine Einführung

Philipp Ohnesorge und Philipp Pabst

»Post-Internetism. Metamoderne. Post-postmoderne. Blablabla«, hat Papa gesagt.«¹

I.

Es ist so eine Sache mit dem ›Post‹-Präfix, mit Schlagworten wie Post-Internetism, Postkapitalismus oder eben Postironie. Die meisten derartigen Begriffsprägungen – die monolithische Postmoderne oder den Postcolonialism einmal außen vor – haben doch eher eine geringe Halbwertszeit. Für einen gewissen Moment scheinen sie etwas greifbar zu machen, was ›neu‹ ist, treffen den Nagel auf den Kopf: Etwas hat sich geändert, im Diskursfeld verschoben und dafür brauchen wir neue Begriffe. Dafür, dass etwas seine Daseinsberechtigung verloren hat, nicht mehr dem Zeitgeist entspricht und nun ostentativ zu Grabe getragen wird. Oftmals zeigt sich aber rasch, dass man vielleicht voreilig war, dass das dann doch alles gar nicht so schnell totzukriegen war, dass es auf irgendeine Weise noch durch die Debatten spukt und Kultur heimsucht. Der Diskurs unterliegt gewissen Moden und ist immer eine Momentaufnahme. Nach einer Phase, in der zumeist um den semantischen Umfang des ›Post‹-Präfix gerungen wird (›Damit ist doch keine simple zeitlich-lineare Nachträglichkeit gemeint, sondern ...‹), ersetzt nicht selten bereits nach wenigen Jahren ›Post-Y‹ heimlich, still und leise ›Post-X‹ und das Spiel beginnt von vorne.²

In diesem Sinne möchten wir die Fragen nach der Haltbarkeit und der Verwendbarkeit des Begriffs Postironie mit der Frage nach seiner diskursiven Herkunft verbinden: 1) Welche Aktualität haben der Begriff sowie die eng mit ihm verbundene Bezeichnung New Sincerity, die in den letzten ca. zehn Jahren vor allem gegenwartsliterarische, mitunter auch filmische und pop-musikalische Tendenzen US-amerikanischer Provenienz

1 Krusche, Lisa: Unsere anarchistischen Herzen. Frankfurt: Fischer 2021, S. 106.

2 Ähnliches lässt sich für das Präfix »Meta-« oder das Attribut »neu« festhalten, welches jüngst mit dem »Neuen Midcult« einen Auftritt hatte: Vgl. Baßler, Moritz: »Der Neue Midcult«. Auf: <https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcultautorvon-moritz-bassler-autordatum28-6-2021-datum/> (letzter Abruf 31.01.2022).

greifbar machen sollte? 2) Wie belastbar sind diese Begriffe und wie gängig sind sie im Diskurs über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur?

Im Feuilleton wird man in puncto Aktualität rasch fündig. Folgt man Felix Diwalds Rezension zu Marius Goldhorns Romandebüt *Park* (2020), lässt sich dort »ein[] neue[r] Sound in [der] deutschsprachige[n] Literatur« entdecken, nämlich ein Sound der »Neue[n] Aufrichtigkeit«, der auf einschlägige Vorbilder verweist:

»Man merkt dem Autor beim Lesen seine Vorbilder an. Vor allem die sogenannte ›New Sincerity‹-Bewegung (zu Deutsch in etwa ›Neue Aufrichtigkeit‹ oder ›Neue Ernsthaftigkeit‹) aus den USA dürfte ihn beeinflusst haben. Autor*innen wie Tao Lin schaffen dabei – zuerst auf Blogs und auf Twitter, mittlerweile bei den großen Verlagen – eine ganz eigene MacBook-Poesie.

Die Vertreter*innen der New Sincerity wenden sich von der Ironie und dem Zynismus ab und schreiben stattdessen schonungslos offen und ohne doppelten Boden über sich selbst – und zwar über alles: Das darf auch ruhig banal und peinlich sein, Hauptsache, es ist ehrlich, persönlich und so intim wie möglich. Themen sind der momentane seelische Zustand, Sexualität, der eigene Körper, das iPhone oder auch der Internet-Suchverlauf. Nichts ist wichtig, nichts ist unwichtig. Alles, und zwar wirklich alles wird dokumentiert. Leben und Literatur vermischen sich.«³

Mag man vielleicht noch zustimmen, dass es dem Roman gelingt, »die Verlorenheit eines gewissen Milieus in der digitalen Welt auszudrücken«, so wird man spätestens dann skeptisch, wenn dem Text »als eine[m] der ersten deutschsprachigen Romane dieser Gattung hierzulande« unterstellt wird, dass er »eine neue Art zu schreiben vorstellt«.⁴ Worin diese genau besteht? Wenn es über die Dialoge des Textes heißt, sie seien »lakonisch« bzw. »heruntergekanzelt und fettfrei«, bleibt das eher nebulös; banal wird es dann aber, wenn die Erzählform als das Besondere hervorgehoben wird: »Das sind superkurze Sätze, auf's Einfachste hingeschrieben.«⁵ Vor allem dadurch sei der Text bar jeder Ironie, aufrichtig und authentisch. Als literarische Kritik an der von Social Media überformten Gegenwart sei dies zu verstehen, lautet die etwas simplifizierende Lesart, die mit der Rede von der »MacBook-Poesie«⁶ auf Tao Lins Prosatext *Taipei* (2013) rekurriert und mit dem Begriff New Sincerity unweigerlich auch David Foster Wallace ins Spiel bringt.

Vielleicht schließt sich hier ein Kreis: Bieten für den britischen Literaturwissenschaftler Adam Kelly gerade die Einschätzungen bzw. Urteile zu Wallace aus der Literaturkritik den Anstoß, New Sincerity als literarische Strömung der Gegenwart im akademischen Diskurs zu lancieren,⁷ so wird zehn Jahre später über dieses Phänomen vornehmlich im Feuilleton geschrieben.

3 Diwald, Felix: »Marius Goldhorn bringt einen neuen Sound in die deutschsprachige Literatur«. Auf: <https://fm4.orf.at/stories/3005398/> (letzter Abruf 31.01.2022).

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Vgl. Kelly, Adam: »David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction«. In: David Hering (Hg.): *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*. Los Angeles/Austin: Sideshow 2012, S. 131–146.

In der Literaturkritik sind New Sincerity bzw. Postironie in erster Linie Labels, die Neuerscheinungen als interessant attribuieren. Gerade junge, oftmals männliche Autoren, deren ›radikale Reduziertheit‹ und ›schonungslose Offenheit‹ hier als Qualitätsmerkmale gelten, werden so zu Protagonisten einer neuen Bewegung stilisiert. Literaturkritik, Literaturmarkt und in Verbindung mit ihnen freilich auch die literarischen Texte selbst basieren auf dieser kontinuierlichen Erneuerung, wie auch Wallaces Essayistik veranschaulicht, worauf wir in einer historischen Verortung der Begriffe Postironie/New Sincerity in der US-amerikanischen Literatur näher eingehen (Kap. II und III). Im Anschluss daran kehren wir zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zurück (Kap. IV). Neben Goldhorns *Park* dient Lisa Krusches Roman *Unsere anarchistischen Herzen* (2021) als Beispiel, da er eine der Komplexität des Diskurses um Ironie und Aufrichtigkeit entsprechende ästhetische Lösung findet. Während in dieser Einleitung also – gemäß der Herkunft der Begriffe – literarische Gegenstände im Fokus stehen, zeigen die einzelnen Beiträge der Sektion die Spannweite des Diskurses anhand von Filmen, der bildenden Kunst sowie der Pop-Musik. Was ist also nun mit den Begriffen Postironie/New Sincerity bezeichnet?

II.

Postironie und New Sincerity als Beschreibungskategorien für deutschsprachige Texte der Gegenwartsliteratur zu profilieren, ist in mehrfacher Hinsicht erklärungsbedürftig. Wie erwähnt, handelt es sich um Termini, die der jüngeren US-amerikanischen Diskussion über Literatur entlehnt sind. Dass sich die amerikanische Diskurslage nicht passgenau auf die deutsche Literatur der gleichen Zeit übertragen lässt, liegt auf der Hand. Dennoch existieren auffällige Parallelen zwischen den beiden Literaturen und ihren Auseinandersetzungen mit Ironie und Aufrichtigkeit, die es zielführend machen, sich den Begriffen zu widmen. Im Sinne des einleitenden Charakters dieses Textes erfolgt das in kursorischer, schlaglichtartiger Weise.

In der anglo-amerikanischen Academia meint der Terminus ›Postironie‹ eine spezifische Weise literarischen sowie essayistischen Umgangs mit Ironie in der ausgehenden Postmoderne.⁸ Lee Konstantinou hat mit seiner Arbeit *Cool Characters* (2016), einer Untersuchung über die Funktionen der Ironie in der amerikanischen Literatur von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart, entscheidenden Anteil an der Konzeptualisierung des Begriffs.⁹ David Foster Wallaces Essay *E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction* von 1993 gilt dabei, wie auch in Adam Kellys Konzeptualisierung der New Sincerity, als der initiale Referenztext des Postironie-Diskurses.

8 Zur Ironie als Kennzeichen postmoderner Literatur vgl. Hutcheon, Linda: *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Taylor & Francis 1994. Zur Postmoderne als Epochenbezeichnung vgl. überblicksartig Magister, Karl Heinz/Riese, Utz: »Postmoderne/postmodern«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2010, S. 1-39.

9 Vgl. Konstantinou, Lee: *Cool Characters. Irony and American Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2016, S. 8-9 sowie S. 163-216. Vgl. ferner Hoffmann, Lukas: *Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*. Bielefeld: transcript 2016.

Ironie wird bei Wallace sowohl als *ironia verbi* begriffen – als rhetorische dissimulatio, die das Gegenteil von dem ausdrückt, was gemeint ist – als auch als *ironia vitae* aufgefasst, eine Form von Ironie, die das gesamte »Leben, Denken, Reden und Handeln eines Menschen prägt«¹⁰ und ihn in einen Modus des Uneigentlichen abgleiten lässt. Das wird für Wallace insofern zum Problemfund, da aufrichtige Kommunikation zwischen Individuen, um die es beständig im *Magnum Opus Infinite Jest* (1996) sowie in zahlreichen weiteren Texten wie *Octet* (1999) geht, dadurch erschwert, quasi verunmöglicht wird. Daraus resultiert, so die kulturkritische Diagnose in *E Unibus Pluram*, ein Zustand allgemeiner Entfremdung. Die Argumentationslinie des Textes, der auf Topoi des abendländischen Ironiediskurses fußt und sich an der Diskussion über den Status der Postmoderne beteiligt, sei zum besseren Verständnis skizziert.

Wallace erklärt die Prävalenz eines ironischen Zeitgeists zum zentralen Defizit seiner Generation. Durch extensiven TV-Konsum sozialisiert, den Wallace kurzerhand dem Großteil seiner Autor:innenkolleg:innen zuspricht, elaboriert er anhand des damaligen Leitmediums Fernsehen einen Prozess, den man als ironisches Mainstreaming bezeichnen kann. Ironie sei in TV-Shows (z.B. *Alf*, *The Simpsons*, *The Flintstones*) und in Werbeunterbrechungen derart omnipräsent, also im Mainstream angekommen, dass sie ihr disruptives Potential eingebüßt habe. Als ästhetisches Verfahren ambitionierter Literatur taue Ironie in Wallaces Generation daher nicht mehr.

Anders verhalte es sich mit früherer postmoderner Prosa à la William S. Burroughs (*Naked Lunch*, 1959), Ken Kesey (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1962), Thomas Pynchon (*The Crying of Lot 49*, 1965) oder Don DeLillo (*White Noise*, 1985). Das kritische Moment dieser Texte bestehe darin, dass sie mittels dissimulatorischer Verfahren kenntlich machen, »that the world is not as it seems« (Stichwort: *ironia vitae*), also auf gesellschaftliche Dysfunktionalitäten verschiedener Art hinweisen und so den ersten Schritt aus dem »imprisonment« ermöglichen, lautet die etwas simple Lesart, die *E Unibus Pluram* vorschlägt.¹¹ Bei Kesey ist es eine Psychiatrie, die krank macht, bei DeLillo Technologie, die Chaos statt Ordnung und Fortschritt schafft, bei Pynchon eine Bürokratie, die für Paranoia sorgt etc.¹² Das vollzieht sich vor dem Horizont grundlegend anderer gesellschaftlicher bzw. generationeller Rahmenbedingungen als sie Wallace vorfindet.

Solche dissimulatorischen Interventionen sind in der Generation der »born og-lers«¹³, der geborenen (TV-)Gaffer, aufgrund der Prävalenz des Ironischen also keine

10 Müller, W. G.: s.v. »Ironie«. In: Harald Fricke (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin: De Gruyter 2007, S. 185-189, hier S. 187. Vgl. zur literaturwissenschaftlichen Typologisierung der Ironie auch Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt: Vittorio Klostermann 1983, S. 38-59.

11 Dabei ist sich Wallace darüber im Klaren, dass dies ein idealistisches Unterfangen darstellt. Er schreibt von einer »rebellious irony« der frühen Postmoderne, »downright socially useful in its capacity for what counterculture critics call ›a critical negation [Herv.i.O.] that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems«. [...] The assumptions behind this early post-modern irony [...] were still frankly idealistic: that etiology and diagnosis pointed toward cure; that revelation of imprisonment yielded freedom.« Wallace: *E Unibus Pluram*, S. 183.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 151.

Option. Viel eher befinde man sich in einer Falle: »And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is *impossible to pin down*. [Herv.i.O.]«¹⁴ Im Mainstream angekommen (»institutionalized«¹⁵), entzieht sich ironisches Sprechen und Handeln jeglicher Verbindlichkeit und Produktivität. Es gehe nunmehr lediglich darum, den ironischen Modus nachzuvollziehen, am ironischen Spiel zu partizipieren, um sich in einer wissenden, vermeintlich souveränen Position zu wännen. Das funktioniert gleichermaßen vor dem Fernsehbildschirm sowie während der Lektüre eines Buchs. Bereits die Frage nach kommunikativer Bedeutung wird in diesem Zuge von der ironischen »cultural norm« als nicht satisfaktionsfähig einkassiert (»How very *banal* to ask what I mean. [Herv.i.O.]«).¹⁶ Ironie gerät so zu einem die Verhältnisse konsolidierenden Selbstzweck, bei dem bedeutende zwischenmenschliche Beziehungen auf der Strecke bleiben. Brett Easton Ellis' klinische Oberflächenprosa (*Less Than Zero*, 1985/*American Psycho*, 1991), die bei Wallace an anderer Stelle Anstoß erregt,¹⁷ kann wohl als Musterbeispiel dieses Szenarios verstanden werden.

Damit formuliert Wallace gewiss keine neuartige Kritik. Es sind wohlbekannte Punkte, die benannt werden, um anschließend einer Abkehr vom Ironischen das Wort zu reden – welche ebenfalls topisch ist, wie Eckhard Schumacher anhand eines Vergleichs romantischer und pop-literarischer Diskurslagen bemerkt hat.¹⁸ Um 2000 diskutieren Joachim Bessing, Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Eckhart Nickel und Alexander von Schönburg bekanntlich als »popkulturelles Quintett« über alles Mögliche wie den Unterschied zwischen Deutscher Bank und Citibank, aber eben auch über das Ende der Ironie.¹⁹ Die Anführungszeichen des Pop hätten sich im Laufe der 1990er Jahre totgelaufen, liest man da und fühlt sich entfernt an Wallace erinnert, auch weil sich die Autoren die Unentrinnbarkeit des Ironischen immer wieder vor Augen führen. Spätestens mit 9/11 scheinen die »Spaßgesellschaft« und in ihrem Gefolge die Ironie dann endgültig den Status von etwas Inadäquatem zu erhalten.²⁰ Doch so einfach ist es nicht. Zwar liefert bereits die Buchrückseite von Krachts Anthologie *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends* (1998) mit dem vielzitierten Slogan »irony is over, bye bye«²¹ eine denkbar klare Antwort auf die Ironiefrage, doch lässt sich sowas kaum ohne den Restzweifel lesen, ob apodiktische Aussagen wie diese

14 Ebd., S. 183.

15 Ebd., S. 184.

16 »All U. S. irony is based on an implicit ›I don't really mean what I say.‹ So what does irony as a cultural norm mean to say? [...] Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like a hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its content is tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself.« Ebd.

17 Vgl. dazu McCaffery, Larry: »An Interview with David Foster Wallace«. In: Review of Contemporary Fiction 13 (2/1993), S. 127-150, hier S. 130-132.

18 Vgl. Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (2003), S. 18-30.

19 Vgl. Bessing, Joachim et al.: Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Berlin: List 2001.

20 Schumacher, Eckhard: »Der Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«, S. 18-19.

21 Kracht, Christian (Hg.): Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends. München: DVA 1999, [Buchrückseite].

denn auch stimmen. Dafür ist der Satz zu plakativ und überdies mit einem Signal des Uneigentlichen wie dem spielerischen »bye bye« versehen. Gleiches gilt für die folgenden Texte Krachts, etwa für den Roman 1979 (2001), der dem Protagonisten alle ironischen Anwandlungen und jede dandyhafte Blasiertheit in einem chinesischen Umerziehungslager austreibt.²² Während das pop-literarische Liebäugeln mit dem Ende der Ironie vor allem in einen Modus der Unentscheidbarkeit mündet, man sich also dauernd fragt, ob das nicht alles doch ironisch gemeint sein könnte,²³ legt sich Wallace fest.

E Unibus Pluram endet mit der Idee einer Autor:innengeneration, die sich gegen den ironischen Zeitgeist stellt und in Kauf nimmt als »outdated«, »[t]oo sincere«, »[b]ackward«, »naive« und »anachronistic« zu gelten.²⁴ Die Risikobereitschaft dieser Unzeitgemäßen, die von Wallace zu »rebels« verklart werden (zu denen man ihn dann später rechnen wird), steht dabei im Vordergrund:

»Maybe that'll be the point, why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk things. Risk disapproval. The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the »How banal.«²⁵

Die rhetorische Volte deutet es an: Es wäre blauäugig, Wallaces Idee von Literatur als ein Zurück zu vormoderner Eigentlichkeit zu interpretieren, die die Diskursrealität ausblendet und wider besseren Wissens agiert.

Hier kommt Konstantinou »Postironie« ins Spiel. Diese meint keine Regression und ist auch nicht mit bloßer Anti-Ironie gleichzusetzen.²⁶ Vielmehr geht es im postironischen Modus darum, die kulturelle Prävalenz des Ironischen zu akzeptieren, diese aber gleichzeitig zu problematisieren und aufrichtige Kommunikation zum Projekt des literarischen Textes zu machen: »Many postironists would not want to regress to a moment before the dominance of irony even if they could. After all, irony's détente with decision and responsibility and sincerity and ethics and enchantment and commitment seems [...] fated to be »problematic.«²⁷ Das ist der grobe Äquivalenzrahmen, der nach Konstantinou so unterschiedliche Autor:innen wie Jeffrey Eugenides, Jonathan Lethem,

22 Vgl. Kracht, Christian: 1979. Ein Roman. Frankfurt: Fischer 2015.

23 Vgl. dazu Schumacher, Eckhard: »Das Ende der Ironie (um 1800/um 2000)«, S. 29. An solch einen Modus der Unentscheidbarkeit hat kürzlich Marvin Baudisch mit einer Analyse von Leif Randts *Planet Magnon* (2015) angeknüpft. Baudisch erkennt eben in der Unentscheidbarkeit das Postironische. Vgl. Baudisch, Marvin: »Postpragmatische Achtsamkeit. PostPragmaticJoy als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts Planet Magnon«. In: Jennifer Konrad/Matthias Müller/Martin Zenck (Hg.): »Zwischenräume« in Architektur, Musik und Literatur: Leerstellen – Brüche – Diskontinuitäten. Bielefeld: transcript 2022, S. 163-189. Zur Ironie der Pop-Literatur vgl. auch Rauen, Christoph: Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000. Berlin: De Gruyter 2010.

24 Wallace: *E Unibus Pluram*, S. 193.

25 Ebd.

26 Vgl. Konstantinou: *Cool Characters*, S. 8.

27 Ebd.

Dave Eggers, Jennifer Egan, Sheila Heti, Zadie Smith, Mark Z. Danielewski und eben Wallace verbindet.²⁸

Postironiker:innen schreiben, so lässt sich konstatieren, gegen eine Aporie an, die von ihnen erkannt wird. Es handelt sich demnach nicht um die geglückte Überwindung des ironischen Zeitgeists, sondern um den Versuch seiner Überwindung, durch den ein Gegengewicht installiert wird. Dies nimmt im Fall von Wallace teils postsäkulare Züge an,²⁹ geht also mit einer »new form of secular belief« einher, »a religious vocabulary (God, prayer), that is emptied out of any content«, wie Konstantinou elaboriert.³⁰ Die »Alcoholics Anonymous« in Wallaces Prosa mit ihrem quasi-religiösen Glauben an das Ende der Sucht sind ebenso ein Beispiel für diese Beobachtung wie die wiederkehrende Figur des »believer«, etwa James O. Incandenza in *Infinite Jest*, der an die »possibility of genuine human communication« schlichtweg glaubt und dieser sein ganzes Leben widmet.³¹

Solche Konstellationen als postironisch zu bezeichnen, ist ein terminologischer Weg, aber nicht der einzige. Im Diskurs über David Foster Wallace und die ihm nachfolgende US-amerikanische Autor:innengeneration kursieren Begriffsalternativen mit größerer Reichweite, etwa die familienähnliche Prägung »New Sincerity«, welche lose an den Gebrauch des Adjektivs »sincere« in *E Unibus Pluram* anknüpft, mit dem Wallaces Oeuvre im Feuilleton häufig attribuiert wurde, wie Adam Kelly gezeigt hat.³² Der Postironie vergleichbar, stehen auch in der »neuen Aufrichtigkeit« oder »Ernsthaftigkeit« die Figuration und Problematisierung zwischenmenschlicher Kommunikation im literarischen Text im Fokus.³³ Während sincerity, so Kelly im einschlägigen Aufsatz von 2010, »truth to the self [...] as a means of truth to the other« bezeichnet, folglich ein intersubjektives Moment mit sich führt, ist authenticity vielmehr »truth to the self as an end and not simply as a means« (»authenticity conceives truth as something inward, personal, hidden, the goal primarily of self-expression rather than other-directed communication«).³⁴

Kelly konzeptualisiert dies in Rekurs auf Lionel Trillings richtungsweisende Studie *Sincerity and Authenticity* (1972) über die Transformation der abendländischen Moral vom elisabethanischen Zeitalter bis ins 20. Jahrhundert.³⁵ Für Trilling ist das 20. Jahr-

28 Vgl. ebd., S. 4.

29 Vgl. McClure, John A.: *Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*. Athens, GA: The University of Georgia Press 2007. Vgl. zur philosophischen Postsäkularismus-Diskussion Lutz-Bachmann, Matthias (Hg.): *Postsäkularismus. Zur Diskussion eines umstrittenen Begriffs*. Frankfurt: Campus 2015.

30 Konstantinou: *Cool Characters*, S. 170.

31 Dabei bezieht sich Konstantinou auf den Avantgardefilm »Infinite Jest«, den James O. Incandenza im gleichnamigen Roman entwickelt, um mit seinem Sohn Hal kommunizieren zu können, der sich in einem dissoziierten Zustand befindet. Vgl. Konstantinou: *Cool Characters*, S. 168-169.

32 Kelly: *New Sincerity*, S. 131.

33 Konstantinou schreibt von einem »term closest in spirit to postirony« und merkt zutreffend an, »[that] the precise relation between sincerity and irony remains unclear. Why, after all, would sincerity be the aspired state one might want to attain if one was concerned about irony? Why not commitment, or passion, or emotion, or decision?« Konstantinou: *Cool Characters*, S. 38.

34 Kelly: *New Sincerity*, S. 132.

35 Vgl. Trilling, Lionel: *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1972.

hundert ein Säkulum der Authentizität. Das Neue der New Sincerity liegt, so ist Kelly zu lesen, in einer Aktualisierung von Aufrichtigkeit um 2000, als deren Impulsgeber Wallace fungiert.

III.

Neben Wallace sind es vor allem junge US-amerikanische Autor:innen der 2010er Jahre, die von der Literaturkritik mit dem Begriff ›New Sincerity‹ belegt werden. Wallaces Bezugsmedium, das Fernsehen, ist dabei dem Internet gewichen. Tao Lin, Marie Calloway, Mira Gonzalez, Steve Roggenbuck oder Megan Boyle machen das Internet und digitale Kommunikation in ihren Texten zum Dauerthema. Das MacBook wird zum Weltzugang, die hippen Protagonist:innen vegetieren stundenlang vor Youtube-Videos, Dialoge werden über Mails geführt, obwohl man sich in der gleichen Wohnung befindet und ganze Chatverläufe werden kommentarlos in die Texte montiert. Zudem erfolgt die Publikation der Texte meist zunächst im Netz, in dem die Autor:innen selbst umtriebig sind, auf eigenen Blogs und Webseiten wie Lins muumuuhouse.com³⁶ sowie auf Twitter, hier gerne auch mit *Infinite Jest* im Bild.

In den Texten ist eine Tendenz zur Innerlichkeit, zur nüchternen Bestandsaufnahme des eigenen Gefühlshaushalts sowie zur Autofiktion zu bemerken. ›Sincerity‹ wird häufig mit der behaupteten Identität von Autor:in und Figur untermauert. So geschehen etwa in *Adrien Brody* (2013), einem Schlüsseltext, durch den Marie Calloway in der Kulturszene New Yorks – dem Zentrum der New Sincerity – Bekanntheit erlangte. Calloway, die unter einem Pseudonym veröffentlicht, protokolliert in *Adrien Brody* ihr Verhältnis zu einem Kulturjournalisten, den sie mit den Worten kontaktiert: »hello I will go to brooklyn may 26 – june 1 I would love to sleep w/you«. ³⁷ Dazu kommt es mehrfach, wobei der Journalist offenbar für Kenner der Szene leicht zu identifizieren ist, was einen kleinen Skandal auslöste.

Auffällig ist der lakonische, oft deskriptiv-registrierende Duktus, in dem *Adrien Brody* und andere Texte gehalten sind, etwa: »I got out and wrapped myself in a towel. I walked into his bedroom and lay on his bed. A moment later he came and lay next to me. I looked across his room, at his desk, which had several bottles of red nail polish on it.« ³⁸ David Hugendick schreibt in einem *ZEIT*-Artikel treffend vom »tiefgefrorenen Sprechblasenstil« ³⁹, der Calloways Prosa durchziehe. Im *Esquire* ist gar von einem »Asperger's Style« of Literature ⁴⁰ die Rede. Die existentielle Entfremdung, die *E Uni*

36 Vgl. <http://muumuuhouse.com/> (letzter Abruf 31.01.2022).

37 Calloway, Marie: »Adrien Brody«. In: Dies.: what purpose did i serve in your life?. New York, NY: Tyrant Books 2013, S. 85-139, hier S. 89.

38 Calloway: *Adrien Brody*, S. 110.

39 Hugendick, David: »Das literarische Selfie«. Auf: <https://www.zeit.de/2016/03/new-sincerity-literatur-trend-usa-traurigkeit> (letzter Abruf 31.01.2022). Vgl. auch Thumfart, Johannes: »Das Kulturphänomen ›New Sincerity‹: Und jetzt mal ehrlich«. Auf: <https://taz.de/Das-Kulturphaenomen-New-Sincerity/!5068657/> (letzter Abruf 31.01.2022).

40 Marche, Stephen: »The New Bad Kids of Literature«. Auf: <https://www.esquire.com/entertainment/books/a23000/marie-calloway-tao-lin/> (letzter Abruf 31.01.2022).

bus Pluram formuliert, also die Unmöglichkeit, ernsthafte Verbindungen einzugehen und aufrichtig zu kommunizieren, hat in diesen Texten unter digitalen Bedingungen direkte Konsequenzen für die Sprache, ließe sich mit Wallace kulturkritisch-simplifizierend konstatieren. Daraus aber eine Generalkritik am Medium Internet abzuleiten, wäre verfehlt, schließlich speist sich diese Form von Literatur erst aus den digitalen Rahmenbedingungen.

Ähnlich verhält es sich in Tao Lins handlungsarmen Roman *Taipei* (2013), in dem die Figur Paul – ein junger Schriftsteller, der der Medienpersona Lins nachempfunden ist – auf über 400 Seiten mitteilt, wie sich sein Gemütszustand verhält, wenn er Gemüsesmoothies trinkt und Medikamente wie Adderall, chemische Drogen wie MDMA oder halluzinogene mushrooms konsumiert. Dem autodestruktiven Lebensstil der Figur und der monotonen Diktion des Textes steht der Wunsch entgegen, eine aufrichtige Verbindung zur Lebensgefährtin Erin herzustellen, die Lins Partnerin Megan Boyle nachempfunden ist, bzw. generell eine Verbindung zu Menschen aufzubauen. In diesem Zusammenhang kommt die kommunikative Funktion der Literatur ins Spiel. Auf den letzten Seiten von *Taipei* sinniert Paul während eines weiteren Drogentrips über die Motivation seines Schreibens und das Anliegen seiner Texte. Die parataktische Monotonie wird dabei von einer komplexeren, hypotaktischen Satzstruktur abgelöst:

»Paul believed again, at some point, that he was in the prolonged seconds before death, in which he had the opportunity to return to life – by discerning some code or pattern of connections in his memory, or remembering some of what had happened with a degree of chronology sufficient to re-enter the shape of his life, or sustaining a certain variety of memories in his consciousness long enough to be noticed as living and relocated accordingly. Lying on his back, on his mattress he uncertainly thought he'd written books to tell people how to reach him, to describe the particular geography of the area of otherworld in which he'd been secluded.«⁴¹

Taipei installiert hier das erwähnte Gegengewicht zur Entfremdungserfahrung, den Wunsch, aufrichtig zu kommunizieren. Allerdings ist dieses »sincere« Moment mit Unzuverlässigkeitsmarkierungen versehen, da sich Paul über das Gelingen der Kommunikation im Unklaren ist – wie die New Sincerity in toto, kann man ergänzen.⁴²

Dass Momente lancierter Unsicherheit die Literatur der Neuen Aufrichtigkeit prägen, zeigen vor allem die Texte von Miranda July, die auch als Regisseurin und Performancekünstlerin tätig ist. Mit *No one belongs here more than you* (2007) hat July einen Erzählungsband vorgelegt, der auf zwischenmenschliche Konstellationen bereits im Titel verweist. In den Erzählungen stehen Figuren im Fokus, »die sich in ihrer Fantasie verlieren und den Verlust jeglicher intersubjektiver Rückbindung erleiden«⁴³, wie Jo-

41 Lin, Tao: *Taipei*. A Novel. New York, NY: Vintage Books 2013, S. 246-247.

42 Vgl. zu Lin auch unseren Beitrag: Pabst, Philipp/Ohnesorge, Philipp/Zipfel, Hannah: »Whither realism?« New Sincerity – Realismus der Gegenwart«. In: Moritz Baßler et al. (Hg.): *Realisms of the Avant-Garde*. Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 603-617.

43 Voelz, Johannes: »Der Wert des Privaten und die Literatur der »Neuen Aufrichtigkeit««. In: *WestEnd*. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 1 (2016), S. 145-155, hier S. 152.

hannes Voelz bemerkt. Nach Voelz sind die Texte von »Scham«⁴⁴ bestimmt, welche in den Figuren sowie den Leser:innen aufgerufen und zelebriert wird. Über das Gefühl der Scham – im Internetslang der New Sincerity kann man treffender sagen: der awkwardness bzw. cringiness – entstehe eine Verbindung zwischen den Figuren und den Leser:innen. Diese Verbindung sei insofern aufrichtig, da sie die Verletzlichkeit und Unsicherheit der Figuren schonungslos präsentiert. Dabei führen die Texte die Möglichkeit des Unverständnisses für die verträumten, teils abstrusen Idiosynkrasien Julys nicht nur notwendig mit, sie kalkulieren sie vielmehr ein. Voelz sieht in diesem Zug eine »intersubjektive Prekarität« aufscheinen, die »nicht einfach Vertrauen [erfordert], das Sicherheit bieten würde vor Verletzung«, sondern auf »Verletzlichkeit und Unsicherheit« beharrt.⁴⁵ Mit Wallace erkennt man hier die Risikobereitschaft aufrichtiger, postironischer Literatur wieder.

IV.

Vor dem Hintergrund dieser vor allem angloamerikanischen Diskurskonstellation lässt sich der Blick nun zurückwenden. Dabei bietet es sich an, zwei Romane gegenüberzustellen, deren Vergleich sich auf den ersten Blick vielleicht nicht unbedingt anbietet: Marius Goldhorns *Park*, und Lisa Krusches ein Jahr später erschienenen Roman *Unsere anarchistischen Herzen* (2021). Fällt es schwer, diese beiden literarischen Texte spontan einem gemeinsamen Nenner zuzuordnen, der spezifischer ist als junge pop- und internetaffine Gegenwartsliteratur⁴⁶, so ist doch interessant, wie sehr die Diskussion um diese Texte einerseits die bereits vor Jahren im angloamerikanischen Raum stattgefundenen Auseinandersetzung mit »post-ironischer« Literatur einer »Bewegung« der New Sincerity spiegelt, und andererseits auch, wie wiederum die Literaturkritik hier vorgeht.

So bedient Goldhorns Protagonist Arnold das Narrativ, das sich schon bei der Rezeption von Tao Lin beobachten lässt. Die Omnipräsenz von iPhone, MacBook und Digitalität im Allgemeinen führt zu »cold detachment«, zu einer Sekundarität bzw. Distanziertheit, die sich vergrößernd als Entfremdung spezifizieren lassen⁴⁷ und deren Anschlussfähigkeit für kulturkritische Perspektiven sich – etwa durch einhämmernde Wiederholungen – quasi-programmatisch aufzudrängen scheint:

»Sie lagen mit ihren MacBooks nebeneinander, jeder schaute irgendwas. [...] Sie fuhren an einen See.
Sie sahen Menschen Weltmeister werden.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 153-154.

46 Anna-Lisa Dieter beschreibt *Unsere anarchistischen Herzen* am 20. Mai 2021 im ZEIT-Feuilleton als »Post-Instagram-Roman«, die schon erwähnte Rezension von *Park* durch Felix Diewald hängt dem Text das etwas nüchternere Label »Internetprosa« an. Dieter, Anna-Lisa: »Radikal zärtliche Freundinnen«. In: DIE ZEIT vom 20.05.2021, S. 53 und Diewald: Marius Goldhorn.

47 Jedoch stellt David Hugendick hier in der ZEIT vom 14. Januar 2016 die entscheidende Anschlussfrage: »Entfremdet, wovon eigentlich?« Hugendick: »Das literarische Selfie«.

Sie sahen Leute sich verletzen. [...]
 Sie bestellten online Klamotten.
 Sie schworen sich ein, dass sie jung waren.
 Sie sahen Systeme stürzen.
 Sie gingen in den Park.
 Sie saßen auf dem Bett und schauten sich ein Wingsuit-Video an.«⁴⁸

Natürlich weiß Arnold um die vermeintliche Unerreichbarkeit ›authentischer Erfahrung‹ (»Arnold konnte sich stundenlang nicht verhalten, weil er das Gefühl hatte, beobachtet zu werden von einer höflichen, freundlichen Kamera, die ihm jede Geste verzieht.«⁴⁹). Als Coping-Mechanismus fungiert nun die Idealisierung seines ›love interests‹ Odile:

»Arnold blätterte durch einen Kunstkatalog. Er blieb an einem Gemälde von 1930 hängen. Er blickte auf Lotte Lasersteins Abend über Potsdam. Vielleicht lag es nur an der ihn umgebenden Dunkelheit, aber für einen Moment überkam Arnold das Gefühl, die zentral abgebildete Figur sei Odile. Ihre Köpfe ähnelten sich, doch noch mehr war es ihr Ausdruck. Ein Gesicht, das keine Fotovisage zog, ein Gesicht, das sich nicht andauernd erinnerte, dass es gefilmt wurde oder fotografiert, ein Blick, der in der Lage war, die Dinge einfach wahrzunehmen, so wie sie waren, als irreparabel, aber nicht zufällig. Das war Odiles Blick. Eine Entspanntheit, nicht binär, nicht Regel oder Chaos, nicht aktiv oder passiv, sondern völlig offen. Odile, wusste Arnold in diesem Moment endlich, war die erste Bewohnerin seiner Zukunft.«⁵⁰

All das reiht sich ein in das Entfremdungs-Narrativ, das sich so sehr anbietet für kulturkritische Lesarten, die gerade das Internet, die Digitalität als Ausgangspunkt nehmen, von dem aus sich der Niedergang authentischer Erfahrung entlang der vermeintlich klaren Binarität ›real‹ und ›virtuell‹ entwickelt.⁵¹ *Park* werde so zum radikalen Text, der ›schonungslos offen‹ diese Missstände abbildet – so zumindest die immer wieder in der Literaturkritik bestätigten wohlwollenden Lesarten. Dabei geht es hier gar nicht um eine Schonungslosigkeit, die sich vergleichen lässt mit der für Adam Kelly so entscheidenden an Trilling anschließenden sincerity als »a means of ensuring truth to the other«⁵² als einer Erzählperspektive, die ihre eigenen »commitments« befragt und diese in der »other-directed communication«⁵³ sichtbar mache. Im Mittelpunkt von Goldhorns *Park* steht auch am Ende noch der in seinem Solipsismus mit Tao Lins Paul durchaus vergleichbare Arnold. Wo Pauls Wunsch jedoch – »tell people how to reach him« –, wie gezeigt, der sincerity zuzuordnen ist, wird für Arnold ein solcher nicht nahege-

48 Goldhorn, Marius: *Park*. Berlin: Suhrkamp 2020, S. 102-103.

49 Ebd., S. 89.

50 Ebd., S. 173.

51 Vgl. zur Problematisierung dieser Opposition etwa Esposito, Elena: »Fiktion und Virtualität«. In: Sybille Krämer (Hg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt: Suhrkamp 1998, S. 269-296.

52 Kelly: *New Sincerity*, S. 132.

53 Ebd., S. 138.

legt: So scheitert sein Versuch, ein Gedicht auf der Homepage romcompoems.com⁵⁴ hochzuladen, an einem Stromausfall und dem sterbenden Akku seines MacBook: »Der Bildschirm des MacBooks wurde schwarz. Und mit ihm der ganze Raum. Langsam gewöhnten sich Arnolds Augen an die Dunkelheit. [...] Der Himmel sah unglaublich aus, die Wolken verzogen sich. Auf den Autodächern spiegelten sich die Sterne. Arnold sah sich wie in einer Versuchsanordnung [...].«⁵⁵ Was hier auf dem Spiel steht, ist nicht der Austausch mit anderen, der Eintritt in eine intersubjektive Gemeinschaft, sondern die Authentizität der radikal subjektiven, solipsistischen Erfahrung. So beteiligt sich Arnold schließlich auch nicht am abschließend angedeuteten, sich vor seinem Fenster abspielenden Aufstand. »Arnold bewegte sich nicht«⁵⁶, lautet der letzte Satz des Romans.

Zumindest in dieser Hinsicht ganz anders geht Lisa Krusche vor: Ähnlich wie David Foster Wallace macht sie die eigenen ›commitments‹ nämlich schon frühzeitig transparent. Was für den US-amerikanischen Autor *E Unibus Pluram* ist, lässt sich bei Krusche in dem Aufsatz *Eine Nuss aus Titan*⁵⁷ finden. Wo Wallace noch eine neue Generation von ›anti-rebels‹ herbeimaginieren kann, deren radikale Naivität ungebrochen neue Schreibweisen produzieren soll, sieht die Situation etwa 25 Jahre später deutlich komplizierter aus:

»Authentizität, du alter Schlingel. Was hast du es mir schwer gemacht. Schreiben soll ich über dich, aber du willst dich einfach nicht beschreiben lassen. Versteckst dich im Diskursgeballer, tunkst dich in Ambivalenz, tanzt vor meinen Augen in irisierenden Farben, um dann wie eine Seifenblase zu zerplatzen, wenn ich nach dir greifen will. Du tauchst überall auf, blinkst hier und dann wieder da, behauptest dich, um dich wieder zu entziehen. Du bist so diffus wie umstritten, so inflationär verwendet, so schwer zu fassen. [...] An deiner Unschärferelation beiß' ich mir die Zähne aus, du aufgeladener Begriff, bringst tausende Diskurse mit dir. [...] Du bist und bleibst ein Rätsel mit großer Strahlkraft.«⁵⁸

Als Antithese zur Ironie hat der Begriff der Authentizität ebenfalls einen Wandel durchlaufen, dessen Ausgangszustand sich nicht restaurieren lässt, auch und gerade aufgrund der Umkämpftheit dieses Begriffs in einer postironischen Situation. Auf den ersten Blick scheint es dabei, als spreche Krusche Authentizität als etwas an, das nur schwer parallel zur Unterscheidung ›sincerity/authenticity‹ lesbar ist. Eher folgt sie einer Differenzierung von Subjekt- und Objektauthentizität⁵⁹ und adressiert erstere. Ge-

54 Wie so oft bei aktuellen Veröffentlichungen lohnt es, URLs aus literarischen Texten einfach einmal auszuprobieren: Die Metafiktionalität wuchert hier in den Epitext, wenn auf dieser einfachen Homepage Gedichte von »Arnold G.« aus dem Roman zu finden sind. Vgl. <http://romcompoems.com/> (letzter Abruf 31.01.2022).

55 Goldhorn: Park, S. 178.

56 Ebd., S. 179.

57 Krusche, Lisa: »Eine Nuss aus Titan«. In: Joshua Groß, Johannes Hertwig und Andy Kassier (Hg.): *Mindstate Malibu*. Kritik ist auch nur eine Form von Eskapismus. Fürth: Starfruit 2018, S. 98–104.

58 Ebd., S. 100.

59 Vgl. hierzu Knaller, Susanne/Müller, Harro: s.v. »Authentisch/Authentizität«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Bd. 7: Register und Supplemente. Stutt-

rade die Adressierung selbst ist hier der entscheidende Punkt: In der Ansprache der Authentizität, die durch das Pronomen »du« ein vertrautes Zwiegespräch fingiert (»Hach, es könnte so schön sein mit dir, liebe Authentizität. Aber ist es so einfach? Bist du die Antwort auf dieses Sehnen nach jenem Brausepulvermoment, in dem sich alles Verstellte und Unklare blitzend auflöst und nur das Wahre übrig bleibt?«⁶⁰) wird der für postironische Schreibweisen so entscheidende Kommunikations- als Aushandlungsakt thematisch.⁶¹ Anstatt, dass hier entweder souverän von einem bestimmten Authentizitätsbegriff ausgegangen wird und im Anschluss – wie es vorstellbar wäre und erschöpfend oft immer wieder die Stoßrichtung kulturkritischer Perspektiven ist – ihr Verlust konstatiert und/oder betrauert wird, ist hier die begriffliche Unsicherheit transparent gemacht. Die monologisierende, sich immer wieder hinterfragende und neu ansetzende Ansprache der Authentizität – »du alter Schlingel«, »du Evergreen«, »[d]u Tausendsassa, du Schlawiner«, »du Totgesagte«⁶² – macht eine erschließende Entwicklung sichtbar, die schließlich zu einer Neuformulierung führt: »Wir Kinder dieser dunklen Zeit wissen es doch längst: Die Wirklichkeit ist ein Wirbel aus Performances. Und du, du bist nur die Frage danach, wie konsequent ein Als-ob-Szenario durchgezogen ist. Wie stringent eine Performance, wie gewitzt ein Fake ist.«⁶³ Damit setzt sich die Perspektive gerade in der gegebenen Diskurskonstellation von vergleichbaren Positionen ab: Anstatt wie etwa bei Goldhorn eine Sehnsucht nach einer vermeintlich verlorenen authentischen Erfahrung zu formulieren, wird hier von einer Situation ausgegangen, in der die Ansprache der Authentizität sich mit dem Problem konfrontiert sieht, dass sich der Gehalt des Begriffs anscheinend verschoben hat. So fragt Krusche dann auch abschließend nicht nach einer Rückkehr, sondern nach einem Überschreiten, nach einer Transzendenz von Authentizität: »Wird dein Zeitalter andauern oder wirst du flamend untergehen und Platz machen für etwas anderes? Etwas – was? Beyond Authentizität, wie wäre das? Golden, möchte man meinen.«⁶⁴ Dass Krusche hier nicht entlang der im angloamerikanischen Raum von Trilling geprägten Unterscheidung von sincerity (Aufrichtigkeit) und authenticity (Authentizität) argumentiert, leuchtet ein: Aufrichtigkeit wird hier, wenn nicht unbedingt synonym mit Authentizität verwendet, so

gart/Weimar: Metzler 2010, S. 40–65, hier S. 45: »Systematisch vereinfachend lässt sich heuristisch zwischen Subjekt- und Objektauthentizität unterscheiden. Wie innerhalb der ersten Kategorie sowohl ein anthropologisch bzw. durch Ursprungsmythen fixiertes Selbstverständnis Platz findet als auch ein historisch und gesellschaftskulturell bestimmtes Identitätskonzept, umfasst die zweite Kategorie universal bzw. abstrakt-ideal konzipierte Authentizität ebenso wie zeitlich und räumlich konkrete. Subjektauthentizität umschreibt z.B. das Übersteigen des Individuellen und die Rückkehr oder Ankunft an einem Ort des Ursprungs in der ästhetischen Moderne, wenn der Künstler/die Künstlerin über kreatives Potenzial und Originalität das eigentliche Selbst findet. [...] Objektauthentizität resultiert aus der Rückführbarkeit auf einen Urheber/eine Urheberin oder auf Zugehörigkeit. Sie ist nachweis- und garantierbar durch Institutionen oder Autoritäten, welche die Echtheit von Urheberschaft bzw. Zugehörigkeit bestätigen.«

60 Krusche: Nuss aus Titan, S. 101.

61 Vgl. Kelly: New Sincerity, S. 143: »[T]he writer's sincere intentions cannot finally lie in representation – sincerity is rather the kind of secret that must always break with representation.«

62 Krusche: Nuss aus Titan, S. 100–102.

63 Ebd., S. 102.

64 Ebd., S. 103.

doch zumindest damit assoziiert, wenn eben von der Wirklichkeit als einem ›Wirbel von Performances‹ die Rede ist. Erfrischend ist dabei jedoch gerade das Ausbleiben einer für den Diskurs typischen Assoziation von Künstlichkeit als Nicht-Authentizität mit einer post-digitalen Situation⁶⁵ von Social Media, Smartphone und Internet, die die »Macbook-Poesie« bzw. »Internetprosa« für die Literaturkritik (kultur-)kritisch reflektiert bzw. literarisiert.

So ist auch in *Unsere anarchistischen Herzen* das Smartphone omnipräsent. Wie bei Goldhorn werden z.B. WhatsApp-Chats wiedergegeben, jedoch nicht in ihrer Inszenierung als entfremdete Kommunikationshandlungen »schonungslos« exponiert, sondern zum Gegenstand der Reflexion der Akteur:innen: »Das Lustige ist, ich könnte allen drei mit einem ironischen Daumenhochsmiley antworten, aber ich lasse es. Mir ist nicht nach Lachen zumute, und in echt ist Ironie doch nie besonders witzig, sondern nur ein verbittertes Versteck für das Ungesagte. Ich stehe auf und werfe das Telefon in die Kuhle, die mein Körper hinterlassen hat.«⁶⁶ Schon in der Anlage ist Krusches Roman auf einen Austausch ausgerichtet, wechseln sich die homodiegetischen Erzählerinnen Gwen und Charles jeweils ab, treffen etwa auf der Hälfte des Textes aufeinander und bilden fortan eine Gemeinschaft⁶⁷, in der die Figuren ihre Haltung konstant reflektieren und dies als Erzählerinnen immer wieder auch sichtbar machen: »Auf einmal habe ich das Bedürfnis, ehrlich zu Charles zu sein, obwohl vielleicht trifft es Ehrlichkeit nicht, ich habe ja nicht gelogen, eher Aufrichtigkeit, ich will nichts stehen lassen, was falsch verstanden werden kann, auch oder gerade, wenn es bedeutet, sich selbst zu entblößen.«⁶⁸

Derartige Textstellen mögen für manche Leser:innen awkward oder cringy sein, in Analogie zu Miranda July lässt sich jedoch auch hier Voelz' These einer Zelebration der Scham bestätigt sehen. Verletzlichkeit wird ausgestellt, durch die Sicherheit der selbst gewählten Gemeinschaft aufgefangen und von einer Schwäche in eine Stärke umgedeutet, wenn etwa Charles auf Gwens Klage darüber, »zu soft für die Welt« zu sein, antwortet: »Es wird erst zu Veränderungen kommen, wenn die Zarten und Komplexen verstehen, dass sie in Wirklichkeit die Mutigen sind.«⁶⁹

Zärtlichkeit wird hier zum Programm (auch) der Darstellung, zu etwas, was zwischen aufrichtigen Individuen stattfindet, die miteinander interagieren und kommunizieren und über ihre Interaktion und Kommunikation sprechen. Damit ist *Unsere anarchistischen Herzen* anders als Goldhorns *Park*, in dem ein Subjekt die Welt um sich herum souverän wahrnimmt und »schonungslos« – und damit eben nicht zärtlich, sondern gewaltsam – beschreibt.

65 Zum Begriff der Postdigitalität vgl. etwa Cramer, Florian: »What is post-digital?«. In: APRJA 3 (1/2014), S. 11-24.

66 Krusche: *Unsere anarchistischen Herzen*, S. 247.

67 Hierin schließt der Roman dann doch an Krusches deutlich experimentelleren Bachmann-Text an, dessen »Making kin«-Gedanke dort schon per explizitem Haraway-Zitat im Titel nahegelegt wird. Vgl. Krusche, Lisa: »Für bestimmte Welten kämpfen und gegen andere«. Auf: <https://bachmannpreis.orf.at/stories/3047323/> (letzter Abruf 31.01.2022).

68 Krusche: *Unsere anarchistischen Herzen*, S. 263.

69 Ebd., S. 425.

Es ist der ZEIT-Rezensentin Anna-Lisa Dieter zu verdanken, gerade diesen Aspekt von Krusches Roman als Beleg für einen »Zeitgeist« (oder eine »Bewegung«?) zu lesen, der der »zärtlichen Kraft Großes zu[traut], nämlich patriarchale Unterdrückungsmechanismen zu überwinden.«⁷⁰ Eine parallele Lektüre etwa von Şeyda Kurts queerfeministischer Analyse von Beziehungsstrukturen in *Radikale Zärtlichkeit* ließe sich verbinden mit einer Reformulierung postironischer Schreibweisen, in denen »pubertärer Weltschmerz« und »Rührseligkeit« und deren awkwardness bei Krusche zwar (noch) »unpolitisch« bleiben⁷¹, aber darauf verweisen, wie Motive der US-amerikanischen New Sincerity in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur virulent bleiben. Dabei ist auch die Verhandlung einer neuen, eben postdigitalen Situation, in der Authentizität nicht mehr als Gegenbegriff zur »unechten« Welt der Sozialen Medien positioniert werden kann, eines der dominanten Sujets dieser Literatur:

»Das von Krusche beschriebene Glitzern, Glänzen, Funkeln, Schimmern, Blinken und Flirren, das sich auf Figuren, Dinge oder die Atmosphäre beziehen kann (letzter Satz des Romans: »& alles ist so golden«), erinnert an die Effekte, die Instagram-Fotos verzieren. Der Glitter in diesem Post-Instagram-Roman ist ein Verweis auf seine Künstlichkeit. Was für die Gefällt-mir-Herzen auf Instagram gilt, gilt auch für *Unsere anarchistischen Herzen*: Die Trennung zwischen Inszenierung und Authentizität ist aufgehoben.«⁷²

Es zeigt sich also, dass sich die Diskurse der Postironie und New Sincerity fast 30 Jahre nach Wallaces Plädoyer für »naive Anti-Rebellen« entlang von Diskurskonstellationen wie etwa »Schonungslosigkeit« vs. »Zärtlichkeit« aktualisieren. Dabei sind es wie auch in den 1990er Jahren die medialen Rahmenbedingungen, im Fall von Krusche die digitale Gegenwart, die diese zwischen Affirmation und Kritik changierende Aktualisierung erst ermöglichen.

70 Dieter: »Radikal zärtliche Freundinnen«, S. 53.

71 Ebd.

72 Ebd.

